



HAL
open science

Un modèle vocal issu de l'opéra : l'exemple des fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra en France au XIXe siècle

Óscar Catalán González

► To cite this version:

Óscar Catalán González. Un modèle vocal issu de l'opéra : l'exemple des fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra en France au XIXe siècle. Musique, musicologie et arts de la scène. Sorbonne Université; Université Complutense de Madrid (1836-..), 2023. Français. NNT : 2023SORUL016 . tel-04464039

HAL Id: tel-04464039

<https://theses.hal.science/tel-04464039>

Submitted on 18 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE V « Concepts et Langages »
Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Doctorado en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas

T H È S E

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ
ET DE L'UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

Óscar CATALÁN GONZÁLEZ

Le 17 février 2023

**Un modèle vocal issu de l'opéra :
l'exemple des Fantaisies pour flûte sur des thèmes
d'opéra en France au XIX^e siècle**

VOLUME I

Sous la direction de :

Mme Sylvie DOUCHE – Maître de Conférences habilitée, Sorbonne Université

Mme Laia FALCÓN DÍAZ-AGUADO – Professeure, Universidad Complutense de Madrid

Membres du jury :

Mme Sylvie DOUCHE – Maître de Conférences habilitée, Sorbonne Université

Mme Laia FALCÓN DÍAZ-AGUADO – Professeure, Universidad Complutense de Madrid

M. David GASCHE – Maître de Conférences, Kunstuniversität Graz

M. Xavier HASCHER – Professeur, Université de Strasbourg

M. Mathieu SCHNEIDER – Maître de Conférences habilité, Université de Strasbourg

Mme Marie-Gabrielle SORET – Conservatrice, Bibliothèque nationale de France

Óscar CATALÁN GONZÁLEZ

Un modèle vocal issu de l'opéra :
l'exemple des Fantaisies pour flûte
sur des thèmes d'opéra en France au XIX^e siècle

Sorbonne Université

Universidad Complutense de Madrid

2022

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement les deux professeurs qui ont guidé mes recherches dans le cadre de ma formation doctorale à Sorbonne Université et à l'Universidad Complutense de Madrid, Sylvie Douche et Laia Falcón Díaz-Aguado. Elles ont vu en moi un potentiel que je n'aurais en aucun cas découvert sans elles. Jamais cette thèse n'aurait vu le jour sans leurs conseils toujours les plus avisés et leurs encouragements systématiques.

Je remercie également la Bibliothèque nationale de France ainsi que l'ensemble de son personnel. Ils m'ont accueilli à bras ouverts pendant ces cinq ans de recherche doctorale. Leurs conseils et indications bibliographiques ont nourri et stimulé ma réflexion durant tout mon parcours. Puis, en m'ouvrant la porte de leur quotidien de travail au sein du Département de la Musique, ils m'ont guidé à travers les méandres des différentes collections avec une maîtrise remarquable. Ces échanges autour d'un café, ces moments d'émotion à l'arrivée du chariot avec les imprimés à découvrir, ainsi que tout ce temps passé au studio de musique de la rue Louvois à faire chanter toutes ces partitions, resteront gravés à jamais dans ma mémoire. L'attribution du statut de « musicien-chercheur associé à la BnF » fut un honneur pour lequel je ne pourrai jamais être suffisamment reconnaissant.

Mes remerciements s'adressent aussi au laboratoire de recherche IReMus et à ses membres, Fabien Guilloux, Achille Davy-Rigaux, Nancy Hachem et Marianne Coutures. Son soutien logistique et ses encouragements quotidiens dans cette fin de parcours furent essentiels pour mener à terme ce projet de recherche. D'autre part, je souhaite également remercier mes collègues doctorants Léa Oberti, Adeline Justin, Ludovic Lavigne, Paulo Meirelles, Vincent Andrieux, Claire Lotiron et Marianne Salmona. Ils ont vu ce travail prendre forme, ils ont cru en moi durant toutes ces années et ils m'ont témoigné leur soutien dès qu'ils en ont eu l'occasion.

C'est avec beaucoup d'émotion que je remercie mes proches, famille et amis. Je remercie mon frère Álvaro, qui m'a appris à utiliser, avec beaucoup de patience, les nombreux outils informatiques. Ils ont été déterminants pour la conception et la construction de cette thèse. Je remercie Martine Franck, ma chère correctrice et relectrice, dont la rigueur et l'expertise sont d'une qualité épatante. Elle a réussi à transformer les lignes de ces « quelques » pages en un français plus lisible. Enfin, je remercie toutes ces personnes qui m'ont témoigné leur amour en prenant de mes nouvelles, en posant des questions sur mon travail (même si souvent je demandais à ne pas le faire), en écoutant mes doutes, en stimulant ma réflexion, en lisant mes écrits, ou qui se sont rendus disponibles pour m'aider à me vider la tête, Odile Drouilly, M^a Carmen Fuentes, Anne Hayek, Gwennaëlle Lemaire-Debarnot, Lucie Madurell, Laia Martín, Fernando Monzón, Odile Popot, Xavier Relats, Claire Ricateau, María Setuáin, Carlos Taboada et Marie Christine Trouvé. Je me devais bien d'aller au bout, au moins pour honorer le temps et la confiance qu'ils m'ont offerts.

Merci !

Recette du *bel canto**

Aiguiser son gosier dans un *arioso* déguisé,
Glapis à coup de glotte,
Glacer les sangs dans un glissando languissant,
Baver du vrombissement de virtuoses vibratos vocaux,
Truffer la fantaisie d'*affetti* fortuits,
Enrouler entre elles à l'oreille les trilles en treille,
Moduler les cadences monodiques,
Astiquer l'esthétique tessiture élastique,
Tomber à pic sur d'épiques piquées campées en paquet,
Clapot, clapet,
Clap !

Stéphanie Baumberger

* Le *bel canto* est un dessert à base de crème chantilly, confettis et pyrotechnie

INTRODUCTION

L'utilisation des parallélismes vocaux tout au long de l'apprentissage de la musique instrumentale, et en particulier des instruments à vent, est l'une des ressources pédagogiques les plus fréquemment utilisées chez les instrumentistes d'aujourd'hui. L'invisibilité de l'appareil respiratoire humain peut rendre difficile la compréhension du lien avec l'instrument pratiqué. C'est pourquoi l'établissement de similitudes, dans le but de représenter des concepts intangibles et des aspects intelligibles, est essentiel au cours de l'apprentissage. L'intemporalité de la voix parlée et de la voix chantée offre dans ce cas un modèle capable d'enlever tout doute à cet égard. Cependant, cette ressource pédagogique n'est pas récente, et sa récurrence confirme l'existence d'une transmission des préceptes musicaux qui remonte aux premiers écrits pédagogiques de Sylvestro Ganassi¹. Le caractère naturel et individuel de la voix parlée, et par extension de la voix chantée permet de comparer chaque timbre instrumental congénital à celui d'un instrument extracorporel. Compte tenu du caractère héréditaire de la notion de transmission musicale, toute recherche visant à élucider une inconnue liée à un instrument de musique doit remonter au moment de sa création.

Au cours du XIX^e siècle français, la comparaison du timbre de la flûte traversière et de la voix humaine a donné lieu à de nombreuses recherches sur l'imitation d'une technique vocale ou même de la performance d'un artiste particulier. La curiosité que cette récurrence de parallèles lyriques-instrumentaux suscite sur le plan personnel fait naître le désir de démêler la nature d'une relation qui se veut bidirectionnelle. Cette attirance pour le répertoire instrumental à forte connotation vocale, dans lequel les auteurs se servent des thèmes d'opéra pour explorer la notion de virtuosité avec l'instrument, a été une constante dans mon parcours musical. Je me suis par ailleurs toujours demandé dans quelle mesure le timbre d'un instrument de musique était important dans un langage à forte signification sociale comme celui de l'opéra ; et également, comment une série de personnages pouvait être créée à l'aide d'un simple instrument de musique. C'est pourquoi ce travail vise à mettre en lumière l'existence d'un lien entre la voix lyrique et la flûte traversière à travers le répertoire français de la Fantaisie ainsi que du lien de la flûte avec des personnages d'importance dans l'imaginaire collectif.

Étant donné que ce répertoire pour flûte s'inspire de thèmes d'opéra, les empruntant pour sa propre construction, l'existence de liens de nature vocale est probable dans ce type de répertoire. Une production conséquente de ce genre musical en France au XIX^e siècle prouve l'affection que l'auditeur lui porte dans différentes manifestations. Néanmoins, il est surprenant de constater que malgré son succès, en plus d'être considéré comme « sans importance »², ce répertoire est souvent qualifié de « mauvaise musique » par les instrumentistes eux-mêmes. Il est donc important d'étudier ce genre musical utilisé, malgré son manque d'autorité, par maints interprètes qui cherchent à imiter les chanteurs à succès avec l'espoir d'atteindre leur vocalité,

¹ Dans son *Opera intitulata Fontegara* du début du XVI^e siècle, Sylvestro Ganassi souligne l'importance exemplaire attribuée aux chanteurs, et incite les apprentis instrumentistes à se rapprocher le plus possible de sa technique vocale.

² Charles Soullier, *Nouveau dictionnaire de musique illustré*, Paris, Bazault, 1855, p. 124.

à l'instrument. L'étude de ce langage musical, auquel est forcément associée la construction musicale des personnages opératiques, met en évidence le phénomène socio culturel du grand opéra dans l'un des pays les plus représentatifs de cet art dans sa période la plus riche : la France au XIX^e siècle.

Tenter de percer le mystère de la prétendue vocalité instrumentale, que les théoriciens et les instrumentistes s'obstinent à entretenir depuis des temps lointains, est un véritable défi complexe. Cette vocalité, qui par ailleurs est fréquemment revendiquée dans de nombreux manuels d'apprentissage, trouve en Quantz l'un de ses défenseurs les plus fidèles. Dans son *Essai d'une méthode*³, l'identité que l'auteur établit entre la voix lyrique et la manière correcte de jouer de la flûte est enfin fondée. Depuis que l'instrument de Theobald Boehm a vu le jour, les flûtistes semblent avoir enfin l'outil avec lequel ils pourront réaliser des prouesses techniques jusqu'alors inimaginables. En conséquence, il est justifié de se questionner sur la valeur ajoutée de l'instrument de Boehm dans cette vocalité instrumentale tant recherchée.

Afin d'y répondre, la problématique autour de laquelle a été construite la présente recherche doctorale se résume en une question : quel impact la création de Théobald Boehm a-t-elle eu sur l'évolution de la virtuosité du discours musical dans l'opéra français du XIX^e siècle ? L'hypothèse de départ qui a guidé les travaux est la suivante : l'impact sur l'évolution du discours musical de la création de la flûte traversière du soi-disant « système Boehm » s'est traduit principalement dans l'utilisation de son timbre comme élément essentiel de la caractérisation des personnages d'opéra, du développement des Fantaisies brillantes basées sur des thèmes d'opéra, ainsi que du rôle privilégié accordé dès lors au flûtiste dans le domaine de la virtuosité. Cette hypothèse de départ a orienté la recherche autour de trois axes centraux :

1. Les propriétés de l'instrument Boehm d'un point de vue mécanique, permettant à l'interprète d'accéder à un niveau plus élevé de virtuosité instrumentale. Une comparaison de ses qualités avec celles de la flûte de l'ancien système est nécessaire pour démontrer sa supériorité mécanique.
2. Les vertus que le son produit avec la flûte apportent à l'interprète depuis toujours, dans son propre désir de le rapprocher de la vocalité susmentionnée. L'utilisation de son timbre pour caractériser les personnages d'opéra et leur donner vie renforcerait une vocalité instrumentale dans laquelle l'interprète serait placé au centre du discours musical du point de vue du discours narratif.
3. L'étude et l'analyse du répertoire musical d'inspiration lyrique et de son évolution tout au long du XIX^e siècle en France. La formule de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra à cette époque vient à mettre en valeur les deux axes précédents.

³ Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, C. F. Voss, 1752.

Comme le précisait déjà Vera Funk en 1999⁴, peu d'auteurs ont osé se pencher sur un genre musical dont la qualité est souvent mise en doute. Si le champ d'études de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra a été partiellement exploré, celui de la Fantaisie pour flûte reste pratiquement inexploré. Ce répertoire a fait l'objet d'incursions furtives afin que soit signalé son caractère hautement virtuose, mais aucune étude approfondie n'avait jusqu'alors été réalisée. Becker⁵ mentionne que l'ouvrage le plus utile pour l'étude de ce genre réside dans l'entrée « Piano fantasies and transcriptions » de Charles Suttoni publiée dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Cette contribution est issue de sa thèse de doctorat (1973) sur les œuvres pour piano d'inspiration lyrique de la période romantique⁶. Ses recherches ont par ailleurs servi d'inspiration et de support scientifique à d'autres incursions, telles que les recherches autour d'œuvres d'inspiration lyrique de Franz Liszt⁷ de Kenneth Kamilton ou celles de Bruno Moysan⁸ autour des compositions de ce même genre, par Liszt encore, entre 1830 et 1848.

Bien que portant essentiellement sur le répertoire pour piano, ces études doctorales contribuent à poser les bases scientifiques à de futurs travaux de recherche autour de ce même répertoire. La recherche doctorale de Rachel Nicole Becker intitulée *Trash Music*, qui rend hommage à la « mauvaise musique », est fondamentale et particulièrement éclairante pour la présente recherche. Le travail de Becker ne fait pas seulement suite aux travaux susmentionnés sur les Fantaisies sur des thèmes d'opéra, il se concentre aussi sur le répertoire pour instruments à vent⁹. Son analyse du contexte italien, duquel émerge ce répertoire, met en lumière un genre musical qui va au-delà d'une simple mélodie arrangée pour plaire au public. Lors de son analyse, l'auteur établit des liens entre l'œuvre source et l'œuvre empruntée dans un discours extra musical. Les conclusions qu'elle tire du cas italien nous font réfléchir aux similitudes et aux différences avec ce même genre publié en France dans une période analogue.

Étant donné qu'aucun ouvrage de référence n'a été découvert pour répondre au cas spécifique du genre de la Fantaisie pour flûte d'inspiration lyrique dans la France du XIX^e siècle, cette étude s'est appuyée sur les différentes sources spécialisées qui l'abordent de manière périphérique. Les recherches de Nancy Toff¹⁰ et d'Ardal Powell¹¹ donnent un aperçu de son

⁴ Ardal Powell, *The Flute*, New Haven-London, Yale University Press, 2002, p. 140.

⁵ Rachel Nicole Becker, « *Trash Music* »: *Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds*, Thèse de Doctorat, University of Cambridge, 2017, p. 12.

⁶ Charles Suttoni, *Piano and opera: a study of the piano fantasies written on opera themes in the romantic era*, Thèse de Doctorat, New York University, 1973.

⁷ Kenneth Hamilton, *The operatic fantasies and transcriptions of Franz Liszt: A critical study*, Thèse de Doctorat, University of Oxford, 1989.

⁸ Bruno Moysan, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra (1830-1848) : musique, sémantique, société*, Thèse de Doctorat sous la direction de Serge Gut et de Jean-Michel Vaccaro, Université de Tours, 1997.

⁹ Becker se concentre sur le répertoire d'inspiration lyrique composé pour les instruments à vent de la famille des bois : la flûte, le hautbois, la clarinette et le basson.

¹⁰ Nancy Toff, *The flute book: a guide for students and performers*, New York, Oxford University Press, 2012 (I/1985).

¹¹ Ardal Powell, *The Flute*, New Haven, Yale University Press, 2002.

évolution d'un point de vue global et les travaux de Ventzke¹² et d'Hilkenbach¹³, autour de l'instrument de Boehm, viennent les ponctuer. Cette vision panoramique est complétée par les publications de Fuentes Gimeno¹⁴ autour des instruments alternatifs à ceux de Boehm. Les actes des procès-verbaux des organismes de décision du Conservatoire de Paris éclairent le conflit qui entoure l'adoption de l'instrument de Theobald Boehm en France. Le changement que ce dernier opère sur le timbre de la flûte avec son nouveau modèle en métal¹⁵ va provoquer une évolution dans la conception générale de l'idéal sonore. Et cette nouvelle conception de son deviendra le porte-drapeau de l'École française de la flûte qui formera des flûtistes de réputation internationale ayant contribué à l'essor de ce modèle d'instrument.

Ce culte pour la sonorité exportée à l'étranger comme label de qualité française est incarné notamment par la figure de Paul Taffanel¹⁶ associée au son qu'il réussira à tirer de son instrument de métal. Néanmoins, ces qualités miraculeuses de la sonorité attribuée à Taffanel suscitent des divergences chez certains musicologues. Dans cette direction, les travaux d'Andrieux viennent rappeler qu'il existe pour le moment peu de documents sonores qui soutiennent cet idéal sonore, et que ceux qui existent ne vont pas dans le sens mentionné ci-dessus :

Plusieurs disciples de Taffanel ont laissé des enregistrements qui apportent un éclairage radicalement différent sur ce que devait être son idéal sonore, notamment Léopold Lafleurance, Pierre Deschamps, Philippe Gaubert, Georges Barrère, Gaston Blanquart et Georges Laurent¹⁷.

Or, il semble que le poids des témoignages d'époque, notamment ceux de Louis Fleury dans *Le Monde*¹⁸ et dans l'entrée « Flûte » de l'Encyclopédie de Lavignac¹⁹, contribue à perpétuer cette association conceptuelle du timbre de la flûte « à la française » de Paul Taffanel avec l'instrument de Boehm. D'autres travaux importants comme celui de Dorgueille²⁰ ou de Blakemann²¹ mettent en évidence – du point de vue des interprètes et compte tenu de leur relation lyrico-instrumentale – les influences reçues au long de leur formation et de leur carrière

¹² Karl Ventzke, *Die Boehmflöte: Wendingang und Misikinstrumentes*, Frankfurt, Verlag Das Musikinstrumente, 1966.

¹³ Karl Ventzke et Dietrich Hilkenbach, *Boehm-Instrumente Boehm Woodwinds*, Frankfurt am Main, Verlag dans Musikinstrument, 1982.

¹⁴ María del Carmen Fuentes Gimeno, « No solo Boëhm: las flautas alternativas a la flauta de sistema Boëhm en Alemania a finales del siglo XIX y principios del XX » in *Todo Flauta*, Mars 2020, Asociación de Flautistas de España, 2020, p. 48-58.

¹⁵ Dorothy Glick, *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*, MA of Music, University of Kansas, 2014, p. 4.

¹⁶ Marie-Gabrielle Soret, *Camille Saint-Saëns : Écrits sur la musique et les musiciens (1870-1921)*, Paris, Vrin, 2012, p. 379, NBP 66 : Paul Taffanel [...] est souvent surnommé le « Paganini de la flûte », et ses prestations marquent véritablement le début de l'école française de la flûte.

¹⁷ Vincent Andrieux, « L'univers sonore d'Henri Chaussier. Perspectives sur le jeu des instruments à vent en France au début de l'ère de l'enregistrement (circa 1898-1938) », Actes de Colloque « Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blech-Blasinstrumentenbau », Argus, juillet 2016, p. 264.

¹⁸ Louis Fleury, « Souvenirs d'un flûtiste », *Le Monde Musical*, 35^e-36^e années, septembre 1924-juin 1925.

¹⁹ Albert Lavignac, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1927, p. 1483-1526.

²⁰ Claude Dorgueille, *L'école française de la flûte*, Paris, Actualité freudienne, 2007 (I/1983).

²¹ Edward Blakeman, *Taffanel : Génie de la flûte* [Taffanel : *Genious of the flute*, 2005], trad. de l'anglais Ch. Lanter, Paris, Éd. Actualités freudiennes, 2011.

professionnelle. Les deux œuvres font ressortir la contribution que ces artistes laissent en héritage, principalement dans le répertoire interprété – dans l'exercice de leurs fonctions d'interprètes associés à une institution ou à une association – et dans celui composé dans le but de rendre brillantes leurs propres performances.

En ce qui concerne la Fantaisie, les travaux de Bartoli et Roudet²² complètent les définitions romantiques que l'on peut lire dans un grand nombre de dictionnaires et d'encyclopédies publiés en France au cours du XIX^e siècle. Bartoli et Roudet analysent l'évolution du genre de la Fantaisie de Carl Philipp Emmanuel Bach à Franz Liszt, mais uniquement la *frei Fantaisie* et, comme Suttoni et Hamilton, ils se concentrent uniquement sur le répertoire de piano :

Deux catégories de fantaisies coexistent dès le début du XIX^e siècle : d'une part, celles bâties sur un ou plusieurs thèmes connus préalablement au public (ayant fréquemment comme titre « Fantaisie sur des thèmes de... ») et, d'autre part, celles, souvent qualifiées outre-Rhin de « libres » (*frei Fantaisie*), qui sont seulement le fruit de l'imagination de l'exécutant ou du compositeur. Le sujet du présent livre est d'étudier la seconde des catégories depuis l'époque de Carl Philipp Emanuel Bach, c'est-à-dire la seconde moitié du XVIII^e siècle, à celle de la maturité créatrice de Liszt, aux alentours de 1850²³.

D'autre part, les œuvres de Byrne²⁴, Hamilton²⁵ et Hayes²⁶ offrent une vision globale du répertoire pour flûte, dans laquelle apparaît le phénomène de la Fantaisie pour flûte d'inspiration lyrique, associant sa particularité au contexte socio-politico-culturel français du XIX^e siècle. L'une des particularités les plus emblématiques de ce XIX^e siècle français est reprise par Becker :

Le développement de la vie de concert à Paris, les prédécesseurs des fantaisies d'opéra dans les salons, ainsi que la réception et les carrières des virtuoses du piano et du violon ont clairement influencé la réception historique des fantaisies d'opéra pour les instruments à vent et influencent encore leur réception aujourd'hui²⁷.

²² Jean-Pierre Bartoli et Jeanne Roudet, *L'essor du Romantisme : la fantaisie pour clavier, de Carl Philippe Emmanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, Vrin, 2013.

²³ Bartoli et Roudet, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ Mary Catherine Jett Byrne, *Tooters and Tutors: Flute Performance Practice Derived from Pedagogical Treatises of the Paris Conservatoire (1838-1927)*, Thèse de Doctorat sous la direction d'Eric Schwandt, University of Victoria, 1993.

²⁵ Amy Sue Hamilton, *The relationship of flute construction to the symphonic role of the flute and orchestral performance practice in the nineteenth century*, Thèse de Doctorat, Northwestern University, Illinois, 1983.

²⁶ Susan Nanette Hayes, *Chamber music in France featuring flute and soprano, 1850-1950, and a Study of the interactions among the leading flutists, sopranos, composers, artists, and literary figures of the time*, Thèse de Doctorat sous la direction de William M. Montgomery, University of Maryland, 2006.

²⁷ Becker, *op. cit.*, p. 10.

Un contexte qui est complété par des travaux tels que l'étude collective proposée dans *La Musique en France à l'époque romantique*²⁸ ou les études de Chimènes²⁹, Fauquet³⁰ ou Wild³¹, qui apportent des précisions importantes sur le fonctionnement musical français. De plus, le contexte d'un siècle particulièrement turbulent sur le plan politique s'avérera capital pour le développement d'un genre qui incarne la virtuosité instrumentale. L'ordre politique centralisé de la société française du XIX^e siècle a conduit à l'établissement de sa capitale comme centre culturel, et donc musical. Cette centralisation du système culturel a favorisé l'émergence d'un nombre important de salons musicaux privés, phénomène social qui, à son tour, a suscité la création du genre de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra.

Si l'étude du contexte musical de la France du XIX^e siècle a déjà démontré un lien étroit, et parfois même une dépendance, avec le contexte socio-politique, l'impact du répertoire spécifique pour flûte en particulier reste inexploré. La richesse des ressources primaires sur lesquelles s'appuyer dans cette investigation contraste avec l'absence de matériel scientifique particulier pour étudier en profondeur un tel répertoire dans le contexte socio-politique dans lequel il s'épanouit. Cette lacune scientifique soulève aussi des questions quant à la légitimité d'une recherche aussi multiforme que la présente : l'étude et l'analyse d'un répertoire oublié présentent-elles un réel intérêt ? La mise en lumière d'un répertoire abandonné est-il d'une réelle utilité ? Étant donné la quantité minimale du répertoire pour flûte issu de cette période que l'on a l'habitude de programmer, une telle étude peut s'avérer utile pour le domaine de la musicologie.

Ainsi, la présente recherche vise à mettre en lumière le répertoire romantique français pour flûte, peu ou pas connu, dont le modèle d'inspiration repose sur le répertoire lyrique. Son analyse permet également de constater l'évolution des habitudes socio-musicales de toute une communauté musicale, au long du XIX^e siècle, en tenant compte d'une multitude de facteurs, parmi lesquels le facteur économique est primordial. D'autre part, l'ampleur d'un répertoire peu exploré est telle – comme c'est le cas du répertoire romantique pour flûte d'origine française – qu'on ne peut apporter de réponses à toutes les questions qui se posent. C'est pourquoi, malgré le désir permanent d'une vue panoramique du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique, la présente recherche se concentre sur le genre de la Fantaisie.

De nombreuses questions surgissent naturellement au cours de la recherche, qui tenteront d'en guider l'orientation. Par exemple, existe-t-il une bonne et une mauvaise musique pour flûte ? Ou plus précisément, quels paramètres doit-on utiliser pour qualifier la musique pour flûte de bonne ou de mauvaise ? Des doutes interviennent également quant à la motivation de ces partitions : la création d'un répertoire d'inspiration lyrique pour la flûte est-elle

²⁸ Joseph-Marc Bailbé, Élisabeth Bernard et al., *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991.

²⁹ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.

³⁰ Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986

³¹ Nicole Wild, *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir avec inventaire et historique des salles*, Lille 3, ANRT, 1988.

exclusivement suscitée par un intérêt économique ou, au contraire, animée par un désir de création artistique ? Un changement de direction politico-culturelle pourrait-il modifier le mode de composition du répertoire pour flûte ? Ou, au contraire, un changement dans la façon de composer un certain répertoire peut-il révéler une autre orientation politico-culturelle d'un pays ? Étant donné l'amplitude considérable du présent corpus d'étude, la thèse s'attachera à répondre aux questions liées à la problématique initiale, et plus particulièrement à celles qui découlent de la prétendue vocalité instrumentale susmentionnée :

- a) La flûte conçue par Boehm en 1847 doit-elle être considérée comme un instrument potentiellement vocal ?
- b) Le timbre du nouvel instrument peut-il être utilisé comme un emblème de caractérisation de personnages opératiques ?
- c) Le répertoire pour flûte d'inspiration lyrique, et en particulier celui de la Fantaisie, est-il la formule choisie par les musiciens du XIX^e siècle pour déployer la prétendue vocalité dans un discours narratif renouvelé ?

La construction du corpus d'étude s'est développée en trois phases qui répondent aux questions de la problématique évoquée plus haut. L'ensemble de ces éléments présente une dualité : d'une part, le matériel théorique, nécessaire à la fois pour lever les doutes liés à l'instrument de Boehm et pour contextualiser le sujet de recherche d'un point de vue socio-politico-culturel ; d'autre part, avec l'objectif de répondre à la vocalité instrumentale visée, le répertoire pour flûte d'inspiration lyrique et les manuels d'apprentissage du chant lyrique et de la flûte traversière publiés en France au XIX^e siècle. Les différentes phases de l'analyse paramétrique pratiquée dans ce corpus sous de multiples angles ont pour objet de répondre aux nombreuses questions que soulève un répertoire musical trop méconnu, justifiant ainsi la nécessité d'un corpus de travail particulièrement vaste, voire ambitieux. D'autre part, l'analyse de l'apprentissage de la flûte et du chant est le moyen d'observer les choix de chaque discipline pour son propre enseignement. La comparaison de la structure interne de chacun de ces manuels permet d'abord de révéler l'existence ou non d'un canon organisationnel, puis de dégager les similitudes et les différences entre les deux. Grâce à ces ressemblances, les influences unidirectionnelles et bidirectionnelles sont détectables. Les témoignages recueillis dans la presse de l'époque illustrent les résultats obtenus dans les analyses paramétriques du répertoire de cette étude. Le reflet dans la presse d'un répertoire donné – ou, à défaut, son absence – constitue un puissant complément d'information grâce auquel se décèle l'évolution du choix de la consommation musicale.

Le fil conducteur de cette recherche a été établi autour de la notion de nationalité³², ce qui conduit à observer les décisions des auditeurs dans les tendances construites sur la base de données obtenues. Si dans la plupart des cas, l'attribution d'une nationalité se fait naturellement,

³² D'après le *Dictionnaire de l'Académie française*, la nationalité est la « condition d'une communauté qui forme ou aspire à former une nation distincte », <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9N0114> [consulté le 16 octobre 2022].

dans d'autres, elle pose une question épineuse : d'où sommes-nous, est-ce de l'endroit où nous sommes nés, ou bien du pays où nous habitons ? Bien qu'il y ait des arguments solides en faveur de la première question, la réponse se complique lors d'un changement de situation : en effet, le fait de changer de pays de résidence à un moment donné implique-t-il *de facto* un changement de nationalité ? Le caractère personnel des deux questions incite à donner autant de réponses qu'il y a de cas individuels. En plus de relever du statut juridique et politique, l'essence de la nationalité se traduit avant tout par un sentiment individuel d'appartenance collective.

Étant donné l'impossibilité d'interroger directement les auteurs dont le statut national présente un dilemme, le critère retenu a été à accorder un poids particulier à la résidence de l'auteur. Ainsi, la complexité représentée par le cas des expatriés en France – Offenbach, Meyerbeer ou encore Grétry – se résout en faveur de la nationalité française. Si l'on tient compte du fait que leurs activités et leurs résidences respectives prolongées dans le temps se trouvaient pour la plupart sur le territoire français, cela semble être la considération la plus plausible. Le cas des compositeurs germanophones, en revanche, présente un tout autre dilemme : bien qu'il soit clair que Mozart est autrichien et Weber allemand, dans la présente étude ils sont comptés dans une seule catégorie de compositeurs germanophones. Ce regroupement répond au besoin de synthèse et de clarté des différentes études qui composent cet ouvrage dans leur proposition de tendances construites sur la base d'une analyse comparative.

Une autre question se pose lors de l'établissement des différentes tendances dans le choix d'un style d'opéra en fonction de son origine : faut-il prendre en compte la nationalité de l'auteur de l'opéra, celle du lieu où il a été composé ou celle de la langue du livret ? Si l'on considère qu'une œuvre peut être écrite sur une période assez longue, et dans plusieurs lieux où l'auteur est obligé de passer, une réponse est difficilement envisageable. Il n'est pas non plus possible d'attribuer une nationalité à un opéra sur la base de la langue du livret, car cela soulèverait un nouveau problème : le cas d'opéras de nationalité mixte suite aux nombreuses adaptations qui ont été faites en français au cours du XIX^e siècle. C'est pourquoi, malgré les multiples nuances à prendre en considération, retenir la nationalité de l'auteur pour définir la nationalité de l'œuvre est le plus approprié pour la présente recherche.

L'attribution du statut de « musicien-chercheur associé à la BnF » a été d'une importance capitale pour mener à bien le long processus d'exploration suite à la découverte d'un corpus d'œuvres particulièrement vaste. La mise à disposition d'un studio de musique insonorisé, ainsi qu'un meilleur accès au matériel des différentes collections concernant notre corpus, a facilité l'élaboration d'une analyse exhaustive. La construction méthodologique de la recherche a suivi trois phases distinctes, en fonction de la nature du travail effectué : une première étape de collecte et d'étude du matériel théorique, au cours de laquelle une bibliographie raisonnée a pu être constituée ; durant la deuxième, la recherche et la collecte de matériel musical – répertoire pour flûte sur des thèmes lyriques et manuels d'apprentissage du chant lyrique et de la flûte – sont effectuées dans les différentes collections de la BnF ; enfin, une troisième période au cours de laquelle sont étudiés et analysés les matériaux collectés.

Afin de répondre à la première question, un dossier documentaire spécialisé a été constitué sur les origines de la flûte traversière, son évolution organologique dans le temps et ses répercussions en France tout au long du XIX^e siècle. La complexité que représente une recherche de croisements conceptuels thématiques – comme celui de la prétendue vocalité instrumentale – est résolue grâce à la possibilité offerte par les moteurs de recherche avancés dans les catalogues en ligne. À cette fin, grâce à un usage intensif de ces inventaires informatisés, la méthode privilégiée est celle de la convergence des mots-clés, dans laquelle le terme flûte est constitué comme une terminologie polaire. Les moteurs de recherche favorisent l'association conceptuelle d'une multitude de combinaisons en trois langues – anglais, français et espagnol – telles que flûte-voix, flûte-lyrique, flûte-chant, flûte-opéra, flûte-vocale, etc. À cet égard, les ressources électroniques offertes par le catalogue général de la BnF se sont révélées un outil particulièrement utile tant pour la recherche que pour la vérification. Cette section offre un accès facile à la consultation à distance d'importants compendiums tels que *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ainsi que d'autres études sur des sujets complémentaires spécialisés ou inhabituels.

Malgré l'importance des différents travaux scientifiques qui nourrissent cette recherche, il est nécessaire de rappeler qu'une grande partie d'entre eux sont des sources secondaires. En plus de donner la priorité à l'étude des sources primaires, il est indispensable d'inclure un mécanisme de vérification de ces sources. Ce dispositif de contrôle se traduit par une étape complémentaire de collecte, d'organisation et d'analyse des témoignages dans la presse d'époque ; pour cela, il a été fait un usage intensif de la plateforme numérique de consultation de la BnF *Gallica*. La collecte et l'examen des articles parus dans la presse entre 1800 et 1900 qui font référence à l'instrument ont lieu grâce à la recherche par mots-clés. Le mot « flûte » a été utilisé comme seul mot-clé, faisant apparaître tous les articles se rapportant à l'instrument, à la capacité de chanter avec la flûte ou à son répertoire.

Le résultat obtenu est de 425 publications françaises contenant le terme flûte dans des articles publiés durant le XIX^e siècle. À partir de ce résultat, tous les articles mentionnés dans les 230 premières divulgations initiales ont été examinés. Il en résulte que 580 articles se rapportent à la flûte dans la presse musicale spécialisée dans *Le Ménestrel* (1833-1900), et 750 dans la presse nationale générale. L'organisation des 1330 articles collectés en un répertoire analytique permet de lire les informations suivantes :

Corps du texte de l'article :	Nom de la section	
	Nom de l'auteur	
Informations extraites :	Nom du journal	
	Date de la parution de l'article	
	Référence à une Fantaisie pour flûte d'inspiration lyrique	
	Existence d'une collaboration entre flûte et chant	
	Nom du flûtiste	
	Nom du chanteur	
	Nom de l'orchestre	
	Nom de la salle des concerts	
	Nom de l'hôte du salon	
	Programmation référencée	
Classification de l'article dans l'une des catégories :	Répertoire instrumental	Fantaisie
		Air et variations
		Pots-pourris
		Transcriptions et arrangements
	Virtuosité instrumentale	
	Flûte soliste	
	Chanter avec la flûte	
	Facture instrumentale et organologie	
	Influence du chant sur la flûte	
	Utilisation du timbre comme emblème de caractérisation	
	Salons parisiens	
	Amateurs	
	Choix d'un répertoire alternatif	

Tableau 1 : Paramètres utilisés lors de l'extraction des données des témoignages d'époque

Les informations essentielles extraites de chaque article permettent de noter à la fois les similitudes et les différences dans les tendances obtenues, selon le territoire auquel l'article se réfère. La division en sections thématiques fait également découvrir, par récurrence, le degré de préoccupation que chacune d'elles suscite chez les auteurs des critiques et chez les lecteurs. Enfin, ces témoignages d'époque servent à certifier l'existence d'événements oubliés ou notables.

De nombreux articles publicitaires à visée principalement commerciale, incitant le lecteur à acheter les dernières partitions publiées, ont été consignés lors de l'examen de la presse d'époque. L'édition musicale française est l'un des phénomènes commerciaux les plus importants du XIX^e siècle. Dans le *Dictionnaire des éditeurs de musique en France*, Devriès et Lesure soulignent le fort impact social d'une activité a priori concentrée dans la seule sphère commerciale :

Un siècle particulièrement brillant de l'édition musicale française, tant par l'ampleur de la production que par la variété du répertoire diffusé. [...] Tous les genres sont représentés, de l'opéra à la chanson contemporaine, en passant par la musique religieuse, les œuvres didactiques, la musique militaire et les cafés-concert³³.

³³ Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique en France : de 1820 à 1914*, Vol. II, Genève, Minkoff, 1988, p. 7.

Toutefois, ils avertissent que s'il est « tentant de juger de la prospérité des différentes maisons d'édition sur la base de leur catalogue »³⁴, il faut se garder de toute conclusion hâtive. L'étude de ce phénomène socio-économique permet de répondre aux éventuelles questions qui se posent lors de l'analyse de la production de musique pour flûte.

L'absence de visibilité de l'étendue du corpus lors des premières étapes de l'investigation a empêché de mesurer avec précision la dimension des travaux à réaliser autour d'un répertoire encore inexploré. Cependant, l'aide des conservateurs et du personnel spécialisé du département de la musique de la BnF a été essentielle durant cette phase de recherche et de collecte du répertoire. Grâce à leurs conseils et aux informations obtenues par le biais du moteur de recherche du portail numérique de l'institution, 1662 partitions pour flûte d'inspiration lyrique, 100 manuels pour chant lyrique et 60 pour flûte traversière ont été identifiés. La quantité inattendue de matériel pour flûte d'inspiration lyrique qui fait partie des collections de la BnF a entraîné à l'origine un conflit pour le choix d'un corpus de travail spécifique. Malgré les difficultés que présente un corpus trop important, le choix de l'étudier dans son ensemble répond à un désir d'exhaustivité. Bien qu'une décision de cette nature puisse être considérée comme ambitieuse, l'obtention de résultats fiables à partir d'un répertoire inexploré n'est possible qu'à partir d'une vision globale. C'est bien la seule façon de prétendre à une construction rigoureuse des différentes tendances de choix de ce répertoire dans la France du XIX^e siècle.

Le corpus provient entièrement des collections conservées au département de la musique de la BnF. Bien que ce répertoire soit conservé sous plusieurs cotes de classification – en fonction du format de la partition et de l'instrument pour lequel elle a été composée – la plupart d'entre elles figurent sous la cote VM9. La consultation de l'inventaire³⁵ de la BnF a permis d'affiner cette information, puisque l'essentiel du répertoire pour flûte de cette période se concentre principalement entre VM9-1522 et VM9-3271. Un total de 1547 œuvres d'inspiration lyrique pour flûte a pu ainsi être identifié. La plupart des œuvres de ce répertoire sont conservées grâce à l'obligation du dépôt légal, et l'inscription à cet inventaire permet de déterminer leur origine. Par défaut, l'inventaire contient les informations suivantes :

Date d'entrée dans l'institution			
Numéro d'inventaire³⁶			
Origine de l'entrée	Acquisition		
	Donation		
	Dépôt légal	Paris	
		Autres départements	
Étranger			

Tableau 2 : Information consignée dans l'inventaire d'entrée au dépôt légal

³⁴ Devriès et Lesure, *op. cit.*, p. 10.

³⁵ Le « carnet des cotes » est conservé sur microfilm et peut être consulté sur place.

³⁶ Les numéros inscrits dans cet inventaire de la BnF correspondent aux numéros de cote actuels.

Selon cet inventaire, les entrées sont rarement enregistrées comme des dons ou des acquisitions et la plupart attestent de leur origine parisienne. Malgré de rares entrées confirmant la provenance d'autres départements, la quasi-absence d'une origine étrangère témoigne de son caractère exceptionnel. D'autre part, bien que la majeure partie de ce répertoire se concentre sous la cote VM9, d'autres partitions sont conservées sous des cotes différentes. Enfin, les 115 partitions issues de la collection patrimoniale de la bibliothèque du Conservatoire de Paris³⁷ complètent les 1547 qui proviennent du dépôt légal³⁸.

Les règles de communication indispensables à toute institution patrimoniale rendent le processus d'examen et de collecte d'un grand volume de matériel particulièrement chronophage. L'obtention d'une autorisation exceptionnelle a permis d'accéder à toutes les partitions pour flûte conservées sous la cote VM9, ce qui a favorisé leur examen dans un temps resserré. Durant cette période, toutes les partitions d'inspiration lyrique pour flûte ont été examinées et photographiées, puis analysées. Les premières informations extraites de ce répertoire pour flûte répondent aux critères suivants :

Cote de la bibliothèque
Nom de l'auteur de l'œuvre pour flûte
Titre de l'œuvre pour flûte
Éditeur de l'œuvre pour flûte
Date d'entrée dans le dépôt légal
Opéra à l'origine de l'inspiration
Auteur de l'opéra à l'origine de l'inspiration
Instruments destinataires de l'œuvre

Tableau 3 : Paramètres utilisés lors de l'extraction des données des partitions collectées

En ce qui concerne les méthodes d'apprentissage des deux disciplines, le matériel analysé dans cette section ne nécessite pas une exhaustivité équivalente à celle des sections précédentes. Bien que l'ensemble de ce matériel spécifique soit considéré comme un corpus issu d'un échantillonnage, aussi bien la construction de la tendance que l'obtention des conclusions proviennent des données recueillies à partir d'un matériel suffisant : 100 manuels de chant et 60 manuels de flûte. Le choix du matériel exclut les recueils qui complètent d'autres manuels et ceux qui, malgré une date d'entrée différente dans le dépôt légal, ne présentent aucune modification par rapport aux manuels précédents du même auteur. L'extraction d'informations de ces manuels d'apprentissage repose sur le principe d'équivalence, mais les spécificités de chaque discipline reflètent quelques variations dans leurs contours respectifs :

³⁷ L'organisation alphabétique des différentes œuvres de la collection du Conservatoire a rendu le processus d'examen particulièrement fastidieux. Heureusement, ce dossier est désormais entièrement informatisé et peut être consulté sur la page du catalogue général de la BnF.

³⁸ Bien que la figure du dépôt légal ne jouisse pas d'une bonne réputation auprès des compositeurs et éditeurs de musique français du XIX^e siècle – qui sont obligés de déposer un exemplaire gratuit dans l'institution du dépôt légal et un autre à la bibliothèque du Conservatoire de Paris – c'est grâce à cette disposition qu'un grand nombre de témoignages musicaux publiés au XIX^e siècle en France sont encore conservés aujourd'hui.

		Méthodes de Flûte	Méthodes de Chant
Cote de la bibliothèque		√	√
Date d'entrée dans le dépôt légal		√	√
Commentaires personnels		√	√
Principes généraux		√	√
Beauté du son		√	√
Gammes		√	√
Intervalles		√	√
Articulation		√	√
Cadences		√	√
Ornements :	Trilles	√	√
	Mordants et appoggiatures	√	√
	Broderies	√	√
	Roulades	√	√
	Gruppettos	√	√
	Chromatismes	√	√
	Arpèges	√	√
Respiration		√	√
Airs d'opéra		√	√
Mécanisme vocal			√
Tenue instrumentale		√	
Renvois instrumentaux			√
Renvois lyriques / vocaux		√	
Traits de personnalités		√	√
Doigtés :	Systeme ancien	√	
	Systeme Boehm	√	
Double / Triple coup de langue		√	
Histoire de l'instrument		√	
Entretien instrumental		√	
Prévision d'études		√	

Tableau 4 : Paramètres utilisés lors de l'extraction des données des méthodes d'apprentissage sélectionnées

Au cours de la troisième phase de cette recherche, les données recueillies dans chaque partition lors de l'étape précédente sont examinées et des conclusions raisonnées sont tirées d'une analyse paramétrique de double nature : un examen de nature musicale et une exploration d'essence narrative. Les paramètres utilisés pour enregistrer les informations musicales complémentaires extraites de chaque partition sont les suivants :

Division formelle interne	
Tonalités utilisées	
Traits de virtuosité	
Format et extension de la partition	
Observations personnelles	
Tessiture :	Aiguë
	Medium
	Grave
Genre de l'œuvre :	Transcription / Arrangement
	Thème et variations
	Fantaisie
	Autres formes
Difficultés :	Débutant
	Amateur
	Amateur confirmé
	Professionnel

Tableau 5 : Paramètres utilisés lors de l'extraction des données locales des partitions

La division formelle interne de chaque partition pour flûte répond au désir de différencier les formes musicales utilisées au XIX^e siècle de celles qui les ont précédées. Ces dernières, et surtout la Sonate, utilisent une division formelle de chacune des sections qui composent l'œuvre. La liberté essentielle qui caractérise les compositions musicales du XIX^e siècle ne permet pas d'envisager une analyse par sections de ce répertoire. C'est pourquoi, dans la présente recherche, tout changement de *tempo* observé lors de l'étude de chaque partition est considéré comme un désir de division. Ces modifications agogiques, qui indiquent un changement dans le discours musical, coïncident fréquemment avec un changement de section tonale. En plus de faciliter la détection d'éventuels changements de section, la collecte des différentes tonalités utilisées permet de déterminer la tendance de leur évolution au cours du XIX^e siècle. Évolution qui permet d'ailleurs d'associer la construction d'un certain répertoire aux progrès de la construction instrumentale, et notamment ceux de Boehm.

La complexité de la phase de collecte des caractéristiques de virtuosité à partir des partitions de flûte réside dans l'absence d'un inventaire déterminant ce qui est de la virtuosité instrumentale, ou à défaut, ce qui n'en est pas. Le travail technique signalé lors de l'extraction de l'information des manuels d'apprentissage de la flûte est pris comme référence : gammes rapides, grands intervalles, arpèges, chromatismes, regroupements, passages de roulade, passages de broderie, trilles, mordants et appoggiatures. Comme cette liste non exhaustive porte

sur une œuvre ornementale, il est raisonnable d'associer cette étude à l'œuvre de Celletti³⁹. Son travail met en avant une série d'ornements virtuoses considérés comme étant d'origine *belcantiste* : trilles, mordants et appoggiatures, passages brodés, séries *volatine*, gruppettos, groupes arpégés irréguliers et variations. Si tous ces éléments ornementaux sont visibles dans presque toutes les partitions musicales, quelle que soit la période de composition, la présente recherche relève une virtuosité ornementale qui représente un défi instrumental suffisant. Tout élément ornemental qui ne constitue pas un défi mécanique pour l'interprète et son propre niveau instrumental est exclu.

Afin de déterminer le niveau d'adaptabilité d'une partition, il faut établir auparavant son degré de difficulté, et de là, l'étendue de sa virtuosité. M'appuyant sur plus de vingt ans d'expérience dans le domaine de la pédagogie, j'ai utilisé une gradation de 1 à 9 pour déterminer le niveau d'effort instrumental de chacune des partitions recueillies ; 1 pour le niveau de difficulté le plus faible et 9 pour le plus élevé. Cette échelle graduée est divisée en trois sections, plus une section mixte, chacune correspondant à un groupe particulier d'interprètes :

- De 1 à 3, les flûtistes débutants, dont le niveau instrumental ne nécessite pas de connaissances mécaniques très développées.
- De 4 à 6 ans, les flûtistes amateurs, dont le niveau instrumental correspond à une formation musicale d'au moins trois ans, mais ne nécessite pas un travail rigoureux quotidien.
- Entre 6 et 7 ans, les flûtistes amateurs experts, dont le niveau instrumental correspond à une solide formation musicale et qui, sans être formés professionnellement, ont besoin d'une rigueur quotidienne.
- De 7 à 9 ans, les flûtistes professionnels, dont le niveau instrumental correspond à une formation musicale sérieuse, d'une virtuosité prouvée et qui consacrent leurs efforts quotidiens à ce métier.

Les observations personnelles auxquelles il est fait référence lors de cette dernière phase d'extraction d'informations et d'analyse des partitions répondent à une volonté de comparer la lecture musicale intellectuelle à un résultat sensoriel.

Quant à l'exploration narrative du répertoire sélectionné, l'analyse paramétrique réalisée vise à mettre en lumière l'association de la flûte et des personnages d'opéra. Les données extraites de chaque partition répondent à un désir d'étude comparative par rapport à l'opéra qui sert d'inspiration. À cette fin, une étude générale de l'intrigue de chaque opéra et des personnages⁴⁰ qui y participent, ainsi que de sa partition, est réalisée au préalable. Ce n'est qu'ensuite que l'on procède à l'identification des fragments potentiels d'origine opératique, à leur comparaison et à une vérification finale. Le même processus de détection de l'air emprunté dans l'opéra nous permet de répondre aux questions de l'analyse paramétrique de cette recherche :

³⁹ Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto* [trad. de l'italien Hélène Pasquier], Paris, Fayard, 1987.

⁴⁰ Joyce Bourne, *Who's who in opera*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Airs empruntés		
Personnages		
Tonalité	Air d'origine	
	Air transformé	
Tessiture vocale	Voix aiguës	Soprano
		Mezzo-soprano
		Contralto
	Voix graves	Ténor
		Baryton
		Basse

Tableau 6 : Paramètres utilisés lors de l'extraction des données locales des personnages

Dans le cas de rôles présentant une différence de tessiture vocale – comme Cherubino dans *Le nozze di Figaro* de Mozart ou Rosina dans *Il barbiere di Siviglia* de Rossini – le choix initial est fait systématiquement, donc le rôle de soprano pour Cherubino et le contralto pour Rosina⁴¹.

Becker note que « le discours d'une Fantaisie est significatif en grande partie parce qu'il peut clairement se référer à l'histoire et aux personnages d'un opéra spécifique plutôt qu'à des simples archétypes opératiques ou musicaux »⁴². En effet, la construction de certaines de ces Fantaisies, outre une nécessaire composante musicale de qualité – loin d'être ignorée, comme l'ont toujours prétendu leurs détracteurs – requiert des connaissances spécialisées en narratologie. Bien que cette conclusion relie forcément la construction musicale de la Fantaisie à celle de la narration de l'opéra, l'utilisation du timbre de la flûte comme emblème de la caractérisation des personnages de l'opéra a été omise. Afin d'établir cette association, je n'ai tenu compte que des partitions dans lesquelles il existe des preuves d'originalité et d'élaboration musicale minimale. Tout matériel, tel que les transcriptions, dans lequel seule a été faite une simple adaptation, est écarté. Ainsi, les conclusions tirées de l'analyse des différentes récurrences des airs, des tessitures vocales et des personnages proviennent des données obtenues à partir du tiers du matériel initialement collecté⁴³.

Trois grandes questions contiennent l'ossature de mes investigations, à savoir :

1. La flûte est-elle un instrument vocal ?
2. Quel a été le rôle de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra dans le développement de la virtuosité de la flûte de Boehm en France au XIX^e siècle ?

⁴¹ Bien qu'aujourd'hui il soit courant de voir un mezzo-soprano chanter le personnage de Cherubino, il est important de noter qu'à l'époque où Mozart a composé son opéra, cette tessiture, à mi-chemin entre la voix aiguë et la voix grave d'une femme, était encore inexplorée. Quant au rôle de Rosina, le contexte est différent ; bien qu'il s'agisse d'un air original pour un contralto coloratura, la popularité du rôle a fait que dans la version française, il a été transposé à celui d'un soprano coloratura, changeant complètement le timbre vocal original.

⁴² Becker, *op. cit.*, p. 260.

⁴³ Sur les 1662 partitions initiales, 1119 ont été soumises à une analyse paramétrique musicale, parmi lesquelles 500 œuvres inspirées d'opéras présentent une élaboration musicale originale qui leur confère une entité artistique différente de celle exprimée par le matériel simplement adapté.

3. Est-il possible d'utiliser le timbre de la flûte comme emblème pour la caractérisation des personnages d'opéra et quel est son rôle lors de la construction du nouveau discours narratif de la Fantaisie ?

La réponse à la première question nécessite une analyse du phénomène d'implantation de la flûte au XIX^e siècle en France ainsi que de la manière dont cohabitent deux instruments qui se disent différents, mais qui portent le même nom. L'étude de cas de trois flûtistes paradigmatiques vise à mettre en lumière leur intervention dans le processus d'introduction et d'adoption de la flûte Boehm en France. L'analyse des différentes manières de l'apprendre, ainsi que son introduction dans le phénomène en vogue dans les salons parisiens, met en évidence la dualité existant entre amateurs et professionnels. Une réponse complète à la deuxième question exige une analyse de l'ensemble du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique. La vision panoramique qui s'en dégage permet une étude spécialisée et informée de la Fantaisie, genre musical particulièrement stigmatisé par le désintéret que le recours exacerbé à la virtuosité instrumentale impliquait pour une partie du public du XIX^e siècle. Enfin, l'étude de l'utilisation des emprunts lyriques apporte une réponse à la troisième question. Le choix de trois cas paradigmatiques répond à la volonté d'étudier l'impact de l'exotisme du pouvoir de trois femmes différentes au sein de la société française du XIX^e siècle. En plus des questions évoquées ci-dessus, une quatrième interrogation apparaît naturellement : quelle est l'origine du répertoire lyrique emprunté au répertoire de la flûte traversière ? Si le caractère partiel de la réponse obtenue empêche de l'ériger en axe central de la présente enquête, il permet en revanche de l'utiliser comme question transversale complémentaire.

PREMIÈRE PARTIE

LA FLÛTE TRAVERSIÈRE : UN INSTRUMENT DOUÉ DE VOCALITÉ

1.1 La réception de la nouvelle flûte traversière en France au XIX^e siècle

Comme le signale Rick Wilson, la flûte traversière s'est perfectionnée à la fin du XVII^e siècle avec l'ajout d'une clé fermée au tuyau de la flûte, permettant d'ouvrir un trou à une distance éloignée de la main droite. Cette mise en œuvre est si bien accueillie que les seules réformes envisagées par la suite visaient seulement l'incorporation des différents corps de rechange¹. Néanmoins, le nombre considérable d'améliorations apportées à la flûte au début du XIX^e siècle révèle un non-conformisme des virtuoses et des amateurs devant l'urgence d'améliorer un instrument réputé pour être défectueux. Les impératifs de ce début du XIX^e siècle sont doubles : d'une part, le besoin de travailler avec un diapason stable sans avoir à utiliser des doigtés correctifs en permanence ; d'autre part, la nécessité d'atteindre un niveau de virtuosité existant déjà dans d'autres instruments – comme le piano ou le violon – avec lequel honorer la tendance *belcantiste* qui stimulait l'Europe entière depuis quelques décennies déjà.

Ces préoccupations se retrouvent chez le virtuose munichois Theobald Boehm qui, dès son plus jeune âge, cherche à perfectionner son instrument en utilisant les compétences en orfèvrerie acquises dans l'entreprise familiale. D'après les réflexions de Girard², les mises en œuvre pratiquées en permanence sur le mécanisme de la flûte ancienne ont participé inconsciemment à l'obsolescence du modèle antérieur de la flûte. De plus, comme Powell³ le note, « les expériences de Boehm en tant que flûtiste virtuose itinérant⁴ se sont avérées d'une importance capitale pour la conception de sa nouvelle flûte »⁵. La naissance du modèle de Boehm en 1832 est une première réponse fiable aux mises en œuvre stériles pratiquées jusqu'alors sur l'instrument ancien. Ce modèle, bien qu'imparfait et insuffisant, était d'un usage quotidien beaucoup plus agréable. Il fut rapidement adopté par quelques flûtistes de la capitale, notamment Dorus, Camus et Coche, qui ont réussi petit à petit à accéder aux institutions musicales françaises les plus prestigieuses. Peu après⁶, il profite de sa grande amitié avec le Dr Schafhäutl⁷, avec qui il collaborait déjà dans le domaine de la métallurgie, pour approfondir sa maîtrise dans la discipline de l'acoustique musicale, dans l'espoir de détecter les défauts de

¹ Les pièces qui composent ces corps de rechange correspondent aux parties de la flûte à assembler, ce qui permet au flûtiste d'obtenir un instrument plus ou moins long en fonction de la touche sur laquelle il doit être monté, obtenant ainsi un accord optimal avec moins d'effort et une plus grande efficacité. Cette partie de la flûte a subi des modifications et améliorations tout au long de la première moitié du XVIII^e siècle, donnant naissance à d'ingénieuses parties complémentaires.

² Adrien Girard, *Histoire et richesse de la flûte*, Paris, Gründ, 1953, p. 22 : « les progrès constants du mécanisme de l'instrument le rendent inutile pour les générations successives, car il n'est pas encore suffisamment fixé ».

³ Ardal Powell, *The flute*, New Haven, Yale University Press, 2002.

⁴ Lors de sa tournée de concerts à Londres en 1831, Boehm a l'occasion d'entendre le virtuose anglais Charles Nicholson. Boehm semble avoir été impressionné par cette audition, au cours de laquelle il a pu constater - outre une excellente performance du virtuose - une qualité sonore extraordinairement puissante, grâce à un instrument jusqu'alors inédit. La particularité de cette flûte était la grande taille de ses alésages, qui étaient adaptés de manière unique à la morphologie particulière de Nicholson.

⁵ Ardal Powell, *op. cit.*, p. 142.

⁶ Le retour de Boehm à l'étude de l'acoustique musicale est daté des environs de 1846, date à laquelle il se lance dans l'invention et la mise en œuvre d'une nouvelle flûte traversière qui verra le jour en 1847. Cette naissance de l'instrument perfectionné tant attendu coïncide paradoxalement avec la crise financière que connaît la France à la fin de la Monarchie de Juillet, car Hamilton (p. 343) note que les seules années critiques de cette période d'expansion considérable se situent en 1847-1848, lorsqu'une crise politique, économique et sociale éclate.

⁷ Karl Emil von Schafhäutl fut un géologue, musicologue et bibliothécaire allemand, né en 1803 et mort en 1890.

fabrication qui entravaient le modèle précédent. Un nouveau modèle⁸ est construit sur une base scientifique⁹ après deux ans d'études et de recherches sous la direction du Dr Schafhüttl, professeur à l'université de Munich.

Lors de la présentation du nouvel instrument en 1847, il déclara que « sa nouvelle flûte était capable de produire toutes les gammes dynamiques du *pp* au *ff* sans avoir à sacrifier le timbre ou la qualité du son » rendant le jeu « beaucoup plus facile et plus fiable grâce à la perfection de l'intonation et à la liberté du son de son nouvel instrument »¹⁰. Si le tube cylindrique est indispensable à l'obtention de résultats optimaux, le mécanisme des clés mis en œuvre est d'une efficacité indiscutable bien que certains musicologues, tel le flûtiste Rockstro, prétendent que c'est le fruit de l'inspiration des inventions de ses prédécesseurs. Chaque clé a la fonction exclusive de boucher et déboucher un seul trou, et les clés sont à leur tour reliées à un mécanisme en forme de barre afin de les interconnecter entre elles. Ce mécanisme de clés conçu par Boehm a été applaudi par maints constructeurs qui ont décidé de participer à ce projet, et comme pour le modèle de 1832, beaucoup d'entre eux ont apporté à leur tour des améliorations afin de se démarquer. Deux de ces projets ont été réalisés peu de temps après la présentation du modèle de 1847, par deux virtuoses de renommée internationale, Giulio Briccialdi et Louis Dorus. Tous deux ont proposé des améliorations d'un extraordinaire caractère pratique, rapidement adoptées par tous et reconnues de nos jours comme essentielles. Dorus propose la clé fermée de *sol #*, évitant ainsi de surcharger le doigt auriculaire de la main gauche. L'italien Briccialdi qui, comme le rappelle Hamilton, résidait à Londres en 1849, « appliqua pour la première fois un mécanisme de pouce différent à la flûte Boehm de 1847, le mécanisme consistant en un levier de *si b* situé au-dessus de la clé de pouce du *do* »¹¹. Ce système a été rapidement adopté par tous les flûtistes qui, au XIX^e siècle, ont décidé de passer à la flûte Boehm.

Outre la mise en place nécessaire d'un mécanisme permettant d'observer certains paramètres acoustiques, Boehm doit trouver le matériau nécessaire à la construction de son modèle définitif de 1847. Les flûtes, dit Glick, « étaient généralement fabriquées en bois d'ébène violet, en grenadille, ou en érable vert ou noir »¹² et déjà, à l'époque de Devienne, le laiton, l'ivoire, l'argent ou l'or étaient choisis pour les garnitures. Ce sont les usages que Boehm

⁸ Boehm semble avoir été intrigué par l'emplacement que les lois de l'acoustique donnent à chaque son dans un tube cylindrique, en étroite relation avec l'emplacement que les harmoniques naturelles ont à partir d'un son fondamental. C'est sur la base de ce raisonnement que Boehm a commencé ses expériences sur l'emplacement exact que devait avoir chaque son dans un tube cylindrique. Dans ces expériences, outre l'emplacement de chaque trou, il a expérimenté le matériau à utiliser, le diamètre de l'intérieur du tube et l'épaisseur (calibre) du tube.

⁹ Boehm lui-même déclare dans son ouvrage *De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes* publié en 1848, qu'il n'a jamais attaché une grande importance au système de doigté à adopter avec telle ou telle flûte. Le but principal de ses recherches était de perfectionner la flûte dans ses proportions acoustiques, dont dépend la plus ou moins grande perfection de tous les instruments. Comme il l'affirme lui-même, le mécanisme qu'il a conçu lui permet effectivement d'obtenir le résultat escompté dans sa résolution optimale sans aucun inconvénient, et pourtant le mécanisme s'avère n'avoir qu'une importance secondaire.

¹⁰ Amy Sue Hamilton, *The relationship of flute construction to the symphonic role of the flute and orchestral performance practice in the nineteenth century*, Thèse de Doctorat, Northwestern University, Illinois, 1983, p. 358.

¹¹ *Ibid.*

¹² Dorothy Glick, *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*, MA of Music, University of Kansas, 2014, p. 20.

a hérités de ses maîtres, et dans son ouvrage *De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes*, l'inventeur explique comment, après avoir décidé de la construction d'un tube cylindrique, il a concentré ses efforts sur la fabrication de nombreux tubes en bois, sans succès. En raison de l'instabilité du bois, il n'a jamais pu obtenir des résultats précis, c'est pourquoi il s'est concentré sur le travail du métal¹³ :

Les tubes en étain, métal qui a proportionnellement très peu d'élasticité, rendent le son plus doux et peu puissant ; ceux en alpage ont le son le plus clair et le plus sonore ; ceux en argent et ceux en laiton, le son le plus parfait à tous égards. Le son est plein et l'émission est extrêmement facile et douce, surtout si les tubes sont très fins et étirés tout en conservant la dureté, ce qui augmente considérablement l'élasticité et la capacité vibratoire du métal¹⁴.

Ainsi, la supériorité de la nouvelle flûte Boehm se traduira par quatre améliorations concrètes¹⁵ :

1. Résistance : « cette flûte n'a pas tendance à se fendre, à se plier, à se dessécher » ; contrairement aux flûtes de l'ancien système en bois, le métal garantit une résistance supplémentaire. L'instrument en bois est souvent sujet à des fissures, et lorsque l'humidité n'est pas appropriée, la flûte peut se tordre ou même se fendre.
2. Commodité : « pas besoin de le graisser ou de le retoucher » ; bien que ce ne soit pas un détail très important, l'assemblage optimal du corps, de la patte et de l'embouchure dépendait du graissage correct des articulations. Trop de graisse peut être aussi nuisible que trop peu de lubrifiant.
3. Homogénéité des registres : « tous les sons sortent également » ; bien que ce soit la forme cylindrique du tube qui permette une pleine homogénéité des registres. D'après lui, le métal noble aidera à produire un son efficace et puissant.
4. Homogénéité de la hauteur du son : « l'influence de la température l'affecte moins que les flûtes en bois, parce que le métal, parfait conducteur de la chaleur, a reçu en quelques secondes la température la plus élevée possible et ne s'élève plus » ; en effet, les flûtes en bois pourraient voir leur hauteur de son altérée au cours de l'exécution si le bois du tube subissait une modification thermique. Ce problème est partiellement résolu avec la fabrication du tube en métal.

L'une des principales préoccupations de Boehm lors de la construction de son nouveau modèle de flûte était le timbre, comme il le dit dans son Essai : un flûtiste ne doit pas se contenter de produire « seulement un son pur ». Sa nature non conformiste le pousse à chercher le matériau exact de la flûte parfaite qui lui permettra d'obtenir un « timbre clair et puissant »¹⁶.

¹³ Malgré ses études en acoustique avec le professeur Dr Schafhàult, Boehm croit en la puissance vibratoire du tube de la flûte. C'est pour cette raison qu'il a consacré tant d'énergie à la recherche et à la sélection du bon matériau pour la construction de son instrument, dans sa quête de la perfection. Ce matériau, qui, après de nombreuses expériences, conférerait à l'instrument un halo de perfection, devait être l'argent. Il est curieux de constater que Boehm lui-même détaille minutieusement les vertus de ce métal précieux qui fait de sa nouvelle flûte un instrument étonnant en termes de précision et de qualité sonore.

¹⁴ Theobald Boehm, « De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes » dans Claude Dorgueille, *L'école française de la flûte*, Paris, Actualité freudienne, 2007 (I/1983), p. 301.

¹⁵ *Id.*, p. 301 et *sqq.*

¹⁶ *Id.*, p. 311.

Pour Boehm, cette quête d'un timbre inédit et idéal se traduit par la recherche d'un matériau capable de vibrer¹⁷. Selon lui, l'argent s'est non seulement révélé être le matériau le plus approprié pour la construction de son nouveau modèle, mais a également contribué aux améliorations suivantes :

1. Poids de l'instrument : une flûte en argent pèse moins qu'une flûte fabriquée dans d'autres matériaux, ce qui, grâce à une manipulation plus aisée, améliorera le confort de jeu.
2. Fatigue : une flûte plus légère provoque moins de fatigue pendant le jeu et favorise une performance plus tonique et plus durable.
3. Timbre : l'argent est propice à un son lumineux et léger, permettant d'aborder les passages sentimentaux avec une grande sensibilité.
4. Puissance : l'argent permet d'atteindre une puissance de volume jusqu'alors inconnue. La noblesse du matériau favorise un son capable de toucher tous les publics dans des salles de concert dont la capacité ne cesse de croître.

Cependant, les progrès réalisés dans le domaine de la physique acoustique au cours des dernières décennies fournissent une tout autre explication scientifique aux recherches de Boehm. Le professeur Benoît Fabre¹⁸ soutient que l'influence du matériau de la flûte sur la propagation de l'onde acoustique est inexistante et qu'il faudrait travailler avec des tubes très fins pour provoquer un phénomène de coïncidence permettant d'observer une certaine inflexion¹⁹. Ainsi, d'un point de vue strictement acoustique, comme l'ont prouvé plusieurs études²⁰, il ne se passe absolument rien. L'avantage qu'offre un tube en or, en argent ou en maillechort dans le processus de propagation des ondes acoustiques est donc inexistant. Selon Fabre, la différence réside uniquement dans la malléabilité de chaque matériau, qui joue un rôle dans la facilité ou non à le travailler. Entre autres facteurs, Fabre attribue le succès de l'utilisation de métaux précieux pour la construction de l'instrument à des raisons commerciales et sociologiques²¹.

Nancy Toff précise que les paramètres à l'intérieur desquels s'effectue le choix hypothétique du bon matériau dans un instrument sont diamétralement opposés entre les interprètes et les scientifiques. Et, il s'avère que finalement « les arguments scientifiques sont trop longs et techniques pour intéresser et aider un interprète »²². De plus, il semble que les priorités ne sont pas fondamentalement les mêmes puisque « pour les scientifiques, ce sera la

¹⁷ Selon Boehm, cela n'est possible que si les molécules du tube de la flûte sont mises en mouvement par la colonne d'air en même temps que le mouvement vibratoire et, pour ainsi dire, se soutiennent mutuellement.

¹⁸ Professeur d'acoustique à la faculté des sciences et de l'ingénierie de l'université de la Sorbonne nous ayant accordé un entretien le 2 avril 2021.

¹⁹ Informations recueillies lors de l'entretien réalisé avec lui le 2 avril 2021.

²⁰ Des travaux tels que ceux réalisés dans le cadre du *Projet Coltman* – « Resonance and Sounding Frequencies of the Flute » en 1966 – ou du *Projet Vaiedelich-Fritz-Lambert-Jang* – « Reconstitution par impression 3D d'une Flûte de J. Hotteterre dit le Romain : des fac-similés pour demain ? » en 2020.

²¹ Selon Fabre, les problèmes d'esthétique et d'image sont d'une grande importance aujourd'hui, car un flûtiste sur scène ne projette pas la même image avec une flûte en or qu'avec une flûte en argent.

²² Nancy Toff, *The flute book: a guide for students and performers*, New York, Oxford University Press, 2012 (I/1985), p. 18-19.

dureté, la densité, la masse thermique et la fréquence de résonance »²³ afin de pouvoir choisir le métal avec la plus grande densité possible qui fournira la puissance de basse désirée. De son côté, Toff fait un classement scientifique selon un ordre de qualité : or, platine et argent. La préférence des interprètes est fondée aujourd'hui sur la tradition, mais selon le goût personnel, or il est curieux de constater qu'aucun paramètre scientifique n'est observé à cet égard. Dans *Une simple flûte...*²⁴, Michel Debost résume le dilemme qui entoure le choix du matériau susmentionné :

Les savants disent que seules la forme et la longueur du tube ont une influence sur la résonance de la flûte. Pour eux, peu importent le bois, le plastique, l'étain ou le platine. Mais l'acoustique n'est pas une science exacte et nous pouvons être reconnaissants de ce qu'en dernier ressort, l'intervention humaine ait le dernier mot²⁵.

Il semble donc évident qu'indépendamment de la certitude qu'accordent certains travaux scientifiques, un tel choix est soumis à des facteurs susceptibles d'évoluer. Ceux-ci se traduisent par l'individualité de chaque interprète et l'esthétique à laquelle chacun d'eux s'identifie. Par conséquent, le choix du matériau le plus approprié est exclusivement personnel, subjectif et évolutif.

1.1.1 Une légitimité contestée : les acteurs de la prétendue paternité du modèle de flûte originale de 1832

Sur un sujet aussi controversé que la propriété d'une invention qui a littéralement révolutionné le monde musical à partir des années 1850 – d'abord en France puis progressivement dans le reste du monde, remplaçant à terme des instruments de construction antérieure – il est difficile pour les auteurs qui en parlent de ne pas prendre parti. L'étude du conflit entourant l'apparition de la flûte de Boehm dans la littérature spécialisée révèle une certaine partialité dans les discours. Même avec le style le plus raffiné possible, et l'impartialité la mieux observée, chaque auteur finit par exprimer sa sympathie pour une flûte ou l'autre. C'est pourquoi la lecture des témoignages de l'époque, et même de la littérature produite par les chercheurs et les amoureux du sujet, doit être effectuée avec une attention particulière, dans la mesure où chaque auteur tente d'apporter, de manière sans doute sournoise, sa position personnelle. N'est-ce pas là l'une des conséquences inévitables de ce conflit ?

Au cours du XIX^e siècle, nombreux sont les flûtistes qui improvisent, inventent et construisent des instruments de musique avec un objectif commun : améliorer la qualité instrumentale dont ils étaient tous tributaires jusqu'alors. Comme toutes les inventions considérées comme géniales, la paternité de ladite flûte de système Boehm a fait l'objet d'une pluie de critiques qui ont fait douter de la légitimité de son inventeur. Cette malchance a accompagné la flûte traversière depuis que le premier modèle viable de l'instrument a vu le jour, dans un atelier de Munich, à l'époque romantique de 1832, et a réussi à voyager puis à s'installer

²³ *Ibid.*

²⁴ Michel Debost, *Une simple flûte...*, Paris, Van de Velde, 1996.

²⁵ *Id.*, p. 253.

en France. Si la tradition de la facture instrumentale dans la France du XIX^e siècle est particulièrement riche et vaste, trois artistes-inventeurs sont particulièrement concernés par l'histoire de la première implantation de la flûte en France, permettant l'arrivée ultérieure du modèle définitif. Ces artistes sont l'allemand Theobald Boehm, le Suisse d'origine anglaise le Capitaine William Gordon, et plus tard le Français Victor Coche.

Philippe Bate²⁶ rapporte que Theobald Boehm²⁷ est né le 9 avril 1794 à Munich dans une famille d'orfèvres, un métier dans lequel il est rapidement devenu expert. Intrépide et curieux de nature, Il apprend en autodidacte le flageolet²⁸ et la flûte à une clé. En 1810, grâce à ses compétences artisanales, il reproduit une flûte à trois clés, et peu après une flûte à neuf clés avec un trou d'embouchure en or²⁹. Boehm décide d'ouvrir un atelier en 1828, et en 1829, il fait breveter sa première flûte conique en bois. Dans l'entrée « Gordon (le capitaine W.) », Fétis considère William Gordon – James Charles Gerard Gordon selon Kirby³⁰, et non William – comme un amateur passionné³¹ de flûte né en Suisse, mais d'origine britannique. Il perd ce rang prestigieux, ainsi que son emploi, après la Révolution de 1830. Il retourne à Lausanne (Suisse) avec sa femme, où il se consacre à son projet de perfectionnement de la flûte. Projet de mise en œuvre que, selon William H. Husk³² dans l'édition originale du *Grove Dictionary of Music and Musicians*, il débute vers 1826.

Grâce à l'étude de la littérature spécialisée, il ressort que, avant leur rencontre, les deux inventeurs travaillaient³³ et collaboraient déjà avec des mécaniciens d'instruments renommés dans le but commun d'apporter des améliorations à leurs propres flûtes³⁴. Du point de vue de la

²⁶ Philippe Bate, « Theobald Boehm », *Oxford Music Online*, 2013 (I/2001).

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003374?rsk=DNCpWY> [Consulté le 22 octobre 2022].

²⁷ Dans sa *Biographie et bibliographie des musiciens*, Fétis, avec l'imprécision qu'on lui connaît, indique que Theobald Boehm est né en Bavière « vers 1802 ». Il parle de lui comme d'un « célèbre flûtiste allemand » et, bien qu'il reconnaisse que peu de choses lui sont parvenues sur ce musicien, il tient à souligner que ce flûtiste jouit de la réputation d'être l'un des plus habiles en Allemagne sur son instrument.

²⁸ Le flageolet, instrument du XVII^e siècle, est une flûte à perce cylindrique avec une embouchure aplatie, qui possède une chambre d'insufflation. La famille comprend à la fois le flageolet à quatre trous dans la partie supérieure, appelé flageolet français, et le flageolet à six trous dans la partie supérieure, appelé flageolet anglais. La partie inférieure comporte deux trous pour le pouce. Il était très populaire au XIX^e siècle. Aujourd'hui, le shawm en métal est très populaire comme jouet.

²⁹ Cet instrument a été inspiré par les idées du flûtiste de la cour de Munich Johann Nepomuk Kapeller (1776-1825), qui est devenu plus tard son professeur et son mentor.

³⁰ Percival R. Kirby, « Captain Gordon, the Flute Maker », *Music and Letters*, VII/1957, vol. 38, n° 3, p. 250-259.

³¹ Fétis note également qu'il a été l'élève du célèbre Louis Drouet et qu'il a pris quelques leçons avec le célèbre Jean-Louis Tulou, atteignant une brillante et admirable habileté avec l'instrument.

³² Bibliothécaire réputé de la Sacred Harmonic Society (1832-1888) – une organisation musicale amateur londonienne organisée pour la pratique hebdomadaire de la musique sacrée et l'exécution d'oratorios et autres musiques sacrées.

³³ Comme le note Powell (p. 156), « le capitaine Gordon a commencé sa quête d'amélioration de la flûte en collaborant avec l'un des facteurs d'instruments travaillant pour son régiment, le parisien Buffet "le Jeune", avec qui il semble avoir conçu une flûte basée sur un système de clés ouvertes en forme de croissant ».

³⁴ Après ces années d'étroite collaboration avec Buffet Jeune, Gordon décida d'ouvrir son propre atelier et, pour obtenir la licence royale d'ouverture, il dut justifier, dans la demande des 8-10 mai 1829, le bénéfice évident que les nouveautés de ses inventions apportaient aux flûtes en usage à cette époque. Selon Powell (p. 164), Gordon prétendait être capable d'obtenir la pureté de la hauteur, l'homogénéité du son, la facilité du mécanisme, la sécurité dans les registres extrêmes, la beauté de la coupe ainsi qu'une fabrication robuste et soignée.

musicologie, il semble cependant que l'origine du conflit – au sujet de la création antérieure du mécanisme qui rend possible la production de la flûte actuelle – remonte à la rencontre à Londres entre Boehm et Gordon en 1831. Lors de la tournée londonienne de Boehm qui a l'intention de présenter au public anglais ses améliorations apportées à une flûte à huit clés³⁵, Gordon se trouvait à Londres pour travailler avec le facteur Ward sur son nouveau modèle de flûte³⁶. La rencontre entre les deux flûtistes a lieu à l'initiative de Gordon, qui décide de se présenter à Boehm comme flûtiste et inventeur, afin de lui montrer les améliorations qu'il a apportées à son instrument. Une grande partie de la controverse sur la paternité de l'invention du système de clés ouvertes capable de respecter les règles de l'acoustique réside dans ce moment, où Boehm est soupçonné d'avoir eu l'occasion de copier la flûte de Gordon.

Cependant, et comme cela a été vu à maintes reprises, les différences importantes entre les modèles de flûte de Gordon et de Boehm permettent d'affirmer qu'il n'y a pas eu de plagiat. Et la plus grande prudence est exigée quant à l'existence d'une éventuelle inspiration – de nature bidirectionnelle – dans la mesure où les deux inventeurs ont partagé leur temps, leurs idées et l'espace³⁷. Tant les courants détracteurs après la mort de Boehm – principalement concentrés sur la figure du musicologue anglais William Smyth Rockstro³⁸ – que les défenseurs de son honnêteté – autour de Christopher Welch³⁹, qui se fera l'écho d'une lettre du Dr Schafhäült grâce à qui Boehm réalisa son dernier modèle en 1847 – reprennent la tradition du conflit précédent sur la paternité et la réduisent à l'utilisation antérieure des clés. Malgré les différents arguments avancés par les uns et les autres – avec plus ou moins de véracité dans leur contenu et de précision dans leur exposé – il faut considérer l'épanouissement particulier du moment en termes de pratique des mises en œuvre individuelles.

Bien que l'inclusion de toutes sortes de clés sur la flûte de construction ancienne ait été une pratique courante, rappelons qu'un système de clés ouvertes en forme d'anneau a été breveté en 1808 par un inventeur anglais, le révérend Frederick Nolan. En outre, comme le souligne

³⁵ Selon le récit du Dr Schafhäült, ces clés – contrairement au modèle de Gordon – étaient en forme d'anneau.

³⁶ Il semble que Gordon se trouvait à Londres à cette époque dans le but de faire fabriquer par deux fabricants réputés – Rudall & Rose et Cornelius Ward – une flûte utilisant ses améliorations. Rockstro, flûtiste, musicologue et fervent défenseur d'une paternité légitime de la flûte moderne par le capitaine Gordon, note dans son *Traité* que, sur la neuvième page de son pamphlet publicitaire, Cornelius Ward écrira que « vers l'année 1831, une flûte a été fabriquée sous la direction du capitaine Gordon, de la garde suisse de Charles X, qui travaillait sur cette question depuis quelque temps ».

³⁷ Il ne faut pas oublier qu'en 1833, Gordon accepta l'invitation de Boehm à s'installer chez lui pendant un certain temps, ce qui lui permit d'utiliser son propre atelier et d'employer son propre assistant pendant la construction de son nouveau modèle. S'il s'agit d'un geste quelque peu égoïste de la part de Boehm, il ne faut pas oublier que le modèle 1832 avait déjà vu le jour.

³⁸ Comme le souligne Philippe Bate, p. 53, profitant de l'occasion de la mort de Boehm en 1881 « Richard Rostro décide de charger ouvertement contre la légitimité de l'invention du défunt, et prend le parti d'une défense de la paternité de Gordon, poursuivant ainsi les récits de ses fidèles défenseurs ».

³⁹ Welch était un confident de Boehm et l'un des derniers Anglais (si ce n'est le dernier) à le rencontrer avant sa mort. Dans sa publication – *History of the Boehm flute*, London, Rudall, Carte & Co., 1883, p. 21 – il se fait l'écho du récit de Boehm, notant que les changements apportés par Gordon en 1831 étaient en fin de compte « trop complexes pour apporter un quelconque avantage à la flûte ». De plus, il semble que les trous de cette flûte, s'ils n'étaient pas à l'endroit habituel, n'étaient pas non plus à un endroit précis sur le plan acoustique : comme Boehm l'avouera, cette flûte « a été construite au mépris des principes de l'acoustique ».

Powell⁴⁰, il est probable que les prototypes de flûte que Gordon a montrés à Boehm étaient fondés sur l'idée d'Heinrich Wilhelm Theodor Pottgiesser, un constructeur qui a suggéré l'implantation de clés en forme de croissant sur certaines clés du système ouvert. Sur la base de ces données, toute hypothèse de plagiat doit être écartée. Il est donc plus approprié de parler d'inspiration, pratique également répandue dans le secteur de la fabrication d'instruments. C'est dans ce contexte de doute qu'en décembre 1832, à la suite d'inspirations multiples et légitimes, Boehm achève son premier modèle de flûte et que son arrivée ultérieure en France va susciter de la suspicion. Si l'adoption en France du modèle de flûte de Boehm est due principalement aux travaux de Louis Dorus, l'action de Victor Coche est essentielle dans ce conflit de paternité.

Victor Coche (1806-1881) fut l'un des premiers élèves de Tulou au Conservatoire de Paris qui, après avoir terminé ses études, décida d'en faire son assistant au Conservatoire. Cette institution va lui employer pendant près de dix ans sur un poste initialement limité à un maximum de trois ans⁴¹, avant d'être poussé vers la porte par un Tulou déçu, qui voyait son propre instrument mis en péril. Si des telles fonctions au sein de la plus prestigieuse institution française sont *de facto* associées à une réputation de virtuose, il est surprenant de constater que, contrairement à sa propre épouse – pianiste reconnue pour sa virtuosité – on ne lui ait pas accordé pas un statut instrumental brillant. Fétis, dans sa *Biographie et Bibliographie des Musiciens*⁴², le signale comme professeur de flûte au Conservatoire de Paris, et ancien élève de Tulou au Conservatoire, mais à aucun moment il ne le considère comme un virtuose, tandis que Berlioz le note comme « l'insurgé contre l'orthodoxie de la vieille flûte entretenue par le professeur titulaire Tulou ».

Dans la lettre du Dr Schafhült à Walter Stewart Broadwood, Victor Coche est mentionné comme l'un des premiers flûtistes français à avoir pu essayer la flûte de Boehm lors de sa première visite à Paris, alors que ce n'est qu'en 1837 selon Powell⁴³, à l'occasion de son troisième voyage à Paris⁴⁴, que Boehm apporte quelques exemplaires de son modèle de 1832⁴⁵.

⁴⁰ Ardal Powell, *op. cit.* p. 166.

⁴¹ Comme le souligne Michelle Tellier dans *Jean Louis Tulou : flûtiste, professeur, facteur, compositeur : (1786-1865)*, Paris, CNSMDP, 1981, « après la constitution du Conservatoire de Paris, et dans le souci évident d'assurer la qualité de l'enseignement et l'excellence des résultats qui y sont obtenus année après année, chaque professeur est autorisé à désigner un assistant ayant les fonctions de répétiteur pour l'aider dans les tâches pédagogiques de la classe, et de le remplacer lorsque le professeur est absent pour des tournées ou autres engagements professionnels (tels que répétitions et représentations à l'Opéra de Paris, concerts « à bénéfice », etc.). L'assistant était également chargé des classes préparatoires où les élèves souhaitant participer aux auditions d'entrée dans la classe suivaient des cours jusqu'à ce qu'ils atteignent le niveau minimum requis ».

⁴² François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Didot frères, fils et Cie., 1864-1868 (I/1836).

⁴³ Ardal Powell, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁴ Un voyage à l'évidente connotation mercantile dans le but de vendre son modèle aux constructeurs français. Comme le souligne Tula Giannini dans cette direction, Godfroy appliquera certains changements (comme la suppression du point d'appui en forme de T et de l'embouchure de forme rectangulaire si chère à Boehm) afin d'adapter au mieux un nouvel instrument aux goûts français. Ainsi, l'objectif était de rendre le modèle le plus proche possible de celui de la flûte ancienne afin que l'on n'ait pas le sentiment d'acquérir un instrument complètement différent, la latéralité de l'instrument étant insuffisante aux yeux d'un client non averti.

⁴⁵ Il semble que jusqu'à présent, les visites de Boehm à Paris n'aient été effectuées qu'avec une seule flûte, la sienne, et ce n'est qu'à l'occasion de sa troisième visite (en 1837) qu'il est venu avec plusieurs copies du modèle de 1832. A cette occasion, Paul Hippolyte Camus a demandé à prendre un exemplaire de ces modèles, et après l'avoir essayé, il a déclaré avec insistance qu'il ne voulait jamais jouer sur une autre flûte que le système de Boehm.

Il existe une controverse quant au contact réel de Dorus avec ces modèles de flûte : tandis que les écrits du Dr Schafhült affirment l'inexistence d'un tel accès, Tula Giannini dit que Dorus, malgré son jeune âge, avait déjà exprimé le désir de se perfectionner sur le modèle de 1832, fait qui laisse donc supposer qu'il en possédait déjà un⁴⁶. Par ailleurs, cette affirmation est en parfaite cohérence avec le choix par Boehm d'un Camus expérimenté pour le représenter lors de l'évaluation de l'instrument par la Commission d'évaluation de l'Académie des Beaux-Arts. D'autre part, étant donné les avancées commerciales de ce modèle de flûte, Coche écrit une lettre à Boehm le 24 mars 1838 pour l'informer de la nécessité d'apporter certaines modifications à son prototype et lui recommander vivement de le faire fabriquer exclusivement par le fabricant Buffet jeune. Cette proposition, qui est un veto aux avances de Godefroy et de Dorus, vise à l'exclusivité de Buffet jeune, faisant de lui son agent parisien. Il est surprenant que, seulement deux jours plus tard, Coche ait déposé une demande – *Examen critique de la flûte ordinaire par rapport à la flûte Boehm* – auprès du ministère de l'Intérieur pour l'Académie des Beaux-Arts. Dans ce document, il déclare qu'ayant conçu puis appliqué les dernières améliorations apportées à l'instrument, il est le légitime auteur de ladite flûte.

Dans son rapport, l'Académie Royale des Beaux-Arts, présidée par Cherubini, directeur du Conservatoire, approuve la valeur des améliorations mises en œuvre par Coche et réalisées par Buffet jeune. Soulignant l'intérêt de l'invention, l'Académie encourage Coche à faire bon usage de son invention. Or c'est précisément à ce moment-là que Coche lance le discrédit sur la paternité de Boehm de ladite flûte, affirmant dans son article : « Au moment où je suis sur le point de publier mon travail, j'apprends que la paternité de Boehm sur la flûte pourrait être remise en question »⁴⁷. Et, dans une tentative de justification, il propose une description chronologique à la crédibilité douteuse⁴⁸ :

Ce qui en ressort de plus évident, c'est qu'en 1827 Boehm ne s'occupait pas de la fabrication des flûtes d'après le nouveau système, Iwan Müller l'affirme positivement ; Gordon, au contraire, en avait déjà construit ; l'antériorité de l'invention lui est donc acquise ; et d'ailleurs, il fut le premier à trouver la division de la colonne d'air ; à faire usage de croissants, au moyen desquels on peut obtenir le résultat de plusieurs mouvements par un seul doigt ; à pratiquer une excavation pour recevoir la lèvre inférieure dans le but de détruire l'effet désagréable produit par le souffle. [...] flûte que Boehm a modifiée [...] en remplaçant par des anneaux les croissants [...] et en donnant beaucoup plus de solidité et de simplicité au mécanisme⁴⁹.

Vincent Joseph Steenkiste – plus connu sous le nom de Louis Dorus – a également eu l'occasion d'essayer l'un de ces modèles, mais, selon le récit du Dr Schafhült, il n'a toujours pas pu obtenir l'un des modèles que Boehm a apporté à Paris.

⁴⁶ Avec le recul dont nous disposons près de deux cents ans après ces événements, et compte tenu du fait que Louis Dorus a défendu plus tard de manière engagée le modèle de flûte de Boehm, il n'est pas improbable que Boehm ait prêté un de ses modèles à un jeune virtuose promis à un brillant avenir. En effet, qui de mieux qu'un flûtiste en herbe pour étudier le nouveau mécanisme et pouvoir en montrer les avantages – c'est d'ailleurs ce qui se produisit plus tard, Dorus favorisant l'ouverture des portes de l'Opéra de Paris et plus tard celles du Conservatoire de Paris à cet instrument de musique.

⁴⁷ Victor Coche, *Examen critique de la flute ordinaire comparée à la flûte de Boehm*, Paris, chez l'Auteur, 1838, p. 24.

⁴⁸ Selon Powell, *op. cit.*, p. 172 : « Les manœuvres de Coche pour discréditer Boehm ont même atteint l'Angleterre, où un grand nombre de flûtistes amateurs et professionnels ont rempli les colonnes du Musical World ». Cornelius Ward défendra Gordon et John Clinton (professeur de flûte à la Royal Academy of Music de Londres) soutiendra Boehm. Richard Rockstro va à nouveau lancer la dispute sur les faits. Christopher Welch l'a défié six ans plus tard.

⁴⁹ Victor Coche (1838), *op. cit.*, p. 25.

Après avoir douté de la paternité de la flûte de Boehm et s'être dit virtuose de la même, il propose l'ouverture d'une classe de flûte perfectionnée par Coche⁵⁰ au Conservatoire de Paris. C'est Pontécoulant qui signale ce complot en affirmant⁵¹ qu'avec ces manœuvres, Coche entend créer l'illusion d'une réputation suffisante pour légitimer une nomination de circonstance pour l'ouverture de la classe de flûte dite Gordon-Boehm-Coche, sans être en concurrence avec d'autres candidats. De telles intentions sont rapidement démenties par une lettre de Coche au rédacteur en chef du journal *La France Musicale*, dans laquelle il dément catégoriquement vouloir être nommé à un poste sans accepter de concourir : « Je demande seulement l'égalité d'accès au concours »⁵². Il justifie cette demande particulière par neuf années d'enseignement dans l'institution, des études spécialisées et la composition et l'écriture d'une méthode spécifique pour le nouvel instrument.

Dans sa Méthode⁵³ de flûte, Coche défend à nouveau la paternité de Gordon et en profite pour développer les objectifs qu'il avait déjà énoncés dans son Examen critique présenté à la Commission le 24 mars 1838. Dans les conclusions de son exposé, il déconseille vivement l'achat de flûtes allemandes (modèle Boehm, s'entend), faisant ouvertement comprendre que le modèle français est d'une qualité incontestablement supérieure : « il serait singulier que l'm astreignit à faire venir d'Allemagne un instrument qui va bientôt devenir populaire en France »⁵⁴. La publication de ce manuel d'enseignement avait une double fonction : valoriser une image qui commençait à se dégrader et appuyer la demande d'ouvrir une nouvelle classe de flûte au Conservatoire de Paris. Le Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris se réunit en décembre 1839 afin de décider de la viabilité de l'instrument de Boehm, à la demande de Coche. Selon les procès-verbaux⁵⁵ des séances du Conservatoire de Paris, qui sont conservés dans les collections des Archives nationales, la demande de Coche s'est déroulée en quatre étapes :

1. Le lundi 30 décembre 1839, le Comité d'Enseignement s'est réuni à 11h du matin pour sa 273^{ème} session, sous la présidence de Cherubini, afin d'examiner la demande de Coche pour la création d'une classe de flûte appelée « de Boehm »⁵⁶. Il ne faut pas oublier que l'Académie avait déjà évalué positivement les vertus du nouvel instrument et que des artistes de renom le pratiquaient déjà dans la capitale. En l'absence de données factuelles et afin d'évaluer à la fois la faisabilité du projet et la nécessité de créer une

⁵⁰ Coche renomme la flûte avec la publication d'un manuel d'apprentissage : *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche*, op. 15, Paris, Schonenberger, [1839].

⁵¹ Michelle Tellier, *Jean Louis Tulou : flûtiste, professeur, facteur, compositeur : (1786-1865)*, Paris, CNSMDP, 1981, p. 336.

⁵² *Id.*, p. 344.

⁵³ Victor Coche, *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm, et perfectionnée par V. Coche op. 15*, Paris, Schonenberger, 1839.

⁵⁴ *Id.*, p. 12.

⁵⁵ Voir Annexes n° 1 à 4.

⁵⁶ Il est paradoxal de constater que le Comité fait référence à la flûte « dite de Boehm » et non à la flûte « mise au point par Coche ».

- classe complémentaire⁵⁷, il a été proposé de demander à Tulou son avis sur cet instrument et, éventuellement, si lui-même accepterait de l'enseigner au Conservatoire.
2. Le 7 janvier 1840, à 11h, le comité se réunit à nouveau et reçoit Jean-Louis Tulou, le professeur titulaire, qui, après avoir été interrogé, affirme sans hésiter que cette nouvelle flûte d'instrument est en phase de développement. Il a expliqué que la mécanique n'avait pas encore été définitivement établie et que les fabricants d'instruments de musique continuaient à la perfectionner, ce qui rendait impossible de juger l'instrument⁵⁸. Le Comité a décidé d'entendre lors d'une session ultérieure les trois flûtistes qui ont adopté cet instrument – Coche, Dorus et Camus – et deux autres qui, après une période d'essai, ont décidé de l'abandonner – Coninx et Frich – tous anciens élèves du Conservatoire.
 3. Le mardi 14 janvier 1840, la troisième réunion du Comité débute dès 9h30. Coninx, le premier flûtiste à être entendu par les membres du Comité, a expliqué qu'après quinze jours d'étude, il avait décidé d'abandonner cette flûte, car il estimait sa sonorité défectueuse et manquant d'homogénéité entre les trois registres. Il trouvait par ailleurs le mécanisme et les nouveaux doigtés tout aussi complexes. Après l'audition de Coninx, Frich donne son avis sur le nouvel instrument et explique les raisons pour lesquelles il l'a abandonné. D'accord avec Coninx, il signale un son défectueux et moins agréable, ainsi qu'une intonation douteuse par rapport à l'ancienne flûte. La séance se poursuit avec une troisième audition, celle de Coche, pour qui la supériorité de l'instrument de Boehm est si évidente par rapport à l'ancien instrument qu'elle justifie pleinement sa préférence. Afin de justifier son choix, il cite des passages injouables sur l'ancienne flûte, mais qui peuvent être joués sans aucune difficulté sur le nouvel instrument. Avant la fin du discours de Coche, Dorus est invité à entrer et à présenter au comité sa flûte Boehm. Coche reconnaît que l'embouchure ne ressemble pas à la sienne et que le mécanisme diffère par rapport à son instrument. Après que Coche a quitté la pièce, Dorus donne son opinion sur le nouvel instrument, se déclarant ouvertement en faveur de la flûte Boehm. Le Comité l'invite à jouer un morceau de son choix et, s'il l'accepte, un autre proposé par eux. Puis le Comité, dans le but évident d'éclaircir les différences, lui demande de jouer la même chose avec l'ancienne flûte. Camus ne viendra pas à l'audition. Le Comité, sans résoudre le problème, estime que le son est plus agréable et plus homogène sur l'ancien instrument, et décide de poursuivre son enquête lors d'une autre session.
 4. Le samedi 18 janvier, très tôt, à 9 heures, a lieu la dernière réunion, au cours de laquelle il est demandé à Coche de signaler les passages impossibles à jouer correctement sur l'ancien instrument. Tulou, Coninx et Frich les ont ensuite joués, avec aisance et fluidité.

⁵⁷ Il faut souligner le coût supplémentaire de la création d'une telle classe – au détriment des professeurs des disciplines qui deviendraient anciennes – sans tenir compte de l'ouverture complémentaire d'autres classes où les instruments sont également perfectionnés par le système dit de Boehm.

⁵⁸ Il n'est pas surprenant de lire de telles intentions de la part du professeur titulaire du Conservatoire de Paris et de l'Opéra de Paris, qui, soit dit en passant, était largement considéré comme le plus grand artiste flûtiste de l'époque. Il est clair que permettre l'accès à un instrument mécaniquement amélioré signifiait aussi donner accès à des flûtistes qui, à un niveau inférieur, étaient capables de maîtriser sans obstacle les difficultés jusqu'alors considérées comme inhérentes à l'instrument. En plus de tout cela, Tulou était également omniprésent dans le secteur de la fabrication d'instruments de musique, puisqu'il dirigeait un atelier dans lequel étaient fabriquées ses flûtes, maintenant ainsi un monopole considérable dans ce secteur. L'ouverture de cette nouvelle classe au conservatoire entraînerait pour lui une perte financière supplémentaire importante.

Le Comité, ayant appris que l'un des objectifs immédiats de Tulou était d'améliorer son instrument, a décidé à l'unanimité – neuf voix au total – de reporter la décision d'ouvrir une nouvelle classe de flûte au Conservatoire, ainsi que l'adoption officielle de la flûte de Boehm.

En plus de ce qui est officiellement consigné dans les procès-verbaux du Conservatoire de Paris, et comme le rapportent plusieurs musicologues, on sait que Louis Adolphe Le Doucet⁵⁹ – Comte de Pontécoulant – s'est fait l'écho de ce qui s'est passé lors de ces réunions du Comité d'Enseignement du Conservatoire. La publication de certains articles – où il développe ces informations avec des détails qui compromettent sa qualité de personne et d'artiste – va déclencher un échange d'opinions quelque peu violent. Sur un ton réprobateur, Pontécoulant reproche à Coche d'avoir « renié sa mère » – l'instrument qui lui a donné la notoriété dont il jouit – l'accusant de toutes sortes de défauts. Il expose ensuite les qualités de l'instrument ainsi que la stérilité des améliorations qui lui ont été apportées⁶⁰. Toujours selon Pontécoulant, lorsque le Comité lui propose de jouer un passage à la flûte, Coche n'est pas à la hauteur, se montrant « extrêmement faible, et déshonorant son instrument dans tous les passages »⁶¹. Dans le journal *La France Musicale*, Victor Coche essaye de se justifier face à ces dures accusations de Pontécoulant :

Monsieur le Directeur, je n'ai pas, comme le dit M. Pontécoulant dans un article sur le comité d'enseignement du Conservatoire, renié ni insulté la vieille flûte, qu'il appelle *ma mère*. Il m'était impossible, en cherchant à faire comprendre les avantages du nouveau système, de ne pas parler des déficiences que j'ai reconnues dans l'ancien ; mais je me suis exprimé, sous ce rapport, en termes fort modérés, et j'affirme d'ailleurs que dans mes explications devant le comité, il a été bien plus question du nouvel instrument que de l'autre. Je répète ici, avec empressement, ce que j'ai déjà dit au comité : « Je sais ce que je dois, non pas à la flûte même sur laquelle j'ai commencé mon éducation, mais à l'homme illustre dont je me fais gloire d'être l'élève ; si des malentendus, que je regrette, l'ont momentanément éloigné de moi, ma reconnaissance n'a point diminué ; seulement j'ai cru que mes sentiments envers mon ancien professeur n'étaient pas inconciliables avec l'entreprise d'améliorer l'instrument qu'une conviction profonde me faisait considérer comme imparfait. [...] Il peut être utile alors de chercher à mettre les moyens d'enseignement à la portée des élèves les moins bien organisés ; tel a été le but de mes efforts, et je crois l'avoir atteint, puisque j'ai obtenu les plus heureux résultats, tant sur des élèves artistes que sur des élèves amateurs⁶².

Comme le rapporte Tellier dans son étude, Pontécoulant, dans un accès de sincérité obstinée, raconte le duel entre Coche et Tulou lors de la dernière séance du Comité, décrivant Coche comme « faible »⁶³ et lui faisant paraître ridicule. Une fois de plus, Coche tente de se

⁵⁹ Né à Paris en 1794, il est mort en 1882 à Bois-Colombes, en banlieue parisienne.

⁶⁰ Propos recueillis dans *La France Musicale*, 3 février 1840 : « dans nos articles sur les instruments à vent, nous montrerons que ces perfections apportées à la flûte de Boehm sont plutôt des imperfections, et que son mécanisme est devenu encore plus compliqué ».

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Victor Coche, « Monsieur Coche et la nouvelle flûte », *La France Musicale*, 16 février 1840.

⁶³ Ad. de Pontécoulant, « Conservatoire de Musique ; Seconde séance du comité d'enseignement », *La France Musicale*, 5 janvier 1840 : « Il est fâcheux que M. Coche ait été si faible [...] une scène extraordinaire qui doit couvrir de ridicule celui qui l'a provoqué. M. Coche, battu devant le comité comme il l'est fort souvent quand il veut prouver ce qu'il croit pouvoir faire, et qu'il est plus heureux, malgré lui, dans la démonstration contraire, a écrit une lettre à cet aéropage, dans laquelle il défi M. Tulou d'exécuter une douzaine de pages contenant des passages qu'il juge impraticables pour ce professeur [...]. Après avoir parcouru des yeux ces divers passages, M. Tulou a dit que tous ils étaient faisables, et il a prié M. Frich de bien vouloir exécuter. Ce flûtiste, dont nous avons souvent admiré le mécanisme, les a tous rendus avec netteté [...]. M. Tulou a pris alors la flûte en faisant

défendre publiquement contre des accusations qui ne font qu'aggraver sa situation déjà délicate. Il essaie de montrer le respect et l'admiration qu'il a toujours éprouvés pour Tulou. Il va se retrouver dans la position délicate de devoir donner des explications sur ce qui semble être un défi d'interprétation mal compris, avec les passages joués par Tulou, puisque celui-ci « est un flûtiste exceptionnel »⁶⁴.

Le report d'une décision du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris a sans doute été accueilli avec surprise par Coche. De ces sessions du Comité, il est possible de voir – outre le fait que les réunions se déroulaient de plus en plus souvent aux premières heures du matin, ce qui montre la complexité et la délicatesse de la question – une tendance marquée par la prudence dans la prise de certaines décisions. Tellier énumère cinq hypothèses pour lesquelles le Comité aurait pu reporter sa décision : la garantie financière de son budget annuel, la prévention de l'application dans les autres disciplines où le mécanisme de Boehm est utilisé, la reconnaissance par le Comité d'une préférence pour le son de la vieille flûte, une mécanique inachevée et enfin le projet d'amélioration à réaliser par Tulou⁶⁵. Il est raisonnable de penser que cette décision, en plus de répondre aux cinq raisons de Tellier, a également été influencée par un désir de calme⁶⁶ et de continuité⁶⁷.

Malgré les difficultés matérielles pour attribuer une véracité à certains matériaux d'origine du XIX^e siècle, plusieurs faits doivent être considérés comme suffisamment prouvés. L'effervescence d'inventivité mécanique que connaît l'Occident au XIX^e siècle – et particulièrement durant la première moitié du siècle – autour de la facture instrumentale, ne permet pas de dater avec précision certaines inventions. Toutefois, le fait que les clés – fermées et ouvertes, en forme d'anneau et de croissant – aient été inventées avant Gordon, semble avoir été suffisamment prouvé, et cela écarte les doutes sur la possibilité d'un vol de propriété intellectuelle. C'est pourquoi il est préférable d'opter pour l'option de l'inspiration – grâce auquel tous les inventeurs de cette période proposent des réalisations de toutes sortes et de

compliment à M. Frich sur son exécution ; il s'est mis à jouer le même passage avec une vivacité tellement surprenante que l'on avait peine à apercevoir ses doigts glissant sur l'instrument ».

⁶⁴ Réponse de Coche à Pontecoulant : « Il n'est pas vrai que j'ai écrit une lettre au comité pour le mettre au défi de jouer certains passages sur l'ancienne flûte. J'ai annoncé au comité, lors de sa précédente réunion, que certains passages n'étaient pas impossibles à jouer, mais impossibles à bien jouer sur la flûte ancienne. [...] Le fait que M. Tulou ait bien joué les passages que je considérais comme difficiles à jouer n'est pas une preuve contre le système, car nous sommes tous d'accord pour dire que le talent de M. Tulou est exceptionnel ».

⁶⁵ Michelle Tellier, *op. cit.*, p. 347.

⁶⁶ Ceci est compréhensible du point de vue de la direction d'un établissement d'enseignement de renommée internationale, il ne serait pas judicieux de bouleverser l'ordre de l'institution et son bon fonctionnement avéré en pariant sur une option entachée de sérieux doutes. Sans compter le risque supplémentaire qu'en raison d'une éventuelle solidarité du corps enseignant d'élite, suite à l'éventuelle démission de Tulou de son poste au Conservatoire, ses collègues et amis de l'orchestre de l'Opéra lui emboîtent le pas, laissant derrière eux une institution décapitée. Cependant, cette option peut sembler peu plausible après la lecture de la thèse de Tellier, où il note un Tulou mal à l'aise ayant démissionné de l'orchestre de l'Opéra à de nombreuses reprises à la suite de multiples désaccords avec la direction d'une institution aussi noble.

⁶⁷ Finalement, non seulement la demande de Coche n'a pas abouti, mais il s'est vu retirer son poste d'assistant de Tulou au Conservatoire de Paris. Il est plus que plausible de penser qu'après les événements du début des années 1840, Tulou s'est senti trahi et ne faisait plus confiance à la loyauté d'un assistant qui avait revendiqué dans son dos un poste avec des manœuvres éthiques douteuses et avec un instrument qui pouvait le mettre dans de graves difficultés professionnelles et financières. Après tout, comme mentionné ci-dessus, le poste d'assistant est décidé par le professeur titulaire sur une base de confiance mutuelle, de renouvellement permanent et nécessaire.

toutes natures – plutôt que pour celle de vol d'idées. Gordon est mort sans donner naissance à la flûte dont il rêvait. Après avoir étudié les questions ci-dessus, d'autres se posent : est-il possible d'attribuer la paternité d'une invention à quelqu'un qui ne l'a pas réalisée ? Ou bien à quelqu'un qui a inspiré un inventeur qui, lui, l'a réalisée ? Dans ce cas, l'humanité entière ne serait-elle pas l'inspiratrice d'autres personnes qui réalisent avec succès des inventions rentables ? Sachant que seul celui qui cherche peut trouver, et qu'il est impossible de trouver ce qui n'est pas cherché – puisqu'il est ignoré – il ne semble pas possible de répondre par l'affirmative à de telles questions.

L'importance de l'incertitude de la paternité originelle du modèle de Boehm de 1832 réside essentiellement dans les actions de Coche ici étudiées. Ils révèlent d'une stratégie⁶⁸ qui, tout en servant des raisons personnelles, réussit à lancer l'opprobre international sur le travail de Boehm. Compte tenu de la précarité de la position de Coche au Conservatoire de Paris, ces manœuvres peuvent être compréhensibles dans la mesure où elles visent à obtenir un emploi permanent. D'autre part, employer une stratégie de discrédit en vue d'obtenir un profil suffisamment élevé sur le plan personnel qui faciliterait l'attribution d'une position de renommée est également prouvée. Les actions de Coche le désignent dès lors comme l'un des responsables de la continuité dans le temps de la durée du conflit de paternité de la flûte Boehm. Ces manœuvres contribueront à prolonger le doute sur sa paternité au niveau national et international, rendant plus difficile la promotion de cet instrument par son auteur. Sachant que l'apport de Boehm n'est pas tant mécanique qu'acoustique, « quels que soient les mérites des prédécesseurs immédiats de Boehm, il ne fait aucun doute que ses patientes recherches, sa persévérance et l'esprit scientifique dont il a fait preuve justifient amplement l'association du nom de Boehm à la flûte qui est utilisée aujourd'hui et qui constitue un instrument superbement développé, puisqu'il n'a guère évolué depuis 100 ans »⁶⁹. Les doutes sur la paternité du modèle de flûte de 1832 et par extension du modèle de 1847 se voient donc écartés.

⁶⁸ Il est légitime de penser qu'en réalité le conflit de propriété de la flûte Boehm ou de la flûte Gordon n'existait pas et qu'il ne s'agissait que d'un nuage de fumée jeté d'un endroit discret et confortable dans le but de tromper. Le véritable conflit de paternité de la flûte, si l'on peut vraiment en parler comme tel, est à attribuer entièrement à Victor Coche, qui joue un rôle très important dans ce carrefour. Profitant du scandale provoqué par l'accusation intéressée et des échanges épistolaires acharnés qui s'ensuivirent dans les journaux de l'époque, tant à Londres qu'à Paris, pour soutenir la légitimité de l'invention de Gordon ou de Boehm, Coche fit certaines subtilités en sa faveur. Ces manœuvres visant à discréditer Boehm sur le plan international en tant qu'inventeur de la flûte à bec annelée sont menées avec trois objectifs clairs en tête : revendiquer la paternité de l'invention en France, revendiquer la direction légitime d'une classe de flûte du nouveau système au Conservatoire de Paris et enfin restaurer une image professionnelle qui n'avait pas toujours été traitée avec autant de distinction, dans la mesure où il était prêt à défendre de manière désintéressée les intérêts de feu Gordon en faveur de sa famille orpheline.

⁶⁹ Adrian Girard, *op. cit.*, p. 18.

1.1.2 Trois cas paradigmatiques de la réception de la nouvelle flûte traversière en France au XIX^e siècle

1.1.2.1 Louis Dorus : l'écu parmi les virtuoses

Le cas de Louis Dorus – qui ne s'appelait ni Louis ni Dorus – peut laisser imaginer toute une série d'indices, que Fétis, grâce à la notoriété de la famille, a réussi à démêler avec une relative facilité. L'éminent artiste s'appelait en réalité Vincent-Joseph van Steenkiste et il est né le 1^{er} mars 1813 à Valenciennes dans le Nord de la France. Bien que Fétis ait indiqué comme date de naissance le 1^{er} mars 1812⁷⁰ – induisant ainsi en erreur de nombreux chercheurs et de nombreuses bases de données⁷¹ – il est en réalité né en 1813, comme le montre l'acte de naissance⁷² conservé à l'état civil du Nord à Valenciennes. Ce document, ainsi que les bases de données de la BnF⁷³, montre que le patronyme de la famille Van Steenskiste est enregistré dans l'état civil de Valenciennes sous le nom de Vansteenkiste – peut-être dans un acte de « francisation » ou de « simplification » – les deux acceptions se retrouvant.

Louis Dorus entame ses études musicales dans la maison familiale⁷⁴, sous la tutelle de son père, et entre rapidement dans la classe de Joseph Guillou au Conservatoire de Paris, auprès duquel il obtient un deuxième prix en 1826 et un premier prix en 1828⁷⁵. Après ses études au Conservatoire, il est recruté comme flûtiste à l'orchestre du Théâtre des Variétés. En 1834⁷⁶, il rejoint les deux institutions les plus prestigieuses de la capitale : l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire et l'orchestre de l'Opéra de Paris, où il est flûte solo dans les deux institutions. C'est à l'occasion de la retraite de Jean-Louis Tulou de l'Orchestre de l'Opéra de Paris que, croyant Dorus comme le second d'abord, la discussion au sujet de cette succession semble s'animer. D'après *La Presse Musicale* :

La retraite de M. Tulou, premier flûtiste de l'Opéra, secoue actuellement le monde des instrumentistes en général, et celui des flûtistes en particulier. Partout on se demande si M. Dorus prendra la place laissée vacante par Tulou dans l'orchestre de l'Opéra. Plusieurs journaux prétendent que Tulou a déclaré la guerre à Dorus ; d'autres prétendent que M. Dorus est deuxième flûte ; d'autres enfin déclarent que l'emploi de première flûte de l'Opéra appartient de droit à M. Rémusat, première flûte de l'Opéra-Comique. C'est tout simplement une erreur [...] M. Dorus occupe, dans un poste partagé avec M. Tulou, la place de première flûte⁷⁷.

⁷⁰ François-Joseph Fétis, *op. cit.*, Tome 3, p. 48.

⁷¹ C'est le cas de l'ISNI – *International Standard Name Identifier* – qui continue d'enregistrer sa naissance en 1812.

⁷² Voir annexe n° 5.

⁷³ www.data.bnf.fr [Consulté le 5 décembre 2021] et <https://catalogue.bnf.fr> [Consulté le 5 décembre 2021].

⁷⁴ Son père était lieutenant de la Grande Armée et professeur de musique.

⁷⁵ Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de déclamation*, Paris, imprimerie nationale, 1900, p. 625.

⁷⁶ Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Partie II, Paris, Delagrave, 1927, p. 1521.

⁷⁷ « Revue des Théâtres Lyriques », *La Presse Musicale*, 19 de novembre de 1846.

Une étape fondamentale dans la carrière de Louis Dorus, mais souvent oubliée est celle où il est membre de l'orchestre du Théâtre-Italien⁷⁸, période durant laquelle il découvre le répertoire italien si important sur la scène lyrique française au XIX^e siècle.

La renommée du jeune Louis Dorus apparaît clairement consignée dans la presse de l'époque, le flûtiste étant considéré, dès le début de sa carrière instrumentale, comme un phénomène musical en pleine ascension. Le virtuose a connu un grand succès tant sur le plan professionnel – étant rapidement identifié comme un flûtiste virtuose d'une immense valeur⁷⁹ – que sur le plan humain : un caractère modeste⁸⁰, généreux et discret semblant être le trait prédominant de sa personnalité. C'est sûrement grâce à cette rare combinaison de qualités professionnelles et personnelles, associée à la jeunesse du virtuose français, qu'une invention étrangère a pu être introduite et adoptée avec succès en France. Le flûtiste virtuose déjà reconnu Theobald Boehm, choisit un jeune et prometteur Louis Dorus comme élément de qualité en France afin de représenter ses nouveaux modèles de flûtes. La célébrité et l'admiration du jeune virtuose fournissent une publicité inestimable ainsi qu'une démonstration permanente des avantages que l'instrument apporte aux interprètes ; il est donc évident qu'une telle réussite de l'instrument de Boehm en France n'aurait pas été possible sans le travail de Dorus.

Dès que Louis Dorus adopte en 1832 le premier modèle de flûte, ses actions – ainsi que celles de Victor Coche et d'Hyppolite Camus – sont cruciales pour l'implantation de la flûte Boehm en France ; il a été l'un des premiers à approuver et à adopter le nouvel instrument. Il fut également l'un des deux flûtistes à défendre devant le Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris – Camus, également convoqué, avait décidé de ne pas comparaître – les avantages que le nouvel instrument présentait en ce qui concerne la flûte de l'ancien système. Du rapport d'examen de la demande d'ouverture d'une classe de flûte Boehm par Coche⁸¹ – et non par Dorus, comme l'ont affirmé des auteurs tels que Hayes⁸², Mogen Friis⁸³ – il ressort ce qui suit :

M. Dorus vient ensuite et son avis est favorable à la flûte Boehm qu'il a adoptée, après y avoir apporté des modifications qu'il explique au Comité. M. Dorus, à la demande du Comité, joue quelques passages de son choix sur son instrument, puis joue un morceau de musique qui lui est donné, ce qu'il fait de son mieux. On lui demande alors de jouer de la flûte ancienne, afin de pouvoir comparer les deux instruments simultanément, ce qu'il fait avec la même gentillesse⁸⁴.

⁷⁸ Susan Nanette Hayes, *Chamber music in France featuring flute and soprano, 1850-1950, and a Study of the interactions among the leading flutists, sopranos, composers, artists, and literary figures of the time*, Thèse de Doctorat sous la direction de William M. Montgomery, University of Maryland, 2006, p. 252.

⁷⁹ « Concert du Ménéstrel », *Le Ménéstrel*, 2 janvier 1842 : « cet artiste possède tous les secrets de Tulou avec une exécution d'une difficulté foudroyante ».

⁸⁰ « Soirée musicale chez M. Ponchard », *Le Ménéstrel*, 15 janvier 1843 : « M. Dorus possède encore plus de modestie que de talent, si la chose était possible ».

⁸¹ Michelle Tellier, *op. cit.*, p. 329 et *sqq.*

⁸² Susan N. Hayes, *op. cit.*, NBP, p. 247.

⁸³ Henrik Wiese, « Die Leipziger Erstaufführung der Flötensonate op. 167 von Carl Reinecke », *Flöte Aktuell*, Avril 2012, p. 16.

⁸⁴ Voir annexe n° 3.

Bien que la défense de Dorus ait été efficace, le même comité – qui appréciait le nouvel instrument – a décidé de sous-évaluer sa déposition dans la mesure où Dorus avait apporté ses propres améliorations à la flûte avec laquelle il illustrait sa défense. Ces modifications, encore utilisées aujourd'hui, consistent en une inversion mécanique de la clé de *sol#*. Bien que ces altérations fassent l'objet de déclarations contradictoires⁸⁵ sur leur paternité, elles sont actuellement attribuées à Dorus. Comme le souligne Fuentes Gimeno, « la flûte originale du système Böhm avait le *sol#* ouvert [...], le *sol#* fermé a été implanté par Dorus dans la construction des flûtes françaises du système Böhm »⁸⁶. D'autres théoriciens – tels que Toff, Bailey, Birney ou Giannini – évoquent l'insatisfaction que la clé originellement ouverte de *sol#* provoqua chez le jeune virtuose. Ces changements ont effectivement été apportés au modèle de flûte de 1832 et, bien que Boehm lui-même ait estimé que celles-ci rendaient le mécanisme inutilement complexe⁸⁷, il a également reconnu son utilité pour les amateurs.

Indépendamment des améliorations apportées à l'instrument, c'est la notoriété grandissante de Louis Dorus qui propulse au même niveau la flûte dont il joue lui-même. La popularité de l'instrument était manifeste et la presse s'en est inévitablement emparée :

M. Dorus a exécuté un air sur la flûte de Boehm ; ce nouvel instrument, qui, grâce à l'excellente méthode de M. Roche, autant qu'aux ingénieux perfectionnements dont ce savant professeur du Conservatoire l'a enrichi, nous semble appelé à faire une révolution complète dans tous les systèmes des instruments à embouchure horizontale. Inutile de dire que le succès de M. Dorus a été à la hauteur du beau talent qui distingue ce jeune virtuose⁸⁸.

L'étude des nombreux avis publiés dans la presse sur les qualités musicales de Louis Dorus révèle que la grande majorité d'entre eux correspondent à des publications des années 1840, ce qui laisse présumer une période flamboyante – coïncidant avec l'utilisation des deux modèles de flûte de Theobald Boehm – dans son jeu et de sa popularité. Le contenu de ces articles s'articule systématiquement autour de trois qualités reconnues chez le virtuose :

1. Louis Dorus comme paradigme de la perfection mécanique : une excellence instrumentale d'origine naturelle. Son image est celle d'un artiste complet, incarnation de la perfection instrumentale. La presse spécialisée le décrit comme un artiste « sans égal à la flûte »⁸⁹, et le considère comme « un musicien parfait et un interprète admirable »⁹⁰, estimant même que ses performances sont « désespérément parfaites »⁹¹.

⁸⁵ Mary Catherine Jett Byrne, *Tooters and Tutors: Flute Performance Practice Derived from Pedagogical Treatises of the Paris Conservatoire (1838-1927)*, Thèse de Doctorat sous la direction d'Eric Schwandt, University of Victoria, 1993, p. 72-73 : « La clé de *sol#* fermée de Coche, malgré de nombreux problèmes acoustiques, a rapidement éclipsé l'invention de Dorus » ; Henrik Wiese, *op. cit.*, p. 19 : « Coche a introduit la clé de *sol#* fermée, que Louis Dorus – appelé Vincent-Joseph van Steenkiste (1812-1896) – a développée dans la forme qui est répandue aujourd'hui ».

⁸⁶ María del Carmen Fuentes Gimeno, « El sonido de las flautas Schwedler o el último reducto de las flautas de sistema antiguo », *ÍMPAR*, vol. 4, n° 1, 2020, p. 55-69.

⁸⁷ Theobald Boehm, « La Flûte et le jeu de la flûte (1871) » dans Claude Dorgueille, *op. cit.*, p. 329 .

⁸⁸ « Salle des Menus-Plaisirs : Conservatoire de Musique : Société des Concerts », *Le Ménestrel*, 19 janvier 1840.

⁸⁹ « Soirée musicale chez M. Ponchard », *Le Ménestrel*, 15 janvier 1843.

⁹⁰ « Concerts, Soirées et Matinées », *Le Ménestrel*, 16 avril 1843.

⁹¹ *Ibid.*

Tout cela semble lui donner le titre d' « instrumentiste le plus parfait de son temps »⁹² et ils finissent par l'élever au plus haut rang de la perfection, l'excellence lyrique de sa sœur, dans un catégorique « M. Dorus joue de la flûte comme sa sœur chante, c'est la même perfection »⁹³.

2. Des qualités interprétatives extraordinaires : en plus du fait que le virtuose était considéré comme un paradigme de la perfection mécanique-instrumentale, ses qualités d'interprétation étaient considérées comme aussi importantes. Il semblerait même que « la flûte de Dorus soit, depuis de nombreuses années, classée parmi les plus merveilleux prodiges de l'art musical »⁹⁴. Ainsi, certains avis soulignent la « force [...], l'élasticité et l'agilité »⁹⁵ de l'exécution, autres mettant en avant le mécanisme incontestable de l'interprète, soulignant une perfection « d'intonation, de style et de sensibilité exquise »⁹⁶, tirant « les sons les plus doux et les plus émouvants »⁹⁷ de son instrument sans aucune difficulté. La « pureté »⁹⁸ de sa sonorité est toutefois le trait qui caractérise le mieux chacune de ses interprétations, coïncidant dans nombre de ces chroniques et s'accordant simplement avec le paradigme de la perfection.
3. Dorus, le chanteur flûtiste : étant donné que le XIX^e siècle français accorde une place centrale à tout ce qui entoure l'art lyrique, il est tout aussi naturel d'assimiler le paradigme de perfection à celui du chant lyrique. Maints récits et critiques vont vanter les qualités de chanteur exceptionnel de Dorus avec sa flûte. Le virtuose non seulement « pouvait très bien chanter sur sa flûte »⁹⁹, mais aussi qu'il le faisait « d'une manière parfaite »¹⁰⁰, l'élevant à la plus haute catégorie de sublimation : celle de la perfection lyrique. Cette qualité était tellement omniprésente chez le flûtiste que lire des chroniques dans lesquelles le virtuose « chantait admirablement avec sa flûte »¹⁰¹ est plus courant qu'inédit, à tel point que dans les spectacles où il se produisait avec sa sœur, Julie Dorus-Gras, la presse remarque que « sa voix et la flûte se suivaient, s'entremêlaient, se multipliaient et se perdaient pour tromper l'oreille la plus délicate et la plus attentive »¹⁰². Le point culminant de Dorus en tant que flûtiste chanteur est atteint lorsqu'il n'est plus comparé à un chanteur, mais que ce sont les chanteurs eux-mêmes qui sont comparés à Dorus : « il n'y a pas plus de comparaison entre ces deux chanteurs [Rubini et Duprez] qu'entre un air de flûte joué par Dorus et le violoncelle de Batta jouant un andante »¹⁰³, voici un nouveau paradigme de la perfection lyrique.

⁹² « Causeries Musicales », *Le Ménestrel*, 23 mars 1845.

⁹³ Adolphe Adam, « Représentation d'adieu de Mme Taglioni », *La France Musicale*, 7 janvier 1844.

⁹⁴ « Causeries Musicales », *Le Ménestrel*, 4 avril 1847.

⁹⁵ « Soirée musicale chez M. Ponchard », *Le Ménestrel*, 15 janvier 1843.

⁹⁶ « Causeries Musicales », *Le Ménestrel*, 4 avril 1847.

⁹⁷ « Concert du Ménestrel », *Le Ménestrel*, 2 janvier 1842.

⁹⁸ « Soirée musicale chez M. Ponchard », *Le Ménestrel*, 15 janvier 1843 ; « Causeries Musicales », *Le Ménestrel*, 4 avril 1847 ; E. Viel, « Société des Concerts du conservatoire », *Le Ménestrel*, 17 janvier 1858.

⁹⁹ « Nouvelles Diverses », *Le Ménestrel*, 25 août 1844.

¹⁰⁰ « Chronique Musicale », *La France Musicale*, 3 janvier 1841.

¹⁰¹ « Concerts, Soirées et Matinées », *Le Ménestrel*, 2 avril 1843.

¹⁰² « Causeries Musicales », *Le Ménestrel*, 13 décembre 1846.

¹⁰³ *Bulletin des salons, des arts, de la littérature et des théâtres*, 1^{er} janvier 1840, p. 43.

Le contenu de ces chroniques des années 1840 est souvent si élogieux qu'il pourrait même faire douter de la véracité de leur substance ; en revanche, toutes les critiques ne sont pas aussi aimables et louangeuses, celles-ci se limitant aux débuts du jeune homme en tant qu'interprète : la *Revue Musicale* rapporte une soirée musicale dans le salon de M. Dietz au cours de laquelle « M. Dorus a très mal joué un morceau de flûte »¹⁰⁴. La chronique publiée par *Le Courrier Français* en 1835, à l'occasion de l'exécution du Concerto pour flûte de Masset avec l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, est certes moins sévère à l'égard de l'artiste lui-même, mais reproche durement certains éléments extérieurs :

M. Dorus, dans un fragment du concerto pour flûte composé par M. Masset, à fait plaisir [...]. Le son de M. Dorus est un peu exigü, il manque de force et de rondeur, mais il est expressif. Le jeune flûtiste a de l'âme, une grande vélocité d'exécution et une justesse parfaite¹⁰⁵.

Tout en notant une certaine dureté dans le son que Dorus obtient avec l'instrument – sans oublier que son adoption de ce modèle de flûte est relativement récente – cette critique, loin de s'attaquer aux qualités du virtuose, est contre une offensive à l'instrument lui-même. Il n'y a aucune volonté de discréditer un artiste pour des qualités déjà reconnues et louées systématiquement – agir autrement serait un suicide éditorial – mais un son nouveau et totalement différent de ce qui a été entendu jusqu'à présent pourrait être analysé, réprimandé et même censuré sans aucun danger pour l'édition. Cependant, à une époque où la presse n'hésite pas à chroniquer aussi bien le louable que le répréhensible – malgré certains intérêts individuels qui peuvent peser sur eux – si l'artiste lui-même n'avait pas été à la hauteur des attentes, il n'y aurait eu aucune critique sur lui ou ses performances. Au contraire, son succès était si manifeste qu'il serait même utilisé afin de contrer la propre invention de Boehm. Une partie de la presse spécialisée met en doute la véracité des avantages du nouvel instrument au profit des qualités extraordinaires, et suffisamment prouvées, de Dorus :

Vous parlerai-je de la qualité de son et de la justesse de l'exécution ? Boehm, dit-on, inventa ces deux qualités par ses nouvelles flûtes, il est douteux que Boehm ait jamais rêvé une perfection semblable à celle que Dorus réalise avec tant de puissance¹⁰⁶.

Malgré une surabondance d'éloges au cours des années 1840, les qualités du soliste virtuose de l'Opéra de Paris semblent tout aussi intemporelles. Bien que les chroniques de concerts dans les différents salons musicaux et sur diverses scènes se fassent plus rares, elles sont loin d'être inexistantes. Les éloges à l'égard du virtuose continuent d'abonder dans la presse pendant la période considérée comme la plus discrète, les années 1850. La presse note les belles romances « soupirées sur la flûte de Dorus »¹⁰⁷, toujours avec « la pureté, le charme, la verve et surtout le succès qui ne lui font jamais défaut »¹⁰⁸. Bien qu'il s'agisse d'une période où Dorus jouit déjà d'un prestige suffisant, ajouté à une situation professionnelle remarquable, ses manières toujours discrètes, voire très humbles, sont également relatées dans la presse : des témoignages d'époque décrivent un Dorus « ému par la crainte, si troublé par les

¹⁰⁴ *Revue musicale*, 1830.

¹⁰⁵ « Société des Concerts », *Le Foyer*, 11 janvier 1835.

¹⁰⁶ « Causeries Musicales », *Le Ménestrel*, 23 mars 1845.

¹⁰⁷ « Revue musicale », *Le Pays*, 16 janvier 1855.

¹⁰⁸ E. Viel, « Société des Concerts du conservatoire », *Le Ménestrel*, 17 janvier 1858.

applaudissements qu'il avait soulevés »¹⁰⁹, comme si le succès dont il a bénéficié lors de ce concert à l'Odéon parisien avait renforcé sa modestie. Ce succès prolongé aboutit à la nomination du soliste de l'Opéra de Paris comme professeur titulaire de la classe de flûte du Conservatoire de Paris en 1860¹¹⁰, malgré la tentative de Victor Coche en 1857 de revendiquer sa succession légitime au poste que Jean-Louis Tulou occupait depuis 1829¹¹¹. Il est demeuré à ce poste pendant huit ans jusqu'à sa retraite, en 1868.

Sa prise en charge de la classe de flûte va s'avérer fondamentale pour l'officialisation de la flûte de Boehm à Paris, et en France. Par la suite, la délicate attention que Boehm prête à Dorus dans la publication de son étude acoustique est un témoignage d'une première reconnaissance précoce du travail que le jeune virtuose accomplit ensuite pour l'instrument :

A Monsieur L. Dorus, première flûte soliste du Théâtre de la Nation,

Mon cher ami,

Votre délicieux talent a popularisé en France ma flûte de 1832. Pour mon nouvel instrument en métal, il en sera certainement de même. Si je ne consultais que vos droits et mon intérêt, c'est à vous que reviendrait l'hommage de ces quelques pages, refermant l'explication des rapports acoustiques de ma nouvelle flûte. Veuillez l'accepter ; mais croyez bien qu'en vous l'offrant, je n'ai été guidé que par le plus vif sentiment d'admiration pour votre talent et d'amitié pour votre personne.

TH. BOEHM¹¹²

Comme le souligne Blakeman, la nomination de Dorus au Conservatoire de Paris a entraîné l'imposition rapide de la flûte de Boehm dans l'institution, faisant d'elle « l'instrument de tous les flûtistes professionnels »¹¹³. Sans aucun doute, ce sont finalement les amateurs qui en bénéficieront le plus. Louis Dorus est la pierre angulaire sur laquelle repose la réussite de l'introduction et l'implantation de la flûte de Boehm en France. Cet instrument, bien que défendu par l'inventeur lui-même en tant que virtuose accompli, est néanmoins l'œuvre d'un flûtiste étranger. C'est grâce à trois des flûtistes réputés de la capitale française – Camus, Coche et Dorus – que l'inventeur allemand atteint de la notoriété et réussit à introduire son premier modèle en France en 1832 puis toujours grâce au travail de Louis Dorus, son modèle définitif en 1847. La popularité croissante d'un jeune flûtiste – qu'il acquiert progressivement dans l'exercice de ses fonctions au sein des institutions les plus prestigieuses de France : l'orchestre de l'Opéra de Paris, l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire et le Conservatoire de Paris – ainsi que les avantages d'un système culturel centralisé, entraîneront une crédibilité suffisante à une flûte de conception étrangère pour conduire à une adoption massive par ses interprètes. Le caractère fondamental du travail de Dorus dans l'officialisation de l'instrument de Boehm est renforcé par deux événements importants : le retrait institutionnel de Tulou – qui cesse d'être relevant dans la prise des décisions au sein du Conservatoire de Paris – et le travail effectué par son propre successeur, Henry Altès, qui décide de poursuivre l'œuvre.

¹⁰⁹ Léon Gatayes, « Causerie à propos de Harpe », *L'Univers musical*, 1^{er} janvier 1863.

¹¹⁰ Ardak Powell, *op. cit.*, p. 160.

¹¹¹ Tula Giannini, p. 145.

¹¹² Théobald Boehm, *De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes* [notices traduite de l'allemande, de Th. Boehm, première flûte de la Chapelle de Munich], Paris, chez M. Clair Gosfroy, 1848, Dédicatoire.

¹¹³ Edward Blakeman, *Taffanel : Génie de la flûte* [Taffanel : *Genius of the flute*, 2005], trad. de l'anglais par Ch. Lanter, Paris, Éd. Actuelles freudiennes, 2011, p. 31.

1.1.2.2 Paul Taffanel : la sentinelle de la beauté du son et fondateur de l'école française de la flûte traversière

C'est par cette assertion issu de l'article d'Edward Blakeman publié dans l'*Oxford Music Online*¹¹⁴ que s'ouvre ce paragraphe : Paul Taffanel était un « flûtiste et chef d'orchestre français [...] fondateur de l'école française de flûte, une forme de jeu qui a depuis été largement adoptée dans le monde entier »¹¹⁵. Compte tenu de l'importance de la figure de Taffanel dans le domaine de la flûte traversière et de la diffusion de son œuvre, peu de théoriciens ont choisi d'étudier l'impact de son parcours professionnel. Edward Blakeman¹¹⁶ est le seul chercheur spécialiste à consacrer l'intégralité de ses études au virtuose, fournissant une analyse d'une incalculable valeur pour le présent étude sur l'œuvre de Taffanel. D'autres travaux musicologiques périphériques – comme ceux d'Andrieux¹¹⁷, de Bailey¹¹⁸, Byrne¹¹⁹, Hayes¹²⁰, Powell¹²¹, Toff¹²² et même Glick¹²³, bien que son étude soit basée principalement sur celle de Blakeman, viennent compléter son œuvre.

Paul Taffanel est né à Bordeaux le 16 décembre 1844 au sein d'une famille de musiciens ; son père Jules Taffanel était un facteur d'instruments et un maître bassoniste, trompettiste¹²⁴ et flûtiste¹²⁵ si demandé qu'il sera amené à diriger la Musique de la Garde Nationale de Bordeaux¹²⁶. Son éducation musicale démarre très tôt – dès l'âge de 7 ans – par des leçons de flûte, de violon et de piano avec son père. Bien qu'il n'y ait que des soupçons sur la flûte utilisée à ces débuts, on les voit tous deux sur une photographie (*Fig. 1*) prise 3 ans plus tard, vers 1854, chacun avec une flûte dotée d'un mécanisme des clés en forme d'anneaux de Boehm. En 1858, la famille déménage à Paris pour que Paul puisse étudier avec le déjà réputé Louis Dorus, grâce à une lettre de recommandation fournie par l'amateur bordelais Paul

¹¹⁴ Edward Blakeman, « Taffanel, (Claude) Paul », *Oxford Music Online*, 20 de enero de 2001: <https://www-oxfordmusiconline-com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027363?rsk=y=z0bSU1&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022]

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Edward Graham Blakeman, *Paul Taffanel (1844-1908) and his significance in French musical life*, Thèse de Doctorat, University of Birmingham, 1994.

¹¹⁷ Vincent Andrieux, « L'univers sonore d'Henri Chaussier. Perspectives sur le jeu des instruments à vent en France au début de l'ère de l'enregistrement (circa 1898-1938) », Actes de Colloque, *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blech-Blasinstrumentenbau*, Juillet 2016.

¹¹⁸ Jon Robert Bailey, *Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing: Translation and study of late nineteenth-century German performance practice*, University of Northwestern, Illinois, 1987.

¹¹⁹ Mary Catherine Jett Byrne, *Tooters and Tutors: Flute Performance Practice Derived from Pedagogical Treatises of the Paris Conservatoire (1838-1927)*, Thèse de Doctorat sous la direction d'Eric Schwandt, University of Victoria, 1993.

¹²⁰ Susan Nanette Hayes, *op. cit.*

¹²¹ Ardal Powell, *op. cit.*

¹²² Nancy Toff, *The flute book: a guide for students and performers*, New York, Oxford University Press, 2012 (I/1985).

¹²³ Dorothy Glick, *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*, MA of Music, University of Kansas, 2014.

¹²⁴ Blakeman, (2011), *op. cit.*, p. 20.

¹²⁵ Louis Fleury, « Flûte » dans Albert Lavignac, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1927, p. 1526.

¹²⁶ Blakeman, (2011), *op. cit.*, p. 20.

Guercy¹²⁷. C'est peu après, en 1860, qu'il est reçu dans la nouvelle classe de flûte (système Boehm) de Louis Dorus au Conservatoire de Paris.



Figure 1 : Paul et Jules Taffanel (ca. 1854)¹²⁸

Comme le note Powell, « la retraite de Tulu en 1860 ouvre la voie à la fourniture de flûtes neuves au Conservatoire »¹²⁹, non par l'entreprise qui avait jusqu'alors bénéficié exclusivement au chef de la classe de flûte, mais par de vrais experts auxquels Louis Dorus confie la tâche. La nomination de Dorus à la tête de la classe coïncide avec l'autorisation du facteur Louis Lot de fabriquer des flûtes Boehm du modèle de 1847. Louis Lot « fournira les flûtes cylindriques de Boehm au Conservatoire de Paris et, malgré la préférence de Dorus pour le bois, la demande porte surtout sur l'argent »¹³⁰. C'est cette importance accordée à l'apprentissage sur des flûtes en métal noble – « certaines flûtes auront même une plaque d'or (comme celles d'Altès, de Taffanel, Donjon, Gariboldi) »¹³¹ – qui deviendra la marque de fabrique et du style de jeu de Paul Taffanel.

Son entrée au Conservatoire est pour le moins extraordinaire, dès sa première année, à seulement 16 ans, il remporte le premier prix¹³² de flûte. Il devient le premier lauréat de l'institution sur l'instrument à mécanisme Boehm en jouant une œuvre¹³³ de son principal adversaire, Jean-Louis Tulou. Sa formation est complétée par des disciplines théoriques menant à l'art de la composition. Il obtient un premier prix d'harmonie (1862) et un autre de contrepoint et fugue (1865) dans les classes d'Henri Reber¹³⁴, acquérant ainsi les connaissances nécessaires

¹²⁷ Paul Guercy était un flûtiste amateur respecté de Bordeaux, dont l'amitié avec Louis Dorus était attestée par la dédicace de son manuel de flûte à ce dernier. Il semble que de nombreux flûtistes qui ont commencé leurs études avec Guercy – comme Alexandre Dufau – ont ensuite réussi à faire leur chemin dans le monde musical. [Tom Moore]. Selon Blakeman, ils avaient été camarades de classe et amis lorsqu'ils étudiaient tous deux avec Joseph Guillou.

¹²⁸ Photographie en noir et blanc du disque « A song without words : a legacy of Paul Taffanel » de Keneth Smith et Paul Rhodes, Doddington, Divine Art Record, 2010.

¹²⁹ Powell, p. 215.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1526 ; Constant Pierre, *op. cit.*, p. 626.

¹³³ Constant Pierre, *op. cit.*, p. 624 : « l'œuvre imposée pour le concours de 1860 était un extrait du 5^e Concerto de Tulou ».

¹³⁴ Dorothy Glick, *op. cit.*, p. 52.

qui lui permettront d'exceller dans le domaine de la création. Les extraordinaires facultés musicales de Taffanel ont rapidement été portées à la connaissance du public, grâce à son intense activité musicale – en raison de la rapidité avec laquelle le virtuose a obtenu son succès académique au Conservatoire de Paris – dans la capitale française, alors qu'il était encore étudiant.

Les premiers comptes rendus de sa participation en 1863 aux concerts populaires de l'Orchestre Musard au Pré Catelan montrent déjà Taffanel comme un « merveilleux flûtiste »¹³⁵ « hors ligne »¹³⁶, jouant ses propres compositions. Non seulement il a été considéré très tôt comme un flûtiste au « talent étourdissant »¹³⁷ et a reçu d'importants éloges – comme celui publié dans *Le Ménestrel* à l'occasion d'une soirée où il réalisa « le tour de force [...] en transposant à première vue le morceau manuscrit »¹³⁸ après avoir remarqué que l'accord du piano était différente de celui de sa flûte, mais encore on trouve son nom associé à celui de son professeur, par exemple dans l'article de *La Comédie* qui témoigne de sa participation au concert de la Société Philharmonique d'Amiens dans un programme qui « portait les noms du flûtiste Dorus et de son élève, Taffanel »¹³⁹. L'aide apportée par le maître n'est pas être un événement isolé puisque, comme remarque Blakeman, dès 1862, et à l'occasion de la présentation de sa fille, Juliette Dorus, à la salle Herz à Paris, « il saisit l'occasion d'inclure dans le programme ce qu'il décrit succinctement comme un "Duo Doppler" avec Taffanel »¹⁴⁰. En 1863, maître et élève sont vus ensemble avec Pauline Viardot¹⁴¹ et peu après, en 1864, dans l'air « Ah, mon Dieu !.... C'est bien l'air que chaque matin » de *L'Étoile du Nord* de Giacomo Meyerbeer, avec celle qui deviendra son modèle vocal : la soprano Adelina Patti¹⁴².

Ces débuts professionnels sont en effet le prélude de ce qui allait devenir l'une des plus prestigieuses carrières de flûtiste en France. Après l'obtention de son diplôme de flûte au Conservatoire en 1860 – bien qu'il poursuive sa formation au sein de l'institution – il commence à être sollicité comme seconde flûte au sein de l'orchestre de l'Opéra-Comique de Paris, pour seconder Louis-Antoine Brunot, le soliste de la section des flûtes, un ancien élève de Jean Louis Tulou au Conservatoire¹⁴³. Une telle collaboration démontre, outre la coexistence pacifique des deux modèles de flûtes, une admirable capacité d'adaptation du jeune flûtiste qui l'aidera à intégrer dès le 1^{er} mai 1864 la plus prestigieuse institution musicale française : l'orchestre de l'Opéra de Paris. Ce partenariat se fait en qualité de flûtiste collaborateur¹⁴⁴, et non de soliste¹⁴⁵, comme l'affirme Louis Fleury dans son article « La Flûte » dans *l'Encyclopédie de la Musique* d'Albert Lavignac. Il poursuit son ascension par son inscription en 1867 à la Société des Concerts du Conservatoire en qualité de deuxième flûte ; après la démission d'Henri Altès, en

¹³⁵ « Nouvelles diverses », *L'Univers musical*, 16 juillet 1863.

¹³⁶ « Bulletin dramatique », *L'Orchestre*, 7 Juin 1863.

¹³⁷ E. Aviragnet, *L'Europe artiste*, 1^{er} janvier 1865.

¹³⁸ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel* 12 février 1865.

¹³⁹ Paul Ferry, « Sociétés Philharmoniques », *La Comédie*, 19 février 1865.

¹⁴⁰ Edward Blakeman (2011), p. 44.

¹⁴¹ *Id.*, p. 45.

¹⁴² Et comme Blakeman lui-même le soupçonne, *op. cit.*, p. 54-55.

¹⁴³ « Nécrologie », *Le Ménestrel*, 8 novembre 1885.

¹⁴⁴ Tula Giannini, *Great Flute Makers of France*, p. 146.

¹⁴⁵ Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1526.

1869 il accède au poste de première flûte qu'il occupera jusqu'à son changement de fonction en 1892¹⁴⁶, pour celui de la direction. Il obtient assez rapidement la place de soliste au sein de l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire¹⁴⁷, mais ce n'est qu'en 1876¹⁴⁸ qu'il accède au poste si convoité de première flûte au sein de celui l'Opéra de Paris. Il assure ce poste, comme ses prédécesseurs, avec un instrument de système Boehm.

Outre ses fonctions au sein des deux institutions les plus emblématiques de la scène musicale française, Taffanel participe à la promotion du répertoire français avec la flûte métallique à système Boehm en prenant part à la constitution des principales sociétés instrumentales en France durant le dernier tiers du XIX^e siècle. Avec Camille Saint-Saëns, Romain Bussine et d'autres compositeurs de la scène nationale, Taffanel sera à l'origine de la création de la Société Nationale de Musique, organisme dont la devise sera *Ars Gallica* et l'objectif fondamental réside dans l'étude d'œuvres inconnues, publiées ou non, de compositeurs français¹⁴⁹, afin qu'ils puissent faire jouer leurs œuvres en public. Ainsi, le 6 avril 1872, Taffanel participe à la création de la *Romance op. 37* pour flûte et piano de Saint-Saëns, avec le compositeur au piano, bien qu'elle soit dédiée à un autre flûtiste français, Adrien de Vroye, qui avait créé l'œuvre un an plus tôt à Baden-Baden (Allemagne)¹⁵⁰. Intrépide, Taffanel décide d'affiner encore plus la contribution de son instrument au panorama musical et il fonde en 1879 la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent « marquant un tournant décisif dans l'histoire de ces instruments, car en plus de leur rendre leurs lettres de noblesse, Taffanel opère une double révolution : il redécouvre le répertoire classique (œuvres de Mozart, Beethoven...) et encourage les compositeurs contemporains à écrire de nouvelles œuvres »¹⁵¹. Il est considéré non seulement comme une figure fondamentale dans le domaine de la flûte traversière – dans la mesure où on lui attribue la paternité de l'école française de flûte – mais également comme une figure tutélaire des instruments de la famille des vents¹⁵². Taffanel dirige cette Société avec succès jusqu'en 1873, ce qui lui vaut une notoriété et une reconnaissance nationale et internationale colossales.

C'est à travers ces activités, dans lesquelles il « a été le pionnier d'une nouvelle expressivité du son et de la sensibilité musicale, démontrant que la flûte est capable de

¹⁴⁶ Cette société a été fondée en 1828 par Habeneck, Cherubini et de la Rochefoucauld dans le but de réunir un grand nombre de musiciens capables d'interpréter le répertoire symphonique de Beethoven. Elle a cessé son activité en tant que société associée au Conservatoire de Paris en 1867, assistant à la naissance – avec des statuts différents – de l'Orchestre de Paris. Source : <http://comitehistoire.bnf.fr/dictionnaire-fonds/société-concerts-conservatoire> [Consulté le 9 décembre 2021]

¹⁴⁷ Kern Holoman, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 63.

¹⁴⁸ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁹ Cette société est créée le 25 février 1871, à l'initiative de Camille Saint-Saëns, de Romain Bussine et d'un petit groupe de jeunes compositeurs français [dont Paul Taffanel] désireux d'œuvrer activement à la promotion et à la diffusion d'œuvres nouvelles qui ne trouvent pas leur place dans le concert symphonique (dont les programmes sont consacrés aux vieux maîtres de la musique allemande) ou dans les sociétés de musique de chambre (également axées sur le répertoire germanique) ou dans l'opéra. Source : Joël-Marie Fauquet, *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1163-1165.

¹⁵⁰ Peter Jost, ed. (2019). *Camille Saint-Saëns. Romance D flat major op. 37 for Flute and Piano*. Munich: G. Henle Verlag. pp. III–IV.

¹⁵¹ Vincent Andrieux, *op. cit.*, p. 260.

¹⁵² *Ibid.*

profondeur émotionnelle »¹⁵³, que la flûte de système Boehm commence à prendre une entité propre et à se détacher de la « facilité » primitive d'utilisation. L'obsession de Taffanel pour la qualité du son, ses composantes et l'acquisition de la plus large palette de couleurs possible apparaît dans les commentaires qu'il a lui-même écrits lors de sa participation au jury des examens du Conservatoire de Paris :

Différentes qualités du son d'après Paul Taffanel							
Son passable	Son creux : manque de chaleur	Son très pur bien timbré	Son horrible	Bon son	Son fêlé	Son peu agréable	Son maigre mais d'aplomb
Son étranglé	Son trouble	Son poussé, manque de goût	Son gros – pas net	Son pénible	Son détestable	Petit son	Son fort
Son chaleureux	Son retenu	Son sans portée et trouble	Son dur	Son affreux	Son mauvais	Bon son	Son agréable

Tableau 7 : Différentes qualités du concept de son, annotées lors des examens du Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris entre 1873 et 1885 (flûte, hautbois, clarinette, basson, trompette, cor, cornet et trombone)¹⁵⁴

La recherche de la perfection timbre-son a une origine vocale évidente et, comme il le reconnaît lui-même, trouve son modèle d'excellence dans le chant lyrique de la soprano Adelina Patti : il reconnaît dans une lettre que la soprano représentait pour lui « un précieux modèle d'émission et de limpidité du timbre »¹⁵⁵. Même s'il loue ses qualités apparemment déjà flétries : « cela nous met en colère de voir des dons aussi merveilleux disparaître sans laisser derrière eux la moindre création »¹⁵⁶. Ses fonctions en qualité de flûte solo à l'orchestre de l'Opéra de Paris lui permettent de participer directement et en étroite collaboration avec les chanteurs ; par ailleurs, et comme le note Hayes, « la flûte française en argent et l'enseignement novateur des professeurs de flûte du Conservatoire de Paris – deux des principales caractéristiques de l'école française de flûte – [...] ont permis, durant la période 1850 - 1950, l'émergence de grands flûtistes et [par conséquent] le développement de la musique pour flûte et voix »¹⁵⁷. Cela se reflète dans la presse qui se fait souvent l'écho de ses collaborations avec de grandes sopranos comme Adelina Patti, Mathilde Marchesi, Nelly Melba, Emma Nevada ou encore Pauline Viardot¹⁵⁸, et le flatte pour « son accompagnement [...] d'une suavité à rendre un rossignol jaloux »¹⁵⁹, élevant son accompagnement au rang de « flûte magique »¹⁶⁰.

¹⁵³ Edward Blakeman, (2001), *op. cit.* [Consulté le 15 décembre 2021]

¹⁵⁴ L'ensemble des différentes qualifications sont issu des feuilles d'évaluation des candidats, des feuilles annotées et pré-imprimées conservées au sein du Département de la musique de la BnF [VM FONDS 152 TAF-11 (1).

¹⁵⁵ Lettre à un destinataire inconnu, 18 décembre 1888, [VM FONDS 152 TAF-17.

¹⁵⁶ Edward Blakeman, (2001), *op. cit.* [Consulté le 15 décembre 2021]

¹⁵⁷ Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 246.

¹⁵⁸ Avec qui il interprétera « Le Rossignolet », une de ses *6 Chansons du XV^e siècle*, composée pour voix avec accompagnement de flûte.

¹⁵⁹ Paul Dauvert, *L'Europe artiste*, 11 janvier 1885.

¹⁶⁰ « Soirées et Concerts », *Le Ménestrel*, 4 mai 1890 ; « Concerts et Soirées », 19 avril 1885.

Le zèle pour une bonne qualité du timbre de la flûte se reflète également dans les chroniques de ses concerts publiées dans la presse. Elles témoignent d'une carrière musicale exceptionnelle au rayonnement international dans laquelle la flûte de système Boehm est au centre de la réussite du virtuose. Ces mêmes témoignages se font l'écho du succès continu de Paul Taffanel en tant qu'artiste internationalement reconnu qui, après chaque prestation instrumentale, reçoit « une ovation tout à fait méritée »¹⁶¹, et affirment qu'il est difficile de trouver une prestation « avec plus de goût et de style que [chez] cet excellent artiste »¹⁶². Certains vont même jusqu'à louer son talent « si fin et si délicat »¹⁶³ désignant « un artiste prodigieux, d'une pureté de son exquise et une incroyable agilité »¹⁶⁴, faisant de « la flûte de M. Taffanel un instrument divin »¹⁶⁵ un « succès d'enthousiasme »¹⁶⁶. L'émerveillement du public est si extraordinaire que *L'Europe Artiste* relate comment l'artiste fait « l'objet d'une véritable ovation et d'un double rappel, en reconnaissance du plaisir que le public avait pris à l'entendre et du soin apporté dans l'exécution »¹⁶⁷. Cette réussite doit être reliée à sa maîtrise évidente de la flûte en métal de système Boehm, qui lui a permis de s'approcher au plus près du chant lyrique auquel il aspirait. C'est ce qu'indique *Le Ménestrel* dans une publication russe, qui raconte la tournée de la *Société de Musique de Chambre pour des Instruments à Vent* en Russie en 1887, au cours de laquelle « le plus grand succès est échu à M. Taffanel, qui chante sur sa flûte métallique avec un sentiment et une douceur de son incomparables »¹⁶⁸.

Même si le travail de Taffanel visait plutôt à redonner à la flûte les lettres de noblesse avec lesquelles elle avait brillé autrefois au-delà de la mode romantique des grandes fantaisies virtuoses¹⁶⁹, son évidente proximité avec l'art lyrique, ainsi que ses recherches autour du timbre et du son, se refléteront dans le répertoire que dans l'article de Rubinstein se qualifie de « profanation »¹⁷⁰ : celui des fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra. Qui mieux que le flûtiste solo de l'Opéra de Paris pouvait composer des œuvres d'une virtuosité exacerbée en utilisant un modèle vocal comme paradigme de perfection ? Bien que la seconde moitié du XIX^e siècle en France ait été marquée par un éloignement de la stérilité des artifices et de la futilité musicale, Paul Taffanel a reconnu la puissance de ce genre musical, dans lequel la puissance de la vocalité est combinée à la virtuosité de l'interprète, et il a su l'exploiter avec succès. De nombreux récits parus dans la presse vantent les talents du virtuose dans son interprétation de la *Fantaisie sur « La Juive »* de F. Halevy¹⁷¹ composée par J. Demersseman, ou sur des *Variations sur « La Fille du Régiment »* de Donizetti par G. Briccialdi¹⁷² ou bien

¹⁶¹ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 6 décembre 1874.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ « Concerts et Soirées », *Le Ménestrel*, 27 janvier 1878.

¹⁶⁴ « Festival de l'Ouest », *Le Ménestrel*, 4 juillet 1875.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Frustra Cane, « Les Concerts parisiens », *L'Europe artiste*, 7 janvier 1883.

¹⁶⁸ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 8 mai 1887.

¹⁶⁹ Andrieux, p. 260.

¹⁷⁰ Antoine Rubinstein, « Pensées et aphorismes », *Le Ménestrel*, 9 avril 1899.

¹⁷¹ De Loges, « Concert de la Société Philharmonique », *L'Europe artiste*, 26 janvier 1890 ; « Chronique », *La France Musicale*, 3 janvier 1869.

¹⁷² « Concert Musard », *L'Orchestre*, Août 1863.

encore ses propres œuvres : *Fantaisie sur « Mignon »* de Thomas¹⁷³, sur « *Jean de Nivelle* » de Thomas¹⁷⁴ ou sur « *Der Freyschutz* » de Weber¹⁷⁵.

Le succès de Taffanel dans l'interprétation avec une flûte de système Boehm peut s'appliquer à la composition, pour laquelle il possède rapidement d'excellentes qualités. Ses capacités dans ce domaine sont tout aussi extraordinaires, il décide pourtant de ne pas les exploiter dans la même mesure qu'avec son instrument et il saura en revanche les utiliser convenablement pour composer du répertoire qu'il interprète lors de ses concerts. Selon le catalogue général de la BnF, Taffanel compose cinq fantaisies fondées sur des thèmes d'opéra¹⁷⁶ qui mettent en avant la sensualité musicale de la capacité vocale de l'instrument, et éblouissent avec des variations diaboliques d'une grande dextérité mécanique. Ce talent de compositeur est également reconnu et salué par la Société des Compositeurs qui, le 20 mai 1877, après examen par un jury composé d'Ambroise Thomas, Léo Delibes et Théodore Dubois, décide de lui décerner un prix pour le *Quintette à vent* composé par le propre flûtiste un an plus tôt. Dubois n'hésite pas à reconnaître son étonnement à la lecture du manuscrit : « J'étais loin de me douter qu'il fût de vous en le lisant, mais je n'en suis pas surpris »¹⁷⁷. Il semble qu'il y ait dans sa plume, comme dans son instrument, un zèle particulier dans la construction d'un son vocal et le modelage du timbre :

On lit dans le *Journal de Monaco* : [...] M. Taffanel est la perfection même. On fera jamais mieux que lui sur la flûte. Son mécanisme est si merveilleux qu'il semble, dans ses traits les plus rapides, ne pas remuer les doigts ; le son qu'il tire de son instrument est d'un timbre si frais, si délicat, et, chose extraordinaire, d'une telle souplesse, que si la voix humaine était capable de pareils *gorghetti*, on croirait la Patti cachée en coulisse. M. Taffanel nous a dit, en outre de deux fantaisies excellemment écrites par lui, l'une sur *Freyschütz*, l'autre sur *Mignon*¹⁷⁸.

La qualité de la composition de Taffanel est comblée par les honneurs que lui adressent des compositeurs de génie, comme on le voit dans *L'Événement* publié le 16 avril 1876 : « le flûtiste Taffanel a interprété avec un talent hors ligne une fantaisie sur *Mignon* qui lui a valu les éloges bien mérités de M. Ambroise Thomas »¹⁷⁹.

Bien qu'il possède une intuition et un talent de composition exceptionnels, ses qualités d'interprète l'emportent largement sur celles appréciées dans ses compositions. Toutefois, son poste de flûte solo – particulièrement réputé pour le soin qu'il apporte au son avec sa flûte – au sein de l'orchestre le plus prestigieux du panorama musical ne paraît pas contenter Taffanel : il décide de consacrer la dernière étape de sa vie à ses deux autres passions, la direction et l'enseignement. Après avoir brillamment couronné une carrière de soliste tant au niveau

¹⁷³ « Courrier des théâtres », *L'Événement*, 16 avril 1874.

¹⁷⁴ « Concerts et Soirées », *Le Ménestrel*, 26 décembre 1880.

¹⁷⁵ « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 5 mars 1876.

¹⁷⁶ Fantaisies sur des thèmes de *Jean de Nivelle* de L. Delibes, *Françoise de Rimini* de A. Thomas, *Der Freyschutz* de C. M. von Weber, *Les Indes Galantes* de J. Ph. Rameau et *Mignon* de A. Thomas, cette dernière avec un succès notable.

¹⁷⁷ <http://www.bruzanemediabase.com/fre/OEuvres/Quintette-a-vent-en-sol-mineur-Paul-Taffanel> [consulté le 29 décembre 2021].

¹⁷⁸ « Les Concerts à Monaco », *Le Ménestrel*, 5 mars 1876.

¹⁷⁹ « Courrier des théâtres », *L'Événement*, 16 avril 1876.

national qu'international durant trente ans, il se voit confier en 1890 le poste de troisième chef de l'orchestre de l'Opéra de Paris avec des fonctions de soutien au premier chef et remplacements éventuels. *Le Ménestrel* rapporte la surprise dans le milieu musical de cette nomination : « C'est la première fois qu'un tel événement se présente dans un de nos grands théâtres, et qu'un chef d'orchestre est choisi ailleurs que dans le rang du quatuor des instruments à cordes »¹⁸⁰.

Le changement produit avec autant de discrétion laisse imaginer la fatigue accumulée dans l'exercice de ses fonctions, en même temps qu'un désir latent de croissance personnelle et professionnelle. Ce virage se confirme en 1892, à peine deux ans plus tard, lorsqu'il renonce à son poste de flûte solo à la Société des Concerts du Conservatoire pour occuper celui de chef d'orchestre principal jusqu'à sa retraite en 1901¹⁸¹. La confiance et l'admiration que cette institution porte au flûtiste dont elle n'hésite pas par ailleurs à louer « la manière dont la sobriété de ses gestes semble traduire les moindres détails de son intention »¹⁸² vont contribuer à ce changement d'orientation de carrière. L'année 1893 semble être d'une importance capitale pour Taffanel : il met un terme à la direction de la Société de Musique de Chambre pour les Instruments à Vent et il se voit enfin confier le poste de premier chef de l'orchestre de l'Opéra de Paris – après une candidature déposée en 1891 restée en attente – et ce, jusqu'à sa retraite en 1906¹⁸³. En même temps, il démissionne de son poste de flûtiste au sein de l'Opéra de Paris et, suite à l'annonce de la retraite d'Henri Altès au Conservatoire de Paris, il accepte naturellement d'être nommé à la tête de la classe de flûte, responsabilité qui devient effective au 1^{er} janvier 1894¹⁸⁴.

Dans le domaine de la direction d'orchestre – bien que sa baguette soit très appréciée par les interprètes, et son zèle musical, par le public – il n'a pas rencontré le succès qu'il avait si rapidement obtenu avec sa flûte. Le commentaire de Willy : « Taffanel-House, 2, rue du Conservatoire »¹⁸⁵, que Blakeman utilise en guise de titre à son chapitre, lui donne par ailleurs « un certain ton bourgeois »¹⁸⁶ ! Aussi, le même auteur souligne le caractère paradoxal de la situation qui se présente en 1893, puisque Taffanel avait « choisit un instrument "provincial", la flûte, qui lui apporte une reconnaissance internationale, alors que sa baguette de chef d'orchestre reste "provinciale", dans la mesure où il ne quitte jamais Paris »¹⁸⁷. Outre la surprise de la nomination de Taffanel à la tête des deux institutions musicales les plus emblématiques de France, un courant de scepticisme semble s'emparer de la sphère musicale de la capitale ; un scepticisme vis-à-vis de ses qualités de direction qui va lui faire obstacle dans son plein épanouissement professionnel. D'après Holoman, c'est la « sobriété »¹⁸⁸ de son attitude qui a le

¹⁸⁰ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 5 janvier 1890, p. 7.

¹⁸¹ Kern Holoman, *op. cit.*, p. 164-165.

¹⁸² *Id.*, p. 297.

¹⁸³ Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1526.

¹⁸⁴ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 47 ; Ardal Powell, *op. cit.*, p. 216.

¹⁸⁵ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 232.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Kern Holoman, *op. cit.*, p. 297.

plus agacé son entourage professionnel, et « l'absence d'histrions sur le podium n'a pas [non plus] contribué à une conviction générale »¹⁸⁹.

Si ses fonctions de direction provoquent de l'incrédulité, ses qualités de professeur de flûte n'ont jamais été discutées ; au contraire, son travail au sein du Conservatoire de Paris a été unanimement salué. Même si la bataille pour l'introduction de la flûte à système Boehm avait déjà été gagnée par Dorus et consolidée grâce au travail d'Altès, le travail de Taffanel apporte de nombreux changements dans l'enseignement de la flûte en France. La modification la plus importante est le changement radical de l'organisation de l'enseignement au sein de la classe : le système traditionnel de « master class » – à laquelle tous les élèves assistent pour écouter les conseils donnés par leurs camarades – est bien maintenu. En revanche, Taffanel accorde une attention particulière¹⁹⁰ à chaque élève, en adaptant le répertoire aux besoins de chacun, il obtient ainsi des résultats optimaux pour chaque élève. Lorsque chacun a atteint le niveau requis, il est autorisé à se présenter au concours de fin d'année afin d'obtenir le prestigieux diplôme qui lui permet de couronner sa formation au sein du Conservatoire¹⁹¹. Powell fait remarquer que l'axe principal de la pédagogie de Taffanel demeure le travail sur le timbre afin d'obtenir la meilleure qualité du son avec la flûte en argent, puisque c'est « la façon dont un interprète transmet le message de la musique à l'auditeur »¹⁹². Une autre modification majeure – en étroite liaison avec sa volonté personnelle d'interprétation – est le changement du répertoire utilisé au Conservatoire : à côté du répertoire virtuose du XIX^e siècle, appelé répertoire de concours destiné à prouver les qualités mécaniques de chaque candidat, il introduit les études lyriques. Cette stratégie lui a permis d'aborder plus tard « ce qu'il considérait comme la littérature la plus difficile, notamment Bach, Haendel, Mozart et Saint-Saëns »¹⁹³.

La nécessité d'un changement, ou plutôt d'une évolution, dans le répertoire instrumental – en pleine cohérence avec le désir général de changement en France durant la seconde moitié du XIX^e siècle – est visible dans le travail pédagogique qu'il accomplit dans la dernière étape de sa vie. Bien que le penchant du virtuose pour l'art lyrique soit représenté notamment par la composition et l'interprétation de Fantaisies inspirées de thèmes d'opéra, Taffanel était également un grand défenseur du répertoire ancien – nombreuses sont ses interprétations de la *Sérénade pour flûte, violon et alto*¹⁹⁴ de Beethoven, et des *Quatre pièces pour flûte, violoncelle et piano*¹⁹⁵ de Rameau – et du répertoire moderne – interprétant entre autres avec succès la *Romance pour flûte et piano ou orchestre*¹⁹⁶ de Saint-Saëns et la *Suite pour flûte et piano*¹⁹⁷ de

¹⁸⁹ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 232.

¹⁹⁰ Ardal Powell, *op. cit.*, p. 216.

¹⁹¹ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 182-183.

¹⁹² Ardal Powell, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹³ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 186.

¹⁹⁴ « Concerts annoncés », *Le Ménestrel*, 14 mai 1876 ; Amédée Boutarel, *Le Ménestrel*, 6 avril 1890 ; « Chronique », *Le Monde artiste*, 16 avril 1893, entre autres.

¹⁹⁵ A. M., *Le Ménestrel*, 2 février 1879 ; A.P. [Arthur Pougin], « Concerts et Soirées », *Le Ménestrel*, 27 janvier 1889 ; L. Sch., *Le Ménestrel*, « Concerts et soirées », 6 mai 1888 ; entre autres.

¹⁹⁶ « Chronique », *Les Annales du théâtre et de la musique* (1896) ; « Concerts et Soirées », *Le Ménestrel*, 8 février 1880 ; « Les Concerts à Monaco », *Le Ménestrel*, 5 mars 1876 ; entre autres.

¹⁹⁷ « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 29 mars 1891 ; A.P. [Arthur Pougin], « Concerts et Soirées », *Le Ménestrel*, 20 mars 1892 ; « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 14 mars 1886 ; entre autres.

Widor, et faisant honneur à sa place au sein de la Société Nationale de Musique et de la Société de Musique de Chambre pour des Instruments à Vent. Le travail mené durant sa période de chef d'orchestre à l'Opéra de Paris témoigne d'un profond désir de renouvellement du répertoire : entre 1894 et 1905¹⁹⁸, il se concentre sur deux opéras italiens : *Otello* de Verdi (octobre 1894) et *La Favorita* de Donizetti (février 1896) ; il commence parallèlement à éprouver une attirance particulière pour le répertoire allemand de Weber, Gluck et surtout de Wagner – réussissant à diriger *Tannhäuser* (mai 1895), *Die Misterringler* (novembre 1897), *Siegfried* (décembre 1901) et *Tristan und Isolde* (décembre 1904) – les autres étant des compositeurs français.

Les mots que Louis Fleury lui dédie, dans l'*Encyclopédie de la musique, le Dictionnaire du Conservatoire* et dans son article « Souvenirs d'un flûtiste »¹⁹⁹ publié dans *Le Monde Musical*, confirment l'évolution d'un artiste sans égal, depuis les origines vocales, associées à la tradition de la virtuosité du *bel canto*, à la création d'un style singulier à l'empreinte personnelle marquée par une vocalité grâce à laquelle le sentiment musical est transmis par un travail minutieux via le timbre de la flûte :

L'art de Taffanel était essentiellement élégant, souple et sensible, et sa prodigieuse virtuosité se faisait aussi peu apparente que possible. Il détestait l'emphase, professait le respect absolu des textes, et la souplesse fluide de son jeu cachait une extrême rigueur dans l'observance de la mesure et des valeurs. [...] Sa sonorité pleine de charme était cependant très ample²⁰⁰.

Le son exquis, chaud et riche, au charme indescriptible²⁰¹, qui est attribué à Paul Taffanel grâce à la flûte en argent du système Boehm, sera la pierre angulaire de l'école française de flûte. Un son généreux à l'image du flûtiste, l'homme le plus aimable et le plus accueillant du monde²⁰², construit sur le modèle vocal d'Adelina Patti²⁰³ et façonné tout au long de sa carrière. C'est grâce à ce son que « l'on peut dire sans exagérer que, à de rares exceptions près, toute la musique de quelque valeur écrite entre 1870 et 1893 [...] a été composée pour lui. Les dédicaces en sont la preuve »²⁰⁴. Son caractère proche et généreux lui valut le titre de « le plus scrupuleux et le plus patient des maîtres »²⁰⁵. Taffanel décéda à Paris le 22 novembre 1908.

De ce fait, Paul Taffanel doit être considéré comme un héritier direct de la tradition vocale avec la flûte traversière, une qualité présente et manifestement admirée chez son maître Louis Dorus. La reprise par Taffanel de la flûte de Boehm dans sa construction métallique – avec de l'argent ou de l'or – se révélera fondamentale pour le modelage d'un timbre spécifique et l'enrichissement de sa sonorité, jusqu'alors inconnus, lui permettant – grâce à ses qualités exceptionnelles – de se rapprocher encore plus du modèle lyrique d'Adelina Patti. Bien que la présente étude ne prétend pas justifier la paternité de l'école française de flûte – ni même de son

¹⁹⁸ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 164-165.

¹⁹⁹ Bibliothèque nationale de France, [VM BOB-505, années 35 et 36.

²⁰⁰ Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1526.

²⁰¹ Louis Fleury, « Souvenirs », *Le Monde Musical*, année 36, p. 220.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 54-55 : « L'identification fondamentale de la flûte avec le timbre et l'émission de la voix, Taffanel en trouve l'inspiration dans le talent artistique d'Adelina Patti ».

²⁰⁴ Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1526.

²⁰⁵ Louis Fleury, « Souvenirs », *Le Monde Musical*, année 36, p. 220.

existence – il est, au contraire, clair que le virtuose a réussi à créer un courant d'interprétation, avec une empreinte personnelle très prononcée, qui sera connu dans le monde entier. Si la culture du travail et du développement du son à la flûte commence à se faire connaître grâce au travail de Louis Dorus – et même avec celui de Tulou – c'est en revanche Taffanel qui va en faire le pilier fondamental du jeu de la flûte. De plus, l'évolution de la composition au cours du XIX^e siècle et le zèle dont Taffanel a fait preuve lors de la sélection du répertoire instrumental ancien et moderne révéleraient une sobriété musicale nécessaire pour l'ascension de la flûte traversière au degré d'instrument dit sérieux. Il est donc possible d'affirmer que, grâce à une vocalité renforcée par la flûte de métal de Boehm, l'instrument a connu une véritable révolution – tant en termes de répertoire que d'exécution – en France dans le dernier tiers du XIX^e siècle.

1.1.2.3 Jules Deneux : le virtuose amateur

Pour l'*Académie française*, un amateur est celui qui « pratique un art ou un sport sans en faire sa profession ou en tirer un profit »²⁰⁶ ; la *Real Academia Española* (RAE), tout en souscrivant pleinement à cette définition, élargit le champ d'action de l'amateur, comme celui « qui cultive ou pratique, sans être un professionnel, un art, un métier, une science ou un sport »²⁰⁷, laissant la liberté à une éventuelle récompense pécuniaire sans répétition dans le temps. La connotation économique évidente des définitions contemporaines – et afin de les contextualiser – ne se retrouve pas dans celles proposées durant le XIX^e siècle ; ainsi, le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, définit le terme amateur en se référant au latin *amator*²⁰⁸ : « celui qui aime » ; cet amoureux, « par opposition au professionnel », il ne fait pas de sa passion un métier²⁰⁹. La connotation péjorative actuelle enlève au terme sa capacité d'excellence sans pouvoir affirmer l'inexistence d'une connotation moins flatteuse au XIX^e siècle.

La figure de l'amateur par opposition à celle du mélomane devient essentielle en France durant le XIX^e siècle. Ce sont ces amateurs qui « assurent la pérennité de certaines organisations associatives, telles que les sociétés symphoniques »²¹⁰. De plus, ces amateurs – dans la mesure où ils pratiquent également un instrument de musique – ne sont pas exclus de la scène ; au contraire, et comme le souligne Joël-Marie Fauquet, « la pratique de la musique de chambre est l'apanage de l'aristocratie »²¹¹, alimentant sans doute la tradition des salons musicaux où des musiciens professionnels sont rémunérés afin de « renforcer leur propre performance »²¹². Mais peu à peu, la professionnalisation de la musique en France au XIX^e siècle, à laquelle Édouard

²⁰⁶ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A1388> [Consulté le 7 janvier 2022].

²⁰⁷ <https://dle.rae.es/aficionado> [Consulté le 7 janvier 2022].

²⁰⁸ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/amateur/2695?q=amateur#2689> [Consulté le 7 janvier 2022].

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Joël-Marie Fauquet, « Les sociétés de Musique de Chambre » dans Joseph-Marc Bailbé, Élisabeth Bernard *et al.*, *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 63.

²¹¹ *Id.*, p. 168.

²¹² *Ibid.*

Fétis fait également référence, signifie aussi « laisser les concerts aux artistes professionnels » et proposer « leur argent aux bénéficiaires »²¹³ sans conséquence ni rancœur²¹⁴.

François-Joseph Fétis est l'un des rares à mentionner, dans sa *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, l'existence d'un flûtiste amateur fortuné qui occupe une place de choix dans la sphère musicale dans le département de la Somme en Picardie. Dans le manuscrit du registre paroissial d'Amiens²¹⁵, la date de naissance de Jules Deneux est le 8 avril 1818²¹⁶. Il est le fils de Jean-Baptiste-Benjamin Deneux et d'Honorine Rouillard. Il épouse en 1856 Isabelle Mathilde Vérany de Varenne grâce à qui il peut ajouter la particule nobiliaire « de Varenne » à son nom de famille et à qui il dédie sa *Fantaisie brillante sur « Guillaume Tell » de Rossini* op. 43, consignée en dépôt légal la même année, ce qui laisse supposer un cadeau nuptial.

Fétis le qualifie dans son ouvrage de « musicien amateur distingué, flûtiste et compositeur », qui semble avoir été formé à l'instrument par un « habile flûtiste »²¹⁷ local appelé Ferr, grâce auquel Deneux tombera amoureux de l'instrument. De caractère déterminé, il décide de compléter sa formation instrumentale à Paris auprès de Jean-Louis Tulou, avec qui il prend des cours particuliers, tout en assistant au cours du Conservatoire de Paris en tant qu'auditeur²¹⁸. Les deux flûtistes ont forgé une amitié au cours de ces leçons : Deneux dédie une de ses œuvres au maître Tulou – la *Fantaisie sur « Le Lac des Fées »* op. 80²¹⁹ – et le maître offrira l'une de ses flûtes à Deneux :

Le Musée du Conservatoire possède [...] une de ces flûtes [...] qui a appartenu à Tulou et sort de sa propre fabrication [...]. Elle est en bois de grenadille et divisée en cinq parties. Elle possède seulement cinq clés en argent. Tulou en avait fait cadeau à son ami M. Deneux de Varenne et la considérait comme une excellente flûte, sur laquelle il avait, d'ailleurs, joué longtemps²²⁰.

Au moment où Jules Deneux apprend à jouer de la flûte, l'utilisation de l'instrument de Boehm n'est pas encore généralisée en France et la formation privée dont il bénéficie auprès de Tulou écarte l'utilisation de tout autre instrument que ses propres flûtes de fabrication à l'ancienne. Il est donc évident que son apprentissage s'est fait sur un instrument de système ancien. Cependant, compte tenu du caractère curieux et même audacieux de cet amateur, rien ne semble indiquer qu'il lui aurait promis une fidélité éternelle. C'est ce qui ressort du travail de recherche de Tula Giannini, qui indique que Deneux a acheté en 1860 une flûte en argent de système Boehm, ce qui suggère donc le changement d'instrument et de système :

²¹³ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 17 janvier 1847, p. 23.

²¹⁴ Joël-Marie Fauquet, *op. cit.*, p. 168.

²¹⁵ Voir annexe n° 6.

²¹⁶ Et non en 1820, comme l'écrit Fétis dans sa *Bibliographie*, p. 467.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Et non pas en tant qu'élève du Conservatoire de Paris comme le suggère la nécrologie publiée par l'Académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens à l'occasion de ses obsèques le 12 février 1881.

²¹⁹ Tom Moore, « Jules Deneux d'Amiens », https://www.academia.edu/33021355/Jules_Deneux_of_Amiens [Consulté le 22 octobre 2022]

²²⁰ Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1494.

En 1860, les flûtistes de l'Opéra sont Dorus, Altès et Gabriel Leplus. Leplus était apparemment le dernier flûtiste de l'Opéra à utiliser une flûte du système pré-Boehm. Lors de son départ à la retraite, la section est devenue Altès, Taffanel et Donjon. Ces trois flûtistes avaient commandé des flûtes cylindriques en argent à Lot en 1850/60. Toujours en 1860, le Conservatoire a commandé cinq flûtes en maillechort et le Théâtre-Italien a commandé deux flûtes en argent. Les éminents flûtistes Cantié, Deneux, Stenosse, Brunot et Simon ont chacun commandé une flûte en argent²²¹.

Il semble que l'une des quatre flûtes en argent de mécanisme Boehm, achetée par Louis Dorus entre 1855 et 1860, était sans doute destinée à « Jules Deneux (de Varenne) »²²². Il est logique, et même évident qu'un amateur passionné, financièrement aisé, saisisse l'opportunité d'une interprétation plus confortable avec de meilleures possibilités d'un point de vue mécanique. Parfait connaisseur de l'instrument de l'ancien système, il semble n'avoir aucune hésitation à utiliser l'instrument de Boehm pour atteindre le degré de virtuosité exigé par ses propres partitions, et dont la presse se fait l'écho tout au long de sa vie. Il est donc permis de dire que Deneux fait partie des flûtistes qui ont appris sur la flûte de l'ancien système et qui, ayant constaté les avantages offerts par l'instrument de Boehm, ont décidé de poursuivre sur le nouvel instrument.

De retour à Amiens après sa formation avec Tulou et dans le souci d'acquérir une éducation musicale aussi complète que possible, Deneux apprend l'harmonie et la composition – selon la méthode de Reicha – avec Boulogne, l'organiste de la cathédrale d'Amiens. Bien que sa formation n'ait pas eu lieu au Conservatoire de Paris, les connaissances acquises grâce à ses leçons privées et à ses contacts étroits avec les hautes sphères de la société amiénoise, lui ont offert d'importantes opportunités dans la sphère musicale de sa ville. Grâce à cette persévérance, associée à ses évidentes qualités musicales, il est nommé en 1848²²³ – comme le dit M. Decaïeu dans son hommage funéraire²²⁴ – président de la Société Philharmonique d'Amiens, puis membre titulaire de l'Académie des Sciences, des Lettres et des Arts d'Amiens. Ces fonctions, d'un grand intérêt public, allaient lui donner une place privilégiée dans le maillage musical français si complexe du XIX^e siècle. Il a ensuite été nommé Chevalier de la Légion d'honneur, en guise de reconnaissance pour le travail excellent qu'il a mené dans le domaine musical durant la période où il a été à la tête de la Société. La presse rapporte que cette période a été « heureuse », et il paraît avoir exercé ses fonctions avec passion et savoir-faire²²⁵, ainsi qu'« avec autant de dévouement que d'intelligence artistique »²²⁶.

Indépendamment des postes institutionnels susmentionnés – qui pouvaient être confiés avec une légitimité absolue à cet artiste amateur – et malgré une formation musicale officieuse, qui lui attribuait le statut d'« amateur expert », Jules Deneux est considéré comme un excellent musicien amateur capable de se produire en public, de diriger une formation et de composer pour son instrument à un niveau professionnel. Il n'est donc pas rare de trouver des témoignages de l'époque où Jules Deneux est décrit comme un artiste « exécutant à la flûte deux œuvres

²²¹ Tula Giannini, *op. cit.*, p. 176.

²²² Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 248.

²²³ *Mémoire de l'Académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens*, Volume 28 (1881), p. 39-41.

²²⁴ *Hommage Funéraire de l'Académie des Sciences, des Lettres et des Arts d'Amiens* du 12 février 1881.

²²⁵ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 10 mai 1868.

²²⁶ « Nécrologie », *Le Ménestrel* 20 février 1881.

orchestrales de sa propre composition »²²⁷, ou encore « surprenant ses auditeurs par une nouvelle improvisation à sa manière sur *La Fille du Régiment*, comme lui seul sait en jouer »²²⁸. Les mêmes récits le désigneront comme un flûtiste « virtuose » et comme un « bon musicien »²²⁹, il sera admiré pour l'excellence de son interprétation et pour la qualité de ses compositions. Sa prestation lors des passages en solo est qualifiée comme « habile »²³⁰. Les critiques envers Jules Deneux en tant qu'interprète virtuose sont nombreuses, mais celles qui se réfèrent à son travail de chef d'orchestre²³¹ sont moins abondantes, mais élogieuses. Ses qualités de chef d'orchestre ont aussi donné lieu à des « performances habiles »²³² dont il semble sortir vainqueur. Tom Moore²³³ écrit en 1854 dans le journal londonien *The Musical World* que le baron Louis-Marie-Albéric de Calonne évoque dans son *Histoire de la Ville d'Amiens* une carrière de chef d'orchestre étendue et fructueuse :

À la fin de son mandat, qui a duré du 7 janvier 1848 au 14 mars 1876, Deneux avait dirigé cent concerts, avec des chanteurs tels que Dupont, Ranconi, Lablache, Tagliafico, Gueymar, Faure, Roger, pour les hommes ; les divas Sabatier, Ugalde, Sontag, Alboni, Cruvelli, Mioland, Borghi-Mamo, Viardot, Marie Sasse, Nilsson et Patti²³⁴ ; et les instrumentistes, Dancla, Alard, Vieuxtemps, Servais, Thalberg, Paganini, Sivori, Ritter, Léonard, Taffanel entre autres²³⁵.

Les talents de Jules Deneux dans l'écriture musicale se manifestent également dans un vaste catalogue de compositions, d'arrangements et de transcriptions, pour flûte traversière dont il est l'auteur. Son profil est celui d'un compositeur passionné de virtuosité instrumentale, tributaire des innovations apportées par Boehm dans son modèle de flûte de 1847. Son catalogue de compositions est constitué d'œuvres basées sur des thèmes d'opéra – d'un degré de virtuosité trop élevé pour un simple amateur – ce qui suggère que le répertoire des fantaisies sur des thèmes d'opéra est la formule la plus affectionnée par le compositeur. De nombreuses critiques publiées dans la presse d'époque témoignent de la programmation en concert de ses fantaisies, comme c'est le cas, entre autres, pour la *Fantaisie sur les motifs de « La Juive »*²³⁶, la *Fantaisie sur « La Fille du Régiment »*²³⁷, la *Fantaisie sur « Anna Bolena »*²³⁸ ou encore la *Grande Fantaisie sur « Oberon »*²³⁹.

Il est ainsi évident que Jules Deneux possède un don indéniable pour la composition et pour l'instrument qu'il connaît le mieux, la flûte ; or ses compétences en matière d'arrangement

²²⁷ « Actualités », *La France Musicale*, 1 janvier 1860.

²²⁸ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 9 janvier 1859.

²²⁹ « Nécrologie », *Le Ménestrel*, 20 février 1881.

²³⁰ Darthenay, « Chroniques des départements », *Le Théâtre chez-soi*, 10 avril 1856 ; « Nouvelles », *La France Musicale* 6 janvier 1856.

²³¹ Bien que la présidence de la Société philharmonique d'Amiens lui ait été confiée en 1848, il semble – comme le montre le Mémoire de l'Académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens, tome 28 (1881), p. 40 – qu'il n'ait été admis comme membre titulaire et directeur qu'en 1854.

²³² « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 2 de marzo de 1856.

²³³ Moore, « Jules Deneux of Amiens » [Consulté le 22 octobre 2022].

²³⁴ Qui, comme le rapporte *Le Ménestrel* du 10 mai 1868, a réussi à faire chanter Adelina Patti à Amiens sur son chemin vers Londres.

²³⁵ Baron de Caronne, *Histoire de la Ville d'Amiens*, Amiens, Piteux-Frères, 1899, p. 228.

²³⁶ « Actualités », *Le Ménestrel* 15 janvier 1860.

²³⁷ *Guide Musical* de Bruxelles, saison 1865-1866.

²³⁸ François-Joseph Fétis, *op. cit.*, p. 467.

²³⁹ *Gazette et revue musicale de Paris*, 1857.

et de transcription semblent être tout aussi importantes : une partie de son catalogue est constituée de transcriptions d'œuvres pour violon de Charles Dancla, Henri Vieuxtemps ou Charles de Bériot, et même pour violoncelle d'Adrien-François Servais. Cette pratique, courante au XIX^e siècle, lui vaut une réprimande publique de la part de l'un des auteurs dont il a repris l'œuvre, Charles Dancla, qui n'hésite pas à publier dans *Le Ménestrel* :

Nous recevons aussi de M. Ch. Dancla la non moins légitime réclamation que voici : « [...] Les parties de violon de mes duos sur *Oberon*, *Jaguarita* et *Valentine d'Aubigny*, ont été transcrites pour la flûte par M. Deneux. Dans mon *Mélobiste*, douze fantaisies faciles pour le violon, transcrites encore pour la flûte par M. Deneux, format in-8°, c'est bien plus fort, mon nom ne s'y trouve plus du tout, et celui de M. Deneux y brille seul »²⁴⁰.

Malgré une telle admonestation, sans doute justifiée et adressée davantage aux éditeurs qu'à l'arrangeur lui-même, la figure de Deneux – comme en témoigne l'article nécrologique que publie *Le Ménestrel*²⁴¹, ou encore les mots que Decaïeu lui dédie à l'occasion de ses funérailles – est notoirement appréciée dans le panorama musical amiénois :

Messieurs,

Celui à qui nous adressons en ce moment un dernier adieu a laissé à Amiens, et spécialement dans notre Académie, un vide qui ne sera jamais comblé. Jules Deneux était un musicien habile, élève du flûtiste Tulou. En 1848, sa passion pour la musique et son talent d'exécutant déterminèrent les membres de la Société philharmonique à lui confier les fonctions de président. À partir de ce moment, cette association se transforma et devint une des plus remarquables sociétés musicales de France, tant par le nombre et le talent des exécutants que par l'éclat de ses concerts et la valeur des artistes étrangers qu'elle nous fit entendre. Chacun sait tout ce que dut la Société philharmonique à son infatigable président. Il sut constamment exercer et tenir en haleine les nombreux amateurs composant l'orchestre. Il sut, malgré la modicité des ressources mises à sa disposition, obtenir successivement le concours des artistes de premier ordre que se disputaient toutes les contrées du globe. Après les labeurs et les soucis de cette tâche quotidienne, M. Deneux ne se tenait pas pour satisfait. Les musiciens remarquables qu'il avait su attirer à Amiens : Sivori, Sontag, Vieuxtemps, Thalberg, Vivier... il ne les abandonnait pas. Avec la compétence que lui conférait son talent de musicien, M. Deneux écrivait sur chacun d'eux des notices qui sont devenues aujourd'hui fort précieuses pour l'histoire de l'art, et dont il faisait profiter notre Académie, qui l'avait admis comme membre titulaire en 1854. Il n'était pas seulement un habile flûtiste ; on lui doit un nombre considérable de pièces arrangées pour grand orchestre et fanfare militaire, d'autres pour flûte, piano, etc... C'est surtout aux opéras de Meyerbeer qu'il a emprunté ses motifs. La croix de la Légion d'honneur lui a été accordée en récompense de ses travaux. Dernièrement encore, avant de s'avouer vaincu par la mort qui l'emporte avant le temps, avant de réclamer le titre d'académicien honoraire, que tous ses collègues ont été heureux de lui conférer, il nous lisait un chapitre d'un remarquable traité d'harmonie auquel il travaillait depuis longtemps. Avant de terminer ce trop rapide résumé, je vous signalerai d'autres travaux, moins connus du public, qu'il n'a révélés qu'à quelques amis, travaux sur la grammaire allemande et de grammaire anglaise. Le regrettable M. Deneux nous est un exemple utile à rappeler de ce que peut l'amour de l'art, quand il est fécondé par un travail persévérant²⁴².

Les deux nécrologies confirment les qualités extraordinaires avec lesquelles Deneux s'est acquitté de ses fonctions de chef d'orchestre au sein de la Société Philharmonique d'Amiens et la qualité remarquable de ses prestations et de ses compositions. Ces dernières, dont la plupart sont conservées en dépôt légal à la BnF, permettent de saisir au plus près l'esprit du flûtiste

²⁴⁰ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 3 février 1867.

²⁴¹ « Nécrologie », *Le Ménestrel*, 20 février 1881 : « D'Amiens, nous apprenons le décès de M. Jules Deneux, qui a occupé pendant 28 ans la fonction de président de la Société philharmonique, fonction qu'il a exercée avec autant de dévouement que d'intelligence artistique. M. Deneux, virtuose et fin musicien, a composé plusieurs pièces pour flûte. Sa disparition laisse un vide dans le milieu musical amiénois où il sera universellement regretté ».

²⁴² Mémoire de l'*Académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens*, Volume 28 (1881), p. 39-41.

passionné. Mettant à profit ses leçons d'harmonie et de composition, il décide d'honorer sa forme de prédilection, en composant pour son instrument une série de fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra. Le département de la musique de la BnF conserve dans ses collections 35 de ces compositions, parmi lesquelles :

- Près d'un tiers sont des partitions originales de Jules Deneux :
 - *Fantaisie sur « Lucia de Lammermoor », op. 12*
 - *Souvenir de Rossini et Bellini, op. 22*
 - *Souvenir sur Beethoven, op. 42*
 - *Fantaisie sur « Guillaume Tell », op. 43*
 - *Souvenir fantaisie sur des motifs d'Halévy, op. 47*
 - *Fantaisie sur « Noces de Figaro », op. 48*
 - *Fantaisie sur « Anna Bolena », op. 49*
 - *Souvenir de Rubini, op. 50*
 - *Fantaisie sur « La Flûte Enchantée », op. 51*
 - *Souvenir de Mozart, op. 53*
 - *Fantaisie sur « Der Freyschütz », op. 58*
 - *Souvenir de Donizetti, op. 61*
 - *Fantaisie sur « La Sonambula », op. 63*

- Seulement 8 sont des transcriptions d'œuvres (avec une préférence manifeste pour la formule de la fantaisie) composées par d'autres compositeurs :
 - *Grande Fantaisie de concert op. 54* (par Alard)
 - *Fantaisie sur « La Muette de Portici » op. 44* (par Alard, op. 36)
 - *Cinq transcriptions d'après Ad. Herman*
 - *Grande fantaisie sur des motifs de Lestocq op. 57*** (par Servais)
 - *Casta Diva de la « Norma » de Bellini* (par Fumagalli)
 - *6^{ème} air varié op. 39* (par Beriot, op. 12)
 - *Fantaisie-Caprice op. 29* (par Vieuxtemps)
 - *Carnaval de Venise op. 27* (par Ernst)

- Les 14 autres sont, pour répondre aux besoins des amateurs²⁴³, sont des arrangements et des adaptations d'airs connus à interpréter à la flûte :
 - *« La Romanesca », op. 16*
 - *« Jaguarita l'Indienne » de Halévy*
 - *Répertoire des reines de la vie parisienne : 25 danses*
 - *La valse de « Robin des Bois »*
 - *Casta Diva*
 - *La dernière pensée de Weber*
 - *Air de Rosina du « Barbier de Séville »*

²⁴³ Elisabeth Bernard, « Musique et communication : les formes du concert » dans Joseph-Marc Bailbé et al., *La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Paris, Harmoniques Flammarion, 1991, p. 64 : « les arrangements d'airs d'opéra ont ravi les amateurs ».

- *Le mélodiste : 12 petites fantaisies*
- *Le petit ménestrel : 30 arrangements faciles sur des motifs célèbres*
- *Septuor de Beethoven pour flûte et piano*
- « *Preciosa* » de Weber pour flûte et piano
- *6 transcriptions pour flûte et piano*
- *Plaisir d'amour de Martini pour flûte et piano*
- *L'invitation à la valse de Weber op. 57**²⁴⁴*

Bien que les listes de compositions ci-dessus sont celles des œuvres conservées actuellement au département de la musique de la BnF, il semblerait que Jules Deneux ait publié au moins 63 partitions²⁴⁵. Par ailleurs, d'autres sources – telles que le *Catalogue général de la Musique* de A. Saint-Cécile²⁴⁶ ou le *Catalogue méthodique de la Bibliothèque communale de la Ville d'Amiens*²⁴⁷ – mentionnent d'autres compositions qui semblent avoir échappé à l'obligation du dépôt légal :

- *Fantaisie sur « Guillaume Tell », op. 16* (Transcription de la même de Beriot)
- *Fantaisie brillante sur « Elisire d'amore »*
- *Fantaisie sur « Obéron », op. 46* (Transcription de la même de Vieuxtemps)
- *Air varié sur « Norma »*
- *Fantaisie brillante sur la romance « Ma Céline », op. 34* (autour de la partition de Haumann)
- *Air varié sur des motifs de « Cagliostro » d'Adam*
- *Fantaisie sur « Faust » de Gounod* (Transcription de la même de Alard)
- *Air varié sur « Otello »*
- Œuvres autour l'opéra de D.F.E. Auber :
 - *Duo dialogué sur « La Part du diable » d'Auber* (par Julian Klemczynski et Deneux)
 - *Ballade et Boléro sur « Les Diamants de la Couronne » d'Auber* (autour de la partition de Klemczynski)
 - *Duo brillant sur « La Haydée » d'Auber* (par Klemczynski et Deneux)
 - *Duo brillant sur « La Ambasadrice » d'Auber* (autour de la partition de Klemczynski)

Deux de ses œuvres rendent hommage à des chanteurs que l'amateur admirait particulièrement : le *Souvenir de Rubini* op. 50 en reconnaissance aux airs rendus célèbres par le célèbre ténor italien Giovanni Battista Rubini, et sa transcription de l'œuvre de Jean-Baptiste Tourneur, *Souvenir de Madame Malibran, Fantaisie brillante* op. 37²⁴⁸. Les données sur les travaux musicaux que Jules Deneux mena durant sa carrière, bien que suffisantes pour apporter toute

²⁴⁴ ** Les deux documents portent le même numéro d'opus.

²⁴⁵ Le numéro d'opus trouvé le plus élevé est celui de 63. Ce chiffre n'est pas énorme pour signaler un compositeur comme particulièrement prolifique. En revanche, cela surprend pour un auteur qui se veut « simplement » amateur.

²⁴⁶ Emile Menesson (ed.), *Catalogue générale de Musique, A. Saint-Cécile*, Reims, Menesson, 1910.

²⁴⁷ Jacques Garnier, *Catalogue méthodique de la bibliothèque de la ville d'Amiens*, Amiens, Vve. Herment, 1859.

²⁴⁸ *Id.*, p. 613 et *sqq.*

lumière sur le personnage, ne sont finalement pas abondantes. Il est frappant de constater l'absence complète de toute mention ayant un rapport avec ses traits de personnalité ou des événements de sa vie privée.

Le paradigme de l'amateur en vient à représenter l'« autre côté » de la dichotomie musicale : pour qu'un musicien professionnel existe – indépendamment de toute attribution de degré quant à sa qualité – il doit nécessairement y avoir un groupe d'amateurs qui en viennent à configurer la nuance de qualification susmentionnée par rapport à leur propre situation. Ceux qui décident de consacrer leurs capacités artistiques à leurs efforts professionnels doivent être considérés comme des professionnels du secteur, l'exercice de leur activité professionnelle coïncide alors avec leur activité artistique. Les acteurs musicaux de la France du XIX^e siècle considèrent Jules Deneux comme un amateur virtuose, mais les données obtenues sur son travail dans la sphère musicale ne correspondent pas au paradigme de l'amateur. Il a dirigé avec audace la Société Philharmonique d'Amiens pendant près de trente ans et a reçu une reconnaissance nationale sincère. Comme il était d'usage, il devait occuper plusieurs rôles : président, chef d'orchestre et interprète, et même parfois compositeur. Si sa situation financière a motivé sa nomination institutionnelle à la tête de la société culturelle, ce sont sa ténacité et son engagement en faveur de l'excellence musicale, la sienne et celle de ses invités, qui lui valent la reconnaissance et l'estime professionnelle de ses pairs.

Alors que la naissance du Conservatoire de Paris au début du XIX^e siècle marque l'émergence d'un fossé entre les interprètes professionnels et les amateurs²⁴⁹, le cas de Jules Deneux démontre aussi la possibilité d'une professionnalisation indépendante de l'association avec le concept français de grande école et l'atteinte d'un certain degré d'excellence. Jules Deneux symbolise ce qui, aujourd'hui, représenterait un excellent amateur²⁵⁰ ou un professionnel de faible niveau, mais il est aussi, indépendamment d'une condition financière confortable, un exemple de succès par la persévérance. On peut constater que la figure de ces amateurs virtuoses est essentielle dans un panorama national où le haut degré de spécialisation musicale de certaines fonctions de direction empêche leur attribution à des candidats n'ayant aucun lien musical préalable. Ainsi, l'exercice de ces fonctions peut à la fois déterminer le cours vital des institutions susmentionnées et apporter une contribution décisive au panorama musical national. La contribution que certains amateurs comme Jules Deneux apportent tant au niveau éditorial qu'instrumental, est le reflet des besoins d'un grand groupe dans un contexte spécialisé.

1.1.3 Les alternatives romantiques à la flûte dite « de Boehm » : les flûtes de Maximilian Schwedler ou la continuité de la vieille école allemande

La réception en France, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, du modèle initial de flûte de 1832 et du modèle définitif de 1847 de Theobald Boehm a été très complexe. Le changement essentiel que représente pour les facteurs d'instruments l'adaptation des ateliers, et pour les

²⁴⁹ Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 240.

²⁵⁰ Ce concept coïncide avec ce qu'on appelle à nos jours les « grands amateurs », une catégorie reconnue de musiciens « semi-professionnels ».

flûtistes l'apprentissage des nouveaux doigtés, ont réussi à compliquer le passage de l'ancien modèle de flûte à celui de Boehm. La transition, qui dans le cas français peut être qualifiée de naturelle, dans le processus de substitution et de mise au rebut du modèle précédent, ne s'est pas produite avec la même sérénité dans d'autres nations qui connaissent une tradition musicale similaire. Toff²⁵¹ rappelle que la tradition musicale d'un pays joue un rôle fondamental dans le choix de ses instruments, ce qui implique que la flûte traversière avec laquelle est interprété un répertoire de choix doit garantir un résultat conforme à l'esthétique de cette tradition. Est-ce à dire que les instruments de musique sont les garants ultimes de chaque école nationale ? Ou bien que l'évolution instrumentale et l'esthétique nationale sont deux concepts totalement antagonistes ? Ou encore qu'une esthétique nationaliste trop forte, par essence devise du conservatisme, empêche l'évolution musicale d'une nation ? Le concept d'idéal sonore cultivé sur un territoire permet à la facture instrumentale d'évoluer dans une direction donnée ou une autre. Néanmoins, le phénomène de globalisation esthétique du courant romantique parviendra à s'imposer à toutes les traditions locales.

C'est à cause de deux raisons²⁵² que, d'après Toff, la flûte Boehm n'a pas reçu un accueil aussi enthousiaste dans son pays d'origine qu'en France :

1. Conformément à l'idéal esthétique de la famille des bois, il y a eu une poussée inconsciente vers l'utilisation du bois comme matériau de choix pour la construction des flûtes (au lieu du métal préconisé par Boehm).
2. L'absence de bons professeurs pour enseigner l'instrument de Boehm. Comme Toff signale, les deux meilleurs élèves ont décidé d'émigrer en Amérique afin de poursuivre leur carrière.

En revanche, si la flûte Boehm n'a pas été aussi bien accueillie en Allemagne qu'on aurait pu l'espérer, ce n'est pas seulement pour les raisons évoquées par Toff. La réflexion que fournit Powell est orientée vers une justification sociologique où « à la fin du XIX^e siècle, les préférences nationales cèdent la place aux préférences personnelles »²⁵³ ; c'est-à-dire que ce n'est pas tant l'esthétique du son et de la performance qui peut prédominer dans un pays, mais les préférences personnelles que chaque individu tire de cette esthétique. De plus, il ne faut pas oublier que la figure de Quantz, ainsi que l'esthétique de la flûte qu'il représente, est extrêmement importante en Allemagne à cette époque : une flûte du système simple, avec une différence d'intensité et de couleur du son en fonction de la note qu'elle est destinée à émettre.

Bien que l'Allemagne est le pays dans lequel la flûte Boehm a vu le jour, c'est aussi celui dans lequel les critiques ont eu les mots les plus durs à son égard. Indépendamment des aspects conjoncturels économiques – Powell raconte qu'à l'origine, les Allemands ont estimé la nouvelle flûte « trop chère » et « trop fragile », ce qui est le cas si l'on prend en compte les

²⁵¹ Nancy Toff, *op. cit.*, p. 18-19.

²⁵² *Id.*, p. 49.

²⁵³ Jeremy Montagu et al., « Flute », *Oxford Music Online*.

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040569?rkey=F4bMDG&result=3> [Consulté le 22 octobre 2022]

dépenses supplémentaires liées aux réparations continues nécessaires²⁵⁴ – Boehm était conscient dès le départ du défi que son projet représentait. Dans sa quête d'un son plus puissant, ses flûtes seraient donc en désaccord avec l'esthétique musicale de son pays, reconnaissant que « la puissance et l'homogénéité du son étaient précisément les défauts pour lesquels son instrument était critiqué »²⁵⁵. Voici donc deux des éléments clés pour lesquels presque tous les flûtistes allemands de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle justifient leur opposition à l'instrument de Boehm : la puissance du son et l'homogénéité des trois registres. Ainsi, l'esthétique nationale d'un pays se concentre-t-elle sur un son particulier comme élément fondamental ? L'homogénéité du timbre ou l'absence de relief dans le son d'un instrument suffisent-elles à le qualifier de non conforme aux attentes d'une nation ?

Le problème du volume sonore va donner le ton en Allemagne pour toute la seconde moitié du XIX^e siècle. Powell affirme que « malgré le besoin d'une plus grande sonorité dans les orchestres de l'époque, les flûtistes des orchestres allemands (après 1850) trouvent encore que la sonorité des flûtes de Boehm est un défaut »²⁵⁶ et, note-t-il, ces flûtistes préfèrent l'instrument de l'ancien système car ils l'estiment « beaucoup plus flexible ». Powell associe cette préférence pour l'esthétique sonore à la fois à la pertinence du fait musical et au dogme au sens propre, ce qui est un paradoxe puisque la plupart des flûtistes de cette période sont presque par nécessité, ambivalents. Si les flûtistes d'orchestre allemands sont opposés à la flûte de Boehm, c'est en raison d'un idéal sonore spécifique : « le son doux et coloré de la flûte Quantz »²⁵⁷. Fuentes Gimeno, dans son article « No sólo Böhm »²⁵⁸, est d'accord avec les auteurs précédents sur la résistance particulière envers la flûte de Boehm de l'Allemagne, qui est l'un des derniers pays à accepter le système innovant de ses flûtes. Ainsi, la Staatskapelle de Dresde et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig sont les derniers bastions à céder et à accepter la flûte Boehm²⁵⁹.

L'étude de Jon Bailey est particulièrement éclairante dans cette partie peu étudiée de l'histoire universelle de la flûte. Dans sa thèse de doctorat²⁶⁰, Bailey soutient la préférence généralisée des interprètes allemands pour la flûte à système simple, ainsi que le rejet complet de la flûte Boehm²⁶¹. La figure d'Anton Bernhard Fürstenau – qui jouait sur une flûte avec patte de *si* à neuf clés – est considérée comme le paradigme du son traditionnel allemand, et Rockstro en fait l'éloge : « il [était] non seulement le flûtiste le plus brillant jamais produit par

²⁵⁴ Ardal Powell, *op. cit.*, p. 182-183.

²⁵⁵ Claude Dorgueille, *L'École française de la flûte*, Paris, Actualité freudienne, 2007 (I/1983), p. 273.

²⁵⁶ *Id.*, p. 190.

²⁵⁷ *Id.*, p. 195.

²⁵⁸ María del Carmen Fuentes Gimeno, « No sólo Böhm: Las flautas alternativas a la flauta de sistema Böhm en Alemania a finales del s. XIX y principios del s. XX », *Todo Flauta*, Marzo 2020, p. 48-58.

²⁵⁹ Comme le souligne l'auteur, cette résistance farouche « était due à la tradition sonore profondément ancrée des flûtistes de ces orchestres, qui ne voulaient pas renoncer au son doux et modulable de leurs flûtes coniques en bois de l'ancien système », même si le son que ces flûtes produisent « n'est pas très volumineux » et présente « certaines difficultés d'accord ».

²⁶⁰ Jon Robert Bailey, *Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing: Translation and study of late nineteenth-century German performance practice*, University of Northwestern, Illinois, 1987.

²⁶¹ *Id.*, p. 16.

l'Allemagne, mais ... l'un des artistes les plus habiles de toute l'Europe »²⁶². Selon Bailey, la virtuosité²⁶³ de Fürstenau atteignait un tel niveau qu'il « rivalisait avec Paganini dans l'habileté de sa maîtrise technique et artistique de l'instrument »²⁶⁴. Ce phénomène a donné lieu à « des dizaines d'articles dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* traitant de tout ce qui a trait à ces mises en œuvre, de l'acoustique théorique à l'esthétique tonale en passant par des conseils pratiques sur les matériaux de construction et des discussions techniques sur les clés »²⁶⁵.

Alors que la flûte Boehm réussit à s'imposer en France, l'instrument qui domine en Allemagne est celui de Heinrich Friedrich Meyer (1814-1897) à Hanovre et celui de J. Ziegler à Vienne²⁶⁶. Bailey affirme que sa popularité est devenue telle que « toute flûte dotée d'un système simple était souvent appelée *Meyerflöte* »²⁶⁷. Ces flûtes étaient « construites en bois sur un tube conique, avec une tête en bois ou en ivoire recouverte à l'intérieur d'un tube métallique et avec un "barillet" pour changer la justesse du son »²⁶⁸. Malgré les nombreux ajouts de clés, elles n'utilisaient pas de système de leviers ou d'anneaux. À part la fidélité au système simple, il semble que la particularité de la production viennoise – outre les clés de trille – ait été une extension complémentaire de la patte²⁶⁹. Grâce à elle, l'interprète pouvait atteindre le *si b*, le *la* et parfois même le *sol* dans le registre grave de l'instrument. D'autre part, dans le cas anglais²⁷⁰, ils ont opté pour une flûte de leur invention qui pouvait résoudre les problèmes de l'ancienne flûte, mais qui n'était pas la flûte de Boehm. Ils ont décidé d'opter pour un mélange de la flûte à système simple et de la flûte cylindrique de Boehm avec leur propre système de doigté : un modèle hybride²⁷¹.

Malgré la réputation et son prestige international de Boehm – d'après Bailey, ses élèves venaient non seulement d'Allemagne, mais aussi de France, d'Angleterre et même de

²⁶² Richard Shepherd Rockstro, *A Treatise on the Construction, the History and the Practice of the Flute*, London, Musica Rara, 1967(I/1890), p. 594.

²⁶³ Cette virtuosité naissante sur la flûte traversière s'accompagne, comme en France avec Tulou, d'un intérêt frénétique pour de nouvelles améliorations de l'instrument, ce qui permet d'affirmer qu'en Allemagne aussi régnait un certain non-conformisme envers l'instrument à système simple.

²⁶⁴ Jon R. Bailey, *op. cit.*, p. 4.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Il semble que la particularité de ces flûtes à système unique soit en effet « l'inégalité de la couleur du son » que Quantz a léguée aux futures générations de flûtistes, devenant ainsi la caractéristique esthétique de la tradition sonore allemande du 19^{ème} et du début du XX^{ème} siècle. Cette esthétique de l'irrégularité du son n'était pas particulièrement partagée au-delà des frontières allemandes, mais elle allait se révéler d'une importance capitale à l'intérieur des frontières allemandes, devenant le standard d'une esthétique nationale qui allait marquer toute une génération de compositeurs de renom.

²⁶⁷ Jon R. Bailey, *op. cit.*, p. 18.

²⁶⁸ *Id.*, 49.

²⁶⁹ *Id.*, p. 18.

²⁷⁰ Comme l'explique Fuentes Gimeno, le cas du son anglais est l'opposé direct de l'allemand, étant une esthétique sonore d'héritage direct de l'emblématique virtuose anglais Charles Nicholson. Le son qui caractérise cette école de la flûte anglaise s'avère être un son dur, rugueux et brillant, qui transcendera jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, et il semble que l'instrument qui réalisait ce son particulier de l'école anglo-saxonne ait été le plus souvent à tube cylindrique, « utilisant à la fois des flûtes Boehm en bois et des flûtes à système modifié ».

²⁷¹ Malgré toutes les barrières esthétiques que chaque territoire s'est efforcé d'imposer dans sa quête d'un son national, la flûte de Boehm a finalement réussi à imposer son hégémonie sur le territoire anglo-saxon au cours des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle et, comme le note Bailey, sa flûte a fini par devenir l'instrument de prédilection des flûtistes d'orchestre britanniques.

Russie²⁷² – la flûte de Boehm n'a pas été adoptée par ses compatriotes²⁷³ aussi rapidement que les flûtistes français l'ont fait de la leur. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, un grand nombre d'instruments hybrides verront également le jour pour tenter de gagner la bataille contre l'introduction progressive du modèle de Boehm. Leur particularité sera l'association des caractéristiques de l'instrument de Boehm avec celles de l'ancienne flûte conique. Un groupe de musicologues²⁷⁴ affirme que la naissance de ces modèles hybrides répond à la conviction d'un nombre important de flûtistes qui considéreront ces instruments comme le compromis parfait. Cependant, il ne faut pas oublier que la réticence à un changement de flûte est essentiellement due au danger qu'un éventuel arrêt pour apprendre des nouveaux doigtés comporterait dans leurs carrières musicales en cours :

Parmi les modèles hybrides, citons Rudall, Rose & Carte et la flûte « Council & Prize Medal » de 1851, le modèle de Richard Carte de 1867, des modèles conçus par R.S. Rockstro et John Radcliff (1842-1917), la flûte Briccialdi de 1870/71, « Pratten's Perfected », réalisée par R.S. Pratten (1814-1862) et des instruments de Thibouville, Abel Siccama (1810-1865), John Clinton (1810-1864), Tulou / Nonon et Giorgi. Parmi ceux-ci, seuls le modèle Carte de 1867 et une version avec une clé *sol* # fermée connue sous le nom de modèle « Guards » ont atteint une certaine popularité ; en Grande-Bretagne et dans ses colonies, le modèle Carte de 1867 a été le plus utilisé après la flûte cylindrique de Boehm jusqu'à une bonne partie du XX^e siècle. En outre, des fabricants tels que Clinton (et sa flûte « équisonante »), Cornelius Ward et Siccama (flûte diatonique) ont soumis les conceptions de Boehm à diverses modifications et ajouts, aboutissant parfois à des excentricités²⁷⁵.

Maximilian Schwedler, un flûtiste allemand né à Hirschberg²⁷⁶ le 31 mars 1853, est considéré comme le dernier représentant de la flûte conique de système ancien. Il a étudié avec August Meinel²⁷⁷ à Dresde et a obtenu un poste dans l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig en 1881²⁷⁸. En 1895, il succède à Wilhelm Barge en tant que flûte solo. Sa nature intrépide et son esprit inquiet l'encourageant à développer et à réformer la flûte ancienne de système simple, qu'il propose dans différents modèles à partir de 1884. La considérant comme une alternative au marché actuel avec un objectif précis, il entendait « poursuivre la tradition sonore de l'ancienne flûte conique en bois [et] fournir une concurrence inattendue à la flûte à système Böhm, qui ne s'était pas encore établie définitivement dans les orchestres allemands à la fin du XIX^e

²⁷² Jon R. Bailey, *op. cit.*, p. 33.

²⁷³ Comme le note Bailey, Rudolf Tillmetz – l'un des plus brillants élèves de Boehm – a été contraint de remplacer la flûte cylindrique avec laquelle il s'exerçait depuis plus de 20 ans par une flûte à tube conique. Apparemment, lors des répétitions du Parsifal de Richard Wagner, le compositeur lui-même, et – d'après les notes de Fuentes Gimeno – après avoir entendu le son particulièrement puissant du flûtiste, a qualifié son instrument cylindrique de « canon ». Tillmetz a été obligé d'accepter une invitation dans laquelle on le pressait d'échanger son instrument actuel contre le modèle à tube conique en bois de Boehm. Il ne faut pas oublier qu'une grande partie de la carrière de Wagner s'est déroulée à Munich, où Boehm vivait avec sa famille et où il a réussi à former un grand nombre d'interprètes sur son modèle de flûte.

²⁷⁴ Jeremy Montagu et al., « Flute », *Oxford Music Online*.

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040569?rsk=y=F4bMDG&result=3> [Consulté le 22 octobre 2022].

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Aujourd'hui Jelenia Góra en Pologne.

²⁷⁷ August Meinel était lui-même un élève du célèbre Anton Bernhard Fürstenau.

²⁷⁸ Jon R. Bailey note que, selon le propre compte rendu de Schwedler, « l'annonce de l'ouverture de la flûte solo dans le numéro d'août 1881 de la Deutsche Musiker-Zeitung n'invitait que les flûtistes qui ne jouaient pas d'un instrument Boehm. En fait, les trois flûtistes de la section des flûtes du Gewandhaus jouaient avec des flûtes fabriquées par Meyer de Hanovre ».

siècle »²⁷⁹. Le 21 novembre 1884, Schwedler présente publiquement la *Schwedler-Kruspe-Flute* (1885)²⁸⁰, qu'il a conçue avec Carl Kruspe dans son atelier d'Erfurt. Eckart Haupt²⁸¹, dans son étude intitulée *Flûtes, flûtistes et sonorité orchestrale : la Staatskapelle de Dresde entre Weber et Strauss*, décrit la forme d'interprétation avec ce modèle de flûte comme « plus sobre, plus petite, plus douce, plus chaude et plus sombre »²⁸².

Dans ce sens, Fuentes Gimeno note que la priorité dans la construction de l'instrument de Schwedler est de maintenir le son « doux, délicat et malléable »²⁸³ si caractéristique des flûtes de l'ancien système. Après avoir apporté les modifications appropriées au tube de la flûte, le résultat est un son « plein et chaud, mais plus pénétrant que ses prédécesseurs ». Si le modèle de flûte de Boehm a souffert d'une nette aversion²⁸⁴ à Leipzig, le modèle de Schwedler – étant considéré comme le garant de l'idéal sonore allemand – a été en revanche chaleureusement accueilli par ses compatriotes. Un tel instrument aurait-il survécu dans un contexte différent ? En raison d'un paysage surchargé dans la construction instrumentale du moment, un tel instrument n'aurait jamais vu le jour sans qu'un courant esthétique solidement ancré n'encourage et ne soutienne sa conception. Par ailleurs, le zèle d'une sonorité propre se retrouve dans de nombreuses références musicologiques autour de l'annonce de l'audition pour pourvoir le poste vacant à l'orchestre du Gewandhaus que Schwedler allait obtenir en 1881. Il semblerait que dans cette annonce, il était expressément demandé aux candidats qui jouaient avec une flûte Boehm de s'abstenir de jouer²⁸⁵. Cette affirmation ne ferait que renforcer la théorie de l'aversion pour cet instrument dans de nombreuses régions d'Allemagne à la fin du XIX^e siècle²⁸⁶. Cependant, ce discours d'hostilité que Leipzig réserve à la flûte Boehm est réfuté dans l'étude de Wiese²⁸⁷. Ainsi, bien que le lieu où se trouve le procès-verbal de l'audition susmentionnée reste toujours inconnu, 31 candidatures ont été reçues pour le poste, Wiese comprend qu'« un flûtiste de Boehm est également autorisé à participer »²⁸⁸.

²⁷⁹ María del Carmen Fuentes Gimeno (2020), *op. cit.*, p. 55.

²⁸⁰ Avec cette flûte, Schwedler cherche uniquement à accéder à un idéal sonore supérieur, qui, comme l'affirme Fuentes Gimeno, est l'héritage qu'il a reçu d'Anton Bernhard Fürstenau par l'intermédiaire de son professeur Meinel. Cet idéal sonore, issu de la tradition conservatrice de Quantz, permet d'éclairer la manière de jouer et d'interpréter de Schwedler, qui se situe aux antipodes de celle d'une flûte en cuivre.

²⁸¹ Eckart Haupt, *Flöten-Flötisten-Orchesterklang: Die Staatskapelle Dresden zwischen Weber und Strauss*, Köln, Verlag, 2011, p. 43 : décrit le son de la flûte Boehm comme « stérile », ce qui est la raison principale pour laquelle, comme le souligne Fuentes Gimeno, les flûtes de Schwedler deviennent un produit inattendu de la concurrence au système Boehm.

²⁸² *Id.*, p. 110.

²⁸³ Fuentes Gimeno (2020), *op. cit.*, p. 51.

²⁸⁴ Henrik Wiese, *op. cit.*, p. 16.

²⁸⁵ Cette déclaration est reprise dans la thèse de Bailey, qui y renvoie le lecteur dans une note de bas de page : Maximilian Schwedler, *Des Flotenspielers erster Lehrmeister*, Heilbronn, C. F. Schmidt, 1899.

²⁸⁶ Il s'avère qu'à l'époque du concours, les trois flûtistes de l'orchestre du Gewandhaus jouaient avec des flûtes à système simple, un fait qui pourrait laisser penser que les trois flûtistes de l'orchestre étaient des adversaires déclarés de la flûte à système Boehm. Comme le note l'étude de Weise, Schwedler va encore plus loin en affirmant que ces messieurs étaient opposés à la flûte Boehm dans tous les sens. Une telle affirmation, bien que non déraisonnable, manque de fondement scientifique et, malgré une certaine uniformité dans les instruments des flûtistes de cet ensemble, pourrait être simplement le fruit de l'impression d'un Schwedler plus très jeune, ou simplement une interprétation des faits qui s'intègre parfaitement dans son esthétique personnelle et qui viendrait conforter son propre discours musical.

²⁸⁷ Il semble que dans les sources que Schwedler propose lui-même, le texte invitant à une abstention des flûtistes de Boehm n'apparaît pas dans de telles annonces.

²⁸⁸ Henrik Wiese, *op. cit.*, p. 15.

Deux modifications majeures ont été apportées par Schwedeler à son modèle initial de 1885²⁸⁹ au cours du XIX^e siècle, et les autres – apportées au cours du premier quart du XX^e siècle – ont abouti au modèle définitif en 1923²⁹⁰. L'idéal sonore du passé auquel aspire Leipzig ne se reflète pas seulement dans les flûtes du lipsien, mais aussi dans la figure de Paul de Wit²⁹¹ et sa vaste collection d'instruments anciens. La passion de De Wit pour la collection d'instruments anciens offrira des expériences sonores aux fidèles de tendance conservatrice, ainsi qu'aux instrumentistes qui défendent la tradition de maintenir vivante l'esthétique sonore susmentionnée. Cette interprétation historiquement fondée allait franchir les frontières nationales, le journal *Le Ménestrel* faisant état du « Concerto pour flûte, de Joh. Joachim Quantz (l'une des œuvres préférées de Frédéric le Grand) avec accompagnement au clavecin, exécuté sur une flûte en ivoire à clé unique par Max. Schwedler, membre des orchestres du théâtre et du Gewandhaus »²⁹². Il semble que tous les instruments utilisés appartenaient à la collection privée de Paul de Wit, lui-même participant au concert en jouant de la viole de gambe.

Les modèles de flûte de Schwedler, en conformité avec l'esthétique sonore cultivée en Allemagne dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ont été très bien accueillis par les musiciens et le public allemand. En revanche, l'étude publiée par Montagu, Brown, Frank et Powell dans *Oxford Music Online* met en évidence une territorialité restreinte de l'instrument. Non seulement l'instrument n'a pas atteint la même popularité que les flûtes Meyer, mais il est également utilisé exclusivement en Allemagne et dans les Balkans²⁹³. Cette situation confirme la fragmentation de l'esthétique sonore allemande au cours de cette dernière phase du XIX^e siècle. La question autour de la sonorité d'une flûte contemporaine vient s'interroger autour de sa propre légitimité : peut-il cet instrument revendiquer une esthétique sonore antérieure ? Un instrumentiste peut-il prétendre reproduire un son antérieur simplement en jouant d'un instrument conçu selon des paramètres prétendus antérieurs ? Certainement pas, et selon Bailey, Schwedler lui-même associe à la flûte des aspects à la fois conservateurs et novateurs de l'esthétique sonore. Apparemment, « ce sont les caractères conservateurs qui l'emportent sur les caractères novateurs »²⁹⁴, ce qui aboutit à un compromis convaincant entre la préservation de la tradition et l'acceptation d'une évolution *in tempore*. En d'autres termes, Schwedler et sa flûte réformée ne pouvaient que prétendre adapter un son de production contemporaine (produit par un artiste contemporain, avec une technique contemporaine – bien que basée sur des paramètres antérieurs) à un idéal, ou plutôt un soupçon d'idéal, de la tradition sonore antérieure.

Le modèle de flûte construit par Schwedler en 1885 a bénéficié du soutien public de personnalités musicales importantes de l'époque, comme le prestigieux Johannes Brahms qui, après la première exécution de sa *IV^e Symphonie* en 1886 (dirigée par le même compositeur) avec l'orchestre du Gewandhaus, a loué avec effusion le son obtenu par Schwedler :

²⁸⁹ Une première réforme est réalisée par Maximilian Schwedler et Carl Kruspe en 1895, et une deuxième réforme, la Schwedler-Kruspe Reformflöte, voit le jour en 1898.

²⁹⁰ Le niveau de performance de ce dernier modèle était si élevé que Paul Hindemith lui-même l'a surnommé « la flûte à six cylindres », en l'honneur de son volume sonore élevé et de son mécanisme beaucoup plus efficace.

²⁹¹ Né aux Pays-Bas et basé à Leipzig, éditeur de musique, chercheur et collectionneur d'instruments de musique.

²⁹² « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 23 avril 1893.

²⁹³ Jeremy Montagu *et al.*, *op. cit.*, p. 26.

²⁹⁴ Jon R. Bailey, *op. cit.*, p. 214.

Cher Monsieur !

Je suis heureux de répéter par écrit qu'hier, j'ai été non seulement satisfait de votre excellent jeu, mais aussi du son particulièrement fort, beau et puissant de votre flûte ! Si une de vos inventions a été utile, elle doit être louée et fortement recommandée.

Son dévot, Johannes Brahms²⁹⁵ [Leipzig, février 1886].

Wiese indique que d'autres personnalités musicales de renom ont également apporté leur soutien public à ce modèle de flûte, comme le professeur Dr Carl Reinecke²⁹⁶ et les maîtres de chapelle E. Paur, Hans Sitt et Arthur Nikisch, sans oublier « tant d'autres flûtistes exceptionnels qui auraient exprimé oralement leur gratitude à Kruspe »²⁹⁷. L'approche de Carl Reinecke dans cette affaire est pour le moins curieuse. Reinecke est le directeur musical et le chef d'orchestre du Gewandhaus de Leipzig au moment où Schwedler est reçu pour le poste en 1881, puis celui de première flûte en 1895. Reinecke écrit deux œuvres dans lesquelles la flûte est l'instrument central et qui deviendront des œuvres majeures du répertoire pour flûte de cette période : la *Sonate Undine pour flûte et piano op. 187* et le *Concerto pour flûte et orchestre op. 283*. La *Sonate Undine*, composée en 1882, est dédiée au flûtiste qui occupait alors le poste de soliste dans l'orchestre du Gewandhaus, à savoir Wilhelm Barge ; et le *Concerto pour flûte*²⁹⁸, écrit en 1908, est dédié à Maxilian Schwedler, devenu soliste en 1895. Il est pour le moins curieux de constater que ces deux œuvres, si emblématiques du répertoire des flûtistes virtuoses, ont été dédiées à deux flûtistes publiquement opposés à la flûte de Boehm et qu'elles n'ont été créées par aucun d'entre eux²⁹⁹.

Il est clair que, malgré son soutien public à la flûte réformée de Schwedler (et d'autres), Reinecke favorise la puissance et l'homogénéité de la flûte de Boehm. De plus, il faut retenir

²⁹⁵ Erich Maske, « Sllerlei von der Entwicklung und der Entstehung der Schwedler-Flöte bis zur Reform-Flöte mit F-Mechanik », dans *Zeitschrift für Musik* 88, n° 21, Novembre 1921, p. 544-545 :

Gehrter Herr!

Gern wiederhole ich hier schriftlich, daß ich mich gestern nicht allein über Ihren ausgezeichneten Vortrag freute, sondern außerdem über den besonders volltönenden, schönen und kräftigen Ton ihrer Flöte! Hat hierzu eine Erfindung von Ihnen mitgeholfen, so ist dies auf das wärmste zu loben und auf das angelegentlichste zu empfehlen. Ihr ergebener Johannes Brahms

Leipzig, Februar 1886.

²⁹⁶ Bien que l'on ait reproché à Reinecke de ne pas avoir écrit une lettre de recommandation comme l'a fait Brahms afin d'exprimer son soutien à l'instrument réformé, la dédicace d'un concerto comme celui que Reinecke lui écrit ne peut être qu'un meilleur soutien public et une meilleure lettre de recommandation. Il est évident que si un compositeur n'a aucune estime ou admiration pour un instrumentiste qu'il a brillamment dirigé pendant quatorze ans, il ne prend pas la peine de lui dédier une œuvre de cette importance. Et, à toutes fins utiles, il faut reconnaître que le concerto pour flûte et orchestre op. 283 de Reinecke s'est transcendé sans problème jusqu'à aujourd'hui comme l'une des œuvres les plus emblématiques du répertoire romantique pour flûte et orchestre, une circonstance qui ne s'est pas produite avec la lettre de recommandation que Brahms lui a dédiée et qui n'est connue que par la recherche musicologique.

²⁹⁷ Henrik Wiese, *op. cit.*, p. 16.

²⁹⁸ Le concerto, dont Schwedler est le dédicataire, est composé plus de dix ans après que Reinecke a annoncé sa retraite après trente-cinq ans de direction de l'orchestre, un fait qui indique l'affection de Reinecke pour le flûtiste et son jeu.

²⁹⁹ Comme le rapporte Wiese, la sonate *Undine* a effectivement été créée en 1884 par le flûtiste virtuose français de Boehm, Adrien De Vroye, qui est venu à Leipzig pour partager la première de la sonate avec Reinecke, qui a défendu la partition assis au piano. On dispose de moins d'informations sur le *Concerto pour flûte op. 283*, mais il semble en être de même, à savoir une œuvre de grande envergure dédiée à Schwedler, mais que, selon son élève Erich List, il n'exécuterait jamais en public. Le résultat est donc deux œuvres de grande architecture musicale dédiées à deux virtuoses du système alternatif à Boehm, mais créées par deux instrumentistes d'une esthétique sonore diamétralement opposée aux mêmes dédicataires.

l'importance de la masse instrumentale avec laquelle Reinecke écrit ses œuvres orchestrales, comme c'est le cas dans son concerto pour flûte. En effet, dans cet op. 283, les cuivres prennent une importance particulière, et une flûte peu puissante sur le plan sonore, telle que la flûte Schwedeler, ne serait pas viable pour une écriture orchestrale aussi dense. Dans la *Sonate Undine*, on ne décèle pas le même problème d'équilibre que dans le Concerto ; néanmoins, l'écriture que Reinecke réserve dans cette Sonate confronte la flûte à un volume notable de piano³⁰⁰. Finalement, le choix de la dédicace dans les deux œuvres pourrait bien être associé à une amitié avec les deux solistes, tissée au fil des années de collaboration au sein de l'orchestre.

Cependant – et pour revenir à la tendance à l'exclusion forcée que l'école sonore allemande a manifestée depuis l'émergence de la nouvelle esthétique sonore axée sur la flûte de Boehm – il faut également garder à l'esprit que cette esthétique n'a pas été homogène dans toute l'Allemagne. Aux dires de Powell, Berlin³⁰¹ était l'une des exceptions manifestes en Allemagne à cette tendance esthétique anti-Boehm. Les premières indications³⁰² sont données par Muller dans *The Flute Virtuosi of the Berlin State Opera over Two Centuries*³⁰³, où il semblerait que la première incursion de la flûte de Boehm à Berlin ait eu lieu avec la nomination en 1873 du virtuose français Baptiste Sauvlet comme flûte solo dans l'orchestre de concert Benjamin Bilsé (précurseur de l'Orchestre Philharmonique de Berlin), poste qu'il a occupé jusqu'en 1876. Cette nomination constitue le premier cas de coexistence de flûtes à système ancien et de flûtes Boehm, car il faut rappeler que la grande majorité des flûtistes d'orchestre allemands jouaient sur des instruments de système simple³⁰⁴. Il est bien connu qu'en Allemagne, les flûtistes formés en France ne sont pas recrutés pour des postes de solistes³⁰⁵, le recrutement de Sauvlet a donc été une exception³⁰⁶ : « la virtuosité de Sauvlet était étonnante, sa sonorité large, agréable et capable de modulation ; aussi souvent qu'il jouait des solos, il était reconnu par des applaudissements enthousiastes »³⁰⁷.

L'incursion de Sauvlet dans le monde musical berlinois a eu un précédent dans les concerts donnés en Allemagne par le jeune Adrien de Vroye, comme le rapporte le journal *Le Ménestrel* du 8 février 1863³⁰⁸. La prestigieuse publication rend compte du succès du virtuose en Allemagne : « On annonce le retour à Paris de notre flûtiste de Vroye, qui termine en ce moment, en Allemagne, une fructueuse série de concerts ». Dans cet article, *Le Ménestrel* évoque les concerts donnés par le flûtiste virtuose en Hollande, à Hambourg et à Vienne à la

³⁰⁰ La densité de la partition pour piano l'élève de facto au statut de co-soliste de la Sonate.

³⁰¹ Ardal Powell, *op. cit.*, p. 195.

³⁰² Jon R. Bailey, *op. cit.*, p. 20.

³⁰³ Georg Muller, « Die Flötenvirtuosen der Berliner Staatsoper im Wandel zweier Jahrhundert, unpublished manuscript », 1941, p. 2 ; Nikolaus Delius, « Quantz's Schuler » in *Tibia*, 7, no. 3, 1982, p. 176-18].

³⁰⁴ Jon R. Bailey, *op. cit.*, p. 19.

³⁰⁵ *Id.*, p. 20.

³⁰⁶ Cette tradition anti-Boehm et anti-française a été rompue avec Baptiste Sauvlet, puisque Molé a repris le poste de soliste en 1876, jusqu'à ce qu'un groupe de brillants musiciens décide en 1882 de se réorganiser et fonde le Berliner Philharmonic. Ils engagent alors le brillant Karl Joachim Andersen pour reprendre le poste de flûte solo avec une flûte Meyer. Molé retourne alors en France et rejoint l'Orchestre de l'Opéra-Comique jusqu'en 1887.

³⁰⁷ Adolph Goldberg, *Biographieen zur Portrats-Sammlung hervorragender Flöten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten*, Berlin, Author, 1906, p. 363.

³⁰⁸ « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 8 février 1863.

fin de l'année 1865, ainsi que la critique de C. Banck dans le *Dresden Journal* à l'occasion du concert donné par le Français dans la ville allemande de Dresde le 23 mars 1866 :

M. C. Banck s'exprime ainsi, dans le *Journal de Dresde*, sur notre compatriote, M. de Vroye, le flûtiste virtuose qui a donné, le 23 mars, un concert à Dresde : « Le grand mérite de cet artiste consiste surtout dans la beauté de son jeu, qui réunit le goût et l'élégance à l'expression et à la finesse. La flûte Boehm lui est très-favorable et lui sert à donner aux cantilènes un charme particulier »³⁰⁹.

Ces incursions d'Adrien de Vroye en Allemagne, une nation pour le moins jalouse de sa tradition, allaient être le début d'un changement définitif. La flûte Boehm a commencé son voyage discret à travers l'Allemagne entre les mains de quelqu'un qui ne pouvait pas représenter un danger pour la préservation des valeurs nationales, un étranger. L'une des conséquences de la brèche qui, avec la nomination du Français à un poste important à Berlin en 1873, a sans doute été la consécration d'Emil Prill – flûtiste virtuose allemand et contemporain de Maximilian Schwedler – comme « le plus grand représentant de la flûte Boehm en Allemagne »³¹⁰. Il est curieux de constater que Prill a réussi après son retour en Allemagne à se faire un nom sur la scène musicale nationale bien qu'ayant étudié entre 1882 et 1884 à la Hochschule de Berlin avec Heinrich Gantenberg, flûtiste de système simple et soliste à l'Opéra royal de Berlin, et avec Andersen déjà à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Berlin avec une flûte Meyer³¹¹ et, d'après Bailey³¹², un « ardent détracteur » de la flûte Boehm. La reconnaissance artistique de Prill est telle qu'il se voit même attribuer un poste au Conservatoire de Berlin en 1903, bien qu'il soit un ardent défenseur de la flûte Boehm.

D'autre part, selon une comparaison des informations conservées à la Bibliothèque nationale de France, et plus précisément dans le *Fonds Taffanel*³¹³, Joachim Andersen n'apparaît pas comme un ardent détracteur de l'image de Schwedler que s'empresse d'enregistrer l'étude précitée de Bailey. L'échange épistolaire entre Paul Taffanel et Joachim Andersen (qui va lui dédier ses compositions) révèle une relation de confiance fluide au-delà d'un échange purement professionnel. Si l'opposition d'Andersen à la flûte de Boehm – dont Paul Taffanel est devenu le principal représentant en France – avait été si forte, il n'aurait pas consacré son temps à composer pour elle³¹⁴. L'affirmation de Bailey selon laquelle Joachim Andersen était un fervent

³⁰⁹ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 22 octobre 1865.

³¹⁰ Jon R. Bailey, *op. cit.*, p. 20.

³¹¹ Selon Mogens Friis dans son étude « Andersen und die Böhm Flöte », *Flöte Aktuell*, Mars 2012, p. 16-26 : Andersen jouait à l'époque sur une flûte Meyer, malgré son lien avec Zimmerman – qui était également son éditeur. Des doutes légitimes existent sur la provenance de cette flûte Meyer, et l'hypothèse d'une construction par Zimmerman a même été avancée.

³¹² Jon R. Bailey, *op. cit.*, p. 30.

³¹³ Ce Fonds Taffanel est conservé au sein du Département de la musique de la BnF et contient multiples, en autres, un registre et la copie de la correspondance professionnelle de Paul Taffanel.

³¹⁴ Cela rappelle une action de Schwedler qui avait éliminé de son recueil d'œuvres pour flûte toute trace de compositeurs français pour la flûte de Boehm, à l'exception de Cécile Chaminade. En outre, comme le soulignent Montagu, Brown, Frank et Powell dans leur étude collective, la coexistence à Berlin des deux esthétiques sonores était évidente et suffisamment prouvée dans la mesure où « à la Bilsesche Kapelle de Berlin en 1881, le flûtiste danois Karl [Joachim] Andersen, qui jouait d'une flûte Meyer, était assis à côté du Français Charles Molé, qui jouait d'un instrument en argent du système Boehm ».

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040569?rkey=F4bMDG&result=3> [Consulté le 22 octobre 2022].

détracteur de la flûte de Boehm est également réfutée par Mogens Friis³¹⁵, pour qui il s'agit d'un simple mythe³¹⁶. Bien que l'hypothèse de la pratique d'Andersen sur la flûte Boehm, l'éventuelle paraisse du virtuose pour travailler sur de nouveaux doigtés, ne soit pas si farfelue après la lecture de l'étude mentionnée ci-dessus, elle n'est visible dans aucun document. De plus, il ne faut pas oublier qu'à l'époque où Andersen a acheté les modèles Boehm (1886), il était au sommet de sa carrière, et qu'un changement d'instrument – et de doigtés – aurait signifié une période d'adaptation et une transition risquée, étant donné que son jeu devait rester au plus haut niveau³¹⁷.

Dans le même ordre d'idées, les critiques publiées sur la flûte Boehm à cette époque à Leipzig, ville signalée comme réfractaire à la flûte Boehm, ne sont pas particulièrement désapprouvées. Wiese se fait l'écho de critiques publiées à Leipzig³¹⁸ à l'occasion de la première de la *Sonate Undine* de Reinecke, bien que celles-ci ne sont pas une attaque irrationnelle de l'instrument ou de l'interprète, elles partagent plutôt la question de la venue un flûtiste de l'étranger quand des solistes locaux (l'un d'entre eux étant le dédicataire lui-même) peuvent afficher le même niveau de performance tout en offrant une protection à l'école allemande de la flûte. Dans d'autres critiques, un léger reproche concerne le choix du flûtiste pour le simple fait qu'il est étranger, et des locaux sont proposés pour les futures représentations³¹⁹. Cependant, bien que les critiques de la première n'aient pas trouvé de détracteurs, les critiques n'ont pas toutes été élogieuses. Ainsi, la *Neue Zeitschrift für Musik* reproche des défauts d'accord lors de la performance du prétendu virtuose étranger, suggérant que les collègues qui écrivent des louanges dans leurs textes n'ont pas obtenu d'audition correcte. Wiese découvre dans le texte publié dans le *Musikalisches Wochenblatt* l'explication du reproche adressé à De Vroye dans la critique ci-dessus³²⁰.

Cette incursion représente une fissure capitale dans le conservatisme de l'esthétique sonore allemande : le spectateur peut maintenant accepter et accorder une légitimité au son

³¹⁵ Mogens Friis, « Andersen und die Bohmflöten », *Flöte Aktuell*, Mars 2012.

³¹⁶ L'auteur de l'étude a réussi à rencontrer Robert Bigio (élève de Marcel Moyse au Conservatoire de Paris) dans l'intention d'éclairer les relations d'Andersen avec Rudal & Carte. Bigio a apparemment réussi à trouver un annuaire du constructeur anglais dans lequel le nom d'Andersen apparaît dans la section des acquisitions sept ou huit fois entre 1886 et 1907. Les acquisitions ultérieures, dont la moitié a été faite en une seule année, sont associées à des instruments achetés par Andersen pour le compte de ses élèves ; cependant, l'intérêt principal consiste à élucider l'acquisition de 1886, alors qu'Andersen était déjà soliste à la Philharmonie de Berlin.

³¹⁷ Mogens Friis, *op. cit.*, p. 19.

³¹⁸ *Le Musikalisches Wochenblatt* [vol. 15 (1884), n° 48, p. 594, Leipzig, 20 novembre 1884] rapporte : « M. De Vroye est tout à fait excellent, mais nous sommes sûrs que les deux flûtistes de notre chapelle, Barge et Schwedler, pourraient rivaliser avec lui. Nos excellents artistes locaux ne sont peut-être pas aussi raffinés que l'école française, ils optent pour l'effet extérieur, mais ils ont un effet plus urgent sur l'esprit ».

³¹⁹ *Le Leipziger Nachrichten*, 14 janvier 1884, vol. 24, no. 14, p. 2 [Réviseur : Bernhard Vogel] rapporte : « M. De Vroye a joué "Undine" à merveille. La première de la partition ne pouvait pas être mieux introduite que par lui et par le compositeur lui-même, qui a joué le rôle du piano indépendant de manière magistrale, bien que parfois trop dure. Pourtant, nous ne doutons pas un instant que si la sonate devait être répétée à l'occasion, tant l'excellent et éprouvé flûtiste local, M. Barge, à qui l'œuvre est dédiée, que sa non moins prisée université, M. Schwedler, récolteraient les mêmes lauriers que ceux remportés par l'invité. Il ne faut pas non plus refuser l'opportunité de former des solistes talentueux issus de la population locale ».

³²⁰ Cette critique fait écho à « la température très élevée dans la salle contre laquelle De Vroye a dû lutter » ; il faut savoir que les variations de température ont un impact sur l'accord d'une flûte de cuivre, et que les températures extrêmes ont un impact sur tout flûtiste qui a du mal à contrôler sa réaction corporelle.

obtenue par Taffanel³²¹ avec une flûte construite en métal du système Boehm. Le virtuose français allait récolter de nombreux éloges pendant la période d'apogée de la flûte Schwedler. En dépit de ces fissures, Leipzig est sans doute l'un des lieux où la flûte Schwedler a été protégée depuis sa naissance en 1885 jusqu'aux années 1930³²², devenant ainsi le dernier bastion de l'idéal sonore du patrimoine ancien. De ce fait, les valeurs esthétiques du langage musical contemporain ont dû être conciliées avec un rejet de l'homogénéité du style que la philosophie du romantisme avait consacrée au XIX^e siècle. Ce n'est qu'après la mort de Schwedler que naît ce qui pourrait être nommé le style international³²³, dans lequel l'esthétique française, et la possibilité d'une sonorité robuste vont dominer la scène internationale. Une grande différence dans les paramètres culturels s'observe dans la conception du son qui a été adoptée dans chaque pays au XIX^e siècle, et en particulier dans la seconde moitié. L'esthétique sonore défendue par l'Allemagne à cette époque serait issue, semble-t-il, de la tradition que désigne Quantz comme le principal représentant. Au moment où les modèles de flûte Boehm sont présentés en société, les deux pays comptent deux défenseurs des valeurs de la tradition Quantz, Tulou en France et Fürsteanu en Allemagne, qui identifient la flûte Boehm à la perte de ce qu'ils considèrent comme l'essence pure³²⁴ de la flûte traversière. Les raisons invoquées par ces deux défenseurs pour justifier ce choix de fidélité à l'instrument de système simple sont avant tout des garants de l'essence pure du son que produit l'instrument système simple ancien.

La différence avec le cas français se traduit dans l'absence d'un jeune virtuose – incarnée par la figure de Louis Dorus³²⁵ – qui parvient à défendre le modèle de Boehm dans les institutions les plus importantes. En Allemagne, il n'existe pas de centre culturel unique, mais un centre dans chaque région politiquement stratégique. Pour introduire un nouvel instrument dans un centre culturel où il n'y a pas de bastion culturel centralisé, il faut d'abord convaincre l'individu de changer son esthétique sonore musicale individuelle. Alors seulement on peut tenter de modifier l'esthétique sonore globale qui existe dans chaque communauté musicale. En Allemagne, le poids de la tradition du son a agi comme une contre-force de résistance à tout changement essentiel proposé par tout instrument. Le respect et l'acceptation d'une coexistence qui se veut pacifique de la flûte Boehm avec tout instrument réformé de système simple en Allemagne semblent être la marque de l'intelligence collective remarquable d'un peuple. En outre, cette cohabitation est d'une importance capitale pour la sauvegarde du patrimoine d'une

³²¹ Le virtuose français interprétera, entre autres, le *Concerto en Sol Majeur* de W. A. Mozart avec l'orchestre du Gewandhaus le 13 février 1890 (alors que Reinecke est encore chef d'orchestre), et les critiques lui dédièrent des phrases élogieuses telles que : « Taffanel sait produire un son merveilleusement délicieux dans toutes les octaves avec une flûte en cuivre, et a également reçu de nombreux applaudissements et ovations ».

³²² Comme le note Bailey, lorsque Schwedler a commencé sa carrière, presque tous les grands flûtistes allemands jouaient des instruments à système simple ; cependant, lorsqu'il a pris sa retraite de son poste au conservatoire de Leipzig en 1932, l'hégémonie de la flûte Boehm était complète : tous les musiciens plus âgés, sauf une poignée, jouaient des flûtes Boehm.

³²³ Jon R. Bailey, *op. cit.*, p. 49.

³²⁴ Dans son *Historisch-kritische Untersuchung der Konstruktion unserer jetzigen Flöte*, 1838, Fürsteanu note que l'homogénéité de Boehm ne fait que transformer l'interprétation en monotonie, sa puissance – surtout dans le registre médian – ne fait que bannir la douceur qui caractérisait jusqu'alors l'instrument.

³²⁵ Grâce à la figure de Louis Dorus, il accède d'abord à l'Orchestre de l'Opéra de Paris, puis au Conservatoire de Paris, ce qui suffit pour que la flûte Boehm s'impose progressivement et presque naturellement – malgré ses fervents détracteurs – dans les autres institutions parisiennes, puis dans le reste de la France.

esthétique sonore héritée directement des virtuoses emblématiques du passé : elle favorise *de facto* la renaissance du courant d'interprétation historique avec des instruments d'époque.

1.2 L'héritage vocal dans l'apprentissage de flûte traversière

Theobald Boehm inclut dans son ouvrage *De la fabrication et des derniers perfectionnements* publié en 1848 un aphorisme qui pourrait passer inaperçu dans l'enchevêtrement de justifications et d'explications de la méthode utilisée pour atteindre le degré de perfection mécanique de son modèle de flûte de 1847 : « L'instrument, pour l'artiste, est comme la voix pour le chanteur, l'organe qui transmet ses sentiments »³²⁶. Par cette affirmation, Boehm se fait l'écho du concept de la vocalité – ou l'imitation vocale – que les flûtistes tentent d'atteindre depuis des temps immémoriaux, tant dans leurs compositions que dans leurs interprétations. En incluant cette déclaration dans son ouvrage, Boehm entend associer cette qualité vocale à l'instrument naissant, comme si l'exécution d'une œuvre avec son instrument devait être qualifiée, *de facto*, de pleinement vocale. Cette réflexion se justifie par une volonté d'évolution et de progrès qui se traduit par un travail instrumental efficace visant l'excellence.

De ce fait, cette facture instrumentale tiendra compte d'une maxime partagée par Boehm, selon laquelle « plus cet organe [l'instrument de l'artiste ou la voix du chanteur] sera parfait, plus le compositeur pourra, au cours de son écriture, s'abandonner au développement de son ingéniosité »³²⁷. Le contenu de ce précepte n'est pas le résultat de la clairvoyance de Boehm, mais plutôt l'écho de l'expérience, de l'étude de la science et de son désir d'amélioration. Pour Boehm, il était évident qu'un instrument imparfait ne pouvait offrir que des résultats fragiles, et par conséquent le répertoire de la flûte stagnait dans son développement. C'est pourquoi la construction d'un nouvel instrument repose sur un principe qu'il ne cesse de répéter tout au long de sa carrière : « Le flûtiste est avant tout obligé de chanter et de nuancer à toutes les hauteurs, sans être retenu par aucun passage »³²⁸. Cela répond à un héritage vocal et tente de résoudre les lacunes qui l'avaient jusqu'alors empêché de se réaliser pleinement.

Le désir de la flûte à se rapprocher de la voix humaine n'est pas un phénomène exclusivement romantique, bien au contraire. Si ce souhait d'imprégnation vocale de l'instrument est particulièrement remarquable au cours du XIX^e siècle, Celletti met en évidence ce qui est sans doute la première référence à la voix humaine comme modèle de référence. Dans *l'Opera Intitulata Fontegara*, traité de technique musicale écrit par Silvestro Ganassi à Venise en 1535, la voix humaine est présentée comme un modèle instrumental. Cette recommandation intervient en même temps que le développement de la virtuosité instrumentale dans l'Italie du début du XVI^e siècle où les instrumentistes associent la voix humaine à un modèle de perfection³²⁹ et dont ils peuvent s'inspirer sans limites. Cependant, c'est Johann Joachim Quantz qui doit être considéré comme le véritable précurseur de la vocalité avec – ou sur – la flûte traversière. Sans son travail pédagogique, le répertoire instrumental dédié à la flûte durant la seconde moitié du XVIII^e siècle et le premier tiers du XIX^e siècle n'aurait pas suscité les frustrations qui ont encouragé l'inventivité nécessaire à la naissance de l'instrument de 1847. Bien que les différences matérielles soient évidentes, Quantz fait la constatation suivante :

³²⁶ Theobald Boehm, « De la fabrication », dans Claude Dorgueille, *L'École française de la flûte*, p. 276 et sqq.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto* [trad. de l'italien Hélène Pasquier], Paris, Fayard, 1987, p. 14.

La structure de la Flûte ressemble à l'âpre artère ; et la formation du son de la Flûte a beaucoup de rapport à la formation du son à l'âpre artère de l'homme. La voix humaine se forme en poussant l'air hors du poumon, et par le mouvement du larynx. Ce sont les différentes attitudes des parties de la bouche, du palais, de l'épiglotte, des joues, des dents, des lèvres, comme aussi du nez, qui font que le son est produit d'une manière différente, bien ou mal³³⁰.

La certitude de Quantz s'estompe avec les progrès de la discussion sur le mécanisme vocal et les avancées scientifiques dans le domaine. Le rapport que Dutrochet présente à l'Académie des Sciences dans sa séance du 19 avril 1841 sur l'étude de la voix humaine réalisée par Manuel Garcia a été rédigé par Magendle, Savart et Dutrochet lui-même. Ce rapport met en évidence la possibilité de comparaison ou d'assimilation de l'appareil phonateur à un instrument de musique. Publié dans *La France Musicale* du 25 avril 1841³³¹ une semaine seulement après son dépôt, ce rapport dévoile non seulement la position de l'Académie des Sciences, sinon qu'il révèle le désaccord entre les différents spécialistes impliqués dans le débat. Alors que la plupart d'entre eux considèrent que l'organe vocal est comparable « au type d'instruments à vent dans lesquels le son est produit par les vibrations de certains corps solides et élastiques », Savart n'est pas du tout d'accord et affirme que le mécanisme de création de la voix est comparable « à un de ces instruments dont se servent les chasseurs pour imiter le chant de certains oiseaux, instrument du type flûte, et dans lequel le son est engendré exclusivement par la vibration de l'air sur les parois d'une cavité, ou qui se brise sur le tranchant d'un biseau ». Quoi qu'il en soit, ce rapport adopte un ton prudent en annonçant, au début, que « la théorie de la formation et de la variation des sons par l'organe vocal humain est loin d'être complète ».

Les doutes résultants de la comparaison de l'organe vocal à un instrument de musique sont dissipés peu après avec la publication de certains articles dans la presse. Le critique J. Weber signe un texte dans le journal *Le Temps*, daté du 24 septembre 1872, dans lequel il vient discréditer les anciennes croyances : « Il ne faut pas une grande connaissance de l'anatomie pour comprendre que les cavités situées au-dessus du larynx, telles que la bouche et l'arrière-bouche (pharynx) ne sauraient jouer le rôle d'un tube de flûte ou de trompette ». Bien que la théorie d'une possible assimilation au fonctionnement de la flûte traversière soit séduisante, Weber n'hésite pas à la discréditer dans la section « Critique musicale » où il réagit à la théorie du timbre de Helmholtz et à l'étude dans laquelle il examine la production de la voix humaine et l'instrument auquel on peut la comparer. Weber est franc dans ses propos :

Il ne me paraît pas possible de considérer les bords des lèvres vocales comme agissant à la manière d'un biseau, la position des lèvres étant tout autre par rapport au courant d'air que l'est celle du biseau d'un flageolet, d'une flûte, d'un tuyau à bouche dans l'orgue ou d'un vulgaire sifflet³³².

Malgré les accords et désaccords sur l'hypothèse de la proximité de la voix humaine et de la flûte dans leurs fonctions de base, on ne peut ignorer ou nier l'existence d'une influence dans les deux sens. La discussion persistante sur l'éventuelle similitude des deux disciplines doit

³³⁰ Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, C. F. Voss, 1752, Chapitre III, §1.

³³¹ P. Richard, « Rapport de M. Dutrochet sur le Mémoire sur la voix humaine présenté à l'Académie de Sciences par M. Garcia », *La France Musicale*, 25 avril 1841.

³³² J. Weber, « Critique Musicale », *Le Temps*, 24 septembre 1872.

tenir compte du fait que, jusqu'à ce moment, aucune étude anatomique n'avait été en mesure d'apporter une réponse scientifique.

Ainsi, le seul moyen existant pour déterminer ce type de connexion était les connaissances accumulées par les experts et associées aux conclusions tirées après des périodes d'observation. L'œuvre de J. J. Quantz est l'un des exemples les plus paradigmatiques de cette spécialisation dans le domaine, et demeure un pilier fondamental pour l'étude de l'interprétation avec la flûte au XVIII^e siècle. Son essai est crucial pour déterminer une véritable et légitime tradition vocale de la flûte traversière depuis l'origine de la musique tonale, Quantz n'hésitant pas à affirmer à plusieurs reprises l'importance de l'observation lyrique dans l'apprentissage de la flûte traversière. Dans une telle ferveur de vocalité, il est paradoxal de relever un avertissement précoce dans lequel le maître flûtiste considère que l'organe vocal, bien que digne d'imitation, n'est pas exempt de défauts ou de mauvaises habitudes et exhorte les élèves à la prudence car « la bouche et ses diverses parties peuvent aussi affecter le son de plusieurs manières »³³³. D'après Quantz, ces défauts de la voix humaine ne sont pas vraiment handicapants, puisqu'avec une bonne anticipation et un travail de la part de l'instrumentiste, ils peuvent être évités.

Grâce aux témoignages écrits qui parviennent à échapper aux vicissitudes du temps et aux études spécialisées sur le sujet, il est possible d'établir des subdivisions dans l'analyse de la recherche de l'imitation de la voix humaine. Ainsi, l'analyse de la prétention d'identité des de la flûte et le chant, des renvois vers le domaine lyrique par les maîtres flûtistes, et l'identification des points communs dans ces deux disciplines, va permettre d'observer l'impact de la voix lyrique sur la flûte traversière en France au XIX^e siècle. Il est d'autre part aussi nécessaire d'étudier l'usage qui en est fait dans les méthodes d'enseignement de la flûte traversière publiées en France à cette époque-là. L'étude de l'impact de ces rapprochements vocaux chez les articles publiés dans la presse au XIX^e siècle en France va offrir un aperçu de la perméabilité ou de l'imperméabilité que le chant lyrique et le *bel canto* ont eues sur la scène musicale dans la France romantique.

1.2.1 Le traitement vocal de la flûte traversière dans la littérature spécialisée

« L'instrument [...] doit avoir le son qui ressemble à la voix humaine »³³⁴ : c'est l'une des affirmations de Quantz dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* publié en 1752 qui officialise la ressemblance humaine du son de la flûte traversière. Si cette affirmation suscite aujourd'hui une multiplicité de réactions, ce précepte a régi le quotidien des flûtistes français du XIX^e siècle. C'est par cette discrète affirmation que Quantz officialise l'association de la sonorité d'un instrument aux traits humains : il lui confère le caractère vocal. Dorénavant, le traitement que l'on fait de l'instrument se base sur une flûte traversière qui capable de parler, de dialoguer et même de chanter. La recherche de l'imitation

³³³ Johann J. Quantz, Chapitre III, §2.

³³⁴ *Id.*, §4.

de la voix humaine via le son de la flûte traversière – au moins dans ce qui a été considéré comme la « bonne interprétation » – semble être une constante chez Quantz, qui grâce à son traité d'interprétation a formé des générations entières de flûtistes d'occident. Selon Ardal Powell, c'est grâce au travail de Mary Oleskiewicz qu'il est possible aujourd'hui d'observer et d'analyser la période de formation du maître flûtiste. Des conclusions aussi révélatrices que « les idéaux de la sonorité de la flûte étroitement liés au style vocal italien, conséquence de l'influence des chanteurs entendus à Dresde »³³⁵ ont un caractère essentiel. C'est par ailleurs grâce à cette influence lyrique que le maître lui-même trouve la manière appropriée de travailler son instrument. D'après lui, il est nécessaire de s'inspirer de l'élasticité que le style virtuose italien exige en vue d'obtenir une meilleure exécution :

On a dit, que les Octaves ne doivent pas être effectuées sur la Flûte par la force ou le redoublement du vent, mais en avançant le menton et les lèvres ; et l'on voit que la Flûte a encore dans cette occasion quelque ressemblance avec la voix humaine³³⁶.

Ne se contentant pas d'une simple suspicion – ou d'une simple inspiration – de la similitude vocale, Quantz met en avant la proximité des phénomènes physiologiques lors de l'exécution des deux disciplines, justifiant *de facto* ce prétendu caractère vocal de l'instrument :

En général la Flûte ressemble aussi à la voix humaine en ce que comme en chantant des tons montants ou descendants, l'ouverture de l'apre artère se comprime ou élargit en proportion des intervalles, de même aussi en jouant des tons montants, le trou de l'embouchure devient aussi plus étroit [...] et en jouant des tons descendants il s'élargit. Car sans ces mouvements les tons hauts deviennent trop forts et les bas trop faibles, et les Octaves ne s'accordent pas³³⁷.

Malgré la force de ses intentions, il semblerait que le phénomène physiologique que Quantz signale comme étant commun aux deux disciplines – donc, également vocal – répond plutôt à un phénomène physique déjà anticipé dans la théorie des divisions du monocorde attribué à Pythagore. Les inexactitudes que le maître flûtiste poursuivant une réflexion personnelle raisonnée relève dans son traité, répondent à la nécessité d'une justification, inaccessible pour l'instant d'un point de vue scientifique. Ces inexactitudes peuvent, certes, être aléatoires et jeter le discrédit sur son travail, mais son œuvre doit être interprétée avec la perspective qu'offre la contextualisation historique où elle a été écrite. De plus, l'importance capitale de ce traité pour l'interprétation musicale d'une période qui ne possède pas de témoignages sonores ne fait aucun doute.

Compte tenu de l'importante avancée de nos jours en matière technologique, de telles intentions pourraient être considérées comme paradoxales et anachroniques. En revanche, cet anachronisme est toujours présent dans l'apprentissage actuel de la flûte : « les chanteurs, nos modèles »³³⁸ à laquelle souscrit Michel Debost dans son recueil *La Flûte*. Cependant, sans entrer dans le cadre scientifique d'une hypothétique ressemblance physique entre un flûtiste et un chanteur, on peut proposer une analyse à partir du contexte individuel. De ce fait, chaque

³³⁵ Ardal Powell, *The flute*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 97.

³³⁶ Johann J. Quantz, Chapitre III, §17.

³³⁷ *Id.*, §18.

³³⁸ Michel Debost, *Une simple flûte...*, Paris, Van de Velde, 1996, p. 251.

interprète doit forger sa technique instrumentale associée à son interprétation individuelle basée sur un savoir-faire d'héritage commun. À cet effet, les chanteurs jouissent d'un don vocal naturel – ce qui n'implique pas l'absence d'un travail individuel – assumé comme un modèle que tout instrumentiste se doit d'atteindre. Si les références de cette imitation sont nombreuses en France au XIX^e siècle, les propos de Michel Debost ne font que confirmer la continuité du phénomène, sous forme de patrimoine musical, durant le XX^e siècle. Par ailleurs, Marcel Moyses contribue également au maintien de cette tradition vocale de la flûte. Dans un entretien accordé à Edward Blakeman le 28 août 1983, il affirme que « c'est avec Taffanel qu'il avait appris à chanter avec la flûte »³³⁹. Il va jusqu'à le qualifier de chanteur dans l'épilogue que Moyses lui-même dédit à Taffanel : « sa flûte était comme un second lui-même, elle lui appartenait de la même façon que les cordes vocales appartiennent à un chanteur »³⁴⁰.

Camille Saint-Saëns, qui éprouve une immense admiration tant pour l'interprète que pour l'homme aux qualités exceptionnelles qu'est Paul Taffanel, lui confie la création de sa *Romance pour flûte et piano*. Après un concert où Taffanel interprète l'œuvre de Saint-Saëns, la critique du *Journal de Monaco* du 5 mars 1876 fait une comparaison remarquable dans laquelle, reconnaissant son enchantement, il compare le son de Taffanel à la voix humaine, pas n'importe laquelle, mais celle de la célèbre soprano Adelina Patti³⁴¹. Un compliment peu étonnant puisque, comme l'affirmait l'un de ses derniers élèves au Conservatoire, Louis Fleury, son admiration pour le chant lyrique était telle que le meilleur compliment que Taffanel pouvait recevoir après un concert était celui « d'avoir chanté avec une belle voix »³⁴². De ce fait, il n'est donc pas surprenant qu'un tel héritage vocal avec l'instrument ait perduré jusqu'à aujourd'hui. Par ailleurs, et comme se font l'écho maints témoignages d'époque, il semblerait que l'engagement des interprètes et des professeurs était d'une telle force, qu'une option différente était inenvisageable. De plus, le concept du chant avec la flûte doit également être considéré comme un idéal de beauté qui se transmet de maître à élève, de génération en génération.

Cette tradition de vocalité avec l'instrument ne se limite pas à prendre en considération certains préceptes du traité d'interprétation de Quantz. Le soin particulier que Taffanel réserve à la vocalité instrumentale semble être constant chez les flûtistes du XIX^e siècle. De nombreux témoignages font référence à la vocalité comme une nécessité lors de l'interprétation avec la flûte, sans une mise en distinction du mécanisme de l'instrument. La méthode officielle de flûte du Conservatoire de Paris conçue par Antoine Hugot et Johann Georg Wunderlich et publiée en 1804³⁴³, prévoit une partie intitulée « Des agréments du chant » – dans laquelle sont travaillés les ornements propres au chant lyrique. Ils font même allusion à la qualité vocale lyrique pour ne pas tomber dans une interprétation inadaptée ou de mauvais goût dans les passages d'un mouvement *Allegro* : « les traits doivent toujours être hardis et déterminés ; mais

³³⁹ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 286.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ « Les Concerts à Monaco », *Le Ménestrel*, 5 mars 1876.

³⁴² Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 295.

³⁴³ Antoine Hugot et Johann Georg Wunderlich, *Méthode de flûte du Conservatoire par M.M. Hugot et Wunderlich membres du Conservatoire adoptée pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire, 1804.

chantés et phrasés pour en éviter l'aridité et la monotonie »³⁴⁴. Ce travail d'ornementation propre au chant lyrique – « Agréments de chant » – n'est pas une pratique marginale. Elle se retrouve également dans les différents manuels que Louis Drouet et Henri Altès ont publiés durant leurs périodes d'activité faisant référence à la tradition lyrique de la flûte traversière en France. Ce dernier affiche un travail spécifique autour le chant³⁴⁵, et la méthode de Drouet limite son utilisation : « N'utilisez jamais ces broderies, qui sont appelées ornements pour le chant, dans la musique de Haydn, Mozart, van Beethoven et d'autres compositeurs de ce calibre »³⁴⁶.

Dans le même ordre d'idées, les méthodes de flûte d'Antoine-Tranquille Berbiguier³⁴⁷ comprenaient une série de *Leçons Chantantes* « composées expressément dans un style simple, mais où nous avons fait en sorte, de présenter l'élève de certaines tournures mélodiques, d'un rythme facile, et très propre à développer ses facultés musicales, si toutefois il possède le feu sacré »³⁴⁸. La méthode de flûte publiée par Victor Coche³⁴⁹ en 1839 poursuivra cette défense de la vocalité, mais de manière moins engagée, en faisant allusion au travail à effectuer sur l'instrument pour obtenir « une voix de bonne qualité » :

Le timbre est la qualité sonore d'un instrument. [...] Chacun a un organe qui lui est propre dans le langage [...]. Mais comme les sons de la voix parlée et les sons musicaux ne peuvent pas être restreints dans la limite des moyens naturels de chaque individu ; il faut donc qu'il [le flûtiste] étudie pour obtenir une belle diction ou une bonne qualité de son³⁵⁰.

Il n'est en effet pas rare de trouver de telles références en France au XIX^e siècle, dans lesquelles le son de la flûte traversière est associé à celui de la voix humaine. Jean-Louis Tulou, soliste dans l'orchestre de l'Opéra de Paris et professeur de flûte au Conservatoire de Paris, était le principal flûtiste virtuose français de la première moitié du XIX^e siècle. Il défend cette ressemblance entre les deux sons avec un zèle particulier et n'hésite pas à la certifier dans sa méthode. Ses propos garantissent la transmission d'une tradition ancienne à laquelle il croyait sans réserve : « Qu'est-ce qu'un beau son à la flûte ? C'est le son qui se rapproche le plus de la voix humaine »³⁵¹. C'est, comme le dit Tellier, ce qui permet à Tulou de se placer au centre de « la tradition dans laquelle l'instrument de musique et la voix humaine se confondent »³⁵². Et, comme le dit la presse de l'époque, il s'impose comme le « chanteur » inégalé de la flûte :

³⁴⁴ Antoine Hugot et Johann Wunderlich, *op. cit.*, p. 26.

³⁴⁵ Henri Altès, *Méthode Complète pour flûte*, Paris, Millereau, 1880, p. 136 : « Du chant et des agréments du chant ».

³⁴⁶ Louis Drouet, *Méthode pour la flûte*, Paris, I. Pleyel, s.d., p. 65.

³⁴⁷ Avant la demande d'ouverture de la classe de flûte Boehm par Victor Coche, Berbiguier avait également sollicité auprès du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris la création d'une classe de flûte en *ut*. Voir annexe n° 7.

³⁴⁸ Antoine Tranquille Berbiguier, *L'Art de la flûte cours complet et théorique, suivi d'un appendice pour la flûte en art et d'un traité des sons harmoniques œuvre posth.* 140, Paris, Aulagnier, 1839, p. 30.

³⁴⁹ Victor Coche, *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche*, op. 15, Paris, Schonenberger, 1839.

³⁵⁰ *Id.*, p. 29.

³⁵¹ Jean-Louis Tulou, *Méthode de flûte progressive et raisonnée op. 100*, Paris, Brandus & Cie, 1851, p. 2

³⁵² Michelle Tellier, *op. cit.*, p. 287.

S'il est possible de faire avec la flûte plus de tours de force que n'en offre la flûte de Tulou, il n'est pas possible de chanter avec plus de charme, de donner plus de grâce aux difficultés [...] d'être un flûtiste plus parfait³⁵³.

La puissance de chant dans son interprétation était telle que la même presse qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, le couronnait comme un chanteur exceptionnel soulignait également la supériorité du maître flûtiste par rapport au chanteur qu'il devait accompagner sur son instrument :

Dans la ritournelle de cet air, Tulou a ravi ce même auditoire par un trait de flûte de peu d'importance ; c'était ainsi qu'il fallait chanter. L'instrumentiste venait de donner à la cantatrice la meilleure leçon qu'elle pût recevoir³⁵⁴.

Tulou était donc pleinement conscient de la puissance de son interprétation, des qualités incontestablement proches de celles du discours lyrique d'un chanteur. Il n'hésitait pas à mettre en avant cette qualité pour freiner l'avancée du nouveau modèle de flûte de son rival allemand, Theobald Boehm. En sublimant le caractère vocal des interprétations de Tulou, Pontécoulant va jusqu'à insinuer l'exclusivité de l'association de la qualité vocale à la flûte de système ancien. En reprochant la flûte de Boehm « d'être inégale et d'avoir une voix factice qui ne satisfait par l'oreille et qui ne vas pas à l'âme »³⁵⁵, il la réduit à la catégorie de simple instrument de musique. Il va même anticiper les conséquences sans doute désastreuses pour l'interprète en cas d'adoption de l'instrument de Boehm : « Mais telle heureuse que soit l'organisation d'un artiste, cette flûte lui refusera toujours les moyens de faire éprouver ces émotions douces et vibrantes qu'on peut produire qu'avec la flûte ancienne »³⁵⁶.

La double notoriété que les modèles de flûtes de Boehm ont acquise à leurs débuts en France leur assurera une certaine publicité, et il faut noter que cela n'a pas toujours été une fatalité. Au contraire, la nouveauté de l'instrument associée à un conflit de propriété garantirait une popularité complémentaire à l'interprète qui ose le défendre publiquement en concert. Louis Dorus est l'un des trois flûtistes parisiens de renom qui ont défendu le répertoire de la flûte traversière avec l'instrument de Boehm, prônant toujours les qualités exceptionnelles du nouvel instrument. Si Tulou est connu et acclamé par la presse comme un chanteur exceptionnel avec sa flûte, Louis Dorus ne reçoit pas moins de compliments. Seulement peu plus tard, *La France Musicale* consacre le même éloge à Louis Dorus, qui « a chanté d'une manière parfaite »³⁵⁷, éloge jusqu'alors réservé au maître Tulou, et deux ans après, *Le Ménestrel* s'enthousiasme autant après un concert à la salle Herz : « Dorus qui chante si admirablement bien sur sa flûte, a provoqué d'enthousiastes bravos »³⁵⁸. Il se voit même sacré comme « sans doute l'instrumentiste le plus parfait de son temps »³⁵⁹ dans un article où il est paradoxalement décrit comme un « chanteur » qui n'a pas besoin de recourir à des artifices lyriques :

³⁵³ « Nouvelles de Paris », *Revue musicale*, 1829, p. 178.

³⁵⁴ François-Joseph Fétis, « Nouvelles de Paris », *Revue musicale*, 1829, p. 135.

³⁵⁵ Ad. Vicompte de Pontecoulant, « Conservatoire de Paris « Seconde séance du Comité d'Enseignement », *France Musicale* 5 janvier 1840.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ « Chronique musicale », *La France Musicale*, 3 janvier 1841.

³⁵⁸ « Concerts, soirées et matinées », *Le Ménestrel*, 2 avril 1843.

³⁵⁹ « Causeries Musicales », *Le Ménestrel*, 23 mars 1845.

Chez lui, rien n'est sacrifié à l'effet : point de fades glissades dont les violonistes abusent ; point de ces vibrations factices que les pianistes s'efforcent de faire subir à l'ivoire de leur touches ; puis de ces terminaisons de phrases à l'Italienne, escortées de ce petit hoquet à la mode qui vous donne un air sentimental auquel l'âme ne participe en rien, toutes ces choses reçues et adoptées par le mauvais goût du jour : Dorus fuit tous ces petits moyens qu'il trouve indignes de lui [...] et met à tout ce qu'il chante ce cachet artistique plein de distinction³⁶⁰.

Pour contrecarrer ce qui a été affirmé jusqu'à présent par les défenseurs de la flûte de Tulou ancien système, le même article réserve des éloges à un nouvel instrument digne d'attention. Des louanges tout aussi importantes sont réservées au virtuose qui en joue et qui le porte à son plus haut niveau :

Vous parlerai-je de la qualité de son et de la justesse de l'exécution ? Boehm, dit-on, inventa ces deux qualités par ses nouvelles flûtes, il est douteux que Boehm ait jamais rêvé une perfection semblable à celle que Dorus réalise avec tant de puissance³⁶¹.

Cette prise de pouvoir vocal sur l'instrument est mentionnée également dans l'article que la *Revue et Gazette musicale de Paris* a consacré à Dorus après un concert à la Salle Herz. Si la virtuosité du flûtiste était déjà évidente auparavant, c'est désormais le lyrisme de Dorus qui est comparé à celui de sa sœur, la célèbre soprano Julie Dorus-Gras, en compagnie de laquelle on l'a souvent vu en concert.

Quelle grâce, pureté, équilibre et délicatesse d'exécution ! Enfin, on ne saurait mieux caractériser ce délicieux musicien que de dire qu'il chante comme sa sœur sur son instrument, c'est-à-dire qu'il allie le sentiment musical le plus exquis au style le plus pur³⁶².

L'article mentionne le style pur de l'interprète comme un de ses qualités essentielles dont la presse le fera bénéficier tout au long de sa carrière. Cette qualité se traduit donc par l'absence de la nécessité de recourir à des acrobaties techniques ou à des artifices ornementaux typiques du *bel canto*. L'absence de fondement pyrotechnique sera l'un des facteurs déterminants, à l'aube de la seconde moitié du XIX^e siècle, dans la classification d'un style musical comme raffiné ou *a contrario* de goût douteux. Dans ce sens, l'étude de Michèle Tellier affirme que Tulou fut le principal héritier du *bel canto* italien à la flûte traversière, faisant un usage intensif d'acrobaties techniques qui éblouissaient systématiquement son public. Mais, le maître flûtiste aurait réussi à combiner les deux concepts, *a priori* contraires, de la virtuosité instrumentale avec l'expressivité d'une courbe mélodique, parvenant à imprimer une esthétique musicale élégante et lyrique :

[Tulou] ayant expérimenté au début de sa carrière une écriture violonistique à la Viotti pour la flûte, il écrira plus tard pour son instrument un *bel canto* dans lequel la courbe mélodique et la virtuosité des passages assimilent la leçon des Italiens³⁶³.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Revue et Gazette musicale de Paris*, 24 mars 1844.

³⁶³ Michelle Tellier, *op. cit.*, p. 151.

Malgré la manifestation exacerbée de la technique de l'instrument dans l'œuvre pour flûte traversière de Tulou, une section de la presse de l'époque est en désaccord au sujet de ces dernières réflexions. L'une des chroniques publiées dans la *Revue Musicale* en 1829, loue le risque de l'absence d'artifice ornemental et la puissance surprenante d'un discours musical dépourvu de tels artifices : « Tulou est le premier qui se soit avisé qu'un chant simple, exécuté sans autres ornements que les inflexions du son, était un moyen puissant d'effet »³⁶⁴. Quoi qu'il en soit, l'usage de la virtuosité instrumentale chez Tulou, tel qu'il apparaît dans la presse de l'époque, semble être supérieur à celui de Dorus qui, au contraire, fait preuve d'une sobriété instrumentale – reflet fidèle de sa personnalité pour le moins humble – et d'une maîtrise instrumentale discrète.

Christopher Welch se fait l'écho dans son étude³⁶⁵ des éloges que Fétis réserve dans l'article nécrologique publié dans le journal londonien *Musical Standard* à l'occasion de la mort de Boehm : « Il semble que Boehm se distingue aussi par sa belle façon de chanter l'Adagio, et par la verve de son jeu dans les difficultés ». Cette association du chant lyrique et de la virtuosité de la flûte traversière est à nouveau reprise, comme s'il était vraiment important de valoriser les nouvelles qualités instrumentales. Comme Hamilton³⁶⁶ note également, Boehm désapprouvait ouvertement le style de chant wagnérien qui, à son avis, loin de profiter à la tradition lyrique, finirait par détruire « les concepts musicaux propres à l'école lyrique italienne »³⁶⁷. Ainsi, Boehm n'aura de cesse d'affirmer que « tout flûtiste doit apprendre à chanter avec son instrument »³⁶⁸ mais – conformément à cet écho anti-wagnérien – plutôt à la manière des Italiens, « afin de se former à l'art du *bel canto*, Boehm prend des cours de chant dans sa jeunesse sous la direction d'un excellent chanteur italien »³⁶⁹.

Cette vocalité instrumentale était si présente dans la vie quotidienne de Boehm que l'évidence de « chanter avec l'instrument » paraissait devenir la priorité de tout flûtiste interprète. Selon lui, « le son de la flûte devrait idéalement ressembler avant tout à la qualité du son vocal, et le flûtiste devrait exprimer ses pensées aussi clairement que s'il chantait un texte »³⁷⁰. Par ailleurs, l'une des raisons pour lesquelles Boehm exige de chanter avec l'instrument est de conférer la plus grande clarté possible au discours musical avec la flûte, métamorphosant les chanteurs en spécialistes de la communication musicale grâce à la clarté de leur diction. Il n'est donc pas surprenant que la construction du nouvel instrument devait également apporter une réponse à un problème fondamental de la vie quotidienne du maître d'œuvre. Grâce à une sonorité puissante et à la liberté mécanique du nouvel instrument, l'égalité souhaitée entre les possibilités techniques de la voix humaine et le son de la flûte traversière est

³⁶⁴ « Chronique », *Revue Musicale*, 1829.

³⁶⁵ Christopher Welch, *History of the Boehm flute exemplifying its origin by progressive stage*, London, Rudall and Carte and Co, 1883, Préface.

³⁶⁶ Amy S. Hamilton, *op. cit.*, p. 372.

³⁶⁷ Christopher Welch, *op. cit.*, p. 278.

³⁶⁸ Karl Ventzke et Dietrich Hilkenbach, *Boehm-Instrumente Boehm Woodwinds*, Frankfurt am Main, Verlag dans Musikinstrument, 1982, p. 64.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Amy S. Hamilton, *op. cit.*, p. 372.

enfin possible. Désormais, le chant de la flûte n'est plus seulement proche de la voix humaine, mais il est enfin égal dans ses possibilités.

En concevant un nouvel instrument, Boehm a offert une liberté de moyens aux compositeurs avides d'exploration et de création musicale, repoussant les limites de la facture instrumentale de l'époque. Pour Hayes, l'air de colorature « Charmant oiseau » de *La Perle du Brésil* de Félicien David est un témoignage exceptionnel de la vocalité que l'on peut obtenir grâce à la nouvelle flûte de Boehm. Un air qui, dans le dialogue entre flûte et soprano, reflète sans aucun doute l'influence de l'art lyrique d'origine italienne et où l'air propose deux discours musicaux dialogués à interpréter par deux instruments vocaux :

La partie de flûte est techniquement exigeante dans l'exécution de doubles croches, d'arpèges, de trilles et d'effets de trente secondes. Elle reflète sans doute l'introduction de la flûte Boehm dans l'orchestre, qui aurait permis l'exécution d'une partie instrumentale aussi exposée et difficile. La pièce reflète également l'influence de l'écriture vocale italienne, qui mettait l'accent sur l'attribution de la ligne mélodique à la partie vocale, avec un accompagnement minimal dans l'orchestre, et parfois avec un instrument comme *obbligato*³⁷¹.

D'après Toff, « la flûte présentait plusieurs caractéristiques du tempérament romantique : sa capacité à nuancer et sa similitude avec la voix humaine, ce qui en faisait un instrument de prédilection dans un environnement plus propice à l'émotion qu'à la raison »³⁷². Cette prédilection est sans doute aidée par un contexte socioculturel que, comme l'affirme Wild, est disposé à « faire converger, par une gradation habile, toutes les ressources de l'art vocal et instrumental »³⁷³. Par ailleurs, reprenant certains propos attribués à Scudo, Reynaldo Hahn trouve naturel que tout art intelligent cherche à s'associer au représentant incontesté de l'expression la plus sincère et la plus proche des sentiments, la voix humaine :

Quand il s'agit de chanter, rien ne vaut l'exemple. Scudo, qui a écrit tant de bêtises et tant de vérités, a raison quand il dit : « Le chant est un art d'imitation qui vit d'exemples et de bons modèles. S'il est une chose au monde qui ne peut être apprise sans les conseils d'un maître, c'est bien l'art d'exprimer les sentiments du cœur à travers les savantes modulations de la voix humaine »³⁷⁴.

Dans ce contexte, Paul Taffanel est l'ambassadeur français le plus notable de la vocalité de, ou avec, la flûte de Theobald Boehm. C'est par ailleurs ce que confirme une critique parue dans un journal de Pétersbourg un concert donné lors de sa tournée en 1887 : « Le plus grand succès revient à M. Taffanel, qui chante sur sa flûte métallique avec un sentiment et une douceur de son incomparables »³⁷⁵. Aucun témoignage ne pouvait mieux décrire l'esprit du maître des maîtres, admirateur inconditionnel des chanteurs lyriques, dont il s'inspire constamment pour rechercher de nouveaux timbres sonores avec sa flûte. Si le chant lyrique a été une référence permanente dans la recherche de l'idéal sonore des flûtistes, Taffanel puise l'idéal sonore chez une chanteuse lyrique spécifique, Adelina Patti. Taffanel a saisi en Patti « l'identification

³⁷¹ Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 339.

³⁷² Nancy Toff, *op. cit.*, p. 238.

³⁷³ Nicole Wild, « Le spectacle lyrique au temps du Grand Opéra » dans Joseph-Marc Bailbé et *al.*, *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 32.

³⁷⁴ Reynaldo Hahn, *L'Oreille au guet*, Paris, Gallimard, 1937, p. 180.

³⁷⁵ *Journal de Saint-Pétersbourg*, repris dans *Le Ménestrel*, 8 mai 1887, p. 182.

fondamentale de la flûte traversière avec le timbre et l'émission de la voix »³⁷⁶, comme si grâce à l'inspiration du talent de la diva, il avait enfin découvert son prototype du timbre. Un timbre sonore d'héritage vocal indiscutablement italien, car on ne peut ignorer la prolifération des airs *belcantistes* d'oiseaux chanteurs avec une partie de flûte obligée, en réponse à sa notable popularité dans certains des salons parisiens.

Edward Blakeman va au-delà de la simple admiration, aussi intense soit-elle, et il laisse entrevoir son origine dans la collaboration des deux artistes lors d'un concert au Havre le 27 août 1864, en compagnie de son professeur Louis Dorus. Il semble que l'air pour deux flûtes et soprano, « C'est bien l'air que chaque matin », que Meyerbeer a écrit pour son opéra *L'Étoile du Nord*, soit le prétexte idéal pour réunir deux stars de la scène lyrique, Patti et Dorus, l'élève surdoué Taffanel complétant cette distribution exceptionnelle. Dans l'air de Meyerbeer, un véritable dialogue en style d'imitation s'établit entre les flûtes solo et la chanteuse soprano. Dans un premier temps apparaît la volonté de prolonger la collaboration dans le même dialogue fugué des deux flûtes, parallèlement à un nouveau discours de la chanteuse. Enfin, ce dialogue s'établit dans un discours des trois solistes avant la participation de l'orchestre avec une tapisserie harmonique qui sert de prélude à leur participation finale avec le chœur. Cet air représente la collaboration de trois chanteurs à voix égales avec l'accompagnement de l'orchestre et du chœur.

Dans un tel contexte, il n'est pas surprenant de trouver un Taffanel sacré peu après comme le maître incontesté de la flûte traversière et l'un ardent défenseur de la flûte comme « instrument de chant et de virtuosité »³⁷⁷. C'est avec cette flûte, comme Blakeman le signale, qu'il est possible de « dire beaucoup plus qu'une simple mélodie ou une rafale de notes sur un accompagnement d'accords de piano ne peut prétendre »³⁷⁸. Malgré son héritage vocal italien, le contexte socioculturel du dernier tiers du XIX^e siècle en France incite Taffanel à commencer à rejeter la futilité associée à la virtuosité issue du *bel canto*. Il semble même avoir affirmé qu'un équilibre était nécessaire entre les deux extrêmes qui luttaient et défendaient des esthétiques opposées à l'époque, et en même temps – puisqu'il disposait enfin d'un instrument capable de s'attaquer aux acrobaties techniques jusqu'alors réservées à un petit nombre – et il était pleinement convaincu de ne pas vouloir tomber dans le piège de l'interprétation permanente des « bagatelles de salon »³⁷⁹.

Becker relate dans son étude « *Trash Music* » que la presse italienne du XIX^e siècle avait l'habitude de louer ses virtuoses avec des personnifications de la voix humaine, élevant cette dernière au rang de modèle de perfection à imiter. En France, la presse spécialisée a également l'habitude de décrire ses virtuoses comme des chanteurs avec leurs instruments ; par ailleurs, la figure de Taffanel inspirera des passions absolument comparables à celles des grandes divas de l'époque. Mais, rappelons que seulement quelques années auparavant, la gorge très puissante d'Adelina Patti avait été comparée à la virtuosité spectaculaire dont on pouvait

³⁷⁶ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 54-55.

³⁷⁷ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 169.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

faire preuve sur la flûte traversière. Cet instrument de virtuosité naissante que Louis Dorus exhibait déjà et auquel, selon toute vraisemblance, la flûte de l'article fait référence :

Le Théâtre-Italien est également sur la bonne voie et remplit pompeusement son programme. [...] Nous voulons parler de *l'Elisir d'amore* [...] et de Mme Patti, dont la gorge de cristal semble défier la flûte la mieux jouée³⁸⁰.

De l'étude dans la presse de cette identité de la flûte et de la voix humaine, il ressort que les témoignages trouvés dans la France du XIX^e siècle, comme nous l'avons déjà mentionné, dépassent la simple association de concepts et renvoient très souvent l'identité de l'interprète à celle de la voix humaine. Le choix de ces interprètes à vocalité apparente ne se limite pas aux maîtres cités plus haut, à savoir, Quantz, Tulou, Dorus, Boehm et Taffanel. La tradition vocale italienne, présente également dans les manuels de flûte, rendra également hommage et offrira des références dans la presse au chant avec la flûte à des artistes tels que : Adrien de Vroye à qui *La Gazette des Eaux* attribue la capacité de chanter avec la plus grande douceur³⁸¹, Henri Altès loué par *Le Ménestrel*³⁸² pour ses *gorgieri* lyriques dans son « Chant du Rossignol », Jean Rémusat flûtiste français expatrié acclamé par *L'Opinion nationale* comme le meilleur des chanteurs avec sa flûte³⁸³, Giuseppe Gariboldi flûtiste et compositeur italien basé à Paris et considéré par *Le Ménestrel* comme un flûtiste au chant large³⁸⁴, Auguste Cantié qui selon *Le Ménestrel* chante avec une grande expressivité³⁸⁵, Brossa qui, malgré son jeune âge, chante selon *L'Europe artiste* avec une grâce merveilleuse³⁸⁶, ou enfin Alexandre Dufau à qui le journal *L'Eventail*, se fondant sur un article de la *Revue et Gazette des Théâtres*, attribue une

³⁸⁰ « Petite chronique », *L'Union des Arts*, 6 de février de 1864.

³⁸¹ R. H., « Courrier », *Gazette des eaux*, 7 janvier 1864 : « Un flûtiste distingué, M. De Vroye, a joué un adagio, avec accompagnement de quatuor, de Mozart, et une introduction et des variations sur *Le Carnaval de Venise*, avec accompagnement d'orchestre, de Mersmann [*sic*]. Nous connaissons la réputation de cet artiste et avons pu apprécier à quel point il le mérite. Il nous semble impossible d'avoir un sentiment plus pur d'exécution, de délicatesse de style et de faire des sons plus purs et plus corrects. Le rythme est toujours exquisément correct et son doux chant produit une rêverie indescriptible sur les sens. M. de Vroye a remporté un triomphe colossal et un rappel unanime du public ».

³⁸² E. Viel, « Société des concerts du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 3 février 1862 : « On a fort applaudi le solo de flûte composé et exécuté par M. Altès ; cela s'appelle : Les Chants du rossignol, et je n'ai pas besoin d'ajouter que l'artiste ne s'y fait point faute de coups de gosier et de roucoulaudes ».

³⁸³ Alexis Azevedo, *L'Opinion nationale*, 11 avril 1860 : « Nous avons eu la bonne fortune d'entendre M. Rémusat, l'ancien soliste de l'Opéra-Comique, à son dernier passage à Paris. C'est un merveilleux flûtiste, auquel nul autre ne peut être comparé ; ou, pour mieux dire, ce n'est pas un flûtiste du tout, car, dès qu'il joue, flûte et flûtiste disparaissent pour faire place à la plus belle voix, au meilleur chanteur qu'il soit possible d'imaginer. [...] Lorsque le virtuose, pour obéir aux fatalités de son état, aborde les difficultés du mécanisme, dont il se joue d'ailleurs avec la plus parfaite désinvolture, on est tenté de s'écrier : "Chantez encore, et laissez toutes ces flûtailleries à ceux qui ne savent pas chanter comme vous !" ».

³⁸⁴ « Nouvelles et annonces », *Le Ménestrel*, 4 mai 1862 : « Le concert donné mercredi par Mlle Nelly-Cocquereau a tenu tout ce qu'il promettait. [...] M. Gariboldi, le flûtiste aux chants larges et bien accentués [...] ont partagé le succès de la bénéficiaire ».

³⁸⁵ A. M., « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 9 mars 1879 : « Au Châtelet, dimanche dernier, public nombreux et empressé [...]. Dans le poétique et mystérieux in remède d'Orphée de Gluck, on a surtout vivement applaudi le solo de flûte très-expressivement chanté par M. Cantié ».

³⁸⁶ Frontignac, « Province », *L'Europe artiste*, 6 janvier 1884 : « M. Brossa, quoique jeune encore, a pris rang depuis longtemps parmi les maîtres flûtiste de notre époque ; il a un incontestable talent et sa science est incomparable. À travers le mille et une variation de sa fantaisie, l'artiste, toujours maître de son instrument, chante avec une grâce merveilleuse. Dans le morceau qu'il a exécuté mardi soir, les difficultés passaient inaperçues, tant elles influèrent peu sur son jeu magistral ; sa flûte détachait les notes avec une pureté inaltérable. Le public transporté, a fait à M. Brossa une triomphale ovation ».

manière exceptionnelle de faire parler son instrument³⁸⁷. Il semblerait que, finalement, chanter avec la flûte est le meilleur compliment qu'un flûtiste puisse recevoir après une représentation publique en France au cours du XIX^e siècle.

L'association du son de la flûte traversière avec celui de la voix humaine n'est pas un phénomène isolé ou attribuable à une période spécifique, elle a le pouvoir d'influencer le jeu de l'instrument et même son apprentissage. S'il a été démontré que l'association des deux sons répond à un désir d'amélioration musicale permanente, il a été suffisamment prouvé que ce désir répond également à un souhait d'alignement modal. L'hégémonie du genre lyrique depuis ses débuts a permis d'élever la voix humaine au rang de la perfection – auquel tout instrument de musique aspire – favorisant la naissance de ce phénomène de vocalité instrumentale. L'utilisation de la métaphore du chant du flûtiste par la presse française du XIX^e siècle est pour le moins fréquente, et même récurrente lorsqu'il s'agit de flatter l'interprète ou de mettre en valeur ses qualités musicales. Anne Penesco précise qu'il faut se souvenir que le véritable objectif de l'instrumentiste était de « rivaliser avec la voix humaine »³⁸⁸ ; par conséquent, un flûtiste qui « chante » avec son instrument doit être considéré comme un virtuose de premier ordre, puisqu'il parvient non seulement à défier la voix humaine mais aussi à obtenir un résultat louable.

Si le traité de Quantz permet d'observer cette identité vocale de l'instrument dès le XVIII^e siècle, c'est la presse du XIX^e siècle celle qui offre une image particulièrement transformée en France. L'héritage lyrique italien qu'inonde la scène française durant la première moitié du XIX^e siècle, se fait aussi sentir dans les compositions instrumentales qui deviennent *de facto* un répertoire vocal pour l'instrument et dans lesquelles la recherche de la difficulté la plus expressive et poétique hérite directement du *bel canto*. Il n'est donc pas surprenant qu'à partir de ce XIX^e siècle, l'identité vocale instrumentale soit représentée dans l'individualité de l'instrumentiste, et non dans la matérialité de l'instrument. Par ailleurs, la presse d'époque a élevé les flûtistes au rang de chanteurs de l'instrument et les différences entre les uns et les autres ont soulevé maints problèmes sémiologiques. De ce fait, la critique devait choisir avec soin les adjectifs à attribuer, car, comme pour les chanteurs, la voix d'un flûtiste ne pouvait jamais être identique à celle d'un autre flûtiste.

La tradition lyrique italienne de la flûte traversière non seulement n'a pas disparu en France au cours du XIX^e siècle, mais a été renforcée par l'introduction de la flûte Boehm dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Un instrument³⁸⁹ capable de rivaliser avec la voix humaine –

³⁸⁷ « Chronique », *L'Eventail*, 17 avril 1853 : « M. Dufau, éminent artiste de Bordeaux, quoique venu à Paris en simple voyageur, a bien voulu quitter l'incognito et reprendre sa flûte. Il a prêté son concours avec tant d'obligeance à M. Paul Dervès le bénéficiaire, qu'après avoir exécuté une Fantaisie originale dont il est l'auteur, il a fait entendre un second morceau qui n'était point porté sur le programme pour satisfaire aux vœux de l'auditoire. Il est difficile de tirer de la flûte des sons plus mélodieux et de mieux faire parler un instrument. ».

³⁸⁸ Anne Penesco « Le violon en France au temps de Baillot et de Paganini » dans Joseph-Marc Bailbé et al., *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 216.

³⁸⁹ Il convient de signaler que le conflit que représente en soit le passage du bois au métal – et que Tulou semble s'obstiner à dénoncer – n'est rien d'autre que la défense d'intérêts personnels. Le métal de la flûte de Boehm permet un travail plus clair et un entretien quotidien moins lourd de l'instrument.

tant en termes de virtuosité acrobatique que de virtuosité poético-musicale – a encouragé les flûtistes à composer pour leur propre instrument dans le but évident d'alignement virtuose vocal. L'essor du répertoire virtuose vient conforter l'identité lyrico-instrumentale, et l'identité vocale vient réciproquement encourager la création d'un répertoire instrumental basé sur le chant lyrique. Ce phénomène instrumental de grande ampleur découle de la place centrale occupée par l'opéra dans la société française du XIX^e siècle. On peut donc dire avec raison que les flûtistes du XIX^e siècle français s'identifiaient comme des chanteurs grâce à une flûte créée durant le deuxième tiers du XIX^e siècle, un modèle conçu pour donner un accès plus facile et direct à la vocalité instrumentale.

1.2.1.1 La tenace recherche de l'imitation de la voix humaine

Si la vocalité instrumentale est un phénomène qui a marqué le quotidien de plus d'une génération de la grande famille des flûtistes en France au XIX^e siècle, le renvoi à l'art lyrique est le véhicule idéal pour la concrétiser matériellement. Dans les recueils pédagogiques où le maître-auteur prétend être exhaustif dans l'apprentissage de sa discipline, la référence à l'art lyrique devient le renvoi de prédilection. La constitution d'axes de comparaison et de connexion interdisciplinaires peut être très efficace lors du processus d'apprentissage instrumental. Compte tenu de l'importance de la production lyrique, son renvoi est vital lorsque l'explication de la leçon concerne l'invisible ou l'intangible. La logique étant que si tout le monde est *a priori* capable de parler, *ergo* de chanter, une simple référence à cette discipline permet d'illustrer cette partie invisible de l'anatomie en se servant de l'expérience de chacun. De ce fait, Quantz rappelle la capacité de tout être humain à moduler sa propre voix et à la transformer en une autre totalement différente. Il se penche également sur la capacité de certaines personnes à « falsifier leur propre voix et à contrefaire la voix et le discours des autres »³⁹⁰. Ainsi, chaque voix est à la fois modulable et imitable, ce qui ouvre un large spectre d'assimilations instrumentales possibles. Or « comme il ne s'agit pas de la voix elle-même, mais seulement d'une imitation, il s'ensuit naturellement qu'il existe en chaque homme une voix particulière »³⁹¹. D'une certaine manière, la conclusion de l'unicité du timbre à laquelle est parvenu Quantz permettra plus tard de justifier les spécificités du timbre de chaque artiste, en faisant appel à l'originalité individuelle, qu'il s'agisse d'instrumentistes ou de vocalistes. Le maître flûtiste n'hésite pas à conseiller vivement à tout aspirant flûtiste d'apprendre l'art lyrique au préalable – ou, si cela est impossible, au moins en parallèle : « De cette manière, vous acquerrez plus facilement une expression optimale à la flûte »³⁹². Cependant, l'acquisition d'un bon phrasé ne serait pas la seule raison de l'apprentissage du chant lyrique, puisque le flûtiste « pourra avant tout bénéficier de l'art du chant pour être capable de "broder" raisonnablement un bon Adagio »³⁹³.

³⁹⁰ Johann J. Quantz, *op. cit.*, Chapitre IV, §5.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Id.*, Chapitre IV, §18

³⁹³ *Ibid.*

Par ailleurs, proposer l'apprentissage du chant est aussi proposer au futur flûtiste l'étude de l'art de l'ornementation, une immersion dans le *bel canto*, dans un but plus élevé. Ainsi, « il ne restera pas un simple flûtiste ; [avec le travail du chant, l'élève] prépare la voie pour devenir un véritable Musicien »³⁹⁴. La référence à l'apprentissage du chant lyrique a pour objectif principal d'apprendre à chanter avec l'instrument, et c'est pourquoi Quantz demande aux instrumentistes d'interpréter le *Cantabile* comme le font les chanteurs³⁹⁵. Le choix de ce mouvement de *Cantabile* pour l'exemplification de son épigraphe n'est pas un hasard, il est clair que Quantz utilise l'indication qui porte en elle le besoin implicite du support nécessaire pour mener à bien la phrase musicale dans un discours général. Sans la volonté de compléter la phrase musicale, aidée par un support imprimé par le flûtiste sur la colonne d'air, la musique assignée à tout *Cantabile* n'obtient pas le résultat escompté. Cela ressort également du reproche que le maître flûtiste adresse aux instrumentistes qui s'obstinent encore à ignorer l'art lyrique comme modèle d'imitation :

[Certains instrumentistes] ne cherchent pas à imiter [le chant correct] sur leurs instruments, croyant que ce qu'ils trouvent excellent chez les chanteurs, est trop peu de choses et trop chétif pour leurs instruments³⁹⁶.

Si Quantz encourage à copier le savoir-faire de l'art lyrique, il n'hésite pas à émettre un avertissement sur l'origine du chant à imiter : la seule limite étant toute forme de chant qui diffère de l'école italienne. Cet avertissement se traduira par les limites dramatiques que, selon Quantz, les chanteurs de l'école française ne parviennent pas à surmonter. Son séjour professionnel à Dresde lui a vraisemblablement permis de s'imprégner du style vocal italien ce qui expliquerait la manière de faire chanter sa flûte dans ce style. Il considère que copier le style vocal français serait une grave erreur, car « ses airs sont plus parlés que chantés et exigent presque plus d'habileté de la langue pour prononcer les mots que d'habileté de la gorge »³⁹⁷. Il va même jusqu'à insinuer une absence d'intelligence musicale chez ses interprètes en raison de l'absence d'une formation musicale complète. C'est à cause d'un fonctionnement particulier que « le compositeur a déjà prescrit tous les ornements à ajouter, de sorte qu'il n'est pas nécessaire pour les interprètes de comprendre l'harmonie »³⁹⁸. Il semblerait même que « le style de jeu français n'est pas conçu, comme l'italien, pour produire de grands virtuoses » car, pour ce faire, il faudrait d'abord, « épuiser les pouvoirs de la voix humaine »³⁹⁹. Rien ne laissait présager que peu de temps après, ce style virtuose italien deviendrait le style de prédilection en France, influençant de manière décisive la conception de sa musique instrumentale.

Malgré les propos d'austérité musicale de Tulou au Comité d'Enseignement lors du processus initié par Coche à la fin de l'année 1839, il faut aussi se souvenir que le Tulou compositeur a expérimenté à ses débuts une écriture à la Viotti. Il n'a par ailleurs pas tardé à opter pour une écriture exclusivement *belcantiste* :

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Id.*, Chapitre X, §19.

³⁹⁶ *Id.*, Chapitre XIX, §60.

³⁹⁷ *Id.*, Chapitre XIX, §66.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*

Mieux encore, son interprétation reflétera toujours, à côté d'une prodigieuse virtuosité, des qualités de son phrasé, une sensibilité qui approfondit son art et ravit son public : l'héritage de la technique baroque et la somptuosité de l'art vocal. Les Italiens s'unissent chez eux pour créer ce texte élégant et esthétique⁴⁰⁰.

Tenant compte de l'écriture du maître compositeur, Tellier propose un profil différent de Tulou ; son discours de Tulou devient alors paradoxal dans la mesure où il tente d'écarter un nouvel instrument au potentiel flagrant de virtuosité instrumentale en faisant appel à une noble raison : le son de la flûte doit plaire et non surprendre. De tels propos suscitent plusieurs questions autour de sa problématique : pourquoi utiliser une écriture très virtuose dans ses propres compositions si, comme il le dit lui-même, c'est l'agréable et non le surprenant qu'il faut rechercher ? D'autre part, si la priorité absolue est pour Tulou la conception d'un son aussi proche que possible de la voix humaine, cela signifie-t-il le rejet du modèle vocal italien, prédominant en France à cette époque-là, comme paradigme de la virtuosité vocale ? De ce fait, en rejetant un style d'exécution techniquement virtuose, encourage-t-on *de facto* l'utilisation d'un style technique plus austère ? Cela veut-il dire que ce style de composition est par conséquent poétiquement supérieur ? Sans aucun doute, les réponses à toutes ces questions vont plus dans l'intérêt individuel de Tulou que dans celui du grand public. Étant donné qu'au moment de l'apparition de la flûte modèle 1832, Tulou était âgé de 46 ans, et de 61 ans au moment de la présentation du modèle 1847, c'était capital pour lui de maintenir la célébrité de ses capacités instrumentales, mais avec l'instrument ancien.

C'est ce que suggèrent les propos repris dans l'article publié le dimanche [sic] 25 janvier 1840 dans *La France Musicale*. Dans cette publication, le Vicomte de Pontécoulant rapporte les propos de Tulou lors de la deuxième séance du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris au cours de laquelle l'instrument de Boehm a été évalué. Il semblerait que, dans une tentative de discréditer le nouvel instrument, Tulou exhorte le Comité à accepter « que la flûte est un instrument pastoral, avec lequel on doit chercher à plaire plutôt qu'à étonner ; qu'elle ne doit exprimer que des sentiments doux, tendres, expressifs et passionnés, et non ceux avec lesquels on veut peindre la colère ou l'orage »⁴⁰¹. Cette affirmation est en contradiction avec sa façon d'interpréter et de composer des partitions d'une extrême complexité technique, faisant un usage intensif de l'ornementation héritée du *bel canto*. En outre, il faut rappeler que le premier poste de Tulou en tant que musicien professionnel date de 1808 au sein de l'Orchestre du Théâtre-Italien, temple de ce *bel canto* durant la première moitié du XIX^e siècle. Il se produira dans cette institution jusqu'à sa nomination à l'Orchestre de l'Opéra de Paris en 1813 – ainsi qu'entre 1824 et 1827, à la suite de désaccords avec la direction de l'Opéra, qu'il traite de persécuteurs⁴⁰² – forgeant dès ses débuts professionnels un caractère de virtuose de la flûte proche du style italien.

Louis Drouet – le flûtiste franco-néerlandais qui remplaça Tulou dans l'orchestre du Théâtre-Italien – a également été marqué par une forte influence vocale italienne. Comme il a

⁴⁰⁰ Michelle Tellier, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁰¹ Ad. Vicomte de Pontécoulant, « Conservatoire de Paris ; Seconde séance du Comité d'Enseignement », *France Musicale* 5 janvier 1840.

⁴⁰² Michelle Tellier, *op. cit.*, p. 208.

été soulevé précédemment, il a pris soin de consigner par écrit dans sa *Méthode de flûte*⁴⁰³ et de le transmettre à ses élèves. Il encourage une étude technique de l'instrument visant à obtenir une homogénéité dans les trois registres de la flûte. Une uniformité significative en ce début de XIX^e siècle avec laquelle les interprètes tentent de s'écarter de l'ancien instrument et de la vieille règle du contraste dans l'interprétation et de l'inégalité dans le timbre : « Ce que je demande, c'est qu'ils s'efforcent d'obtenir cette égalité de son que les connaisseurs admirent chez les grands chanteurs diplômés des meilleures écoles »⁴⁰⁴. Cette demande s'inscrit aussi dans les références à la technique vocale que Wunderlich et Hugot, flûtistes qui prônent les mêmes principes dans leur méthode de flûte accréditée par le Conservatoire de Paris. Contrairement à ce qui est exprimé à propos du *Cantabile* de Quantz, ces deux maîtres flûtistes renvoient leurs élèves à l'étude des méthodes de chant de leurs collègues du Conservatoire. Pour eux, la performance à la flûte ne peut être atteinte que par le chant, et c'est pour cette raison que, en ce qui concerne l'*Adagio*, ils considèrent l'étude détaillée du mécanisme vocal comme la mieux appropriée : « Nous invitons les élèves [de flûte] à consulter souvent la méthode de chant du Conservatoire, car on doit chanter avec la FLUTE comme avec la voix »⁴⁰⁵. Ainsi, l'affirmation par laquelle Toff soutient que l'imitation de la voix humaine dans l'histoire de la flûte traversière est un phénomène visible au dernier quart⁴⁰⁶ du XIX^e siècle doit être considérée comme inexacte, car dès le début du XIX^e siècle en France, les références à la voix humaine sont devenues l'emblème de la perfection musicale.

Ces renvois à la technique vocale dès le début du XIX^e siècle sont cruciaux au sujet de la formation d'une nouvelle génération de flûtistes basée sur la vocalité avec l'instrument. En outre, cela permet d'ouvrir une discussion autour de la vocalité de l'instrument comme étant l'une des conséquences de l'apparition d'un besoin de reproduction vocale. Ardal Powell souligne que l'une des devises les plus emblématiques de Boehm était de faire comprendre à ses élèves que « tout flûtiste doit s'approprier la phrase musicale, et la rendre expressive, comme si le flûtiste devait chanter un texte »⁴⁰⁷. Il ne se contentait pas de faire référence à ses collègues chanteurs mais, comme Quantz, qu'il encourageait ses élèves à étudier « le répertoire vocal, car, comme il l'expliquait lui-même, la déclamation indique l'interprétation, l'articulation et le phrasé dans leur formulation correcte »⁴⁰⁸. Ce désir d'imitation vocale chez Boehm se manifesterait dès ses débuts musicaux, « pendant sa jeunesse, et dans le but de se former au bon art du chant avec la flûte, il prendrait des leçons de chant lyrique sous la direction d'un excellent chanteur italien »⁴⁰⁹. C'est dans cet art du chant que le virtuose puisera ses propres principes d'interprétation correcte qui, comme le disent Ventzke et Hilkenbach, seront communs aux artistes lyriques et aux flûtistes⁴¹⁰.

⁴⁰³ Louis Drouet, *Méthode pour la flûte*, I. Pleyel et fils aîné, s.d.

⁴⁰⁴ Jean-Louis Tulou, *Méthode de flûte progressive et raisonnée op. 100*, Paris, Brandus & Cie, 1851, p. 2.

⁴⁰⁵ Antoine Hugot et Johann Wunderlich, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁰⁶ Nancy Toff, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁰⁷ Ardal Powell, *op. cit.*, p. 190.

⁴⁰⁸ Nancy Toff, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁰⁹ Karl Ventzke & Dietrich Hilkenbach, *Boehm-Instrumente Boehm Woodwinds*, Frankfurt am Main, Verlag dans Musikinstrument, 1982, p. 64.

⁴¹⁰ *Ibid.*

Puisque l'orientation du travail d'un flûtiste doit être guidée selon Boehm par la recherche de l'imitation vocale, on est amené à penser que – en plus de la nécessité de corriger les défauts fastidieux de l'ancienne flûte – l'un des piliers fondamentaux dans la conception du nouvel instrument était d'obtenir un résultat aussi proche que possible de la voix humaine. Si les intentions de Boehm culminent dans l'affirmation que « le flûtiste doit apprendre à chanter avec son instrument », il est évident que la conception et la construction de l'instrument doivent être fondées sur la réalisation optimale de ce paramètre. Le chant était si important pour lui dans l'interprétation de son nouvel instrument qu'après avoir perdu ses facultés physiques en raison de l'âge, il continue à l'utiliser pour transmettre ce qu'il ne peut plus expliquer avec des mots :

Obtenir ce son dans les nuances les plus subtiles est difficile à expliquer par des mots, sauf en le montrant avec son propre instrument ; lorsque l'âge ne le permet pas, à cause d'un affaiblissement des lèvres, [Boehm] s'aide du chant⁴¹¹.

Dans son étude sur le rôle de la flûte dans l'orchestre symphonique du XIX^e siècle, Hamilton qualifie de « mémorable » l'aspect vocal de l'enseignement de la flûte par Boehm, et en particulier « l'accent mis sur le chant, la beauté du timbre et sa capacité à toucher le cœur du public dans les passages lents et lyriques »⁴¹². S'il est prouvé que Boehm s'inspire de cette vocalité pendant toute son activité d'interprète et d'inventeur, la référence du maître virtuose au chant lyrique et aux prouesses musicales que certains interprètes lyriques étaient capables d'accomplir est rapportée par ses propres élèves.

Quand bien même Theobald Boehm demeure un de plus importants défenseurs de la vocalité de la flûte, Paul Taffanel va devenir le principal « chanteur de la flûte ». Identifié comme le principal représentant de l'école française de la flûte traversière, grâce à Louis Dorus il a placé le chant lyrique au cœur de son jeu et de son enseignement. Admirateur reconnu de l'art lyrique, il n'hésite pas à exprimer publiquement son admiration pour la soprano Adelina Patti, et à reconnaître l'influence du *bel canto* sur sa formation d'interprète. Dans les archives du Département de la Musique de la BnF, se trouve le brouillon d'une de ses lettres – à destinataire inconnu – qui traduit son admiration pour la prestigieuse chanteuse :

Cher Monsieur, votre bonne lettre m'avait fait espérer que j'aurais le plaisir de vous serrer la main lors de la dernière représentation de Patti-Phénomène. Comme je n'ai pas pu vous découvrir, je pense que, comme tant d'autres qui ont été appelés, vous avez dû renoncer à la chance de faire partie des élus. Puisque vous étiez l'un des admirateurs de cette voix incomparable, ne soyez pas trop désolé de votre déception. Comme vous, je suis souvent allé dans le passé chez les Italiens, et je dois dire qu'elle était pour moi un modèle précieux d'émission et de clarté de timbre. On nous donne aujourd'hui des oreilles si constamment blessées qu'il est agréable d'avoir le reflet d'un grand artiste... mais où est notre Patti de *Linda* et de *Rigoletto* et de *La Traviata* ? La revoilà pour 4 ou 5 représentations, et le public se précipite au guichet (sans trop de succès, d'ailleurs avec une véritable « fureur française ». Quelle incroyable et... fructueux ! Et d'ailleurs, y en a-t-il jamais eu de plus stérile ? On est exaspéré de voir des cadeaux aussi merveilleux disparaître sans laisser la moindre création derrière eux. Essayez-vous de réécouter Juliette ? Si c'est le cas, et si vous y parvenez, j'espère que vous viendrez discuter avec moi pendant un moment. Je serai très heureux si les quelques lignes que je vous ai écrites peuvent être utiles à Lebailly ; car il est très désirable

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Amy S. Hamilton, *op. cit.*, p. 493.

qu'il achève ses études. Si cette jeune nature est soutenue, je suis sûr que nous serons heureux d'avoir fait quelques sacrifices⁴¹³.

Cette missive pointe du doigt tout d'abord le fanatisme de certains chanteurs d'opéra. Le « Patti-phénomène » auquel Paul Taffanel fait référence dans la correspondance du 18 décembre 1888 souligne la popularité qu'Adelina Patti a atteinte même parmi les interprètes les plus renommés de la scène musicale française de la seconde moitié du XIX^e siècle. La ferveur qui se dégage de la lettre de Taffanel est sans doute justifiée par l'extraordinaire capacité vocale de la diva, car, comme l'indique le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, la carrière artistique Patti fut, comme son don vocal, d'une incomparable prééminence :

Elle est la plus ancienne chanteuse enregistrée, alors qu'elle était sexagénaire, et peut-être aussi celle qui a vécu le plus longtemps, puisqu'elle a fait ses débuts à New York dans le rôle de *Lucia di Lamermoor* en 1859 et qu'elle se produisait encore lors d'un concert de charité en 1910. Adelina Patti est devenue célèbre dans le monde entier. Sa voix allait du do grave au fa aigu et elle chantait avec une extrême agilité, ce qui lui permettait d'assumer aussi bien des rôles de colorature, comme Lucia ou Amina dans *La Sonámbula* de Bellini, que des rôles dramatiques, comme *Aïda* ou Leonora dans *Il Trovatore* de Verdi. Elle a également excellé dans Juliette et Marguerite de Gounod. Le timbre de sa voix était admiré pour sa richesse et sa clarté. C'est pour la jeune Adelina Patti que Rossini a adapté le rôle de Rosina dans *Le Barbier de Séville*, initialement écrit pour une mezzo-soprano. Son débit est parfaitement régulier, mais ses détracteurs l'accusent de manquer de tempérament artistique⁴¹⁴.

Selon cette description, en plus d'une prodigieuse tessiture de plus de deux octaves et demi, Patti était surtout connue pour sa remarquable agilité d'émission, et était apparemment dotée d'une voix d'une grande clarté et d'une remarquable richesse de timbre. Une telle qualification justifie amplement l'ardeur de l'admiration de Paul Taffanel pour la technique vocale de la diva.

Avec les nouvelles possibilités mécaniques qu'offre la flûte créée par Boehm, la seconde moitié du XIX^e siècle verra s'épanouir la carrière musicale de grands virtuoses de l'instrument. Il pourrait sembler curieux que des interprètes de la stature de Paul Taffanel continuent à se modeler sur des musiciens d'autres disciplines que la leur, mais un tel aveu confirme en réalité l'influence vocale qui, jusqu'à la fin du siècle, a inspiré les flûtistes français. Ce modèle vocal, révélé à Taffanel grâce aux dons naturels de Patti, allait devenir essentiel dans le développement de la flûte traversière en France dans cette seconde moitié du XIX^e siècle, ainsi que dans le répertoire composé pour elle. Pour Blakeman, « l'exemple de Patti a été décisif pour Taffanel, car il lui a clairement montré comment faire chanter la flûte avec l'expressivité d'une voix »⁴¹⁵. Si l'association d'un flûtiste à une chanteuse ne constitue pas une nouveauté – citons les exemples de Jean-Louis Tulou avec Laure-Cinti Damoreau ou de Louis Dorus avec Julie Dorus-Gras, sa sœur – c'est la première fois qu'un flûtiste manifeste non seulement un désir d'imitation vocale sur la flûte traversière, mais aussi un aveu d'imitation nécessaire d'une chanteuse particulière.

La tradition du *bel canto* a été fort bien assurée en France au XIX^e siècle avec la famille García (Manuel García, María Malibran, Pauline Viardot et Manuel García fils). Héritage de

⁴¹³ Lettre à destinataire inconnu de 18 décembre 1888, BnF [VM FONDS 152 TAF-17.

⁴¹⁴ www.larousse.fr [Consulté le 2 novembre 2021].

⁴¹⁵ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 45.

virtuosité vocale que Mathilde Marchesi a su faire perdurer lorsqu'elle a remplacé Manuel García dans ses fonctions pédagogiques après la retraite du ténor. Tradition qui se reflète dans la technique de chant d'Adelina Patti, que Taffanel « admirait depuis 1860 »⁴¹⁶. Après les événements survenus en France en 1870, la référence à un modèle vocal dont l'héritage étranger est apparent, peut paraître paradoxale en ce dernier quart du siècle. En revanche, l'admiration intense de Taffanel pour l'un des plus grands représentants du *bel canto* reste intacte tout en reflétant :

1. La force avec laquelle la tradition du *bel canto* a pénétré la tradition lyrique en France au cours du XIX^e siècle et a réussi à perdurer malgré les différents courants musicaux au détriment d'un art d'origine étrangère.
2. Un fanatisme généralisé encore présent chez le spectateur français – pourtant considéré comme un péché-mignon – qui ne cesse de s'émerveiller devant les acrobaties vocales d'origine *bel canto*.

À l'identique de ses camarades de profession, Adelina Patti a cherché à apporter sa contribution au désir général de perpétuer le métier artistique qu'est la musique. Elle essaie de condenser son savoir lyrique dans la méthode qu'elle publie en 1886⁴¹⁷, assurant ainsi la pérennité de cet art vocal pour les générations futures qui souhaiteraient suivre sa méthode d'apprentissage. Paul Taffanel, avec l'aide de Philippe Gaubert, a également contribué à la préservation et à l'évolution de l'art du *bel canto* avec la flûte et a écrit une méthode dans laquelle il donne les procédés pour surmonter les difficultés liées à l'instrument. Blakeman explique que Paul Taffanel recommande dans sa méthode⁴¹⁸ de choisir soigneusement les respirations et de les noter, surtout dans les passages *legatto*, car, pour un musicien d'inspiration *belcantiste*⁴¹⁹, une respiration profonde et soutenue dans ces passages est évidente. Indépendamment des références discrètes placées dans la *Méthode de flûte* que Taffanel et Gaubert mettent en avant par rapport au chant lyrique, comme par exemple le désir de « faire parler la flûte »⁴²⁰. Pour Blakeman, cette méthode est conçue sur le socle du *bel canto* dans le but de « contribuer au progrès de l'art du *bel instrument* »⁴²¹. Cette référence à l'art vocal inclut le traitement du caractère du discours musical, puisque « la flûte est un instrument capable d'une grande expressivité musicale »⁴²².

Becker confirme qu'en dehors des références conseillées par les flûtistes eux-mêmes à leurs élèves pendant les leçons ou dans leurs manuels de flûte, l'une des caractéristiques de la presse musicale du XIX^e siècle est l'éloge des « interprètes utilisant des personnifications de la voix humaine »⁴²³. Ces analogies, que les critiques du XIX^e siècle utilisent massivement, ne

⁴¹⁶ *Id.*, p. 173.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Id.*, p. 311 et *sqq.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ Paul Taffanel et Philippe Gaubert, *Méthode complète de flûte en huit parties*, Paris, Alphonse Leduc, 1928, p. 4.

⁴²¹ Paul Taffanel et Philippe Gaubert, *op. cit.*, Avant-Propos.

⁴²² Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 311.

⁴²³ Rachel Nicole Becker, *“Trash Music” : Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds*, Thèse de Doctorat, University of Cambridge, 2017, p. 66.

sont pas de simples métaphores comme il pourrait sembler à première vue, sinon qu'en les utilisant avec une grande fréquence, ils finissent par les perpétuer comme une coutume d'inspiration. Cela implique qu'une fois encore, la voix humaine, et plus particulièrement le chant lyrique, est symbole de perfection musicale permettant de réfléchir au modèle vocal à copier. Même Reynaldo Hahn, au XX^e siècle, revendique dans ses réflexions sur le chant « les bénéfices didactiques que nous pouvons et que devons en tirer »⁴²⁴. Mais surtout, il fait écho à une considération qu'il tire de Paul Scudo⁴²⁵ :

Le chant est un art d'imitation qui vit d'exemples et de bons modèles. S'il y a une chose au monde qui ne peut être apprise sans un maître pour vous guider, c'est bien l'art d'exprimer les sentiments du cœur à travers les savantes modulations de la voix humaine⁴²⁶.

Dans celle-ci, la réflexion de Hahn vise à mettre en évidence une réalité du XIX^e siècle dont il est l'héritier : le chant lyrique est le modèle de perfection auquel tous doivent se référer lorsqu'ils aspirent à la perfection musicale. La référence à cet art lyrique, si fréquent dans les recueils pédagogiques de la flûte traversière au XIX^e siècle, est donc naturelle pour un instrument dont la vocalité a été fondamentale même lors de sa conception. De ce fait, cette vocalité se révèle nécessaire pour la construction de son répertoire où cette identité semble être flagrante.

1.2.1.2 Aspects communs aux deux disciplines

L'étude de l'attribution du prétendu statut vocal donné à la flûte traversière en France au XIX^e siècle serait incomplète sans l'examen des aspects communs attribués aux deux disciplines. Bien que l'identité avec la voix humaine et l'utilisation des références au chant lyrique lors de l'apprentissage de la flûte traversière ont été mises en valeur dans les chapitres précédents, il est essentiel d'observer également les qualités qu'ont en commun les deux disciplines. Un recensement des études scientifiques des XX^e et XXI^e siècles dans lesquelles le mécanisme phonatoire d'un chanteur ou d'un flûtiste est analysé, aurait été trop vaste pour la présente étude⁴²⁷. Il serait étonnant de rencontrer aujourd'hui un flûtiste qui n'ait pas travaillé en profondeur le son de sa flûte en utilisant l'appui du diaphragme, ou en faisant appel aux résonateurs naturels que chacun possède. Le développement de l'élasticité entre les trois registres de l'instrument par des exercices de vocalisation sont semblables à ceux des chanteurs lyriques.

Si la référence à l'art lyrique – ou encore l'identité de certains éléments mécaniques dans l'une ou l'autre discipline – ne semble rencontrer aucune difficulté à trouver actuellement une

⁴²⁴ Reynaldo Hahn, *op. cit.*, p. 180.

⁴²⁵ Paul Scudo (1806-1864) est un musicographe, compositeur et collaborateur de diverses revues musicales d'origine italienne installé en France. Source: www.data.bnf.fr [Consulté le 2 novembre 2021]

⁴²⁶ Reynaldo Hahn, *op. cit.*, p. 180.

⁴²⁷ Bien qu'il a été impossible d'accéder à sa consultation, il convient de mentionner le récent travail autour de l'importance du rôle du larynx dans le processus de production sonore de la flûte traversière : Francesca Canali, *The importance and role of the larynx and the vocal apparatus for sound production and sound quality in flute playing: Results of endoscopic and spectrographic studies and new suggestions and perspectives for flute pedagogy*, Thèse de Doctorat, Université Mozarteum de Salzburg, 2013.

base scientifique, ces supports scientifiques n'existaient pas au XIX^e siècle. Néanmoins, la pratique d'instruments à haut niveau, combinée aux connaissances techniques héritées des premiers maîtres flûtistes, a permis aux interprètes du XIX^e siècle en France de travailler avec les mêmes principes de tradition vocale. Maintes références au chant lyrique se retrouvent dans les manuels d'apprentissage de la flûte et souvent dans les traités et essais sur l'exécution instrumentale. Elles font référence au travail de la respiration pour un « chant optimal », à la présence de vibrations dans le son, ou bien elles soutiennent une classification selon les « registres vocaux ».

A. Les registres

L'utilisation du concept de registres pour différencier la hauteur et la tessiture du son sera l'un des fondements communs les plus évidents entre la flûte traversière et le chant lyrique. La détermination d'une tessiture spécifique à laquelle une voix doit être associée est cruciale, autant pour la santé de cette voix que pour l'obtention d'un résultat vocal optimal. La nécessité d'une adéquation de cette nature va permettre l'obtention d'une fluidité entre l'œuvre et l'attribution d'un rôle spécifique. En revanche, la différenciation d'une tessiture dans la flûte traversière, sans compter qu'elle n'a aucun impact sur le résultat final, ne peut être que circonstancielle. Elle détermine uniquement la hauteur du son par rapport au registre d'un peu plus de trois octaves qu'elle possède et qui, dans le jargon technique, est divisé en quatre sections : grave, moyen, aigu et suraigu.

Sachant que la flûte ancienne avait une tessiture beaucoup plus étroite [de *ré*₃ à *la*₅], on constate avec surprise que Quantz va au-delà d'un simple catalogage factuel et se permet d'associer les tessitures de la flûte traversière à celles des différents registres de la voix chantée. Dans son Chapitre IV, Quantz ne différencie que deux registres : l'octave grave et l'octave aiguë, et il les associe à deux types de registre vocaux : « On pourrait comparer l'Octave basse de la Flûte à la voix de poitrine, et l'Octave haute au fausset »⁴²⁸. Ce système de classification des registres de la flûte en rapport à ceux de la voix chantée a trouvé ses défenseurs dans les méthodes publiées en France durant le XIX^e siècle. Les grands virtuoses français du XIX^e siècle ont prévu une division du registre de la flûte traversière, en observant une analogie avec celui du chant lyrique. En revanche, la différence la plus nette avec la technique de Quantz se traduit dans l'augmentation de la tessiture de la flûte, qui se voit agrandie d'une octave. Eugène Walckiers⁴²⁹ le souligne dans sa Méthode de flûte traversière : « la flûte possède trois registres ou qualités sonores »⁴³⁰.

Louis Drouet⁴³¹ affirme également l'existence des trois registres de la flûte traversière. Il ajoute l'utilisation un terme complémentaire par analogie de trois registres, la qualité du son :

⁴²⁸ Johann J. Quantz, *op. cit.*, Chapitre III, §18.

⁴²⁹ Flûtiste et compositeur d'origine français (1793-1866).

⁴³⁰ Eugène Walckiers, *Méthode de flûte op. 30, 1^{ère} partie*, Paris, chez l'Auteur, 1834, p. 19.

⁴³¹ Flûtiste de l'empereur et compositeur d'origine franco-hollandais (1792-1873).

Le mot « registre » est un terme d'Organiste et de Chanteur, qui signifie Qualité. Quand on dit par exemple : qu'une voix de Soprano a trois Registres, c'est dire : qu'elle a trois qualité de Son dans la voix : les Sons de poitrine, ceux du Medium, et ceux de Tête⁴³².

Cette division en trois registres vocaux, et par extension, instrumentaux, montre une distinction dans la qualité du son des chanteurs ou des flûtistes. De ce fait, il dépasse la simple division cartésienne de la gamme totale : de sections dépourvues d'un point de vue sensoriel de toute logique musicale. Cela signifie-t-il alors que l'analogie avec ce système vocal rapproche implicitement la flûte traversière du système des « qualités » lyrico-instrumentales ? Cela signifie-t-il alors que chaque octave ou registre de la flûte possède une force vocale particulière puisqu'elle implique une utilisation contextuelle particulière ? Cette similitude entre les registres vocaux et ceux de la flûte traversière contribue-t-elle à son tour à déterminer cette identité lyrico-instrumentale ? Bien que la base scientifique, à l'époque où ces analogies ont été établies, soit pour le moins maigre, il est possible que les flûtistes, dans leur croisade pour l'adéquation vocale de leur instrument, aient perçu une efficacité complémentaire en les établissant. Cette analogie viendrait au secours de l'interprète lors de l'étape du travail et du développement du timbre sonore, avec une sensualité sonore qui résulterait de la division lyrique de l'étendue de la flûte en trois qualités de timbre.

La richesse dudit timbre semble avoir été une qualité très appréciée au cours du XIX^e siècle français. De même que Manuel García classe les voix et les ordonne par registres, de même il distingue les timbres de chaque organe vocal en fonction de la longueur du « tuyau vocal » à un moment donné. D'après lui, chacun peut et doit modifier cette longueur du tuyau vocal selon ses propres besoins. Pour revenir à la comparaison instrumentale, le caractère ductile du timbre de la flûte serait également une caractéristique d'excellence durant cette longue période et d'ailleurs, comme le rapporte le *Journal des artistes* en 1847, son imitation se révélera un symbole d'excellence chez les chanteurs lyriques :

C'est que Dorus métamorphose la flûte ; il est pur et léger ; il joue avec une grâce, un charme impossibles à exprimer. Son embouchure est toujours juste, son coup de langue net. [...] Le premier morceau était varié, ingénieux, original ; le second racontait fort simplement une mélodie touchante, habilement détaillée dans les variations et dont le style, un peu sentimental, conservait toute la fraîcheur [...]. Dans l'air du Rossignol, chanté par sa sœur et accompagné par lui, nous avons admiré l'agréable mélange de l'instrument et de la voix, dont le timbre était également pur et argentin. On eut dit deux rossignols qui ne se répondaient dans un bocage. L'organe de Mme Dorus-Gras est une véritable flûte⁴³³.

Notons d'autre part que, à l'instar de la voix, la flûte est considérée comme un instrument d'apparence simple et monotone. C'est ce qui ressort de *L'Opinion Nationale* du 11 avril 1860, dans laquelle les vertus du flûtiste français Jean Rémusat sont louées à titre individuel à propos d'un concert donné à Paris après un retour de Londres :

C'est par l'inspiration d'abord, mais aussi par des recherches opiniâtres et des inventions de toute sorte, que M. Rémusat arrive à de semblables effets, avec un instrument fort monotone de sa nature, et rendu plus monotone encore par les perfectionnements dont il vient d'être l'objet. Au moyen de certains doigtés,

⁴³² Louis Drouet, *Méthode pour la flûte*, Paris, I. Pleyel, s.d., p. 48.

⁴³³ A. M., « Musique ; Concerts », *Journal des artistes*, 7 mars 1847.

de certaines manières de modifier les lèvres, le grand artiste donne à la flûte toute la variété de timbres, toutes les inflexions de la voix d'un grand chanteur. Voilà son secret : qu'on le lui dérobe si l'on peut !⁴³⁴

L'article d'Azevedo se fait l'écho de la richesse des timbres d'un chanteur que la flûte, une fois ses secrets découverts, permet à l'interprète d'obtenir. En ce sens, la flûte de Taffanel se voit attribuer le statut de divine, comme s'il s'agissait d'un instrument magique, et seul le virtuose, véritable magicien, est capable d'en accroître les pouvoirs. La critique parue dans *Le Ménestrel* du 4 juillet 1875 prédisait déjà une carrière musicale réussie :

M. Taffanel [...] est un artiste prodigieux qui a une pureté de son exquise et une incroyable agilité dans les traits. La flûte de M. Taffanel est un instrument divin. [...] La douceur des sons, le contraste des timbres, le fini de l'exécution, font de ce morceau ainsi joué quelque chose de ravissant.⁴³⁵

Cette fascination pour la variété des timbres que l'on peut obtenir avec la flûte fait également du flûtiste un rival des meilleurs chanteurs. L'attrait du public français pour les incessants rebondissements des différents timbres se prolongera jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Le journal *L'Europe artiste* du 26 janvier 1890 rapporte la facilité avec laquelle le virtuose français Adrien de Vroye fait chanter sa flûte avec une abondante variété de timbres :

M de Vroye possède le secret d'émouvoir, l'ampleur du son, la variété du timbre dans la mélodie qu'il détaille avec un style exquis, comme les meilleurs chanteurs. Puis, il étonne dans les difficultés éblouissantes qui paraissent toutes simples sur ses doigts⁴³⁶.

Cette fascination pour la variété des timbres est l'une des conséquences du zèle avec lequel les interprètes français au XIX^e siècle soignent la voix de leurs instruments. Cette culture de la sonorité va en outre devenir l'une des caractéristiques fondamentales de la déjà réputée école française de la flûte.

B. La respiration et l'art du phrasé.

Une chose aussi naturelle que la respiration ne devrait pas être une analogie d'un instrument à l'art vocal, puisque la nature humaine impose le besoin de respirer pour continuer à exister. Les instrumentistes de la famille des vents auraient un avantage implicite sur ceux de la famille des cordes, du clavier ou des percussions, même si tous respirent aussi. Bien que la respiration musicale soit une nécessité fondamentale dans tout discours musical pour tout type d'instrument, celle étudiée ici découle de l'obligation absolue d'une émission sonore. Quantz souligne ce caractère fondamental de la respiration, tant pour les instrumentistes à vent que pour les chanteurs, en notant que « savoir prendre haleine à temps, est une chose très nécessaire pour les instruments à vent, de même que pour le chant »⁴³⁷. Cette déclaration, *a priori* anodine, contient des informations importantes que l'enseignant doit transmettre à l'élève :

⁴³⁴ Alexis Azevedo, *L'Opinion nationale*, 11 avril 1860.

⁴³⁵ « Festival de l'Ouest », *Le Ménestrel*, 4 juillet 1875.

⁴³⁶ « Province », *L'Europe artiste*, 26 janvier 1890.

⁴³⁷ Johann J. Quantz, *op. cit.*, Chapitre VII, §1.

1. La vitesse de la respiration : certes, il est nécessaire de respirer, mais il faut le faire à temps, car une respiration tardive ou prématurée peut être fatale pour une interprétation correcte.
2. Le dynamisme de la respiration : respirer dans le temps implique aussi de respirer dans le mouvement du discours musical qui se crée. Ainsi, la respiration sera plus ou moins dilatée et incluse dans chaque phrase musicale. Elle complétera l'information de cette dernière, puisqu'elle fait partie intégrante de la propre phrase musicale.
3. La respiration comme symbole d'identité : une respiration précise devient *de facto* un signe distinctif commun aux flûtistes et aux chanteurs.

L'importance accordée par Quantz à la respiration de l'instrumentiste et du chanteur est vitale pour connaître un résultat musical optimal. La préoccupation du maître flûtiste à cet égard est primordiale : « si la place le permettait, cette matière qui regarde la respiration mériterait d'être éclaircie encore par plus d'exemples, d'autant plus que les Chanteurs et les Joueurs d'instruments à vent commettent à cet égard des fautes en très grand nombre »⁴³⁸. En revanche, l'étude postérieure des méthodes françaises de flûte traversière au XIX^e siècle montre que la transmission de ce souci de la respiration n'a pas été vraiment efficace. Tulou écrit dans son ouvrage publié en 1851, « on s'est jusqu'ici peu préoccupé de la respiration dans les méthodes des instruments à vent, et cependant il est indispensable de savoir où elle doit être placée, afin d'éviter la confusion dans les phrases »⁴³⁹. Alors que l'acte de respirer – indépendamment de sa fonction vitale – est en soi un exercice fondamental pour une exécution optimale, seulement 31,66% des méthodes étudiées ont envisagé la possibilité de consacrer une section d'apprentissage à cet égard. Cela laisserait à penser que pour nombre d'auteurs de ces manuels de flûte, il s'agit d'une fonction banale, si l'on retient l'absurdité d'une explication d'un acte réflexe :

La respiration est chose trop naturelle pour que nous indiquions le mécanisme. Nous recommanderons seulement de prendre des respirations proportionnées à la longueur de la phrase que l'on doit exécuter, et, si cette phrase est longue, de bien ménager son souffle afin d'arriver jusqu'à la fin sans épuisement. Il faut respirer par les coins de la bouche et sans déranger l'embouchure une fois posée, à moins d'un long silence. Quelques élèves respirent par le nez : c'est un vice. On devra s'attacher de bonne heure à ne respirer qu'aux points de la phrase musicale qui comportent la respiration⁴⁴⁰.

Nombreux sont les auteurs qui dénoncent un réel manque dans ce domaine et qui regrettent de ne pas disposer d'un mécanisme de respiration plus intelligible. Berbiguier tente une comparaison entre la littérature et la musique : « c'eût été rendre un grand service à l'art et à l'exécution en particulier que d'adopter, et de fixer, une ponctuation pour déterminer le sens de la phrase et du discours musical »⁴⁴¹. Il propose une rhétorique de la respiration qui éclaircit des aspects, jusqu'ici quelque peu sombres, du discours musical en la ponctuant : « la demi-

⁴³⁸ Johann J. Quantz, *op. cit.*, Chapitre VII, §10.

⁴³⁹ Jean-Louis Tulou, *Méthode de Flûte progressive et raisonnée, adoptée par le Comité de l'enseignement du Conservatoire National de Musique, op. 100*, Paris, Brandus, 1851, p. 9.

⁴⁴⁰ Paul-Hypolite Camus, *Méthode très facile pour la flûte Boehm*, Paris, Meissonnier, 1869, p. 6.

⁴⁴¹ Antoine-Tranquille Berbiguier, *L'Art de la flûte, cours complet et théorique op. 140*, Paris, Aulagnier, 1839, p. 9.

respiration devrait être désignée par une seule virgule, et une virgule et point pour la respiration complète »⁴⁴². Cette ponctuation musicale a été reprise par Tulou dans son manuel de flûte, lorsque, profitant de la situation, justifie cette division respiratoire dans la mesure où « la musique a aussi sa ponctuation et sa prosodie »⁴⁴³. La division binaire de l'art de la respiration – ou plutôt de la respiration dans l'art – selon la durée, n'était pas en soi une nouveauté, puisque Wunderlich et Hugot l'avaient déjà évoquée dans leur méthode dans une section intitulée « De la phrase musicale »⁴⁴⁴. À l'aube du XIX^e siècle, les maîtres flûtistes considéraient que la respiration devait être observée en fonction de la phrase musicale, avec une « grande respiration » à la fin d'une phrase, et une discrète « demi-respiration » lorsque l'interprète était au milieu de la phrase.

Malgré toutes leurs tentatives d'explication de la respiration musicale, il semblerait que la plupart des auteurs soient d'accord avec la déclaration que Wunderlich et Hugot incluent dans leur manuel. Ils rappellent que malgré tout ce qui peut être dit à ce sujet, « c'est alors à la sagacité du maître à régler la respiration de l'élève »⁴⁴⁵. Une affirmation aussi raisonnable que raisonnée, que Coche s'empresse également de soutenir dans son propre manuel, assurant que « la règle suivie par tous ceux qui excellent dans les instruments à vent doit toujours être présente à l'esprit des élèves »⁴⁴⁶. De ce fait, le principal bénéfice qui, selon Coche, pourrait être obtenu avec une étude et une assimilation efficaces de l'art de la respiration est la propriété du discours musical ; aussi recommande-t-il vivement « d'employer, comme dans le chant, la ponctuation de l'écriture, ne serait-ce que pour empêcher les musiciens de respirer sur la barre de mesure, ou plus mal à propos encore »⁴⁴⁷. Il est pleinement conscient qu'une bonne mécanique respiratoire est fondamentale pour une bonne compréhension du discours musical : « elle consiste à avoir à sa disposition un grand volume d'air que l'on comprime à propos pour conserver, même dans le *pianissimo*, un son plein, une vibration toujours distincte. Tels sont les éléments de l'art de phraser »⁴⁴⁸. La respiration doit donc être subordonnée à la bonne compréhension à la phrase que la flûte est destinée chanter, et Coche soutient que « le moyen le plus puissant pour obtenir une belle qualité de son et un jeu facile, c'est de respirer à propos afin de ne pas couper le sens des phrases »⁴⁴⁹.

Enfin, et malgré la nécessité d'une adéquation de la respiration dans les deux disciplines, l'absence de respiration n'engendre pas de réelles conséquences :

La respiration, enfin, doit obéir aux mêmes exigences que celle qui président à la bonne émission vocale, quoique les conséquences de son y soient beaucoup moins dramatiques. Le chanteur perd sa voix, le flûtiste se voit seulement plus ou moins limité dans ses possibilités expressives. La maîtrise absolue du débit expiratoire et de ses variations spécifient la respiration dans son jeu. Elles suffisent à marquer son opposition radicale au mode de respiration spontanée⁴⁵⁰.

⁴⁴² Antoine-Tranquille Berbiguier, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴³ Jean-Louis Tulou, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁴⁴ Antoine Hugot et Joahnn Wunderlich, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴⁵ *Id.*, p. 17.

⁴⁴⁶ Victor Coche, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴⁷ *Id.*, p. 140.

⁴⁴⁸ *Id.*, p. 36.

⁴⁴⁹ *Id.*, p. 85.

⁴⁵⁰ Claude Dorgueille, *op. cit.*, p. 88.

C. Le *Vibrato*

Le *vibrato* est un terme d'origine italienne utilisé pour désigner toute « ondulation du son produite par une légère vibration du son »⁴⁵¹. Le dictionnaire *Larousse* complète cette définition en soulignant une subtilité dans l'onde de fréquence du son – « légère ondulation » – et attribue sa production aux « instruments de musique (à cordes ou à vent) ou à la voix »⁴⁵². Si ce terme aujourd'hui ne nécessite pas d'information complémentaire, l'austérité musicale encore présente que le XIX^e siècle avait héritée du XVIII^e méritait de plus amples explications. *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse s'est chargé de cette tâche :

D'une façon générale, le vibrato consiste à imprimer au son, dans un but expressif, une légère ondulation plus ou moins serrée de part et d'autre de la hauteur prescrite. Pour les chanteurs, c'est un trémolo atténué, d'une exécution d'autant plus délicate que, trop lâche ou trop appuyé, il risque de dégénérer en chevrottement. Pour les instruments à vent, le vibrato peut être obtenu soit au niveau du souffle, soit par l'action du doigt sur un trou (« bois »), soit par un léger va-et-vient de la coulisse dans le cas du trombone. Mais ce sont surtout les instruments à cordes, et tout particulièrement à archet, qui utilisent le vibrato, d'autant plus qu'il a pour effet d'amplifier le son. On y parvient par un tremblement du doigt posé sur la corde ou un ample mouvement de toute la main⁴⁵³.

C'est dans cette définition détaillée que le dictionnaire Larousse met en évidence la fonction principale de cette technique de modification du son, le dégageant d'une finalité expressive. En d'autres termes, d'une part la vibration du son ajoute de l'intensité ou de l'amplitude, d'autre part augmente la force expressive de la musique. Cette technique, certes, n'est pas née au XIX^e siècle, mais c'est à cette période que cette pratique va connaître de la popularité. Il va par ailleurs s'ensuivre une prise en charge rapide dans la communauté musicale. Arturo Reverter considère le vibrato comme l'une des caractéristiques fondamentales du timbre⁴⁵⁴ et il le définit comme « une légère fluctuation naturelle, plus ou moins prononcée, qui enrichit et intensifie le son et qui peut être régulée volontairement si l'émission est saine »⁴⁵⁵. Pour lui, cette caractéristique naturelle est fondamentale pour obtenir « la vitalité et la richesse » nécessaires à ce timbre sonore.

Victor Coche, dans sa *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte* publiée en 1839, inclura la possibilité de cette vibration dans le son comme source complémentaire d'expressivité. Il établira son origine dans la voix, et plus précisément dans le chant lyrique :

De chevron : ce qu'on appelle la vibration de la voix, dans l'art du chant, se pratique aussi avec des instruments. C'est l'action de produire le premier son avec force et le second beaucoup plus doucement. Cette sorte d'accent se reconnaît dans l'écriture musicale avec le chevron >⁴⁵⁶ placé au-dessus ou au-dessous de la note que l'on veut faire vibrer fortement⁴⁵⁷.

⁴⁵¹ <https://dle.rae.es/vibrato> [Consulté le 22 octobre 2022].

⁴⁵² <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vibrato/81802> [Consulté le 22 octobre 2022].

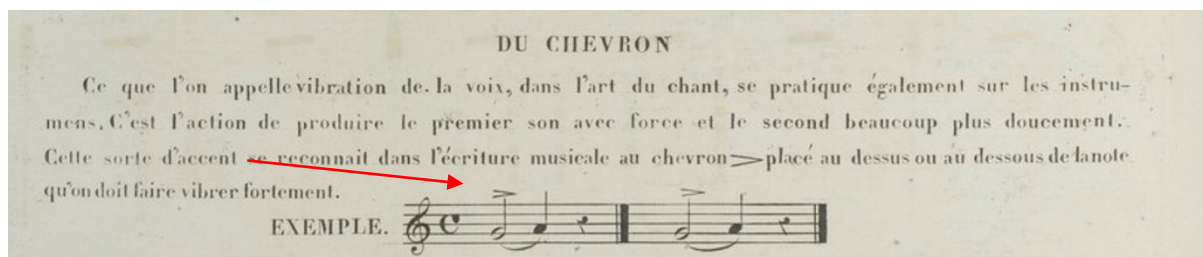
⁴⁵³ https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Grand_Dictionnaire_universel_du_XIX_e_s/116449 [Consulté le 6 novembre 2021]

⁴⁵⁴ Arturo Reverter, *El arte del Canto: El misterio de la voz desvelado*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 24.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Symbole qui indique traditionnellement soit l'obligation d'appliquer un *diminuendo* dans le groupe de notes, soit l'obligation d'accentuer une note spécifique et sur laquelle il est placé.

⁴⁵⁷ Victor Coche, *op. cit.*, p. 82.



Exemple 1 : Victor Coche, *Méthode*, 1839, p. 82, définition du chevron et son association à la vocalité

Cette référence au chant lyrique se trouve aussi dans *L'art du violon* de Pierre Baillot, professeur de violon au Conservatoire de Paris durant la première moitié du XIX^e siècle. Il affirme que « l'ondulation placée avec discrétion donne au son de l'instrument beaucoup d'analogie avec la voix humaine, lorsqu'elle est fortement émue »⁴⁵⁸. Selon Reverter, il semblerait que l'émotion produite par ce vibrato, à laquelle Coche fait également référence, ait duré jusqu'à nos jours :

Les chanteurs modernes, à partir du romantisme, ont commencé à utiliser cet effet, à la recherche de l'émotion – en accord avec les nouvelles exigences expressives – de manière plus prononcée, pour redoubler et accentuer le nombre de vibrations, pour les renforcer ; une plus grande émotivité a sans doute été obtenue, souvent en échange d'une perte de pureté⁴⁵⁹.

Cependant, au vu de l'emplacement de ladite section et des exemples que Coche propose par la suite, cette vibration de la voix ou du son de l'instrument, n'illustrerait pas précisément le vibrato tel qu'expliqué ci-dessus, ni même tel qu'il est connu aujourd'hui :



Exemple 2 : Victor Coche, *Méthode*, 1839, p. 82, différents usages du chevron et son association au vibrato

Dans ce dernier exemple, la vibration proposée par Coche correspond plus à une accentuation de l'intensité de la note – donc de la colonne d'air – et moins à une vibration constante de celle-ci, comme si un violoniste utilisait le même coup d'archet pour varier l'intensité de la note à jouer. Pierre Baillot affirme la même chose dans son manuel de violon, lorsqu'il offre la possibilité d'« onduler » le son avec l'archet et non avec la main gauche. Il précise cependant que cette « ondulation » produite par l'archet n'aurait qu'une seule variation d'intensité et s'apparenterait plus à un accent qu'à une vibration constante :

⁴⁵⁸ Pierre Baillot, *L'art du violon, nouvelle édition*, Paris, Dépôt central de musique, s.d., p. 138.

⁴⁵⁹ Arturo Reverter, *op. cit.*, p. 24.

On voit par l'exemple ci dessus que l'ondulation peut être produite à la fois par le mouvement du doigt et par celui de l'archet, mais ce dernier n'agit que comme ondulation simple, c'est-à-dire telle qu'elle a lieu dans le son filé *crescendo*, *forte* et *diminuendo* tandis que celle qui est occasionnée par le mouvement du doigt est fréquente et peut comporter ici à peu près quatre balancemens, un pour chaque valeur de double croche, mais sans qu'ils soient sensiblement mesurés.

EXEMPLE.



Exemple 3 : Pierre Baillot, *L'art du violon*, p. 138, explication de la technique du vibrato du violon

En dehors des références concernant la technique du vibrato sur la flûte traversière – que l'on peut étudier aujourd'hui grâce à Coche – les témoignages provenant du XIX^e siècle au sujet de la vibration du son sur la flûte traversière sont plutôt rares. De plus, ils n'ont pas toujours été considérés comme une source d'expressivité convenable, mais comme un défaut résultant du manque de contrôle de la colonne d'air. Paul Taffanel est maintes fois membre du jury dans de nombreux examens semestriels et de fin d'année que le Conservatoire de Paris organise pour la totalité des disciplines. Parmi les multiples feuillets qui composent le Fonds Taffanel cité précédemment figurent les rapports d'évaluation des examens auxquels il a participé entre 1873 et 1885, rapports qu'il a d'ailleurs lui-même conservés. Taffanel y note à de nombreuses reprises le mot « chevrotement » pour critiquer le son d'une flûte à la vibration plutôt serrée et pas contrôlée rappelant le bêlement d'une chèvre. Le chevrotement dans le son de la flûte est considéré comme un défaut chez l'interprète, Taffanel notera à cet effet : « [l'élève] cherche à donner de la couleur, mais chevrote »⁴⁶⁰.

Ces références, bien qu'associées à l'utilisation erronée de la colonne d'air, permettent d'imaginer la technique du vibrato qui n'était pas utilisée ou destinée à être utilisée à la flûte. À la fin du XIX^e siècle, ce vibrato peu serré contraste avec celui plutôt serré que cette section de l'art vocal semblait afficher au début du XIX^e siècle, bien que cette ressource ne semble pas avoir été utilisée à l'époque du *bel canto*⁴⁶¹. Ainsi, *Le Constitutionnel* du 5 décembre 1848 fait allusion à l'abus de cette ressource d'expressivité et la qualifie de « défaut intolérable chez les chanteurs »⁴⁶² qui peuvent en venir à l'utiliser de telle manière qu'une note vibrée est plutôt un trille.

Après l'étude de ce chapitre des fondamentaux communs au chant lyrique et à la flûte traversière, une influence bidirectionnelle dans certains aspects clés des mécaniques respectives apparaît entre les deux disciplines. Dans le désir ou le besoin d'identité vocale de la flûte, il n'est pas étonnant de voir des annotations invitant l'instrumentiste à « bien chanter ». Ce phénomène s'inscrit dans la tradition vocale de l'instrument qui est issue d'une génération de

⁴⁶⁰ Bordereaux d'appréciation des candidats, feuillets préimprimés annotés conservés dans la Bibliothèque nationale de France [VM FONDS 152 TAF-11 (1)].

⁴⁶¹ Arturo Reverter, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁶² « Revue Musicale », *Le Constitutionnel*, 5 décembre 1848.

flûtistes du XIX^e siècle en France, jusqu'à se retrouver dans l'interprétation moderne. Le travail que les maîtres flûtistes ont donné avec persévérance à leurs élèves – et qui se reflète dans les pages de leurs manuels d'apprentissage – est également visible dans les partitions que, dans la plupart des cas, ils composent eux-mêmes. L'influence de la flûte traversière sur le chant lyrique se manifeste surtout dans le *flautato* ou *flautando*, dont les pages contiennent une énorme quantité de partitions lyriques :

Une autre caractéristique de la voix féminine, et fondamentalement celle de la soprano, est la possibilité d'émettre facilement des sons semblables à ceux de la flûte (le fameux *flautato* des anciens *belcantistes*). Cet effet, qui est plus instrumental que vocal, a été utilisé surtout par les sopranos, non seulement les sopranos légers mais aussi les sopranos dramatiques⁴⁶³.

Cette affirmation se retrouve dans des articles critiques de la presse de l'époque où les allusions sont plus qu'évidentes, comme dans le compte rendu publié par *Le Ménestrel* le 23 décembre 1850 : « il est bon de le dire pour ceux qui l'ignorent, Ivanoff avait jadis une voix mignonne, délicate, claire et même un peu flûtée ; cette voix, il l'a presque entièrement transformée par le travail »⁴⁶⁴, ou encore dans cet exemple : « Voici M. Defresne [...] ténor flûté, essayant de s'élever jusqu'à Rimbaud »⁴⁶⁵ que le même journal publie le 24 mai 1846. Il semblerait que le principal emprunt que les flûtistes offrent à leurs collègues chanteurs est leur propre timbre et, comme l'assure Reverter, cet emprunt sera rapidement accepté dans le répertoire du *bel canto*. Il n'est donc pas étrange de trouver une telle référence, puisque le *bel canto* a été consacré comme l'art dans lequel réside le zèle du son, *ergo* de la culture de la beauté du timbre. Cette culture du son, également présente dans l'école française de la flûte, se construit avec tous les éléments de beauté que cet art recueille à travers son chemin. Il est alors prouvé que parmi eux le timbre de la flûte forme l'un des paradigmes de la beauté du son à reproduire.

1.2.1.3 Une question de genre

S'il est vrai qu'une importante activité féministe a vu le jour à la fin des années 1960 grâce au Mouvement de libération des femmes – issu lui-même du mouvement américain *Women's Lib* – la controverse que suscite aujourd'hui la question du genre ne peut être considérée comme un phénomène uniquement contemporain. Il semblerait que le concept du féminisme, qui revendique l'égalité des hommes et des femmes devant la loi, soit apparu dès le XIX^e siècle sous la plume d'Alexandre Dumas et d'Hubertine Auclert. Ces événements seront cruciaux pour la flûte traversière, dans la mesure où sa naissance a lieu au milieu du XIX^e siècle. À ce moment, la situation sociale alimente le besoin de créer et d'adopter une identité propre, fondée sur la voix humaine, et la pousse à devenir un élément actif, tout en restant discret, de cette question de genre purement romantique.

La recherche de l'identité de la voix humaine exige implicitement de choisir le genre de la voix à imiter : une voix lyrique, certes, mais une voix masculine aux accents ombrageux ?

⁴⁶³ Arturo Reverter, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁶⁴ Ed. Viel, *Le Ménestrel*, 23 décembre 1850.

⁴⁶⁵ « Bulletin dramatique », *Le Ménestrel*, 24 mai 1846.

Ou bien une voix féminine avec des éclairs de lumière ? Cette dualité de choix entre voix de femme et voix d'homme comporte des variantes, notamment au niveau du timbre recherché. Faut-il préférer une voix féminine riche en harmoniques graves, c'est-à-dire la voix féminine grave ? Ou une voix masculine avec un timbre aigu ? Dans un premier temps, le choix peut tourner autour de quatre options, c'est-à-dire autour de la possibilité de quatre registres :

- a. Voix de femme féminine (Soprano)
- b. Voix d'homme féminine (Ténor)
- c. Voix de femme masculine (Mezzo-soprano et Contralto)
- d. Voix d'homme masculine (Baryton et Basse)

La nature mécanique de l'instrument nous rappelle que la flûte traversière est un instrument conçu pour exceller dans la tessiture aiguë de l'architecture musicale. En effet, elle fait partie avec le piccolo des instruments les plus aigus de la famille des vents. L'essence de l'instrument pousse à penser que l'identité vocale doit s'opérer avec le registre vocal le plus élevé – c'est-à-dire celui de la soprano – puisque l'étendue de la tessiture⁴⁶⁶ peut être au moins proche. Ce raisonnement, issu d'une logique simple qui peut faciliter son maintien, ne prend en compte que la proximité des deux tessitures. En revanche, il ne s'occupe ni des harmoniques – générées autour d'un son spécifique – ni des formants vocaux – propres à chaque personne et dépendant de sa morphologie – qui complètent le timbre. Ainsi, un flûtiste zélé de l'adéquation du son lors de son interprétation, peut s'inspirer d'une multiplicité de timbres vocaux en fonction du discours musical qu'il entend interpréter, ou même de la tessiture instrumentale qu'impose ce discours musical.

La liberté avec laquelle le phénomène du genre est actuellement traité dans cet instrument n'est que le fruit d'une lutte sociale qui a dû traverser autant de décennies que les systèmes politiques ont tenté de la contrer. Comme le souligne Becker, cette société européenne – qui traverse avec stoïcisme tous les changements du XIX^e siècle – va connaître « une polarisation et une préoccupation croissantes à l'égard du genre et de ses rôles »⁴⁶⁷. Par ailleurs, bien que considérés comme un phénomène de curiosité, certains témoignages de l'époque font référence à l'existence d'orchestres exclusivement féminins. Les instruments les plus aigus de la famille des bois « se sont non seulement féminisés, mais ont également recherché la féminité »⁴⁶⁸, contrairement aux époques précédentes « où la différence de sexe était davantage une question quantitative que qualitative »⁴⁶⁹. Cette féminité – conforme aux paramètres socioculturels dominants – que recherchait la société du XIX^e siècle, sans doute comme un symbole de pureté et chasteté, contraste radicalement avec l'héritage qui était censé à reprendre.

Le style que Quantz affectionnait tant et voulait laisser aux générations futures, se traduit par une émulation de la masculinité féminine : « en général le son de la Flûte le plus

⁴⁶⁶ La tessiture de la soprano s'étend de si_2 à do_5 ; la tessiture de la flûte traversière s'étend de si_2 à $fa\#_7$.

⁴⁶⁷ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Roger Frietas, « The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato », *The Journal of Musicology*, Vol. 20, No. 2, Spring 2003, p. 204.

agréable est celui, qui ressemble plus à une Haute Contre, qu'à un Haut Dessus, et qui imite les sons de la voix humaine »⁴⁷⁰. Cette affirmation n'est rien d'autre qu'un appel à explorer et à développer le timbre grave de l'instrument, avec des ajouts, dans la mesure du possible, d'harmoniques graves – sans oublier bien sûr la nature aiguë de l'instrument. À cet effet, une exhortation du même auteur vient ponctuellement compléter de manière très précise le timbre souhaité : « un son clair, perçant, épais, rond, mâle »⁴⁷¹. Il est frappant qu'après l'énumération des qualités requises, l'auteur s'empresse de préciser que s'il demande un son consistant – dans son texte, paradigme de la masculinité – le son doit en même temps être « agréable ». Quantz entendait seulement enrichir le timbre de l'instrument, qui pouvait parfois, en raison de son imperfection, être quelque peu creux. Avec les harmoniques graves des voix graves – grâce à des cordes vocales plus robustes et plus longues – certaines lacunes de l'instrument lui-même seraient ainsi comblées.

Toutefois, cette tendance, très nette au XVIII^e siècle, à privilégier le timbre grave des femmes n'était pas toujours respectée à la lettre. Powell dit que le maître allemand Johann George Tromlitz, tout en encourageant le flûtiste « à s'efforcer d'obtenir un son constant, métallique et uniforme », demandait au flûtiste interprète de « n'atteindre que la puissance saine et masculine »⁴⁷². Deux points sont paradoxaux dans cette demande du maître allemand à ses élèves : désirer un timbre métallique avec un instrument entièrement en bois, et l'uniformité du son à une époque où l'irrégularité était la norme. Si Tromlitz appelle à une certaine « modération » dans la force du son produit, il n'envisage à aucun moment la féminité du timbre, seulement une masculinité en harmonie avec celle de l'interprète. Outre le caractère exceptionnel de cette demande, Tromlitz n'a pour objectif que de calmer les ardeurs naturelles de la masculinité de l'interprète qui, à ce moment-là, ne peut être qu'un homme.

Bien que ce rôle de la masculinité féminine se situe avant le XIX^e siècle, il n'est pas rare d'observer une relation entre l'interprète et l'instrument dans une prise en charge étroite de la masculinité de l'instrument dans des sections plus théoriques de la musique. Dans son travail sur l'instrumentation, Henri Lavoix affirme que « les concertos pour flûte étaient, aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, l'hommage le plus galant qu'un amant dévoué pouvait rendre à sa maîtresse. [...] Non contents de jouer de leurs instruments, les virtuoses du XVII^e siècle ajoutent aux sons enchanteurs de leur flûte les charmes de la voix »⁴⁷³. Rachel Becker reprend ces réflexions dans son étude : « Qui est ici l'amant : le public de l'œuvre, qui se réjouit du beau son de la flûte virtuose, ou la flûte elle-même, qui est courtisée par son interprète et amant ? »⁴⁷⁴. Cette réflexion exprime la relation particulière que l'interprète entretient avec son instrument en fonction du genre que l'instrument est donné comme le rôle qu'il est destiné à jouer. Une réflexion qui contraste avec la déclaration que le musicologue anglais Richard Shepherd Rockstro fera en 1890, dans laquelle il se permet d'associer la bonne qualité interprétative à

⁴⁷⁰ Johann J. Quantz, *op. cit.*, Chapitre IV, §3.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² Johann George Tromlitz, *The Virtuoso Flute Player*, ed. por Ardal Powell, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 311-312.

⁴⁷³ Henri Lavoix, *Histoire de l'instrumentation depuis le XVI^e jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1878, p. 93.

⁴⁷⁴ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 131.

« tous ceux qui ont une poitrine forte et sonore », un symbole directement lié avec la virilité. Une telle réflexion n'est pas étrange dans la mesure où Tromlitz lui-même défendait l'association inévitable entre le physique et le tempérament de l'interprète⁴⁷⁵.

Après le contexte socio-politique agité de la fin de XVIII^e siècle en France, le début du siècle suivant a apporté d'importants changements dans un nouvel ordre social. L'ancienne noblesse a été remplacée par une nouvelle bourgeoisie qui assumera une grande partie de ses fonctions, entre autres la responsabilité du développement musical dans la sphère culturelle. L'émergence de ce qui est communément appelé classe moyenne semble entraîner une préoccupation à l'égard du genre parmi ses membres, dont la principale inquiétude est que « les hommes ne soient plus des hommes, et que les femmes fortes provoquent une émasculatation »⁴⁷⁶. Becker indique que cela a un impact profond sur la conception des instruments de la famille des bois. Alors que ceux-ci avaient jusqu'alors toujours été associés à un symbolisme héroïque et militaire, cette caractérisation allait être radicalement transformée au XIX^e siècle. La flûte traversière poursuivra désormais le chemin que l'exotisme de la féminité éclatante était capable d'imprimer au nouveau et non moins nouveau langage symbolique.

En France comme dans les pays voisins, le son de la flûte traversière était lié à la voix féminine et – étant donné la tessiture de plus en plus élevée de l'instrument et la nécessité d'explorer son registre aigu – à la voix de soprano. L'exemple le plus représentatif est celui de Paul Taffanel et de son admiration pour Adelina Patti qu'il considère comme « un modèle précieux d'émission et de clarté de timbre »⁴⁷⁷. Le modèle de perfection que les flûtistes devaient imiter pour atteindre la perfection, était celui de la voix féminine ; en revanche, d'après Blakemann, cette association avec le timbre féminin n'était « que [seulement] superficielle » et Taffanel s'est inspiré du talent de Patti pour acquérir « l'identité fondamentale de la flûte traversière avec le timbre et l'émission de la voix humaine »⁴⁷⁸. Si Taffanel avait participé à un concert avec Patti et Louis Dorus, interprétant « C'est bien l'air que chaque matin », de *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer, cet air pourrait être considéré comme le paradigme de la féminité. Dans ce sens, Becker note que « Berlioz fait jouer aux flûtes le rôle des femmes de l'opéra en les associant aux "successions de tierces", qui produisent "un effet de douceur remarquable" lorsqu'elles sont jouées par deux flûtes »⁴⁷⁹. Ces types d'airs pour soprano avec flûte obligée – à forte influence vocale italienne – étaient très populaires dans les salons parisiens du XIX^e siècle, avides d'expérimenter la magie de la virtuosité musicale⁴⁸⁰. De ce fait, il y a deux associations récurrentes de la flûte traversière au paradigme d'un instrument d'une agilité féminine extrême :

⁴⁷⁵ Johann Tromlitz, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷⁶ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁷⁷ Lettre de Paul Taffanel du 18 décembre 1888 : « Un précieux modèle d'émission et de limpidité de timbre ». Bibliothèque nationale de France [VM FONDS 152 TAF-17].

⁴⁷⁸ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 54-55.

⁴⁷⁹ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁸⁰ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 54-55.

- 1 La représentation des oiseaux, comme se fait l'écho Blakeman⁴⁸¹ et Bate⁴⁸², dans un dialogue d'agilité entre les deux solistes.
- 2 L'association avec l'état si emblématique de la folie – notamment celle de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti – qui devient le paradigme du tandem parfait soprano et flûte traversière⁴⁸³.

Depuis le début du XIX^e siècle, l'association de la flûte traversière avec la voix de soprano est une constante en France, comme en témoigne le nombre considérable de collaborations entre les deux artistes dans le répertoire lyrique du XIX^e siècle. Des flûtistes de renom se voient associés à des sopranos de renom, formant des tandems qui deviendront l'attraction du moment. Par exemple, il y a eu le partenariat de Jean-Louis Tulou et Laure Cinti-Damoreau, qui ont rendu célèbre l'« air de La Fauvette » de Grétry – malgré la banalité de la partition, soulignée par de nombreux critiques de l'époque – ou encore le tandem qualifié de parfait de Louis Dorus et sa sœur, la renommée Julie Dorus-Gras de l'Opéra de Paris, qui ont interprété à maintes reprises l'« air du Rossigno » de Lebrun. La « flûte enchantée »⁴⁸⁴ de Paul Taffanel se verra également associée à la talentueuse Nelly Melba⁴⁸⁵ ou de l'inoubliable Adelina Patti⁴⁸⁶ dans ses interprétations de la scène de la folie dans *Lucia de Lammermoor* de Donizetti.

Le cas de Louis Dorus qui, avec une discrétion voulue, parvient à faire chanter sa flûte comme aucun flûtiste ne l'a jamais fait auparavant, réussissant à fondre le timbre de son instrument dans celui de la voix de sa sœur. Blakeman met en avant l'une des rares compositions que le flûtiste accepte d'écrire, une œuvre dite « de caractère », décrite comme une « élégante *Feuille d'album* qui présente le registre aigu lumineux de la flûte d'une manière particulièrement saisissante, comme la voix merveilleuse d'une soprano »⁴⁸⁷. Bien que les flûtes nouvelles-nées de Boehm viennent prêter main forte dans cette phase d'exploration du registre aigu, cette recherche de féminité demeure une constante durant le XIX^e siècle. On le voit d'ailleurs dans certaines méthodes d'apprentissage, dans lesquelles la dynamique de l'instrument était comparée à une voix de soprano⁴⁸⁸, ou lorsque les registres instrumentaux étaient assimilés aux registres vocaux dans le manuel de Louis Drouet⁴⁸⁹.

Cette tendance générale à l'exploration du registre aigu musical, associée à l'essence de la flûte, représente un privilège pour explorer la féminité féminine – c'est-à-dire, le registre le plus élevé des femmes – de l'instrument. Dans la même direction que certaines réflexions de

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Philip Bate, *The Flute: a study of its history, development and construction* (London: Ernest Benn, 1979), p. 143.

⁴⁸³ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁸⁴ « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 4 mai 1890.

⁴⁸⁵ Arthur Pougin, « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 2 février 1890.

⁴⁸⁶ H. Moreno, « Semaine théâtrale et musicale », *Le Ménestrel*, 11 avril 1875.

⁴⁸⁷ Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 29-30.

⁴⁸⁸ Eugène Walckiers, *Méthode de flûte. Op. 30 en 2 parties*, Paris, J. Meissonnier, s.d., p. 19.

⁴⁸⁹ Louis Drouet, *Méthode pour la flûte*, I. Pleyel et fils aîné, s.d., p. 48.

Veronica Doubleday⁴⁹⁰, Rachel Becker reprend le poids que représente l'association du genre entre un interprète et son instrument, acceptant ainsi l'existence d'instruments masculins ou féminins. Un instrument masculin viendrait réaffirmer la masculinité de l'interprète, et un instrument féminin – selon les termes de Doubleday – viendrait pondérer le caractère romantique, sexuel, voire dominateur⁴⁹¹. Si de telles intentions sont pour le moins déplacées dans l'actualité, la situation de la France du XIX^e siècle ne semble pas échapper à de tels diktats. Adolph Goldberg, flûtiste amateur allemand, a rassemblé dans un ouvrage⁴⁹² les portraits et les biographies succinctes des flûtistes professionnels, amateurs et compositeurs les plus en vue de l'époque, ouvrage qui a été récupéré par Karl Ventzke en 1906⁴⁹³. Grâce à lui, il est possible d'observer comment les réflexions susmentionnées acquièrent une autorité considérable : sur les 408 entrées concernant les flûtistes les plus remarquables de l'époque, seules 4 femmes sont citées comme virtuoses de l'instrument :



Figure 2 : Signora Maria Bianchi Figure 3 : Miss Cora Cardigan Figure 4 : Marguerite de Forest-Anderson Figure 5 : Miss Mary Lyle Smith

Les informations de Goldberg contrastent fortement avec les descriptions qu'il donne de la majorité des flûtistes masculins. Les données fournies sur ces virtuoses féminines étant quasiment insignifiantes. Ainsi, la Signora Maria Bianchini⁴⁹⁴ (Fig. 2) est décrite seulement comme flûtiste virtuose italienne⁴⁹⁵ et élève du prestigieux Giulio Briccialdi ; Miss Cora

⁴⁹⁰ Veronica Doubleday, « Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender », *Ethnomusicology Forum*, Vol. 17, No. 1 'Sounds of Power': Musical Instruments and Gender (2008), pp. 3-39.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² Adolph Goldberg, *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, –Dilettanten und–Komponisten*, Celle, Moek Verlag & Musikinstrumentenwerk, 1987.

⁴⁹³ Karl Ventzke écrit, dans l'introduction, ce qui suit au sujet d'Adolphe Goldberg : « Je n'ai trouvé qu'une seule autre référence à cette personne dans les mémoires du flûtiste italien Leonardo de Lorenzo. Il rapporte que Goldberg était un amateur de flûte et un millionnaire, à Berlin, et qu'il avait donné plusieurs flûtes en or (par exemple à Emil Prill et Ary van Leeuwen) et qu'il n'était plus en vie en 1926, lorsque de Lorenzo visita de nouveau Berlin. [...] Il était trop modeste pour établir un petit monument pour lui-même dans sa collection en tant qu'élève du flûtiste Carl Türpe ».

⁴⁹⁴ Maria Bianchini, 1835-1910.

⁴⁹⁵ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 3 de mayo de 1885, p. 174 : « On voit nombre de jeunes filles jouer du violon, et même du violoncelle ; il en est peu qui se livrent à l'étude des instruments à vent. Les journaux de Milan nous apportent pourtant l'écho du succès que remporte depuis quelque temps dans cette ville un jeune artiste qui cultive avec assiduité l'instrument chéri d'Apollon... et du grand Frédéric. Cette flûtiste femelle, qui embouche avec grâce une flûte en argent, comme notre ami Taffanel, mais sans doute avec moins de supériorité, a nom Maria Bianchini ».

Cardigan⁴⁹⁶ (Fig. 3) comme une virtuose anglaise ; Marguerite de Forest-Anderson⁴⁹⁷ (Fig. 4) une flûtiste américaine et élève de Weiner et Fransella, née en 1882, qui a également étudié le violon, le piano et le chant ; et, enfin, Miss Mary Lyle Smith (Fig. 5), virtuose américaine et élève de Weiner à New York. Les informations fournies pour chaque profil féminin sont pour le moins éparses, ce qui n'a rien d'étonnant étant donné que, comme le note Doubleday, « l'un des effets [de la "domination masculine des instruments de musique"] est que [...] l'image même d'une femme jouant d'un instrument pourrait être perçue comme "étrange", maladroite ou même naïve »⁴⁹⁸. Ces remarques, que Becker rapporte également, amènent la chercheuse à apporter une précision pour le moins fondamentale, à savoir que « ce débat sur le décorum est centré seulement sur les interprètes féminines, et non sur les instruments féminins »⁴⁹⁹.

Rockstro met en évidence un changement dans le comportement général de la société à la fin du XIX^e siècle remarquant⁵⁰⁰ l'acceptation de la femme interprète grâce à « une facilité et une élégance consommées » de la flûte traversière. De ce fait, il semblerait qu'« en partie à cause de cette gracilité d'attitude [...] la flûte est si particulièrement bien adaptée aux dames »⁵⁰¹. En revanche, bien que la recherche de l'imitation de la voix féminine et de la représentation de la féminité apparaisse comme évidente, elle entrera dans un léger conflit avec sa perception au début du XX^e siècle. Edward Blakeman reprend dans son étude l'épilogue que Marcel Moyse dédiera à son professeur, Paul Taffanel, qu'il considère comme un chanteur de la flûte, car dans la mesure où « sa flûte était un second lui-même, elle lui appartenait comme d'excellentes cordes vocales appartiennent à un chanteur »⁵⁰². Cependant, Moyse considère que les cordes vocales de Taffanel correspondaient à une voix masculine, et que « sa sonorité était celle d'un vrai ténor à la voix naturelle, riche et au bon timbre, s'exprimant sur sa flûte aussi facilement qu'il aurait parlé ou chanté »⁵⁰³.

De ce fait, si la recherche de l'imitation vocale est toujours évidente, l'association de la flûte à un timbre vocal particulier n'apparaît pas aussi ostensiblement. Le choix d'un type de vocalité est davantage lié à une question de temps, plutôt qu'à une réalité indéniable, ou encore à une question d'affinité individuelle voire collective. La migration du désir de l'imitation vocale d'une masculinité féminine durant le XVIII^e siècle – avec le modèle des contraltos de Quantz ou la sobriété de la force masculine de Tromlitz – est donc évidente. Cette imitation passe ensuite par une longue période de féminité féminine au cours du XIX^e siècle – où l'on cherchait

⁴⁹⁶ Hannah Rosetta Dinah Parks (1860 - 1931), née à Moulton d'une mère célibataire et adoptée par la famille de sa tante, elle apprend à jouer de la flûte avec son père adoptif. Il semble qu'en plus de quelques tournées américaines réussies, elle ait également participé à la Musical and Dramatic Company of Ladies, jouant dans le Comic Opera de Lila Clay, dans lequel elle a connu un succès notable. Rockstro écrit à la page 146 de son *Treatise on the Construction and History of the Flute* : « L'excellente et brillante interprète Miss Cora Cardigan (Mme Louis Honig), connue comme la "reine des flûtistes", joue toujours sur une flûte en ébène ».

⁴⁹⁷ D'après Nancy Toff (p. 249), elle était une amie de la compositrice française Cécile Chaminade, pour laquelle elle a orchestré son célèbre *Concertino* – dans la version originale pour flûte et piano – à l'occasion d'un concert à Londres.

⁴⁹⁸ Veronica Doubleday, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁹⁹ Rachek N, Becker, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁰⁰ Willim S. Rockstro, *op. cit.*, p. 410-411.

⁵⁰¹ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁰² Edward Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 288.

⁵⁰³ *Ibid.*

l'imitation des grandes sopranos dans une association légitime à l'exotisme de l'époque – pour se fixer finalement sur une féminité masculine au XX^e siècle dans le timbre du ténor authentique auquel Moïse fait référence.

1.2.2 L'apprentissage musical en France : la problématique de la surabondance de méthodes d'enseignement comme recette d'efficacité

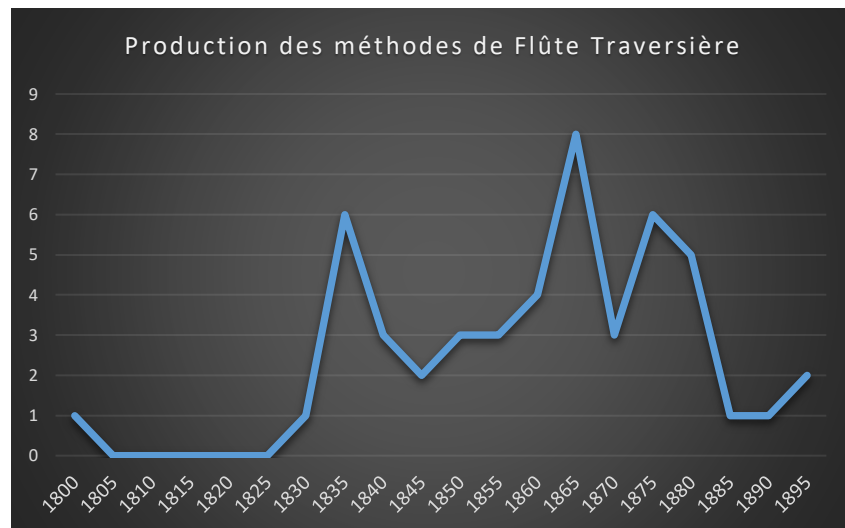
1.2.2.1.1 Méthodes d'enseignement de la flûte traversière

L'absence d'objectivité constatée dans la plupart des documents du XIX^e siècle qui ont survécu jusqu'à notre époque rend difficile la reconstitution des habitudes antérieures. Cet obstacle est accru par le fait que la période de la présente recherche affecte particulièrement l'utilisation de métaphores et de doubles sens littéraires en combinaison avec une critique particulièrement caustique. Les méthodes d'enseignement de la flûte traversière utilisées au XIX^e siècle en France constituent l'une des sources d'information les plus fiables actuellement disponibles. Ces œuvres, écrites dans la plupart des cas par des flûtistes réputés qui appartiennent à l'élite musicale française, prouvent une certaine pratique musicale ainsi qu'une réelle exigence stylistique. Ces recueils pédagogiques sont un moyen fiable d'observer l'évolution de l'enseignement instrumental dans le développement des ressources pédagogiques utilisées dans la France du XIX^e siècle. Sans prétendre à l'exhaustivité dans le domaine de la pédagogie, les conclusions de cette étude sont issues de l'analyse de 60 méthodes conservées au Département de la Musique de la BnF sous la cote de rangement « VM8 G ». Ces manuels ont été déposés à titre de dépôt légal⁵⁰⁴ ou bien remis à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris au cours du XIX^e siècle. C'est grâce au dépôt obligatoire de toutes ces œuvres qu'aujourd'hui il est envisageable d'étudier de près la majeure partie de la production pédagogique. Toutefois, auteurs ou éditeurs n'ont pas tous respecté l'obligation légale.

La collecte des dates⁵⁰⁵ d'entrée dans les institutions dépositaires de ces publications offre une tendance claire quant à la production en France de ces méthodes d'apprentissage de la flûte traversière en France :

⁵⁰⁴ Que ce soit par inadvertance, omission ou même par désobéissance délibérée (cette obligation impliquait la mise à disposition gratuite de deux exemplaires, les coûts de production étant entièrement pris en charge par l'éditeur), toutes les conceptions musicales françaises du XIX^e siècle n'ont pas été déposées. Il semblerait que finalement ces actes de rébellion, grâce à l'encadrement efficace de l'institution, restent anecdotiques.

⁵⁰⁵ Pour une lecture correcte du graphique proposé ici, il faut garder à l'esprit que les données utilisées sont celles fournies par les institutions elles-mêmes, c'est-à-dire l'année d'entrée au Dépôt légal ou à la Bibliothèque du Conservatoire. Il faut également tenir compte du fait que le caractère obligatoire du dépôt d'un exemplaire dans les deux institutions a également induit un acte d'évasion, et c'est pourquoi nous trouvons des manuels dont la date d'entrée est postérieure à celle de l'édition réelle.



Graphique 1 : Représentation de la courbe de production en France des méthodes pour flûte traversière

Le graphique ci-dessus fait apparaître deux périodes de force dans la production de ce type de manuels. La première se produit de façon discrète pendant la Monarchie de Juillet⁵⁰⁶, la seconde – avec beaucoup plus de force – pendant le Second Empire⁵⁰⁷. La fin de cette deuxième période coïncide avec le déclenchement du conflit franco-prussien⁵⁰⁸, qui inaugure la III^e République⁵⁰⁹ française fière de son propre produit national, écartant les artifices étrangers. Cette nouvelle ère politique va connaître une reprise discrète de la publication de ce type d'ouvrage pédagogique, jusqu'à son extinction totale à la fin du siècle.

Cette production en trois phases différenciées ne se limite pas au seul niveau politique, elle est également due à l'évolution de la facture instrumentale. Elle représente l'important impact qu'a eu sur la France du XIX^e siècle la création par Theobald Boehm des modèles de flûtes de 1832 et 1847. Par ailleurs, la rapidité avec laquelle ces modèles ont été adoptés en France est largement étayée par la publication de ces manuels d'apprentissage, qui ont servi entre autres de publicité pour lesdits modèles d'instruments. Malgré un système de flûte bien implanté chez les interprètes français des XVIII^e et XIX^e siècles – et défendu avec zèle par Tulou – deux des institutions⁵¹⁰ les plus prestigieuses de France ont accepté aussitôt les avantages du nouveau système de flûte produit par Boehm. Comme on le constate dans le graphique ci-dessous, cette conjoncture a poussé à une mise en œuvre progressive et quelque peu précipitée dans toute la France :

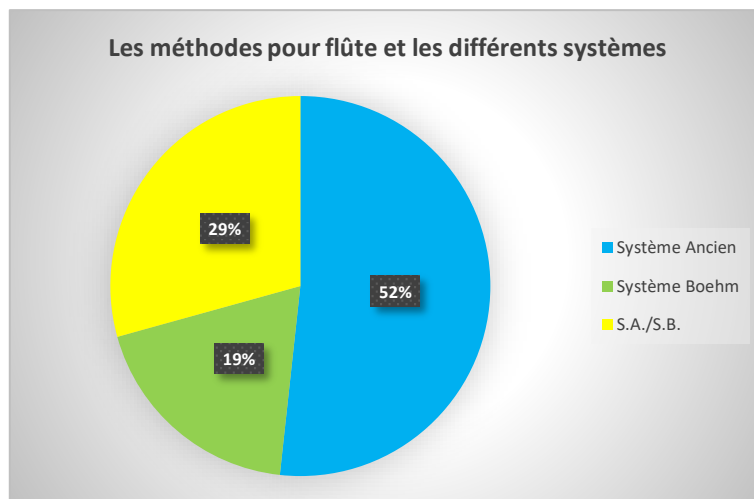
⁵⁰⁶ La Monarchie de Juillet est la période de règne politique du Royaume de France entre 1830 et 1848.

⁵⁰⁷ Le Second Empire est le système constitutionnel et politique établi en France le 2 décembre 1852, lorsque Louis Napoléon Bonaparte, alors président de la Seconde République française, devient l'empereur Napoléon III.

⁵⁰⁸ Le conflit franco-allemand de 1870-1871, souvent appelée guerre franco-prussienne ou guerre de 1870, est un conflit opposant la France, du 19 juillet 1870 au 28 janvier 1871, à une coalition d'États allemands dirigée par la Prusse et comprenant les vingt-et-un autres États membres de la Confédération d'Allemagne du Nord, ainsi que le royaume de Bavière, le royaume de Wurtemberg et le grand-duché de Bade.

⁵⁰⁹ La III^e République, est le régime républicain en vigueur en France de septembre 1870 à juillet 1940.

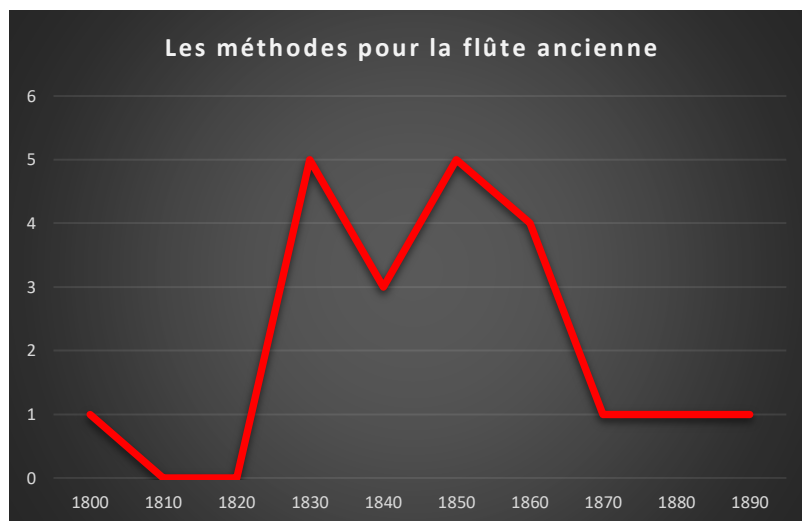
⁵¹⁰ Le Conservatoire de Paris et l'Opéra de Paris accueillent l'élite musicale française.



Graphique 2 : Proportion de la production en France des méthodes pour flûte en fonction du mécanisme de l'instrument

Les proportions ci-dessus montrent une prééminence de méthodes pour la flûte du système ancien dans les méthodes d'enseignement de l'instrument par rapport à celles du nouveau système. Malgré le caractère catégorique de ces chiffres, une lecture isolée de ces 52% de manuels dédiés exclusivement aux flûtes anciennes, ne serait qu'une caricature au fondement scientifique douteux. Si 52% des manuels sont destinés aux flûtes de l'ancien système et 19% aux flûtes du système Boehm, 29% des manuels attestent la coexistence pacifique des deux systèmes. C'est donc dans cette coexistence des deux modèles de flûte que réside la lecture correcte de la réalité de la France du XIX^e siècle. Aussi, une lecture globale des données met-elle en évidence une sorte d'égalité dans l'utilisation des deux systèmes instrumentaux dans l'enseignement. La coexistence « pacifique » renvoie à la période d'assomption et de transition où le jeune Dorus est déjà soliste à l'Opéra de Paris et où Tulou, qui détient toujours le monopole de la facture instrumentale de la flûte de système ancien, occupe encore le poste de professeur au Conservatoire de Paris.

Les graphiques résultant de chaque système de flûte traversière – constitués à partir du regroupement des données par tranches de dix ans – donnent un aperçu de l'évolution et du développement de l'instrument en France au XIX^e siècle. Les courbes proposées à continuation sont conçues en fonction du système de flûte traversière que les méthodes du XIX^e siècle proposaient aux apprentis. Ces données reflètent fidèlement l'offre et la demande en matière de choix instrumental. Le graphique ci-dessous, résultant de l'utilisation de la flûte ancienne, ne laisse aucune place au doute :



Graphique 3 : Représentation de la courbe de production en France des méthodes pour la flûte ancienne

La courbe ci-dessus propose une lecture simplifiée du succès temporel de cet instrument. Il est toutefois important de tenir compte des événements qui ont influencé ces résultats. Elles représentent une importante défense des instruments de système ancien à partir des années 1830, ce qui ne signifie pas que ce système de flûte n'était pas utilisé auparavant. Au contraire, les méthodes utilisées jusqu'à cette période sont les manuels que les grands maîtres tels que Hotteterre, Devienne ou Quantz ont publiés avec succès auprès d'apprentis de l'époque. Le début de ce succès coïncide avec la présentation et l'adoption par plusieurs flûtistes de renom du modèle de flûte 1832 de Boehm, ce qui laisse penser que ce « succès » n'est là que pour masquer la « peur » naissante d'être irrémédiablement remplacé par le nouveau modèle. Cette réaction n'a rien d'étrange, en raison du danger que représente ce nouvel instrument pour les fabricants de l'instrument ancien. La réaction observée au début des années 1840 coïncide à son tour avec la publicité que procure au modèle de 1832, les manœuvres du jeune assistant Victor Coche au Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris.

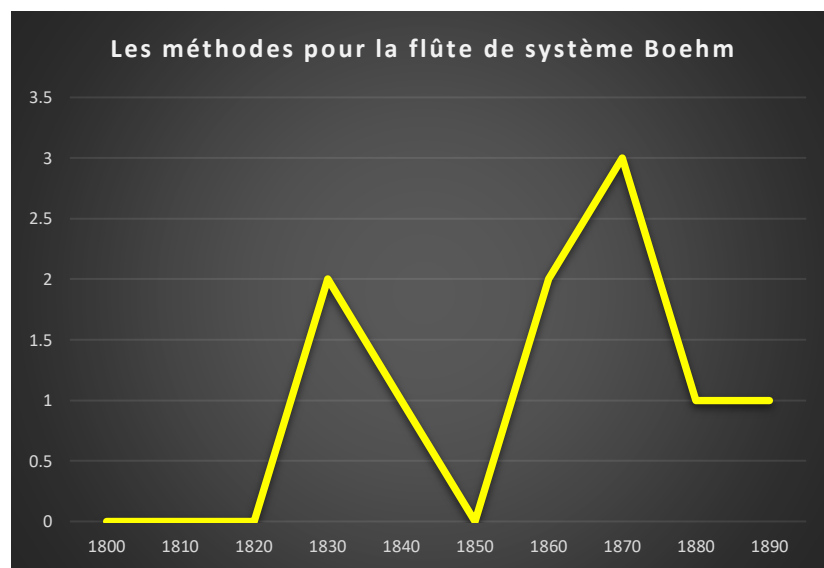
À partir des années 1850, les courbes sont le signe du début d'une deuxième vague de publications de ce type avec la même force que la précédente. Après une inflexion autour des années 1850, la production de manuels de flûte ancienne décline irrémédiablement. En effet, l'acceptation rapide dans la capitale française de ce qui a déjà été décrit ici comme le modèle 1847 de la flûte de Boehm, c'est-à-dire un instrument perfectionné à tous égards, sera une menace beaucoup plus évidente pour les flûtistes du système ancien. Il n'est pas surprenant que, dans le même souci de protection, les défenseurs de l'instrument de système ancien publient de nouveaux manuels avec une double intention :

1. La présentation des derniers développements de l'instrument en matière de mécanique, tel la mise en place de nouvelles clés, de nouveaux accessoires, etc.
2. La volonté de faire admettre la flûte de système ancien comme le seul instrument capable de garantir une combinaison parfaite de la tradition avec les derniers développements mécaniques et acoustiques.

3. L'exclusivité d'un apprentissage, mettant *de facto* de côté le nouvel instrument, sous le sceau de la garantie que confère l'association d'un joueur reconnu.
4. La garantie d'interpréter des airs à succès sur les instruments originaux pour lesquels la partition a été composée, sans dénaturer le résultat avec le son inévitablement transformé du nouvel instrument.

De plus, hormis les maigres avancées mécaniques de l'époque, la publication de ces manuels d'apprentissage de l'instrument ancien n'a pas été en mesure d'apporter quelque chose de nouveau. L'attrait de leur diffusion repose donc sur l'utilisation des dernières avancées associées à l'empreinte personnelle que l'auteur a su imprimer. Ce serait donc l'une des conséquences de la peur que ces flûtistes ont éprouvée en découvrant les avantages du nouvel instrument. Cet empressement à démarquer confirme la qualité qu'ils accordaient à l'instrument de Theobald Boehm, tout en remettant en question les capacités réelles de leur propre instrument.

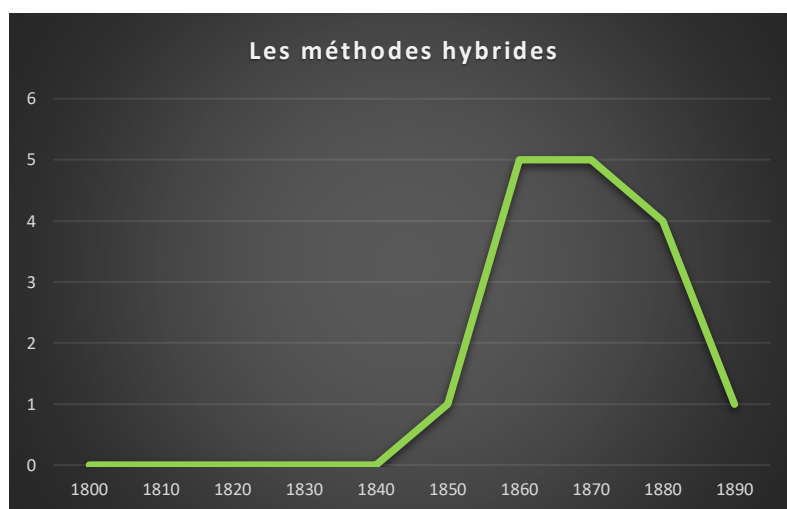
La courbe qui résulte de la publication des méthodes exclusivement dédiées au travail de la flûte de Theobald Boehm, malgré la même discrétion qu'affiche la tendance de sa production globale, est parlante :



Graphique 4 : Représentation de la courbe de production en France des méthodes pour la flûte de système Boehm

L'évidence de la création de nouveaux modèles de flûtes transparaît aussi dans la courbe du graphique ci-dessus. Les deux inflexions où ces publications tentent de faire prévaloir la flûte de Boehm coïncident avec la présentation, en 1832 et 1847, de ces modèles par Boehm. Malgré une réponse immédiate plus discrète à la flûte de 1847 en rapport au graphique précédent, l'impact réel de ces manuels de flûte Boehm ne se voit que plus tard lors de son adoption généralisée. Le public amateur, de même que les flûtistes professionnels, sont d'abord majoritairement fidèles à l'ancien système de flûte, mais ils découvrent rapidement la facilité d'utilisation offerte par les nouvelles implémentations. C'est pourquoi, afin de remplacer la flûte ancienne de la manière la plus efficace et intelligente, il est indispensable d'utiliser des manuels

d'apprentissage qui proposent un traitement commun des deux systèmes de flûte et où cette coexistence des systèmes semble pacifique :



Graphique 5 : Représentation de la courbe de production en France des méthodes pour les deux flûtes

Le graphique ci-dessus représente le diagramme résultant des méthodes hybrides qui observent et étudient les deux systèmes de flûte traversière. Ces courbes reflètent, comme dans les deux cas précédents, l'adoption progressive du modèle de flûte de Theobald Boehm de 1847 par les flûtistes français. Toutefois, comme montre la courbe, la réaction au modèle 1832 observée dans les modèles précédents brille par son absence dans ces méthodes. De ce fait, il ne faut pas oublier que même si le modèle de 1832 a été adopté et soutenu à l'origine par trois flûtistes parisiens de renommée⁵¹¹, il avait autant de détracteurs – parmi lesquels l'honorable et incontesté maître Tulou – faisant le contrepoids. Ce modèle de 1832 n'eut qu'un effet timide sur ce type de production : seuls trois manuels⁵¹² osèrent envisager la viabilité de la flûte de Boehm et furent publiés par ses propres défenseurs !

La coexistence pacifique, tout à fait bénéfique, et le compromis entre les deux systèmes, grâce à la publication de méthodes mixtes, ont effectivement eu lieu après l'implantation à Paris du modèle Boehm de 1847. On a vu précédemment que la place de la flûte Boehm n'était pas très importante dans la publication des manuels d'enseignement durant cette première période. Cependant, la publicité que le modèle 1832 a connue lors du conflit de Victor Coche – ajoutée à la popularité du jeune Louis Dorus avec son instrument – favorisera l'adéquation d'un terrain viable pour cette période de coexistence pacifique. Ainsi, d'après la courbe ci-dessus, la publication de manuels de flûte mixtes connaît un essor considérable à partir des années 1850.

En publiant ces manuels hybrides, les éditeurs profitent de bénéfices complémentaires :

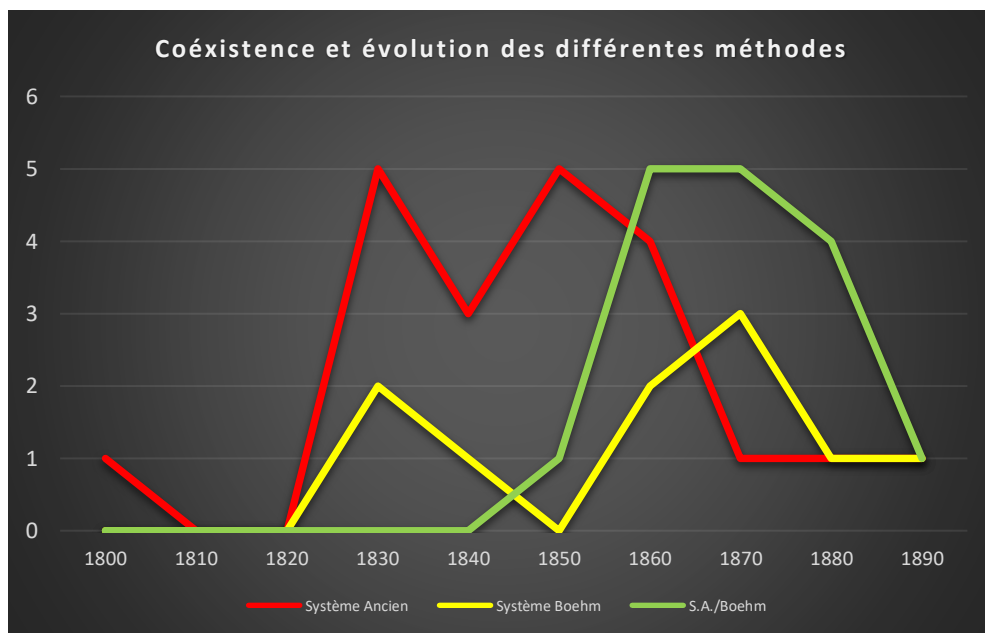
⁵¹¹ H. Camus, V. Coche et L. Dorus.

⁵¹² Paul-Hippolyte Camus, *Méthode pour la nouvelle flûte Boehm*, Paris, J. Meissonnier, 1839 ; Victor Coche, *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche* op. 15, Paris, Schonenberger, 1839 ; Louis Dorus, *L'étude de la nouvelle flûte : Méthode progressive et arrangée d'après Devienne par L. Dorus*, Paris, Schonenberger, 1845.

1. Ils couvrent entièrement la demande actuelle du marché, c'est-à-dire qu'ils garantissent l'apprentissage de l'instrument dans ses deux systèmes de mécanisme.
2. Ils répondent au critère commercial de la nouveauté ; jusque là, aucune autre méthode d'apprentissage n'a traité deux instruments *a priori* identiques mais dont la mécanique est totalement différente.
3. Ils participent à la course pour trouver le manuel le plus complet :
 - a. d'un point de vue mécanique : il rassemble l'ensemble des doigts des trilles impossibles, il propose la solution à des passages jusqu'alors compliqués.
 - b. d'un point de vue pédagogique : la méthode offre de la cohérence dans la gradation des exercices proposés afin de garantir une base technique plus solide.
 - c. d'un point de vue de la séduction : cette méthode, par le contenu de ses exercices, duos, études et airs, est attrayante et agréable pour l'élève.

Le graphique des méthodes mixtes montre la coïncidence dans l'inflexion de la production de ces manuels, comme dans le cas des manuels précédents, avec la présentation à Paris du modèle de flûte de Boehm de 1847. Toutefois, cette production de manuels hybrides n'a pas connu les deux phases distinctes, comme ce fut le cas pour les manuels décrits ci-dessus, elle s'est concentrée presque exclusivement dans les années 1860 et 1870. Ce phénomène de production en une seule phase est sans doute conséquence de l'essor de la demande française pour seulement ce modèle.

La tendance exprimée ci-dessous par l'ensemble des manuels publiés au XIX^e siècle en France en fonction du système de flûte qu'ils étaient destinés à promouvoir, renseigne les raisons pour lesquelles la production est étroitement liée à l'offre et à la demande commerciales. Les préférences qu'à titre individuel l'interprète exprime via ses options d'achat, ainsi que la gestion de l'offre commerciale des manuels, indiquent à la fois le choix d'un système de flûte. La visualisation des trois courbes sur un même graphique est particulièrement éclairante :



Graphique 6 : Production en France des différentes méthodes pour flûte en fonction de son mécanisme

La vue panoramique de la production des méthodes d'enseignement de la flûte traversière au XIX^e siècle que propose le diagramme ci-dessus illustre l'évolution du choix du système mécanique de la flûte, tant du point de vue de l'acquéreur que de celui de l'éditeur vendeur. L'absence de publication au cours des trois premières décennies du XIX^e siècle suppose l'utilisation de manuels rédigés par les anciens maîtres⁵¹³. Au début du XIX^e siècle est publiée la méthode officielle de flûte du Conservatoire de Paris⁵¹⁴ – élaborée par la Commission chargée de sa préparation, approuvée par l'Assemblée générale des membres du Conservatoire et enfin sanctionnée par son Directeur – qui vient honorer la tradition des maîtres précédents dans l'adaptation de la transformation de l'enseignement de l'instrument. Ce manuel vient combler la totalité des nécessités de l'enseignement de la flûte traversière au début du XIX^e siècle.

Le bouleversement de ces courbes, à partir des années 1830, coïncide avec la présentation du nouveau mécanisme conçu par Boehm dans son modèle de flûte de 1832 et l'émergence d'une situation d'insécurité pour les virtuoses du système ancien. Comme il apparaît sur le graphique ci-dessus, huit méthodes de l'ancien système et trois méthodes du système Boehm ont été publiées et déposées en France entre 1830 et 1845. Cette situation d'instabilité, s'avérant rapidement d'une grande aide pour les flûtistes moins adroits, semble avoir obligé les flûtistes habiles de l'ancien système à se positionner avec une grande hâte. Mais c'est seulement à partir des années 1850 que le scénario décrit change radicalement, se constituant comme une conséquence directe de l'adoption en France du modèle de flûte de Boehm de 1847 :

1. La production de méthodes travaillant le système Boehm acquiert une force particulière traduite par une ligne ascendante qui se poursuit pendant trois décennies.
2. Les méthodes d'apprentissage mixtes apparaissent sur la scène de l'édition avec une force remarquable donnant un soutien involontaire aux manuels d'enseignement exclusifs de Boehm.
3. Les méthodes de flûte de système ancien, qui avaient jusque-là conservé une hégémonie tant dans l'édition que sur la scène musicale, subissent un repli important. La ligne inexorablement descendante – conséquence de la force importante que se sont appropriées les méthodes de flûte Boehm – vient se constituer comme le reflet de la fatigue de la flûte de système ancien.

En outre, la publication de méthodes mixtes⁵¹⁵, bien qu'il soit passé complètement inaperçu, a un rôle fondamental en pro d'une transition vers le modèle en métal de 1847. Un changement aussi radical que celui que propose Boehm – notamment en termes de matériaux et de nouveau système de doigté – n'est pas réalisable sans une période de transition douce. Cette cohabitation représente la période au cours de laquelle le flûtiste peut continuer à utiliser l'instrument habituel tout en observant le mécanisme avantageux du nouveau modèle. C'est grâce à ces publications que les flûtistes les plus craintifs pourront constater de visu les avantages du nouveau mécanisme, accélérant souvent leur décision de passer à la flûte Boehm.

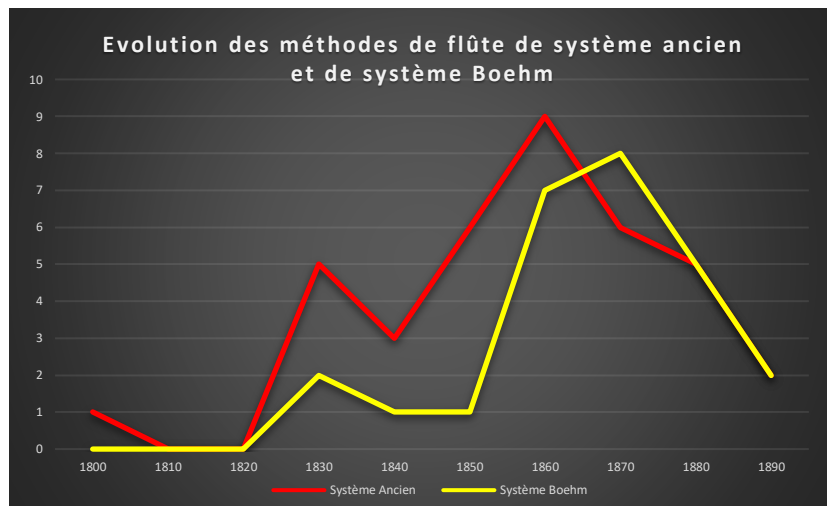
⁵¹³ Comme par exemple ceux d'Hotteterre, Devienne ou Quantz.

⁵¹⁴ Antoine Hugot et Johann Georg Wunderlich, *op. cit.*

⁵¹⁵ Les méthodes mixtes sont des manuels d'apprentissage dans lesquels sont inclus les doigtés pour les flûtes de l'ancien système et pour les flûtes à mécanisme Boehm.

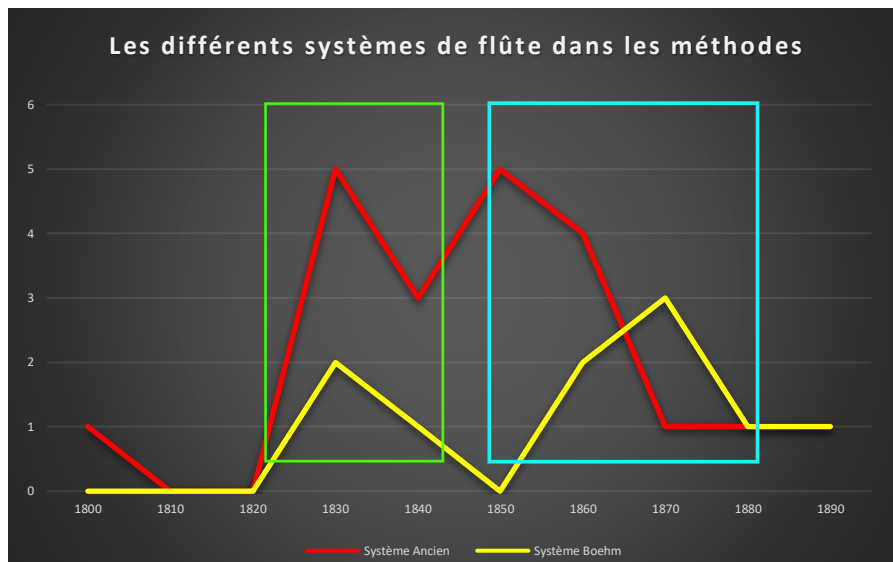
Les manuels hybrides sont donc devenus la solution la mieux adaptée pour la coexistence de flûtes des différents systèmes, tout en apportant de la sérénité dans une transition qui aurait pu être complexe ou agitée.

Si la coexistence de ces deux systèmes de flûte est prouvée par la production de manuels que représentent les lignes du graphique ci-dessus, le graphique ci-dessous vient ajouter un complément d'information. La tendance du choix de l'instrument s'éclaire davantage lorsque seule l'évolution des méthodes des deux systèmes est prise en compte. Ainsi, après avoir compté les manuels mixtes comme un seul de chaque système, l'évolution résultante est la suivante :



Graphique 7 : Représentation de l'évolution dans la production des méthodes à système exclusif pour flûte en France

L'évolution de la production des manuels des deux systèmes est parallèle dans la fluctuation de leurs courbes avec la seule différence d'une décennie de production. Ce décalage dans la tendance donne une certaine garantie aux méthodes de flûte de l'ancien système qui conserveront la suprématie jusqu'aux années 1860, moment où les deux courbes se croisent et où la production de la flûte du système Boehm prend le relais et dépasse momentanément celle de l'ancien système pour finalement afficher une coexistence pendant les dernières années. Cependant, en isolant les lignes résultant des méthodes ayant opté pour l'exclusivité d'un système, les données qui en résultent sont tout aussi frappantes :



Graphique 8 : Représentation de la différence d'évolution dans la production des méthodes pour flûte en France

De ce fait, dans la première phase⁵¹⁶ des mouvements de croissance quasi-parallèles sont observés dans les deux systèmes, mais avec un taux de production plus élevé dans les manuels de système ancien. Une tendance similaire résulte de ces courbes, le déclin est moins abrupt – car étalé sur plus de vingt ans – dans les manuels de système Boehm que dans ceux de l'ancien système. Au contraire, dans la deuxième phase⁵¹⁷, la production ne progresse pas de la même manière que lors de la première : alors que le déclin des manuels de l'ancien système se produit en une seule décennie, l'essor de la deuxième phase des manuels de l'ancien système intervient immédiatement après pendant le déclin de la première phase du système Boehm. La suprématie de la production Boehm de la deuxième phase coïncidera avec le déclin des manuels de l'ancien système. Outre la précieuse publicité complémentaire aux flûtes du système Boehm qui se dégage de l'illusion optique de ces courbes croisées, il est important de noter :

1. La préférence des utilisateurs des manuels du système Boehm par rapport aux manuels de l'ancien système.
2. La forte baisse de la production de manuels de l'ancien système indique la fin de l'utilisation de l'instrument.
3. La forte croissance de la production des manuels du système Boehm entraîne un affaiblissement des manuels de l'ancien système.
4. La facilité du mécanisme de la flûte Boehm facilite la diffusion de l'instrument à un ensemble croissant d'utilisateurs, comme les amateurs. Par conséquent, la production de manuels est obligée de couvrir cette nouvelle catégorie d'acheteurs potentiels.
5. La nécessité de s'adapter aux exigences esthétiques du point de vue de la puissance sonore et de la virtuosité mécanique.

⁵¹⁶ Rectangle vert correspondant aux décennies de 1820 à 1840.

⁵¹⁷ Rectangle cyan correspondant aux décennies de 1850 à 1880.

Un autre moyen d'observer de près l'évolution stylistique de l'enseignement de la musique instrumentale en France au XIX^e siècle est l'étude de la mise en page et du contenu des recueils pédagogiques publiés et déposés au cours de ce siècle. Les données obtenues à partir de l'étude des 60 méthodes de flûte proposées ici permettent d'établir les bases de l'évolution et de la transformation des préférences interprétatives, tant du point de vue de l'utilisateur que de l'éditeur. Les principales sections dans lesquelles les auteurs répartiront le travail de ces manuels sont les suivantes :

1. Principes généraux de la musique :
 - a. Historique et facture de la flûte traversière
 - b. Étude du solfège
2. Mécanique de l'instrument :
 - a. Étude de la posture
 - b. Étude de l'embouchure
 - c. Étude de la respiration
3. Traitement et recherche de la beauté du son
4. Entretien de l'instrument
5. Pratique instrumentale :
 - a. Exercices et exemples
 - b. Études
 - c. Musique de chambre : duos
 - d. Sonates, Fantaisies et d'autres formes de composition
6. Traitement spécifique et travail des ornements sur la flûte traversière

On peut constater que le contenu original – qui se veut en même temps impartial – des méthodes de flûte traversière est précédé d'un prologue dans lequel l'auteur s'explique à titre personnel. Il fait part de ses motivations et des raisons de sa décision de publier son ouvrage, qui se veut le fruit de son expérience sur le terrain. Il est aussi fréquent de trouver des critiques déguisées envers d'autres méthodes déjà publiées, sous forme d'apologie, dans le but de justifier la publication en question. Ces critiques visent surtout à mettre en évidence les lacunes de contenu. D'autre part, il est paradoxal de constater que – bien que chaque manuel tente de se démarquer des autres déjà existants – la présentation générale de la grande majorité des manuels de flûte offre un contenu presque identique. Les seules différences résident donc au niveau du contenu de chaque section, garantissant ainsi une certaine originalité de chaque manuel. Les données recueillies sur la fréquence de traitement des différentes sections – énumérées ci-dessus – à l'intérieur de chaque méthode publiée au XIX^e siècle en France sont les suivantes :

Tableau de la récurrence dans le traitement					
	Production	Pourcentage		Production	Pourcentage
PRINCIPES GÉNÉRAUX			EMBOUCHURE		
Système Ancien (x/30)	24	80,00%	Système Ancien (x/30)	23	76,66%
Système Boehm (x/11)	9	81,81%	Système Boehm (x/11)	8	72,72%
S.A./S.B. (x/17)	16	94,11%	S.A./S.B. (x/17)	16	94,11%
TOTAL (x/60)	49	81,66%	TOTAL (x/60)	47	78,33%
FACTURA/HISTOIRE			RESPIRATION		
Système Ancien (x/30)	7	23,33%	Système Ancien (x/30)	12	40,00%
Système Boehm (x/11)	6	54,54%	Système Boehm (x/11)	4	36,36%
S.A./S.B. (x/17)	8	47,05%	S.A./S.B. (x/17)	3	17,64%
TOTAL (x/60)	21	35%	TOTAL (x/60)	19	31,66%
BEAUTÉ DU SON			ENTRETIEN DE L'INSTRUMENT		
Système Ancien (x/30)	16	50,00%	Système Ancien (x/30)	1	3,33%
Système Boehm (x/11)	6	54,54%	Système Boehm (x/11)	2	18,18%
S.A./S.B. (x/17)	12	70,58%	S.A./S.B. (x/17)	1	5,88%
TOTAL (x/60)	34	56,66%	TOTAL (x/60)	4	6,66%
TENUE			ORNEMENTS		
Système Ancien (x/30)	26	86,66%	Système Ancien (x/30)	21	70,00%
Système Boehm (x/11)	9	81,81%	Système Boehm (x/11)	9	81,81%
S.A./S.B. (x/17)	15	88,23%	S.A./S.B. (x/17)	16	94,11%
TOTAL (x/60)	50	83,33%	TOTAL (x/60)	47	78,33%

Tableau 8 : Contenu abordé à l'intérieur des méthodes et pourcentage de récurrence en fonction du système d'instrument

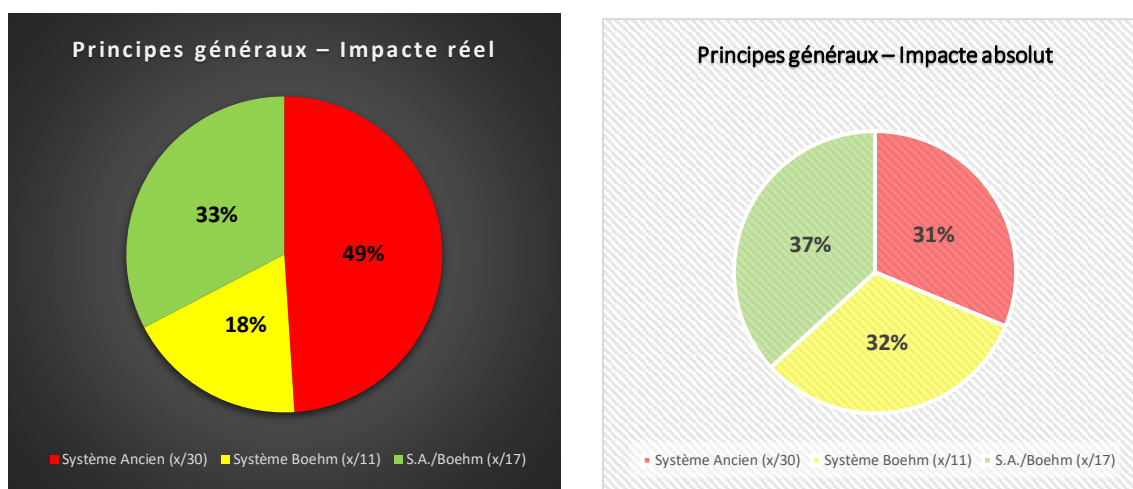
Il convient de remarquer l'importance que la grande majorité d'auteurs de ces manuels de flûte traversière accordent à l'apprentissage des principes musicaux, communs à tous les instruments. Le traitement qui leur est réservé dans ces recueils est presque identique dans la grande majorité des cas⁵¹⁸ ; et, comme si un accord commun existait, la théorie musicale se voit souvent organisée de la manière suivante :

1. La portée musicale,
2. Distribution des notes de musique,
3. Le rythme : la valeur des notes et des silences,
4. L'organisation de la musique sur la portée (durée, équivalences et fonctionnement).
5. Les altérations
6. Gammes majeures et mineures
7. Gamme chromatique
8. Indications de mouvement
9. Les nuances
10. Théorie des ornements

⁵¹⁸ À partir des données du tableau, le respect de ces sections principales se produit et est reproduit dans plus de 80% des cas étudiés.

A. Principes généraux de la musique

L'apprentissage des fondamentaux musicaux – toujours préalable à l'apprentissage instrumental pratique – est essentiel dans ce type de publication. Le traitement qui leur est réservé à l'intérieur des premiers chapitres de ces manuels instrumentaux, les signale comme indispensable. De plus, il est possible d'apprécier une réelle homogénéité dans le traitement de ladite section dans les différents manuels, avec indépendance du système de flûte étudié par chaque méthode. Ainsi ces données font voir l'importance accordée aux fondamentaux musicaux dans les méthodes d'apprentissage :



Graphique 9 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de la théorie générale dans les méthodes pour flûte en France

B. L'embouchure

Le travail de l'embouchure proposé dans les différents manuels de flûte se concentre sur la manière dont l'utilisateur doit adapter sa propre physiologie à la forme invariable de l'embouchure de l'instrument. Cette particularité représente l'une des sources de préoccupation et d'étude des spécialistes du XIX^e siècle. Plus des ¾ des méthodes de flûte publiées au cours de ce siècle en France ont tenté d'apporter la meilleure solution pour résoudre ce problème. Le zèle montré par certains auteurs était tel qu'ils sont allés jusqu'à étudier la physiologie différente des lèvres de chaque utilisateur. Ainsi, certaines méthodes – comme celle de Tulou⁵¹⁹, avec une volonté flagrante d'exhaustivité – proposent une étude de chaque type de lèvres⁵²⁰ :

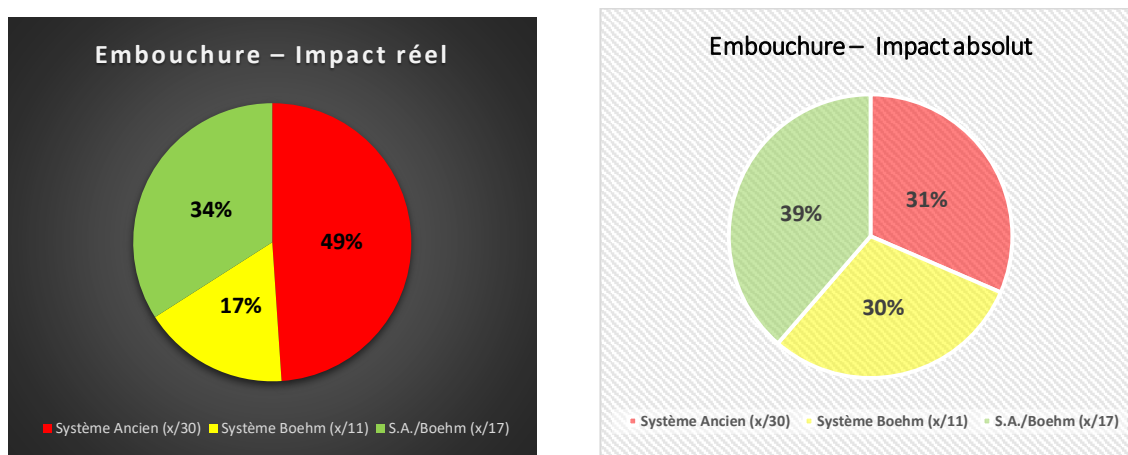
1. Les personnes à la lèvre inférieure plus avancée que la lèvre supérieure.
2. Les personnes aux lèvres épaisses.
3. Les personnes aux lèvres gercées.
4. Les personnes aux lèvres fines.

⁵¹⁹ Jean-Louis Tulou, *Méthode de flûte progressive et raisonnée op. 100*, Paris, Brandus & Cie, 1851.

⁵²⁰ *Id.*, p. 2-3.

5. Les personnes à la lèvre supérieure plus avancée que la lèvre inférieure.

Jean-Louis Tulou estime que dans cette recherche de la beauté idéale du son, les personnes dont les lèvres appartiennent aux trois premières catégories rencontrent une difficulté insurmontable : « il est difficile d'obtenir de la [belle] sonorité et de la pureté [sonore], puisque la colonne d'air ne peut arriver directement dans l'embouchure, sans qu'il y ait de pertes de souffle à droite et à gauche »⁵²¹. Pour les personnes appartenant aux deux dernières catégories, le verdict de Tulou est catégorique : « Les personnes aux lèvres fines obtiennent ordinairement un beau son sur la flûte. [...] Il en est de même pour les personnes qui ont la lèvre supérieure plus avancée que la lèvre inférieure »⁵²². À l'identique de la section précédente, cette partie de l'enseignement de la flûte semble préoccuper un nombre important de maîtres flûtistes :



Graphique 10 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de l'embouchure dans les méthodes pour flûte en France

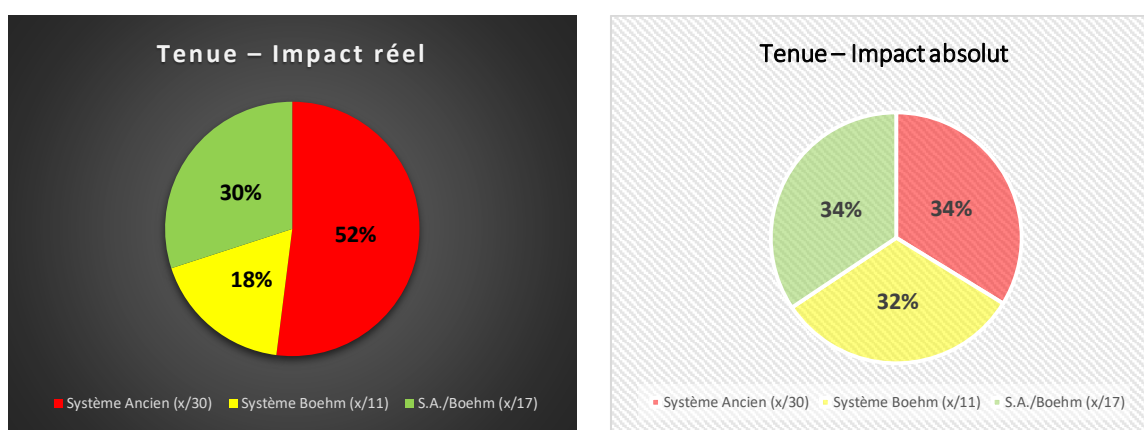
Le graphique ci-dessus montre que les méthodes du système ancien représentent presque la moitié du traitement total de l'embouchure de la flûte traversière au XIX^e siècle ; cependant, et dans la même ligne de cohérence, il est possible d'affirmer que les méthodes dédiées à la flûte Boehm – exclusives et hybrides – représentent la moitié de ce traitement. Ces données doivent également être lues avec l'attention que méritent les références consignées dans le précédent tableau des données de traitement. L'ensemble de ces données montre une nette supériorité des méthodes hybrides. Ainsi, le graphique d'impact absolu propose une image de quasi-égalité entre les trois types de manuels, même si – comme pour les principes fondamentaux de la musique – il laisse entrevoir une légère supériorité des manuels hybrides. Cette légère différence est sans doute imputable à la ligne de production que les éditeurs de la seconde moitié du XIX^e siècle ont adoptée en faveur de l'inclusion des amateurs dans le public cible de ces manuels. C'est précisément ce genre de public – qui deviennent progressivement le principal utilisateur – auquel ces maisons d'édition consacrent leurs plus grands efforts.

⁵²¹ *Id.*, p. 3.

⁵²² *Ibid.*

C. Traitement postural

Dans la même direction, et comme le montre le Tableau des Données de Traitement des méthodes françaises de flûte au XIX^e siècle, 83% des méthodes étudiées ici accordent une importance analogue à l'étude posturale de l'interprète. Chaque auteur déploie de l'énergie pour expliquer la posture idéale que, selon lui, l'élève doit avoir pour obtenir une performance optimale avec l'instrument. Il s'agit d'une préoccupation intemporelle et indépendante du système⁵²³ de flûte pour lequel le manuel en question a été écrit et présenté comme un aspect essentiel pour une performance optimale. Conformément à l'objectif commercial et pédagogique de ces manuels, une dualité dans ce travail de posture est essentielle : d'une part, la fonction ergonomique du geste étroitement liée à la qualité du résultat recherché, d'autre part, le désir plus ou moins inconscient de reproduire l'image que le maître vénéré ou le virtuose admiré projette avec son instrument lors d'une leçon ou d'un concert. En somme, ce travail d'adaptation ergonomique bénéficie à la fois à l'interprète lors de l'exécution et à l'image qu'il projette avec l'instrument.



Graphique 11 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de la tenue dans les méthodes pour flûte en France

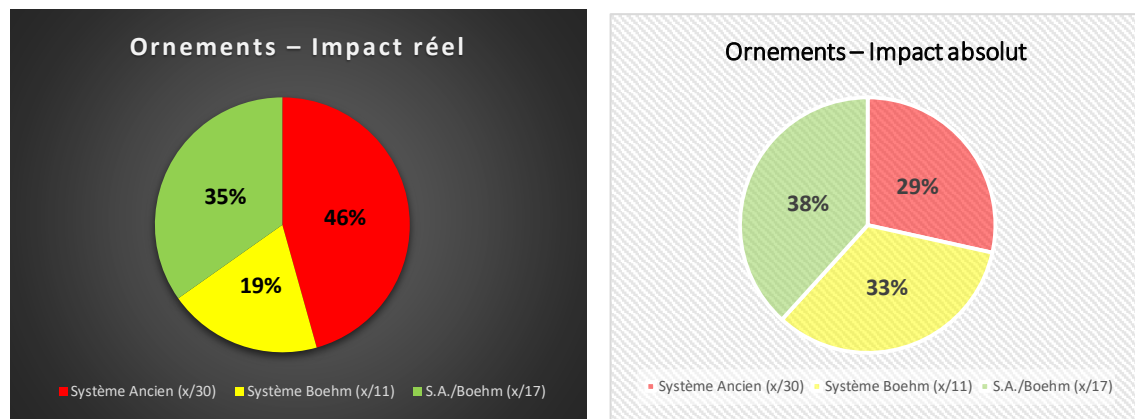
Ces deux graphiques révèlent une identité équilibrée de l'impact réel avec la production effective de ces manuels au cours du XIX^e siècle. En outre, la correspondance de l'impact absolu est appréciable au niveau interne avec une équité dans le traitement postural de l'utilisateur avec l'instrument. Le pourcentage élevé, plus de 80% de ce traitement, ainsi que la cité équité en interne, signalent l'importance que les auteurs, éditeurs et utilisateurs attachent et au confort ergonomique et à la beauté de l'image à projeter.

D. Traitement de l'ornementation

Le traitement de l'ornementation est une autre des préoccupations majeures dans la conception des manuels d'apprentissage de la flûte en France au XIX^e siècle. Comme pour les

⁵²³ Comme le montrent les données du tableau proposé ici, le taux de traitement de ce problème dépasse 80% dans les trois subdivisions de manuels étudiées.

catégories précédentes, une section de ces caractéristiques présente un grand intérêt pour les utilisateurs qui aspirent à la beauté de leur interprétation.

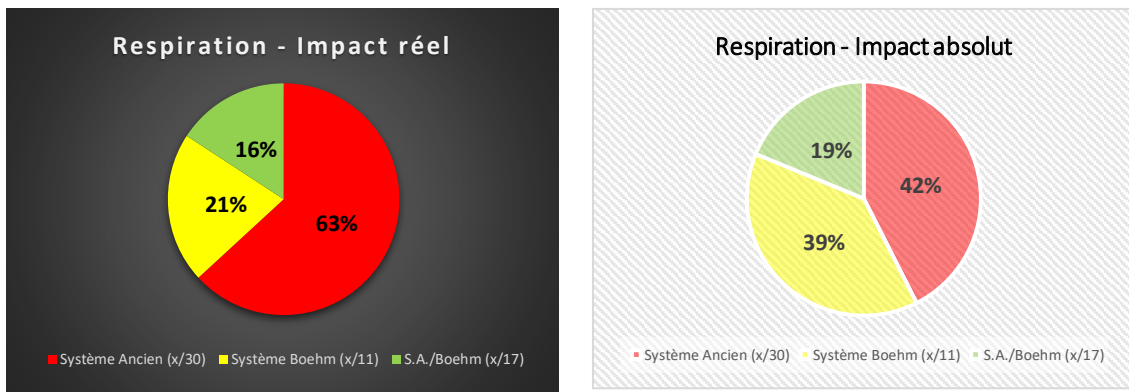


Graphique 12 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement des ornements dans les méthodes pour flûte en France

Le terme d'ornementation est traditionnellement associé à la virtuosité et, par extension, au *bel canto*. Bien que les données révèlent un traitement équilibré en ce qui concerne la production de chaque type de manuel, il est possible d'apprécier un léger manque d'intérêt pour les méthodes de flûte de système ancien (70%) par rapport aux méthodes de flûte Boehm (près de 82% d'entre elles) ou aux manuels hybrides (94%). Le résultat de l'impact absolu de la proposition s'avère très révélateur du désintérêt envers un flagrant mépris pour les méthodes de flûte de système ancien (29%) par rapport aux manuels hybrides (38%). Cette différence s'explique par la nécessité pour le modèle de flûte Boehm de prouver sa valeur ainsi que sa facilité de jeu avec le nouvel instrument. Plusieurs auteurs se serviront des tables de doigtés comparatives avec l'ancien instrument afin d'indiquer les passages impraticables avec l'un des instruments, mais faciles à jouer avec l'autre. En plus de louer la facilité d'exécution des ornements auparavant difficiles, cette section sert de publicité inestimable à l'instrument de Boehm, contribuant efficacement à accroître son adoption. Par ailleurs, le traitement exhaustif de ces ornements – défendus avec fierté par l'opéra des XVIII^e et XIX^e siècles – révèle la splendeur de l'influence directe du *bel canto* et du chant lyrique sur la flûte traversière. Et plus particulièrement avec l'instrument en métal de Boehm.

E. La respiration

Le traitement de la respiration constitue le travail le plus important et le plus nécessaire pour obtenir des résultats optimaux avec la flûte traversière. Étant donné que celle-ci appartient à la grande famille des instruments à vent, une telle section serait plus que justifiée, mais c'est loin d'être le cas. La respiration constitue l'action fondamentale et préalable pour pouvoir insuffler de l'air à l'intérieur de l'instrument, cependant très peu de méthodes s'attachent à ces conseils. Seulement 31% des manuels – indépendamment du système auquel ils sont associés – prendront la peine de prévoir l'étude de cette question.



Graphique 13 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de la respiration dans les méthodes pour flûte en France

Selon les diagrammes ci-dessus, les méthodes de flûte de l'ancien système sont les plus disposées à apprendre les règles d'une respiration correcte : avec 40% de leur production individuelle, elles représentent plus de la moitié de l'impact réel total (63%). Cependant, à l'étude des valeurs absolues, les méthodes qui se penchent exclusivement sur le système Boehm sont également proches des 40% d'impact absolu. Les méthodes exclusives sont-elles finalement plus exhaustives ? Au vu de ces données, une réponse positive paraît raisonnable.

Dans ce sens, et profitant de l'ouverture que lui offre sa méthode de flûte raisonnée, Tulou met en avant cette négligence de la part de ses collègues⁵²⁴. L'une des raisons qui justifierait cette négligence de traitement peut s'expliquer par le caractère naturel et universel de la respiration. Quel serait donc l'intérêt d'apprendre un acte qui est a priori inné à l'espèce humaine et que celle-ci pratique en permanence depuis sa naissance ? Pourtant, la négligence dans le traitement de la respiration que dénonce Tulou n'est pas le simple apprentissage de la dualité inspiration-expiration du mécanisme de la respiration. De plus, son reproche dénonce l'absence d'apprentissage de la respiration comme élément fondamental de la phrase musicale. D'après lui, l'art du phrasé doit être appris puis intégré dans le domaine de l'interprétation musicale, sans quoi le discours musical serait dépourvu de tout le sens qui lui a été originellement donné : « rien n'est plus pénible que d'entendre un exécutant respirer à tort et à travers, il souffre en jouant et il fait souffrir ceux qui l'écoutent »⁵²⁵.

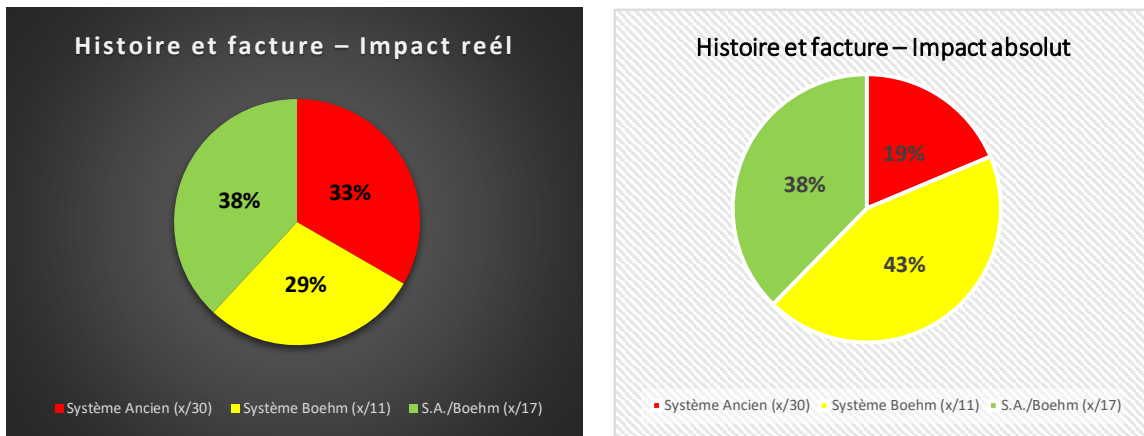
F. L'histoire et la facture de l'instrument

Des auteurs de méthodes d'apprentissage ont pris l'initiative d'inclure quelques éléments de l'histoire de la flûte, voire quelques références à la construction de l'instrument. Ils désirent montrer aux utilisateurs l'histoire et l'origine de l'instrument avec lequel ils doivent passer tant d'heures d'étude en solitaire. Il est même légitime de vouloir justifier le choix du contenu du manuel destiné à l'apprentissage de la flûte traversière en s'appuyant sur le recul acquis au fil des années. Et aussi d'informer l'utilisateur sur le processus de construction de l'instrument qu'il a entre ses mains. Compte tenu que ces références sont les sujets qui, vers le milieu du XIX^e

⁵²⁴ Jean-Louis Tulou, *op. cit.*, p. 9.

⁵²⁵ *Ibid.*

siècle, ont suscité tant de controverses et contribué aux problèmes du moment, il n'aurait pas été étrange que les flûtistes auteurs de manuels d'apprentissage aient développé leur propre position en profitant de la publication de leurs recueils. Pas étrange non plus de profiter de la situation et d'inclure des textes biaisés dans le développement de cette position, dans lesquels ils prennent position sur l'occurrence incertaine des faits et justifient ainsi le système de flûte de leur choix. Or, ce n'est pas le cas. Les graphiques résultant des données recueillies révèlent un manque d'intérêt pour le sujet, comme le montre également le tableau des données de traitement. Seulement 35% des manuels décident de traiter ce sujet de la pédagogie de la flûte :



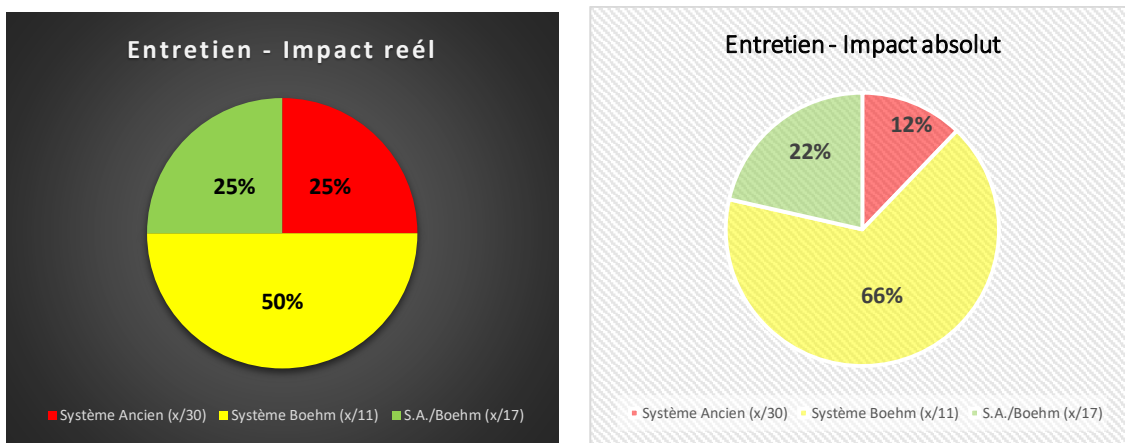
Graphique 14 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de l'histoire de la flûte dans les méthodes pour flûte en France

Les données recueillies dans le diagramme de l'impact réel offrent une image d'équilibre entre les trois types de manuels, malgré une légère inégalité observée en faveur des manuels hybrides. En revanche, l'étude du graphique des données absolues révèle une image complètement différente : ce sont les méthodes exclusives de la flûte de Boehm qui montrent un impact plus important parmi les autres. Néanmoins, en tenant compte du fait que les manuels hybrides incluent le travail innovant de Boehm, on peut affirmer que ce sont les manuels qui étudient le système de flûte de Boehm qui offriront la plus grande visibilité⁵²⁶ de l'histoire de l'instrument ainsi que de sa facture. La logique d'un tel résultat traduit l'urgence pour ces manuels de trouver un appui dans l'histoire de l'instrument et de justifier une publication qui bouleverse une tradition jusqu'ici stoïque en apparence. Ces auteurs utilisent l'évolution de l'instrument pour signaler les innovations mécaniques très avantageuses que la flûte de Boehm apporte, et pour justifier le choix de ce nouvel instrument. L'absence de traitement par les méthodes exclusives de la flûte à système ancien est donc normale puisque la tradition qu'elles sont censées préserver, est déjà incluse dans les méthodes d'apprentissage des grands maîtres qu'ils étudient. Étant donné que l'ancien système de flûte n'avait subi que des modifications mineures, il n'y avait guère plus à offrir qu'une simple transcription de ce qui avait déjà été fourni dans les manuels précédents.

⁵²⁶ L'ensemble de ces manuels représente 2/3 de la production réelle, avec un impact absolu de plus de 80%.

G. Conseils d'entretien

Les conseils pour un bon entretien des instruments sont aujourd'hui considérés comme essentiels tant d'un point de vue mécanique – afin d'avoir un instrument dans le meilleur état possible le plus longtemps possible – que d'un point de vue financier – afin de ne pas aggraver le coût d'une réparation ou de devoir changer d'instrument par manque de soin. Les résultats obtenus indiquent une tendance complètement différente de la situation actuelle : un discret 6,66% de la totalité des manuels, soit seulement 4 des 60 manuels étudiés, donne des conseils sur la manipulation et les soins appropriés :



Graphique 15 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de l'entretien de la flûte dans les méthodes pour flûte en France

Un niveau aussi bas dans le traitement de la production rend difficile l'analyse dans le but d'extraire une tendance ou même dans la recherche de conclusions. Néanmoins, en gardant à l'esprit ce paramètre financier, la conclusion qui découle de l'étude des deux graphiques est la préoccupation des utilisateurs de la flûte Boehm pour l'entretien de leur instrument. Cette contrainte de l'entretien du mécanisme sera utilisée par les détracteurs de la flûte à système Boehm. Afin de discréditer l'instrument, ces derniers vont dénoncer un dépassement du prix de l'instrument, considéré déjà comme exagérément élevé.

Cette préoccupation semble être une autre des conséquences logiques de l'apparition de la flûte modèle 1847 de Theobald Boehm, dont le mécanisme des clés présente une complexité mécanique jusqu'alors inexistante dans les flûtes à système ancien⁵²⁷. Bien que les instruments de système simple ne disposent pas d'un tel mécanisme, il peut sembler tout aussi cohérent qu'elle ne soit pas traitée dans leurs manuels. Au contraire, comme le souligne Quantz⁵²⁸, le principal problème rencontré par ces instruments est la fragilité du matériau ; aussi, la fréquente

⁵²⁷ Il n'est pas possible de parler d'un mécanisme en tant que tel pour les flûtes de l'ancien système car, bien qu'elles aient des clés depuis plus d'un siècle, elles ne reposent pas sur un système de contrôle centralisé qui a la capacité de boucher un trou différent de celui pour lequel la clé était prévue. Contrairement au mécanisme mis en œuvre dans la flûte de Boehm, chaque touche a pour seul but de boucher ou de déboucher un seul trou.

⁵²⁸ Johann Joachim Quantz, *op. cit.*, Chapitre I, §19 : « Il faut veiller à les nettoyer fréquemment [...]. Afin d'éviter que l'humidité ne pénètre dans le bois de l'instrument, il faut les graisser de temps en temps avec de l'huile d'amande ».

apparition de fissures comme l'une des conséquences de la négligence de l'entretien de l'instrument aurait plus que justifié un chapitre consacré au soin et à la conservation de l'instrument.

D'autre part, il ne faut pas oublier que la formation d'usagers prudents – ou, à défaut, l'absence d'utilisateurs négligents – rendrait difficile le maintien d'un intérêt commercial bidirectionnel pour les facteurs instrumentaux :

1. S'il n'y a pas assez d'instruments à réparer ou à remplacer, il n'est pas nécessaire de maintenir l'emploi d'un facteur/réparateur.
2. S'il n'y a pas assez de facteurs/réparateurs, la conception et la création de nouveaux instruments ne peut être effectuée, ce qui rend le prix de l'instrument sur le marché plus onéreux.

On peut donc être amené à penser que cette absence d'avertissements suffisants a bien été préméditée afin de sauvegarder une tradition artisanale et de maintenir une saine concurrence entre les collègues de la profession.

H. L'idéal de la beauté du son

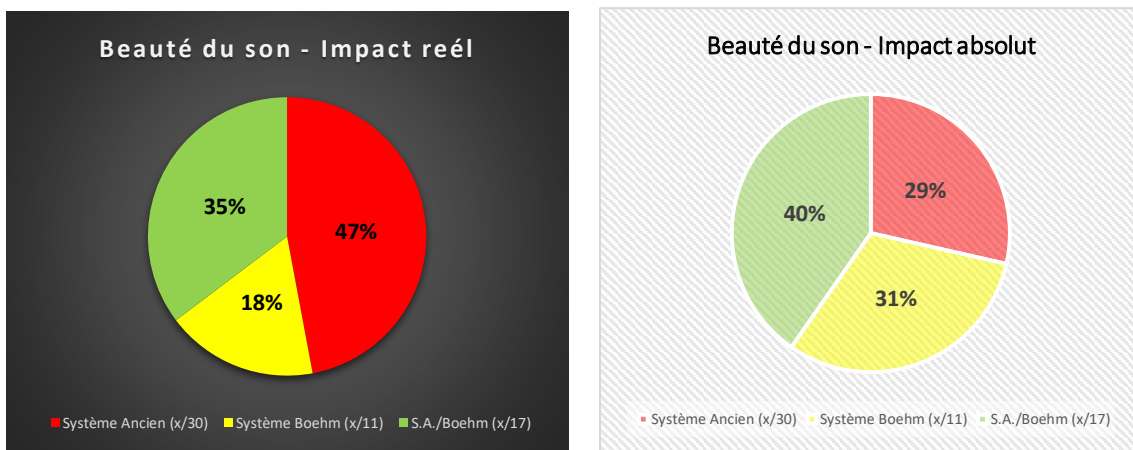
La beauté du son obtenu avec la flûte est le souci le plus notable et le plus appréciable autant dans la performance de chaque flûtiste que dans la manière dont chaque professeur la transmet à son élève. Bien que ce soit dans le son que se situe la différence la plus appréciable entre deux flûtistes aux qualités techniques similaires, il paraît évident de valoriser son travail. À cet égard, le travail réalisé sur la sonorité de la flûte doit être considéré comme l'élément fondamental de son apprentissage. Quantz a été l'un des premiers à s'intéresser à ce que le son devait imiter, la voix humaine, inventant pour la première fois dans ses écrits le concept de beauté du son : « en général, le son le plus agréable de la flûte est celui [...] qui imite les sons de la voix humaine »⁵²⁹. Et proposer la meilleure alternative pour l'obtenir : « le bois d'ébène offre le plus beau son avec la plus grande clarté »⁵³⁰.

Ce souci de la beauté du son associé à l'utilisation de la flûte en métal, comme l'affirme Ardal Powell, sera l'une des qualités les plus représentatives de l'école française de flûte, ce s'avère donc être l'un des fruits directs de la flûte de Boehm de 1847⁵³¹.

⁵²⁹ Johann J. Quantz, *op. cit.*, Chapitre III, §3.

⁵³⁰ *Id.*, Chapitre I, §18.

⁵³¹ Ardal Powell, *op. cit.*, p. 208.



Graphique 16 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de la beauté du son dans les méthodes pour flûte en France

De façon identique que les sections précédentes, les données obtenues à partir du diagramme d'impact réel ne donnent que l'impact produit dans la totalité de la production. Ainsi, on voit que les méthodes de l'ancien système – qui représentent 50% de la production totale – restent en tête dans ce domaine également. Toutefois, cette lecture n'offre qu'une interprétation partielle de la tendance, qui doit être confrontée aux données résultant du diagramme d'impact absolu. Celles-ci montrent la préoccupation frappante – les trois quarts des valeurs absolues – que représente la beauté du son obtenu dans les manuels de flûte Boehm et, plus particulièrement, dans les manuels hybrides. En revanche, un fait paradoxal qui ressort de cette étude est le faible taux de traitement – 56,66% – des méthodes d'apprentissage publiées en France au XIX^e siècle et ayant décidé de cultiver cette spécificité. Cette absence de préoccupation pour la beauté du son deviendra plus tard la préoccupation centrale dans l'apprentissage de la flûte, notamment au sein de l'école française de flûte. C'est pourquoi le son a été une préoccupation particulièrement cultivée dans l'apprentissage de la flûte de système Boehm⁵³² durant la seconde moitié du XIX^e siècle en France.

De l'étude de l'ensemble des données exposées ici, il ressort que le phénomène de production de ces recueils d'apprentissage répond directement à la création par Boehm des modèles de flûte 1832 et 1847. Ces mêmes données révèlent un impact direct sur la sphère commerciale de la flûte traversière, et plus concrètement sur le domaine de l'édition musicale. Il semblerait donc que ces deux phénomènes, qui sont une conséquence directe de l'invention de Boehm, progressent en parallèle et constituent un excellent instrument de mesure pour observer les préférences des utilisateurs. De ce fait, les différentes tendances révèlent une réelle inquiétude de la part des utilisateurs et auteurs de méthodes instrumentales de l'ancien système face à la croissance du nouvel instrument dans l'ensemble du territoire français. D'autre part, l'apparition des méthodes hybrides montre à son tour une mise en œuvre progressive de la flûte de système Boehm et l'instauration d'une cohabitation pacifique.

⁵³² Il faut également rappeler que l'un des avantages de la flûte de Boehm – et notamment du modèle de 1847 – est l'homogénéité du son des trois registres, conséquence du souci particulier de l'inventeur pour la qualité sonore de la flûte.

Un élément complémentaire et très important est à prendre en considération dans l'analyse de ce déclin en France de la flûte de système ancien à partir des années 1850. Le point d'inflexion se trouve dans la figure de l'éminent Jean-Louis Tulou qui eut le monopole absolu dans le domaine de la flûte :

1. L'interprète : Tulou était flûte-solo de l'Orchestre de l'Opéra de Paris, et par conséquent, un référent instrumental national et international.
2. Le pédagogue : il a enseigné au Conservatoire de Paris et formé plusieurs générations de flûtistes.
3. Le facteur instrumental : il était propriétaire d'un atelier de construction et le principal fournisseur d'instruments – de l'ancien système – du Conservatoire de Paris.

Or il est remplacé par Louis Dorus – fervent défenseur de l'instrument de Boehm – comme soliste à l'Opéra de Paris et plus tard, en 1860⁵³³, comme professeur au Conservatoire de Paris. Bien que ce remplacement résulte de la coexistence temporaire⁵³⁴ de deux systèmes de flûte *a priori* incompatibles, le traitement *quasi* identique des différentes sections dans leurs manuels respectifs, prouve un terrain d'entente insoupçonné à première vue. L'égalité de traitement des exercices et des œuvres proposés dans ces manuels hybrides a permis de réduire les éventuelles disparités à de simples différences de doigtés. Ces manuels se concentreront sur le véritable apprentissage de l'interprétation musicale indépendamment de l'instrument utilisé, écartant un apprentissage réduit à la mécanique d'un simple instrument. Ce sont par ailleurs ces manuels hybrides qui ont imposé la coexistence réelle, mais pacifique des deux systèmes de flûte. Les manuels d'apprentissage hybrides ont ainsi assuré une coexistence pacifique des deux sections de flûtistes, ce qui a favorisé une transition tranquille vers l'adoption généralisée de la flûte Boehm dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France.

1.2.2.1.2 Méthodes d'enseignement du chant lyrique

Depuis sa naissance, le style lyrique du *bel canto* a su s'imposer dans les théâtres de toute l'Europe, conquérant la totalité de scènes lyriques actives au cours du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle. Paris n'a pas fait exception et sa recette a conquis sans peine tous les musiciens, amateurs et mélomanes français. La *belcantomanie* n'était pas qu'un simple attachement à un style lyrique particulier, elle s'est rapidement transformée en un ferveur passionnée pour l'esthétique d'un son. Ferveur qui a encouragé la construction d'un théâtre – le

⁵³³ Ardal Powell, *op. cit.*, p. 160.

⁵³⁴ Le modèle de flûte Boehm de 1832 va donner naissance à un conflit déguisé en bonnes intentions, qui se traduit par la surproduction de manuels dans les années 1830. Ce conflit entre la tradition de la flûte à système ancien et l'innovation réalisée avec le mécanisme de Boehm sera également compromis dans la deuxième phase de la production manuelle. Cette deuxième phase de surproduction de manuels – elle-même une conséquence de l'invention du modèle de flûte Boehm en 1847 – verra le conflit inter-flûtes de la première phase tempérée par la fonction intéressée des manuels d'apprentissage hybrides qui, malgré un objectif commercial initial flagrant sur le marché déjà très développé de l'édition, contribueront involontairement à la coexistence pacifique des flûtes des deux systèmes.

Théâtre Italien⁵³⁵ – dédié exclusivement à toute représentation en langue italienne. Cependant, il semble nécessaire de connaître les particularités du contexte historique et politique dans lequel la France démarre un XIX^e siècle très actif. Alors que l'opéra revêt une importance capitale pour la noblesse du XVIII^e siècle, la France est secouée par les événements de la Révolution française, qui lui coupe toute influence étrangère ou monarchique⁵³⁶, et elle voit son art lyrique négligé par le pouvoir politique. La formation des chanteurs lyriques, comme le souligne Hondré, était avant tout reléguée à une disposition purement logistique dans laquelle ils devaient honorer des prestations solennelles nationales. De ce fait, les pouvoirs politiques ont rapidement perçu l'importance de ce texte pour le peuple et ont tenté de l'utiliser de manière détournée à des fins révolutionnaires⁵³⁷. Jusqu'alors, l'apprentissage du chant lyrique – bien plus institutionnalisé que l'apprentissage instrumental – était basé sur les techniques italiennes, considérées comme supérieures :

En fait, on assiste, pendant la période révolutionnaire et pendant le Directoire, à une déconstruction de l'école française qui vit sur les talents de l'Ancien Régime sans les renouveler. Ce phénomène a d'ailleurs été aggravé par l'effacement progressif du modèle italien sous la Révolution, et par le fait que les chanteurs français, à la différence de ceux d'Italie, voyageaient très peu hors de leurs frontières⁵³⁸.

Tout cela a sans doute contribué à accentuer la pénurie de chanteurs dignes d'une nation comme la France mais, toujours selon Emmanuel Hondré, il y a été rapidement remédié pendant la période de la Restauration qui s'est avérée capitale pour le renouveau de l'école de chant française si négligée pendant la période révolutionnaire précédente :

Avec la suppression définitive des maîtrises religieuses en 1792 disparaissent les multiples relais provinciaux qui assuraient dans toute la France la formation des chanteurs, il est vrai peu adaptée à l'opéra, mais en revanche très décentralisée. La pénurie de voix se fait si cruellement sentir à la fin du XVIII^e siècle que la renaissance de l'école de chant devient une des priorités du Conservatoire de Paris, désormais seule école nationale à dispenser un enseignement officiel relié aux théâtres lyriques. Les espoirs se tournent spontanément vers l'école italienne, avec autant de passion qu'avec une farouche volonté d'indépendance et une réelle difficulté esthétique à concilier goût français et technique italienne⁵³⁹.

Ce manque de chanteurs est visible même dans les préfaces de certaines méthodes de chant lyrique où les auteurs profitent de la conjoncture pour offrir une justification plausible à la publication de leur ouvrage :

Il est vrai que, même si c'est une triste vérité de le dire, l'art du chant est dans un état de décadence complète de nos jours. [...] Ma méthode de chant réunit à cet effet [enseigner à l'élève tout ce qui concerne l'art du chant] tous les genres, toutes les nuances, toutes les difficultés, dont l'art du chant est susceptible,

⁵³⁵ En 1801, le Théâtre français et le Théâtre italien fusionnent sous l'institution de l'Opéra-Comique à son siège, la salle Favart. C'est Charles X qui, en achetant la salle Favart, a créé le célèbre Théâtre-Italien, où l'on ne jouait que des pièces en langue italienne. Cette institution disparaît définitivement en 1878, et après le rétablissement de la liberté des théâtres en 1864, après plus de 35 ans de service.

⁵³⁶ Emmanuel Hondré, « Le Conservatoire de Paris et le renouveau du chant français », dans *Romantisme* n°93, Arts et institutions, 1996, p. 83.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Id.*, p. 85.

⁵³⁹ *Ibid.*

en le rendant aussi sec que possible, selon le précepte d'Horace : *ille tulit punitum qui miscuit utile dulci*⁵⁴⁰ [sic]⁵⁴¹.

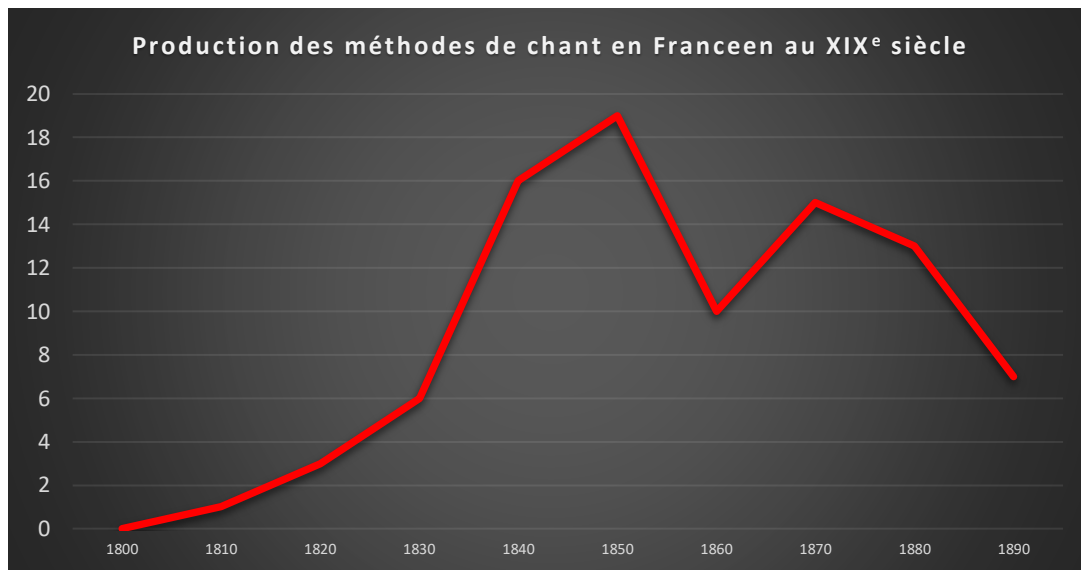
Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que la plupart des descendants de la haute société du XVIII^e siècle, la bourgeoisie du XIX^e siècle, se soient consacrés corps et âme à l'étude de l'art lyrique. Malgré les restrictions imposées à partir de 1802⁵⁴² à l'accès au Conservatoire de Paris, nombre d'entre eux ont réussi à être admis dans la très convoitée institution française afin de suivre des études musicales à haut niveau. Ce contexte de passion lyrique généralisée, comme pour le cas de la flûte, a encouragé l'apparition puis l'essor de méthodes d'apprentissage du chant lyrique au cours du XIX^e siècle en France. L'art vocal devenant le pilier de la vie quotidienne française, il n'est pas étonnant de trouver d'abondantes collections de chanteurs à succès hétérogène qui se sont lancés avec enthousiasme dans la course à la transmission pédagogique. Avec la conception et la publication de leurs ouvrages pédagogiques, ces auteurs ont défini de leur point de vue la meilleure façon d'aborder l'apprentissage vocal.

Afin de faciliter une analyse comparative, la présente étude suit les mêmes lignes directrices que pour les méthodes de flûte : cent méthodes d'apprentissage lyrique publiées en France au XIX^e siècle – également conservées dans les collections de la BnF à titre de dépôt légal et dans les collections patrimoniales du Conservatoire de Paris – ont été sélectionnées et utilisées comme échantillon afin de connaître les tendances de production du XIX^e siècle. Les procédés de la présente étude examinent ces recueils d'un point de vue formel – en ce qui concerne leur contenu – ainsi que d'un point de vue analytique – en ce qui concerne certains éléments paramétriques. Les éléments recueillis lors de la phase de traitement des données offrent une courbe qui décrit avec précision une période de surproduction éditoriale de ce type de manuels :

⁵⁴⁰ Avec ce vers, Homère suggère que pour atteindre la perfection, il faut unir l'utile à l'agréable. De ce fait, le vers « Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci » (Horace, *Ars poetica*, vers 343) peut être traduit littéralement par « Il a obtenu un consensus unanime qui a intégré le doux et l'utile ».

⁵⁴¹ F. Piermarini, *Cours de chant ou méthode progressive et complète divisée en deux parties*, Paris, Bernard Latte, 1843, Préface.

⁵⁴² *Id.*, p. 86.



Graphique 17 : Représentation de la courbe de production en France des méthodes pour chant lyrique

La courbe présentée ci-dessus est issue des dates estampillées dans les différents manuels lors de leur entrée dans l'institution du dépôt légal. Malgré le doute que ces dates représentent en rapport avec la date de composition ou de publication, elles sont les seules données disponibles permettant d'observer avec suffisamment de recul la production en France au XIX^e siècle de ces manuels consacrés à l'enseignement du chant lyrique. Ces données de production permettront aussi d'associer des périodes de surproduction aux différents triomphes scéniques de certains auteurs ou même au succès de la production lyrique à une partie localisée de la période analysée.

Toujours d'après le graphique, la production de ces manuels est intéressante entre 1830 et 1850, avec un léger déclin au début du Second Empire et jusqu'aux années 1870, après quoi se perd l'éclat de la splendeur antérieure. Ce fléchissement traduit effectivement la période de désuétude après le conflit franco-prussien de 1870 et formalise la fin d'une étape esthétique d'emprunt thématique d'origine étrangère. Si l'ambition politique que souligne Hondré était de faire revivre l'art lyrique à l'image de ce qui se passait hors des frontières nationales, il fallait – à côté du soutien du Conservatoire de Paris – faciliter la conception et la publication d'un matériel pédagogique. Jean-Jacques Eigeldinger évoque le phénomène du « commerce de l'édition musicale [...] de plus en plus florissant entre 1830 et 1848 »⁵⁴³. La Monarchie de Juillet prouve son intérêt en favorisant la production artistique, notamment la création et la publication de manuels pédagogiques. Il est clair que la politique intérieure d'une nation favorable à la culture est fondamentale, mais insuffisante. Il est essentiel que d'autres éléments interagissent dans le même domaine artistique afin d'assurer la couverture de cette stratégie institutionnelle avec leur propre soutien logistique :

⁵⁴³ Jean-Jacques Eigeldinger, « Introduction » dans Joseph-Marc Bailbé et al., *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 14.

1. Un établissement d'enseignement de haute performance et d'excellence, à savoir le Conservatoire de Paris. C'est là que les meilleurs artistes, déjà établis sur les scènes nationales et/ou internationales, peuvent enseigner leur métier.
2. Une scène où ce genre artistique peut être proposé :
 - a. Un théâtre institutionnel (ou même plusieurs) où le genre lyrique est promu, qui donnera à son tour le ton à un modèle de société, devenant – en plus d'un lieu de loisirs culturels – une institution à caractère éducatif. De plus, ces institutions seront en mesure de façonner les préférences stylistiques de leurs spectateurs.
 - b. Un salon (ou plusieurs) pour faire profiter du chant lyrique dans l'intimité d'un cadre privé. Cette institution privée servira de tremplin aux nouveaux artistes, ainsi que d'écho de la programmation des précédents.
3. Un secteur solide de l'édition qui contribue à parts égales à cette fonction d'expansion culturelle et de continuité pédagogique avec ces publications musicales. La commande, la production et la publication de ces manuels d'apprentissage du chant lyrique auront à leur tour un triple objectif :
 - a. Satisfaire la demande d'utilisateur amateur – précédemment « éduqué » dans les théâtres institutionnels et les salons privés – et d'un usager professionnel – instruit au Conservatoire de Paris – lors d'une « consommation » qui se veut d'intérêt général.
 - b. Promouvoir l'achat de futures nouvelles publications, en répondant à un objectif commercial des maisons d'édition et à un besoin individuel de l'acheteur.
 - c. Contribuer à l'expansion – principalement de nature privative – de la musique produite essentiellement sur la scène institutionnelle : la musique d'abord produite sur une scène nationale, et ayant un impact sur le spectateur, est ensuite publiée. Ces publications demandent d'apprendre les codes nécessaires à leur reproduction privative grâce aux manuels pédagogiques.

Rousselin-Lacombe attribue l'excès d'édition de musique pour piano à l'une des conséquences du phénomène de la « musique de consommation »⁵⁴⁴ qui a marqué la période politique du Second Empire. Néanmoins, ce phénomène n'était pas exclusivement pianistique sinon qu'il dominait tout le secteur de la musique classique de la seconde moitié du XIX^e siècle. La splendeur culturelle sous la Monarchie de Juillet, explique *de facto* l'excès de production musicale durant cette période du Second Empire. Une surproduction reflétée dans les lignes du précédent graphique qui se traduit aussi dans le succès du genre lyrique durant les décennies 1830-1880. La croissance de l'édition de la pédagogie du chant lyrique répond donc à une demande d'amateurs désireux de reproduire – notamment dans l'intimité de leur foyer – les succès des grands maîtres de l'opéra.

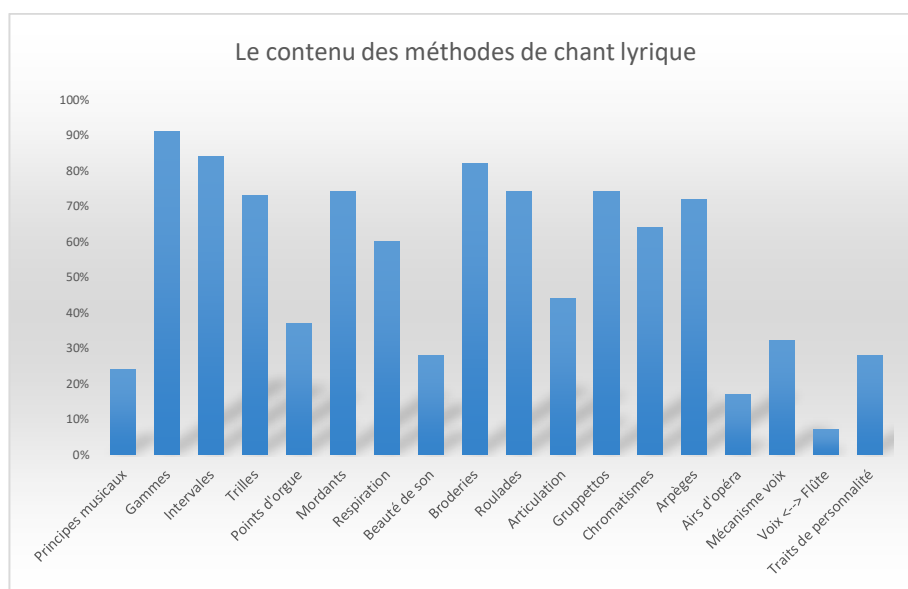
⁵⁴⁴ Anne Rousselin-Lacombe « Piano et pianistes » dans Joseph-Marc Bailbé *et al.*, *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 166.

À l'instar des méthodes d'apprentissage de la flûte, les manuels de chant affichent une récurrence importante de l'inclusion d'un prologue où l'auteur partage les motivations de sa publication dudit manuel et justifie son contenu. Il est fréquent de voir ces manuels accompagnés des lettres de félicitations et de recommandations de la part de personnalités du monde lyrique ou institutionnel. N'oublions pas cependant que ces courriers ne sont qu'une réponse polie à la demande de patronage de l'auteur. Dans le but de proposer une couverture solide au risque pris par l'éditeur, ces courriers réconfortent l'acquéreur dans une référence fiable qui cautionne le contenu de la publication. D'autre part, le contenu de chaque manuel répond à un besoin d'apprentissage progressif et cohérent, ainsi qu'à la nécessité de combler une lacune identifiée par l'auteur dans le domaine concerné. Malgré le caractère novateur que chaque auteur prétend affirmer, la majorité des manuels du chant lyrique – comme c'est le cas de ceux de la flûte traversière – participent à la répétition inévitable d'un schéma structurel de contenu :

1. Avant-propos et/ou présentation des intentions
2. Voix
 - a. Diversité des registres
 - b. Mécanisme de la voix
 - c. Émission de la voix (\approx instinct naturel)
 - d. La respiration
3. Sons filés : avantages de leur travail
4. Étude des gammes
 - a. Gammes diatoniques
 - b. Gammes chromatiques
5. Travail des différents intervalles
6. Ornaments structurels
 - a. Mordants et appoggiatures
 - b. Gruppettos
 - c. Trilles
 - d. Cadences
7. Étude et travail de l'agilité vocale (*bel canto*)
 - a. Broderies
 - b. Roulades
 - c. Gammes rapides
 - d. Chromatismes rapides
 - e. Arpèges
8. Exemples appliqués
 - a. Vocalises⁵⁴⁵
 - b. Les traits de personnalité
9. Musique de chambre : duos, trios, quatuors...

⁵⁴⁵ Manuel Garcia, *Ecole de Garcia, Traité complet de l'art du chant en deux parties*, Paris, l'auteur, 1847, Préface : « Ce sont des mélodies sans paroles, offrant à l'élève la rencontre de toutes les difficultés du chant. Cette étude suppose que l'élève sait déjà comment positionner la voix, la rendre pure, égale à la voix de l'élève ».

Suivant une procédure semblable à celle des méthodes de flûte, une analyse exhaustive de la fréquence des traitements observés dans les méthodes d'apprentissage du XIX^e siècle en France a été réalisée. La lecture des résultats révèle un intérêt louable de ces manuels pour certaines sections, ainsi qu'une négligence manifeste – et souvent paradoxale – dans le traitement d'autres, comme le montre le graphique ci-dessous :



Graphique 18 : Pourcentage de la récurrence du différent contenu dans les méthodes de chant lyrique en France

Les résultats du traitement des contenus montrent une disparité dans l'étude des sections qui composent les méthodes de chant lyrique. Certaines sections au contenu apparemment vital – celles qui, pour un chanteur, peuvent être l'étude des principes fondamentaux de la musique⁵⁴⁶ ou le travail sur la respiration⁵⁴⁷ – n'existent que dans un groupe restreint de manuels d'apprentissage du chant lyrique. En revanche, d'autres sections au contenu apparemment banal, et qui peuvent sembler redondantes – comme l'étude des gruppettos⁵⁴⁸ ou les passages sous forme de broderies⁵⁴⁹ – tiennent une place privilégiée dans la grande majorité de ces recueils. Les graphiques ci-dessous sont le résultat du regroupement des sections par catégorie⁵⁵⁰ en fonction de la régularité de leur traitement, offrant ainsi une comparaison des deux résultats en termes de popularité:

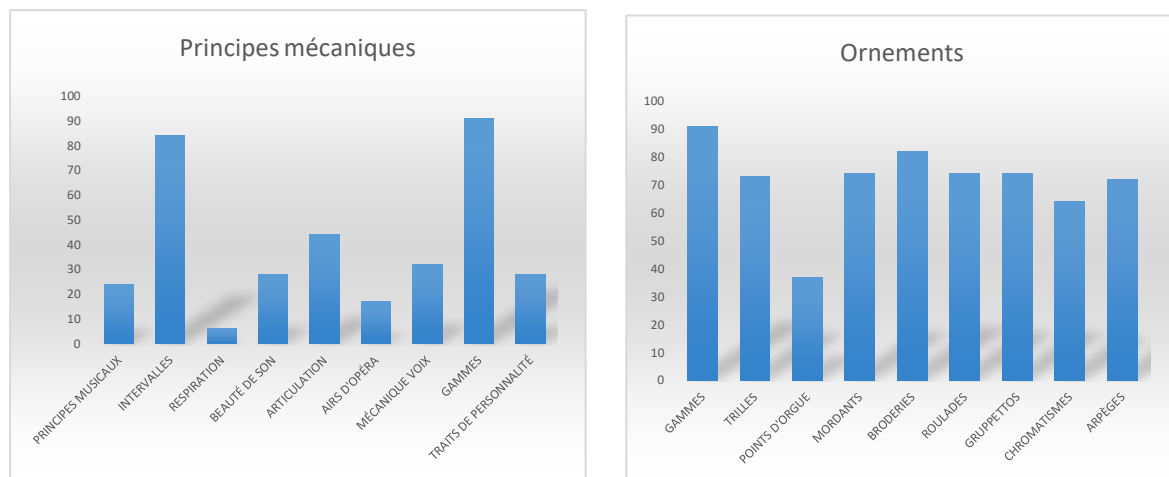
⁵⁴⁶ Les chiffres issus de cette étude montrent que seuls 24% des manuels décident d'expliquer les règles de base de l'écriture musicale.

⁵⁴⁷ Il est paradoxal de constater que seulement un discret 6% des méthodes proposent un traitement de la respiration pour l'apprentissage du chant lyrique.

⁵⁴⁸ L'étude de cette ornementation se retrouve dans 74% manuels de chant lyrique analysés.

⁵⁴⁹ Ces broderies viennent orner en bordant une phrase musicale par la note supérieure ou inférieure, un élément stylistique traité dans 82% des méthodes de chant lyrique étudiées.

⁵⁵⁰ Les gammes, présentes à la fois dans le travail de base du musicien et dans les passages ornementaux virtuoses, ont été incluses dans les deux catégories.



Graphique 19 : Différence de pourcentage dans la récurrence en fonction de la catégorie du contenu dans les méthodes de chant lyrique en France

La comparaison des deux graphiques met en évidence une supériorité dans la récurrence de la section consacrée à l'étude des ornements par rapport à un traitement inférieur de celle qui s'occupe des principes fondamentaux de la musique. Qu'est-ce qui produit une telle disparité de données ? Les méthodes d'apprentissage méritent-elles cette appellation même si leur contenu n'est pas adapté aux besoins réels de l'apprenti ? Peut-on garantir des résultats optimaux avec un traitement négligé d'une section qui se veut fondamentale dans ces méthodes de chant ? La réponse à de telles questions doit prendre en considération le sens du mot méthode : « travail qui enseigne les éléments d'une science ou d'un art »⁵⁵¹. Définition enrichie par l'Académie française :

Désigne toute démarche ordonnée, tout ensemble de moyens raisonnés permettant de parvenir à un résultat d'établir une pratique. [...] Se dit notamment, en parlant des ouvrages de l'esprit, de la disposition des matières selon l'ordre le plus propre à en faciliter la compréhension. [...] Par métonymie, c'est le nom donné à certains manuels utilisés pour l'initiation à une science, un art, une technique, pour l'enseignement d'une langue, etc.⁵⁵²

De ces définitions, et afin de pouvoir parler de méthode d'apprentissage, il est donc possible d'extraire deux conditions *sine qua non* :

- 1 La qualité essentiellement pédagogique du manuel, qui a pour vocation de transmettre des connaissances.
- 2 Le caractère impérativement réfléchi, raisonné et ordonné du contenu du manuel, afin de permettre une facilité d'accès et de compréhension des informations qu'il contient.

Il est surprenant d'observer la grande notoriété que ces manuels de chant édités au XIX^e siècle en France accordent à l'étude des différents éléments d'ornementation. Si le but de ces publications est de former amateurs et professionnels sur des bases solides, pourquoi fournir tant d'efforts à travailler sur une technique réservée essentiellement aux professionnels les plus

⁵⁵¹ <https://dle.rae.es/método> [Consulté le 22 octobre 2022].

⁵⁵² <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1950> [Consulté le 22 octobre 2022].

performants au lieu de doter l'apprenti d'une technique de base solide ? Les méthodes de chant initialement destinées à l'apprentissage d'un métier artistique et proposant l'acquisition de bases solides, vont en revanche se concentrer sur des vocalises⁵⁵³ virtuoses avec le but premier d'exhibition. La quasi-totalité de ces manuels assure le travail des ornements mentionnés ci-dessus. *A contrario*, cette affirmation n'a pas le parallélisme souhaité dans les sections relatives aux principes fondamentaux du chant lyrique.

Les méthodes de chant lyrique répondent aux besoins qui semblent s'imposer au détriment des valeurs pédagogiques supposées qui garantissent la qualité des résultats :

1. Le poids important que supporte la maison d'édition face aux demandes des divers acheteurs. Malgré les prétentions d'ordre pédagogique de certains auteurs, les méthodes d'apprentissage doivent s'adapter à la pratique qui opère au moment de la publication. Il faut garder à l'esprit que l'objectif principal de l'éditeur est d'écouler la totalité de ses publications.
2. L'importance d'adapter le contenu de ces méthodes à l'apprentissage des difficultés d'usage dans le différent répertoire lyrique. L'apprenti qui se destine à en faire du chant son métier, doit pouvoir se préparer de façon adéquate. D'autre part, le chanteur amateur doit être en mesure d'imiter le premier.
3. Ces recueils d'apprentissage sont le miroir fidèle des besoins nouveaux et anciens que la nouvelle production lyrique offre dans ses partitions. Un manuel qui n'envisage pas de proposer les nouvelles ornementsations, devient rapidement obsolète.
4. Les manuels de chant lyrique se présentent pareillement comme le reflet des besoins esthétiques et des difficultés techniques déployés sur la scène privée des salons musicaux. Ces recueils doivent pouvoir s'adresser aussi bien au chanteur professionnel qu'à l'amateur afin de répondre à leurs demandes.

Les sections signalées comme fondamentales qui composent la présente étude paramétrique sont les suivantes :

- Les principes généraux de la musique⁵⁵⁴.
- L'étude de la mécanique de la voix⁵⁵⁵.
- L'étude des intervalles⁵⁵⁶.

⁵⁵³ Selon l'*Académie française de la langue*, la vocalisation est le fait de chanter sur une gamme de sons pour entraîner sa voix, en faisant des exercices de chant sans nommer les notes. Cela signifie également faire, en chantant, un passage dans lequel aucune syllabe n'est prononcée.

Source : <https://www.dictionnaire.academie.fr/article/A8V0695> [Consulté le 22 octobre 2022]

⁵⁵⁴ Ce qui est communément connu comme les règles de base du solfège. On ne peut aborder sereinement l'étude d'une discipline musicale que si l'on connaît les paramètres matériels qui la régissent.

⁵⁵⁵ En prenant conscience du fonctionnement de l'organe vocal en tant qu'organe phonatoire, il est possible de l'utiliser, de le travailler et même de le diriger vers un résultat lyrique optimal. L'organe vocal jouit d'une surprenante puissance tout en étant d'une extrême fragilité.

⁵⁵⁶ Elle a pour but de contrôler l'intonation du son produit et l'homogénéité du timbre dans le passage d'une note à l'autre. Il est fréquent de trouver dans les méthodes françaises de chant lyrique du XIX^e siècle, un traitement individuel de l'étude des intervalles proposant une étude de chaque intervalle.

- Le travail de la respiration comme garant d'un phrasé correct⁵⁵⁷.
- L'étude de la beauté du son⁵⁵⁸.
- Le travail sur l'articulation⁵⁵⁹.
- L'étude des airs d'opéra qui figurent dans les recueils pédagogiques⁵⁶⁰.
- Le travail sur les différents traits de personnalité observés dans les manuels de chant⁵⁶¹.

La récurrence observée dans chaque section confirme le caractère mercantile de ces publications. Cette essence commerciale des publications se traduit par l'attention que les auteurs y portent dans l'absence d'inclusion de rubriques considérées peu attractives pour l'apprenti.

Principes généraux	24%
Gammes	91%
Intervalles	84%
Respiration	60%
Beauté du son	28%
Articulation	44%
Airs d'opéra	17%
Mécanisme voix	32%
Traits personnalité	28%

Tableau 9 : Pourcentage dans la récurrence des différentes sections pédagogiques dans les méthodes de chant lyrique en France

Comme cela apparaît ci-dessus, seul le travail sur les gammes et l'étude des intervalles, malgré leur impopularité, sont observés dans plus des trois quarts des manuels de chant. Ces sections impopulaires sont surtout nécessaires pour une approche correcte des sections purement ornementales. En revanche, l'étude des principes généraux de la musique et la sensibilisation

⁵⁵⁷ Bien que les chanteurs et les instrumentistes à vent sont censés être de parfaits connaisseurs de leur système respiratoire – ainsi que de leurs facultés et leurs limites – le travail que ces manuels proposent autour de la respiration se limite à l'apprentissage du phrasé musical. La plupart des auteurs indiquent surtout à quel endroit respirer sans interrompre la phrase en cours ou sans perturber le discours musical.

⁵⁵⁸ C'est une caractéristique très importante pour la flûte traversière à la fin du XIX^e siècle car elle deviendra plus tard le porte-drapeau de l'école française de flûte.

⁵⁵⁹ Il se fera à travers une conception binaire : l'articulation musicale et l'articulation lors de la phonation du texte.

⁵⁶⁰ Il faut tenir compte de la difficulté rencontrée par l'auteur s'il ne veut pas se limiter à l'étude d'un seul registre vocal.

⁵⁶¹ L'apprentissage du chant lyrique repose sur la transmission des différents états d'âmes que les personnages adoptent pour l'accomplissement de leurs fonctions dans le discours de l'histoire.

au fonctionnement physiologique de la voix, ne semblant pas utiles, n'atteignent même pas le tiers de la production totale de ces manuels.

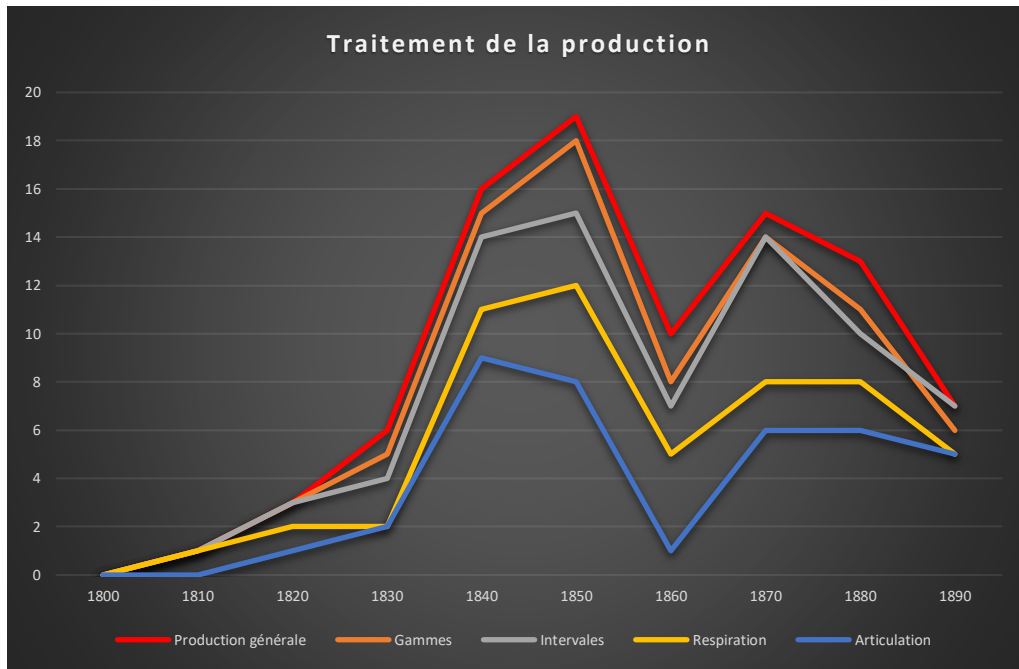
L'analyse de cette production pédagogique révèle d'autre part le relâchement dont ces méthodes d'apprentissage font preuve à l'égard du traitement de la beauté du son. S'il est possible de déduire une influence importante du *bel canto* italien sur l'esthétique de cette discipline artistique en France, il est en revanche difficile d'expliquer pourquoi seulement 28% de ces manuels estiment nécessaire l'étude de la beauté du son. Dès lors que c'est le résultat sonore final qui est digne d'intérêt, une justification quant au destinataire de ces manuels, prétendant faire la distinction entre un utilisateur professionnel et un utilisateur amateur, serait totalement hors de propos. *A contrario*, proposer la distinction dans le traitement de chaque section en fonction de la période de publication est beaucoup plus pertinent :

RÉCURRENCE DU CONTENU PÉDAGOGIQUE								
	Production	Pourcentage		Production	Pourcentage		Production	Pourcentage
PRINCIPES GÉNÉREUX			BEAUTÉ DU SON			MÉCANISME DE LA VOIX		
Restauration (x/4)	1	25,00%	Restauration (x/4)	3	75,00%	Restauration (x/4)	2	50,00%
Monarchie de Juillet (x/23)	9	39,13%	Monarchie de Juillet (x/23)	5	21,73%	Monarchie de Juillet (x/23)	7	30,43%
II République - II Empire (x/33)	8	24,24%	II République - II Empire (x/33)	13	39,39%	II République - II Empire (x/33)	10	30,30%
III République (x/36)	4	11,11%	III République (x/36)	6	16,66%	III République (x/36)	12	33,33%
s.d. (x/4)	2	50,00%	s.d. (x/4)	2	50,00%	s.d. (x/4)	1	25,00%
TOTAL (x/100)	24	24,00%	TOTAL (x/100)	28	28,00%	TOTAL (x/100)	32	32,00%
INTERVALLES			ARTICULATION			GAMMES		
Restauration (x/4)	4	100,00%	Restauration (x/4)	1	25,00%	Restauration (x/4)	4	100,00%
Mo Monarchie de Juillet (x/23)	19	82,60%	Monarchie de Juillet (x/23)	12	52,17%	Monarchie de Juillet (x/23)	21	91,30%
II République - II Empire (x/33)	26	78,78%	II République - II Empire (x/33)	12	36,36%	II République - II Empire (x/33)	30	90,90%
III République (x/36)	31	86,11%	III République (x/36)	17	47,22%	III République (x/36)	32	88,88%
s.d. (x/4)	4	100,00%	s.d. (x/4)	2	50,00%	s.d. (x/4)	4	100,00%
TOTAL (x/100)	84	84,00%	TOTAL (x/100)	44	44,00%	TOTAL (x/100)	91	91,00%
RESPIRATION			AIRS D'OPÉRA			TRAITS DE PERSONNALITÉ		
Restauration (x/4)	3	75,00%	Restauration (x/4)	0	0,00%	Restauration (x/4)	1	25,00%
Monarchie de Juillet (x/23)	13	56,52%	Monarchie de Juillet (x/23)	3	13,04%	Monarchie de Juillet (x/23)	6	26,08%
II République - II Empire (x/33)	21	63,63%	II République - II Empire (x/33)	5	15,15%	II République - II Empire (x/33)	7	21,21%
III République (x/36)	21	58,33%	III République (x/36)	8	22,22%	III République (x/36)	12	33,33%
s.d. (x/4)	2	50,00%	s.d. (x/4)	1	25,00%	s.d. (x/4)	2	50,00%
TOTAL (x/100)	60	60,00%	TOTAL (x/100)	17	17,00%	TOTAL (x/100)	28	28,00%

Tableau 10 : Pourcentage dans la récurrence des différentes sections pédagogiques dans les méthodes de chant lyrique en France en fonction de la période politique

Les données du tableau ci-dessus illustrent l'absence de traitement de certaines sections, ainsi qu'une attitude plutôt laxiste des auteurs de méthodes de chant à l'égard des contenus qui se

veulent être fondamentaux. Les courbes qui résultent de ce tableau, reproduites dans le graphique ci-dessous, mettent en évidence la cohérence avec la production totale. Ce parallélisme avec la production totale reflète à la fois un souci de qualité du contenu – écartant l'éventuel laxisme des auteurs – dans une multiplicité du degré d'exhaustivité des manuels :



Graphique 20 : Représentation comparative des différentes sections du contenu pédagogique dans les méthodes de chant lyrique en France

Il existe donc une identité dans l'évolution des courbes représentant l'étude des quatre sections précitées et la tendance de la production générale. Ces courbes permettent de mettre en évidence des préférences de contenu et des acquéreurs et des éditeurs. De ce fait, l'étude des gammes et des intervalles a paru beaucoup plus bénéfique aux auteurs que le travail sur l'articulation. Cette affirmation a l'air d'un paradoxe, car si la fonction de l'opéra est la transmission d'un message contenu dans un texte à travers le chant, une bonne compréhension entre l'émetteur et le récepteur est essentielle. Seule l'articulation – la diction – a la capacité d'éviter et de résoudre les éventuels problèmes de pollution du canal. Par ailleurs, cette identité dans la tendance n'est pas une constante dans toutes les sections qui font l'objet de cette étude paramétrique. Ainsi, cinq d'entre elles révèlent un rythme de traitement qui diffère fondamentalement des inflexions observées dans la production générale :

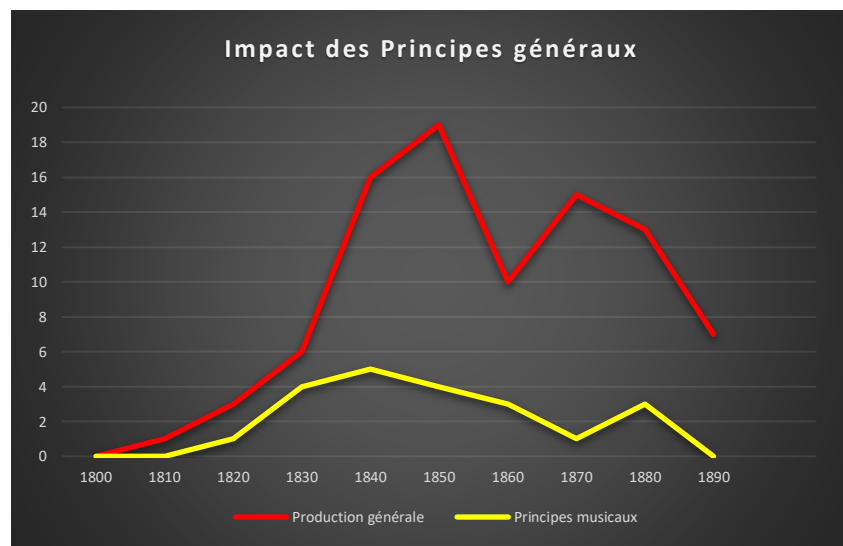
1. Les principes généraux de la musique

Même si elle ne s'écarte pas beaucoup de la tendance de la production générale, il est évident que la section sur les principes généraux de la musique n'est pas très populaire auprès des usagers de ces manuels. Par ailleurs, il est difficile de trouver des méthodes d'apprentissage lyrique dans lesquelles cette partie est étudiée. Ces manuels contiennent souvent un rappel dans

lequel l'auteur conseille une utilisation complémentaire des manuels de solfège dans le but de donner de la plénitude à la formation musicale de l'artiste lyrique :

Je ne crois pas nécessaire de répéter ici une vérité dont la pensée contraire nous ramènerait aux temps de la barbarie musicale ; c'est que le SOLFÈGE ou MÉTHODES DE MUSIQUE ne peuvent avoir d'autre but que d'apprendre aux élèves la lecture musicale, c'est-à-dire les valeurs et les intonations des notes ; une MÉTHODE DE CHANSON, au contraire, ne doit être qu'une continuation de l'étude du SOLFÈGE et remplacer, pour l'apprentissage de l'organe vocal, ce qui serait une MÉTHODE DE PIANO ou de VIOLON pour les élèves de ces instruments⁵⁶².

Ce rappel n'a pour but que de justifier l'absence de rigueur dans la pédagogie du manuel. Malgré cette absence d'exhaustivité, ces manuels de chant lyrique sont devenus très populaires au cours du XIX^e siècle sans pouvoir garantir, pour la grande majorité d'entre eux, une éducation musicale complète et indépendante de l'apprentissage de la technique vocale que le manuel en question prétend défendre. Comme l'affiche le graphique ci-dessous, l'impact que les principes généraux de la musique ont eu sur ces méthodes de chant lyrique est maigre :



Graphique 21 : Représentation de l'impact comparé de la récurrence de la théorie générale dans les méthodes de chant lyrique en France

Compte tenu le grand intérêt que les éditeurs portent à satisfaire les désirs des potentiels acheteurs, la différence que ci-dessus existe entre les deux courbes, reflète l'importance que ces apprentis accordent à la théorie musicale. Cependant, la tentative de certains auteurs d'inclure dans ces manuels la section réservée aux principes fondamentaux de la musique, est timide mais existante. Du moins, c'est ce que témoigne la légère inflexion de la courbe durant la période de grande croissance de la production éditoriale sous la Monarchie de Juillet. Quelques auteurs viennent confirmer cette impopularité dans le préface de ses méthodes, où ils justifient le manque d'exhaustivité :

⁵⁶² Alexis de Garaudé, *Méthode de chant composée spécialement pour les voix de basse, baryton et contralto* [...], op. 53, Paris, chez l'auteur, 1854, p. 2.

Il est nécessaire que tout le monde sache lire et écrire, mais rien ne serait si pernicieux que si chacun voulait devenir homme de lettres. Il en est de même pour la musique. Celui qui veut étudier l'art dans toutes ses profondeurs, dans toutes ses nuances, doit y consacrer sans partage une vie entière ; mais pour s'initier à ses principes, en développer le goût, pour apprécier les œuvres de l'art et aider à leur exécution, tout le monde peut obtenir ces résultats et n'a besoin pour cela que de s'y adonner dans ses heures de loisir⁵⁶³.

D'autre part, le graphique met en évidence une légère reprise de l'inclusion de cette section autour des années 1880. Ces manuels de chant dépourvus de théorie musicale reflètent aussi une pratique de plus en plus courante : le transfert unidirectionnel de responsabilités vers l'enseignant qui se verra dans l'obligation de couvrir ce manque délibéré.

2. Principes mécaniques de la voix

Tout apprentissage mérite une explication préliminaire, mais aussi exhaustive, de la mécanique de l'appareil à étudier. L'étude du fonctionnement interne d'un appareil ou d'un mécanisme musical fera gagner du temps dans la pratique ultérieure et la recherche de résultats optimaux. C'est l'avis de Manuel Garcia, ténor et professeur réputé de l'école de chant romantique en France. De ce fait, il n'hésite pas à consacrer le premier chapitre de son traité⁵⁶⁴ à « l'appareil vocal », en mettant en évidence son importance capitale :

Nous croyons devoir placer, au début de cette méthode, une description abrégée de l'appareil vocal. Il nous semble impossible de bien comprendre le mécanisme d'un instrument, si l'on n'a d'abord quelque notion des différentes parties qui le composent. Cet exposé anatomique s'adresse, non aux physiologistes, mais aux chanteurs⁵⁶⁵.

Manuel García, ainsi que ses collègues qui, comme lui, décident d'accorder de l'importance à une telle étude, sont pleinement convaincus des avantages qu'un chanteur bien informé peut en tirer. Son étude leur permettant ainsi de connaître et de prendre conscience des limites et des vertus de cet organe humain, si fragile et pourtant si puissant. Cependant, le nombre de chanteurs professionnels qui – à l'image de ces chanteurs amateurs paresseux – ne manifestent aucun intérêt pour explorer le côté mécanique de son instrument ou mieux comprendre un organe qu'ils utilisent depuis leur naissance, est très élevé. De plus, confortant dans leur ignorance ces usagers amateurs et même professionnels, certains auteurs l'approuvent dans certains de ces manuels qui se disent d'apprentissage :

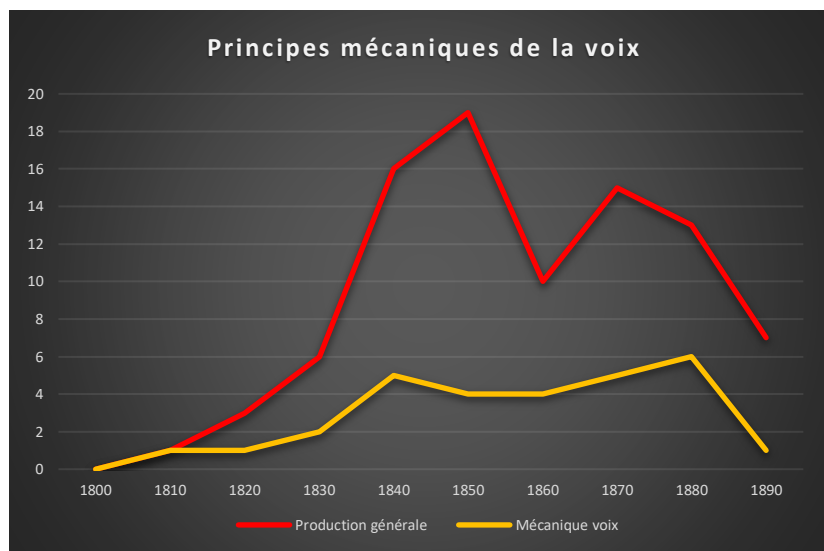
Un système d'éducation musicale vraiment déplorable s'est introduit depuis quelques années en France [...]. Après quelques mois d'études, consacrés encore la moitié du temps à acquérir les notions de solfège, ou bien encore à de leçons d'anatomie qui se sont introduites depuis quelque temps dans la plupart des méthodes, comme si l'élève avait besoin de connaître la conformation de son gosier, pas plus que le pianiste celle de ses doigts⁵⁶⁶.

⁵⁶³ Joseph Mainzer, *Méthode de chant pour voix d'hommes*, Paris, Mainzer, 1838, préface.

⁵⁶⁴ Manuel Garcia, *Ecole de Garcia, Traité complet de l'art du chant en deux parties*, Paris, l'auteur, 1847.

⁵⁶⁵ *Id.*, p. 5.

⁵⁶⁶ F. Piermarini, *Cours de chant ou méthode progressive et complète divisée en deux parties*, Paris, Bernard Latte, 1843, p. 3.



Graphique 22 : Représentation de l'impact comparé de la récurrence des principes mécaniques de la voix dans les méthodes de chant lyrique en France

La tendance que marque ci-dessus le graphique du traitement de cette section du mécanisme vocal, avec une récurrence de 32% du total des manuels étudiés, confirme le manque d'intérêt desdits recueils pour l'inclusion de ces informations. La courbe, d'une grande platitude, confirme le manque d'intérêt durable pour un apprentissage complet et intensif. Néanmoins, cette lecture peut se faire aussi sous l'angle inverse : ce traitement réduit de 32% de la mécanique vocale dans les manuels de chant lyrique représente l'exhaustivité avec laquelle certains auteurs ont décidé de former les gorges des apprentis.

Est-il alors légitime d'associer cette exhaustivité de 32% à un objectif de professionnalisation de chaque apprenti ? Bien qu'une telle proportion puisse paraître sommaire, elle est finalement élevée pour la couverture des besoins d'un apprentissage exhaustif qui se donne une vocation professionnalisante. De plus, la ligne horizontale du graphique montre un intérêt constant pour l'apprentissage de la mécanique vocale au cours du XIX^e siècle. En tenant compte de l'objectif d'auteurs tels que Mainzer qui déclare qu' « Il existe une grande différence entre la lecture musicale et la connaissance complète de l'art : l'une produit des *musiciens*, l'autre des *artistes*. [...] Ce peu de mots va expliquer pourquoi cette méthode est purement pratique »⁵⁶⁷. On peut donc affirmer que la grande majorité des manuels qui comportent une section consacrée à l'étude du mécanisme vocal sont particulièrement destinés aux utilisateurs en passe de devenir des professionnels.

3. L'utilisation d'airs d'opéra

La présente étude portant sur l'apprentissage du chant lyrique, il est permis de penser que l'une des bases les plus solides de cette étude reposera sur le travail des exemples lyriques. Il semblerait également évident que, pour apprendre le métier de chanteur d'opéra, il faut

⁵⁶⁷ Joseph Mainzer, *Méthode de chant pour voix d'hommes*, Paris, Mainzer, 1838, Préface.

travailler les airs du répertoire. Cependant, d'après les résultats de la présente recherche seulement 17% de tous les manuels étudiés ont décidé d'inclure des extraits d'opéra pour l'apprentissage du chant lyrique. La raison du traitement plutôt superficiel de l'inclusion d'airs d'opéra dans les méthodes de chant lyrique publiées en France au XIX^e siècle trouve une excellente justification, entre autres, dans la différence des registres.

Non seulement il existe des différences dans le traitement des voix masculine et féminine, mais à l'intérieur de celles-ci, il est impossible de proposer la même étude pour une voix de basse et une voix de ténor, ou pour une soprano légère et un contralto dramatique. Le cloisonnement de ce type de manuels a été suffisamment démontré dans l'étude précédente de la section sur les principes musicaux. Dans le même sens, l'absence de travaux sur les airs d'opéra entérine cet esprit de cloisonnement des recueils d'apprentissage lyrique. C'est pourquoi il est courant de trouver des méthodes de chant lyrique pour voix aiguës⁵⁶⁸, pour soprano⁵⁶⁹, pour mezzo-soprano⁵⁷⁰, pour voix graves⁵⁷¹, pour voix de femme⁵⁷², pour voix d'homme⁵⁷³, ou encore des méthodes de chant pour travailler un registre spécifique de la voix⁵⁷⁴.

Avec ce principe de cloisonnement associé à un engouement croissant pour la spécialisation, la non-inclusion d'airs d'opéra dans ces manuels de chant lyrique est cohérente. Par ailleurs, quatre raisons stratégiques peuvent être déduites de cette absence :

1. La stratégie commerciale du secteur de l'édition musicale, alors traduite par l'obtention de bénéfices substantiels en créant un besoin complémentaire. Les apprentis doivent se procurer d'autres recueils pour son registre vocal spécifique.
2. La notable spécialisation des manuels de chant lyrique dans un travail vocal purement technique : exercices et vocalises.
3. La spécialisation des publications complémentaires de la méthode de chant lyrique – dans un registre vocal spécifique – se justifie par l'adaptabilité de l'apprenti.
4. La sensation d'avancement dans le domaine lyrique ainsi que l'innovation du nouveau manuel. De plus, l'apprenti a l'impression d'entrer dans un travail spécialisé sur sa propre voix comme élément unique.

Le manque d'inclusion des airs d'opéra dans les méthodes d'apprentissage du chant lyrique est très net dans le graphique ci-dessous :

⁵⁶⁸ Saverio Mercadante, *Etudes de chant, vocalises progressives pour la voix de Soprano ou tenore avec accompagnement de piano*, Paris, Schonenberger, 1839.

⁵⁶⁹ Etienne Rey, *Méthode de chant pratique, élémentaire et progressive pour voix de soprano [...] op. 51*, Paris, l'auteur, 1876.

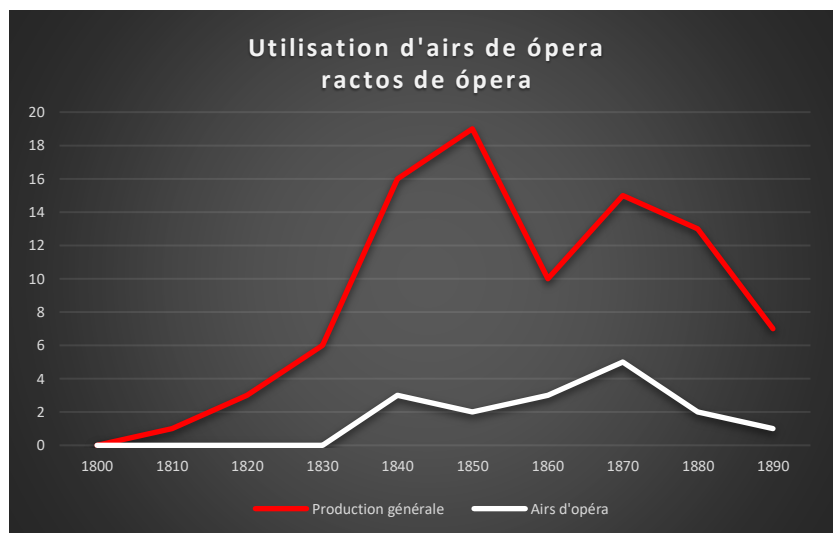
⁵⁷⁰ Auguste Panzeron, *Méthode complète de vocalisation pour mezzo-soprano*, Paris, Brandus, Dufour & Cie, 1855.

⁵⁷¹ Alexis de Garaudé, *Méthode de chant composée spécialement pour les voix de basse, baryton et contralto [...] op. 53*, Paris, l'auteur, 1854.

⁵⁷² Pauline Viardot, *Une heure d'étude, exercices pour voix de femme*, Paris, Heugel fils, 1880.

⁵⁷³ Joseph Mainzer, *Méthode de chant pour voix d'hommes*, Paris, Mainzer, 1838.

⁵⁷⁴ Luigi Bordèse, *36 leçons de chant faciles et graduées pour le médium de la voix [...]*, Paris, Meissonnier fils, 1850.



Graphique 23 : Représentation de l'impact comparé de la récurrence de l'utilisation d'airs d'opéra dans les méthodes de chant lyrique en France

Comme c'est le cas pour le traitement du mécanisme vocal, le graphique montre le désintérêt général pour l'utilisation d'extraits d'opéra. Autrement, comment surmonter la gêne du choix d'un opéra ou d'un autre ? Comment justifier le choix d'un air ou d'un autre ? Comment argumenter la prévalence des airs d'un opéra sur un autre ? La réponse à ces trois questions est identique : c'est matériellement impossible. C'est pourquoi, l'absence d'exhaustivité de cette section se fit en bénéfice de la qualité de la méthode dans son ensemble, pouvant concentrer les efforts dans l'exhaustivité d'une autre. La référence à d'autres recueils est ici légitime et conseillée. Quelle est donc la justification de l'inclusion d'extraits d'arias dans un manuel d'apprentissage du chant lyrique ? Dans les 17% de méthodes qui choisissent d'inclure ce type de section, il est possible de différencier deux cas spécifiques de méthodes lyriques dans lesquelles sont prévus des extraits d'opéra :

- A. Les méthodes destinées aux apprentis désireux d'accéder à la professionnalisation utilisent souvent des extraits, à titre de clarification et dans le but d'illustrer une explication exemplaire. C'est le cas de la méthode de Jean-Baptiste Faure⁵⁷⁵ :



Exemple 4 : Jean-Baptiste Faure, *La voix et le chant*, p. 12, extraits opératiques clarifient le contenu théorique

⁵⁷⁵ Jean-Baptiste Faure, *La voix et le chant*, Paris, Henri Heugel, 1886, p. 121.

ou de celle de Manuel García⁵⁷⁶, dans son effort d'exhaustivité mesurée, utilisée pour signaler et expliquer certains contenus :

66 DE LA VOCALISATION.

§ XIV.
APPOGIATURES ET PETITES NOTES (Appoggiature).

De tous les ornements du chant, l'appoggiature est le plus facile à exécuter, et en même temps le plus fréquent et le plus nécessaire.

L'appoggiature, ainsi que le nom italien l'exprime, est une note sur laquelle appuie la voix. Cette note est généralement étrangère à l'harmonie; elle précède et sert à attaquer une des notes réelles de l'accord. Elle peut être supérieure ou inférieure; si elle est supérieure, on la prend telle que la donne la gamme, soit à un ton (*), soit à un demi-ton de distance (**); si elle est inférieure, on la fait presque toujours d'un demi-ton (**).

Quelquefois c'est une note de l'harmonie qui fait l'office d'appoggiature, et alors celle-ci peut-être séparée de la note à laquelle elle appartient par un des intervalles quelconques dont se forme l'accord (*, **).

L'appoggiature peut être donnée encore par le simple retard d'une note réelle de l'harmonie (*). C'est le seul cas où l'appoggiature soit préparée; elle ne l'était pas dans les hypothèses précédentes. Quoique indiquée généralement par une note d'un petit caractère, l'appoggiature s'appuie toujours plus que la note à laquelle elle appartient.

Le passage de l'appoggiature à la note suivante s'opère avec limpidité, en liant la voix sans la trainer.

Voici quelques exemples qui réunissent les différentes appoggiatures dont nous venons de parler :

Tancredi, de Rossini.

Exemple 5 : Manuel Garcia, *École Garcia*, 1847, p. 66, utilisation des extraits opératiques afin de clarifier le contenu théorique

B. Les méthodes qui s'adressent aux amateurs et qui, par essence, ne sont pas exhaustives. Ces manuels sont un produit purement commercial dont le but principal est de satisfaire l'énorme demande de ces utilisateurs, comme c'est le cas de la méthode de Jules Lefort⁵⁷⁷, qui utilise un extrait d'un opéra de Gounod pour faire travailler les vocalises :

VALSE DE MIREILLE⁽¹⁾. Ch. GOUNOD.

CHANT.

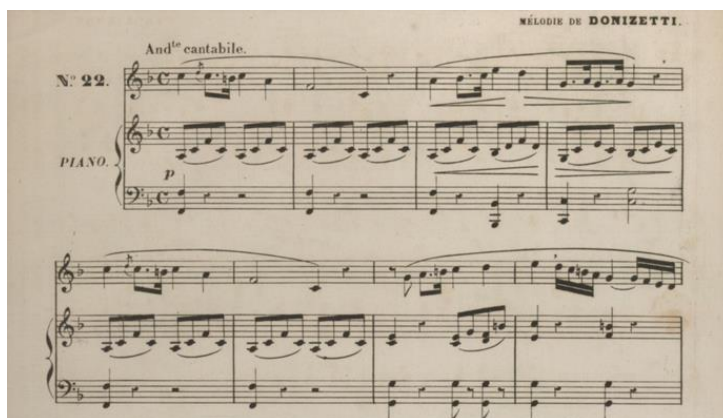
PIANO.

Exemple 6 : Jules Lefort, *Méthode de chant*, 1874, p. 84, utilisation des extraits opératiques avec l'objectif de vocaliser

⁵⁷⁶ Manuel Garcia, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁷⁷ Jules Lefort, *Méthode de chant*, Paris, Henry Lemoine, 1874, p. 84.

ou les vocalises de Balthazar Lutgen⁵⁷⁸ sur des thèmes connus :



Exemple 7 : Balthazar Lutgen, *École chantante*, 1867 p. 25, utilisation des extraits opératiques avec l'objectif de vocaliser

En dépit de la confirmation de l'impopularité manifeste – ainsi que de l'absence d'intérêt – de l'inclusion d'extraits d'opéra dans ce type de manuels, l'utilité exceptionnelle qu'offrent les extraits exemplaires du premier groupe est notable. L'étude d'éléments musicaux tels que les ornements écrits – trilles, cadences, regroupements, etc. – trouve un support fondamental dans la visualisation de ces éléments dans le contexte pratique auquel l'étude de ces éléments aspire.

4. L'étude des traits de personnalité

L'opéra est considéré comme le spectacle vivant le plus complet qui existe et ait jamais existé⁵⁷⁹, car pour obtenir un résultat optimal, la collaboration étroite et coordonnée de presque tous les corps d'artisanat est nécessaire. La représentation d'un opéra propose la narration chantée d'une histoire dans laquelle les personnages qui participent activement à cette narration prennent momentanément vie. Pour que le discours narratif fonctionne et que l'histoire puisse capter l'attention du public, chaque personnage a besoin de jouir de ses propres traits de personnalité. Ceux-ci peuvent être l'image de traits divins ou surnaturels que le spectateur est en mesure d'imaginer, ou bien de traits humains auxquels le public se reconnaît et même s'identifie, ce qui rend la scène plus réaliste. Étant donné que ce sont les chanteurs qui doivent interpréter la personnalité de leur personnage – avec ses vicissitudes – il devrait être possible de proposer ce type de formation dans les manuels d'apprentissage du chant lyrique. L'importance vitale de ces traits de personnalité pour l'exercice du métier d'artiste lyrique se découvre dans la méthode de Gaetano Nava. Afin de donner à son recueil un débouché international, et profitant du succès italien qui rayonnait encore hors de ses frontières, Nava a publié cette méthode en trois langues, l'italien, l'allemand et le français :

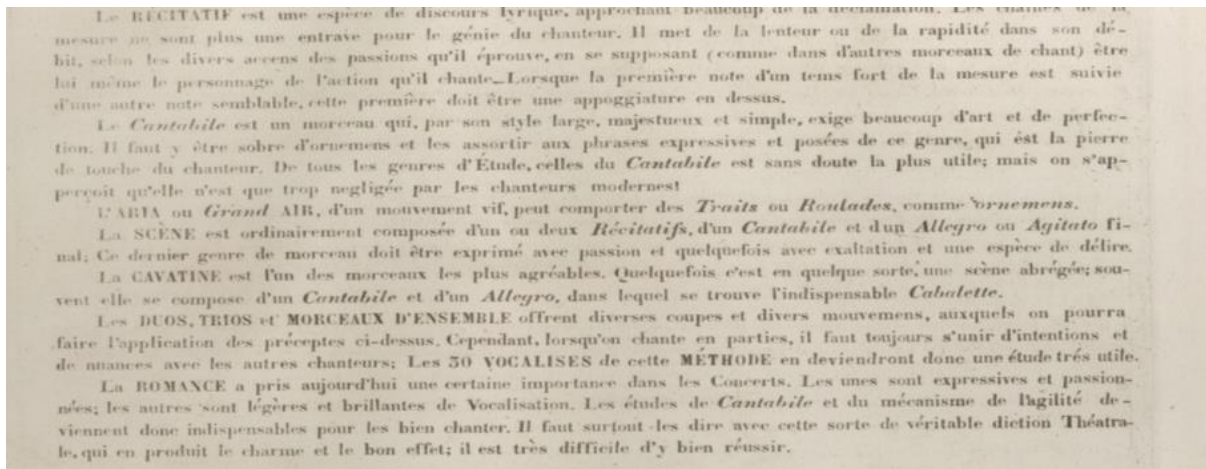
Quant à l'Expression, outre l'exacte observance des signes relatifs de convention, il faudra discerner le caractère du morceau que l'on veut exécuter, le rapport du chant au sentiment que les mots expriment, conserver l'accent, approfondir l'énergie que le compositeur a donnée au poème, et celle que l'exécution,

⁵⁷⁸ Balthazar Lutgen, *École chantante*, Paris, Jules Heinz, 1867, p. 25.

⁵⁷⁹ Jacques Finné, *Opéra sans paroles*, Lausanne, L'âge de l'homme, 1982.

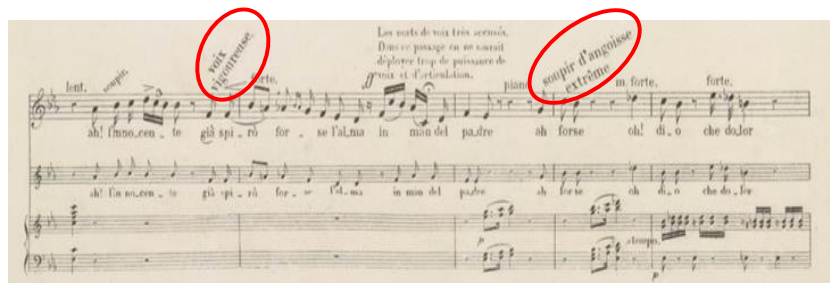
et tâcher de faire ce qu'il ferait dans la supposition qu'il fût tout-à-la fois poète, compositeur, acteur et chanteur ; c'est ainsi que le chant s'élèvera à la sublimité de l'art⁵⁸⁰.

Des auteurs comme Alexis de Garaudé traduiront dans leurs manuels l'importance de l'interprétation en fonction du caractère du texte ainsi que du contexte de l'action : « Les *Morceaux de chant* se divisent en plusieurs classes ou genres, selon le caractère de leur Musique et le sens des paroles ; il ne faut donc point les chanter avec le même style, ni chercher à y produire les mêmes effets »⁵⁸¹. De Garaudé va jusqu'à proposer une liste – avec une prétention d'exhaustivité – dans laquelle il accorde un caractère générique à chaque section de l'opéra et suggère la forme d'interprétation la plus appropriée pour le Récitatif, le *Cantabile*, l'*Aria* ou Grand Air, la Scène, la Cavatina, les Duos, Trios et Morceaux de Groupe, et enfin la Romance⁵⁸² :



Exemple 8 : Alexis de Garaudé, *Méthode de vocalisation et de chant*, 1854, p. 63, étude des traits de personnalité en fonction des différents mouvements opératiques

Il propose également l'étude de l'interprétation à l'aide d'annotations externes des signes typiques des sentiments humains afin de donner un accent particulier au texte déclamé ou chanté. Ainsi, dans le travail d'un exemple pratique, il est possible de voir comment l'auteur ajoute des traits d'expression tels que l'angoisse, la vigueur, la désolation, l'agitation, la décision ou le sentiment d'échec⁵⁸³ :

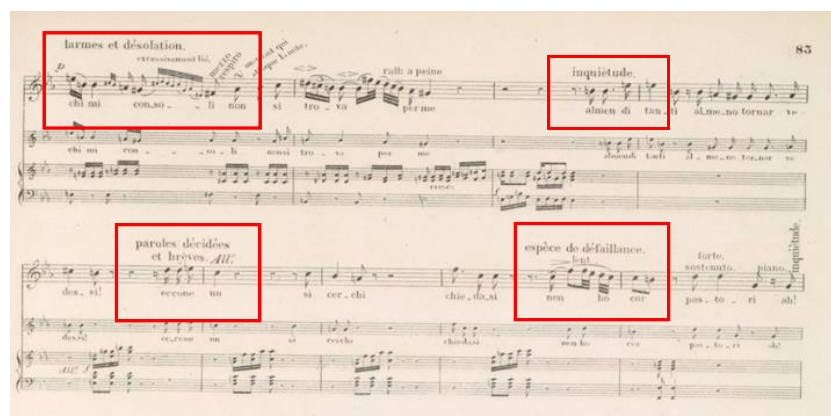


⁵⁸⁰ Gaetano Nava, *Istradamento all'arte del canto*, Milano, Gio-Canti, 1860, p. 15.

⁵⁸¹ Alexis de Garaudé, *Méthode de vocalisation et de chant à 2 voix*, Paris, l'auteur, 1854, p. 63.

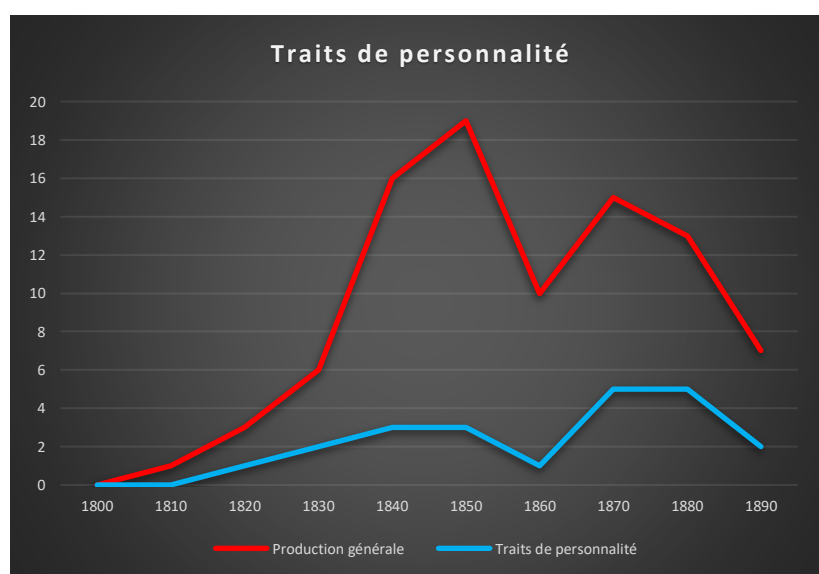
⁵⁸² *Id.*

⁵⁸³ Manuel Garcia, *op. cit.*, p. 82-83.



Exemple 9 : Manuel Garcia, *École Garcia*, 1847, p. 82-83, traits de personnalité ajoutés, indication de la puissance de l'interprétation

Malgré l'importance de ces annotations que certains auteurs font apparaître dans leurs recueils pédagogiques, les résultats de l'étude de ces manuels montrent encore une fois un désintérêt généralisé. Seuls 28% de ces manuels incluent cette section, et souvent ne font que mentionner l'intérêt de son étude. De ce fait, l'apprenti est poussé à obtenir ces connaissances par un autre canal : soit en se procurant d'autres manuels, soit par l'expérience et l'expertise de l'enseignant :



Graphique 24 : Représentation de la tendance de l'utilisation des traits de personnalité dans les méthodes de chant lyrique en France

On observe une tendance très discrète durant la période de la Monarchie de Juillet, puis une inflexion plus importante pendant la III^e République, mais tout aussi insuffisante pour lui donner une quelconque relevance. À l'instar de l'utilisation d'extraits d'opéra à des fins d'exemples, il est possible que l'étude des traits de personnalité constitue une autre particularité des manuels ayant une réelle vocation d'exhaustivité, destinés principalement à des utilisateurs

en voie de professionnalisation. Étant donné le caractère essentiel de cette section, il est impossible de reconnaître un manuel d'apprentissage comme sérieux en son absence. D'autre part, le manque de rigueur des manuels de chant commerciaux, dont la grande majorité est destinée à des amateurs, est compréhensible. Ces œuvres commercialisées comme des manuels pédagogiques ont souvent un nombre de pages très réduit, dans lesquelles les auteurs doivent concentrer leurs efforts sur un traitement le plus synthétique possible du chant lyrique. Eugène Crosti est capable de condenser en 9 pages⁵⁸⁴ le travail de la première année d'apprentissage du chant lyrique, *l'Abécédaire vocal*⁵⁸⁵ de 16 pages de Heinrich Panofka ou encore le manuel de chant très abrégé de Romagnesi⁵⁸⁶.

5. Le traitement de la beauté du son

La culture du son et des différentes couleurs de la vaste palette spectrale que l'on peut obtenir avec une seule note a été popularisée dans l'apprentissage de la musique instrumentale dans la seconde moitié du XIX^e siècle, étant l'une des conséquences de l'évolution vertigineuse des instruments à vent à cette époque. Dans le chant lyrique, le zèle avec lequel le résultat sonore est modelé en vue d'atteindre une performance aussi proche que possible de l'excellence, se traduit par le concept de beauté du son. D'autre part, la nécessité d'associer les particularités d'un chanteur à un rôle spécifique se justifie par la recherche de l'adéquation tant recherchée d'un timbre de voix avec un personnage. Ainsi, ce choix de chanteur est fondé essentiellement sur son timbre vocal, et plus précisément, sur la beauté que sa voix est susceptible d'apporter dans l'interprétation du rôle lyrique attribué.

Il est important de garder à l'esprit que, quelle que soit la variété des différents registres, les qualités intrinsèques de chaque timbre vocal empêchent une comparaison et une assimilation absolues entre deux chanteurs ayant le même registre. En effet, si les différences sont nettes à l'écoute de deux instrumentistes interprétant la même partition – avec le même instrument ou avec des instruments de facture identique – la différence est pour le moins extrême dans le cas de deux chanteurs de même tessiture interprétant le même air. D'après Celletti⁵⁸⁷, Reynaldo Hahn aurait loué les vertus que, selon lui, cet art du *bel canto* recèlerait dans ses arias :

Le *bel canto*, explique Hahn, réclamait du son « une variété infinie ». Les sons devaient avoir, suivant la volonté du chanteur, « non pas trois, quatre ou cinq sonorités, mais bien dix, vingt, trente ; il fallait modeler la voix à l'infini en la faisant passer par toutes les couleurs du prisme sonore ».⁵⁸⁸

En conséquence, l'esthétique du « beau chant » est fondée sur le soin particulier apporté à la beauté produite par le chant, atteignant ainsi son essence musicale maximale. Il est donc possible d'affirmer que le *bel canto* se pose en sentinelle de la beauté du son, de telle sorte qu'une chanson qui n'est pas particulièrement belle ne peut être considérée comme du *bel canto*.

⁵⁸⁴ Eugène Crosti, *La Première année de chant*, Paris, V. V^e Girod, 1896.

⁵⁸⁵ Heinrich Panofka, *Abecedario vocal. Método preparatorio para el canto*, Paris, Brandus et Dufour, 1863.

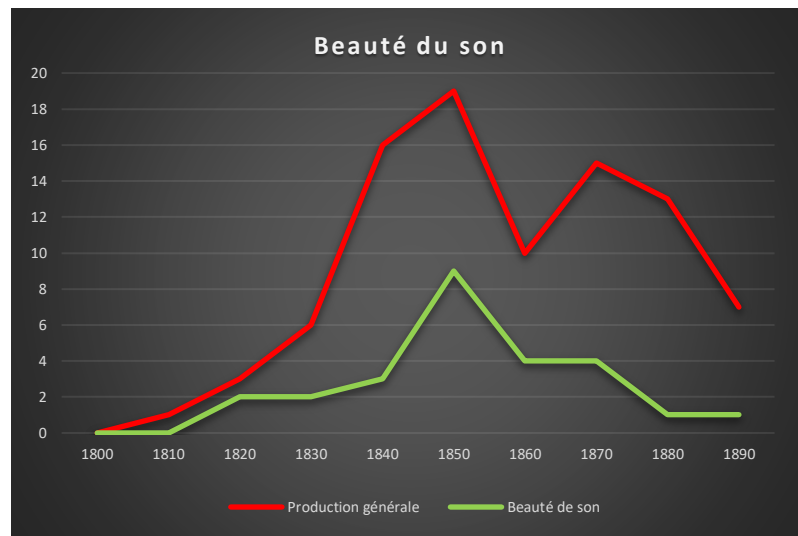
⁵⁸⁶ Antoine Romagnesi, *La Psychologie du chant, méthode abrégée de l'art de chanter contenant des exercices de vocalisation et des mélodies de genres différents*, Paris, l'auteur, 1846.

⁵⁸⁷ Rodolfo Celletti, *Histoire du Bel Canto*, Paris, Fayard, 1987.

⁵⁸⁸ *Id.*, p. 17.

En revanche, il faut être prudent avec l'affirmation inverse, car il est invraisemblable de prétendre que tout ce qui est censé être beau appartient à l'esthétique du *bel canto*.

La conséquence légitime est de penser que cette esthétique scrupuleuse du culte de la beauté du son devrait se retrouver dans les manuels d'apprentissage du chant lyrique, et notamment dans les recueils publiés au cours du XIX^e siècle en France. En outre, il faut signaler l'émergence d'un solide capital d'amateurs, issus pour la plupart de la bourgeoisie, cherchant à atteindre et à imiter les chanteurs les plus prestigieux dans l'intimité de leurs salons. Cependant, malgré l'importance capitale que représente cette section de l'apprentissage pour l'obtention d'un résultat optimal, elle ne semble pas trouver de représentation suffisante parmi les préceptes de ces recueils. Les résultats de l'étude de la beauté du son sont les suivants :



Graphique 25 : Représentation de la tendance de la récurrence de la beauté de son dans les méthodes de chant lyrique en France

Seuls 28% des manuels de chant lyrique avertissent de l'importance du travail appliqué menant à l'obtention d'un résultat en accord, malgré la subjectivité individuelle du concept, avec les canons de beauté. La courbe représentant le traitement de la beauté du son, bien que moins uniforme que dans les sections précédemment étudiées, affiche un écart important par rapport à la production générale de ces manuels. Outre l'inflexion notable dans les années 1850 qui coïncide avec la période de production maximale du XIX^e siècle, ce parallélisme fugace avec la production générale ne se poursuit pas. Malgré l'absence générale d'un réel souci de cultiver la beauté du son dans ces manuels, d'éminentes personnalités de l'opéra ont exprimé leur préoccupation à cet égard. Rodolfo Celletti se fait l'écho du souci que Rossini confie à Torcuato Antaldi dans sa missive du 15 juin 1851 dans laquelle le compositeur regrette l'utilisation de certains modes d'interprétation obligeant de « renoncer à la beauté du son et à la netteté de l'exécution en faveur de solutions expressives qui se ramenaient à "hurler à la mode" »⁵⁸⁹. Par ailleurs, on peut penser avec raison que l'inflexion affichée autour les années 1850 trouve son

⁵⁸⁹ *Id.*, p. 184.

explication – outre un parallélisme avec la production générale – dans une tentative de sauvegarder la beauté du chant du patrimoine italien.

De ce fait, d'autres auteurs également favorables à l'exploitation des attributs du son ainsi qu'à la recherche permanente de la beauté du chant, auraient pu tout aussi volontiers exprimer leur soutien au compositeur italien. Ils se servent des manuels d'apprentissage du chant lyrique pour exprimer publiquement leur défense de la culture du son – déjà établie en France – traduite par le zèle de son étude. Il y a ceux qui, dans la même direction que Rossini, et dans le dessein d'éviter la nouvelle mode, décident de caricaturer la situation :

Hélas ! Ne voyons-nous tous ceux qui tombent dans ce défaut, perdre leur voix en peu de temps ? Ils commencent en poussant et lorsque les moyens ne suffisent plus, *ils crient* !⁵⁹⁰

D'autres, utilisent des parallélismes à mode de prévention :

Les élèves qui ont la voix de *Basse* doivent surtout éviter de chercher à trouver dans leur organe ces *gros sons* qu'il réserver à l'ambition des Chantres de paroisse. Le timbre doit toujours être franc, pur et naturel, même dans sa plus grosse force, et on ne doit jamais l'écraser⁵⁹¹.

Finalement, il suffirait d'un peu d'étude pour que la beauté de son se voie honorée au quotidien :

Pour qu'un son soit beau, il faut qu'il sorte *pur, clair et sonore*. La *pureté* est obtenue par l'attaque nette et franche de la note avec une petite glotte, moyen infailible d'arriver à une intonation parfaitement juste ; la *clarté*, par l'émission de la voyelle A, et la *sonorité* par l'ouverture convenable de la bouche. Que le professeur veille donc dès la première leçon à la beauté du son⁵⁹².

De là découle naturellement une question : l'inflexion visible dans le graphique peut-elle être l'une des réactions de l'inquiétude de Rossini face à certains emprunts que le chant lyrique – *ergo le bel canto* – commençait à adopter ?

Comme Hondré l'affirme, l'une des conséquences de la Révolution française semble avoir été la prétention délibérée de « rompre avec toute influence étrangère ou monarchique »⁵⁹³, y compris avec l'art lyrique jusqu'alors cultivé en France. Ce travail fait état de la supériorité vocale italienne en France au cours du XVIII^e siècle, ainsi que de la préférence incontestable de son style pour le spectateur français. En revanche, avec son dogme nationaliste, la période révolutionnaire a entraîné une détérioration importante de l'art lyrique en France, qui s'est répercutée directement sur la qualité de ses interprètes. Ensuite, pendant la Restauration, des solutions palliatives cherchent à inverser les dommages causés par la période précédente. L'objectif principal étant d'injecter une nouvelle énergie dans l'art lyrique qui avait été jusqu'alors si bien considéré.

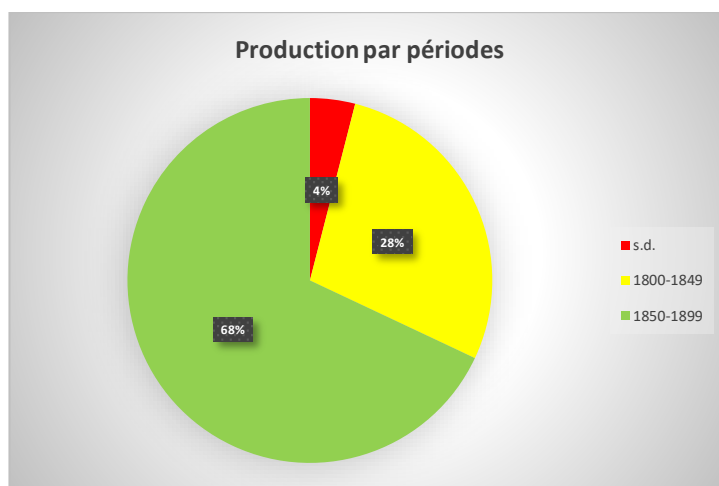
⁵⁹⁰ Léon Marie, *Guide pratique du chant pour tous les genres de voix divisé en 2 parties*, Paris, Colombier, 1858.

⁵⁹¹ Alexis de Garaudé, *Méthode de chant composée spécialement pour les voix de basse, baryton et contralto* [...] *op. 53*, Paris, l'auteur, 1854, p. 3.

⁵⁹² Heinrich Panofka, *Abécédaire vocal, méthode préparatoire de chant pour apprendre à émettre et à poser la voix et à vocaliser*, Paris, Brandus et Dufour, 1858, p. 13.

⁵⁹³ Emmanuel Hondré, « Le Conservatoire de Paris et le renouveau du chant français », *Romantisme* n°93, Arts et institutions, 1996, p. 83.

Le phénomène essentiellement commercial de la conception et de la publication de méthodes de chant au cours du XIX^e siècle en France répond à cet impérieux besoin de renouvellement lyrique qu'Hondré relève dans son étude. Ces publications contribuent au florilège éditorial de la musique de la période de la Monarchie de Juillet, dont Jean-Jacques Eigeldinger s'est fait également l'écho. La tendance de la production générale de ces manuels, avec une surproduction de publications dans deux périodes distinctes, vient confirmer cette période florissante du secteur éditorial. De ce fait, si l'importance du phénomène des années 1830, 1840 et 1850 est indéniable – faisant de la période de la Monarchie de Juillet et du début du Second Empire l'âge d'or de fait de la publication de ces manuels d'apprentissage lyrique – l'effet d'optique dont il résulte doit également être signalé. Sans la faiblesse expérimentée dans le secteur lyrique et sans la pénurie d'artistes suite à la période révolutionnaire, il n'y aurait eu besoin ni d'une propagande aussi importante de l'art lyrique, ni de stimulation des amateurs avec une énorme quantité de matériel pédagogique. Le registre d'entrée d'ouvrages dans le dépôt légal montre que la proportion d'éditions de méthodes de chant lyrique dans les deux moitiés du XIX^e siècle est la suivante :



Graphique 26 : Pourcentage de la production de méthodes de chant lyrique en France en fonction de la période

C'est donc la seconde moitié du XIX^e siècle qui se révèle comme la plus importante en termes de production générale de ces publications. Aussi cette période doit-elle être considérée comme la période dorée des méthodes d'enseignement du chant lyrique en France. Sa particularité réside dans la capacité de ces manuels à maintenir une production – sinon constante, du moins importante – durant la seconde moitié du siècle, représentant un 68% de la production totale de ces manuels au cours du XIX^e siècle. D'autre part, malgré le fait que de nombreux auteurs se sont obscurcis en rédigeant des justifications et des avertissements en claire opposition avec la technique de la tradition étrangère – et particulièrement italienne – l'influence du *bel canto* sur la production lyrique française⁵⁹⁴ est encore évidente. Si la quasi-

⁵⁹⁴ Alexis de Garaudé, *Nouvelle méthode de chant à l'usage des élèves de l'Institut des Maisons impériales Napoléon* [...] op. 25, Paris, l'auteur, s.d., p. 46 : « L'École Italienne a opéré en France une révolution Musicale dont les heureux effets ont perfectionné le style et le goût ».

totalité des manuels étudiés protège avec grand zèle l'étude des ornements⁵⁹⁵ dans la tradition *belcantiste*, et si durant la seconde moitié du siècle, la production de ce type de manuels connaît le plus de succès, on peut ajouter que c'est alors que le *bel canto* d'origine italienne est étudié le plus intensément en France. Cette pertinence sociale du *bel canto* – qui se traduit par une surexploitation patente de la pédagogie de cet art lyrique – participe donc à plusieurs domaines de croissance :

- La croissance économique du secteur de l'édition,
- La croissance sociale du secteur des salons,
- La croissance institutionnelle du secteur du théâtre,
- La croissance du secteur des interprètes professionnels
- La croissance artistique du secteur amateur.

L'étude de ces manuels affiche une dynamique récurrente de leur conception et de leurs publications. Certains auteurs, profitant des moments de repos vocal, vont publier leurs propres manuels ; d'autres, au contraire, décideront d'attendre la fin de leur activité vocale pour se retirer de la scène institutionnelle et se consacrer définitivement à la transmission pédagogique. Dans les deux cas, ils suivent une logique de transmission altruiste avec le désir intéressé de prolonger leur notoriété. Une troisième particularité observée chez certains auteurs – Eugène Crosti, Luigi Bordèse, Auguste Andrade, Enrico Delle Sedie ou Alexis de Garaudé pour n'en citer que quelques-uns – est la multiplicité des publications sans modification substantielle de leur contenu, répondant sans doute à une stratégie exclusivement mercantile et à caractère bidirectionnel entre l'auteur et la maison d'édition.

À part la qualité du résultat final recherché par l'acquéreur, l'analyse des données collectées permettant d'établir une différence d'exhaustivité, fait également ressortir la différence de statut social de l'acheteur. Est-il possible que les manuels moins exhaustifs, et donc moins coûteux, aient été destinés à des acquéreurs disposant de moyens financiers plus faibles ? Bien que les données étudiées ici empêchent de l'affirmer avec certitude, il s'agit sans aucun doute d'une réalité intemporelle : les acquéreurs ayant de plus grandes difficultés financières sont limités dans l'achat d'un article qui dépasse leurs possibilités. Ainsi, les méthodes les plus coûteuses seraient essentiellement destinées à la couche sociale la plus aisée. Par ailleurs, cette différence de pouvoir d'achat est accentuée par la standardisation croissante des manuels de chant lyrique en plusieurs volumes.

Il faut finalement signaler qu'un manuel de chant n'a pas vocation à remplacer la figure indispensable du professeur. Le manuel n'offre qu'un support matériel pour guider l'apprentissage en suivant certains canons d'ordre et de logique proposés par l'auteur. Il est aussi le garant de la continuité de la beauté et de la qualité du patrimoine lyrique antérieur, en évitant le désastre lyrique du « chant ouvert ». Selon Celletti, ce chant ouvert – futur porte-drapeau du vérisme – « incite les chanteurs à négliger et même à répudier la recherche du son rond, plein et lisse [...] qui est ce qui distingue clairement l'amateur du professionnel, et qui, avec le

⁵⁹⁵ Voir corpus documentaire n° 1 : « Un héritage italien : la réception du *bel canto* dans la flûte traversière en France au XIX^e siècle ».

vérisme, est devenu omniprésent »⁵⁹⁶. Gomis affirme à son tour, comme la majorité des auteurs : « [Cette méthode] je ne l'ai point composée pourtant avec l'intention ridicule de permettre à l'élève d'apprendre la musique sans le secours d'un maître, mais avec celle de diminuer infiniment le travail de l'un et de l'autre »⁵⁹⁷.

⁵⁹⁶ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 255.

⁵⁹⁷ José Melchor Gomis, *Méthode de chant*, Paris, S. Richault, 1844, avant-propos.

1.3 La flûte traversière comme instrument de vie mondaine

1.3.1 Le phénomène des salons musicaux romantiques

La complexité du spectre musical au XIX^e siècle français est le reflet d'un cadre socio-politique subtil à l'excès – digne héritier d'une fin de siècle pour le moins conflictuelle – et d'une période aussi agitée politiquement que musicalement. Les fondements de son engrenage musical ont reposé sur trois piliers principaux : l'excellence musicale, représentée par l'institution de l'Opéra de Paris, l'excellence pédagogique, incarnée par l'institution du Conservatoire de Paris, et enfin l'élite des amateurs, concentrée dans l'institution intangible des salons musicaux parisiens. Ces derniers, bien que non formalisés dans un schéma culturel gouvernemental, jouent un rôle aussi important, sinon plus, que les deux autres figures institutionnelles.

Les salons français étaient des lieux de rassemblement social dans lesquels une évolution sensible s'est produite tout au long de leur existence en fonction des modifications sociopolitiques de chaque moment, dans un besoin manifeste de survie. Même si à l'origine, « la socialisation entre les sexes, la rencontre des nobles et des bourgeois et la stimulation intellectuelle étaient encouragées »⁵⁹⁸, une obligation sociale tacite – finissant par devenir une réelle nécessité – de participer à ces réunions s'est finalement établie. Ces réunions, récurrentes et régulières « répondaient aux goûts et aux désirs spécifiques de cette société d'élite »⁵⁹⁹. Néanmoins, grâce à une extraordinaire capacité d'adaptation aux différentes formules de gouvernement de la France du XIX^e siècle, « ces salons parisiens restent intimement liés au fonctionnement de la vie musicale, et le rôle de ceux qui les animent n'est pas [seulement] anecdotique dans l'histoire de la musique de cette période »⁶⁰⁰.

Chimènes note que c'est grâce à ces hôtes – généralement des femmes de la haute société pour qui la musique était la passion principale⁶⁰¹ – que la programmation musicale de ces salons est capitale, et même particulièrement intense à la Belle Époque : « une période de prospérité économique, célèbre pour le faste de sa vie sociale »⁶⁰². Ces salons musicaux – essentiellement concentrés entre les VIII^e et XVI^e arrondissements de Paris⁶⁰³ – répondent à l'obligation qui semble s'imposer à ces femmes de la haute société : s'entourer d'une élite intellectuelle et culturelle. Pour elles, « savoir s'entourer d'artistes et d'écrivains était une des exigences d'une femme du monde, mais confinée dans son salon »⁶⁰⁴. Ces rencontres musicales privées variaient en fonction de l'hôtesse, allant de réceptions organisées de manière millimétrée et anticipée

⁵⁹⁸ Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004, p. 14.

⁶⁰¹ *Id.*, p. 57.

⁶⁰² *Id.*, p. 395.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Id.*, p. 14.

– avec des concerts s'inscrivant tout naturellement dans l'agenda des artistes⁶⁰⁵ – à des soirées où elles improvisaient en fonction de l'affluence, supposant ainsi la présence d'invités de grande qualité artistique.

Les salons parisiens étaient le centre névralgique des amateurs – ceux qui aiment et jouent de la musique – et des mélomanes⁶⁰⁶ – ceux qui se contentent de l'écouter. Ils sont toujours prêts à animer des soirées où le public admire la splendeur qui leur est offerte, et la qualité de la compagnie exclusive des invités. Ces soirées musicales venaient inconsciemment pallier l'absence de tout moyen de reproduction musicale individuelle ; c'est pourquoi la généralisation de la pratique musicale doit être considérée comme l'un des phénomènes de société au XIX^e siècle en France⁶⁰⁷. Dès lors, l'amateur se révèle comme un « élément déterminant du développement des activités musicales dans les salons parisiens »⁶⁰⁸ en tant qu'organisateur ou en qualité de co-interprète. Comme s'il s'agissait du droit restant, « la musique de chambre représente pour la plupart de ces nobles amateurs, rejetés par les autorités dès juillet 1830, une sorte de patrimoine culturel héréditaire qui échappe à la tutelle de l'État dont le monopole artistique est constitué par l'Opéra et ses satellites après les conflits de juillet 1830 »⁶⁰⁹. Une activité aussi répandue et aussi importante exigeait que leur soit fourni un répertoire musical conforme à leurs besoins. Comme le note Becker dans son étude, ce répertoire semblait se concentrer dans une forme de virtuosité instrumentale qui « se développait dans les salons et lors des fêtes aristocratiques »⁶¹⁰ mais aussi dans les salons publics⁶¹¹.

L'activité des salons parisiens privés sera complétée par un développement important de l'activité musicale des ateliers des facteurs d'instruments, devenus salons publics. Depuis l'abolition des privilèges en 1830, « les salons des facteurs d'instruments servent de refuge aux innombrables virtuoses installés ou de passage à Paris, et la soirée à la mode est désormais le concert "à bénéfice" [d'un artiste] »⁶¹², concert de musique de chambre organisé par un artiste de renom entouré de ses connaissances tout aussi connues⁶¹³. Alors que l'intimité des salons aristocratiques était un « noble remède contre l'oisiveté »⁶¹⁴ – dans lesquels « l'amateurisme est particulièrement développé [...] harmonieusement combiné avec la position assignée aux femmes, [...] un heureux palliatif à l'inactivité professionnelle »⁶¹⁵ – les salons publics aménagés dans les ateliers des facteurs instrumentaux constituent « les premières salles

⁶⁰⁵ Myriam Chimènes, « Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870-1940) » dans Christophe Charles et Daniel Roch (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes*, Paris, Publications de La Sorbonne, 2002, p. 369-380.

⁶⁰⁶ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 175.

⁶⁰⁷ *Id.*, p. 44.

⁶⁰⁸ *Id.*, p. 52.

⁶⁰⁹ Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs des livres, 1986, p. 31.

⁶¹⁰ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 35-36.

⁶¹¹ Élisabeth Bernard, « Musique et communication : les formes du concert » dans Joseph-Marc Bailbé et al., *La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Paris, Harmoniques Flammarion, 1991, p. 76.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 14.

⁶¹⁵ *Ibid.*

destinées à la musique de chambre auxquelles on peut accéder moyennant le paiement d'un droit d'entrée, donnant souvent l'impression d'être dans un cercle fermé »⁶¹⁶. Contrairement aux salons privés, dans les salons publics – comme, ceux d'Érard, de Pape, de Pleyel et de Herz étaient les plus recherchés – « seuls les instruments de ces fabricants étaient joués »⁶¹⁷ les associant *de facto* à ces artistes, qu'ils contribuaient par ailleurs à faire connaître.

Dans les deux cas, la carrière musicale des artistes virtuoses est fortement stimulée, et le répertoire instrumental qui les a fait briller s'épanouit jusqu'à devenir très populaire à la fin du XVIII^e siècle : les Fantaisies sur des thèmes d'opéra⁶¹⁸. Ce genre musical fortement apprécié dans les soirées musicales qui se déroulent tout au long du XIX^e siècle dans les salons musicaux, va devenir le vecteur d'un déploiement de faste instrumental que le public réclame en permanence. Chimènes note que les salons parisiens qui maintiennent une activité musicale sous la III^e République « constituent de véritables tremplins pour le lancement d'une carrière [musicale] »⁶¹⁹ et, faisant un usage ostentatoire de leur statut de mécène comme il était d'usage, ils parviennent à « créer et imposer leurs [propres] modes »⁶²⁰. C'est avec peu d'étonnement que l'on constate que « le snobisme est le moteur du comportement d'une partie de ce public élitiste »⁶²¹. Il semble donc évident pouvoir associer l'élitisme de chaque participant, avec celui de l'hôtesse, ou du moins celui qu'elle osait prétendre⁶²².

Malgré l'importance que ces lieux représentent pour les artistes – compte tenu du caractère naturel avec lequel ces soirées s'inscrivent dans leurs agendas – l'enthousiasme des participants n'a pas toujours été comparable. Bien que certains invités présents jouissent du privilège de pouvoir lancer des carrières artistiques, toutes les salles ne se prêtent pas à cette activité, et les assistants – même s'ils s'abstiennent prudemment de le reconnaître – n'aiment pas tous écouter de la musique. Ceci est également perçu par le musicien, pour qui « se produire dans un salon permet de former et de forger un public choisi, susceptible d'attirer un public plus large dans les salles de concert »⁶²³ sans compter sur « la publicité que procure un tel service »⁶²⁴. Cependant, c'est le cachet que reçoit le musicien qui est le véritable facteur déterminant⁶²⁵ d'autant plus que ses prestations ne sont pas toujours appréciées à leur juste valeur : « dans certains salons, la musique n'est qu'une respiration, un intermède au milieu des intrigues [...] et intervient de temps en temps »⁶²⁶. Bailbé fait remarquer que « plus que des concerts en soi, il s'agit d'une pratique musicale »⁶²⁷, une musique qui « réveille soudainement l'attention, au milieu d'une conversation spirituelle qui semble se poursuivre »⁶²⁸. Ces

⁶¹⁶ Jean-Jacques Eigeldinger, « Introduction » dans Joseph-Marc Bailbé et al., *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 12.

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 35.

⁶¹⁹ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 14.

⁶²⁰ Marc Fumaroli, « L'Âge d'or du mécénat », dans *Commentaire* 1983/4 n°22, p. 413-421.

⁶²¹ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 16.

⁶²² *Id.*, p. 31.

⁶²³ *Id.*, p. 369-380

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ Élisabeth Bernard, *op. cit.*, p. 66.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ Mme Ancelot, *Un salon de Paris de 1824 à 1864*, Paris, Dentu, 1866, p. 308.

rassemblements de la soi-disant élite sociale et artistique devaient adopter *de facto* un rôle de médiateur culturel⁶²⁹, dans lequel chaque section participante réalisait de notables profits :

Les hôtes :	<ul style="list-style-type: none"> • Elles ont un rôle de parrainage et de mécénat. • Elles visent une participation désintéressée à la création contemporaine. • Elles s'efforcent de divertir leurs invités en leur offrant des œuvres inédites et des œuvres de compositeurs renommés. • Elles ont un pouvoir de convocation, ainsi que l'exclusivité de ceux qui assistent à sa réunion. • Elles se constituent comme une marque de qualité.
Les assistants :	<ul style="list-style-type: none"> • Ils aiment écouter des œuvres inédites et de qualité. • Ils se réjouissent de la présence d'instrumentistes virtuoses de renom. • Ils essaient d'élargir leurs relations sociales et culturelles entre pairs. • Ils démontrent leur affiliation à un certain niveau d'élitisme au sein de la même strate sociale, c'est-à-dire une hiérarchie dans la hiérarchie.
Les compositeurs :	<ul style="list-style-type: none"> • Ils expérimentent de nouveaux styles de composition devant un petit public. • Ils testent la valeur d'une nouvelle production devant un petit public, parfois experts en la matière. • Ils tentent d'établir des relations avec des commanditaires potentiels de futures œuvres. • Ils utilisent les efforts de ces auditions pour associer leur nom à une marque de qualité et pour promouvoir leur répertoire déjà écrit et à venir. • En contrepartie de leur travail, ils reçoivent une rémunération généreuse, qui contribue de manière significative à leur équilibre financier.
Les musiciens :	<ul style="list-style-type: none"> • Ils participent à un programme important prévu pour la scène privée de la haute sphère sociale, contribuant au maintien de leur qualité artistique individuelle et de leur réputation. • Ils reçoivent un salaire généreux pour leurs services contractuels. • Cette programmation privée leur permet de compléter leur agenda artistique. • Ils en profitent pour élargir leur cercle artistico-professionnel. • Les services fournis dans ces cercles privés leur permettent également d'entrer en contact avec de futurs employeurs.
Les autres participants :	<ul style="list-style-type: none"> • Les amateurs de différentes strates peuvent profiter d'un répertoire qui serait inaccessible à titre individuel. • La tendance lyrique observée à travers les productions de l'Opéra de Paris se voit ainsi couverte, contribuant <i>de facto</i> à sa promotion. • La sphère de la production éditoriale bénéficie d'une publicité importante pour les ouvrages périphériques imprimés dans ses ateliers. • Les compositeurs périphériques obtiennent des contrats en tant qu'arrangeurs pour différents instruments et différents ensembles.

Tableau 11 : Bénéfices et intérêts des différents participants des soirées de la vie mondaine parisienne

Un signe manifeste de ce snobisme, ainsi que du pouvoir de décision que cette partie de la société a réussi à avoir par rapport aux arts de la scène, réside dans la quantité plutôt maigre d'amateurs parisiens que Gabriel Astruc signale à l'aube du XX^e siècle :

⁶²⁹ Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 21.

Il y a à Paris 1200 personnes qui sont les familiers des Concerts Lamoureux ; 2800 habitués des Concerts Colonne ; 800 à peine qui assistent aux séances du Conservatoire et une clientèle flottante d'environ 1000 amateurs qui se partagent le plaisir d'applaudir Hasselmans ou Sechiari. $2800 + 1200 = 4000 + 800 = 4800 + 1000 = 5800$. Mettons, en chiffres ronds, 6000 amateurs des concerts dominicaux. Nous ajoutons 4000 spectateurs aux matinées de l'Opéra-Comique et de la Gaîté-Lyrique. Nous avons atteint 10 000 personnes prêtes à jurer qu'elles aiment la musique. Pour une population de 3 millions et demi d'habitants, c'est un petit chiffre⁶³⁰.

Malgré des chiffres qui n'ont été ni contrôlés ni vérifiés dans ce travail, le nombre d'amateurs et de mélomanes qui se considèrent comme faisant partie de « l'élite sociale » et qui se déclarent « arbitres du goût »⁶³¹, ne représente qu'une faible proportion de la population parisienne du début du XX^e siècle. Ces chiffres mettent en évidence le pouvoir – devenu très convoité – que détient un groupe réduit sur un art qui se veut avant tout populaire. Pour appartenir à cette élite sociale, les candidats devaient s'armer de patience et s'introduire dans « huit, dix, voire une douzaine de salons »⁶³² ; à travers ces rencontres, la stratégie sociale, économique, commerciale ou politique était finalement le dénominateur commun des invités. Bien que dans les années 1830⁶³³, il y avait à Paris « autant de salons qu'il y avait de femmes d'hommes haut placés »⁶³⁴, ce n'est qu'à partir des années 1850 que les artistes ont commencé à organiser eux-mêmes leurs propres soirées afin d'assurer plus d'intimité et un échange serein entre artistes⁶³⁵ :

D'autres musiciens [...] organisent chez eux des concerts, au caractère souvent formel et conforme aux usages du monde parisien : c'est le cas de notamment Pauline Viardot, Ernest Chausson, Louis Diémer [...]. Le milieu des musiciens forme une micro-société, représentative des différentes couches sociales. Les salons des compositeurs sont avant tout des lieux privilégiés pour tester des œuvres nouvelles devant des collègues curieux et attentifs. Par définition, ces auditions précèdent souvent les créations publiques. [...] Chez les interprètes, on distingue deux sortes d'activités musicales privées. Des retrouvailles improvisées d'amis désireux de jouer enfin pour leur propre plaisir et débarrassés de toute oreille étrangère à leur stricte communauté [...] elles contrastent avec les concerts ouverts à la haute société parisienne⁶³⁶.

Cependant, cette élite sociale, qui forme le tissu des salons parisiens, a su réunir « l'éclat, la corruption, l'artificialité de la vieille France, et les enthousiasmes sans bornes qui devaient en former une nouvelle »⁶³⁷. Lors que jusqu'à présent, c'était la noblesse qui rythmait la vie sociale dans les salons parisiens, c'est désormais l'aristocratie du XIX^e siècle – que Charles Joly qualifie « de berceau et de fortune »⁶³⁸ – qui va former ce noyau de privilégiés du public de l'Opéra de Paris et des concerts parisiens⁶³⁹. Chimènes met en garde contre le désir de

⁶³⁰ Gabriel Astruc, « À propos d'un temple enseveli », *La Revue musicale S.M.I.*, 15 décembre 1913.

⁶³¹ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 560, faisant allusion à la notoriété qu'a atteint la comtesse de Greffulhe.

⁶³² Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 22.

⁶³³ Elisabeth Bernard, *op. cit.*, p. 67 : « Il faut attendre 1832 pour que la vie sociale parisienne retrouve sa splendeur. Les suites de la Révolution, les émeutes, encore assez marquantes, et le choléra entretiennent une certaine agitation et interrompent un moment les distractions parisiennes ».

⁶³⁴ Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 22.

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 289.

⁶³⁷ Franck Hamel, *Famous French Salons*, London, Methuen, 1908, Préface.

⁶³⁸ Charles Joly, « Parsifal au nouveau théâtre », *Musica*, mai 1903.

⁶³⁹ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 10.

différencier les hôtes amateurs des mécènes⁶⁴⁰ : alors que les fonctions des derniers incluent le financement de la création et de la diffusion artistique, les premiers sont tenus non pas de commander de nouvelles œuvres mais d'organiser des soirées musicales qui vont promouvoir les artistes en mettant à leur disposition leur réseau de contacts⁶⁴¹.

Malgré l'existence évidente d'une hiérarchie des genres, c'est dans ce cadre que va se développer le répertoire instrumental brillant, et en particulier celui des fantaisies sur des thèmes d'opéra⁶⁴². Ce type de répertoire était certes considéré comme une activité mineure, et s'y consacrer « prédisait la relégation à un statut inférieur »⁶⁴³ du compositeur ou de l'interprète, sa popularité va à être notable parmi l'élite de salon. Liszt, pour qui, à l'exception de « deux ou trois salons vraiment artistiques, les autres ne méritent pas d'être nommés »⁶⁴⁴, est l'un des nombreux musiciens à critiquer l'activité musicale de ces réunions. Rachel Becker ajoute un motif complémentaire « lié à ces jugements basés sur la virtuosité de la fantaisie »⁶⁴⁵ : puisque c'est dans ce genre musical que la virtuosité est la plus notable et qu'il est joué dans les salons, paradigme de la scène féminine, elle conclut que ce type de répertoire était peu apprécié en raison de l'attribution de « féminité » à ce genre. Il est cependant paradoxal de taxer d'insignifiant un genre qui triomphe incontestablement dans les salons parisiens, ceux-ci étant « le prélude à toutes les carrières : politique, littéraire ou artistique »⁶⁴⁶.

La figure des salons musicaux en France au XIX^e siècle, que ce soit dans leur formulation privée – sous la tutelle des hautes sphères sociales – que dans leur présentation publique – renforcée par les ateliers des facteurs instrumentaux – présente une importance essentielle dans trois domaines :

1. Le développement de la musique de chambre et de son répertoire spécifique de salon, tant instrumental que vocal.
2. La découverte et la promotion d'interprètes virtuoses à qui est offert un début de carrière musicale brillante.
3. La diffusion et la promotion du genre musical de l'opéra, devenant l'antichambre de l'institution de l'Opéra de Paris.

Le phénomène des salons parisiens a une influence notable sur la musique en France : le salon est capable ou de sublimer ou de proscrire une œuvre ou un interprète, par un commentaire simple et précis. Ce qui est inhabituel dans cette scène, c'est le genre qui lui est attribué : ce sont les femmes qui organisent et contrôlent tout ce qui se passe dans leurs salons. C'est le grand paradoxe des salons musicaux : si l'aristocratie est décrite comme une oligarchie de la musique – dans sa forme la plus honorable, c'est-à-dire masculine – et compte tenu que les salons

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁴³ Marcia J. Citron, « Gender, Professionalism and the Musical Canon », *The Journal of Musicology*, Vol. 8, N° 1 (Winter, 1990), p. 109-110.

⁶⁴⁴ Élisabeth Bernard, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁴⁵ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁴⁶ Élisabeth Bernard, *op. cit.*, p. 66.

produisent aussi une musique de mauvaise qualité – c'est-à-dire féminine – cela signifie-t-il que ce sont finalement les femmes qui décident du style de musique honorable-masculin ? Etant donné que de nombreuses figures féminines de cette période exercent une influence décisive sur la sphère musicale depuis un arrière-plan discret, une réponse affirmative semble s'imposer naturellement. Enfin, ces salons de la sphère privée parisienne sont l'une des figures institutionnelles les plus importantes, et immatérielles, du tissu musical français du XIX^e siècle.

1.3.2 La présence de la flûte et du répertoire de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra dans les salons musicaux

Comme Becker le fait remarquer, bien qu'elle n'en soit pas à l'origine, « la musique virtuose a fleuri dans les salons et les fêtes aristocratiques »⁶⁴⁷ en réponse à la demande permanente de musique virtuose. Le répertoire devait comporter des rebondissements acrobatiques et acrobaties musicales difficiles à réaliser, et le seul objectif était de couronner la soirée en étonnant les invités qui contribuaient à alimenter la réunion suivante. Ces soirées musicales étaient surtout axées sur la musique de chambre, le genre de la mélodie et les transcriptions d'opéra⁶⁴⁸ ; ces dernières étaient particulièrement populaires dans un XIX^e siècle où « tout était arrangé pour deux flûtes »⁶⁴⁹. Cependant, la formule la plus courante était représentée par le « thème et variations ou fantaisies sur des thèmes d'opéra »⁶⁵⁰, conformément à la popularité croissante de l'opéra en France au cours du XIX^e siècle⁶⁵¹. Elles répondent essentiellement aux besoins découlant de trois phénomènes parallèles :

1. Le genre lyrique comme phénomène de société : l'opéra est au cœur de la vie quotidienne du grand public. Ce public –dépourvu de moyens de reproduction et de radio – souhaitait pouvoir répéter dans l'intimité de son foyer les airs populaires entendus à l'Opéra de Paris.
2. L'approvisionnement des salons parisiens en tant que phénomène musical : la récurrence des rassemblements a entraîné un besoin permanent de nouveauté dans les pièces musicales. Bien que considéré comme un genre mineur – puisqu'il était le plus souvent considéré comme féminin – le genre de salon a fini par devenir une source solide de revenus substantiels pour de nombreux instrumentistes.
3. Le marché de l'édition comme phénomène mercantile de la manifestation qui répond logiquement aux deux précédentes. Ce marché éditorial a facilité la circulation des partitions, tout en contribuant au développement de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra, grâce aux commandes que les maisons d'édition passaient aux compositeurs à l'occasion des premières à l'Opéra de Paris.

⁶⁴⁷ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁴⁸ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴⁹ Nancy Toff, *op. cit.*, p. 238.

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ *Ibid.*

Dans son étude, William Weber⁶⁵² associe l'importance du phénomène social de l'opéra et de l'organisation de concerts, à l'émergence du genre de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra comme « principal genre de virtuosité »⁶⁵³. Selon lui, c'est au cours des années 1810⁶⁵⁴ que ce genre commence à connaître une certaine plénitude, cependant, ce n'est pas un phénomène auquel le répertoire de la flûte traversière puisse être associé à ce moment-là. Un élément important à prendre en considération est l'instrument pour lequel étaient composées ces Fantaisies. L'instrument de facture ancienne n'était pas considéré comme ayant « la capacité de produire la puissance et la variété de tons qui étaient les véhicules de l'expression musicale romantique »⁶⁵⁵. En revanche, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, et grâce à l'instrument de Boehm, « la flûte est devenue un instrument de démonstration virtuose »⁶⁵⁶, ce qui a conduit à l'apparition de pièces programmées pour le salon, comme par exemple les pièces en imitation d'oiseaux⁶⁵⁷.

Paris s'établit « comme l'épicentre de la virtuosité précoce » et n'hésite pas à embrasser toutes sortes de répertoires qui la subliment, comme c'est le cas de l'antécédent de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra : le pot-pourri. Cette formule est un mélange de mélodies issues de l'opéra ou du folklore, que Becker signale comme particulièrement appréciée à Bordeaux à la fin du XVIII^e siècle⁶⁵⁸. Bien que l'instrument ancien ne puisse pas égaler la virtuosité du violon ou du piano, la flûte, grâce au modèle de Boehm de 1847, fait une entrée privilégiée dans les salons parisiens en mettant à l'honneur cette « nouvelle virtuosité mise en œuvre dans les paraphrases d'opéras à la mode, très caractéristiques de ces temps et de ces lieux »⁶⁵⁹. Si la virtuosité croissante de la flûte devrait en principe séparer davantage le flûtiste amateur du professionnel, il semblerait que les pratiques montrent la récupération d'une collaboration ancienne. Comme le note Chimènes, l'intimité des salons favorise une collaboration privilégiée entre amateurs de haut niveau et professionnels⁶⁶⁰, une pratique habituelle quelques décennies plus tôt.

Le phénomène des salons parisiens a été majeur pour le développement du répertoire instrumental de la flûte durant la seconde moitié du XIX^e siècle. D'après Becker, le répertoire donné dans les salons parisiens – qu'elle décrit comme « les prédécesseurs des Fantaisies sur des thèmes d'opéra »⁶⁶¹ – ainsi que l'accueil de virtuoses violonistes et pianistes, ont rendu possible le développement ultérieur de Fantaisies sur des thèmes d'opéra pour des instruments de la famille des bois⁶⁶², dès lors qu'ils disposaient des moyens mécaniques appropriés :

⁶⁵² William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, New York, Cambridge University Press, 2008.

⁶⁵³ *Id.*, p. 143.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ Amy S. Hamilton, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁵⁹ Jean-Jacques Eigeldinger, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁶⁰ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 21.

⁶⁶¹ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁶² *Ibid.*

Je me souviens parfaitement de ces matinées à la mode où le romance sentimentale et vertueuse s'épanouissait à côté de l'air varié ou de la timide fantaisie, ornés des mêmes fioritures, applaudis aux mêmes endroits. Dans les soirées privilégiées, on couronnait le programme d'une cavatine, d'un duo italien, destinés à enlever infailliblement le public qui se laissait enlever, j'en dois convenir, de la meilleure foi du monde. [...] En ces temps de romancière souveraine et effrénée, Beethoven était redouté comme un classique inintelligible et maussade, Mendelssohn faisait antichambre, et Schumann, le terrible Schumann, dormait au plus profond des limbes⁶⁶³.

Ce texte de Gasperini révèle une dynamique habituelle dans les salons parisiens et régissant les soirées de la haute société française : le piano est l'instrument roi, la distinguée reine consort est la voix lyrique et le titre de prince héritier revient au violon. La presse française du XIX^e siècle rapportera l'activité dans les salons musicaux de flûtistes tels que Paul Taffanel, Louis Dorus, Michel Foltz, Ramírez Valdés, Jean Rémusat, Louis Coninx, Giuseppe Gariboldi et, à la fin du XIX^e siècle, Philippe Gaubert. Cette liste, non exhaustive, signale l'entrée de la flûte traversière dans la famille royale, affichant l'unanimité du genre masculin de l'instrument. Quelques articles seulement mentionnent l'existence d'une femme flûtiste en France :

Un solo de flûte exécuté par une jeune personne, Mlle Tornborg, a fait le plus grand plaisir. De la justesse, de l'agilité, de la suavité, du style, telles sont les qualités qui promettent à cette toute jeune personne les plus grands succès dans les salons de Paris et les concerts.⁶⁶⁴

Dans cette chronique musicale, les qualités musicales extraordinaires de la jeune flûtiste sont mises en avant, sans doute dans le but de justifier les éloges destinés à une femme instrumentiste, Cléopâtre Tornborg. *La France Musicale* la signale comme une des élèves de Jean Rémusat :

L'instrument de cette jeune virtuose n'est ni le piano, ni la harpe, ni l'accordéon, ni le concertina, ni l'harmonicoorde. Mlle Cléopâtre Tornborg joue de la flûte, ni plus, ni moins, et elle en joue à merveille ; elle est d'ailleurs élève de Rémusat, elle exécute de jolis morceaux et plaît infiniment⁶⁶⁵.

Lors de sa participation au concert programmé chez Mlle Uccelli, rapporté par A. Aldini dans la *Revue franco-italienne*, « Cléopâtre Tornborg, était là pour faire jaillir de sa flûte toute une cascade de notes limpides et argentées »⁶⁶⁶. *Le Ménestrel* louera également la flûtiste pour sa participation à un concert organisé dans la salle Herz comme un événement exceptionnel puisque « son instrument, assez inusité pour une femme, est la flûte ; mais elle en tire une charmante qualité de son et des trilles éblouissants »⁶⁶⁷.

Le XIX^e siècle français se prête volontiers à l'éloge de l'atypique, de l'insolite et de l'inouï. Comme pour Cléopâtre Tornborg, même si ses qualités musicales pouvaient justifier amplement son éloge, la presse s'intéresse à un flûtiste singulier : le mexicain Felipe Ramírez Valdés, première flûte du *Gran Teatro de México*. *La Semaine Musicale* l'annonce dans sa publication comme suit : « Nous ne sommes pas au bout des excentricités. L'arrivée à Paris d'un artiste (lire acrobate) est annoncée. M. Felipe Ramirez Valdès, flûte solo du Grand Théâtre de

⁶⁶³ A. de Gasperini, « Revue des Concerts », *Le Ménestrel*, 20 mai 1866.

⁶⁶⁴ A. Giacomelli, « Mme Ronconi - Mlle Uccelli », *La France Musicale*, 7 janvier 1855.

⁶⁶⁵ A. Giacomelli, « Concerts et soirées », *La France Musicale*, 6 janvier 1856.

⁶⁶⁶ A. Aldini, « Revue musicale », *Revue franco-italienne*, 29 novembre 1855.

⁶⁶⁷ Léon Gatayes, « Causerie musicale », *Le Ménestrel*, 16 mars 1856, p. 2.

Mexico, qui joue de la flûte et du piano en même temps »⁶⁶⁸. Sa participation aux salons publics de l'atelier Pleyel est évoquée par trois publications au même moment. Bien qu'il soit présenté comme « le flûtiste de l'empereur Maximilien », l'accent de la presse est mis sur son extraordinaire talent qui semble avoir attiré l'attention de l'aristocratie parisienne et provoqué des salves d'éloges :

C'est le vendredi 9 mars qu'on entendra dans les salons de Pleyel le flûtiste Ramirez Valdès, dans un concert donné par lui et Mme Sternberg, violoniste distingué. Cette soirée sera l'événement de la saison. M. Valdès possède un talent qui a déjà fixé l'attention du public aristocratique devant lequel il s'est produit. Rien de plus extraordinaire que cet artiste, qui, comme l'on sait, est parvenu à jouer un morceau de la flûte en s'accompagnant lui-même sur le piano⁶⁶⁹.

Outre ces éléments d'attraction inhabituels, les salons parisiens, durant tout le XIX^e siècle, regardent la flûte comme un instrument remarquablement brillant dont les tours acrobatiques de plus en plus inhabituels sont attendus. Le public qui fréquente habituellement ces lieux recherche l'étonnement comme l'une des principales qualités d'un spectacle ; cela ne signifie pas pour autant que le niveau d'exigence en la matière était réduit. C'est ce que la presse d'époque s'empresse de faire remarquer, même à d'éminents flûtistes comme Louis Dorus. La *Revue musicale* lui adresse des propos pleins de froideur après sa participation aux salons de M. Dietz : « M. Dorus a fort médiocrement exécuté un morceau de flûte »⁶⁷⁰. Cependant, ce genre de remarque reste rare, et la présence des flûtistes dans les salons parisiens s'avère plutôt appréciée ; d'ailleurs la participation de Dorus – avec le nouvel instrument de Boehm – à l'une des soirées programmées dans les Salons Erard provoque des « vifs applaudissements »⁶⁷¹.

Le flûtiste et compositeur très prolifique pour la flûte d'origine italienne, Giuseppe Gariboldi, va à son tour bénéficier de l'opportunité des salons publics. Il va ainsi profiter du public fidèle et de la notoriété des Salons Pleyel pour tenter de se faire une place parmi la multitude d'excellents flûtistes que le Conservatoire de Paris produit régulièrement. Deux ans après son arrivée à Paris, en 1856, *Le Ménestrel* rapporte un concert-récital dans lequel il présente ses œuvres à caractère lyrique (*Fantaisie mélodramatique sur « La Sonnambula »*⁶⁷², *Divertissement sur la « Norma »*⁶⁷³, *Morceau de salon sur « Obéron »*⁶⁷⁴) et collabore avec l'éditeur de musique Girod. De même, *La Mélodie*⁶⁷⁵ publie les derniers travaux du flûtiste virtuose français Jean Rémusat, invité par ailleurs à participer à l'un des programmes organisés dans les salons de l'ancien employé d'Erard, le facteur de pianos Souffleto. D'après les témoignages d'époque, Rémusat propose au cours de la soirée d'exécuter sa *Fantaisie pour flûte seule sur des thèmes de l'opéra de Grétry, « Richard cœur de Lion »*⁶⁷⁶, ainsi qu'un *Thème et*

⁶⁶⁸ « Chronique et faits divers », *La Semaine musicale*, 15 février 1866.

⁶⁶⁹ « Nouvelles diverses », *Le Constitutionnel*, 2 mars 1866 ; « Faits divers », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 mars 1866 ; *La Presse* 3 mars 1866.

⁶⁷⁰ François-Joseph Fétis, *Revue musicale*, 1830.

⁶⁷¹ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 13 janvier 1839.

⁶⁷² Giuseppe Gariboldi, « *La Sonnambula* » : *Fantaisie Mélodramatique, Op. 24*, Paris, Girod, [1859].

⁶⁷³ Giuseppe Gariboldi, *3 Morceaux de salon pour la flûte avec accompagnement de piano*, Paris, Girod, [1859].

⁶⁷⁴ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 2 mai 1858.

⁶⁷⁵ « Nouvelles », *La Mélodie*, 15 avril 1843.

⁶⁷⁶ Jean Rémusat, « *Richard, cœur de lion* », *Fantaisie pour la flûte seule*, Paris, Nadaud, [1843].

*des variations sur des motifs de « Norma » de Bellini*⁶⁷⁷ pour flûte et piano, et non pour deux flûtes et piano comme indiqué dans la publication.

Dans la même direction, *La Semaine musicale* rend compte d'une soirée un peu particulière qui s'est tenue dans les salons d'Eugène Loudun⁶⁷⁸, où seuls les hommes étaient admis parmi les invités. La participation de Louis-Joseph Coninx, flûtiste virtuose et défenseur de l'instrument de l'ancien système, a été une source de grande satisfaction pour les participants. Selon la chronique⁶⁷⁹, et comme le veut la coutume, Coninx a interprété pour ce public choisi des œuvres qu'il avait lui-même écrites : une *Fantaisie sur des thèmes de « Martha »* de Flotow⁶⁸⁰ et une *Pensée musicale sur « Marguerite »*, cette dernière étant introuvable. Ce n'est sans doute pas un hasard si Coninx est invité à de telles rencontres avec une grande régularité, car la plus grande partie du répertoire qu'il compose est destinée aux salons musicaux, et même la presse n'hésite pas à faire l'éloge de ce style de composition :

Voilà encore un nouveau morceau de M. Coninx que nous recommandons aux flûtistes : ici point de variations triviales qui le plus souvent cachent le manque d'idées. La mélodie est simple, bien chantante et bien suivie. Les traits, sans être trop difficiles, sont brillants. En un mot, c'est un bon morceau de concert et de salon⁶⁸¹.

C'est sans doute Paul Taffanel qui apparaît le plus régulièrement dans la presse musicale comme étant le flûtiste le plus actif dans la sphère mondaine du Tout-Paris⁶⁸². La régularité avec laquelle les articles de presse font référence au virtuose ne signifie pas que sa présence était très fréquente. En revanche, sa participation à un concert représente – en raison de la position importante qu'il occupait au sein de l'Opéra de Paris – un événement de grande notoriété pour les amateurs de son instrument. Au cours de l'une de ces soirées, Taffanel est invité, comme le rapporte *L'Événement*, à exécuter de brillantes fantaisies⁶⁸³ en présence du prestigieux compositeur russe Piotr Ilitch Tchaïkovski, de passage dans la capitale. C'est précisément à l'occasion de la visite du compositeur russe que *Le Ménestrel* parle de l'inimitable flûte de Taffanel, avec laquelle il a « soupiré un Arioso »⁶⁸⁴ de l'opéra *Eugène Oneguine*⁶⁸⁵. Cette prestation se fera en présence du maître et l'Arioso sera accompagné au piano par Louis Diémer, lors de la soirée organisée dans les salons de Mme N. de Benardaky.

⁶⁷⁷ Jean Rémusat, *Air varié pour la flûte sur des motifs de la « Norma » de Bellini avec accompagnement de piano ou deux violons, alto, basse, clarinette, cors et bassons*, Paris, Canaux, s.d.

⁶⁷⁸ Écrivain, critique d'art et journaliste français, de son vrai nom Eugène Balleyguier, né à Loudun en 1818 – d'où il a adopté son pseudonyme – et mort en 1898 à Paris.

⁶⁷⁹ « Auditions et Concerts », *La Semaine musicale*, 19 avril 1866.

⁶⁸⁰ Louis-Joseph Coninx, *Fantaisie sur « Martha » de Flotow pour flûte avec accompagnement de piano, op. 48*, Paris, G. Brandus, [1860].

⁶⁸¹ « Chronique et faits divers », *La Semaine musicale*, 15 juin 1865.

⁶⁸² Ensemble de personnalités littéraires, artistiques, financières, politiques, etc. que leur notoriété appelle à figurer dans les manifestations mondaines de la capitale. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Tout-Paris/78786> [Consulté le 9 février 2022].

⁶⁸³ L. B., « Critique dramatique », *L'Événement*, 1^{er} mars 1888.

⁶⁸⁴ *Arioso, extrait de l'opéra « Eugène Oneguine » op. 24, transcrit pour la flûte avec acc. de piano par Paul Taffanel*, Paris, Mackar et Noël, [1889].

⁶⁸⁵ « Concerts et soirées », *Le Ménestrel* 4 mars 1888.

Taffanel profite des salons parisiens pour interpréter ses propres compositions, comme sa *Fantaisie sur des thèmes de l'opéra « Mignon »* d'Ambroise Thomas⁶⁸⁶ très connue des habitués. Cette Fantaisie a été très bien accueillie par ce public des salons, et la presse en a fait état à trois reprises au cours des années 1870. L'année de la composition de cette partition, elle a reçu « les éloges très mérités de M. Ambroise Thomas »⁶⁸⁷ qui faisait partie des invités à la soirée organisée chez l'un des professeurs de piano du Conservatoire de Paris, M. Lecoupey. Cette composition semble avoir été également appréciée par le public parisien à d'autres occasions, comme dans les salons des facteurs de piano Pleyel-Wolf, où elle figurait au programme. Les facteurs n'ont pas résisté pas à l'envie de programmer à deux reprises cette « délicieuse fantaisie »⁶⁸⁸, interprétée par l'auteur lui-même, qui aurait « obtenu force ovations »⁶⁸⁹ après la représentation.

À côté de la promotion de ses propres fantaisies, Paul Taffanel participe à celle de son instrument lors de ces réunions mondaines avec la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent, que lui-même crée en 1879. Comme Chimènes le note, la société de Taffanel a monopolisé le programme du dimanche 16 mai 1886 dans l'un des salons les plus recherchés et les plus prestigieux de la capitale : les salons de la comtesse de Greffulhe⁶⁹⁰. Ce soir-là, « Paul Taffanel et les musiciens de la Société des instruments à vent, ainsi que le harpiste Alphonse Hasselmans, ont interprété la première partie d'un programme qui a été suivi de *La Soupière*, une comédie en un acte d'Ernest d'Hervilly »⁶⁹¹. Il se trouve que le salon de la comtesse de Greffulhe a également donné le privilège de participer à ses soirées⁶⁹² à l'un des élèves de Taffanel qui allait obtenir la plus grande reconnaissance parmi ses pairs : Philippe Gaubert, flûtiste virtuose également apprécié du public parisien.

Suivant les traces de son maître, Gaubert intègre l'orchestre de l'Opéra de Paris comme soliste, puis comme chef d'orchestre, et sa participation aux programmes de plusieurs salons musicaux est également manifeste. L'un des salons où la flûte de Philippe Gaubert a été le plus souvent entendue et qui a été témoin du changement d'esthétique musicale, est celui du célèbre pianiste Louis Diémer. Chimènes écrit :

Le salon de Louis Diémer est particulièrement remarquable dans la mesure où il est animé par un musicien professionnel, en même temps qu'un riche homme du monde, [...] en plus d'être l'hôte qui participe la plupart du temps aux concerts qu'il organise dans sa maison, comme pianiste, claveciniste ou compositeur, d'innombrables musiciens, professionnels ou amateurs [...] les flûtistes Philippe Gaubert et Louis Fleury se produisent à ses côtés⁶⁹³.

Par ailleurs, les soirées que le pianiste Diémer organise dans les salons de sa maison témoignent de la communion entre l'amateur et le professionnel que Chimènes décrit dans son

⁶⁸⁶ Paul Taffanel, « *Mignon* », *opéra d'A. Thomas, Grande Fantaisie pour flûte avec accompagnement de piano*, Paris, Heugel, [1874].

⁶⁸⁷ « Courrier des théâtres », *L'Événement*, 16 avril 1874.

⁶⁸⁸ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 11 janvier 1874.

⁶⁸⁹ « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 30 avril 1876.

⁶⁹⁰ Archives nationales, Collection Greffulhe [AN 101/AP/118].

⁶⁹¹ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 121.

⁶⁹² *Id.*, p. 120.

⁶⁹³ *Id.*, p. 310.

étude : « les programmes de concerts en vogue à l'époque dans les salons révèlent la collaboration privilégiée entre amateurs de bon niveau et musiciens professionnels »⁶⁹⁴. Il s'est créé un terrain de confiance et de pseudo-sérénité qui a stimulé les échanges artistiques et culturels entre les participants privilégiés. Malgré les vicissitudes du passage du temps et l'évolution d'un penchant différent en termes d'esthétique musicale, « cette élite sociale et artistique, dans son rôle de médiateur, a fréquemment favorisé les rencontres entre compositeurs, interprètes, poètes, artistes visuels, romanciers et critiques »⁶⁹⁵. De plus, ce sont « ces liens, notamment entre compositeurs, interprètes et écrivains, qui conduiraient à la création de nombreuses œuvres pour flûte et voix »⁶⁹⁶. En somme, si le répertoire qui abonde dans ces salons est celui des transcriptions d'opéra⁶⁹⁷, le milieu des salons parisiens incarne finalement une figure masquée du pouvoir : « les juges du goût ». L'intérêt doit donc se concentrer sur « l'explication de l'audace des choix esthétiques et de la sûreté du goût d'un milieu qui vient en aide aux "rebuts" [de l'Académie] »⁶⁹⁸.

Bien que l'existence de salons musicaux à Paris soit antérieure au XIX^e siècle, il semble qu'ils aient surtout prospéré durant la période de la Belle Époque⁶⁹⁹. Étant donné que la flûte de Boehm s'est répandue en France quasiment dès ses débuts, le statut d'instrument virtuose revendiqué par la nouvelle flûte, était déjà d'actualité à cette époque. S'il est vrai que la plupart des témoignages vus dans la presse de l'époque se concentrent sur la seconde moitié du XIX^e siècle, cela ne correspond pas à la quantité de répertoire destiné à ces lieux. Il existe une production prolifique de répertoire basé sur l'opéra – a priori réservé à l'intimité de ces salons musicaux – et dont aucune trace n'a été trouvée dans ces lieux. Par ailleurs, l'acceptation des flûtistes à participer à ce genre de réunions – outre un avantage pécuniaire – se fait dans un intérêt personnel traduit par l'encouragement et la promotion de leurs propres compositions. Le succès des différentes prestations de ces flûtistes dans les salons musicaux peut se résumer à quatre facteurs simultanés :

1. La haute qualité instrumentale à titre individuel, c'est-à-dire une virtuosité manifeste sur l'instrument,
2. La popularité du flûtiste à l'époque,
3. La qualité de l'interprète dans l'art de la composition,
4. La bonne opinion du public à ce moment précis de l'opéra sur lequel se base la partition présentée.

Néanmoins, malgré la présence notable de la flûte dans les salons musicaux parisiens, le poids de la tradition accordé à des instruments comme le piano ou le violon – ainsi que la déclaration tardive de la flûte comme instrument virtuose – ont sans doute empêché l'accès généralisé à la flûte traversière dans la sphère mondaine parisienne.

⁶⁹⁴ *Id.*, p. 14.

⁶⁹⁵ Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 14.

⁶⁹⁸ *Id.*, p. 15.

⁶⁹⁹ *Id.*, p. 14.

1.3.3 Les airs de l'intimité : la tradition de grands points d'orgue avec de flûte traversière *obbligato*

Si l'Opéra de Paris s'impose comme la première institution lyrique dans toute l'Europe et obtient la reconnaissance internationale, le répertoire que dans l'institution est interprété est voué à rejoindre plus tard l'intimité des salons. Le genre de prédilection de la bourgeoisie⁷⁰⁰ a par ailleurs réussi à façonner la vie quotidienne de la population française au cours du XIX^e siècle. Sa présence dans l'intimité des foyers d'élite est la conséquence logique de l'offre musicale que les théâtres lyriques les plus importants de la capitale – l'Opéra de Paris, l'Opéra-Comique et le Théâtre-Italien – parviennent invariablement à couvrir. Cet enracinement lyrique, dont témoigne toute programmation institutionnelle, est fortement représenté dans la sphère intime des salons de musique, devenant une scène lyrique supplémentaire.

Malgré l'évolution du style musical, « la bourgeoisie affiche à l'opéra des goûts que l'on pourrait qualifier de "nouveaux riches" : elle aime être rassurée par l'étalage sur scène de la richesse qui est le reflet de sa prospérité ; de plus, le public est très sensible à la virtuosité vocale, plus apte à étonner qu'à enthousiasmer »⁷⁰¹. Les activités quotidiennes de ces salons tournent autour du paradigme de virtuosité vocale que la soprano Adelina Patti, entre autres, incarne à la perfection. Le public d'amateurs aisés qui fréquente le Théâtre-Italien fut le témoin de ses débuts dans *La Sonnambula* de Bellini alors qu'elle avait 19 ans⁷⁰². Ses qualités vocales sont souvent comparées à un phénomène divin, et « sa voix étonnamment timbrée, avec des résonances de métal, mais de métal précieux, était d'une souplesse incroyable et se prêtait sans effort à toutes les vocalises »⁷⁰³.

L'admiration pour l'agilité de la voix lyrique a favorisé la création de liens extra musicaux : l'association de salons musicaux de la capitale avec des maîtres chanteurs⁷⁰⁴ de renommée publique, pour objectif principal de les faire participer activement et d'obtenir d'eux les meilleurs conseils lors de ces soirées⁷⁰⁵. Indépendamment du besoin de reconnaissance de ces hôtes – passionnées de musique et d'échanges culturels – et du besoin évident de distraction, « le code des bonnes manières interdit à une femme de rang de se produire sur une scène publique, mais elle peut chanter dans son propre salon ou dans celui de ses amies »⁷⁰⁶. L'intimité des salons leur permettait de maintenir le décorum imposé par les normes de la société, de développer une activité artistique de qualité exceptionnelle et de nourrir les échanges culturels lors de ces soirées mondaines.

⁷⁰⁰ Anne Rousselin-Lacombe « Piano et pianistes » dans Joseph-Marc Bailbé et al., *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 126.

⁷⁰¹ *Id.*, p. 127.

⁷⁰² Nicole Wild, « Le spectacle lyrique au temps du Grand Opéra » dans Joseph-Marc Bailbé et al., *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 47.

⁷⁰³ A. Soubies, *Le Théâtre Italien de 1801 à 1913*, Paris, 1913, p. 162.

⁷⁰⁴ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 32.

⁷⁰⁵ *Id.*, p. 273.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

L'un des moments préférés de ces soirées est l'interprétation d'œuvres d'agilité. Ces événements, en plus de valoriser les qualités techniques des chanteurs, mêlent le chant et la flûte afin de reproduire les anciennes batailles d'adresse entre la voix et les instruments⁷⁰⁷ de la période Baroque. Ces moments de symbiose lyrico-instrumentale sont majoritairement empruntés aux opéras à la mode, dans lesquels la collaboration entre le chant et la flûte est à la fois d'une beauté manifeste et d'une virtuosité ostensible. De plus, un arrangement dans l'ordre et la forme accoutumés de l'époque pour convenir au format particulier des salons musicaux, était également nécessaire :

Les compositeurs français qui ont écrit des mélodies ont également écrit des chansons pour voix avec accompagnement de flûte et de piano ou de flûte et accompagnement de chambre. À commencer par Bizet, David, Delibes, Gounod, Massé et Massenet, dont les principales œuvres étaient destinées à la scène, et dont les chansons témoignent de cette influence. Toutes ses pièces pour voix et flûte étaient des airs tirés de ses opéras, qui étaient ensuite transcrits pour le salon⁷⁰⁸.

Grâce à une tessiture particulièrement aiguë, une facilité naturelle pour la vitesse dans les gammes et les arpèges, ainsi qu'au timbre particulièrement raffiné, la flûte est identifiée à différentes espèces d'oiseaux au chant agile, notamment au rossignol. Le rôle de la flûte dans ces interventions est de prêter un timbre avec des teints cristallins et sonorité vaporeuse à des passages de grande virtuosité. Cela oblige le chanteur à chercher à égaler ou dépasser ces acrobaties et ces démonstrations d'agilité : « le plus souvent, ces mélodies étaient des chants d'oiseaux, des airs écrits comme des pièces de spectacle pour le soprano dans lesquelles le chanteur imite les sons de certains oiseaux »⁷⁰⁹.

L'exemple le plus emblématique de l'emprunt d'un air d'opéra pour la promotion dans les salons musicaux est en effet l'air « Charmant Oiseau » de l'opéra *La Perle du Brésil* de Félicien David. Cependant, comme le note Hamilton dans son étude, « d'autres compositeurs romantiques du grand opéra français, dont (par ordre de chronologie) Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), Louis-Joseph-Ferdinand (1782-1871), Louis-Joseph-Ferdinand Hérold (1791-1833), Gioachino Rossini (1792-1868), Adolphe-Charles Adam (1803-1856), Hector Berlioz (1803-1869), Félicien David (1810-1876), Jacques Offenbach et Victor Massé (1822-1884) [...] ont écrit des exemples très précoces de pièces de salon françaises pour flûte et voix »⁷¹⁰. Le succès de cette collaboration entre la voix et la flûte au XIX^e français est dû notamment à la récurrence avec laquelle la haute société parisienne organise ces réunions. De ce fait, les échanges entre compositeurs et interprètes qui ont lieu lors de ces soirées sont stimulés, aboutissant à la création d'œuvres particulièrement populaires dans les salons : le répertoire pour voix et flûte⁷¹¹.

Ces rencontres musicales ont été les principaux récipiendaires du phénomène musical qui a le mieux représenté le XIX^e siècle en France : « la naissance du soprano comme vedette

⁷⁰⁷ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁰⁸ Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 213-214.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ Amy S. Hamilton, *op. cit.*, p. 16.

⁷¹¹ Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 21.

musicale à Paris »⁷¹². Le fanatisme autour de la figure de la diva encourage la composition de ces airs virtuoses en tenant compte de ses propres qualités vocales. Hayes remarque que « de nombreuses pièces ont été conçues pour un trio de chanteuses communément appelées "les rossignols" : Jenny Lind, Adelina Patti et Henriette Sontag »⁷¹³. Afin de répondre aux besoins des salons musicaux, tout en mettant en valeur les qualités individuelles de ces divas, l'extraction de certains airs d'opéras ainsi que leur adaptation aux moyens disponibles est une pratique généralisée. Ce moyen de diffusion et d'adaptation « permettait aux sopranos d'exploiter leur popularité à l'opéra, et donc de se promouvoir et de promouvoir leur carrière en donnant des récitals de cette musique »⁷¹⁴. Ces sopranos seront par ailleurs identifiées comme les précurseurs du phénomène des sopranos ambulantes, qui, en tournée, décident de se faire accompagner par leur propre flûtiste : « Plus tard, les sopranos Nellie Melba, Emma Calvé et Lily Pons ont préféré des tournées de concerts entièrement basées sur ces chefs-d'œuvre, voyageant avec des flûtistes français tels que Phillippe Gaubert, Louis Fleury ou Marcel Moyses »⁷¹⁵.

Le succès de certains points d'orgue avec accompagnement de flûte – que de nombreux opéras comptaient parmi leurs airs – a suscité chez les hôtes et leurs invités un désir irrésistible de reproduction privilégiée, intime et locale. Une soirée musicale ne pouvait être considérée comme réussie sans une mise à l'honneur de cette virtuosité lyrico-instrumentale et, partant, sans la reproduction des dialogues cadenciels entre soprano et flûtiste. Nombreux sont les témoignages de l'époque qui évoquent ces soirées au cours desquelles deux musiciens de renom rivalisent de charme et de virtuosité sous le regard attentif et l'écoute étonnée de spectateurs privilégiés. Le succès attribué à Julie Dorus-Gras⁷¹⁶ ne semble pas inférieur à celui de Patti mais sans atteindre peut-être le même impact international. Dorus-Gras, en plus d'être associée aux scènes lyriques les plus renommées de France et d'être une chanteuse attachée à l'Opéra de Paris, a été l'une des invitées d'honneur de soirées dans les salons musicaux. Elle est aussi l'une des principales bénéficiaires des éloges de l'élite sociale parisienne, grâce à ces cadences lyrico-instrumentales. Ainsi, *L'Album de Saint-Cécile* (prédécesseur de *La Presse Musicale*) se fait l'écho du tandem de la fratrie Julie et Louis Dorus dans l'interprétation de l'Air du Rossignol, un air avec flûte obligée extrait de l'opéra-comique en un acte *Le Rossignol* de Louis-Sébastien Lebrun et pour lequel Jean-Louis Tulou avait aussi obtenu un beau succès avec la soprano Laure Cinti-Damoreau :

Nous avons été assez heureux pour assister, ces jours derniers, à une brillante soirée musicale qui a eu lieu chez M. de R. [...]. Terminons cette courte revue par quelques mots du concert de Dorus, le célèbre flûtiste, qui, certes, mérite bien sa bonne place ici. La flûte de Dorus, depuis nombre d'années, est classée parmi les plus merveilleux prodiges de l'art musical : pureté, justesse, style, exquise sensibilité, brio et mécanisme incomparable, tout se trouve réuni dans le talent de Dorus, qui jeudi dernier encore, a justifié,

⁷¹² *Id.*, p. 214.

⁷¹³ Ellen Creathorne Clayton, *Queens of Song*, London, Smith, Elder and Co., 1863, p. 461.

⁷¹⁴ Susan N. Hayes, *op. cit.*, p. 214.

⁷¹⁵ *Id.*, NPP, p. 214.

⁷¹⁶ Sœur aînée du flûtiste Louis Dorus, Julie Dorus-Gras (1805-1896) fut l'une des sopranos les plus renommées de son temps, constamment acclamée par la presse comme un exemple vocal à copier. Sa carrière a débuté au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, puis à l'Opéra de Paris, où elle a interprété des rôles principaux dans les principaux opéras de Meyerbeer, Auber, Donizetti, Halévy et Berlioz. En 1845, elle décide de se rendre à Londres, où elle triomphe avec son interprétation de *Lucia de Lammermoor*.

sinon dépassé sa haute réputation. La voix de Mme Gras a non seulement lutté de charme et de souplesse avec la flûte de son frère dans le dialogue du I, mais la méprise à été complète pour le public dans les variations des *Diamants de la Couronne*⁷¹⁷.

La qualité exceptionnelle des deux interprètes, associée à la rare coopération artistique fraternelle à un tel niveau d'excellence, a fait de ce tandem un partenariat fructueux durant la première moitié du XIX^e siècle. De nombreux articles de presse se font l'écho du passage de cette association, comme le récital donné chez M. Ponchard dans lequel « la partie vocale elle était trop richement fournie pour qu'il nous soit possible de parler de chacun de morceaux chantés dans cette ravissante séance »⁷¹⁸ ; ils ne peuvent passer sous silence la formule de succès : « Citons seulement l'air du Rossignol, avec accompagnement de flûte obligée, supérieurement exécuté par Mme Gras et son frère Dorus »⁷¹⁹, en harmonie avec d'autres publications qui louent « Mme Dorus-Gras y a fait merveille ainsi que dans l'air du Rossignol, où la flûte de son frère l'a admirablement secondée »⁷²⁰. Le retour de Dorus-Gras à Paris, après quelques mois d'absence⁷²¹, montre à quel point elle était appréciée du public :

Mme Dorus-Gras, l'éminente cantatrice que l'Opéra n'a pas remplacée, et qu'on n'a point entendue à Paris depuis plus de deux ans, a bien voulu nous faire la faveur de sa rentrée dans ce concert. Elle chantera, entre autres morceaux, son air favori du Rossignol, dialogué par la ravissante flûte de Dorus⁷²².

Le résultat semble avoir été à la hauteur des attentes :

Rien en effet de plus magique que le ravissant ensemble de la voix de Mme Gras et de la flûte de Dorus, dans le morceau capital du Rossignol, où trouver réunies plus de force, de puissance, de souplesse et de grâce, de pureté et de perfection, que dans ce merveilleux labyrinthe de trilles et de roulades, où la voix et la flûte se suivaient, s'enlaçaient, se multipliaient et se perdaient de façon à tromper l'oreille la plus délicate et la plus attentive ?⁷²³

La collaboration lyrico-instrumentale par excellence se voit traduite dans l'air de la folie de *Lucia di Lammermoor*, extrait de la partition de Donizetti le plus souvent reproduit dans les salons musicaux. Cet opéra a rencontré un vif succès dans la première moitié du XIX^e siècle en France, mais c'est durant la Belle Époque que la cadence – dans sa nouvelle formulation – sera la partition de prédilection de l'élite sociale. Ce point d'orgue, décrit Matsumoto comme une cadence de « liberté-menottée »⁷²⁴, n'était pas prévue par Donizetti dans sa version originale telle qu'elle est devenue populaire par la suite. Une participation intéressée des premiers

⁷¹⁷ « Chronique », *L'Album de Saint-Cécile*, 8 avril 1847 ; « Causeries musicales », *Le Ménestrel* de 4 avril 1847.

⁷¹⁸ « Concerts, soirées et matinées », *Le Ménestrel*, 26 février 1843.

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ M. Ponchard, « Causeries musicales », *La Sylphide*, 1^{er} janvier 1843.

⁷²¹ Julie Dorus-Gras fut engagée comme chanteuse à l'Opéra de Paris à partir de 1830 et, au départ de Cinti-Damoreau en 1835, elle devient première chanteuse. L'engagement dans la troupe en 1840 de Rosine Stoltz, chanteuse qui semble vouer une haine manifeste envers Dorus-Gras, marque un tournant dans sa carrière. Ne supportant pas la tension des disputes à répétition avec sa collègue, Dorus-Gras quitte l'Opéra de Paris en 1845 et décide de continuer sa carrière en province et à Londres.

⁷²² « Concert du Ménestrel », *Le Ménestrel*, 29 novembre 1846.

⁷²³ « Causeries musicales », *Le Ménestrel*, 13 décembre 1846.

⁷²⁴ Naomi Matsumoto, « Manacled Freedom: Nineteenth-Century Vocal Improvisation and the Flute-Accompanied Cadenza in Gaetano Donizetti's *Lucia di Lammermoor* » dans Rudolf Rasch, *Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 295-315.

interprètes ainsi qu'un désaccord avec le musicien du théâtre qui devait jouer l'harmonica de verre⁷²⁵, semblent avoir poussé l'auteur à concevoir une version de secours dans laquelle l'instrument remplaçant choisi était la flûte traversière. La cadence originale était beaucoup plus courte, et ce n'est qu'en 1868 qu'une version à l'image de la version actuelle avec *flauto obbligato* a été interprétée pour la première fois en public à Londres par la soprano Christina Nilsson. Cet événement est rapporté par *Le Ménestrel* :

« L'émotion, me disait dernièrement un artiste, savez-vous ce que c'est ? C'est la politesse des chanteurs ». À ce Queen State concert, Mlle Nilsson a encore chanté la cavatine de Lucie, avec accompagnement de flûte obligé⁷²⁶.

Cette cadence londonienne de 1868 se révélera être un tournant dans l'interprétation de l'opéra de Donizetti, n'étant plus officiellement une cadence, mais un air avec accompagnement obligé de la flûte. Cette collaboration reprend la tradition musicale existant depuis le XVIII^e siècle et souvent pratiquée au XIX^e siècle :

Au cours du XIX^e siècle, certains des airs obligato à double cadence du XVIII^e siècle sont restés dans le répertoire régulier des chanteurs. Par exemple, Albani et Melba ont tous deux laissé des enregistrements de « Sweet Bird », qui contiennent de nombreuses cadences voix-flûte. De plus, au milieu du XIX^e siècle, alors que la cadence de flûte de *Lucia di Lammermoor* était en cours de formation, un certain nombre d'opéras contenaient des arias mettant en scène la soprano et la flûte. Parmi les exemples, citons « Jours de mon enfance » dans *Le Pré aux Clercs* (1832) de Ferdinand Hérold ; « Chanson du Mysoli » dans *La perle du Brésil* (1852) de Félicien David ; L' « Air du Rossignol » dans *Les noces de Jeannette* (1853) de Victor Massé ; « C'est bien l'air » (avec deux flûtes) de *L'étoile du Nord* de Meyerbeer (1854) ; « Ombra leggera » (la chanson de l'ombre) de Dinorah de Meyerbeer (initialement *Le pardon de Ploërmel*, 1859) ; « Oh riante nature ! » de *Philémont et Baucis* de Charles Gounod (1860) ; et « À vos jeux, mes amis » (scène de la folie d'Ophélie) de *Hamlet* d'Ambroise Thomas (1868). Chacune de ces airs a été associée à l'idée de la cadence avec flûte à un moment donné de son histoire, illustrant la vivacité avec laquelle les différentes traditions de cadence se sont rencontrées au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle⁷²⁷.

Henry Altès, soliste de l'Orchestre de l'Opéra de Paris, sera le premier flûtiste français à interpréter cette nouvelle partition à l'occasion d'un événement caritatif organisé dans les salons Herz. Altès eut l'honneur d'accompagner de sa flûte la soprano suédoise Christina Nilsson dans la nouvelle version de la scène de la folie :

Le concert donné par Mlle Nilsson, salle Herz, au profit des pauvres victimes de la famine en Suède [...] elle a dit aussi en grande cantatrice la scène de Lucia avec solo de flûte par Altès ! [...] Dans la partie instrumentale, une sérénade et un caprice de Diémer se sont partagé le succès avec la fantaisie de Mlle Castellan sur *Faust*⁷²⁸.

C'est à partir de ce moment que cette cadence devient une partition à caractère portatif, et qu'elle est considérée comme un morceau de concert indépendant. De plus, la presse révèle que le flûtiste qui « a produit une véritable sensation »⁷²⁹ auprès des passionnés de musique lyrique, et le plus sollicité pour accompagner cette cadence particulièrement audacieuse, est

⁷²⁵ William Ashbrook. *Donizetti*, London, Cassell, 1965, p. 417 ; Philip Gossett. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, p. 434-436.

⁷²⁶ De Retz, « Saison de Londres », *Le Ménestrel*, 28 juin 1868.

⁷²⁷ Naomi Matsumoto, *op. cit.*, p. 301.

⁷²⁸ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 2 mai 1869.

⁷²⁹ H. Moreno, « Semaine Théâtrale », *Le Ménestrel*, 6 mai 1883.

toujours Paul Taffanel. Cet air de la folie produit une telle émotion jusque chez les musiciens eux-mêmes, que Louis Diémer en personne demandera à son ami Paul Taffanel d'interpréter cette partition lors d'une de ses soirées. *Le Ménestrel* se fait par ailleurs l'écho de cette interprétation : « La dernière soirée de M. et Mme Louis Diémer a été des plus brillantes. [...] Non moins grand succès pour Mme Bataille, dans l'interprétation de [...] l'air de la folie de *Lucie*, accompagné par la flûte de M. Taffanel »⁷³⁰. Et la version de la folie que Taffanel interprète avec Emma Nevada dans les salons du docteur Trélat, rue de l'Arcade, et dans le salon de M. Carmona, un riche Brésilien, avenue Hoche – tous deux dans le VIII^e arrondissement de Paris – « a fait fanatisme »⁷³¹.

D'autres flûtistes célèbres ont montré le charme de cette partition lors d'interprétations dans des salons musicaux de la capitale. La presse de l'époque conserve des traces de la prestation du virtuose Paul Génin en collaboration avec la soprano Emma Albani dans les salons du baron Alphonse de Rothschild⁷³², ou de celle du célèbre flûtiste Adrien de Vroye, dans les salons d'Eugénie Garcia⁷³³, en compagnie de l'épouse du général Bataille, élève de l'hôtesse. Le flûtiste virtuose et élève de Taffanel, Philippe Gaubert, affectionne aussi cet air, il accompagne à de nombreuses reprises Nelly Melba. Ainsi, *L'Événement* relate la représentation que les deux artistes ont donnée dans la maison de Mme Ayer, obtenant « un succès colossal »⁷³⁴. Non moins important que « l'enthousiasme du public choisi qui formait l'auditoire s'est surtout enflammée en écoutant Mme Lalla Miranda [...], [qui] a surpris et enchanté avec l'air de la folie de *Lucie*, accompagnée à la flûte par M. Gaubert »⁷³⁵.

L'air de Mysoli, « Charmant Oiseau », extrait de l'opéra *La Perle du Brésil* de Félicien David, sera un autre des passages favoris. Tout aussi renommé que les précédents, cet air sera très demandé par la haute société parisienne dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Une fois encore, la représentation de la lutte entre le charme du chant d'oiseau et le personnage que la chanteuse interprète – une incarnation de la pureté féminine – parvient à capter l'attention des mélomanes et des amateurs. Comme la cadence de *Lucia de Lammermoor*, l'« Air de Mysoli » recevra un excellent accueil au-delà des frontières françaises, notamment par le public anglais. Par ailleurs, les versions de Marie Decca et du célèbre flûtiste virtuose Radcliff⁷³⁶ sont dignes d'intérêt, ainsi que celle acclamée par le public autrichien dans l'interprétation de Jenny Broch et du flûtiste Kuhula⁷³⁷.

La participation de Paul Taffanel à des salons musicaux est à nouveau remarquée dans la presse. L'« Air de Mysoli » a également été mentionné dans les représentations chez Trélat

⁷³⁰ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 18 avril 1886.

⁷³¹ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 3 juin 1883.

⁷³² « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 30 mars 1873.

⁷³³ Eugénie Garcia-Mayer (1815-1880) fut une soprano française, élève, puis épouse (en 1835) du maître de chant Manuel García. Elle fait ses débuts en 1835 et chante en Italie, à Londres et à Paris sous son nom d'épouse. Elle fait ses adieux à la scène en 1858. Source : https://data.bnf.fr/fr/14847074/eugenie_garcia-mayer [Consulté le 18 février 2022].

⁷³⁴ « Réceptions et soirées », *L'Événement*, 28 mai 1896.

⁷³⁵ L. G., « Concerts », *L'Europe artiste*, 12 janvier 1896.

⁷³⁶ L. J., « Chronique théâtrale », *Le Mémorial diplomatique*, 2 janvier 1886.

⁷³⁷ O. Bn., « Correspondance de Vienne », *Le Ménestrel*, 10 mai 1885.

et Carmona⁷³⁸, bien qu'ils aient concentré leur attention sur l'air de Donizetti. En revanche, c'est avec la soprano Jelly Broch que Taffanel a semblé trouver la partenaire idéale pour l'interprétation de cet air. Les récits du concert que tous deux ont donné dans les salons d'Erard, signalent que « son accompagnement de flûte du Mysoli de La Perle de Brésil a été d'une suavité à rendre un rossignol jaloux »⁷³⁹. La même année, Mathilde Marchesi organise son concert annuel dans les mêmes salons d'Erard, et l'« Air de Mysoli » par les deux artistes est encore demandé : « Broch a magnifiquement chanté l' "Air de Mysoli" de *La Perle du Brésil* [...] elle a lutté de charme avec la flûte de M. Taffanel, et ce n'est pas peu dire »⁷⁴⁰. Le concert sera redonné au profit « des pauvres de Montmartre »⁷⁴¹, nouvelle occasion de briller avec succès. En 1888, Mathilde Marchesi redemande la participation de Taffanel pour l'une de ses soirées. À cette occasion, en plus de jouer la *Fantaisie pastorale hongroise* de Doppler, il accompagne à la flûte Beata-Carolina Östberg-Horwitz, une soprano suédoise élève de l'hôtesse, dans l'« Air de Mysoli »⁷⁴².

Si d'après les récits de la presse, ces trois airs sont les plus joués dans les salons musicaux de la capitale, ils ne sont pas exclusifs. D'autres compositeurs d'opéra de renom ont également utilisé cette formule de virtuosité du duel de charme entre une chanteuse et un chant d'oiseau. Reprenant la tradition baroque de Haendel, le compositeur franco-belge André-Ernest-Modeste Grétry a écrit l'« Air de La Fauvette » dans son opéra *Zémir et Azore*, maintes fois interprété par Jean-Louis Tulou. La version que Tulou offre dans les salons de Pleyel aux côtés de Laure Cinti-Damoreau est louée par la presse : « Ces deux magnifiques talents ont fait assaut de grâce, de précision, de légèreté, avec une si vive perfection qu'il serait impossible de dire lequel des deux a remporté la palme »⁷⁴³. Charles Mollé, élève d'Altés au Conservatoire de Paris, et Zoé Mollé proposent une version qui semble avoir « reçu des applaudissements sans fin »⁷⁴⁴ à l'occasion de la soirée organisée par le professeur de chant. L'« Air du Rossignol » que Victor Massé a écrit pour son opéra *Les noces de Jeannette*, bénéficie également d'une certaine reconnaissance lors des soirées régulièrement organisées par le professeur de chant Mathilde Marchesi. L'interprétation de cet air est consignée en deux occasions (par Horwitz et Autl) accompagnées par Taffanel⁷⁴⁵ et son successeur à l'Opéra de Paris, Adolphe Hennebains⁷⁴⁶.

Comme le fait remarquer Chimènes dans son étude, sous la III^e République « la musique occupe l'espace privé que constituent les salons des résidences cossues et des appartements bourgeois »⁷⁴⁷. Par ailleurs, à la Belle Époque, Paris n'est pas seulement la capitale de la France mais « aussi la capitale mondiale de la culture »⁷⁴⁸. La pratique répandue de ces réunions entre

⁷³⁸ « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 3 juin 1883.

⁷³⁹ Paul Dauvert, « Concerts parisiens », *L'Europe artiste*, 11 janvier 1885.

⁷⁴⁰ *Figaro*, « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 22 mars 1885.

⁷⁴¹ « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 19 avril 1885.

⁷⁴² « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 26 février 1888.

⁷⁴³ L. de M., « Revue des concerts », *La Tribune dramatique*, 6 juin 1846.

⁷⁴⁴ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 22 mars 1874.

⁷⁴⁵ « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 17 avril 1887.

⁷⁴⁶ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 19 mars 1893.

⁷⁴⁷ Myriam Chimènes (2004), *op. cit.*, p. 10.

⁷⁴⁸ Pau Casals, *Ma vie*, Paris, Stock, 1979, p. 70.

membres de la haute société va généraliser l'extraction de passages favoris avec obligation instrumentale d'opéras réputés. Cette pratique met en valeur le travail conséquent de l'adaptateur musical, en accommodant certaines parties de ces opéras à la logistique des salons parisiens et les souhaits des participants. Le résultat de cette pratique se traduit par une forte stimulation de la conception d'œuvres ayant leur propre entité pour ces lieux et pour des formations réduites, obtenant un résultat plus proche du genre de la mélodie que de celui de l'opéra proprement dit. Ces compositions *ad hoc*, bien qu'héritières de la tradition lyrique qui imprègne la France tout au long du XIX^e siècle, réunissent à la fois le concept de nouveauté et l'exclusivité de la musique de salon : un genre à l'image de ces auditeurs. La presse a souligné l'exécution d'œuvres de salon pour soprano, flûte et piano composées par Camille Saint-Saëns – *Une flûte invisible*⁷⁴⁹ – Pauline Viardot – *Le Rossignolet*⁷⁵⁰ – et le pianiste Louis Diémer – *Sérénade*⁷⁵¹ – qui ont connu un vif succès lors des soirées organisées par les compositeurs eux-mêmes dans leurs salons.

Outre le caractère mondain de ces réunions, en plus de constituer un prolongement de la scène de l'Opéra de Paris, elles vont s'ériger en « juges du bon goût ». La haute société devient par auto-proclamation le juge de ce qui est approprié ou inapproprié, et de ce qui doit être ou non. Les hôtes et leurs invités se considèrent être les découvreurs de perles oubliées et les générateurs de succès inédits. La formule des airs et des cadences en duo tirés d'opéras célèbres permet, grâce à la substitution pianistique de la masse orchestrale, d'atteindre simultanément quatre objectifs a priori irréalisables à petite échelle :

- La reproduction à l'échelle locale des grands airs favoris que leur conception originale destinait aux grandes scènes lyriques.
- L'observation méticuleuse des virtuosités vocale et instrumentale exacerbée dans une même performance.
- La satisfaction du désir d'élitisme musical et d'exclusivité du public.
- La notoriété complémentaire accordée *de facto* à l'hôte de la soirée.

La programmation quasi-systématique de ces airs en duo dans les soirées mondaines offre presque instantanément un label de qualité à ces partitions et aux artistes qui les interprètent. Cette conjoncture contribue à générer une attente et une admiration complémentaire aux futures interprétations de la même partition sur les scènes lyriques nationales. Ce tandem virtuose soprano-flûte connaît un réel essor en France et se constitue comme un phénomène à succès durant le XIX^e siècle. Non seulement ce répertoire constitue une garantie de réussite pour tout interprète qui fréquente ces soirées exclusives, mais il s'avère crucial pour le développement bidirectionnel de deux instruments : à l'image des batailles ornementales qui ont eu lieu entre instrumentistes et chanteurs à l'époque Baroque, ce répertoire se présente comme sa formule actualisée.

⁷⁴⁹ « La semaine parisienne », *L'Europe artiste*, 13 janvier 1889 : Rose Caron et Adrien de Vroye.

⁷⁵⁰ « Programme des concerts », *Le Ménestrel*, 19 décembre 1886 : Cécile Monvel et Paul Taffanel ; « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 8 avril 1888 : Carlina Baldo y Edmond-Alexis Bertram.

⁷⁵¹ « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 8 février 1880 : Marie Battu et Paul Taffanel ; « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 8 janvier 1888 : Massé-Mondet et Adrien de Vroye.

DEUXIÈME PARTIE

LES FANTAISIES POUR FLÛTE SUR DES THÈMES D'OPÉRA : UN PHÉNOMÈNE DE SOCIÉTÉ DANS LA FRANCE DU XIX^e SIÈCLE

2.1 Le genre de la Fantaisie

2.1.1 Évolution historique du genre

L'évolution de la Fantaisie en tant que genre musical à travers l'histoire affiche certaines similitudes avec la transformation que le *bel canto* a connu au cours de son existence : elle a une capacité d'adaptation musicale remarquable. De ce fait, selon l'époque à laquelle appartient une composition portant l'appellation de « fantaisie » dans son titre, une série de qualités – ou plutôt de spécificités – peuvent lui être associées, en même temps que d'autres obligations le lui seront dispensés. Tout en sachant que « le manuscrit italien de Faënza (ca. 1400) contient des arrangements de madrigaux et de chansons traités avec une grande indépendance »¹ – autrement, l'essence de la Fantaisie – cette étude part du principe que la composition en question doit contenir le terme « fantaisie » dans son titre. L'origine musicale dans cette étude se fixe au moment où le terme est apparu par la première fois : « le terme a été adopté à la Renaissance pour désigner une composition instrumentale dont la forme et l'invention découlent uniquement de la fantaisie et de l'habileté de l'auteur qui l'a créée : Luis de Milán, 1535-6 »².

On retiendra que « ses premières apparitions dans un contexte musical mettent l'accent sur l'idée musicale imaginative plutôt que sur un genre compositionnel spécifique »³, et comme le notait déjà Michel Brenet au début du XX^e siècle dans son *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, au cours du XVI^e siècle, la *fantaisie* trouvera certaines analogies avec la forme du *ricercare* d'origine italienne. C'est justement grâce à cette inspiration que la fantaisie « use volontiers le style imité et fugué, en le "colorant" de traits de virtuosité légers et rapides »⁴. Il semblerait que de la Fantaisie naissante ait hérité le caractère instrumental de la formule originale, excluant *de facto* le chant comme destinataire, car si l'essence même de la Fantaisie est la liberté formelle, il en va de même pour la « liberté des mots »⁵. Il est curieux d'observer une récurrence de cette quasi-exclusivité instrumentale dans la formule de la Fantaisie incarnée dans une multiplicité de définitions que les différents théoriciens ont exprimées au fil du temps. Si la plupart d'entre eux soulignent son caractère instrumental comme une nécessité, aucun n'ose inclure la voix comme destinataire cible⁶, mais l'identifie plutôt comme un modèle à copier⁷. Est-il alors possible que, dans le besoin d'imitation ou même dans la volonté d'inspiration vocale, cette formule de composition ait été réservée de terrain de recherche vocal

¹ Marc Honneger (dir.), *Dictionnaire de la Musique : Science de la Musique : Formes, Technique, Instruments*, Paris, Bordas, 1976, p. 369-370.

² « Fantasia », *Oxford Music Online*, 2001, p. 1.

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048?rsk=DYi2Pv&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022].

³ Christopher D.S. Field, « Fantasia », *Oxford Music Online*, 2001, p. 2.

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048?rsk=DYi2Pv&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022].

⁴ Michel Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1926, p. 151-152.

⁵ Christopher Field, *op. cit.*, p. 2.

⁶ Marc Honneger (dir.), *op. cit.*, p. 369-370.

⁷ François Michel, *Encyclopédie de la Musique : Tome II*, Paris, Fasquelle, 1959, p. 21-23 ; Michel Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1926, p. 151-152.

avec l'instrument ? En effet, l'uniformité manifeste de cette caractéristique observée dans les définitions étudiées conduit à une réponse affirmative.

Il semble que ce soit le style contrapuntique du *Ricercare* italien qui, grâce à ce caractère, va inspirer cette nouvelle formule d'écriture : « sans paroles [la Fantaisie] pouvait donner une unité à une série de sections fuguées par la récurrence d'un thème »⁸. De plus, grâce à son caractère de liberté tant dans l'écriture que dans la forme, « un mouvement entier pouvait être créé à partir d'un seul thème ou complexe thématique ; les thèmes étaient modifiés par inversion, augmentation et transformation rythmique »⁹. Outre le *Ricercare* contrapuntique italien, Marcel Benoit lie également l'origine de la Fantaisie au *Tiento* espagnol, qui était une « composition instrumentale avec une série d'expositions sur différents thèmes, cultivée [en Espagne] au cours des XVI^e et XVII^e siècles »¹⁰.

La production musicale italienne et espagnole témoigne de l'apparition de la formule de la Fantaisie au cours du XVI^e siècle, dans les deux pays, grâce à des œuvres caractérisées par une liberté et une improvisation remarquables dans leur construction. Les premiers témoignages de l'existence de la fantaisie résident dans l'œuvre du *vihueliste* espagnol Luys Milán (1535-6) – à qui l'on doit « le plus ancien des livres de *vihuela* imprimés qui comprend 40 fantaisies et reflète l'influence italienne »¹¹ – et d'autres plus tardifs comme Mudarra, Fuenllana, Venegas et Cabezón, qui ont également composé pour le luth, la harpe, la vihuela ou la guitare¹². Bien que « le terme "tiento" (au lieu de fantaisie) ait été préféré par des organistes espagnols tels que Cabezón et Pedro Vila »¹³, Tomás de Santa María « a publié en 1565 son Traité d'Interprétation intitulé *Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres* »¹⁴. Le principal représentant italien est le célèbre luthiste Francesco da Milano (1536) qui, entre autres, a écrit un traité sur le jeu du luth intitulé *Intabolatura di liuto* inspiré du *Ricercare* contrapuntique. Cependant, la Fantaisie qui est jouée à la fin du XVI^e siècle s'inspire de genres musicaux plus riches, le changement étant si clair que l'on peut apprécier une production de fantaisie beaucoup plus proche du *Caprice*¹⁵.

Si le phénomène de la Fantaisie italienne et espagnole est enregistré à l'aube du XVI^e siècle, elle arrivera beaucoup plus tardivement en Angleterre. Malgré une première incursion durant la seconde moitié du XVI^e siècle, ces compositions sont des « transcriptions de motets »¹⁶ plutôt simples. Comme le note Field, « un type [de composition] très répandu [en Angleterre] est la fantaisie "parodique" [...] qui prend comme point de départ le matériau d'un modèle polyphonique »¹⁷ tel qu'un Motet, une Messe, une Chanson, un Madrigal ou même une

⁸ Christopher Field, *op. cit.*, p. 3.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ <https://dle.rae.es/tiento> [Consulté le 28 février 2022].

¹¹ Christopher Field, *op. cit.*, p. 6.

¹² François Michel, *op. cit.*, p. 21-23 ; Michel Brenet, *op. cit.*, p. 151-152.

¹³ Field, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ L'Art de jouer la Fantaisie, aussi bien pour le clavier que pour la vihuela et tous les instruments où il est possible de jouer à trois.

¹⁵ François Michel, *op. cit.*, p. 151-152.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Christopher Field, *op. cit.*, p. 3.

autre Fantaisie. En France, on décèle la présence de la Fantaisie pour luth dans le deuxième quart du XVI^e siècle¹⁸, grâce à l'œuvre d'Albert de Rippe, mais les premiers compositeurs français à publier des Fantaisies sont le propre élève de Rippe, Guillaume Morlaye, dans des tablatures pour luth et guitare (1550-1558), Grégoire Brayssing, dont le livre de guitare (1553) comprend six Fantaisies, Julien Belin (1556) et Adrian Le Roy, dans des livres pour luth et guitare de 1551¹⁹. En Allemagne, nous trouvons dans certains manuscrits de Hans Kotter les premières traces de la Fantaisie pour clavier « probablement copiée entre 1513-1514 »²⁰, qui semble avoir opté pour « un traitement imitatif d'un point avec une courte introduction en trois parties »²¹.

Le XVII^e siècle se caractérise par un éclectisme musical particulier selon la région et la forme qui y est cultivée. Tandis que la naissance de la Fantaisie est enregistrée au XVI^e siècle comme une forme d'écriture musicale issue de diverses influences, le XVII^e siècle voit naître diverses formes de composition. Eugene Helm écrit qu'à cette époque, « la riche tradition de la Fantaisie avait commencé à décliner dans le domaine du clavier en faveur de la *Toccata*, du *Capriccio* et du Prélude-Fugue [...], et dans le domaine de l'ensemble instrumental en faveur de la sonate et de la symphonie »²². On peut en déduire que le résultat d'une période de liberté formelle se traduit ensuite par la rigidité de formes telles que la Sonate. La coexistence d'une multitude de formules de composition musicale, offrait aux compositeurs autant de possibilités de conception musicale qu'il existait de genres cultivables à l'époque. Ainsi, comme le souligne Hugo Riemann, « la Fugue, à cette époque, prenant une forme précise et obligée, la Fantaisie lui fut opposée en tant que forme plus libre (par exemple, la *Fantaisie et Fugue en la mineur* de J. S. Bach) »²³.

Dans une toute autre direction, la Fantaisie devait s'épanouir en Angleterre comme un genre musical cultivé avec grand succès tout au long du XVII^e siècle²⁴, et n'a été remplacée par la Sonate qu'à la fin du siècle²⁵. En Italie, bien que la préférence pour la Sonate finisse par mépriser la liberté dont ce genre d'écriture avait tant bénéficié au cours du siècle précédent²⁶, Frescobaldi compose encore des pièces de ce genre dans lesquelles on peut observer un important travail ornemental dans la transcription d'un chant polyphonique ou d'un motet²⁷. Michel Brenet note qu'« à cette époque, la Fantaisie n'est pas seulement cultivée par les virtuoses, qui trouvent aisément, dans la liberté de ses formes, des occasions de faire valoir leur virtuosité : on écrit des Fantaisies à plusieurs parties, qui se placent historiquement parmi les

¹⁸ *Id.*, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Id.*, p. 11.

²¹ *Ibid.*

²² E. Eugene Helm, « Fantasia », *Oxford Music Online*, 2001, p. 19.

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048?rskey=DYi2Pv&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022].

²³ Hugo Riemann, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Payot, 1931, p. 397.

²⁴ Marc Honneger (dir.), *op. cit.*, p. 369-370.

²⁵ François Michel, *op. cit.*, p. 21-23.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Michel Brenet, *op. cit.*, p. 151- 152.

ancêtres du quatuor et de la symphonie »²⁸. Cependant, l'écriture française de la Fantaisie semble présenter des caractéristiques opposées au style de Frescobaldi. A cette époque, ce genre se caractérise en France par un style fugué, et surtout par l'absence de toute virtuosité²⁹. Comme le note Sabatier, « Louis Couperin intitule de ce nom beaucoup de ses pièces d'orgue dont certaines demandent une registration précise et annoncent quelques formules de la future suite d'orgue »³⁰, mais il semble qu'il ne soit pas le seul puisque « en 1690, Jullien composera encore une *Fantaisie chromatique* dans son Livre d'orgue [...], Marin Marais pour la viole et A. Francisque, J.-B. Besard ou N. Vallet pour le luth »³¹.

Le début du XVIII^e siècle sera particulièrement marqué par la liberté qui caractérise cette forme d'écriture depuis son origine ; Brossard dit que la Fantaisie est « le pur effet du génie, sans que le compositeur s'assujettisse à un nombre fixe ou à une certaine qualité de mesure »³². Et pour Brenet, le caractère capricieux et inattendu – cohérent avec le titre de fantaisie – sont les caractéristiques principales de ces œuvres pour instrument seul. Avec ces caractères le compositeur entend s'abandonner complètement à son imagination et à son génie pour annoncer un développement plus conforme au contrepoint³³. Il semble même que ce trait caractérisera cette forme de composition :

Les Fantaisies de C.P.E. Bach comptent parmi ses œuvres les plus importantes et les plus représentatives. Rhaphodiques et improvisées pour la plupart, ce sont des pièces très subjectives pour le clavecin, dans lesquelles le compositeur aimait se perdre « dans une mer de modulations » (Reichardt) ; lorsqu'il improvisait pour Burney, il devenait « si animé et possédé qu'il ne se contentait pas de jouer mais semblait inspiré »³⁴.

J.S. Bach est considéré comme le meilleur représentant du genre de la Fantaisie durant la première moitié du XVIII^e siècle en Allemagne³⁵ grâce à une œuvre particulièrement prolifique pour orgue et clavecin³⁶. Cette forme d'écriture libre qu'est la Fantaisie a également été cultivée par ses fils Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emmanuel Bach, ainsi que par des compositeurs de l'envergure de Mozart et Haydn. La caractérisation qu'Helm fait de la Fantaisie du XVIII^e siècle est percutante :

La liberté héritée de ses prédécesseurs de la Renaissance et du XVII^e siècle reste la principale caractéristique de la Fantaisie du XVIII^e siècle : liberté de rythme et de tempo, allant jusqu'à l'omission des barres de mesure ; exploitation sans restriction de la virtuosité instrumentale ; audace dans l'harmonie et la modulation³⁷.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Marc Honneger (dir.), *op. cit.*, p. 369-370.

³⁰ F. Sabatier, « Fantaisie », dans Marcelle Benoit, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.

³¹ *Ibid.*

³² Michel Brenet, *op. cit.*, p. 151-152.

³³ *Ibid.*

³⁴ Eugene Helm, *op. cit.*, p. 20.

³⁵ François Michel, *op. cit.*, p. 21-23.

³⁶ Marc Honneger (dir.), *op. cit.*, p. 369-370.

³⁷ Eugene Helm, *op. cit.*, p. 19.

Alors que la tradition allemande du XVIII^e siècle est caractérisée par la liberté avec laquelle ses représentants abordent ce genre avec passion³⁸, ses représentants italiens et français se sont tournés vers des formules plus inédites, évacuant presque par complet la Fantaisie de leur discours compositionnel. Il est curieux de constater que « plus tard, à l'époque du piano, la Fantaisie se distingue de la Sonate en ce qu'elle évite la construction schématique de celle-ci, tout en conservant un développement d'une durée à peu près égale »³⁹. Quel est donc l'intérêt d'employer une forme analogue à une autre si la durée de la production est identique ? La réponse la plus satisfaisante se trouve dans l'affirmation de Castil-Blaze : « les grands maîtres, tels que Bach et Mozart, ont eu recours à la Fantaisie pour ouvrir un champ plus vaste à la fécondité de leur génie, et trouver ainsi le moyen d'employer une infinité de recherches harmoniques »⁴⁰. Ainsi, ce terrain d'essai proposé par ce genre a également été exploité par Beethoven, dont les productions ont réussi à la fois à « maintenir et à rompre avec la tradition »⁴¹, s'imposant ainsi comme l'un des grands représentants qui ont introduit le genre au XIX^e siècle :

Pour les romantiques, [...] la Fantaisie, comme l'introduction lente d'un mouvement *Allegro* de Sonate, d'un ensemble de variations ou d'une fugue, a fourni les moyens d'une expansion des formes, tant sur le plan thématique qu'émotionnel. La sonate elle-même s'était cristallisée dans un schéma formel plus ou moins rigide, et la Fantaisie offrait une plus grande liberté dans l'utilisation du matériel thématique et de l'écriture virtuose⁴².

L'association de la liberté formelle, du matériel thématique de base et de la virtuosité acrobatique instrumentale sera à l'origine d'un changement substantiel de la Fantaisie en tant que genre musical. Drabkin remarque que les partitions écrites au cours du XIX^e siècle affichent une croissance « en taille et en portée, jusqu'à ce qu'elles deviennent aussi substantielles musicalement que les œuvres à grande échelle et à mouvements multiples »⁴³. Cependant, les vicissitudes d'un XIX^e siècle politiquement turbulent et culturellement exalté vont guider l'écriture de ce genre dans une direction différente de celle jusqu'alors habituelle. Comme dans un retournement thématique, les nouvelles compositions deviendront le vecteur privilégié d'une commercialisation musicale naissante à grande échelle. Anticipant le processus de transformation, ce changement radical est annoncé par Castil-Blaze avec une exclamation de dépit : « Quantum mutata ! »⁴⁴, nous incitant à parler de paraphrases plutôt que de Fantaisie, dans une tentative désespérée d'éviter une profanation annoncée. Grâce au recul et la distance que permet le temps, notons que Castil-Blaze ne s'est trompé que partiellement et a même eu raison dans sa prémonition : l'orientation esthétique et formelle du genre de la Fantaisie a subi une transformation radicale au cours du XIX^e siècle. Désormais, l'écriture musicale cède le pas à une priorité commerciale, qui se voit paradoxalement contrainte de prendre en compte la première.

³⁸ F. Sabatier, *op. cit.*

³⁹ Hugo Riemann, *op. cit.*, p. 397.

⁴⁰ Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, au Magasin de la Lyre Moderne, 1825, p. 237-238.

⁴¹ William Drabkin, « Fantasia », *Oxford Music Online*, p. 21.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Castil-Blaze, *op. cit.*, p. 237-238.

Le nouveau style d'interprétation virtuose qui a émergé au XIX^e siècle a donné lieu à la publication prolifique de Fantaisies dans le même style que les Variations brillantes. L'une de ses particularités sera l'écriture avec de grands sauts imitant la polyphonie créée par l'écoute de plusieurs voix à la fois, ce qui fait honneur à la musique allemande italianisée. Powell explique que « la forme de composition "Grand Solo" ou "Fantaisie", si chère aux flûtistes en tournée, élaborait un traitement individuel d'une mélodie bien connue ou d'une citation d'une œuvre orchestrale renommée, et un matériau source aussi familier attirait instantanément l'attention sur le style de bravoure qui le complétait »⁴⁵. Ces pièces de style brillant inspirées sur des thèmes d'opéra – qui, en l'honneur du répertoire vocal, sont considérées comme faisant partie du répertoire de bravoure – « constituent la réserve du virtuose voyageur »⁴⁶, comme c'était déjà le cas, dans un contexte différent, pour les airs dits de malle⁴⁷. Ces pièces témoignent de la longévité des mélodies qui ont servi de fil conducteur à ces œuvres, improvisant avec chacune d'elles une nouvelle forme dans laquelle développer plus librement des variations liées au modèle du thème initial⁴⁸. Le répertoire dit de salon était le principal réceptacle de ce genre, ainsi que le principal instigateur et promoteur de ces compositions. Cela ressort clairement de la très importante production musicale qui, tout en honorant les thèmes d'opéra comme fondement, associe, dans un geste publicitaire clair, le nom de l'opéra au titre de la Fantaisie. Ayant constaté la notoriété commerciale de cette forme d'écriture, les maisons d'édition ont largement contribué à l'épanouissement des Fantaisies sur des thèmes d'opéra en tant que genre de salon.

En 1855, Soullier, de la même manière que Castil-Blaze, définit la Fantaisie comme une composition insignifiante, « de moindre importance »⁴⁹ ; Pierre Larousse se contente de son côté d'insinuer un changement de nom à quelque chose de préexistant, l'utilisation de la formule du « Thème et variations » dans une œuvre dont le titre comporte celui de Fantaisie⁵⁰. La nature emphatique de ces concepts du XIX^e siècle est en contradiction avec la perspective édulcorée de la définition de William Drabkin dans l'*Oxford Music Online*, dans laquelle « le terme "Fantaisie" était également appliqué aux pièces virtuoses basées sur un thème ou un groupe de thèmes provenant d'une source populaire, généralement un opéra »⁵¹. L'incertitude dans la définition de Drabkin par rapport au ton catégorique des concepts publiés au cours du XIX^e siècle souligne la nécessité de les contextualiser. Cependant, les contraintes de toute méthode scientifique conduisent à une certaine timidité dans l'établissement d'affirmations unidirectionnelles, favorisant un certain flou. Il conclut ainsi avec une définition vague : « la

⁴⁵ Ardal Powell, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁶ Nancy Toff, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁷ L'air de malle, en italien *aria de baule*, désigne les airs composés durant le XVIII^e et début du XIX^e siècle souvent composés pour la voix et les facultés d'une diva. La coutume les autorisait à utiliser ses propres airs de malle – d'une notable virtuosité *belcantiste* – à l'intérieur de tout opéra sans importer la cohésion du discours narratif. À ce moment, où le phénomène du virtuose itinérant était déjà répandu, c'était courant de les voir voyager avec ses propres « airs à succès ».

⁴⁸ Nancy Toff, *op. cit.*, 141.

⁴⁹ Charles Soullier, *Nouveau dictionnaire de musique illustré*, chez Bazault, 1855, p. 124.

⁵⁰ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Grand Dictionnaire universel, 1872, p. 12.

⁵¹ William Drabkin, *op. cit.*, p. 23.

forme de la Fantaisie d'inspiration opératique ressemble généralement à celle d'un "Thème et variations", avec une section introductive plus libre et un final étendu »⁵².

Dans une direction peut-être plus puriste, et malgré le poids de ce phénomène mercantile, il est important de noter que néanmoins « l'esprit traditionnel s'est surtout maintenu dans la littérature d'orgue »⁵³, comme s'il s'agissait des derniers dépositaires de la tradition de liberté cultivée avant le XIX^e siècle. Fauquet remarque que cette forme de composition fera l'objet d'une révision exhaustive par les compositeurs de la fin du XIX^e siècle et surtout du XX^e siècle, tels que Boëly, Franck, Saint-Saëns, Lalo, Fauré et Debussy⁵⁴. Gregory G. Butler note avec prescience en 1974 que « la recherche terminologique sur la Fantaisie s'est concentrée presque exclusivement sur le problème de la définition du genre », remettant également en question dans son étude la faisabilité d'une possibilité dans laquelle « à l'origine, le terme Fantaisie ne se référait pas à un genre particulier, mais à des structures musicales à petite échelle beaucoup plus définies qui, à mesure que leur usage se répandait, finissaient par donner leur nom au type particulier de composition dans lequel elles étaient utilisées »⁵⁵. Il semble qu'avec le temps, cette question se soit transformée en affirmation.

L'étude à travers l'histoire de la musique de la Fantaisie comme composition musicale révèle un genre à la trajectoire multidirectionnelle et au style d'écriture très changeant. Si la nature même de la conception artistique suppose une rhétorique formelle variable, compte tenu de l'empreinte inaliénable de chaque auteur, le genre paradigmatique de la liberté de forme – que cette recherche examine ici – ajoute de fait la transfiguration naturelle qu'il assume avec le passage du temps. De cette étude résultent la nature adaptable de la formule de la Fantaisie, ainsi que la facilité d'emprunt avec laquelle elle attache son nom à n'importe quel morceau de musique qui diffère des formes officielles et – du moins ce qui est prétendu – d'une tradition noble. Cette pluralité formelle est notoire depuis que sa naissance est consignée dans des documents datant du début du XVI^e siècle. Comme pour d'autres disciplines artistiques, notamment pour le *bel canto*, la Fantaisie est une composition formée de différents éléments et subissant l'influence de diverses formes musicales au fil du temps. En honorant son essence de liberté interne et externe et en assumant le rôle d'instigateur, ce genre musical est alimenté par l'ingéniosité de chaque compositeur en espérant un phénomène de création débridée. Dans ce sens, les différentes vitesses avec lesquelles la Fantaisie a évolué – en fonction du territoire et ses coutumes – constituent les principaux témoins de la grande liberté avec laquelle chaque compositeur s'est associé au genre.

S'il est clair que le retour à la Fantaisie au début du XIX^e siècle répondait à un désir de rupture avec les formes rigides cultivées auparavant, principalement celle de la Sonate, rien ne laissait présager que l'esprit mercantile s'emparerait de ce genre, l'adaptant aux besoins premiers

⁵² William Drabkin, *op. cit.*, p. 23.

⁵³ Marc Honneger (dir.), *op. cit.*, p. 369-370.

⁵⁴ Joël-Marie Fauquet, *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 454.

⁵⁵ Gregory G. Butler, « The Fantasia as Musical Image Source », *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 60, No. 4, Octobre 1974, p. 602-615.

de la communauté. La naissance de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra répond aux besoins d'un triple phénomène :

1. La mise en lumière des mélodies préférées des opéras en vogue auprès d'un public d'amateurs désireux de les reproduire sur leurs instruments.
2. La programmation musicale des divers salons publics et privés de la haute société.
3. L'émergence du phénomène des maisons d'édition musicale.

Ce genre musical – aussi apprécié du public et des amateurs que sous-estimé par certains théoriciens de la musique – est le fruit de trois siècles d'une écriture riche convergeant dans les libertés d'une forme unique adaptée aux besoins matériels du tissu social de la France du XIX^e siècle. Il est clair que la surabondance de Fantaisies sur des thèmes d'opéra doit être considérée comme un phénomène mercantile et social. Le XIX^e siècle s'est avéré être le cadre idéal pour le développement d'un genre musical qui empruntait à d'autres formes musicales tout élément attrayant et utile. Le traitement et la réorganisation de ces éléments au cours de la phase de création visent principalement à exalter la virtuosité instrumentale en faisant appel à de dons d'origine lyrique.

2.1.2 Traitement sémiologique de la Fantaisie

Si la tradition classique définit la Fantaisie comme « la faculté de l'âme qui conçoit des images ; imagination »⁵⁶, la définition par métonymie la plus largement acceptée aujourd'hui est celle de « la représentation d'un objet dans l'esprit »⁵⁷. Le terme peut également être utilisé avec une connotation péjorative, dans un contexte où il fait référence à la « vaine image formée par l'esprit »⁵⁸. Sachant que le terme vient du latin *fantasia* – image, concept – et du grec *phantasia* – apparence, image qui vient à l'esprit, imagination – l'association avec le concept d'image n'est pas finalement si étrange. L'association à l'imagination, et *de facto* à l'œuvre qu'elle est capable de produire, se justifie comme étant « [l'esprit] capable de représenter des idéaux sous forme sensible et d'idéaliser des [images] réelles »⁵⁹.

Il semble que la faculté naturelle d'imagination de chaque individu suffise simplement à obtenir un produit – de plus ou moins grande efficacité par rapport à la prétention initiale – qui doit nécessairement être lié à la volonté et au libre arbitre individuels. C'est précisément la liberté – qualité intrinsèque du travail de l'imaginaire tenant une place centrale dans la formule musicale – qui, dès le plus jeune âge, est représentée par le même terme de composition libre que les définitions proposées par le *Dictionnaire de l'Académie française*⁶⁰ et par l'Académie Royale de la langue espagnole (*RAE*)⁶¹. Ce dernier affine ce genre de composition en le

⁵⁶ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0191> [Consulté le 25 février 2022].

⁵⁷ *Ibid.* [Consulté le 25 février 2022].

⁵⁸ *Ibid.* [Consulté le 25 février 2022].

⁵⁹ <https://dle.rae.es/fantas%C3%ADa> [Consulté le 25 février 2022]

⁶⁰ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0191> [Consulté le 25 février 2022]

⁶¹ <https://dle.rae.es/fantas%C3%ADa> [Consulté le 25 février 2022]

restreignant au domaine instrumental, éliminant toute possibilité de genre vocal. Il est curieux de constater que, pour eux, la principale qualité du genre étudié ici ne réside pas dans l'architecture de la composition elle-même, mais dans le réceptacle que constitue la composition. Outre la condition de liberté formelle, l'Académie française associe à ce genre la possibilité de contenir des « variations sur un motif musical »⁶² ; la *RAE* va encore plus loin – comme s'il pensait à un certain type de composition – en liant ce genre à celui « formé sur des motifs d'un opéra »⁶³.

Bien qu'une forme de composition musicale aussi ancienne que le savoir contemporain puisse l'indiquer semble atteindre le présent avec un esprit libre dans sa fondation, sa caractérisation à travers l'histoire de la musique écrite contemple une essence beaucoup plus riche. Il est également naturel d'observer des particularités dans ces compositions au fil du temps, et c'est sans doute grâce à cette liberté formelle et à une grande capacité d'adaptation qu'un genre aussi abstrait sur le plan architectural parvient à accueillir toutes les esthétiques musicales avec une totale indépendance temporelle. Jean-Jacques Rousseau était loin d'imaginer ce que la Fantaisie allait devenir plus tard, la signalant en 1769 comme un genre musical ayant une « conception architecturale très régulière, qui ne diffère des autres [formes] qu'en ce qu'elle est inventée au moment où elle est exécutée »⁶⁴. Il était plus soucieux de clarifier la différence par rapport à une pièce musicale analogue : le *Caprice*, une forme musicale qu'il a lui-même définie comme « un recueil d'idées singulières et disparates que ressemble une imagination échauffée, et qu'on peut même composer à loisir »⁶⁵. Pour cet auteur, la seule forme de liberté de la formule de la Fantaisie réside dans l'improvisation de l'interprète-compositeur, puisqu'il envisage une forme régulière pour ce genre. Cependant, pour lui, l'essence principale de ce genre de composition repose dans une condition extra-formelle : l'écriture. Ainsi, la différence entre *Caprice* et *Fantaisie* serait uniquement représentée par l'existence ou non d'une partition, renforçant inévitablement le caractère improvisé de ce dernier genre. Une telle création, indépendamment de la plus ou moins grande ingéniosité de l'auteur, n'admettrait pas de forme de transmission.

Une telle conception de ce genre musical s'accommode mal au concept de liberté associé à l'essence même du nom, notamment devant l'insistance de Pierre Louis Guinguené – sans doute en écho à la définition que Rousseau lui-même proposait peu auparavant – sur la rigidité formelle que peut, et même doit, comporter la Fantaisie : « elle peut être régulière, elle le doit même, sous peine de devenir un *Caprice* »⁶⁶. Guinguené insiste également sur la nécessité de confronter la forme de la Fantaisie à celle du *Caprice* et il persiste dans la nécessité d'une absence d'écriture pour qu'une composition puisse être appelée Fantaisie. Pour renforcer le caractère instantané et fugace revendiqué – telle une nécessité conceptuelle – il affirme que « c'est la création soudaine, et donc l'improvisé, qui constitue la Fantaisie »⁶⁷, malgré la

⁶² <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0191> [Consulté le 25 février 2022]

⁶³ <https://dle.rae.es/fantas%C3%ADa> [Consulté le 25 février 2022]

⁶⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1769, p. 431.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Nicolas Etienne Framery, Abbé Jean Feytou et Pierre Louis Guinguené (dir.), « Fantaisie », *Encyclopédie méthodique*, tome I, Paris, Panckoucke, 1791.

⁶⁷ *Ibid.*

dichotomie notoire d'une sorte de liberté bornée : « La Fantaisie riche de chant, d'harmonie et de modulation, embrassant un champ vaste et le parcourant d'un pas libre, mais régulier »⁶⁸. C'est peut-être cette conception de la fugacité de l'esprit qui conduit l'auteur à considérer la Fantaisie comme un genre sérieux, en opposition marquée avec le Caprice : « Une tête folle et dérégulée enfante des Caprices ; une imagination riche et féconde produit des Fantaisies »⁶⁹, sans oublier que « dans la Fantaisie, on doit au milieu de l'enthousiasme, être maître de sa marche et régler son feu »⁷⁰. Dans la conceptualisation de ce genre, les artistes sont effectivement considérés comme des improvisateurs.

Cette définition de la Fantaisie comme une forme rigide et fugace, en opposition à la celle que Rousseau donne au Caprice – et que Guinguené reprend dans son travail – se voit réfutée dans le texte publié par l'écrivain, poète, dramaturge et compositeur français Nicolas-Étienne Framery. Il n'hésite même pas à ridiculiser ses deux définitions :

Je crois que l'article de Rousseau est de sa part une pure *Fantaisie*. Je n'ai vu nulle part ailleurs la preuve de cette définition qu'il établit entre les mots *Fantaisie* et *Caprice*. On s'amusait autrefois à faire beaucoup de caprices pour le violon en improvisant, et ces caprices étaient comme le dit Rousseau, une réunion des traits difficiles et bizarres qui ne formaient point une pièce régulière. On écrivait quelques fois ces boutades, et nous avons encore les caprices de quelques violons célèbres comme Locatelli. Mais on ne se rappelle pas que ces maîtres composaient d'autres morceaux plus ou moins réguliers et appelés *Fantaisies*. On ne voit pas le rapport qu'il pourrait y avoir entre ce mot et la régularité. On improvise encore aujourd'hui sur le violon, le clavecin et l'orgue ; les voix improvisent dans les chapelles et forment des fugues et d'autres morceaux de contrepoint ; rien de tout cela ne s'appelle *Fantaisie*. Les Italiens donnent ce nom aux traits d'un chant original, que les hommes de talent répandent dans leurs compositions⁷¹.

C'est dans cette direction, empreinte de dissidence, que Castil-Blaze définira le genre de la Fantaisie comme « une chose inventée à plaisir, et dans laquelle on a plutôt suivi le caprice que les règles de l'art »⁷². Dans la définition qu'il propose, le critique musical explique que la Fantaisie a traditionnellement été utilisée par les grands maîtres « pour ouvrir un champ plus vaste à la fécondité de leur génie, et trouver ainsi le moyen d'employer une infinité de recherches harmoniques, de modulations savantes et hardies, de passages pleins de fougue et d'audace qu'il ne leur était pas permis d'introduire dans une pièce régulière »⁷³. On constatera avec curiosité la position personnelle que prend l'auteur dans un ouvrage qui se veut avant tout aseptisé. Avec son franc-parler signalé précédemment : « Depuis lors, [la Fantaisie] a beaucoup dégénéré, quantum mutata ! », il déplore le tournant surprenant qu'a pris ce genre musical au début du XIX^e siècle. À mode de justification, il note même que les compositeurs célèbres ont abandonné cette manœuvre, car finalement « ce n'est plus que la paraphrase d'un air connu, d'un refrain qui court les rues, que l'on varie de toutes les manières, en le faisant précéder d'une introduction et suivre d'une coda »⁷⁴.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Castil-Blaze, *op. cit.*, p. 237-238.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

L'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle*⁷⁵, publiée en 1851, suggère une forme de liberté dans la Fantaisie en l'absence d'une obligation formelle précise. Grâce à cette autonomie, « le compositeur donne librement carrière à son imagination sans s'assujettir aux formes consacrées de la Sonate et du Concerto », dont la rigidité formelle qui gênait déjà les compositeurs. Pour la première fois, une définition note le « succès grand et mérité »⁷⁶ d'une composition fondée sur des thèmes d'opéra à cette époque : la *Fantaisie pour piano sur des thèmes de « La Flûte Enchantée » de Mozart* par le pianiste et compositeur virtuose allemand Daniel Steibelt. Toutefois, l'auteur décrit ce succès comme un phénomène passager qui « commence à se démoder après un règne de trente à quarante ans »⁷⁷, elle a aussi qualifié la Fantaisie de « ce genre facile, dans lequel l'imagination, l'art et la science n'entraient pour rien »⁷⁸. Le mépris de l'auteur de l'article pour les soi-disant Fantaisies sur des thèmes d'opéra est manifeste et, se rangeant à l'opinion de Castil-Blaze, il note combien « d'œuvres déplorables, sans mélodie, sans style, d'une harmonie incorrecte et extravagante, se pavanent encore sur les pianos sous prétexte de Fantaisies, de Caprices de Variations et des tours de force ! »⁷⁹.

Cette catégorie d'œuvres considérées par ces auteurs de basse qualité musicale, trouve un autre détracteur dans le *Nouveau dictionnaire de musique illustré*⁸⁰. Cette publication, dans son entrée « Fantaisie » rédigée en 1855 par Charles Soullier, indique : « [la Fantaisie] est une sorte de composition instrumentale avec ou sans variations ; elle est de peu d'étendue, comme le Caprice ou la Bagatelle, mais de moindre importance encore que celui-là et que celle-ci »⁸¹. Il note pour la première fois la pluralité du genre en termes de possibilité de contenir des éléments distinctifs d'autres formes plus localisées, comme le « Thème et variations » si cultivé au XVIII^e siècle. Il semble donc que les Fantaisies, profitant de la liberté formelle qui leur permettait de s'éloigner de la rigidité de compositions telles que la Sonate, aient également eu recours – comme le *bel canto* précédemment – à des formules à succès comme l'utilisation de variations afin d'obtenir une splendeur maximale dans leurs notes.

Ainsi, durant la Belle Époque, la récurrence de l'utilisation des variations sur des thèmes d'opéra comme formule de réussite, finit par associer cette pratique à la définition du genre de la Fantaisie. La définition que fournit Pierre Larousse la réduit à des « variations sur un thème emprunté à un opéra ou à quelque autre ouvrage »⁸². Une définition peu flatteuse pour un genre qui grâce à son pouvoir d'adaptation, comme le *bel canto*, semble traverser sans effort les différentes esthétiques que de chaque période musicale que les musiciens français ont abordé. C'est précisément à ce moment que, les frères Escudier publient leur *Dictionnaire de Musique*⁸³. L'article associé à l'entrée sur la Fantaisie y reprend ce qui a été publié précédemment dans

⁷⁵ *Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, tome 12^{ème}, Paris, 1851, p. 424.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Charles Soullier, *op. cit.*, p. 124.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Pierre Larousse, *op. cit.*, p. 12.

⁸³ Léon et Marie Escudier, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Escudier, 1872.

*l'Encyclopédie du dix-neuvième siècle*⁸⁴ et, comme dans un acte de défense du genre, affirme ce qui suit :

On entend par musique de Fantaisie celle où se trouve un grand nombre d'idées et de cantilènes qui sont présentées sous des formes nouvelles, avec des combinaisons inusitées, et faisant un emploi particulier des instruments. Dans cette musique on voit que l'esprit du compositeur agit avec une grande liberté, et en quelque sorte selon sa fantaisie⁸⁵.

Le concept de liberté est finalement présenté comme une qualité indispensable de la Fantaisie en tant que genre musical. En témoigne sa pratique exacerbée au long du XIX^e siècle – dans lequel des thèmes d'opéra favorisés sont empruntés et transformés pour proposer un discours musical alternatif – la liberté formelle de cette composition étant une constante. Ainsi, pour un genre inspiré sur des thèmes d'opéra, qui s'avère finalement si multiple, la liberté devient son essence. Cela ressort clairement des qualités que les différentes définitions publiées tout au long du XX^e siècle proposent pour ce genre: le *Dictionnaire pratique et historique de la musique* de Michel Brenet la présente directement comme « une composition libre »⁸⁶, le *Dictionnaire de Musique* de Hugo Riemann choisit de mettre en avant « la structure libre »⁸⁷ de la pièce, *L'Encyclopédie de la Musique* de François Michel souligne « le style particulièrement libre de son écriture »⁸⁸ et Marc Honneger dans son *Dictionnaire de la Musique* reconnaît qu'au cours du XIX^e siècle, la Fantaisie – visant à s'affranchir des restrictions liées aux formes anciennes – « se libère rapidement [de ses contraintes] et adopte n'importe quel plan »⁸⁹.

Ainsi, comme s'il n'y avait pas d'autre option, les articles proposés par les publications du XXI^e siècle font l'écho de cette liberté formelle manifeste, reconnaissant la nécessité de sa présence pour pouvoir parler de Fantaisie. Cependant, dans le désir de contenter toutes les options existantes, l'affirmation sans équivoque de la liberté formelle devient moins évidente et certains palliatifs sont émis : dans *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, profitant de la conjoncture de l'évolution du genre et de la comparaison avec d'autres formes existantes, la Fantaisie se voit attribuer la qualité d' « une plus grande liberté »⁹⁰ dans sa comparaison avec la Sonate, et dans la publication dirigée par Marc Vignal, *Dictionnaire de la Musique*, elle est traitée comme une forme de composition « assez libre » mais pas complètement. Une nuance de ces caractéristiques peut signifier l'association à cette forme de composition d'un archétype d'écriture qui, grâce à la perspective accordée par le passage du temps, a pu être détecté dans une répétition telle que celle que Castil-Blaze se propose d'enregistrer : une mélodie qui est manipulée en variations et qui, sans doute dans le souci d'un discours plus cohérent, se voit associer à une introduction et à une conclusion (coda)⁹¹.

⁸⁴ *Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, tome 12^{ème}, Paris, 1851, p. 424.

⁸⁵ Léon et Marie Escudier, *op. cit.*, p. 205.

⁸⁶ Michel Brenet, *op. cit.*, p. 151-152.

⁸⁷ Hugo Riemann, *op. cit.*, p. 397.

⁸⁸ François Michel, *op. cit.*, p. 21-23.

⁸⁹ Marc Honneger (dir.), *op. cit.*, p. 369-370.

⁹⁰ Stanley Sadie (dir.), *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, p. 555.

⁹¹ Castil-Blaze, *op. cit.*, p. 237-238.

Outre la notion de liberté, l'un des concepts les plus importants liés au genre de la Fantaisie est celui de l'improvisation, qui émerge de l'exercice d'écriture. La liberté devient alors une condition *sine qua non* de l'existence de l'improvisation dans une réelle plénitude dans le geste de l'écriture. L'absence totale, ou même partielle, de réelle liberté dans ce geste ne permettrait pas de parler d'improvisation, puisque *de facto* il y aurait des paramètres prédéterminés, *ergo* d'une autre forme d'écriture. C'est ici que les différentes définitions proposées dans les recueils publiés au cours des XX^e et XXI^e siècles créent un paradoxe dans l'association graduelle des deux concepts. Pour ces publications, l'existence de l'improvisation dans l'acte de création de la Fantaisie n'est pas seulement évidente, mais nécessaire. Pour François Michel, la Fantaisie au XIX^e siècle est un acte d' « improvisation qui se termine par des variations libres »⁹². Chez Honneger, l'utilisation de l'improvisation est moins compromise, et comme il le souligne, c'est une « pièce de musique instrumentale dont la définition est imprécise car elle n'est pas soumise à des strictes règles formelles et se rapproche souvent de l'improvisation »⁹³. Il semblerait que cette surprenante qualité d'improvisation soit à l'origine de la Fantaisie en tant que genre, puisque, comme le reprend *The New Grove*, « pour les romantiques, la Fantaisie va au-delà d'une pièce [...] issue d'un matériau improvisé »⁹⁴, comme l'avait déjà envisagé Rousseau⁹⁵. La définition de Vignal, parfait exemple du paradoxe du genre cité plus haut, le représente ainsi : « Toute composition de structure assez libre et proche de l'improvisation, ce qui d'ailleurs n'exclut pas pour autant la rigueur ni les rapports avec des formes strictes en usage, ou dont la forme n'a qu'une importance secondaire, peut recevoir le titre de Fantaisie »⁹⁶.

La qualité de la virtuosité se révélera être un élément d'association régulière avec le genre étudié ici, comme si une composition de ces caractéristiques imposait une écriture d'une grande complexité instrumentale. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Brenet situe cette association de la virtuosité à la Fantaisie dès ses origines : « chez les compositeurs de pièces instrumentales du XVI^e siècle, la Fantaisie est analogue au *ricercar* et utilise volontiers le style imité et fugué, en le "colorant" de traits légers et rapides de virtuosité »⁹⁷. Honneger fait état des qualités virtuoses du premier grand maître de la Fantaisie, Francesco da Milano, avec des « récitatifs, alternant souvent des traits de virtuosité avec des passages en imitation »⁹⁸. La virtuosité offre alors une décoration à une structure et à un discours musical déjà solidement établis. Le résultat obtenu au XIX^e siècle est celui de « pièces virtuoses basées sur un ou plusieurs thèmes d'opéra populaire »⁹⁹ et, à l'exception de cas isolés comme ceux de Liszt qui « méritent presque d'être considérés comme des œuvres originales, car il y a mis son empreinte personnelle »¹⁰⁰, il semble qu'avec le temps cette forme de composition dégénère en un pot-

⁹² François Michel, *op. cit.*, p. 21-23.

⁹³ Marc Honneger (dir.), *op. cit.*, p. 369-370.

⁹⁴ Stanley Sadie (dir.), *op. cit.*, p. 555.

⁹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 431.

⁹⁶ Marc Vignal (dir.), *op. cit.*, p. 500-501.

⁹⁷ Michel Brenet, *op. cit.*

⁹⁸ Marc Honneger (dir.), *op. cit.*, p. 369-370.

⁹⁹ Michel Brenet, *op. cit.*, p. 151-152.

¹⁰⁰ *Ibid.*

pourri¹⁰¹ des plus vulgaires. C'est sans doute le style contrapuntique, auquel Brenet, Benoit et *The New Groove* font référence, qui renforce ce sentiment de virtuosité.

Comme le rapporte *The New Groove*, « le terme "Fantaisie" s'appliquait également aux pièces virtuoses basées sur un thème ou un groupe de thèmes d'une source populaire, généralement un opéra »¹⁰². L'association de la Fantaisie du XIX^e siècle avec l'opéra est une constante dans les définitions publiées au cours du XX^e siècle. Riemann considère qu'« au XIX^e siècle, on a donné souvent le titre de fantaisie à des arrangements d'airs d'opéra ou des chansons populaires en manière de pot-pourri, mais, dans ce cas, le terme *paraphrase* eut été plus exact »¹⁰³. Une pratique répandue chez les compositeurs du XIX^e siècle consistait à « accoler volontiers le mot fantaisie à un autre titre »¹⁰⁴, vraisemblablement dans le cadre d'une stratégie commerciale.

Grâce au *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* de Joël-Marie Fauquet, il sera possible de retenir une définition de la production de la Fantaisie du XIX^e siècle en s'appuyant sur la perspective temporelle et en utilisant les études sur le sujet. Les éléments rassemblés ci-dessus convergent de manière claire et précise, exposant les caractéristiques d'une pratique délimitée dans le temps :

Composition de forme libre comprenant une ou plusieurs parties, sur des thèmes originaux ou empruntés (à l'opéra le plus souvent), de longueur et de complexité variables, avec ou sans variation. De la Fantaisie qui, depuis le XVI^e siècle, existe comme genre issu de l'improvisation, jusqu'à la Fantaisie romantique qui se pose en rivale de la Sonate, l'histoire est longue. Au mieux, la Fantaisie implique un processus de renouvellement et de transgression de la forme suivant l'exemple donné par Beethoven (Sonata « quasi una fantasia »), Schubert ou Schumann (leurs Fantaisies sont des alternatives à la Sonate) ; au pire la fantaisie est, dans l'urgence lucrative de la démonstration virtuose, dégénérescence de l'esprit de réinvention de cette forme¹⁰⁵.

Pour Fauquet, il est évident que ce genre musical aux multiples facettes – et à l'origine, fondé sur l'improvisation – ne s'affranchit pas seulement de la forme mais la dépasse, et il prône une transgression des limites formelles connues jusqu'alors. L'association romantique de ce genre de composition à la virtuosité instrumentale est incontestable : « En France c'est cette dernière catégorie qui est la plus largement représentée par une surabondante production qui constitue un vecteur essentiel de la virtuosité instrumentale et de la diffusion de l'opéra »¹⁰⁶.

Bien que la Fantaisie sur des thèmes d'opéra apparaisse comme l'héritière directe de la Fantaisie que les maîtres compositeurs cultivaient au XVI^e siècle, ce genre musical qui est le plus travaillé au XIX^e siècle en France, ne semble guère conserver que l'essence de ses ancêtres musicaux. Tout comme le *bel canto*, la Fantaisie s'approprie tout ce qui est attrayant et bénéfique afin d'atteindre son objectif premier : briller. Forte d'une liberté légitime de forme extérieure et d'écriture intérieure, elle est autorisée à combiner, ordonner ou désordonner,

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Stanley Sadie (dir.), *op. cit.*, p. 557.

¹⁰³ Hugo Riemann, *op. cit.*, p. 397.

¹⁰⁴ François Michel, *op. cit.*, p. 21-23.

¹⁰⁵ Joël-Marie Fauquet, *op. cit.*, p. 454.

¹⁰⁶ *Ibid.*

varier, modifier et ajouter des pièces empruntées ou originales. Son principal objectif étant de construire un discours musical cohérent capable de surprendre le mélomane le plus raffiné. Il est clair que si l'improvisation est présente dès son origine, grâce à la liberté désormais évoquée via l'écriture virtuose, la Fantaisie justifiera l'emprunt réalisé à l'opéra. Un discours musical ordonné et cohérent va renforcer la surprise d'un sujet brillant dans le confort d'une architecture formelle prévisible pour un public habitué.

Le caractère libre de ce genre garantit son attrait pour les compositeurs mais, comme pour toutes les autres formes musicales préexistantes, la liberté de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra réside uniquement dans l'écriture du compositeur. Le succès de ce genre musical a généré un tel nombre d'œuvres qu'il termine par afficher une répétition de son modèle. Il montre à son tour le schéma de composition « introduction, thème(s) et variations et coda », comme la formule la plus régulièrement adoptée par la Fantaisie sur des thèmes d'opéra.

2.1.3 Légitimité de l'inspiration sur des thèmes d'opéra de la Fantaisie

L'inspiration reconnue d'un genre musical d'une formule que jouit d'une plus grande popularité, a toujours suscité une grande suspicion chez les théoriciens de la musique et les compositeurs eux-mêmes. La légitimité de cette pratique a constamment fait naître une certaine disjonction entre pratiquants et abstentionnistes pour deux raisons :

1. La charge négative qui pèse sur la généralisation d'une pratique à la légitimité douteuse :
 - a. La reconnaissance publique de l'emprunt d'un élément populaire peut être conçue comme un plagiat d'autorisation à sens unique ; bien que du point de vue de la légalité l'acte n'est pas fautif – puisque l'auteur l'annonce dans le titre – certains scrupules peuvent apparaître du point de vue de la moralité.
 - b. Le soupçon inévitable d'une opinion généralisée grâce à laquelle l'œuvre réceptrice profite gratuitement de la notoriété de l'œuvre contenant le sujet utilisé. La moralité douteuse qui découle aussi de l'association conjoncturelle du succès de l'œuvre empruntée avec l'œuvre-réceptacle ternit les capacités musicales du compositeur par le simple fait d'utiliser un matériau populaire auprès des mélomanes.

2. Le malaise que la liberté de cette forme de composition génère chez les mélomanes et les théoriciens puristes, défenseurs de formules, selon eux moins frelatées, plus traditionnelles ou plus raffinées :
 - a. La transformation au cours du XIX^e siècle des œuvres réceptrices – autrement dit, les Fantaisies – en une formule d'écriture complètement différente, éloignée des formes de composition antérieures.
 - b. Le désordre que ces œuvres réceptrices, faisant usage de leur liberté, entraînent des passages musicaux empruntés dans la construction d'une histoire nouvelle.

Ce répertoire est constitué, comme Vera Funk l'avait déjà souligné en 1999, par « des compositions pour flûte exécutées par des virtuoses itinérants sous forme de réductions, variations, pot-pourris ou fantaisies, et furent d'abord publiées pour les amateurs, un marché [...] peu étudié »¹⁰⁷. Mais pourquoi un répertoire aussi vaste que des Fantaisies sur des thèmes d'opéra en France n'a-t-il pas donné lieu à des études musicologiques permettant d'éclairer un domaine aussi mal connu de l'histoire de la musique ? L'article d'Elisabeth Bernard illustre l'image générale de ce répertoire au sein de la musicologie :

Ces œuvrettes à la limite du mauvais goût sont précédées ou suivies de solos instrumentaux, autre genre de pitreries qui enchantent le public. Solos de Mohr, corniste, solos de Tulou, flûtiste, ces improvisations sur un instrument mélodique sont à l'origine totalement éphémères, mais bientôt les éditeurs les transcrivent sur papier. Elles sont alors reprises par d'autres interprètes sous le nom de « fantaisies », « caprices » ou « variations ». Le contenu musical est nul, mais la virtuosité instrumentale plaît¹⁰⁸.

En effet, étant ces « œuvrettes » peu valorisées, malgré elles ont nourri la sphère musicale en France pendant tout un siècle, l'étude de ce répertoire n'avait jamais été entreprise en France. La musicologie étant un domaine scientifique particulièrement riche, une nouvelle direction commence à être observée. L'étude réalisée par Rachel Nicole Becker, intitulée « *Trash Music* »: *Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds*, a proposé un point de vue complètement différent de celui proposé jusqu'à présent. Cette étude aborde le répertoire des Fantaisies sur des thèmes d'opéra en s'écartant du point de vue musicologique traditionnel. Par ailleurs, l'auteur ne manque pas de souligner que « la musicologie devenant de plus en plus globale, un genre n'a pas besoin d'être élevé pour être intéressant ou éclairant »¹⁰⁹.

Qui décide donc de la beauté ou de la laideur d'une œuvre artistique ? Et si l'essence de l'art n'est que perception subjective, qui possède donc une légitimité suffisante pour attribuer une qualité de beauté ou de laideur à partir d'une objectivité suffisante – et sans empiéter sur la subjectivité de ses propres inclinations – englobant ce paradigme nécessaire de totalité ? En supposant que dans toute appréciation, individuelle ou collective, il existe toujours une part – inévitable et qui peut être assumée – de subjectivité, la réponse est sans hésitation négative : nul n'a cette capacité. De plus, chaque jugement de valeur est effectué sur la base de paramètres de considération préalable, ce qui implique un choix naturellement limité et donc sans fondement dogmatique. Prétendre le contraire pourrait être perçu comme totalement arbitraire. La conception que chacun a de ce répertoire, s'appuyant sur une préférence purement personnelle, doit tenir compte de la subjectivité d'une opinion, comme le fait Charles David Lehrer : « Je me demande encore comment on en est arrivé là, la forme magnifique du Concerto classique réduite à l'aria du *bel canto* ! »¹¹⁰ Cependant, cela reste une simple opinion, il ne peut y avoir de revendication dogmatique.

¹⁰⁷ Vera Funk, « Beispielhafte Flöten-Metamorphosen beliebter Werke », dans *Handbuch Querflöte*, Kassel, Bärenreiter, 1999, p. 227-236.

¹⁰⁸ Elisabeth Bernard, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁹ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 109.

¹¹⁰ Charles-David Lehrer, « The repertory of the oboe soloist in the 19th century: the hidden structure », *The Journal of the International Double Reed Society*, No. 12, 1984.

Le phénomène de la Fantaisie sur les thèmes d'opéra n'échappe pas à ces formes de critique au cours du XIX^e siècle et, qu'il soit considéré ou non avec plus ou moins d'indulgence, il est lié au goût musical du public, c'est-à-dire à un phénomène de société. Sous la rubrique « Pensées et Aphorismes »¹¹¹, le journal *Le Ménestrel* publie un article d'Antoine Rubinstein où il développe sa propre classification sur la musique du XIX^e siècle, notant les habitudes sociales considérées à la mode :

J'ai constaté jusqu'ici trois modes différentes dans le goût musical du public : la première a duré jusqu'à 1855 à peu près ; on n'admettait alors que la virtuosité, et seuls les opéras italiens et ceux de Meyerbeer trouvaient grâce devant le public, à cause de la virtuosité des chanteurs et des chanteuses ; dans les concerts on n'acceptait que des fantaisies ou des variations sur des airs connus d'opéra, des morceaux de salon faciles, et des airs de danses ou de bravoure. Ensuite, jusque vers 1880, le public et les artistes se sont tournés vers les œuvres classiques, repoussant bruyamment tout ce qui était nouveau ; les concerts symphoniques et même la musique de chambre étaient surtout en faveur ; placer, dans un programme de concert, une fantaisie d'opéra eut passé pour une profanation. Actuellement nous en sommes à la troisième mode ; on ne veut plus que du nouveau, du transcendantal dans toutes les branches, et tout ce qui est ancien n'a plus qu'un intérêt historique. Cette mode durera-t-elle toujours, ou amènera-t-elle une réaction ? Ou peut-être quelque chose d'encore plus nouveau paraîtra-t-il à l'horizon ? Quel sera ce nouveau ? De la musique populaire ? Dans ce cas, nous commencerons par le commencement.¹¹²

Il est aisé de constater comment l'article de Rubinstein parvient à dessiner une radiographie assez précise de tout un siècle de musique en France qui. Bien qu'elle soit, du point de vue de sa propre subjectivité, un reflet peu déformé de la réalité française, elle ne correspond pas aux données que fournit le répertoire pour flûte publié au cours de ce siècle. Alors que Rubinstein délimite temporellement le genre de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra dans la première moitié du XIX^e siècle – comme étant un phénomène de mode relayé par un autre plus tardif en 1855 – sa production pour flûte traversière ne correspond pas avec cette tendance. Par ailleurs, Charles Suttoni, dans son étude intitulée *Piano fantasies and transcriptions*¹¹³, ne partage pas ce point de vue et souligne que si « les pièces de type *medley* ont inondé le marché amateur à partir des années 1830 »¹¹⁴, le genre de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra « a dominé les programmes de concert au milieu du siècle (dans la période approximative 1830-1870), et il n'y avait guère de pianiste qui ne cherchait pas à gagner des auditoires en composant et en interprétant les siennes »¹¹⁵. La même image se confirme en France :

Dans les années 1830 à 1840, les pots-pourris et caprices sont encore à la mode, mais moins que les variations brillantes et les fantaisies, paraphrases, ou encore « réminiscences ». Ces fantaisies sont d'abord destinées au concert. Elles sont composées par des pianistes virtuoses et sont techniquement beaucoup plus difficiles que les pots-pourris des années 1800 à 1820¹¹⁶.

¹¹¹ Antoine Rubinstein, « Pensées et aphorismes », *Le Ménestrel*, 5 décembre 1897 : « Parmi les papiers laissés par Antoine Rubinstein, nous avons trouvé un petit carnet dans lequel il notait, jour après jour, et avec une totale franchise, ses idées et ses impressions. Il ne nous a pas paru inintéressant de publier ici une traduction, avec l'aimable autorisation de la famille du grand musicien ».

¹¹² Antoine Rubinstein, « Pensées et aphorismes », *Le Ménestrel*, 9 avril 1899.

¹¹³ Charles Suttoni, « Piano fantasies and transcriptions » *Oxford Music Online*, 2001 (1/1992).

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005677?rskey=HXgCvm&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022]

¹¹⁴ *Ibid.* [Consulté le 22 octobre 2022]

¹¹⁵ *Ibid.* [Consulté le 22 octobre 2022]

¹¹⁶ Anne Rousselin-Lacombe « Piano et pianistes » dans Joseph-Marc Bailbé et al., *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 159.

Ce phénomène d'inspiration lyrique « est encore à la mode en 1870 et au-delà »¹¹⁷, sous ses différentes formes musicales et malgré les nombreuses critiques – les termes de « pornographie musicale »¹¹⁸ allant même jusqu'à être utilisés – dont cette forme de création musicale peut faire l'objet. La production française d'œuvres pour flûte – Fantaisies, Caprices, Pots-pourris, Divertissements, Souvenirs, et autant d'autres que pouvaient rassembler l'imagination de l'auteur ou l'habileté de l'éditeur – inspirées des thèmes d'opéra a été un phénomène relativement étendu au fil du temps. Bien que des tentatives aient été faites dans la première moitié du XIX^e siècle pour satisfaire la mode de la flûte ancienne, il faudra attendre le modèle de flûte Boehm de 1847 pour que cette production prenne son essor et connaisse le succès que d'autres instruments avaient déjà connu dans la première moitié du siècle. Le nouvel instrument a permis de reprendre le flambeau de la virtuosité de la flûte et, en plus de rattraper le temps perdu, il a rejoint le niveau de virtuosité que connaissaient déjà le piano et le violon. Il est peu étonnant de constater une dysphasie temporelle entre la production musicale générale de la Fantaisie pour piano et violon sur des thèmes d'opéra et celle de la flûte, voire d'autres instruments à vent. Celle-ci ne pourra se développer avec cette plénitude de virtuosité qu'au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Ainsi, comme le souligne Rousselin-Lacombe, « Ces fantaisies éveillent en l'auditeur de cette époque un double sentiment. D'une part, le public reconnaît le thème donné, il attend son retour, il le guette ; d'autre part, il est surpris et admiratif devant la virtuosité que [l'instrumentiste] déploie »¹¹⁹. L'importance du genre de l'opéra dans la société française était telle que « le public voulait pouvoir répéter chez lui, comme un souvenir, ces représentations publiques »¹²⁰, c'est pourquoi, « en l'absence de radio [...] tout opéra était systématiquement arrangé pour deux flûtes »¹²¹. Le phénomène de la transcription a réussi à capter le marché de l'édition avec une vente traditionnelle s'ajoutant à celle proposée par tranches en association avec une publication de renom. Cependant, pour Toff, la forme la plus courante était les formules du Thème et variations et de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra¹²², malgré le lien étroit de cette dernière avec la première :

Au tout début du XIX^e siècle, dans les éditions françaises notamment, on lit fréquemment sur les pages de titre la formulation type suivante : « *Fantaisies suivie de [n] variations sur [x] de [y]* ». La contraction « *Fantaisie sur [x] de [y]* » s'est généralisée par la suite¹²³.

Étant donné que, comme le souligne Jean-Pierre Bartoli, « l'héritage du *stylus phantasticus* et la longue tradition de l'improvisation relie fortement la Fantaisie à la virtuosité, tant de composition que d'exécution »¹²⁴, l'association de la virtuosité obtenue avec

¹¹⁷ *Id.*, p. 160.

¹¹⁸ Sandro Caldini, « Browsing Among Pasculli », *The Journal of The International Double Reed Society*, Vol. 17, No. 3, Winter 1994, p. 39.

¹¹⁹ Anne Rousselin-Lacombe, *op. cit.*, 160.

¹²⁰ Toff, *op. cit.*, p. 238.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ Jean-Pierre Bartoli et Jeanne Roudet, *L'essor du Romantisme : la fantaisie pour clavier, de Carl Philippe Emmanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, Vrin, 2013, p. 120.

¹²⁴ *Id.*, p. 26.

le nouvel instrument et du développement de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra est naturelle. De plus, la Sonate étant passée de mode, les flûtistes amateurs préféraient « acquérir auprès de leurs marchands de musique des impromptus, nocturnes, rhapsodies ou autres morceaux de caractère, des thèmes et variations, des rondos, ainsi que tout ce qui se nomme "fantaisie", "mélange" ou "pot-pourri", que ce soit des pièces libres, ou des pièces sur thèmes empruntés »¹²⁵. Comme cela a été déjà évoqué, le XIX^e siècle se caractérise par une liberté dans l'utilisation des dénominations formelles, et, dans un but commercial évident, il donne couramment le titre de Fantaisie à des formes correspondant davantage à un thème et variations ou à un simple pot-pourri¹²⁶.

Les flûtistes virtuoses, principaux compositeurs des Fantaisies sur des thèmes d'opéra qu'ils allaient jouer ensuite, réalisent un important travail de mise en œuvre musicale pour l'exacerbation d'une virtuosité instrumentale naissante sur mesure. Les possibilités que le nouvel instrument offrait aux flûtistes facilitaient la réalisation de plus en plus proche d'acrobaties vocales. Becker note que « les types d'ornementation appliqués à un thème donné d'une Fantaisie peuvent être divisés en deux catégories : ceux qui sont dérivés de la partie vocale originale et ceux qui soulignent la nature instrumentale de la Fantaisie »¹²⁷. Cela signifie que, bien que « les compositeurs de Fantaisies copient souvent l'ornementation directement à partir de la ligne vocale originale de l'opéra, en particulier dans leur présentation initiale d'un thème donné »¹²⁸, la voie sera laissée libre au cours du développement des variations, pour exacerber la virtuosité lyrique-instrumentale et mettre en valeur la vocalité voulue de l'instrument. L'insertion de « fioritures en forme de gammes ou d'arpèges dans la présentation de thèmes autrement simples »¹²⁹ renvoie à l'étude de la virtuosité instrumentale d'origine vocale déjà envisagée dans les manuels de flûte traversière publiés en France au XIX^e siècle.

Il convient aussi de mentionner qu'à l'intérieur de la catégorie mauvaise musique – qu'une section de la musicologie semblait déterminée à maintenir – une hiérarchie interne a été signalée afin d'établir différents degrés de mauvaise musique. Vu l'excellente réputation dont a toujours joui Franz Liszt à travers ses compositions, le pianiste virtuose était un fervent adepte de ce genre – il a écrit une cinquantaine¹³⁰ de fantaisies sur des thèmes d'opéra – à une époque où cette pratique était encore considérée comme acceptable. Cherchant à lui attribuer une certaine autorité, Bruno Moysan soutient que « l'approche lisztienne apporte une nouveauté indéniable ; elle crée un drame formel dont les principes de fonctionnement se situent hors de la sphère d'influence de la sonate, évitant le discrédit du pot-pourri ou de la variation brillante »¹³¹. Et, selon l'avis de Rachel Becker, Kenneth Hamilton sublime la capacité artistique

¹²⁵ *Id.*, p. 197.

¹²⁶ *Id.*, p. 262.

¹²⁷ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 42.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Id.*, p. 43.

¹³⁰ Charles Suttoni, « Piano fantasies and transcriptions », *Oxford Music Online*, 2002 (I/1992). <https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005677?rskey=0gX4NU> [Consulté le 22 octobre 2022].

¹³¹ Bruno Moysan, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra (1830-1848)*, *Musique, sémantique, société*, Thèse de Doctorat Université de Tours, 2001, vol. 1, p. 450.

de la production lisztienne en dénigrant celle de ses contemporains : « Si nous écoutons une pièce de Thalberg ¹³² avec plaisir, nous risquons d'en écouter une deuxième avec ennui, mais chaque fantaisie de Liszt offre potentiellement des points d'intérêt nouveaux et uniques. [...] Même les arrangements les plus fidèles comportent des modifications plus ou moins importantes, conséquence évidente du goût de Liszt pour les variations extemporanées »¹³³. Ainsi, et d'après eux, une transcription facile de quelques airs n'obtiendra pas la même considération musicale qu'une Fantaisie sur des thèmes d'opéra contenant une introduction, des variations et une coda ; de même, un pot-pourri de mélodies reliées entre elles sans aucun soin ne se verra pas accorder la même importance qu'un thème et des variations avec des parties originales destinées à fournir une logique musicale et former des ponts entre les différentes sections.

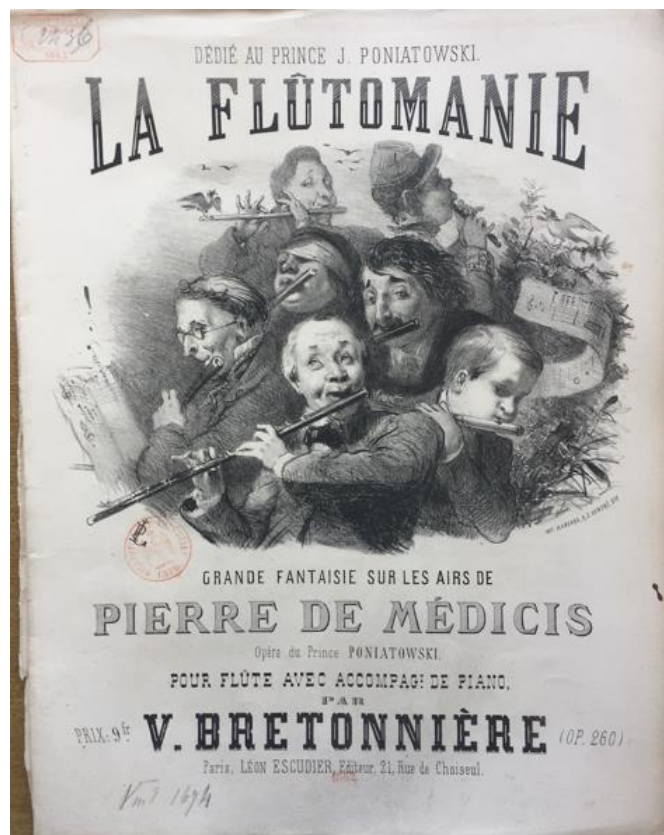


Figure 6 : Victor Bretonnière, *Grande Fantaisie sur les airs de « Pierre de Medicis »*, attrait publicitaire dans la couverture, phénomène social de « La Flûtomanie »

Le répertoire musical français pour flûte sur des thèmes d'opéra publié au XIX^e siècle est aujourd'hui inconnu dans sa plus large majorité. Depuis toujours, ce sont les partitions les mieux défendues à sa propre époque qui sont les plus connues et les plus utilisées ultérieurement. Néanmoins, c'est précisément ce répertoire qui alimente le phénomène

¹³² Un pianiste virtuose contemporain et le principal concurrent de Liszt, compositeur de ce genre de fantaisies virtuoses sur des thèmes d'opéra.

¹³³ Kenneth Lawriw Hamilton, *The opera fantasias and transcriptions of Franz Liszt: a critical study*, Thèse de doctorat, University of Oxford, 1989, p. 315.

international de la « flûtomanie » qui, comme dans les autres régions transfrontalières, s'est également manifesté en France. La page de couverture de la *Grande Fantaisie sur les airs de « Pierre de Médicis »*¹³⁴ de Victor Bretonnière, portant le cachet d'entrée au dépôt légal en 1862, témoigne de l'existence de ce phénomène en France et montre un groupe de flûtistes, tout sourire, s'exerçant avec leur instrument sous le titre *La Flûtomanie*. Ce phénomène a été signalé plus tôt en Angleterre dans un article publié dans *The Quarterly Musical Magazine* :

Les membres de l'aristocratie et de la classe moyenne ont succombé à la « flûtomanie » qui a balayé Londres au cours des premières décennies du XIX^e siècle. On estime qu'environ un homme sur dix peut jouer de la flûte et que lors de certains concerts à domicile, jusqu'à 40 % des participants sont des flûtistes. [...] En imitation du roi George III et dans un effort pour changer les coutumes et les divertissements en imitant les classes et en brisant ainsi les strictes lignes de division sociale, un grand nombre de la classe moyenne aisée se plonge dans la pratique de la flûte¹³⁵.

La flûtomanie en France, qui va s'étendre tout au long du XIX^e siècle, renforcée par les nouvelles possibilités de la flûte Boehm, se reflète dans le répertoire commercial constitué des airs les plus populaires interprétés dans les différentes institutions lyriques parisiennes. Avec ce répertoire, et comme Liszt l'a fait, on peut « résumer un acte entier dans un morceau de concert de 15 minutes, en juxtaposant et combinant les thèmes en cours de route »¹³⁶. Cependant, et Becker le note à juste titre, « ce concept d' "encapsulation" d'une œuvre plus vaste dans une Fantaisie [...] n'est pas une qualité propre aux Fantaisies de Liszt sur le thème de l'opéra »¹³⁷. Il est clair que toute œuvre qui s'inspire ou emprunte les thèmes d'autrui et les juxtapose dans un discours alternatif à ceux de l'œuvre originale, ceux-ci sont "encapsulés" dans le discours narratif que le compositeur de la Fantaisie écrit pour eux. Malgré un phénomène de grande ampleur, la mauvaise réputation du genre – considéré tout au long du XIX^e siècle comme un lapsus acceptable ou comme un péché mignon – a fait que seuls les flûtistes et quelques arrangeurs moins connus ont traité ce genre si populaire. Cette conjoncture entraîne un travail de recherche complexe en l'absence de données sur ses auteurs¹³⁸.

Si la production de Fantaisies pour flûte a été élevée pendant toute la partie centrale du XIX^e siècle, elle a connu un net déclin au cours des deux dernières décennies. Selon Charles Suttoni, ce genre avait été trop exposé et les nouvelles productions lyriques manquaient malheureusement des « mélodies larges et simples » qui se prêtaient si bien à l'emprunt¹³⁹. Suttoni avertit qu'il faut tenir compte du caractère éphémère de ce que l'on peut appeler un phénomène d'affichage : « lorsqu'un opéra disparaît de la scène, toute composition basée sur cet opéra ne peut que souffrir »¹⁴⁰ ; or ce répertoire peut contribuer à empêcher l'opéra exclu de tomber dans l'oubli. Wilson note que « l'opéra italien était traditionnellement une forme d'art

¹³⁴ Victor Bretonnière, *Grande Fantaisie sur les airs de « Pierre de Médicis »*, Paris, Léon Escudier.

¹³⁵ *The Quarterly Musical Magazine*, London, 1832, p. 34-35.

¹³⁶ Alan Walker, « Franz Liszt », *Oxford Music Online*, 2001.

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rskey=L10J0G&result=2> [Consulté le 22 octobre 2022]

¹³⁷ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 8.

¹³⁸ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁹ Charles Suttoni, *op. cit.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

populiste »¹⁴¹, et par extension, on peut dire qu'il en était de même pour le répertoire de Fantaisies sur des thèmes d'opéra ; Becker reprend cette idée : « la Fantaisie reflète cela, en élargissant – par un accès plus large – et en réduisant – par une difficulté prohibitive – le populisme opératique »¹⁴². L'importance des principes de l'*Ars Gallica* qui commencent à peser sur la sphère musicale en France à la fin du XIX^e siècle est notable et, si une concentration sur la musique d'origine française semble devenir la norme, elle ne va pas connaître le même développement ou le même intérêt dans une Fantaisie qui était peut-être déjà fatiguée à la fin du siècle.

Bartoli note à la fin de son étude que « le genre de la Fantaisie nécessite une écriture vocale »¹⁴³. Il se pourrait que cette vocalité que le genre de la Fantaisie et les flûtistes eux-mêmes recherchent obstinément – notamment celle qui provient du *bel canto* – soit l'une des raisons pour lesquelles les flûtistes affectionnent ce répertoire. Il est clair que la fin du XIX^e siècle français n'est pas un terrain particulièrement favorable à cet exercice, une pratique qui avait si longtemps fait sienne, mais qui se reconnaît désormais comme étrangère. Dans tout domaine artistique, l'emprunt d'un élément destiné à la création d'une autre œuvre artistique a toujours été au centre d'un dilemme portant sur la moralité de l'acte lui-même. L'agitation que ce dilemme provoque, tout en stimulant l'émergence de jugements moraux polarisés, ajoute au discrédit qualitatif du travail émergent. À en juger par les témoignages contemporains, la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra est née, a vécu et est morte dans un contexte de conflit permanent ; mais, comme pour les plaisirs cachés, son caractère moralement interdit lui a également assuré une extraordinaire longévité. L'activité mondaine des salons parisiens, liée à la représentation en soirée d'un répertoire interdit, attribue un complément de complaisance – et d'exclusivité – à de tels rassemblements.

Le mauvais traitement que les théoriciens de la musique ont toujours réservé à ce répertoire – dépréciant systématiquement la qualité musicale de ce genre ainsi que celle de son geste – a contribué à l'absence d'étude de ce répertoire et de sa programmation sur la scène musicale. En faisant appel à la moralité douteuse de l'acte d'inspiration ou à l'illégitimité de l'emprunt, cette section de la musicologie oublie que le répertoire des Fantaisies sur des thèmes d'opéra ne vise qu'à sublimer l'œuvre des grands maîtres en la rapprochant de l'intimité de chaque foyer. De plus, cette pratique a permis entre autres d'assurer la longévité de certains œuvres lyriques, pratique sans laquelle, cela ne fait aucun doute, nombre d'entre elles seraient déjà tombées dans l'oubli. De plus, avec le prétexte d'un air connu, le compositeur répond à la demande de virtuosité instrumentale en écrivant des variations et des passages musicaux d'une grande complexité technique. Ces Fantaisies s'inspirent des thèmes qui l'attirent le plus, et tentent de construire un discours instrumental proche du discours vocal, dans le but d'offrir une semblable virtuosité exacerbée. Compte tenu de tous ces éléments, peut-on toujours continuer d'affirmer l'illégitimité de la prise d'emprunt de la Fantaisie ? Ou encore, doit-on continuer à classer ce genre de composition dans la catégorie de la « mauvaise musique » ?

¹⁴¹ Alexandra Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 66.

¹⁴² Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 102.

¹⁴³ Jean-Pierre Bartoli et Jeanne Roudet, *op. cit.*, p. 324.

2.2 Contexte d'émergence de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra au XIX^e siècle en France

1.2.2 Antécédents historiques du métier d'imprimeur et ses obligations

L'impression musicale en France par le procédé de la lithographie¹⁴⁴ – avec l'utilisation de plaques métalliques – n'est apparue en France qu'au milieu du XVII^e siècle, alors que la profession de graveur avait déjà été libéralisée¹⁴⁵. La levée des restrictions sur le marché de l'édition entraîne un phénomène d'expansion commerciale dans la capitale française : « les marchands et éditeurs de musique se multiplient à Paris »¹⁴⁶. Le cas des établissements français d'édition musicale représente un défi de collecte et d'analyse des diverses informations en raison de leur nombre et de leur activité prolifique depuis la fin du XVIII^e siècle. Jusqu'à présent, seul le *Dictionnaire des éditeurs de musique en France* de Devriès et Lesure relève cette particularité, tout en qualifiant ce phénomène croissant d'inhabituel :

La prolifération de tant de maisons d'édition spécialisées suscite en janvier 1804 ce commentaire du *Tableau des libraires, imprimeurs et éditeurs* : « Point de ville en Europe où on grave autant de musique qu'à Paris ; non seulement on y grave tous les ouvrages français, mais la plupart des œuvres étrangères arrivent manuscrites et s'y naturalisent »¹⁴⁷.

Cet enchevêtrement d'éditions et d'activités intenses met en évidence la nécessité de donner suite à la demande commerciale d'un répertoire de base lyrique consacré à la flûte traversière. Fétis, comme nombre de ses contemporains, signale ce phénomène d'édition en plein essor dans l'un de ses articles publiés dans sa gazette – *la Revue musicale* – où il dénonce une généralisation de la pratique de vulgarisation peu orthodoxe et de qualité musicale douteuse :

Le commerce à fait de la musique dramatique une musique élastique qui se prête à tout. C'est un caméléon qui prend toutes les couleurs : travesti en contredanse et présenté à la cour par le galoubet séduisant de Collinet¹⁴⁸, elle fait fureur, et bientôt on la racle à tant par nuit d'un bout de la France à l'autre. Arrangée alla militaire elle règle le pas de nos militaires. Dénaturée de mille façons diverses, elle déchire nos oreilles sur les orgues de barbarie¹⁴⁹.

Bien que ce ne soit pas une pratique courante chez les compositeurs de flûte, il est possible de trouver des partitions publiées par les compositeurs eux-mêmes¹⁵⁰, surtout au cours

¹⁴⁴ Une technique que, comme le notent Devriès et Lesure dans leur dictionnaire des éditeurs (p. 9), les Italiens et les Anglais utilisaient déjà depuis le XVII^e siècle.

¹⁴⁵ Devriès et Lesure, p. 9 : « Jusqu'à ce moment, La dynastie des Ballard réussit peu à peu à exercer un véritable monopole de cette industrie. Pierre Balard [...] obtint en 1639 le titre de « seul imprimeur du roi pour la musique », dont il tenta d'user pour interdire toute impression musicale autre que la sienne. [...] Dans la première moitié du XVIII^e siècle leur production se ralentit nettement et leur empire s'effondre ».

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique en France: des origines à environ 1820*, Vol. I, Genève, Minkoff, 1979, p. 10.

¹⁴⁸ La flûte appelée en France « galoubet » ou « flûte à tambour », appartient à la famille des flûtes à bec à une main et trois trous, dont les représentants se trouvent dans le monde entier.

¹⁴⁹ Élisabeth Bernard, *op. cit.*, p. 169 ». La référence n'a pas été en revanche trouvée à la page indiquée.

¹⁵⁰ Comme c'est le cas pour Eugène Walckiers et ses *Délassements du flûtiste, solos, airs variés, rondeaux, romances, valse, boléros, etc. pour flûte seule*, op. 47 ou Antoine-Tranquille Berbiguier et sa *Petite fantaisie sur*

de la première moitié du XIX^e siècle. La plupart d'entre eux ont préféré s'adresser aux maisons d'édition et, après un accord commercial, parrainer leur travail. Ce profil d'éditeur de musique semble par ailleurs correspondre au musicien pluridisciplinaire auquel Malou Haine fait allusion : un artiste qui est « à la fois virtuose, compositeur, éditeur, organisateur de concerts, et va même sur le devant de la scène »¹⁵¹. Ce portrait d'artiste polyvalent, loin d'être isolé, se voit chez les fondateurs de nombreuses maisons d'édition musicale françaises au XIX^e siècle. Ce n'est pas le cas de la maison Leduc¹⁵², qui ne correspond pas à ce profil du musicien auto-éditeur décrit précédemment, puisque son activité principale n'est pas centrée sur la publication de ses propres compositions, et qui n'est pas non plus un luthier qui imprime des partitions. Alphonse Girard, fondateur de la prestigieuse maison d'édition Leduc, s'est consacré à l'art musical en apprenant la flûte, le basson et la guitare, suivant ainsi les traces de son père. L'utilisation de Leduc comme nom de famille a commencé avec son père qui, étant originaire d'Arnay-le-Duc¹⁵³, a pris une partie du nom de la ville et en a fait son patronyme. Devriès et Lesure ont noté que, depuis 1804 « ce patronyme est resté attaché aux membres de cette famille ; pour sa maison d'édition, il n'a gardé que le nom de Leduc »¹⁵⁴.

Une autre des activités commerciales est la fabrication d'instruments qui est associée à celle de l'édition musicale, une pratique qui, comme le note Bernard, « remonte à la fin du XVIII^e siècle »¹⁵⁵. À cet égard, parmi les maisons d'édition qui ont publié un répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra, on ne connaît que l'éditeur, organisateur de concerts et facteur de pianos Pleyel. Cependant, malgré le fait que « dans les années 1850, plusieurs fabricants d'instruments à vent ont également publié des partitions pour leurs instruments »¹⁵⁶, il semble que, malgré les avantages d'un tel commerce¹⁵⁷, aucun fabricant de flûtes n'ait succombé à cette mode.

En dépit d'une fiabilité variable, la principale source d'information sur laquelle doit s'appuyer toute recherche musicale sur le XIX^e siècle en France est celle que le dépôt légal détient dans ses collections. Le concept juridique du dépôt légal en France remonte au XVI^e siècle, il a été conçu et mis en œuvre par François I^{er} en 1537 dans le but de « constituer une collection de référence [qui deviendrait] l'élément essentiel de la mémoire collective du pays »¹⁵⁸. Cette institution permet la collecte et la consultation des documents de toute nature

un air d' « Anna Bolena » pour flûte avec accompagnement de piano, op. 117, tous deux conservés au Département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France.

¹⁵¹ Malou Haine, « Les facteurs d'instruments de musique à l'époque romantique » dans Jean-Marc Bailbé et al, *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 123.

¹⁵² La maison d'édition Leduc – avec Lemoine et Heugel – est considérée par Devriès et Lesure comme « l'un des trois plus anciens éditeurs de musique français actuels dont la gestion est assurée à ce jour par deux des arrière-petits-fils du fondateur, Alphonse Girard, dit Leduc ».

¹⁵³ Arnay-le-Duc est une commune située dans le département de la Côte-d'Or, en région Bourgogne-Franche-Comté (France).

¹⁵⁴ « Maison Leduc », Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique en France : de 1820 à 1914*, Vol. II, Genève, Minkoff, 1988.

¹⁵⁵ Malou Haine, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Malou Haine, *op. cit.*, p. 123 : « Quoi de plus commercial que de vendre à la fois des instruments, de la musique et des méthodes d'enseignement ! ».

¹⁵⁸ <https://www.bnf.fr/fr/quest-ce-que-le-depot-legal> [Consulté le 20 avril 2022]

diffusés sur le territoire national. C'est pourquoi le dépôt légal reçoit tout type de document publié, importé (c'est pourquoi les œuvres étrangères sont également incluses) ou distribué en France. Le dépôt légal est actuellement régi par le Code du patrimoine français¹⁵⁹, et impose à tout éditeur, imprimeur, producteur et importateur l'obligation suivante : « déposer chaque document qu'il édite, imprime, produit ou importe, auprès de l'entité habilitée à recevoir ce dépôt en fonction de la nature dudit document ». La même règle précise que cette obligation s'applique à tout document destiné à être diffusé au-delà de la sphère purement familiale. Il semble que cette obligation, qui était courante pour les écrits littéraires, ne s'appliquait pas, comme s'il y avait un vide juridique, avec la même rigueur aux documents imprimés de nature musicale. Ce n'est qu'en 1812 que le dépôt d'un exemplaire de toute œuvre musicale diffusée en France devient une obligation systématique et étroitement contrôlée. Cette obligation était également étendue à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris¹⁶⁰, qui recevait un autre exemplaire de tout ouvrage à caractère musical.

Toutefois, l'obligation de déposer gratuitement deux exemplaires dans ces deux institutions – afin de contribuer à la préservation de la mémoire collective nationale – a été perçue comme une lourde charge par les principaux acteurs du commerce de la musique. Il est alors fréquent d'observer un manque d'exhaustivité de ce devoir de dépôt chez les éditeurs de musique. Cette négligence volontaire réside dans la différence entre les intérêts mercantiles des uns et les valeurs morales des autres : il leur est par ailleurs difficile de comprendre pourquoi il faut offrir deux exemplaires qui permettent la libre consultation, alors que la principale vertu de l'acte de l'impression est de nature exclusivement pécuniaire. C'est pourquoi, malgré le travail de recherche et les maintes demandes que l'institution du dépôt légal effectue d'office, l'information consignée peut parfois s'avérer inexacte. Quatre signes incontestables de désaccord entre les parties ressortent des documents qui sont actuellement disponibles pour une inspection dans le cadre du système de dépôt légal :

1. Le dépôt de plusieurs documents appartenant à la même collection – même si par mégarde l'un d'entre eux avait été annoncé dans la presse avant la date d'entrée officielle dans l'institution – qui suppose une publication en plusieurs fois, c'est-à-dire sur une longue période. Ce comportement révèle à la fois l'attitude négligente de l'éditeur et l'activité de contrôle exercée par l'institution.

¹⁵⁹ Le dépôt légal sur le territoire français métropolitain et d'outre-mer est régi par le Code du patrimoine (articles L131-1 à L133-1 et R131-1 à R133-1), complété par les décrets de 1995, 1996 et 2006.

¹⁶⁰ La bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris a été créée suite au décret du 16 thermidor an III (3 août 1795) portant création du Conservatoire de Paris. En 1925, la bibliothèque et le musée instrumental du Conservatoire sont réunis sous l'autorité du directeur de la bibliothèque. Par décret-loi du 30 octobre 1935, la bibliothèque du Conservatoire est rattachée administrativement à la Bibliothèque nationale (mesure qui ne prend effet que le 1^{er} janvier 1937). Depuis 1964, date à laquelle les collections des deux institutions ont été fusionnées, le département de musique (créé en 1942) conserve les collections patrimoniales de la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Toutefois, une petite partie de ces archives est conservée aux Archives nationales, dans la sous-série des archives du Conservatoire [AN/AJ 37].

2. L'entrée dans le dépôt légal des exemplaires d'œuvres déjà publiées et signées par des auteurs décédés.
3. La généralisation du dépôt de musique imprimée sur du papier de très basse qualité, dit « papier d'épreuves », sur lequel on distingue un format de papier agrandi ainsi que la marque de la cuvette – la planche – annonçant une partition au format in-folio (in-2°)¹⁶¹ comme dans le cas de la *Fantaisie brillante sur les motifs favoris de « La Butte des moulins »*, opéra de Adrien Boieldieu, pour flûte et accompagnement ad libitum de piano, op. 82 par Victor Bretonnière¹⁶².

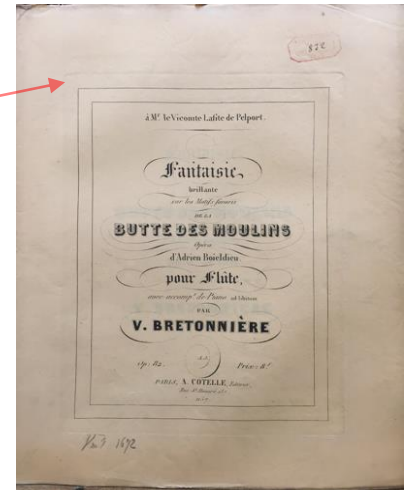
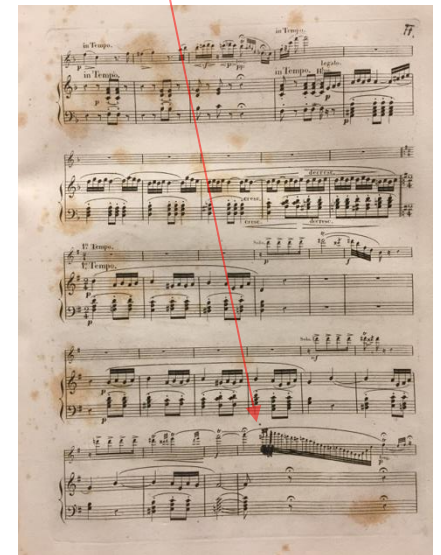
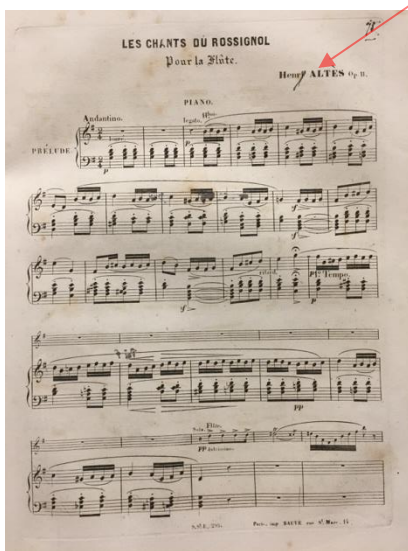


Figure 7 : Victor Bretonnière, *Fantaisie brillante sur les motifs favoris de « La Butte des moulins »*, marque de la cuvette

4. Le dépôt de copies dans lesquelles, en plus de la mauvaise qualité du papier, il y a des corrections faites à l'encre de stylo-plume. Ainsi, dans l'exemplaire des *Chants du rossignol*, op. 11 d'Henry Altès¹⁶³ – conservé parmi les collections des Archives patrimoniales du Conservatoire de Paris sous la tutelle du département de la musique de la BnF – on trouve des corrections sans doute faites par l'auteur lui-même : une erreur dans le nom de l'auteur « Henry » au lieu du terme imprimé Henri¹⁶⁴ ; d'autre part, l'auteur corrige dans la version d'épreuve certaines dynamiques oubliées dans la version d'épreuve et corrige un passage cadentiel utilisant un rythme inapproprié.



Exemple 10 : Henry Altès, *Chants du rossignol*, p. 75-77, corrections et ratures manuscrites sur une version de preuve

¹⁶¹ Le format in-folio désigne une feuille de papier divisée en deux, et ce que l'on appelle aujourd'hui une feuille A4 d'environ 21x29 centimètres.

¹⁶² Victor Bretonnière, *Fantaisie brillante sur les motifs favoris de « La Butte aux moulins »*, opéra de Adrien Boieldieu, pour flûte et accompagnement de piano op. 82, Paris, A. Cotelle, 1852 [L-12435].

¹⁶³ Henry Altès, *Chants du rossignol*, op. 11, Paris, Boieldieu-Sylvain St Etienne, s.d.

¹⁶⁴ Version du nom la plus utilisée à la fin du XIX^e siècle, mais Henry étant l'orthographe traditionnelle du nom.

Le vaste fonds musical conservé la BnF à titre de dépôt légal, bien que souvent considéré comme d'une exhaustivité douteuse, constitue aujourd'hui une source d'information inestimable pour l'étude de l'activité éditoriale qu'a connue le marché de la musique en France au XIX^e siècle. Ce marché, qui a connu une croissance exceptionnelle tout au long du XIX^e siècle, est une réponse logique à la naissance d'un phénomène jusqu'alors inédit et de nature exclusivement sociale : la consommation musicale à grande échelle.

2.2.2 Panorama du marché éditorial en France au XIX^e siècle

2.2.2.1 Les maisons d'édition spécialisées dans le répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra

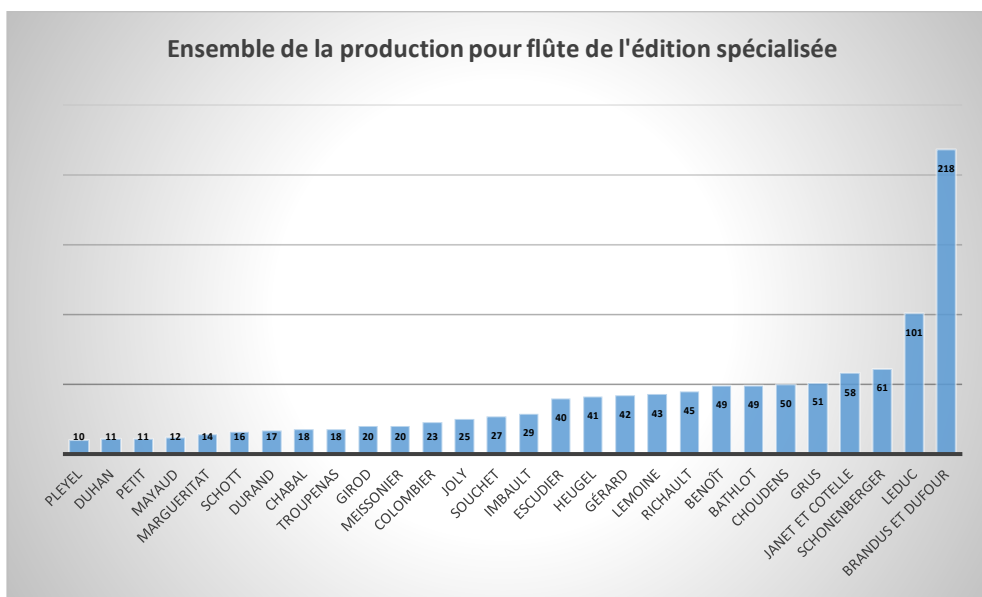
La production et la publication de plus de mille partitions sur des thèmes d'opéra pour flûte a été entièrement assurée par l'ensemble des maisons d'édition en France au cours du XIX^e siècle. Ces maisons d'édition, la plupart parisiennes, développent la vente de partitions en créant un marché musical d'une envergure impressionnante durant cette période. Comme il en découle du tableau du répertoire général, le nombre de maisons d'édition qui composent cette liste – sans tenir compte des multiples appellations et raisons sociales résultant de diverses évolutions et/ou successions – s'élève à une centaine :

AUBERT	DUFAUT ET DUBOIS	HEINZ	MICHAELIS
AULAGNIER	DUHAN	HEUGEL	MORI AND LAVENU
BATHLOT-JOUBERT	DURAND	IKELMER	NADAUD
BENOIST	ERARD	IMBAULT	OMONT
BENOIT	ESCUDIER	JANET et COTELLE	PACINI
BERNARD-LATTE	ÉVEILLARD	JOANNÈS	PARENT
BERTIN	EVETTE et SCHAEFFER	JOBERT	PETIT
BOCHSA	FARRENC	JOLY	PLEYEL
BORNEMANN	FEUCHOT	KRETSCHNER	POLLET
BRANDUS et DUFOUR	FLAXLAND	<i>La France Musicale</i>	PRILIPP
BRULLÉ	FLECHNER frères	LAUNER	PROBST
BUTTNER-THIERRY	FLEURY	<i>Le Journal</i>	RETTI
CANAUX	FRÈRE	<i>Le Ménestrel</i>	RICHAULT
CARLI	FREY	LEDUC	ROZSAVÖLGYI
CENDRIER	FROMONT	LEGOUX	SAINT HILARE
CHABAL	FROMONT	LEMOINE	SCHLESINGER
CHALLIOT	GAMBARO	LITOLFF	SCHOENEWERK
CHERUBINI	GÉRARD	LUCCA	SCHONENBERGER
CHOUDENS	GIROD	MACKAR	SCHOTT
COLOMBIER	GOULDING & D'ALMAINE	MACKAR ET NOËL	SIEBER
COMBRE	GRECS	MAQUET	SIMROCK
CORBAUX	GRUS	MARGUERITAT	SOUCHET

DAVID	HANS	MAYAUD	St ANGELO
DELAHATE	HARAND	MEISSONNIER	TROUPENAS
Dépot Centrale de Musique	HARTMANN	MEYSENBERG	WALCKIERS

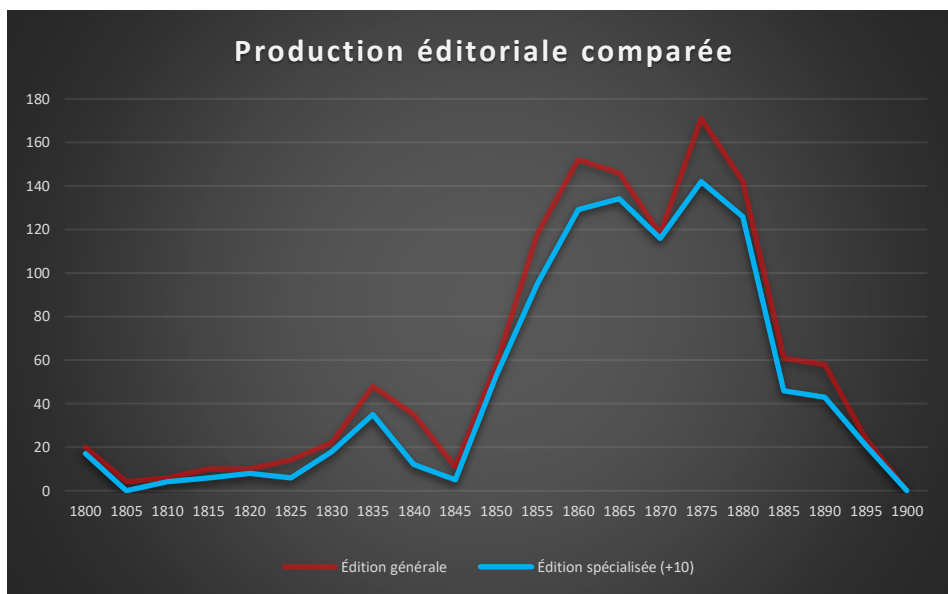
Tableau 12 : Ensemble des maisons d'édition musical ayant déposé des partitions pour flûte durant le XIX^e siècle français

Bien que ce chiffre paraisse trop élevé pour un traitement efficace des informations, cette étude ne prend en compte que les éditeurs ayant publié au moins dix partitions pour flûte sur des thèmes d'opéra au cours du XIX^e siècle – ce qui constitue un répertoire fidèle à la tendance générale de l' « édition spécialisée » ; elle exclut donc toute publication occasionnelle. La liste des éditeurs spécialisés résultant de l'application de ce filtre, rassemble 28 maisons d'édition, dont 13 seulement parviennent à publier au moins 40 exemplaires :



Graphique 27 : Ensemble de la production musicale française des éditeurs ayant publié au moins 10 œuvres pour flûte

Le fait d'écartier près des $\frac{3}{4}$ de la totalité des maisons d'édition peut par conséquent conduire à suspecter un manque d'exhaustivité dans la construction de la tendance générale. Toutefois, comme le montre ci-dessous le graphique d'une production éditoriale comparée, cette crainte est immédiatement dissipée par le fait que la presse spécialisée représente plus de 80% de la production totale :



Graphique 28 : Graphique comparant la production totale pour flûte et celle des éditeurs spécialisés (+ 10 œuvres)

Bien que ce graphique montre deux courbes différentes, elles fournissent des informations qui ne sont pas très éloignées l'une de l'autre. Les conclusions suivantes peuvent en être tirées :

1. Des écarts légèrement significatifs peuvent être observés dans les quatre inflexions de la tendance générale :
 - Ceux-ci apparaissent pendant les périodes de croissance éditoriale.
 - Ils répondent à l'émergence de nouvelles maisons d'édition à la durée de vie éphémère.
2. L'édition spécialisée confirme la tendance générale du répertoire dans son ensemble déjà remarquée lors de la production générale : la tendance des deux lignes, en plus d'être presque identique, est une imitation parallèle avec des courbes adjacentes à celles du succès et du déclin du répertoire étudié.
3. Cette édition spécialisée représente la majeure partie de la production de ce répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra. En conséquence : l'étude du répertoire des maisons ayant une production pertinente est suffisamment représentative pour pouvoir établir une tendance fidèle de ce genre musical.

Ainsi, les éditeurs considérés comme éphémères renforcent le résultat que les éditeurs spécialisés avaient déjà démontré, et ce sont précisément eux qui mettent réellement en valeur le genre opératique dans le répertoire de flûte traversière. Il faut enfin signaler que 26 des 28 maisons d'éditions spécialisées – les plus performantes vis-à-vis du dépôt légal – sont d'origine française.

2.2.2.1.1 Les tendances commerciales de l'édition spécialisée

Sans oublier que la tendance de la production générale observée dans les graphiques précédents est essentiellement composée de l'activité conjointe des 28 éditeurs spécialisés, il convient de distinguer trois types d'action éditoriale :

A. Les éditeurs ayant une production importante sur une courte période¹⁶⁵

L'étude des tableaux de production des maisons d'édition qui ont eu une production notable en peu de temps laisse voir une activité commune : à l'exception de la maison Imbault (entreprise rachetée rapidement par Janet et Cotelle) et de la maison Bathlot (qui a produit à la fin du siècle), il semble que l'activité d'édition de la flûte traversière ait connu une splendeur tardive. La plupart d'entre elles offrent une production importante au cours des années 1850. Eigeldinger affirme que « le commerce de l'édition musicale est de florissant entre 1830 et 1848 »¹⁶⁶, cependant une telle affirmation n'est pas applicable à la production de flûtes puisque les modèles commercialisés durant ces années-là ne permettaient pas de rivaliser en virtuosité avec d'autres instruments de musique. Les courbes de production des flûtes présentées dans les tableaux de ces maisons d'édition correspondent à la naissance et à la commercialisation en France du modèle 1847 de Boehm. Elles mettent également en lumière la véritable révolution que la production éditoriale pour cet instrument a connue à cette époque en soutenant un nouveau répertoire virtuose que les nouveaux flûtistes étaient enfin en mesure d'interpréter.

La maison Janet et Cotelle présente des particularités à prendre en compte : après avoir acquis les fonds de la maison Imbault, et malgré le fait qu'une société devait être créée pour une période de 9 ans, l'entreprise fonctionnera pendant plus de 20 ans comme « la plus importante imprimerie entre 1815 et 1830 »¹⁶⁷, période au cours de laquelle elle publiera 23 partitions pour flûte. L'absence de datation exhaustive de ces partitions ne permet pas de les inclure dans le tableau ; cependant, l'impression de l'adresse de l'imprimerie : « Rue St Honoré n° 125, et Rue Neuve de Petits Champs, n° 17 » permet une datation approximative entre 1812 et 1824.

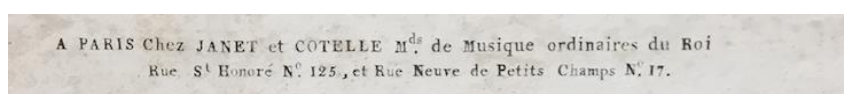


Figure 8 : Étienne Gebauer, *Airs de Montano de Berton*, Couverture, détail de l'adresse dans partition imprimée chez l'éditeur Janet et Cotelle

Comme pour les partitions imprimées dans la « Rue St. Honoré, n° 123 », elles permettent une datation approximative entre 1824 et 1837. Après la mort de Janet, Alexandre Cotelle poursuivra l'activité, avec une production – comme on peut le voir sur le graphique¹⁶⁸ – nettement favorable au répertoire lyrique de la flûte traversière.

¹⁶⁵ Voir annexe n° 8.

¹⁶⁶ Jean-Jacques Eigeldinger, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁷ Anik Devriès et François Lesure, *op. cit.*, « Janet et Cotelle ».

¹⁶⁸ Voir annexe n° 8.

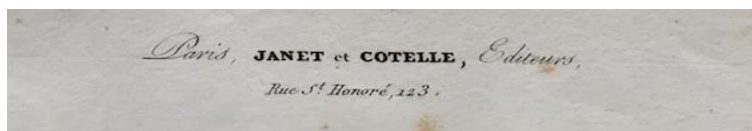


Figure 9 : Henry Lemoine, 20^e Bagatelle pour le piano avec accompagnement de flûte, détail de l'adresse dans partition imprimée chez l'éditeur Janet et Cotelle

S'il était courant d'assister à la création d'une imprimerie musicale, puis d'une publication musicale – dans le but de renforcer la première avec une publicité ciblée autour de ses publications – le cas de la maison d'édition des frères Escudier est original quant à la manière dont elle a construit sa réputation. Les deux frères, à côté de leur formation musicale, poursuivent des études : Marie obtient une licence en droit et Léon fait des études classiques¹⁶⁹, deux préparations littéraires qui leur permettent d'entamer une carrière dans le journalisme, en fondant plusieurs publications. Parmi celles-ci, il est à noter *La France Musicale*, publication musicale consacrée au répertoire lyrique italien et français. Ils fondent ensuite la maison d'édition musicale « Escudier », mais à partir de 1853, Jacques Escudier – communément appelé Léon – dirige seul la maison d'édition et le journal *La France Musicale*. L'acquisition, grâce à la publication, de la propriété des œuvres de Verdi porte son établissement à une notoriété parisienne incontestée entre 1850 et 1876¹⁷⁰. La production pour flûte sur des thèmes d'opéra renseignée sur le graphique¹⁷¹ était sous la direction de Léon Escudier et, comme on peut le voir dans le tableau général de production – la société profitant de la conjoncture de l'exclusivité du répertoire verdien – 82,5% de ces partitions étaient basées sur des thèmes des différents opéras de Giuseppe Verdi.

La courbe qui se dégage du graphique de la production de la maison Girod¹⁷² peut prêter à confusion. Bien que la production soit présente pendant 20 ans – période pendant laquelle les frères Etienne et Auguste Girod sont associés – seulement 14 partitions pour flûte sont publiées pendant ces deux décennies. En revanche, les cas des maisons Souchet et Chabal représentent le modèle d'un partenariat de production aussi exhaustif qu'éphémère. La maison Souchet – propriétaire de l'établissement nommé « L'Ami de l'Artiste » – aura une activité concentrée sur 1871 et 1872, imprimant uniquement les œuvres pour flûte d'Antony Lamotte. Tandis que la maison Chabal porte toute son attention sur l'impression du répertoire pour flûte entre 1861 et 1865, s'intéressant particulièrement aux compositions du flûtiste Victor Bretonnière.

Le cas de la maison Bathlot représente le paradigme des relations conflictuelles entre collègues d'une même profession. Après avoir acquis les fonds de la veuve de Royol et s'être proclamé « successeur », Bathlot se spécialise dans le répertoire léger de « l'opérette, la

¹⁶⁹ Richard Macnutt, « Escudier », *Oxford Music Online*, 2001.

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008980?rkey=ctOIL2&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022].

¹⁷⁰ Anik Devriès et François Lesure, *op. cit.*, « Escudier ».

¹⁷¹ Voir annexe n° 8.

¹⁷² Voir annexe n° 8.

chanson et le café-concert »¹⁷³. En 1870, un groupe d'éditeurs de musique très renommés – les maisons Brandus, Colombier, Escudier, Gregh et Heugel – dénoncent leurs confrère Bathlot pour « excitation au vol et recel »¹⁷⁴. Celui-ci est finalement condamné en 1873 à quatre ans de prison pour avoir organisé un réseau de à l'égard de ses collègues. Il s'avère que la publication du répertoire pour flûte traversière a atteint un point culminant vers 1880, après qu'il eut purgé sa peine de prison. Le mariage de sa fille avec Célestin Joubert a entraîné un léger changement de nom de la société – Bathlot-Joubert – à la fin des années 1890.

B. Les éditeurs ayant une production importante sur plusieurs périodes¹⁷⁵

Ces maisons d'édition partagent avec les autres un manque de constance dans l'impression au fil du temps de leurs ouvrages musicaux. Cependant, dans les courbes de leurs publications, il est possible de remarquer différentes périodes d'activité, qui – bien qu'il s'agisse d'une illusion d'optique – témoignent d'une période d'activité plus longue que les précédentes. L'activité de ces maisons d'édition semble indiquer une volonté commune de continuité dans le temps. Cependant, comme c'est le cas pour les manifestations de nature mercantile, il existe des périodes d'inflexion prononcées qui sont plus le résultat d'un phénomène de mode issu de l'offre et la demande que du désir désintéressé d'un acte de contribution artistique. Au sein de cette catégorie, trois périodes peuvent être identifiées dans l'activité des différentes maisons d'édition musicale :

1. Les maisons dont la production a eu lieu durant la période de prospérité économique sous la Monarchie de Juillet, comme pour Troupenas, Colombier et Mayaud.
2. Les sociétés dont la production s'est développée juste au moment de la crise franco-prussienne de 1870, comme pour Gérard, Grus et Margueritat.
3. Les productions tardives pour flûte sur des thèmes d'opéra à la fin du XIX^e siècle, alors que le genre commençait à décliner et que sa popularité était au plus bas, comme pour Choudens, Heugel et Durand.

Bien que des signes d'individualité puissent être décelés chez chaque éditeur, il est presque impossible de rencontrer une société qui n'ait pas affiché un lien quelconque avec une société antérieure ou postérieure. L'achat et l'échange de fonds de commerce en période de crise interne sont assez fréquent, et la reprise d'un fonds de commerce après une période d'apprentissage l'est tout autant. Ainsi, Heugel fonde une maison d'édition avec Meissonnier, continuant peu après l'aventure en solitaire, mais non sans avoir repris le fonds de commerce de la maison Gérard, qui avait lui-même repris par le passé une partie du fonds de commerce Meissonnier-Boisselot. C'est également le cas de la société Colombier, qui travaillait pour la maison Meissonnier, qui, peu de temps auparavant, avait été apprentie dans l'ancienne maison Janet et Cotelte avant d'être reprise par la maison Troupenas réintégrant le fonds de commerce de la veuve Nicolo, et devenant ensuite la propriété de Brandus, son principal rival¹⁷⁶. Dans

¹⁷³ Anik Devriès et François Lesure, *op. cit.*, « Bathlot ».

¹⁷⁴ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 23 de février de 1873, p. 63.

¹⁷⁵ Voir annexe n° 9.

¹⁷⁶ Anik Devriès et François Lesure, *op. cit.*, « Troupenas ».

cette direction, et comme c'est le cas de Grus, Margueritat ou la reconnue Choudens, il semblerait qu'il y ait peu d'entreprises qui n'aient pas utilisé l'acquisition du travail d'autrui pour entamer la voie de l'impression musicale.

La maison Choudens est considérée comme le paradigme de la « maison à la française »¹⁷⁷ : fondée en 1844 sous la Monarchie de Juillet, elle a été refondée en 1874. À l'origine – et malgré une production rare pour la flûte¹⁷⁸ – le répertoire vocal italien était au centre de l'intérêt social et de la majorité des maisons d'édition. Il est intéressant d'observer un changement radical de répertoire – désormais exclusivement français – de la maison Choudens¹⁷⁹ dans le dernier quart du XIX^e siècle. Il en va de même pour la maison Heugel qui, comme s'il s'agissait d'un devoir moral, se concentre sur la publication d'œuvres pour flûte basées presque exclusivement sur le répertoire lyrique français. Durand, quant à lui, en plus de la publication du répertoire français quasi obligatoire, accepte de publier une petite collection pour flûte sur des thèmes de différents opéras de l'Allemand Richard Wagner, comme c'est le cas avec les *Célèbres Opéras de Richard Wagner : 4 Transcriptions pour la flûte avec accompagnement de piano* de Léopold Lafleurance.

Malgré le risque commercial qu'une position de l'édition contraire à la tendance générale pouvait représenter à un moment donné, certaines publications montrent une forte sympathie pour le répertoire vocal italien. Les partitions pour flûte qui sortent des presses de Mayaud mettent surtout l'accent sur le répertoire vocal italien, tendance qui n'est pas étrange si l'on considère que, outre le répertoire Liszt, certains opéras de Donizetti et Bellini sont venus rejoindre son patrimoine après l'achat du fonds de commerce de Bernard Latte. La séparation des biens dans son contrat de fusion a heureusement permis de sauvegarder une partie de ce patrimoine lorsque le propriétaire a été contraint de déclarer une faillite et de vendre sa part à Leduc. De légères inflexions dans le graphique d'activité au cours des années 1860-1870 correspondent à l'activité de son épouse, qui continuait sous le nom de « Louis Mayaud & Cie »¹⁸⁰.

Le graphique de la maison Troupenas, bien qu'apparemment peu représentatif, met en évidence l'un des plus grands problèmes lorsqu'il s'agit de dater une partition imprimée. Bien que les dates d'entrée dans le dépôt légal soient principalement utilisées pour la construction des graphiques qui composent cette étude, il arrive que la différence entre la date d'impression et la date de dépôt soit très prononcée. Grâce au *Dictionnaire des éditeurs de musique* de Devriès et Lesure, il est possible de confirmer que l'activité de la maison Troupenas a cessé en 1850 et qu'après sa mort, le fonds de commerce a été vendu à Schlesinger-Brandus. Cependant, le dépôt légal enregistre une entrée pour une partition de Troupenas en 1877, alors qu'elle était déjà la propriété de Brandus. Un examen attentif et du numéro de cotation imprimé sur la partition – E.T. et C^e. 2275 – et du classement dans le dictionnaire de Devriès et Lesure permet de

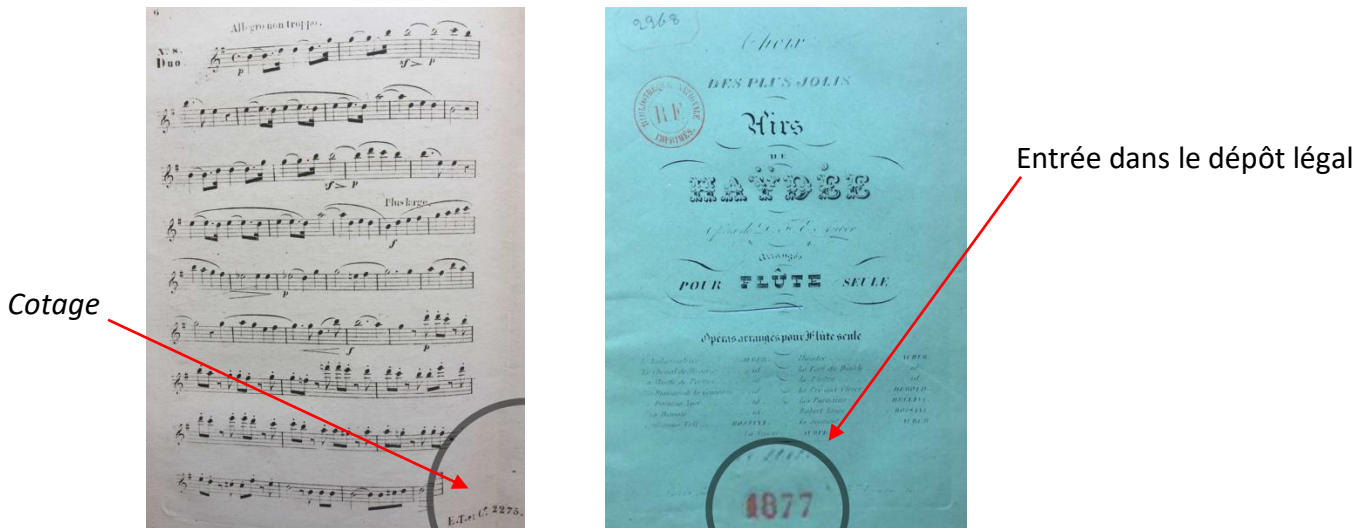
¹⁷⁷ Anik Devriès et François Lesure, *op. cit.*, « Choudens ».

¹⁷⁸ La production pour flûte sur des thèmes d'opéra durant ce premier période es pratiquement inexistant.

¹⁷⁹ La nouvelle raison social « Choudens père et fils », fut créée avec ses fils dans une proportion de 8/10, 1/10 et 1/10.

¹⁸⁰ Anik Devriès et François Lesure, *op. cit.*, « Mayaud ».

conclure que la partition est sortie de presse en 1849, un an avant la mort de Troupenas. Même si une erreur entre deux dates est fréquente – compte tenu du manque de rigueur dans les obligations de l'éditeur vis-à-vis du dépôt légal – une différence aussi prononcée relève plutôt de l'exceptionnel.



Exemple 11 : Daniel-François-Esprit Auber, *Choix des plus jolis airs de « Haydée »*, p. 6 et Couverture. Dysphasie existante entre la date d'impression et celle d'entrée dans l'institution du dépôt légal

C. Les éditeurs ayant une production importante sur une longue période¹⁸¹

Cette catégorie regroupe les maisons d'édition qui ont atteint une grande notoriété grâce à la publication d'un répertoire virtuose sur des thèmes d'opéra pour flûte. Leur activité s'étend en France sur une grande partie du XIX^e siècle, et dans certains cas – comme pour les sagas des Richault, des Lemoine et même des allemands Schott – il est possible d'observer l'évolution de leurs activités à travers les différentes générations d'une même famille. À l'exception de la maison Meissonnier, la production musicale destinée à la flûte qui émane de leurs presses est impressionnante. Cependant, bien que ne présentant pas un taux élevé de production sur des thèmes d'opéra pour flûte, elle doit être incluse dans cette sélection, dans la mesure où ses actes ont été si importants que son nom et ses fonds commerciaux figurent au nombre des établissements parisiens les plus prospères du XIX^e siècle.

Comme Devriès et Lesure l'indiquent, la maison Leduc est « le plus ancien établissement d'édition musicale encore en activité aujourd'hui »¹⁸². Non seulement elle a été fondée en 1796 par Antoine Lemoine, assurant ainsi sa présence commerciale tout au long du XIX^e siècle, mais elle a également été la première à créer « l'abonnement musical » – copié ensuite par nombre de ses concurrents – par lequel, moyennant le paiement d'une cotisation, chaque membre avait le droit de consulter et d'emprunter certaines partitions. La dynastie Leduc – tous des musiciens virtuoses de brillante formation musicale – ne semble pas montrer d'intérêt

¹⁸¹ Voir annexe n° 10.

¹⁸² Anik Devriès et François Lesure, *op. cit.*, « Lemoine ».

particulier pour le répertoire lyrique de la flûte. Malgré cela, et comme le montre le graphique¹⁸³, décidant de ne pas rester en marge de la brillante période de création musicale qui suit la commercialisation du modèle de Boehm de 1847, ils publient un recueil d'arrangements lyriques pour flûte et piano, dirigé par ce même flûtiste qui introduisit ce modèle sur la scène française et en fit l'instrument le plus populaire, l'ancien soliste de l'Opéra de Paris, Louis Dorus.

L'activité éditoriale de la maison Richault met en évidence le succès continu du commerce musical tout au long du XIX^e siècle. Cette maison d'édition fondée en 1805 par Simon Richault sur la base d'une politique d'acquisition de fonds musicaux, a réussi à maintenir une production lyrique pour la flûte. Mais cette production ne fut pas homogène. Devriès et Lesure expliquent que cette maison d'édition s'est d'abord concentrée sur un répertoire essentiellement instrumental – en particulier les instruments à vent – puis, après la mort du fondateur, s'est orientée vers un répertoire plus léger s'associant au café-concert. Il semblerait que la confiance du fondateur dans les capacités commerciales de ses descendants était maigre, et ce n'est qu'à sa propre mort que son fils – qui profite de la conjoncture pour épouser celle qui était déjà la mère de son fils – reprend l'entreprise familiale. Après la mort du fils du fondateur en 1877, l'entreprise est gérée par la veuve associée à son petit-fils jusqu'à la mort de ce dernier en 1895. Trois ans plus tard, la veuve Richault vend l'entreprise. L'économie apparemment saine de la maison Richault, ainsi qu'une activité continue dans le temps, ne permettent pas de soupçonner les désaccords internes qui entravaient la vie quotidienne de la famille fondatrice, ni les drames qui pouvaient mettre en péril l'entreprise familiale. Un symbole de stoïcisme commercial dont Devriès et Lesure se font l'écho dans leur recueil éditorial¹⁸⁴.

Le paysage éditorial français du XIX^e siècle n'est pas seulement constitué de maisons d'édition nationales ; de nombreux étrangers ont réussi à s'établir dans la capitale française et à faire reconnaître la qualité de leurs œuvres. C'est le cas du partenariat entre les frères d'origine prussienne Brandus et le français Sélim Dufour, donnant naissance à la société Brandus & Dufour. Si l'on regarde de près l'activité globale de la production lyrique pour la flûte, il faut signaler la maison Brandus comme la maison d'édition qui, dans une période d'activité relativement courte, a exploité le plus intensivement ce type de répertoire, en s'appuyant sur des flûtistes virtuoses de renom à Paris. Après s'être illustré par de nombreuses transcriptions d'arias pour flûte seule ou avec accompagnement de piano, Giuseppe Gariboldi s'est vu confier la direction de l'*École du flûtiste*¹⁸⁵, recueil de 48 partitions publié en quatre séries entre 1877 et 1883, et initialement composé pour le violon par Adolphe Herman. Henri Altès a également écrit un recueil plus modeste, mais d'une qualité remarquable, de quatre *Opéras célèbres, transcriptions et fantaisies pour la flûte avec accompagnement de piano*¹⁸⁶, ainsi que de nombreuses compositions publiées par Jean Rémusat, Jean-Louis Tulou, Eugène Walckiers ou

¹⁸³ Voir annexe n° 10.

¹⁸⁴ Anik Devriès et François Lesure: *op. cit.*, « Richault ».

¹⁸⁵ Giuseppe Gariboldi, *École du flûtiste. Morceaux faciles et progressifs pour flûte et piano d'après A. Herman*, Paris, Brandus et Cie, 1880.

¹⁸⁶ Henri Altès, *Opéras célèbres, transcriptions et fantaisies pour la flûte avec accompagnement de piano*, Paris, Brandus et Dufour, 1864.

encore Jules Deneux. Le graphique de la production de la maison Brandus pour la flûte montre une période de forte activité autour de 1875, période qui correspond à la publication, parmi beaucoup d'autres, de la transcription de l'œuvre d'Herman par Gariboldi. On constatera avec curiosité que, bien que possédant – après l'acquisition de la société Troupenas, puis des fonds commerciaux de Schlesinger – de nombreuses œuvres de compositeurs lyriques italiens tels que Rossini, Bellini et Donizetti, ce ne sont pas ces derniers qui vont monopoliser les partitions pour flûte publiées par la maison d'édition Brandus.



Figure 10 : Giuseppe Gariboldi, *École du flûtiste*, , détail de la couverture-annonce de l'éditeur Brandus & Cie

La société allemande Schott, maison d'édition musicale qui jouit depuis sa fondation¹⁸⁷ d'un grand prestige dans son pays, fait une incursion dans la capitale française en ouvrant une filiale en 1826. Devriès et Lesure notent qu'à partir de 1830, la maison Schott confie ses publications à des marchands parisiens afin qu'ils lui offrent une bonne publicité et assurent la vente de ses partitions à Paris. On peut observer une période de non-inscription au dépôt légal entre 1830 et 1864¹⁸⁸, avant la reprise d'une activité plus continue. Devriès et Lesure notent aussi que l'entreprise parisienne a été reprise en 1888 par l'un des héritiers de la saga, Pierre-Antoine-François Schott¹⁸⁹. Le tableau de la production française de la maison Schott montre que l'excellente réputation dont se targue la maison mère. Elle ne s'impose pas en France comme une référence pour le répertoire de la flûte à partir de thèmes d'opéra, bien qu'ayant

¹⁸⁷ Bien que Robert Eitner enregistre la fondation de la maison d'édition en 1770, Müller, Daunton et César indiquent au contraire 1780, après avoir obtenu un *privilegium exclusivum* ainsi que le titre de graveur de musique à la cour de l'électeur de Mayence.

<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025063?rkey=PY8Zou&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022].

¹⁸⁸ Il n'y a qu'un seul dépôt enregistré en 1855 d'une transcription par Jules Deneux.

¹⁸⁹ Anik Devriès et François Lesure, *op. cit.*, « Schott ».

poursuivi « sa tradition d'édition d'œuvres populaires en mettant en valeur les partitions de compositeurs d'opéra italiens et français, dont Bellini, Donizetti, Rossini, Adam, Auber, Gounod et Halévy »¹⁹⁰.

Les maisons d'édition Schonenberger et Benoît font preuve d'une grande activité éditoriale principalement sous la Monarchie de Juillet, même si cette dernière a poursuivi son activité une fois le conflit de 1870 terminé ; leur cas contraste avec celui de la maison Meissonnier. Il s'agit de trois cas d'activité hétérogène qui semblent reposer sur des modèles d'instruments différents :

1. Le graphique de la production de Schonenberger montre deux courbes qui coïncident avec l'apparition des deux modèles de la flûte de Boehm. Bien que ces données laissent penser que ce phénomène commercial a été exploité à l'époque par cette maison d'édition, il ne s'agit que d'une stratégie commerciale. Le bilan général montre que l'essentiel du répertoire publié est dû à Jean-Louis Tulou et Antoine-Tranquille Berbiguier, tous deux flûtistes et fervents défenseurs du système des instruments anciens. De plus, cette maison d'édition publiera la collection *Le Panthéon des flûtistes*, collection dont aucune trace ne subsiste parmi les partitions conservées à la BnF.
2. En revanche, la production de Benoît, particulièrement prolifique dans les années 1860, peut être associée au succès du modèle de flûte de 1847, ce modèle étant déjà suffisamment implanté dans la capitale. Benoît profite de cette conquête de l'instrument, ainsi que de ses nouvelles possibilités, pour alimenter la forte demande des amateurs parisiens pour un répertoire plus virtuose et varié présenté sous forme de recueils comme les *20 Fantaisies mignonnes pour piano et flûte concertantes*¹⁹¹ signées Paul Vellot, ou encore les *40 Variations sur des airs connus pour flûte seule*¹⁹², composées par Charles Scrépel.
3. Le cas de Meissonnier, bien qu'étroitement lié à la maison Benoît chez qui il s'est installé au début de sa carrière d'éditeur, ne semble pas symboliser, malgré sa notoriété, le paradigme de la réussite éditoriale dans une version saine. Une production rare, spécialement dédiée à la flûte à système ancien – après que Meissonnier eut acquis le fonds de commerce de Tulou – ne semble pas non plus constituer une référence pour le répertoire de flûte lié à des thèmes d'opéra. Cela contraste avec le penchant manifeste de son fondateur Antoine Meissonnier pour l'art lyrique, qui par ailleurs était professeur de lyre, de guitare et de chant lyrique. Meissonnier, en proie à des difficultés financières, est contraint de s'associer à Heugel, avec qui il deviendra finalement propriétaire de la publication musicale *Le Ménestrel*, précieuse publicité pour ses propres publications musicales.

¹⁹⁰ Müller, Daunton et Caesar, « Schott », *Oxford Music Online*, 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025063?rsk=SxjmqY> [Consulté le 22 octobre 2022].

¹⁹¹ Paul Vellot, *20 Fantaisies mignonnes pour piano et flûte concertantes*, Paris, Benoît aîné, 1861.

¹⁹² Carlos Scrépel, *40 Variations sur des airs connus pour flûte seule*, Paris, Benoît, 1857.

Enfin, le cas de la maison d'édition Leduc, fondée sous la Monarchie de Juillet par Alphonse Girard – dit Leduc – en 1842, est frappant. C'est la première maison d'édition musicale à être dirigée par un flûtiste¹⁹³, également bassoniste et guitariste, qui apparemment a étudié l'harmonie avec Antoine Reicha au Conservatoire de Paris¹⁹⁴. La forte activité du répertoire lyrique pour flûte dans les années 1850 et 1860 chez Leduc permet d'affirmer qu'indépendamment de tout jugement de qualité, la maison d'édition a répondu sans faille à la demande des amateurs avec la création de collections telles que *Illustrations musicales : 10 petites fantaisies pour flûte seule sur les motifs des opéras* ou les *Duos concertants pour 2 flûtes et piano sur des thèmes d'opéras*. Les partenariats de l'éditeur avec des compositeurs et des flûtistes de renom lui ont permis d'assurer dans la durée le succès commercial de ces collections. Ainsi, la collaboration fructueuse entre Leduc et le flûtiste Jean Rémusat s'étendra de 1853 jusqu'à la mort du fondateur (1868), ce qui incite à penser que la publication de ce répertoire était plutôt destinée à la flûte ancienne¹⁹⁵. Bien qu'Alphonse Leduc (1804-1868) ait appris à jouer de la flûte de l'ancien système, il est fort possible que ses occupations professionnelles l'aient empêché d'apprendre l'instrument de Boehm de 1847, de sorte qu'un partenariat avec un joueur du même instrument semblait être la meilleure option. À la mort d'Alphonse Leduc, Rémusat ayant déjà émigré à Shanghai, la direction de la maison d'édition est reprise par son fils – prénommé également Alphonse – qui donnera un nouvel élan à la société avec une nouvelle politique d'acquisition de fonds ainsi que l'acquisition du périodique *L'Art Musical* (fondé précédemment par Léon Escudier). Cette nouvelle phase d'édition est accompagnée de la mise en place de nouveaux partenariats comme celui signé avec le virtuose italien Giuseppe Gariboldi. La nouvelle direction sent le besoin d'un véritable répertoire pour le nouvel instrument et les possibilités techniques qu'il offre. La capacité-caméléon de la production de Leduc permet de l'identifier au paradigme de l'édition musicale en France au XIX^e siècle : l'adaptabilité aux besoins des amateurs comme l'un des axiomes de la loi de l'offre et de la demande.

¹⁹³ Anik Devriès et François Lesure, *op. cit.*, « Maison Leduc ».

¹⁹⁴ Richard Macnutt, « Leduc, Alphonse », *Oxford Music Online*, 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016246?rkey=3vmAvg&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022].

¹⁹⁵ Fidèle élève de Jean-Louis Tulou au Conservatoire de Paris, Jean Rémusat a toujours joué sur l'instrument à système ancien.

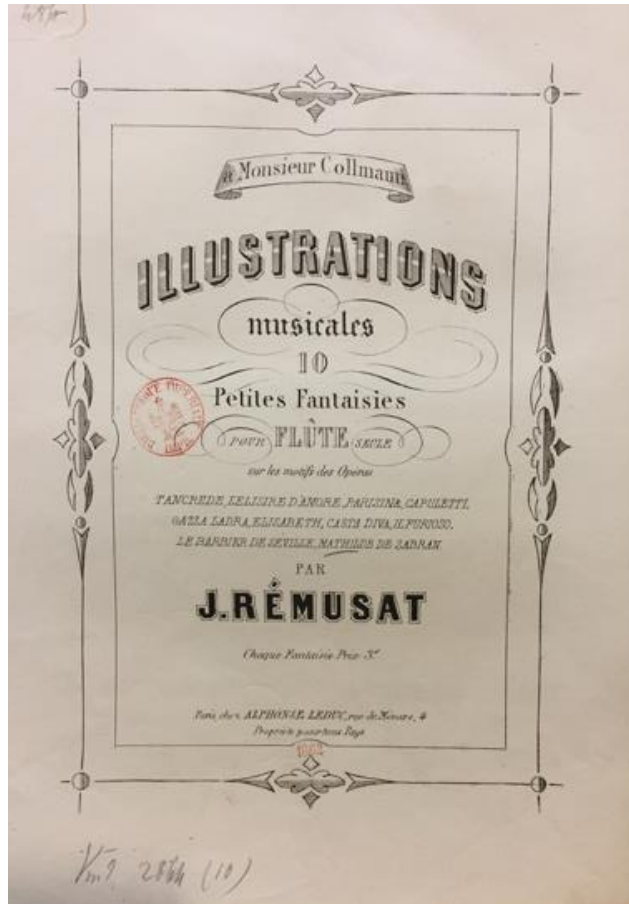


Figure 11 : Annonce de collection dans la couverture des *Illustrations musicales* de Jean Rémusat

2.2.2.1.2 Les compositeurs de l'édition spécialisée

La sélection des auteurs susceptibles de collaborer à cette activité commerciale – comme c'est le cas pour les décisions que chaque maison d'édition doit prendre pour déterminer la cohérence de sa ligne éditoriale ou le style du répertoire qui la représentera – est un processus d'une importance capitale : une mauvaise qualité de travail peut défaire une collection entière, et parfois même l'entreprise elle-même. Si une première lecture du panorama éditorial du répertoire pour flûte sur des thèmes lyriques révèle un brassage général d'auteurs et d'éditeurs, une étude attentive des relations entre chaque maison d'édition et les différents auteurs qu'elles sollicitent permet d'observer des associations privilégiées, l'installation de lignes éditoriales et parfois certaines stratégies commerciales.

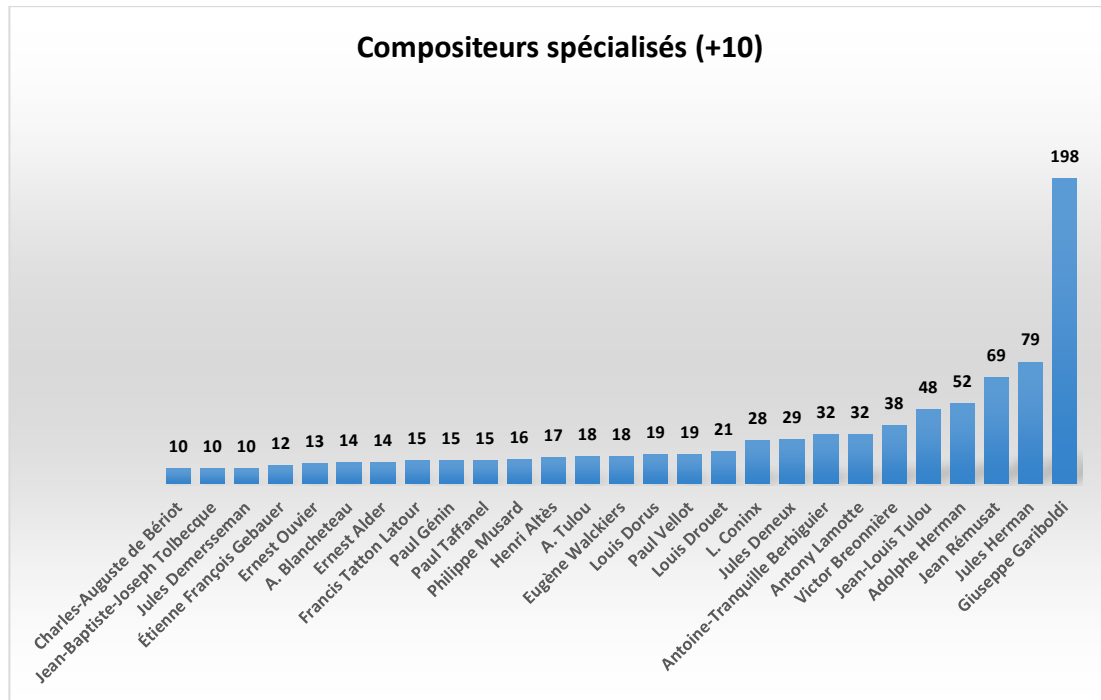
Le tableau ci-dessous présente l'ensemble de compositeurs ayant participé à la production générale pour flûte sur des thèmes d'opéra, soit un total de 196 musiciens qui ont enrichi ledit genre musical avec leurs contributions respectives.

A. Blancheteau	Baudouin	E. Depas	F. Nauwelaers	H. Marx	Johann Christian Stumpf	Léopold Dancla	Paul Taffanel
A. Fugati	Bendetto Negri	E. Guilbaut	Joseph Fahrback	H. Renat	Johannès Reuchsel	Léopold Laflaurance	Paul Vellot
A. H. Varlet	C. Hartmann	E. Vauthrot	Félix Leroux	Hélène-Jean-Joseph Miramont	Johann Strauss	Léopoldine Blahetka	Paul Wagner
A. Tulou	Camille Pleyel	E. Weigl	Ferdinand Hérold	Henri Altès	John F. Burrowes	Lodoïs Ferranti	Philipp Jakob Riotte
A. Turllet	Camille Schubert	E.M.M. Miroir	Ferdinando Carulli	Henri de Genst	Joseph Duvergès	Louis Deffès	Philippe Gattermann
Adolphe Herman	Camus	Edmond Audran	Ferdinando Paër	Henri Lemoine	Joseph Kuffner	Louis Dorus	Philippe Musard
Adolphe Le Carpentier	Carlo Wansink	Edmond Sténosse	Francis Tatton Latour	Henri Marx	Joseph Mayseder	Louis Drouet	Pierre Vaillant
Adolphe Lindheim	Carlos Scrépel	Emile Astruc	François Bazin	Henri-Montan Berton	Joseph Vimeux	Louis Luc de Persieus	Pietro Mascagno
Adrien de Vroye	Ch. Delsaux	Émile Desgranges	François Borné	Hoffmann et Muller	Jules Demersseman	Louise Bertin	Richard Wagner
Adrien Talaxy	Charles Bochsa	Émile Ettling	François-Adrien Boieldieu	Issac Strauss	Jules Deneux	Ludovic Leplus	Sébastien A. Meysenberg
Alberto Bachmann	Charles Cottignies	Emmanuel Ducreux	François-Joseph Fétis	J. B. Bagot	Jules Herman	Ludwig Lenzel Lachnith	Théobald Boehm
Alexandre Fessy	Charles Czerny	Ernest Alder	Franz Hüntten	J. L. Elesban	Jules Jacob	M. Guichard	Théodore Dubois
Aléxis Roger	Charles Doppler	Ernest Altès	Frédéric Chalou	J. Nicolini	Jules Massenet	Marcello Bernardini	Théophile Lalliet
Alfred Musard	Charles du Grosriez	Ernest Depas	Friedrich Kuhlau	J. Strauss	Jules Parent	Marmontel	Thiémié
Alphonse Crussaïre	Charles Hubans	Ernest Marie	Fromental Halévy	Jacques Bouffil	Jules Pillevestre	Maximilian Josef Leidesdorf	Tristan Sicard de Saint-Simon
Alphonse Leduc	Charles Steiger	Ernest Ouvrier	G. Hoffmann	Jacques-Albert Anschütz	L. Bousquier	Michel Folz	V. Michelis
Amand Vanderhagen	Charles Vidal	Étienne François Gebauer	G. Wichtl	Jean Conte	L. Brunot	Miltin	V. Wittmann
Antoine-Bernhard Fürstenau	Charles-Auguste de Bériot	Étienne-Nicolas Méhul	Gaetano Donizetti	Jean Jérôme Imbault	L. Coninx	Moreau	Victor Breonnière
Antoine-Tranquille Berbiguier	C. M. von Weber	Eugène Damaré	Gaspar Kummer	Jean Rémusat	L. Cosson de la Landa	Nicolas Louis	Victor Cornette
Antonio Bartolomeo Bruni	Cottignies	Eugène Jancourt et Victor Blancou	Gaspard Spontini	Jean-Baptiste Arban	L. Lahou	Nicolas Schmitt	Victor Rifaut
Antonio Pacini	Crispiniانو Bosisio	Eugène Roy	Georg-Friedrich Fuchs	Jean-Baptiste Dias	L. Massart	Olivier Métra	W. Forde
Antony Lamotte	Delphin Alard	Eugène Walckiers	Giacomo Meyerbeer	Jean-Baptiste Singelée	L. Pagani	Othon Joseph Vandenbroek	Johann G. Wunderlich
Aristide Farrenc	Domenico Cimarosa	F. Demarquette	Giulio Briccialdi	Jean-Baptiste-Joseph Tolbecque	Léon Dufils	P. L. Hillemacher	
Armand Bell	Dulcken Escudier	F. Dulcken	Giuseppe Gariboldi	Jean-François Le Sueur	Léon Lemoine	Paul Génin	
B. Roquefort	E. Damaré	F. Hünten et W. Forde	Gottlieb Heinrich Köhler	Jean-Louis Tulou	Léon Roques		

Tableau 13 : Ensemble de compositeurs qui ont écrit pour la flûte traversière et dont ses œuvres ont été publiées en France

Comme pour le traitement des données de la production éditoriale, il est indispensable d'organiser et de hiérarchiser toute l'information afin de présenter une tendance générale lisible et efficace. C'est ainsi que, sur l'ensemble des compositeurs consignés dans le tableau

précédent, 27 – soit près de 14% – ont contribué à ce genre musical avec la composition d’au moins 10 partitions inspirées sur des thèmes d’opéra publiées en France au cours du XIX^e siècle. Ces partitions se trouvent par ailleurs conservées au département de la musique de la BnF, souvent au titre du dépôt légal. Les différences dans la production de ces compositeurs spécialisés, sont tout aussi hétérogènes :



Graphique 29 : Représentation de la production des compositeurs pour flûte, dont 10 de ses œuvres ont été publiées en France durant le XIX^e siècle

Une lecture rapide permet alors d’extraire des conclusions importantes sur la construction et la publication de ce genre musical controversé :

1. Plus de la moitié de ces compositeurs, bien qu'ils parviennent avec leurs compositions à atteindre les dix compositions pour que la présente étude les considère comme des auteurs spécialisés, ne réussit pas cependant à dépasser les dix suivantes. Malgré une spécialisation remarquable et une activité d'une qualité évidente, leur travail final n'atteint pas une quantité remarquable.
2. Seuls quatre auteurs sur les vingt-sept ont réussi à dépasser le chiffre remarquable de cinquante compositions avec leur contribution : Adolphe Herman, Jean Rémusat, Jules Herman et Giuseppe Gariboldi. Si ce chiffre paraît attractif, il faut garder à l'esprit qu'il est fréquent de retrouver ces auteurs comme signataires de recueils de partitions destinés aux amateurs et souvent vendus par fascicules. Il faut aussi se souvenir qu'un nombre important d'œuvres produites ne correspond pas nécessairement au degré de qualité musicale desdites compositions.
3. Il est surprenant de compter un violoniste parmi les quatre premières places d'une production musicale destinée exclusivement à la flûte : Adolphe Herman. Cet

étonnement peut être pondéré par le fait que son propre frère est flûtiste, et qu'il figure également parmi les quatre premiers. Toutefois, il ne faut pas oublier que l'objectif principal d'une maison d'édition est purement commercial : le profit est la priorité. Ainsi, il est rentable pour une maison d'édition de demander à son auteur associé l'« aménagement » rapide d'une collection nouvellement publiée pour la vendre ensuite à d'autres instrumentistes, comme c'est l'exemple de la flûte.

4. L'auteur qui a réussi à signer le plus de publications au cours du XIX^e siècle en France est non pas d'origine française mais italienne : il s'agit du flûtiste et compositeur virtuose Giuseppe Gariboldi¹⁹⁶, un élève de Giuseppe d'Aloe et de Domenico Concordia¹⁹⁷, installé à Paris depuis 1856. Grâce à l'aide de Rossini, lui aussi parisien, Gariboldi réussit à entrer dans les cercles musicaux les plus sélects de la capitale, où il obtient une belle reconnaissance en tant que flûtiste et compositeur du répertoire virtuose pour flûte qui inonde les salons. En revanche, son statut d'étranger l'empêche d'accéder à une position professionnelle plus institutionnelle, et il doit se contenter d'enseigner l'instrument et d'être reconnu comme le compositeur de référence pour le genre de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra. Est-il possible que l'origine italienne de Gariboldi, qui fait de lui un connaisseur, voire un expert, de la tradition du *bel canto*, se soit traduite en un atout puissant et attractif pour une réussite musicale socialement assurée ? La réponse à cette question, vu l'accueil privilégié que le genre lyrique d'origine italienne a reçu en France pendant une grande partie du XIX^e siècle, ne peut être que positive.

Afin de comprendre la motivation des différents auteurs ainsi que le processus d'association éditoriale, un élément fondamental à considérer est le métier que chacun d'eux exerçait dans la vie quotidienne. Une fois les études instrumentales achevées, il était d'usage de poursuivre des études d'érudition – notamment l'harmonie, le contrepoint et la fugue, la composition. La formation musicale dispensée au Conservatoire de Paris était, à tous égards, exhaustive. Puis, suivre toutes ses études musicales dans ladite institution était considéré comme un gage indiscutable de qualité ; dans la plupart des cas, cette formation suffisait pour avoir accès à un important réseau musical permettant à la suite de décrocher des emplois importants et pérennes. Du point de vue de la construction du répertoire étudié, il est important de connaître le métier d'origine de ces auteurs. En tenant compte du fait que certaines professions – ci-dessous consignées comme arrangeur, compositeur ou chef d'orchestre – existaient non en tant que telles, mais comme emploi complémentaire. La liste des instruments pratiqués par les auteurs, ainsi que le nombre total de publications pour chaque profession, sont répertoriés dans le tableau suivant :

¹⁹⁶ Flûtiste et compositeur italien à l'esprit particulièrement vif, persécuté par la police pour ses actions en faveur de la « Jeune Italie », il parvient à s'enfuir en France grâce au soutien de Rossini, avec qui il reste en contact à Paris. En plus de ses nombreux contrats avec diverses maisons d'édition, il a enseigné et dirigé le prestigieux Collège International de St-Germain-en-Laye. Après la guerre franco-prussienne de 1870, il entre au Collège Rollin – aujourd'hui Lycée Jacques Décour – comme professeur de flûte jusqu'en 1895, date à laquelle il décide de retourner en Italie. Pendant son séjour à Paris, outre Rossini, il a eu l'occasion de se lier d'amitié avec Gounod, Thomas, Massent et Victor Hugo. Montesi lui attribue un total de 420 compositions, et lui attribue une association commerciale avec Durand, Lemoine, Leduc, Schott, étant également publié à Milan, Turin, Florence, Londres, Vienne, Bruxelles, Berlin, Mainz, Leipzig, Braunschweig, Brême et Lübeck. Membre de l'Académie française et Chevalier de l'Ordre de la Corona Italiana.

¹⁹⁷ Fabio Montesi, « Een beroemd musicus uit Castelraimondo : Giuseppe Gariboldi », *FLUIT*, Avril 2005.

	Total	Compositions
Arrangeur/Compositeur ¹⁹⁸	52	119
Bassoniste	3	14
Chanteur	7	7
Chef d'orchestre	13	87
Clarinetteste	3	9
Corniste	2	2
Flûtiste	56	776
Guitariste	1	1
Harpiste	1	6
Hautboïste	1	1
Organiste	8	21
Pianiste	22	42
Trompettiste	1	7
Violoncelliste	2	2
Violoniste	24	111

Tableau 14 : Proportion du répertoire pour la flûte traversière en fonction de l'instrument pratiqué par les compositeurs en France durant le XIX^e siècle

Comme on peut le constater, et indépendamment des sections « arrangeur/compositeur » et « chef d'orchestre », la profession qui génère le plus d'auteurs de ce type de répertoire est celle des flûtistes. S'il n'est pas très original de souligner que ce sont des flûtistes qui écrivent pour les flûtistes, il est important de noter qu'en France, au cours du XIX^e siècle, notamment durant la deuxième moitié, plusieurs modèles de flûtes traversières ont coexisté, chacune avec ses différents timbres et ses spécificités. Plusieurs raisons ont incité ces flûtistes, qui se sont sentis concernés, à composer pour leur propre instrument :

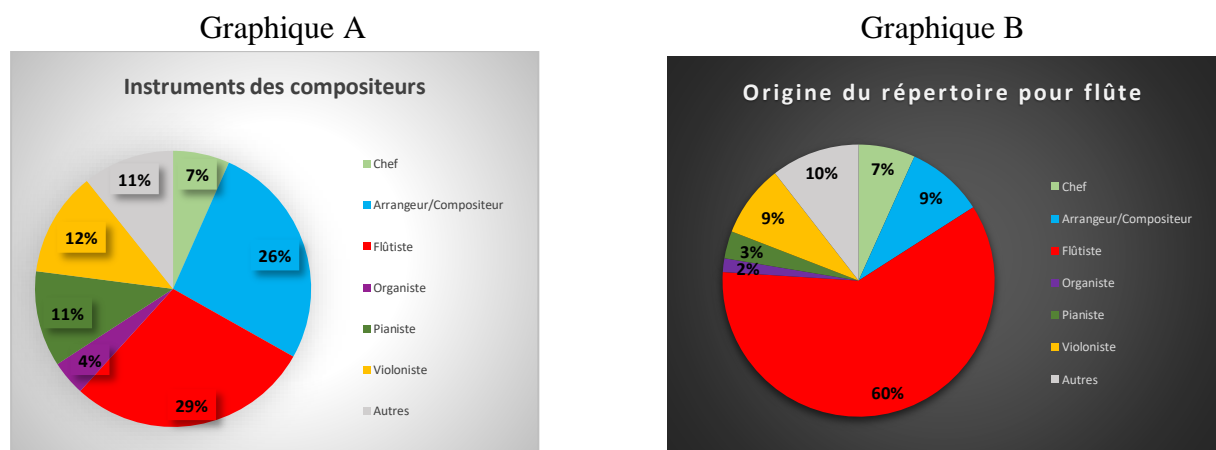
1. Alimenter le répertoire général de la flûte traversière, grandement négligé jusque là par les compositeurs dits « importants ».
2. Mettre en valeur les nouvelles possibilités instrumentales dans le but de revaloriser la nouvelle flûte et lui permettre ensuite d'atteindre le statut d'instrument virtuose.
3. Mettre en valeur l'ancienne flûte, en opposition à la nouvelle, pour discréditer le timbre de cette dernière.
4. Produire un répertoire inédit « sur mesure » afin d'exploiter pour ses propres concerts et tournées, tout en valorisant des qualités techniques et expressives avec l'instrument à titre individuel.
5. Subvenir à leurs propres besoins financiers, en recevant des compensations financières pour la vente des droits d'auteur aux maisons d'édition.
6. Accroître et renforcer la popularité en tant qu'instrumentiste via le public des amateurs. L'achat d'une composition invite l'acheteur à imaginer le niveau de virtuosité instrumentale que l'auteur a imprimé dans la partition.

¹⁹⁸ Les rares informations disponibles sur certains auteurs ne nous permettent pas de connaître la nature de leur formation musicale, ni de savoir de quel instrument chaque auteur a effectivement joué.

Si les motivations concernant l'activité des flûtistes-auteurs présentées ici paraissent raisonnables, celles des auteurs ne pratiquant pas l'instrument pour lequel ils composent semblent moins évidentes :

1. Étant donné que le niveau de connaissance technique de l'instrument pour lequel ils composent est dans la plupart des cas limité, le principal intérêt – et peut-être pour la plupart d'entre eux, le seul – est pécuniaire.
2. Flatter le dédicataire de la partition en vue d'obtenir de commandes supplémentaires ou la reconnaissance professionnelle.
3. Répondre aux besoins logistiques des réunions mondaines des salons parisiens.
4. Répondre aux impératifs commerciaux de l'éditeur avec lequel il est associé.
5. Profiter de la publication récente d'un recueil pour proposer, ou se voir proposer, l'adaptation de ladite partition pour un autre instrument que le sien.

Les graphiques suivants sont construits à partir des données précédentes sur le métier d'auteurs :



Graphique 30 : Proportion de différents instruments pratiqués par la totalité des compositeurs confrontée à la quantité du répertoire composé pour flûte en fonction de l'instrument pratiqué par les compositeurs

Alors que le graphique A montre le pourcentage total des compositeurs classés selon l'instrument qu'ils pratiquent, le graphique B montre celui de la production destinée à la flûte selon l'instrument joué par l'auteur. Ainsi, malgré une bonne représentation des pianistes (11%), la réalité du graphique B montre que leur contribution ne représente que 3% du répertoire publié au XIX^e siècle. Il en va de même pour la représentation considérable (33%) de musiciens classés dans la catégorie des compositeurs et des chefs d'orchestre, dont la contribution représente à peine 16% du total. Plus pertinente est la contribution des flûtistes, qui, avec 29% de représentation, représentent un remarquable 60% de la production totale. Le graphique suivant permet d'apprécier le degré de participation par instrument de contribution à la totalité :



Graphique 31 : Représentation visuelle du volume du répertoire composé pour flûte en fonction de l'instrument pratiqué par les compositeurs, confronté à la quantité finale des compositeurs

Cependant, il est clair que le processus d'écriture et de publication par les flûtistes eux-mêmes et pour leur propre instrument répond, en dehors des avantages pécuniaires, à un intérêt pour le développement de son propre répertoire. Le partenariat entre auteurs et éditeurs, ainsi que leur bonne entente, sont fondamentales pour mener à bien cette entreprise. L'étude de ces partenariats tout au long du XIX^e siècle en France permet de dégager trois profils différents de collaboration et un cas paradigmatique :

A. Flûtistes-auteurs associant relations professionnelles et nombreuses maisons d'édition.

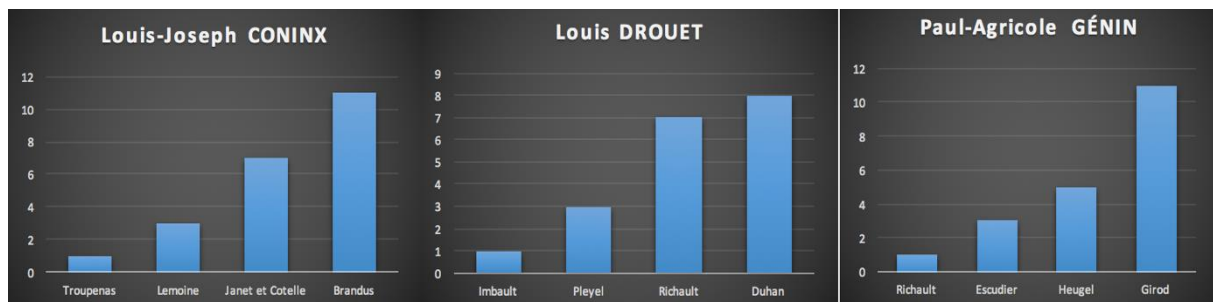


Graphique 32 : Représentation de la multiplicité d'actions éditoriales de certains compositeurs pour flûte

Les graphiques montrent le lien de ces trois flûtistes avec une multiplicité de maisons d'édition. Ce comportement garantit la publication de chacune de leurs compositions, indépendamment de la sous-catégorie à laquelle chaque partition peut être associée, ainsi qu'un accord économique adapté au style de la partition. Comme l'indiquent les résultats des trois graphiques – et malgré un classement par ordre croissant – il n'apparaît pas de préférence

éditoriale pour l'un ou l'autre auteur. Quel intérêt y a-t-il donc à multiplier ces relations éditoriales ? La priorité de chaque auteur est sans doute la publication en elle-même, ainsi que le bénéfice économique qu'elle peut éventuellement lui apporter. Il est même probable que certains auteurs aient décidé de mettre de côté leurs scrupules quant à une éventuelle fidélité à laquelle ils s'étaient engagés par le passé.

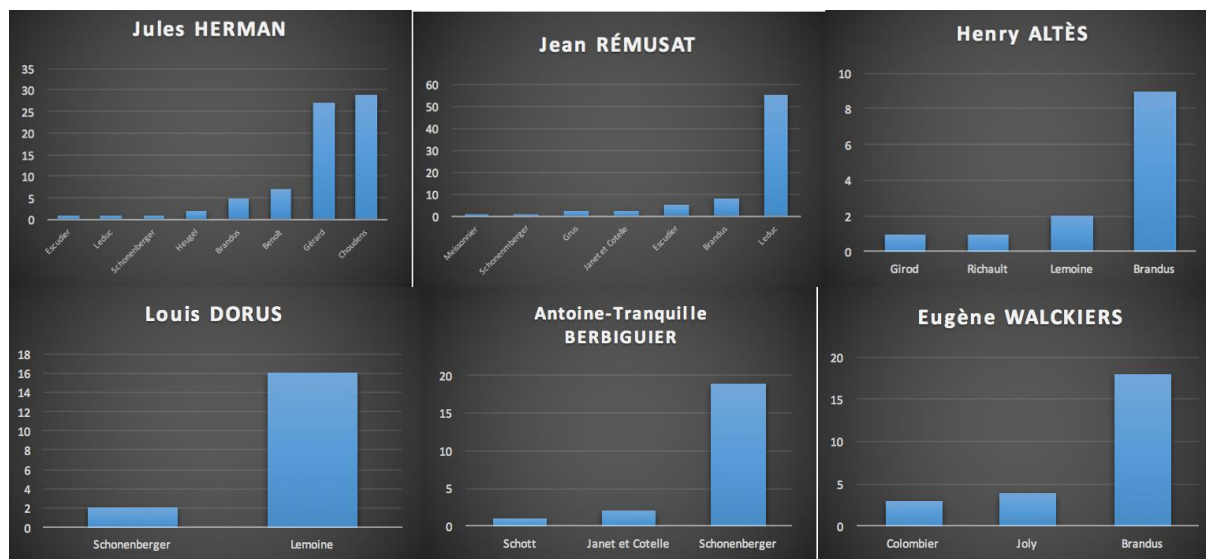
B. Flûtistes-auteurs concentrant leur production dans des maisons d'édition sélectionnées



Graphique 33 : Représentation des interactions éditoriales modérées de certains compositeurs pour flûte

C'est sans doute la catégorie dont l'explication est la plus controversée. Indépendamment d'une attitude plus ou moins conformiste de la part des flûtistes-auteurs considérés ici, les graphiques ci-dessus montrent l'absence d'une multiplicité des relations. Mais, est-il possible que cette modération dans les relations éditoriales de ces flûtistes-auteurs soit principalement justifiée par un sentiment de fidélité ? S'il est raisonnable de répondre par l'affirmative, il est tout aussi prudent d'exprimer une certaine réserve quant à son caractère catégorique, car ce sentiment de fidélité peut être confondu avec un sentiment d'affinité, voire de confort pour l'auteur. Par ailleurs, il faut prendre en compte la possibilité d'affinités entre les maisons d'édition, comme dans le cas des publications de L. Coninx : la maison Troupenas a été rachetée par Brandus, et Troupenas lui-même a été le dépositaire, dès 1831, des « collections musicales du Conservatoire » de Janet et Cotelle, avant de les racheter finalement en 1846. Ainsi le comportement observé dans le cas de Coninx prouve une certaine cohérence dans son parcours éditorial.

C. Flûtistes-auteurs qui, bien que n'ayant pas signé de contrat d'édition exclusif, affichent une préférence



Graphique 34 : Représentation des interactions éditoriales concentrées de certains compositeurs pour flûte

Dans les deux groupes de graphiques, les deux catégories de flûtistes-auteurs mentionnées dans les sections précédentes sont représentées ici avec la particularité d'une nette préférence pour l'une des maisons d'édition avec lesquelles ils établissent un partenariat. En faisant abstraction de toute exclusivité qui aurait pu être convenue entre les deux parties, la réalité d'une volonté commune dans ce sens est évidente. Est-il possible que les maisons d'édition recherchent des partenariats privilégiés avec des auteurs de renom ? Au vu des données présentées dans ces graphiques, la réponse tend à être affirmative. Toutefois, il faut tenir compte de la publication de vastes collections qui justifieraient une collaboration aussi importante et souvent prolongée dans le temps. C'est le cas par exemple de la collection *Les Succès mélodiques, nouvelle collection de duos faciles pour piano et flûte*¹⁹⁹ de Jules Herman aux éditions Choudens, des *Illustrations musicales, 10 petites fantaisies pour flûte seule, sur les motifs des opéras*²⁰⁰ aux éditions Leduc, *Les beautés dramatiques arrangées pour piano et flûte*²⁰¹ de Louis Dorus et publiées par Henry Lemoine ou encore *l'Écrin des jeunes flûtistes, variations pour flûte et piano*²⁰² d'Antoine-Tranquille Berbiguier et publiées par Schonenberger parmi tant d'autres. Il ne fait aucun doute que, bien que l'existence d'une exclusivité entre auteur et éditeur ne peut être prouvée, comme c'est souvent le cas de nos jours, il est en revanche possible d'affirmer que la publication d'une collection complète signée par un auteur est le reflet

¹⁹⁹ Jules Herman, *Les Succès mélodiques, nouvelle collection de duos faciles pour piano et flûte*, Paris, Choudens, 1885.

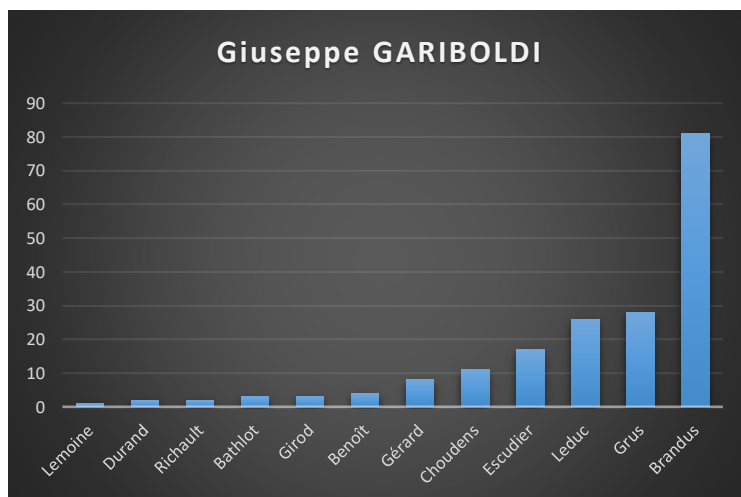
²⁰⁰ Jean Rémusat, *Illustrations musicales, 10 petites fantaisies pour flûte seule, sur les motifs des opéras « Tancrède », « L'Elisire d'amore », « Parisina », « Capuletti », « Gazzia Ladra », « Elisabeth », Casta diva, « Il furioso », « Le Barbier de Séville », « Mathilde de Sabran »*, Paris, Alphonse Leduc, 1862.

²⁰¹ Louis Dorus, *Les beautés dramatiques arrangées pour piano et flûte*, Paris, Henry Lemoine, 1872.

²⁰² Antoine-Tranquille Berbiguier, *Écrin des jeunes flûtistes, variations pour flûte et piano*, Paris, Schonenberger, 1836.

fidèle d'une confiance réciproque entre les deux parties, se traduisent *de facto* par l'établissement tacite d'une relation privilégiée.

D. Le cas paradigmatique de Giuseppe Gariboldi



Graphique 35 : Représentation des diverses interactions éditoriales du cas de Giuseppe Gariboldi

Le cas des relations de Gariboldi avec les maisons d'édition parisiennes est singulier puisqu'il rassemble certains éléments des trois cas analysés ci-dessus. Il est frappant de constater la capacité à maintenir des relations d'édition simultanées et, semble-t-il, sans rencontrer de problème de concurrence déloyale. Le relevé des publications pour flûte sur des thèmes d'opéra révèle une relation commerciale étendue avec Alphonse Leduc puis avec ses héritiers (entre 1860 et 1895), période au cours de laquelle Gariboldi a également publié chez Brandus (entre 1868 et 1885), chez Choudens (entre 1865 et 1887), chez Grus entre (1873 et 1887), sans compter la relation éphémère (entre 1866 et 1867) chez Léon Escudier. Comment gérer ces périodes où l'on révèle au moins quatre cycles de publication simultanée ? La principale qualité de Gariboldi est celle d'un travailleur infatigable, bien sûr, mais surtout celle d'une intuition exceptionnelle pour identifier le travail de qualité de ses camarades pour l'adapter ensuite à son instrument. C'est le cas des œuvres pour violon d'Adolphe Herman, qui ont été adaptées pour la flûte et publiées par Gariboldi²⁰³. Il a également été à la tête de recueils à succès tels que celui publié par Grus *Le succès du jeune flûtiste : Fantaisies brillantes pour flûte et piano*²⁰⁴, les *Soirées du flûtiste amateur : collection de transcriptions faciles sur des opéras célèbres pour flûte et piano*²⁰⁵ publiées par Choudens père et fils, ou encore les *Soirées du flûtiste amateur : collection de transcriptions faciles sur les opéras de Verdi pour flûte et*

²⁰³ Giuseppe Gariboldi, *Les Soirées concertantes du jeune flûtiste. Fantaisies brillantes pour flûte et piano d'après A. Herman*, Paris, Brandus, 1882.

Giuseppe Gariboldi, *École du flûtiste. Morceaux faciles et progressifs pour flûte et piano d'après A. Herman*, Paris, Brandus, 1877-79.

²⁰⁴ Giuseppe Gariboldi, *Le succès du jeune flûtiste : Fantaisies brillantes pour flûte et piano*, Paris, L. Grus, 1873.

²⁰⁵ Giuseppe Gariboldi, *Soirées du flûtiste amateur : collection de transcriptions faciles sur des opéras célèbres pour flûte et piano*, Paris, Choudens pères et fils, 1882.

*piano op. 72*²⁰⁶, publié par Léon Escudier. Ce comportement révèle une prédisposition très nette pour les affaires, ainsi qu'une capacité manifeste pour les relations publiques, ce qui facilitait de tels accords commerciaux.

Si le phénomène commercial de l'impression musicale qui se produit en France au XIX^e siècle favorise l'échange artistique, il est également possible d'affirmer qu'il est intimement lié au phénomène social des rencontres musicales dans les salons parisiens. Le traitement des données de cette étude révèle une participation majoritaire des flûtistes à la construction de leur propre répertoire, ainsi qu'une relation étroite avec les maisons d'édition pour la publication de partitions sur des thèmes d'opéra sous la forme de collections. Le phénomène de l'adaptation d'œuvres pour d'autres instruments était une pratique courante qui, toute trace de pudeur ayant été éliminée, rapportait des bénéfices importants, tant à la maison d'édition qu'à l'adaptateur.

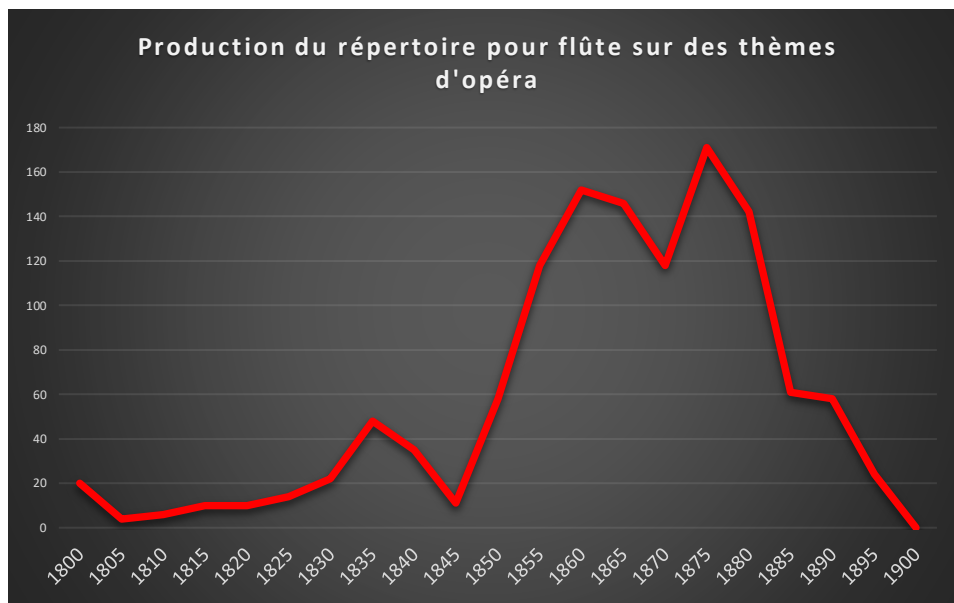
Rappelons que les flûtistes virtuoses du XIX^e siècle sont restés fidèles à leur instrument et ont ressenti une obligation morale de le développer dans la mesure de leurs capacités individuelles. Cette participation musicale servait à la fois à un usage personnel, qui mettait en valeur leurs vertus particulières, et à alimenter les désirs de ceux qui assistaient aux soirées dans les salons de la société bourgeoise parisienne. En parallèle, ces partitions vont animer les salons plus modestes d'un nombre considérable, et croissant, de flûtistes amateurs qui se pressent d'acquérir les dernières publications sur leurs thèmes d'opéra favoris écrites par leurs virtuoses préférés.

²⁰⁶ Giuseppe Gariboldi, *Soirées du flûtiste amateur : collection de transcriptions faciles sur les opéras de Verdi pour flûte et piano op. 72*, Paris, Léon Escudier, 1866.

2.2.2.2 Le répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra

2.2.2.2.1 Panorama général

Comme le révèlent les courbes sur la production générale du répertoire pour flûte sur des thèmes lyriques, l'édition et la publication de ce genre de répertoire en France, ne sont pas homogènes au cours du XIX^e siècle :



Graphique 36 : Représentation de l'édition du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique en France

L'étude panoramique de la production éditoriale du répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra en France révèle quatre points d'inflexion²⁰⁷ à prendre en considération :

1. Une première inflexion autour de l'année 1835²⁰⁸ coïncidant avec la période de splendeur vécue sous la Monarchie de Juillet. Ce tournant va de pair avec la commercialisation du premier modèle de flûte de Boehm. La présence d'anciens défauts dans ce modèle, qui empêchaient d'un point de vue mécanique un rapprochement réel des possibilités du piano ou du violon, a sans doute empêché une production plus importante de ce répertoire.

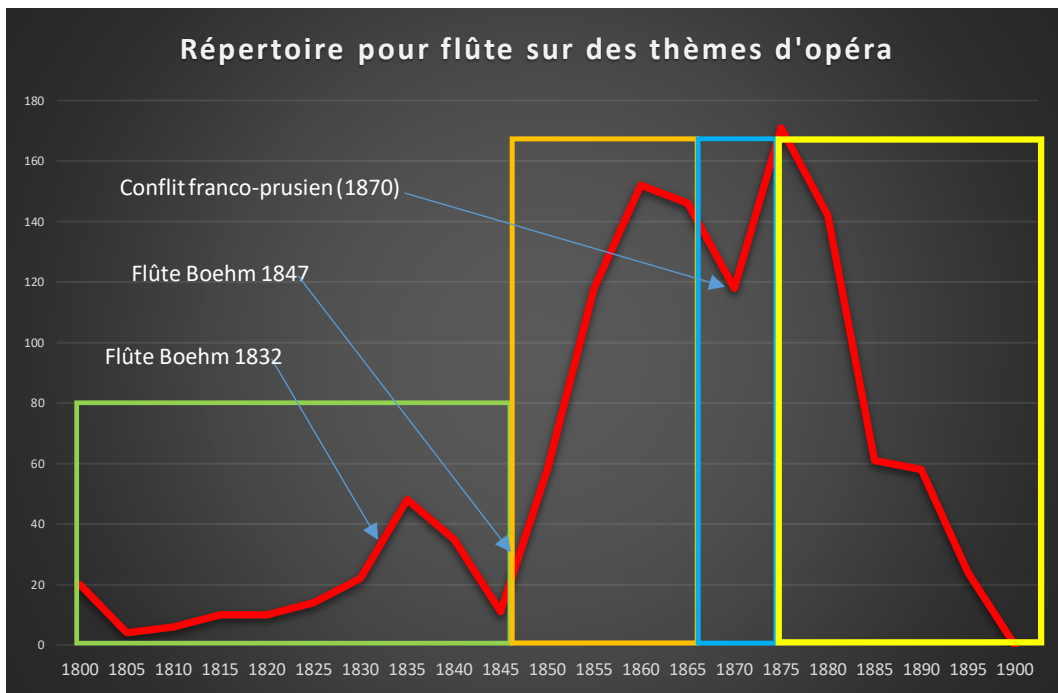
²⁰⁷ Les courbes du graphique résultent du regroupement par tranches de 5 ans de la publication du répertoire pour flûte issue des partitions issues Dépôt Légal et de différents fonds conservés au Département de Musique de la BnF.

²⁰⁸ Jean-Jacques Eigeldinger, « Introduction » dans Joseph-Marc Bailbé et al., *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 13 : « Le commerce de l'édition musicale est des plus florissants entre 1830 et 1848. À côté des maisons dont la tradition remonte au XVIII^e siècle comme Pleyel, Lemoine, Érard, de nombreuses firmes s'établissent sous la Restauration et après. Maurice Schlesinger (Brandus successeur depuis 1846) exerce une domination quasi absolue sur le marché ; principale source de revenus, l'opéra français avec son cortège de transcriptions et de paraphrases sur des "airs favoris" ne le cède guère aux innombrables romances et morceaux [...] de tout calibre ».

2. Un changement radical dans la tendance, jusqu'alors modérée, de la production pour flûte inspirée d'opéras, a eu lieu au cours des années 1850 : les données du graphique affichent une augmentation de 282% par rapport à la décennie précédente, période au cours de laquelle la production du genre a atteint un niveau nettement supérieur à celui des autres instruments. Une augmentation de la production de près de quatre fois celle de la période précédente met en évidence la découverte de solutions, et de diverses mises en œuvre, aux obstacles qui avaient jusqu'alors empêché une croissance homogène entre les instruments. L'apparition du modèle de flûte de Boehm de 1847 met fin à un problème historique et stimule la production d'un genre dont la principale qualité est de mettre en valeur la virtuosité instrumentale. Le tournant que reflète cette production éditoriale correspond visiblement à la commercialisation du nouveau modèle d'instrument en France.
3. La chute de 67% de la production de ce genre durant les cinq premières années des années 1870 correspond à la baisse de l'affection du public pour les partitions basées sur des thèmes d'opéra et la fin de son apogée. La différence est encore supérieure si l'on regarde de plus près la production : seulement 8 œuvres pour flûte sont déposées en 1870, alors que 14 ont été consignées en 1871 (augmentation de presque 2 fois, soit 75%), et 48 en 1872 (augmentation de 500% par rapport à 1870, et de 242% par rapport à 1871). Il est donc évident que les six mois²⁰⁹ de la guerre franco-prussienne en France eurent un impact sérieux sur les obligations d'enregistrement des éditeurs, mais pas sur la production, surtout si on la considère dans son ensemble. Ainsi, 171 ouvrages sont déposés au cours du quinquennat de 1875, soit une augmentation de la production de 17% par rapport à 1865 (146), c'est-à-dire une tendance toujours à la hausse malgré l'impact local du conflit de 1870, alors considéré comme simplement conjoncturel.
4. Le quatrième tournant se situe dans le dernier quart du XIX^e siècle. Comme tous les phénomènes de mode, après une période embryonnaire et une période ultérieure de grande splendeur, il finit par décliner. Ainsi, lors de cette dernière étape, la courbe du graphique représente la période de désuétude²¹⁰ de ce genre musical, malmené pendant des décennies par l'élite musicale parisienne – autoproclamée seul et véritable juge du bon goût – et qui s'acharnait à le faire disparaître. La phase de déclin de ce genre musical a duré un bon quart de siècle mais, contrairement à ce que l'on pourrait penser, elle ne s'est pas développée de manière constante ni homogène : ainsi, comme s'il s'agissait d'une dernière tentative de pérennité, pendant les cinq premières années de la décennie 1890, on observe une légère résistance à la disparition avec un maintien de la production par rapport au quinquennat de 1885. Cependant, la faible production par la suite fait de cette protubérance au milieu d'une ligne droite un faux espoir qui devient une simple préparation à l'inévitable quasi-extinction du genre à l'aube du XX^e siècle.

²⁰⁹ Du 19 juillet 1870 au 26 janvier 1871.

²¹⁰ Malgré le constat de cette période de désuétude, correspondant au stade ultime du phénomène, la production de partitions correspondant à ce genre musical continue d'être importante pendant toute la période que dure le déclin de sa production jusqu'à son extinction.

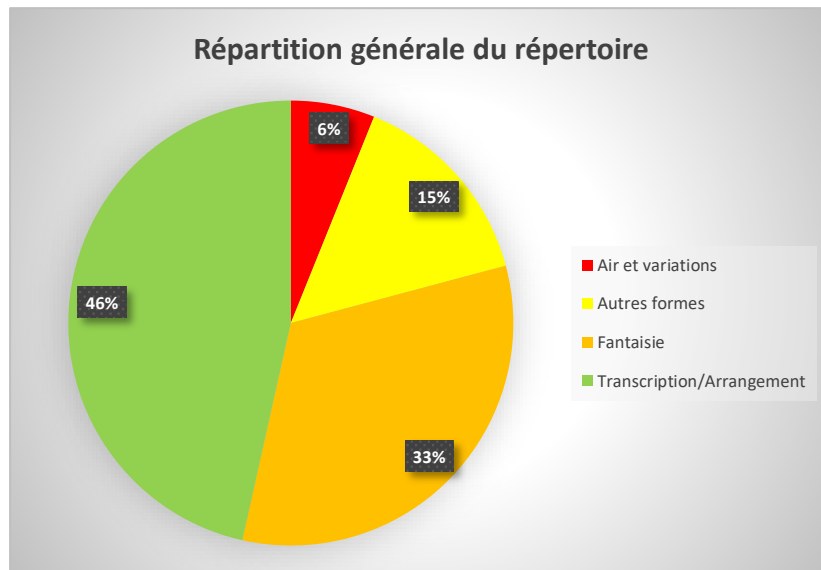


Graphique 37 : Présentation des points d'inflexion de la production du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique en France

Après la construction du corpus spécifique et périphérique de cette étude – résultant de la recherche du répertoire conservé dans les différentes collections de la BnF – la totalité de la construction de ce répertoire s'élève à 1229 œuvres pour flûte traversière sur des thèmes d'opéra. En tenant compte de la présentation et de la forme de chaque document étudié, tous les documents sont classés en quatre catégories différentes :

- a. 400 œuvres correspondent au genre de la Fantaisie, et contiennent cette appellation dans leur titre ou du moins dans l'en-tête de la partition.
- b. 571 du nombre total de partitions correspondent à des transcriptions et/ou arrangements²¹¹, celles-ci doivent contenir ladite appellation dans leur titre ou dans l'en-tête de la partition.
- c. 75 d'entre eux sont des « Thèmes et variations » du patrimoine du XVIII^e siècle, contenant l'appellation dans leur titre ou honorant autrement la présente classification par leur contenu
- d. Enfin, les 181 restantes sont des formes alternatives à la fantaisie, soit toutes les partitions ne portant pas cette désignation dans leur titre et ne rentrant pas non plus dans les classifications précédentes.

²¹¹ L'adaptation pour flûte de répertoire originalement destiné à d'autres instruments n'est pas considérée dans cette étude comme une transcription ou adaptation, sinon comme le genre qui affiche la partition originale.



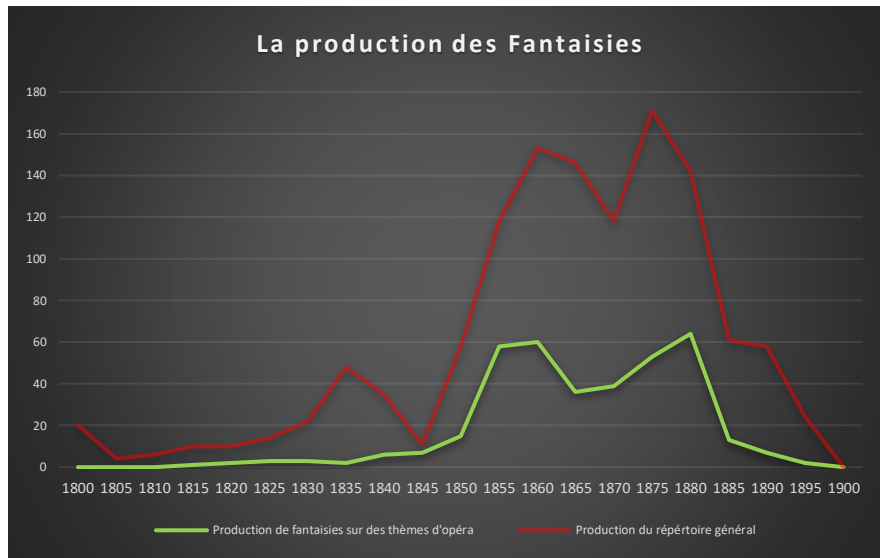
Graphique 38 : Représentation proportionnelle de la division du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique en sous-catégories

Il en ressort une nette prépondérance de la production de la transcription et/ou arrangement, ainsi que de la Fantaisie. La formule « Thème et variations », composition très populaire à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, ne semble pas représenter une grande partie du répertoire de la flûte sur des thèmes d'opéra avec seulement 6%, et les formes alternatives ne présentent que 15% du répertoire total. Bien que la totalité des transcriptions dépasse de loin celle du genre de la Fantaisie, il faut se souvenir que les formes alternatives partagent avec elle une forme de construction similaire. Il est donc normal que leur pourcentage soit ajouté à celui de la Fantaisie, ce qui donne une catégorie de répertoire équilibrée avec celle des transcriptions. Rappelons cependant que, bien que le genre de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra répond à un désir de liberté, la formule de ces compositions alternatives n'affiche pas cette annonce de liberté dans sa nomination. Toutefois, elle se fait bien sentir à l'intérieur de chaque discours musical de ces compositions.

2.2.2.2.2 La production de la Fantaisie

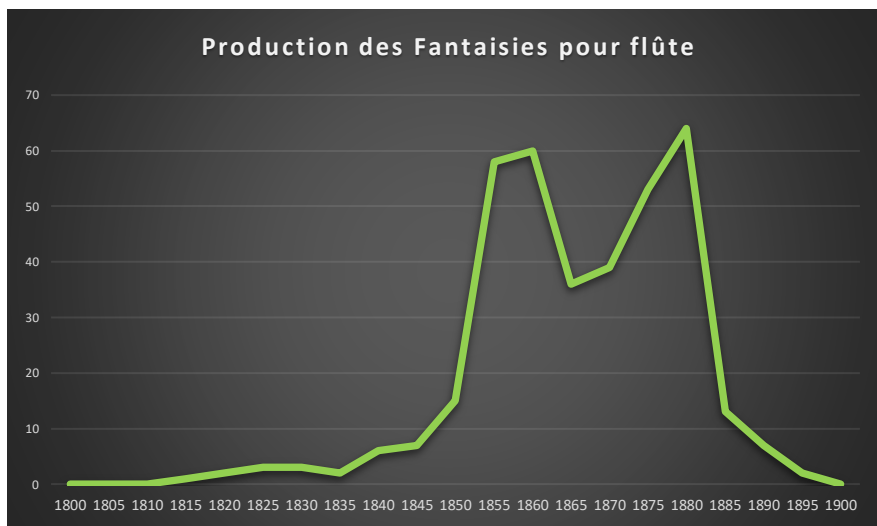
Comme il est possible de le constater sur les graphiques précédents, seulement 33% de la production totale du répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra en France au cours du XIX^e siècle a été consacrée à la forme de la fantaisie. Bien que ce genre soit a priori particulièrement riche, avec 401 Fantaisies pour flûte²¹², les courbes qui composent le graphique comparatif de la production totale avec celle de la Fantaisie font apparaître cette dernière comme particulièrement discrète et peu représentative :

²¹² Il est nécessaire de signaler que seuls 29 exemplaires des 401 n'offrent pas de données suffisantes pour une datation précise de leur inscription au Dépôt légal. En conséquence, ces spécimens ne figurent pas parmi ceux observés pour la construction des présentes courbes de production.



Graphique 39 : Représentation comparée de la production générale du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique et celle de la Fantaisie

Même si l'on observe un mouvement de production quasi parallèle dans les deux courbes, il ne faut pas oublier que le genre de la Fantaisie – en rupture avec la rigidité des formes antérieures, et donc formellement libre – a réussi non seulement à accaparer un tiers du marché musical, mais à marquer sa présence lors des soirées musicales de l'élite parisienne de façon quasi exclusive en comparaison du 2/3 restant de la production :



Graphique 40 : Représentation de la production du répertoire de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra

Ce graphique fournit de nombreuses indications sur la production de ces partitions :

1. La production de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra – similairement à la production générale – n'est pas homogène dans le temps. Elle témoigne des périodes de quasi-absence de publication – comme durant les premières décennies du XIX^e siècle – et d'autres de production particulièrement intense – comme celle représentée entre les

années 1850 et 1880 – qui contrastent avec la période de déclin de la production, particulièrement marquée à la fin du siècle.

2. Il y a une première phase d'augmentation dans la production de Fantaisies que l'on peut qualifier de brusque. Alors que dans les années 1840, la production totale s'élève à 13 exemplaires consignés par le dépôt légal, durant les années 1850, une multiplication de presque six fois, soit une augmentation de 461%, de la publication de fantaisies est consignée. Est-il possible qu'une telle augmentation soudaine soit associée à l'apparition du nouveau modèle de flûte de 1847 par Boehm ? Une aussi forte augmentation ne peut évidemment être justifiée que par un événement de même nature²¹³ : le mécanisme de la flûte Boehm en 1847 dote le flûtiste d'un degré de virtuosité flagrant, supérieur à ce qu'il avait connu jusqu'alors. Un examen plus approfondi des chiffres de ladite production fait apparaître une augmentation remarquable de la production – presque quatre fois plus élevée, soit une augmentation de 286% – ce qui permet de répondre sans équivoque à la question par l'affirmative : le succès de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra en France au cours du XIX^e siècle est directement associé à l'introduction du modèle de flûte de 1847.
3. Alors que l'association avec l'essor de ce genre de composition des implémentations faites par Boehm dans son modèle de 1847 semble évidente, ce n'est pas le cas avec le modèle plus ancien de 1832. La courbe atteste une période de précarité homogène dans son activité durant les quatre premières décennies du XIX^e siècle. Cependant, à l'intérieur de cette homogénéité, il y a une petite saillie dans la courbe qui viendrait mettre en relief cette homogénéité autour de la production du quinquennat de 1835 et de 1840. Cette légère croissance, comme pour le modèle de flûte de 1847, pourrait être une réponse aux mises en œuvre apportées par le modèle de flûte Boehm de 1832. Cette volonté d'encourager un genre encore embryonnaire est comme une phase préalable de préparation : le prélude à la phase d'expansion qui allait suivre.
4. La production enregistrée dans le dépôt légal pendant le quinquennat de 1865 montre une période de léger déclin, avec une baisse de 66% par rapport à la période quinquennale de 1860. Ce déclin de la publication du répertoire de Fantaisies se prolonge quelques années après la crise de 1870. Bien que la production générale indique également une période de récession dans la publication du répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra en 1870, il ne faut pas la confondre avec celle vécue dans la production spécifique de la Fantaisie. Par ailleurs, il est probable que cette absence de croissance corresponde à un besoin de repos du genre musical. Imaginer une anticipation de la crise politique de 1870 serait tout aussi prétentieux que fantaisiste.
5. Après une période de légère récession, la deuxième phase de succès dans la production de fantaisie peut être observée autour de 1880, lorsque le genre connaît une popularité sans précédent, avec une augmentation de près de 7% de la

²¹³ Il est possible que le caractère pacifique de la coexistence des deux modèles d'instrument – ancien et moderne – préalablement indiquée jusqu'à présent, ne l'ait finalement pas été. Il n'est pas improbable qu'une lutte pacifique entre défenseurs et détracteurs du modèle flûtiste de Boehm se traduise par l'exacerbation des publications de partitions pour un instrument et l'autre, justifiant l'augmentation soudaine de la production du genre.

production par rapport à 1860. Survient, assez logiquement, la phase de déclin avec un caractère vertigineux²¹⁴ jusqu'à sa quasi-disparition à la fin du XIX^e siècle.

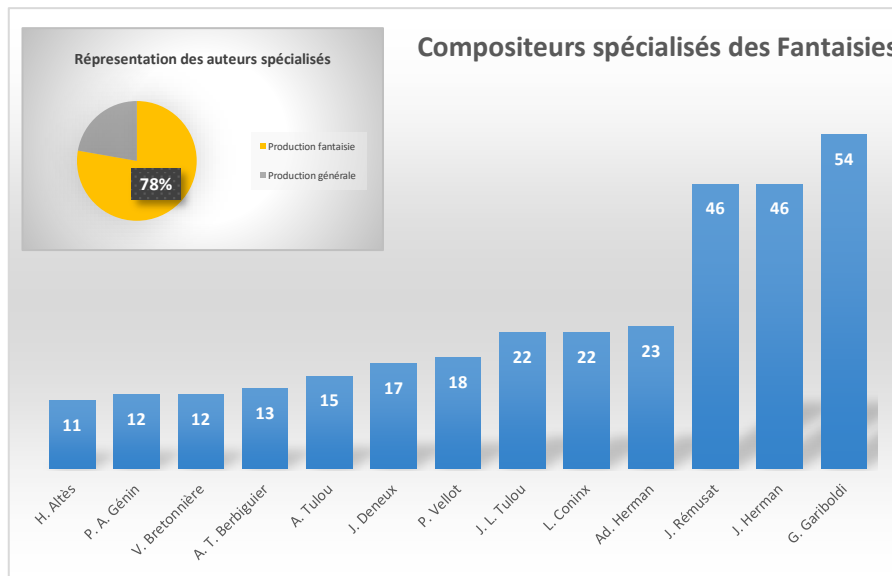
La publication d'un genre musical aussi particulier que celui de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra résulte également de la simultanéité de plusieurs facteurs d'un point de vue commercial :

- a. Un public qui se constitue en demandeur de ce genre, ainsi qu'en acheteur potentiel de ses partitions.
- b. Un éditeur capable d'imprimer de la musique et intéressé pour répondre à la demande de ce public.
- c. Un marché adapté, capable de faire correspondre les besoins et les aspirations du vendeur aux désirs et aux possibilités économiques de l'acheteur.
- d. Des extraits d'opéra suffisamment attrayants – nouveaux ou déjà connus – et adaptables de façon à assurer la viabilité de ce type de genre.
- e. Des musiciens-auteurs capables de réaliser le travail que la dichotomie de la liberté de la Fantaisie impose à l'utilisation de leurs thèmes d'opéra.

Pour ce qui est des compositeurs de ce genre musical, et comme cela a été analysé en détail ci-dessus, la paternité du genre appartient presque exclusivement aux flûtistes. Cette exigence, condition *sine qua non* pour obtenir la confiance des éditeurs, favorise l'obtention d'un accord avec ceux-ci pour sa publication et sa distribution commerciale. La reconnaissance musicale que le public accorde aux auteurs se traduit par une reconnaissance commerciale du répertoire qu'ils signent eux-mêmes, donnant une garantie de qualité à la maison d'édition qui, de son côté, assume le risque de la publication. On voit dans le graphique suivant que trois auteurs se distinguent de leurs collègues : Jean Rémusat, Jules Herman et l'indiscutable Giuseppe Gariboldi, qui signeront la publication d'importants recueils de Fantaisies²¹⁵, bien que comme cela a été dit, Gariboldi les adapte à partir de l'œuvre déjà publiée du violoniste Adolphe Herman.

²¹⁴ Il est important de rappeler qu'au cours du dernier quart du XIX^e siècle, et après le changement d'orientation esthétique vécu après la guerre franco-prussienne de 1870, l'apparition de sociétés comme celle de Paul Taffanel a favorisé une programmation musicale instrumentale moins soucieuse de la scène lyrique, et davantage axée sur la création d'un répertoire spécifique. À cette époque, le répertoire basé sur des thèmes lyriques, non seulement cesse de s'étendre, mais commence également à disparaître de la scène publique, manquant d'interprètes pour le défendre avec autant d'effort que par le passé. La programmation du répertoire de la flûte ancienne ou moderne, sans honorer les thèmes favoris de l'opéra, inonde la presse durant le dernier tiers du XIX^e siècle.

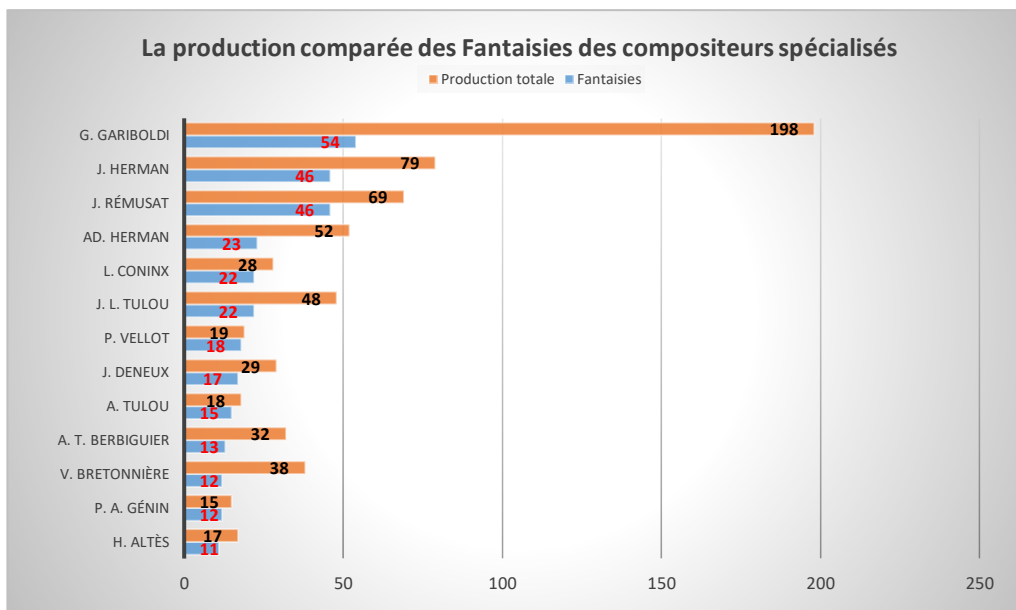
²¹⁵ Jean Rémusat, *Illustrations musicales, 10 petites fantaisies pour flûte seule, sur les motifs des opéras* « Tancredi », « L'Elisire d'amore », « Parisina », « Capuletti », « Gazza ladra », « Elisabeth », *Casta diva*, « Il furioso », « Le Barbier de Séville », « Mathilde de Sabran », Paris, A. Leduc, 1862 ; Jules Herman, *Les souvenirs dramatiques du flûtiste, 12 fantaisies progressives pour la flûte avec accompagnement de piano*, Paris, E. Gérard, 1870-1873 ; Giuseppe Gariboldi, *École du flûtiste : morceaux faciles et progressifs pour flûte et piano d'après A. Herman*, Paris, Brandus, 1877-1883.



Graphique 41 : Production des compositeurs spécialisés dans le genre de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra et visuelle de la proportion qui représente à l'intérieur de sa production totale en France au cours du XIX^e siècle

Comme cela est visible sur le graphique, les compositeurs identifiés dans cette étude comme auteurs spécialisés produisent plus de dix exemplaires de Fantaisies. Ce qui représente plus des $\frac{3}{4}$ de la production totale de ce genre, soit 78%. Cela rend ces auteurs et leur production représentatifs de celle de ce genre. Cela signifie-t-il alors que le proverbe français « on est jamais mieux servi que par soi-même » doit être pris sérieusement en considération dans le cas présent ? Ou qu'au contraire, le développement du répertoire de la flûte n'intéresse que les instrumentistes eux-mêmes ? Bien que la réponse à chaque question soit par essence contraire à l'autre, on peut envisager, dans ce cas, une réponse affirmative aux deux questions. Répétons que la période de croissance du genre virtuose de la fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra, entre 1850 et 1880, est directement liée à l'apparition et à la mise en œuvre en France du modèle de flûte Boehm de 1847. La nouveauté de son mécanisme a encouragé l'exploration du nouveau répertoire et son exploitation. Il est clair que ce sont les instrumentistes eux-mêmes qui connaissent le mieux son potentiel et ses limites, du moins personnellement, et qui peuvent légitimement explorer les nouvelles possibilités avec les éléments que leur donne leur propre expérience. A une époque où les possibilités de la nouvelle flûte traversière sont encore inconnues des auteurs non initiés, seuls les praticiens de la flûte traversière sont capables de pousser à la fois le répertoire qui leur est consacré et la virtuosité qui y est développée.

Malgré l'évidente implication personnelle, d'essence surtout commerciale, qu'exige chaque contribution, la représentation de la production de Fantaisies pour flûte dans la totalité de la production de chaque compositeur est surprenante. Le graphique suivant représente le nombre de publications enregistrées dans le dépôt légal au cours du XIX^e siècle par rapport à celui du registre des Fantaisies :



Graphique 42 : Représentation comparée de la production générale des compositeurs dites spécialisée et celle des Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra

Il se dégage une différence substantielle entre la production prolifique de certains auteurs à succès, tel Gariboldi, et la faible représentation d'à peine 27% du genre de la Fantaisie. Ces données contrastent avec celles d'auteurs peut-être moins prolifiques dans leur production totale, comme Génin ou Coninx, qui consacrent une part importante de leur production – respectivement 80% et 78% – à la composition dudit genre. C'est ce qui ressort des données basées sur les partitions conservées dans le cadre du dépôt légal et des collections patrimoniales de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris et présentées dans le tableau suivant :

	Fantaisies	Production totale
H. Altès	11	17
P. A. Génin	12	15
V. Bretonnière	12	38
A. T. Berbiguier	13	32
A. Tulou	15	18
J. Deneux	17	29
P. Vellot	18	19
J. L. Tulou	22	48
L. Coninx	22	28
Ad. Herman	23	52
J. Rémusat	46	69
J. Herman	46	79
G. Gariboldi	54	198

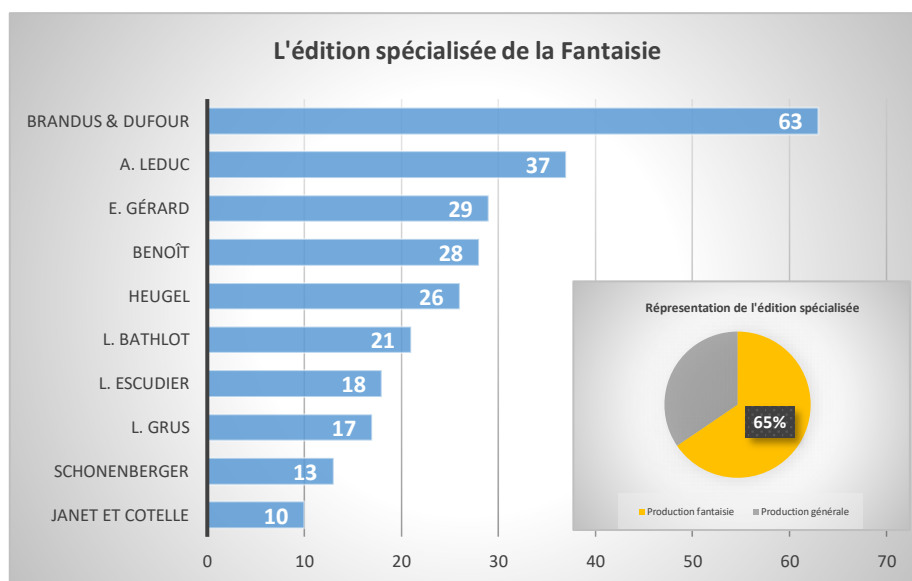
Tableau 15 : Données de la production spécialisée : confrontation du pourcentage des compositions des Fantaisies dans la production de chaque compositeur et le pourcentage qui représente au sein de la production générale du genre

D'après l'étude des données sélectionnées, à l'exception du cas de Rémusat, aucun des trois compositeurs dits « spécialisés » dans la production de Fantaisies pour flûte ne consacre à ce genre plus de la moitié de sa production totale. À l'inverse, les compositeurs ayant une production générale moins représentative la consacrent presque entièrement à la composition de partitions de ce genre. Cela signifie-t-il que les compositeurs censés être spécialisés cessent de l'être au profit de compositeurs ayant une productivité moindre mais presque entièrement consacrée à la Fantaisie ? Les compositeurs « non spécialisés » dans le répertoire pour flûte le seraient-ils finalement pour la composition de la Fantaisie pour flûte ? Une réponse affirmative basée sur un raisonnement logique serait fautive à tout point de vue. Il serait plus exact de dire que certains auteurs choisissent de se concentrer sur la publication de Fantaisies tandis que d'autres estiment nécessaire de publier aussi d'autres formes de composition afin de prendre la plus grande part de marché possible. Cependant, si l'on considère le pourcentage que représente la publication des Fantaisies de chaque auteur dans la production totale pour la flûte, une réponse négative à la question ci-dessus semble naturellement s'imposer.

À cet égard, une réserve doit être émise sur le cas de la production de Fantaisies pour flûte de Giuseppe Gariboldi, dans la mesure où, sur les 54 partitions qui lui sont attribuées, 31 appartiennent à des recueils de partitions adaptées pour la flûte à partir de celles précédemment publiées par Adolphe Herman. Giuseppe Gariboldi ne serait-il donc pas un auteur spécialisé dans la Fantaisie ? Oui, sans doute, mais pour donner une réponse juste, il faut procéder à une étude exhaustive du degré d'accommodation ainsi que de la nature des contributions apportées par ses soins dans ces arrangements. Or une telle enquête est loin de l'objectif principal de la présente étude, aussi est-il raisonnable de la laisser pour des recherches ultérieures.

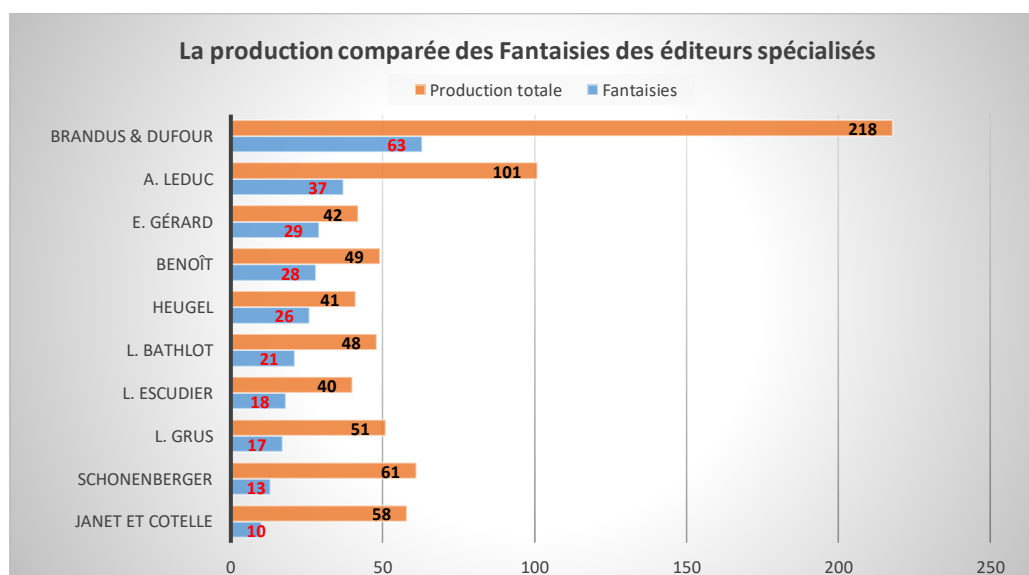
Comme ce fut les cas pour les compositeurs de ce répertoire, une spécialisation éditoriale apparaît aussi visible dans la publication des Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra. Si la complexité du genre ainsi que sa perception sociale suscitent certains préjugés chez les auteurs – auxquels on associe inévitablement la qualité musicale dont jouit socialement le genre – il n'en va pas de même pour les maisons d'édition, dont le seul objectif est de proposer un produit rapporteur de bénéfices pour chaque type de public. L'objectif commercial des maisons d'édition semble justifier la publication de chaque style de genre musical, sans porter préjugés quant à la qualité d'autres partitions différentes. Bien qu'il soit complexe, et peut-être même farfelu, de parler de spécialisation du répertoire publié par chaque maison d'édition, il est possible de leur conférer un certain degré d'affinité en fonction de leur répertoire publié.

Le graphique suivant indique l'implication des maisons d'édition en France qui, au cours du XIX^e siècle, ont publié au moins dix exemplaires de fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra :



Graphique 43 : Production d'éditeurs spécialisés dans le genre de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra et visuelle de la proportion qui représente à l'intérieur de la production totale du genre

Malgré le fait que les publications des dix maisons d'édition ayant le plus d'affinités avec la Fantaisie au cours du XIX^e siècle occupent 65% de sa production totale, les 35% restants ont été publiés par des maisons d'édition peu engagées dans le genre ou ayant une durée de vie éphémère. Selon le résultat des données, Brandus & Dufour²¹⁶ se distingue doublant presque sa production de Fantaisies pour flûtes par rapport à celle de ses collègues. Cependant, comme il en est pour les auteurs, une comparaison de la publication de ce genre avec la production totale du répertoire pour flûte de chaque maison d'édition fournit des informations supplémentaires :



Graphique 44 : Représentation comparée de la production générale et des Fantaisies des éditeurs dits spécialisés

²¹⁶ Englobant toutes les dénominations sociales qu'ils assument tout au long de leur existence mercantile.

Le graphique comparatif ci-dessus fait comprendre que la tendance éditoriale des Fantaisies sur des thèmes d'opéra pour flûte est comparable pour presque tous les éditeurs. La plus surprenante, est celle de Brandus & Dufour. En revanche, comme pour la plupart d'entre elles, on remarque une volonté de répondre à tous les types de genres musicaux. Remarquons aussi que le cas de la production générale de Janet et Cotelle est trompeuse : seules les planches de A. Cotelle ont imprimé ce type de répertoire.

	Fantaisies	Production totale
Janet et Cotelle	10	58
Schonenberger	13	61
L. Grus	17	51
L. Escudier	18	40
L. Bathlot	21	48
Heugel	26	41
Benoît	28	49
E. Gérard	29	42
A. Leduc	37	101
Brandus & Dufour	63	218

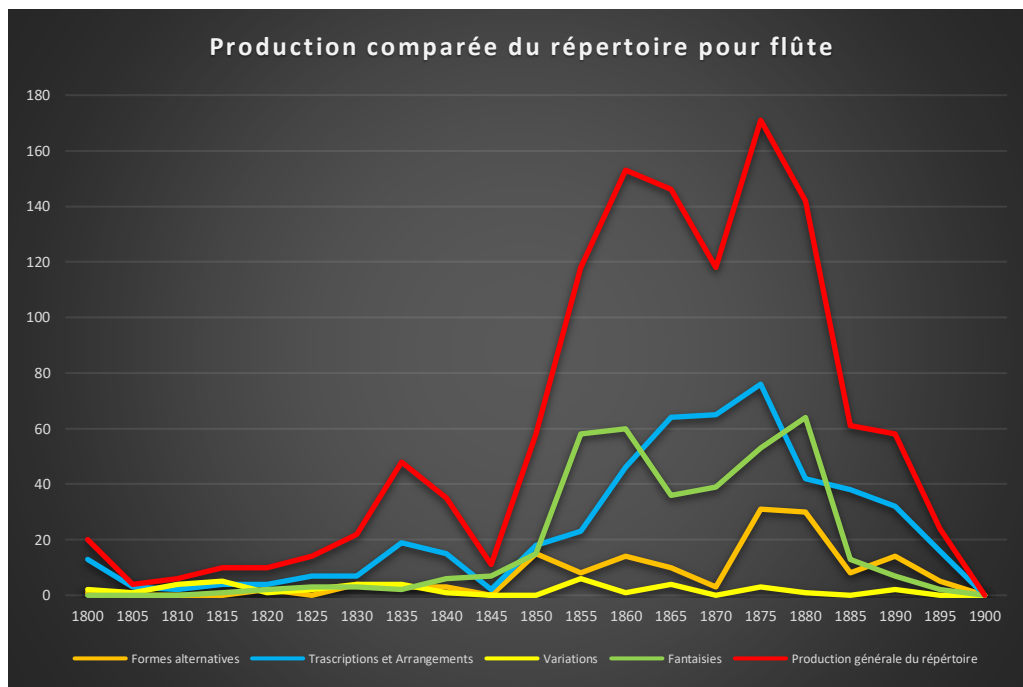
Tableau 16 : Données de l'édition spécialisée : confrontation du pourcentage de l'édition des Fantaisies dans la production de chaque éditeur et le pourcentage qui représente au sein de la production générale du genre

Notons encore l'affinité significative pour ce genre de composition des maisons Heugel, Benoît et Gérard qui y consacrent plus de la moitié de leur production totale. De même, le pourcentage trompeur de Janet et Cotelle représente en réalité 100% de la production totale de la maison d'édition tenue par A. Cotelle. Enfin, ces partitions furent composées principalement par l'un des défenseurs de la flûte de système ancien : Louis-Joseph Coninx.

Les données fournies dans cette étude mettent l'accent sur la notoriété de la production de Fantaisies sur des thèmes de flûte en France durant le XIX^e siècle et annoncent la période dominante comprise entre 1850 à 1880. L'importance de leur production répond à un vif désir de consommation de la part du public amateur désireux de s'imaginer virtuose à l'image de leurs flûtistes préférés. Les maisons d'édition ont joué un rôle discret mais fondamental : elles ont réussi à satisfaire la demande de nouveaux répertoires pour la flûte en combinant la sécurité offerte par la vente de thèmes populaires à succès et la compétence offerte par auteurs virtuoses composant pour leur propre instrument. Ce phénomène d'édition coïncide avec la naissance et l'expansion du concept de virtuose itinérant – rapidement adopté par maintes flûtistes – qui stimule le désir d'acquérir ce type de répertoire. Par conséquent, c'est sans surprise que l'apparition d'un instrument permettant une véritable liberté mécanique – entendez par là celle qui le rend à égalité avec d'autres instruments tels que le piano ou le violon – est vue comme le générateur du phénomène musical virtuose par excellence : celui de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra.

2.2.2.2.3 Le répertoire commercial alternatif à la Fantaisie

Comme déjà dit, le répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra conservé dans les différents fonds, et notamment celui conservé au Département de la Musique de la BnF se divise en quatre grandes catégories selon leur forme : la Fantaisie, qui a déjà été analysée, les arrangements et/ou transcriptions, la formule de « Thèmes et variations », et enfin les formes alternatives à la Fantaisie :



Graphique 45 : Représentation des différentes courbes de production du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique en fonction de leur catégorie

Ces courbes décrivent les différences dans l'évolution en France de chaque catégorie au cours du XIX^e siècle. Les mouvements opposés dans la production des différentes catégories sont frappants, car ils révèlent des préférences éditoriales qui répondent sans doute à des préférences sociales.

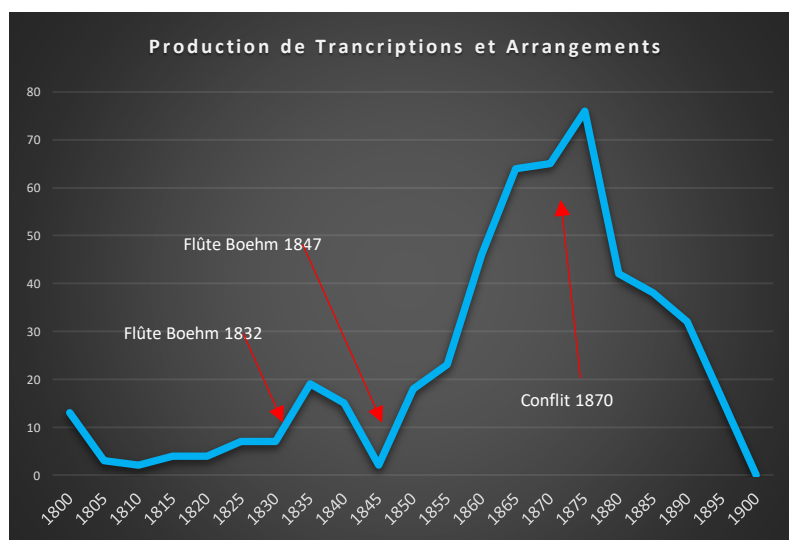
A. Les transcriptions et arrangements

Alors que le répertoire des Fantaisies peut être considéré comme générateur de virtuosité musicale, tout en apportant divers avantages tant sur le plan musical que commercial, le genre des transcriptions et des arrangements de thèmes d'opéra ne peut être vu que du point de vue d'un phénomène purement commercial. Pour que le genre représenté par les partitions de ces transcriptions et arrangements soit viable commercialement parlant, il doit répondre à certaines exigences d'un point de vue musical :

- a. Dans la mesure du possible, la partition doit rester fidèle à l'air ou aux airs qu'elle est censée reproduire.

- b. Une adaptation confortable et supportable à une tonalité dépourvue de complexité d'un point de vue visuel est attendue.
- c. Contourner autant que possible toute forme de complexité technique. Le niveau souvent requis pour la performance ne dépasse celui d'un débutant avisé.
- d. Se faire l'écho d'airs d'opéras à la mode ou à succès constant.

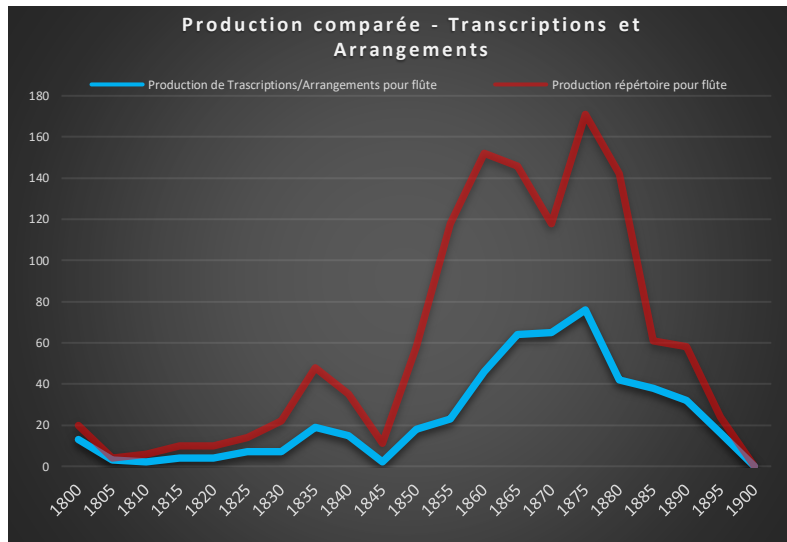
Sachant que le public visé par ce répertoire est exclusivement constitué d'amateurs, il est fréquent de trouver ces transcriptions en format in-8°. Ce format correspond à environ la moitié du format A-4 actuel et, d'un point de vue logistique, il ne présente que des avantages : il est facilement manipulable et transportable et les coûts d'impression sont considérablement réduits, proposant ainsi de la musique attractive à faible coût. Ces caractéristiques rendent ce répertoire, souvent dédaigné par la presse spécialisée, particulièrement séduisant pour les amateurs des diverses couches sociales. La courbe de la production de transcriptions et d'arrangements de thèmes d'opéra représentée dans le graphique reflète deux moments d'activité intense : le premier au cours des années 1830, et le second, plus important et plus étendu, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, miroir d'une période de succès particulièrement longue entre les années 1850 et 1880. Bien que les points de départ des deux courbes ci-dessus ne soient plus surprenants à ce stade de la recherche, il est important de souligner un troisième point qui risque de passer inaperçu : la crise de 1870 non seulement n'a pas d'impact sur la production de ces partitions, mais elle connaît même une légère augmentation. En outre, la principale période de succès de ce genre musical ne connaît aucun moment de récession, comme c'est le cas pour les autres catégories, et ne développe qu'une courbe ascendante suivie d'une courbe descendante. Entre 1845 et 1875, la croissance est notable : malgré seulement 2 publications au cours de la période quinquennale de 1845, elle note 76 au cours de la période quinquennale de 1875.



Graphique 46 : Représentation de la production de la catégorie des transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique

En revanche, l'activité de production décline en 25 ans seulement, mais la courbe représente une période naturelle de déclin de la production de transcriptions et d'arrangements

de nature moins abrupte, avec une baisse de 100% entre 1875 et 1885, que dans la courbe de production globale, qui connaît une chute, également entre 1875 et 1885, de 180% en 10 ans seulement. L'activité des transcriptions et arrangements comparée à la production générale permet d'aboutir à deux conclusions qui sont invisibles dans le graphique d'activité isolée précédent :



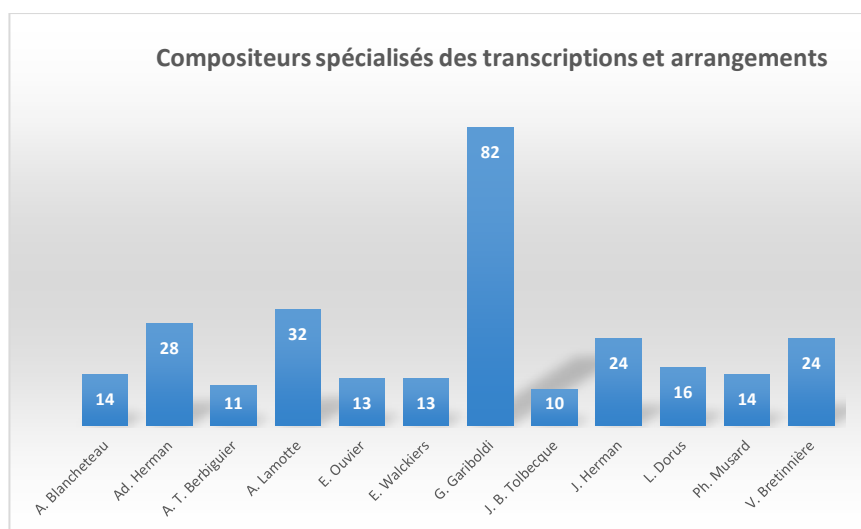
Graphique 47 : Production comparée de la production générale pour flûte et celle des transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique

- a. La première période d'activité, autour des années 1830, est commune et parallèle dans les deux productions.
- a. La deuxième période d'activité, bien que la plus importante, perd de sa force visuelle dans le graphique comparatif. Les périodes de croissance et de déclin ultérieur apparaissent floues et même homogénéisées par rapport à l'intensité de la courbe de la production générale.

La paternité des partitions de ce genre contraste fortement avec celle des Fantaisies. Si l'étude précédente révélait une quasi-unanimité des flûtistes dans la paternité de la plupart des Fantaisies, le scénario n'est pas tout à fait le même pour les publications de transcriptions et/ou d'arrangements : seulement 60% du répertoire des auteurs indiqués comme « spécialisés », avec plus de dix publications consignées dans le dépôt légal, est écrit par des flûtistes. Cela signifie-t-il que les transcriptions nécessitent moins de connaissances techniques de l'instrument ? L'étude des données justifie une réponse affirmative. Cette réponse semble par ailleurs en parfaite harmonie avec la principale vertu de ce genre : la facilité technique observable dans la majorité de ses partitions. Ainsi, pour la réalisation de ces aménagements, l'exigence précédemment observée d'être un praticien de l'instrument cesse d'être nécessaire et devient seulement souhaitable. L'importance des productions respectives ressort du graphique ci-dessous :

Auteurs ²¹⁷	Œuvres publiées
A. Blancheteau	14
Ad. Herman	28
A. T. Berbiguier	11
A. Lamotte	32
E. Ouvier	13
E. Walckiers	13
G. Gariboldi	82
J. B. Tolbecque	10
J. Herman	24
L. Dorus	16
Ph. Musard	14
V. Bretonnière	24

Tableau 17 : Auteurs spécialisés des transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique. Les auteurs flûtistes sont signalés en couleur rouge et les auteurs non-flûtistes en orange.



Graphique 48 : Représentation de la production d'auteurs spécialisés des transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique

Force est de constater une fois de plus l'importante activité du flûtiste qui s'est expatrié en France, Giuseppe Gariboldi, et qui n'hésite pas à mettre à profit ses compétences pour alimenter le répertoire pour le marché amateur. Étant donné que, comme nous l'avons déjà mentionné, Gariboldi a occupé plusieurs postes de professeur de musique, un tel résultat n'est pas surprenant. Ainsi, le flûtiste-auteur contribue à l'expansion de l'édition musicale dans cette importante catégorie de marché, à laquelle il participe également en formant des amateurs susceptibles d'acquiescer ces partitions.

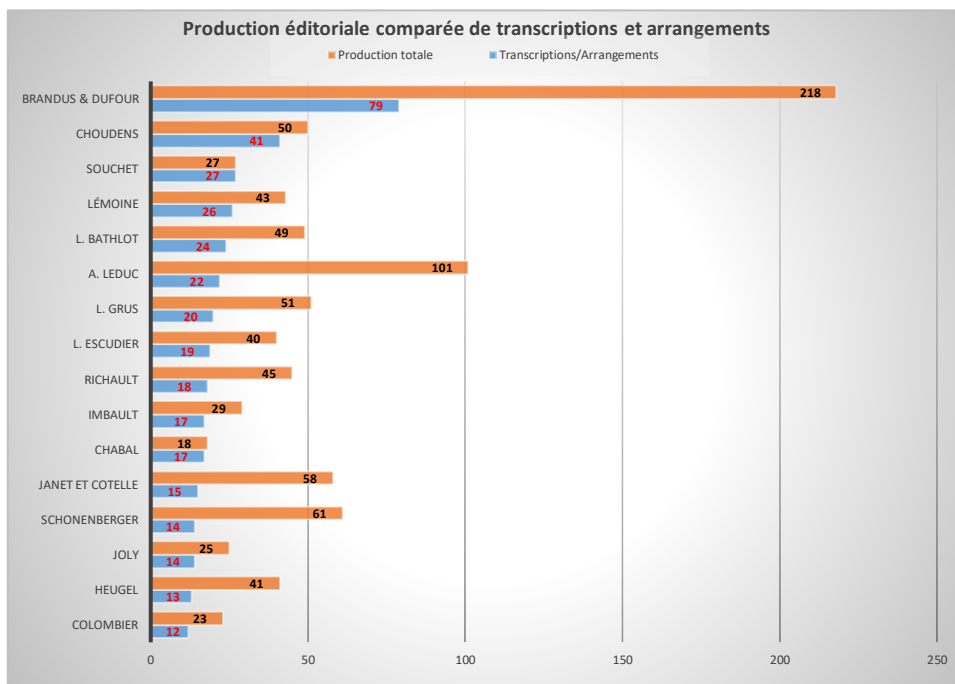
²¹⁷ En orange les auteurs non-flûtistes et en rouge les auteurs flûtistes.

L'intérêt commercial des maisons d'édition pour ce genre musical est remarquable. Une production de cette ampleur, en plus d'accentuer le profit commercial pour la maison d'édition en question, est consacrée à un marché qui, bien que le genre de la Fantaisie n'y consacre pas d'attention particulière mais sans l'exclure non plus, n'a pas bénéficié d'une réelle importance jusqu'à présent : le marché des amateurs. Comme on peut le voir dans le tableau ci-dessous, près de la moitié des éditions considérées comme « spécialisées » dans cette étude consacrent au moins la moitié de son répertoire global pour flûte à des thèmes d'opéra. Prenons pour exemples la prestigieuse maison Choudens qui consacre 82% de son activité à ce style de répertoire, de la maison Chabal avec près de 95% et de l'éphémère magasin *L'Amie de l'artiste*, la maison Souchet, qui y consacre 100% de sa production pour flûte.

Éditeur	Production
Colombier	12
Heugel	13
Joly	14
Schonenberger	14
Janet et Cotelle	15
Chabal	17
Imbault	17
Richault	18
L. Escudier	19
L. Grus	20
A. Leduc	22
L. Bathlot	24
Lémoine	26
Souchet	27
Choudens	41
Brandus & Dufour	79

Tableau 18 : Éditeurs spécialisés des transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique

Cependant, ces maisons d'édition ne sont pas les seules à mériter une mention ; les maisons Bathlot et Escudier ne se désolidarisent pas de la vente de ce style de partition, et encore moins du marché amateur, les deux maisons présentant des pourcentages de production très proches de 50%. Richault avec 40%, Grus 39%, Brandus & Dufour 36% et Heugel avec 31% manifestent également un intérêt discret pour les œuvres d'amateurs. Cette activité leur permet, avec un effort minime, d'assurer leur participation et leur présence dans cette part de marché en hausse, qui s'avérera si profitable d'un point de vue financier. Ceci est visible dans le graphique suivant, qui compare les productions totales respectives avec l'activité que chaque maison consacre à la transcription.

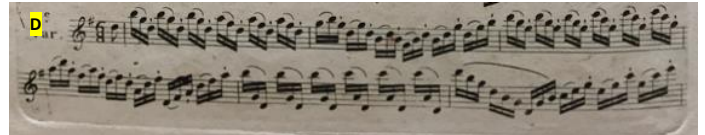


Graphique 49 : Production comparée de la production éditoriale générale pour flûte et celle de transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique

B. La forme « Thème et variations »

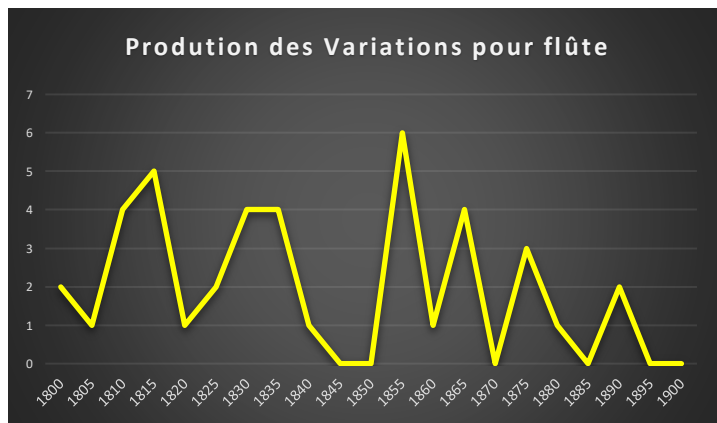
Le répertoire communément appelé « Thème et Variations » était très populaire au XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Ce répertoire permettait d'entendre le thème choisi – dans cette étude, un thème tiré d'un opéra^A – au début de la performance, puis de le cacher voire de le transformer en différentes formules virtuoses afin de mettre en valeur les qualités techniques de l'interprète ainsi que la capacité du public à reconnaître ce thème. Un exemple dont on peut apprécier les principales caractéristiques est *l'Air varié sur La Molinara pour flûte* de Wunderlich²¹⁸. Bien que chaque compositeur soit libre de déployer son ingéniosité tout au long des variations, il est intéressant d'apprécier l'utilisation d'un schéma dans leur construction, où la difficulté de chaque variation augmente par rapport à la précédente. Ainsi on pourra profiter de l'utilisation des gammes^B, des arpèges^C, des formules architecturales avec de grands sauts^D dans une tentative d'imitation polyphonique, des gruppotos, d'un moment de calme et de réflexion vers le milieu de la composition, y compris une variation en mode mineur^E dont l'objectif principal est de démontrer les qualités d'expression dans un mouvement lent.

²¹⁸ Johann Georg Wunderlich, *Air varié de la Molinara pour la flûte*, Paris, Benoist, s.d.

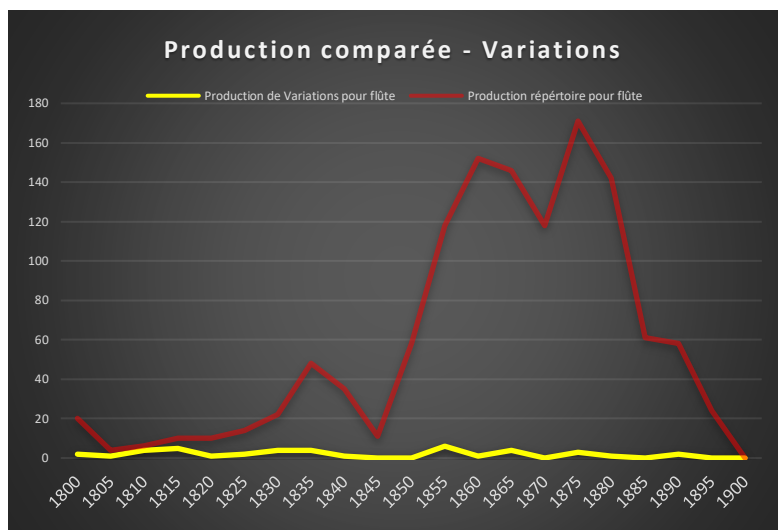


Exemple 12 : Johann Georg Wunderlich, *Air varié de la Molinara*, différents extraits de la partition de flûte

L'utilisation d'un graphique représentant la production de ce type de genre musical en utilisant les mêmes paramètres que les précédents, c'est-à-dire en analysant l'activité par groupes quinquennaux, offre une image peu lisible et particulièrement désordonnée avec des périodes répétées d'activité et de déclin :

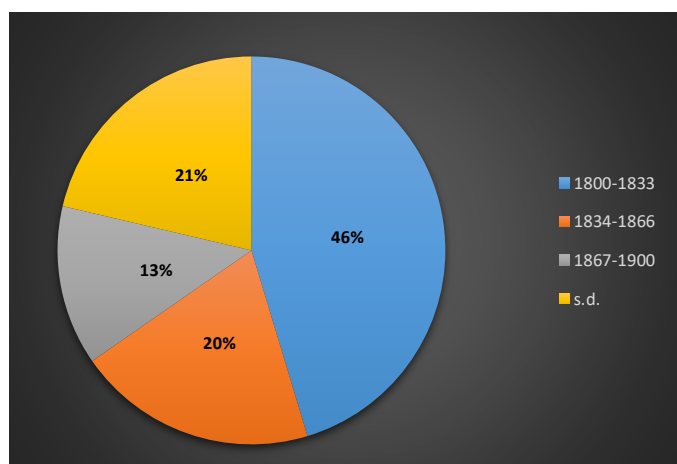


Graphique 50 : Représentation de la production de la catégorie d'air et variations pour flûte d'inspiration lyrique



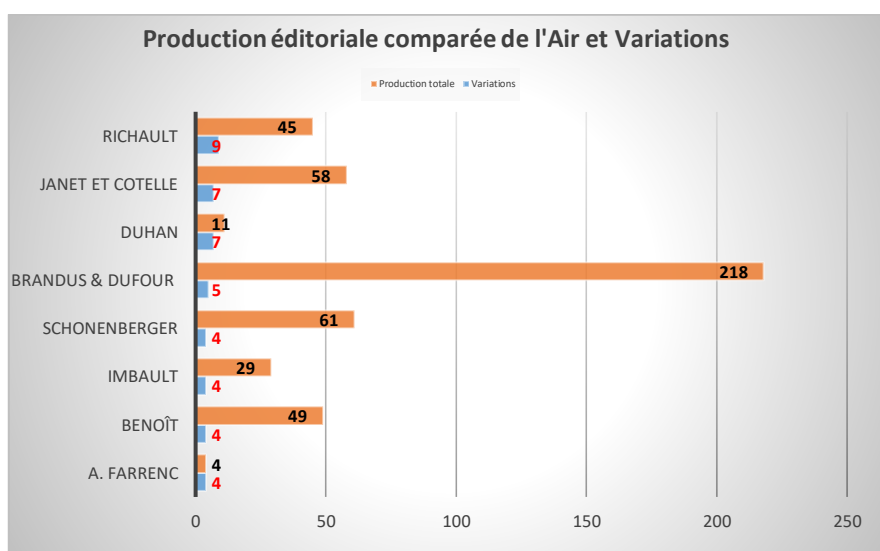
Graphique 51 : Production comparée de la production générale pour flûte et celle de l'air et variations d'inspiration lyrique

Bien que des courbes de cette nature conduisent à défendre une théorie de multiplications des périodes de succès pour ce genre, les mêmes données de production totale présentées dans le graphique peuvent aussi indiquer une activité capricieuse d'un genre déjà en désuétude en France à l'aube du XIX^e siècle. Afin de clarifier la lecture et d'interpréter avec précision une activité aussi maigre et désordonnée que celle de ce genre, il est souhaitable de la replacer dans un contexte global. Le graphique comparatif propose non seulement une lecture alternative, et sans doute plus réaliste, de la même courbe de production du répertoire des variations, mais il fournit également des informations complémentaires. Lorsque l'on regarde les deux lignes, on remarque que la différence dans leurs périodes d'activité est très prononcée. La courbe de production de la variation est discrète, homogène et proche d'un résultat continu nul. Bien que le graphique comparatif laisse voir un soupçon d'activité au cours du XIX^e siècle, près de la moitié des partitions enregistrées dans ce genre (34 sur 75) n'ont pas de datation fiable ou précise et doivent *de facto* être exclues. Cependant, un élargissement des paramètres temporels permettrait d'utiliser des datations approximatives en les plaçant dans une fourchette



Graphique 52 : Division de la production de l'air et variations pour d'inspiration lyrique en fonction de la période d'édition

La faible activité de ce genre traduit également la lassitude du public français du XIX^e siècle à l'égard des formes antérieures à la rigidité musicale, ainsi que leur désir de nouveauté formelle. Bien qu'il jouisse d'un certain degré de liberté formelle et musicale dans le genre de la variation, le musicien du XIX^e siècle est poussé à explorer de nouvelles formes musicales associées à l'originalité que ses titres semblent inspirer. Le graphique comparatif suivant montre sans surprise que la représentation de ce genre dans les différentes activités éditoriales est brève :



Graphique 53 : Production comparée de la production éditoriale générale pour flûte et celle de l'air et variations d'inspiration lyrique

Cependant, deux maisons d'édition paraissent s'intéresser à ce genre particulier : la maison Farrenc qui, bien que publiant peu de musique pour flûte sur des thèmes d'opéra, a décidé de publier exclusivement ce genre de musique, et les éditions Duhan. Signalons qu'Aristide Farrenc était à la fois flûtiste, musicologue et à partir de 1819 éditeur de musique qui se présentait comme le « propriétaire de la collection des œuvres pour flûte « propriétaire de la collection des œuvres pour flûte de Kuhlau »²¹⁹. L'intérêt que les deux éditeurs portent au genre des Variations n'est pas surprenant puisque tous deux ont eu leur période d'activité éditoriale principalement durant la première partie du XIX^e siècle, et que les particularités de ce genre semblaient encore trouver des sympathisants. Mais tirer des conclusions hors du contexte global du fait que la représentation de ce genre est maigre, risque de ne pas se correspondre avec la réalité. C'est pourquoi, avec l'objectif de proposer une lecture plus exacte, il semble capital de signaler le caractère plutôt sommaire de sa production au cours de la période étudiée.

²¹⁹ Anik Devriès et François Lesure, *op. cit.*, « Farrenc, Aristide », p. 169.

Éditeurs	Production
A. Farrenc	4
Benoît	4
Imbault	4
Schonenberger	4
Brandus & Dufour	5
Duhan	7
Janet et Cotelle	7
Richault	9

Tableau 19 : Éditeurs spécialisés de l'air et variations pour flûte d'inspiration lyrique

C. Les formules alternatives à la Fantaisie

L'attrait du genre de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra est sans doute dû à la fascination que provoque, tant chez les interprètes que chez les auditeurs, le sentiment de liberté et de nouveauté formelle de la partition. Si l'on estime que ce sentiment de liberté est le résultat d'une rupture radicale avec la rigidité de la Sonate, le contraste formel ne pouvait être plus grand à ce moment de l'histoire de la musique. De plus, la sécurité que procure à l'auditeur et à l'interprète un thème familier, dans ce cas, celui extrait de l'opéra, vient compenser la liberté qui s'affiche jusque dans le titre lui-même. Comme il ne pouvait en être autrement, l'apparition de formes alternatives – dans une volonté claire de copier et améliorer – répond au succès de la Fantaisie. Si ces partitions conservent pour l'essentiel la même liberté interne que celle qui apparaît déjà dans la Fantaisie, quel changement proposent-elles réellement dans leur production particulière ? Le principal changement de cette alternative, réside finalement dans le titre.

La nouveauté que contient le titre est vraisemblablement l'une des conséquences de l'expansion du commerce de l'édition musicale en France au cours du XIX^e siècle, répondant à la demande provoquée par le phénomène social d'élargissement du public amateur. L'utilisation d'une multiplicité de ces titres alternatifs répond à la volonté de chaque éditeur de se démarquer de ses collègues. Cette production musicale peut être classée en trois catégories, selon le rôle que chaque élément nouveau occupe dans le titre de l'œuvre musicale :

1. Le caractère informatif du titre comme caractéristique principale : comme s'il s'agissait d'une nécessité absolue, le titre annonce la formation de chambre que l'auditeur s'apprête à écouter : « duo », « trio », « quatuor » etc.
2. L'originalité du titre comme principal élément qui différencie la Fantaisie. Dans cette catégorie, il existe différentes alternatives qui informent sur la nature de l'œuvre musicale, en utilisant l'information poétique du titre. Ainsi, l'acheteur dispose de données grâce auxquelles il va se faire une idée de la qualité et de la fonction musicale de l'œuvre : *Divertissement*, *Souvenir*, *Mosaïque*, *Mélange*, *Pot-pourri*, *Bagatelle*, *Soirée*, *Hommage*, *Introduction et rondo*, *Illustrations*, *Caprice* et *Nocturne*. D'un point de vue qualitatif, le *Pot-pourri*, le *Mélange* et même la *Mosaïque* ne jouiront pas du même prestige musical qu'un *Caprice*, un *Souvenir* ou même un *Divertissement*. Le premier groupe indique une succession de mélodies sans obligation de construction architecturale d'un point de vue interne. Le second

groupe, comme c'est le cas des fantaisies, honore une catégorie musicale dans laquelle la forme et le contenu sont cultivés avec le soin.

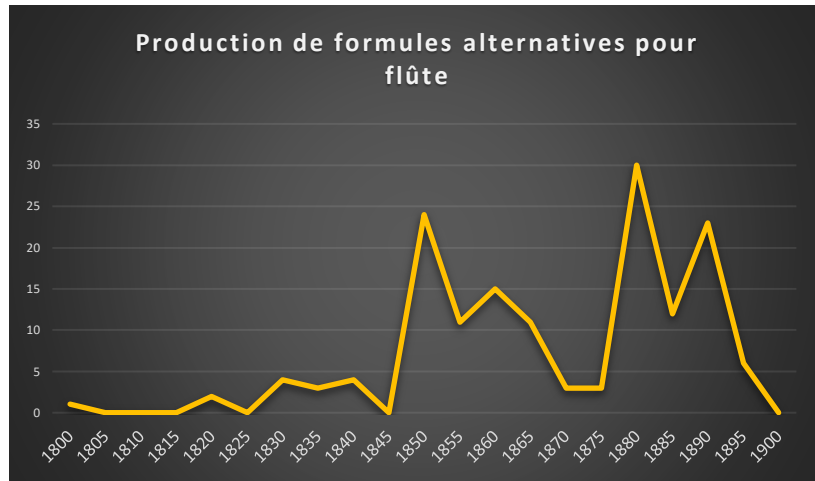
3. L'éclat comme élément d'attractivité dans le titre. Cette catégorie contient une multitude d'adjectifs, aussi bien exagérés qu'informatifs, et qui, pour poursuivre la tradition de la Fantaisie proposent des informations complémentaires apportant un certain brille à l'œuvre musicale destinée à être vendue :

Duo brillant	Souvenir chantant	Duo concertant
Grand duo brillant	Duo brillant et concertant	Caprice brillant
Soirées concertantes	Grand duo	Caprice de salon
Soirées dramatiques	Duo Élégant	Morceaux faciles et progressifs
Souvenirs dramatiques	Duettini	Illustrations élégantes

Tableau 20 : Ensemble d'adjectifs utilisés comme attrait commercial dans les titres des différents ouvrages

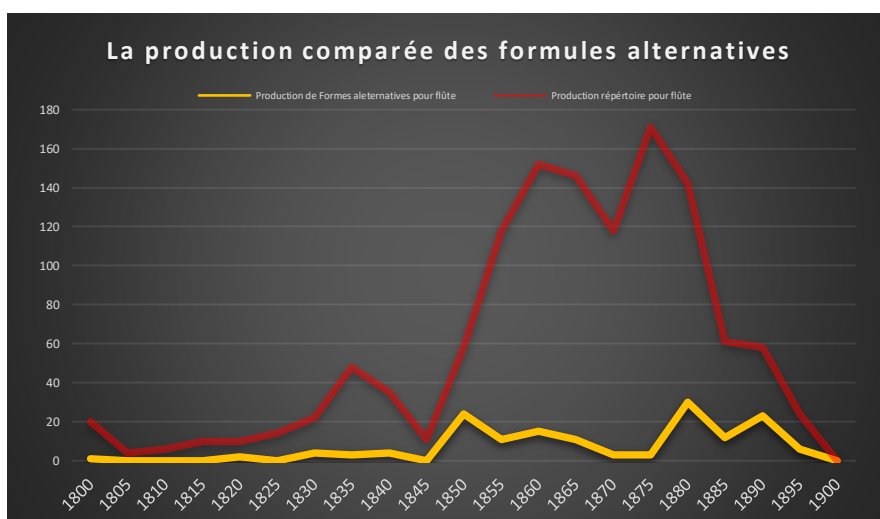
Grâce à ces ajouts dans les titres, l'auteur, et souvent l'éditeur, signalent que l'œuvre se prête à des représentations en concert, que la musique qui se cache dans ses pages est d'une élégance inhabituelle ou encore que le caractère dramatique, c'est-à-dire lyrique, du thème principal de la partition provient d'un opéra déjà connu ou qui devrait l'être. L'un des adjectifs les plus récurrents, et certainement le plus attirant d'un point de vue commercial, est le terme « brillant », mettant à l'honneur une virtuosité instrumentale en plein essor durant la seconde moitié du XIX^e siècle.

Quant à la production totale des formules alternatives à la Fantaisie, bien que l'activité générale soit hétérogène, une vue d'ensemble montre deux périodes de production notables : la première entre 1850 et 1870, prenant comme point de départ l'introduction en France du modèle de flûte de Boehm de 1847, et la seconde, plus intense, entre 1880 et 1890, suivie d'une période de désuétude. Comme dans les exemples précédents, la courbe du graphique indique un moment de désaffection autour de 1870, ce qui renvoie à la période d'instabilité politique causée par le conflit de 1870. Cependant, ce temps de désaffection est précédé d'une tendance à la baisse dans les années précédentes, qui ne peut être associée à ce conflit puisque lui-même plus tardif. La tendance générale de la production montre également un déclin de l'activité autour de la même période, mais la production des formules alternatives indique un déclin plus précoce de 80% entre 1860 et 1870, qui peut être comparé à celui de presque 29% de la production globale dans les cinq années précédant 1870. Le début du ralentissement se situe *a contrario* à partir des années 1850 et, si l'on tient compte du déclin proportionnel à partir de cette date, la différence de production s'élève à 875%, soit une activité presque 9 fois inférieure.



Graphique 54 : Représentation de la production de la catégorie des formules alternatives à la Fantaisie pour flûte d'inspiration lyrique

Afin d'offrir une lecture riche d'informations et efficace, comme pour les graphiques précédents, il est important de justifier les données qui s'en dégagent. Ainsi, la comparaison des deux catégories de données met en relief le phénomène d'homogénéisation de la courbe de production alternative. Ces données ne permettent pas en revanche d'affirmer l'existence d'une croissance parallèle des deux tendances. Bien que la courbe de production globale montre une baisse avant la crise de 1870, il s'agit d'une légère baisse de près de 29%. Le manque d'importance auquel ce chiffre doit être associé permet de qualifier cette période comme un « temps de repos » de la production et non comme une période de déclin, ce qui contraste avec la différence observée dans le cycle de production alternatif. Malgré une tendance trompeuse d'homogénéisation, il est tout aussi étonnant de constater comment la période d'inflexion à la hausse, vers 1880, contraste avec le déclin radical de la courbe de production globale. En revanche, le deuxième tournant, autour des années 1890, coïncide dans les deux tendances.



Graphique 55 : Production comparée de la production générale pour flûte et celle des formules alternatives d'inspiration lyrique

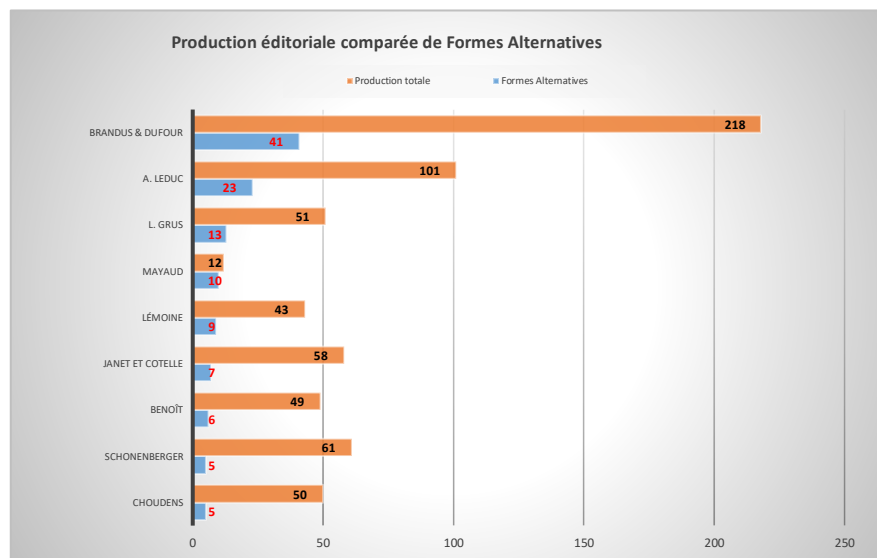
Cette production est par ailleurs due à l'activité des maisons d'édition musicale, qui elles-mêmes ne font que répondre à la demande du public amateur. Comme son nom l'indique, ce phénomène de répertoire alternatif consiste essentiellement à élargir le répertoire des thèmes d'opéra pour flûte, en proposant des alternatives – avec un attrait supplémentaire – dans le but de satisfaire la totalité des désirs de chaque acheteur. Cette catégorie s'inscrit donc dans la recherche permanente de nouveauté dans le répertoire musical que connaît la France au XIX^e siècle. Les données d'édition révèlent un faible intérêt des éditeurs à cette alternative au répertoire de la fantaisie. À l'exception de Mayaud, qui consacre plus de 80% de ses publications à ce type de répertoire²²⁰, on ne peut observer plus de 25% des productions respectives. Cela signifie-t-il qu'un tel répertoire ne suscite aucun engagement ? Une telle question nécessiterait une étude complémentaire très complexe, compte tenu du faible niveau des données, cependant il est possible de mettre en évidence l'existence de craintes commerciales qui seraient d'actualité aujourd'hui : bien que le public du XIX^e siècle ait demandé en permanence de la nouveauté dans son répertoire musical, cela ne pouvait être réalisé de manière frontale et encore moins radicale, bien que ce soit le souhait de la majorité. La recherche par les maisons d'édition du parfait équilibre dans le produit de leur activité semble avoir été une constante tout au long du XIX^e siècle en France, et cela ressort clairement des données des différentes productions : toutes les maisons consacrent au moins 10% de leur production à la publication de partitions sur des thèmes lyriques de ce type de répertoire alternatif. En revanche, revendiquer l'exclusivité dans l'édition musicale d'un point de vue commercial serait une erreur manifeste.

Éditeurs	Production
Choudens	5
Schonenberger	5
Benoît	6
Janet et Cotelle	7
Lémoine	9
Mayaud	10
L. Grus	13
A. Leduc	23
Brandus & Dufour	41

Tableau 21 : Éditeurs spécialisés des formules alternatives pour flûte d'inspiration lyrique

Le graphique de la production éditoriale comparée évoque la représentation des pourcentages de publication de formes alternatives à la Fantaisie, facilitant la lecture et la visibilité de la pertinence de ce genre alternatif au sein de leurs productions respectives. La représentation de cette catégorie de partitions dans l'édition musicale en général est alors à considérer comme une activité notoire dans la production locale et discrète dans la production générale :

²²⁰ Il est important de signaler que sa production totale n'est pas particulièrement significative et que ces données doivent être considérées en tenant compte de cette circonstance.



Graphique 56 : Production comparée de la production éditoriale générale pour flûte et celle des formules alternatives d'inspiration lyrique

L'étude, tant d'un point de vue général que local, des différentes activités d'édition permet de mettre en lumière l'importance capitale de la rentabilité pécuniaire relativement à chaque catégorie de composition. Les différentes formes d'activité révèlent une nette préférence pour le genre destiné au public amateur, supérieur à celui des flûtistes professionnels, puisque cela apportera un rendement financier nettement supérieur. La question de la qualité musicale, sans chercher à porter un jugement prématuré, est absente de la stratégie commerciale qui se dégage des différentes activités des maisons d'édition. Si le répertoire virtuose est présent, c'est parce que, d'un point de vue commercial, un public existe, comme l'amateur, et qu'il doit être représenté dans cette offre éditoriale. Une activité notable dans l'édition ces partitions met aussi en lumière la popularité du genre de la Fantaisie qu'il essaye de concurrencer, mais la majorité de ce répertoire est conçu pour un public amateur et un public déjà expérimenté. Ainsi, malgré le haut degré de difficulté de ce répertoire, il n'a pas pour vocation de servir la communauté des virtuoses, sa vente est naturellement commerciale. Par ailleurs, sa publication résulte d'une stratégie commerciale dans laquelle l'éditeur tente de faire profiter le charisme du virtuose-compositeur et l'interprète. D'autre part, quand il exécute ce répertoire dans son intimité, l'amateur, flatté, a tendance à rapprocher ses facultés musicales de celles du virtuose qu'il admire.

2.3 Étude paramétrique du répertoire de la Fantaisie

2.3.1 Les mécanismes commerciaux

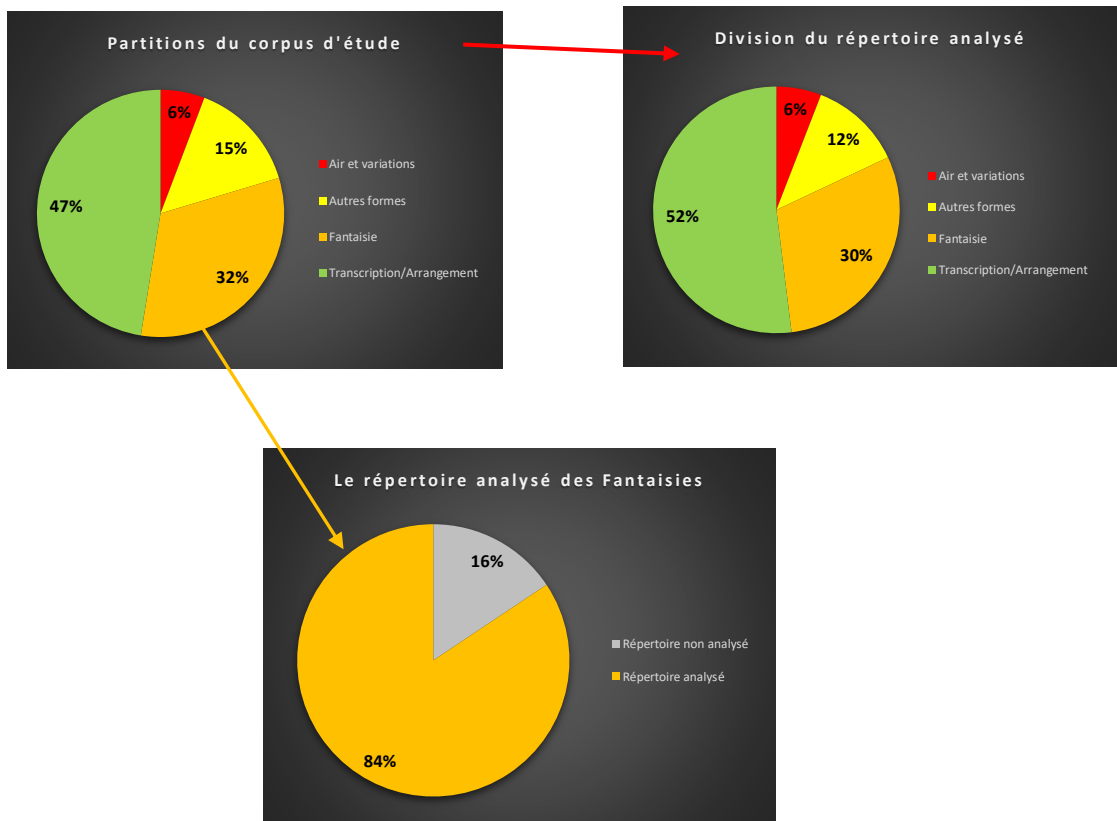
Comme cela a été constaté précédemment, le genre de la Fantaisie pour flûte d'inspiration lyrique est né dans le but de proposer une alternative commerciale viable à l'usure que connaissent les formes traditionnelles de composition. Ce répertoire d'inspiration vocale – principal vecteur de la virtuosité instrumentale en France au cours du XIX^e siècle – répondait à l'exigence d'une société largement impliquée dans la communauté musicale. Comme s'il n'était qu'une pièce de plus dans l'engrainage de cet organigramme social hérité de la période révolutionnaire, ce genre de liberté formelle a confirmé – bien qu'un peu tardivement – un désir général de renouveau dans les arts. Ainsi, à l'échelle que représente sa propre production, la Fantaisie agit comme un symbole de nouveauté – malgré l'utilisation de thèmes connus – grâce à une organisation formelle interne jusqu'à présent inédite, tout en secondant le mouvement général de rupture avec la rigidité de formes telles que la Sonate.

L'épanouissement de l'offre musicale proposée sur les scènes²²¹ françaises au cours du XIX^e siècle, soutenu par le développement simultané de l'activité de l'édition musicale, témoigne d'un changement dans la conception de la musique comme activité artistique destinée à la consommation. Comme le montre la production considérable de musique d'inspiration lyrique pour la flûte, le phénomène croissant du flûtiste amateur a suscité un intérêt commercial notoire de la part des maisons d'édition. L'acte commercial d'achat et de vente est considéré par les éditeurs eux-mêmes comme une source d'information inestimable en vue du développement de ses propres gains. De plus, bien que l'objectif principal du secteur de l'édition musicale soit représenté par la proposition d'une offre attractive à toute demande²²², tout élément formel et substantiel de sa production est une source privilégiée des tendances musicales exprimées à l'époque. L'amateur est involontairement ou non au centre du phénomène commercial de l'édition musicale en France au XIX^e siècle, dans la mesure où il peut être identifié comme le principal consommateur de ce marché.

Bien que la quantité de répertoire que le corpus de la présente étude inclut dans son registre le rende particulièrement vaste, l'ambition originale de cette étude était celle d'une analyse de la totalité du répertoire. En revanche, la conjoncture temporelle ainsi que certaines difficultés de logistique matérielle liées aux mesures sanitaires passées, n'ont pas rendu possible une analyse de l'ensemble du répertoire, mais de presque 85%. Cependant, il est raisonnable de penser que l'étude approfondie, de plus de ¾ des Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra, permet d'entrevoir la tendance générale et de proposer des conclusions raisonnées. Ainsi, comme cela est visible sur les graphiques suivants, l'utilisation des données analysées ne semble pas altérer le caractère scientifique de la recherche :

²²¹ Publiques et privées.

²²² L'activité commerciale des maisons d'édition tente de couvrir tous les segments de marché, aussi discrets soient-ils, dans le but d'obtenir un rendement financier maximal.



Graphique 57 : Représentation de la division en catégories de la totalité des partitions qui intègrent le corpus d'étude de la présente investigation confronté à celles ayant été objet d'analyse : focus sur la haute proportion de matériel des Fantaisies étudié

De plus, l'étude des paramètres musicaux dans ce type de répertoire permet d'évaluer certaines tendances commerciales, qui peuvent à leur tour être identifiées comme la conceptualisation d'une pratique purement dilettante. Une analyse de l'organisation formelle présentée par ce type de production ainsi que l'identification des ressources musicales que chaque partition en contient, vont donc permettre de dessiner un profil fiable du paradigme du flûtiste amateur en France. C'est le public français aussi mélomane que pratiquant, qui décide de vivre l'art lyrique à travers la voix de leur propre instrument dans l'intimité de leurs salons. Dans ce but, la présente investigation se concentre sur l'examen de trois paramètres précis : le nombre de sections qui d'un point de vue formel composent ce répertoire, le choix des différentes tonalités, avec leurs vicissitudes respectives d'un point de vue mécanique, que le compositeur utilise lors de l'organisation de son discours musical, et enfin – me servant de mon expérience personnelle dans le domaine de l'enseignement de la flûte traversière – l'analyse de la difficulté du répertoire d'étude ainsi que la proposition d'une classification selon la difficulté assumable par les différentes sections d'interprètes.

2.3.1.1 Le choix de la forme interne

Comme lors de tout processus de création, l'organisation d'un discours musical implique de multiples choix tant sur la forme²²³ que sur le fond et qui sont d'une importance capitale pour atteindre l'objectif souhaité dans une partition musicale. Ces choix constituent une source précieuse d'informations afin de construire des tableaux et graphiques permettant de connaître l'évolution de la structure musicale en France tout au long du XIX^e en France. Cette tendance organisationnelle de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra est obtenue à partir de l'étude de tous les mouvements qui composent la pièce, une fois l'information traitée. Il s'avère également essentiel de clarifier l'usage du terme « mouvement » dans son association avec l'examen de ce paramètre dans le genre de la Fantaisie. L'utilisation de ce terme dans l'établissement des paramètres de la division interne de chaque partition, rappelle plutôt les constructions musicales d'usage courant dans la période antérieure au XIX^e siècle : « chacune des pièces indépendantes et contrastées dont l'ensemble constitue une sonate, une symphonie ou toute autre pièce instrumentale similaire »²²⁴.

Bien que ce terme, dans le cas de la Fantaisie, ne soit que partiellement adapté à la conception classique de l'organisation des parties différenciées, ce n'est pas une marque d'imprudence si on a lu la première signification donnée par le même auteur :

Degré de rapidité donné à une exécution musicale. On emploie fréquemment l'équivalent italien *tempo*. L'expression « dans le mouvement » équivaut à l'italien *a tempo*, c'est-à-dire sans modifier le mouvement, ou en revenant au mouvement précédent s'il a été modifié précédemment²²⁵.

Ainsi, compte tenu de l'organisation interne des partitions de ce genre, le terme *mouvement* paraît parfaitement approprié. Par conséquent, une division interne différente de celle de la Sonate, s'observe dans les partitions des diverses Fantaisies. Le choix du tempo du mouvement dans la forme Sonate – en tant que division formelle de la partie différenciée de l'ensemble – est indispensable dans la mesure où un changement de vitesse à l'intérieur du mouvement est peu fréquent. Enfin, la division « exposition-développement et réexposition » oblige à respecter certaines prérogatives qui entrent en conflit avec l'essence même de la Fantaisie.

Le cas de la Fantaisie montre une organisation interne déséquilibrée, par rapport à celle de la forme-sonate, pour laquelle la priorité est donnée à la narration musicale au détriment de l'équilibre formelle de l'enclave qu'elle-même fournit comme receptacle. C'est pourquoi il est courant de trouver des partitions de ce type composées en une seule partie, avec de multiples changements de tempo en fonction des besoins de ce discours musical avec lequel elles sont

²²³ Les éléments formels d'une composition musicale complètent effectivement le discours musical de l'auteur, et les deux structures génèrent une marque de style personnel qui permet d'associer un mode d'écriture à son auteur. Malgré l'importance fondamentale que ce marquage stylistique – qui permet de reconnaître la paternité d'une partition – revêt pour la discipline de la musicologie, il ne correspond pas à la problématique, ni à l'objectif de la présente étude.

²²⁴ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*.

<https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/mouvement/169248> [Consulté le 27 mai 2022]

²²⁵ *Ibid.*

censées impressionner. Par exemple la *Grande Fantaisie sur « Il Trovatore » de Verdi*²²⁶ composée par le flûtiste Jules Herman se révèle comme une composition monostructurale : le compositeur a décidé de rendre cohérent son discours musical en une partie unique. Cependant, à l'intérieur de celle-ci, conformément aux exigences de l'utilisation des thèmes de l'opéra de Verdi, l'auteur dispose une organisation dans laquelle le récit adopte différentes vitesses de mouvement. Jules Herman développe ici son discours en un *Allegro*²²⁷ initial (en guise d'introduction), suivi d'un *Andante*²²⁸, d'un *Adagio*²²⁹, d'un *Allegretto*²³⁰, d'un *Andantino*²³¹, d'un *Allegro moderato*²³², à nouveau d'un *Andantino*²³³ et terminer par un *Allegro giusto*²³⁴. Une telle succession de *tempi* serait irréalisable dans une organisation comme celle de la Sonate, mais l'enclave de liberté qu'offre la Fantaisie semble être reconnue comme la plus appropriée. Les différents mouvements qui constituent l'organisation interne de la Fantaisie – ce qui la rapproche davantage de la Suite baroque – sont également agités par les multiples demandes d'accélération (*un poco animato*²³⁵) et de ralentissement (*rallentando*²³⁶) qui caractérisent si bien la liberté de composition.

Malgré une généralisation formelle de l'enchaînement de différents mouvements ou vitesses dans la construction de la Fantaisie – enchaînement manifestement apprécié par les amateurs de ce genre musical – elle ne parvient pas à constituer un paradigme de composition. D'autres auteurs comme Jean Rémusat préfèrent une séparation parfaitement différenciée qui rappelle l'organisation formelle des formes précédentes, dans la construction de leurs discours musicaux. Ainsi, dans son recueil *Les Échos d'Italie*²³⁷, Rémusat utilise la formule de séparation en deux mouvements dans certaines de ses Fantaisies. Dans la *Première Fantaisie sur la Casta Diva*²³⁸ de ce recueil, l'auteur choisit une composition en deux parties. Une telle décision répond sans doute au souci de donner une entité suffisante aux deux airs empruntés à l'opéra *Norma* de Bellini, « Casta Diva » et « Ah ! Bello a me ritorna », tous deux chantés par le personnage de Norma. Bien qu'une telle séparation formelle évoque celle que la formule de la Sonate utilise avec une récurrence surprenante – en prenant en considération les différences évidentes de longueur entre les deux – un rappel de sa rigidité serait malvenu. Rémusat recherche une clarté structurelle : deux airs, deux mouvements.

²²⁶ Jules Herman, *Grande fantaisie sur « Il Trovatore » de Verdi*, Paris, Benoît aîné, 1883.

²²⁷ *Id.*, p. 2.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Id.*, p. 3.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Id.*, p. 4.

²³³ *Id.*, p. 5.

²³⁴ *Id.*, p. 6.

²³⁵ *Id.*, p. 4.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Jean Rémusat, *Les Échos d'Italie*, Paris, Alphonse Leduc, 1866.

²³⁸ Jean Rémusat, *Première Fantaisie sur la Casta Diva*, Paris, Alphonse Leduc, 1866.



Exemple 13 : Jean Rémusat, *Les Échos d'Italie*, p. 2-3, division en deux mouvements distincts

Dans cette même direction, il est surprenant de constater le grand nombre de compositeurs qui utilisent ce type d'organisation séparée afin d'accommoder le genre de la Fantaisie à une autre forme de composition, tout aussi antérieure mais apparemment moins rigide, comme celle imposée par la forme-sonate. Dans certaines compositions de l'éminent flûtiste Louis-Joseph Coninx – comme dans la *Fantaisie sur « Lucrezia Borgia »* de Donizetti²³⁹ ou la *Fantaisie sur « Norma »* de Bellini²⁴⁰ – il est courant d'observer la distinction entre les parties dans le but de mettre en évidence la forme particulièrement appréciée par les amateurs de virtuosité instrumentale des « Thème et variations ». Comme déjà noté précédemment, en tant que titre, cette formule est peu représentée et même quasi inexistante en France tout au long du XIX^e siècle. En revanche, après avoir établi les différentes proportions comprises dans la présente étude, 25% des fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra contient une section avec au moins une variation parmi ses différentes parties. Le pourcentage élevé que représente ce chiffre fait noter certains besoins qui pourraient être considérés comme étrangers à la vertu de la Fantaisie en tant que genre de liberté :

²³⁹ Louis-Joseph Coninx, *Fantaisie sur « Nizza de Grénade »*, Paris, Bernard Latte, 1842.

²⁴⁰ Louis-Joseph Coninx, *Fantaisie sur « Norma » de Bellini*, Paris, Bernard Latte, 1844.



Exemple 14 : Louis-Joseph Coninx, *Fantaisie sur « Norma »*, p. 1-2, utilisation de l'air et variation

1. Un besoin de continuité avec des traditions antérieures qui traduit dans la récupération et l'adaptation de certains éléments d'un genre qui, en raison des limites formelles inhérentes, était voué à la disparition.
2. Une nécessité de mettre en valeur des prouesses instrumentales d'ordre technique, de plus en plus enthousiasmantes, en se servant de l'excuse de l'évolution naturelle dans le déploiement des variations.
3. La nécessité d'établir des limites observées dans des formes musicales précédentes afin de reconforter l'interprète et l'auditeur dans cette nouvelle « pleine liberté formelle » que représente la Fantaisie.

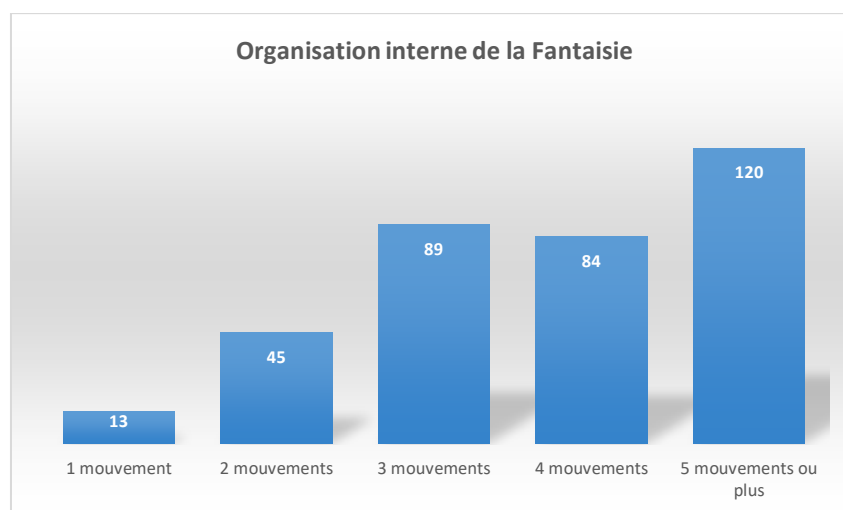
Cette division interne de la Fantaisie, d'un point de vue purement formel, représente effectivement $\frac{1}{4}$ de sa propre production au cours du XIX^e siècle. Contrairement à ce qui pourrait être pensé, cette Fantaisie avec variations est cultivée avec une régularité manifeste – très appréciée des amateurs et des mélomanes – par la plupart des flûtistes renommés de l'époque, comme c'est le cas pour la *Fantaisie concertante en duo sur des motifs d' « Obéron » de Weber*²⁴¹ de Louis-Josph Coninx, la *Fantaisie sur « La Perle du Brésil », opéra de Félicien David op. 12*²⁴² de Henry Altès, la *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Promise »*

²⁴¹ Louis-Joseph Coninx, *Fantaisie concertante en duo sur des motifs d' « Obéron » de Weber*, Paris, E. Chailiot, 1844.

²⁴² Henry Altès, *Fantaisie sur « La Perle du Brésil », opéra de Félicien David, pour la flûte avec accompagnement de piano, op. 12*, Paris, Henri Lemoine, 1852.

de Clapisson op. 4²⁴³ de Jules Herman, la *Fantaisie sur « Il Trovatore »* de Verdi op. 105²⁴⁴ de Jean-Louis Tulou, la *Première Fantaisie pour flûte et piano sur « Semiramis »* de Rossini²⁴⁵ de Jean Rémusat, la *Fantaisie brillante pour flûte sur « Lara »* de Maillart op. 51²⁴⁶ de Jules Demersseman, ou encore la *Fantaisie pour flûte sur « Mignon »* op. 23²⁴⁷ de Paul Génin, parmi tant d'autres. Tous ces auteurs sont identifiés comme de brillants flûtistes virtuoses sur leurs instruments – d'ancienne construction ou de facture Boehm – qui n'hésitent pas à mettre en valeur leurs propres qualités. Bien qu'il n'y ait pas de tendance unique dans l'écriture de ces partitions, la formule avec deux²⁴⁸ variations sur le thème proposé est la plus courante.

Ainsi, la liberté d'organisation du genre de la Fantaisie rend très difficile la comparaison avec des formules musicales antérieures à caractère rigide. Cependant, l'utilisation de multiples mouvements à l'intérieur de la partie ou des parties qui composent la partition, permet d'imaginer le nombre de sections et donc d'airs empruntés que le compositeur envisage dans la subdivision interne. Il est important de rappeler que la majorité du corpus étudié ici emploie presque systématiquement une formule d'introduction avant de présenter les différents thèmes d'opéra qui composent la partition. La récurrence des Fantaisies pour flûte dans la multiplicité des divisions en mouvements peut ainsi être appréciée dans le graphique suivant :



Graphique 58 : Représentation de la récurrence de la division interne dans la Fantaisie pour flûte publié en France durant le XIX^e siècle

²⁴³ Jules Herman, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Promise »* de Clapisson op. 4, Paris, Benoit, 1854.

²⁴⁴ Jean-Louis Tulou, « *Il Trovatore* », de Verdi, *fantaisie pour la flûte, avec accompagnement de piano ou de deux violons, alto et basse*, op. 105, Paris, L. Escudier, 1856.

²⁴⁵ Jean Rémusat, « *Semiramis* » de Rossini, *Première Fantaisie pour flûte et piano*, Paris, Alphonse Leduc, 1857.

²⁴⁶ Jules Demersseman, « *Lara* » d'A. Maillart : *Fantaisie brillante pour flûte et piano op. 51*, Paris, E. et A. Girod, 1864.

²⁴⁷ Paul-Agricole Génin, « *Mignon* » d'Ambroise Thomas : *Fantaisie pour flûte et piano op. 23*, Paris, Billaudot, 1874.

²⁴⁸ Il est important de souligner que dans les partitions correspondant au genre thème et variations, analysées dans le présent corpus d'étude, il n'est pas fréquent de trouver moins de 4 variations, et même un nombre extrême, comme c'est le cas des Carlos Scrépel, *40 variations sur des airs connus pour flûte seule*, Paris, Benoit, 1857.

La tendance générale²⁴⁹ est donc d'utiliser plusieurs mouvements à l'intérieur de la fantaisie, indépendamment des parties qui constituent sa division finale. De ce fait, la plupart des auteurs envisagent une multiplicité de mouvements égale ou supérieure à 5, soit un total de 33,05%. L'un des résultats qui se détache, non sans surprise, de l'ensemble, signale le nombre particulièrement élevé de Fantaisies utilisant 3 mouvements. Bien que ce genre soit né de la réponse à une demande généralisée de rompre avec la limitation tripartite de la Sonate, il est paradoxal de constater que près d'un quart choisit d'observer une sorte de forme tripartite dans l'agencement de ses mouvements. Cela signifie-t-il que la Fantaisie n'est qu'une formule commerciale masquant la « forme-sonate » devenue si impopulaire ? S'il existe sans doute des Fantaisies qui envisagent une formule analogue à celle décrite, cela ne veut pas dire que l'utilisation tripartite des mouvements obéisse à la rigueur du schéma « vif-lent-vif ». Il est fort possible que cela soit dû à une simple réminiscence de la formule elle-même, qui se serait adaptée à la liberté dont le nouveau genre a récemment bénéficié. Que les auteurs s'inspirent ou non de formules compositionnelles antérieures, il est clair que l'utilisation d'une multiplicité de mouvements auteurs répond à une demande particulière de la maison d'édition, qui tente à son tour de satisfaire les exigences commerciales d'un public aux goûts variés. Il est également probable que le besoin ici décrit réponde au désir irréprouvable de nouveauté et d'extravagance condensées dans une seule œuvre. Une tendance à laquelle ce public français du XIX^e siècle s'habitue avec une rapidité remarquable, et qui est de plus en plus coûteuse pour les auteurs eux-mêmes à satisfaire.

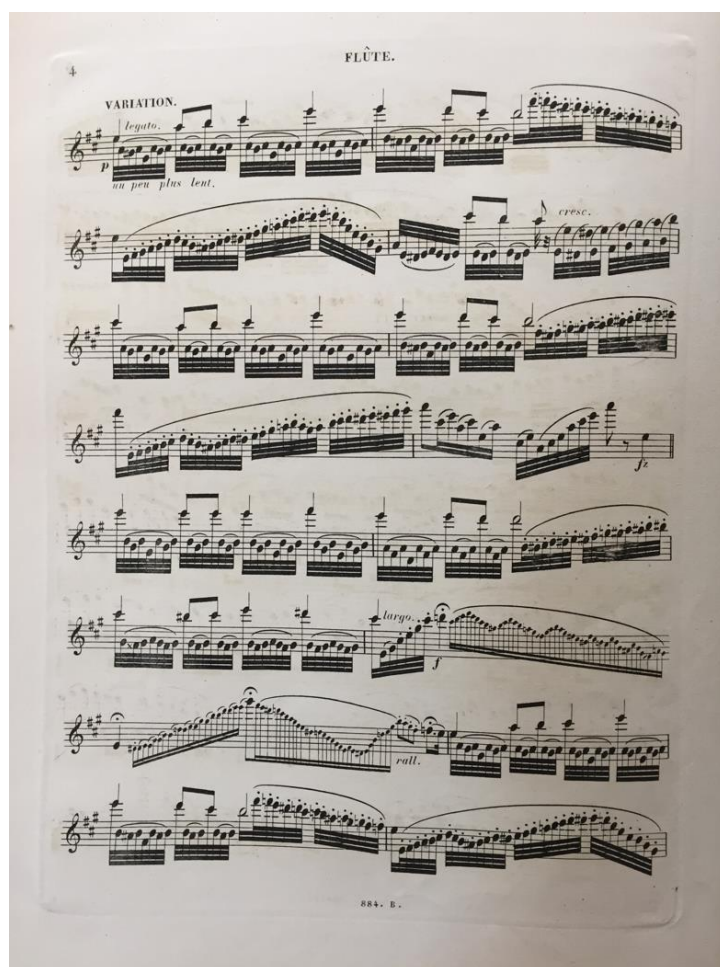
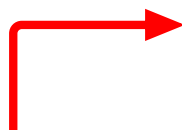
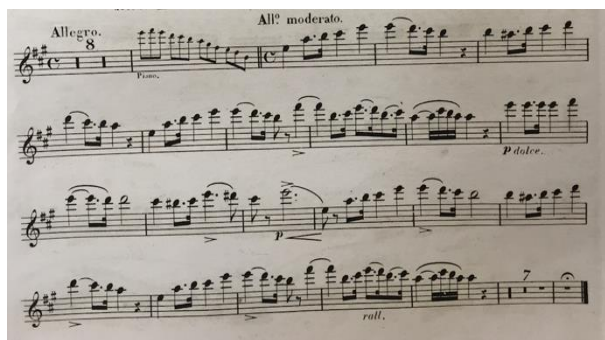
Après l'analyse formelle du nombre de mouvements qui composent les œuvres du corpus étudié ici, il est nécessaire d'examiner leur vitesse. Bien que la plupart des indications de mouvement soient le résultat d'emprunts lyriques, il est essentiel de déterminer la tendance générale de leur utilisation, afin de démêler les désirs qu'amateurs et mélomanes ont tenu à faire prévaloir en France au cours du XIX^e siècle. La mise en évidence des données annonce une nette préférence pour l'*Allegro* dans les mouvements rapides et pour l'*Andante* dans les mouvements lents. Il est curieux de constater que les préférences tournent autour d'un tempo pas très éloigné l'un de l'autre et que, paradoxalement pour un public qui recherche en permanence la surprise, dans les deux cas, ils évitent les mouvements extrêmes. Le mouvement *Andante* est particulièrement rapide pour un mouvement lent, et l'*Allegro* n'est pas le plus rapide des indicateurs de vitesse. Le public n'aurait-il donc pas cherché en fin de compte un effet extrême dans les ressources de vitesse ? Les résultats du graphique incitent en effet à proposer une réponse affirmative. De plus, il faut garder à l'esprit qu'une des formules les plus utilisées est la variation, ce qui oblige à proposer un tempo initial pas très serré afin de disposer d'une marge de manœuvre dans l'utilisation des ressources ornementales lors de l'augmentation de la difficulté des variations. Un mouvement initial trop rapide non seulement ne permettrait pas une progression de la difficulté, mais éliminerait *de facto* le facteur de surprise du discours musical éclatant :

²⁴⁹ Pour la construction de ce graphique, il est important de préciser que, sur les 98 fantaisies qui envisagent la formule de la variation, seul le mouvement du thème est pris en considération – pour le décompte total – mais pas celui des multiples variations.

Mouvement	Utilisation	Pourcentage
Presto	15	1,16%
Vivo/Vivace	48	3,73%
Allegro	397	30,89%
Allegretto	164	12,76%
Moderato	225	17,50%
Andantino	116	9,02%
Andante	245	19,06%
Adagio	40	3,11%
Lento	17	1,32%
Largo	18	1,40%

Tableau 22 : Proportion de la récurrence des différentes mentions de mouvement dans la Fantaisie pour flûte

Enfin, l'étude des cas similaires à celui de la *Fantaisie sur les motifs de « Norma » de Bellini op. 10*²⁵⁰ de Jules Herman, permettent de donner une réponse catégoriquement négative à la question précédente :

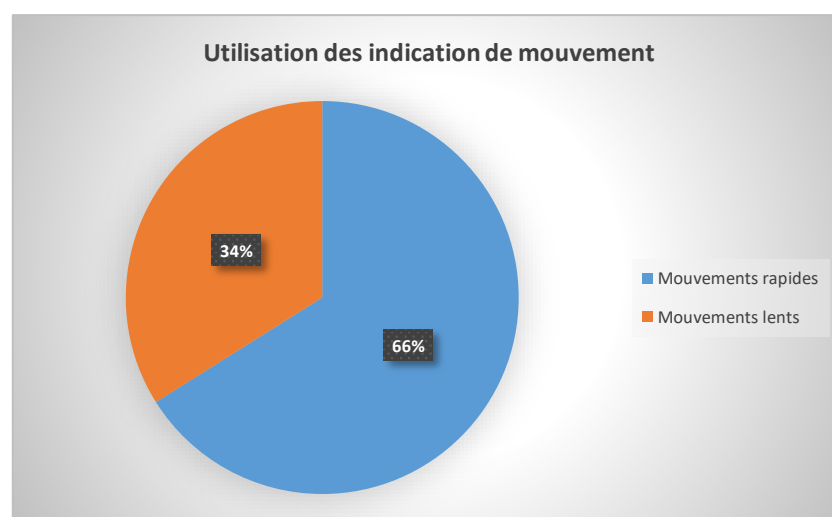


Exemple 15 : Jules Herman, *Fantaisie sur des motifs de « Norma »*, p. 3-4, transformation du thème de *Norma* de Bellini en une variation très virtuose et rapide

²⁵⁰ Jules Herman, *Fantaisie sur des motifs de « Norma » de Bellini pour la flûte avec accompagnement de piano op. 10*, Paris, Benoît, 1857.

Sur la partition, la variation proposée correspond au chœur « Dell'aura tua profetica » de l'opéra *Norma* de Vincenzo Bellini. L'indication de mouvement que Jules Herman choisit d'indiquer est celle d'*Allegro moderato*, ensuite il écrit une variation extrêmement surchargée pour la flûte. Une vitesse plus élevée l'aurait empêché d'intégrer la formule du thème avec auto-accompagnement qu'il envisage pour la partie de flûte. Cependant, les indications de tempo sont des éléments musicaux particulièrement subjectifs, et le résultat final dépend entièrement de l'humeur de l'interprète ou du chef d'orchestre au moment de l'exécution : la partition de réduction pour piano de *Norma* de Bellini indique un tempo curieusement inférieur à celui indiqué par Herman, *Andante mosso*. Admettre que cette différence soit une erreur de la part de l'auteur de la variation reviendrait à une conclusion hâtive. L'analyse de cette différence d'un point de vue pratique conduit à considérer la vitesse des deux indications comme étant pratiquement la même ; la divergence réside alors uniquement dans la perception que l'interprète ou le chef d'orchestre en retire, ainsi que dans celle que dans les deux cas, ils décident personnellement de transmettre au public. Le choix de Jules Herman pour un *Allegro moderato* n'est donc pas une erreur sinon qu'il cherche à l'adapter aux exigences qu'affiche la tendance générale. De plus, cette conjoncture incite l'interprète à imprimer davantage un caractère festif et majestueux afin de préparer un terrain propice au déploiement de la virtuosité instrumentale de la variation.

Ainsi, sans chercher à éviter le caractère aussi subjectif que relatif des indications de mouvement, l'analyse des orientations rend visible la tendance générale. En ne considérant que les indications traditionnelles²⁵¹, et en laissant de côté les indications qui représentent un état d'esprit²⁵² plutôt que la vitesse, la tendance est la suivante :



Graphique 59 : Proportion de l'utilisation des indications de mouvement dans la Fantaisie pour flûte

²⁵¹ Pour les mouvements rapides : *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro*, *Vivo*, *Vivace* y *Presto* ; pour les mouvements lents : *Andantino*, *Andante*, *Adagio*, *Lento* et *Largo*.

²⁵² Comme par exemple *spiritoso*, *grazioso*, *risoluto*, *solennel*...

Le résultat est sans équivoque : la tendance générale de la production de Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra en France au cours du XIX^e siècle affiche une nette préférence pour les mouvements rapides. Sachant que les auteurs sont obligés de se plier aux désirs commerciaux des maisons d'édition – qui doivent satisfaire les exigences des acheteurs potentiels – il est par conséquent raisonnable d'affirmer que cette tendance répond au désir d'une société ayant un besoin permanent d'étonnement. Si la tendance générale est inévitablement aux mouvements rapides, il ne faut pas oublier que les vitesses les plus utilisées sont celles de ses mouvements le moins véloces. Ainsi, l'élaboration de cette Fantaisie pour flûte participe à son tour de la dichotomie paradoxale dans laquelle, pour garantir une vitesse maximale, il faut en préserver une plus modérée. Ce contrôle de la rapidité initiale garantit des virages flamboyants déconcertants à des vitesses rapides, résultat peu surprenant, et même plutôt attendu, pour un genre qui cultive en permanence le sursaut, l'étonnement et la fascination.

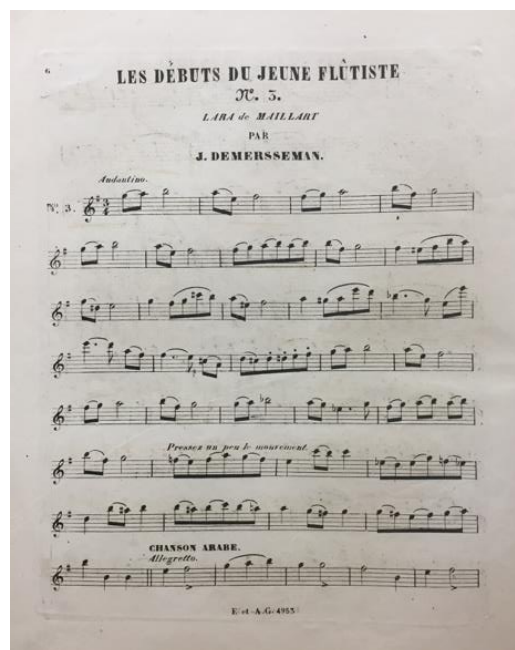
2.3.1.2 Le public visé

Le principal problème que pose tout processus de détermination du niveau d'une partition musicale est le pourcentage très élevé de subjectivité qu'il requiert pour être mené à bien. Une procédure présentant ces caractéristiques a un impact plus ou moins important selon l'activité pour laquelle il est nécessaire de l'appliquer ; ainsi, une erreur dans la classification d'une œuvre musicale²⁵³ peut aller d'une simple maladresse d'adéquation de niveau à une erreur fatale pour l'interprète. En revanche, d'un point de vue commercial, ce ne semble pas être un grand inconvénient dans des collections comme que celles que les éditeurs de musique se pressent actuellement de publier, devenant *de facto* un puissant attrait commercial.

L'impact du degré de subjectivité que nécessite cette évaluation, qui se veut scientifique, n'est pas le même que celui exprimé dans les cas précédents. Elle sera réalisée en quatre strates de classification en utilisant une échelle de division interne de 1 à 9. Cette disposition permet de prendre en compte une multiplicité d'interprètes ainsi que les qualités observées chez chacun d'eux :

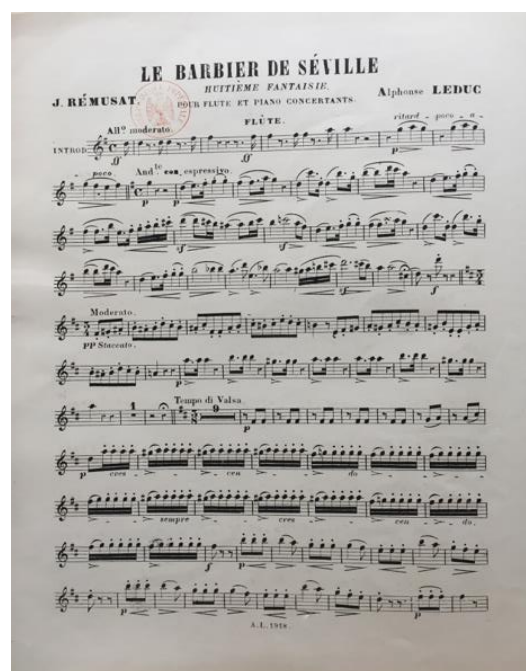
²⁵³ Cette procédure est courante dans les professions de l'enseignement.

1. Le niveau débutant²⁵⁴ comprend des partitions de faible difficulté technique pour lesquelles aucune compétence particulière n'est requise. Les leçons de flûte prises pendant quelques mois, sans qu'il soit nécessaire de les prolonger au-delà de trois ans, suffisent pour une interprétation correcte. Cette catégorie semble se concentrer principalement dans les collections qui rassemblent de simples transcriptions d'airs et de mélodies populaires et éventuellement quelques variations d'une architecture musicale peu compliquée, comme c'est le cas de la collection intitulée *Les Débuts du jeune flûtiste*²⁵⁵ de Jules Demersseman.



Exemple 16 : Jules Demersseman, *Les débuts du jeune flûtiste*, p. 6, partition de flûte d'allure visuellement simplifiée

2. Le niveau correspondant au niveau amateur²⁵⁶ comprend les partitions pour lesquelles un niveau d'expertise plus élevé que le précédent est requis. Par conséquent, il est clair que le degré de difficulté technique de ces partitions exige une formation supérieure à trois ans. En revanche, une rigoureuse constance ne semble pas nécessaire pour acquérir une interprétation correcte. Il est courant de trouver l'adjectif « facile » contenu dans le titre de ces fantaisies. Pour ce répertoire, bien que souvent peu élaboré, l'auteur prend toujours la peine de développer succinctement les thèmes d'opéra empruntés. C'est le cas du *Souvenir sur « Le Barbier de Séville »* de Jean Rémusat²⁵⁷.



Exemple 17 : Jean Rémusat, *Souvenir sur « Le Barbier de Séville »*, p. 1, partition de flûte d'allure visuellement encombrée

²⁵⁴ Dans la classification ici présente, qui utilise une échelle globale de difficulté de 1 à 9 (1 étant le niveau le plus bas et 9 le plus élevé) la difficulté de ces partitions est déterminée entre 1 et 3.

²⁵⁵ Jules Demersseman, *Six petites fantaisies très faciles pour flûte op. 53*, Paris, Girod, 1863.

²⁵⁶ La difficulté de ces partitions est déterminée comme étant comprise entre 4 et 6.

²⁵⁷ Jean Rémusat, *Huitième fantaisie pour flûte et piano sur les motifs du « Barbier de Séville »*, Paris, Alphonse Leduc, 1857.

3. Le niveau amateur expert²⁵⁸ inclut les partitions qui exigent un haut degré d'expertise musicale ainsi qu'un niveau de technique individuel assez élevé. Ce degré de contrôle technique de l'instrument va permettre l'interprète de se concentrer sur un haut degré d'expressivité avec l'instrument. Bien que l'interprète amateur n'ait pas besoin d'une formation musicale professionnelle comme celle proposée par le Conservatoire de Paris, une préparation sérieuse dotée d'une solide formation musicale est indispensable. La différence entre l'amateur expert et l'interprète de ce dernier niveau réside souvent dans la profession principale de l'interprète. C'est pourquoi il n'est pas rare d'observer des collaborations entre les deux types d'artistes à l'occasion d'événements caritatifs et de soirées mondaines. Par exemple, la *Fantaisie sur « L'Africaine »*²⁵⁹ de Louis-Joseph Coninx correspond parfaitement avec ce niveau de difficulté.



Exemple 18 : Louis-Joseph Coninx, *Fantaisie sur « L'Africaine »*, p. 1, partition de flûte d'allure compliquée

4. Le niveau professionnel²⁶⁰ comprend les partitions d'une difficulté technique suffisamment élevée pour que tout candidat n'ayant pas d'études musicales sérieuses puisse les aborder avec un minimum de sérieux. La différence générée au sein de cette catégorie est basée sur le degré de virtuosité de la partition pour laquelle un degré plus ou moins élevé de compétences techniques est requis en fonction de la virtuosité de l'ornementation. Comme cela a déjà été noté, cette démonstration de virtuosité – héritage *belcantiste* – obéit plutôt à la tendance sociale à glorifier la singularité. Une telle exhibition ornementale, comme par exemple dans la *Grande Fantaisie pour la flûte sur des motifs de « Norma »* op. 16²⁶¹ de Michel Folz, vise à susciter l'admiration grâce à l'effet provoqué par le déploiement de la virtuosité dans certains passages qui résultent d'une grande difficulté technique. L'auteur, après la présentation de l'air choisi pour la construction de cette partition, propose des variations dans lesquelles il tente d'imiter l'effet d'un auto-accompagnement créant l'illusion de l'écoute d'une polyphonie :

²⁵⁸ La difficulté de ces partitions est déterminée comme étant entre 6 et 7.

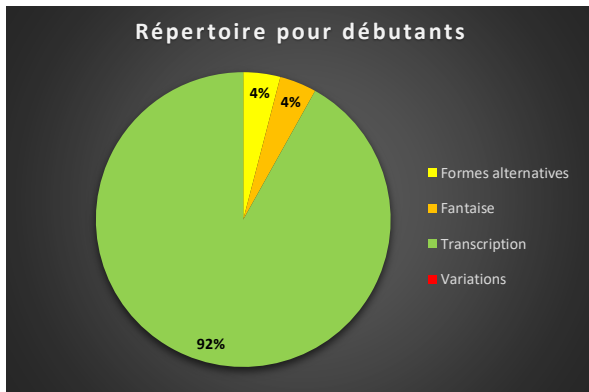
²⁵⁹ Louis-Joseph Coninx, *Fantaisie pour flûte et piano sur « L'Africaine »* de Meyerbeer op. 58, Paris, Paris, G. Brandus, 1865.

²⁶⁰ La difficulté de ces partitions est déterminée comme étant comprise entre 7 et 9.

²⁶¹ Michel Folz, *Grande fantaisie pour la flûte sur des motifs de « Norma »* op. 16, Paris, Schott, 1865.

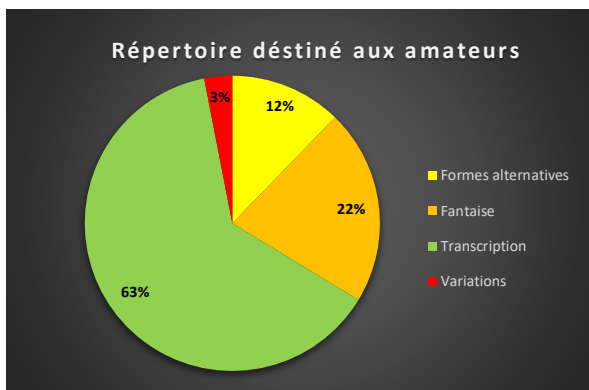
Exemple 19 : Michel Folz, *Grande fantasia pour la flûte sur des motifs de « Norma »*, p. 4-5, partition de flûte d'allure compliquée et visuellement très chargée

Sans perdre de vue le degré nécessaire de subjectivité dans la construction de cette étude, le répertoire global pour flûte sur des thèmes d'opéra selon le degré de difficulté technique offre la classification suivante :



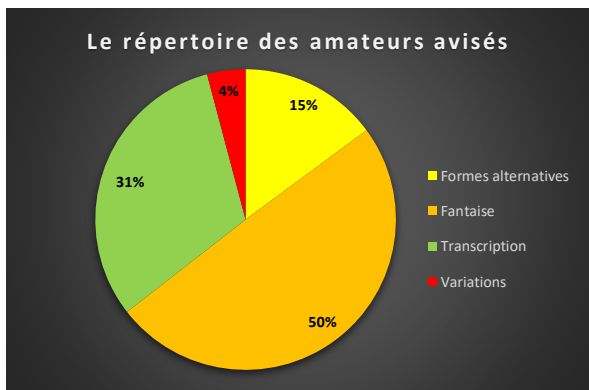
Graphique 60 : Répartition du répertoire pour débutant

La majorité du répertoire basé sur des thèmes d'opéra destiné aux débutants est composée de transcriptions et d'arrangements. Seulement 8% du répertoire suggère une forme musicale un peu plus élaborée. Le genre de la transcription apparaît donc associé au répertoire des débutants.



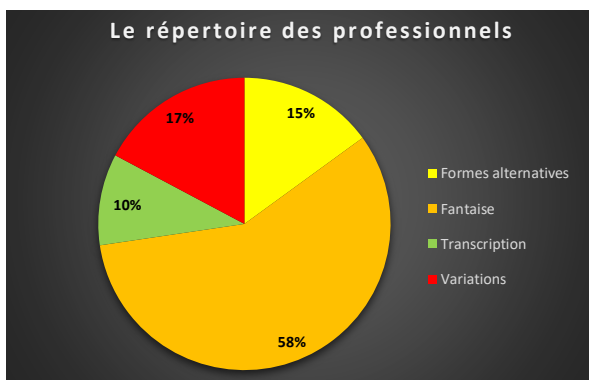
Graphique 61 : Répartition du répertoire pour amateurs

S'il est incontestable que les transcriptions et les arrangements restent majoritaires dans le répertoire destiné aux amateurs, près de 40% du répertoire amateur est formé de partitions plus élaborées que ces simples adaptations. Le genre de la Fantaisie semble gagner en attractivité avec une augmentation non négligeable dans la production de ce répertoire.



Graphique 62 : Répartition du répertoire pour amateurs avisés

Les données qui concernent au répertoire de l'amateur expert montrent une nette tendance à se démarquer des deux précédents. Ce graphique permet d'apprécier la préférence pour un répertoire plus élaboré : le genre de la Fantaisie, ainsi que celui des variations et des formules alternatives. La transcription, bien que toujours présente, perd notablement de sa force.



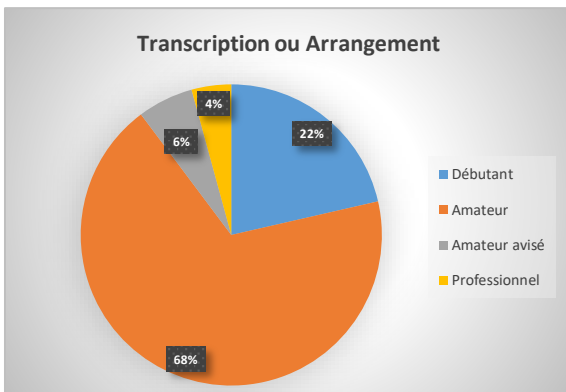
Graphique 63 : Répartition du répertoire des professionnels

Le répertoire destiné aux experts indique une nette préférence pour un répertoire mieux élaboré, qui prime sur la transcription. Une forte inclination pour la Fantaisie se reflète naturellement dans ce presque 60% du répertoire qui lui est consacré. La transcription, en revanche, ne semble pas avoir sa place parmi ce public, bien qu'encore représentée.

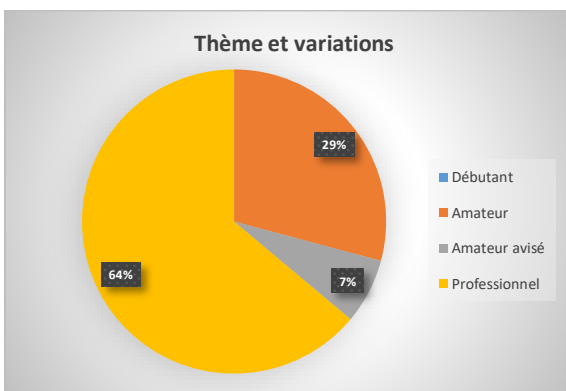
Il est intéressant d'observer comment les préférences indiquées dans le graphique du répertoire professionnel sont inversement proportionnelles à celles des débutants. Alors que 90% du répertoire des débutants est consacré à la transcription, dans le tableau du répertoire professionnel, elle n'occupe que 10%, et *vice versa*. La formule de la Fantaisie semble être associée aux formules alternatives et à celle du « Thème et variations » : les trois semblent évoluer ensemble, bien que dans des proportions différentes. La différence la plus significative peut sans doute être observée dans les données affichées dans le dernier graphique – là où la difficulté du répertoire est la plus élevée – où le public montre une nette propension pour le genre de la Fantaisie. De ce fait, d'après l'évolution du répertoire en fonction du degré de difficulté, la croissance inversement proportionnelle des répertoires débutant et professionnel se traduit directement par le remplacement de la transcription par le genre Fantaisie. Cette évolution permet d'affirmer l'existence de l'association du genre de la Fantaisie au répertoire des flûtistes professionnels.

Cela signifie-t-il que la Fantaisie est le genre musical le plus difficile techniquement, et par suite, le plus virtuose ? Comme cela a été évoqué lors des conclusions des chapitres précédents, la forme de « Thème et variations » est majoritairement utilisée au cours du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle ; d'autre part, le genre signalé comme formes alternatives évolue parallèlement à celui de la Fantaisie, surtout au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. S'il est vrai que la pertinence de la Fantaisie – dans un répertoire qualifié professionnel – est plus conséquente, ce choix est principalement dû à un phénomène de société qui se traduit par une question d'adaptabilité. Ainsi, le genre de la Fantaisie paraît être celui qui, formellement, répond le mieux aux besoins du consommateur du XIX^e siècle : sa liberté formelle permet – en plus d'atteindre au moins le même degré de virtuosité que dans les deux autres alternatives – une plus grande variété thématique et la garantie d'associer le concept d'audace musicale avec celui du genre d'écriture actuel. En conséquence, s'il est pratiquement impossible de confirmer une supériorité de difficulté technique implicitement associée au genre de la Fantaisie, il est en revanche possible de conclure que pour le public français du XIX^e siècle, le genre de la Fantaisie est le meilleur réceptacle pour cultiver et développer la virtuosité instrumentale.

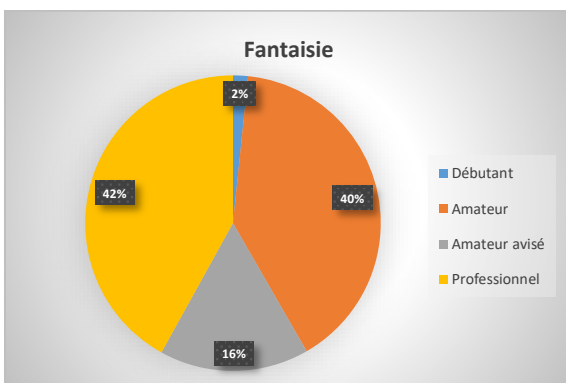
Ainsi, l'étude des différentes proportions que chaque tranche de difficulté consacre aux différentes catégories du répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra est essentielle pour clarifier la tendance de chacune d'elles. Afin de trouver par la suite une tendance globale complète, il est également intéressant d'examiner localement l'utilisation de chaque difficulté existant dans chaque catégorie du répertoire étudié. L'examen de la proportion que les différentes formules musicales consacrent à chaque répertoire global en fonction de la difficulté qui lui est attribuée est particulièrement éclairante. Les résultats obtenus permettent de renforcer les conclusions initiales et d'éviter à la fois des déductions conclusives erronées.



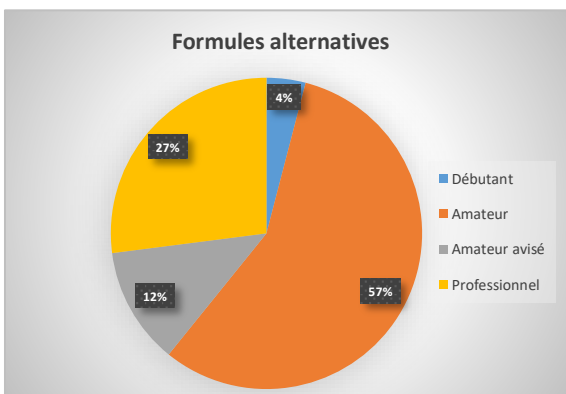
Graphique 64 : Répartition du répertoire de la transcription



Graphique 65 : Répartition du répertoire des Variations



Graphique 66 : Répartition du répertoire de la Fantaisie



Graphique 67 : Répartition du répertoire alternatif à la Fantaisie

On voit que près d'un quart de la production est consacrée au répertoire des débutants. Cependant, en parfaite cohérence avec ce qui précède, presque 70% de ce genre est dédié aux amateurs. Bien qu'il soit difficile d'imaginer un tel genre destiné aux professionnels, il existe des adaptations d'opéras pour flûte seule ou pour deux flûtes avec un degré de réelle difficulté.

La virtuosité à laquelle le répertoire du « Thème et variations » est associé aux professionnels se reflète parfaitement dans ce graphique. Le flûtiste virtuose est le principal destinataire de ce répertoire avec un ratio de près de 65%. La distribution du graphique est complétée par des amateurs et des amateurs experts, qui ont *a priori* bénéficié d'une formation musicale complète et ont confirmé leurs connaissances au fil du temps.

Ce graphique montre la polyvalence du genre de la Fantaisie. C'est précisément sa capacité à s'adapter à toutes sortes de public qui l'aidera à devenir une formule à succès en tant que produit de consommation. A l'exception des débutants, représentés par un discret 2% du répertoire global, il semble que la Fantaisie soit un genre apprécié par toutes les sections de consommateurs potentiels de musique fondée sur des thèmes d'opéra.

Le présent graphique confirme, une fois de plus, le caractère principalement commercial des formes alternatives de composition à la fantaisie. Bien que ce genre soit principalement représenté dans la section amateur, certaines de ses semblent être réservées à la section des flûtistes professionnels. En revanche, le marché des débutants ne semble pas attractif pour ce genre musical.

Bien que la confrontation des résultats des deux groupes de graphiques offre des premières conclusions antagonistes, elles doivent être interprétées en tenant compte des filtres à travers lesquels elles ont été obtenues. Grâce à la différence de perspective des différents graphiques, il est possible d'une part d'affiner la tendance globale du répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra et d'autre part de pondérer les conclusions tirées du genre de la Fantaisie. Ainsi, après une telle confrontation, voici les conclusions suivantes qui peuvent être tirées :

Classification selon le destinataire	Classification selon le genre
<ul style="list-style-type: none"> • La formule de la transcription et de l'adaptation occupe la quasi-totalité du répertoire pour les publics débutants. 	<ul style="list-style-type: none"> • La formule de la transcription permet d'obtenir une représentation de près de 70% du répertoire pour les amateurs et d'un discret 22% pour les débutants.
<ul style="list-style-type: none"> • Malgré la notoriété de la formule de transcription obtenue dans le répertoire débutant, on constate une présence de près de 70% dans le répertoire amateur. 	<ul style="list-style-type: none"> • La forme du « thème et variations » est essentiellement utilisée comme une formule de virtuosité, facilitant la mise en valeur individuelle des flûtistes les plus expérimentés et les plus qualifiés.
<ul style="list-style-type: none"> • Le répertoire le plus difficile, réservé aux amateurs experts et aux professionnels, semble écarter la formule de la transcription, préférant des alternatives plus élaborées. Une forte croissance de la Fantaisie la signale comme la formule de choix général, représentant plus de la moitié du répertoire des deux catégories de bénéficiaires. 	<ul style="list-style-type: none"> • Contrairement à ce qui a été observé dans les classements par genre, les formules alternatives à la Fantaisie semblent se concentrer sur le segment de marché le plus rentable : le public amateur. Cependant, à l'exception du public débutant, les formes alternatives sont représentées de manière homogène dans le reste des tableaux de niveaux.
<ul style="list-style-type: none"> • Si la présence de la formule de transcription occupe encore 30% du répertoire des amateurs experts, ce taux est réduit de 2/3 dans le répertoire professionnel. 	<ul style="list-style-type: none"> • Malgré plus de la moitié de sa production réservée aux amateurs, 27% sont dédiés aux flûtistes professionnels.
<ul style="list-style-type: none"> • On constate une croissance de la formule de transcription et du répertoire plus élaboré, notamment de la Fantaisie, inversement proportionnelle entre le répertoire des débutants et celui des professionnels. 	<ul style="list-style-type: none"> • À l'exception du répertoire pour débutants, le genre de la Fantaisie est représenté de manière homogène²⁶² dans le répertoire des amateurs, des experts et des professionnels.

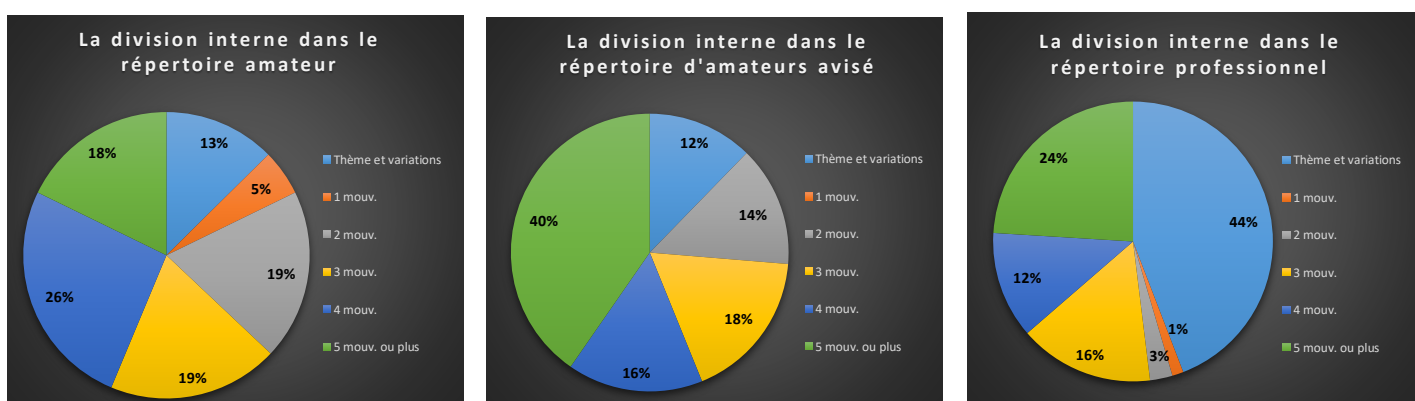
Tableau 23 : Différences dans les points de vue de extraites l'analyse du répertoire pour flûte

²⁶² Malgré le fait que 16% du répertoire des experts se trouvent dans le répertoire de la Fantaisie, contre 40% pour les professionnels et les amateurs, il est important de garder à l'esprit que la catégorie des experts est rattachée à celle qui la précède et la suit immédiatement, à savoir les professionnels et les amateurs. Ainsi, ce pourcentage relativement plus faible ne fait que gonfler les deux adjacents.

Malgré la perplexité que risque de susciter cette confrontation d'informations, la tendance générale du répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra, suite à l'analyse des différentes données, est claire :

1. La formule de la transcription est associée au public débutant et connaît un taux de représentation logique dans le public amateur. Il faut se souvenir qu'une partie importante de son répertoire est constituée d'adaptations d'opéras complets pour flûte seule et pour deux flûtes.
2. Comme dans le cas de la collection d'Antoine-Tranquille Berbiguier²⁶³, la difficulté de certaines transcriptions d'opéra est si élevée qu'elles sont incluses dans le répertoire de difficulté moyenne des flûtistes professionnels.
3. L'éloignement de la Fantaisie ainsi que les formules alternatives – qui tentent en vain de la remplacer – du répertoire pour débutants est manifeste. La production paraît en revanche équilibrée dans le reste du public cible. Ce fait conduit inévitablement à associer aussi ces deux formules à la rentabilité commerciale.
4. Bien que la Fantaisie est un genre qui plaît à pratiquement tous les publics, une association avec le répertoire destiné aux interprètes de haut niveau est privilégiée.
5. Comme pour la Fantaisie, la formule du « Thème et variations » est associée à un répertoire de haute difficulté générale, c'est-à-dire un répertoire destiné aux interprètes professionnels.

Par ailleurs, la proximité paradoxale du genre de la Fantaisie avec celui du « Thème et variations » d'ancienne exploitation, est aussi frappante. Enfin, si l'on se réfère à l'étude précédente, on comprendra qu'une représentation du choix des mouvements dans la Fantaisie pour professionnels marque une évolution notable dans la présence de variations au sein même des Fantaisies. Alors qu'il affiche une parité lors du choix des mouvements dans les partitions de difficulté moyenne, le taux de 44% de variations est présent dans les fantaisies destinées à un interprète professionnel.



Graphique 68 : Évolution de la division interne du répertoire en fonction de son degré de difficulté

²⁶³ Antoine-Tranquille Berbiguier, *Opéras italiens en duos pour deux flûtes*, Paris, Schonenberger, s.d.

2.3.1.3 L'élection de la tonalité comme attrait des amateurs

Bien que la conception de la tonalité sur laquelle repose une œuvre musicale ait suscité, et suscite encore aujourd'hui, maintes réflexions de diverse nature, il est rare de trouver des études qui analysent ce choix d'un point de vue mécanique et commerciale. Un choix de cette nature – indépendamment d'éventuelles caractéristiques philosophiques qui peuvent y être associées – implique l'existence d'une parfaite harmonie entre les possibilités de l'instrument et les capacités de l'instrumentiste. Le manque d'équilibre entre ces deux éléments implique par conséquent un dysfonctionnement dans l'équilibre fonctionnel de l'œuvre : le caractère impraticable et de la partition et/ou par l'interprète. Les lignes suivantes visent à se concentrer sur la viabilité de cette association d'éléments.

Chaque tonalité musicale implique implicitement l'enchaînement de doigtés plus ou moins agréables pour l'interprète en dehors de sa propre habileté. Aujourd'hui, il est encore courant de montrer de la sympathie pour certaines tonalités, et même de différencier celles qui ne comportent que des dièses de celles qui ne comportent que des bémols. C'est le résultat d'un apprentissage moderne biaisé²⁶⁴, dans lequel l'instrumentiste est conditionné par les caractéristiques du répertoire qu'il a le plus pratiqué. Contrairement à d'autres instruments, le cas spécifique de la flûte traversière nous permet d'appréhender ce choix tonal en France au XIX^e siècle sous un angle double : avant et après le modèle de flûte de Boehm de 1847. Compte tenu des différences mécaniques, il est inévitable de constater un contraste immense entre le répertoire destiné à l'ancienne flûte à système – manifestement limité et dépourvu d'aides mécaniques – avec les avantages attribuables aux mises en œuvre pratiquées par Boehm sur le nouvel instrument.

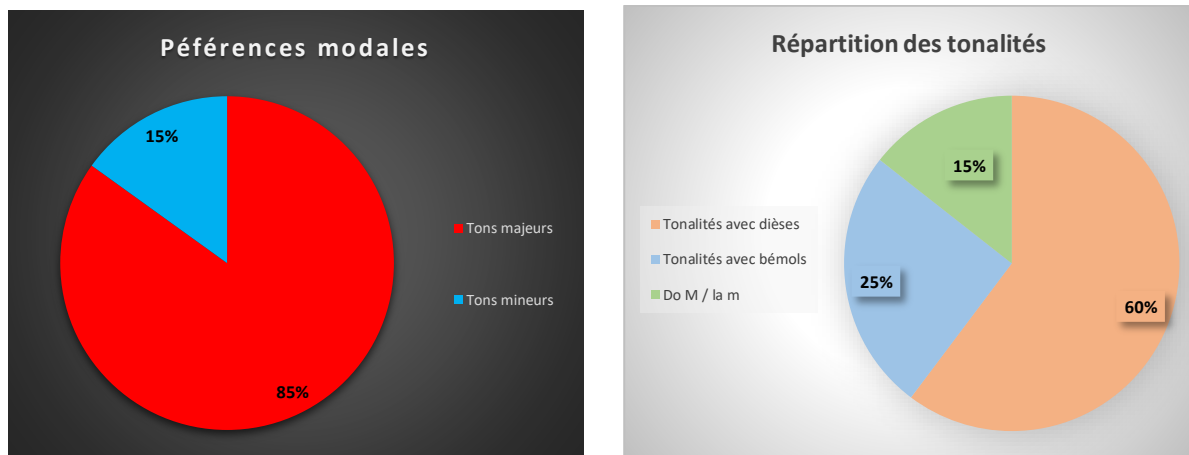
Si la tendance générale couronne le genre de la Fantaisie comme la formule compositionnelle la plus apte à déployer les formes les plus spectaculaires de la virtuosité, elle est donc tout aussi adaptée à l'étude de l'évolution de l'utilisation des tonalités au long du XIX^e siècle en France. Un compte-rendu général de l'utilisation de chaque tonalité, incluant la distinction, pour une plus grande visibilité, entre les tons en bémols et les tons en dièses, offre le panorama suivant :

Tonalités	<i>FA</i>	<i>ré</i>	<i>Sib</i>	<i>sol</i>	<i>Mib</i>	<i>do</i>	<i>LAB</i>	<i>fa</i>	<i>RÉb</i>	<i>sib</i>	<i>SOLb</i>	<i>mib</i>
Nombre de sections	73	36	50	40	30	12	13	3	6	0	0	0
Tonalités	<i>DO</i>	<i>la</i>	<i>SOL</i>	<i>mi</i>	<i>RÉ</i>	<i>si</i>	<i>LA</i>	<i>Fa#</i>	<i>MI</i>	<i>do#</i>	<i>SI</i>	<i>sol#</i>
Nombre de sections	117	26	197	27	187	5	109	2	63	0	6	0

Tableau 24 : Récurrence que chaque tonalité obtient au sein des Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra ; la couleur bleue représente les tons en bémols, celle en orange les tons en dièses et en vert les tons sans armure

²⁶⁴ Comme on le sait, l'apprentissage musical actuel se concentre sur la préparation des futurs interprètes à toutes sortes de difficultés mécaniques, il est inévitable de le rendre indépendant du répertoire existant ainsi que du répertoire le plus demandé. C'est-à-dire que l'apprentissage d'aujourd'hui est directement hérité des difficultés techniques précédentes.

Le répertoire de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra présente un décompte total de 1002 utilisations des différentes tonalités. Ce décompte comprend la totalité de tous les thèmes, d'origine lyrique ou non, qui composent l'ensemble de la partition, donnant une première préférence à quatre tonalités : *SOL*, *RÉ*, *LA* et *DO*. La différence dans l'utilisation globale des différents modes est frappante : il s'en détache un net goût pour les tonalités majeures avec 85% de ses thèmes, ainsi qu'une nette préférence pour les tonalités avec dièses dans leurs armures.



Graphique 69 : Représentation de la tendance de mode des tonalités ainsi que de la tendance en fonction des altérations

Bien que le modèle de flûte de Boehm permette un maniement plus confortable des 24 tonalités soit 1847, il faut garder à l'esprit que la production de la Fantaisie au cours du XIX^e siècle répond à la demande produite par deux modèles d'instruments différents, donc à deux problématiques différentes. Comme on le sait, l'un des inconvénients majeurs de la flûte ancienne est l'irrégularité – si importante pour l'interprétation du répertoire baroque – des notes individuelles qui peuvent être produites sur l'instrument. Ainsi, comme l'affirment des spécialistes de la flûte ancienne tels que Valérie Balssa²⁶⁵, l'individualité de chaque flûte empêche l'établissement d'axiomes portant sur l'intensité et la force des différentes notes. Au contraire, grâce à l'étude des recueils sur l'interprétation d'anciens maîtres tels que Quantz, Hotteterre, Rameau, Schubart ou Matheson, entre autres, ainsi qu'à l'expertise que l'expérience professionnelle confère à tout interprète, il est possible d'établir la tendance générale suivante :

²⁶⁵ Valérie Balssa étudie la flûte traversière moderne à la haute école de Genève, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, dans la classe de Maxence Larrieu, et obtient un premier prix en 1987. Passionnée par la musique ancienne, elle décide de se spécialiser et poursuit ses études au conservatoire royal de Bruxelles dans la classe du maître incontesté de la flûte baroque : Barthold Kuijken. Elle obtient en 1992, son diplôme de soliste (actuel master) « avec distinction ». Elle collabore régulièrement avec des ensembles de renom tels que Les Arts Florissants (William Christie), Les musiciens du Louvre (Marc Minkovsky), la Symphonie du Marais (Hugo Reyne), l'Ensemble Matheus (Jean Christophe Spinosi), l'Ensemble Akadèmia (Françoise Lasserre) et plus récemment La Chapelle Rhénane, dirigée par le chanteur Benoit Haller. Elle accorde enfin une grande part de son temps à l'enseignement, en tant que professeur d'enseignement artistique, au CRR de Boulogne Billancourt et au CRD d'Orsay.

Sons	<i>do</i>	<i>do#</i>	<i>ré</i>	<i>ré#</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>fa#</i>	<i>sol</i>	<i>sol#</i>	<i>la</i>	<i>la#</i>	<i>si</i>
Rendu sonore	Son creux	Son plein	Son plein	Son plein	Son creux	Son creux	Son plein	Son plein	Son creux	Son plein	Son creux	Son ½ creux

Tableau 25 : Résultat sonore de chaque note de la gamme chromatique dans une flûte de système ancien

La construction de la gamme musicale chromatique dans la flûte de l'ancien système implique une absence d'homogénéité dans l'intensité sonore des 12 notes qui la composent. Cette inégalité dans le résultat sonore est l'une des conséquences de la construction instrumentale encore rudimentaire, qui répond à son tour à un désir d'inégalité et de multiplicité des couleurs dans le son, si fortement cultivée à l'époque baroque. Comme le dit Balssa, pour interpréter son tableau, il faut tenir compte du fait que la note *ré*₃ de la flûte de l'ancien système est sans aucun doute la note au son le plus intense – puisqu'elle constitue sa note fondamentale²⁶⁶ – ce qui représente la principale différence avec la flûte de Boehm, dont la note fondamentale est le *do*₃. Cette différence essentielle explique la distance sonore presque infranchissable entre les deux instruments, puisque les notes qui sont des sons fondamentaux dans la flûte moderne sont acceptées comme des « sons faibles » – les notes *do*, *mi* et *fa* – dans la flûte ancienne. La fonction qu'occupent les différentes notes dans chaque tonalité, majeure et mineure, révélera un lien étroit entre l'intensité de ces notes et l'utilisation de chaque gamme dans la construction de chaque œuvre musicale. Cette dualité permet enfin d'expliquer et de tirer certaines conclusions²⁶⁷, quant à la fréquence de leur utilisation :

1) L'utilisation des modes Majeurs :

- a) Les tonalités de *SOL* et *RE* – les deux notes fondamentales étant des sons pleins dans la flûte ancienne – sont sans doute les plus fréquentes dans le répertoire de la flûte ancienne. De plus, la note *fa#* – son d'intonation particulièrement basse dans l'instrument ancien – est essentiel dans les deux tonalités : c'est la note sensible idéale pour la tonalité de *SOL*, ainsi qu'un intervalle parfait de tierce majeure pour *RE*.
- b) Malgré sa popularité l'important sur d'autres instruments – la flûte à bec par exemple – la tonalité de *FA* n'est pas le paradigme de la tonalité d'usage sur la flûte traversière ancienne. La note fondamentale, *fa*, plus sa dominante, *do*, toutes deux de faible intensité sonore, semble inciter les compositeurs à l'utiliser à cause des inégalités obtenues. De plus, comme l'affirme Balssa, la note *do* est sans doute la note la plus complexe de l'instrument ancien. Un son dit « creux » et un timbre difficile l'assimilent au *do#* de la flûte de Boehm. Cependant, l'intensité sonore d'un *sib* d'égale importance semble souligner la faiblesse du son de la note fondamentale et de sa dominante. Ce contraste représente un attrait puissant pour les compositeurs du XVIII^e siècle, car il correspond à l'idéal musical d'intensité sonore inégale.
- c) Enfin, il semble que les modes fréquents pour la flûte, *Sib* et *Mib*, soient régulièrement utilisés pour le répertoire de la flûte à bec et du hautbois. *DO*, qui pour la flûte Boehm est un mode plutôt confortable, est aussi très fréquemment utilisé pour la musette. *MI* et

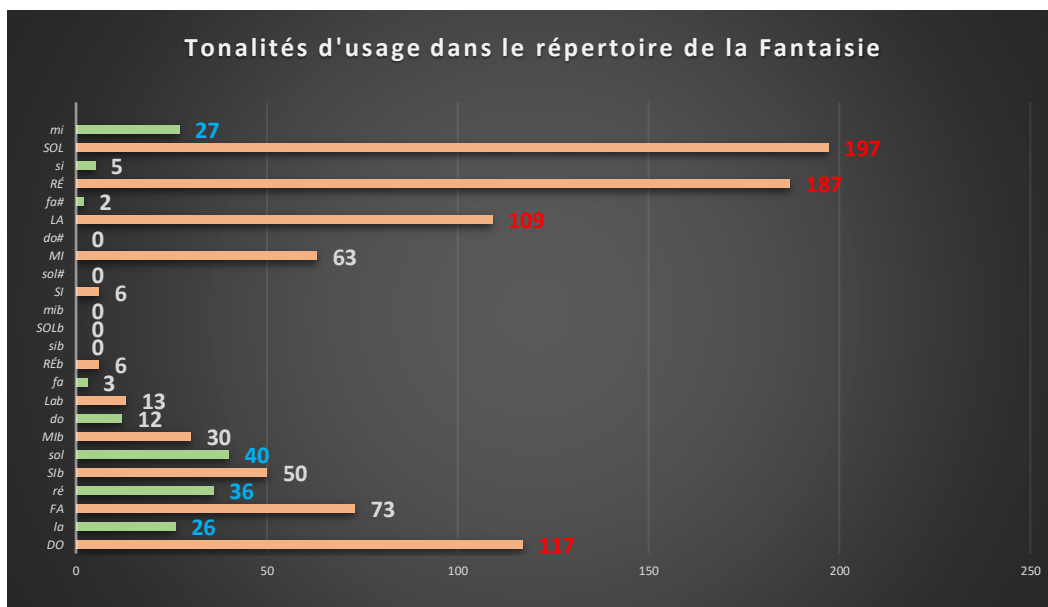
²⁶⁶ La flûte de système ancien est construite autour de la note *ré*, à l'origine – avant l'ajout des clés et des corps complémentaires qui donneront naissance à la jambe de la flûte – étant la note la plus grave de l'instrument.

²⁶⁷ Tirées principalement des informations obtenues lors de l'entretien du 5 juin 2022 avec Valerie Balssa.

SI s'entendent souvent utilisés dans la Chaconne et la deuxième Gavotte du répertoire de la Suite française.

- 2) Quant aux modes mineurs, *sol*, *mi*, *si* et *ré* sont fréquents dans le répertoire de la flûte :
 - a) La tonalité de *sol* est très appréciée des compositeurs et des flûtistes en raison de la combinaison puissante d'un *fa#* sonore comme note sensible en contraste vigoureux avec un *si b* creux qui occupe la fonction de la tierce mineure.
 - b) Le ton de *ré* est particulièrement confortable grâce à l'amplitude et à la stabilité de sa note fondamentale. En ce sens, la tonalité de *mi* ne représente aucune complexité d'un point de vue mécanique.
 - c) Bien qu'il s'agisse d'une tonalité assez problématique en raison de l'intonation naturellement basse du *fa#*, *si* est très apprécié des compositeurs et des interprètes. Le flûtiste est confronté à la tâche complexe de choisir entre une note naturellement basse, *fa#*, et une note de couleur nettement différente²⁶⁸, *solb*, pour occuper la fonction de la dominante.
 - d) La difficulté de la note *do* est à nouveau un obstacle important à l'utilisation des tonalités de *fa* et *do*. Deux modes fortement appréciés – surtout *do*, par Quantz, Kleinknecht, le roi Frederik II et Michel de la Barre – malgré leur couleur sombre.

L'étude des diverses tendances dans la préférence des tons musicaux avec la flûte de système ancien – répondant également à d'éventuelles difficultés mécaniques – permet une analyse complète, intégrant la dualité des deux instruments qui est reflétée dans l'ensemble du répertoire sur les thèmes d'opéra pour flûte au XIX^e siècle. Les multiples utilisations des différentes tonalités dans notre corpus est clairement représentée dans la construction du graphique suivant :

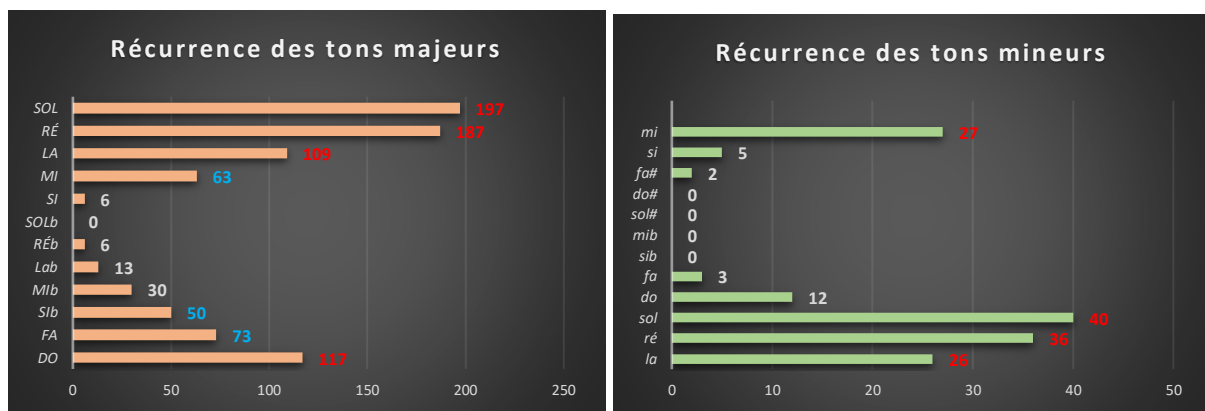


Graphique 70 : Représentation de la récurrence de chaque tonalité dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte

²⁶⁸ Le doigté du *solb* oblige le flûtiste à couvrir l'embouchure afin d'obtenir un résultat optimal : un son joliment doux, mais également voilé.

Cette représentation de l'utilisation des tonalités dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte fait apparaître une tendance générale. Ce graphique vient confirmer les données précédentes sur la préférence modale : nette préférence pour les tonalités majeures telles que *SOL*, *RÉ*, *DO* et *LA* respectivement, et – indépendamment de la différence flagrante dans leur utilisation – les modes mineurs tels que *sol*, *ré*, *m* et *la*. Il est également frappant de constater la quasi-identité des notes fondamentales dans les deux modes, ainsi que le choix de tonalités avec des notes fondamentales d'intensité sonore, à l'exception de *DO* et *mi*.

La confrontation de ces chiffres permet de comprendre l'évolution des habitudes d'écriture avant et après le modèle de flûte Boehm de 1847. Il est inhabituel de constater la quasi-inexistence d'une différence notable entre la période pré et post-Boehm, mais plutôt une continuité entre les deux périodes. Face au caractère inédit des nouvelles possibilités musicales, le compositeur et/ou l'interprète ont sans doute préféré dans un premier temps privilégier le développement mécano-instrumental par rapport aux tonalités traditionnellement utilisées, assurant ainsi un continuum au sein de la rupture indépassable. C'est en tout cas ce que montrent les tableaux des tonalités majeures et mineures :



Graphique 71 : Représentation de la confrontation qu'obtient la récurrence des modes majeurs et mineurs dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte

Les résultats des deux graphiques confirment la préférence pour les tonalités majeures par rapport aux mineures, ainsi que la plus grande utilisation des tonalités majeures avec dièses. Cependant, le graphique des tonalités mineures met en avant un fait nouveau : l'utilisation plus importante des tonalités mineures avec les bémols, malgré une utilisation représentative presque double de *mi* (*fa#* et *ré#*) et de *la* (*sol#*), *ré* (*do#* et *sib*) et *sol* (*fa#*, *sib* et *mib*). Par ailleurs, la curiosité de ce dernier fait réside dans la sensualité d'un mélange de couleurs, ces dernières étant des tons mineurs peuvent être considérés comme hybrides puisqu'ils mélangent dièses et bémols. Ce résultat est en parfaite harmonie avec la tendance que les spécialistes de la flûte de système ancien, comme Balssa, observent dans le répertoire qui lui est consacré. Les tonalités de *SOL* et *RÉ*, ainsi que *sol*, *ré* et *mi* sont des modes d'usage intensif autant dans le répertoire de la tradition antérieure que dans le répertoire analysé dans le présent corpus d'étude.

Deux tonalités également présentes dans le répertoire de la tradition antérieure sont aussi très utilisées, mais moins fréquemment : *LA* et *DO*. Comme le souligne Balssa, le caractère creux de la note *do* dans la flûte ancienne rendait cette tonalité moins attrayante pour l'instrument, obligeant les interprètes à corriger l'intonation et l'intensité des différentes notes qui composent la gamme. Les corrections de la flûte de Boehm dans son modèle de 1847 ont rendu cette tonalité non seulement praticable mais aussi confortable à jouer, étant donné la facilité de lecture due à l'absence d'altérations. Quant à *LA*, la difficulté du doigté de *sol#* a été compensée par l'inclusion de clés à cet effet dans la plupart des modèles de flûtes à partir de la période classique. Cependant, l'absence d'une note sensible de faible intensité dans le modèle de flûte de 1847 semble favoriser l'emploi de cette tonalité à laquelle Marc-Antoine Charpentier associe le caractère « gai et champêtre »²⁶⁹. Ainsi, l'utilisation des tons majeurs avec bémols est certainement moins importante que celle avec dièses, mais elle ne peut être qualifiée de rare :



Graphique 72 : Représentation de la confrontation qu'obtient la récurrence des modes majeurs et mineurs dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte en fonction de ses altérations

Ainsi, le répertoire de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra montre une préférence pour les tonalités majeures avec dièses, tandis que la tendance vers les tonalités mineures avec bémols est également présente. Ce résultat semble aussi indiquer une recherche de couleurs plus ou moins vives avec des tonalités plus ou moins lumineuses, c'est-à-dire une tendance à la luminosité du caractère ascendant des dièses et une recherche d'obscurité dans le descendant des bémols. Cependant, et cela se voit dans l'évolution générale, outre une densification notoire de la production autour des années 1860, il y a une volonté du genre Fantaisie de privilégier les modes majeurs dans ses partitions :

²⁶⁹ Marc-Antoine Charpentier, *Règles de composition*, Paris, 1690.

TONALITÉS	1800	1810	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	TOTAL
<i>DO</i>	0	0	0	0	1	7	62	25	23	1	119
<i>la</i>	0	1	0	0	0	1	15	4	4	0	25
<i>FA</i>	0	0	0	1	1	2	49	14	5	0	72
<i>ré</i>	0	0	0	0	2	2	16	10	1	1	32
<i>SIb</i>	0	0	0	1	1	1	34	9	3	0	49
<i>sol</i>	0	0	1	1	0	6	22	4	4	1	39
<i>Mib</i>	0	0	0	0	0	1	21	3	4	1	30
<i>do</i>	0	0	0	0	0	0	3	5	1	0	9
<i>LAB</i>	0	0	0	0	0	2	8	1	1	0	12
<i>fa</i>	0	0	0	1	0	0	3	0	0	0	4
<i>RÉb</i>	0	0	0	0	0	1	5	0	0	0	6
<i>sib</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>SOLb</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>mib</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>SI</i>	0	0	1	0	0	1	5	0	0	0	7
<i>sol#</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>MI</i>	0	0	1	0	1	6	36	9	8	0	61
<i>do#</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>LA</i>	0	1	0	0	1	10	69	36	12	1	130
<i>fa#</i>	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
<i>RÉ</i>	0	0	1	0	5	13	110	29	20	3	181
<i>si</i>	0	0	1	0	0	0	5	0	0	1	7
<i>SOL</i>	0	0	2	1	3	15	105	30	27	3	186
<i>mi</i>	0	0	2	0	1	0	19	3	2	1	28
TOTAL FANTAISIES	0	1	5	5	11	62	107	84	60	7	342/999

Tableau 26 : Réurrence de chaque tonalité dans la Fantaisie pour flûte en fonction de sa période de publication

Les conclusions à retenir de l'étude des données représentées dans les graphiques et tableaux ci-dessus, bien qu'exactes d'un point de vue individuel, manquent de précision sans un cadre contextuel. L'un des principaux intérêts de cette étude restant l'analyse des différentes données présentée sous différents angles, ce n'est donc qu'après une analyse multidimensionnelle qu'il est possible de tirer des conclusions affinées et exemptes d'angles morts. Les données au sujet de l'utilisation multiple de différentes tonalités dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra doivent également être croisées avec celles obtenues en fonction de la difficulté du répertoire analysé. Si les conclusions ci-dessus assurent une continuité de la tradition tonale antérieure, l'analyse ci-dessous affine ces données. La comparaison des résultats des amateurs avec ceux des professionnels fait poindre une légère déviation de cette tendance historique dans le répertoire de ces derniers. Ce répertoire très virtuose consacre non seulement un effort considérable au travail sur les tonalités traditionnelles, mais également une énergie considérable au développement de nouvelles tonalités telles que *MI* ou *Mib*. Enfin, on enregistre une hausse dans l'utilisation de *DO* en qualité de tonalité « simplifiée » grâce au nouvel instrument. La forte utilisation des tonalités traditionnelles telles que *SOL* et *RÉ* constitue une entorse au répertoire professionnel. Dans ce répertoire virtuose, il existe également des partitions en *SI*, *LAB* ou encore en *RÉb*. Cependant, malgré les nouvelles possibilités mécano-instrumentales, la complexité de lecture de certains tons – tels que *sol#*, *mib*, *SOLb* ou *sib* – fait d'elles des tonalités toujours ignorées, même dans le répertoire professionnel.

Tonalité	Débutant (1 – 3)	Amateur (4 – 6)	Amateur avisé (6 ou 7)	Professionnel (7 – 9)	TOTAL
DO	3	58	23	35	119
la	0	8	5	12	25
FA	3	25	14	30	72
ré	0	10	7	15	32
SIb	1	16	9	23	49
sol	0	13	8	18	39
MIb	0	7	6	17	30
do	0	6	0	3	9
LAB	0	2	1	9	12
fa	0	0	0	4	4
RÉb	0	0	1	5	6
sib	0	0	0	0	0
SOLb	0	0	0	0	0
mib	0	0	0	0	0
SI	0	2	0	5	7
sol#	0	0	0	0	0
MI	0	24	8	29	61
do#	0	0	0	0	0
LA	0	42	25	63	130
fa#	0	2	0	0	2
RÉ	2	74	31	74	181
si	0	3	1	3	7
SOL	3	91	27	65	186
mi	0	4	3	21	28
TOTAL	12	387	169	431	999

Tableau 27 : Réurrence que chaque tonalité obtient dans la Fantaisie en fonction de la difficulté de la partition

Ainsi, la tradition tonale visible dans le répertoire de la flûte ancienne connaît sans doute une continuité dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra. Malgré les implémentations mécaniques que présente le nouvel instrument, il est très probable que cette continuité réponde surtout à une stratégie d'implantation graduelle de l'instrument. Grâce à une implantation en douceur, compositeurs et interprètes sont capables de porter la virtuosité avec la flûte à des niveaux insoupçonnés, tout en découvrant discrètement de nouvelles possibilités sonores. Cette exploration progressive donne l'impulsion nécessaire à ce répertoire de virtuosité – tant apprécié dans les salons – pour uniformiser ensuite l'utilisation de tonalités moins courantes. Cette standardisation tonale se retrouve dans le répertoire pour flûte composé au début du XX^e siècle, comme le montre la *Suite en duo pour flûte et harpe*²⁷⁰ (ou pour violon et harpe) que Jean Cras a écrite durant le premier tiers du XX^e siècle ; dans cette pièce, il écrit avec 4 et 6 bémols dans l'armure, comme c'était l'usage dans l'écriture pour harpe à double mouvement, associant le nouveau timbre de la flûte au paradigme du son élastique, vaporeux et cristallin.

²⁷⁰ Jean Cras, *Suite en duo pour flûte et harpe*, Paris, Maurice Senart, 1927.

2.3.2 Évolution des emprunts dans les Fantaisies pour flûte : la nationalité comme critère de choix

Le moment où le compositeur choisit l'air ou les airs d'opéra sur lesquels l'œuvre pour flûte sera fondée est de la plus haute importance commerciale, ainsi que le choix de la forme de l'œuvre. Ces décisions sont subordonnées à trois facteurs qui, bien qu'ils ne soient pas véritablement de nature musicale, répondent à un intérêt commercial de la règle universelle de l'offre et de la demande :

1. Le facteur commercial est sans doute le principal responsable du choix des airs avec lesquels composer, quel que soit le public auquel il est destiné. Il n'est pas rare d'envisager un travail d'écriture musicale autour de directives éditoriales qui s'appuient sur le puissant moteur de nouveauté – en tant que stratégie commerciale connue sous le nom de *claque* – ou sur l'infaillibilité d'un thème connu et acclamé par le public.
2. Le facteur personnel est peut-être l'élément le moins important dans le choix de ces éléments. D'un point de vue purement commercial, l'intervention du penchant individuel du compositeur pour le choix des thèmes n'est pas très viable. Ce facteur personnel ne doit pas nécessairement être en accord avec le facteur commercial. Cependant, comme dans le cas de la *Grande Fantaisie sur des thèmes de « Mignon » d'Ambroise Thomas* de Paul Taffanel²⁷¹, il existe une exception à l'exclusion de ce facteur dans le processus de sélection : le répertoire composé par le virtuose lui-même en vue d'une exploitation personnelle. Il n'est pas étonnant de constater que ce critère est concentré sur la mise en valeur de la virtuosité individuelle.
3. Le facteur de l'identité nationale, inévitablement lié à un certain style musical de l'opéra en question. L'intention éditoriale se dirige soit vers l'utilisation d'une virtuosité lyrico-instrumentale enfermée dans des airs d'origine *belcantiste*, soit vers la sobriété dramatique d'un discours musical dépourvu d'artifice technique. Par conséquent, l'intervention de ce facteur peut révéler à la fois la tendance générale d'un certain style lyrique et l'expression standardisée d'une tendance artistique d'origine politique.

2.3.2.1 Le choix de l'opéra dans la globalité du répertoire

Le facteur de l'identité nationale dans le choix de l'opéra, d'où seront tirés les thèmes qui serviront de base à la construction de la Fantaisie pour flûte, se révélera particulièrement importante. L'étude de ce paramètre dans le répertoire pour flûte permet ainsi d'observer l'évolution d'une tendance tout au long du XIX^e siècle quant aux préférences du public français pour un certain style lyrique. Sachant que le genre lyrique est parvenu à façonner le quotidien de toute une population – en particulier la population parisienne – l'évolution de ce choix lyrique

²⁷¹ Paul Taffanel, *Grande Fantaisie sur les thèmes de « Mignon » d'Ambroise Thomas*, Paris, Heugel, 1874.

dans les différents répertoires pour flûte fournit des données précieuses sur les habitudes lyriques de la population durant cette période.

L'étude des œuvres constituant le corpus central et périphérique de la présente étude révèle l'immense utilisation de l'opéra par les compositeurs qui suivent une importante tradition lyrique, comme en Italie, en Allemagne/Autriche et en France. Il est rare de rencontrer des compositeurs d'une autre origine nationale – comme la Belgique, l'Espagne, l'Irlande ou la Russie – que ceux mentionnés ici, tous représentant une proportion discrète de moins de 2%. Le résultat de cette quantification de la nationalité des emprunts lyriques recueillis dans le répertoire pour flûte en France au XIX^e siècle est présenté dans le tableau suivant :

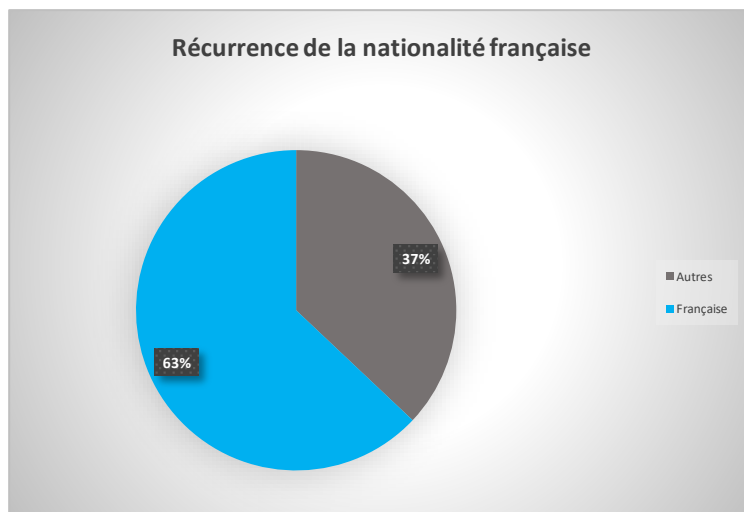
Nationalité du compositeur	Compositeurs d'opéra	Œuvres pour flûte d'inspiration	Nombre d'Opéras
Italienne	22	419	92
Allemande / Autrichienne	12	138	25
Française	54	408	186
X : Française ²⁷²	14	143	45
Autres ²⁷³	5	14	6
X : Autres	1	1	1

Tableau 28 : La nationalité des compositeurs d'opéra comme paramètre pour comptabiliser le répertoire pour flûte d'inspiration lyrique

Ainsi, à travers la comparaison des nationalités, il est frappant de constater la grande différence entre le nombre des compositeurs nationaux et des répertoires homologues et le chiffre total des autres nations. Bien que l'étude du répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra révèle la supériorité évidente – presque le double – de ces auteurs français, il convient d'examiner la véracité des résultats et de donner un contexte cohérent aux différentes informations que chaque chiffre révèle. En effet, la supériorité numérique des compositeurs nationaux ne correspond pas à l'impact final que leurs œuvres lyriques obtiennent dans le répertoire pour flûte. L'étude de ces données offre une lecture pleine de subtilités dans l'interprétation des chiffres : une moyenne d'à peine plus de 3 opéras pour chaque compositeur français ; mais une moyenne de 4 opéras pour leurs homologues italiens ; tandis que la section germanique se contente d'une moyenne d'à peine 2 opéras pour chacun de ses compositeurs cités. Cependant, malgré ces subtilités qui transparaissent ici, la supériorité numérique des auteurs français est flagrante par rapport à celle des autres nationalités.

²⁷² Cette catégorie comprend les compositeurs d'origine étrangère expatriés en France, avec un lien national évident, tels que Jacques Offenbach ou Giacomo Meyerbeer.

²⁷³ Cette catégorie comprend une minorité de compositeurs de différentes origines nationales, telles que l'Espagne, la Belgique, l'Irlande ou même la Russie.



Graphique 73 : Représentation du nombre total d'auteurs de nationalité française

En gardant à l'esprit que la comparaison de l'attribution des valeurs médianes dans la production lyrique n'est qu'un mécanisme destiné à faciliter la visibilité des données, il est essentiel de mettre en évidence l'importante production individuelle de certains auteurs. L'étude de l'ensemble du corpus d'œuvres fait ressortir le travail d'auteurs tels qu'Adolphe Adam, Ambroise Thomas, Charles Gounod, Charles Lecocq, Daniel-François-Esprit Auber, Jacques Offenbach et Giacomo Meyerbeer, dont les œuvres sont présentes dans le répertoire pour flûte publié en France. Ainsi, des airs d'au moins dix opéras de ces auteurs se retrouvent dans ce répertoire tout au long du siècle. Cependant, une quantité élevée dans la production lyrique d'un auteur n'implique pas forcément une identité dans la valeur de l'emprunt de ses airs. Comme le prouve le tableau suivant, des auteurs tels que Georges Bizet, François Bazin ou Victor Massé se distinguent par la multiplicité des emprunts à l'un de leurs opéras particulièrement populaires :

	AUTEUR	OPÉRA	NOMBRE D'EMPRUNTS		AUTEUR	OPÉRA	NOMBRE D'EMPRUNTS
1	Giacomo MEYERBEER	<i>Le Pardon de Ploërmel</i>	14	17	Jacques OFFENBACH	<i>La Princesse de Trébizonde</i>	7
2	Giacomo MEYERBEER	<i>L'Africaine</i>	11	18	Charles GOUNOD	<i>Faust</i>	6
3	Adolphe ADAM	<i>Si j'étais Roi</i>	10	19	Charles LECOCQ	<i>Le Jour et la Nuit</i>	6
4	Daniel François Esprit AUBER	<i>La Muette de Portici</i>	10	20	Daniel François Esprit AUBER	<i>Le Premier jour de bonheur</i>	6
5	Charles LECOCQ	<i>La Fille de Madame Angot</i>	9	21	Ferdinand HÉROLD	<i>Le Pré aux Clercs</i>	6
6	André Ernest Modeste GRÉTRY	<i>Richard Cœur de Lion</i>	8	22	Fromental HALÉVY	<i>Le Juif errant</i>	6
7	Giacomo MEYERBEER	<i>Robert le Diable</i>	8	23	Georges BIZET	<i>Carmen</i>	6
8	Jacques OFFENBACH	<i>La Périhole</i>	8	24	Louis Aimé MAILLART	<i>Lara</i>	6
9	Ambroise TOMAS	<i>Mignon</i>	7	25	Giacomo MEYERBEER	<i>Le Prophète</i>	6
10	Charles LECOCQ	<i>La Petite Mariée</i>	7	26	Giacomo MEYERBEER	<i>Marguerite d'Anjou</i>	6
11	Charles LECOCQ	<i>Le Petit Duc</i>	7	27	Charles GOUNOD	<i>Roméo et Juliette</i>	5
12	François Adrien BOIELDIEU	<i>La Dame Blanche</i>	7	28	Daniel François Esprit AUBER	<i>Fra Diavolo</i>	5
13	Victor MASSÉ	<i>La Reine Topaze</i>	7	29	Daniel François Esprit AUBER	<i>La Circassienne</i>	5
14	Giacomo MEYERBEER	<i>Il Crociato in Egitto</i>	7	30	François BAZIN	<i>Le Voyage en Chine</i>	5
15	Giacomo MEYERBEER	<i>L'Étoile du Nord</i>	7	31	Henri Montan BERTON	<i>Aline, reine de Golconde</i>	5
16	Giacomo MEYERBEER	<i>Les Huguenots</i>	7	32	Jacques OFFENBACH	<i>Robinson Crusoe</i>	5

Tableau 29 : Ensemble d'opéras d'origine française avec de la récurrence dans le répertoire pour flûte

Le cas de l'emprunt d'œuvres par des auteurs d'origine italienne et germanique diffère radicalement de celui des auteurs nationaux. En ce sens, on observera la popularité manifeste de quelques auteurs seulement dont la production connaît une popularité qui se traduit par la récurrence de l'emprunt de leurs airs : Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini et Giuseppe Verdi pour les italiens, Carl Maria von Weber et Wolfgang Amadeus Mozart pour les germaniques :

	AUTEUR	OPÉRA	NOMBRE D'EMPRUNTS		AUTEUR	OPÉRA	NOMBRE D'EMPRUNTS
1	Vincenzo BELLINI	<i>Norma</i>	39	10	Gioachino ROSSINI	<i>Guillaume Tell</i>	11
2	Gioachino ROSSINI	<i>Semiramide</i>	20	11	Giuseppe VERDI	<i>Il Trovatore</i>	11
3	Vincenzo BELLINI	<i>La Sonnambula</i>	19	12	Vincenzo BELLINI	<i>Il Pirata</i>	11
4	Gioachino ROSSINI	<i>Le Barbier de Séville</i>	18	13	Vincenzo BELLINI	<i>La Straniera</i>	11
5	Gaetano DONIZETTI	<i>Anna Bolena</i>	15	14	Giovanni PAISIELLO	<i>La Molinara</i>	9
6	Gioachino ROSSINI	<i>Mosè in Egitto</i>	15	15	Giuseppe VERDI	<i>La Traviata</i>	9
7	Gioachino ROSSINI	<i>La Gazza Ladra</i>	14	16	Gaetano DONIZETTI	<i>Don Pasquale</i>	8
8	Gioachino ROSSINI	<i>Tancredi</i>	12	17	Gaetano DONIZETTI	<i>Lucia di Lammermoor</i>	8
9	Vincenzo BELLINI	<i>I Puritani</i>	12	18	Gioachino ROSSINI	<i>La Cenerentola</i>	8

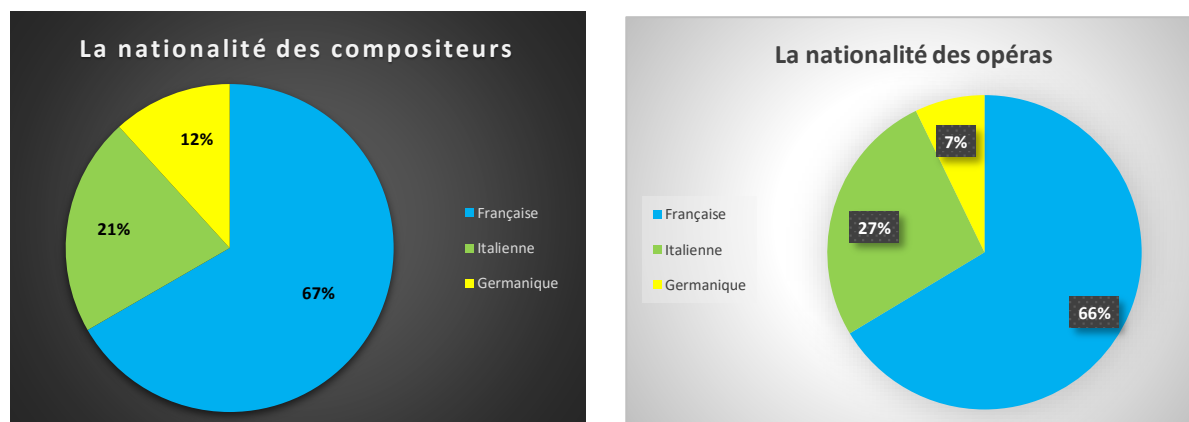
Tableau 30 : Ensemble d'opéras d'origine italienne avec de la récurrence dans le répertoire pour flûte

	AUTEUR	OPÉRA	NOMBRE D'EMPRUNTS		AUTEUR	OPÉRA	NOMBRE D'EMPRUNTS
1	Carl Maria von WEBER	<i>Der Freischütz</i>	40	7	Friedrich von FLOTOW	<i>Martha</i>	6
2	Wolfgang Amadeus MOZART	<i>Die Zauberflöte</i>	17	8	Carl Maria von WEBER	<i>Preciosa</i>	5
3	Wolfgang Amadeus MOZART	<i>Le Nozze di Figaro</i>	16	9	Friedrich von FLOTOW	<i>L'Ombre</i>	4
4	Carl Maria von WEBER	<i>Oberon</i>	13	10	Carl Maria von WEBER	<i>Euryanthe</i>	3
5	Wolfgang Amadeus MOZART	<i>Don Giovanni</i>	9	11	Wolfgang Amadeus MOZART	<i>Così fan tutte</i>	3
6	Christoph Willibald GLUCK	<i>Orphée et Eurydice</i>	7	12	Richard WAGNER	<i>Lohengrin</i>	2

Tableau 31 : Ensemble d'opéras d'origine germanique avec de la récurrence dans le répertoire pour flûte

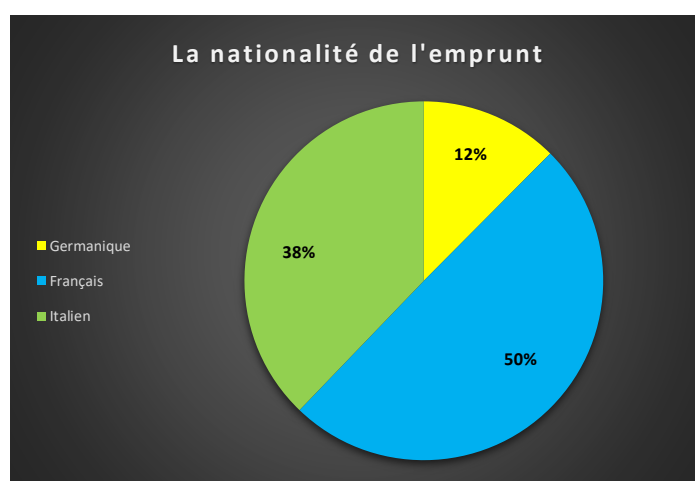
Si ces tableaux permettent d'apprécier la récurrence d'emprunt d'airs au répertoire général de la flûte, il est toutefois nécessaire d'affiner cette étude afin d'apprécier la réalité de son impact. Les graphiques suivants montrent la supériorité quantitative déjà prouvée des compositeurs lyriques d'origine nationale – représentant 67% des compositeurs – ainsi que la

supériorité numérique dans le nombre final d'opéras d'origine nationale, avec plus des 2/3 des compositeurs. Toutefois, une lecture isolée de ces données n'offre qu'une vision quelque peu déformée de la réalité.



Graphique 74 : Représentation de la proportion de la nationalité des compositeurs d'opéra et de celle d'opéras qui se font l'écho dans le répertoire pour flûte

Malgré la quasi-identité observée dans les graphiques ci-dessus de l'ensemble des compositeurs et des opéras utilisés dans le répertoire pour flûte, l'identité de ces derniers change lorsque les chiffres ci-dessus sont mis en contexte avec ceux obtenus pour l'ensemble du répertoire pour flûte. Ainsi, grâce à l'étude approfondie du corpus, il est possible d'en tirer une tendance générale fine et précise ; finalement, seule la moitié du répertoire pour flûte emprunte des thèmes à l'opéra français. Ainsi, une brève comparaison avec les conclusions développées dans les graphiques précédents révèle l'importance cachée du répertoire lyrique italien en France :



Graphique 75 : Représentation de la proportion de la nationalité de la totalité de thèmes qui ont fait l'objet d'emprunt

Les points suivants peuvent se dégager des chiffres analysés et mis en évidence dans les différents graphiques :

1. La paternité de 231 opéras du répertoire pour flûte revient à 68 compositeurs d'origine française, tandis que 92 opéras qui inspirent le répertoire pour flûte sont attribués à seulement 22 compositeurs d'origine italienne. La différence entre ces deux chiffres varie de 27% à 66% pour l'ensemble du répertoire lyrique.
2. L'impact des 231 opéras français se traduit par 551 œuvres pour flûte, soit une représentation médiane d'un peu plus de deux œuvres pour flûte pour chaque opéra français ; en revanche, les 92 opéras italiens sont représentés par un total de 419 œuvres pour flûte, soit une valeur médiane de quatre fois et demie pour chaque opéra.
3. Par conséquent, il est possible d'affirmer que l'impact réel obtenu par le répertoire d'origine française et italienne montre une nette différence de deux fois plus entre les deux, en faveur de l'opéra italien.

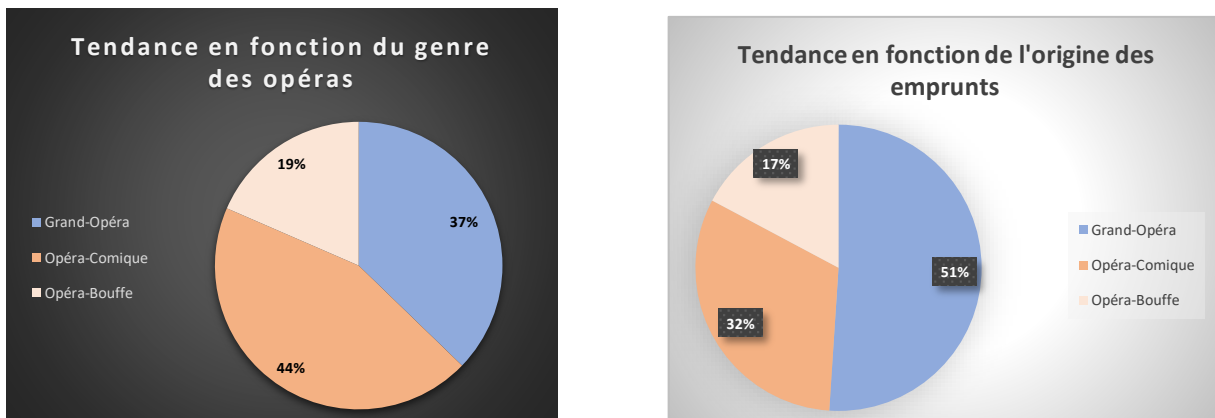
Outre l'analyse de l'origine des auteurs du répertoire lyrique sur lequel se fonde la musique destinée aux flûtistes, l'étude du genre d'opéra sélectionné par le répertoire pour flûte est également éclairante. Comme pour la section précédente, il faut garder à l'esprit que toute réduction de la division du genre lyrique est *de facto* inexacte. Cependant, cette étude opte pour une division tripartite :

1. Le genre du Grand-Opéra, catégorie dans laquelle sont incluses des œuvres similaires telles que le Drame Lyrique – *Werther* de Jules Massenet – le Melodramma Giocoso – *L'Elisire d'amore* de Gaetano Donizetti – ou encore le Drame Giocoso – *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler.
2. Le genre lyrique léger, comme l'*opera buffa* d'origine italienne, comprend également des œuvres aux caractéristiques similaires comme le Singspiel – *Die Zauberflöte* de Wolfgang Amadeus Mozart – l'opérette – *Les Cent Vierges* de Charles Lecocq – le vaudeville – *La Roussotte* de Lecocq, Hervé et Bouillard – l'opéra-féerie – *Zirphile et Fleur de Myrte* de Charles Simon Catel – pour n'en citer que quelques-unes.
3. Le genre lyrique d'origine exclusivement française et représenté par la formule de l'opéra-comique.

Ainsi, comme pour l'analyse de la nationalité des différents auteurs, la tendance générale que reflète le répertoire pour flûte en France au cours du siècle est obtenue en divisant les emprunts en trois catégories. Cette division du genre lyrique permet également d'associer le répertoire à trois des plus importants théâtres lyriques de la capitale française, compte tenu des différentes appellations qu'ils ont connues tout au long du XIX^e siècle : le Théâtre de l'Opéra de Paris, le Théâtre de l'Opéra-Comique et le Théâtre-Italien, sans oublier que ce dernier a dû cesser son activité en 1878.

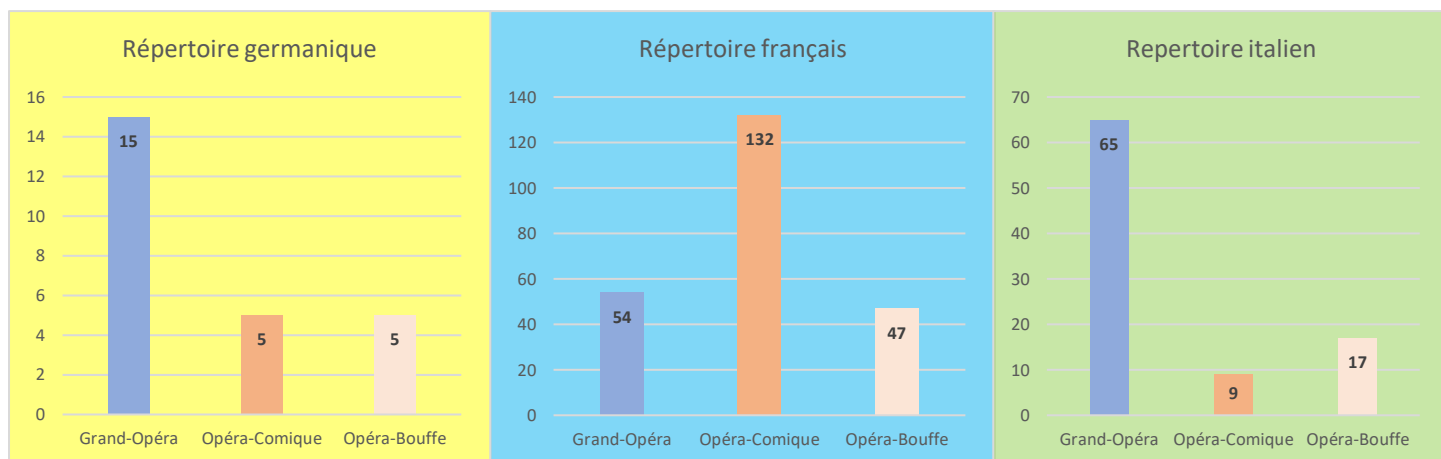
Il est frappant de constater la répartition de l'ensemble du répertoire lyrique – les 355 opéras recensés dans cette étude – dont le répertoire pour flûte se fait l'écho en France au cours du XIX^e siècle. Près de la moitié de ces opéras correspondent au genre lyrique national de l'opéra-comique, et seulement un peu plus d'un tiers représente le genre sérieux du Grand-Opéra. Par ailleurs, près des deux tiers – soit 63% de ce répertoire dont s'inspirent les œuvres pour flûtistes – correspondent à la formule légère de cet art lyrique que représentent l'opéra-

comique et l'opéra-bouffe. Le facteur comique, ou plutôt ludique, est l'élément principal qui, indépendamment de l'inclusion ou de l'exclusion de dialogues parlés ou non, caractérise cette section très controversée du répertoire lyrique. Cependant, comme le montre le tableau des emprunts généraux, un peu plus de la moitié des thèmes empruntés au répertoire général pour flûte provient du Grand-Opéra. Il est même paradoxal d'observer que ces airs empruntés dans le but d'inspirer un genre traditionnellement considéré comme peu sérieux, voire de qualité musicale douteuse, sont issus pour la plupart d'un genre acclamé comme le plus complet de tous les arts : le Grand-Opéra. Il ne faut pas oublier non plus la portée de ce genre, qui se révèle être celui ayant le plus grand impact. Est-ce qu'il y a une certaine pudeur dans le fait d'emprunter des airs du Grand-Opéra ? Est-ce que ce Grand-Opéra se prête moins à la réutilisation dans le genre peu sérieux de la transcription ? D'après le tableau des genres de l'ensemble du répertoire lyrique, une réponse affirmative semble s'imposer naturellement. Toutefois, la différence manifeste dans les résultats de la répartition des emprunts représentés dans le second graphique incite à la prudence dans la conclusion : le genre sérieux de l'opéra continue à obtenir une majorité de suffrages désormais traditionnelle.



Graphique 76 : Représentation de la proportion du genre d'opéras qui font objet d'emprunt dans le répertoire pour flûte ; information confrontée à celle obtenue de la comptabilisation de la totalité des thèmes que se font écho les œuvres pour flûte

Comme cela est devenu habituel dans cette étude, l'objectif étant obtenir une tendance générale aussi proche que possible de la réalité, la nouvelle tâche sera de confronter les résultats ci-dessus et de croiser les données de chaque section. En répartissant le répertoire pour flûte publié en France au XIX^e siècle selon l'origine des thèmes lyriques empruntés, il est possible de faire une étude par section du genre lyrique dont ils sont issus, en utilisant la division des trois genres lyriques mentionnée plus haut. La représentation graphique montre la préférence de chaque genre en fonction de l'origine de l'opéra emprunté :



Graphique 77 : Représentation de la proportion que chaque genre lyrique trouve en fonction de sa nationalité

En confrontant les trois graphiques de données croisées, on peut tirer certaines conclusions :

- 1 Le graphique du répertoire lyrique italien fait apparaître une nette préférence pour le genre du Grand-Opéra. Il affiche également une différence de presque quatre fois plus par rapport à la somme des deux genres légers.
- 2 Le répertoire germanique, malgré une différence proportionnelle plus faible, affiche la même préférence que le répertoire italien pour le Grand-Opéra. Malgré cette inclination, la différence entre l'ensemble du genre léger et du Grand-Opéra est nettement plus faible.
- 3 Dans le cas français, ce sont au contraire les airs du répertoire lyrique de l'opéra-comique qui sont le plus souvent empruntés. Malgré une production lyrique importante du Grand-Opéra, une préférence générale s'exerce pour le genre lyrique léger, et notamment pour le genre national de l'opéra-comique.

Si l'on se réfère au répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra publié en France au XIX^e siècle, c'est donc le genre du Grand-Opéra qui inspire et développe le mieux la vocalité de la flûte traversière dans chaque répertoire spécifique. Il y a une préférence pour le répertoire vocal français, même s'il s'agit d'une simple supériorité numérique, car l'impact le plus sensible touche davantage le répertoire italien. Il faut toutefois se souvenir que, malgré la différence d'impact, la production lyrique française exerce une influence fondamentale à l'échelle locale. C'est pourquoi, en étudiant la tendance affichée lors des derniers graphiques, on prend conscience de la préférence du public tout au long du XIX^e siècle : une affection notable pour l'opéra lyrique italien et germanique d'une part, pour l'opéra-comique d'origine française d'autre part.

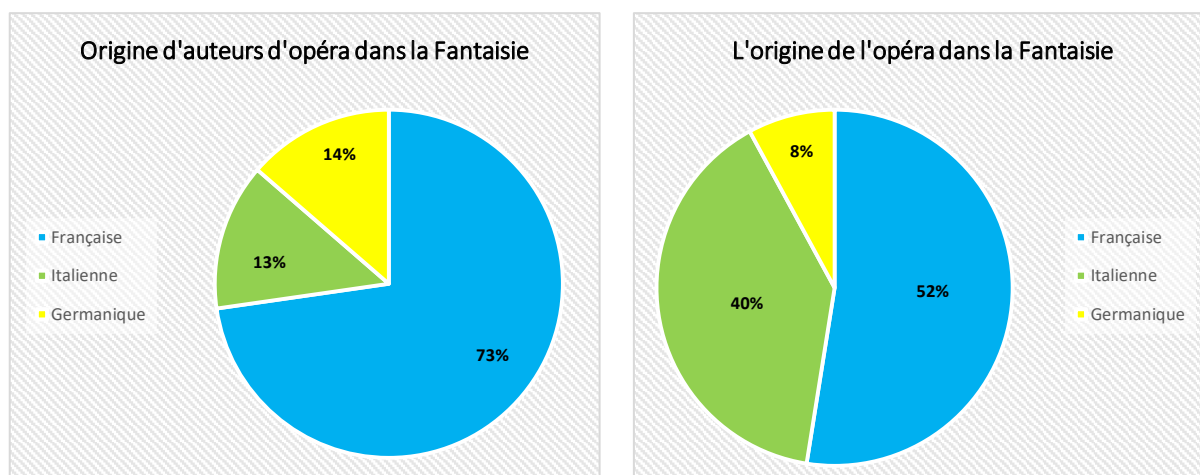
2.3.2.2 La Fantaisie comme réceptacle privilégié du savoir-faire de la tradition lyrique

La tendance générale qui se dégage de l'étude du répertoire général pour flûte d'inspiration lyrique publié en France au cours du XIX^e siècle diffère fortement lorsque sont affinés les paramètres selon lesquels chaque section est considérée. Bien qu'il ait été prouvé que chaque section a ses propres particularités – dans la mesure où elles servent des motivations commerciales différentes – il est intéressant d'étudier le cas de la Fantaisie. L'intérêt d'une analyse exhaustive augmente, dans la mesure où elle répond à la demande expresse d'interprètes de très haut niveau instrumental et où ces flûtistes sont à la recherche permanente de l'expression maximale de la vocalité avec l'instrument. La présente étude sera en mesure de mettre en lumière la question suivante : les inclinations stylistiques des interprètes varient-elles en fonction de leur niveau instrumental ?

Origine	Nombre total de compositeurs	Nombre total d'opéras
Française	32	73
Italienne	6	55
Germanique	6	11

Tableau 32 : Nombre total des compositeurs et d'opéras sollicités à l'emprunt, en fonction de leur origine

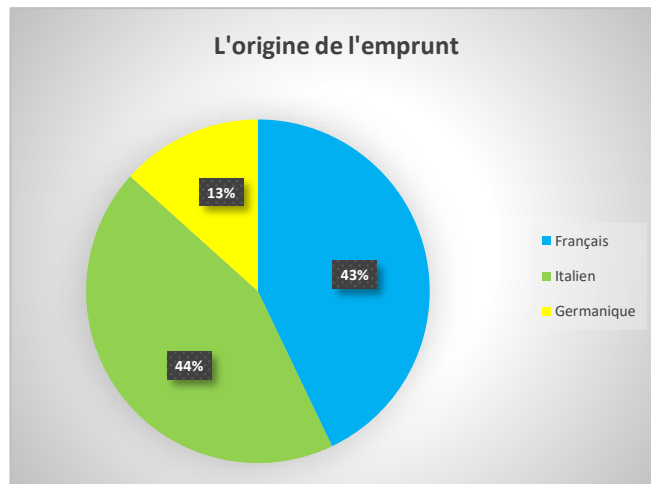
Les premières données obtenues après l'analyse de l'ensemble des Fantaisies pour flûte sont surprenantes car leur première lecture suggère une tendance nationale claire : le nombre de compositeurs du genre lyrique d'origine française est nettement supérieur à ceux d'origine italienne et germanique. Cependant, une telle lecture est isolée du reste des données et conduit à des conclusions trop rapides, donc erronées. On constate certes un nombre important d'auteurs d'opéras français, mais l'opéra italien est également présent dans le répertoire pour flûte. Il est toujours étonnant de constater la nette préférence pour les compositeurs étrangers pour inspirer les Fantaisies publiées en France au cours du XIX^e siècle. Comme le montre ici le genre de la Fantaisie, le répertoire inspiré d'airs étrangers ne comprend que des œuvres des italiens Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Gioachino Rossini, Saverio Mercadante et Giovanni Paccini, ainsi que celles d'origine germanique de Carl Maria von Weber, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Christoph-Willibald Gluck, Johann Strauss et Friedrich von Flotow. Pour ce qui est des compositeurs germaniques, seuls les deux premiers auteurs connaissent une véritable représentation.



Graphique 78 : Représentation comparée de la nationalité d'auteurs sollicités par la Fantaisie dans l'emprunt et de celle du nombre final d'opéras qui y participent

De même, on remarque que le nombre final d'opéras d'origine française représentés dans le genre Fantaisie pour flûte est proportionnellement plus faible que la représentation des compositeurs nationaux dans le classement. Ce résultat contraste encore plus avec la représentation dans le répertoire pour flûte d'un discret 14 % de compositeurs d'origine italienne. Une différence aussi importante dans les nombreuses proportions de représentation, en plus de la sympathie particulière éprouvée envers le répertoire lyrique d'origine italienne, marque une spécialisation dans le choix de ces auteurs d'origine étrangère. Si le répertoire lyrique italien est apprécié du public français du XIX^e siècle, celui-ci privilégie le répertoire lyrique de certains compositeurs italiens qui acquièrent un label de qualité. L'œuvre des compositeurs italiens se prêterait-elle mieux au futur emprunt de la Fantaisie pour flûte ? Ou bien le répertoire lyrique italien dénoterait-il une vocalité mieux adaptée à la flûte ? Bien qu'il soit particulièrement difficile d'apporter une réponse à ces deux questions, il est possible d'affirmer que les données obtenues montrent une spécialisation indéniable des compositeurs italiens dans ce répertoire lyrique.

Ainsi, grâce à l'étude des différents emprunts lyriques recueillis dans la Fantaisie, on peut établir la tendance que ce répertoire exerce envers les multiples styles vocaux selon leurs origines. Bien qu'un équilibre entre le répertoire français et italien soit visible sur le graphique, la représentation vocale italienne se distingue légèrement. Compte tenu du petit nombre d'auteurs d'origine italienne, ainsi que de leur forte proportion dans la représentation globale, l'emprunt de thèmes italiens confirme l'hypothèse précédente de la spécialisation du répertoire italien. Cette forte représentation dans un genre destiné aux flûtistes du plus haut niveau instrumental conduit à penser que c'est le répertoire *belcantiste* qui est privilégié pour la recherche de la vocalité. Cela signifie-t-il que le répertoire lyrique français manque d'éléments suffisants pour être sollicité par le genre Fantaisie ? Or si la représentation des emprunts au répertoire français ne diffère pas beaucoup de celle de l'italien, ce n'est pas l'absence de vocalité dans le répertoire français qui est responsable d'une telle différence, mais probablement une meilleure adaptabilité de la vocalité italienne à celle de la flûte traversière.



Graphique 79 : Représentation de la proportion de la nationalité de l'emprunt

En plus de l'adéquation du répertoire lyrique d'origine italienne, une deuxième conclusion vient s'ajouter pour expliquer cette différence d'emprunt. Selon les données extraites de la présente étude, une grande partie du répertoire lyrique français, soit 47% des opéras empruntés, ne dépasse pas un emprunt pour le répertoire pour flûte. Donc 67 opéras d'origine française voient leurs emprunts représentés dans une seule Fantaisie pour flûte, et seulement 6 d'entre eux dans au moins 4 Fantaisies. Cela contraste fortement avec les emprunts d'origine italienne, où seulement 18% de l'ensemble du répertoire contiennent un seul emprunt. Le reste du répertoire pour flûte, qui représente un peu plus de 80%, fait écho à un total de 24 opéras à succès, soit 50% de l'opéra italien, dont les thèmes s'entendent dans 2 Fantaisies au moins.

Les données du tableau ci-dessous expriment à la fois une surexploitation de l'opéra italien et une sous-exploitation de l'opéra français. Faut-il se demander une fois encore si l'opéra français n'est pas susceptible d'être adapté ? Ou bien l'opéra français ne se prête pas à l'inspiration d'un genre dit inférieur ? Dans le même sens que la théorie de l'adaptabilité vocale, une lecture rationnelle des données qui figurent dans le tableau conduit plutôt à associer cette différence d'emprunt au phénomène commercial – déjà analysé – des maisons d'édition spécialisées dans ce genre musical. Ainsi, le caractère unique de l'emprunt répondrait à la stratégie purement commerciale dans laquelle la Fantaisie pour flûte servirait à faire connaître un opéra récemment sorti : la *Fantaisie dramatique sur « Paul et Virginie » de Victor Massé pour flûte et piano op. 125*²⁷⁴, composé en 1877 par Giuseppe Gariboldi, fera connaître l'opéra de Victor Massé créé en novembre 1876, ou la *Fantaisie gracieuse pour flûte et piano sur « Le Petit Duc » op. 65*²⁷⁵ de Jules Herman, composée autour de l'opéra-comique de Charles Lecocq, tous deux de 1878.

²⁷⁴ Giuseppe Gariboldi, *Fantaisie dramatique sur « Paul et Virginie » de Victor Massé pour flûte et piano op. 125*, Paris, Michaelis, 1877.

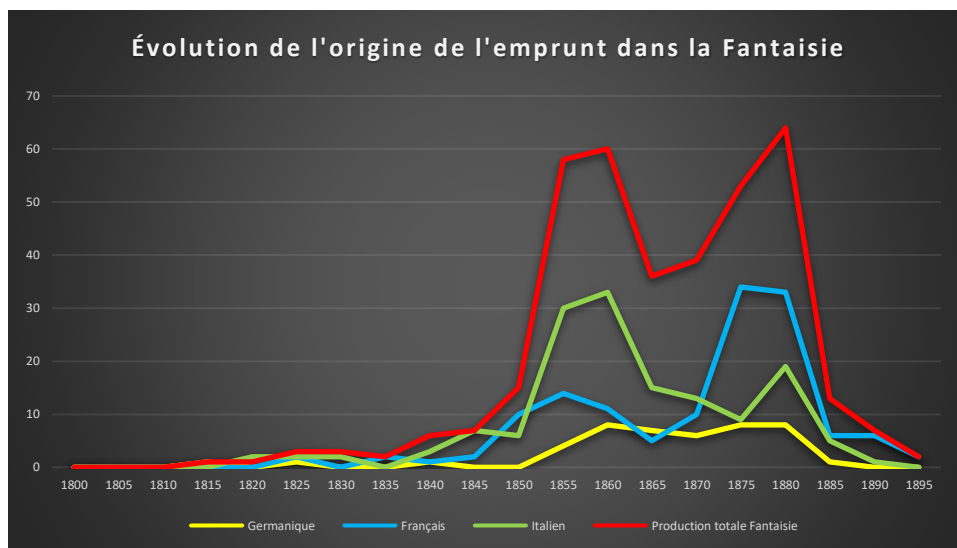
²⁷⁵ Jules Herman, *Fantaisie gracieuse pour flûte et piano sur « Le Petit Duc » op. 65*, Paris, Brandus & Cie, 1878.

Nombre d'emprunts	Opéra français	Opéra italien	Opéra germanique
1	67	26	4
2	12	8	2
3	9	4	1
4	2	4	∅
5	3	1	∅
6	1	1	1
7	∅	4	2
8	∅	1	∅
9	∅	1	∅
10	∅	∅	∅
11	∅	∅	∅
12	∅	∅	∅
13	∅	∅	1
14	∅	1	∅
15	∅	∅	∅
16	∅	∅	∅
17	∅	∅	∅
18	∅	1	∅

Tableau 33 : Les airs d'opéra empruntés en fonction de la récurrence de cet emprunt et l'origine de l'opéra

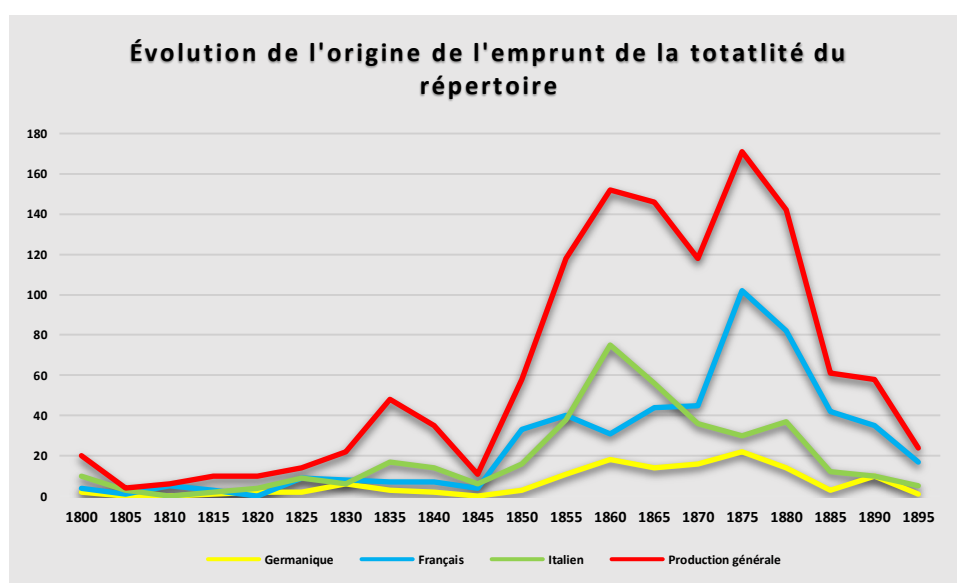
Cependant, si cette théorie de la spécialisation répond de manière cohérente à la majorité des questions posées dans cette étude, il ne faut pas oublier que la multiplicité des emprunts d'airs à un même opéra – en plus de signaler la spécialisation du compositeur et l'adaptabilité vocale de l'œuvre à l'instrument – est un indicateur probant de la rentabilité commerciale. Si le compositeur de la Fantaisie pour flûte s'inspire de thèmes susceptibles de mettre en valeur la vocalité de l'instrument – ce qui favorise par là même l'identité lyrico-instrumentale voulue et souhaitée – ceux-ci doivent répondre à l'obligation commerciale imposée par l'éditeur, de plaire à la fois au public et à l'interprète. Ainsi, si la publication de Fantaisies construites sur l'opéra italien obéit à la même motivation commerciale que celle des Fantaisies inspirées de l'opéra français, elle n'exclut pas pour autant la théorie de la spécialisation et de l'adaptabilité.

Aussi la différence résiderait-elle sans doute dans la fonction commerciale de chaque partition : la propagande commerciale de la partition pour flûte destinée à faire connaître un nouvel opéra – dont la réduction chant-piano est généralement imprimée dans la même maison d'édition – et l'attrait commercial d'une partition pour flûte inspirée de thèmes lyriques suffisamment connus, dans lesquels la virtuosité vocale est l'une des principales attractions. Avant de tirer des conclusions éclairées, il faut regarder attentivement l'évolution de la tendance à l'emprunt de différents motifs lyriques en fonction de l'origine de l'opéra :



Graphique 80 : Évolution de l'emprunt en fonction de l'origine de son opéra et la récurrence dans la Fantaisie

À travers les courbes du graphique ci-dessus, on voit que le genre lyrique germanique est représenté avec une certaine homogénéité dans sa prise en compte par le répertoire de la flûte tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle. En revanche, une différence notable s'affiche entre les répertoires italien et français. Bien que la production totale du genre Fantaisie présente deux périodes intéressantes de production, autour des années 1850 et des années 1875, chacune d'elles sera représentée respectivement par des emprunts à l'opéra italien et français. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une exclusivité dans la production de l'une ou l'autre, la différence est remarquable ; donc associer cette réaction à un désir exclusif pour le genre Fantaisie – dans la mesure où elle est la formule musicale la plus utilisée par les flûtistes professionnels – n'est pas ridicule. Cependant, le choix de la nationalité de l'opéra dont s'inspirent les différents auteurs ne semble pas répondre à un choix de genre en soi, mais plutôt à une tendance générale du répertoire pour flûte, donc sous le contrôle commercial des maisons d'édition :

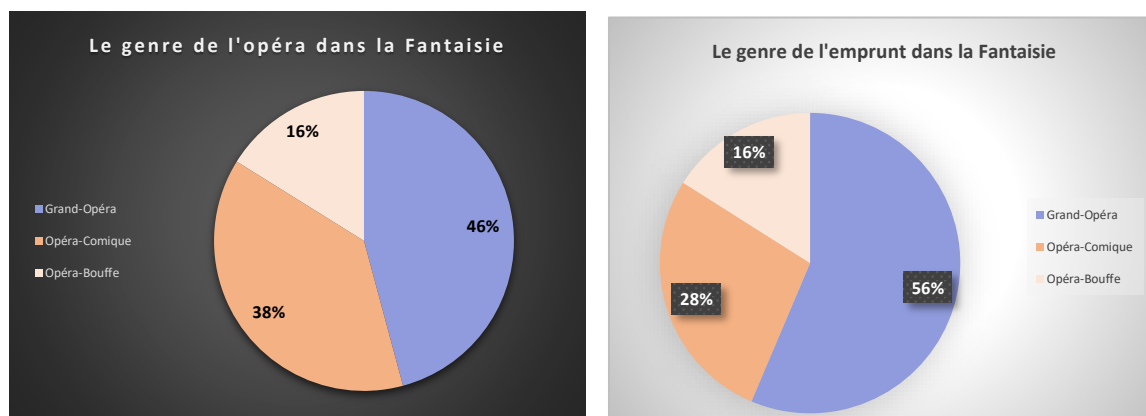


Graphique 81 : Évolution de l'emprunt en fonction de l'origine de l'opéra et la récurrence dans le répertoire général

Ainsi, le changement de tendance dans la préférence d'emprunt de l'opéra français ne répond pas à un problème de genre mais, comme cela apparaît dans le graphique ci-dessus, plutôt à une décision générale. Si les deux premières décennies du XIX^e siècle montrent une nette préférence italienne, au cours des trois dernières, le public tend à privilégier des thèmes d'opéra d'origine française. Dans les deux graphiques, le point de croisement des lignes de tendance correspond à la guerre franco-prussienne de 1870. Même si la responsabilité de ce changement n'est pas imputable au conflit politique, puisque les progressions respectives à la baisse et à la hausse sont antérieures à cette date, il est certain que cet événement a fortement influencé la tendance générale vers une esthétique d'origine nationale, ce qui est visible dans les deux graphiques. En revanche, la principale différence entre les deux graphiques réside dans la production, voire la quasi-absence de production, au cours des années 1830²⁷⁶ : le graphique de tendance générale souligne une légère préférence pour le répertoire italien. Toutefois, étant donné l'homogénéité des trois lignes de nationalité, l'absence de différences sérieuses ne permet pas d'établir une tendance générale précise.

Comme cela a été proposé précédemment dans l'étude de la tendance nationale du répertoire général d'inspiration lyrique, une analyse du genre de l'emprunt lyrique à l'origine des Fantaisies pour flûte est particulièrement éclairante. Les données obtenues complètent les conclusions précédentes concernant la tendance observée dans le genre Fantaisie. Ainsi, la tendance dans le choix du genre lyrique dans la Fantaisie diffère peu de celle analysée précédemment dans le répertoire général : une proportion discrète d'opéra-bouffon et une autre apparemment équilibrée du Grand-Opéra et d'opéra-comique. Alors qu'une tendance majoritaire en faveur du genre léger, opéra-bouffon et opéra-comique, se manifestait déjà dans le choix du genre lyrique dans le répertoire général, ainsi qu'une préférence égale entre les genres sérieux et légers, le cas de la Fantaisie affiche une visible différence. Ainsi, près de la moitié du répertoire lyrique, 46%, qui inspire les Fantaisies pour flûte correspond à des emprunts au Grand-Opéra, par opposition à une légère majorité – 38% d'opéra-comique et 16% d'opéra-bouffon – de genre léger. Cette réelle croissance de l'utilisation du Grand-Opéra se reflète également dans le graphique des emprunts, qui affiche le développement tout aussi important du Grand-Opéra au détriment du répertoire plus léger. Par conséquent, cela confirme que le genre du Grand-Opéra trouve dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte la formule musicale la mieux appropriée pour son emprunt.

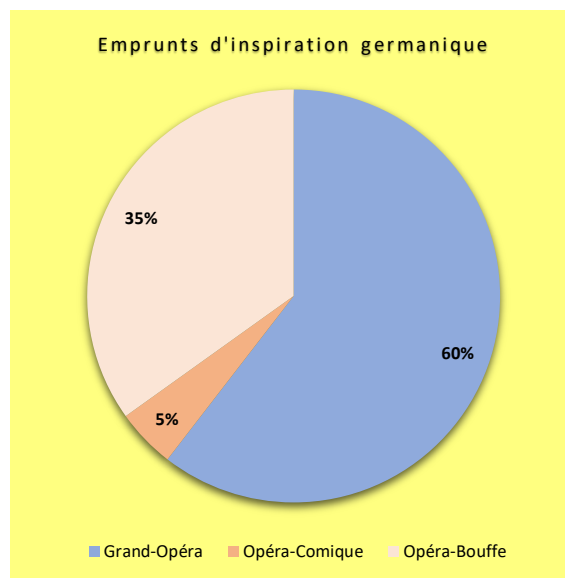
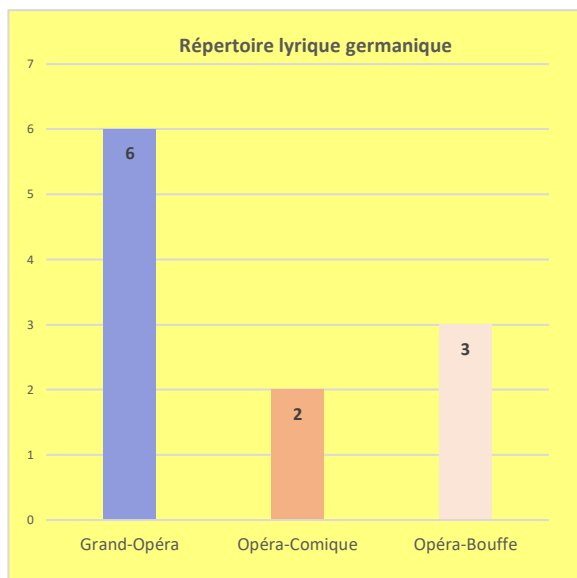
²⁷⁶ Période durant laquelle le modèle de flûte de 1832 de Boehm a été présenté en France.



Graphique 82 : Représentation de la proportion du genre d'opéras qui font objet d'emprunt dans la Fantaisie pour flûte ; information confrontée à celle obtenue de la comptabilisation de la totalité des thèmes que se font écho les Fantaisies pour flûte

En reprenant les réflexions précédentes autour de la vocalité instrumentale tant recherché tout au long du XIX^e siècle et en considérant que la Fantaisie est le répertoire choisi par les interprètes de haut niveau, cela veut-il dire que le genre le plus adapté pour faire atteindre le succès de la Fantaisie est celui du Grand-Opéra ? Et que cette vocalité instrumentale ne peut être atteinte qu'à travers le genre du Grand-Opéra ? Malgré l'association de la Fantaisie au genre lyrique et les données qui semblent confirmer certaines hypothèses, une réponse affirmative à la première question serait trop enthousiaste, et complètement téméraire pour la seconde. Si les questions ci-dessus ne peuvent recevoir une réponse objective, il est en revanche possible d'affirmer que – une fois de plus – il semblerait que les auteurs du répertoire de la Fantaisie pour flûte témoignent d'un scrupule réfléchi en faveur de la qualité musicale – et donc vocale – que reflète le Grand-Opéra.

Comme pour l'étude du répertoire général, le croisement des données, par rapport au genre et à l'origine de l'emprunt lyrique, est indispensable. La tendance qui se dégage coïncide en grande partie avec celle observée précédemment lors de l'analyse du répertoire général : les emprunts au répertoire lyrique d'origine germanique et italienne se rapprochent principalement du Grand-Opéra, et ceux d'origine française montrent une nette préférence pour le ton léger de l'opéra-comique. Cependant, afin de proposer une lecture au plus près de la réalité, ces résultats doivent, à leur tour, être croisés avec les données concernant la récurrence de cet emprunt :



Graphique 83 : Représentation de la proportion du genre d'opéras d'origine germanique qui font objet d'emprunt dans la Fantaisie ; information confrontée à celle obtenue de la comptabilisation de la totalité des thèmes qui sont objet d'inspiration

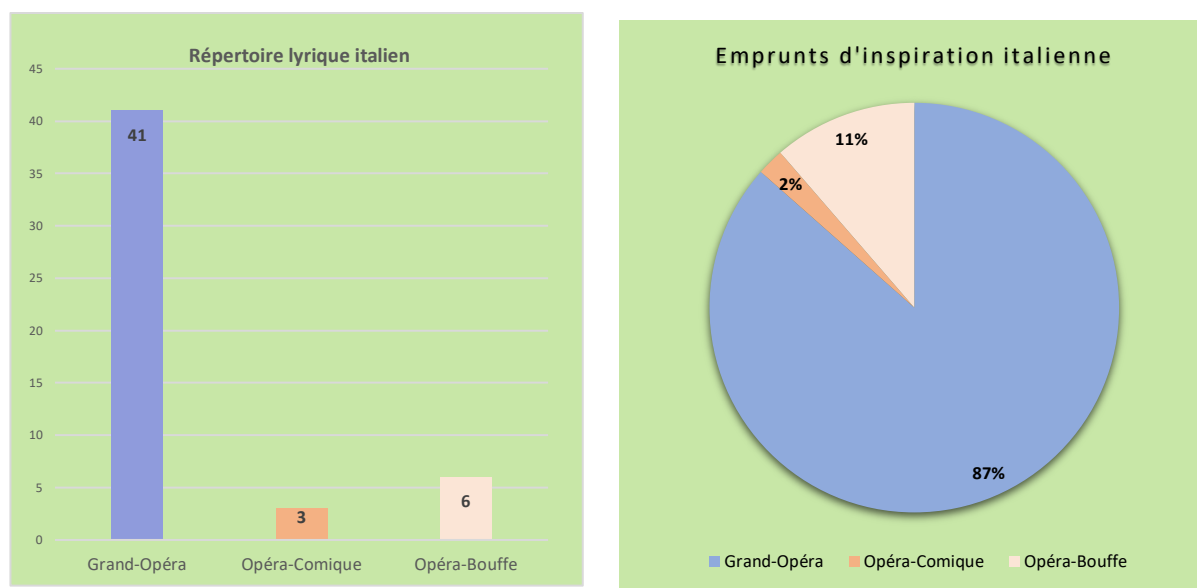
AUTEUR	OPÉRA	FANTAISIES
Carl-Maria von WEBER	<i>Der Freischütz</i>	13
Wolfgang Amadeus MOZART	<i>Die Zauberflöte</i>	7
Wolfgang Amadeus MOZART	<i>Le Nozze di Figaro</i>	7
Carl-Maria von WEBER	<i>Oberon</i>	6
Wolfgang Amadeus MOZART	<i>Don Giovanni</i>	3
Carl-Maria von WEBER	<i>Euryanthe</i>	2
Christoph-Willibald GLUCK	<i>Orphée et Eurydice</i>	2
Ludwig van BEETHOVEN	<i>Fidelio</i>	1
Johann STRAUSS	<i>La Tzigane</i>	1
Friedrich von FLOTOW	<i>Martha</i>	1
Friedrich von FLOTOW	<i>Zilda</i>	1

Tableau 34 : Compositeurs et récurrence des opéras d'origine germanique dans la Fantaisie

Si les auteurs de la Fantaisie ont une nette préférence pour le Grand-Opéra dans son emprunt du répertoire lyrique germanique, il est important de noter la faible quantité de répertoire pris en considération. En outre, comme cela a déjà été noté, la majorité des emprunts appartient à l'allemand Carl Maria von Weber, avec ses opéras *Oberon* et surtout *Der Freischütz* – avec une représentation en 13 Fantaisies – et à l'autrichien Wolfgang Amadeus Mozart, avec le singspiel *Der Zauberflöte* et son opéra-bouffe *Le Nozze di Figaro*, avec une représentation totale de 7 Fantaisies chacun. De ces données découle un emprunt particulièrement spécialisé : le Grand-Opéra de Weber et le genre lyrique léger de Mozart, ce qui représente – à l'exception de *Don Giovanni* – la totalité des emprunts à ce genre. Il est curieux d'apercevoir deux œuvres d'influence française – les opéra-comique *Martha* et *Zilda* – dans un répertoire d'origine exclusivement germanique. L'explication se trouve dans la formation musicale du compositeur : Flotow a étudié au Conservatoire de Paris et, pendant son

séjour en France, il a été influencé par Auber, Halévy, Gounod et même Offenbach. Enfin, *Fidelio* de Beethoven et *La Tzigane* de Strauss – une seule représentation – sont repris par le prestigieux violoniste Adolphe Herman, accentuant leur caractère purement commercial.

En ce qui concerne l'emprunt d'œuvres du répertoire lyrique italien, l'étude de la Fantaisie pour flûte reflète l'importance remarquable accordée au genre noble du Grand-Opéra. Tandis qu'il affiche le succès de l'opéra bouffa sous la plume des prestigieux Donizetti et Rossini, reprenant à peine le genre français de l'opéra-comique, également de la main de Rossini. Le graphique des emprunts d'origine italienne montre l'omniprésence du Grand-Opéra dans le genre lyrique léger :



Graphique 84 : Représentation de la proportion du genre d'opéras d'origine italienne qui font objet d'emprunt dans la Fantaisie ; information confrontée à celle obtenue de la comptabilisation de la totalité des thèmes qui sont objet d'inspiration

Encore une fois, la supériorité du Grand-Opéra incite à réfléchir sur son rôle dans l'évolution du répertoire de flûte. Le genre lyrique sérieux favorise-t-il la virtuosité instrumentale dans la Fantaisie ? Les airs contenus dans l'opéra italien stimulent-ils la reproduction et le développement de la vocalité instrumentale visée ? Si la tendance montrée par les graphiques est prise en considération et si que l'utilisation abondante du répertoire italien tel qu'il se reflète dans le répertoire de flûte l'est aussi – sans oublier l'association intime de la croissance de la virtuosité instrumentale avec la recherche de la vocalité – la réponse sera affirmative. En outre, comme pour le maigre répertoire germanique, l'extrême concentration de ces données sur quatre compositeurs – Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini et Giuseppe Verdi – conduit à associer les caractéristiques susmentionnées à la théorie de la spécialisation : la production lyrique de ces quatre compositeurs suscite l'essor de la virtuosité instrumentale et le développement vocal de la flûte.

AUTEUR	OPÉRA	FANTAISIES	AUTEUR	OPÉRA	FANTAISIES
Vincenzo BELLINI	<i>Norma</i>	18	Gaetano DONIZETTI	<i>Lucia di Lammermoor</i>	3
Vincenzo BELLINI	<i>La Sonnambula</i>	14	Giuseppe VERDI	<i>Aida</i>	3
Gaetano DONIZETTI	<i>Anna Bolena</i>	7	Vincenzo BELLINI	<i>La Straniera</i>	3
Gaetano DONIZETTI	<i>L'Elisir d'amore</i>	7	Vincenzo BELLINI	<i>I Capoletti et I Montecchi</i>	3
Gioachino ROSSINI	<i>Semiramide</i>	7	Gaetano DONIZETTI	<i>Betty</i>	2
Giuseppe VERDI	<i>Il Trovatore</i>	7	Gaetano DONIZETTI	<i>La Fille du Régiment</i>	2
Vincenzo BELLINI	<i>I Puritani</i>	6	Gaetano DONIZETTI	<i>Lucrezia Borgia</i>	2
Gioachino ROSSINI	<i>Le Barbier de Séville</i>	5	Gaetano DONIZETTI	<i>Parisina</i>	2
Gaetano DONIZETTI	<i>Don Pasquale</i>	4	Gioachino ROSSINI	<i>L'italiana in Algeri</i>	2
Gioachino ROSSINI	<i>La Gazza Ladra</i>	4	Gioachino ROSSINI	<i>La Cenerentola</i>	2
Giuseppe VERDI	<i>La Traviata</i>	4	Giuseppe VERDI	<i>Rigoletto</i>	2
Giuseppe VERDI	<i>Un ballo in maschera</i>	4	Vincenzo BELLINI	<i>Il Pirata</i>	2

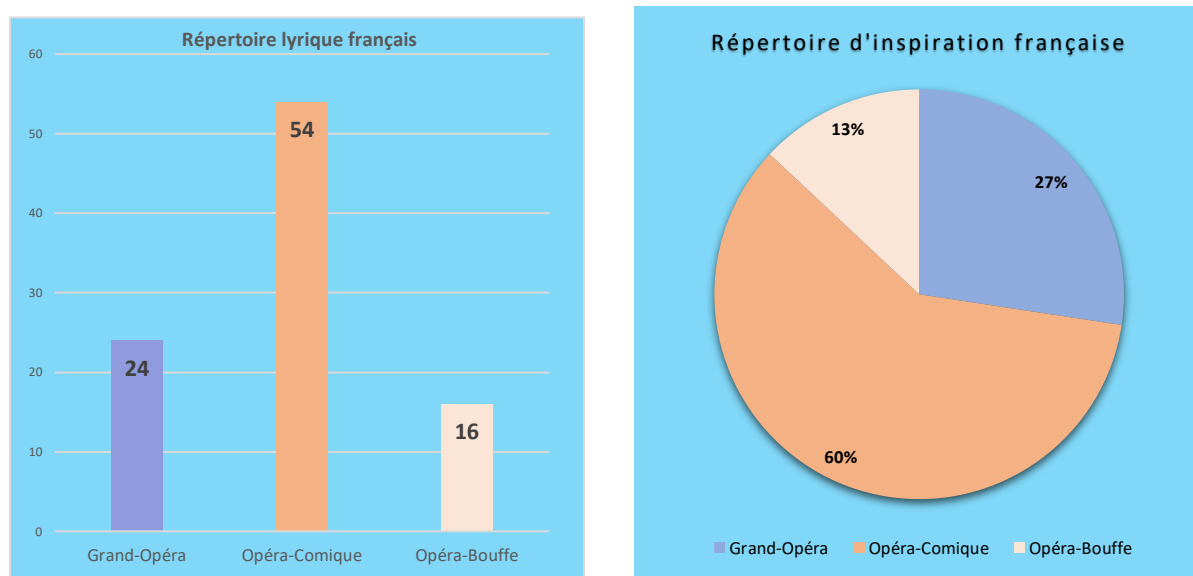
Tableau 35 : Compositeurs et récurrence des opéras d'origine italienne dans la Fantaisie

Ce tableau montre le répertoire italien utilisé dans au moins deux Fantaisies pour flûte. Les deux opéras les plus sollicités pour les prêts sont de Vincenzo Bellini : *Norma* et *La Sonnambula*, considérés comme les chefs-d'œuvre du compositeur italien. Avec respectivement 18 et 14 Fantaisies, le thème de l'infidélité féminine réussit à se frayer un chemin dans les salons de la haute société comme de la plus modeste. Les œuvres de Donizetti et Rossini, compositeurs particulièrement appréciés du public français, sont notamment représentées dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte avec respectivement 14 et 16 opéras empruntés. Il n'est guère surprenant de constater que, grâce aux liens étroits que les deux compositeurs entretiennent avec la France, les trois seuls opéra-comiques d'origine italienne représentés dans le genre Fantaisie pour flûte proviennent précisément de la plume de ces deux artistes. En revanche, il est moins surprenant de constater que les opéras-comiques dont s'inspirent ces Fantaisies leur sont également attribuables. Ainsi, s'il est possible d'affirmer que Donizetti et Rossini sont les deux seuls compositeurs du répertoire lyrique léger à être représentés dans le genre de la Fantaisie pour flûte, cela ne signifie pas pour autant que le répertoire du Grand-Opéra des deux compositeurs ne soit pas reconnu, au contraire : 11 des 41 opéras repris par la Fantaisie appartiennent à Donizetti, et 10 à Rossini.

Le choix de l'emprunt au répertoire lyrique italien par les auteurs de la Fantaisie semble donc attester la théorie de la spécialisation évoquée précédemment. La tendance affichée dans le cas italien dépendra de la hiérarchie dans la lecture des données. Si l'on prend en compte le nombre d'opéras auxquels ce genre pour flûte emprunte ses thèmes, Rossini apparaît comme l'auteur de prédilection, suivi de près par Donizetti – les liens nationaux établis avec l'un et l'autre étant un facteur à considérer – viennent ensuite Verdi et Bellini. Si toutefois la multiplicité des reprises est privilégiée – c'est-à-dire le nombre de Fantaisies que chaque auteur tire de ses œuvres – Bellini obtient une première place incontestée, immédiatement suivi par Donizetti – qui semble conserver systématiquement la deuxième place – puis par Rossini et Verdi. Dans le cas de Mercadante et Pacini, la représentation discrète de leurs œuvres passe par le virtuose italien Giulio Briccialdi, auteur de Fantaisies inspirées par les œuvres lyriques de ses compatriotes et connu pour avoir pratiqué des modifications très réussies sur le modèle de flûte Boehm de 1847. Quoi qu'il en soit, Bellini et son œuvre, en particulier la *Norma*,

s'imposent comme le choix incontesté du répertoire d'origine italienne pour inspirer les Fantaisies pour flûte.

Le cas du répertoire lyrique d'origine française dans la Fantaisie pour flûte présente des paramètres extra-musicaux plutôt controversés. Malgré l'existence de nombre d'auteurs spécialisés dans le genre lyrique et d'une excellence musicale indiscutable, l'emprunt français affiche une tendance très différente des cas italien et germanique. De plus, ce répertoire pour flûte confirme une nette préférence pour le genre lyrique national : l'opéra-comique. La reprise du Grand-Opéra composé par des auteurs nationaux est nettement plus faible – à peine plus d'un quart – que celle de l'opéra-comique dont la vocalité inspire 60% du répertoire.



Graphique 85 : Représentation de la proportion du genre d'opéras d'origine française qui font objet d'emprunt dans la Fantaisie ; information confrontée à celle obtenue de la comptabilisation de la totalité des thèmes qui sont objet d'inspiration

Dans cette direction, de l'addition des deux genres comiques – opéra-comique et opéra-bouffe – s'affiche avec une part de près de 75%. Cependant, un tel chiffre devient moins surprenant si l'on évalue l'énorme quantité d'opéra-comiques dont s'inspire le répertoire de la flûte, par opposition au Grand-Opéra. Cela veut-il dire que le Grand-Opéra d'origine française n'est pas un art particulièrement adaptable ? D'autre part, la différence remarquable dans la quantité de production entre les différents genres lyriques implique-t-elle une moindre qualification des auteurs français dans la production du Grand-Opéra ? Si une réponse affirmative à ces deux questions semble cohérente au vu des résultats des graphiques des trois cas, elle ne serait cependant que superficielle. Une lecture analytique du cas français doit prendre en compte le contexte politico-culturel particulier à cause duquel l'accès à l'institution de l'Opéra de Paris est extrêmement restreint²⁷⁷. Le nombre de filtres que les auteurs doivent surmonter pour accéder à une éventuelle représentation d'un Grand-Opéra est considérable.

²⁷⁷ La plupart des auteurs sont obligés de recourir périodiquement au genre de l'opéra-comique, formule très populaire dans la société française, quelles que soient les couches sociales. De plus, le Théâtre de l'Opéra-Comique est soumis à des obligations d'exécution quasi quotidiennes et à une périodicité dans la nouveauté de ses offres.

La notoriété du genre lyrique léger, tel l'opéra-comique en France au XIX^e siècle, implique la nécessité de rapprocher un répertoire populaire de l'intimité du foyer. Mais étant donné les qualités musicales des interprètes auxquels était destiné le genre Fantaisie, l'inspiration de ce répertoire contraste fortement avec celle observée jusqu'à présent dans les répertoires italien et germanique. Ainsi, indépendamment de la fonction musicale établie par les différents emprunts, une étude détaillée de la récurrence des emprunts d'origine française confirmera la réponse de nature commerciale suggérée précédemment : le caractère unique de l'inspiration est manifeste dans la majeure partie des Fantaisies pour flûte qui utilisent des airs du répertoire lyrique français. Si l'on observe souvent une seule Fantaisie de flûte pour chaque opéra français, notons cependant que cela n'entraîne pas l'exclusivité de cette fonction publicitaire. D'après le tableau ci-dessous, bien qu'elles n'égalent pas les résultats du répertoire italien ou germanique, 27 des œuvres composées par des auteurs français obtiennent une représentation égale ou supérieure à 2 Fantaisies pour flûte :

AUTEUR	OPÉRA	FANTAISIES	AUTEUR	OPÉRA	FANTAISIES
André-Ernest-Modeste GRÉTRY	<i>Richard Cœur de lion</i>	6	Ferdinand HEROLD	<i>Zampa</i>	3
Ambroise THOMAS	<i>Mignon</i>	5	Antoine-Louis CLAPISSON	<i>La Promise</i>	2
Giacomo MEYERBEER	<i>L'Étoile du Nord</i>	5	Ambroise THOMAS	<i>Françoise de Rimini</i>	2
Giacomo MEYERBEER	<i>Le Pardon de Ploërmel</i>	5	Camille SAINT-SAENS	<i>Samson et Dalilla</i>	2
Daniel-François-Esprit AUBER	<i>La Muette de Portici</i>	4	Léo DELIBES	<i>Lakmé</i>	2
Félicien DAVID	<i>La Perle du Brésil</i>	4	Henry LITOLFF	<i>La Boîte de Pandore</i>	2
Giacomo MEYERBEER	<i>Il Crociato in Egitto</i>	3	Charles LECOCQ	<i>La Fille de Madame Angot</i>	2
Giacomo MEYERBEER	<i>L'Africaine</i>	3	Daniel-François-Esprit AUBER	<i>Le Domino noir</i>	2
Giacomo MEYERBEER	<i>Le Prophète</i>	3	Daniel-François-Esprit AUBER	<i>Les Diamants de la couronne</i>	2
Giacomo MEYERBEER	<i>Robert le Diable</i>	3	Daniel-François-Esprit AUBER	<i>Marco Spada</i>	2
Léo DELIBES	<i>Jean de Nivelle</i>	3	François-Adrien BOIELDIEU	<i>La Dame Blanche</i>	2
Adolphe ADAM	<i>Si j'étais roi</i>	3	Léo DELIBES	<i>Le Roi l'a dit</i>	2
Daniel François-Esprit AUBER	<i>L'Ambassadrice</i>	3	Charles LECOCQ	<i>La Roussotte</i>	2
Daniel-François-Esprit AUBER	<i>La Part du Diable</i>	3			

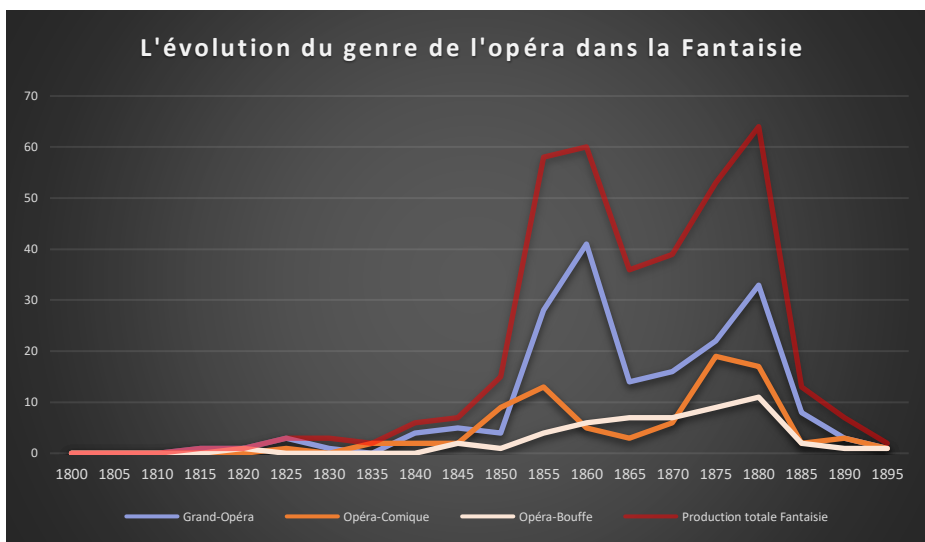
Tableau 36 : Opéras d'origine française ayant été empruntés en au moins deux occasions dans la Fantaisie

D'autre part, le fait de prendre en compte des œuvres d'inspiration multiple indique la place importante qu'occupe le genre du Grand-Opéra dans le répertoire de la Fantaisie : 9 des 27 opéras répertoriés dans le tableau, soit 1/3, sont des Grand-Opéras. Cela contraste notamment avec la fonction publicitaire de la Fantaisie d'inspiration française. Dans le but d'affiner encore la nature de cette fonction, la préférence déjà observée de la Fantaisie pour le Grand-Opéra est accentuée de fait en prenant en considération uniquement l'opéra utilisé à au moins 3 reprises, obtenant des données complètement différentes : une proportion de 60% d'opéra-comiques et 40% de Grand-Opéra.

L'étude du répertoire de la Fantaisie permet donc de comprendre la tendance à la récurrence des emprunts du point de vue des compositeurs et de leur répertoire. Si *Richard cœur de lion* d'André-Modeste Grétry apparaît comme l'opéra dont les Fantaisies pour flûte se sont le plus inspirées, ce compositeur ne correspond pas au paradigme du compositeur le plus sollicité dans ce genre. L'étude de l'indice de récurrence dans le tableau du répertoire français apporte des informations totalement différentes : Giacomo Meyerbeer est alors le compositeur dont le répertoire est le plus utilisé lors du processus de construction des Fantaisies pour flûte. La liste des œuvres de Meyerbeer comprend un total de 22 Fantaisies inspirées par 6 de ses opéras, résultat suffisamment important pour faire la différence avec le cas de Daniel-François-Esprit Auber. L'emprunt au répertoire lyrique d'Auber constitue un résultat tout aussi intéressant : 6 de ses opéras inspirent 16 Fantaisies pour flûte. Bien que les deux compositeurs fournissent un nombre identique d'opéras, la différence dans le répertoire final pour flûte est frappante. À cet égard, une différence complémentaire ressort des données fournies : 4 des 6 opéras de Meyerbeer appartiennent au genre du Grand-Opéra, alors que dans le cas d'Auber, 5 des 6 opéras sont identifiés comme opéra-comiques.

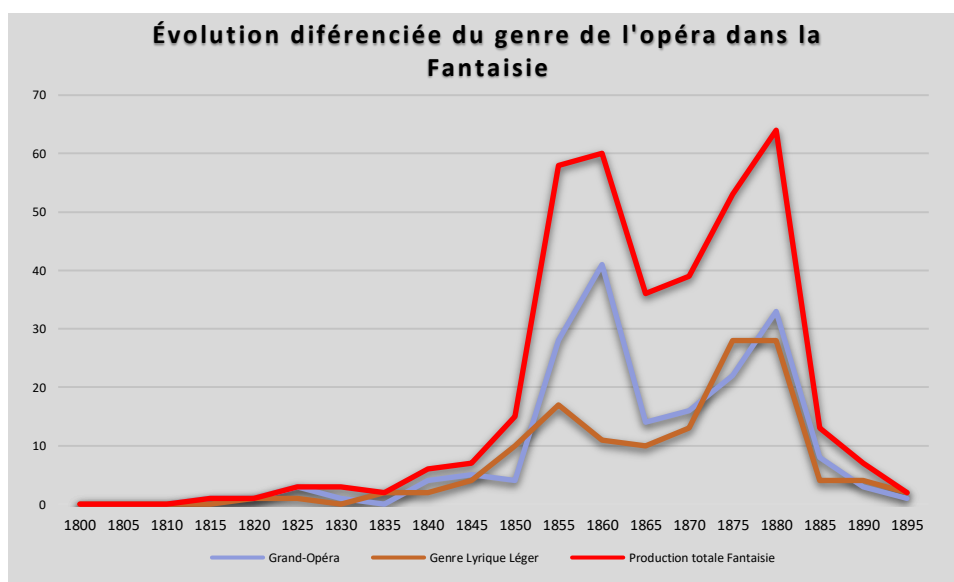
La quasi-unité des emprunts des autres œuvres et compositeurs doit être vue à travers le prisme du caractère exceptionnel que confère le succès d'une œuvre à un moment donné. En empruntant ses airs, les auteurs de Fantaisie pour flûte se font l'écho de l'impact qu'ont eu des œuvres telles que *Mignon* d'Ambroise Thomas, *La Perle du Brésil* de Félicien David, *Jean de Nivelle* de Léo Delibes ou *Zampa* de Ferdinand Herold, tant au moment de leur création qu'après. Succès comparable à celui des œuvres des deux compositeurs privilégiés par les auteurs de Fantaisies avec des opéras tels que *L'Étoile du Nord*, *Robert le diable*, *Il Crociato in Egitto*, *Le Pardon de Ploërmel*, *L'Africaine* et *Le Prophète* de Meyerbeer, ou *La Muette de Portici*, *L'Ambassadrice* ou *La Part du diable* d'Auber.

Ainsi, malgré l'importance fondamentale du genre léger de l'opéra dans le processus de construction du répertoire de flûte, le graphique de l'évolution de l'ensemble du genre lyrique dans le répertoire de Fantaisies est un élément particulièrement révélateur :



Graphique 86 : Évolution du genre de l'opéra dans l'emprunt de la Fantaisie

Comme le montrent les différentes tendances illustrées dans le graphique ci-dessus, l'emprunt aux différents répertoires lyriques – indépendamment de la nationalité du compositeur – s'identifie principalement au genre du Grand-Opéra. L'utilisation d'extraits de ce répertoire est notablement supérieure à celle de l'opéra-comique et de l'opéra-bouffa, et les lignes tracées de sa tendance constituent un mouvement quasi parallèle à celui de la production générale de la Fantaisie. Cependant, la construction d'un graphique parallèle dans lequel les valeurs du genre lyrique léger sont ajoutées, permet une lecture plus fine de la tendance :



Graphique 87 : Différence dans l'évolution du genre sérieux et léger de l'opéra dans l'emprunt de la Fantaisie

La comparaison de ce graphique affiche la courte période où le genre lyrique est plus attractif dans la construction de la Fantaisie pour flûte, ainsi que l'emprunt quasi parallèle des deux genres à partir des années 1880 jusqu'à la fin du XIX^e siècle. En outre, un mouvement quasi-opposé peut également être observé dans l'évolution des deux genres. Alors que durant

la première période de production, l'emprunt de thèmes du Grand-Opéra est considéré comme une valeur sûre dans la construction de la Fantaisie, la même tendance – bien qu'elle ne parvienne pas à la remplacer – peut être observée dans le genre léger durant la deuxième période de production. Dans ce sens, l'évolution du genre lyrique léger peut être aperçue comme globalement ascendante jusqu'aux années 1880, la période de réfraction générale autour des années 1860 ne semblant pas avoir le même degré d'impact que celui observé dans l'emprunt au Grand-Opéra.

Cela signifie-t-il que la vocalité de l'opéra léger est également exploitable dans la construction de la Fantaisie pour flûte ? Bien qu'ayant précédemment laissé entrevoir une réponse moins enthousiaste à ce genre, les données du présent graphique soulignent l'importance de ce genre lyrique en France durant le dernier tiers du XIX^e siècle. Si la Fantaisie est identifiée comme le genre musical de prédilection des instrumentistes de haut niveau en quête de vocalité instrumentale, l'utilisation de ce répertoire dit léger comme formule d'inspiration implique une réponse affirmative sans équivoque. Ainsi, l'opéra-comique et le répertoire inclus dans l'opéra-bouffa contribuent également au développement de la vocalité instrumentale à travers la forme de la Fantaisie. Il serait non seulement erroné, mais également prétentieux, de vouloir nier la vocalité présumée d'un genre lyrique sur la base de son prestige plus ou moins notable dans une couche sociale particulière. De plus, bien qu'il ait été suffisamment prouvé que le genre du Grand-Opéra – et en particulier la production d'origine italienne – est le mieux adapté pour être emprunté dans la construction des Fantaisies pour flûte, cela n'implique pas une exclusion du reste des catégories du genre opératique. Indépendamment de la plus ou moins grande popularité de l'opéra en question et de la plus ou moins grande adaptabilité des airs choisis, la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra est le véhicule idéal pour développer la virtuosité vocale sur la flûte tout en contribuant à faire connaître une formule commerciale pour l'approche sociale du répertoire d'opéra à succès.

2.3.3 L'influence du *bel canto* dans les Fantaisies

2.3.3.1 Les traits de virtuosité

La liberté induite dans le terme Fantaisie est l'un des principaux éléments d'attraction, tant pour les compositeurs que pour les spectateurs. Les multiples possibilités offertes par l'absence de restrictions dans une telle forme musicale forment le terrain le plus approprié pour tout auteur désireux d'explorer de nouvelles ressources sonores. Compte tenu que la Fantaisie est considérée comme la forme musicale la mieux adaptée au développement de la virtuosité à la flûte, ses auteurs vont pouvoir l'explorer ici. L'identification et l'étude de ces traces de virtuosité dans l'ensemble des Fantaisies de ce corpus sont le moyen d'observer et d'analyser à la fois le développement et la tendance de ces traces tout au long du XIX^e siècle en France.

La présente étude propose la classification suivante des traces de virtuosité recueillies dans l'ensemble du corpus. Comme on le verra plus loin, la plupart de ces procédés stylistiques rappellent ceux utilisés dans les airs du répertoire du *bel canto* :

1. Les successions d'octaves

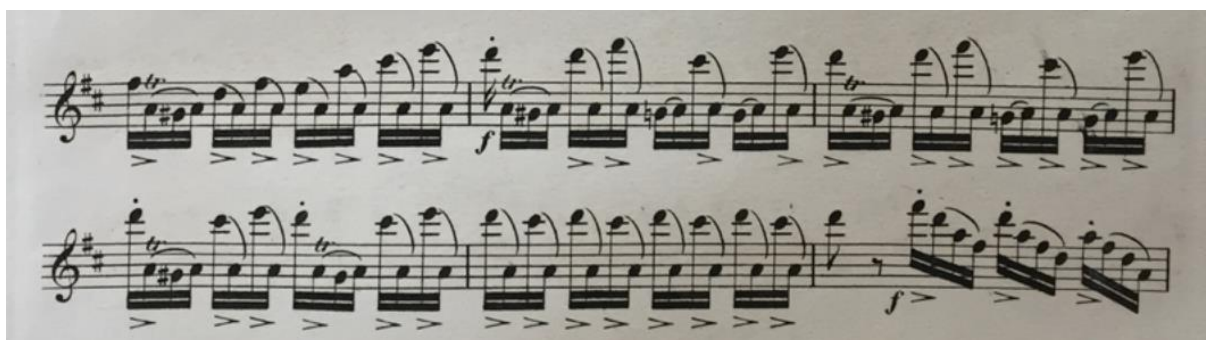
Il est fréquent de trouver des passages dans lesquels la succession d'octaves égaye une section de la partition qui doit acquérir, ou qui a déjà acquis, de la vitesse. Il est d'usage d'utiliser ce type de ressource lorsque l'auteur ne souhaite pas surcharger la mélodie avec des notes complémentaires tirées de l'harmonie. Sur le plan mécanique, il faut souligner la différence entre l'ancienne flûte à système et la flûte à mécanisme Boehm. Avec cette dernière, il est beaucoup plus aisé d'aborder de tels passages, comme dans la *Fantaisie sur « I Lombardi alla prima crociata »*²⁷⁸ de Jules Herman :



Exemple 20 : Jules Herman, *Fantaisie sur « I Lombardi alla prima crociata »*, p. 2, *Variation*, m. 7-8, succession d'octaves

2. La succession de notes dans des intervalles très écartés

Cette ressource est peut-être celle qui représente la plus grande complexité technique pour une interprétation optimale. Le mélange de notes de différents registres dans des passages très rapides est une pratique qui peut s'avérer dangereuse lorsque l'interprète ne dispose ni des connaissances ni de l'expérience nécessaires. Sans l'élasticité indispensable de la colonne d'air, le résultat final pour le flûtiste sera dur et peu attrayant du point de vue de la sensualité de l'écoute. Comme dans la *Fantaisie sur « Norma »* de Jules Herman²⁷⁹, un travail d'intervalles très espacés entre deux tessitures différentes sera fait pour créer l'illusion de deux voix en parallèle, l'une d'entre elles tenant une note de pédale :

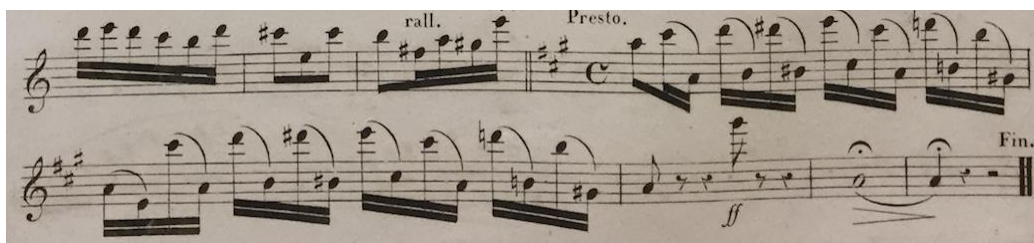


Exemple 21 : Jules Herman, *Fantaisie « Norma » de Bellini*, p. 7, *Allegro*, m. 53-58, succession de notes d'intervalles très écartés

²⁷⁸ Jules Herman, *Fantaisie sur « I Lombardi alla prima crociata » de Verdi*, Paris, Escudier, 1881.

²⁷⁹ Jules Herman, *Fantaisie « Norma » de Bellini*, Paris, Escudier, 1857.

Outre le caractère séducteur de ce mirage, lorsque le passage est situé en fin de partition – comme dans la *Fantaisie brillante sur les motifs favoris de « La Butte de moulins »*²⁸⁰ de Victor Bretonnière – le résultat recherché par le compositeur est de provoquer un enthousiasme à l'image de ce qu'une coda d'un air de *bel canto* peut produire.



Exemple 22 : Victor Bretonnière, *Fantaisie brillante sur les motifs favoris de « La Butte des moulins »*, p. 3, *Presto*, succession rapide de notes d'intervalles très écartés en fin d'œuvre

3. L'enchaînement des arpèges

L'utilisation d'arpèges est sans doute le dispositif virtuose le plus fréquent dans le répertoire de la *Fantaisie* sur des thèmes d'opéra. L'effet obtenu avec un instrument mélodique – l'exposition d'une harmonie complète – est séduisant autant pour l'interprète que pour le spectateur. De plus, le sentiment de virtuosité lors de la course de la flûte entre les différents registres de la flûte est ainsi assuré. C'est le cas de la *Fantaisie facile sur « Le Barbier de Séville »*²⁸¹ de Louis Drouet :



Exemple 23 : Louis Drouet, *Fantaisie facile sur l'air de « Barbier de Séville »*, p.3, *Variation II*, m. 63-69, passage de notes arpégées

Comme dans la *Fantaisie pour flûte sur « Lakmé »*²⁸² de Paul Génin, l'utilisation de cette ressource d'illusion harmonique est également fréquente lors du développement des variations du thème choisi dans lequel la mélodie à varier doit être mise en valeur :

²⁸⁰ Victor Bretonnière, *Fantaisie brillante sur les motifs favoris de « La Butte de moulins »*, opéra de Boieldieu, op. 82, Paris, A. Cotelle, 1852.

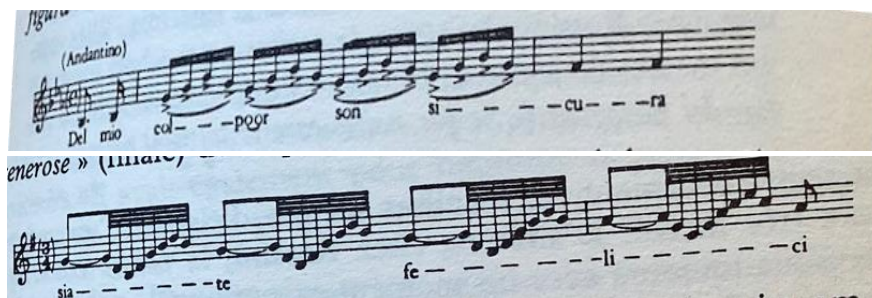
²⁸¹ Louis Drouet, *Fantaisie facile pour la flûte avec accompagnement de piano, sur l'air du « Barbier de Séville » de Rossini*, Paris, J. Pleyel, s.d.

²⁸² Paul-Agricole Génin, *Fantaisie pour flûte sur l'opéra « Lakmé » de Léo Delibes*, Paris, Heugel, 1884.



Exemple 24 : Paul-Agricole Génin, *Fantaisie sur l'opéra « Lakmé »*, p. 4, Andantino, m. 35-42, passage de notes arpégées

Ces ornements coïncident avec ceux indiqués dans la classification de Celletti, qui fait référence à cette pratique dans le cas particulier de Rossini. Comme il le note lui-même, l'auteur prévoit l'utilisation de ces arpèges sous forme régulière et irrégulière. Dans les exemples qu'il tire de l'acte I de *L'Italienne à Alger*²⁸³, on peut apprécier une ligne de composition où la voix lyrique brille à travers cette ornementation virtuose, aussi bien dans un mouvement lent que dans un mouvement rapide :



Exemple 25 : a) « O che muso, che figura », Acte I, *L'Italienne à Alger* de Rossini ; b) « Bell'alme generose », Finale, *Elisabetta regina d'Inghilterra* de Rossini, passages de notes arpégées

4. L'usage des notes répétées

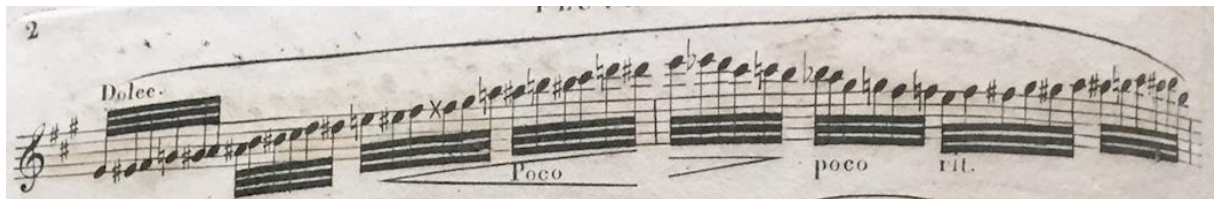
Bien qu'aujourd'hui l'utilisation du double et du triple coup de langue à la flûte se soit standardisée et, indépendamment du résultat sonore, n'exige pas une technique particulièrement pointue, son utilisation au XIX^e siècle était captivante. L'effet d'une articulation avec deux consonnes répétées d'une dureté particulière – *T-K* – avec un instrument habitué aux articulations douces de son prédécesseur, est surprenant pour le spectateur. Comme dans la *Fantaisie sur « Un Ballo in Maschera »*²⁸⁴ de Paul Génin, la clarté de ces deux consonnes, associée à la puissance du son dans une phrase prolongée où le *crescendo* est cultivé, crée un effet de virtuosité très séduisant :

²⁸³ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 199.

²⁸⁴ Paul-Agricole Génin, *Fantaisie pour flûte sur « Un Ballo in Maschera » de Verdi*, Paris, Léon Escudier, 1879.

5. L'usage des gammes chromatiques

Bien qu'étant l'une des ressources les plus célèbres de l'écriture instrumentale virtuose, l'utilisation de passages chromatiques à grande vitesse ne semble pas avoir été aussi bien accueillie qu'il aurait été attendu dans la Fantaisie pour flûte. Ainsi, la complexité de l'enchaînement des doigtés chromatiques avec l'instrument ancien justifie le caractère utopique de la mise à disposition à grande vitesse de cette ressource. Peu de compositeurs virtuoses, comme Louis Drouet dans sa *Fantaisie sur un motif de Carafa*²⁸⁷, osent écrire ce type de difficulté. Dans l'exemple ci-dessus, l'ambitus du passage n'est pas particulièrement important, il ne dépasse pas deux octaves :



Exemple 29 : Louis Drouet, *Fantaisie pour flûte sur un motif de Carafa*, p. 2, *Andantino*, m. 36-37, passage chromatique ascendant et descendant

D'un autre côté, le mécanisme de clés conçu par Boehm a non seulement facilité l'enchaînement des doigtés, mais il a aussi rendu ces passages facilement jouables, même à très grande vitesse. Alors l'effet éclatant créé par l'interprétation de passages chromatiques à grande vitesse ne laisse pas l'auditeur indifférent. Dans la *Fantaisie Concertante pour flûte et hautbois sur « L'Étoile du Nord »*²⁸⁸ de Théophile Lalliet, cette ressource atteint les trois registres de la flûte traversière, dans ce moment cadentiel. Il faut également noter la nuance *fortissimo* que le compositeur demande durant toute la descente vers le *do#₃*, allongé par un point d'orgue, dans le but de faire admirer la puissance instrumentale sur l'une des notes les plus graves de la flûte :



Exemple 30 : Théophile Lalliet, *Fantaisie Concertante pour flûte et hautbois sur « L'Étoile du Nord » de Meyerbeer*, p. 4, m. 87, passage chromatique descendant nécessitant le double coup de langue

²⁸⁷ Louis Drouet, *Fantaisie pour flûte sur un motif de Carafa*, Paris, Richault, 1834.

²⁸⁸ Théophile Lalliet, *Fantaisie Concertante pour flûte et hautbois sur « L'Étoile du Nord » de Meyerbeer*, op. 35, Paris, Ph. Maquet et Cie, 1890.

6. Le caractère agile des gammes

Dans les manuels d'apprentissage, le travail des gammes est l'une des préoccupations majeures dans la pratique des flûtistes. Cette habitude trouve une explication logique comme pratique généralisée dans l'écriture des Fantaisies pour flûte. Dans les méthodes de flûte, l'écriture des gammes rapides au sein des Fantaisies se retrouve dans des mouvements conjoints descendants²⁸⁹ :



Exemple 31 : Paul-Agricole Génin, *Fantaisie sur l'opéra « Lakmé »*, p. 5, Allegretto, m. 32-41, passage de gammes rapides descendantes

Ou dans des mouvements conjoints ascendants²⁹⁰ :



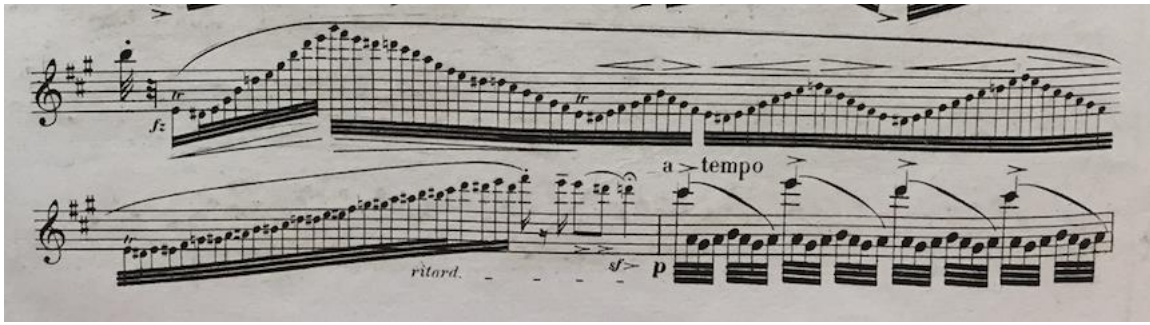
Exemple 32 : Giuseppe Gariboldi, *2^e Fantaisie de salon sur « La Bohémienne »*, p. 2, m. 94-103, passage de gammes rapides fondamentalement ascendantes

Également dans des mouvements conjoints mixtes en imitation des roulades²⁹¹ d'origine *belcantiste* :

²⁸⁹ Paul-Agricole Génin, *Fantaisie pour flûte sur l'opéra « Lakmé » de Léo Delibes*, Paris, Heugel, 1884.

²⁹⁰ Giuseppe Gariboldi, *2^e Fantaisie de salon, sur « La Bohémienne » de Balfe, pour flûte avec accompagnement de piano*, op. 59, Paris, E. Gérard, 1862.

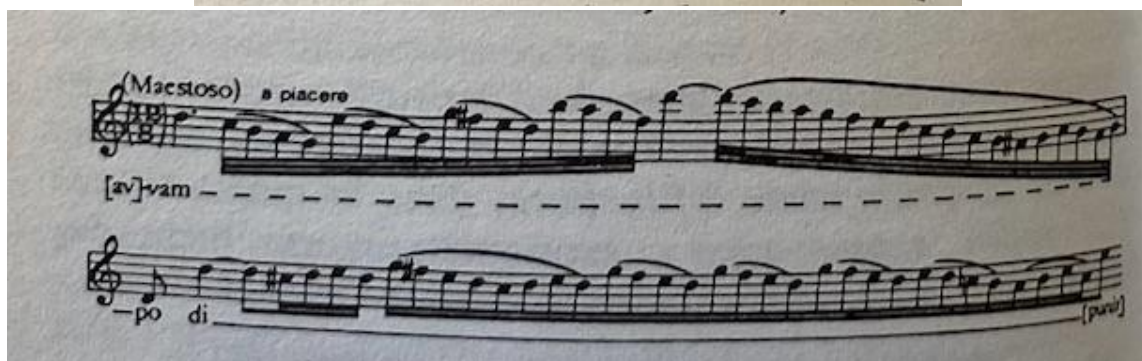
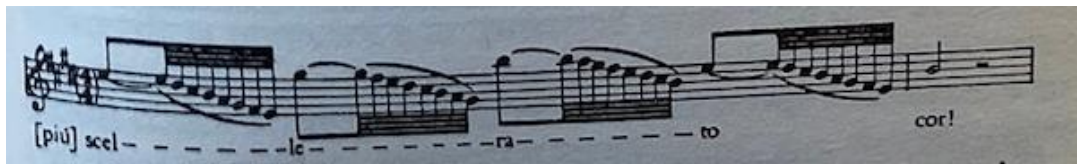
²⁹¹ Jules Herman, *Grande Fantaisie sur « I Lombardi » de Verdi*, op. 68, Paris, Léon Escudier, 1881.



Exemple 33 : Jules Herman, *Grande Fantaisie sur « I Lombardi » de Verdi, p. 2, Variation, m. 12-134, passage de gammes rapides en forme de roulade*

L'agilité exigée par ces mouvements conjoints permet au compositeur de renforcer l'effet de vitesse pendant l'exécution sans augmenter la difficulté d'exécution pour l'interprète. Cette ressource a été particulièrement exploitée dans le répertoire des « Thèmes et Variations », notamment celui qui fut consacré à la flûte ancienne, dans lequel de nombreuses variations leur ont été réservées. Le répertoire dédié à la flûte de Boehm continue à l'utiliser avec la même fréquence que ses prédécesseurs.

Le travail de Celletti signale également l'utilisation notoire de cette ressource dans l'opéra *belcantiste* de Rossini ; utilisation de gammes à grande vitesse dans les séries *volatine*, comme en témoignent les extraits, de longueur variable, qu'il choisit²⁹² :

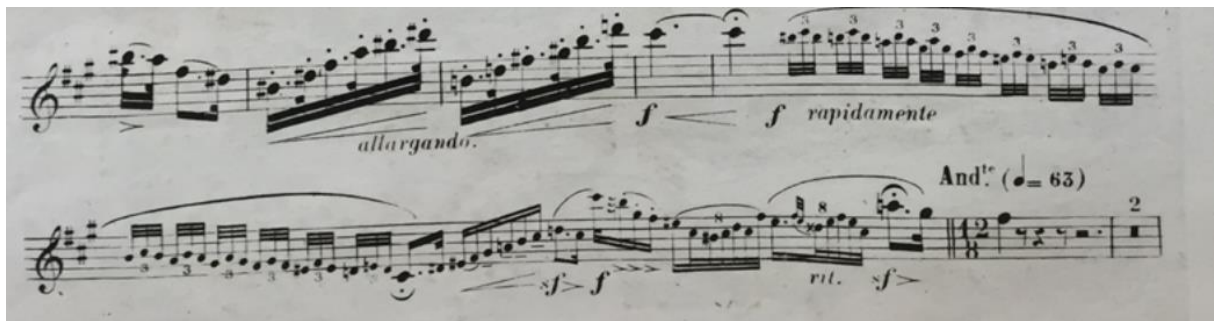


Exemple 34 : a) « Sprezzo quel don che versa », *Maestoso, Cenerentola* de Rossini ; b) « Fellon la pena avrai », *Maestoso, Elisabetta regina d'Inghilterra* de Rossini et c) « Ah, dov'è, dov'è il cimento », Acte I, *Semiramide* de Rossini, passages en forme de roulade signalés comme *belcantistes*

²⁹² Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 199-200.

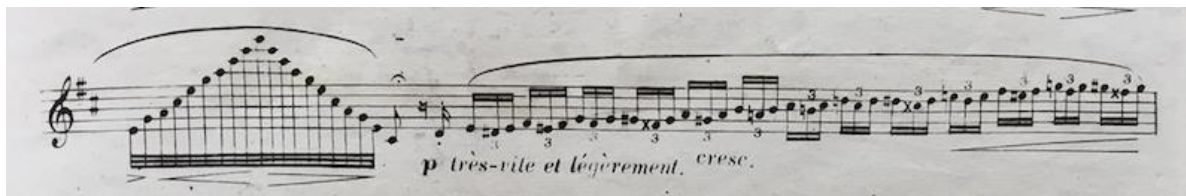
7. Les passages sous forme de broderie

Eux aussi sont récurrents dans le répertoire virtuose de la flûte traversière. Bien que ce ne soit pas la norme, il est courant de rencontrer cette ressource ornementale incluse à l'imitation des marches harmoniques, situation qui accentue le caractère virtuose de ces dernières. Comme pour les passages de grande longueur, ces marches peuvent être ascendantes ou descendantes, diatoniques ou chromatiques, et à la broderie peut être supérieure ou inférieure. Il est important de garder à l'esprit que le caractère ascendant ou descendant de la marche harmonique ne conditionne pas cette broderie. Ainsi, dans la *Grande Fantaisie sur « Il Trovatore »*²⁹³ de Jules Herman, on remarque à la fois une marche descendante et une broderie supérieure :



Exemple 35 : Jules Herman, *Grande Fantaisie pour flûte sur « Il Trovatore »*, p. 3, *Allegretto*, m. 51-57, passage en forme broderie descendante

ou bien une marche ascendante avec une broderie inférieure :

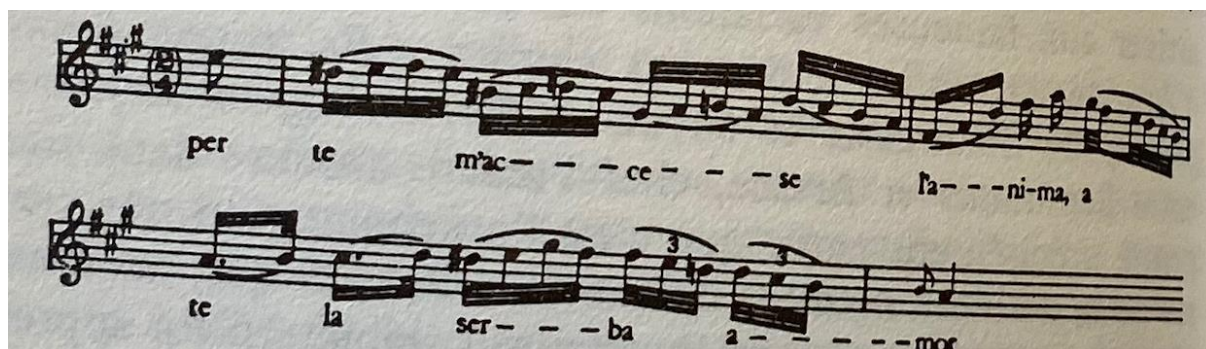


Exemple 36 : Jules Herman, *Grande Fantaisie pour flûte sur « Il Trovatore »*, p. 5, *Allegro moderato*, m. 41, passage en forme broderie ascendante

Dans les deux exemples, les broderies apparaissent dans des passages qui imitent les points d'orgue, dans lesquels les impératifs de la pulsation musicale sont absents. Cependant, ce n'est pas une condition *sine qua non*, ces types de passages sont très fréquemment intégrés dans un discours musical standardisé.

L'exemple choisi par Celletti dans son étude, bien que visuellement plus modeste que les exemples tirés des Fantaisies pour flûte, vise le même élément de virtuosité. Comme il le souligne, la particularité de Rossini dans cet extrait est le soutien que l'artiste lyrique trouve dans l'utilisation d'une syllabe pour chaque division de la broderie prévue :

²⁹³ Jules Herman, *Grande Fantaisie pour flûte sur « Il Trovatore »*, op. 71, Paris, Benoit aîné, 1883.



Exemple 37 : « Tornami a dir che m'ami » dans *La Cenerentola* de Rossini, passage en forme broderie signalé comme d'origine belcantiste

8. Les ornements traditionnels : trilles, gruppettos, mordants, etc.

Bien qu'étant l'une des formes musicales les plus novatrices cultivées avec une vigueur soutenue en France au XIX^e siècle, la Fantaisie sur des thèmes d'opéra reste inévitablement fondée sur la tradition musicale. Il est alors cohérent que la Fantaisie fasse également appel aux ressources stylistiques de la virtuosité jusqu'alors d'un usage courant. Cela fait usage des trilles, mordants, gruppettos, appoggiatures et résolutions de façon intensive, comme dans la *Fantaisie souvenir de Donizetti*²⁹⁴ de Jules Deneux :



Exemple 38 : Jules Deneux, *Souvenir de Donizetti*, p. 4, *Larghetto*, m. 33-42, passage reprenant l'ornementation traditionnelle

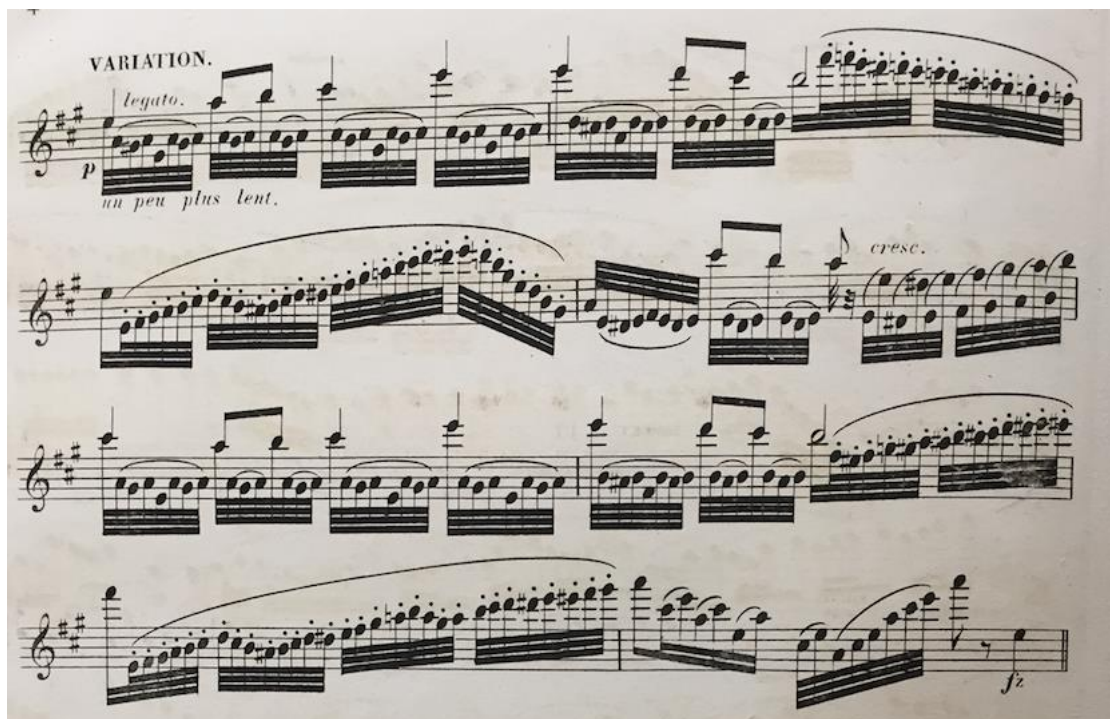
Il s'agit d'une ressource ornementale d'origine traditionnelle, et pourtant le caractère virtuose de la Fantaisie l'emportera sur le besoin de nouveauté, car ces ornements renforceront considérablement le caractère virtuose de la pièce. Les éléments musicaux d'une tradition connue, tels que ceux-ci, facilitent la généralisation de l'accès à ce répertoire par les amateurs, ainsi que l'exécution de la pièce quel que soit l'instrument utilisé.

9. L'assimilation de l'auto-accompagnement

En l'honneur des acrobaties musicales dont ce genre musical est coutumier, les virtuoses de l'instrument n'hésitent pas à explorer et à tenter de résoudre avec enthousiasme le complexe

²⁹⁴ Jules Deneux, *Souvenir de Donizetti*, *Fantaisie pour flûte et piano*, op. 61, Paris, Léon Grus, 1877.

général qui les obsède depuis toujours : la flûte est un instrument « seulement » mélodique. La capacité de certains instruments harmoniques – tels que le piano, la harpe, la guitare ou encore le violon – à accompagner leur propre mélodie semble être l'une des principales inquiétudes des flûtistes. La liberté qu'offre la formule de la Fantaisie à tous les niveaux semble encourager certains auteurs à expérimenter la dualité virtuose d'une mélodie auto-accompagnée. L'auto-accompagnement qui paraît satisfaire à la fois les auteurs, les interprètes et les spectateurs, se traduit par l'utilisation de valeurs rythmiques rapides pour l'accompagnement et lentes pour la mélodie. L'exigence qui semble s'imposer avec un naturel évident est la nécessité de distinguer les différents registres : si les deux éléments sont sur le même plan, aucun d'eux ne pourra se démarquer. Ainsi, comme Jules Herman prévoit dans sa *Fantaisie sur les motifs de « Norma »*²⁹⁵, l'effet obtenu avec cette technique est l'expression prononcée de la mélodie dans l'aigu, avec un accompagnement d'illusion harmonique – et de virtuosité manifeste – qui se promène entre les différents registres de la flûte :



Exemple 39 : Jules Herman, *Fantaisie sur les motifs de « Norma »*, p. 4, *Variation*, m. 1-8, passage faisant usage de la technique de l'auto accompagnement

L'auto-accompagnement apparaît régulièrement dans des mouvements rapides, comme celui exposé ci-dessus. Néanmoins, il n'est pas rare de constater ce procédé stylistique dans des mouvements au *tempo* plus posé, comme dans la *Fantaisie sur « Il Bravo »*²⁹⁶ du virtuose italien Giulio Briccialdi. Dans son *Andante grazioso*, où il emploie la technique de l'auto-accompagnement, l'interprète est censé exagérer les indications musicales notées ; c'est-à-dire allonger les notes indiquées pour la mélodie et récupérer le retard durant l'exécution de

²⁹⁵ Jules Herman, *Fantaisie pour la flûte sur les motifs de « Norma » de Bellini. op. 10*, Paris, Benoit aîné, 1857.

²⁹⁶ Giulio Briccialdi, *Fantaisie pour la flûte sur les motifs de l'opéra « Il Bravo » de Mercadante, op. 109*, Paris, Schott, 1864.

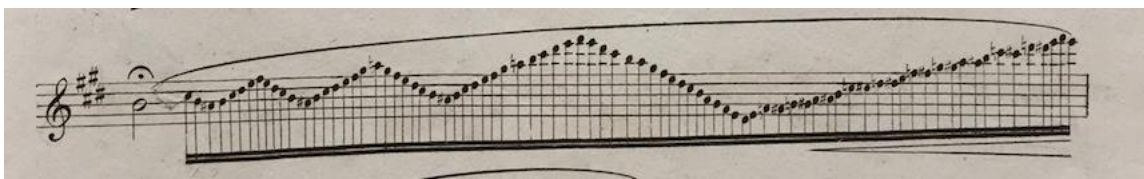
l'accompagnement. La sensation finale n'est pas éloignée de celle du *rubato* présent dans la plupart des pièces instrumentales virtuoses, malgré la controverse que ce terme peut susciter dans ce genre de composition.



Exemple 40 : Giulio Briccialdi, *Fantaisie sur les motifs de l'opéra « Il Bravo »*, p. 4, *Andante grazioso*, m. 19, passage faisant usage de la technique de l'auto accompagnement en mouvement lent

10. Les passages cadentiels :

Aux côtés de l'emploi de la ressource stylistique des arpèges, celui des passages cadentiels sont le dispositif ornemental le plus développé dans les Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra. Etant une composition dont le fondement provient d'une création vocale – utilisée à son tour dans une production opératique – la forme réceptrice doit faire ressortir l'élément-clé de l'original. Ainsi, l'élément le plus emblématique de la virtuosité dans l'opéra – notamment celle d'origine *belcantiste* – sont les points d'orgues cadentiels. Dans la Fantaisie, ces passages peuvent revêtir autant de aspects qu'il y a d'auteurs – avec la volubilité du moment de l'écriture – et l'interprétation dépendra exclusivement de la capacité technique de l'interprète et de l'interprétation. Ainsi, les cadences peuvent refléter de petits moments de repos dans lesquels le virtuose, sans accompagnement – et à l'image des chanteurs – déploie sa virtuosité à l'étonnement de tous, comme dans la *Fantaisie sur « Il Trovatore »*²⁹⁷ de Jean-Louis Tulou :



Exemple 41 : Jean-Louis Tulou, *Fantaisie sur « Il Trovatore »*, p. 7, *Allegro*, m. 27, passage cadentiel

Dans la *Grande Fantaisie pour flûte sur « Jean de Nivelle »*²⁹⁸ de Paul Taffanel, les passages cadentiels adoptent une forme plus longue dans laquelle, à la manière des parenthèses littéraires, pour exciter l'auditeur avec des motifs rapides. D'autre part, les points d'arrêt – marqués comme *tenuto* – accentuent le caractère tonal et mélodique et terminent cette cadence par des notes longues dans la sérénité d'un *pianissimo*. Sans aucun doute, le but de cette cadence

²⁹⁷ Jean-Louis Tulou, *Fantaisie pour flûte sur « Il Trovatore » de Verdi*, op. 105, Paris, L. Escudier, 1856.

²⁹⁸ Paul Taffanel, *Grande Fantaisie pour flûte et piano sur « Jean de Nivelle » de Délibes*, Paris, Heugel & fils, 1881.

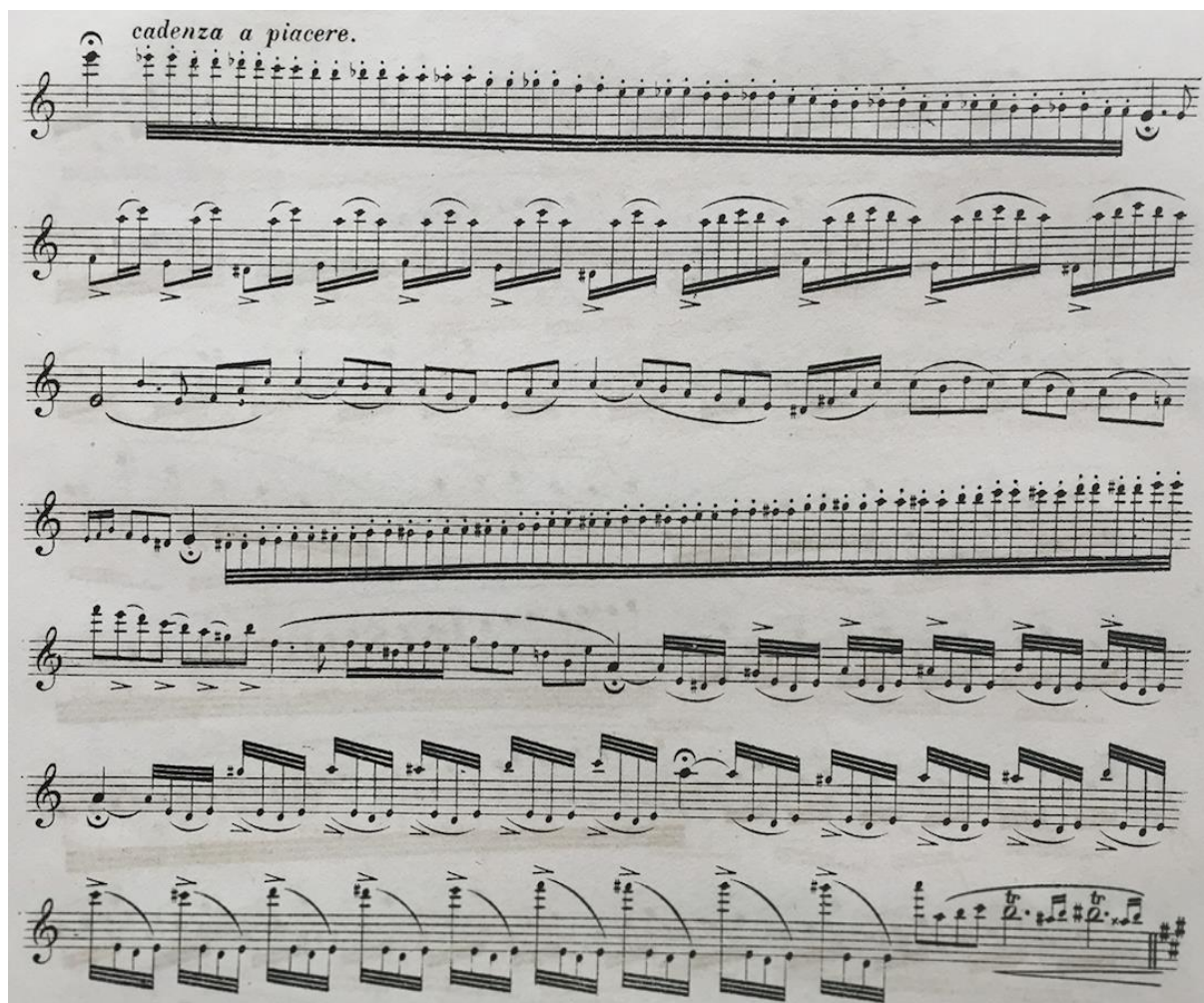
est d'offrir, après une introduction particulièrement brillante, une transition calme vers le thème :

The image shows a musical score for a Cadenza. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Cadenza.' and has a 'ten.' marking above it. The dynamics are *f*, *leggiero.*, *mf*, *p*, *f*, and *mf*. The second staff also has a 'ten.' marking above it and dynamics *p*, *f*, and *mf*. The third staff has dynamics *p*, *rit*, *pp*, *pp*, and *p*. Below the third staff, there is a section titled 'BALLADE DE LA MANDRAGORE.' with the tempo marking 'Allegretto non troppo (♩ = 65)' and a '2' above the staff.

Exemple 42 : Paul Taffanel, *Grande Fantaisie sur « Jean de Nivelles »*, p. 1, m. 14, long passage cadentiel

Et, faisant honneur à l'exagération que l'on observe parfois dans ce genre de composition, ces moments cadentiels qui paraissent inspirer le compositeur – et l'interprète – peuvent être très longs. Il s'agit de mettre en valeur l'interprète lui-même, en une partition suffisamment virtuose – d'une difficulté *quasi* arrogante – qui ne laisse aucun doute sur ses qualités instrumentales. Dans la *Fantaisie sur « Moïse »*²⁹⁹ de Michel Folz, bien qu'ayant prévu des moments cadentiels dès le début de l'œuvre – dans le but de mettre en valeur l'instrument et l'instrumentiste – il n'hésite pas à exagérer cet emprunt d'origine vocale. Avant de conclure la partition, Folz accorde un dernier moment de solo dans lequel le flûtiste – à l'image d'une cadence d'un premier mouvement d'un Concerto classique – déploie toute sa virtuosité : notes répétées, double coup de langue, une descente chromatique sur deux octaves, broderies supérieures et inférieures, intervalles à grande distance, gammes chromatiques, points d'orgue de fonction dramatique, ornements traditionnels et auto-accompagnement.

²⁹⁹ Michel Folz, *Fantaisie pour la flûte avec accompagnement de piano sur un thème de « Moïse » de Rossini*, op. 17, Paris, Schott, 1865.

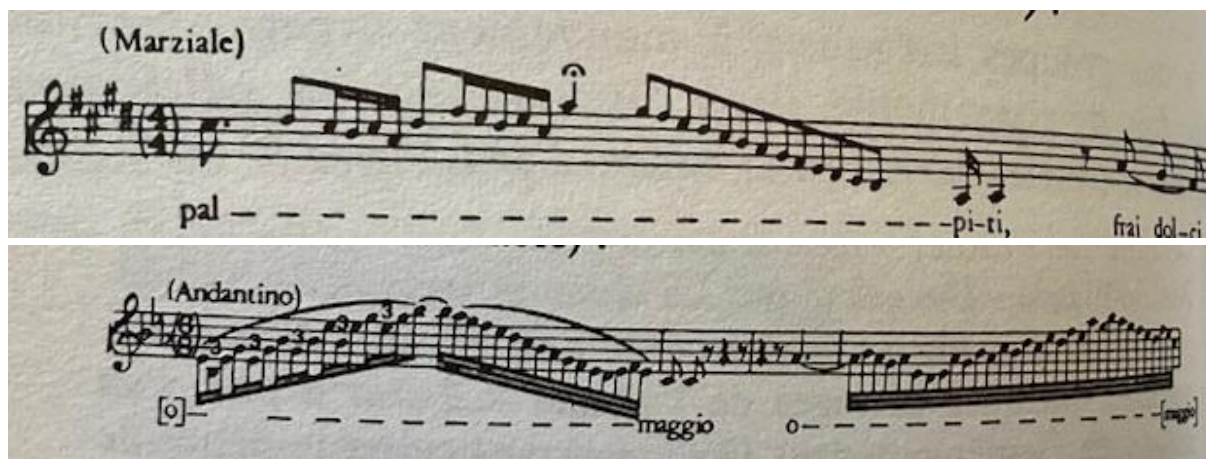


Exemple 43 : Michel Folz, Fantaisie sur un thème de « Mosé » de Rossini, p. 6, Variation III, Cadenza a piacere, passage cadentiel de grande importance

Il est évident que ces cadences renforcent la virtuosité acrobatique de la flûte, ce qui conduit à une sortie de scène de façon brillante. Cependant, l'une des faiblesses de ce type de pratique est le danger qu'elle représente pour un interprète trop enthousiaste ou trop prudent. Comme ce point d'orgue est situé à la fin de l'œuvre, il est fort probable que l'interprète arrive trop fatigué au début de ce passage. Un interprète trop prudent tentera d'économiser son énergie et une telle cadence sera trop exagérée. Ainsi, ce qui, à première vue, semble être un inconvénient, ne devient qu'un élément de plus qui marque ce genre comme un réceptacle de virtuosité, destiné presque exclusivement aux interprètes professionnels.

Alors que dans la tradition lyrique de la première moitié du XIX^e siècle, ces moments cadentiels étaient laissés à la volonté de l'artiste interprète, Celletti signale l'écriture de ces éléments de liberté cadentielle par Rossini³⁰⁰. Comme il l'indique dans ces exemples, l'étendue de ces éléments est certes limitée, mais elle ne reflète pas la tradition antérieure dont les exemples vus dans les Fantaisies pour flûte héritent :

³⁰⁰ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 200.



Exemple 44 : a) « Se per voi le care io torno », *La Pietra del paragone* de Rossini et b) « Giuri omaggio », Finale de l'Acte I, *La Pietra del paragone* de Rossini, passages de vocalisations cadentielles signalés comme d'origine *belcantiste*

2.3.3.2 L'origine de l'ornementation de la Fantaisie pour flûte

Déterminer l'origine d'un genre musicale représente toujours un défi lorsqu'il manque des informations ou qu'au contraire, par excès de références vient encombrer cette information. La tâche est encore plus complexe lorsque l'on cherche à découvrir l'origine d'un élément caractéristique d'un certain style musical. Les traits de virtuosité des méthodes de flûte traversière correspondent à ceux des méthodes de chant. C'est par ailleurs cette ressemblance qui prouve l'influence du *bel canto* dans l'apprentissage de la flûte traversière en France durant le XIX^e siècle. Aucun travail n'a jusqu'à présent examiné la similitude probable entre les traits virtuoses utilisés dans les opéras considérés comme *bel canto* et ceux écrits dans les Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra par les flûtistes virtuoses eux-mêmes. Compte tenu que le désir d'association symbiotique des flûtistes avec les chanteurs a également été prouvé, on peut admettre que les ressources virtuoses dérivent également de ce *bel canto* d'origine italien.

Des nombreux systèmes propres à la démonstration virtuose des Fantaisies sont envisagés dans les méthodes instrumentales. La coïncidence³⁰¹ observée entre les méthodes de flûte et de chant avec la liste des caractéristiques virtuoses attribuées par Celletti³⁰² au *bel canto* se lit encore au sein du corpus de Fantaisies :

³⁰¹ Annexe n° 11: corpus documentaire.

³⁰² Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 198 et *sqq.*

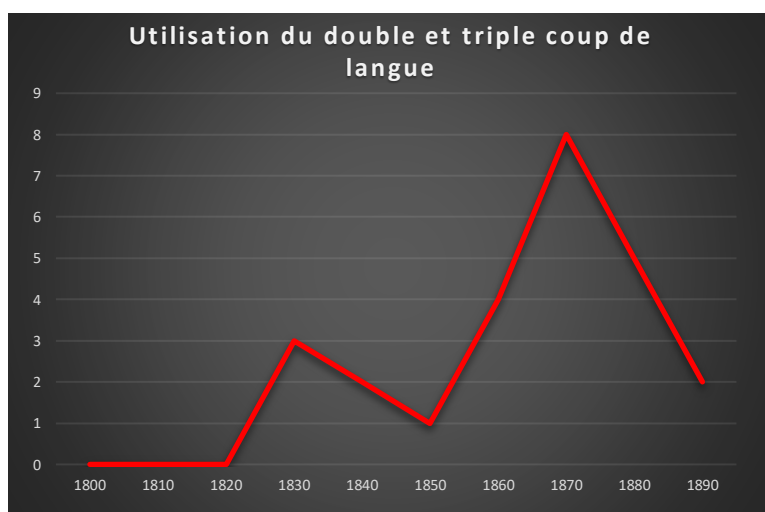
Méthodes d'apprentissage	Rodolfo Celletti	Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra
Trille ^a	Trille	Ornementation traditionnelle ^a
Mordants et appoggiature ^a	Mordants et appoggiatures ^a	Ornementation traditionnelle ^a
Passages sous forme de broderie	Passages sous forme de broderie	Passages sous forme de broderie
Roulades	Series <i>Volatine</i> / Les <i>volate</i>	Gammes rapides ^b
Gruppettos ^a	Gruppettos ^a	Ornementation traditionnelle ^a
Arpèges	Groupes irréguliers arpégiés	Arpèges
Chromatismes		Chromatismes
Articulation		
Passages cadentiels		Passages cadentiels
Gammes ^b		Gammes rapides ^b
	Les variations ^d	^d
		Octaves
		Auto-accompagnement
Grands intervalles		Grands intervalles
Double/Triple coup de langue ^c		Notes répétées ^c

Tableau 37 : Mise en comparaison de l'ornementation du point de vue des méthodes d'apprentissage, de Celletti et de celle observée dans les Fantaisies pour flûte

L'ornementation *belcantiste* signalée par Celletti, ainsi que celle des méthodes de flûte et de chant, est largement couverte par les traits de virtuosité présents dans les Fantaisies. Cependant, il faut clarifier certains éléments qui apparaissent dans le tableau comparatif et peuvent sembler divergents :

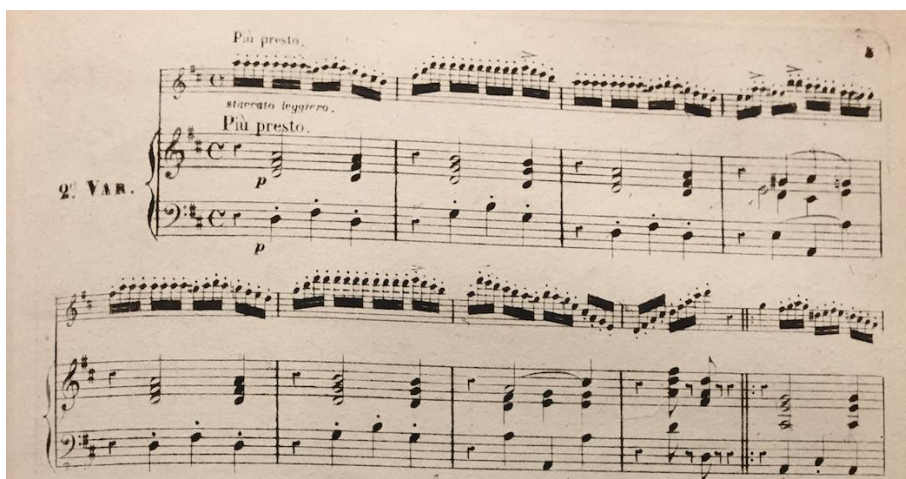
- a) Les trilles, les gruppettos, les mordants et les appoggiatures qui sont travaillés de manière intensive dans les méthodes d'apprentissage – et dont parle également Celletti dans son étude – ont été traités individuellement dans les deux premières colonnes. Toutefois, par un souci de simplicité et d'une meilleure visibilité, ils sont regroupés dans la présente étude en une seule catégorie appelée « ornements traditionnels ». Considérant qu'il est pratiquement obligatoire de les utiliser dans toute écriture qui se veut virtuose, un traitement individualisé aurait été stérile et confus.
- b) Dans la première colonne on distingue passages sous forme de roulade et les gammes, même si tous deux sont fondés sur une succession de notes dans un mouvement conjoint. En étudiant les manuels de flûte, on discerne une différence dans leur traitement : ces manuels considèrent le travail des gammes du point de vue de la construction d'automatismes dans les différentes tonalités et le travail des passages de roulade du point de vue de l'acquisition d'une dextérité et d'une élasticité suffisantes dans les sections à grande vitesse. Dans le même souci de clarté et de visibilité, étant donné que les deux éléments résultent de la même racine, dans la colonne de la Fantaisie, ils apparaissent sous la même bannière de « gammes rapides ».

c) L'utilisation du double et triple coup de langue est un sujet épineux à aborder dans une étude de cette nature. Compte tenu du fait que la richesse des articulations dans l'étude et l'exécution de l'instrument de construction ancienne sont plus que flagrantes, toute prétention à indiquer le début de l'utilisation de cette technique serait très risquée. Cependant, il est important de mettre en lumière les informations recueillies lors de l'étude du corpus, ce qui permet de souligner que près de la moitié des manuels de flûte analysés prévoient son utilisation, soit 48,33% des recueils d'apprentissage de la flûte. Les données obtenues permettent à leur tour de construire un graphique relatif à son utilisation qui permet de constater que le travail de cette technique, en France, est nettement supérieure durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Étant donné que la production virtuose des Fantaisies est également supérieure durant cette seconde moitié du siècle, est-il téméraire de prétendre à un lien entre les deux éléments ? En d'autres termes : l'accent mis sur le double et le triple coup de langue dans les manuels de flûte est-il dû au fait que cette ressource est plus régulièrement utilisée dans le répertoire des Fantaisies ? Sachant que les doubles articulations de la flûte sont déjà travaillées dans les premiers traités d'interprétation, comme ceux de Quantz et Hotetterre et qu'elles variaient et en articulation et en durée selon le caractère du passage à jouer, il serait réducteur de revendiquer l'exclusivité de la Fantaisie. De plus, comme Jean-Louis Tulou l'a écrit dans sa *Fantaisie sur « Les Diamants de la Couronne »*³⁰³, l'utilisation de la répétition rapide des notes existe également dans les œuvres virtuoses dédiées à la flûte de construction ancienne.



Graphique 88 : Représentation de la récurrence de travail du double et triple coup de langue dans les méthodes pour flûte

³⁰³ Jean-Louis Tulou, *Fantaisie pour flûte sur « Les Diamants de la Couronne »*, op. 90, Paris, Brandus & Cie, s.d.



Exemple 45 : Jean-Louis Tulou, *Fantaisie sur « Les Diamants de la Couronne »*, p. 5, *Variation II*, m. 1-9, passage nécessitant l'usage du double coup de langue

Il est probable que l'utilisation de cette ressource dans les manuels de flûte au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle réponde plutôt à un souci de simplification et d'homogénéisation, suite à la généralisation du modèle de flûte Boehm. Ainsi, une seule articulation avec une plus grande dureté, c'est-à-dire une plus grande puissance, résoudrait le problème de cohésion qui s'était posé entre la flûte de construction ancienne et celle de Boehm.

- d) Comme le souligne Celletti, les variations qui suivent un thème donné sont l'un des traits distinctifs du *bel canto* le plus éclatant. Ce trait de virtuosité, majeur dans la formule musicale antérieure du « Thème et variations », est tout aussi développé dans celle de la Fantaisie. Il semble donc évident que, bien que les méthodes de flûte travaillent toutes les caractéristiques techniques de la virtuosité instrumentale déjà mentionnées, un élément aussi spécifique que la variation est directement observé dans chaque partition. Par ailleurs, les travaux présentés dans la phase d'analyse de ce genre musical mettent en évidence une quasi-unanimité dans l'utilisation des variations pour exploiter le caractère virtuose de la partition, en notant le sous-titre « variation » dans plus d'un quart des Fantaisies étudiées.

L'analyse des données du tableau comparatif ci-dessus est particulièrement éclairante dans la mesure où elle fait voir la direction unique des paramètres considérés. Ainsi, tant l'identification réalisée par Celletti que celle observée dans les différentes méthodes analysées ainsi que les différents éléments de virtuosité qui ressortent du répertoire de la Fantaisie, semblent offrir un panorama concordant. Faut-il en déduire que les traces de virtuosité indiquées dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra trouvent leur origine dans le *bel canto* ? Comme déjà évoquée plus haut, l'essence du *bel canto* est l'emprunt permanent d'éléments ornementaux qui ont séduit les compositeurs, les chanteurs et le public tout au long de son histoire. S'il est tentant de revendiquer une association des deux éléments, il serait présomptueux de signaler l'origine d'éléments de virtuosité nés de la tradition dans une pratique lyrique aussi changeante que vaporeux. Au contraire, les résultats présentés ici

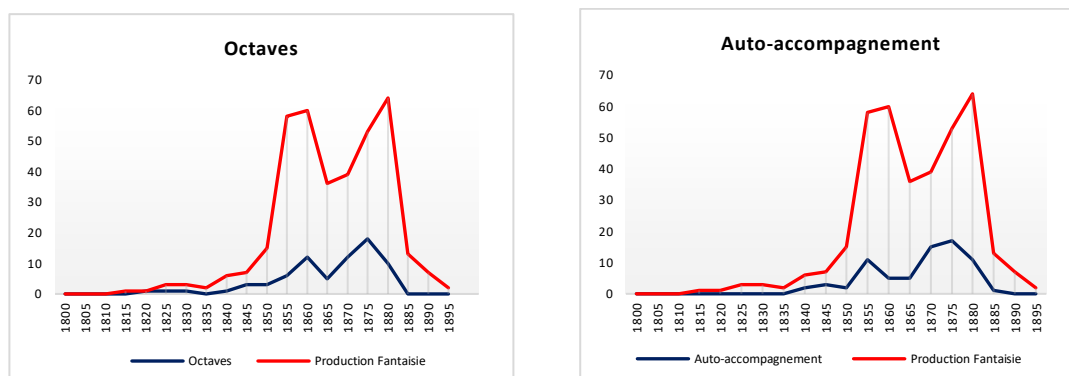
permettent d'affirmer légitimement que la virtuosité contenue dans les Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra est sans aucun doute d'inspiration *belcantiste*.

Grâce à la tendance qui se dégage de l'utilisation de ces ornements virtuoses dans les Fantaisies pour flûte, il est possible de rassembler et de différencier ces éléments en trois groupes distincts, selon l'impact examiné dans les partitions étudiées.

A. Les éléments ornementaux d'usage limité

Les éléments ornementaux les moins utilisés dans les Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra sont la succession d'octaves et les passages d'auto-accompagnement. Paradoxalement, ce sont deux éléments qui ne trouvent leur référence ni dans le travail proposé dans les méthodes d'apprentissage ni dans la liste de Celletti. Le lien entre les deux éléments ornementaux est clair : la distance prononcée entre les notes qui composent les deux traits de virtuosité. Comme pour honorer les recommandations contenues dans les préceptes de Caccini – dans lesquels l'artiste décourageait les chanteurs d'imiter les instrumentistes en copiant leurs grands sauts – les traits de virtuosité placés dans les Fantaisies pour flûte s'écarteraient nettement de ces deux éléments particulièrement irréalisables pour les chanteurs.

Comme les graphiques suivants le montrent, l'impact de ces deux éléments est suffisamment mince pour pouvoir affirmer le manque d'intérêt du genre musical pour ces ornements :



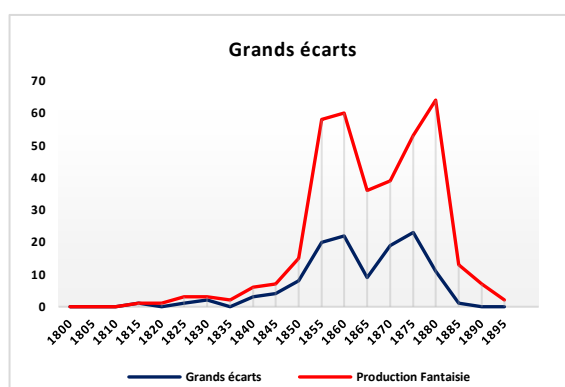
Graphique 89 : Représentation de l'utilisation d'octaves et de la technique de l'auto-accompagnement dans les Fantaisies

Cependant, comme détaillé dans le chapitre précédent, le niveau de virtuosité requis pour la réalisation optimale de ces deux éléments ornementaux est suffisamment élevé pour justifier une certaine prudence dans la fréquence de leur utilisation. Bien que le mécanisme de la succession des octaves ne soit pas exigeant pour un flûtiste doté d'une technique suffisante et raffinée, l'appareil ornemental composant l'auto-accompagnement risque de comporter un obstacle de nature mécanique. Ainsi, grâce à Boehm, les nouveaux doigtés offrent une quasi-homogénéité, puisque seuls ceux de la troisième octave diffèrent légèrement des deux premières. Cette nouveauté permet un contrôle clair de la succession des octaves, même dans

les longs passages. En revanche, les exigences techniques sont beaucoup plus grandes pour la maîtrise de la technique de l'auto-accompagnement : outre la technique de l'octave, le contrôle de la pression de l'air de deux registres différents dans un intervalle de temps extrêmement court est difficile à exercer. Seul un flûtiste vraiment expérimenté sera capable d'une interprétation optimale d'un tel élément ornemental et cette situation justifie une utilisation réduite.

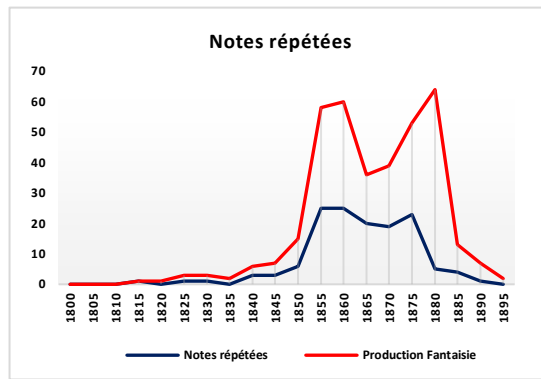
B. Les éléments ornementaux d'usage modéré

Bon nombre de ressources ornementales de virtuosité d'emploi modéré sont mises à l'honneur dans les Fantaisies : grands intervalles, mécanisme de notes répétées, séries chromatiques, passages brodés, ornements traditionnels. Pour revenir à la réflexion de la section précédente, la technique des grands intervalles est particulièrement bien accueillie puisque la difficulté supplémentaire de la vitesse n'est pas essentielle. La distance entre les différentes notes qui composent le discours musical constitue un élément suffisant pour l'inclure dans le groupe des ornements virtuoses sans qu'il soit nécessaire d'ajouter le facteur de vitesse. Cependant, ce qui peut sembler être un faible impact – environ la moitié du répertoire – est étonnamment élevé si l'on observe le pourcentage élevé de traitement dans les méthodes de flûte : près de 9 manuels sur 10 s'efforcent de surmonter la difficulté qu'un intervalle prononcé présente pour l'interprète. Bien que le graphique comparatif montre une absence de ce trait de virtuosité, il ne faut pas oublier qu'il est également présent dans d'autres ressources ornementales, sans être distingué individuellement.



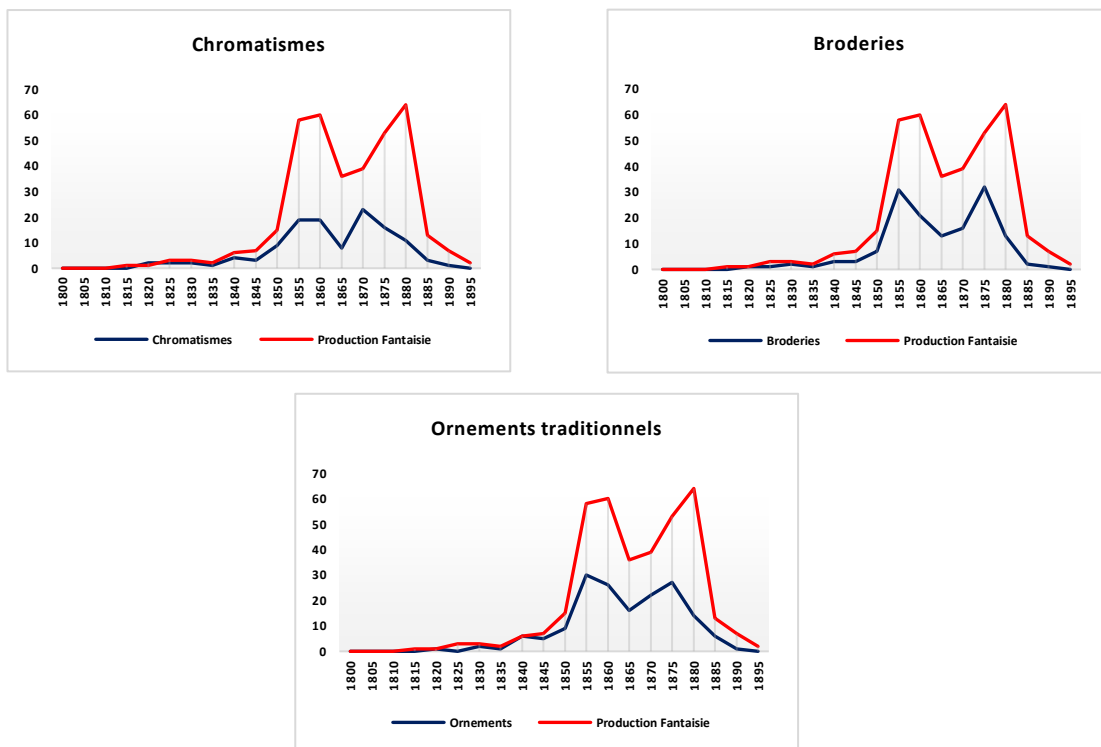
Graphique 90 : Représentation de l'utilisation d'intervalles écartés dans les Fantaisies

Quant aux notes répétées, elles trouvent un solide appui dans le travail que près de la moitié des manuels de flûtes effectuent sous la technique du double et triple coup de langue. La modération de l'impact de cet élément de virtuosité dans les partitions analysées partage la même pondération que dans les recueils pédagogiques. Les lignes du graphique d'impact comparatif montrent une tendance qui pousse à noter une certaine modération dans l'utilisation des notes répétées. En revanche, le mouvement parallèle des deux courbes atteste, à la fois de la pertinence de leur utilisation, et de la non-pertinence du phénomène lui-même. Quel que soit l'instrument pour lequel a été écrite la partition contenant cet élément ornemental, la virtuosité conférée par la répétition de notes à grande vitesse est essentiellement réservée aux interprètes les plus habiles.



Graphique 91 : Représentation de l'utilisation de notes répétées dans les Fantaisies

Les trois éléments restants ont en revanche une identité de traitement tant dans les méthodes d'apprentissage que dans l'énumération de Celletti. Les broderies, chromatismes et ornementation traditionnelle, se retrouvent dans près de la moitié du répertoire analysé. Dans la mesure où la Fantaisie a été identifiée comme le réceptacle idéal pour exploiter la virtuosité instrumentale, il faut retenir que la section éditoriale profite de la liberté du concept pour faire un usage purement commercial de ces partitions. Par conséquent, et puisqu'une partie de ce matériel était destinée à la section des meilleurs amateurs, la partition devait obligatoirement leur être adaptée. Aussi, toutes les partitions ne sont pas susceptibles de pouvoir représenter systématiquement la virtuosité, ce qui se reflète dans les graphiques de comparaison :



Graphique 92 : Représentation de l'utilisation des chromatismes, broderies et ornementation traditionnelle dans les Fantaisies

Comme pour les éléments ornementaux précédents, les courbes de ces trois graphiques traduisent un mouvement parallèle à celui de la production de la Fantaisie. Bien que ce fait nous conduit à penser à une identité avec les recueils pédagogiques, la réalité est surprenante :

Chromatismes	81,66%		
Broderies	82%		
Ornements traditionnels	83,33%	Petites Notes/Appoggiatura	90%
		Gruppetto	78,33%
		Trille	81,66%

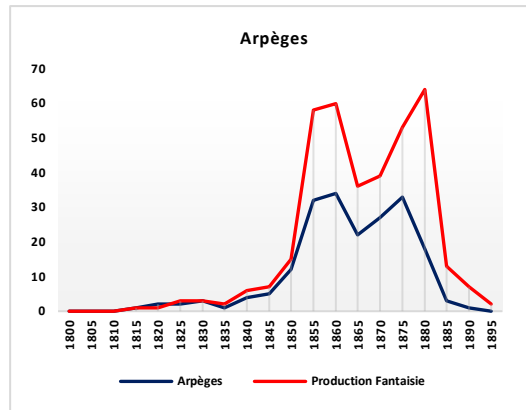
Tableau 38 : Pourcentage de l'utilisation des chromatismes, des broderies et d'ornementation traditionnelle dans les Fantaisies

Par conséquent, le taux de ces éléments ornementaux dans les recueils d'apprentissage de la flûte est sensiblement plus élevé que dans la Fantaisie, paradigme de la virtuosité. Cela signifie-t-il que l'ornementation en question ne reçoit pas un accueil aussi enthousiaste que celui observé dans les manuels ? Si la différence entre les deux données entraîne une réponse affirmative, la difficulté de tels artifices incite les manuels à proposer un travail approfondi autour de ceux-ci, justifiant à son tour toute redondance dans ces manuels. Ainsi, il est préférable d'affirmer que, comme précédemment, la difficulté de tels ornements est réservée aux ouvrages spécialistes de la virtuosité. Sa présence dans les méthodes renforce la conception de grande spécialisation de la virtuosité, nécessitant d'un travail systématique et appliqué.

C. Les éléments ornementaux d'usage avéré

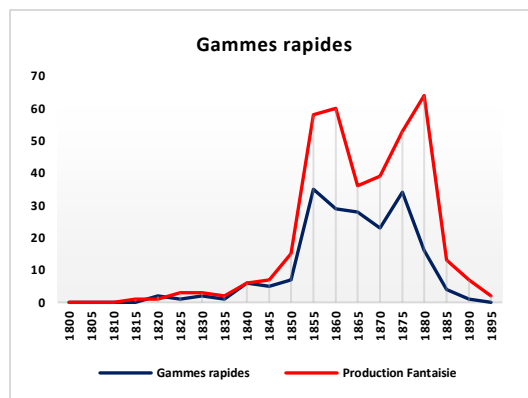
Cette catégorie comprend les trois éléments de virtuosité ornementale les plus représentés dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte : l'utilisation des arpèges, les sections analogues aux roulades et les passages cadentiels. Ces éléments s'identifient avec ceux déjà étudiés dans les manuels de chant et de flûte, et ceux répertoriés par Celletti comme éléments *belcantistes*.

Une quantité non négligeable d'arpèges apparaît sur la graphique ci-dessous. L'analyse de la récurrence de cet élément de virtuosité dans les manuels de flûte montre que plus des trois quarts des auteurs de ces manuels ont le souci de proposer une manière judicieuse de travailler les arpèges. Ainsi, l'éventuelle difficulté mécanique que cet élément représente pour l'instrumentiste est rapidement résolue grâce à la création d'automatismes. La répétition d'exercices dans lesquels on enchaîne les doigtés en fonction des différentes tonalités favorisera la venue de réflexes qui permettront à l'instrumentiste d'effectuer ces acrobaties avec une relative aisance. L'illusion harmonique simultanée qu'offrent ces traits de virtuosité autant à l'auditeur qu'à l'interprète, crée un fort attrait pour l'écriture de ce répertoire. Les passages arpégés permettent de nourrir des traits qui, autrement, ne seraient que « banalement » mélodiques.



Graphique 93 : Représentation de l'utilisation des arpèges dans les Fantaisies

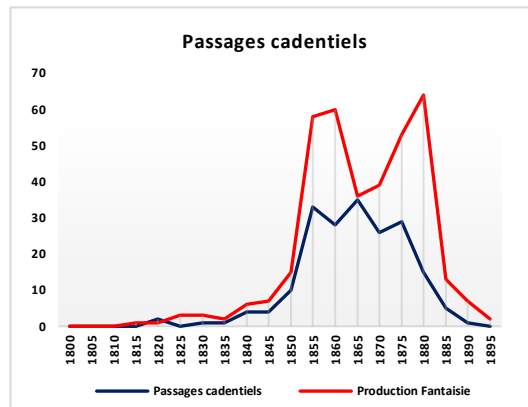
Le phénomène des gammes – généralement à grande vitesse – est l'une des principales sources de virtuosité d'inspiration *belcantiste*. Ces passages brillants, communément appelés roulades – une suite de notes en forme de rouleau – sont classés dans l'énumération de Celletti comme séries volantes ou séries de notes qui volent. Le mécanisme imaginé par Boehm permettra d'obtenir avec l'instrument un résultat analogue à celui obtenu par une soprano colorature. Deux conclusions essentielles peuvent être tirées du graphique comparatif des échelles : un même mouvement parallèle des deux courbes observé précédemment. L'assimilation du travail des échelles dans les manuels de flûte – aux différents niveaux existants – à celui de l'ornementation des roulades répond à l'identité dans la construction des deux. Cela veut-il dire alors qu'une échelle de construction simple peut être identifiée comme une série *volatine* ? Bien que la construction des différentes échelles soit considérée comme l'origine de ces séries, elles ne sont pourtant que cela, l'origine de la série des roulades. Leur travail initial, dans une forme simplifiée, est reconnu comme nécessaire et même fondamental pour le développement de l'agilité ultérieure, indispensable à l'acquisition de la virtuosité. Par conséquent, une réponse négative à la question précédente est logique tant que le trait distinctif principal, et essentiel, de cet élément ornemental est la rapidité d'exécution.



Graphique 94 : Représentation de l'utilisation des gammes rapides dans les Fantaisies

Similairement, l'un des éléments les plus emblématiques de l'art du *bel canto* est le moment cadentiel où la virtuosité se donne libre cours. D'après le graphique comparatif, il est

utilisé de façon presque intensive, c'est le moment où le flûtiste peut faire briller ses propres capacités instrumentales. L'utilisation de cette ornementation dans la formule de la Fantaisie dénote pour la première fois un décalage avec la tendance de la production de la Fantaisie : le moment de sa plus grande utilisation est détecté vers 1865, ce qui correspond au premier moment de déclin, résultat d'une tendance à la désaffection. Le succès des cadences coïncide avec l'apparition et la généralisation de la cadence de l'air de la folie dans *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, dans la version étendue présentée à Londres par la diva Nillson en 1868 et qui est fondamentale dans l'établissement d'une longue tradition de collaboration lyrico-instrumentale.



Graphique 95 : Représentation de l'utilisation des passages cadentiels dans les Fantaisies

Si le caractère quasi systématique du travail sur les arpèges dans les manuels de flûte publiés tout au long du XIX^e siècle en France a bien été souligné, on ne peut en dire autant des deux éléments les plus caractéristiques de l'écriture vocale du *bel canto* : les roulades et les cadences. Tous les manuels de flûte comportent une section sur les gammes, et pourtant seul un manuel de flûte sur deux admet la pratique des roulades. Malgré ce fait apparemment contradictoire, cette divergence s'explique par le développement commercial de l'éducation musicale : une grande partie de ces manuels est destinée aux flûtistes amateurs. Ces *dilenti* n'ont pas besoin d'une formation approfondie, une solide base technique leur suffit ; il semble donc évident de confier les roulades dites de *bel canto* à des étudiants destinés à devenir professionnels. Et bien que l'inclusion de moments cadentiels dans les Fantaisies pour flûte soit relativement élevée, le travail sur ces cadences ne semble pas très réussi dans les manuels de flûte. En tenant compte du fait que le matériel musical de ces cadences est déjà travaillé dans d'autres sections, il n'est pas surprenant que seuls 2 manuels sur 5 consacrent une section à ce type d'ornementation : cette tâche sera laissée à l'interprète de la cadence en question.

Ainsi, l'analyse des données fournies dans la présente étude a permis de vérifier les éléments de la virtuosité *belcantiste* de Celletti sont bien présents dans les Fantaisies. S'il est difficile d'établir un lien direct entre l'ornementation de Celletti et celle observée dans les Fantaisies, l'existence d'un tel lien entre la virtuosité des Fantaisies et celle élaborée dans les méthodes de flûte est parfaitement avérée. Si l'on considère que l'influence du *bel canto* dans le travail d'ornementation des méthodes de flûte a déjà été établie précédemment, il n'est pas

exagéré de présumer un certain lien avec l'ornementation des Fantaisies. Cependant, la comparaison des trois sources, ainsi que de leur analyse, permet d'établir ce lien sans qu'il soit nécessaire de donner des affirmations par des voies communicantes.

TROISIÈME PARTIE

L'UTILISATION D'UN NOUVEAU TIMBRE POUR LA CARACTÉRISATION DE PERSONNAGES OPÉRATIQUES

Les deux premières parties de cette étude ont visé à éclairer deux des éléments de l'hypothèse initiale – la problématique mécano-instrumentale de la flûte traversière tout au long du XIX^e siècle, ainsi que le répertoire d'inspiration lyrique et l'engrenage de l'édition musicale composé pour ce même instrument – le but de cette troisième partie est dévolue à l'analyse du contenu narratologique lié aux emprunts de ce répertoire.

Comme les montrent les études antérieures, la publication en France du répertoire pour flûte traversière au XIX^e siècle est particulièrement prolifique. Le flux commercial qui rendait possible la publication d'une telle quantité de répertoire a été à son tour alimenté par le phénomène généralisé de l'amateur, un public qui était également au centre de l'intérêt des maisons d'édition musicale. Grâce à la quantité considérable de ce type de partitions, conservées principalement à titre de dépôt légal au sein du département de la musique de la BnF, il a été possible d'analyser et d'étudier la tendance d'un public particulièrement attaché à tout ce qui relève de la sphère musicale. Par ailleurs, la présence du répertoire de la Fantaisie dans les salons de musique – lieu de rassemblement quasi quotidien d'une élite française autoproclamée – a également permis d'analyser l'évolution de la consommation musicale de cette partie de la société.

3.1 Les airs à succès de la flûte traversière

L'absence d'informations sur l'emprunt d'airs d'opéra dont le répertoire de flûte prétend s'inspirer et construire ce genre musical, rend ce travail particulièrement laborieux et inédit. Afin d'offrir une analyse la plus exhaustive possible, un dépistage des airs utilisés dans chaque partition pour flûte d'inspiration lyrique, ainsi que des personnages qui les chantent, a été effectué. De plus, les caractères de ces rôles, ainsi que la tessiture vocale attribuée dans le livret, ont été extraits, outre les tonalités respectives repérées dans les deux répertoires.

Une analyse comparative de l'emprunt de ces extraits lyriques – dans le répertoire général et dans la Fantaisie – permettra de mettre en évidence les similitudes et les différences entre les différents destinataires, en fonction de la présomption de difficulté accordée à chaque genre. Bien que la fonction fondamentalement mercantile du genre de la transcription ait été antérieurement démontrée, de même que le but essentiellement exhibitionniste de la virtuosité observée dans la Fantaisie, il est important de ne pas perdre de vue la fonction conjoncturellement mercantile de cette dernière. Une analyse comparative permettra également d'apprécier les besoins mécaniques qui ont participé lors de l'adaptation lyrico-instrumental.

3.1.1 Les choix vocaux du répertoire alternatif à la Fantaisie

La lecture proposée antérieurement des données obtenues à partir du genre de la Fantaisie serait partielle, voire insuffisante, sans une vision comparative de la tendance observée dans les formules alternatives. En raison de la complexité que représente un corpus volumineux, l'exposition des conclusions en fonction des différentes formules musicales s'est avérée utile. Cette méthode de comparaison a permis en outre la contextualisation de l'ensemble

de l'information à plusieurs niveaux. En revanche, compte tenu des choix de la méthode d'analyse, une telle prétention n'est ni possible ni réalisable dans le traitement des emprunts des airs d'opéra.

Comme cela a déjà été noté, le répertoire des variations et des formes alternatives, moins abondant que celui des transcriptions, et la quasi-absence de traitement musical par ces dernières – et de choix sélectif, puisqu'il s'agit de simples transcriptions – ne présente pas d'intérêt particulier pour une quelconque analyse. Les données proposées ci-dessous sont donc tirées de l'analyse de 150 œuvres – dont ses airs d'opéra ont pu être repérés – sur les 588 œuvres initialement proposées :

Répertoire	Autres		Variations		Transcriptions	
	Analysé	Avec airs empruntés	Analysé	Avec airs empruntés	Analysé	Avec airs empruntés
Opéra germanique	14	8	7	5	48	4
Opéra français	59	36	15	3	226	15
Opéra italien	44	35	31	22	144	22
TOTAL	117	79	53	30	418	41

Tableau 39 : Pourcentage du corpus d'étude utilisé lors de l'analyse des airs de cette partie investigation

Bien qu'une partie importante de l'étude ait consisté à sélectionner les éléments les plus intéressants à analyser, en tenant compte de la nature et des particularités de chacune d'entre elles, il est essentiel de clarifier le processus de sélection. Ainsi, le présent travail a écarté :

- Toute œuvre d'inspiration lyrique dont l'emprunt est réduit aux seuls passages orchestraux. Il est courant de trouver seulement l'emprunt de l'ouverture – comme dans l'*Ouverture de « Martha » de Flotow arrangée pour deux flûtes* de Giuseppe Gariboldi¹ – et parfois de danses, de sections orchestrales ou d'interludes musicaux – comme dans la *Marche Bohémienne* que Jules Deneux écrit dans « *Preciosa* » pour flûte et piano de Weber².
- Toute œuvre d'inspiration lyrique empruntée à deux ou plusieurs opéras différents. L'utilisation de la forme populaire du pot-pourri était très répandue en France au XIX^e siècle et particulièrement rentable d'un point de vue purement commercial. Le succès de cette formule de mélange est très présente dans le répertoire étudié, par exemple dans l'œuvre composée en 1800 par Frédéric Chalon, *Airs d'opéra-comique pour deux flûtes*³ ou plus tard au XIX^e siècle, *Mosaïque pour flûte seule* de Jean-Louis Tulou

¹ Giuseppe Gariboldi, *Ouverture de « Martha » de F. de Flotow arrangée pour deux flûtes*, Paris, Maquet, 1888.

² Jules Deneux, « *Preciosa* » de Weber pour flûte et piano, Paris, E. Fromont, 1892.

³ Frédéric Chalon, *Recueil d'airs d'opéra comique pour deux flûtes*, Paris, Imbault, 1800.

dans laquelle il regroupe des traits empruntés à *Mina, I Puritani, La Cenerentola, La Giosa* et encore d'autres extraits d'opéras de Donizetti et Bellini.

- Toute œuvre d'inspiration lyrique dont n'ont pas été retrouvés les airs empruntés. Il est courant d'utiliser l'augmentation et la réduction dans l'emprunt afin de cacher le thème original, ce qui rend la tâche de détection particulièrement difficile – malgré l'exhaustivité des travaux – comme c'est le cas dans la *Polonaise sur « Armide »*⁴ de Camille Pleyel. Parfois, seul le nom du compositeur dont la référence lyrique est tirée est annoncé. Cette conjoncture, comme c'est le cas pour les *Variations sur un thème de Mercadante*⁵ tirées du recueil *Écrin des jeunes flûtistes*⁶ écrit par Antoine-Tranquille Berbiguier, a rendu la détection tout aussi compliquée.
- Toute œuvre d'inspiration lyrique dont il a été impossible d'obtenir la partition dans sa version chant et piano. Les plateformes numériques d'aujourd'hui permettent non seulement d'identifier rapidement le répertoire inhabituel, mais aussi une consultation instantanée du matériel.

À cet égard, une quantité importante de partitions a dû être retirée de ce matériel analysé comme alternative à la Fantaisie qui, comme déjà expliqué, s'élève à près de 600 œuvres :

- Un nombre réduit de partitions identiques conservées dans différentes collections, sous différents numéros de cote de rangement analysées et enregistrées deux fois.
- Un peu plus de 40 œuvres qui utilisent seulement l'ouverture d'un ou plusieurs opéras, et ne réalisant aucun emprunt d'origine vocal n'est fait.
- Un peu plus de 40 partitions classées comme pot-pourri et dans lesquelles l'opéra d'emprunt n'est pas renseigné.
- Près de 400 œuvres classées comme Transcriptions ou Arrangements, et dans lesquelles n'apparaît aucun traitement lyrico-instrumental autre qu'une simple adaptation mécanique tonale ou de registre.
- Un peu plus de 30 œuvres dont ni les opéras de référence ni les airs empruntés n'ont pu être détectés.

Bien que le nombre d'œuvres retirées pour cette analyse de la caractérisation lyrico-instrumentale soit particulièrement élevé, il ne désigne pas pour autant l'absence de qualité de l'œuvre en question. Cette analyse vise à étudier le choix des airs en fonction du caractère associé au personnage qui le chante. L'absence de traitement sélectif qui peut être observé dans l'essence même de la transcription et de l'adaptation justifie le retrait de la quasi-totalité du matériel analysé. Cette partition, comme s'il s'agissait d'un phonographe, n'étant pas destinée à aller au-delà de la simple reproduction à titre individuel. La tendance du matériel analysé permet de discerner entre les opéras qui ne sont empruntés qu'une seule fois et ceux qui le sont à deux reprises au moins.

⁴ Camille Pleyel, *Polonaise, arrangée d'après le duo d' « Armida » de Rossini, pour le piano avec accompagnement de flûte*, Paris, I. Pleyel, 1824.

⁵ Antoine-Tranquille Berbiguier, *Variations sur un thème de Mercadante*, dans *Écrin des jeunes flûtistes pour flûte et piano*, Paris, Schonenberger, 1836.

⁶ Antoine-Tranquille Berbiguier, *Écrin des jeunes flûtistes pour flûte et piano*, Paris, Schonenberger, 1836.

En ce sens, l'étude des airs empruntés indiqués dans le premier groupe est l'occasion d'observer les extraits les plus connus de l'opéra, ou ceux qui étaient destinés à l'être via le mécanisme commercial de la publication de transcriptions de l'opéra. Les résultats présentés dans les tableaux suivants, malgré la partialité de leur contenu mentionnée ci-dessus, offrent une perspective complémentaire à l'analyse des emprunts selon la nationalité exposée dans un chapitre de la seconde partie de ce travail. C'est pourquoi il faut rappeler que dans la mesure où l'analyse présente n'a pas la même exhaustivité que les précédentes, les données confiées ici doivent être lues avec une certaine prudence. Ainsi, une fois encore, le répertoire français est sensiblement plus riche en emprunts simples, par opposition à celui plus discret d'origine germanique et italienne.

Sans vouloir tirer de conclusions dogmatiques, et en reprenant la division tripartite en fonction de leur origine nationale, les tableaux suivants réunissent les airs détectés dans cet emprunt unique, l'opéra auquel ils appartiennent ainsi que leur auteur. Il convient de rappeler l'utilisation de la couleur bleue pour l'opéra français, jaune pour celui d'origine germanique, et enfin verte pour l'italien :

AUTEUR	OPÉRA	AIRS	AUTEUR	OPÉRA	AIRS
Henri-Montan BERTON	<i>L'intrigue à bord</i>	* « Barcarolle du vaisseau »	Charles LECOCQ	<i>La Fille de Madame Angot</i>	* « Elle est tellement innocente » * « Certainement j'aime Clairette » * « Tournez, tournez »
Adrien BOIELDIEU	<i>Ma tante Aurore</i>	* « Malgré de trop justes alarmes » * « D'un peu d'étourderie » * « Je ne vous vois jamais rêveuse » * « Quoi vous avez connu l'amour » * « Nous suivons à cheval » * « De toi Frontin je me défie » * « Deux jeunes gens s'aimaient d'amour » * « La lune fuit »	Fromental HALÉVY	<i>La Juive</i>	* « Quel plaisir ! Quelle joie ! » * « Rachel, quand du Seigneur la grâce » * « Dieu m'éclaire, fille chère » * « Et de quel droit viens tu » * « Va, le fer qui brille » * « Si la rigueur et la vengeance » * « Ô mon Dieu que j'implore » * « Oui, gloire, honneur à ces soldats vaillants ! »
Aimé MAILLART	<i>Lara</i>	* « Regarde enfant c'est la patrie » * « À l'ombre de verts platanes » * « Sur vos pas belle comtesse »	Giacomo MEYERBEER	<i>Il Crociato in Egitto</i>	* « Giovinetto cavalier » * « Come dolce a lusingarmi »
Ambroise THOMAS	<i>La Tonelli</i>	* « J'étais la pauvre enfant d'un malheureux pêcheur » * « C'est fête à Lazzara »	Daniel-François-Esprit AUBER	<i>Actéon</i>	* « Nina jolie et sage » * « Souvent un amant ment »
	<i>Le Carnaval de Venise</i>	* « Accourez, troupes folles » * « Pour que toujours la joie » * « Parfois, sans doute, on entend » * « En quittant la montagne »		<i>Fra Diavolo</i>	* « Agnès la jouvencelle » * « Pour toujours » * « Je vois marcher sur ma bannière » * « Quelle bonheur je respire » * « Voyez sur cette roche »
Antoine-Louis CLAPISSON	<i>La Fanchonnette</i>	* « Quelle noble et superbe fête ! » * « Chaque nuit je voyais en songe » * « Ô ma bonne tante, ô femme excellente » * « Elle était là, tremblante, émue » * « Danse, fillette ! (Boléro) » * « Fortune, amour en ménage »		<i>La Muette de Portici</i>	* « O moment enchanteur ! » * « Amis, la matinée est belle » * « O toi ! Jeune victime dont j'ai trahi la foi » * « Au marché qui vient de s'ouvrir »
Auguste MERMET	<i>Roland à Roncevaux</i>	* « Par la verte montagne suis séparé » * « Mon cœur se brise » * « La Farandole joyeuse »	Émile PALADILHE	<i>Patrie !</i>	* « Ho là Jonas ! Ne tremble pas ! » * « Jadis elles chantaient gaiment ! » * « Belle rebelle » * « Si maître Ronsard » * « Passe-pied ou « Ah ! Mon père ! »
Charles GOUNOD	<i>Faust</i>	* « Salut ! Demeure chaste et pure » * « Faites-lui mes aveux » * « À toi les plaisirs » * « Ô ciel d'amour ! Ciel radieux ! » * « Ô silence, ô bonheur ! » * « Ainsi que la brise légère »	Georges BIZET	<i>Carmen</i>	* « L'amour est un oiseau rebelle » * « Et tu lui diras que sa mère songe » * « Ma mère, je la vois ! » * « Avec la garde montante » * « La la, la la » * « Halte là ! Qui va là ! Dragon d'Alcala ! » * « Toréador en garde ! »
	<i>La Reine de Saba</i>	* « Inspirez moi, race divine ! » * « Déjà l'aube matinale » * « Que Dieu vous accompagne » * « Plus grand, dans son obscurité » * « Résigne toi mon cœur » * « Oh ! Ne parlez pas ! » * « Je veille près de vous »	Victor MASSÉ	<i>La Chanteuse voilée</i>	* « Tous les soirs sur la grande place » * « Air (6/8) » * « D'une lampe mourante » * « Trésor de jeunesse » * « Boléro »

	<i>Le Tribut de Zamora</i>	* « Ô blanc bouquet de l'épousée ! » * « Danse italienne » * « Que puis-je à présent regretter ? » * « Ma belle effleurons de nos rames » * « Danse espagnole » * « Noble Espagne ! » * « Debout enfants de l'Ibérie »	Léon VASSEUR	<i>La Timbale d'argent</i>	* « Pendant que sur la nappe blanche » * « Comment vous me fermez la porte » * « Quand nous allons dans les grandes villes » * « Allons Margot » (Chanson du postillon) * « Jamais je n'aurais osé » * « Quand l'on s'apprête c'est jour de fête » * « Ô folle ivresse »
	<i>Mireille</i>	* « Chantez, chantez (la cueillette) » * « Comme Vincent, comme Vincent » * « Et moi, si par hasard » * « O légère hirondelle » * « Le jour se lève et fait pâlir la nuit ! » * « Musette » * « La brise est douce et parfumée » * « La farandolle joyeuse et folle »	Jacques OFFENBACH	<i>Les Contes d'Hoffman</i>	* « Glou, glou, glou » * « Il était une fois à la cour d'Eisenach ! » * « Elle a fui, la tourterelle ! » * « Les oiseaux dans la charmille » * « Belle nuit, ô nuit d'amour » (Barcarolle) * « Chère enfant ! Que j'appelle comme autrefois » * « Un seul moment encore à vivre ! »
	<i>Roméo et Juliette</i>	* « Nuit d'hyménée ! » * « Je veux vivre » * « Dieux ! Quelle est cette voix » * « Non ! Ce n'est pas le jour » * « L'heure s'envole »		<i>La Jolie Parfumeuse</i>	* « Il fut un temps où tu m'aimais » * « Ma p'tit' chambre de demoiselle » * « Un peu de patience, ma chère » * « À Toulouse, en Toulousain » * « Fort bien, monsieur la Cocardière » * « Je suis chatouilles ! »
Jules DUPRATO	<i>La Déesse et le Berger</i>	* « Je puis comme autrefois venir dans ce bois »		<i>La Périchole</i>	* « Vous a t'on dit souvent » * « Ô mon cher amant »
Pierre-Louis DEFFÈS	<i>Le Café du roi</i>	* « Nous nous aimons tous deux » * « Le ciel est noir » * « Le Roi va vous faire Duchesse » * « Fais-je pas bien mon personnage ? » * « Elle est bien belle ! » * « Nectar des rois et des artistes » * « C'est par toi que l'homme » * « Quel désespoir »	Pierre-Louis DEFFÈS	<i>Les Bourguignonnes</i>	* « Ce temps-ci ne ressemble guère » * « Toutes deux mettons nous à table » * « Vraiment si ta figure » * « Du vin nous allons boire » * « Quand l'infortune les accable » * « Oui parbleu ! » * « Il en rage vois sa mine » * « Ce fermier tracassier » * « Des affaires à examiner »
Robert PLANQUETTE	<i>Surcouf</i>	* « Entendez vous la ritournelle » * « J'avais emmené ma négresse » * « Belle Italie ! » * « Tournoyons et dansons »		<i>Les Noces de Fernande</i>	* « Nuit d'amour et de plaisir » * « Aimer toujours » * « J'aime Fernande » * « Je te donne un cheval » * « Observons pieusement » * « S'il ne revenait pas » * « La sombre nuit » * « Espérance ! » * « Tita, ma nièce est une fille » * « Pour un page du roi » * « Protège nous, Vierge Marie » * « Sombre nuit, cache ton voile » * « Ô Fernande, ô ma femme ! » * « Phoébé sourit au ciel » * « C'est la loi »

Tableau 40 : Airs d'origine français à emprunt unique dans le répertoire pour flûte

AUTEUR	OPÉRA	AIRS	AUTEUR	OPÉRA	AIRS
Carl-Maria von WEBER	<i>Euryanthe</i>	* « O seligkeit, dich fass'ich kaum » * « Die Thale dampfen, die Hö hen glüh'n! » * « Fröhliche Klänge » * « Jubeltöne, Hendl'söhne »	Friedrich von FLOTOW	<i>L'Ombre</i>	* « Quand je monte Cocotte » * « Pauvre ange » * « Ah ! L'amour est un songe »
Carl-Maria von WEBER	<i>Habou-Hassan</i>	* « So war mir » * « O Fatime ! Meine Traute » * « Thränen, sollst du nicht » * « Ha ! Der Vogel ist gefangen » * « Wird Philomele trauern » * « Doch Abu Hassan » * « Du Trauter nur beseligst »	Wolfgang Amadeus MOZART	<i>Don Giovanni</i>	* « Deh vieni alla finestra » * « Batti, batti, o bel Mazetto » * « Pace, pace, o vita mia » * « Non sperar, se non m'uccidi » * « La ci darem la mano » * « GiovINETTE che fatte » * « Fin ch'handal vino calda »
Carl-Maria von WEBER	<i>Oberon</i>	* « O! Wie wogt es sich schön » * « Wonne! Mein Hüonzum » * « Ouverture »	Louis SPOHR	<i>Jessonda</i>	* « Schönes Mädchen »
Christoph-Willibald GLUCK	<i>Orphée et Eurydice</i>	* « Quel est l'audacieux » * « Laissez vous toucher par mes pleurs » * « Soumis au silence » * « Ah ! Dans ce bois tranquille » * « Cet asile aimable et tranquille » * « J'ai perdu mon Eurydice » * « L'espoir renaît dans mon âme »			

Tableau 41 : Airs d'origine germanique à emprunt unique dans le répertoire pour flûte

AUTEUR	OPÉRA	AIRS	AUTEUR	OPÉRA	AIRS
Gaetano DONIZETTI	<i>L'Elisire d'amore</i>	* « Esulti pur la barbara » * « Lal lara la la la la la » * « Una furtiva lagrima » * « Fra lieti concetti »	Antonio SALIERI	<i>Tarare</i>	* « Je suis né natif de Ferrare »
Gaetano DONIZETTI	<i>La Favorite</i>	* « Spirto gentil » * « Bei raggi lucenti » * « Vieni, ah ! Vien, io m'abandonò »	Gioachino ROSSINI	<i>Le Comte Ory</i>	* « D'orror tutta compresa! » * « Quel vil che insulta la nostra pace » * « Oh voi generosa vedete qual pena »
Gaetano DONIZETTI	<i>Lucia di Lammermoor</i>	* « Spargi d'amaro pianto » * « Fur le nozze a lei funeste »	Gioachino ROSSINI	<i>Otello</i>	* « Premio maggior di questo » * « Amor, dirada il nembro » * « Assisa a pie d'un salice »
Gaetano DONIZETTI	<i>Lucrezia Borgia</i>	* « Nella fatal... » * « M'odi, ah m'odi... io non t'imploro » * « Infelice ! Il veleno bevesti... »	Michel CARAFA	<i>Le Solitaire</i>	* « Qui traverse à la nage »
Gaetano DONIZETTI	<i>Rita</i>	* « Ah ! T'es voilà mon cher mari » * « Je suis joyeux comme un pinson » * « Mon ménage pour modèle » * « Ô vous, jeunes fillettes » * « Va ! Grand inutile »	Vincenzo BELLINI	<i>I Puritani</i>	* « A te, o cara » * « Son vergin vezzosa »

Tableau 42 : Airs d'origine italienne à emprunt unique dans le répertoire pour flûte

Cela signifie-t-il que les airs indiqués comme n'ayant été empruntés qu'une seule fois ne constituent pas une source d'information représentative ? Bien qu'ils appartiennent au groupe des airs les plus demandés, et étant donné la nature commerciale de ce type de répertoire, il paraît raisonnable de les signaler comme appartenant au groupe des airs choisis. Ce répertoire est donc le résultat d'une sélection effectuée généralement par la maison d'édition qui opte pour ce genre de format. Comme c'est la maison d'édition qui répond elle-même à la tendance – du moins, à la tendance estimée – d'un éventuel achat du produit par le public auquel il est destiné, il est plausible signaler l'unicité de ces airs comme représentative. En revanche, c'est peut-être ce caractère unique du prêt qui pose un problème de garantie :

- S'agit-il d'un signe de la popularité voulue pour certains airs ?
- Est-ce un signe de la popularité déjà prouvée par certains airs ?
- Cet emprunt signale-t-il la nature éphémère des opéras auxquels il est associé ?
- L'extension de la table de cette unicité d'emprunt représente-t-elle la place importante prise par le secteur de l'édition musicale dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France ?
- Est-ce un signe de la décadence qu'a connue ce genre à la fin du XIX^e siècle ?

Bien que le caractère partiel des éléments exposés soit insuffisant pour étayer une réponse scientifique, et compte tenu des données fournies jusqu'à présent dans les analyses précédentes, il n'est pas déraisonnable de proposer une réponse affirmative à la totalité des questions. Le phénomène social que représente la musique, et en particulier l'opéra dans le Paris du XIX^e siècle, a placé les marchands et éditeurs de musique dans la position inconfortable, mais hautement profitable, de devoir satisfaire toutes sortes de demandes de la part d'un public mélomane. De plus, cela permet de considérer ce genre de répertoire comme un fidèle représentant de la tendance populaire satisfaite par un choix de sélection essentiellement mercantile.

En revanche, l'approche proposée par l'analyse d'un second groupe dit de récurrence, permet de visualiser les informations obtenues d'une manière totalement différente. Alors que

les données du premier groupe ne peuvent être discriminées en fonction de la régularité des emprunts des différents airs, celle des emprunts observés dans le second groupe permet une visualisation qui se veut autorisée. Dans ce sens, les airs présentés ci-dessous ont été sélectionnés après la vérification qu'ils ont été empruntés à deux reprises au moins et considérés comme récurrents. La différence avec l'étude précédente réside donc principalement dans cette récurrence – même la plus réduite – de l'emprunt d'un air, dans la mesure où il s'agit d'un choix coïncidant qui est pris sur des sommets indépendants, lequel signale la concurrence d'une volonté commune :

COMPOSITEUR	*	OPÉRA	**	AIR
C.M. Von WEBER	2	<i>Preciosa</i>	2	* « Es blinken so lustig »
	4	<i>Der Freyschütz</i>	2	* « Jäger-Chor »
			2	* « Zu dir wende ich die Hände »
W. A. MOZART	2	<i>Die Zauberflöte</i>	∅	∅
	2	<i>Les Noces de Figaro</i>	∅	∅
A. ADAM	2	<i>Le Chalet</i>	2	* « Adieu, vous que j'ai tant chérie ! »
			2	* « Dans le service de l'Autriche »
	2	<i>Si j'étais roi</i>	2	* « Dans mon sommeil l'amour je gage »
A. BOIELDIEU	4	<i>La Dame Blanche</i>	3	* « Ah ! Quel plaisir d'être soldat »
			3	* « Viens, gentille dame »
			3	* « D'ici, voyez ce beau domaine »
			3	* « La dame blanche vous regarde »
Ch. GOUNOD	2	<i>Polyeucte</i>	2	* « Chaste déesse en qui j'espère »
F. DAVID	2	<i>Lalla-Roukh</i>	∅	∅
F. BAZIN	2	<i>Le voyage en Chine</i>	2	* « Je sui breton »
			2	* « Oui, mon cœur est à toi »
G. MEYERBEER	2	<i>Le Pardon de Ploërmel</i>	2	* « Ombre légère »
	2	<i>Le Prophète</i>	∅	∅
	3	<i>Les Huguenots</i>	∅	∅
	2	<i>Robert, le Diable</i>	2	* « Quand je quittai la Normandie »
G. DONIZETTI	3	<i>Anna Bolena</i>	2	* « Dal quel dì che lei perduta disperato »
			3	* « Fin dall'età più tenera »
			3	* « Nel vender la tua costanza »
			3	* « Salira d'Inghilterra »
			2	* « Al dolce guidami Castel natio »
2	<i>Roberto Devereux</i>	2	* « Bagnato il sendi lagrimae »	
G. ROSSINI	4	<i>Guillaume Tell</i>	2	* « Oui, vous l'arrachez à mon âme »
	2	<i>La Cenerentola</i>	2	* « Non più mesta accanto al fuoco »
	2	<i>La Donna del Lago</i>	2	* « Oh matutini albori »
	3	<i>La Gazza Ladra</i>	2	* « L'istante è propizio ! »
			3	* « Oh che giorno fortunato ! »
			3	* « Marmotte, che fate ? »
			3	* « Sì, sì, Ninetta, sola soietta ti troverò »
			3	* « Infelice, sventurata »
	6	<i>Le Barbier de Séville</i>	2	* « Numero quindici a mano manca »
			2	* « Ecco ridente in cielo »
			2	* « Una voce poco fa »
			2	* « Io sono docile »
	3	<i>Il Turco in Italia</i>	∅	∅
5	<i>Mosè in Egitto</i>	2	* « Ah! Se puoi così lasciarmi »	
		2	* « Non è ver che stringe il cielo »	
		2	* « Ah! Qual suon! Già d'Israele »	

	4	<i>Semiramide</i>	2	* « <i>Giorno d'orror e di contento</i> »
			2	* « <i>Tu serena intantio il ciglio calma</i> »
	5	<i>Tancredi</i>	3	* « <i>Di tanti palpiti</i> »
			2	* « <i>Come dolce all'alma mia</i> »
G. PAISIELLO	6	<i>La Molinara</i>	6	* « <i>Nel cor più non mi sento</i> »
G. VERDI	4	<i>Il Trovatore</i>	2	∅
			3	* « <i>Stride la vampa</i> »
			2	* « <i>Mal reggendo all'aspro assalto</i> »
	3	<i>La Traviata</i>	2	* « <i>Ah que la morte ognora</i> »
			3	* « <i>Libiamo, libiamo</i> »
V. BELLINI	3	<i>Beatrice di Tenda</i>	2	* « <i>Ah fors'è lui</i> »
			3	* « <i>Ah! La pena in lor piombo</i> »
	9	<i>Norma</i>	2	* « <i>Ma non fia sempre odiata la mia memoria</i> »
			5	* « <i>Casta diva</i> »
			4	* « <i>Sì, fino all'ore estremo</i> »
			4	* « <i>Mira o Norma</i> »

* Nombre total d'airs empruntés dédits opéras dans les ouvrages pour flûte.

** Récurrence de l'air emprunté.

Tableau 43 : Airs d'emprunt récurrent dans le répertoire pour flûte

Comme cela peut être constaté, la tendance générale qui se dégage du tableau précédent est radicalement différente de celle de l'analyse des emprunts individuels. La popularité de la récurrence des airs d'origine italienne est évidente, et la comparaison avec ceux d'origine française est frappante. Bien que les chiffres résultant des diverses analyses signalent l'opéra français comme ayant le nombre le plus élevé d'opéras faisant l'objet d'emprunts, les chiffres extraits de la récurrence d'utilisation des airs montre une tendance différente. Ces données prouvent la popularité du genre lyrique d'origine italienne dans le répertoire alternatif à la Fantaisie pour flûte, revêtant aussi d'un grand intérêt commercial. Il apparaît également que dans ce répertoire pour flûte essentiellement commercial, aucun air du répertoire germanique n'est été emprunté plus de deux fois. L'emprunt de passages particulièrement populaires de l'opéra de Weber, *Der Freischütz*, est digne d'attention. De plus, l'absence de toute récurrence d'airs de l'opéra singulièrement populaire de Mozart – comme il sera traité ultérieurement – dans le répertoire pour flûte de la Fantaisie est frappante. La plupart des airs empruntés de l'opéra français obtiennent une faible récurrence. Le cas de *La Dame Blanche* de Boïeldieu, avec un indice de représentation à peine supérieur, mérite d'être noté car, bien que l'œuvre en question ait été populaire depuis sa création en 1825, les airs notés ici font référence à des œuvres pour flûte publiées à la fin du XIX^e siècle⁷.

Le problème que soulève la réflexion sur l'utilisation de la récurrence pour affirmer la popularité ou la désuétude d'un air d'opéra, tourne autour de la légitimité ou non d'une récurrence simple. De ce fait, l'occurrence fortuite de deux emprunts est-elle suffisante en soi pour pouvoir discerner et déterminer la popularité d'un air d'opéra ? S'il est entendu que la simple coïncidence dans le choix est la conséquence de la popularité de l'air en question, il est

⁷ Hoffmann et Muller, « *La Dame Blanche* » pour flûte et violon, Paris, Benoît aîné, 1893 ; Giuseppe Gariboldi, *Caprice de salon sur « La Dame Blanche »*, Paris, Benoît aîné, 1892 ; Giuseppe Gariboldi, *Transcription facile de « La Dame Blanche » pour flûte et piano*, Benoît aîné, 1895.

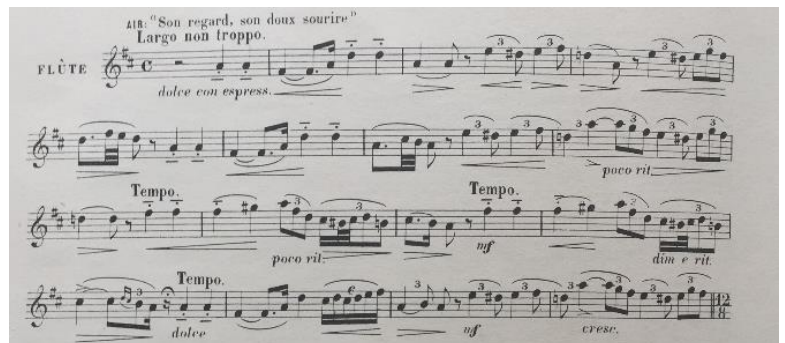
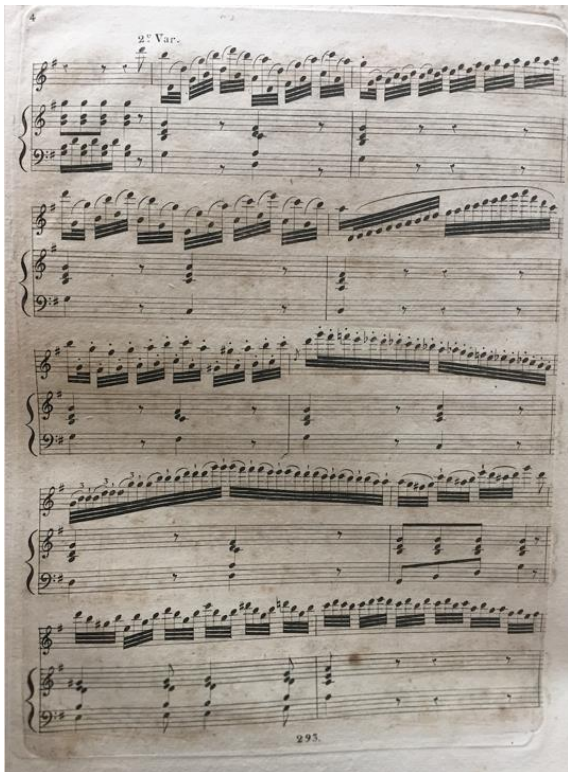
tout aussi raisonnable de penser qu'en son absence, elle peut aussi résulter de la volonté d'un éditeur de provoquer artificiellement la notoriété de l'air. De plus, il est important de prendre en considération la participation dans ce choix de l'élément de fortune qui contribue à cette dualité dans la qualification. En conséquence, il est raisonnable d'affirmer que la récurrence simple permet de qualifier les airs de cette étude de potentiellement populaires et que, plus le taux de récurrence augmente, plus les airs indiqués se révèlent populaires. Ces derniers se révèlent être des airs conformes à la culture musicale populaire et par extension les personnages à qui a été attribué l'honneur de les interpréter avec leurs propres traits caractéristiques.

Le cas italien offre une image complètement différente, puisque presque la moitié des airs mentionnés dépassent la récurrence simple conflictuelle déjà notée. Une première lecture révèle l'existence d'une étonnante dysphasie dans la récurrence des airs de certains opéras : ainsi, *Semiramide*, *Le Barbier de Séville*, *Mosè in Egitto* et *Tandredi* – tous de Rossini – se contentent d'une récurrence simple de leurs airs, malgré la forte récurrence que ses opéras obtiennent parmi les œuvres pour flûte. Cette circonstance ne fait que souligner la notoriété d'un grand nombre de ses airs ainsi que la difficulté de parvenir à un accord commun sur le choix. En revanche, le taux de récurrence suffisamment élevé d'autres airs les place indiscutablement dans la catégorie des airs commerciaux – indépendamment d'une utilisation alternative – qui sera étudié ultérieurement dans le répertoire de Fantaisie. Ces airs sont ceux de la *Norma* de Bellini – « Casta diva », « Sì, fino all'ore estremo » et « Mira, o Norma » – ainsi que l'emblématique *Molinara* de Paisiello avec son populaire « Nel cor più non mi sento ».

Il est important de rappeler à ce stade de l'analyse, que le présent travail n'est pas en mesure de pointer ou de tenter de traiter la qualité musicale des différentes œuvres pour flûte en fonction de leur récurrence. La subjectivité du paramètre de la difficulté, ainsi que son association inévitable avec le destinataire, rendent nécessaire l'analyse de partitions musicales disparates. Comme, par exemple, la différence d'implication de l'auteur entre le traitement de l'« Air della Molinara » de Louis Drouet⁸ et celui de Giuseppe Gariboldi dans sa transcription d'*Il Trovatore* de Verdi⁹ dans laquelle peut être seulement observé un travail d'adaptation tonal et de registre :

⁸ Louis Drouet, *Air varié della « Molinara »*, Paris, Imbault, 1807-1811.

⁹ Giuseppe Gariboldi, « *Il trovatore* » de G. Verdi, *transcription facile pour piano et flûte*, Paris, Benoît aîné, 1895.



Exemple 46 : a) Louis Drouet, *Air varié della « Molinara »* détail de partition flûte et piano, p. 4, *Variation II*, m.1-11, élaboration et transformation virtuose du thème emprunté ; b) Giuseppe Gariboldi, « *Il trovatore* » de G. Verdi, p. 2, m. 1- 16, transcription facile et simple adaptation du thème emprunté

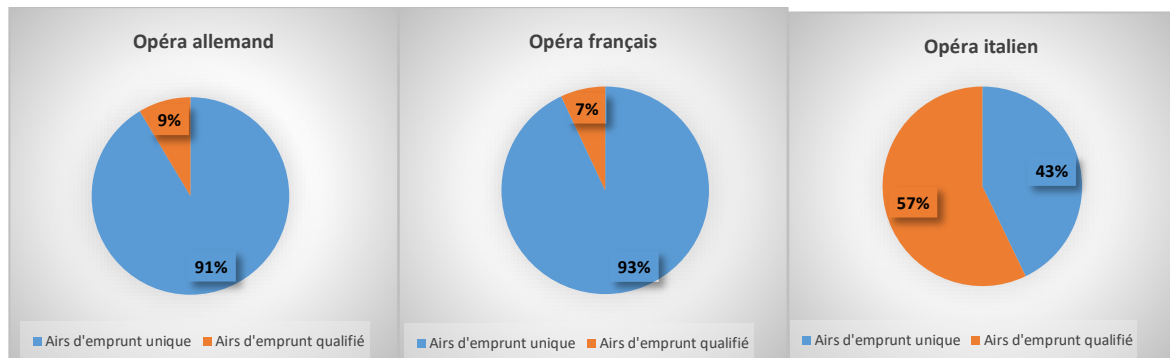
Enfin, afin d'éclairer les conclusions de cette analyse, il est aussi essentiel de prendre en considération la proportion des deux types de récurrences. Ainsi peut être proposée une analyse comparative des informations contenues dans les tableaux précédents n° 40 à 43 :

	Nombre d'opéras	Airs d'emprunt simple	Airs d'emprunt qualifié
Opéra germanique	11	32	3
Opéra français	40	160	12
Opéra italien	28	27	36

Tableau 44 : Mise en comparaison d'airs à emprunt unique et a emprunt qualifié en fonction de leur origine

Comme le montre le tableau comparatif ci-dessus, c'est dans le répertoire lyrique français que se trouvent les chiffres les plus élevés d'emprunt unique par le répertoire commercial d'inspiration lyrique. C'est à lui qu'appartient la supériorité numérique dans l'ensemble des opéras de référence, ainsi que le nombre d'airs empruntés. Toutefois, compte tenu du fait que la clé de cette étude a été donnée dès le départ par l'élément de la redondance, il est important de différencier les deux notions. Ainsi, s'il existe une supériorité numérique dans les emprunts simples, il y a une supériorité notable du répertoire italien dans la récurrence accréditée. À cet égard, il est important d'observer la proportion dans la répartition de ces

emprunts au niveau interne. Les informations qui ressortent de ces trois graphiques sont éloquentes :



Graphique 96 : Représentation de la mise en comparaison d'airs à emprunt unique et à emprunt qualifié en fonction de leur origine

Enfin, et malgré le danger possible d'un biais initial – en raison de la faible quantité de données initialement disponibles pour ce travail – le genre le plus commercial pour la flûte d'inspiration lyrique présente une tendance identique à celle déjà observée dans les analyses précédentes. Les éléments à partir desquels est constituée la présente analyse, permettent l'affirmation de trois conclusions :

- a) Bien que l'ensemble de prêts d'origine française soient identifiés sur les deux différents types de récurrence, ils sont essentiellement utilisés comme une seule publicité commerciale. Il est vraisemblable que cette tendance soit le résultat d'une nécessité stratégique en faveur de la première d'un opéra ou de l'édition de sa partition.
- b) Il ne fait aucun doute que les prêts d'origine italienne constituent l'attraction commerciale à caractère multiple par excellence. Il est probable que cette tendance soit l'une des conséquences d'une forte demande du public auquel ces partitions étaient initialement destinées.
- c) D'autre part, et malgré une première tendance similaire à celle de l'opéra français, l'absence de matériel suffisant sur les emprunts germaniques ne permet pas de proposer une évaluation précise de leur utilisation, seulement de l'utilisation commerciale. Il est permis de penser que, malgré un répertoire germanique de représentation permanente, la virtuosité populaire – particulièrement exacerbée par le *bel canto* – a réussi à s'appropriier la quasi totalité de ce segment du marché.

3.1.2 L'élection de l'emprunt lyrique de la Fantaisie pour flûte

C'est précisément dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte que se déploie, comme il a déjà été prouvé, la forme la plus exacerbée d'une virtuosité instrumentale inspirée du *bel canto*. Cette virtuosité si présente dans l'opéra italien ne manqua pas de retenir l'attention des scènes françaises tout au long du XIX^e siècle. Bien que son acceptation soit répandue, l'image que cette virtuosité *belcantiste* représentera finalement en tant qu'art étranger, ne bénéficiera pas toujours d'un enthousiasme homogène de la part de l'auditeur. Comme proposé dans l'étude précédente, un autre angle d'étude indispensable est fourni par l'analyse de la récurrence des airs empruntés. Un corpus d'étude suffisamment large permet d'avoir à la fois une visibilité privilégiée de la tendance de cette virtuosité spécialisée et de tirer des conclusions spécifiques au genre de la Fantaisie pour flûte.

TOTAL FANTAISIES ANALYSÉES			362	
FANTAISIES REMISES	Airs et/ou opéras non détectés	32		
	Romance, mélodie ou autre non opératique	10		
	Pot pourri	12		
	Séries commerciales	30		
	Arrangements	8		
	TOTAL À RETIRER		92	
CORPUS FINAL D'ÉTUDE				271

Tableau 45 : Corpus d'étude utilisé lors de l'analyse des airs des Fantaisies

Ainsi, sur les 362 Fantaisies qui constituent le corpus global de cette étude, et après la phase d'analyse, 25% d'entre elles ont été retirées pour des raisons similaires à celles déjà mentionnées dans l'analyse du répertoire général. Bien que des soupçons sur l'origine de certaines mélodies soient apparus lors de la collecte d'informations, la phase d'analyse de ce corpus a permis de confirmer l'absence d'origine opératique de ces mélodies. Quant à l'absence dans la détection des airs empruntés, seuls 8% de ce corpus spécifique ont été retirés. Par ailleurs, le caractère manifestement commercial des recueils tels que *Les succès du jeune flûtiste*¹⁰, ainsi que la destination instrumentale notoirement différente à leur origine, ne permettent pas d'associer la récurrence des airs sélectionnés à l'instrument auquel ils sont destinés.

Le résultat le plus frappant de cette analyse, par rapport à celle du répertoire général, est sans doute l'absence d'inspiration exclusivement instrumentale dans la Fantaisie pour flûte. Alors que l'utilisation exclusive des sections instrumentales d'un opéra peut être observée dans un nombre considérable de transcriptions, de variations et de matériel alternatif, il semble que le genre de la Fantaisie reste en dehors de ce genre de pratique. Cela signifie-t-il que la Fantaisie pour flûte se concentre exclusivement sur le matériel vocal conservé dans l'opéra ? Bien que l'on observe une utilisation remarquablement élevée de ce matériel vocal, la formule de la

¹⁰ Giuseppe Gariboldi, *Les succès du jeune flûtiste d'après, Fantaisies brillantes pour flûte et piano d'après Adolphe Herman*, Paris, Léon Grus, 1873.

Fantaisie ressent également le besoin de recourir à des sections instrumentales afin de renforcer l'emprunt de l'essence du discours d'un opéra particulier. Il est important de préciser que cette pratique n'a pas pour but de déguiser cette Fantaisie – avec ou depuis cet opéra – mais au contraire, de stimuler une reconnaissance de l'œuvre de référence. Dans ce sens, et comme s'ils réutilisaient un scénario déjà connu de tous, l'association d'éléments populaires d'un discours emprunté permettra à l'auteur de la Fantaisie d'éviter de s'attarder sur certaines allusions musicales dans la construction d'un nouveau discours musical, accélérant ainsi le déroulement des événements dans ce nouveau récit.

Sections instrumentales	Nombre de Fantaisies
Ouverture	39
Entractes	24
Scènes d'opéra et danses	26

Tableau 46 : Sections non utilisées des emprunts lyriques lors de l'analyse des airs des Fantaisies

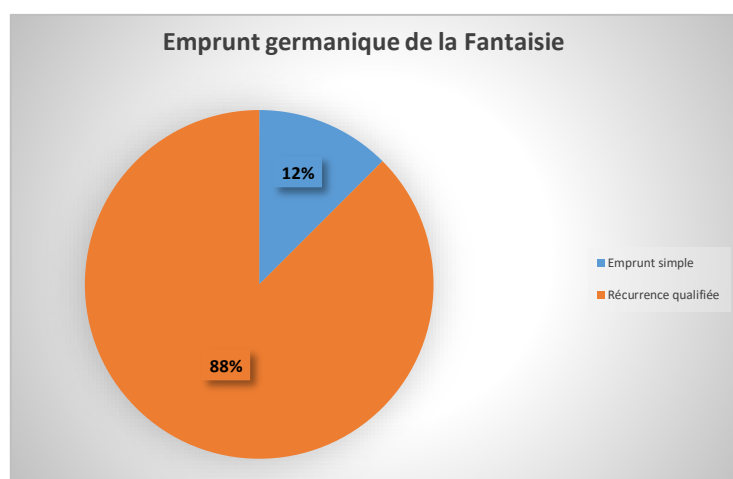
À cet égard, indépendamment de toute musique de scène, entractes ou éventuellement musique de danse, l'ouverture fonctionne souvent comme emblème musical propre à chaque opéra. Dans ce cas, le compositeur est tenu d'y rassembler des éléments musicaux – qui seront utilisés et développés tout au long de l'opéra – permettant au spectateur d'établir des liens tout au long du récit opératique. L'utilisation de l'ouverture – comme s'il s'agissait de la bande originale d'une œuvre cinématographique actuelle – sert également à imprimer l'essence de l'histoire racontée dans l'opéra, avec ses personnages, dans le propre discours de la Fantaisie, ce qui la rend finalement modulable. Ainsi, ce discours musical initial doit être considéré dans les deux cas – outre la simple fonction introductive de l'intrigue principale – comme la création d'une marque singulière grâce à laquelle l'auteur va extraire les différents *leitmotifs* de l'intrigue. Aussi, cette ouverture adopte-t-elle une fonction annonciatrice, à la manière d'une anticipation mélodique de ce qui suivra inmanquablement.

L'analyse de près de 300 Fantaisies qui constituent le corpus spécifique de cette étude permet de dégager la récurrence de chaque opéra et de chaque air dont s'est inspiré le genre de la Fantaisie pour flûte publiée en France au XIX^e siècle. Comme précédemment, la division tripartite selon la nationalité offre encore une fois une plus grande visibilité des données :

	Opéra	Fantaisies Pour flûte*	Airs d'opéra**	Traits instrumentaux***	Airs non détectés****
C. M. von WEBER	Euryanthe	3	9	3	0
	Oberon	7	26	2	1
	Des Freyschütz	13	38	7	0
C. W. GLUCK	Orphée et Eurydice	2	4	0	0
F. von FLOTOW	Martha	1	1	0	2
W. A. MOZART	Don Giovanni	4	11	0	0
	Die Zauberflöte	6	27	2	3
	Les Noces de Figaro	8	28	1	1
TOTAL		44	147	16	7

Tableau 47 : Différentes sections des emprunts lyriques d'origine germanique lors de l'analyse des airs des Fantaisies

Selon l'habitude, la représentation du genre lyrique d'origine germanique dans la Fantaisie pour flûte est plutôt discrète en France. Seulement 8 opéras de ces compositeurs sont représentés ; cependant, et contrairement à ce qui a été observé jusqu'à présent, l'impact réel semble compenser le faible volume d'opéras germaniques, puisque le nombre final de Fantaisies inspirées par des opéras germaniques s'élève à 44. Il peut être constaté que seul le cas de *Marthe* de F. von Flotow doit être considéré comme une récurrence simple, tandis que la récurrence accréditée des autres est manifeste. Les données fournies dans le tableau ci-dessus permettent d'affirmer que la moitié de ces opéras obtiennent une récurrence accréditée de plus de 5 Fantaisies. Quant à l'utilisation des sections instrumentales, et pour revenir à la réflexion précédente, celles de Carl Maria von Weber sont vraisemblablement les plus populaires, les passages instrumentaux de *Freyschütz* étant les plus utilisés pour compléter le discours instrumental des Fantaisies.

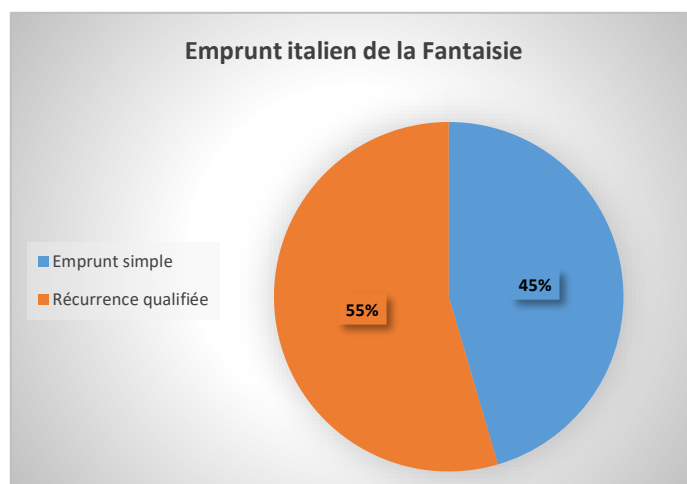


Graphique 97 : Proportion de l'emprunt d'origine germanique dans la Fantaisie

Auteur	Opéra	*	**	***	****	Auteur	Opéra	*	**	***	****	
G. DONIZETTI	<i>Anna Bolena</i>	4	11	1	0	G. PACCINI	<i>Saffo</i>	1	3	0	0	
	<i>Don Pasquale</i>	1	3	0	0		G. VERDI	<i>Aida</i>	2	12	2	0
	<i>Il Furioso</i>	3	7	0	0			<i>Don Carlo</i>	1	4	0	0
	<i>L'Elisire d'amore</i>	6	18	1	0			<i>Il Trovatore</i>	3	17	0	0
	<i>La Favorite</i>	2	10	0	0			<i>Jérusalem</i>	1	3	0	2
	<i>La Fille du Régiment</i>	2	6	3	1			<i>La Traviata</i>	4	20	1	0
	<i>La Sonnambula</i>	2	5	0	1			<i>Les Vêpres Siciliennes</i>	1	2	0	0
	<i>Linda de Chamounix</i>	1	3	0	0			<i>Nabucco</i>	1	2	0	0
	<i>Lucia di Lammermoor</i>	2	7	1	2			<i>Rigoletto</i>	3	11	0	0
	<i>Lucrezia Borgia</i>	2	5	0	0			<i>Un ballo in maschera</i>	3	7	1	0
G. ROSSINI	<i>Guillaume Tell</i>	1	2	3	0	S. MERCADANTE		<i>Ermani</i>	1	3	1	0
	<i>L'Italiana in Algeri</i>	2	6	0	0		<i>Il Bravo</i>	1	7	0	0	
	<i>La Cenerentola</i>	2	5	0	0	V. BELLINI	<i>La Vestale</i>	1	4	0	0	
	<i>La Donna del Lago</i>	1	1	0	0		<i>Beatrice di Tenda</i>	1	2	0	0	
	<i>La Gazza ladra</i>	5	15	0	0		<i>I Capoletti ed Monteschi</i>	4	8	0	1	
	<i>Le barbier de Séville</i>	7	22	0	0		<i>I Puritani</i>	6	15	3	0	
	<i>Mosè in Egitto</i>	2	3	0	0		<i>Il Pirata</i>	1	5	0	0	
	<i>Obéron</i>	1	3	1	0		<i>La Sonnambula</i>	12	31	1	3	
	<i>Otello</i>	1	4	0	0		<i>La Straniera</i>	2	3	1	2	
	<i>Ricciardo e Zoraïde</i>	1	1	0	0		<i>Norma</i>	14	35	4	4	
	<i>Semiramide</i>	6	19	1	0		Frères RICCI	<i>Crispino e la comare</i>	1	6	1	0
	<i>Tancredi</i>	1	2	0	0		F. RICCI	<i>Une folie à Rome</i>	1	2	1	1
							TOTAL	120	360	27	17	

Tableau 48 : Différentes sections des emprunts lyriques d'origine italienne lors de l'analyse des airs des Fantaisies

En revanche, les résultats observés dans le tableau se référant au cas italien – loin d'être surprenants – confirment dans la Fantaisie ce qui avait déjà été observé dans des études précédentes. Au total, 44 opéras de compositeurs italiens sont représentés dans une proportion notable de l'ensemble de ce corpus spécifique. Contrairement au cas germanique, le répertoire italien trouve ici un certain équilibre dans l'emprunt d'extraits de ses opéras. Ainsi, 20 d'entre eux ont une récurrence simple, les 24 restantes une récurrence accréditée. Dans ce sens, il est surprenant de constater que seulement 7 de ses opéras – *L'Elisire d'amore*, *La Gazza Ladra*, *Le Barbier de Séville*, *Semiramide*, *I Puritani*, *La Sonnambula* et *Norma* – parviennent à atteindre la récurrence accréditée.



Graphique 98 : Proportion de l'emprunt d'origine italienne dans la Fantaisie

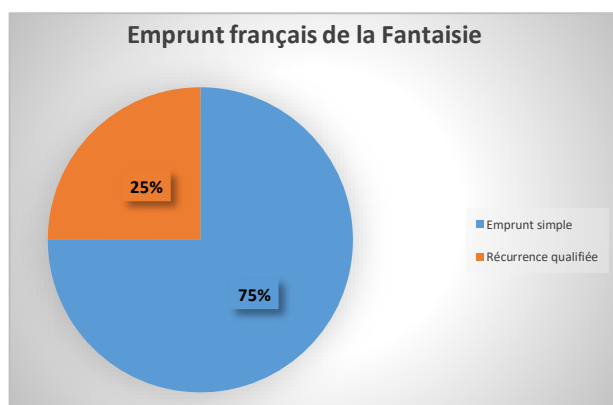
D'autre part, si les emprunts à l'opéra germanique semblaient recourir fréquemment à l'utilisation de sections instrumentales afin de sublimer l'essence de l'emprunt en question, le cas de l'opéra italien est à l'extrême opposé. Le décompte final indique l'utilisation de ces sections à 27 reprises, proportion notablement faible par rapport au cas germanique. Cela signifie-t-il que les Fantaisies qui empruntent à l'opéra italien n'ont pas besoin d'utiliser la sublimation des sections instrumentales ? Compte tenu du pouvoir de charme ainsi que de l'immense popularité des airs d'origine italienne – indépendamment du degré de virtuosité – il est nécessaire de nuancer l'éventualité d'une réponse positive. Au vu du succès des emprunts au répertoire italien, il faut considérer que tant la charge narratologique du discours musical emprunté, que la puissante expressivité des mélodies, sont suffisantes pour mettre en valeur un discours qui se veut avant tout vocal. L'emprunt au répertoire italien ne nécessite donc aucun artifice supplémentaire pour la mise en valeur d'un discours purement vocal. En revanche, l'emprunt au répertoire lyrique français va dans une tout autre direction et, comme dans le cas précédent, les données recueillies viennent ratifier les conclusions tirées des analyses précédentes. Il est important de noter l'importance considérable du répertoire français, un total de 64 opéras, dont près d'une centaine de Fantaisies pour flûte :

Auteur	Opéra	*	**	***	****	Auteur	Opéra	*	**	***	****
A. ADAM	<i>Giralda, ou la nouvelle Psyché</i>	1	4	0	0	F. HALÉVY	<i>La Juive</i>	1	3	1	0
	<i>Le Chalet</i>	1	4	0	0		<i>Le Nabab</i>	1	4	0	1
	<i>Si j'étais roi</i>	3	12	1	0	G. BIZET	<i>Carmen</i>	1	4	1	0
A. THOMAS	<i>Françoise de Rimini</i>	1	1	4	0	G. MEYERBEEER	<i>Il Crociato in Egitto</i>	4	14	0	0
	<i>Le Songe d'une nuit d'été</i>	1	4	0	1		<i>L'Africaine</i>	3	11	4	2
	<i>Mignon</i>	3	9	2	0		<i>L'Étoile du Nord</i>	4	13	2	0
A. E. M. GRÉTRY	<i>Richard, cœur de Lion</i>	5	20	2	0		<i>Le Pardon de Ploërmel</i>	4	18	1	0
C. SAINT-SAËNS	<i>Samson et Dalila</i>	1	5	1	0		<i>Le Prophète</i>	2	4	2	0
Ch. GOUNOD	<i>Cinq Mars</i>	1	5	2	0		<i>Les Huguenots</i>	1	3	0	0
	<i>Faust</i>	1	9	0	0		<i>Marguerite d'Anjou</i>	2	6	0	1
	<i>La Reine de Saba</i>	1	6	0	1		<i>Robert le Diable</i>	2	5	2	0
	<i>Roméo et Juliette</i>	1	4	1	0		F. LITOLFF	<i>Héloïse et Abélard</i>	1	3	0
Ch. LECOCQ	<i>Giroflé, Girofla</i>	1	3	1	1			<i>La Boîte de Pandore</i>	2	3	3
	<i>La fille de Madame Angot</i>	1	3	0	0	<i>La Fiancée du roi de Garbe</i>		1	2	1	0
	<i>La Petite marié</i>	1	4	1	0	HERVÉ/LECOQ/BOULLARD	<i>La Roussotte</i>	1	4	2	0
	<i>Le cœur et la main</i>	1	3	0	1	J. MASSENET	<i>Manon</i>	1	2	1	0
	<i>Le jour et la nuit</i>	1	4	1	0	L. DÉLIBES	<i>Jean de Nivelle</i>	1	3	1	0
	<i>Le Petit Duc</i>	1	5	0	0		<i>Lakmé</i>	1	5	0	0
	<i>Les Cent Vierges</i>	1	3	0	0		<i>Le Roi l'a dit</i>	1	5	1	0
D. F. E. AUBER	<i>L'Ambassadrice</i>	1	1	0	0	N. MÉHUL	<i>Joseph</i>	1	7	0	0
	<i>La Muette de Portici</i>	3	6	6	0	N. ISOUARD	<i>La Joconde</i>	1	7	0	1
	<i>La Part du Diable</i>	2	15	0	0	P. A. MONSIGNY	<i>Le Déserteur</i>	1	2	0	0
	<i>Le Domino Noir</i>	2	6	1	0	Prince J. PONIATOWSKI	<i>Pierre de Medicis</i>	1	3	2	0
	<i>Lestocq, ou l'intrigue de l'amour</i>	1	0	1	0	R. PLANQUETTE	<i>Les Cloches de Corneville</i>	1	2	0	0
E. DIAZ	<i>La coupe du roi Thulé</i>	1	3	0	0	S. GAIL	<i>La Sérénade</i>	1	1	0	0
F. DAVID	<i>La Perle du Brésil</i>	1	2	0	0	V. MASSÉ	<i>Galathée</i>	1	3	0	0
F. HÉROLD	<i>Le Pré aux Clercs</i>	1	7	0	0		<i>La Reine Topaze</i>	1	3	0	0
	<i>Marie</i>	1	9	0	0		<i>Les Noces de Jeannette</i>	1	3	0	0
	<i>Zampa</i>	2	12	0	0		<i>Les Saisons</i>	1	5	0	0
F. POISE	<i>Bonsoir Voisin</i>	1	4	0	0		<i>Paul et Virginie</i>	1	3	1	1
F. A. BOIELDIEU	<i>La Dame Blanche</i>	2	5	0	0	X. BOISSELOT	<i>Ne touchez pas à la Reine</i>	1	1	0	0
	<i>Jean de Paris</i>	1	5	0	0	TOTAL		93	333	49	10

Tableau 49 : Différentes sections des emprunts lyriques d'origine française lors de l'analyse des airs des Fantaisies

Après l'analyse des données présentées dans ce tableau, il est surprenant de constater que – malgré le volume remarquable du répertoire emprunté d'origine française – les trois quarts

ne parvient pas à surmonter l'unicité de leur représentation : 48 de ses opéras révèlent un emprunt unique, tandis que seuls 16 d'entre eux obtiennent une récurrence qualifiée. Une si faible proportion confirme, encore une fois, le caractère essentiellement commercial la Fantaisie d'inspiration française. La surprise est majeure au moment de la découverte de l'opéra qui parvient à obtenir une récurrence accréditée, *Richard, cœur de Lion* – du compositeur lui-même d'origine mixte, le franco-belge André-Ernest-Modeste Grétry – parvient à inspirer 5 Fantaisies, dont 4 ont été publiées dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹¹.



Graphique 99 : Proportion de l'emprunt d'origine française dans la Fantaisie

Le cas du compositeur franco-allemand Giacomo Meyerbeer mérite une mention spéciale. À l'identique de Grétry, le fait que les deux compositeurs sont français d'adoption, l'écriture lyrique qui s'échappe de leurs plumes respectives semble davantage refléter l'influence de l'opéra italien. Tous deux ont sans doute été inspirés et instruits des secrets de la composition d'opéra pendant leurs années de formation en Italie. Bien qu'il n'ait pas obtenu cette récurrence accréditée, Meyerbeer a connu en France un succès remarquable : cela se reflète dans les 15 Fantaisies pour flûte inspirées par quatre de ses opéras les plus populaires : *Il Crociato in Egitto*¹², *L'Africaine*, *L'Étoile du Nord* et *Le Pardon de Ploërmel*. D'autre part, l'absence de proximité systématique des dates de création de ces opéras indique également l'absence de tout intérêt propagandiste et donc exclusivement commercial.

La récurrence accréditée du reste des opéras semble discrète et, sans négliger le fait que la moitié d'entre eux a été publiée après 1870, le répertoire lyrique français a réussi à inspirer un grand nombre d'éditeurs qui n'ont pas hésité, à leur tour, à stimuler la composition de ce genre pour flûte. Sans entrer dans la problématique de l'adaptabilité de ce répertoire, il semble évident que les airs d'origine française n'ont pas réussi à atteindre la popularité de ceux d'origine italienne, ce qui se reflète dans la comparaison des chiffres pour les différentes récurrences de la totalité de ses airs.

¹¹ Étant donné que la première de l'opéra de Grétry a eu lieu en 1784, et que les années de publication des Fantaisies dont il est question dans cette étude se situent pratiquement dans la seconde moitié du XIX^e siècle, toute connotation commerciale est *de facto* exclue.

¹² Opéra avec livret en italien, créé au *Teatro de La Fenice* à Venise en 1824.

	Opéra germanique	Opéra italien	Opéra français
Emprunt unique	1	20	48
Récurrance qualifiée	7	24	16

Tableau 50 : Mise en comparaison de la nature de l'emprunt en fonction de l'origine de l'opéra

Nous pouvons à nouveau observer la différence importante entre le répertoire pris en fonction de l'origine du compositeur. Ainsi, dans le cas des emprunts d'origine française, un nombre considérable (75% de tous les opéras) classé dans la catégorie de l'emprunt unique, ce qui contraste avec le cas italien, où la majorité des emprunts (près de 55% du total) offre une récurrance qualifiée. Dans le même ordre d'idées, il ne faut pas oublier que, bien que le nombre final d'opéras italiens empruntés (44) par la Fantaisie soit inférieur au nombre final d'opéras français (64), la production du genre de la Fantaisie montre une supériorité numérique des emprunts dans le cas italien (120) par rapport au cas français (93). En revanche, le résultat du cas germanique est une fois de plus surprenant. Au-delà de présenter une notable représentation – jusqu'à la présente étude, inédite – dans la Fantaisie, il est surprenant de constater que le nombre total d'opéras de récurrance accréditée (4), dépasse celui du cas français (1). Malgré une quantité numérique notoirement réduite, la proportion qui émerge finalement est paradoxalement élevée.

Les résultats qui ressortent de l'analyse de la récurrance, dans le répertoire spécifique de la Fantaisie, des différents airs – divisés comme dans l'étude précédente selon la nationalité des auteurs – permettent d'établir une tendance précise dans l'association de l'emprunt à cette forme paradigmatique de virtuosité instrumentale. Dans le même sens que ci-dessus, ce tableau de récurrance montre les airs les plus fréquemment utilisés dans les Fantaisies.

AUTEUR	* ¹³	OPÉRA	** ¹⁴	AIRS
C. M. von WEBER	3	<i>Euryanthe</i>	2	* « Jubeltöne, Heldensöhne »
	7	<i>Oberon</i>	3	* « Von Jugend auf in dem Kampfgefeld »
			6	* « O! Wie wogt es schön schön »
			3	* « Jetzt giesst sich aus ein sanfter Glanz »
			3	* « Für Dich bat Schönheit »
	13	<i>Der Freyschütz</i>	6	* « Und ob die Wolke sie verhülle »
			3	* « Himmel, nimm des Dankes »
			2	* « Jäger-Chor »
			2	* « Und oh die Wolke sie verhülle »
			2	* « Leise, leise »
			3	* « Kommt ein schlanker »
			2	* « Und oh die Wolke sie verhülle »
			4	* « Durch die Wälder »
			2	* « Hier im ird'schen Jammerthal »
2			* « Schelm, halt fest ! »	
C. M. GLUCK	2	<i>Orphée et Eurydice</i>	2	* « J'ai perdu mon Eurydice »

¹³ * Nombre d'airs empruntés – récurrance simple et qualifiée – de l'opéra dans les Fantaisies pour flûte.

¹⁴ ** Récurrance de l'air signalé prise dans l'emprunt de la Fantaisie pour flûte

W. A. MOZART	4	<i>Don Giovanni</i>	4	* « La ci darem la mano »
			2	* « Fin ch'handal vino »
			3	* « Deh ! Vieni a la finestra »
			3	* « Bati, bati, o bel Mazetto »
	6	<i>Die Zauberflöte</i>	2	* « In diesen heiligen Hallen »
			2	* « Alles fühlt der Liebe Freuden »
			3	* « Ein Mädchen oder Weibchen »
			4	* « Bein Männern, welche Liebe »
			3	* « Der Vofelfänger bin ich ja »
			2	* « Wie stark ist nicht dein Zauberton ! »
	8	<i>Les Noces de Figaro</i>	3	* « Bein Männern, welche Liebe fühlen »
			6	* « Voi che sapete »
			6	* « Non più andrai, farfallone amoroso »
			4	* « Porgi, amor, qualche ristoro »
			2	* « Sull'aria ? Che soave zeffiretto »
			2	* « Se vuol ballare »
			2	* « Non so più cosa son, cosa faccio »

Tableau 51 : Airs d'emprunt multiple d'origine germanique dans le genre de la Fantaisie pour flûte

AUTEUR	*	OPÉRA	**	AIRS
A. ADAM	3	<i>Si j'étais roi</i>	3	* « Gloire à Brahma qui le protège »
			2	* « Zéphoris est bon camarade »
			2	* « Dans le sommeil l'amour je gage »
A. THOMAS	3	<i>Mignon</i>	3	* « Je suis Titania la blonde »
			3	* « Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ? »
A. E. M. GRÉTRY	5	<i>Richard, Coeur de Lion</i>	4	* « Une fièvre brulante »
			2	* « Chantons, célébrons ce moment »
			3	* « Ô Richard ! Ô mon Roi ! »
			3	* « Un bandeau couvre mes yeux »
			2	* « Je crains de lui parler la nuit »
			2	* « Si l'univers entier m'oublie »
D. F. E. AUBER	3	<i>La Muette de Portici</i>	3	* « Du pauvre seul ami fidèle »
			2	* « Amis, la matinée est belle »
	2	<i>La Part du Diable</i>	2	* « Ferme ta paupière »
	2	<i>Le Domino Noir</i>	∅	∅
F. HÉROLD	2	<i>Zampa</i>	∅	∅
G. MEYERBEER	4	<i>Il Crociato in Egitto</i>	2	* « L'aspetto adorabile »
			2	* « Giovinetto cavalier »
			3	* « Nel silenzio fra l'orror »
			2	* « Ah come rapida fugì »
	3	<i>L'Africaine</i>	2	* « D'impie et de rebelle »
	4	<i>L'Étoile du Nord</i>	4	* « Veille sur eux toujours »
			2	* « Allons donc, plus de tristesse »
	4	<i>Le Pardon de Ploërmel</i>	4	* « Ombre légère qui suit mes pas »
			3	* « Ah ! Mon remords te venge »
			2	* « Sainte Marie ! »
			3	* « Dors petite, dors tranquille ! »
2	<i>Le Prophète</i>	∅	∅	
2	<i>Marguerite d'Anjou</i>	2	* « Ô Reine, j'espère que l'humble « prière	
2	<i>Robert le Diable</i>	∅	∅	
H. LITOLFF	2	<i>La Boîte de Pandore</i>	∅	∅
F. A. BOIELDIEU	2	<i>La Dame Blanche</i>	∅	∅

Tableau 52 : Airs d'emprunt multiple d'origine français dans le genre de la Fantaisie pour flûte

AUTEUR	*	OPÉRA	**	AIRS
G. DONIZETTI	4	<i>Anna Bolena</i>	2	* « Deh! Non vover costringere »
			2	* « Nel vender la tua costanza »
	3	<i>Il Furioso</i>	2	* « Se pietoso d'un obbligo copri »
			2	* « Che dalla gio ja oppreso »
			2	* « Fu l'orror dè tradimenti »
	6	<i>L'Elisir d'amore</i>	3	* « Chiedi all'aura lusinghiera »
			4	* « Una furtiva lagrima »
			2	* « Io suon ricco et tu sei bella »
			2	* « Obbligato, ah! Sì, obbligato! »
	2	<i>La Favorita</i>	2	* « Oh ciel! Di quell'alma »
			2	* « Bei raggi lucenti bell'aure »
	2	<i>La Fille du Régiment</i>	2	* « Il faut partir mes bons compagnons d'armes »
			2	* « Salut à la France ! À mes beaux jours ! »
	2	<i>Lucia di Lammermoor</i>	2	* « Tu che a Dio spiegasti l'ali »
2			* « Fra poco a me ricovero »	
2			* « Verrano a te sull'aure »	
2	<i>Lucrezia Borgia</i>	2	* « Com'è bello ! »	
2	<i>L'Italiana in Algeri</i>	2	* « Languir per una bella »	
G. ROSSINI	5	<i>La Gazza Ladra</i>	4	* « Di piacer mi balza il cor »
			4	* « Tutto sorridere mi veggio intorno »
	6	<i>Semiramide</i>	2	* « Ah! Quel giorno ognor rammento »
			2	* « Oh! Come da quel di tutto »
			2	* « Giuri ognuno ai sommi »
			2	* « Va, va superbo »
			2	* « D'un tenero amore »
	7	<i>Le Barbier de Séville</i>	2	* « Una voce poco fa »
			3	* « Io sono docile »
			5	* « Ecco ridente in cielo »
	4		4	* « Numero quindici a mano manca »
2	<i>Mossè in Egitto</i>	2	* « La dolce aurora »	
2	<i>La Cenerentola</i>	2	* « Non più mesta acanto al fuco »	
G. VERDI	3	<i>Un Ballo in Maschera</i>	∅	∅
	3	<i>Il Trovatore</i>	2	* « Il balen del suo sorriso »
			2	* « Stride la vampa »
	4	<i>La Traviata</i>	3	* « Ah fors'è lui »
			4	* « Libiamo, libiamo »
			2	* « Di provenza il mar »
	3	<i>Rigoletto</i>	2	* « Addio del passato »
			2	* « È il sol dell'anima »
			3	* « La dona è mobile »
	2	<i>Aida</i>	2	* « Caro nome »
2			* « Celeste Aida »	
2			* « Rivedrai le foreste imbalsamate »	
2			* « Nella terra avventurata »	
V. BELLINI	4	<i>I Capuletti ed Monteschi</i>	2	* « O terra addio »
			2	* « Morte io non temo il sai »
	6	<i>I Puritani</i>	2	* « Ah! Non poss'io partire »
			3	* « A te, o cara »
			5	* « Son vergin vezzosa »
	12	<i>La Sonnambula</i>	2	* « A quel nome, almio contento »
			3	* « Ah! Perchè non posso odiarti »
			3	* « Tutto, ah! Tutto in quest'istante »
			4	* « Ah! Non credrea miriarte »
5			* « D'un pensiero e d'un accento »	
3	* « Sovra il sen la man mi posa »			

			3	* « Ah! Non giunge »
			2	* « In Elvezia non v'ha rosa »
	2	<i>La Straniera</i>	2	* « No : non ti son rivale »
	14	<i>Norma</i>	4	* « Casta Diva »
			2	* « Dell'aura tua profetica »
			3	* « Mira, o Norma »
			3	* « Ah! Bello ame ritorna »
			4	* « Deh! Non volerli vittime »
			5	* « Sì, fino all'ore estreme »
			3	* « Deh, con te, con te li prendi »
			2	* « Vieni in Roma, ah! »

Tableau 53 : Airs d'emprunt multiple d'origine italienne dans le genre de la Fantaisie pour flûte

D'après ce tableau, la Fantaisie pour flûte ne semble pas trouver d'intérêt particulier à emprunter des airs du répertoire français. Ce nombre n'est pas élevé, et leur récurrence dans la Fantaisie est rare. À l'exception d' « Une fièvre brûlante » de l'opéra *Richard cœur de lion* de Grétry, ainsi que de « Veille sur eux toujours », « Ombre légère qui suit mes pas » dans *L'Étoile du Nord* et *Le Pardon de Ploërmel*, de Meyerbeer, le reste des airs passe inaperçu. Il est surprenant de constater que, si Meyerbeer n'apparaît pas comme un compositeur de prédilection dans le répertoire alternatif pour flûte, le genre – qui se veut plus noble – de la Fantaisie semble lui accorder une place privilégiée dans l'emprunt. De plus, *La Dame Blanche* de Boïeldieu, si présente dans le répertoire alternatif, se fait discrète dans la Fantaisie d'inspiration française. En ce sens, il est également important de noter que les données obtenues à partir de la récurrence finale du répertoire français ne montrent pas une tendance différente de celle déjà notée ci-dessus : la vocalité du répertoire français passe plutôt inaperçue dans la Fantaisie pour flûte.

Il est par ailleurs surprenant de constater une différence notable dans l'emprunt d'airs d'origine germanique. Ceux-ci, semble-t-il, parviennent à séduire les auteurs de ces Fantaisies, qui disposent à leur tour des éléments nécessaires pour renforcer ce pouvoir d'attraction des auditeurs. Si l'emprunt de ce matériau est plutôt discret dans le répertoire alternatif précédemment étudié, il est au contraire exacerbé dans celui de la Fantaisie. Ce sont finalement les airs composés par C. M. Weber et W. A. Mozart – « O ! Wie wogt es schön schön » d'*Oberon*, « Und oh die Wolke sie verhülle », « Durch die Wälder » de *Der Freyschütz* ; et « La ci darem la mano » de *Don Giovanni*, « Bein Männern, welche Liebe » de *Die Zauberflöte*, « Voi che sapete », « Non più andrai, farfallone amoroso », « Porgi, amor, qualche ristoro » de *Les Noces de Figaro* qui sont les plus utilisés. Il est par ailleurs frappant de constater que, parmi tous les airs susceptibles d'emprunts, ce sont précisément ceux en langue italienne qui semblent finalement se distinguer.

Les airs tirés du répertoire italien sont précisément ceux qui ont inspiré le plus de Fantaisies pour flûte au XIX^e siècle en France. Seuls quatre compositeurs ont réussi à se faire une place dans le répertoire d'inspiration vocale d'une plus grande virtuosité instrumentale : G. Donizetti, V. Bellini, G. Rossini et G. Verdi. Le grand nombre d'airs à récurrence accréditée du répertoire italien – empruntés par le genre de la Fantaisie – met en évidence la différence avec celles du répertoire français. Cependant, d'après les données fournies, l'une des prétentions

apparentes dans le choix de l'inspiration de ce genre est de se démarquer le plus possible des autres formules :

- Contrairement au répertoire alternatif, il existe un équilibre certain dans les emprunts finaux à chaque compositeur italien. Ainsi, 17 des airs de Donizetti relèvent d'emprunts, 16 appartiennent à Rossini, 13 proviennent de la plume de Verdi et 19 des partitions de Bellini.
- L'opéra de Donizetti le plus populaire dans le genre de la Fantaisie est *L'Elisire d'amore*, tandis que dans le répertoire alternatif, il s'agit d'*Anna Bolena*.
- Le répertoire de Rossini reste d'une popularité homogène : il apparaît qu'il est apprécié dans toutes les formes instrumentales d'inspiration lyrique. Si l'on considère qu'il est l'un des plus grands représentants du *bel canto*, cela n'est guère surprenant.
- Le cas de Bellini connaît une popularité particulière, bien que ses opéras aient inspiré un nombre considérable de Fantaisies (38), ce sont aussi ses airs qui obtiennent le taux de popularité le plus élevé. Les airs tirés de *Norma*, *La Sonnambula* et *I Puritani* se distinguent davantage.

Enfin, le taux de popularité des airs, quelle que soit leur origine, est considérablement réduit après l'application du paramètre de récurrence qualifiée¹⁵. Cette sélection est de fait affinée après application des paramètres de la récurrence dite qualifiée¹⁶, ce qui permet une lecture plus spécialisée. Les données contenues dans le tableau ci-dessous de la récurrence des airs permettent d'établir une tendance homogène et confirment en même temps les conclusions progressivement tirées depuis le début de cette étude. Ainsi, la récurrence qualifiée du cas germanique met en évidence la puissante attraction de l'écriture vocale¹⁷ de seulement deux compositeurs germaniques. Ces résultats confirment également la pertinence plutôt rare du répertoire français dans le genre de la virtuosité instrumentale, tout en certifiant – cette fois encore – la remarquable viabilité du répertoire italien. Ce dernier, bien qu'écrit par peu d'auteurs, réussit à capter l'attention du genre d'une plus grande virtuosité instrumentale d'inspiration vocale. L'opéra italien apparaîtrait comme l'écriture la plus adaptable au genre instrumental le plus virtuose, donc le genre qui favorise le mieux le développement et la démonstration de la virtuosité de la flûte traversière.

	Opéra germanique	Opéra français	Opéra italien
Emprunt unique	114	306	295
Récurrence qualifiée	33	27	65
Récurrence accréditée ¹⁸	4	0	5

Tableau 54 : Différence dans la récurrence d'emprunt en fonction de l'origine de l'opéra

¹⁵ Cette étude établit cette récurrence multiple dans les emprunts de plus de deux unités.

¹⁶ Dans la présente étude la récurrence qualifiée est établit au nombre d'emprunts supérieur à cinq unités.

¹⁷ Il ne faut pas oublier que la moitié de ces arias sont composées en italien.

¹⁸ Il convient de signaler que ces données étaient avant couvertes par la récurrence qualifiée.

Par conséquent, en prenant comme référence la récurrence accréditée étendue maintenant aux airs empruntés à quatre reprises au moins, il est possible d'affirmer que grâce à eux, la virtuosité instrumentale observée dans la Fantaisie pour flûte d'inspiration lyrique peut être mise en valeur. Cependant, seules 9 d'entre elles¹⁹ parviendront à atteindre la récurrence qualifiée susmentionnée ; ces mélodies jouissent d'une reconnaissance et d'une popularité suffisamment importantes pour que leur soit confiée la responsabilité d'une virtuosité particulièrement exacerbée. Même en étendant le taux de récurrence, le taux élevé de présence de l'italien dans les airs sélectionnés est, une fois de plus, surprenant : 70% de l'ensemble d'entre eux, et près de 80% dans ceux à récurrence qualifiée.

<i>Obéron</i>	* « O! Wie wogt es schön schön »
<i>Der Freyschütz</i>	* « Und ob die Wolke sie verhülle »
	* « Durch die Wälder »
<i>Don Giovanni</i>	* « La ci darem la mano »
<i>Die Zauberflöte</i>	* « Bein Männern, welche Liebe »
<i>Les Noces de Figaro</i>	* « Voi che sapete »
	* « Non più andrai, farfallone amoroso »
	* « Porgi, amor, qualche ristoro »
<i>Richard, cœur de Lion</i>	* « Une fièvre brulante »
<i>L'Étoile du Nord</i>	* « Veille sur eux toujours »
<i>Le Pardon de Ploërmel</i>	* « Ombre légère qui suit mes pas »
<i>L'Elisire d'amore</i>	* « Una furtiva lagrima »
<i>La Gazza ladra</i>	* « Di piacer mi balza il cor »
	* « Tutto sorridere mi veggo intorno »
<i>Le Barbier de Séville</i>	* « Ecco ridente in cielo »
	* « Numero quindici a mano manca »
<i>La Traviata</i>	* « Libiamo, libiamo »
<i>I Puritani</i>	* « Son vergin vezzosa »
<i>La Sonnambula</i>	* « Ah! Non credrea miriarte »
	* « D'un pensiero e d'un accento »
<i>Norma</i>	* « Casta Diva »
	* « Deh! Non volerli vittime »
	* « Sì, fino all'ore estreme »

Tableau 55 : Airs de récurrence qualifiée dans la Fantaisie pour flûte

En ce sens, la langue italienne – sur laquelle repose la vocalité de ces airs – n'est-elle pas la plus apte à mettre en valeur la virtuosité instrumentale développée au cœur de la Fantaisie pour flûte ? Bien qu'une étude plus approfondie que celle proposée ici soit nécessaire pour apporter une réponse scientifique, la présente analyse ici offre le moyen de confirmer la récurrence évidente de celle-ci. Dans cette direction, il est toujours possible d'affirmer que l'italien semble être une langue particulièrement adaptée à l'écriture de cet opéra *belcantiste*, qui inspire à son tour le développement d'une virtuosité instrumentale remarquable dans les Fantaisies pour flûte.

¹⁹ Ils sont colorés en jaune dans le tableau.

3.1.3 La transformation de l'emprunt lyrique dans la Fantaisie

Il est évident que pour classer une collection musicale dans la catégorie du répertoire d'inspiration lyrique, il est nécessaire qu'elle contienne elle-même des traces d'un emprunt lyrique. Ainsi, pour que ce répertoire d'inspiration lyrique existe, il y a nécessité d'un processus de transformation durant la phase d'inspiration et durant lequel la nature de la flûte est assimilée à un air d'opéra. Afin d'illustrer ce processus d'adaptation d'un air d'opéra au répertoire spécifique de la Fantaisie pour flûte traversière dans la France du XIX^e siècle, la présente étude propose d'utiliser l'adaptation des airs d'opéra à récurrence qualifiée mentionnés ci-dessus. Ainsi, l'analyse de la faisabilité d'un point de vue mécanique avec l'instrument que les auteurs prennent en charge dans cette adaptation – notamment dans une période comme le XIX^e siècle où la flûte subit des changements mécaniques permanents – s'avère particulièrement importante.

En imaginant le processus d'emprunt lyrique, les différentes dispositions que tout auteur doit prendre en considération lors de ce processus d'adaptation vocale apparaissent naturellement. Ce sont a priori les mêmes que celles qui sont prises en compte dans tout autre processus d'adaptation. Toutefois, et en tenant compte du fait que le répertoire vocal présente une série de particularités, il est important de signaler les exigences supplémentaires qui, du point de vue de la faisabilité mécanique et instrumentale, sont indispensables afin d'obtenir un résultat optimal. Ainsi, en fonction des besoins que chaque compositeur exprimera en vue d'un résultat parfait, deux types différents de traitement de l'emprunt vocal apparaissent : l'essentiel pour tous les types de répertoire et le spécifique pour la formule Fantaisie.

A. L'adaptation essentielle du prêt vocal

Ce travail d'adaptation essentielle, régulièrement observé dans l'œuvre des auteurs de la Fantaisie, rassemble les éléments essentiels au traitement de tout emprunt lyrique et communs à toute forme musicale. Bien que nous ayons déjà conclu que la formule de la Fantaisie était le contenant musical le plus approprié au développement de la virtuosité instrumentale, il est nécessaire de rappeler qu'elle n'a pas besoin de faire appel en permanence à la virtuosité instrumentale susmentionnée. De plus, les besoins d'adaptabilité de l'écriture, qui sont exposés ci-dessous, concernent directement la Fantaisie.

1. L'adaptation de l'écriture spécifique

La technique de la composition vocale diffère légèrement de celle pratiquée pour l'écriture instrumentale. Afin de faciliter la lecture pour les différents chanteurs et de donner une cohésion à l'interprétation du texte, il est courant d'observer une écriture vocale sectionnée en fonction de la syllabe attribuée à chaque note. En revanche, l'écriture instrumentale regroupe traditionnellement l'ensemble des notes en fonction du rythme appliqué autour de la pulsation qu'offre la division affichée dans chaque mesure. Il faut signaler que dans la formule de la Fantaisie pour flûte, il y a une quasi-récurrence dans l'inclusion d'une exposition simple du

thème emprunté, laissant à continuation la possibilité d'un éventuel traitement de virtuosité ou non.

Comme on peut le constater dans l'air d'Agathe²⁰, « Und ob die Wolke sie verhülle », ou dans l'air chanté par deux sirènes²¹, « O ! Wie wogt es schön schön », la technique employée par l'auteur dans la partition – réduction du chant et du piano – est que l'écriture syllabique permet d'associer une syllabe à la note que l'interprète doit chanter de manière totalement indépendante de la durée de la syllabe. Cette inégalité d'écriture met notamment en évidence la différence entre les besoins des deux destinataires : alors que le chanteur doit détecter très rapidement à la fois la hauteur musicale et le rythme que la partition réserve à chaque syllabe du vers à exécuter, le flûtiste a besoin d'une vision d'ensemble aussi groupée que possible selon la division structurelle autour du rythme de chaque mesure. De ce fait, les besoins fonctionnels des vers d'un poème lyrique ne coïncident pas avec ceux appréciés dans le discursif du langage musical lui-même ; ainsi, dans le cas du chant lyrique, il semble évident que c'est ce dernier qui doit s'adapter au premier, alors que l'écriture instrumentale est dépourvue à l'origine de ce besoin d'adaptation.

The image displays two musical score excerpts. The left excerpt, labeled 'a', is for the song 'O ! Wie wogt es schön schön' from 'Obéron' by C. M. von Weber. It features two vocal parts (1^{ste} and 2^{te} Meermaidchen) and piano accompaniment. The lyrics are: 'O! Wie wogt es sich schön auf der Fluth, wenn die mü - de Wel - le im Schlum - mer ruht! Lei - se verschwanden letzte nichts als wir - ihr am Bu - sen ruht! Der Wäch - ter leh - net im Son - nenschein, und sich die ster - nedort o - ben reih'n, Däm - rungschein ü - ber den Thurm, den die Zeit stürt ein,'. The right excerpt, labeled 'b', is for 'Und ob die Wolke sie verhülle' from 'Der Freyschütz' by C. M. von Weber. It features a vocal part for Agathe and piano accompaniment. The lyrics are: 'Und ob die Wol - ke sie ver - hül - le, die Sonne bleib't am Himmels - zelt, - es wal - tet dort ein heil'ger Wil - le, nicht blindem Zu - foll dient die Welt. Das Au - ge - wig'rein und klar, - nimmt aller Welt.'.

Exemple 47 : a) « O ! Wie wogt es schön schön », *Obéron* de C. M. von Weber, détail sur partition chant et piano, écriture musicale en fonction des syllabes des vers ; b) « Und ob die Wolke sie verhülle », *Der Freyschütz* de C. M. von Weber, détail sur partition chant et piano, écriture musicale en fonction des syllabes des vers

C'est pourquoi les compositeurs flûtistes de ce répertoire d'inspiration lyrique ressentent systématiquement la nécessité d'accommoder visuellement l'air lyrique emprunté dans la partition instrumentale. Ci-dessous, dans la *Fantaisie pour flûte et harpe sur les thèmes d'« Oberon »*²², L. Coninx regroupe les notes de la phrase musicale – préalablement séparées selon le poème chanté – et ajoute des liaisons expressives pour guider l'interprète vers une

²⁰ Personnage féminin central de l'opéra *Der Freyschütz* de C. M. von Weber.

²¹ Personnages secondaires de l'opéra *Oberon* de C. M. von Weber.

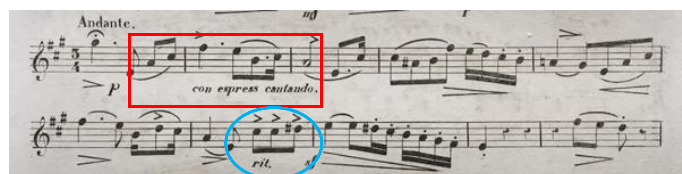
²² Louis-Joseph Coninx, *Fantaisie concertant en duo sur les motifs d'« Oberon »*, Paris, E. Chailiot, 1844.

version fluide du poème chanté à la flûte. En outre, il insère des dynamiques extrêmes afin d'obtenir une certaine couleur dans le registre du *piano*, accentuant ainsi le caractère mystérieux et magique que le chant des deux sirènes est censé provoquer.



Exemple 48 : Louis-Joseph Coninx, *Fantaisie sur les motifs d' « Oberon »*, p. 2, *Andante*, m. 1-14, écriture musicale regroupée en fonction de la pulsation

Dans la *Fantaisie sur « Der Freischütz »* du recueil *La première soirée pour flûte et piano*, op. 255²³, V. Bretonnière se livre ci-dessous au même exercice de condensation rythmique selon les besoins de la signature temporelle. Cependant, certains emprunts à l'écriture lyrique seront appréciés dans la partition pour flûte : outre la demande *con espressione cantando*, l'auteur souligne le caractère lyrique de l'emprunt dans la division métrique qu'il effectue à des moments où le flûtiste peut se permettre certaines licences lyriques en utilisant la justification du *ritardando*.



Exemple 49 : Victor Bretonnière, *Souvenir du « Freyschutz »* p. 1, *Andante*, m. 1-10, écriture musicale regroupée en fonction de la pulsation mais avec des libertés d'origine lyrique

2. Adaptation à la tessiture de la flûte traversière

Comme pour l'adaptation de l'écriture lyrique, le choix de la tessiture qui mettra le mieux en valeur l'air à emprunter sera également primordial pour obtenir le résultat instrumental souhaité. Au cours de ce processus de choix, il semble raisonnable de prendre en compte à la fois la faisabilité de la tessiture choisie – c'est-à-dire, entendre la mélodie dans son contexte musical final – ainsi que l'élément d'esthétique finale. Ce dernier, souvent oublié, acquière de l'importance dans le processus d'adaptation lyrique dans le format de la Fantaisie puisque, en plus de pouvoir être interprété et écouté, la charge sensorielle d'un résultat final qui se veut beau, est notable.

L'exemple qui représente le mieux la nécessité d'adapter de la tessiture vocale, réside dans l'air « Non più andrai, farfallone amoroso » chanté par le personnage de Figaro dans *Les noces de Figaro* de Mozart. Sachant que la tessiture du personnage est celle d'une basse, il est évident que vouloir maintenir la tessiture originale dans l'adaptation instrumentale serait une

²³ Victor Bretonnière, *Souvenir du « Freyschutz »*, Paris, Joly, 1859.

grave erreur de débutant. Ainsi, comme on peut le constater dans la *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro »*²⁴ – qui complète à son tour la collection *L'Écrin musical du flûtiste* – le flûtiste et compositeur Jules Herman ne se voit pas seulement dans l'obligation de modifier la hauteur originale, mais il décide aussi de l'adapter à une tessiture plus appropriée. Bien que dans l'écriture du personnage, l'aria commence par un *sol*₂ – note qui par ailleurs n'existe pas dans l'étendue naturelle de la flûte – les nécessités logistiques voudraient que l'on utilise l'octave qui la suit : *sol*₃. Cependant, Herman décide de commencer dans une octave supérieure, avec le *sol*₄, tessiture qui – en plus de coïncider avec la tessiture aigue des deux interprètes – a une puissance plus forte ainsi qu'un timbre plus présent que celui de l'octave inférieure. De plus, la couleur obtenue avec la nuance *piano* indiquée dans la partition sera brillante et délicate, l'effet étant beaucoup plus risqué dans la tessiture basse de l'instrument :

The image displays two musical excerpts side-by-side. On the left, the original score for 'Les Noces de Figaro' by Mozart, featuring a vocal line and piano accompaniment. On the right, Jules Herman's adaptation for flute, with a red arrow pointing to the higher register. The flute part is marked 'Allegro' and 'p'.

Exemple 50 : a) « Non più andrai, farfallone amoroso », *Les Noces de Figaro* de W. A. Mozart, détail sur partition chant et piano, m. 1-11 ; b) Jules Herman, *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro »*, p. 3, *Allegro*, m. 1-12, besoin d'adaptation de l'emprunt dans un registre de flûte différent à celui de la tessiture originale

Si dans l'exemple précédent l'analyse des partitions révèle deux tessitures différentes dans la réalité, mais à hauteur identique dans le mécanisme de chaque interprète, le cas de l'air d'Elvira « Son vergin vezzosa » de *I Puritani* de Bellini prouve la nécessité de pratiquer un changement de tessiture instrumentale. Comme on peut le constater, l'air signalé exige de l'interprète une agilité remarquable, tant dans l'articulation que dans les broderies que Bellini sollicite *brillantes*. L'interprétation de l'air en question est destinée à une soprano²⁵ dont la tessiture et l'étendue sont presque identiques à celles de la flûte traversière. L'utilisation du registre inférieur pour un passage aussi rapide est surprenante, mais l'effet obtenu par une interprétation excellente est indispensable dans le contexte du récit de l'opéra.

²⁴ Jules Herman, *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro »*, op. 57, Paris, E. Gérard & Cie, 1879.

²⁵ La tessiture et le registre du soprano – de *do*₃ à *fa*₅, et peut-être un peu plus – sont *presque* identiques à ceux de la flûte traversière – de *do*₃ à *fa*₆, et même plus.

Un résultat analogue sur la flûte traversière nécessite de fait un interprète aux qualités analogues à celles de la soprano que Bellini envisage dans sa partition. Compte tenu du fait que le format de la Fantaisie est souvent destiné à un interprète amateur de qualité, des auteurs comme Jules Herman décident de faire briller la flûte en utilisant un registre encore plus confortable pour ledit interprète : le *medium*. Par exemple, dans la partition de la *Fantaisie pour flûte et piano sur « I Puritani »*²⁶ – tirée de sa collection *L'Écrin musical* – le compositeur décide d'augmenter la hauteur par un intervalle de 7^e M ascendant, élevant ainsi la performance de la flûte dans sa tessiture aigue. Par conséquent, le caractère *grazioso* et *leggiero* sollicité par l'auteur sera plus confortable lors de l'exécution, en permettant une articulation plus brillante et plus précise que dans le registre grave. Enfin, il est important de noter l'inhabituelle séparation des doubles croches, une pratique qui souligne sans doute le désir de mettre en valeur le caractère vocal de l'air à chanter avec l'instrument.

SCEVA VIII. Elvira ha il capo coronato di rose, ha un bellissimo monile di perle al collo: si vede peraltro che le manca il compimento della pompa nuziale. Entra in iscena avendo nelle mani il magnifico velo bianco regalato da Arturo.

brillante

Son ver - gin vez - zo - sa in ve - sta di spo - sa, son
 bian - ca ed u - mi - le qual gi - gliò d'a - pril. Ho



tr. *pp* *morendo* *ppp* *All. mod. (♩ = 140)* *Solo* *p* *grazioso leggiero*

Exemple 51 : a) « Son vergin vezzosa », *I Puritani* de Vincenzo Bellini ; b) Jules Herman, *Fantaisie sur « I Puritani »*, p. 3, *Allegro moderato*, m. 1-23, détail sur partition de flûte, adaptation tonale et à une tessiture différente de l'emprunt original, écriture syllabique

Malgré les raisons susmentionnées de confort et de luminosité dans l'interprétation, le cas contraire existe également : une adaptation instrumentale dans laquelle, au lieu d'élever la tessiture à la recherche de la luminosité du son, l'auteur décide de descendre dans la tessiture plus sombre du registre inférieur de l'instrument. Le virtuose italien Giulio Briccialdi²⁷, dans l'exposition de l'air « D'un pensiero e d'un accento » chanté par le personnage d'Amina dans *La*

²⁶ Jules Herman, *Fantaisie sur « I Puritani »*, op. 62, Paris, É. Gérard & Cie, 1881.

²⁷ Giulio Briccialdi, *Fantaisie pour la flûte sur les motifs de « La Sonnambula »*, op. 110, Paris, Schott, 1864.

Sonnambula de Bellini, décide d'accentuer le caractère dramatique de la poésie, en adaptant l'air une 4^e Juste en dessous. Le résultat escompté par l'auteur avec une telle écriture est l'association de l'obscurité procurée par ce registre et de la puissance d'un son correctement timbré qui le fait paradoxalement briller en même temps. La richesse obtenue par un interprète virtuose qui utilise les harmoniques basses du registre de la flûte renforce immédiatement le caractère sombre de l'air. On notera également la décision de l'auteur de marquer les grandes sections par des liaisons expressives, sans doute dans le but de faciliter le soutien de la colonne d'air par l'interprète et donc d'obtenir plus facilement un timbre homogène lors de l'exécution :



Exemple 52 : a) « D'un pensiero e d'un accento », *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini ; b) Giulio Briccialdi, *Fantaisie sur les motifs de « La Sonnambula »*, op. 110, p. 2, *Andante sostenuto*, m. 1-11, adaptation à une tessiture plus grave de l'emprunt original

3. Faisabilité d'un point de vue tonal

Tout comme l'adaptation de la tessiture, le choix de la tonalité est un élément essentiel. Bien qu'avec le nouvel instrument, le choix de la tonalité semble réservé uniquement au caractère musical et/ou à la couleur associée à chacun d'eux, la cohabitation manifeste des deux instruments reste d'une pertinence essentielle. Comme déjà observé, et d'un point de vue purement mercantile, les auteurs sont soumis à la réalisation d'un répertoire qui convienne aux deux instruments et à un public différent. Malgré la tendance du répertoire de la Fantaisie à s'adresser à des interprètes de plus grande capacité instrumentale, il est permis de penser que les auteurs tenteront d'accommoder la Fantaisie à un registre et à une tonalité adaptée au plus

grand nombre d'interprètes. S'il est vrai que tous les interprètes ne sont pas capables de réaliser avec leur instruments une performance virtuose à la vitesse requise, ils peuvent certainement viser une performance de la même partition à un *tempo* plus modeste. La tonalité choisie pourrait donc déterminer la réussite de cette performance.

AUTEUR	OPÉRA	AIR	TONALITÉ	AUTEUR	ANNÉE		
C. M. von WEBER	<i>Obéron</i>	* « O ! Wie wogt es schön schön »	MI	DO	L. BRUNOT	1857	
				Sib	A. PRUNNIER	1844	
				DO	J. HERMAN	1879	
				DO	J. RÉMUSAT	1860	
				DO	A. TULOU	1881	
	<i>Der Freyschütz</i>	* « Und ob die Wolke sie verhülle »	Lab	RE	J. DENEUX	1875	
				RE	G. GARIBOLDI	1868	
				MI	N. LOUIS	1859	
				DO	J. L. TULOU	1865	
				SOL	P. VELLOTT	1861	
			LA	A. BERBIGUIER	1817		
W. A. MOZART	<i>Les Noces de Figaro</i>	* « Voi che sapete »	Sib	SOL	J. DENEUX	1858	
				SOL	J. HERMAN	1879	
				SOL	J. RÉMUSAT	1865	
				LA	J. RÉMUSAT	1860	
				SOL	A. TULOU	1881	
					FA	P. VELLOTT	1861
		* « Non più andrai, farfallone amoroso »	DO	MI	J. DENEUX	1858	
				DO	J. HERMAN	1879	
				RE	J. RÉMUSAT	1865	
				RE	J. RÉMUSAT	1860	
DO	P. VELLOTT			1861			
G. ROSSINI	<i>Le Barbier de Séville</i>	* « Ecco ridente in cielo »	DO	DO	J. RÉMUSAT	1865	
				SOL	L. DROUET	1824	
				FA	J. HERMAN	1870	
				SOL	J. RÉMUSAT	1857	
				SOL	J. RÉMUSAT	1864	
V. BELLINI	<i>I Puritani</i>	* « Son vergin vezzosa »	RE	DO	J. HERMAN	1881	
				RE	A. LECARPENTIER	1857	
				SOL	J. RÉMUSAT	1857	
				RE	J. RÉMUSAT	1862	
				SOL	P. VELLOTT	1861	
	<i>La Sonnambula</i>	* « D'un pensiero e d'un accento »	Mib	Sib	J. HERMAN	1872	
				RE	G. GARIBOLDI	1859	
				Mib	SICARD ST-SIMON	1868	
				Sib	G. BRICCIARDI	1864	
				Mib	J. DENEUX	1879	
				RE	NAUWELAERS	1866	
	<i>Standard</i>	* « Sì, fino all'ore estreme »	FA	DO	J. HERMAN	1879	
				RE	L. CONINX	1855	
LA				J. RÉMUSAT	1857		
SOL				A. TULOU	1881		
DO				P. VELLOTT	1861		

Tableau 56 : Tableau des tonalités des airs d'origine et la transformation réalisée lors de l'emprunt ; détail de l'année d'édition, en rouge l'édition durant la première moitié du XIX^e siècle

Bien que les tonalités originales des airs inspirant ces Fantaisies offrent un panorama hétérogène, celles des différents emprunts tournent principalement autour des tonalités historiques de *SOL*, *RÉ* et *DO*. Ainsi, si certaines adaptations cherchent à éviter la difficulté liée aux enchaînements inhérents à la complexité de certains modes, comme c'est le cas pour les airs d'*Oberon*, *Der Freischütz* et *Les noces de Figaro*, d'autres maintiennent des tonalités peu confortables, comme *Mib* et *Sib* lors des adaptations de l'air de *La Sonnambula*. Comme le montre la partition de Briccialdi, il se peut que l'auteur recherche avant tout la couleur théâtrale du mode de *Mib* amplifié grâce à l'association du registre grave de la flûte. Il est également surprenant de constater que seule la Fantaisie de Jules Herman²⁸ évite la complexité d'un registre grave et choisit d'utiliser le médium de la flûte, ce qui est moins risqué lors de toute exécution.

Au vu des données du tableau, on peut affirmer – comme pour le répertoire alternatif analysé précédemment – que la principale préoccupation des auteurs lors de la construction de la Fantaisie pour flûte est le confort général au moment de l'exécution ; et que la plupart des Fantaisies à récurrence qualifiée sont conçues durant la seconde moitié du XIX^e siècle principalement entre 1850 et 1880. À l'exception du répertoire publié dans les années 1850, quand la flûte Boehm est encore en phase de généralisation, le problème d'un mode différent de ceux d'usage traditionnel n'est pas pertinent. C'est pourquoi il est important de souligner la composante commerciale de cette forme musicale qui s'avère être en même temps le meilleur réceptacle pour la virtuosité de la flûte.

B. Les besoins spécifiques de la Fantaisie pour flûte

Une fois franchi l'obstacle de l'indispensable adaptation commune à tout type de répertoire et d'instrument, les auteurs de la Fantaisie pour flûte peuvent enfin se consacrer à leur principale préoccupation durant ce processus d'écriture : sublimer l'emprunt lyrique grâce à une adaptation instrumentale qui fait appel à une virtuosité d'inspiration vocale, dans la révision d'un discours à caractère également emprunté.

1 La viabilité du discours dans l'emprunt

Le processus de construction du discours de la Fantaisie ainsi que de son fil conducteur, est sans doute le moment le plus délicat pour tout compositeur qui s'adonne à la création d'une œuvre musicale. Si le moment du choix de l'air, ou de l'ensemble d'airs, est évidemment décisif pour obtenir un résultat final optimal – tant d'un point de vue artistique que commercial – l'utilisation que le compositeur va en faire est tout aussi essentielle. L'ordre interne que le compositeur envisage dans sa Fantaisie va favoriser un discours parallèle de cet arrangement, puisque l'emprunt de thèmes d'opéra comme source d'inspiration entraîne l'emprunt des éléments essentiels de son histoire, ainsi que des personnages qui y prennent part.

²⁸ Jules Herman, *Fantaisie sur « La Sonnambula »*, op. 29, Paris, É. Girard & Cie. Girard & Cie, 1872.

Malgré de nombreuses critiques²⁹ sur la problématique soulevée autour d'un plagiat présumé, il est important de souligner que le réarrangement de l'histoire au sein de la Fantaisie répond également à un processus de création artistique. Il semble donc que la Fantaisie – indépendamment de l'utilisation des arias comme source d'inspiration – se réapproprie différents éléments essentiels de l'opéra. Par ailleurs, avec le discours musical résultant, l'auteur donne naissance à une nouvelle histoire faisant usage des personnages déjà connus du spectateur. Ce procédé résulte particulièrement réconfortant pour tout type de spectateurs, puisque ce procédé permet de reconnaître une partie du discours qui n'est pas forcément inclus dans celui de la Fantaisie. De plus, la mémoire poétique du spectateur vient secourir la barrière de l'absence des mots, permettant de faire appel à la puissance sensuelle de la poésie.

En réutilisant tous ces éléments – dans le nouvel ordre créé par la ligne narrative de la Fantaisie, l'auteur se voit dans l'obligation de lutter à la fois contre l'incohérence et l'incompréhension du discours musical. Cependant, étant donné la nature généralement dramatique des histoires que le genre lyrique du XIX^e siècle cultive avec une vigueur particulière, un nouvel ordre dans le discours de la Fantaisie est absolument nécessaire s'il ne veut pas tomber dans l'absurdité de sa propre finalité. Ainsi – et afin de ne pas perturber les soirées plutôt festives des salons de la haute société parisienne, tout auteur qui souhaite voir ses services sollicités à nouveau, se doit d'écrire avec soin un final enflammé permettant à l'instrumentiste de terminer brillamment ainsi que d'inspirer l'esprit des spectateurs. Il est indiscutable que le simple fait de placer à la fin de la partition un air connu mais essentiellement triste – aussi beau soit-il – ne justifie pas une telle façon de terminer. Outre le caractère déprimé et chagrin avec lequel le public devra manifestement poursuivre la soirée, la justification de toute forme de virtuosité acrobatique se voit écartée.

Après avoir réfléchi à la disposition des éléments discursifs empruntés dans un ordre approprié, le compositeur de la Fantaisie est également contraint d'adapter le caractère de certains éléments. Ainsi, dans la *Fantaisie sur « Oberon »*³⁰, Jean Rémusat décide de maintenir le caractère serein de l'air des sirènes dans la phrase musicale de la flûte, tandis que la main droite du pianiste accentue le caractère magique et mystérieux de la scène par l'inclusion de chromatismes ascendants rapides. Avec cette combinaison, le compositeur exclut tout soupçon de mélancolie que l'aria pourrait suggérer avec le balancement que le rythme ternaire provoque naturellement.

²⁹ Comme la publication de l'article précité d'Antoine Rubinstein dans *Le Ménestrel* du 9 avril 1899, dans lequel l'auteur raconte l'évolution de l'esthétique, passant de « rien que des fantaisies sur des thèmes d'opéra étaient acceptées » dans les années 1850, à « la profanation d'une fantaisie sur des thèmes d'opéra » dans les années 1880.

³⁰ Jean Rémusat, *10^e Fantaisie pour flûte et piano concertants sur « Oberon » de Weber*, Paris, A. Leduc, 1857.



Exemple 53 : Jean Rémusat, *Fantaisie sur « Oberon »*, p. 4, *Andante*, m. 25-37, maintient de l'essence calme du discours narratif original

Les compositions signées A. Tulou – à ne pas confondre avec Jean-Louis Tulou, virtuose précédemment cité – utilisent la stratégie de l'introduction-pont. Dans cette *Fantaisie facile sur « Oberon »*³¹, le compositeur utilise quelques mesures à la fin d'une section comme pont pour introduire la transcription de l'aria. Comme dans l'exemple précédent, afin d'éviter toute confusion avec le caractère mélancolique que peut provoquer le caractère statique de l'air, des arpèges ascendants sont proposés dans les mesures précédentes afin de renforcer le caractère hypnotique de l'air de Weber.

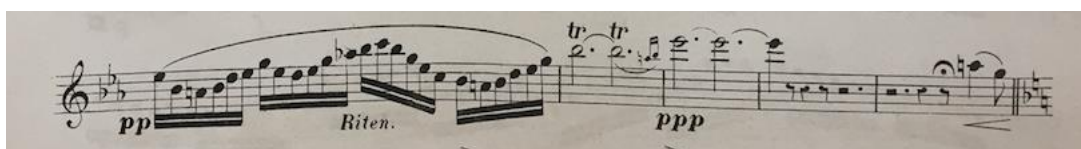


Exemple 54 : A. Tulou, *Fantaisie facile sur « Oberon »*, p. 4, *Andante*, m. 33-45, maintient du discours narratif original, utilisation d'un pont de contextualisation

Une autre façon de modifier l'inopportunité de l'inclusion d'un air mélancolique dans la Fantaisie se voit dans la manière dont cet emprunt est conclu dans la *Fantaisie sur « La*

³¹ A. Tulou, *Fantaisie facile sur « Oberon »*, Paris, L. Bathlot, 1881.

Sonnambula » de Jules Deneux³². Le compositeur choisit d'inclure une *roulade* – passage en série *volatine* – pour traverser les trois registres de la flûte vers l'aigu, tandis que le trille et la dernière note en *tenuto* et *diminuendo* accentuent le caractère éthéré et pur en association avec le sentiment d'espoir qui se dégage de la montée vers l'aigu. En outre, il ne faut pas oublier que le contraste des émotions entre les sections elles-mêmes n'est pas nouveau et qu'il est essentiellement utilisé comme un renforcement du caractère que chacune d'elles est censée transmettre.



Exemple 55 : Jules Deneux, *Fantaisie sur « La Sonnambula »*, p. 4, *Andante sostenuto*, m. 22-26, utilisation d'artifices de virtuosité afin de modifier le caractère mélancolique de l'air original

Si l'utilisation de ce dispositif de contraste apparaît généralement dans l'opéra du XIX^e siècle, une autre forme de contraste couramment utilisée est la surprise d'un accord marquant la fin d'une section. Comme on peut le voir dans sa 8^e *Fantaisie sur « le Barbier de Séville »*³³, Jean Rémusat utilise la technique de la surprise pour indiquer à la fois la fin de la section et le changement instantané de décor. Étant donné que cette technique est courante chez la plupart des auteurs lyriques, cet élément de surprise n'a pas besoin d'explication au sein de la *Fantaisie* car, comme pour les traits de caractère de chaque personnage dans le récit, le spectateur le reconnaît sans difficulté. Cet effet est encore accentué dans la partition de Rémusat par le *diminuendo* inscrit dans le point d'orgue de la cadence précédente, renforçant le contraste du *piano* de l'intuition avec l'appel de la surprise.



Exemple 56 : Jean Rémusat, *Fantaisie sur « le Barbier de Séville »*, p. 2, *Andante con espressivo [sic]*, m. 1-20, utilisation la surprise d'un final contrasté afin de modifier le caractère mélancolique d'un air

³² Jules Deneux, *Fantaisie pour flûte avec accompagnement de piano sur « La Sonnambula » de Bellini*, op. 63, Paris, Schott, 1879.

³³ Jean Rémusat, *8^e Fantaisie pour flûte et piano concertantes sur « le Barbier de Séville » de Rossini*, Paris, Alphonse Leduc, 1857.

2 Le souci ornemental d'une virtuosité qui lui est propre

La présence généralisée de la virtuosité instrumentale dans la Fantaisie pour flûte est peut-être l'une des rares affirmations que l'on peut faire sans crainte d'erreur. La préoccupation permanente – tant des auteurs que des interprètes – de justifier le déploiement des plus grands moyens techniques possible est manifeste. Un excès ou un manque de virtuosité peut être fatal à la viabilité de la partition concernée, car il lui manquera la qualité d'adaptation nécessaire au destinataire. Si l'inspiration de la partition est manifestement lyrique, il est juste de penser que l'équilibre dans l'utilisation de cette virtuosité au sein de la partition devrait être conforme à celui observé dans l'opéra. Par conséquent, si, comme cela a déjà été observé, l'impact de l'opéra italien sur la formule de la Fantaisie est notoire, l'équilibre est celui envisagé fondamentalement dans le style du *bel canto* lui-même.

Le déploiement des moyens de virtuosité occupe alors essentiellement deux types de partitions : les fantaisies qui prévoient des variations – à l'image du précédent thème et variations – au sein de leur discours parfaitement sectionné, et celles qui incluent ces formes de variation – sans qu'une annonce soit toujours nécessaire – dans un discours unitaire qui semble se développer dans sa propre excitation. Quant aux variations susmentionnées envisagées par ces auteurs, il existe un très grand nombre d'exemples, comme celui de la *Fantaisie sur « Robin des Bois »*³⁴. Dans cette partition, Tulou utilise l'air d'Agathe, « Und ob die Wolke sie verhülle », pour développer ensuite des variations virtuoses qui mettent en valeur les qualités de l'instrument. La différence que le compositeur consacre à l'accompagnement de chaque variation, lorsque loin de se contenter d'une formule identique, il décide d'utiliser ses talents d'écrivain pour accentuer le caractère qu'il a décidé de donner à chaque variation.

The image displays two staves of musical notation for variations from a flute fantasy. The top staff is labeled '1^{re} VAR.' and the bottom staff is labeled '2^{de} VAR.'. Both staves are in 3/4 time and feature intricate, rapid passages for the flute, characterized by frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The accompaniment in the lower part of each staff is simpler, consisting of quarter and eighth notes. The notation includes various ornaments and slurs, indicating a highly decorative and technically demanding piece.

Exemple 57 : Jean-Louis Tulou, *Fantaisie sur « Robin des Bois »*, Variations I et Variation II, utilisation des variations de virtuosité afin de modifier le caractère de l'air original

³⁴ Jean-Louis Tulou, *Fantaisie sur « Robin des Bois » de Weber*, op. 107, Paris, Schonenberger, 1858.

Une technique analogue à celle observée dans le cas de Tulou s'observe dans la *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro »* de Jules Deneux³⁵. Dans cette partition, le compositeur utilise la technique de la séparation en différentes sections afin de mettre en valeur la différence de caractère que la formule des variations donne à chacune d'elles. Compte tenu de l'admiration que Deneux éprouve pour le maître Tulou, et de l'identité dans l'année d'édition des deux partitions, il est possible de signaler une inspiration bidirectionnelle desdites œuvres étudiées ici. Deneux propose deux variations sur l'air de Cherubino, « Voi che sapete », dans lesquelles on peut apprécier un travail exhaustif sur les arpèges instrumentaux. Contrairement à Tulou, il faut noter une difficulté instrumentale croissante dans la deuxième variation de Deneux. La mise en valeur de la virtuosité instrumentale semble être l'une des principales préoccupations du compositeur.



Exemple 58 : Jules Deneux, *Fantaisie sur « les Noces de Figaro »*, p. 2, *Andante con moto*, m. 1-24 ; p. 2, *Variation I*, m. 1- 7 ; p. 3, *Variation II*, m. 1-13, utilisation des variations de virtuosité afin de sublimer le caractère de l'air original

Au contraire, certains auteurs cherchent à valoriser la virtuosité instrumentale d'inspiration vocale évoquée plus haut – si solidement ancrée dans la formule Fantaisie – dans une écriture alternative à celle observée dans le genre du thème et variations. Ainsi, l'excitation que génèrent ces passages virtuoses est intégrée au discours musical de la Fantaisie elle-même, sans qu'il soit nécessaire de l'annoncer. Dans la *Fantaisie sur « les Noces de Figaro »*³⁶, Jean Rémusat développe progressivement l'air emprunté à Mozart en une cascade d'arpèges, de notes répétées et de gammes rapides avec l'objectif évident de mettre en valeur les qualités instrumentales du flûtiste interprète.

³⁵ Jules Deneux, *Fantaisie sur « les Noces de Figaro »* de Mozart, pour flûte avec accompagnement de piano, op. 48, Paris, J. Heinz, 1858.

³⁶ Jean Rémusat, *Fantaisie sur « les Noces de Figaro »* de Mozart, Paris, Lemoine, 1865.



Exemple 59 : Jean Rémusat, *Fantaisie sur « les Noces de Figaro »*, p. 3, *Allegro*, m. 15-28, utilisation de la virtuosité progressive sans recours à la variation

Un cas particulier de cette utilisation de virtuosité est visible dans la *Fantaisie mélodramatique sur « La Sonnambula »*³⁷ de Gariboldi. Le flûtiste virtuose compositeur parie pour l'utilisation d'une virtuosité particulièrement exacerbée sur un air particulièrement calme : « D'un pensiero e d'un accento ». Bien qu'un tel type d'écriture puisse suggérer une dichotomie dans l'écriture musicale elle-même, particulièrement peu judicieuse, Gariboldi met en œuvre la technique de l'auto-accompagnement pour surmonter tout soupçon de non-sens. Cette partition fait ressortir le thème emprunté parfaitement identifiable grâce à la double écriture rythmique, nécessitant d'être marqué avec un soin particulier et sans excès. L'accompagnement, dans la tentative d'approcher la virtuosité d'origine *bel canto*, vient colorer le thème proposé avec des notes arpégées rapides, ascendantes et descendantes. Il est important de noter que le compositeur forme des groupes d'accompagnement plus ou moins étendus selon le rythme plus ou moins rapide du thème lui-même, permettant de le stimuler, ou de l'allonger comme s'il s'agissait d'un *rubato*.



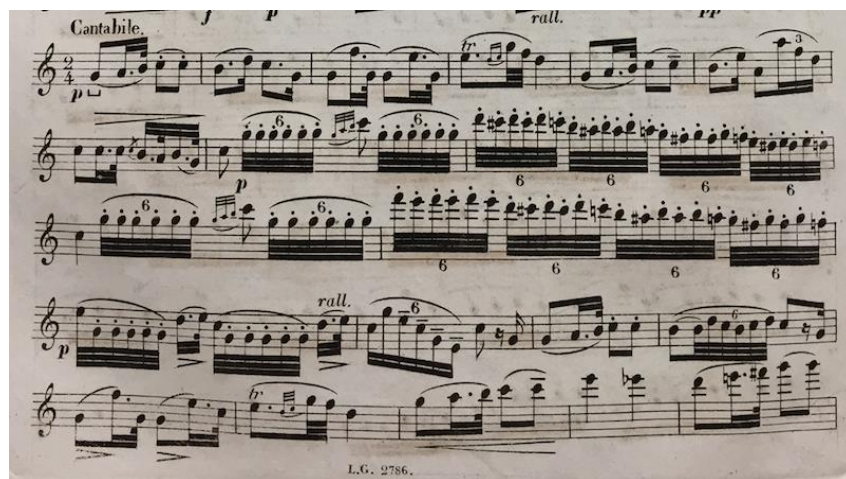
Exemple 60 : Giuseppe Gariboldi, *Fantaisie sur « La Sonnambula »*, p. 4, *Andante sostenuto*, m. 27-35, utilisation d'une virtuosité exacerbée dans un thème originalement calme

³⁷ Giuseppe Gariboldi, *Fantaisie mélodramatique sur « La Sonnambula »*, op. 24, Paris, E. Girod, 1859.

3 L'approche de la vocalité instrumentale

Il convient de rappeler que l'une des préoccupations majeures des flûtistes dans la France du XIX^e siècle était la recherche de la vocalité instrumentale. Les auteurs des Fantaisies pour flûte, étant essentiellement des interprètes flûtistes, vont tenter de mettre en avant les qualités spécifiques de l'instrument au profit d'une assimilation vocale de l'interprétation. L'utilisation de certains usages vocaux, identifiables dans les airs empruntés, devient récurrente au cours du processus d'écriture de ces partitions, et il semblerait que l'objectif principal soit de pouvoir chanter avec l'instrument.

Dans la *Fantaisie sur « Le Barbier de Séville »* de Jean Rémusat³⁸, le développement de ce type de pyrotechnie n'est pas seulement réservé aux airs à caractère rapide dans lesquels leur utilisation est cohérente et facilement justifiables avec le discours. À l'intérieur de sa partition, Rémusat décide d'emprunter un air de caractère particulièrement calme – « *Ecco ridente in cielo* »³⁹ du *Barbier de Séville* de Rossini – dans lequel le soutien de la colonne d'air s'avère fondamental pour obtenir l'effet brisé de la poésie du texte, sans perdre de vue la phrase musicale. L'auteur, avec une habileté particulière, développe le passage avec des sections de grande virtuosité malgré le calme qui découle souvent du *Cantabile* initialement annoncé et utilise la subdivision interne d'une mesure binaire de l'air pour associer cette virtuosité. Chaque partie de la subdivision de la mesure est remplie de notes répétées dans une descente rapide – dans une claire inspiration du *bel canto* – en utilisant le *stacatto* afin de renforcer le caractère léger observé chez les chanteurs rossiniens.



Exemple 61 : Jean Rémusat, *Fantaisie-Caprice sur « Le Barbier de Séville »*, p. 3, *Cantabile*, m. 1-19, utilisation d'un passage calme afin de développer la virtuosité instrumentale

³⁸ Jean Rémusat, *Fantaisie-Caprice sur « Le Barbier de Séville »*, Paris, Léon Grus, 1865.

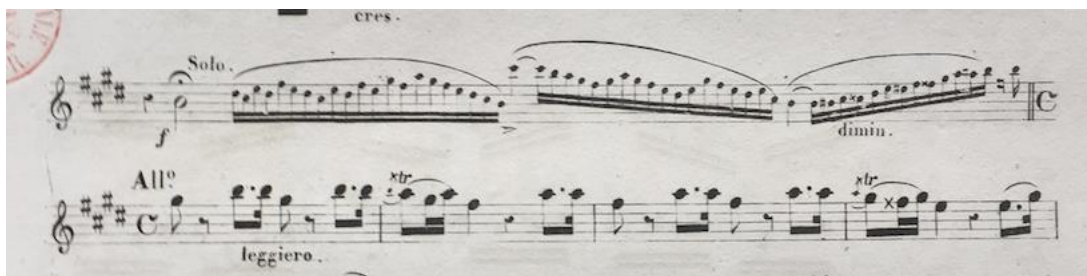
³⁹ Comme le note Gustave Kobé dans son dictionnaire *Tout l'opéra*, R. Laffont, 1999, p. 717 à 722, cet air a été imposé par Rossini lui-même à Manuel García après l'échec de la pièce espagnole qu'il voulait lui-même interpréter à la Première. Cet air appartient à l'origine à l'opéra du même compositeur, *Aureliano in Palmira*, qu'il emprunte *in extremis*.

Les moments cadentiels sont sans doute les passages les plus sollicités dans l'écriture de la plus virtuose des Fantaisies. La connotation populaire et vocale de ces sections incitera la plupart des auteurs de cette formule musicale à faire un usage intensif de cette ressource. Certains compositeurs, comme Jules Herman dans sa *Fantaisie sur « La Sonnambula »*⁴⁰, les utilisent comme introduction à l'air emprunté : au cours de cette section, le compositeur quitte la zone de mystère créée dans la tension de la cadence, anticipant ainsi le caractère dramatique qui suit.



Exemple 62 : Jules Herman, *Fantaisie sur « La Sonnambula »*, p. 2, *Moderato*, m. 24-37, utilisation d'un passage cadentiel à mode d'introduction

D'autres auteurs, comme Jules Deneux dans sa *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro »*⁴¹, utilisent la suspension de ce passage avant l'air, dans le but de renforcer l'attente et l'effet de surprise qui suit son exécution. Le compositeur – faisant usage des libertés cadentielles connues chez la plupart des interprètes lors de leurs représentations d'opéra – suspend un instant la musique, préparant le spectateur à admirer un moment de flamboiement, et après trois roulades ascendantes et descendantes à l'intérieur d'un *diminuendo*, il attaque l'air populaire du personnage de Figaro, « Non più andrai, farfallone amoroso », de l'opéra de Mozart.



Exemple 63 : Jules Deneux, *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro »*, p. 1, *Allegro*, m. 9-13, utilisation d'un passage cadentiel à mode de renforcement du suspense

L'utilisation par Jules Herman de cette ressource essentiellement vocale dans sa *Fantaisie sur « Le Barbier de Séville »*⁴² mérite une mention particulière. L'auteur fait un usage particulièrement intensif de passages cadentiels d'une virtuosité particulièrement exacerbée. Cette utilisation élevée ne cherche qu'à sublimer le caractère vocal de la partition, en mettant au centre de l'interprétation de nouvelles possibilités instrumentales d'une inspiration vocale. Les indications d'Herman dans la partition témoignent des licences que les chanteurs de l'époque prenaient constamment. Ainsi, les *à volonté*, *dolce grazioso*, *très largement*,

⁴⁰ Jules Herman, *Fantaisie sur « La Sonnambula »*, op. 29, Paris, É. Girard & Cie. Girard & Cie, 1872.

⁴¹ Jules Deneux, *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro »*, op. 48, Paris, J. Heinz, 1858.

⁴² Jules Herman, *Fantaisie sur « Le Barbier de Séville »*, op. 27, Paris, E. Gérard, 1870.

alargando, *morendo*, et d'autres annotations indiquant le caractère à donner à chaque dynamique, reconstruisent l'interprétation de l'air emprunté en utilisant les artifices musicaux avec lesquels tout chanteur de *bel canto* propose une interprétation optimale de l'air en question. Avec une partition de cette nature, tant l'auteur de la Fantaisie précitée que ses camarades contemporains, rassemblent dans une même partitions trois qualités *a priori* différentes dans leurs essences respectives : rapprocher le flûtiste du niveau d'un chanteur virtuose, assimiler la partition au rang d'une composition lyrique, favoriser l'assimilation de la flûte traversière à la catégorie d'un instrument *belcantiste* :

FLÛTE SOLO.

Andante sostenuto. Solo. *sonore.*

INTRODUCTION.

Exemple 64 : Jules Herman, *Fantaisie sur « Le Barbier de Séville »*, p. 1, *Introduction*, utilisation de la technique du *bel canto* afin de sublimer la virtuosité instrumentale

3.2 Étude paramétrique des personnages dans les emprunts

3.2.1 État des lieux dans le répertoire général

Après l'analyse de la récurrence des airs empruntés dans le répertoire de la flûte et l'examen de leur récurrence, une étude autour des personnages interprétant ces airs au cours de l'opéra, ainsi que des principaux traits de caractère les concernant, s'impose. Alors que le chapitre précédent mettait en évidence la tendance observée dans chaque type de répertoire, l'étude et l'analyse des caractères permettront d'établir certaines associations au timbre de l'instrument. Nous verrons aussi dans quelle mesure un type de caractère peut induire tel ou tel répertoire.

La collecte originale des différentes données puis l'analyse paramétrique des partitions recueillies ont permis de dresser un tableau relatif aux caractères des airs. Ce tableau condense les informations extraites de 331 partitions pour flûte d'inspiration lyrique. Bien que ce chiffre puisse paraître modeste par rapport aux chiffres précédemment cités, il est nécessaire de souligner le grand nombre de partitions⁴³ qui ont dû être retirées. Malgré la disponibilité d'une analyse fournissant des données sur plus de 1000 ouvrages, les informations nécessaires pour tirer des conclusions dans la présente étude sont spécialisées. C'est pourquoi, afin de pouvoir établir des associations précises, la présente étude s'est essentiellement concentrée sur le répertoire dans lequel est observé un choix d'emprunts, ainsi qu'une élaboration complémentaire lors de la phase de construction musicale de la partition.

La manipulation d'une quantité excessive de données, outre l'entrave de la lecture ultérieure desdites données s'est avéré délicate. C'est pourquoi, par souci d'homogénéité et de cohérence, les données utilisées dans la présente analyse correspondent aux opéras dont le prêt peut être considéré comme qualifiée : le répertoire lyrique qui a inspiré des œuvres pour flûte à cinq reprises au moins. Le résultat obtenu, après la phase nécessaire de vérification de la nature de chaque partition, n'est pas très surprenant : le nombre de partitions analysées dans lesquelles l'appropriation hypothétique du caractère des personnages est nettement plus important dans le genre Fantaisie que dans le répertoire alternatif. Considérant le fait que le volume du répertoire de Fantaisie est supérieur, il est frappant de constater à quel point l'écart est faible avec le résultat du répertoire alternatif, essentiellement constitué du « Thème et variations » et des formes alternatives à la Fantaisie déjà étudiées.

⁴³ Ces partitions, sont celles qui correspondent au répertoire de la transcription, au répertoire du pot-pourri dont s'inspirent divers opéras, ou au répertoire inaccessible au moment de l'analyse.

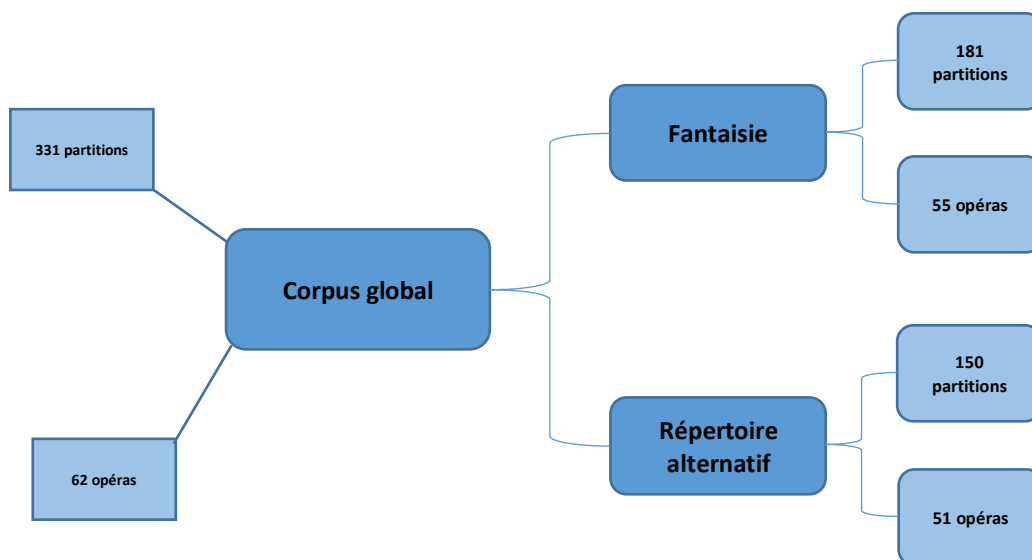


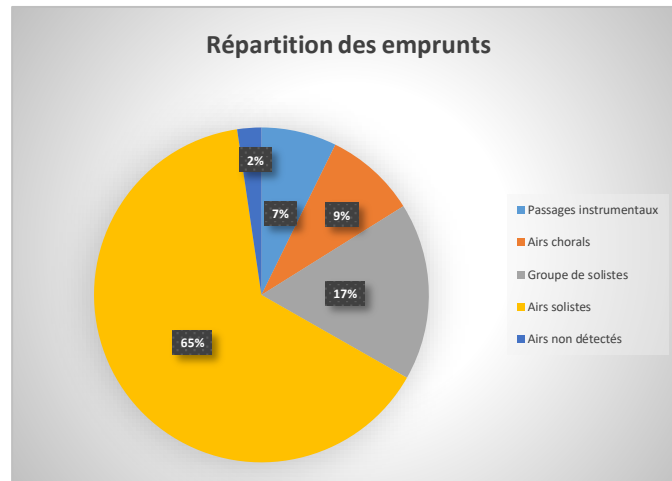
Tableau 57 : Distribution du corpus de travail de l'analyse des personnages issus des différents emprunts

Les données issues des différentes analyses de l'ensemble du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique se sont révélées d'une importance capitale dans la construction des différentes tendances de la consommation lyrique tout au long du XIX^e siècle en France. Bien que les études précédentes aient permis de construire l'inclinaison à une consommation d'un certain répertoire lyrique ainsi qu'à un certain type d'architecture musicale, le présent travail vient compléter les conclusions précédentes. La présente étude vise à mettre en lumière le type de voix qui parvient à inspirer ce répertoire et, par extension, le paradigme de caractérisation représenté par le personnage qui l'interprète.

Emprunt total → 1172	Passages instrumentaux	122
	Airs chorals	148
	Groupe de solistes	287
	Airs solistes	1080
	Airs non détectés	39

Tableau 58 : Constitution du corpus spécifique de l'analyse des personnages issus et la distribution de ses différents emprunts

Les résultats présentés ci-dessus sont issus des informations extraites lors de la phase d'analyse paramétrique des 331 partitions. Il a été possible de détecter 1172 emprunts extraits des 62 opéras différents de récurrence qualifiée. Malgré la difficulté considérable de cette tâche de détection, seuls 39 passages – dont la provenance lyrique a été soupçonnée lors du processus susmentionné – n'ont finalement pas été retrouvés. Une proportion qui représente à peine 2% de l'ensemble des emprunts et dont l'absence – bien qu'il s'agisse de simples soupçons d'emprunts – ne parvient pas à impacter la généralité des résultats finaux.



Graphique 100 : Classification des emprunts du répertoire pour flûte

Dans ce sens, et comme il fallait s'y attendre, il en ressort une utilisation notable d'airs de soliste⁴⁴, dans lesquels les personnages mis en avant captent l'attention de la trame narrative. Dans la plupart des cas, il s'agit d'airs qui parviennent également à intéresser des maisons d'édition, pour les raisons suivantes :

- a) Ils représentent un moment crucial de l'intrigue de l'opéra,
- b) Ils sont interprétés par des rôles qui font l'objet d'une attention particulière en association avec l'exotisme exacerbé au XIX^e siècle,
- c) Il s'agit de faire connaître l'air en question avec l'objectif clair d'obtenir les applaudissements généraux du spectateur pendant la représentation.

Malgré un pourcentage plutôt discret, les airs des groupes de solistes ainsi que les airs chorals obtiennent également une représentation intéressante malgré leur nature complexe. L'emprunt à ce type de répertoire constitue en effet une difficulté supplémentaire pour le compositeur lui-même, car son usage représente une décision complémentaire dans le choix de la ligne mélodique qui doit inspirer la partition. Malgré cette difficulté, la remarquable popularité de certains airs chorals – ainsi que leur caractère fondamentalement festif – ne passe pas inaperçue dans ce type de répertoire. Ainsi, il est possible de trouver des exemples de grands choraux – dont la célébrité perdure encore – comme « Libiamo, libiamo »⁴⁵ de *La Traviata*, « Oh

⁴⁴ Afin d'éviter toute confusion dans la division de la classification des maisons, la catégorie des airs solos comprend tout le répertoire lyrique chanté par un seul soliste au maximum. A partir de trois personnages, elle est considérée comme un air de groupe. Bien que cette classification puisse poser un problème fonctionnel pour la nature de chaque air, une classification exhaustive ne permettrait pas une lecture efficace de celles-ci.

⁴⁵ Giuseppe Gariboldi, « *La Traviata* » de Verdi pour flûte et piano, Paris, Benoît aîné, 1895. Jean Rémusat, *Caprice sur « La Traviata » de Verdi pour flûte et piano*, Paris, Escudier, 1860.

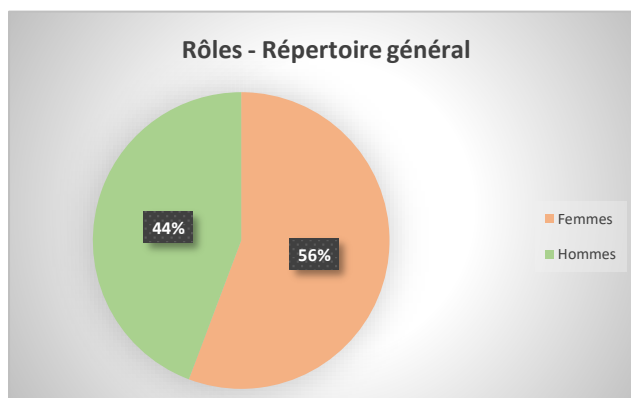
che giorno fortunato ! »⁴⁶ de *La Gazza Ladra*, le choral populaire de chasseur « Jäger-Chor »⁴⁷ de *Der Freyschütz* ou le choral « Nel silenzio fra l'orror »⁴⁸ de *Crociato in Egitto*.

Une étude du genre opératique pour lequel est écrit l'air emprunté dans le répertoire pour flûte mentionné ci-dessus est indispensable pour compléter les informations obtenues dans les chapitres précédents. Il est donc essentiel d'analyser les données de cette étude du point de vue de la dualité de genre de la voix lyrique :

	RÔLES FÉMININS			RÔLES MASCULINS		
	Soprano	Mezzo-soprano	Contralto	Ténor	Baryton	Basse
TOTAUX	479	65	58	292	71	100
	602			478		

Tableau 59 : Classification des emprunts en fonction de la tessiture de voix dans la totalité du répertoire pour flûte

Comme le montrent les chiffres du tableau, la préférence pour les airs interprétés par une voix féminine est évidente. Elle se manifeste également au sein de la division féminine, puisque près de 80% des airs des personnages féminins correspondent à la tessiture la plus élevée d'entre eux : la soprano. Cependant, la différence avec les rôles masculins ne semble pas être particulièrement importante, un écart de 10 points seulement dans le pourcentage final de représentation les séparant. Alors qu'une quasi-égalité dans la tessiture générale de la soprano et de la flûte traversière pourrait impliquer une facilité d'identification vocale pour les deux – sans parler de la facilité du processus d'adaptation – il apparaît que l'emprunt ne prête pas une attention particulière à cet élément. L'analyse du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique indique un quasi-équilibre entre les deux sexes, naturellement installé, ce qui met en évidence une capacité vocale polyédrique de l'instrument : la voix de la flûte est ainsi capable d'aborder les rôles féminins et masculins, indistinctement et consécutivement.



Graphique 101 : Classification des emprunts du répertoire de flûte en fonction du genre

⁴⁶ Francis Tatton Latour, *Airs de « La Gazza Ladra » pour piano avec accompagnement de flûte*, Paris, Janet et Cotelle, 1812-1824.

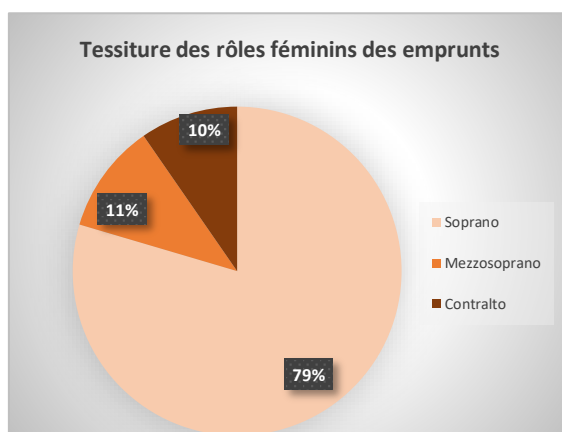
Louis Dorus, *Souvenirs de « La Gazza Ladra » pour flûte, violoncelle et piano de Charles-Auguste Beriot*, Paris, Payaud, 1854.

⁴⁷ Louis Drouet, *Variations pour la flûte sur le chœur des chasseurs de l'opéra « Der Freyschütz » de Weber*, Paris, A. Farrenc, 1831.

Jules Deneux, *Fantaisie pour flûte et piano sur « Der Freyschütz », op. 58*, Paris, Schott, 1875.

⁴⁸ Jean Rémusat, *Souvenirs du Théâtre allemand : Fantaisie sur « Robin des Bois »*, Paris, Alphonse Leduc, 1860. Giuseppe Gariboldi, *Fantaisie caractéristique d'après Dancla sur « Der Freyschütz »*, Paris, O. Legouix, 1878.

Néanmoins, l'existence d'une légère suprématie dans l'emprunt d'airs chantés par des femmes est indéniable. Afin de mettre en lumière la tendance générale des voix féminines, une classification selon la proportion de chaque type de voix est indispensable. Le graphique ci-dessous montre que la tendance est claire : près de 80% des airs qui inspirent le répertoire pour flûte sont chantés par des sopranos dans les rôles qu'elles jouent dans l'intrigue de l'opéra. Ce résultat n'est guère surprenant, dans la mesure où le répertoire lyrique du XIX^e siècle confie traditionnellement ses rôles principaux – ainsi que certains de ses rôles secondaires – à la représentation de la pureté féminine comme l'une des qualités les mieux considérées du caractère humain. Les voix graves sont destinées aux personnages secondaires représentant habituellement la sagesse ou la marginalité. Bien que les teintes plus sombres des voix féminines n'obtiennent pas une généralisation de leur utilisation – comme dans le cas des sopranos – leur emprunt semble réservé à des occasions spéciales. Cependant, comme le montre la présente analyse, l'emprunt des voix graves correspond fréquemment à des personnages rossiniens⁴⁹ – comme Pippo et Lucia dans *La Gazza Ladra*⁵⁰, Arsace dans *Semiramide*⁵¹ ou encore Tancredi⁵² dans l'opéra qui porte son nom – ou à des personnages paradigmatiques au caractère fort, comme le caractère sombre et mystérieux représenté par Azucena⁵³ dans *Il Trovatore*. Il convient de mentionner l'utilisation particulièrement intensive du caractère fantastique des deux sirènes de l'opéra d'*Oberon* de Weber ; l'ensemble du répertoire pour flûte qui s'en inspire, emprunte son air le plus populaire : « O ! Wie wogt es schön schön »⁵⁴.



Graphique 102 : Classification du répertoire de flûte des emprunts des rôles féminins

⁴⁹ Comme dans *Le Barbier de Séville*, *Semiramide*, *La Gazza Ladra* ou *Tancredi*, il n'est pas rare d'observer dans les opéras de Rossini l'attribution de rôles importants et principaux à des voix féminines graves. Il semble que les sons graves de ces voix étaient particulièrement attrayants pour les oreilles du compositeur.

⁵⁰ Francis Tatton Latour, *Airs de « La Gazza Ladra » pour piano avec accompagnement de flûte*, Paris, Janet et Cotelte, 1812-1824.

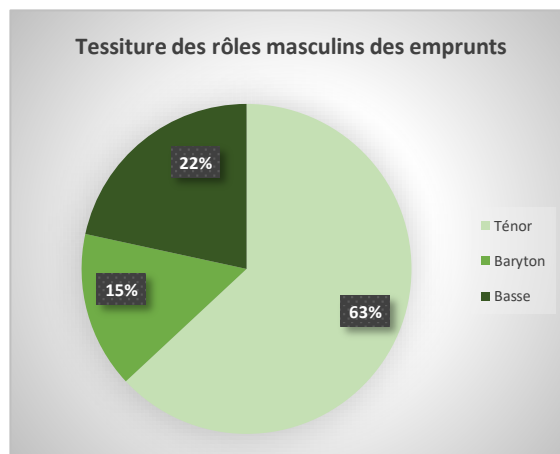
⁵¹ Louis Drouet, *Duo de la « Semiramis » de Rossini arrangé pour deux flûtes*, Paris, Richault, 1825-1841.

⁵² Francis Tatton Latour, *Airs de « Tancredi » pour piano avec accompagnement de flûte*, Paris, Janet et Cotelte, 1826-1837.

⁵³ Jules Herman, *Grande Fantaisie pour flûte et piano sur « Il Trovatore » de Verdi, op. 71*, Paris, Benoît, 1883. BnF.

⁵⁴ Louis Brunot, *Fantaisie pour flûte sur « Oberon » de Weber, op. 19*, Paris, A. Cotelte, 1857. Jules Deneux, *Duo brillant pour piano et flûte sur « Oberon » op. 15*, Paris, J. Heinz, 1855.

Le cas de l'emprunt des rôles masculins présente quelques divergences avec les résultats observés dans le cas féminin. L'emprunt de la tessiture masculine plus aiguë connaît une supériorité mais n'obtient pas la même notoriété. L'attrait que le répertoire représenté par les ténors exerce sur le répertoire de la flûte est en effet indiscutable. Cette tendance, compte tenu de la similitude des tessitures – hormis la distance naturelle d'une octave – qui devrait faciliter l'adaptation instrumentale, est absolument raisonnable. Et, comme pour l'emprunt de rôles féminins, l'opéra du XIX^e siècle confie généralement ses premiers rôles, chargés de connotations de virilité, de bravoure et d'honneur, aux voix aiguës des hommes. Cependant, alors que le paradigme de la féminité est socialement reflété dans les voix aiguës des femmes, celui des voix masculines est placé précisément dans les voix graves comme celles qui symbolisent le mieux la virilité. Le paradigme du ténor du XIX^e siècle en vient à adopter une similitude dans les qualités socialement élevées telles que la pureté d'esprit, la galanterie, l'honnêteté...



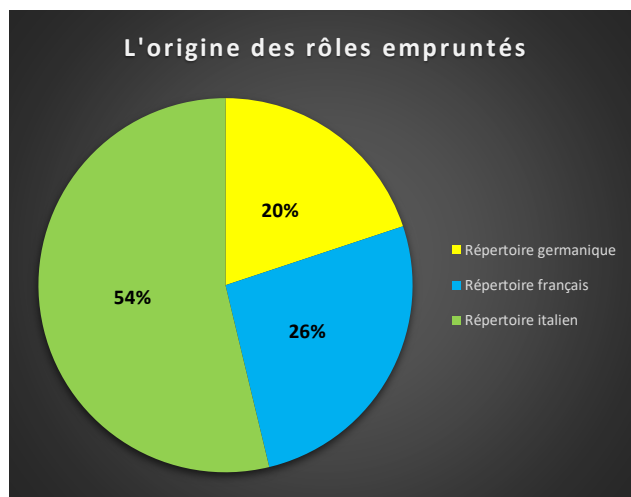
Graphique 103 : Classification du répertoire de flûte des emprunts des rôles masculins

D'après le graphique ci-dessus, près de 40% des emprunts qui inspirent l'ensemble du répertoire de la flûte – malgré la différence de tessiture – correspondent à des airs chantés par des voix masculines graves. Comme dans le cas précédent, les rôles confiés à cette tessiture sont peut-être moins raffinés dans leur symbolisme humain que ceux des ténors. Pour ces rôles, il existe une forte utilisation d'airs évidemment populaires de personnages qui incarnent ou contribuent à un paradigme de masculinité libertine : le personnage de Figaro dans *Le Barbier de Séville* ou dans *Les Noces de Figaro* ainsi que celui de Don Giovanni dans l'opéra de Mozart qui porte son nom dans le titre. D'autres rôles, en revanche, représenteront la sagesse que seul l'âge confère, comme le personnage de Gottardo dans *La Gazzza Ladra* ou Le Baron dans *La Straniera*, sans oublier bien sûr le personnage qui incarne la maladresse et la lâcheté permanente traduit dans le personnage de Papagueno dans *Die Zauberflöte*. La popularité des airs réussira à séduire une partie importante du public, un reflet direct dans la publication d'œuvres d'auteurs tels que Giuseppe Gariboldi et son *Duo pour deux flûtes sur « Le Barbier de Séville »*⁵⁵, Jules Herman et sa *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro »*⁵⁶ ou Jean Rémusat et sa *Fantaisie sur*

⁵⁵ Giuseppe Gariboldi, 3^e Duo pour deux flûtes sur « Le Barbier de Séville » de Rossini, Paris, A. Leduc, 1879.

⁵⁶ Jules Herman, Fantaisie pour flûte sur « Les Noces de Figaro », op. 57, Paris, E. Gérard, 1879.

« *Don Giovanni* »⁵⁷. D'autres auteurs souhaitent également mettre en valeur les personnages secondaires emblématiques : Paul Vellot met en relief Podesta dans sa *Fantaisie mignonne sur « La Gazza Ladra »*⁵⁸, Jules Herman, Le Baron de Vadelburgo dans sa *Fantaisie sur « La Straniera »*⁵⁹ ou Papageno dans sa *Fantaisie sur « La Flûte enchantée »*⁶⁰.



Graphique 104 : Classification des emprunts en fonction de l'origine de leur opéra dans le répertoire pour flûte

Afin de donner une continuité aux analyses précédentes, il est cohérent de proposer une analyse du choix du genre de l'emprunt vocalique en fonction de son origine. Outre l'évidente supériorité numérique – récurrente depuis le début de cette étude – des emprunts d'origine italienne, une augmentation significative de la responsabilité des emprunts d'origine germanique est constatée. Alors que le cas germanique était jusqu'à présent relégué à une troisième place, il semble que les personnages qu'il contient acquièrent soudain une pertinence particulière. Le graphique montre une nette augmentation, par rapport à ce qui a été observé jusqu'à présent, de la proportion de caractères empruntés à des auteurs d'origine germanique. En revanche, le cas français, bien qu'il soit encore dans son habituelle deuxième position, semble devenir de plus en plus discret.

⁵⁷ Jean Rémusat, *Fantaisie élégante pour flûte seule sur « Don Juan » de Mozart*, Paris, Alphonse Leduc, 1860.

⁵⁸ Paul Velot, *Fantaisie mignonne pour flûte et piano concertants sur « La Gazza Ladra »*, Paris, Benoît aîné, 1860.

⁵⁹ Jules Herman, *Souvenirs dramatiques pour flûte sur « La Straniera »*, op. 25, Paris, E. Gérard, 1870.

⁶⁰ Jules Herman, *Fantaisie pour flûte sur « La Flûte Enchantée » de Mozart*, op. 54, Paris, E. Gérard, 1879.

		Répertoire germanique		Répertoire français		Répertoire italien		
Emprunts totaux		238		315		643		
Airs manquants		9	3,78%	14	4,44%	28	4,35%	
Airs chorals		27	11,34%	52	16,50%	73	11,35%	
Groupe de solistes (+2)		45	18,90%	58	18,23%	193	30,01%	
Airs de solistes	Femmes	Soprano	97	40,75%	104	33,01%	294	45,72%
		Mezzo-soprano	18	7,56%	20	6,34%	22	3,42%
		Contralto	∅	∅	8	2,53%	49	7,62%
	Hommes	Ténor	36	15,12%	85	26,98%	180	27,99%
		Baryton	8	3,36%	17	5,39%	47	7,30%
		Basse	36	15,12%	8	2,53%	54	8,39%
Passages instrumentaux		44	18,48%	48	15,23%	43	6,68%	

Tableau 60 : Distribution des emprunts en fonction de l'origine de leur opéra dans le répertoire de flûte

Indépendamment des chiffres totaux représentant le volume final de chaque prêt selon l'origine de l'auteur, le tableau de récurrence présenté ici montre le taux d'impact absolu de chaque emprunt.

Les passages instrumentaux, souvent les ouvertures, sont utilisés ici avec l'objectif de rappeler l'origine de l'emprunt dans l'œuvre de réception. D'après les données rapportées, les sections instrumentales les mieux adaptées à cette fonction dans le répertoire de la flûte sont principalement celles d'origine germanique et française. L'utilisation de sections instrumentales d'origine italienne est bien plus faible, contrairement à la proportion très élevée des emprunts vocaux. Il convient de mentionner l'emprunt spécialement élevé de sections instrumentales à l'opéra allemand *Der Freyschütz*⁶¹ et des opéras français *La Muette de Portici*⁶² et *L'Africaine*⁶³.

Les airs de groupe : les airs dans lesquelles est prévue l'intervention de trois solistes ou plus, sont complexes pour l'adaptation en une seule ligne mélodique. Cependant, comme on peut le constater, la qualité de ces airs, ainsi que la popularité qu'ils atteignent, sont le moteur parfait pour une inclusion dans le répertoire. Il convient de signaler en particulier ceux d'origine italienne, qui atteignent la récurrence remarquable de 30% chez le répertoire de flûte traversière⁶⁴, et notamment les duos de Norma et Adalgisa dans l'opéra *Norma* : « Mira, o Norma » et « Sì, fino all'ore ».

Les airs chorals : bien que cette pratique soit très répandue, comme le tableau montre, ce sont précisément ceux de l'opéra français qui sont le plus fréquemment utilisés dans le

⁶¹ L. Massart, *Souvenirs « Der Freyschutz » de Weber, morceau de salon pour piano et flûte, op. 36*, Paris, Brandus, 1853.

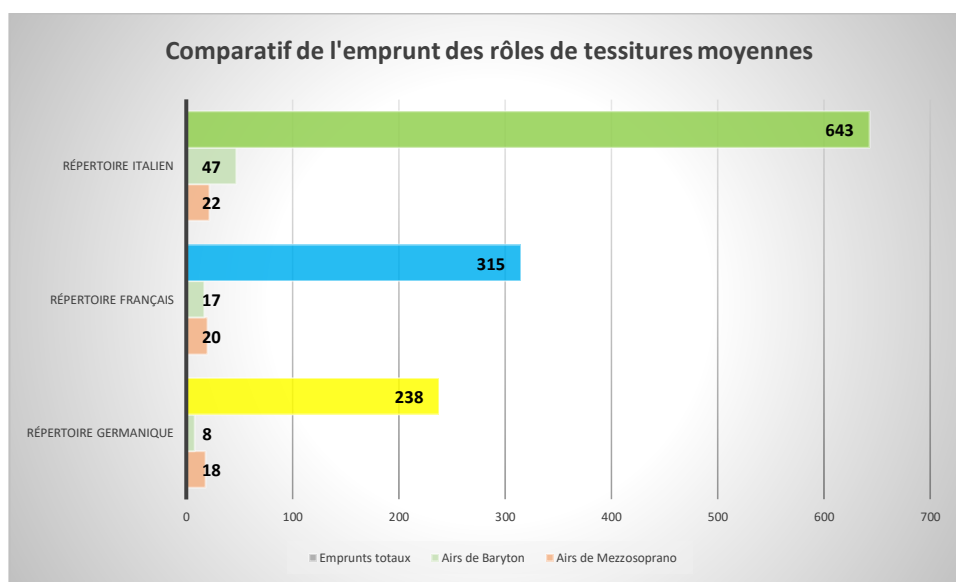
⁶² Joseph Kuffner, *18^{ème} pot-pourri pour flûte et piano sur les motifs de « La Muette de Portici » d'Auber*, Paris, les fils de B. Schott, 1830.

⁶³ L. Coninx, *Fantaisie sur « L'Africaine » de Meyerbeer pour flûte avec accompagnement de piano, op. 58*, Paris, Brandus, 1865.

⁶⁴ Giuseppe Gariboldi, *1^{er} Duo pour deux flûtes et piano*, Paris, Alphonse Leduc, 1879.

répertoire pour flûte. L'air « Chantez, chantez »⁶⁵ dans *La Dame Blanche* ou « Sainte Marie ! »⁶⁶ du *Pardon de Ploërmel* sont particulièrement dignes de mention. Cependant, la popularité et le caractère festif de certains airs chorals d'origine italienne et germanique – tels que ceux mentionnés précédemment – se reflètent ainsi dans ce répertoire pour flûte d'inspiration lyrique.

Au vu des données du tableau, le caractère quasi-exclusif des tendances révèle que les voix moyennes masculines et féminines – mezzo-soprano et baryton – obtiennent un discret pourcentage de leur emprunt, de même que la voix féminine la plus grave, la tessiture de contralto. Bien qu'il s'agisse d'airs chantés par des personnages qui passent souvent inaperçus, cela ne signifie pas que leur utilisation – à l'exception de l'absence des contraltos dans l'opéra germanique – soit inexistante. Il convient de mentionner en particulier les rôles de contralto italiens – tels que Pippo⁶⁷ dans *La Gazza Ladra*, ou le rôle emblématique de Cendrillon⁶⁸ dans *La Cenerentola* – et les rôles de mezzo-soprano germaniques tels que le rôle précité des deux sirènes dans *Oberon*.



Graphique 105 : Mise en comparaison de l'emprunt des rôles féminins et masculins de tessitures moyennes en fonction de l'origine de leur opéra dans le répertoire de flûte

L'emprunt aux rôles masculins et féminins d'airs destinés à des tessitures moyennes apparaît très discret. Toutefois, si les rôles féminins sont systématiquement supérieurs en nombre, le cas italien montre pour la première fois un décalage : les airs destinés aux rôles de baryton – généralement confiés à des personnages secondaires – parviennent non seulement à

⁶⁵ Louis Drouet, *Air écossais chanté dans « La Dame Blanche » de Boieldieu, varié pour flûte avec accompagnement de piano*, Paris, Pleyel, 1826.

⁶⁶ L. Coninx, *Fantaisie sur « Le Pardon de Ploërmel » pour flûte avec accompagnement de piano, op. 47*, Paris, Brandus, 1859.

⁶⁷ Francis Tatton Latour, *Airs de « La Gazza Ladra » pour piano avec accompagnement de flûte*, Paris, Janet et Cotelle, 1812-1824.

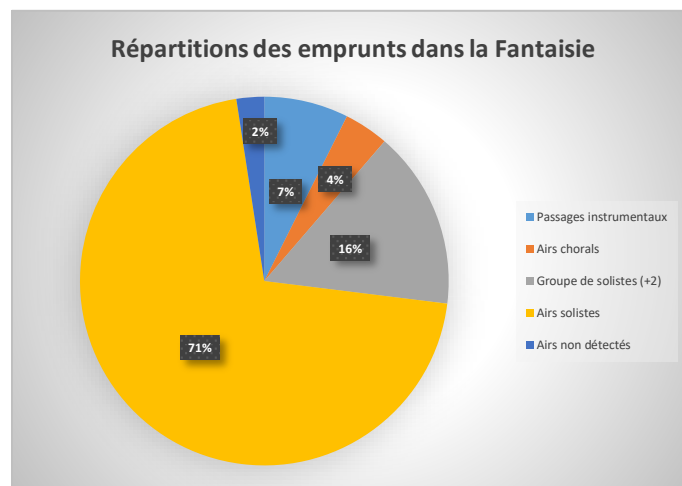
⁶⁸ Jean-Louis Tulou, *Variations pour la flûte sur un thème favori de Rossini, op. 55*, Paris, J. Meissonnier, 1829- 1850.

dépasser le nombre d'emprunts, mais à doubler celui des airs de mezzo-soprano. C'est grâce à la pertinence de rôles tels que Figaro dans *Le Barbier de Séville*, Le Conte dans *Il Trovatore*, ou Le Baron dans *La Straniera* qu'une représentation est obtenue dans le répertoire pour flûte d'inspiration lyrique. Ainsi, il semble permis d'affirmer que la récurrence qui inspire le répertoire pour flûte de certains airs d'opéra est due en partie au genre et à la tessiture pour lesquels ils ont été composés, en plus de la popularité que ces airs ont atteint au fil du temps.

3.2.2 Étude panoramique des choix de la Fantaisie

Si l'étude précédente montre la tendance générale correspondant à l'ensemble du répertoire analysé dans ce corpus, l'examen de la Fantaisie pour flûte permet d'obtenir une vision plus approfondie. Les résultats obtenus permettent de constater non seulement les ressemblances par rapport aux résultats précédents, mais aussi les dissidences. L'analyse isolée de la formule de la Fantaisie rend possible la mise en évidence de l'existence de liens de certains traits de caractère avec l'instrument. Par ailleurs, est-il envisageable d'établir des associations du timbre de la flûte avec les caractères des airs que la Fantaisie emprunte en guise d'inspiration ? La Fantaisie se prête mieux à l'établissement de ce genre d'associations ? Probablement, au vu des résultats qu'à continuation s'exposent. S'il ne semble pas exagéré d'affirmer que lors de l'exécution de la Fantaisie la flûte doit s'approprier le caractère de l'air, il ne l'est pas plus d'affirmer que le timbre de la flûte peut faire l'objet d'une association avec certains caractères des personnages à interpréter dans la construction de la nouvelle trame musicale.

Bien que la proportion d'emprunts de la Fantaisie soit presque identique à celle du chapitre précédent, elle nous permet de souligner deux différences par rapport à la tendance observée dans le répertoire général : la proportion d'emprunts d'airs chorals est nettement plus faible dans le genre de la Fantaisie – de 9% à 4% – et la tendance à l'utilisation d'airs de soliste augmente de 6 points dans la proportion par rapport au répertoire général. D'autre part, si l'on considère que les différences notées ci-dessus sont plutôt discrètes, il est possible que cette disjonction soit due à l'essence même de la Fantaisie : si grâce à elles, auteurs et interprètes cherchent à se rapprocher le plus possible de la vocalité instrumentale tant désirée, il semble évident de se concentrer également sur l'inspiration fournie par un soliste lyrique particulier au cours de l'air interprété.



Graphique 106 : Classification des emprunts dans la Fantaisie pour flûte

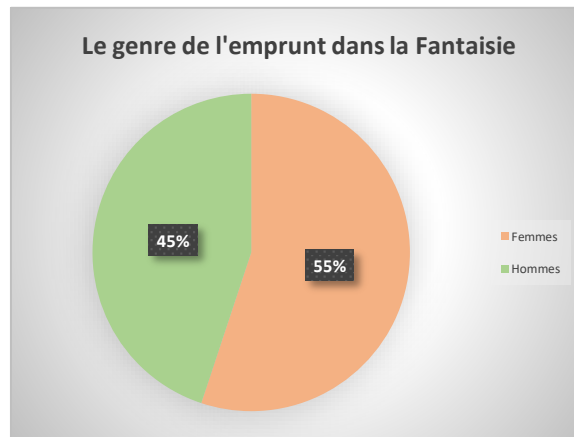
Puisque l'emprunt est destiné à obtenir cette vocalité, il est nécessaire d'accorder le caractère indispensable à son analyse. Pendant la phase de préparation à l'exécution de la Fantaisie, a lieu une appropriation de l'essence du personnage qui l'interprète au sein de l'intrigue de l'opéra. Aussi les paramètres vocaux que l'instrumentiste tentera d'imiter – le timbre, la hauteur, la couleur ou la puissance du son – ne seront-ils pas les mêmes selon le discours de l'emprunt ; et les caractères des personnages qui seront endossés lors de la performance varieront selon l'essence du rôle emprunté. À titre d'exemple, il faut noter la différence existante dans l'interprétation d'une histoire d'amour en fonction des traits de personnalité et du genre du rôle. Quelle que soit l'importance du rôle – principal ou secondaire – dans l'opéra, l'opinion tend à attribuer un plus haut degré de pudeur à un rôle féminin qu'à un rôle masculin. C'est pourquoi, afin d'éviter une bétise embarrassante – comme celle d'une interprétation naïve ou candide de La Habanera de *Carmen* de Bizet – la phase d'appropriation instrumentale des caractères des personnages est fondamentale.

	RÔLES FÉMININS			RÔLES MASCULINS		
	Soprano	Mezzo-soprano	Contralto	Ténor	Baryton	Basse
TOTAUX	284	27	24	265	47	61
	335			273		

Tableau 61 : Classification des emprunts en fonction du genre et tessiture de voix des Fantaisies

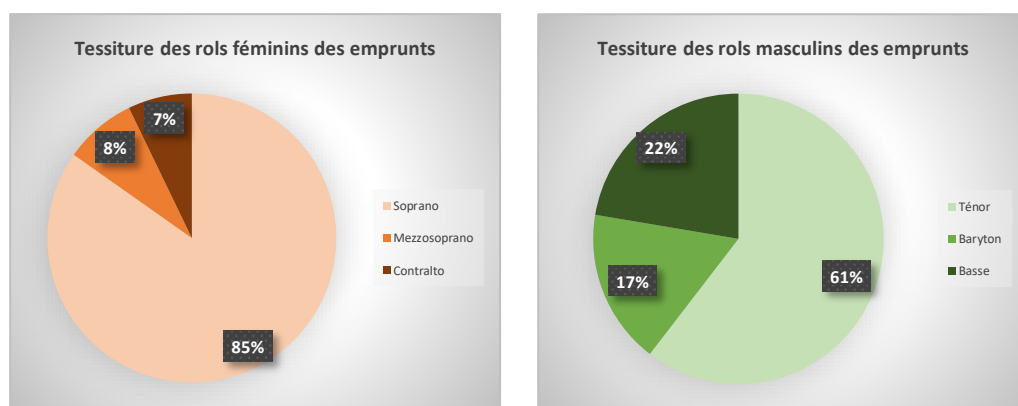
Dans la même direction que lors de l'analyse du répertoire général, le graphique de tendance des sexes indique que la Fantaisie pour flûte utilise davantage des airs chantés par des femmes. Malgré la récurrence d'un certain équilibre entre les deux sexes, la préférence pour la voix féminine qui était apparue précédemment semble se confirmer dans le cas de la Fantaisie. Serait-il donc possible que la voix féminine contienne une charge vocale plus importante que la voix masculine ? Ou, que la voix féminine soit mieux qualifiée pour servir d'inspiration au genre de la Fantaisie pour flûte ? Bien que les résultats du graphique ne nous permettent pas de donner une réponse affirmative comme un fait établi, il faut utiliser la prudence désormais

récurrente. Il est pratiquement impossible de déterminer le niveau de vocalité en fonction du genre dans son assimilation à la qualité d'expressivité. Le degré d'expressivité d'une voix individuelle ne peut qu'être déterminé de manière purement subjective. De plus, cette expressivité vocale tant recherchée par les auteurs, sera davantage associée au caractère de l'air qui sert d'inspiration qu'au genre de l'air lui-même et accessoirement aux traits de personnalité du personnage qui le chante.



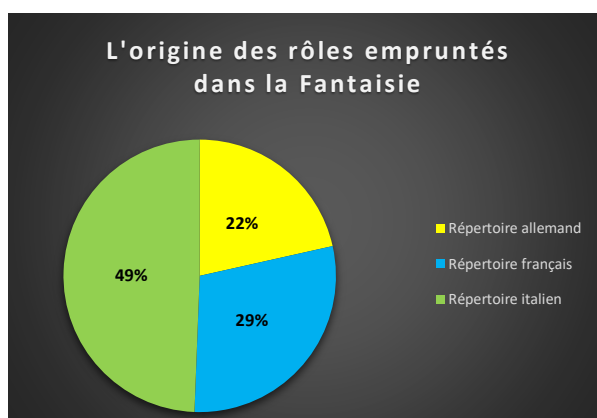
Graphique 107 : Classification des emprunts en fonction du genre

Ainsi, il est également possible d'affirmer que la tendance de l'emprunt de la Fantaisie est identique à celle du répertoire général. La seule différence qui ressort des deux graphiques ci-dessous et qui mérite d'être soulignée, est le pourcentage nettement plus élevé de préférence pour la voix féminine soprano aiguë. La Fantaisie accorde une importance particulière aux airs interprétés par les sopranos. L'association du caractère aigu de la tessiture, ainsi que son attrait pour les femmes, est perçue comme une combinaison puissante dont elle peut extraire l'essence cachée et l'associer à l'intrigue envisagée dans la partition de la flûte. En revanche, le graphique du choix de la tessiture pour les rôles masculins ne montre pas une tendance particulièrement consensuelle : si la tessiture de ténor – à l'opéra, rôle généralement associé à celui de la soprano – reste la plus utilisée, la popularité des personnages à la tessiture masculine plus grave est tout aussi importante dans la Fantaisie pour flûte.



Graphique 108 : Classification des emprunts des rôles féminins et masculins dans la Fantaisie

Si la question du genre dans les emprunts semble trouver un certain équilibre dans les différents genres de flûte d'inspiration lyrique, il n'en va pas de même pour la question de l'origine des emprunts. D'après le graphique ci-dessous, la tendance générale est identique aux précédentes : une supériorité manifeste des emprunts aux rôles d'origine italienne, suivie de ceux d'origine française et enfin de ceux d'origine germanique. Cependant, une comparaison avec les résultats analysés lors de l'étude du répertoire général révèle de discrètes différences. Cette qualité se révélera d'une grande importance dans la mesure où, pour la première fois, apparaît une augmentation de la proportion d'emprunts qualifiés dans le genre de la Fantaisie. Cette fluctuation semble indiquer que, malgré une préférence marquée pour le répertoire italien, l'attrait du personnage exprimé dans les airs chantés par des personnages d'origine française augmente dans le répertoire dit de virtuosité.



Graphique 109 : Classification des emprunts de la Fantaisie en fonction de l'origine de leur opéra

Répertoire de la Fantaisie		Répertoire germanique		Répertoire français		Répertoire italien		
Emprunts totaux		141		191		324		
Airs manquants		8	5,67%	3	1,57%	12	3,70%	
Airs chorals		14	9,92%	31	16,23%	32	9,87%	
Groupe de solistes (+2)		27	19,14%	36	18,84%	83	25,61%	
Airs de solistes	Femmes	Soprano	62	43,97%	67	35,07%	151	46,60%
		Mezzo-soprano	6	4,25%	9	4,71%	12	3,70%
		Contralto	∅	∅	6	3,14%	18	5,55%
	Hommes	Ténor	21	14,89%	47	24,60%	90	27,77%
		Baryton	6	4,25%	13	6,80%	28	8,64%
		Basse	27	19,14%	5	2,61%	29	8,95%
Passages instrumentaux		16	11,34%	28	14,65%	22	6,79%	

Tableau 62 : Distribution des emprunts de la Fantaisie en fonction de l'origine de leur opéra

La lecture du tableau de la récurrence des emprunts en fonction de leur origine révèle des points similaires et des tendances discordantes par rapport à l'analyse effectuée sur le répertoire général :

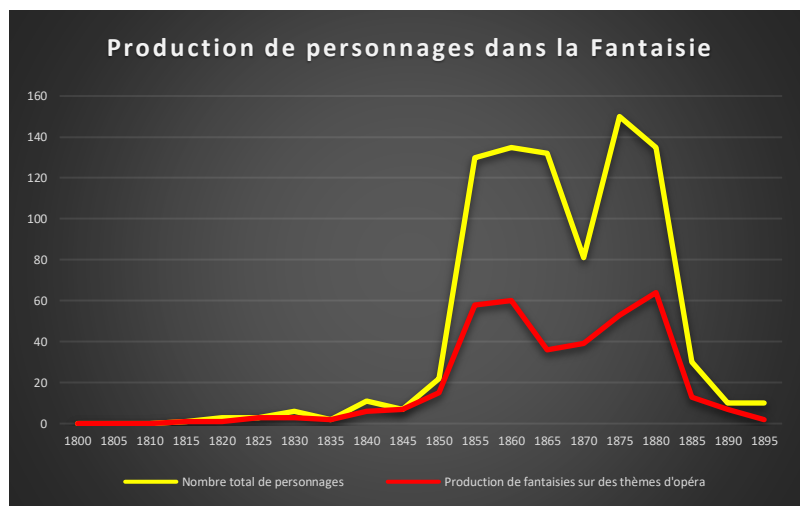
1. Tendances similaires

- L'emprunt d'airs de soliste continue de montrer une inclination vers le binôme traditionnel soprano-ténor. Le penchant pour les tessitures plus élevées des voix masculines et féminines est notoire dans le genre de la Fantaisie.
- L'utilisation de passages instrumentaux comme rappel de l'intrigue empruntée à l'opéra est récurrente dans la Fantaisie d'inspiration française.
- L'emprunt d'airs chorals dans la Fantaisie d'inspiration française indique aussi leur popularité au sein de ce genre instrumental.
- L'emprunt d'airs de groupe dans la Fantaisie d'inspiration italienne jouit d'une grande popularité, malgré une tendance à la baisse – de près de cinq points – de leur utilisation.
- L'emprunt d'airs attribués aux tessitures moyennes des voix masculines et féminines reste tout aussi discret dans la trame musicale de la Fantaisie pour flûte.

2. Tendances dissidentes

- L'écart le plus notable se situe au niveau de l'emprunt d'airs germaniques dans la Fantaisie. Alors que dans le répertoire général, résidait un parfait équilibre dans l'utilisation des tessitures de ténor et de basse, le genre de la Fantaisie montre une nette préférence pour les airs de basse. Si l'on considère que ce genre est le plus approprié au développement de la virtuosité instrumentale d'origine vocale, l'emprunt d'airs de ce registre vocal reste paradoxal.
- Par conséquent, le binôme parfait pour l'emprunt d'origine germanique est celui des rôles extrêmes : la soprano et la basse.
- L'utilisation de passages instrumentaux comme rappel de l'intrigue empruntée à l'opéra apparaît moins récurrente dans la Fantaisie d'inspiration germanique.

Après une analyse de la récurrence entre les différents airs de chaque genre en fonction de la nationalité du compositeur, il est essentiel d'observer l'évolution de cette tendance dans son ensemble d'un point de vue temporel. Ainsi, grâce à l'étude des données enregistrées dans les phases précédentes, il est possible de procéder à un décompte temporel du nombre de fois où chaque air est emprunté, en différenciant son genre et sa tessiture.

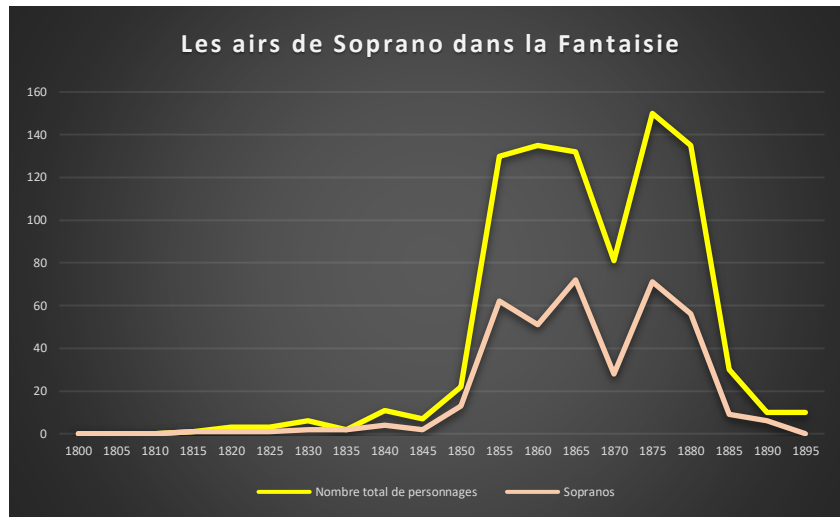


Graphique 110 : Représentation comparée de la production de personnages dans la Fantaisie

Bien que la production de la Fantaisie pour flûte d'inspiration lyrique soit utilisée comme guide pour éclairer la comparaison, c'est la première fois qu'une courbe supérieure à celle utilisée comme guide est apparente. Cependant, un tel résultat est fiable dans la mesure où l'emprunt d'une multiplicité de personnages par une seule Fantaisie a déjà été constatée et signalée. Il est clair que, pour la construction d'un discours musical complet dans lequel certains liens avec l'œuvre originale peuvent être établis, une multiplicité de thèmes doit être utilisée. Dans le même ordre d'idées, il n'est pas surprenant de constater que, malgré les courbes plus prononcées des lignes de personnages, les deux tendances présentent des orientations parallèles. En revanche, ce qui est surprenant, c'est le caractère prononcé de la courbe correspondant à 1870, par rapport à la modération de l'inflexion vécue dans la production de la Fantaisie.

A. Évolution temporelle des airs de rôles féminins

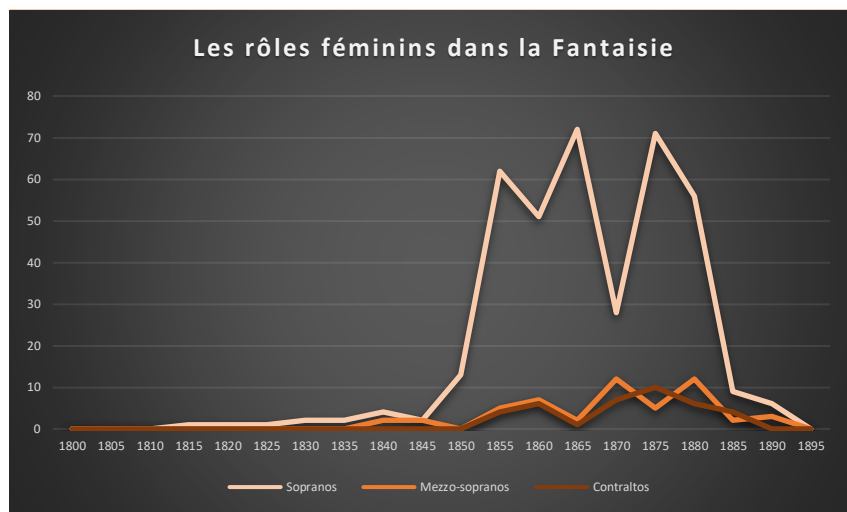
Bien que les airs correspondants à la tessiture de soprano semblent connaître une généralité dans leur récurrence tout au long du XIX^e siècle, la tendance suggérée par le graphique temporel ne va pas dans le même sens :



Graphique 111 : Représentation comparée des personnages assumés par les rôles de soprano dans la Fantaisie

Dans l'examen des tendances affichées dans le graphique des airs de soprano, l'emprunt de ce type de répertoire par la Fantaisie ne semble pas homogène dans le temps. Si la désaffectation susmentionnée est bien observable tant dans les courbes correspondant à la désaffectation de 1870 qu'à la période de réfraction de la toute fin du XIX^e siècle, les résultats correspondant à l'utilisation de ces airs entre 1850 et 1870 n'est pas concordante. Le constat porte sur une baisse sensible de leur utilisation autour des années 1860, avant de reprendre un peu plus tard, puis de poursuivre la tendance montrée par les lignes de production générales. Un tel déclin de leur utilisation est peut-être dû à plusieurs causes : l'absence d'airs de soprano suffisamment populaires à cette époque, le besoin d'une période de repos de ce type de répertoire de la part du public, ou bien un changement dans la tendance générale de l'emprunt susmentionné. Il faut également noter qu'après le déclin observé autour de 1870, et bien que l'utilisation des airs de soprano semble suivre les lignes de référence indiquées par la production générale, ce n'est qu'en apparence : à y regarder de plus près, les valeurs obtenues, non seulement ne correspondent pas à la tendance de référence, mais sont également inférieures à celles de la période précédente.

Cela signifie-t-il que l'emprunt d'airs de soprano ne suive pas les diktats de la tendance générale de la production ? Sur la base de ce qui a été observé, une réponse affirmative s'impose naturellement. Cependant, si cette inspiration s'écarte apparemment de l'inclination, c'est parce qu'elle sert sans doute un motif supérieur auquel elle est *de facto* associée : la tendance générale. Les légères divergences révélées par l'étude de ces graphiques sont dues aux fluctuations de l'inclination exprimée par le destinataire lui-même. Comme déjà noté dans la présente étude, il semblerait que ces fluctuations soient à leur tour directement impactés par la programmation de l'institution qu'est l'Opéra de Paris. Malgré ce qui finalement se révèle comme de fausses apparences, le graphique de la récurrence de l'utilisation des airs de soprano suit finalement la tendance générale. Il devient alors essentiel d'observer le panorama comparatif de la totalité des voix féminines :



Graphique 112 : Représentation comparée des personnages assumés par les rôles féminins dans la Fantaisie

Alors que les données précédentes permettaient d'apprécier une différence dans l'utilisation des différentes voix, le graphique ci-dessus privilégie une perception spatiale qui met en évidence la remarquable amplitude de celle-ci. Malgré les lignes de récurrence discrètes des voix féminines graves, il convient d'observer la présence de certains décalages par rapport aux lignes directrices de la tendance générale et à celles des sopranos. Le premier fait surprenant est le mouvement opposé à celui des sopranos dans les lignes de tendance des mezzo-sopranos et contraltos autour des années 1860. Enfin, serait la diminution susmentionnée de la courbe de la soprano due précisément à ce mouvement contraire des voix plus graves. La somme des récurrences des deux lignes (13), permettrait d'obtenir une valeur plus élevée dans le soprano (64), provoquant une courbe ascendante parallèle à celle de la tendance générale.

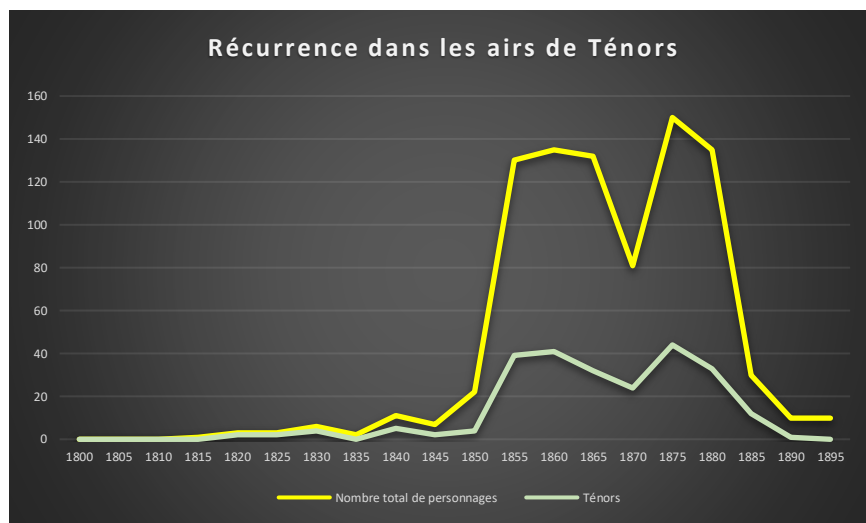
La raison de cette fluctuation paraît résider dans l'inclination particulière à emprunter des voix créées dans le passé : le caractère magique obtenu avec la voix des sirènes d'*Oberon*, et le caractère exotique des voix graves de *Semiramide* ou de *La Cenerentola*, semblent susciter l'admiration lors du processus d'inspiration de la Fantaisie pour flûte autour des années 1860. Le contre-mouvement à la tendance générale que manifeste la ligne de mezzo-soprano autour des années 1870 est frappant. Bien que la grande majorité des tendances observées jusqu'ici aient été plus ou moins impactées par les événements de cette date, l'emprunt des mezzo-sopranos connaît une période de recrudescence. La création de rôles tels que celui de Mignon⁶⁹ dans l'opéra portant son nom d'Ambroise Thomas ou celui d'Isabella⁷⁰ dans l'opéra *Les Cent*

⁶⁹ Paul-Agricole Génin, *Fantaisie pour flûte et piano sur « Mignon » d'Ambroise Thomas*, op. 23, Paris, Heugel, 1874.

Paul Taffanel, *Grande fantaisie pour flûte et piano sur « Mignon » d'Ambroise Thomas*, Paris, Heugel, 1874.

⁷⁰ Giuseppe Gariboldi, *Fantaisie de salon sur « Les Cent Vierges » de Lecocq pour flûte et piano*, Paris, Brandus & Cie, 1872.

Vierges de Charles Lecocq, outre la réutilisation de rôles de Bellini⁷¹ ou Rossini⁷², semblent être directement responsables de ce contre-phénomène.

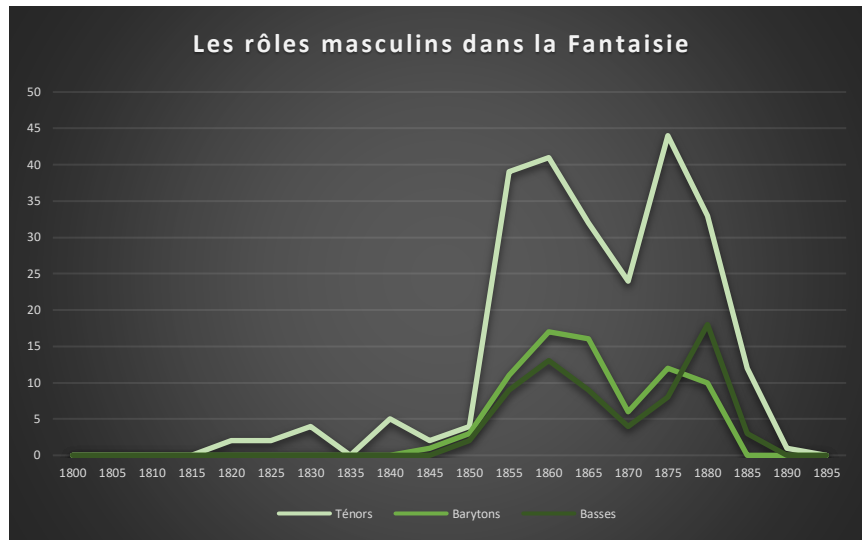


Graphique 113 : Représentation comparée des personnages assumés par les rôles de ténor dans la Fantaisie

L'analyse de la récurrence observée dans les voix masculines, et notamment celle des airs de ténor, ne représente pas une grande surprise. Malgré la tendance résultante de l'utilisation d'airs de soprano dans le genre de la Fantaisie pour flûte à présenter certaines fluctuations discordantes par rapport à la tendance générale, les graphiques montrant la récurrence des voix masculines ne présentent pas de divergences majeures. La tendance observée dans le graphique ci-dessus indique une homogénéité dans l'utilisation de ce type d'airs par la Fantaisie pour flûte. L'utilisation du timbre aigu des voix masculines constitue le paradigme d'un équilibre serein : ces airs semblent connaître à la fois une modération particulière dans leur récurrence et une récurrence particulière dans leur modération. Malgré le maintien de ce parallélisme – et à titre individuel – avec la tendance générale, le graphique de la tendance comparative des voix masculines permet d'apprécier certaines particularités :

⁷¹ Jules Herman, *Les souvenirs dramatiques du flûtiste, Fantaisie sur « La Straniera », op. 25*, Paris, E. Gérard, 1870.

⁷² Jules Herman, *Les souvenirs dramatiques du flûtiste, Fantaisie sur « L'Italienne à Alger », op. 30*, Paris, E. Gérard, 1872.



Graphique 114 : Représentation comparée des personnages assumés par les rôles masculins dans la Fantaisie

Bien qu'il soit possible d'observer des différences notables dans leur construction de toutes les tendances, toutes trois connaissent – comme cela a été le cas jusqu'à présent – deux périodes de croissance et deux périodes de déclin dans leur récurrence. Cependant, autour des années 1880, la croissance de la voix de basse est étonnante, dépassant notamment celle des barytons populaires. Des personnages tels que Figaro⁷³, Don Giovanni⁷⁴ et Leoporello de Mozart, Gottardo⁷⁵ de Rossini, Rodolfo⁷⁶ de Bellini ou Il Re⁷⁷ de Verdi, parviendront à conférer une popularité particulière aux airs qu'ils chantent dans leurs intrigues d'opéra respectives. Ainsi, malgré la supériorité notable de l'emprunt des airs de soprano sur les airs de ténor, et indépendamment du symbolisme narratologique que chaque emprunt peut impliquer, il est tout aussi essentiel de comparer les deux tendances dans la chronologie. Ainsi, et en maintenant le caractère exhaustif de cette étude, le graphique résultant nous permet de relever divergences par rapport au discours précédent :

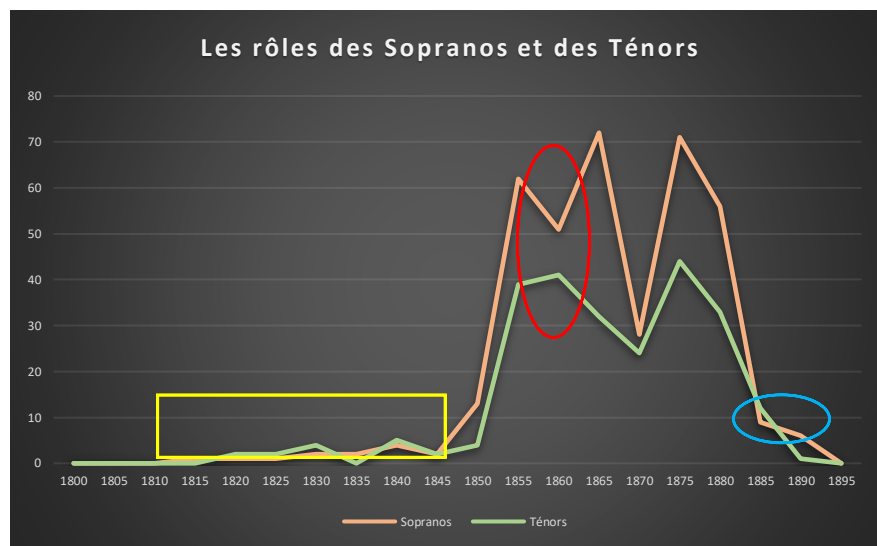
⁷³ A. Tulou, *Fantaisie facile pour flûte et piano sur « Les Noces de Figaro » de Mozart*, Paris, L. Bathlot, 1881.

⁷⁴ A. Tulou, *Fantaisie facile pour flûte et piano sur le « Don Juan » de Mozart*, Paris, L. Bathlot, 1881.

⁷⁵ A. Tulou, *Fantaisie facile pour flûte et piano sur « La Gazza Ladra » de Rossini*, Paris, L. Bathlot, 1881.

⁷⁶ A. Tulou, *Fantaisie facile pour flûte et piano sur « La Somnambule » de Bellini*, Paris, L. Bathlot, 1881.

⁷⁷ Paul-Agricole Génin, *Souvenir d' « Aïda » de Verdi, Fantaisie pour flûte et piano, op. 31*, Paris, L. Escudier, 1880.



Graphique 115 : Représentation comparée des rôles de soprano et de ténor dans la Fantaisie

Dans le graphique comparatif du répertoire pour soprano et ténor apparaissent trois périodes discordantes :

- Un conflit apparent qui fait ressortir la fluctuation de l'inclination pour les airs masculins ou féminins dans la première moitié du XIX^e siècle : les airs du Conte de Rossini⁷⁸, de Masaniello d'Auber⁷⁹ et de Gualtiero de Bellini⁸⁰ se disputent la popularité de leur rôle avec celui d'Agathe de Weber⁸¹, de Jenny de Boïledieu⁸², d'Angèle d'Auber⁸³ ou de Lucrezia de Donizetti⁸⁴.
- Un conflit résultant de chaque utilisation autour des années 1860, dans lesquelles – malgré la préservation de la hiérarchie mentionnée ci-dessus – la récurrence dans l'utilisation des airs de soprano diminue alors que les airs de ténor montrent une tendance à la hausse.
- Une dernière tentative pour faire progresser l'utilisation des airs de ténor qui eut lieu pendant la dernière période de désuétude, vers 1885. Les airs les plus populaires de

⁷⁸ Louis Drouet, *Fantaisie facile pour la flûte avec accompagnement de piano sur l'air du « Barbier de Séville » de Rossini*, Paris, I. Pleyel, 1824.

⁷⁹ Antoine-Tranquille Berbiguier, *Grande Fantaisie pour la flûte avec accompagnement de piano composée sur des motifs favoris de « La Muette de Portici » d'Auber*, Amsterdam, Theune & Co., 1828.

⁸⁰ Maximilian Joseph Leidesdorf, *Fantaisie pour flûte et piano sur des thèmes favoris de l'opéra « Il Pirata » de Bellini*, Paris, Lemoine, 1832.

⁸¹ Antoine-Tranquille Berbiguier, *Grande Fantaisie et variations pour la flûte et piano sur deux motifs de « Der Freischütz » de Weber*, op. 77, Amsterdam, chez Theune & Comp., 1826.

⁸² Antoine-Tranquille Berbiguier, *Ballade de « La Dame Blanche », Fantaisie pour la flûte et piano*, op. 81, Mayence, les fils de B. Schott, 1826.

⁸³ Jean-Louis Tulou, *Fantaisie pour flûte et piano sur des thèmes de l'opéra « Le Domino Noir » d'Auber*, op. 78, Paris, Breitkopf und Härtel, 1839.

⁸⁴ Louis-Joseph Coninx, *Fantaisie et variations sur « Nizza » pour flûte et piano*, op. 27, Paris, Bernard-Latte, 1842.

l'Alfredo⁸⁵ de Verdi, de l'Elvino⁸⁶ de Donizetti ou du Vasco de Gama⁸⁷ de Meyerbeer semblent encore vouloir chanter à travers la flûte.

Malgré les détails relevés au long de cette étude, une vue d'ensemble de l'analyse révèle une certaine homogénéité dans la tendance de la Fantaisie pour flûte d'inspiration lyrique. Quoiqu'il existe un certain équilibre dans l'utilisation des airs indépendamment du sexe, il est vrai que la préférence de ceux chantés par les femmes, et plus particulièrement par les sopranos, est manifeste. La charge expressive de la voix aiguë féminine semble être la mieux adaptée pour cette formule musicale et pour cet instrument. D'autre part, le halo de mystère et d'excentricité qui entoure l'ensemble des personnages associés aux voix graves, notamment dans les opéras d'origine italienne, s'avère être aussi une puissante ressource musicale pour les auteurs de la Fantaisie pour flûte.

3.2.3 La pertinence des traits de personnalité dans les choix des Fantaisies

Après avoir observé que la formule de la Fantaisie permettait de donner la parole à la flûte dans l'exécution d'airs, tant dans des rôles féminins que masculins de manière indistincte et consécutive, la tâche suivante est de démêler le caractère qui en est extrait. Compte tenu de la grande quantité de données, afin d'extraire celles qui font l'objet de la présente analyse – conformément aux critères de cohérence précédemment utilisés – l'emprunt qualifié selon chaque voix est alors pris comme échantillon pour ladite analyse. Dans la sélection finale des airs composant les deux tableaux ci-dessous, il est possible de retrouver les proportions observées précédemment dans les graphiques : la récurrence des airs de soprano est en effet plus élevée que celle des ténors. L'association d'un caractère essentiel, par le biais de la qualité, aux airs récurrents considérés dans cette étude, obéit à une interprétation du message principal qu'ils entendent à leur tour avec leur propre discours et avec leur fonction au sein de l'opéra en question.

Afin de connaître la tendance de la Fantaisie – auteurs, interprètes et consommateurs – dans le choix des emprunts, et après avoir repéré les airs pour soprano et ténor – tessitures les plus utilisées dans les deux genres – obtiennent une récurrence qualifiée, il est essentiel d'identifier l'essence du message de la Fantaisie. Il est donc indispensable d'effectuer une étude préliminaire sur les points suivants :

- Analyser les points clés du discours narratologique.
- Identifier la place précise occupé par l'air au sein de l'opéra.
- Analyser le message poétique utilisé par l'air dans son discours musical.
- Identifier le personnage qui le chante et sa fonction dans l'intrigue de l'opéra.
- Identifier l'intention du personnage qui le chante.

⁸⁵ Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante sur « La Traviata » de Verdi pour flûte et piano, op. 56*, Paris, Benoît aîné, 1886.

⁸⁶ Charles de Grosriez, *Fantaisie sur « La Sonnambula » de Bellini pour flûte et piano*, Paris, G. St. Angelo, 1886.

⁸⁷ François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « L'Africaine » de Meyerbeer*, Paris, Brandus, 1885.

La construction d'un tableau informatif permet ainsi de traiter plus efficacement les données recueillies et de mettre en lumière la tendance commune à chaque genre et les différences perceptibles entre eux. L'objectif de cette analyse se concentre sur la question de l'existence d'associations possibles des différentes natures de chaque air emprunté par la flûte pour la construction de son propre discours musical.

ANALYSE DES AIRS DE RÉCURRENCE DE LA SOPRANO			
OPÉRA	AIR	PERSONNAGE	NATURE
<i>Norma</i> (V. BELLINI)	* « Casta Diva »	Norma	PRIÈRE de paix Chant d'AMOUR Poids du DEVOIR ESPOIR de sérénité
<i>La Traviata</i> (G. VERDI)	* « Ah fors'è lui »	Violetta	Conflit d'AMOUR Vs LIBERTÉ Aveux de la PEUR INCERTITUDE de la prise des décisions ESPOIR d'AMOUR
<i>La Sonnambula</i> (V. BELLINI)	* « Ah! Non credrea miriarte »	Amina	Chagrin d'AMOUR État de BOULEVERSEMENT État de TRISTESSE ESPOIR de réparation
<i>I Puritani</i> (V. BELLINI)	* « Son vergin vezzosa »	Elvira	Chant d'AMOUR Chant de PURETÉ Déclaration de DÉCORUM Chant de JOIE et d'excitation pré-nuptiale
<i>La Gazza Ladra</i> (G. ROSSINI)	* « Di piacer mi balza il cor »	Ninetta	Chant d'AMOUR ESPOIR de conquête Chant de JOIE État d'IMPATIENCE
<i>Le Pardon de Ploërmel</i> (G. MEYERBEER)	* « Ombre légère qui suit mes pas »	Dinorah	Scène de FOLIE (avec flûte ≈ Lucia) Chant d'AMOUR Rêve d'ESPOIR Chant de JOIE et d'excitation pré-nuptiale
<i>L'Étoile du Nord</i> (G. MEYERBEER)	* « Veille sur eux toujours »	Catherine	PRIÈRE du souhait de bonheur Sentiment de DEVOIR - PROMESSE Chant d'AMOUR fraternel État de STOÏCISME
<i>Mignon</i> (A. THOMAS)	* « Je suis Titania la blonde »	Philine	Chant de JOIE Chant de SATISFACTION Chant de FIERTÉ Chant d'ARROGANCE
<i>Der Freischütz</i> (C. M. WEBER)	* « Und oh die Wolke sie verhülle »	Agathe	Chant MÉLANCOLIQUE Chant de MÉFIANCE Chant de PEUR Chant d'AMOUR
<i>Le Nozze di Figaro</i> (W. A. MOZART)	* « Voi che sapete »	Cherubino	Chant d'AMOUR Chant d'exaltation de la JEUNESSE Chant de DESIR sexuel Chant de NAÏVETÉ
<i>Don Giovanni</i> (W. A. MOZART)	* « Batti, batti, o bel Mazetto »	Zerlina	Chant d'AMOUR Chant de SOUMISSION Déclaration d'INNOCENCE Chant de PURETÉ naïve

Tableau 63 : Nature des airs de récurrence interprétés par des rôles de soprano

L'analyse des données contenues dans le tableau des airs pour soprano les plus fréquemment empruntés à la Fantaisie révèle une multitude d'inspirations. Un tel résultat n'est guère surprenant, il s'en dégage un fil conducteur récurrent comme s'il s'agissait d'un schéma de construction narratologique : le concept d'amour. À l'exception de l'air chanté par le personnage de Philine – « Je suis Titania la blonde » – dans *Mignon* d'Ambroise Thomas qui fera référence au concept romantique de la femme fatale, dans la mesure où il s'agit d'une femme qui échappe aux règles de soumission et de bienséance dictées par l'époque, les airs qui

inspireront le plus fréquemment les œuvres pour flûte traversière chantent l'amour. Indépendamment des traits de caractérisation que revêt chaque personnage, l'amour que ces airs relatent renvoie à des sentiments humains de toute nature, qui, bien que la plupart du temps inavouables, sont parfaitement reconnaissables. L'association que les auteurs d'opéra font du genre féminin – et que les auteurs de Fantaisies viennent ratifier – au vaste concept de l'amour est une constante, dans la mesure où le personnage qui le chante honore à la fois l'orientalisme⁸⁸ vécu en France – comme une formule pertinente d'autocritique socialement acceptée – et le souci d' « enrichir la partition de nouvelles possibilités d'évocation exotique »⁸⁹. Il est ainsi possible d'apprécier 4 types du concept d'amour :

- L'amour chaste et virginal qui se dégage des airs « Son vergin vezzosa », « Di piacer mi balza il cor » et « Batti, batti, o bel Mazetto ». Alors que dans le premier cas, le personnage partage un état de chasteté sexuelle, qualifiable de charmant, c'est-à-dire, non seulement socialement applaudi mais aussi généralement désiré, dans le second cas, il s'agit d'un état d'attente tout aussi virginal, dans lequel la femme se transforme en état de passion à la seule idée de croiser quelqu'un d'attirant. Les deux cas font allusion à un sentiment naïf d'engouement, c'est-à-dire à l'étape socialement souhaitée avant le mariage, dans laquelle les règles de bienséance ont un poids particulier. La reprise de ces airs permet au public de se voir reflété dans un état d'exaltation qui, dans ce contexte, est identifié comme un état pur. Dans le troisième cas, alors qu'il est fait référence à un amour également virginal un élément complémentaire purifie ce sentiment honorable. Dans l'air de Zerlina, la soumission féminine fait son entrée sur scène. Sous le prétexte de venir purifier le sentiment dérivé de la jalousie masculine résultant d'une situation conflictuelle provoquée au long de l'intrigue, ce concept de soumission apparaît comme naturel. Paradoxalement, c'est la femme elle-même qui invite son amant à l'agresser physiquement, comme si cela pouvait contribuer à lever le sentiment de suspicion qui obscurcit leur relation. Apparemment, le sentiment d'amour décrit dans l'air est d'une telle intensité qu'elle est prête à offrir sa propre intégrité physique.
- Le sentiment de mélancolie, associé à l'amour, est présent dans les airs « Und oh die Wolke sie verhülle », « Ombre légère qui suit mes pas » et « Ah ! Non credrea miriarte ». Si toutes trois éprouvent un amour passionné pour leurs amants respectifs, la complexité des situations narrées dans chaque opéra renforce un sentiment d'amertume destiné à assombrir cet état d'exaltation tant recherché. Alors que le surréalisme de la situation d'Amina est d'une telle intensité que son engouement ne lui permet pas d'accepter ce qui se passe, dans le cas d'Agathe, c'est simplement un mauvais présage qui provoque chez elle un malaise qui vient ternir le bien-être de son amour pour Max. Il est intéressant de noter que, dans les deux cas, elles anticipent leurs propres malheurs. L'air de Dinorah interpelle le spectateur du *Pardon de Ploërmel*, dans lequel le personnage en état de transe, se croyant à la veille de son propre mariage, apprend à

⁸⁸ Edward Saïd, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* [trad. de l'anglais par Catherine Malamoud], Paris, Seuil, 1980.

⁸⁹ Danièle Pistone, *La Musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Honoré Champion, 1979, p. 22.

danser avec sa propre ombre. En outre, l'utilisation du timbre de la flûte pour colorer le discours de Lucia, rappelle sa propre scène de folie dans l'opéra de Donizetti.

- L'amour charnel, en tant que sentiment – ou plutôt instinct – clairement sexuel, est plus ou moins déguisé dans les arias de « Voi che sapete », « Ah fors'è lui » et la populaire « Casta diva ». Si la popularité de l'opéra de Mozart est légendaire, celle de l'air du Cherubino ne l'est pas moins, car le compositeur n'hésite pas à mettre en musique des vers sans doute trop osés pour l'époque :

*Sospiro e gemo senza voler,
Palpito e tremo senza saper,
Non trovo pace notte ne dì,
Ma pur mi piace languir cost⁹⁰.*

Ce poème fait allusion à un état d'exaltation permanente typique de la jeunesse – et de l'inexpérience – dans lequel « les soupirs, les gémissements et les tremblements divers » ne peuvent être contrôlés. L'air de Violetta, en revanche, est moins explicite : dans un discours d'engouement évident, elle fait également allusion à l'acte charnel que les deux personnages semblent avoir partagé « cet homme, si attentif et pourtant si discret, qui tournait autour de mon lit ». La conjoncture de la maladie terminale que reconnaît la courtisane ajoute une touche de drame, de condescendance et de compassion empathique qui aide à accepter une histoire à connotation sexuelle. Le cas de Norma est certainement le moins explicite des trois, car le personnage plaide pour la paix dans une prière à la Lune. Alors que dans la première ligne de l'invocation, Norma fait allusion à la chasteté divine comme meilleur mode de lucidité visionnaire, dans la dernière ligne de l'extrait, elle fait référence au véritable amour – « la beauté me revient, du premier amour fidèle » – entre elle et son amant. Si l'invocation ne parle pas explicitement d'un amour essentiellement charnel, c'est au contraire sa conséquence la plus directe.

- L'amour fraternel est également présent dans l'air « Veille sur eux toujours », dans laquelle le personnage de Catherine – honorant la promesse faite à sa mère – sacrifie son bonheur pour celui de son frère. Pour que celui-ci épouse sa bien-aimée, elle doit s'engager à sa place dans la campagne militaire russe. Alors que les amoureux se dirigent vers l'autel, c'est vers le peloton de conscription qu'elle se dirige tout en entonnant stoïquement cette supplique : « prenez toujours soin d'eux ». Le rappel d'une promesse antérieure rajoute un poids moral au personnage, qui gagne de fait une meilleure considération dans ce chant d'amour pour la famille ; c'est un symbole de loyauté et d'honneur.

C'est en reprenant l'essence de ces airs qui inspirent le répertoire de la Fantaisie, que la flûte devient un instrument de musique aux multiples facettes. De plus, le caractère polymorphe de l'interprète semble être un atout indispensable afin de pouvoir honorer toutes les catégories de sentiments issus de l'exaltation de l'amour. L'intensité de la récurrence dans l'emprunt de ce type de répertoire lyrique constatée dans cette étude indique également cette association

⁹⁰ Je soupire et je gémis sans le vouloir, je palpité et je tremble sans le savoir, je ne trouve pas la paix de la nuit, mais j'aime encore me languir ainsi [traduit de l'italien par l'auteur de l'étude].

d'importance capitale : le timbre de la flûte comme étant le mieux adapté pour représenter le sentiment puissant que procure l'amour dans toutes ses versions. La force expressive dudit timbre semble correspondre à la force expressive qui se dégage des airs indiqués, chantés par la tessiture supérieure des voix de femmes.

Une analyse similaire des airs empruntés par la formule de la Fantaisie et destinés à l'origine aux ténors s'impose. Afin d'observer de près les similitudes et les différences de la nature de ces airs en fonction du sexe de la voix chantée, la construction d'un tableau d'étude similaire à celui présenté ci-dessus est nécessaire :

ANALYSE DES AIRS DE RÉCURRENCE DU TÉNOR			
OPÉRA	AIR	PERSONNAGE	NATURE
<i>Rigoletto</i> (G. VERDI)	* « È il sol dell'anima »	Il Duca	Déclaration d' AMOUR VÉRITABLE Chant de SEDUCTION Chant d'EXALTATION masculine État de CONFIANCE masculine
<i>La Sonnambula</i> (V. BELLINI)	* « Tutto in quest'istante »	Elvino	Chant d' AMOUR Chant de JOIE Chant d'ENTHOUSIASME Exaltation de l'ÉMOTION
<i>L'Elisire d'amore</i> (G. DONIZETTI)	* « Una furtiva lagrima »	Nemorino	Chant d' AMOUR Chant de SOULAGEMENT Chant d'ESPOIR PRIÈRE de rassemblement
<i>Le Barbier de Séville</i> (G. ROSSINI)	* « Ecco ridente in cielo »	Il Conte	Chant d' AMOUR Chant de SÉDUCTION État de CONFIANCE masculine Chant de JOIE
<i>La Muette de Portici</i> (D. F. E. AUBER)	* « Du pauvre seul ami fidèle »	Masaniello	Chant d' AMOUR fraternel Chant de TENDRESSE fraternel Chant de RECONFORT ESPOIR de reconstruction
<i>Der Freischütz</i> (C. M. WEBER)	* « Durch die Wälder »	Max	Chant d' AMOUR Chant de MÉFIANCE Chant de PEUR Chant d'ESPOIR
<i>Die Zauberflöte</i> (W.A. MOZART)	* « Wie stark ist nicht dein »	Tamino	Chant de AMOUR Chant d' ABATTEMENT Chant d'ESPOIR PRIÈRE de rassemblement

Tableau 64 : Nature des airs de récurrence interprétés par des rôles de ténor

La nature des airs masculins de récurrence dans la Fantaisie coïncide étonnamment avec le cas des airs féminins. Si l'une des préoccupations majeures dans le processus de caractérisation des personnages d'opéra est de mettre en évidence des traits de caractère puissamment liés à la virilité masculine, il est surprenant de les voir très atténués dans les airs empruntés par les auteurs des Fantaisies pour flûte. Le concept d'Amour est une fois de plus le fil conducteur de la tendance observée dans la Fantaisie pour flûte.

- La notion d'amour chaste passionné et socialement préservé se reflète dans les airs « Tutto in quest'istante » et « Una furtiva lagrima ». Dans le premier, le personnage d'Elvino s'abandonne à l'exaltation que provoque en lui l'intensité de ses sentiments pour sa bien-aimée. L'enthousiasme de ces vers joue plutôt un rôle flatteur, mêlé à un jeu de séduction modéré – légèrement déguisé – mais socialement accepté : le message final

reste l'état d'exaltation provoqué par l'amour sincère. Dans un sens analogue, le sentiment de soulagement que ressent Nemorino après avoir découvert ce qu'il croit être la réciprocité des sentiments pour sa bien-aimée, se voit dans l'air chanté. Les couplets de cet air, associés aux caractéristiques attachantes de la maladresse dont fait preuve le personnage lui-même, parviennent à déclencher une sensation de douceur chez l'auditeur, tout en renforçant le concept d'amour chaste et virginal prétendu. Dans les deux cas, le spectateur a l'occasion de s'identifier à un personnage attachant dans la manifestation de sentiments d'exaltation qui, hors contexte, seraient socialement répréhensibles.

- Jusqu'à présent, la tradition du concept d'amour charnel représenté dans l'opéra était renforcée par l'association avec le concept de virilité masculine symbolisé par les rôles des voix graves. Cependant, cette tradition devait être entravée par la naissance du rôle du ténor séducteur – jusqu'alors incarné par les voix graves de Don Giovanni ou Figaro dans les opéras de Mozart – typique de l'opéra romantique. Le caractère doux de la voix masculine aiguë va engendrer une acceptation de ce type de rôle, et le caractère emblématique du personnage va contribuer à sa tolérance sociale. C'est le cas des airs « È il sol dell'anima » et « Ecco ridente in cielo », dans lesquelles les deux personnages déclarent ouvertement leur amour dans des sérénades en l'honneur de la bien-aimée. Le caractère séducteur, notable dans les traits de personnalité du personnage, renforce le caractère insinuant de l'air. Dans le premier cas, Il Duca parvient à se faufiler dans le jardin de Rigoletto et, après avoir soudoyé sa dame d'honneur, réussit à chanter à sa fille :

*È amor che agl'angeli più ne avvicina !
Adunque amiamoci, donna celeste ;
D'invidia agli uomini sarò per te⁹¹.*

Le but ultime d'un tel déploiement de moyens est apparemment charnel ; malgré le revirement surprenant du caractère de l'air au cours du discours de l'opéra, les couplets deviennent brusquement séduisants, intimes et séducteurs. À l'inverse, bien que l'air du Conte soit tout aussi séducteur, le caractère charnel est moins apparent. La sérénade qu'il chante depuis quelque temps dans le but de conquérir sa bien-aimée a une retenue qui pourrait passer pour de l'amour chaste – « Je vois ce cher visage, cette âme amoureuse » – mais le détail de sa personnalité déguisée⁹² associé à la fin de ses vers – « Oh, instant d'amour, quel heureux moment » – révèle, non sans une certaine violence, ses véritables intentions. La tendresse provoquée par l'observation des ruses d'un amant dans le but d'obtenir le cœur – chaste – de son amant, semble justifier socialement tout désir de nature charnelle.

- L'air « Du pauvre seul ami fidèle », chanté dans l'opéra *La Muette de Portici* de Meyerbeer, met une fois de plus en évidence l'amour dans lequel seul le sentiment de

⁹¹ C'est l'amour qui se rapproche le plus des anges ! Aimons-nous donc les uns les autres, femme céleste ; à cause de toi, je serai envieux des hommes [traduit de l'italien par l'auteur de l'étude].

⁹² Il est important de rappeler que pendant les épisodes de la sérénade dont il est question ici, le personnage du Conte se fait passer pour l'étudiant Lindoro dans l'espoir de gagner le cœur de Rosine.

bienveillance fraternelle est impliqué. Après une dure bataille provoquée par Masaniello dans le but de venger l'honneur de sa sœur, le besoin de repos l'incite à réconforter par ses vers une Fenella épuisée. Le caractère de l'air fait plutôt penser à une berceuse, dans laquelle il offre sa vigilance pour permettre la sérénité d'un sommeil réparateur.

- Bien que la thématique de l'amour soit également présent dans les airs « Durch die Wälder » et « Wie stark ist nicht dein », c'est le sentiment de malaise mélancolique qui donnera finalement le pouls à l'intérieur des couplets. De façon étonnante, les deux airs relatent des situations incompréhensibles qui ébranlent l'équilibre des deux personnages : la crainte de la perte de l'être aimé à cause de ces événements soudains remet en question leur capacité à surmonter de telles situations. Même si les deux histoires partagent les fondements de la construction fantaisiste du XVIII^e siècle, l'intrigue de l'histoire oblige les personnages à agir différemment : Max craint d'avoir définitivement perdu ses facultés et de ne pas être à la hauteur de l'amour d'Agathe lors du concours de tir, et Tamino craint de perdre sa chance de tomber amoureux de Pamina en ne comprenant pas la confrontation des deux versions différentes – dans ce qui se révèle être finalement la dispute paternelle pour la garde d'une fille – qui lui est proposée au cours de l'intrigue. Le lien commun au caractère des deux extraits réside dans l'espoir qu'elles montrent toutes deux en chantant l'amour.

D'où le constant que l'emprunt de ces airs pour inspirer les Fantaisies pour flûte révèle non seulement la puissance d'expression de la flûte traversière, mais aussi l'adaptabilité particulière de son timbre. Cette double capacité de l'instrument permettra à son interprète de faire ressortir des sentiments a priori antagonistes – tels le désir charnel et l'amour platonique – dans un même discours instrumental d'inspiration vocale. Ainsi, la capacité d'adaptation permet au flûtiste de s'approprier le sentiment d'Amour qui se manifeste dans ces airs et de lui donner une nouvelle voix grâce à son interprétation avec l'instrument. A son tour, la richesse et la malléabilité du timbre de la flûte permettront au compositeur des possibilités plus nombreuses pour emprunter ces airs. Par ailleurs, les Fantaisies pour flûte montrent l'aptitude de l'instrument à chanter aussi bien l'amour chaste et retenu des sopranos que la séduction sensuelle des ténors, sans exclure le désir sexuel déguisé en une cause supérieure socialement acceptée. Cependant, la tendance générale indique précisément le sentiment d'amour pur de toutes sortes – socialement approprié aux normes de la bienséance – qui conviendra le mieux au discours de la flûte dans ses propres Fantaisies.

L'étude des personnages dans l'emprunt de récurrence qualifiée⁹³ des Fantaisies pour flûte permet d'observer de près l'association des traits de caractère qui, au cours du processus d'adaptation, seront associés au timbre de la flûte – sans faire de différence entre l'instrument de système ancien et celui de Boehm – et à l'interprète. Il est essentiel de proposer une différenciation de cette association de traits de caractère, en fonction de leur genre et de leur tessiture :

⁹³ La sélection de l'emprunt qualifié dans cette étude comprend les personnages dont les arias apparaissent au moins cinq fois dans les Fantaisies pour flûte.

1. Les traits de personnalité des personnages féminins :

OPÉRA	SOPRANO	EMPRUNTS	RÔLE	TRAITS DE PERSONNALITÉ
<i>Norma</i> (V. BELLINI)	NORMA	29	*Grande prêtresse du temple des druides, et fille du chef Oroveso	*Passionnée, souffrante, mais surtout condamnée et sacrifiée ⁹⁴ . *Mère tendre. *Héroïne noble, généreuse et aimante.
	ADALGISA	15	*Jeune ministre du Temple d'Irminsul. Elle n'est pas encore consacrée druidesse et demande à Norma de la défaire de son serment.	*Naïve *Loyale *Dévouée.
<i>Der Freischütz</i> (C. M. WEBER)	AGATHE	15	*Fille du forestier Kuno. *Héroïne amoureuse de Max.	*Femme pure et pieuse ⁹⁵ .
	AENNCHEN	7	*Jeune cousine d'Agathe et dame de compagnie d'Agathe. *Rôle secondaire.	*Jeune fille légère, fière et moqueuse ⁹⁶ .
<i>Le Barbier de Séville</i> (G. ROSSINI)	ROSINA	5	*Orpheline sous la tutelle du Dr Bartolo. *Amoureuse de Basilio (prof. Musique). *Importante dot de mariage.	*Fille noble et ingénue –au départ– qui se dévoile ensuite dotée d'une grande lucidité [cherche l'émancipation].
<i>La Sonnambula</i> (V. BELLINI)	AMINA	13	*Orpheline, fille adoptive de Teresa, la meunière. *Sonnambule. *Fiancée d'Elvino, le fermier.	*Jeunesse. *Incompréhension. *Innocence. *Sensibilité.
<i>Die Zauberflöte</i> (W.A. MOZART)	PAMINA	5	*Fille de la Reine de la Nuit. *Prisonnière de Sarasatro.	*Vulnérabilité. *Courage.
<i>La Gazza Ladra</i> (G. ROSSINI)	NINETTA	9	*Fille de Fernando. *Servante des Vingradito.	*Innocence. *Impatience de la jeunesse. *Intégrité morale.
<i>Semiramide</i> (G. ROSSINI)	SEMIRAMIDE	5	*Reine de Babylone. *Personnage mythologique, descendante d'Achille et de Penthésilée.	*Demi-déesse *Chef de guerre et conquérante [Valeureuse et courageuse] *Ambition et lascive [inceste]
<i>Le Nozze di Figaro</i> (W. A. MOZART)	LA CONTESSA	7	*Rosina, Comtesse d'Almaviva. *Épouse du Conte [de l'opéra <i>le Barbier de Séville</i>]. *Malheureuse à cause du manque d'attention du Comte.	*Personnage sérieux au milieu de comique. *Noblesse et sensibilité. *Faussement suspectée d'adultère.
	CHERUBINO	9	*Page du comte Almaviva. *Amoureux en secret de la Comtesse. *Adolescent éveillé à l'amour.	*Amour éphémère. *Passion charnelle. *Ambiguïté androgyne.
<i>L'Elisire d'amore</i> (G. DONIZETTI)	ADINA	8	*Riche propriétaire d'une ferme. *Amoureuse de Nemorino. *Flirt avec le militaire Belcore.	*Jeune fille capricieuse. *Enjouée. *Séductrice. *Sensibilité [trait évolutif]
<i>Don Giovanni</i> (W. A. MOZART)	ZERLINA	10	*Jeune paysanne. *Fiancée à Masetto.	*Fraîche. *Naïve.
<i>Aida</i> (G. VERDI)	AIDA	9	*Fille d'Amonastro, roi d'Éthiopie. *Esclave de la princesse égyptienne Amneris. *Amoureuse de Radamès.	*Conflit de loyauté. *Fidélité. *Passion. *Courage.
<i>La Traviata</i> (G. VERDI)	VIOLETTA	15	*Courtisane de haut rang. *Malade. *Amoureuse d'Alfredo.	*Mœurs reprochables. *Sens du sacrifice. *Femme mourante : moralité.
<i>I Puritani</i> (V. BELLINI)	ELVIRA	8	*Fille de Gualtiero, un partisan des Puritains. *Amoureuse d'Arturo. *Obligée d'épouser Riccardo.	*Femme incomprise. *Femme trahie. *Scène de Folie.
<i>Le Pardon de Ploërmel</i> (G. MEYERBEER)	DINORAH	12	*Femme bretonne abandonnée le jour de son mariage.	*Compassion. *Perte de la raison. *Scène de folie.

⁹⁴ Laure-Hélène Sacco, « Norma, personnage tragique de l'opéra romantique », *Arzanà : Le Personnage tragique. Littérature, théâtre et opéra italien*, n° 14, 2012, p. 147-157.

⁹⁵ <https://www.olyrix.com/oeuvres/83/der-freischutz/a-propos> [Consulté le 16 août 2022]

⁹⁶ <https://www.olyrix.com/oeuvres/83/der-freischutz/a-propos> [Consulté le 16 août 2022]

<i>I Capuleti ed I Montecchi</i> (V. BELLINI)	GIULIETTA	5	*Fille du leader capulet. *Amoureuse de Romeo. *Fiancée de Tebaldo.	*Soumise et docile. *Passion véritable. *Amour maudit.
<i>L'Étoile du Nord</i> (G. MEYERBEER)	CATHERINE	8	*Héroïne russe. *Amoureuse de Pierre le Grand	*Loyauté. *Dévouement. *Sacrifice. *Force d'esprit.

Tableau 65 : Les traits de personnalité des rôles de soprano

OPÉRA	MEZZO-SOPRANO	EMPRUNTS	RÔLE	TRAITS DE PERSONNALITÉ
<i>Oberon</i> (C. M. WEBER)	MEERMÄDCHEN	6	*Deux sirènes chanteuses. *Personnages mythologiques.	*Enchanteresses. *Pouvoirs hypnotiques.
<i>Il Trovatore</i> (G. VERDI)	AZUCENA	7	*Femme gitane vivant dans un campement. *Fille d'une sorcière brûlée. *Mère présumée de Manrico.	*Amour maternel. *Esprit de vengeance. *Voyante. *Folie

Tableau 66 : Les traits de personnalité des rôles de mezzo-soprano

OPÉRA	CONTRALTO	EMPRUNTS	RÔLE	TRAITS DE PERSONNALITÉ
<i>La Gazza Ladra</i> (G. ROSSINI)	ARSACE	9	*Commandant de l'armée. *Fils de Nino et Semiramide. *Personnage masculin travesti. *Amoureux de Semiramide/Azema.	*Bravoure. *Loyauté *Sentiment de devoir. *Inceste.
<i>La Cenerentola</i> (G. ROSSINI)	CENERENTOLA	5	*Cendrillon. *Belle-fille de Don Magnifico. *Bouc émissaire de la maison.	*Modestie. *Abnégation. *Bonté d'esprit. *Sens exceptionnel du pardon.

Tableau 67 : Les traits de personnalité des rôles de contralto

L'association des différents traits de personnalité offre une tendance différente selon la tessiture du rôle auquel est associé le personnage. Il n'est pas surprenant d'observer que les voix aiguës des femmes – la tessiture de soprano – sont associées aux traits attribués à l'archétype de la femme parfaite. Des caractères tels que la pureté d'esprit, la sensibilité féminine, la vulnérabilité, la docilité et la soumission, l'innocence naïve, ainsi que la loyauté envers les personnages masculins, semblent condenser tous les traits socialement acceptables d'une femme bonne. Compte tenu de la forte utilisation de ces personnages dans les Fantaisies pour flûte, il n'est guère étonnant que dans la France du XIX^e siècle, ils soient associés à la recherche permanente de la vocalité évoquée plus haut. La recherche d'un son de flûte fin, sensible, naïf, lumineux et délicat ne semble pas être particulièrement complexe à réaliser par un instrumentiste avisé.

Un autre trait général qui se dégage de ces personnages est la connotation dramatique de la femme souffrante, sacrifiée et incomprise qui, à de nombreuses reprises – comme Lucia, Elvira ou Dinorah entre autres – est propulsée dans un état de dérangement mental. Cette passion prononcée dans l'extériorisation d'un sentiment est également associée au timbre de la flûte, puisque, grâce à son timbre cristallin et aigu, le spectateur l'identifie rapidement comme un effet surnaturel. Le pouvoir de cette image – traduite dans l'extraordinaire de ces femmes folles – surgit également dans ce timbre fantastique de la flûte traversière. Il est capable de provoquer chez le spectateur – grâce à ses possibilités mécaniques extrêmement agiles – le

sentiment d'entendre une voix mystérieuse. L'intensité du son qui peut être obtenu grâce à une utilisation correcte de la quantité de la colonne d'air et de la pression à l'intérieur lui permet de se voir associer une série de traits de caractère d'une puissante vitalité auparavant inatteignables.

Il existe un troisième trait de caractérisation dans ces voix féminines aiguës, sans doute plus populaires, mais avec moins d'intégrité morale que ce qui est socialement acceptable. Les traits exotiques identifiés aux femmes libérées, comme la séduction d'Adina, la débauche de Violetta, le désir charnel de Cherubino – qui représente pourtant un rôle masculin androgyne – ou aux femmes fortes, traduite dans l'ambition politique de Semiramide, trouvent également refuge dans le timbre de la flûte. Bien que ces traces d'identité représentent des caractéristiques plutôt antagonistes de la personnalité humaine, leur utilisation dans le processus de construction d'une variété de discours narratologique est vitale. Sans eux, l'absence de contraste serait évidente, ainsi que le manque d'indication quant à l'attitude à observer par l'interprète.

Les voix féminines graves – dans leurs incursions limitées dans les Fantaisies pour flûte – adoptent des traits moins moralement édifiants que les voix susmentionnées. Indépendamment des cas spéciaux des personnages rossiniens de Cendrillon ou d'Arsace, ces voix se font l'écho des traits plutôt déplorable des personnages fantastiques ou marginaux au sein de la société du XIX^e siècle. Ainsi, les qualités fantastiques dont font preuve les sirènes d'*Obéron* s'inscrivent parfaitement dans la lignée de celles évoquées plus haut à propos de l'absence de raison. Et le personnage d'*Azucena* en vient à représenter un esprit de rancœur et de vengeance nourri par le passage des années du personnage. Bien que, *a priori*, le timbre de la flûte se prête peu à ce type de caractérisation, il est important de noter que les airs auxquels les auteurs de la Fantaisie pour flûte ont recours, expriment la tendresse et la compassion provoquées par le malaise d'une mère qui se trouve acculée.

2. Les traits de personnalité des personnages masculins

OPÉRA	TÉNOR	EMPRUNTS	RÔLE	TRAITS DE PERSONNALITÉ
<i>Norma</i> (V. BELLINI)	POLLIONE	8	*Proconsul romain en Gaule, père des enfants de Norma, amoureux d'Adalgisa.	*Figure masculine forte : à la fois militaire conquérant et amoureux de Norma, puis d'Adalgisa ⁹⁷ .
<i>Der Freischütz</i> (C. M. WEBER)	MAX	6	*Forestier. *Amoureux d'Agathe mise à l'épreuve.	*Amour amoureux désespéré. *Franchisse. *Bravoure et loyauté. *Esprit faible manipulable ⁹⁸ .
<i>Le Barbier de Séville</i> (G. ROSSINI)	IL CONTE	9	*Conte d'Almaviva *Jeune amoureux de Rosina. *Personnages à multiples travestissements	*Sensibilité amoureuse. *Détermination. *Esprit conquérant et séducteur.
<i>La Sonnambula</i> (V. BELLINI)	ELVINO	10	*Jeune fermier *Amoureux d'Amina	*Jeunesse *Insécurité personnelle *Personnage immature
<i>Die Zauberflöte</i> (W.A. MOZART)	TAMINO	5	*Prince égyptien. *Amoureux de Pamina.	*Vulnérable. *Courageux. *Volontaire.

⁹⁷ <https://www.olyrix.com/oeuvres/613/norma/personnages> [Consulté, le 16 août 2022]

⁹⁸ <https://www.olyrix.com/oeuvres/83/der-freischutz/a-propos> [Consulté le 16 août 2022]

<i>L'Elisir d'amore</i> (G. DONIZETTI)	NEMORINO	10	*Jeune paysan « le petit rien ». *Amoureux d'Adina.	*Personnage naïf. *Amoureux et désespéré. *Sympathie et Compassion.
<i>Anna Bolena</i> (G. DONIZETTI)	PERCY	6	*Ancien amant d'Anna Bolena, humilié par le roi. *Amoureux d'Anna Bolena.	*Passion. *Humiliation. *Rancune.
<i>La Traviata</i> (G. VERDI)	ALFREDO	11	*Jeune bourgeois de province. *Amoureux et amant de Violetta Valéry.	*Persévérant. *Généreux. *Vif.
<i>La Muette de Portici</i> (D. F. E. AUBER)	MASANIELLO	5	*Pêcheur de Portici. *Frère de Fenella.	*Vengeance. *Bienveillance fraternelle. *Esprit protecteur. *Fort caractère proche colérique.
<i>Richard Cœur de Lion</i> (A. GRÉTRY)	BLONDEL	11	*Compagnon de Richard, Roi d'Angleterre. *Troubadour.	*Vivacité d'esprit. *Adaptable. *Courageux. *Loyauté.
<i>Rigoletto</i> (G. VERDI)	IL DUCA	7	*Duc de Mantoue. *Il se dit amoureux de Gilda.	*Éternel séducteur. *Amant volubile. *Bon vivant.
<i>Lucia di Lammermoor</i> (G. DONIZETTI)	EDGARDO	6	*Maître de Ravenswood. *Fiancé secret de Lucia.	*Loyauté. *Amour véritable. *Force d'esprit. *Fort tempéramental.

Tableau 68 : Les traits de personnalité des rôles de ténor

OPÉRA	BARYTON	EMPRUNTS	RÔLE	TRAITS DE PERSONNALITÉ
<i>Le Barbier de Séville</i> (G. ROSSINI)	FIGARO	5	*Barbier du Comte d'Almaviva. *Factotum de Séville. *Figure populaire de la ville.	*Ductilité. *Rusé. *Sympathie.
<i>Die Zauberflöte</i> (W.A. MOZART)	PAPAGENO	6	*Oiseleur.	*Peu courageux. *Sans ambition. *Bon vivant. *Farceur et fanfaron.

Tableau 69 : Les traits de personnalité des rôles de baryton

OPÉRA	BASSE	EMPRUNTS	RÔLE	TRAITS DE PERSONNALITÉ
<i>Le Nozze di Figaro</i> (W. A. MOZART)	FIGARO	9	*Valet du Comte.	*Joyeux. *Espiegle. *Jaloux
<i>Don Giovanni</i> (W. A. MOZART)	DON GIOVANNI	11	*Gentilhomme séducteur. *Collectionneur des conquêtes féminines. *Éternel jouisseur.	*Séducteur. *Dévoyé. *Menteur. *Manipulateur.
<i>I Puritani</i> (V. BELLINI)	GIORGIO	8	*Oncle d'Elvira. *Ancien colonel puritain.	*Figure paternelle. *Compassion. *Empathique.

Tableau 70 : Les traits de personnalité des rôles de basse

Comme dans le cas des rôles féminins, les traits de caractère des personnages masculins sont considérés comme reflétant l'archétype de la masculinité socialement acceptable. Alors qu'aujourd'hui, ce concept serait sans doute associé aux voix graves – en tant que symbole de virilité – au cours du XIX^e siècle, il est identifié aux voix plus aiguës des hommes capables d'une plus grande souplesse technique. Ce sont précisément les rôles joués par les ténors qui seront associés à des traits socialement recherchés tels que la force, la bravoure, la détermination, la persévérance, la loyauté et l'audace. Cet archétype de l'homme parfait passe essentiellement par des signes extérieurs de force qui se traduisent par l'intensité de leurs interprétations respectives, parfaitement adaptables pour l'instrument dont il est question ici.

De plus, la générosité du personnage ou l'esprit de protection parfois apprécié, viennent renforcer cette symbolique autour de l'archétype romantique de la virilité.

Cette force masculine, indispensable dans la figure du héros incarnant le rôle principal, est souvent associée à des sentiments de la sphère pudique – et essentiellement autour du concept d'Amour – qui viennent s'interroger sur la nature humaine du héros en question. Ainsi, ces traits d'amour, de passion, de compassion, d'insécurité et parfois de vulnérabilité sont facilement identifiables dans le timbre de la flûte traversière. Il est quasi impossible de ne pas associer l'un de ces traits de caractère aux personnages que les Fantaisies pour flûte empruntent. Par ailleurs, l'adoucissement de ces traits de virilité précédemment mentionnés, semblent adopter une plus grande entité. Le concept de séduction que l'on peut observer chez certains personnages – emprunté par la Fantaisie – en contraste avec le cas féminin, met en valeur la virilité de ce dernier. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une qualité moralement encouragée chez un homme respectable, il ne s'agisse pas non plus d'un trait de caractère socialement sanctionné. Ce trait de caractère peu moral trouve aujourd'hui une justification rapide dans la généralité du sentiment amoureux de l'intrigue lyrique. Cette édulcoration du sentiment rend ce genre de discours plus facilement adaptable au timbre doux de la flûte traversière.

Les voix basses de l'opéra, tout en dénotant une masculinité et une force évidentes, seront perçues comme reposant sur des traits de personnalité moins honorables que ceux mentionnés ci-dessus. Le caractère manipulateur de Don Giovanni, le manque de courage de Papageno ou la jalousie de Figaro, dans le cas des personnages féminins, viennent renforcer la bonté des précédents. Il s'agit de traits socialement répudiés, mais qui finissent par être confiés à des personnages emblématiques, capables de générer des sentiments de compassion qui finissent par les justifier. Il est tout aussi important de noter l'utilisation particulière de ces personnages dans leurs airs les plus agiles, dans lesquels des traits tels que la ruse, la plaisanterie et la malice viennent minimiser le caractère négatif de certains de leurs défauts. L'agilité de la flûte traversière permet de reprendre sans problème ces traces de caractérisation, contribuant en retour à la considération essentiellement virtuose qu'exige l'exécution de ses airs.

De plus, l'emprunt d'airs contenant le concept d'Amour est récurrent dans les rôles masculins et féminins. C'est un thème qui convient parfaitement au timbre de la flûte traversière même s'il peut aussi interpréter les traits de caractère socialement répréhensibles. De même que ce concept permet différentes intensités, de même les capacités instrumentales de la flûte permettent de représenter toutes les variétés de passion. Grâce à la puissance et à l'homogénéité du son regagnées par la flûte Boehm, elle est plus à même d'adopter des traits de personnalité autres que ceux associés au thème de l'amour. L'augmentation – et en conséquence, l'éloignement – des extrêmes de l'intensité du nouvel instrument, permet le flûtiste de mieux souligner les disparités des différents traits de personnalité. Dorénavant, il dispose d'un spectre sonore plus large et d'un timbre plus malléable, avec lequel façonner chaque trait de personnalité en fonction des besoins du discours musical.

3.3 Étude de trois cas paradigmatiques

3.3.1 La liberté : le personnage de *Carmen* de Bizet dans la *Fantaisie brillante pour flûte et piano* de François Borne⁹⁹

Le paradigme de la femme fatale représenté par le personnage de Carmen dans l'opéra de Bizet – lui-même emprunté par les librettistes Henri Meilhac et Ludovic Halévy au roman populaire du même titre de Prosper Mérimée – n'est pas passé inaperçu une seule fois depuis sa création au *Théâtre de l'Opéra-Comique* le mercredi 3 mars 1875. L'accueil réservé par le public parisien à l'œuvre de Bizet lors de sa Première n'a pourtant pas été chaleureux. Le choix dans le rôle-titre d'une ouvrière sévillane d'une manufacture de tabac dont les principaux traits de personnalité la peigne comme une femme indomptable, d'une nature manifestement érotique et particulièrement capricieuse¹⁰⁰, a déplu à un public mal à l'aise avec la crudité de l'histoire. Malgré une première représentation désastreuse, rapportée par la presse de l'époque, *Carmen* est jouée – comme le note Susan McClary – 48 fois « pour de petits publics »¹⁰¹, sans doute grâce à la pression exercée par la soliste, Galli-Marié elle-même, et par l'éditeur de la pièce musicale, Choudens.

Alors qu'une telle intrigue – associée à la qualité musicale de Bizet imprimée dans chacun de ses airs – aurait dû déclencher des emprunts effrénés de la part des auteurs de répertoire pour flûte d'inspiration lyrique, le succès posthume du compositeur ne se reflète pas dans ce répertoire. Le désintérêt manifeste du public parisien, de ce fait, a jeté le discrédit sur l'opéra. De plus, une localisation tardive sur la courbe de production de la flûte d'inspiration lyrique, qui met en évidence le soudain manque d'intérêt de l'amateur dans le dernier quart du siècle, amènent à penser à l'absence d'un contexte favorable. Malgré le triomphe de la version viennoise de l'œuvre qui l'a mise sur la voie du succès général ultérieur, il faut attendre la prestation remarquable de la soprano d'origine américaine Amalia Mignon Hauk – dite Minnie Hauk – à Bruxelles le 2 janvier 1878¹⁰², pour que la réussite de la *Carmen* de Bizet éclate enfin en France.

Compte tenu de l'absence de succès dans la capitale française, tout emprunt par un auteur de répertoire pour flûte aurait été considéré comme un acte risqué. Par ailleurs, cela aurait pu entraîner des répercussions désastreuses sur la réputation de cet auteur. Il est même surprenant de constater le manque de courage du propre éditeur de l'opéra, la maison d'édition parisienne Choudens, qui a attendu 1879 – date de son inscription au registre du dépôt légal – pour demander au flûtiste Jules Herman une transcription pour flûte seule¹⁰³, suite à la

⁹⁹ François Borne, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, Paris, Choudens père et fils, 1880.

¹⁰⁰ <https://opera-inside.com/carmen-de-georges-bizet-le-guide-et-le-resume-de-lopera/?lang=fr> [Consulté le 17 août 2022].

¹⁰¹ Susan McClary, *Georges Bizet: « Carmen »*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1994, p. 28.

¹⁰² Michael Christoforidis, Elizabeth Kertesz, *Carmen et la mise en scène de l'Espagne : refonte de l'opéra de Bizet à la Belle Époque*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 57-60.

¹⁰³ Jules Herman, *Carmen : opéra comique en quatre actes de Georges Bizet en deux suites*, Paris, Choudens père et fils, 1879.

popularité grandissante de l'opéra de Bizet. L'impression de cette partition se fait dans un format papier dit in-8°, qui, comme cela a déjà été signalé, est une version de l'édition musicale à faible coût financier, donc d'un intérêt certain du point de vue mercantile.

Un an plus tard, en 1880, le flûtiste et compositeur François Borne¹⁰⁴ écrit la Fantaisie pour flûte étudiée ici. Comme la précédente, la partition de Borne a été publiée par la maison Choudens et envoyée au dépôt légal en 1880, année où la date et le numéro de son entrée ont été estampillés¹⁰⁵. Sur la couverture de la partition figure la dédicace « Hommage affectueux à son ami J. Leybach », qui fut compositeur, pianiste et organiste d'origine alsacienne¹⁰⁶, comme Borne, installé à Toulouse. Il est probable que les deux hommes étaient amis et collègues au conservatoire de Toulouse où ils ont développé leur carrière musicale respective. Le dessin épuré de la couverture, même d'une simplicité inhabituelle pour ce type de répertoire, ne laissait pas présager le succès d'une partition qui ferait entrer Borne dans l'histoire de la musique comme l'auteur de l'une des œuvres virtuoses les plus jouées du répertoire habituel des flûtistes.

Il faut rappeler que l'une des principales fonctions de ce type de composition est d'écrire pour un usage à titre individuel. L'auteur, se concentrant sur la production d'une virtuosité d'inspiration lyrique, parvient à surprendre le public tout en mettant en valeur ses propres qualités instrumentales. Comme en témoignent les récits publiés dans la presse de l'époque, François Borne s'impose comme le principal représentant de sa propre partition. Le journal *La Dépêche* de Toulouse annonce un concert en décembre 1880, année de son entrée dans le dépôt légal, au cours duquel François Borne doit interpréter sa propre composition :

Voici le concert que nous avons annoncé et qui sera donné par l'École Philharmonique demain dimanche, à 1 heure précise, dans la salle des Illustres : [...] Fantaisie pour flûte sur *Carmen* (Borne) exécutée par l'auteur¹⁰⁷.

Mais, comme le rapportent d'autres publications, ce ne sera pas le seul concert : Borne recevra les éloges du public avec cette œuvre, tant à Toulouse¹⁰⁸ que dans d'autres villes¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Né à Montpellier en 1840, François Borne a été flûtiste au Grand Théâtre de Bordeaux et professeur de flûte au Conservatoire de Toulouse, où il est mort en 1920 (Edwards Blakeman, *Taffanel: genius of the flute*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 128).

¹⁰⁵ Dépôt Légal, Seine, numéro 4011, 1880.

¹⁰⁶ Susan Thiemann Sommer, « Ignace Xavier Joseph Leybach », *Oxford Music Online*, 2001 : « (Gambshelm, Alsace, 17 juillet 1817 ; Toulouse, 23 mai 1891) était un compositeur, organiste et pianiste français. Il a d'abord étudié à Strasbourg, puis à Paris avec Pixis, Kalkbrenner et Chopin. En 1844, il devient organiste à la cathédrale de Toulouse. Il était un pianiste et un professeur exceptionnel, ainsi qu'un compositeur remarquablement prolifique d'œuvres superficielles destinées à la consommation populaire, publiant plus de 200 fantaisies lyriques et pièces de salon pour piano, dont plusieurs, notamment les nocturnes, ont souvent été incluses dans des anthologies. ».
<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016544?rskey=nK9GkO&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022]

¹⁰⁷ « Bulletin local », *La Dépêche : quotidien* de Toulouse, 26 décembre 1880.

¹⁰⁸ « Dépêches », *Journal de Toulouse*, 21 décembre 1885 : « Fantaisie pour flûte sur *Carmen*, de F. Borne, exécutée par l'auteur ».

¹⁰⁹ « Société Philharmonique de Pau », *L'Écho des Pyrénées*, 23 avril 1882 : « Fantaisie pour flûte sur *Carmen* (Borne) exécutée par l'auteur ».

La disposition interne de cette partition montre l'utilisation d'une multiplicité de possibilités d'emprunts, dans le seul but de les intégrer dans l'intrigue particulière de la Fantaisie :

- Extraits orchestraux : section de l'ouverture
- Air choral (chœur d'hommes) : « Carmen, sur tes pas nous nous pressons tous ! »
- Airs de soliste : « L'amour est un oiseau rebelle » (Carmen)
« Toréador en garde » (Escamillo)
- Air mixte (orchestre, soliste et ensemble) : « Chanson de bohème » ; « Les triangles des sistres » (Carmen ; Carmen, Frasquita et Mercedes)

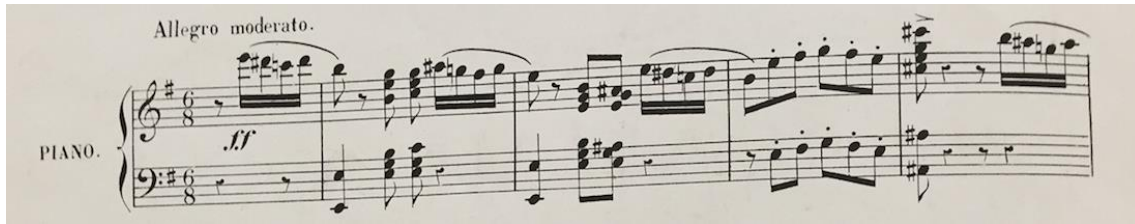
Si l'emprunt susmentionné est assez maigre pour l'inclusion de tous les éléments de l'opéra de Bizet – et par extension de l'œuvre de Mérimée, il convient de rappeler que l'une des caractéristiques fondamentales – sinon la plus fondamentale – de toute Fantaisie que se veut sérieuse est celle de contourner la reproduction littérale de l'intégralité de l'œuvre empruntée. Comme cela a été étudié, le signe distinctif de la Fantaisie est la construction d'un discours musical parallèle à partir de l'inspiration d'un petit groupe d'airs, et finalement d'un seul air à partir duquel sont construites des variations.

Dans cette direction, il est possible d'observer une utilisation de sections stratégiques de l'opéra de Bizet. Après un réarrangement et un accommodement internes, Borne propose une intrigue complètement nouvelle au sein du discours musical qu'il parvient à composer après l'emprunt susmentionné. Alors que dans d'autres types de répertoire, il est courant d'observer une disposition en rangées de thèmes empruntés avec un traitement musical peu travaillé, la partition de Borne ne se contente pas de cette disposition linéaire simplifiée. Le compositeur fait également appel à ses propres ressources musicales pour écrire un discours musical original qui servent à la fois de ponts entre les différentes sections et d'autres passages originaux et indépendantes à l'intérieur de la Fantaisie. Ainsi, l'arrangement par Borne des différents emprunts et des sections musicales originales au sein de la partition¹¹⁰ permet de diviser sa Fantaisie sur *Carmen* en 10 sections différentes qui sont construites autour de la tonalité de *mi* :

1. Prélude : thème de l'anxiété

L'introduction de la Fantaisie commence en *ff* par un motif serré et fortement caractérisé, emprunté à l'un des motifs de l'ouverture de l'opéra que Bizet inclut périodiquement dans l'ouverture afin d'anticiper la tragédie. Un intervalle d'une étendue de 4^e, mais composé par la suite d'une seconde mineure, d'une seconde augmentée et d'une tierce majeure rappelle des transitions musicales d'origine tzigane qui suggèrent un mélange de sentiments entre mystère et malaise.

¹¹⁰ Voir annexe n° 12.



Exemple 65 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 2, *Allegro moderato*, m. 1-4, introduction du piano utilisant le motif du thème de l'anxiété

À la manière d'une ouverture orchestrale, cette introduction est réservée à la partie du pianiste qui à ce moment fait office de soliste, introduisant la partition en faisant allusion au thème déjà populaire. La transformation de l'emprunt en un motif rapide et fugace contribue à l'augmentation du malaise dans une atmosphère nouvellement créée autour de *mi*.

2. Introduction - thème de la douceur

- a. Le *mi* de la section précédente permet d'introduire le thème original de la flûte dans une illusion fugace de *MI*. Il ne s'agit cependant que d'une transition artificielle, puisque le compositeur décide de maintenir l'armure initiale et confirme la tonalité originale. Le thème initial signalé comme *dolce* est confié à la flûte qui assume le défi du compositeur à faire ressortir le caractère délicat et cristallin de l'instrument. La fraîcheur de la ligne mélodique – comme pour faire appel au sentiment d'espoir – est rapidement interrompue par le trémolo du piano (quarte augmentée), ainsi que par le thème de l'anxiété (voix grave), toujours en *mi*.

A musical score for flute and piano, measures 1-8. The tempo is 'Allegro moderato.' The flute part is marked 'SOLO dolce.' and 'p'. The piano part features a trill in the left hand, marked 'dolce.' and 'p'. The flute part has a melodic line with lyrics 'cre - scen - do' and 'ff pesante. dim.'. The piano part has a trill in the left hand, marked 'cresc.' and 'ff'.

Exemple 66 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 2, *Allegro moderato*, m. 1-8, introduction de la flûte avec un motif original en *dolce*

- b. La deuxième partie de l'introduction reflète le véritable caractère que la flûte est censée refléter tout au long de l'œuvre : un mystère obsédant. Des longues phrases – qui nécessitent un contrôle solide et confirmé de la colonne d'air – utilisent des arpèges, des broderies, des séries de tierces et de grands sauts d'intervalles. Borne développe ces

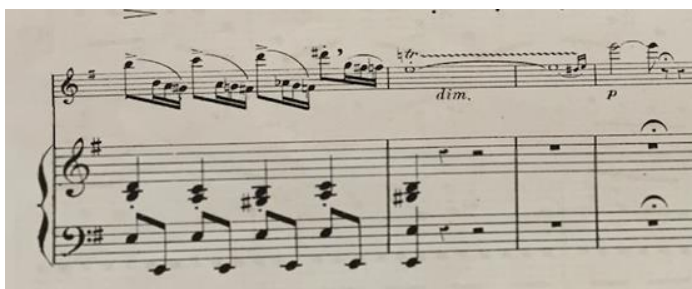
derniers dans deux voix différentes qui avancent en des mouvements évolutifs opposés¹¹¹ :

Exemple 67 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 3, *Allegro*, m. 1-11, thème de l'obsession de la flûte avec des motifs en imitation des roulades

Il convient également de noter le caractère d'instabilité provoqué par l'accompagnement en contretemps de la main droite du piano, dans le but évident d'accroître le sentiment de mystère. La décision de maintenir la pédale autour du *mi* dans la main gauche du piano, associée à l'utilisation du demi-ton descendant, est sans doute due au désir d'associer l'élément de la tragédie que le public apprécie déjà dans l'opéra de Bizet avec le concept de toxicité et de sensualité de la femme fatale¹¹². La fin de l'introduction est surprenante : un trille en *diminuendo* pour flûte solo est prévu sur la note fondamentale *mi*, allant d'une nuance initiale en *forte* à la note finale dans l'aigu du *piano*, comme un appel au calme du spectateur. Ce procédé est fréquemment utilisé dans les airs virtuoses de soprano : l'ascension d'une voix délicate au timbre lumineux qui réussit à créer artificiellement une atmosphère de calme et de sérénité.

¹¹¹ François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 3, *Allegro*, m. 9 à 12.

¹¹² Susan McClary, *Georges Bizet: « Carmen »*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1994, p. 65.



Exemple 68 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 3, *Allegro*, m. 12-15, final doux et calme de l'introduction de la flûte

3. Le pouvoir charnel d'une femme

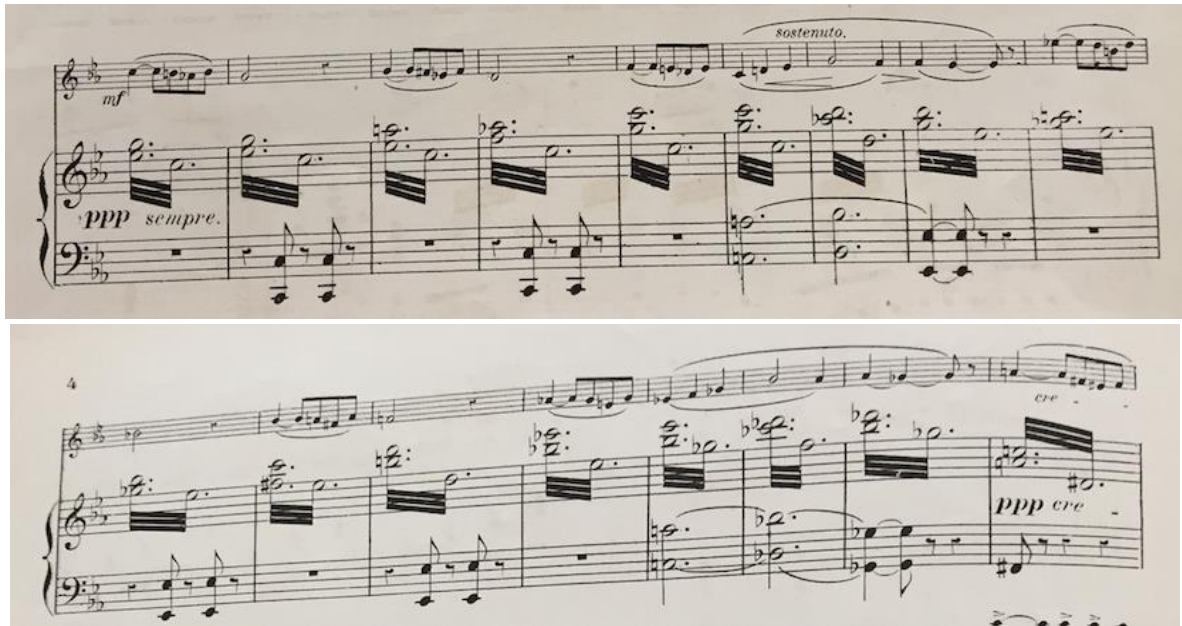
Alors que la fin de la section précédente introduit une atmosphère propice à l'exposition d'un thème serein et calme, l'étonnement du spectateur est accru par l'effet d'un trémolo attaqué par le piano dans une nuance *mezzoforte* qui évolue à travers un *diminuendo* en une double descente traversée de demi-tons – dans les deux voix du trémolo – en l'espace de deux mesures doubles jusqu'à la stabilisation nécessaire à l'entrée de la flûte.

Exemple 69 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 3, *Andante moderato*, m. 1- 4, surprise du trémolo en *mf* dans la partie du piano

C'est alors que Borne introduit le thème initial de l'anxiété – que McClary associe également au pouvoir d'attraction exercé par Carmen sur le personnage de Don José¹¹³ – mais qui apparaît cette fois en *do*. Tandis que le piano maintient un tapis harmonique mystérieux et évolutif avec des tendances ascendantes, la flûte chante la partie principale (exemple 70). De tendance descendante avec le caractère *sostenuto* demandé par le compositeur, le chant de la flûte s'insère afin d'accentuer le caractère dramatique et plaintif de la trame. L'écriture du thème dans la tessiture grave de la flûte, en plus du caractère soutenu et appuyé, oblige l'interprète à chercher un son particulièrement timbré et sonore. D'autre part, l'accompagnement au piano est plutôt succinct, mais riche d'un point de vue harmonique. C'est alors que la mélodie de la flûte se fera seulement entendre si le flûtiste parvient à obtenir l'effet du timbre voulu¹¹⁴.

¹¹³ *Id.*, p. 66.

¹¹⁴ À noter que c'est la flûte en métal avec mécanisme Boehm qui s'avère être l'instrument idéal pour obtenir ces prérogatives plus facilement qu'avec l'instrument de construction plus ancienne.



Exemple 70 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 3-4, *Andante moderato*, m. 5-21, thème de l'anxiété chanté par la flûte sur un accompagnement en trémolo

Que ce soit dans la ligne mélodique de la flûte ou dans la main gauche du piano, l'évolution tonale part de *do* dans la première section pour aller vers *mib* dans la seconde. Ensuite, cette modulation vient résoudre une cadence vers un lumineux et réconfortant *SOLb*. C'est à ce moment-là qu'après un retour à la nuance inédite de *ppp* et dans le but de proposer un dénouement musical et par conséquent libérateur de la tension, Borne écrit une marche harmonique ascendante en utilisant les couleurs d'un accord de septième – avec les notes d'appui *la, si, do#, mi, sol, sib* – tout en utilisant la ressource de l'accélération rythmique. La flûte passe du registre grave au registre aigu en seulement 8 mesures, proposant – comme dans le répertoire lyrique dont elle s'inspire – un nouveau dénouement musical après une brève cadence qui descend du registre aigu en *fff* vers le milieu dans un *diminuendo* vers le calme ascendant indiqué ci-contre. Il faut également noter le caractère peu concluant du dénouement et l'appui de cette cadence sur un accord de dominante, et bien que l'auteur considère la section terminée, il la joint à la suivante grâce à l'écriture d'un pont – profitant de l'accord de dominante de *si* sur lequel repose la fin de la section – dans une proposition de retour à la tonalité de *mi* :



Exemple 71 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, a) p. 4, *Andante moderato*, m. 29-30 et b) p. 4, *Moderato*, m. 1-4, anticipation tonale du passage cadentiel et résolution

4. La libération de la virtuosité

Le retour à la tonalité de *mi* dans le pont, permet au compositeur de la Fantaisie de faire progresser le discours harmonique et d'anticiper la tonalité de la section suivante.

- a. Ainsi, pour la première fois depuis le début de l'œuvre, sous le prétexte d'une harmonie particulièrement mobile et renforcée par l'utilisation de marches harmoniques, un espace exclusif sera consacré au déploiement de la virtuosité instrumentale du flûtiste. Cette section correspond aux passages d'origine lyrique de roulade, ou aux séries *volatine* en se faisant l'écho de l'étude de Celletti. Dans cette section, la flûte fait un usage intensif de gammes rapides et de passages brodés qui accentuent la vitesse des gammes et des arpèges ascendants finaux. Il est important de noter le point de départ dans la tonalité de *mi* qui s'installe ensuite, avec une rapidité peu surprenante, dans la tonalité de *SOL*, anticipation – et même, une justification – du mode dans lequel le compositeur envisage l'emprunt populaire de la section ultérieure. Il module avec la même rapidité dans la tonalité locale de *si* – dominante de la tonalité principale de *mi* – qu'il garde tout au long de la section. Il est également important de remarquer le mouvement contraire créé entre les parties de flûte et de piano pendant les mesures du dénouement cadentiel : tandis que la flûte enchaîne un arpège ascendant-descendant, le piano utilise des accords uniquement ascendants. À la huitième mesure de l'extrait ci-dessous, nous remarquons la conduite adroite de la ligne ascendante de la voix du ténor dans le piano – *la#*, *si*, *do#*, *ré* – vers la sixte et la quarte de cadence sous le trait descendant de la flûte.

Exemple 72 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 4-5, *Moderato*, m. 10- 16, développement des séries *volatine*

Cependant, cette forme d'écriture n'est rien d'autre qu'une illusion auditive de modulation, qui a pour but de préparer la deuxième partie de la section dans la tonalité majeure. En réalité, cette cadence ne doit pas être considérée comme parfaite, mais plutôt comme une demi-cadence reposant sur la dominante.

- b. La deuxième partie de cette section utilise la ressource de l'association d'un ostinato rythmique et d'un ostinato harmonique [IV - V - V⁷ - I] afin de renforcer le caractère à la fois virtuose et hypnotique de la section. La répétition des intervalles de la partie de flûte dans une ligne descendante, un accélérateur rythmique – répétition réduite et sensation de vitesse augmentée – et la puissance d'un *crescendo* de longue durée exerçant un renforcement parfait de la tension favorisent un climat d'expression autour de la fondamentale *mi*.

Exemple 73 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 5, *Moderato*, m. 15-29, accélération du schéma harmonique des séries volatine

À partir de ce moment, bien que l'auteur laisse à penser qu'il alimente une phase de détente tensionnelle – grâce à la descente harmonique de la flûte dans un *diminuendo* – la pédale autour de *mi* de la partie piano agit comme une continuation de la tension qui domine toute la section. En réalité, le compositeur n'a voulu accorder qu'un répit dans l'expression musicale avant d'aborder le point culminant de la section : la flûte relance cette tension musicale avec un *solo* chromatique, en le reliant à une section de roulades. Cette dernière section est associée à une autre, en accélération rythmique, dans laquelle l'auteur appelle à la vitesse maximale dont chaque interprète est capable : « Pour ce passage, on doit prendre les doigtés les plus faciles afin de donner plus de brio à l'exécution ». Sachant que la troisième octave de la flûte nécessite un doigté spécial qui n'est pas confortable pour l'interprète, c'est la première fois qu'un

l'auteur ose encourager la simplification en dépit du résultat sonore – c'est-à-dire utiliser le même doigté que dans l'octave inférieure, mais avec une pression plus élevée de la colonne d'air – en espérant obtenir l'effet désiré. Il est aussi important de signaler l'état d'excitation dans l'écriture d'un mouvement contraire dans le passage indiqué de roulades, augmenté une fois de plus par le rythme réduit à des triples croches ascendantes et descendantes prévues dans la main gauche du pianiste.

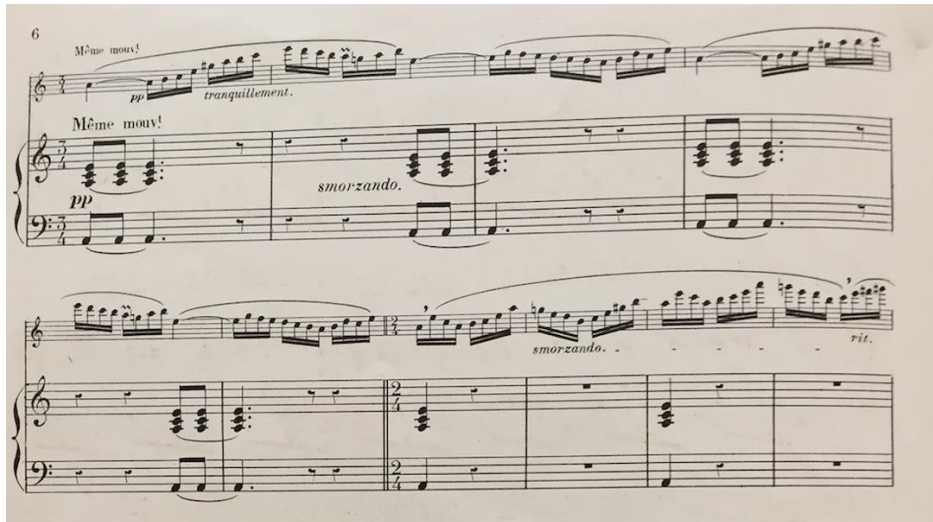
The image shows a page of musical notation for flute and piano. The top system features a flute part with a series of roulades (trills) and a piano accompaniment. A red box highlights the flute part, with a yellow label 'Roulades en mouvement contraire' and red arrows indicating opposite directions. A blue box highlights the piano accompaniment, and a yellow box highlights the flute part with the instruction 'Lento' and 'toute la force'. The bottom system shows the continuation of the piece, with the piano accompaniment and flute part. The text 'A. C. 4918.' is visible at the bottom of the page.

Exemple 74 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 5, *Moderato*, m. 30-37, roulades dans la partie de flûte et du piano en mouvement contraire

L'auteur sait que, grâce à la nuance *forte* globale, en plus d'un trémolo suivi d'octaves ascendantes dans la main gauche du piano, les défauts perçus dans la qualité du son de la flûte sont, pour ainsi dire, compensés. Enfin, un moment cadenciel particulièrement sonore – « toute la force » – est utilisé dans le but de ralentir la vitesse de la marche en cours, de renforcer le caractère expressif de la section et enfin, grâce au point d'orgue final, d'introduire la section suivante.

5. Le retour au calme

Après une longue période de grande tension – due en partie au passage précédent de grande virtuosité instrumentale et de puissance expressive – la prévision d'un moment de détente semble à la fois naturelle et nécessaire. Le maintien d'une tension nerveuse durant une période trop longue, ne pourrait que nuire à l'objectif final de la partition. Ce passage, que le compositeur prévoit dans le ton de *la*, représente une zone de décélération grâce à un jeu de roulades lentes. Ce mouvement ascendant et descendant de la flûte, autour de la pédale harmonique permanente de *la*, renforce le caractère hypnotique et mystérieux que, dès le début, la Fantaisie associe à l'histoire de *Carmen*.



Exemple 75 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 6, *Moderato*, m. 38-47, retour au calme avec phrases longues : zone de décélération

Les indications prévues pour cette section – « tranquillement » et « *smorzando* » – renforcent l'ambiance paradoxale entre une confiance inquiète et une méfiance sereine. Après un *ritardando* et une descente d'intensité vers un *ppp* extrême, Borne termine la section en faisant disparaître le son de la note fondamentale dans la tessiture aiguë. Cet effet est optimisé grâce à l'effet arpégé de la main droite au piano, dans une montée vers la même tessiture, la note de la flûte complétant l'accord parfait de la fondamentale. Cet effet qui se veut discret – mais d'une grande complexité instrumentale, en raison de la grande difficulté qui représente pour l'interprète le soutien d'une note de la troisième octave de la flûte dans une nuance *ppp* tout en conservant l'effet cristallin – accroît l'étonnement du spectateur.



Exemple 76 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 6, *Moderato*, m. 48-50, nécessité de timbre de flûte cristallin dans son registre suraigu

6. Le *tutti* instrumental

Après un silence délibérément prolongé, un accord de septième de dominante [V⁷] introduit soudainement une section exclusivement instrumentale. Dans la partie piano,

l'inscription *TUTTI* renforce le caractère orchestral de la section. Malgré le fait que les *tutti* orchestraux coïncident souvent avec des moments d'intensité sonore particulière, l'indication de l'auteur oblige le pianiste à maintenir ce passage dans une nuance *piano*. L'auditeur constate avec surprise que, bien que ce soit la première fois qu'un emprunt vocal soit présenté, le compositeur – comme s'il voulait l'utiliser seulement une annonce introductive – choisit de le murmurer : « Carmen, sur tes pas nous nous pressons tous ! » L'air utilisé dans cette partie qui se veut orchestrale est celle envisagée par Bizet pour le chœur d'hommes désireux de complimenter le personnage principal sur son passage.

The image shows a page of musical notation for piano and flute. The top system includes a flute staff and a grand staff (piano). The tempo is 'Allegro moderato'. Dynamics range from *ppp* to *f*. A 'long silence' is indicated in the piano part. The word 'TUTTI' is written above the piano part. Red boxes highlight specific passages in the piano part, and a yellow box highlights a passage in the flute part.

Exemple 77: François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 6, *Allegro moderato*, m. 1-14, retour du thème de l'anxiété et suspension théâtral

Le caractère audacieux de l'air choral emprunté est présent dans la Fantaisie avec la modestie et la discrétion conférées par l'intensité modérée du *piano*. Cependant, les incursions soudaines du motif initial de l'anxiété viennent méditer sur le caractère à la fois mystérieux et dangereux du personnage auquel l'air fait référence. Le caractère incisif et répétitif de la main gauche au piano renforce le caractère sinistre de ce qui peut être considéré comme une prémonition au sein de l'intrigue opératique, et de la Fantaisie. De plus, en utilisant la même tonalité (*sol*) dans les sections ultérieures, Borne associe le caractère potentiellement pernicieux à l'ensemble de la section. Un nouvel accord de septième de dominante aide à conclure une section et apparaît pour la seconde fois entre deux silences retenus à leur tour par des points d'orgue, dans le but d'accroître le caractère dramatique de la section suivante.

7. Le thème de la discorde

Il s'agit sans aucun doute du moment le plus attendu de l'opéra de Bizet et de la Fantaisie de Borne : la célèbre *Habanera* chantée par le rôle-titre, l'une des rares mélodies qui, comme le signale McClary, ne soit pas entièrement exclusive à Bizet mais qui s'inspire de la formule

de composition espagnole imitant le son cubain à la mode dans les cabarets¹¹⁵. L'appel à la prudence exposé précédemment commence à prendre sens à l'écoute d'une batterie instrumentale suggestive en forme d'ostinato – qui, toujours selon McClary – invite et incite à un lent déhanchement du torse¹¹⁶. Ce mouvement provocateur entre en conflit avec un second appel à la prudence, cette fois en raison de l'origine du danger, les vers : « Si je t'aime, prends garde à toi ! »

- a. L'importante popularité de l'air encourage le compositeur de cette Fantaisie pour flûte à préserver le moindre détail de la partition :



Exemple 78 : a) Mesures de l'Introduction de « Habanera », *Carmen* de Georges Bizet et b) François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 7, *Habanera*, m. 1-3, reprise identique de l'accompagnement original

La comparaison entre les deux partitions montre que le compositeur de la Fantaisie reprend à la fois l'indication du *tempo*, *Allegretto quasi Andantino*, et la nuance, *pp*. Il est surprenant d'observer une ponctuation musicale identique à celle indiquée dans la partition de la réduction pour piano. Le seul élément que le compositeur devra adapter, pour des raisons pratiques et techniques, est la tonalité : la partition de la flûte est écrite une quarte juste plus haute, passant du *ré* original au *sol* actuel. Un maintien scrupuleux de la tonalité originale aurait rendu difficile, voire impossible, un soutien homogène de la phrase dans sa descente vers le registre grave de la flûte. L'utilisation d'un intervalle raisonnable est un juste compromis entre la fidélité de la tessiture originale et la possibilité de jouer la partition. Ainsi, étant donné l'impossibilité matérielle pour la flûte d'effectuer un véritable *glissando* entre deux notes, Borne résout le fameux « port de voix »¹¹⁷ que Bizet suggère au personnage de Carmen lors du changement d'octave, par une adaptation simple mais efficace d'un « bien lié » (exemple 79) dans la partition de flûte :

¹¹⁵ Susan McClary, *op.cit.*, p. 75.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 75.

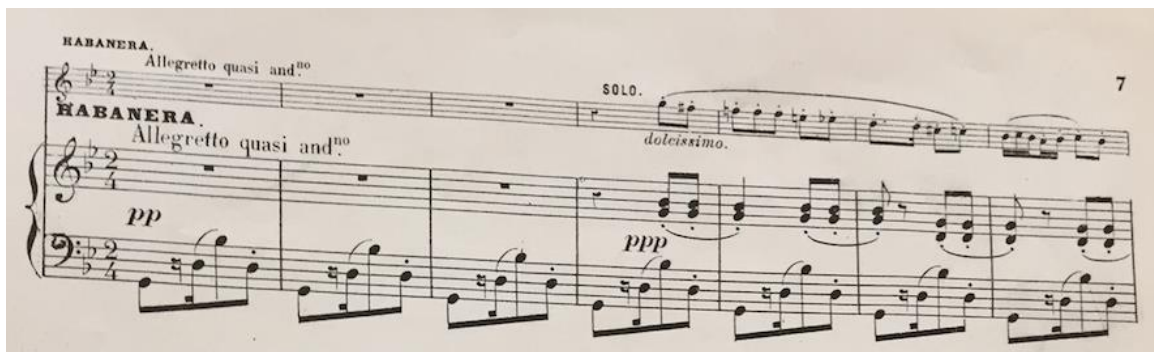
¹¹⁷ C'est ce que dit le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse : Aujourd'hui, *port de voix* est synonyme de *portamento*. Il consiste à glisser légèrement d'un son à un autre, sans qu'il soit possible de distinguer les sons intermédiaires. Principalement utilisé en musique vocale, il s'applique également à certains instruments (violin, trombone, etc.).

Son abus est souvent de très mauvais effet : https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/port_de_voix/169651 [Consulté le 18 août 2022].



Exemple 79 : a) « Habanera », *Carmen* de Georges Bizet et b) François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 7, *Habanera*, m. 15-19, adaptation instrumentale de la terminologie lyrique

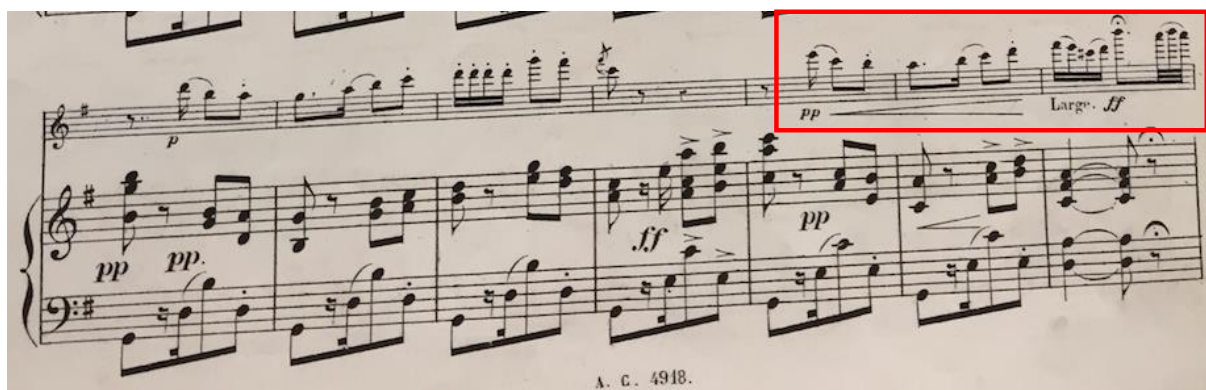
Avec une ferme intention de fidélité dans l'emprunt, ci-dessous l'auteur incite à une interprétation délicate, comme le suggère l'indication initiale *dolcissimo*, ainsi qu'à une articulation souple et bien soutenue. Cette douceur dans l'indication de la flûte contraste avec le message des vers, à la fois d'émancipation et de mise en garde. Ce double message vient caractériser et représenter le pouvoir si redoutable d'attraction féminine. Selon McClary, l'utilisation excessive du chromatisme dans l'air de Carmen augmente son caractère érotique. Alors que l'accompagnement instrumental de Bizet « facilite le déhanchement du torse », ce type d'écriture chromatique descendante oblige le spectateur « à porter son attention sur les zones érogènes de ses inflexions »¹¹⁸.



Exemple 80 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 7, *Habanera*, m. 4-7, demande de soin de la sonorité du thème central

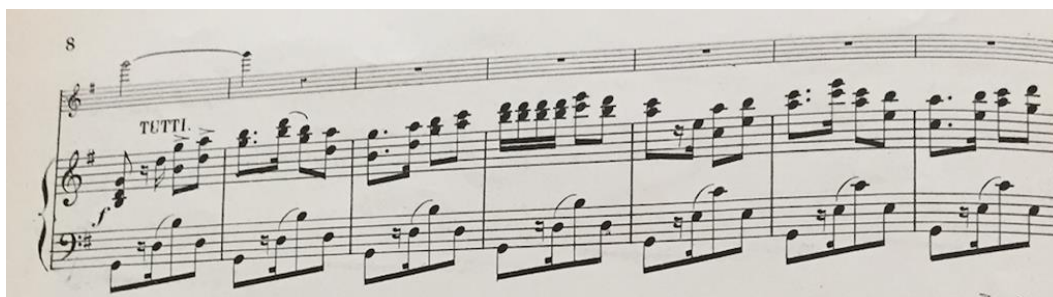
C'est précisément la délicatesse du timbre de la flûte qui va contraster davantage dans l'exécution du point cadentiel prévu lors de la modulation vers le mode majeur (*SOL*) dans l'intention évidente d'intensifier la puissance du message délivré par les vers : « Mais... si je t'aime, prends garde à toi ! ». La force expressive de cette section est renforcée par une soudaine décélération rythmique – « Large » – ainsi que par le changement radical de dynamique qui passe d'un *pp* à un *ff* en une seule mesure.

¹¹⁸ Susan McClary, *op. cit.*, p. 75.



Exemple 81 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 7, *Habanera*, m. 33-35, soin de la sonorité dans passage des vers de forte charge dramatique

La nécessité d'augmenter radicalement la quantité d'air lors de l'utilisation du registre aigu de la flûte, ajoute à la fois de la puissance sonore et de l'expressivité. Ensuite, le *TUTTI* prévu dans la partition pour piano est une intervention festive qui reprend le passage choral dans la *Habanera* et qui exerce la fonction essentielle du pont. C'est ainsi que Borne introduit la première variation de la flûte reprenant l'air de *Carmen*.



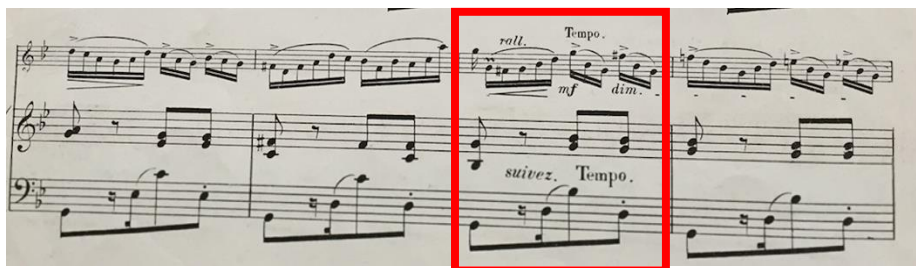
Exemple 82 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 8, *Habanera*, m. 36-42, utilisation d'une zone *tutti* à mode afin d'introduire la variation

- b. La section correspondant à la première variation rappelle la tradition du XVIII^e siècle dans laquelle chaque partition cherchait paradoxalement tous les artifices nouveaux dans ce qui était déjà connu. L'utilisation par l'auteur de la technique de l'auto-accompagnement dans la variation, en plus d'offrir un déploiement inattendu de la virtuosité instrumentale d'inspiration vocale, permet d'enrichir un accompagnement simple qui reste identique à l'original. Le principal attrait de cette variation est une augmentation appréciable de la vitesse grâce à l'utilisation de formules rythmiques plus serrées. L'intensité de la sensualité originelle est ainsi accrue grâce aux formules de broderie qui contribuent à mettre en valeur la descente chromatique de la mélodie soulignée par un accent sur chaque note pertinente.

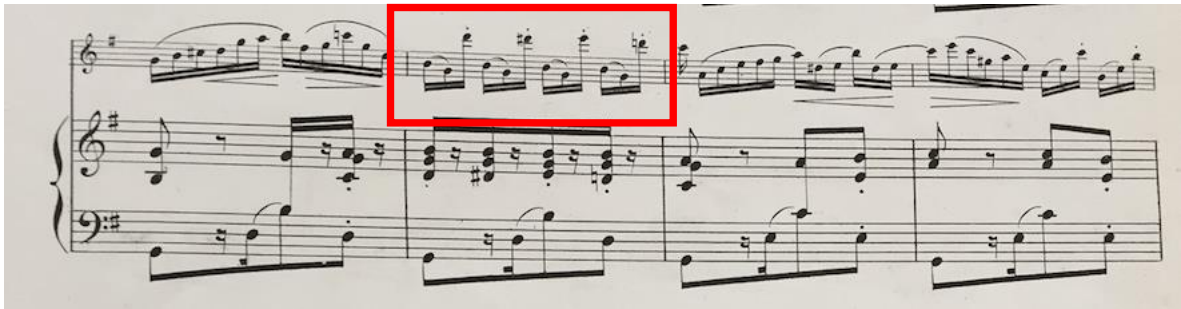


Exemple 83 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 8, *Variation I*, m. 1-6, utilisation des broderies belcantistes comme fondement de la variation

Afin de mieux faire ressortir le thème, et à l'instar des coutumes lyriques, le soliste peut allonger légèrement chaque note accentuée, pour rattraper ensuite ce retard lors de l'exécution de la formule d'accompagnement. Le compositeur laisse également la possibilité de ponctuer les moments les plus expressifs de l'air emprunté, en ajoutant un retard qui correspond à son tour au moment approprié pour prévoir une respiration. Comme il est d'usage dans la tradition lyrique, Borne inscrit le redoutable « suivez » dans la partition de piano, autorisant un bref moment de respiration cadentielle, dans lequel seul le soliste est autorisé à modifier légèrement le *tempo*.



Exemple 84 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 8, *Variation I*, m. 7-10, utilisation des ressources *belcantistes* renforçant le caractère



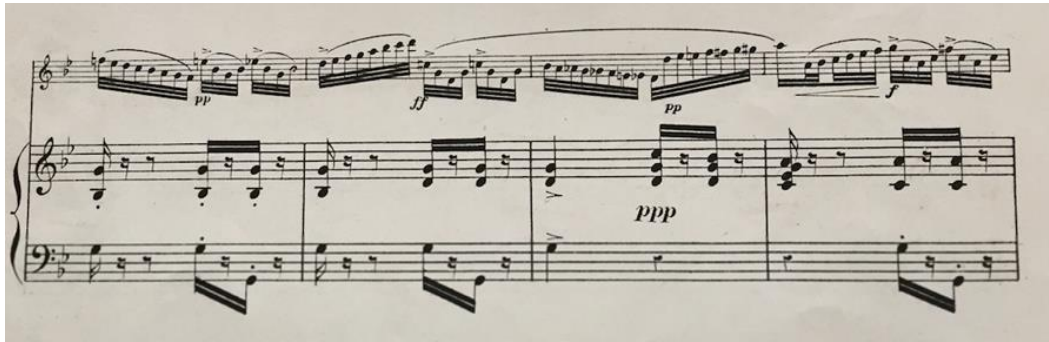
Exemple 85 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 9, *Variation I*, m. 20, utilisation de grands intervalles d'imitation vocale

Ci-dessus, dans la variation majeure, Borne ajoute un passage où il met en valeur l'exécution de grands intervalles mentionnés précédemment. À présent, le thème élevé au registre aigu de la flûte et l'accompagnement dans le grave sont plus facilement identifiables. De son côté, l'accompagnement au piano reste laconique. Cela permet à la flûte de briller dans ses variations sans détourner l'attention de l'auditeur. Le pont avec la deuxième variation sera cette fois plus succinct : une simple descente en trois temps et trois octaves de la formule de la habanera suffit à marquer une baisse de l'intensité expressive. La flûte peut alors poursuivre son discours dans une ambiance à nouveau calme, mais seulement en apparence.



Exemple 86 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 9, *Variation I*, m. 33-36, simplicité de l'accompagnement comme pont inter sections

- c. La deuxième variation est celle qui offre le plus grand contraste avec tout ce qui a été analysé jusqu'à présent : le compositeur déploie des passages sous forme de roulades dans lesquels il fait un usage intensif de gammes diatoniques et chromatiques à grande vitesse. Après une brève introduction – affectant une fausse tranquillité – suit une variation dans laquelle la force expressive du message contenu dans l'emprunt est accrue. En utilisant l'augmentation naturelle de la vitesse que la modification rythmique exerce sur l'ensemble du discours, Borne désigne ce moment comme celui de la plus grande intensité. Il faut également noter qu'à cette occasion l'accompagnement de la partie piano (ci-dessous) est encore plus simplifié :



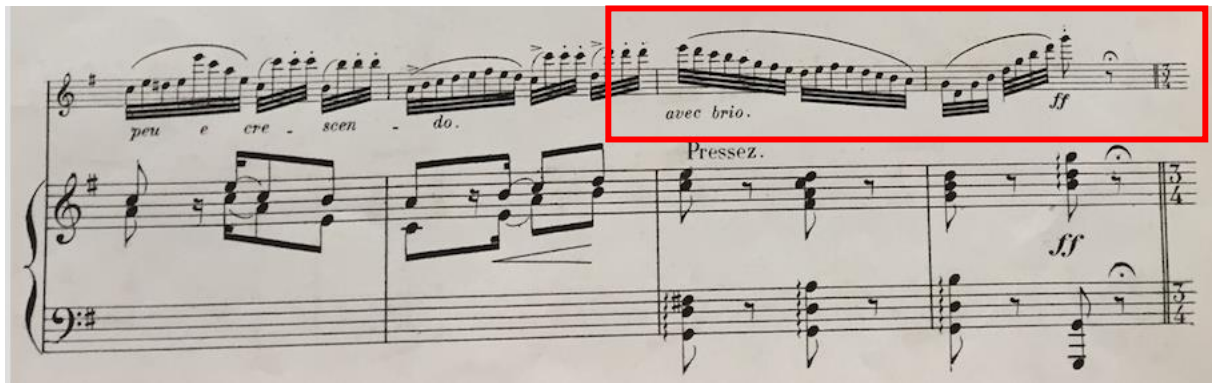
Exemple 87 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 10, *Variation II*, m. 10- 13, création artificielle de vitesse, roulades diatoniques et chromatiques

Comme dans la première variation, la particularité du passage au mode majeur se traduira par l'incorporation de notes répétées afin d'augmenter la sensation de vitesse.



Exemple 88 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 11, *Variation II*, m. 26- 29, combinaison des notes répétées et des roulades diatoniques et chromatiques

Leur association avec les passages en roulade – utilisés davantage dans la section en *sol* – confère un caractère d'urgence où l'objectif principal est, comme s'il s'agissait d'une compétition, d'en finir le plus rapidement et le plus spectaculairement possible. Le déploiement flamboyant mis en évidence ici rappelle les airs de *bel canto* étudiés précédemment. Et, dans la même tradition, Borne décide de clore ce passage du thème et variations en conservant la même intensité, de manière étonnamment et soudaine, « avec brio » et au moyen de quatre accords différents sur une pédale tonique : une neuvième de dominante (avec absence de la quinte), une septième de dominante et deux accords de tonique à l'état fondamental en guise de conclusion irrévocable :



Exemple 89 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 11, *Variation II*, m. 32- 33, final de section « avec brio »

8. L'exotisme des coutumes espagnoles

Comme le souligne McClary, c'est précisément le moment où, contrairement à la *Seguidilla*, le personnage principal apparaît comme une animatrice plutôt qu'une diseuse de bonne aventure. À ce moment de la trame opératique, Carmen souhaite mettre en valeur ses talents de séductrice en tant que danseuse¹¹⁹ plutôt que la vertu de ses pouvoirs divinatoires. L'intensité du message – essentiellement érotique – qui se dégage des vers chantés par Carmen n'a rien à envier à ceux de la *Habanera*. Ceux-ci désignent un personnage aux traits très capricieux :

La danse au chant se mariait,
d'abord indécise et timide,
plus vive ensuite et plus rapide,
cela montait, montait, montait !

Bizet écrit la *Chanson de Bohème* pour fixer l'exotisme du personnage espagnol à une trame narrative déjà extravagante, comme l'utilisation du tétracorde dans une progression descendante, souvent associée au flamenco¹²⁰. La structure de ce numéro au sein de la *Fantaisie* adopte une similitude avec la scène de Bizet, « un numéro de cabaret standard, interprété par une femme simulant une passion frénétique, et destiné à être accéléré de manière inspirée, se terminant par un postlude orchestral orgiaque »¹²¹.

Dans la *Fantaisie*, Borne propose une reprise de cette explosion d'enthousiasme débridé en commençant par la partie instrumentale en *fff* et en écrivant une descente rapide en trois séries vers un *mf* confortable pour laisser place à la flûte. Le soliste reprend les premières lignes de l'air « Les triangles des sœurs » tout en conservant la tonalité originale de *mi*, avec le souci de maintenir la cohésion harmonique. Pour la première fois, l'écriture des voix est mixte : le compositeur écrit les premiers vers à l'entrée de la flûte, puis confie la réponse orchestrale à l'intérieur de l'opéra, pointant les multiples facettes et timbres instrumentaux et instrumentistes

¹¹⁹ Susan McClary, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Id.*, p. 91.

évoqués plus haut. Le besoin d'accélération, pour honorer les vers empruntés, intervient relativement tôt : après la section orchestrale, un « pressez » suivi d'un « plus vite » ne laisse ni le flûtiste ni le spectateur indifférents.

The image shows a page of a musical score for flute and piano. The top system is the flute solo, marked 'SOLO' and 'p' (piano), with the instruction 'très doux.' (very soft). The piano accompaniment is in the lower systems, marked 'dim.' (diminuendo) and 'pp' (pianissimo). The flute part has a blue box around a section of notes, with a red circle around the word 'Pressez.' and another red circle around 'plus vite.' The piano part has a 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte) marking. The score is numbered 'A. C. 4918.' at the bottom.

Exemple 90 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 12, *Chanson de Bohême et Final*, m. 19-31, utilisation du timbre de la flûte pour alterner les différents rôles de personnages

Avec la volonté manifeste de rompre avec la tradition du « Thème et variations » – bien qu’il vienne tout juste d’en faire usage – Borne ne fait à cette occasion aucune distinction entre l’un et l’autre. La variation suit l’adaptation de la section instrumentale, agissant comme une continuation à la fois de la phrase musicale et de l’intrigue de la Fantaisie. Cette variation, à l’identique des précédentes, utilise des arpèges pour accompagner la mélodie des vers « Tambours de basque allaient sur le train », en ajoutant un chromatisme sous forme de roulades et en accélérant volontairement pour provoquer une excitation débridée.

Lorsque le passage des couplets « Tra la la la la la » apparaît, la Fantaisie met en relief le rôle de débauche dans lequel Carmen s’abandonne au charme séducteur de la chanson : le passage au mode majeur (*MI*) suggère un état de joie qui contraste avec le mystère de la séduction du passage précédent en mode mineur. La section des roulades – où Borne suggère à nouveau une accélération par un laconique « pressez davantage » – associée à un accompagnement qui incite et encourage à la fois l’incontrôlé et l’excès, provoque un état de joie festive et d’exaltation d’une forme de plaisir jusqu’alors absent.

The image shows a page of musical notation for piano accompaniment. It consists of four systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics: "Pre - sen - do - rit. - ff". A red circle highlights the instruction "Pressez davantage" in the piano part. The second and third systems show the piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a more active right hand. The fourth system shows a change in dynamics and tempo, with a blue box highlighting a section of the score.

Exemple 91 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 12, *Chanson de Bohème et Final*, m. 32-56, section de virtuosité rampante instrumentale d'origine belcantiste

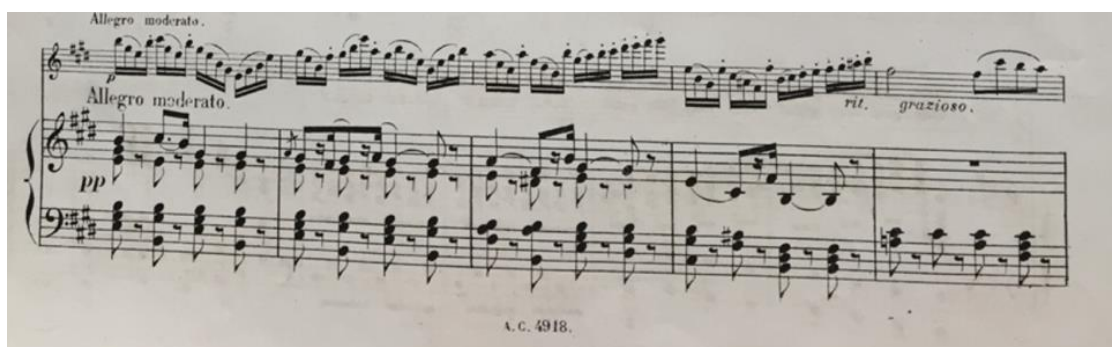
L'exemple ci-dessus permet d'apprécier l'accompagnement au piano qui maintient une pédale rythmique de la tonique – à la main gauche – et un tapis harmonique à contretemps – à la main droite – renforçant ainsi la sensation artificielle d'accélération. Une fin soudaine, à laquelle le public commence à s'habituer, fait appel à une intensité sonore particulière et fait réfléchir à la fonction conclusive de l'accord indiqué. L'effet de surprise est augmenté par l'écoute d'un retour rappelant un *da capo* mais avec une variation dans son exposition qui pousse à pressentir un changement. Ci-dessous, la section de transition – à la manière d'un pont – est basée sur une pédale de dominante sur laquelle la flûte développe une section sous forme de roulades durant une descente de sixtes parallèles (mesures 71 à 74) dans la main droite du piano. Ensuite, une zone de ralentissement, marquée par des arpèges dans l'accompagnement, anticipe la formule de développement du thème de la section suivante.



Exemple 92 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 13, *Chanson de Bohème et Final*, m. 69-77, zone de décélération à mode de pont intersections

9. L'hymne au triomphe

Après l'excitation provoquée par ce passage de danse débridé du rôle principal, il est agréable de profiter d'une ambiance tout aussi stimulante. Après la *Chanson de Bohème* se place un chant triomphal : « Toréador, en garde ! » L'entrée de l'air d'Escamillo est la meilleure option pour conclure la Fantaisie, car elle crée une ambiance festive après être passée par des sections précédentes de teinte mystérieuse et animées par un sentiment de convoitise. Après avoir annoncé une formule d'auto-accompagnement dans le pont précédent, Borne se lie directement à l'air signalé dans cette nouvelle section dans la tonalité attrayante de *MI*. Les vers se devinent sans trop de peine dans l'accompagnement arpégé de la flûte, tandis que le piano utilise un accompagnement vertical qui renforce le caractère solennel.





Exemple 93 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 14-15, *Allegro moderato*, m. 78-87, section mixte de thème varié et thème chanté

La brièveté de la section ci-dessus est surprenante. Contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre pendant le développement des parties de piano et de flûte, l'air emprunté est traité de manière expressive et délicate, plutôt que dans son caractère original. Un dialogue entre les deux instruments apparaît naturellement et, à en juger par la manière dont il se développe au sein de la section, le sentiment auquel il est fait appel est celui de l'Amour. C'est ce sentiment auquel le personnage lui-même fait référence dans ses vers et que, d'après lui, tous les toreros semblent mériter. Borne tente d'illustrer ce récit, le transformant en un dialogue improvisé entre le piano et la flûte. La fonction finale de cette brève section est d'emprunter le caractère courageux¹²², victorieux¹²³ et charismatique du personnage d'Escamillo – synonyme masculin du personnage de Carmen¹²⁴ – sous le manteau de tendresse que confère le sentiment d'amour, afin d'attaquer victorieusement la section finale.

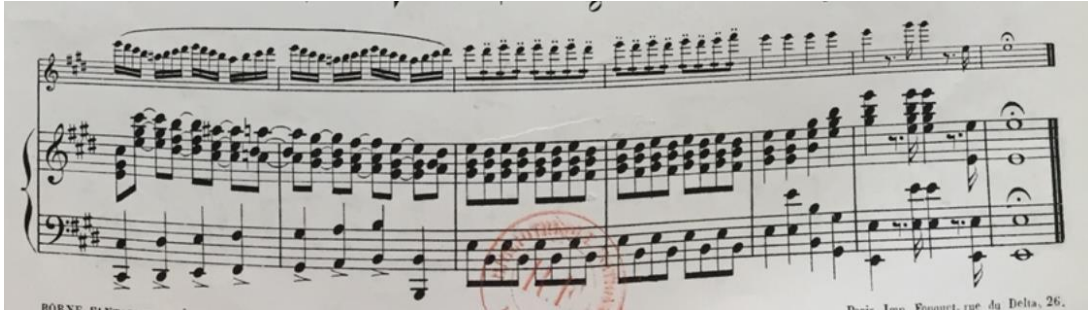
10. Le spectacle final : la coda

L'indication du mouvement *Presto* informe de l'augmentation du caractère festif de la section précédente dans un déploiement de virtuosité à l'image de ce qui a déjà été vécu dans les sections précédentes. La différence avec ces dernières réside dans le caractère conclusif du mouvement : le développement tourne autour de l'enchaînement de la tonique et de la dominante qui est atteint en utilisant une gamme d'inspiration chromatique ascendante venant renforcer l'augmentation de l'état d'excitation final. La partie de flûte enchaîne arpèges et gammes sous forme de roulade à grande vitesse montante et descendante autour de l'harmonie indiquée, pour enchaîner finalement un passage de broderies en ostinato et de notes répétées qui viennent renforcer la sensation de célérité. La puissance de cette section finale (exemple n° 94) est stimulée par l'inclusion d'arpèges et de gammes d'octaves dans la main gauche au piano, ajoutant à la fois du volume et de l'ampleur harmonique.

¹²² Dans les vers, Escamillo compare son métier à celui d'un soldat, chacun d'eux démontrant sa bravoure dans son propre combat.

¹²³ Le sentiment de victoire est assimilé au caractère festif de la corrida, où l'on assiste à des « cris », des « fureurs » et des « pertes de tête » dans la « fête du courage ».

¹²⁴ Susan McClary, *op. cit.*, p. 92.



Exemple 94 : François Borné, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet*, p. 15, *Presto*, m. 103-109, coda finale utilisant la ressource ornementale des roulades et des notes répétées

La grandeur du traitement musical observé dans la coda finale rappelle les passages orchestraux en *tutti* dans lesquels – grâce au volume sonore – le caractère majestueux de ce final est renforcé. Une telle conclusion – outre le caractère festif qui s'en dégage – reconforte le spectateur dans l'identification du concept de fin d'œuvre, laissant libre cours aux applaudissements naturels qui libèrent la tension et l'enthousiasme accumulés pendant plus de 11 minutes ininterrompues de virtuosité instrumentale.

L'une des principales qualités de la formule Fantaisie est l'utilisation et le réarrangement des emprunts en fonction des besoins que l'auteur lui-même repère dans l'écriture de l'histoire. La naissance d'une histoire parallèle, ainsi que l'emprunt des principaux traits de personnalité de chaque personnage, sont évidents. Dans la partition de la présente étude, la proportion d'écriture originale – environ 1/3 de la totalité – est curieusement élevée. Et l'emprunt limité d'éléments lyriques d'une popularité notoire sur lesquels baser la Fantaisie est également inhabituel. Ainsi, après avoir analysé l'œuvre, il est possible d'affirmer que Borne emprunte cinq des éléments-clés observés dans l'œuvre de Bizet :

- Le pouvoir du mystère, représenté par la connotation surnaturelle de la chiromancie, dans le tétracorde populaire du thème d'ouverture de l'anxiété.
- Le pouvoir d'attraction, représenté dans l'air du chœur masculin et le halo de mystère charismatique entourant le personnage principal réussissant à charmer tous les hommes.
- Le pouvoir de la manipulation, représenté dans l'air en forme de Habanera, dans laquelle le personnage de Carmen rapporte ses dons capricieux.
- Le pouvoir de la luxure, représenté dans la danse de la *Chanson de Bohème*, dans laquelle le personnage principal affiche sa pudeur et sa propre séduction charnelle.
- La force du courage, représentée dans l'arrogance et le narcissisme de l'air du toréador qui lui est sans doute nécessaire pour pouvoir exercer son métier.

Ces cinq éléments honorent particulièrement le besoin d'excentricité et d'exotisme imposé par la tendance générale du XIX^e siècle français. Ce sont des concepts qui, en fin de compte, renforcent le concept romantique de la femme fatale – comme le soulignent des auteurs tels que McClary et Falcón – en tant que rôle féminin de pouvoir, qui incarne à son tour la

dangereuse association de l'inexorabilité et de la malchance. L'attraction et la fascination que Carmen provoque chez le spectateur de cette fin du XIX^e siècle – présentant des caractéristiques principalement de nature sexuelle – est dû essentiellement à un traitement absent de tout rebondissement : Carmen est, en toute simplicité, le paradigme de la femme libre. C'est ce symbole de liberté, chez une personne d'un sexe qui ne pouvait pas en être un, qu'il est possible de reconnaître publiquement cette fascination. C'est grâce au halo de mystère entourant le personnage lui-même, que se sentir séduit par le personnage devenait finalement légitime, puisqu'en fin de compte, elle est seulement un personnage fantastique.

Borne réussit à associer ces cinq éléments au timbre de la flûte traversière dans sa propre composition. Indépendamment des passages de douceur amoureuse qui – hommage à la tradition précédemment étudiée – peuvent être entendus dans cette partition, Borne associe d'autres traits de personnalité des personnages, avec un tempérament différent de ce qui a été observé jusqu'à présent. Il est en outre surprenant d'observer une identité chronologique dans la narration de la Fantaisie, par rapport à l'intervention de ces personnages dans l'opéra lui-même. Grâce à l'utilisation et au développement au sein de la trame de la Fantaisie de chaque emprunt, on appréciera une brève histoire dans laquelle le spectateur assiste au changement de l'admiration à la manipulation avec une relative rapidité, puis de la luxure à l'orgueil, pour finir sur un ton festif derrière le halo de mystère annoncé dans l'introduction. La cohésion de cette brève intrigue, tirée de l'opéra original, est assurée par le maintien scrupuleux d'une logique tonale tout au long de l'œuvre : le parcours de *mi* à *MI* garantit à la fois la cohésion susmentionnée et l'accomplissement du caractère festif final.

Le déploiement exacerbé de la virtuosité instrumentale de la partition, qui rappelle celle du populaire *bel canto* italien, confère un caractère vocal complémentaire à la Fantaisie de Carmen. Les éléments d'origine lyrique être observés dans la partition – par exemple les moments cadentiels, les allusions à un bon legato en imitation d'un port de voix – renforcent le caractère vocal de cette partition de l'intérieur de l'interprétation. Au vu de ces éléments, il est clair que le flûtiste est placé dans un rôle d'interprète dans lequel il doit utiliser son instrument pour donner voix, non seulement aux airs empruntés, avec leurs personnages respectifs, mais aussi à une intrigue globale où une histoire alternative fait surface. Le flûtiste doit donc être le principal narrateur de cette histoire et réussir à donner une voix individuelle au fil conducteur, à chaque air emprunté. Cette voix s'étend dans la transformation de chacun des airs, ce qui se reflète essentiellement dans les sections consacrées aux variations. Il est ainsi possible de confirmer le caractère multiforme du timbre de la flûte et la nature polymorphe du flûtiste.

Le soin particulier avec lequel le compositeur aborde l'écriture de cette partition, tant sur le plan musical que sur celui de la narration, est le principal garant de la popularité de cette œuvre. La construction d'un discours cohérent – qui parvient à traiter des malheurs et mésaventures de l'intrigue connue de tous, sans être pour autant obligé d'évoquer la fin dramatique – est agréable à l'oreille de l'auditeur. L'exposition de la virtuosité instrumentale de l'interprète, mesurée et dosée, justifie son inclusion dans une partition écrite aussi tardivement que celle-ci. Tout au long de l'exposition, Borne ajoute de la cohérence au discours narratif précédent, permettant de profiter à la fois de la virtuosité instrumentale d'origine vocale et de

l'excitation d'une histoire nouvelle et brève. Finalement, le confort des informations complémentaires conférées par la connaissance des caractéristiques de certains personnages appréciés par le spectateur s'avère également essentiel dans la réussite de la partition. La réunion de ces trois éléments dans la Fantaisie écrite par Borne permet de considérer cette partition comme un chef-d'œuvre, et son interprétation comme un événement musical d'envergure.

3.3.2 La maladie : le personnage de *La Traviata* de Verdi dans la *Fantaisie brillante pour flûte et piano*¹²⁵ de Lodoïs Ferranti

L'opéra *La Traviata* de Giuseppe Verdi est l'un des cas les plus emblématiques du panorama lyrique romantique, tant dans la phase embryonnaire de l'écriture musicale que dans son évolution ultérieure. L'implication et l'identification de l'auteur lui-même ne sont pas seulement remarquables, mais témoignent également d'une réaction d'aversion à titre individuel que Verdi lui-même souhaitait exprimer. Avec cet opéra, l'auteur souhaite souligner l'injustice que représente le concept de moralité sociale. La composition de cet opéra fait suite au fort impact que Verdi a subi après avoir assisté à une représentation parisienne de *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas en 1852. Le caractère déterminé de l'auteur et une situation personnelle quelque peu complexe¹²⁶, qui le fait se reconnaître partiellement au cœur de l'injustice sociale dénoncée par Dumas, l'ont incité à composer un opéra sur le livret de Piave inspiré de l'œuvre du dramaturge. La Première de l'œuvre de Verdi a eu lieu au Théâtre de *La Fenice* à Venise le 6 mars 1853.

L'agenda particulièrement chargé de Verdi – qui l'a obligé à écrire l'œuvre en seulement quelques semaines, un temps record¹²⁷ – et une censure très présente¹²⁸ à Venise, n'ont pas contribué à une Première particulièrement glorieuse. Apparemment, le manque de qualité de la distribution des rôles ainsi que la surprise d'un public peu habitué à une intrigue aussi contemporaine n'ont pas permis le succès escompté. Verdi, déçu de ne pouvoir modifier légalement la distribution du théâtre, prend sur lui de freiner sa production, partageant avec ceux qui l'entourent le *fiasco* de la Première et soulignant la non-viabilité de la qualité de l'œuvre dans de telles circonstances. Après quelques modifications, et surtout grâce à une

¹²⁵ Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, Paris, Benoît aîné, 1886.

¹²⁶ Comme on le sait, Verdi a eu le malheur de perdre en peu de temps sa progéniture et sa femme, événements qui allaient lui forger un caractère particulièrement déterminé. Des années plus tard, il s'est installé avec la soprano Giuseppina Streponi, qui, à 32 ans, avait déjà trois enfants de trois pères différents. Apparemment, le cercle social – même le plus proche – ne voyait pas d'un bon œil une telle relation, et ils ont été obligés de se retirer de ce genre de vie mondaine. Il est possible que l'émotion qui l'envahit en assistant à la dénonciation sociale de la représentation de *La Dame aux Camélias* soit due à une extrapolation de sa propre situation sentimentale. À cet égard, il est important de préciser que, contrairement au rôle principal du roman – lui-même inspiré de la propre expérience de Dumas – Streponi n'était pas une courtisane.

¹²⁷ Comme le note Roger Parker dans « La Traviata », *Oxford Music Online*, 1^{er} décembre 1992, Verdi travaillait encore à la composition de *Il Trovatore*, qui a été formé à peine deux mois avant *La Traviata*. <https://www-oxfordmusiconline-com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005794?rsk=JSUJS1> [Consulté le 19 août 2022]

¹²⁸ En raison de la censure, le décor de *La Traviata* a dû être adapté au XVIII^e siècle, une situation qui rendait le récit puissamment contemporain tout à fait anachronique.

distribution adaptée aux besoins des différents rôles, l'opéra fut repris au *Teatro di San Benedetto* de Venise le 6 mai 1854 et remporta cette fois un succès incontestable¹²⁹. *La Traviata* devint alors, malgré la complexité redoutée par toutes les interprètes du rôle de Violetta, l'une des œuvres les plus populaires du compositeur.

Les besoins de l'intrigue obligent la soprano à incarner un rôle à multiples facettes : au premier acte, elle est une courtisane, au deuxième, une femme sacrifiée par amour, et au troisième, une mourante. C'est la raison pour laquelle le rôle de Violetta est particulièrement redouté, car chaque section de l'intrigue exige une implication lyrique spécifique et inconfortable. Ces besoins nécessitent une soprano solide pour le succès de l'entreprise. L'opéra le plus apprécié du compositeur¹³⁰ – souvent décrit comme un opéra de chambre en raison de la quasi-absence de numéros de chœur ou d'ensemble – est sans aucun doute le plus exigeant d'un point de vue vocal. Par ailleurs, les emprunts à cet opéra par les compositeurs pour flûte traversière – indépendamment de la formule choisie – au long de la seconde moitié du XIX^e siècle ont été particulièrement intenses.

C'est ainsi que peu après le remarquable triomphe vénitien de *La Traviata* en 1854, elle arrive au *Théâtre-Italien* de Paris, offrant sa création française le 6 décembre 1856. Le flûtiste et compositeur Victor Bretonnière publie l'année suivante la première Fantaisie pour flûte sur cet opéra¹³¹, qui marque le début d'une dizaine de publications, dans le but de satisfaire tous les publics. L'écriture de Lodoïs Ferranti dans sa *Fantaisie sur « La Traviata »*, publiée beaucoup plus tard en 1880, constitue un défi pour les flûtistes contraints de faire face à une multitude de difficultés techniques prévues par l'auteur. Comme si Ferranti avait l'intention d'aborder la difficulté du rôle de Violetta, il écrit une partition particulièrement longue qui avoisine les dix minutes de musique ininterrompue ! En un court laps de temps, le spectateur est en mesure d'apprécier la popularité des airs, les qualités techniques de l'interprète et le spectacle éblouissant prévu.

Il existe peu d'informations sur l'auteur de cette Fantaisie. Bien que tous ses ouvrages¹³² soient signés « Lodoïs Ferranti », l'auteur s'appelait en réalité Jean Baptiste François Ferranti, comme le note le *Journal hebdomadaire des Archives commerciales de la France*¹³³ dans la publication de son acte de séparation de biens matériels avec son épouse, daté du 12 juin 1892 :

SÉPARATIONS DE BIENS	
Paris. — JOËL (Armand), <i>ex-nég.</i> , 6, b. Voltaire, et sa femme née COURGENOUL. — 13 juin 92. — A. P.	parnasse, et sa femme née DUCHESNE. — 13 juin 92. — A. P.
Paris. — FERRANTI (Jean, Baptiste, François, dit LODOÏS), <i>professeur de musique</i> , 124, b. Mont-	Paris. — DARLU (Henri, Edouard), <i>ex-agent de change</i> , 82, b. Haussmann, et sa femme née STÉVENIN. — 13 juin 92. — A. P.

Figure 12 : Acte de séparation de biens de Lodoïs et Valentine Ferranti

¹²⁹ Roger Parker, *op. cit.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Victor Bretonnière, *Fantaisie brillante sur « La Traviata » de Verdi pour flûte et piano op. 104*, Paris, Léon Escudier, 1857.

¹³² Le dernier nombre d'opus conservé dans les collections de la BnF, est de 91.

¹³³ « Séparations de biens », *Journal hebdomadaire des Archives commerciales de la France*, 25 juin 1892.

Si seul le métier de Ferranti est consigné dans le procès-verbal ci-dessus, et ce, de manière particulièrement vague – « professeur de musique » – dans la revue publiée dans le journal *La Charente* du 6 mars 1881¹³⁴, il est fait état du concert de bienfaisance à Angoulême qui a eu lieu la veille. La notice du journal révèle que Lodoïs est un flûtiste interprète, ainsi qu'un compositeur et que sa femme Valentine, née Duchesne, est la « pianiste accompagnatrice ». La quantité et la qualité des fonctions musicales que Ferranti assume rappellent le cas de Deneux étudié antérieurement, sinon que dans le cas présent, Ferranti apparaît comme un professionnel. Dans l'annonce de l'un des concerts dans *L'Écho Cognançais*¹³⁵, il est signalé à cette occasion que, en plus d'être flûtiste et compositeur, Ferranti assume la direction de l'*Avenir Choral* d'Angoulême, une société chorale à laquelle il semble apporter son enthousiasme musical.

Outre sa présence aux concerts d'Angoulême, où il avait vraisemblablement établi sa résidence familiale, l'intérêt qu'il porte à l'association musicale et les bénéfices d'intérêt qu'on lui attribue à l'époque l'amènent à rejoindre le *Cercle Artistique de Paris*, dont, comme le rapporte le journal *L'Écho artistique*, il est nommé secrétaire général. Cette société – qui ressemble à l'actuel *Cercle des Artistes de Paris* – a pour objet « l'entraide mutuelle et philanthropique entre artistes, musiciens, hommes de lettres, compositeurs, professeurs, peintres et sculpteurs »¹³⁶. L'important travail de cette société et le rôle prépondérant de Ferranti dans celle-ci, seront consigné dans le réputé *International Herald Tribune*¹³⁷ – le journal mondial par excellence, accompagné de la publication du *New York Times* et du *Washington Post* – dans le rappel des délais de l'appel à candidature pour la sélection des artistes.



Figure 13 : Publication outre atlantique de l'appel à candidature du Cercle artistique de Paris

Le travail de Ferranti en tant que professeur et compositeur a donné lieu à la publication d'un grand nombre de manuels pédagogiques pour la flûte¹³⁸, la clarinette¹³⁹, et surtout le solfège¹⁴⁰. La collection de partitions conservée à la BnF prouve que le nombre de pièces de

¹³⁴ « Nouvelles locales », *La Charente (Angoulême)*, 6 mars 1881.

¹³⁵ « Chronique Théâtrale et musicale », *L'Écho Cognançais*, 25 octobre 1885.

¹³⁶ « Nouvelles diverses », *L'Écho artistique*, 13 avril 1905.

¹³⁷ *International Herald Tribune*, 18 avril 1905, p. 2.

¹³⁸ Lodoïs Ferranti, *Vade mecum du flûtiste renfermant les principales difficultés de l'instrument, opéra, mélodies, duos, traits d'orchestre d'après les grands maîtres*, Paris, O. Bornemann, 1897.

¹³⁹ Lodoïs Ferranti, *Nouvelle méthode de clarinette ordinaire et système Boehm*, Paris, O. Bornemann, 1893.

¹⁴⁰ Lodoïs Ferranti, *Principes élémentaires de la lecture et d'écriture musicales*, Angoulême, Ferranti-Duchesne, 1888 ; *Notions élémentaires pour servir de préparation à l'étude de l'harmonie et de l'accompagnement*, Paris, A. Choudens fils, 1892 ; *Solfège attrayant et mélodique*, Paris, O. Bornemann, 1893 ; *Nouveau Solfège vocal et instrumental en 2 parties*, Paris, O. Bornemann, 1895.

salon qu'il a réussi à publier est pour le moins remarquable. Sa passion pour le répertoire vocal se traduit par l'écriture de deux opéras – *La ruse d'ingénue* et *Une Sérénade*¹⁴¹ – et par la publication de deux œuvres d'inspiration lyrique pour flûte traversière : une Fantaisie sur *Faust* de Charles Gounod¹⁴² et l'œuvre analysée dans cette étude, dont aucune trace dans la presse de l'époque n'a été trouvée.

La Fantaisie¹⁴³ de Ferranti prend comme source d'inspiration l'un des thèmes les plus audacieux et les plus difficiles à défendre dans un salon du XIX^e siècle : le drame universel de l'amour impossible, associé aux diktats de la morale sociale. Jusqu'alors, le concept de l'Amour était généralement considéré d'un point de vue plus classique – à savoir, une série de problèmes toujours résolus au cours de l'intrigue de l'opéra – ou même d'un point de vue plus excentrique, que seul l'exotisme romantique parvenait à justifier. Jamais auparavant un drame contemporain n'avait été tenté. En outre, les œuvres de Dumas et de Verdi pointent du doigt la stigmatisation sociale de la maladie qui se voit aggravée lorsqu'elle est associée à un mode de vie qualifié de déviant. Ainsi, bien qu'il s'agisse d'une œuvre populaire à l'époque où Ferranti a écrit la Fantaisie, il faut souligner la prise importante de risque tant par le compositeur que par l'éditeur, à emprunter une histoire aussi controversée. La dédicace de cette partition à l'un des flûtistes les plus populaires et les plus virtuoses de la capitale, Paul-Agricole Génin¹⁴⁴, aurait pu favoriser l'association d'un label de qualité et l'exportation de celui-ci dans ses interprétations. Or, sur la base des rares informations récupérées dans la presse, cela ne semble pas avoir été le cas.

À cet égard, il est paradoxal de constater que les emprunts de Ferranti à l'opéra, à l'exception de l'air du chœur, ne sont pas les plus festives ni en vers ni en musique :

* Ouverture [+ Thème de l'amour]	* Orchestre	* <i>MI</i> → <i>RE</i>
* « Un di felice eterea »	* Alfredo [T]	* <i>FA</i> → <i>RE</i>
* « Libiamo, libiamo »	* Alfredo, Violetta, Chœur [T, S, Ch]	* <i>Sib</i> → <i>SOL</i>
* « Ah! Fors'è lui »	* Violetta [S]	* <i>fa</i> → <i>do</i>
* « Sempre libera »	* Violetta [S]	* <i>LAB</i> → <i>SOL</i>
* « Addio del passato »	* Violetta [S]	* <i>la</i> → <i>sol</i>

Tableau 71 : Ensemble d'emprunts utilisés par Ferranti dans la Fantaisie

¹⁴¹ « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel* du 28 mai 1899 rend compte de cet opéra-comique de Ferranti, en enregistrant sa représentation à la *Salle du Journal* le 4 mai 1899, et revient sur le bon accueil réservé à « cette petite bluette », comme une œuvre légère et sans prétention, mais à l'écriture fine : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bluette/9931> [consulté le 20 août 1899].

¹⁴² Lodoïs Ferranti, *Souvenir de « Faust », opéra de Charles Gounod, Fantaisie brillante pour concert pour flûte avec accompagnement de piano, op. 23*, Paris, Choudens, 1878.

¹⁴³ Voir annexe n° 13.

¹⁴⁴ Comme l'indique Edward Blakeman dans son ouvrage *Taffanel : Genius of the Flute*, p. 17, Paul Génin était un ancien élève de Louis Drouet, parvint à obtenir un diplôme du Conservatoire de Paris en 1861 et devint le premier flûtiste de l'Orchestre du Théâtre-Italien et de l'Orchestre Colonne. Il était un compositeur et un flûtiste particulièrement virtuose sur la flûte à système ancien. Il est frappant de constater que Génin, comme Ferranti, a composé une Fantaisie sur *La Traviata* – plus populaire que celle de Ferranti – et une autre sur Gounod.

La disposition ci-dessus des emprunts lyriques dans la Fantaisie correspond, une fois de plus, à la logique temporelle de l'histoire et à la chronologie dans l'opéra original. Malgré une utilisation généralisée des modes majeurs, le choix des vers qui ont une charge émotionnelle particulièrement dramatique – indépendamment de leur plus ou moins grande popularité – est particulièrement surprenant :

- Le thème emprunté à l'ouverture est celui de la célèbre valse laquelle, malgré l'utilisation d'une écriture en mode majeur et une orchestration pseudo-festive, la ligne descendante de ses phrases – comme si Verdi voulait décrire la lassitude ressentie au terme d'une longue maladie – correspond à l'inéluctabilité du drame.
- L'aria d'Alfredo, « Un di felice eterea », s'identifie à l'une des déclarations d'amour naïves évoquées précédemment. Malgré un contexte indiquant une connotation ouvertement sexuelle, les lignes du ténor semblent dépourvues de toute pulsion exclusivement charnelle. La charge d'émotion contenue et le sentiment d'espoir sont particulièrement intenses tout au long des couplets.
- L'air choral très populaire du premier acte – avec les interventions solistes des deux rôles principaux – est un manifeste notoire du concept du *Carpe diem*. Il encourage à profiter du moment présent et à prendre les plaisirs de la vie comme ils viennent. Considérant la conjoncture du moment de faiblesse de Violetta, l'air souligne involontairement le caractère double des moments considérés comme festifs.
- Les trois emprunts suivants, associés au personnage de Violetta, mettent en lumière trois états d'esprit complètement différents, et peut-être même antagonistes, qui se rejoignent dans l'essence même du personnage :
 - Le sentiment naissant du véritable amour : « Ah ! Fors'è lui », l'air dans lequel Violetta doute de sa capacité à aimer. L'objection au sentiment amoureux que la nature de sa condition sociale lui a imposée semble renforcer ce caractère emblématique du personnage. Cet air devient une dénonciation de l'auteur adressée à l'ensemble des spectateurs : pourquoi un sentiment aussi humain que celui de l'amour ne peut-il être éprouvé par tous les êtres vivants, quelle que soit la nature, choisie ou imposée, de chacun d'eux ?
 - La réaffirmation du sentiment de liberté individuelle : l'air « Sempre libera », conforte le personnage à la fois dans son choix de liberté personnelle et dans sa liberté de choix personnelle. Indépendamment de l'attribution sociale de son statut personnel, cet air pourrait être identifié comme une revendication – peut-être féministe – du pouvoir du choix individuel. Cependant, le message sous-jacent qui ressort finalement des vers ci-dessus identifie l'affirmation de la liberté de cet air comme la peur de se tromper.
 - La réflexion sur le sentiment final du pardon : « Addio del passato », est sans doute l'air le plus émouvant de tout l'opéra, et certainement de tous les opéras de Verdi. La charge charismatique que le personnage accumule d'emblée – passant de l'aveuglement d'une courtisane libre cachant une maladie, à l'abnégation d'une femme renonçant à l'amour à cause des contraintes sociales, pour jouir enfin de la lucidité d'une mourante – souligne à la fois le message de ces vers

ainsi que l'intensité dramatique du personnage. Le pardon ultime sur son lit de mort rappelle au spectateur, non seulement l'un des moments les plus redoutés de son espèce, mais ajoute aussi une valeur morale à l'histoire : la reconstitution d'un personnage considéré initialement comme égaré.

La structure observée dans la Fantaisie de Ferranti est moins dense et fragmentée que celle du précédent : alors que la première comporte 10 sections avec sous-sections respectives, dans le cas présent il y a 7 sections et peu de subdivisions internes. Une homogénéité tonale particulière – la partition tourne autour des tonalités de *RE* et *SOL*, en passant par des périodes nécessaires en *do* et *sol* – observée dans la Fantaisie, met en valeur les qualités compositionnelles du compositeur. Cette conjoncture permet d'affirmer que, outre la connaissance des subtilités de son instrument et du métier d'instrumentiste virtuose, Ferranti connaît également la manière la plus appropriée de mener à bien l'écriture d'un discours musical attrayant et cohérent :

1. Le chant à l'amour : prélude d'une fatalité

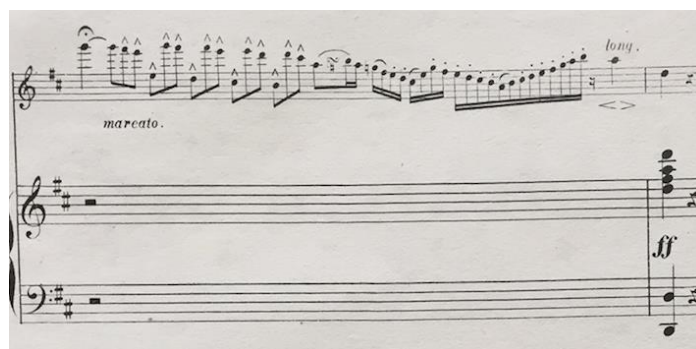
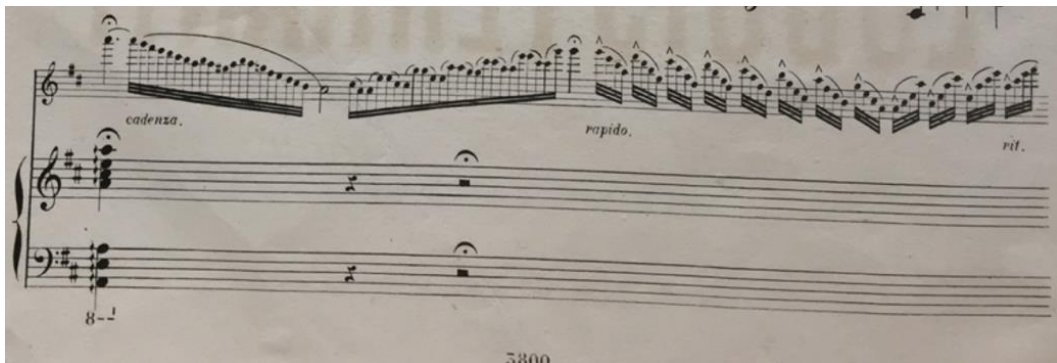
La première section de la Fantaisie présente en quelques mesures l'essence de son opéra : une ouverture énergique avec une intervention pianistique peu nourrie – rappelant plutôt les introductions brèves et efficaces de l'opérette – pour laisser la place à la démonstration de virtuosité vocale essentiellement condensée dans la partition pour flûte. La structure que l'auteur envisage dans cette introduction comporte quatre sous-parties à fort caractère, qui peuvent à leur tour être condensées en deux parties identiques. Dans chacune de ces sections, Ferranti utilise l'un des deux *Leitmotive* dont Verdi se sert de manière récurrente dans son propre fil conducteur : la déclaration d'amour d'Alfredo et le thème de l'espoir – que l'on signale communément comme symbole de l'amour entre Violetta et Alfredo – si représentatif de l'ouverture. Dans les deux cas, le compositeur prévoit des moments cadentiels d'une grande difficulté et d'une exposition instrumentale manifeste.

Ainsi, après l'introduction étonnamment brève, la flûte entre en scène avec l'exposition du thème de l'amour – chanté par Alfredo lorsqu'il avoue ses sentiments à Violetta – dans une interprétation « largement » à la demande de l'auteur lui-même. Ce type d'interprétation ouverte dans le registre médium de la flûte, ainsi que la tonalité de *RE*, permettent au soliste de représenter avec passion – et sans trop d'effort – l'autorité du personnage lorsqu'il reconnaît ce sentiment gardé secret. D'autre part, le confort dans lequel cette phrase est initialement envisagée est trompeur car sa longueur, combinée au soutien nécessaire de la colonne d'air, risque de fatiguer dès le début un flûtiste interprète peu prévoyant.



Exemple 95 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi, p. 2, Introduction, m. 9-15, accompagnement en trémolo sur une pédale de tonique*

L'accompagnement au piano (ci-dessus) joué en forme de trémolo sur une pédale de tonique à l'état fondamental, souligne l'intensité du sentiment qu'il est censé représenter. Il est important de noter l'abandon du trémolo et le repos sur un accord de *mi* dans son 1^{er} renversement, pour revenir ensuite à sa tonique dans un mouvement contraire d'arpèges de la fondamentale. Le trille de la flûte sur la dominante semble patienter que le piano parvienne à l'accord de dominante, qui à son tour ponctue, ci-dessous, avec une cadence parfaite, ce qui est officiellement le premier moment cadentiel de l'œuvre :



Exemple 96 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi, p. 2-3, Introduction, m. 16, cadence d'inspiration belcantiste*

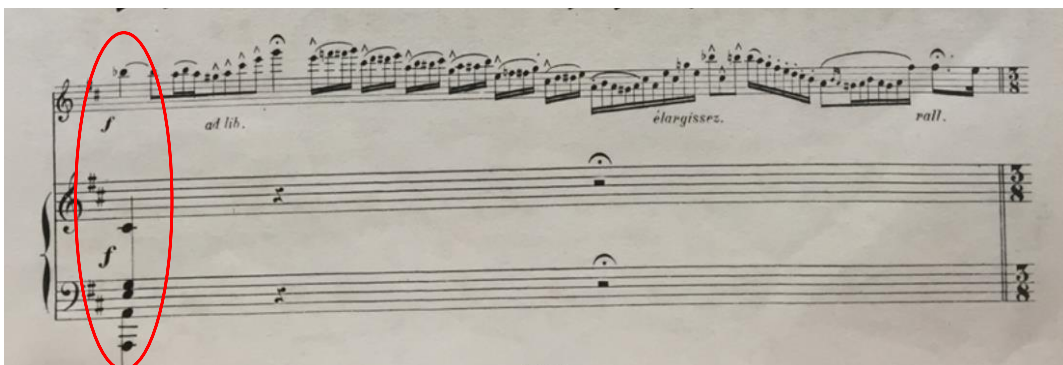
Le niveau d'exposition instrumentale auquel Ferranti contraint le flûtiste dans cette cadence exige un degré élevé de maîtrise instrumentale pour défendre d'emblée un tel déploiement de virtuosité flamboyante. Ci-dessus, la cadence de style *belcantiste* apparaît encadrée entre deux accords de dominante et de tonique. L'intensité expressive de la section

est renforcée grâce au déploiement des passages sous forme de roulades, d'arpèges brisés, de marches arpégées descendantes, grâce auxquels l'auteur met en valeur l'interprète. La section signalée *marcato* permet au flûtiste de relâcher la vitesse au profit d'un soutien du phrasé qui conduit ce point d'orgue jusqu'à l'allongement de la dominante pour résoudre la tension dans une cadence parfaite.



Exemple 97 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 3, *Introduction*, m. 20-28, différence de traitement narratif dans l'écriture des nuances

Après un pont de quatre mesures seulement, et dans un souhait de maintien de la tonalité initiale, Ferranti enchaîne avec l'exposition du deuxième motif. Ci-dessus le thème populaire de l'ouverture, aux accents mélancoliques et pleins d'espoir. L'exposition observée dans la Fantaisie est la même que dans le passage précédent : une période riche en trémolos dans l'accompagnement du piano intensifiant les phrases très longues de la flûte. La différence avec le cas précédent est l'apparition de nuances différentes du *forte* qui domine dès le début du travail. Dans la partie de flûte, le compositeur demande des longs *diminuendo* qui partent d'une nuance *forte* sans préciser l'intensité d'arrivée, et dans la partie du piano il note une section en *forte* et une autre en *piano*, sans *diminuendo*. Cette écriture vient accroître un contraste d'intensité qui, à son tour, accentue le caractère mélancolique de la descente de la phrase évoquée précédemment, comme si le compositeur voulait exagérer l'inéluctabilité d'un drame latent.

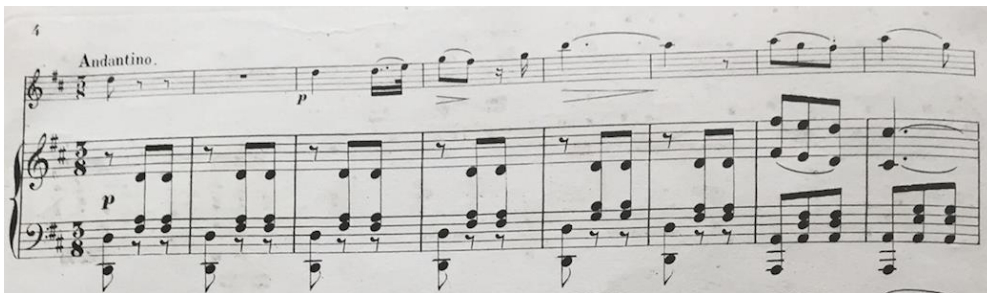


Exemple 98 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 3, *Introduction*, m. 37, neuvième de dominante comme départ de la cadence d'inspiration belcantiste

Après cette section populaire commence la deuxième des cadences annoncées, cette fois avec un caractère dramatique particulièrement augmenté par l'accord initial : une neuvième de dominante qui complète l'accord du piano, avec un *sib* à la flûte. Afin d'accentuer la tragédie latente dans les phrases descendantes de la valse, Ferranti n'hésite pas à supposer une montée du flûtiste à la troisième octave pour laisser ensuite libre cours à la marche – également descendante – des formules chromatiques. Ce moment cadentiel, qui rappelle à nouveau le *bel canto* si caractéristique de l'opéra italien, sert à son tour d'introduction à la section suivante.

2. Une déclaration d'amour peu commune

Après cette introduction particulièrement efficace, Ferranti établit un lien direct entre la fin de la deuxième cadence et le début de la deuxième section de sa Fantaisie. Cette deuxième section est construite avec un emprunt au premier *duetto* des protagonistes, « Un di felice, eterea », dans lequel Verdi utilise deux styles d'interprétation différents. Alors que le personnage d'Alfredo avoue ses sentiments dans un air calme, émouvant et dépourvu d'artifices ornementaux, Violetta, qui a tenté d'échapper au pouvoir émotionnel du sentiment, fait preuve d'une virtuosité vocale du *bel canto* le plus raffiné. L'opposition entre le concept la tendresse d'un amour mystérieux et la fierté de la liberté d'un complexe « il ne te sera pas difficile de m'oublier », est réunie dans la Fantaisie avec une simplicité surprenante : Ferranti profite de l'identité tonale pour relier la fin d'une phrase au début de l'autre.



Exemple 99 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi, p. 4, Andantino, m. 1- 8, caractère de l'exposition du thème d'Alfredo*

D'autre part, l'emprunt du thème d'Alfredo est plus une simple adaptation que le fruit d'une inspiration. Étant donné que la tessiture utilisée dans l'air original coïncide avec le registre grave de la flûte, Ferranti effectue un changement de registre instrumental. En appliquant un intervalle de sixte majeure dans la transposition, le flûtiste interprète l'air dans un registre medium confortable, tout en continuant dans la tonalité initiale. Il faut noter la simplicité de l'accompagnement en pompes qui coïncide également avec celle de la plupart des réductions de chansons et de pièces pour piano et grâce à laquelle l'attention n'est pas détournée de la mélodie que la flûte chante autour des vers d'Alfredo.

Afin de proposer une interprétation aussi proche que possible de la réalité vocale de l'opéra, Ferranti n'hésite pas à indiquer des dynamiques d'expression qui indiqueront le phrasé pour le flûtiste. En revanche, il est étonnant d'observer leur imprécision quant à leur étendue,

dans la mesure où Ferranti – bien qu’il soit flûtiste interprète lui-même – se contente de signaler une indication approximative.

The image displays two sections of a musical score for flute and piano. Section A, labeled 'Andantino', consists of three staves of music. A yellow bracket spans across the first two staves, and a red box highlights a specific measure on the third staff. Section B, labeled 'Allegretto', also consists of three staves. A purple circle highlights a group of notes on the first staff, a yellow bracket spans across the second and third staves, and a blue box highlights a specific measure on the third staff. The score includes various dynamic markings such as 'p', 'dolcissimo', 'estinto', and 'rall.', as well as performance instructions like 'long.' and 'tr.'.

Exemple 100 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, a) p. 2, *Andantino*, m. 1-25 et b) p. 3, m. 26-57, indications trompeuses des différentes dynamiques d'intensité

À titre d'exemple, la dynamique indiquée dans le thème de l'amour d'Alfredo [A] : la phrase complète s'étend sur quatre mesures pendant lesquelles le flûtiste doit appliquer ce *diminuendo*, or l'auteur se contente de l'indiquer pour la première mesure. Il est toutefois important de noter que la partition utilisée dans cette étude est celle conservée en dépôt légal à la BnF, n'étant qu'une copie¹⁴⁵. D'autre part, l'articulation piqué-lié est utilisée en plus des *diminuendo* – qui agissent plutôt comme des accents – afin de souligner le caractère dramatique du moment coïncidant avec le vers « misterioso »¹⁴⁶ qu'Alfredo attribue à l'univers du cœur. La simplicité du lien entre les deux airs est visible ci-dessus [B] : profitant de l'unicité tonale, l'auteur utilise la cadence finale de l'air d'Alfredo pour se lier à la première note de l'extrait qu'il prend de l'air de Violetta. Ainsi, au lieu de répéter l'intégralité de l'air de l'héroïne, il décide de n'en utiliser qu'un seul extrait : « oubliez-moi alors ». Le caractère tragique latent des derniers vers de Violetta se traduit dans les gammes chromatiques descendantes qui, malgré la volonté d'associer un halo festif aux interruptions, à la manière du rire, font plutôt penser à des sanglots.

¹⁴⁵ Il semble important de rappeler que les épreuves ont été réalisées sur un papier de qualité inférieure à celui de la vente finale, et la fréquence des erreurs contenues dans ces versions est importante. Il est probable que le manque de rigueur mentionné dans cette étude a ensuite été corrigé dans l'une des copies de la version finale. Actuellement manquante cette version n'a pu être consultée pour l'analyse de cette étude.

¹⁴⁶ Dans ces vers, Alfredo fait allusion à l'univers étrange qui entoure son état amoureux, univers qui à son tour garde les mystères et les secrets du cœur.

La partition pour flûte, dans le but de renforcer l'intensité dramatique de l'intervention *belcantiste* de Violetta, révèle une fois encore l'utilisation de plusieurs *diminuendo* expressifs. Mais, au lieu d'utiliser un seul tout au long de la phrase descendante, Ferranti choisit d'en écrire deux dans la même phrase, la divisant ainsi en deux sections. La structure du vers n'autorisant pas cette division, cette pratique est due à une erreur d'impression, soit à une écriture qui se veut insistante afin que l'interprète prenne en compte le *diminuendo* signalé.

En reprenant les conclusions de McClary mentionnées lors de l'étude de la Habanera de *Carmen*, on remarque qu'il existe une légère similitude entre le caractère de Carmen et celui de Violetta. Malgré la distance sociale entre les deux rôles – l'une étant une gitane, l'autre une courtisane – le symbolisme des deux personnages représente la défense de la liberté de choix, d'un point de vue physique. Bien que McClary associe l'excès de chromatisme descendant du début de la Habanera à un érotisme alimenté par la séduction des vers chantés par le personnage, cette description rappelle la partie finale de l'intervention de Violetta [B]. Dans sa Fantaisie pour flûte, Ferranti met en évidence le lien existant dans l'opéra de Verdi entre le personnage d'Alfredo, dans sa déclaration d'amour, et le paradoxe de l'air de Violetta : la séduction d'un chromatisme descendant¹⁴⁷ accompagnant les couplets exhortant Alfredo à l'oublier¹⁴⁸. La cruauté de la situation est à souligner : un amour naissant étouffé par un désir de liberté à l'égal de la puissante séduction musicale que Verdi associe à Violetta et qui encourage Alfredo à persévérer dans sa démarche.

Les problèmes susceptibles de se dégager de l'emprunt de vers aussi suggestifs sont finalement résolus par un début candide qui, sur le mode du déguisement, suggère un amour chaste. Ferranti met fin à l'érotisme suggestif de la scène grâce à l'effet vaporeux du trille dans le registre aigu de la flûte mené par un *diminuendo estinto*. La récurrence de cette formule musicale dans les Fantaisies pour flûte – en particulier dans la dernière partie du XIX^e siècle – semble être devenue une solution pratique pour compléter les sections empruntées sans avoir à construire de grands ponts qui se croisent.

3. Place à la fête

Ferranti fait le lien avec le célèbre *Brindisi* de l'Acte I « Libiamo, libiamo » de *La Traviata*. Il est évident qu'après la disparition des accents dramatiques de l'air de Violetta – malgré l'écriture en mode majeur – le caractère festif de l'intrigue de la Fantaisie doit être ravivé. Cette section est constituée comme la partie centrale de l'intrigue de Ferranti, c'est pourquoi une section de variations virtuoses se déroule après l'exposition de l'air. Cette section modulant vers la tonalité voisine de *SOL*, un pont entre les deux sections est indispensable. La

¹⁴⁷ À cet égard, il est tout aussi important de rappeler la « toxicité » que la chasteté de la morale sociale du XIX^e siècle associe à ce type de femmes à la descendance chromatique. Le danger de la vie « non réglementée » de ces femmes – sexuellement libérées – se traduit effectivement par la possibilité de transmettre des maladies sexuelles potentiellement mortelles.

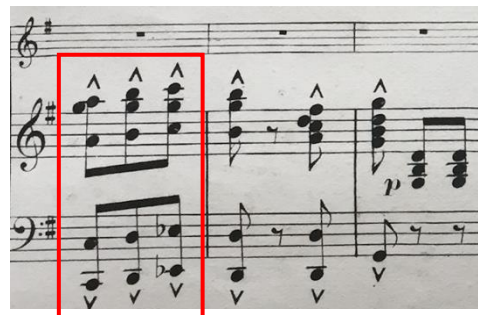
¹⁴⁸ Notons également le puissant cliché social encore présent aujourd'hui – également évident dans la pratique intemporelle de l'opéra, et trouvant un reflet dans la Fantaisie de Ferranti – selon lequel lorsqu'une femme dit « non », elle dit en réalité « oui ». Ainsi, lorsque Violetta dit « oublie-moi et cherche quelqu'un d'autre », le spectateur doit interpréter qu'elle est en train de le séduire pour qu'il la choisisse enfin.

transition modulante a lieu pendant les quatre premières mesures, dont les deux premières sont encore en *RE* : un accord de tonique à l'état fondamental puis un accord de septième de dominante, avec sa quinte diminuée, et dans son 2nd renversement. La fonction des accords des deux mesures suivantes est d'obéir à la nouvelle tonalité de *SOL* : un accord de septième de dominante, lié à un accord de tonique à l'état fondamental.



Exemple 101 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi, p. 5, Allegretto, m. 1- 4, mesures de transition*

Les deux mesures suivantes jouent un rôle fondamental après le passage de *RE* à *SOL*, car elles sont chargées de mettre en mouvement les engrenages d'un rythme ternaire, pour commencer la valse. D'autre part, l'utilisation du teint tragique dans cette mesure navette est surprenante – le *mib* aurait pu être en position de sixte napolitaine de cadence – qui va déclencher ensuite la cadence parfaite dans la tonalité de *SOL* [IV – V⁷ – I]. La brève incursion de *do* – ton voisin – vient ponctuer l'humeur festive de la valse d'un caractère tragique.



Exemple 102 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi, p. 5, Allegretto, m. 5- 7, mise en mouvement de la valse*

La structure de cette section – qui rappelle le « Thème et variations » – cherche également à honorer la formule d'écriture de la tradition ancienne en la plaçant au cœur de la trame de sa Fantaisie. Le choix de l'emprunt est le plus approprié, dans la mesure où le caractère festif se prête parfaitement à une transformation virtuose. Dans l'opéra, cet air se caractérise aussi par le poids qu'il porte à la fois dans l'intrigue et dans la participation des personnages : c'est d'un air choral de grande envergure, dans les deux rôles principaux occupent une place privilégiée, couvrant la déclaration d'amour. Comme dans la section précédente, l'emprunt s'opère en deux phases, mais cette fois avec un seul air : une adaptation de la mélodie en

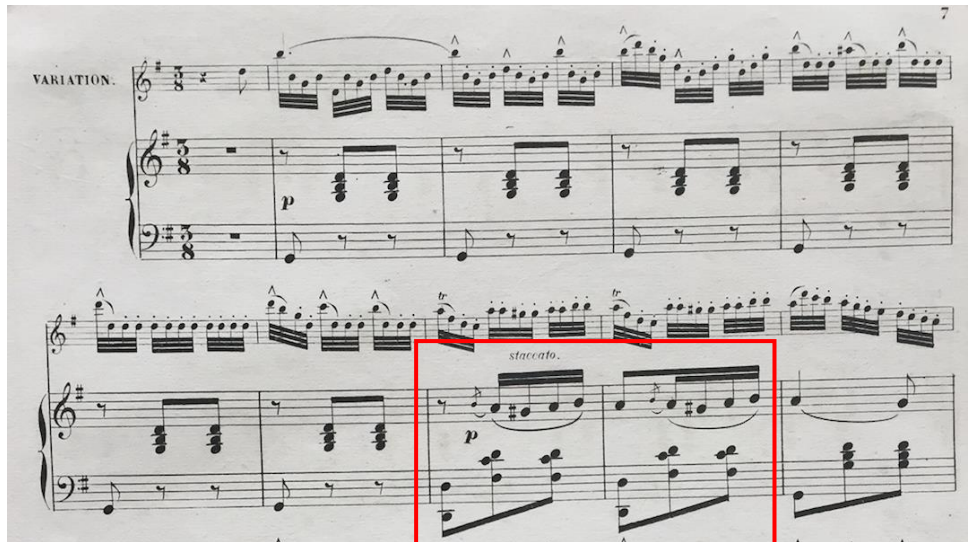
question, puis une variation. Pour cette première adaptation, le compositeur décide de modifier le registre afin d'utiliser le médium-aigu permettant la flûte de briller plus facilement. À cette fin, Ferranti pratique une transposition à la sixte majeure, en utilisant la tonalité traditionnelle de *SOL*.

Le rôle du piano pendant l'exposition va dans le même sens que dans la reproduction de l'adaptation à la flûte, c'est-à-dire un rôle d'accompagnement discret qui permet une écoute aisée des couplets. À l'identique de l'accompagnement orchestral original, il ponctue la discrète section de fioritures avec le mordant populaire, et annonce ensuite l'intervention du chœur dans un *tutti* indiqué dans la partition. Il sert à la fois de pont introductif à la variation qui suit.

The image shows a page of a musical score for piano and flute. The score is written in G major and 3/4 time. A red rectangular box highlights a section of the piano accompaniment from measure 50 to 55, which features a series of repeated eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A yellow circle highlights the word "Tutti" written above the piano part in measure 56, indicating the start of a new section. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*.

Exemple 103 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 6, *Allegretto*, m. 50-55, rôle co-soliste du piano

L'utilisation d'une telle virtuosité pour la construction de la variation de la Fantaisie de Ferranti, met en lumière les attentes de ceux qui fréquentent les salons musicaux parisiens. Le compositeur est contraint de déployer toute une série de ressources virtuoses afin de mettre en valeur ses propres qualités mécaniques. D'après la partition, sa spécialité serait l'agilité lors des sections de notes piquées. Les batteries d'arpèges, de trilles et de notes répétées de ces passages musicaux particulièrement longs de notes piquées sont utilisées dans la formule de l'auto-accompagnement qui met en valeur la mélodie précédemment exposée dans le registre médium-aigu. Le caractère dynamique conféré par les notes répétées, ainsi que les courts passages d'octaves, viennent exagérer la sensation de vitesse voulue par l'écriture d'un auto-accompagnement très serré, reprenant la formule des triples croches. Il est tout aussi important de signaler que l'utilisation de ce type de virtuosité en 1886 n'apporte absolument rien de nouveau du point de vue de la mécanique instrumentale, ni de l'exploit musical.



Exemple 104 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi, p. 7, Variation, m. 1- 9, passage de virtuosité d'inspiration belcantiste*

La partition ci-dessus prouve l'absence de nouveautés techniques. La répétition rythmique accentue également le caractère vide d'un point de vue musical de cette variation. Sa seule fonction est une démonstration technique, exagérée par le maintien d'un accompagnement pianistique stoïque, presque caricatural, dans les motifs des fioritures. Cependant, ce passage virtuose dans la construction de la Fantaisie ne provoque pas de discorde particulière, et semble plutôt adapté au but principal. Tout aussi frappant est le choix d'un emprunt lyrique où l'ordre des rôles réserve la seconde place à la femme, rôle traditionnel qui se veut aussi vertueux que *belcantiste*. Dans la disposition des motifs que l'on retrouve dans l'emprunt de la Fantaisie, le déploiement acrobatique est réservé après l'exposition complète de l'air du ténor, limitant la volupté de la variation à la place du soprano. Un tel arrangement ne peut toutefois être attribué à la seule prévoyance de l'auteur, il est dicté par la tradition de la formule du « Thème et variations ».

4. Doute légitime

Cette section se fait l'écho de plusieurs moments très tendres de l'intrigue de l'opéra de Verdi. Si l'excentricité et la condamnation sociale sont les traits qui inspirent principalement le personnage de Violetta durant ce premier acte, le doute qui commence à poindre provoque de l'empathie de la part du public. L'accroissement du doute jusqu'à une attitude de repentir permet au spectateur de sentir la même émotion, et d'accepter le rôle exposé. Au cours de la construction de l'intrigue de la Fantaisie étudiée ici, il est logique qu'après une série de passages provocateurs, Ferranti ressente le besoin d'obtenir la complicité du spectateur avec l'un des airs les plus empathiques de Violetta.

Afin d'annoncer une nouvelle section dans laquelle la charge émotionnelle est importante, le compositeur utilise la formule de la *Stretta dell'introduzione* de l'opéra comme pont : une introduction pour piano solo développée dans une ligne musicale ascendante et

associée à une écriture évolutive – le compositeur ajoute progressivement des notes aux deux mains – exerce une fonction manifestement scénique de dépaysement. La tension créée par cette augmentation artificielle du volume donne une légitimité à la démonstration virtuose qui suit dans une cadence de flûte solo. L'introduction au piano est écrite autour d'une pédale harmonique de dominante en *DO*. Le *la b* utilisé dans la broderie des premières mesures, apporte à ce discours introductif une teinte de mystère qui se dégage de l'harmonie prévue par Ferranti dans la partie de piano, rappelant les passages de folie qui ont fait fureur tout au long du XIX^e siècle.

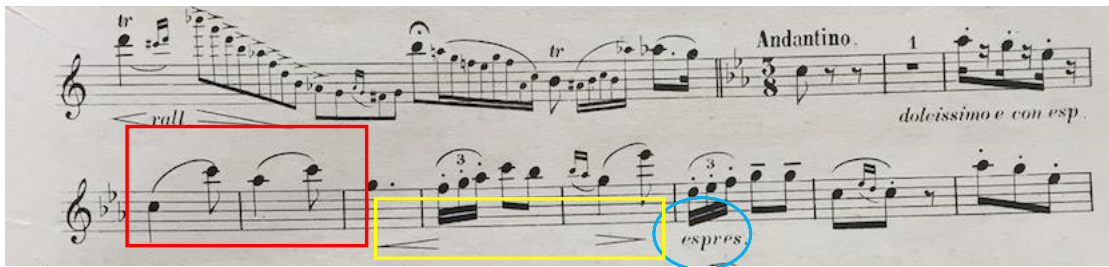
Exemple 105 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 8-9, *Allegro vivace*, m. 1-7, introduction à l'image d'une *Stretta dell'introduzione* et entrée du soliste

Le non-conformisme de la fonction de la sensible dans l'accord de dominante – renforcée par la puissance dans le registre aigu de la flûte – est destiné à anticiper la tristesse vers laquelle la section se tourne peu après. Comme cela ressort dans l'exemple n° 106, la cadence de la flûte renforce le caractère dramatique de l'harmonie que vient de présenter le piano dans un déploiement d'arpèges et accords à grande vitesse. Les changements de *tempo*, soigneusement notés dans la partition, témoignent d'une certaine instabilité de la santé mentale du personnage qui les joue :

Exemple 106 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 5, *Allegro vivace*, m. 1-7, différence des tempi, cadence d'origine

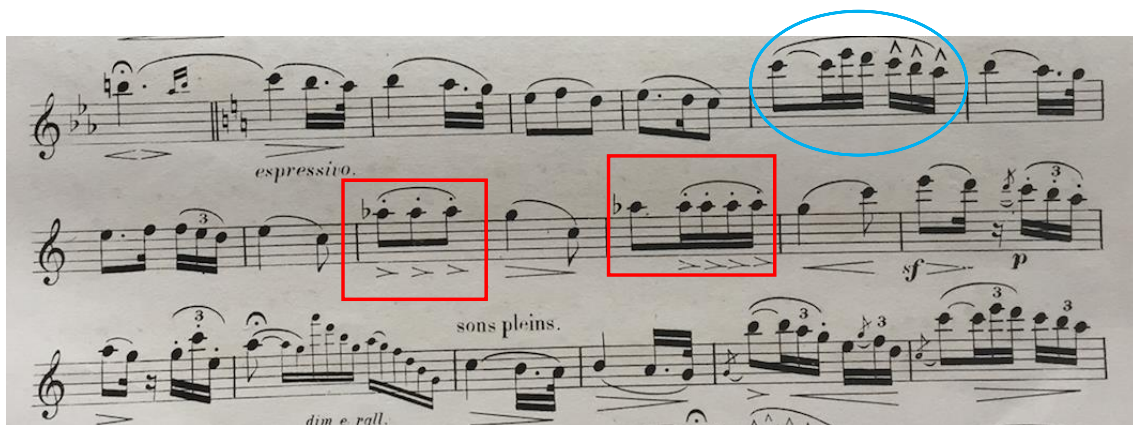
Enfin, le *la b*, identifié précédemment comme une broderie des arpèges de dominante revient à la fin de la cadence. L'air « Ah ! Fors'è lui che l'anima », joué par Violetta, exige une transposition dans la partition de la flûte. Ferranti optant pour un intervalle de quinte ascendante, le registre de la transposition se traduit par une viabilité supérieure dans la manipulation expressive du son, ainsi que dans la transformation du timbre de la flûte nécessaire

à une interprétation correcte. Un *dolcissimo e con espressione* annonce le caractère délicat des vers qui suivent :



Exemple 107 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 5, *Andantino*, m. 1- 11, utilisation des dynamiques erronées lors de l'adaptation du thème original

L'absence de prévoyance dans l'adaptation de Ferranti du phrasé d'un point de vue de l'instrumentiste, est une fois de plus surprenante. La construction de la phrase se déroulant dans un schéma de quatre mesures, le phrasé naturel devrait pointer vers la fin de la quatrième mesure par le biais de la distension d'un *diminuendo*. Cependant, l'écriture de Ferranti semble se concentrer uniquement sur les difficultés techniques que pourrait rencontrer l'interprète. La liaison prévue dans les grands intervalles est sans doute destinée à faciliter l'exécution technique, mais elle risque de couper la phrase en deux parties ; ou bien, les deux dynamiques destinées à marquer le début et la fin d'une période d'intensité particulière, divisent à nouveau, et à tort, la phrase en deux parties. *L'espressivo* qui suit sert d'écho ou de changement stratégique d'intensité, est peut-être moins maladroit que les deux précédents.



Exemple 108 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 5, *Andantino*, m. 26- 45, utilisation des dynamiques afin d'indiquer le caractère dramatique à imprimer

La deuxième partie de la section est heureusement plus lumineuse, accompagnée par un changement radical de tonalité vers un *DO* éclatant, avec lequel Violetta entend rappeler la fougue de la déclaration d'Alfredo. Une légère modification dans l'exposition du thème de l'amour est aperçue dans la partition ci-dessus, sans doute pour insister sur l'intensité de la charge émotionnelle que représente le passage. De plus, afin de souligner le caractère dramatique de la scène, Ferranti ajoute des accents à des endroits stratégiques, indiquant

l'intensité expressive du moment. Ainsi, ces accents peuvent être appréciés dans les vers correspondant à ce « misterioso », un moment où l'interprète doit insister sur l'exécution des notes indiquées. Un bref moment cadentiel permet de réfléchir à l'intensité dont il est question.

Ferranti propose ensuite un passage de construction originale, dans lequel il exploite les qualités reconnues du timbre de la flûte de Boehm : l'indication « sons pleins » dans le registre grave de la flûte demande un son puissant et homogène, difficile à obtenir avec l'instrument de facture ancienne. Ce passage de création originale, sous la forme d'une cadence écrite et mesurée, agit comme un pont temporel qui fait avancer l'intrigue de l'air de Violetta jusqu'à la brève cadence avec laquelle le soprano conclut son moment de doute :

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "cor! croce e de.lizia, de.lizia al cor!" followed by "ah!.....de.lizia al cor!". A red rectangular box highlights a specific cadential passage in the vocal line, which is a series of sixteenth notes leading to a final note. The piano accompaniment features triplet patterns in the right hand and eighth notes in the left hand.

Exemple 109 : « Ah ! Fors'è lui », *La Traviata* de G. Verdi, brève cadence originale

Comme on peut l'observer dans les deux exemples, le passage cadentiel envisagé par Verdi à ce moment de l'intrigue est d'une intensité inversement proportionnelle à sa brièveté. Ferranti, en revanche, ne semble pas d'accord avec cette brièveté et écrit une cadence plus longue. À l'intérieur de cette cadence, les mêmes ressources de la virtuosité instrumentale sont à nouveau utilisées : arpèges et broderies.

The image shows a musical score for a flute and piano arrangement. The score is written for three staves. The top staff is the flute part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The score includes various performance instructions: "sons pleins.", "dim e. rall.", "p", "con forza.", "vivace.", "ad lib.", "con grazia.", and "rall.". The flute part features complex passages with triplets and slurs. The piano accompaniment includes arpeggiated figures and triplet patterns.

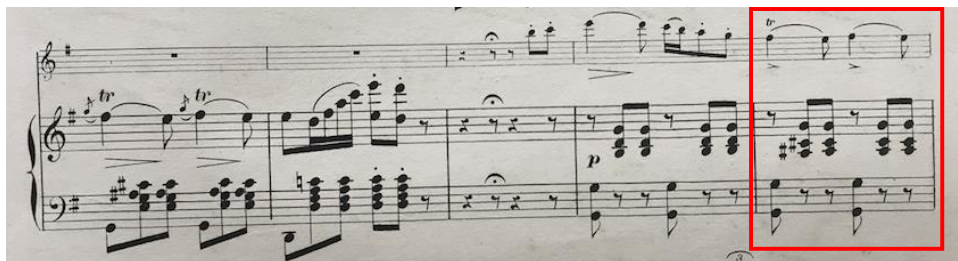
Exemple 110 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 5, *Andantino*, m. 40- 53, élongation de la cadence originale du thème emprunté

Cette fois-ci, les indications de Ferranti offrent une meilleure visibilité de l'intensité souhaitée par le compositeur pour chaque section de la cadence. Alors que le trait prévu par Verdi pour Violetta est exclusivement descendant et en un seul geste, Ferranti propose l'exécution d'un passage plus compliqué : une première descente simple suivie d'une section d'agilité construite avec des arpèges ascendants. Il souligne l'intensité des deux descentes, en consignant les indications *con forza* pour la première et *con grazia* pour la seconde, prenant les rênes d'une interprétation intensément libre.

5. La proclamation de la liberté

L'emprunt de la cinquième section offre une continuité dans l'intrigue de l'opéra de Verdi. Ainsi, l'air « *Sempre libera* » vient assurer la continuité temporelle de l'air emprunté de la section précédente. La déclaration d'intentions qu'il incarne correspond aux préceptes du *Carpe diem* ainsi qu'à des accents féministes très poussés en direction de la liberté des choix. Bien qu'emprunter un message avec ces caractéristiques soit une entreprise risquée, la popularité de la musique qui accompagne les vers en fait non seulement un risque plausible, mais aussi un succès garanti. Le caractère peu courant de la situation, qui se traduit dans la détermination emblématique de Violetta, justifie l'emprunt de l'air.

L'introduction pour piano est quasi identique à celles de la plupart des réductions de travail chant-piano dont Ferranti a sans doute tiré une base d'écriture. Cependant, il élimine de l'accompagnement au piano les doublures de trilles que Verdi avait prévues dans son orchestration, permettant ainsi au public de se concentrer sur la partie de flûte. Comme précédemment, l'exposition du thème est assez fidèle au texte original ; bien que la modification factuelle ne soit que d'un demi-ton, Ferranti privilégie le registre médium-aigu de la partie de flûte pour le confort et de l'interprète et du public.



Exemple 111 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 11, *Allegro*, m. 6- 10, élimination du rôle de co-soliste

Une variation apparaît lors de l'adaptation de l'air par Ferranti ; au moment où le vers « toujours heureux de te rencontrer » faisant référence à la liberté, s'attarde sur un point d'orgue, l'harmonie orchestrale développe un passage arpégé en imitation de la harpe. Pour la première fois dans la Fantaisie, une inversion des rôles s'observe dans l'écriture de Ferranti : c'est paradoxalement le piano qui se charge de maintenir la phrase dans un registre aigu, pendant que la flûte orne d'arpèges ce moment d'intensité particulière. Si le traitement du texte original

est nouveau, le choix de l'auteur est particulièrement maladroit dans la mesure où après l'impact du marteau sur la corde du piano, la baisse progressive de l'intensité est inévitable.

Exemple 112 : a) « Sempre libera », *La Traviata* de G. Verdi et b) Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 11, *Allegro*, m. 19-21, interversion des fonctions instrumentales

Cette variation de l'air emprunté apparue dans la Fantaisie, n'est pas un cas isolé. À la manière des anciennes divas du *bel canto* qui s'autorisaient une grande liberté dans l'inclusion de leurs propres variations, Ferranti fait de même au moment correspondant aux dernières lignes de « mes pensées doivent voler ». Grâce à la technique de la répétition des notes, Ferranti trouve un compromis entre la nécessité d'inclure certaines variations et un discours qui commence à être répétitif, sans trop altérer le texte original. Outre la différence entre Verdi et Ferranti dans la manière d'articuler musicalement les couplets, il convient de noter la variation interne dans laquelle Ferranti propose la répétition des notes à différents moments de l'air :

Exemple 113 : a) « Sempre libera », *La Traviata* de G. Verdi ; Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, b) p. 12, *Allegro*, m. 30-32 et c) p. 12, *Allegro*, m. 34-36, altération du thème original en utilisant le ressource des notes répétées

La force émotionnelle de l'air en question réside dans le jeu des contrastes utilisés par Verdi dans son discours, aussi bien que dans le message qui portent ses vers que dans le caractère de la musique qui les accompagne. Ainsi, le spectateur est plongé entre le dilemme d'une précédente confession d'amour et d'une actuelle déclaration de liberté. De plus, Verdi parvient à intensifier la narration en utilisant le thème d'Alfredo pendant que Violetta chante un message de liberté. Si la nouvelle flûte de Boehm, instrument pour lequel semble être écrite cette Fantaisie, peut être considérée comme un instrument aux multiples timbres, la confrontation directe des discours de différents personnages et dans ce cas, de différents registres, est une tâche complexe. Le seul moyen grâce auquel Ferranti évite la scène de confrontation susmentionnée est de la remplacer par un passage d'exposition virtuose et de composition originale, ne comprenant que de courts passages en guise de souvenir. Afin de ne pas dérouter le public dans une section identifiable comme un pont entrecroisé, le passage de substitution est directement inspiré de roulades que Violetta chante à ce moment précis. Cette façon de tourner le discours de la Fantaisie permet à Ferranti d'inclure un véritable emprunt et de conclure brillamment la section.



Exemple 114 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 6, *Allegro*, m. 40- 51, section faisant usage intensive des roulades d'origine

Exemple 115 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 13, *Allegro*, m. 54- 62, modification des tessitures dans la partition du piano

Remarquons dans l'exemple précédent l'écriture de l'intervention d'Alfredo dans le registre aigu du piano, une écriture en octaves permettant d'ajouter de l'intensité sonore et en même temps d'entendre avec précision l'articulation des gammes ascendantes de la flûte. L'intensité de l'emprunt est brusquement interrompue, et un « sec » de l'auteur crée une surprise. Cette manière de conclure un passage d'une charge fortement dramatique contraste avec l'ambiance festive qui s'emparait progressivement du spectateur.

6. La rédemption de l'héroïne

Comme cela a été mentionné précédemment, Ferranti décide non seulement d'emprunter l'un des airs les plus chargés en émotion de tout l'opéra – et peut-être de tous les opéras du même compositeur – mais aussi de suivre le même ordre chronologique que dans l'œuvre originale. L'air du tout dernier emprunt fait son entrée à la fin du discours de la Fantaisie, comme pour condenser l'essence de l'histoire dans un message final en guise de morale. Cet ordre, cohérent d'un point de vue narratif est, musicalement parlant, une décision risquée. Prévoir une fin comprenant un air avec un message aussi défaitiste, comme l'est l'air « Addio, del pasatto », c'est compromettre l'intensité et l'enthousiasme de l'applaudissement final. Il est possible cependant que, cherchant à démontrer sa fidélité à Verdi, Ferranti ait voulu respecter une certaine chronologie de l'œuvre originale, aidant le spectateur à ressentir les mêmes émotions dans un espace de temps plus court. Il est également possible que l'auteur, à l'image de l'intrigue originale, ait tenté de justifier un emprunt initial – porteur d'un message plutôt audacieux – et de souligner la morale du destin de la femme, à ses yeux, égarée.

L'exposition de l'intrigue de la Fantaisie ne reflète que partiellement l'emprunt de l'air de Violetta. Écartant les lignes centrales de l'air original, Ferranti décide de ne garder que les lignes suivantes :

Adieu, du passé
de beaux rêves de rires [que je garde],
les roses du visage
sont déjà pâles.

À la Traviata [l'égarée]
[accorde] son souhait,
elle, s'il vous plaît, pardonnez-lui,
accueillez-le, ô Dieu,
maintenant tout est fini,
Maintenant tout, tout est fini¹⁴⁹.

L'examen des vers ci-dessus montrent que le premier groupe reflète la plainte mélancolique d'une femme mourante qui se rappelle tristement sa vie passée. Le mode mineur de l'accompagnement souligne le caractère mélodramatique de la situation. Le deuxième groupe de vers est contrasté par le caractère ouvertement suppliant de l'héroïne qui plaide pour le pardon divin, et par extension, pour le pardon général de la part du spectateur. Le mode majeur

¹⁴⁹ Traduit de l'italien par l'auteur de la présente étude.

envisagé par Verdi, ainsi que la batterie rythmique qui accompagne ces vers, confèrent un caractère indispensable à la fin de l'opéra : l'espoir qui naît du repentir, la sérénité après avoir purgé sa peine et l'obtention du pardon général.

Dans cette Fantaisie pour flûte, Ferranti adapte les vers dans la tonalité de *sol* proche de l'original en *la*, et modifie le registre de la flûte, en privilégiant le médium et aigu de l'instrument au lieu du registre grave original. Contrairement aux exemples précédents, la similitude entre l'écriture pour flûte et la partition originale dans l'emprunt des premiers vers est manifeste et quasi identique. Afin de préserver toute la charge émotionnelle de l'emprunt, la partie de flûte conserve la même dynamique originale. Le lien entre les différentes parties est assuré par le piano, comme un pont orchestral : avec un bref passage en mouvement contraire, dans lequel la main droite observe un mouvement ascendant et la main gauche un mouvement descendant. Le caractère *marcato* – et donc *retenuto* – associé à un *crescendo* procure une augmentation artificielle de l'intensité émotionnelle du discours musical qui, malgré une sensation un peu surplombante, justifie le changement de mode. Les différences dans le texte musical se situent dans l'adaptation des vers de la deuxième partie, une section qui change radicalement de caractère et se transforme soudainement en *SOL*.

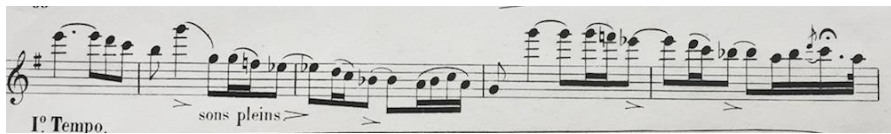
The image displays two musical scores side-by-side for comparison. The top score, labeled '215', is Verdi's original for 'Addio del passato'. It features a vocal line with lyrics 'della... tra - viata... sor - ri.di... al de - si - o, a' and a piano accompaniment starting with 'pp legg.' and ending with 'f'. The bottom score is Ferranti's adaptation, labeled 'grandioso.' and 'ff', showing a more dramatic and powerful character. A red box highlights the vocal line in both, and a red arrow points from the original to the adaptation.

Exemple 116 : a) « Addio del passato », *La Traviata* de G. Verdi et b) Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, p. 14, *Andantino grazioso*, m. 1-3, différence du caractère dans la transformation de l'emprunt

L'air original ci-dessus fait apparaître que Verdi imagine un début discret auquel est associé un *crescendo* qui part d'une intensité en *pp* et aboutit par à un *f*. Cette prévision provoque une augmentation de l'excitation émotionnelle du passage. La dramaturgie de l'instant tragique est modifiée dans la version de Ferranti : l'auteur ne se contente pas d'écarter le *crescendo* originel, il transforme le caractère intime – nécessaire dans toute demande de pardon – en un passage démonstratif de puissance sonore. La signalisation dans la partie de

flûte d'un caractère *grandioso* dans l'interprétation associée à la nuance *ff*, suggère un moment de l'intrigue de victoire plutôt que d'imploration du pardon.

Finalement, la lamentation jouée par le hautbois et qui tente d'imager le chagrin de Violetta, est également prévue dans la partie de flûte de Ferranti. Le problème que pose l'obtention de deux discours quasi identiques, compte tenu qu'il s'agit du même interprète, est résolu par un changement de registre au cours de l'adaptation. Ferranti réserve le registre médium-grave à l'intervention du hautbois. D'autre part, la demande particulière de « sons pleins » – facilement réalisables dans la flûte de Boehm – invite à imiter le son du hautbois. Le registre aigu est alors réservé à la dernière intervention de l'héroïne dans la Fantaisie, une dernière phrase en *sol* – à la manière d'un dernier soupir – chantant les vers inquiétants : « maintenant tout, tout est fini ».



Exemple 117 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi, p. 7, Andantino grazioso, m. 16-20, utilisation d'une tessiture différente pour la différenciation des personnages*

7. La coda finale

Après le point d'orgue qui vient représenter le dernier soupir, Ferranti enchaîne soudainement avec une coda d'une virtuosité instrumentale débridée. Selon la tradition, il semble pratiquement impossible de terminer dans un mode mineur et par un emprunt tragique. De plus, le but de cette section finale est de retrouver le caractère festif observé dans les sections précédentes. Les gammes sont utilisées intensivement sous forme de roulades jusqu'à la fin, alternant les sections *legato* et *staccato*. Dans l'extrait ci-dessous, la mise en opposition d'un mouvement descendant des gammes – quasi permanent dans la coda – aux *crescendo* est étonnante. Malgré cette descente de gammes, la direction générale de la musique indique une ascension absolue dirigée à provoquer l'enthousiasme.



Exemple 118 : Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi, p. 7, 1^o Tempo, m. 21-45, utilisation de la technique d'écriture arpégé d'autres instruments*

Afin d'augmenter cette tension finale et revenir à l'atmosphère de fête qui provoquera les applaudissements finaux, la coda s'étire sur une longue section cadentielle. Ferranti prévoit également une succession d'octaves – dans une écriture inhabituelle pour la flûte, mais couramment utilisée au piano, à la harpe ou au violon – une série d'arpèges et la répétition des notes finales qui anticipe la majesté du mouvement final. L'effet brillant déployé dans cette coda ne masque pas son manque d'originalité.

L'utilisation, l'adaptation et la transformation de l'emprunt des différents airs de Verdi dans l'œuvre de Ferranti – et par extension, l'appropriation et transformation des caractéristiques de l'intrigue et de ses différents personnages – semble répondre aux diktats sociaux de l'époque. La Fantaisie de Ferranti témoigne d'une absence d'originalité, dans sa construction musicale et son utilisation d'informations empruntées, ainsi que dans l'arrangement interne qui fait ressortir les exigences mondaines. En revanche, l'analyse montre une partition bien adaptée au discours musical de Verdi et aux possibilités dramatiques du timbre de la flûte. Les parties originales sont réservées aux ponts – concentrés essentiellement dans la partition de piano – et aux variations et cadences de la flûte où l'auteur démontre sa capacité d'écriture très colorée – d'influence *belcantiste*. Par ailleurs, le niveau d'expertise et de maîtrise que ces parties originales exigent du flûtiste est très élevé, permettant supposer le même niveau instrumental chez le compositeur lui-même.

Bien qu'identifiée comme une partition destinée surtout aux réunions mondaines des salons parisiens, la construction par Ferranti d'une intrigue plutôt dramatique à l'intérieur de sa Fantaisie est surprenante. Le final, avec une charge dramatiquement aussi puissante que possède l'air « Addio, del pasato » de Violetta, n'est pas particulièrement adapté à de telles

réunions. Néanmoins, le caractère festif de la coda vient contrebalancer les teintes quelque peu tristes des sections précédentes. En revanche, la proximité des deux moments est insuffisante à honorer un changement de scénario aussi radical. Il est donc probable que le compositeur – indépendamment de la virtuosité prévue – ait envisagé une double fonction morale pour cette partition : une fois que la partie vertueuse a été sauvée et exposée, il se concentre sur le message moral de l'histoire latent dans ses vers. L'enchaînement des moments susmentionnés de l'intrigue de l'opéra dans la brièveté de la formule de la Fantaisie permet au spectateur d'établir des liens plus rapidement. Il est probable que l'œuvre de Ferranti ait été utilisée dans le but de mettre en évidence la toxicité de la femme fatale qu'incarne le personnage de Violetta. Outre la réprobation sociale ouverte dont l'œuvre pour flûte se fait l'écho à l'égard de ce type de comportement, la mise en scène de l'air de l'oubli de Violetta renvoie au cliché tout aussi contemporain du double langage féminin : quand elle dit « oui », c'est « non », et vice versa.

L'emprunt que Ferranti fait de Verdi se concentre autour des airs de l'Acte I de l'opéra ; un air seulement – prévu à la fin de la Fantaisie – est sollicité dans l'Acte III. Cette sélection permet de différencier le personnage de Violetta de l'Acte I, femme fatale, en Violetta mourante de l'Acte III, qui essaye de se racheter. Dans un tel contexte, il est nécessaire de repérer un élément capable d'unir le saut temporel dans les différentes parcelles. Cet élément de cohésion s'avère pratiquement absent dans la Fantaisie étudiée ici, et malgré une identification possible dans la répétition du thème de l'amour d'Alfredo comme un *Leitmotiv*, la faible récurrence des thèmes de Ferranti empêche le marquage de cet attribut. D'autre part, c'est précisément l'association de la notion d'Amour au pardon final, qui permet d'identifier le personnage de Violetta comme une héroïne au sein de l'œuvre de Ferranti. Le pardon et la rédemption de l'air final apparaissent en fin de compte comme les éléments essentiels du message ultime de l'auteur de la Fantaisie : la maladie comme punition divine qui exalte la pitié de Violetta et l'obtention du pardon social pour des fautes commises durant sa vie égarée précédente.

3.3.3 La folie : le personnage de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti dans la *Fantaisie concertante pour deux flûtes principales et piano*¹⁵⁰ de Jules Herman

Lucia de Lammermoor est sans doute l'opéra le plus emblématique¹⁵¹ du compositeur italien Gaetano Donizetti, considéré comme un véritable chef-d'œuvre du *bel canto*¹⁵². William Ashbrook affirme que « tant sur le plan historique qu'artistique, Lucia mérite sa réputation »¹⁵³. Bien que le style de Donizetti n'ait jamais posé de problème, la Première a été un peu bousculée en raison des problèmes financiers du théâtre qui la commanda. L'œuvre est finalement créée le 26 septembre 1835, au *Teatro San Carlo* de Naples. Apparemment, l'air final de la folie n'est

¹⁵⁰ Jules Herman, *Souvenir de « Lucia de Lammermoor » : Fantaisie concertante pour deux flûtes principales et piano*, Paris, E. Gérard, 1872.

¹⁵¹ Félix Clément et Pierre Larousse (Arthur Pougin, ed.), *Dictionnaire des opéras*, Paris, 1999, p. 662 : « de son introduction à la fin, l'inspiration est soutenue sans faille ».

¹⁵² François-René Tranchefort, *L'Opéra*, Paris, Seuil, 1978, p. 173.

¹⁵³ William Ashbrook, « Lucia de Lammermoor », *Oxford Music Online*, 1992, <https://www-oxfordmusiconline-com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004252?rkey=bgM8pQ&result=2>

pas passé inaperçu, et semble être l'une des raisons pour lesquelles son succès a été à la fois instantané et généralisé. Inspiré d'un roman de Walter Scott, *La Fiancée de Lammermoor*, l'opéra a trouvé un librettiste exceptionnel en la personne de Salvatore Camarano, qui a rendu possible l'adaptation musicale de Donizetti :

L'intrigue claire, qui élimine une grande partie des détails accessoires de Scott, a la rigidité absolue d'un conte de Poe. Ce n'est pas un hasard si Flaubert l'a utilisé comme un point de référence important dans le déclin d'Emma Bovary, cette victime par excellence des illusions romantiques¹⁵⁴.

Il est important de noter que l'histoire de Scott, après sa publication en 1826, a été une source d'inspiration lyrique. Son œuvre existe avant Donizetti dans l'opéra *Le nozze di Lammermoor* que Michele Carafa a créé en 1829 à Paris, *La Fidanzata di Lammermoor* de Luigi Rieschi en 1831 à Trieste et enfin, un opéra portant le même titre, d'Alberto Mazzucato, créé à Padoue en 1834.

La Première parisienne de l'œuvre de Donizetti a eu lieu peu après le succès italien, en 1837, au Théâtre-Italien. Le succès fut tel qu'une traduction de ses vers en français fut commandée pour la saison de 1839 au Théâtre de La Renaissance¹⁵⁵. En 1846¹⁵⁶, elle est adoptée par l'Académie Royale de Musique et devient une œuvre de son répertoire officiel faisant l'objet d'une programmation récurrente. Cet opéra devint si connu que sa partition subit autant d'amputations que de voyages, à tel point qu'il fut considéré comme « un survivant improbable d'un style démodé car il était généralement joué avec de nombreuses coupures préjudiciables, omettant parfois même la scène du tombeau »¹⁵⁷. Il est aujourd'hui apprécié et joué dans sa version intégrale, grâce au fait que « de nombreuses reprises d'autres opéras *bel canto* ces dernières années ont permis d'en apprécier la véritable portée »¹⁵⁸.

L'association du timbre de la flûte – dans sa construction ancienne et dans le modèle cylindrique de Boehm – avec cet opéra n'est pas seulement une conception paradigmatique contemporaine. Voici ce que souligne Migliavacca : bien que « l'*obligato* à la flûte associé à la scène de la folie ait fait l'objet d'un débat savant et que l'on insiste sur le fait que, dans la partition originale, le compositeur avait l'intention d'utiliser un harmonica de verre. [Cependant], pour une raison inconnue, Donizetti a rayé toute la section d'harmonica et rien d'autre n'a été substitué »¹⁵⁹. Migliavacca parle uniquement de la section initiale comme d'une introduction à une cadence ultérieure, qui, comme nous l'avons déjà noté, ne provient pas du manuscrit original de Donizetti mais est un ajout ultérieur¹⁶⁰. Le dialogue cadentiel¹⁶¹ entre flûte et

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Félix Clément et Pierre Larousse (Arthur Pougin, ed.), *Dictionnaire des opéras*, Paris, 1999, p. 662.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ William Ashbrook, *op. cit.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Giorgio Migliavacca, *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, Nightingale Classics, 2003.

¹⁶⁰ Il est important de rappeler que, comme le souligne Matsumoto, Christina Nilsson est l'auteur de cette cadence. Elle remporte un succès notable avec celle-ci à Londres en 1868, et elle l'exporte à Paris peu après, en 1869, avec Henry Altès.

¹⁶¹ Comme le note Matsumoto dans son étude, le manuscrit de Donizetti – conservé à la bibliothèque Angelo Mai de Bergame et édité par Guido Zavadini pour Ricordi en 1941 – ne fournit « guère plus qu'un bref ornement à

soprano auquel Matsumoto fait référence dans son étude, et qui est si populaire aujourd'hui, est la section de « Ardon gl'incensi » à la fin de l'air de la folie de Lucia. Matsumoto affirme que ce dialogue, dans sa version étendue, fut écrit par Ardit¹⁶² à l'occasion des représentations londoniennes de la célèbre soprano Christine Nilsson, qui – comme s'il s'agissait d'un « air de malle » – finira par se l'approprier et l'exportera sur tout le continent.

Le succès de *Lucia de Lammermoor* – qui a donné lieu à une programmation permanente tout au long du XIX^e siècle – a provoqué un phénomène particulier autour de la mythique cadence de la folie : il a donné naissance à ce qui allait devenir une tradition, l'écriture d'une cadence pour chaque soprano « et son flûtiste ». Si, comme le souligne Matsumoto, une grande partie des solistes préféraient une cadence en *solo*, afin de briller davantage, sans avoir à courir les risques d'une concertation préalable – c'est à partir de la généralisation de la cadence que Mathilde Marchesi a écrite pour sa protégée Nellie Melba, que cette tradition s'inscrira dans la durée :

Le prototype [actuel] n'est autre que la version Marchesi-Melba. L'importance de la cadence pour flûte de Marchesi ne réside donc pas dans le fait qu'elle soit supposée être la première cadence pour flûte en tant que telle, mais plutôt dans son rôle dans la production de la standardisation de cette cadence particulière, par le contrôle rigide que Marchesi exerçait sur ses élèves chanteurs, et par ses publications dans des recueils de cadences et des méthodes de chant¹⁶³.

Par conséquent, cette normalisation de l'association de la flûte comme instrument d'accompagnement obligatoire dénature le concept de cadence : l'écriture nécessaire à des fins de coordination dans l'exécution, supprime *de facto* sa liberté essentielle, et de là, ce n'est plus une cadence à proprement parler¹⁶⁴. Comme Melba le reconnaîtra dans ses mémoires¹⁶⁵, la participation de Taffanel au processus d'écriture – dans le but d'une performance commune pour la production de l'Opéra de Paris en 1889¹⁶⁶ – est cruciale. C'est elle qui signalera un élément important à prendre en compte dans la construction de cette tradition :

À la fin du XIX^e siècle, les pratiques d'ornementation vocale ont commencé à répondre aux contextes plus restrictifs de leur application. Tout d'abord, la structure harmonique plus développée de la musique limitait les possibilités d'ajout d'ornementation. Deuxièmement, il existe de nombreuses preuves qu'au fur et à mesure que le siècle avançait, les compositeurs et les chanteurs sont devenus plus conscients de la pertinence stylistique de ces questions et ne sanctionnaient que ce qu'ils considéraient comme « stylistiquement correct ». Enfin, il y avait les contraintes « patriarcales » de l'apprentissage avec des maîtres de chant et des écoles de chant basées sur des conservatoires. En conséquence, non seulement les cadences mais aussi les embellissements mélodiques ont pu être standardisés¹⁶⁷.

chanter immédiatement sur l'accord de dominante, et il est peu probable qu'il ait exploité pleinement l'arsenal vocal de la chanteuse originale » (Matsumoto, *op. cit.*, p. 294).

¹⁶² Il semble qu'aucun manuscrit de cette cadence n'ait survécu au passage du temps.

¹⁶³ *Id.*, p. 304.

¹⁶⁴ Matsumoto note dans les conclusions de son étude que « dans une grande partie du chant lyrique, le terme « improvisation » est davantage une indication de l'esprit de spectacle ou de la liberté de l'esprit théâtral que de la spontanéité de la composition » (*Id.*, p. 316).

¹⁶⁵ Nellie Melba, *Melodies and Memories*, New York, Liberty, 1926, p. 177.

¹⁶⁶ Blakeman (2011), *op. cit.*, p. 174.

¹⁶⁷ Matsumoto, *op. cit.*, p. 315.

C'est sans doute pour cette raison que les Fantaisies pour flûte publiées dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France n'ont pas fait usage de l'aria de la cadence de la folie. Une section très populaire mais toujours laissée à la volonté du soliste – c'est-à-dire non écrite – a renforcé l'attrait d'un public privilégié dans une écoute qui se voulait unique. En ce sens, l'emprunt d'une section spécifique, en constante évolution, n'aurait pas eu l'effet escompté, car, à l'exception d'un cercle très restreint d'experts, personne n'aurait été en mesure de l'identifier ou de l'associer au rôle ou au moment en question. Bien qu'Henri Broad ait transcrit en 1841 la cadence de la scène de la folie dans sa Fantaisie pour hautbois¹⁶⁸, la tradition de collaboration consistant à écrire une cadence, dans une version plutôt étendue, pour les deux solistes n'avait pas encore vu le jour. Broad ne retient que le passage, sous la forme d'une cadence esquissée¹⁶⁹.

Au contraire, une cadence instrumentale d'inspiration vocale empruntée d'une écriture originale est non seulement réalisable, mais aussi fréquente dans la production d'inspiration lyrique de la seconde moitié du XIX^e siècle. Cependant, il est courant d'observer des cadences originales dans les Fantaisies de Donizetti sur *Lucia de Lammermoor* publiées dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Le cas de la Fantaisie pour deux flûtes sur les thèmes de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti est un cas paradigmatique à la fois de l'emprunt lyrique de ses airs et de l'écriture d'une cadence en imitation du processus de la folie. En outre, l'emploi de deux instruments concertants dans la Fantaisie d'Herman rappelle les fréquentes collaborations entre solistes – que les auteurs d'opéra comme Donizetti affectionnent depuis toujours – et que la tradition plus tardive des points d'orgue imitant folie développe au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ainsi, l'écriture dialoguée qui émerge de l'écriture de cette partition devient l'un des principaux attraits de la composition de Jules Herman.

Jules Herman (1830-1911)¹⁷⁰ était un flûtiste, compositeur et chef d'orchestre originaire de Douai (dans le département du Nord), frère du célèbre violoniste et compositeur Constant dit Adolphe Herman. Hondré¹⁷¹ note que, Jules Herman, l'un des élèves de Jean-Louis Tulou au Conservatoire de Paris, a remporté un deuxième prix en 1848 et un premier prix en 1849. Il est l'un des flûtistes du *Théâtre National* et du *Jardin d'hiver* jusqu'à sa nomination en 1852 comme chef de l'Orchestre du Grand Théâtre de Lille (Nord). Considéré comme un virtuose, il a également en 1854 l'honneur de diriger la classe de flûte au Conservatoire de la même ville, considéré comme l'un des établissements annexes du Conservatoire de Paris, poste qu'il occupe pendant près de 50 ans, jusqu'en 1902. La contribution d'Herman au répertoire de la flûte est remarquable, notamment avec le répertoire spécifique de salon¹⁷² et avec de nombreuses œuvres

¹⁶⁸ Henri Broad, *Fantaisie sur un thème de Lucia de Lamernoor de Donizetti pour hautbois avec accompagnement de piano ou de harpe op. 57*, Paris, Bernard Latte, 1841.

¹⁶⁹ La cadence écrite par Donizetti dans la version originale de l'opéra est un guide simple pour le chanteur, construit par un arpège descendant et ascendant sur l'accord de septième dominante de FA pour la première soliste, Fanny Tacchinardi-Persiani.

¹⁷⁰ https://data.bnf.fr/fr/14846311/jules_herman/ [Consulté le 24 août 2022].

¹⁷¹ Emmanuel Hondré, « Jules Herman », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la Musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 588.

¹⁷² Parmi plus de 50 œuvres pour flûte de Jules Herman présentes dans les collections de la BnF, un nombre considérable se réfère au répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra. <https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?index=AUT3&numNotice=14846311&typeNotice=p> [Consulté le 22 août 2022].

pour flûte sur des thèmes d'opéra. Malgré les transcriptions populaires d'Herman pour flûte issus du répertoire pour violon, dont l'adaptation des *24 Caprices* de Paganini, et malgré la grande quantité de répertoire pour flûte d'inspiration lyrique, sa renommée en tant que flûtiste ne semble pas avoir eu beaucoup d'impact. Selon Hondré, il est possible que son éloignement physique du centre culturel national par excellence lui ait valu d'avoir « une activité artistique un peu dans l'ombre des grandes figures parisiennes »¹⁷³. S'il est vrai qu'au cours de ses études parisiennes, il a été le compagnon de flûtistes, plus tard célèbres – tels que Henry Altès, Jules Demersseman et Louis Brunot – il est aujourd'hui connu surtout pour son adaptation de l'œuvre de Paganini mentionnée ci-dessus. Cependant, comme en témoigne la sculpture commandée par ses élèves au célèbre Edgar Boutry¹⁷⁴, il apparaît que la qualité de ses prestations lui a valu leur admiration et leur affection.

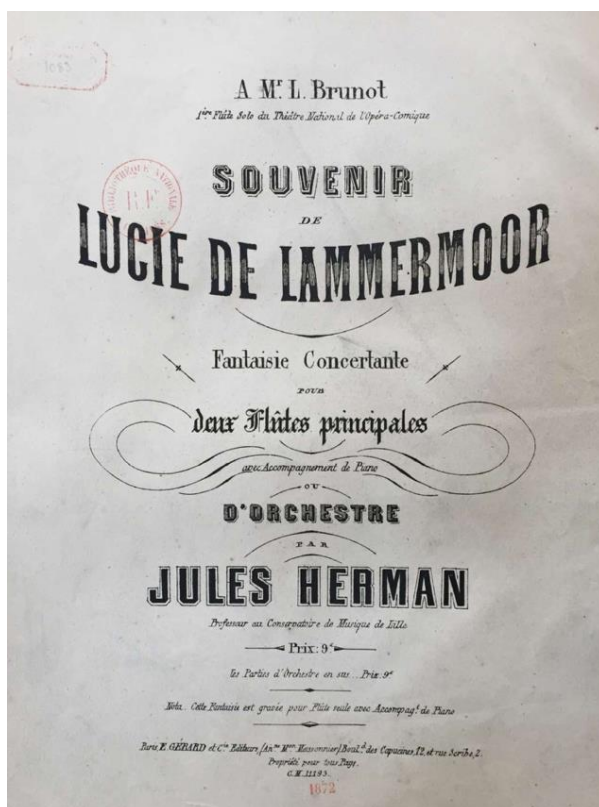


Figure 14 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, couverture

Bien que la quantité de répertoire publiée jusqu'à nos jours indique un compositeur plutôt prolifique, les références à Jules Herman dans la presse de l'époque en tant que compositeur ou interprète sont au contraire presque inexistantes. Si la notoriété du nom de famille Herman dans la presse de l'époque est remarquable, elle concerne *quasi* exclusivement son frère violoniste, Adolphe. Aucune référence n'a été trouvée dans la presse au *Souvenir de Lucie de Lammermoor*, et malgré un dédicataire de premier ordre, son ami du Conservatoire de Paris, Louis Brunot, flûtiste de l'orchestre du Théâtre de l'Opéra-Comique, l'œuvre passe plutôt

¹⁷³ Emmanuel Hondré, *op. cit.*, p. 588.

¹⁷⁴ Voir annexe n° 14.

inaperçue dans la presse. La partition¹⁷⁵ d'Herman remplit toutes les conditions nécessaires pour figurer parmi les œuvres du répertoire des professionnels et amateurs de la scène française :

- L'exotisme d'un nom qui vient agrémenter le titre principal de l'œuvre en langue : *Souvenir de Lucie de Lammermoor*.
- Un emprunt à l'intrigue d'un personnage à la conjoncture particulièrement paradigmatique – la folie – qui vient nourrir un répertoire très importante considéré comme exotique de cette période prolifique : l'histoire de Lucie de Lammermoor.
- Un titre secondaire qui reflète à la fois le caractère fondamentalement libre de l'œuvre d'inspiration lyrique et le niveau de difficulté considérablement élevé qui est associé à la partition : *Fantaisie concertante*.
- L'écriture d'un répertoire instrumental de haut niveau pour deux flûtes donc de haute virtuosité instrumentale dans une œuvre d'inspiration lyrique. L'élément exotique de la folie se voit alors renforcé par la virtuosité de deux flûtes solistes.
- La prévision d'un accompagnement par un orchestre ou par un piano renforçant le caractère multifonctionnel de l'œuvre, de sorte qu'elle peut être jouée aussi bien dans l'intimité d'un salon que dans une salle de concert.

L'arrangement des sections empruntées à l'opéra de Donizetti, par Jules Herman qui désire construire une intrigue alternative et originale dans sa Fantaisie, peut être qualifié de paradoxal. Bien que la destination finale de ce type de répertoire gravite autour de la sphère de l'intimité des salons mondains, et qu'une fois la performance musicale terminée, il importe de poursuivre la soirée, le choix des emprunts est pour le moins surprenant :

Air	Personnage	Localisation	Tessiture	Tonalités
* « Fra poco a me ricovero »	* Edgardo	* Acte III	* Ténor	* <i>RÉ</i> → <i>RÉ</i>
* « Tu che a Dio spiegasti l'ali »	* Edgardo	* Acte III	* Ténor	* <i>RÉ</i> → <i>RÉ</i>
* « Maledetto sia l'istante »	* Edgardo et Lucia	* Acte II	* Ténor et Soprano	* <i>la</i> → <i>si</i>
* « Fur le nozze a lei funeste »	* Chœur	* Acte III	* Chœur	* <i>SI</i> → <i>SI</i>
* « Verrano a te sull'aure »	* Lucia et Edgardo	* Acte I	* Soprano et Ténor	* <i>Sib</i> → <i>RÉ</i>

Tableau 72 : Ensemble d'emprunts utilisés par Herman pour la construction de sa Fantaisie

Comme le tableau ci-dessus le montre, la charge émotionnelle des emprunts est notoire. Ils font tous référence à des moments cruciaux de l'intrigue de Donizetti et marquent de véritables tournants dans la trame. Pour que l'opéra original bénéficie d'une publicité et que la Fantaisie bénéficie à son tour de celle de l'opéra, il convient d'utiliser des thèmes familiers. Mais, bien que ce soit le cas, un tel choix est atypique pour plusieurs raisons :

- À l'exception du dernier air, il y a une charge dramatique visible autant dans les vers que dans la musique d'emprunt. Cette décision qui, *a priori*, peut sembler quelque peu risquée, doit être interprétée comme la nécessité d'une inspiration profonde de l'essence même de l'intrigue opératique. Même si le fil conducteur de l'intrigue de Donizetti est

¹⁷⁵ Annexe n° 15.

tragique tout au long de l'opéra, une transformation de cette essence ne serait que dramatiquement déraisonnable. Le respect de l'essence de l'histoire originale dans une toute nouvelle narration permet à Herman de faire usage de ressources stylistiques peu courantes dans ce genre de dramaturgie et d'obtenir un résultat d'une qualité notable.

- L'absence dans l'emprunt d'arias de Lucia, personnage principal de l'œuvre, peut sembler pour le moins paradoxal. Cependant, une conjoncture que l'on pourrait d'abord associer à la pudeur d'Herman de chercher à concentrer son inspiration sur un personnage aussi emblématique que controversé, trouve son explication dans l'analyse de l'œuvre : le personnage de Lucia, associé à la scène de la folie, est représenté tout au long de l'œuvre d'Herman par un nombre important de cadences. Si la folie – qui, il ne faut pas l'oublier, est une situation provoquée par l'entourage du personnage principal – commence seulement à être suspectée à partir de l'acte II, elle prend forme au dernier acte dans une scène qui contribue de manière significative à la qualification de cet opéra comme chef-d'œuvre. En conséquence, il est plausible d'utiliser la liberté des sections cadentielles comme un symbole musical directement associé à la folie du personnage de Lucia.
- Les emprunts des airs à l'Acte III correspondent à la dernière section de l'acte III, que de nombreuses directions de théâtres lyriques ont décidé de retirer au cours du XIX^e siècle. La charge émotionnelle contenue dans les arias de cette section résume parfaitement tout le drame du personnage principal de l'opéra de Donizetti. Ainsi, indépendamment d'une longue scène de folie, les airs d'Edgardo sont essentiels à la conclusion de l'intrigue. Pour cette raison, les vers chantés par Edgardo occupent le centre de l'attention d'Herman et de sa Fantaisie.
- L'emprunt envisagé par Herman pour la fin de la Fantaisie n'a pas les accents ouvertement dramatiques du fil conducteur qu'il construit, pourtant l'emprunt n'est pas moins intense. De plus, bien qu'une fin jubilatoire – comme c'est le cas ici – puisse être suspectée d'être commerciale pour conclure une œuvre de ce genre, l'essence même de la formule de la Fantaisie n'admet guère une conclusion déférente de celle-ci. L'étude de la Fantaisie d'Herman permet pourtant de constater la remarquable cohérence de l'emprunt dans l'intensité émotionnelle de l'ensemble. Herman utilise le *duetto* final de Lucia et Edgardo dans l'Acte I, « Verrano a te sull'aure », non pas tant pour imprimer un caractère festif – chose habituelle dans de telles compositions – que pour envoyer un message d'espoir lié à toute promesse de fidélité et d'amour.
- Malgré la teinte dramatique de la Fantaisie, le choix d'airs – écrits à l'origine par Donizetti – dans un mode majeur est là encore surprenant. Comme la Fantaisie le montre, ce choix modal se traduit dans une cohérence tonale maintenue tout au long de l'intrigue. Son analyse permet de signaler une construction musicale autour de la tonalité de *RE*, tonalité désignée comme un compromis acceptable de la coexistence pacifique citée précédemment des deux modèles de flûtes en France. La virtuosité complexe dont fait usage cette Fantaisie, associée au confort d'une tonalité habituelle et facilement maîtrisable, permet de rapprocher les positions et de faciliter l'exécution pour l'interprète et de l'éventualité de deux modèles d'instruments différents.

- À titre d'information complémentaire, soulignons que la modification de la tonalité originale observée dans la Fantaisie ne concerne que les emprunts pour la soprano. L'air du chœur et les arias du ténor conservent leur tonalité originale. De ce fait, une légère modification d'une seconde majeure doit être pratiquée lors de l'adaptation du premier *duetto*, afin de rattacher *si* à la tonalité centrale de *RE*. En revanche, la modification du dernier *duo*, plus importante, répond à la nécessité de cohérence d'une logique tonale au long du discours musical, ainsi que l'utilisation d'un registre qui puisse s'adapter au timbre des deux flûtes.

Rappelons que l'arrangement par Herman des emprunts à Donizetti permet la construction d'une nouvelle intrigue narrative en utilisant les éléments essentiels de l'opéra susmentionné. Ainsi, sans avoir besoin des sections instrumentales pour la contextualisation, il fait uniquement usage du message qui émerge de chaque air pour construire un nouveau récit. Le processus de construction utilisé par Herman dans sa Fantaisie rappelle à la technique scénique du *flashback* : le compositeur anticipe systématiquement les éléments du récit de Donizetti qui, d'un point de vue chronologique, correspondent à l'origine à des événements ultérieurs. La Fantaisie commence ainsi par l'exposition d'airs empruntés au troisième acte, se poursuit avec un autre du deuxième acte et s'achève par un air du premier acte.

L'histoire racontée dans la Fantaisie diffère de celle de Walter Scott, tout en conservant un sentiment d'injustice dramatique. L'histoire de Lucia raconte l'égoïsme résultant de la pression exercée par la famille et alourdie par le rappel permanent des devoirs sociaux. Il faut rappeler que si la scène de folie indique un état mental d'une telle ampleur, provoquant la prise de décision du suicide volontaire, elle n'indique pas les marques de la maladie d'un personnage. Le message de la dénonciation – qu'un spectateur plus avisé peut extrapoler à des domaines plus contemporains – est suffisamment prouvé : la santé mentale de Lucia est diminuée en raison de la pression exercée sur elle par son entourage. Le discours chronologiquement modifié qu'Herman emploie dans sa Fantaisie permet d'observer l'intrigue de Donizetti d'un autre point de vue et d'apprécier l'ampleur de la dénonciation sociale. La douleur de la chanson de l'amour perdu qui éprouve le personnage d'Edgardo provoque chez lui la perte de l'illusion vitale. Cela justifie, auprès du spectateur, le suicide – que le chœur raconte à la fin de la trame – comme la conséquence de l'état d'âme inconsolable d'une héroïne qui perd son bien-aimé. Le message final de la promesse d'amour et de fidélité, encourage la méditation du caractère injuste des conventions sociales qui peuvent pousser quelqu'un à de telles fins cruelles.

Donizetti dénonce avec une dureté particulière la cruauté de certaines conventions sociales, comme si l'essence de son opéra était de signaler avant tout la conséquence finale : l'inéluctabilité d'un drame. Au contraire, le message qui ressort de la Fantaisie d'Herman, bien que tiré de la même tragédie, l'expose sous un angle complètement différent : la cruauté de la perte de l'être plus cher, en raison du poids des conventions sociales. L'intrigue chez Herman peut être divisée en huit sections distinctes :

1. L'introduction

Faisant référence à la brièveté avec laquelle Donizetti écrit l'ouverture de son opéra, Herman prévoit seulement 10 mesures afin d'officialiser l'introduction de ce souvenir sur l'opéra de *Lucia di Lammermoor*. Il utilise à ces fins le motif de l'air d'Edgardo – qui est exposé peu après et développé par les deux flûtes – « Fra poco a me ricovero ». Herman ne reprend que la première mesure de l'aria de Donizetti, dont il extrait l'essence rythmique de l'architecture musicale pour forger cette introduction :

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled 'E.', shows a vocal line in G major with the lyrics 'Fra poco a me ri-co-vero da-ra negletto a-'. A red box highlights the first measure of this phrase. The bottom excerpt, titled 'INTRODUCTION.', shows a piano score for the same piece. It features two systems of staves. The first system is marked 'Andante' and includes a 'rallent.' section. The second system is marked 'Più mosso' and includes another 'rallent.' section. Red boxes highlight specific melodic motifs in both systems, with a red arrow pointing from the highlighted motif in the top excerpt to the corresponding motifs in the bottom excerpt, illustrating the architectural reuse of the original theme.

Exemple 119 : a) « Fra poco me rivobero », *Lucia de Lammermoor* de G. Donizetti et b) Jules Herman, *Souvenir de « Lucia de Lammermoor »* : *Fantaisie concertante*, p. 1, *Introduction*, m. 1-10, utilisation du thème original comme motif architectural

Herman ne se contente pas de conserver la même tonalité que Donizetti, il l'utilise également comme fil conducteur tonal tout au long de sa composition. Le changement du caractère pseudo-calme de l'introduction Fantaisie ne se fait pas attendre : une apparition rapide sur scène de la deuxième flûte officialise la lutte entre les deux flûtes dans l'*Allegro risoluto* avec lequel commence le flamboiement le plus voyant. Le passage en *ré* donne un avant-goût du caractère dramatique de la pièce, et l'accompagnement de piano en trémolos renforce le sentiment de malaise et de tragédie. Cette première intervention cadentielle des flûtes peut être divisée en deux parties, dans lesquelles on peut apprécier une évolution dans la fonction de chacune d'elles.

The image shows a page of a musical score for piano and flute. It consists of four systems of staves. The first system shows the flute part with markings 'All^o risoluto.', 'SOLO.', 'f r^écitatif.', 'rit.', and 'ppp en écho...'. The second system shows the piano accompaniment with 'All^o risoluto.', 'f', and 'largam.'. The third system shows the flute part with 'Maestoso.', 'All^o risoluto.', 'f r^écitatif.', 'précipitamment.', and 'ppp en écho.'. The fourth system shows the piano accompaniment with 'All^o risoluto.', 'f', 'Tremolo', and 'suivez.'.

Exemple 120 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante, p. 1, Introduction, m. 11- 19, présentation cadentielle de chaque soliste*

Le début de l'intervention des flûtes se fait de façon évolutive :

- a) Une première intervention de la deuxième flûte avec des arpèges en *ré*, sur un trémolo harmonique de tonique à l'état fondamental, s'achève sur un accord de neuvième de dominante sans fondamentale dans son deuxième renversement. Puis un bref commentaire de la première flûte vient sanctionner la fin suspensive de cette intervention.
- b) Une deuxième intervention, cette fois de la première flûte, vient imiter l'intervention précédente. La fonction harmonique change radicalement : en utilisant l'harmonie laissée par l'accord précédent, la cadence s'établit sur un trémolo de la même neuvième de dominante sans fondamentale dans son état fondamental. La section se termine par un bref commentaire de la deuxième flûte sanctionnant à son tour le caractère conclusif de l'accord de tonique à l'état fondamental de la Cadence Imparfaite.

Alors qu'une section de piano solo est reliée au dialogue des deux flûtes, dans la troisième section, une section arpégée des deux flûtes en tierces mérite à son tour d'être signalée :

Exemple 121 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 2, *Maestoso*, m. 1-12, section cadentielle commune avec accompagnement harmonique du piano

Malgré une écriture classique, ce passage d'introduction est écrit avec l'objectif d'exposer dès le départ les capacités de virtuosité des deux solistes. Si les trémolos écrits à la main droite du piano encouragent une interprétation libre, renforçant ainsi le caractère d'improvisation de cette Fantaisie, sa main gauche vient délimiter ladite liberté avec un rappel discret de la pulsation. C'est la solution qu'Herman trouve la plus appropriée dans sa construction musicale afin de garantir une sensation de liberté tout en proposant une solution d'ancrage rythmique aux deux solistes. Dans la construction de ce passage, en *ré*, la différence d'orthographe musicale qu'Herman utilise entre la partition de piano et celle de la flûte dans sa mesure n° 5 surprend : si le *sol #* de la partition de piano nous signale un V/V – car sixte augmentée – et le *la b* de la partition de piano viendrait à signaler un V/bII. La suite s'est construite en inversant les fonctions attribuées aux deux mains du piano : durant le passage dialogué des deux flûtes, la main droite du piano fait une progression d'accords sur une pédale de dominante dans les trémolos de sa main gauche. La marge de manœuvre qui appartient aux interprètes de ces sections rappelle la liberté que Donizetti accorde au personnage de Lucia dans sa scène

populaire de folie. C'est pour cette raison que, en dépit d'une absence surprenante d'emprunts aux airs du personnage de Lucia, il est possible d'affirmer que ce personnage est représenté à travers un nombre important de cadences prévues par Herman dans son fil conducteur. Ceci est confirmé à la fois par le nombre des modulations et la multiplicité des mouvements parallèles et contraires dans l'introduction qui vient d'être présentée. Est-ce peut-être le souhait d'Herman de rappeler un état d'absence de raison ?

2. La présentation dramatique de la fin

Après l'introduction qui a expliqué la situation dramatique du personnage principal, Herman commence officiellement l'exposition des emprunts à l'œuvre de Donizetti. L'air d'Edgardo « Fra poco a me ricovero » traduit le moment où, après avoir appris que Lucia s'est suicidée lors d'un épisode de faiblesse mentale, il avoue ne pas trouver de sens à la vie et laisse comprendre qu'il souhaite suivre ses traces. Suivant ce qui semble devenu une tradition, l'emprunt est présenté aussi fidèlement que possible à l'original, avec seulement quelques transformations de tonalité et de registre nécessaires. Dans le cas d'Herman, le premier emprunt conserve la tonalité originale de *RE* et ne change de registre qu'à l'octave supérieure, ce qui permet à la première flûte de briller dans le registre aigu, et à la seconde de disposer d'une tessiture plus étendue lui permettant d'exécuter un contre-chant encore plus contrasté. Tout en restant fidèle à l'emprunt, Herman se permet de faire quelques adaptations et même quelques ajouts à l'air original :

Exemple 122 : a) « Fra poco me ricovero », *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti et b) Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor »* : *Fantaisie concertante*, p. 2, *Larghetto*, m. 1-8, traitement de l'emprunt du thème original avec ajouts ornementaux

L'adaptation d'Herman est certes rigoureuse mais le compositeur ajoute des indications d'expression complémentaires afin d'adapter le message original à la performance instrumentale. On peut déceler ainsi une fonction mécanique dans l'anticipation des indications d'intensité de la première flûte : les intervalles de l'air emprunté sont suffisamment espacés pour qu'une plus grande quantité d'air permette d'atteindre la note supérieure. D'autre part,

l'augmentation progressive de cette quantité d'air correspond à l'indication de ce *crescendo*, et son emplacement au début de la phrase aide le flûtiste à maintenir la pression de l'air jusqu'à la fin de la phrase. En revanche, compte tenu du fait que Herman fut un élève de Tulou, l'annotation dans le contre-chant de la deuxième flûte, « sons pleins », dans le but d'homogénéiser et de mettre en valeur le son de l'arpège, est très surprenante. Est-il possible que la notation se réfère uniquement à la flûte de Boehm ? Ou bien que lui-même, malgré son apprentissage initial, l'ait pratiquée ?

Une certaine liberté dans la transcription de l'air se confirme tout au long de la Fantaisie, dont Herman – faisant preuve du plus pur style *belcantiste* – utilise la formule de l'ajout avec une certaine liberté, en gardant à la fois une parfaite cohérence et un degré notable de virtuosité instrumentale. Ces ajouts peuvent être discrets – tel que dans le vers « su quello! » de l'exemple précédent – ou plus étendus, prenant la forme d'une petite intervention cadentielle, comme ci-dessous :

Exemple 123 : a) « Fra poco me ricovero », *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti et b) Jules Herman, *Souvenir de « Lucia de Lammermoor »* : *Fantaisie concertante*, p. 3, *Larghetto*, m. 9-12, transformation cadentielle d'un ritardando au thème original

Herman profite ici d'une simple inflexion narrative du vers, qui se traduit par un léger *ritardando*, pour intercaler une cadence à deux voix sur un accord de tonique dans son second renversement. L'arrivée de la cadence en *ritardando* permet au compositeur de poursuivre avec la cadence parfaite originale avec la claire intention de faire le lien avec les lignes suivantes de l'intrigue de l'aria. Contrairement à l'habitude, c'est la deuxième flûte qui va assumer le rôle de soliste avec des interventions discrètes de la première. Le retour de la première flûte a lieu pendant la section finale, dans laquelle les deux flûtes assument (voir ci-dessous) un rôle partagé de leader. Après un passage risqué d'octaves où la justesse de diapason entre les deux flûtes représente une notable difficulté ajoutée, se produit l'arrivée d'un nouveau passage cadentiel encadré entre deux accords de septième dominante, dont la résolution conclut cette section.

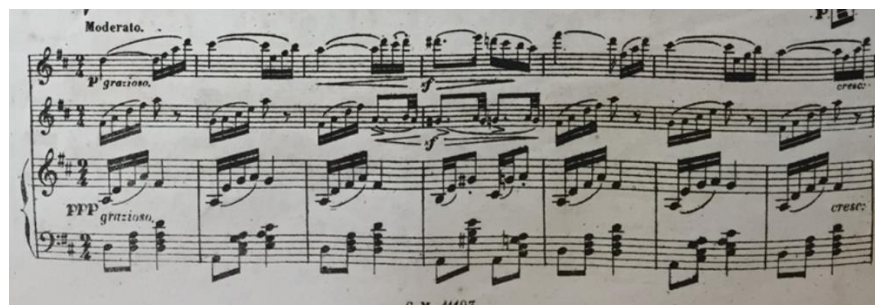


Exemple 124 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 4, *Larghetto*, m. 36, passage cadenciel de fin de section

3. Un pont vers la folie

C'est grâce au caractère fascinant que la scène de folie créait chez le spectateur, associé au savoir-faire mélodique particulier du compositeur, que cet opéra a réussi à s'imposer facilement. La cadence de la folie, comme son nom l'indique, était un moment consacré à l'épanouissement du potentiel musical de chaque soliste. Cependant, l'absence de partition standardisée a obligé à l'écriture d'une partition *ad hoc* pour l'artiste qui osait affronter ce rôle. Après une section originale ayant la fonction de pont, les deux flûtes solistes ont l'occasion de prouver leur savoir-faire instrumental dans une nouvelle cadence à deux voix souvent controversée. La difficulté mécanique et d'anticipation que représentent les changements fréquents d'intensité, de caractère et de rapidité vient s'ajouter à celle de l'improvisation qu'un passage de cette nature doit absolument faire entendre.

Cependant, pour justifier une telle cadence au sein d'une intrigue, l'auteur de la Fantaisie est tenu de fournir un passage suffisamment tendu pour donner sens à cette section. En l'occurrence, Herman fabrique un pont à double travée, dans lequel la sensation d'instabilité est créée dans un passage en mode majeur. Dans la première section, l'harmonie tourne autour de l'enchaînement des accords de tonique et de dominante qui explore les teintes de sa propre dominante, tandis que les deux flûtes développent le *crescendo* d'une phrase en *accelerando*, dans un style imitatif.

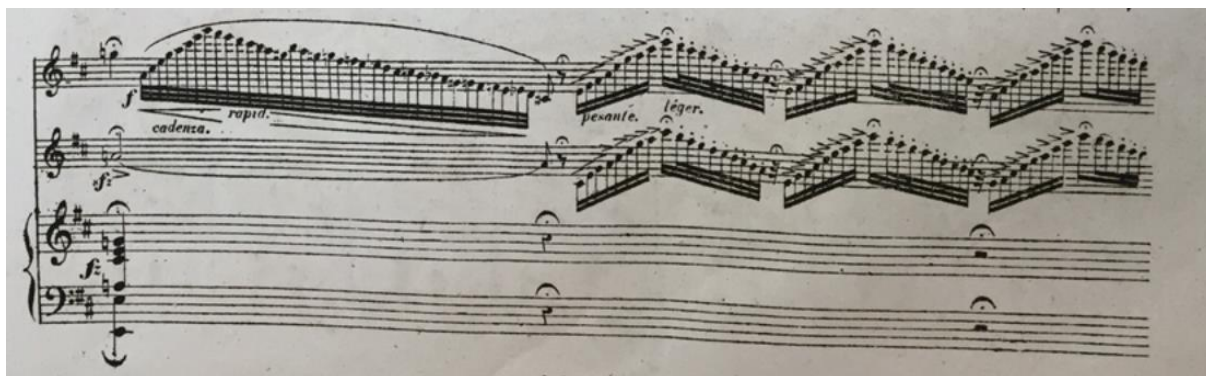


Exemple 125 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 4, *Moderato*, m. 1-7, passage dialogué

La tension, qui *a priori* devrait trouver un repos, est ensuite renforcée par une modulation en *fa#* dans une nouvelle section que le compositeur signale par un *Piu vivo*. Profitant d'un changement de style de la mélodie où le style imitatif de deux flûtes se transforme en mouvements contraires, il utilise à nouveau la formule de l'alternance harmonique afin d'augmenter la tension. Il décide donc d'alterner entre les accords de tonique – avec la tierce certes majorisée – et de septième diminuée sur une pédale de tonique que le compositeur maintient jusqu'au dénouement. L'augmentation de l'intensité observée également dans la partition est associée à la vitesse acquise depuis le début du pont. Cela permet au compositeur de réfléchir à la tension de la combinaison d'accords et d'établir un accord de septième de dominante de retour à la tonalité de *RE*.

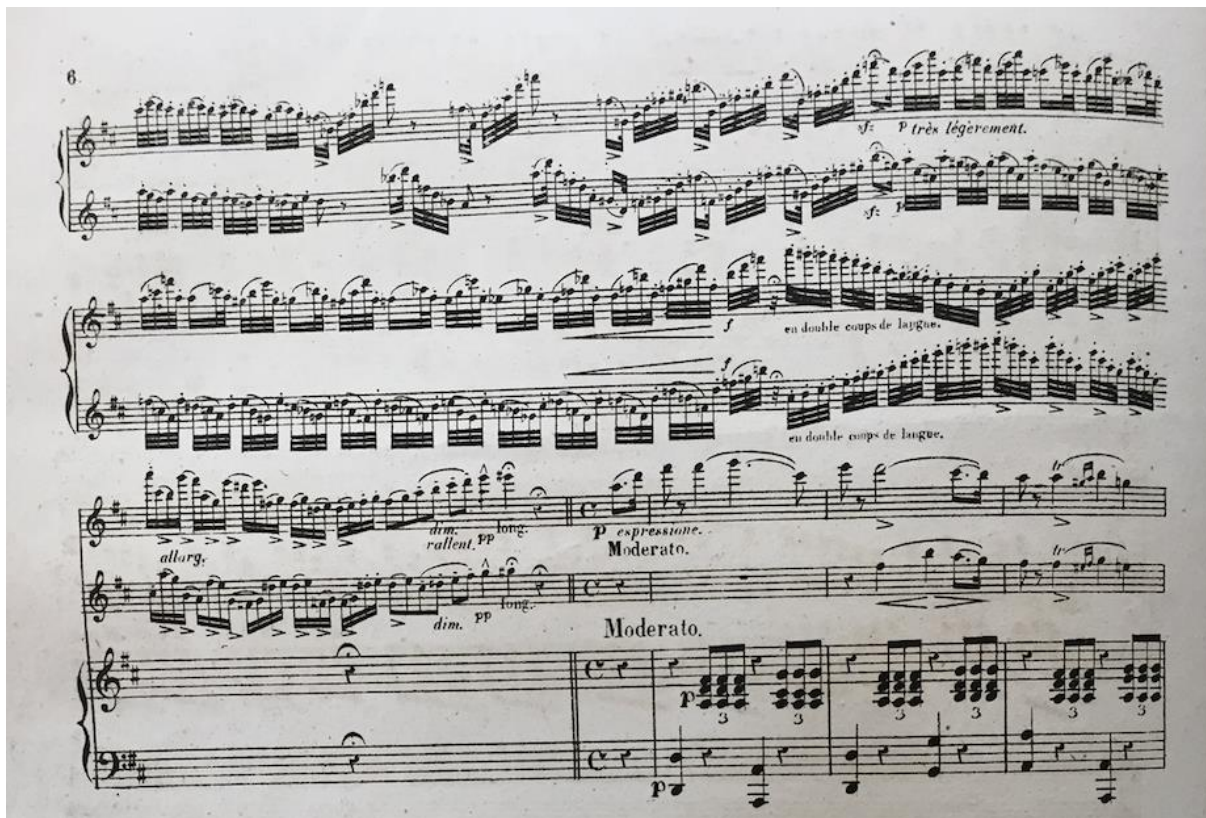
Exemple 126 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 5, *Piu vivo*, m. 1-9, changement du caractère de section vers une écriture verticale

À ce moment commence la scène de folie dans la version pour deux flûtes d'Herman. Si un retour à la tonalité de *RE* est établi, la cadence qui suit fera l'objet de multiples manœuvres conduisant à autant de changements de couleur modale. Cette cadence commence par un passage virtuose en forme de roulade, autour de l'arpège de septième de dominante récupéré de la section précédente, et dans lequel les deux flûtes explorent les trois renversements de cet arpège faisant usage de la technique du passage en tierces :



Exemple 127 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 5, *Piu vivo*, m. 17, scène de la folie à deux flûtes

Malgré la pédale de *fa bécarre* – qui fait illusion d'un début de cadence de *ré* – cette cadence est écrite dans la tonalité de *RE*. Herman écrit des enchaînements des couleurs à la faveur d'une marche harmonique dans un passage cadentiel d'une complexité mécanique très élevé pour l'instrumentiste. L'indication « très légèrement » vient rappeler aux deux solistes la rapidité avec laquelle ils sont censés aborder ce passage en mouvements contraires. Une indication qui signale aussi la difficulté d'une section avec des enchaînements harmoniques jusqu'alors inhabituels sur la flûte de système ancien. Bien que nous ne puissions pas les considérer comme particulièrement confortables sur la flûte Boehm, un tel passage est tout à fait réalisable avec cet instrument.



Exemple 128 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 6, *Piu vivo*, m. 17, développement de la scène de la folie à deux flûtes

On constate dans la deuxième partie de la cadence ci-dessus que la sortie de la marche harmonique est quelque peu abrupte. Comme si Herman présentait la teinte dramatique de la scène insuffisamment mise en valeur, il développe encore une fois le ton dramatique de l'intrigue cadentielle sur une pédale de dominante qui accroît un caractère suspensif déjà alimenté. Les mouvements contraires dans les voix des deux flûtes viennent renforcer la tension harmonique existante depuis le début de la cadence. Cette façon de procéder confère de la logique à une entrée dans la section ultérieure prévue en *RE* et annoncée par des sixtes parallèles qui s'achèvent par un *mi #* ! Le caractère précipité produit chez le spectateur dans une telle cadence est amplifié par la demande spécifique de l'utilisation du double coup de langue. Cette technique, qui normalement vient secourir l'interprète dans de passages en détaché très rapide, est utilisé ici par l'auteur afin de renforcer un caractère encore plus piqué à un passage rapide en mouvements contraires des arpèges. Une telle écriture indique que l'auteur a non seulement une bonne connaissance de l'instrument, mais qu'il le pratique aussi à un très haut niveau.

Cette cadence, de difficulté très élevée, amène les deux instrumentistes à réaliser des acrobaties techniques peu courantes jusqu'alors, mais dorénavant possibles avec la flûte Boehm. La similitude de point d'orgue avec la scène de la folie est évidente. L'aliénation que le personnage de Lucia manifeste dans sa dernière scène se reflète dans l'exploration permanente de différentes couleurs harmoniques de cette cadence pour deux flûtes. La délicatesse associée au décorum qu'Herman réserve au traitement d'une telle scène dans sa Fantaisie sont mis en avant. L'exposition plutôt intime d'un message aussi engagé apparaît évidente dans les dynamiques que le compositeur indique aux deux flûtes : indépendamment du *pesante* initial qui anticipe la tragédie finale, les nuances *p* et *pp* pondérées par le déjà cité « très légèrement » sont plutôt réservées. Un tel traitement reflète à la fois la pudeur que l'acte de suicide inspire au compositeur et l'exigence du respect dû à la souffrance de la personne condamnée à se suicider.

4. La mélancolie d'une fin annoncée

Herman débute la quatrième section de sa Fantaisie avec l'emprunt de l'air d'Edgardo « Tu che a Dio spiegasti l'ali ». Comme dans la deuxième section, cet emprunt provient du dernier acte, et avec lui le personnage poursuit le « Fra poco a me ricovero », également étudié. C'est la dernière intervention d'Edgardo qui, après avoir appris les détails de la mort de Lucia narrés par le chœur, décide de suivre ses traces et de la rejoindre dans l'au-delà. Le moment dramatique qui précède le suicide est adouci par l'emploi d'une tonalité majeure que Donizetti utilise également afin d'accueillir le message d'amour qui se dégage des vers. Si le message final est pour le moins inconfortable pour le spectateur, l'opéra tente de le tempérer par le message parallèle d'espoir d'une nouvelle vie dans l'au-delà.

Le traitement de cet emprunt dans la Fantaisie d'Herman correspond à une adaptation sereine de complexité limitée. Bien que la tonalité originale soit maintenue, la principale modification appréciable est le changement de registre de la mélodie, qui favorise la mise en valeur d'une tessiture plus élevée de la première flûte avec un double objectif : permettre à la

deuxième flûte un contre-chant sonore se servant de la couleur particulièrement riche de teintes ombragées du registre médium de la flûte. Selon l'habitude du compositeur, le travail d'écriture commence par la conception d'un contre-chant dans la partition de la deuxième flûte. Ce contre-chant vient ponctuer la mélodie de la première flûte sans pour autant perturber le message qui se dégage de la trame musicale. Il en résulte une anticipation discursive essentiellement en intervalles de tierces, ainsi qu'une *quasi* identité rythmique, éléments qui ponctuent l'expressivité du phrasé de la première flûte.

Exemple 129 : a) « Tu che a Dio spiegasti », *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti et b) Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor »* : *Fantasia concertante*, p. 6, *Moderato*, m. 1-10, développement ornemental des vers originaux

L'étude comparative avec l'original de Donizetti permet également d'apprécier les variations qu'Herman décide d'appliquer. Bien que ces sections soient identifiées comme nécessaires dans le discours de la Fantaisie, la tradition leur a toujours réservé un traitement

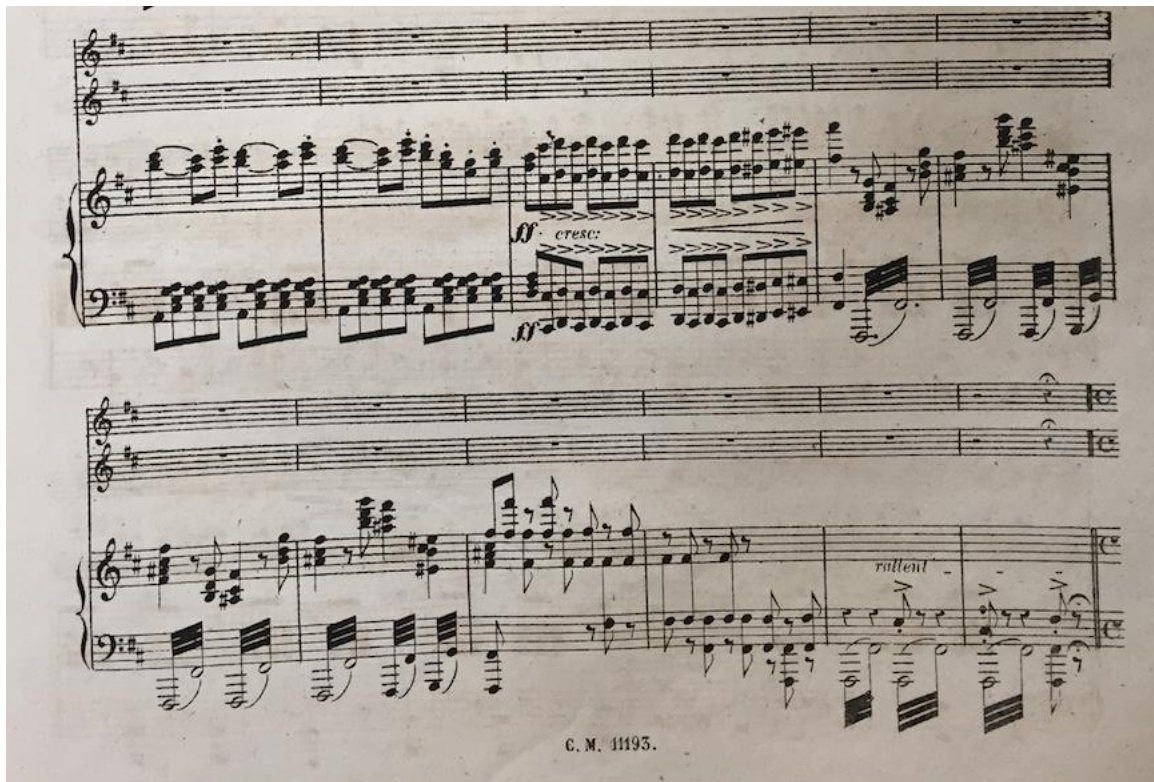
simplifié : une transcription et/ou une adaptation. Cependant certains auteurs, comme Herman, prennent la liberté d'orner et de pratiquer quelques ajouts à ces transcriptions, avec l'intention de les améliorer et/ou de les adapter au discours ultérieurement envisagé. Ce genre de ressources, considérées comme des ornements de style propre, ne doit pas être interprété comme un affront au motif original. Bien au contraire, ces ajouts sont le résultat du génie du moment de l'inspiration qui pousse l'auteur de la Fantaisie à les transformer pour les mettre en valeur. Enfin, ce compositeur de Fantaisie ne fait rien d'autre que les sopranos *belcantistes* n'aient déjà fait auparavant dans l'exécution d'œuvres considérées comme des chefs-d'œuvre par ces mêmes compositeurs. Herman n'hésite pas à ajouter des ornements sous forme de trilles ou de figures rythmiques pour renforcer l'intensité du message contenu dans les vers chantés par la flûte.

La disposition de la trame musicale de cette section montre le souci d'équilibrer la partition entre les trois interprètes. Alors que la mélodie de l'air, et du contre-chant, est répartie équitablement entre la première et la deuxième flûte, le piano conserve en permanence le rôle d'accompagnateur. Pour la première fois depuis l'introduction succincte, le compositeur réserve le rôle principal au pianiste et fait taire les deux flûtes. Compte tenu que les passages précédents sont très denses d'un point de vue technique, ce moment de repos est nécessaire pour soulager les deux instrumentistes et rétablir la respiration à nouveau posée. C'est à ce moment qu'Edgaro implore le Dieu du Ciel « de les rassembler », et passant à l'acte du suicide, il prend congé. La décision d'Herman d'arrêter l'intervention des deux flûtes dans la cadence parfaite juste avant l'intervention finale « Je te suis » est aussi surprenante que justifiée. Avec la même modestie que précédemment lors de la cadence de la folie, l'auteur décide d'éliminer les détails qui sembleraient inutiles – les spectateurs les ayant déjà en mémoire – dans le but de sauvegarder le respect que méritent et le personnage et la prise d'une telle décision. La continuité de l'intervention du pianiste soliste, dépouillée de l'emprunt des vers et de leur message tragique, renforce la pudeur de l'auteur pour la fin de la scène, par le biais de la mémoire du spectateur.

The image displays two musical scores side-by-side. The top score (a) is the original by G. Donizetti, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The bottom score (b) is an adaptation by Jules Herman, showing a more complex piano part with dense chords and a vocal line. Red boxes highlight a specific passage in both scores, with a red arrow pointing from the original score to the adaptation. The original score includes the lyrics 'rata,..... ne con giun ga il Nu me in ciel. Io ti' and 'se_guo...'. The adaptation is marked 'Piu mosso' and 'TUTTI'.

Exemple 130 : a) « Tu che a Dio spiegasti », *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti ; b) Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor »* : *Fantaisie concertante*, p. 7, *Piu mosso*, m. 1-6, absence des vers faisant allusion au suicide

Une section aussi chargée en émotion pourrait avoir besoin d'une zone de décompression, mais la liberté procurée par la formule de la Fantaisie permet au compositeur de l'éviter avec une légitimité absolue. Ainsi, Herman la relie à la section chorale du dernier acte de Donizetti en utilisant un passage de coda de grande tension harmonique : une pédale en trémolo sur *fa#* induit à imaginer une éventuelle modulation vers la tonalité de la relative de la dominante. De plus, ce passage développe une section rythmiquement puissante se servant des contretemps qui rehaussent le sentiment d'incertitude et opèrent comme une anticipation de l'indignation qui émerge des vers de l'emprunt suivant. C'est alors qu'en tenant compte de la section suivante, cette partie doit être considérée comme une pédale de dominante à mode d'anticipation de *si* :



Exemple 131 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor »* : *Fantaisie concertante*, p. 7, *Piu mosso*, m. 7-18, finale de section confié au piano

5. Une fin d'acte en deux phases
 - a) Un sentiment fautif de colère

La résolution de la cadence parfaite générée entre l'accord de la section précédente et le lien avec *si* officialise le commencement d'une nouvelle section avec « Maledetto sia l'istante » de *Donizetti*, le troisième emprunt à l'opéra. La nécessité d'un air avec un message d'une telle intensité colérique est essentielle pour atteindre son objectif : la mise en évidence du message final de la nouvelle intrigue. Comme indiqué, le récit de la Fantaisie d'Herman prend comme point de départ la fin de l'opéra de Donizetti et se rapproche progressivement du concept d'amour initial. Alors que les sections précédentes expliquent musicalement le dénouement

tragique, cette section déploie avec une intensité particulière l'injustice du sentiment de colère provoquée par le manque d'information. Bien que certains traits de personnalité d'Edgardo soient identifiés au concept de pureté de l'amour chaste, les vers de cet emprunt mettent en évidence d'autres qualités, particulièrement dures, de son essence vitale : la colère masculine. Edgardo n'hésite pas à confier à Lucia le profond regret qu'il éprouve de lui avoir juré un amour éternel, et il maudit l'instant où Dieu lui a permis de tomber amoureux d'une personne appartenant à une « lignée inique ».

Exemple 132 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 8, *Allegro moderato*, m. 1- 8, indication d'intensité vers une puissance du volume sonore

À cette occasion, l'adaptation de l'air de Donizetti au discours d'Herman dans la Fantaisie nécessite une légère transformation de *la* à *si*. Dans la transcription de la mélodie confiée à la deuxième flûte¹⁷⁶, les indications menant à une exécution puissante sont nombreuses : par l'indication « sons pleins », le flûtiste est encouragé à chercher un volume de son le plus élevé possible et à tâcher une homogénéité entre les différents registres. Rappelons que seulement un interprète sur une flûte Boehm peut prétendre à de tels objectifs. De plus, l'indication *largamente* aide à obtenir ce résultat sonore final : l'effet obtenu grâce à une grande colonne d'air, dans laquelle la quantité d'air introduite n'est pas inférieure à la pression exercée, est d'une projection supérieure au son de la flûte. Enfin, grâce à l'indication *appassionato*, l'information nécessaire à tout interprète est complétée par l'allusion à l'état d'esprit, connu de tous, qui doit être imprimé tout au long de la représentation. D'après les indications d'Herman, pour obtenir un bon résultat, il faut combiner volume, pression et passion.

¹⁷⁶ Il est surprenant de constater que les indications mentionnées ici ne se retrouvent que dans la partition générale du piano. La seule indication dans la partition de la flûte est *appassionato*. L'absence des marques de plateau – des versions d'épreuve – dans l'exemplaire conservé au département de la musique de la BnF suggère soit une erreur d'impression, soit un oubli de la part du compositeur.

Tout au long de la phrase musicale précédente, d'autres indications musicales confirment le caractère d'excitation que l'interprète doit valoriser pendant la performance. Ainsi, pour accompagner la dureté des vers « Je maudis l'instant où je suis devenu ton amant », Herman fait un usage intensif des *crescendos*, de nuances *forte* rappelées en de multiples occasions et des accents qui renforcent le caractère dramatique de l'interprétation. Alors que Donizetti envisage un accompagnement intime – soulignant le contraste des vers austères – Herman décide au contraire d'écrire un nouvel accompagnement afin de renforcer ledit caractère dans le phrasé :

A (Lucia nel massimo smarrimento intende appena ciò che fa: quindi si toglie l'anello dal dito, di cui Edgardo si impadro-
a piar. (getta l'anello e lo calpesta)
 Ed. Hai tra_dito il cielo e a_mor. Ma_ _le_ det_ to, male_ det_ to sia l'i-
 più mosso.
fp

B All' moderato.
sub. pieno.
appassionato larghissimo.
f *f* *f*
 All' moderato.
pp

Exemple 133 : a) « Maledetto sia l'istante », Lucia di Lammermoor de G. Donizetti et b) Jules Herman, Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante, p. 8, Allegro moderato, m. 1-3, différence dans le caractère original de l'accompagnement du piano et celui de la Fantaisie

Tandis que la partition de travail affiche chez Donizetti un accompagnement en pompe ci-dessus [A], la version d'Herman opte pour un accompagnement plus soutenu. Bien que le caractère ondulatoire de l'écriture d'Herman [B] suggère un effet hypnotique, la vitesse requise lors de l'exécution de la section susmentionnée supprime tout effet onirique, se concentrant plutôt sur une sensation de vitesse. Cet effet est par ailleurs confirmé par l'emploi implicite d'une pulsation à la blanche, marquée par la main gauche du piano et associée au mouvement ondulatoire que la main droite développe dans un passage de doubles croches créant la sensation de vitesse.

Si la recherche de l'équilibre entre les deux interprètes est récompensée par une plus grande variété de timbres due aux différences implicites entre eux, un retour rapide de la partie soliste s'observe à la première flûte. Herman confie à nouveau toute la section à la deuxième flûte, laissant le contre-chant à la première. Ce type d'écriture exige un équilibre dans la

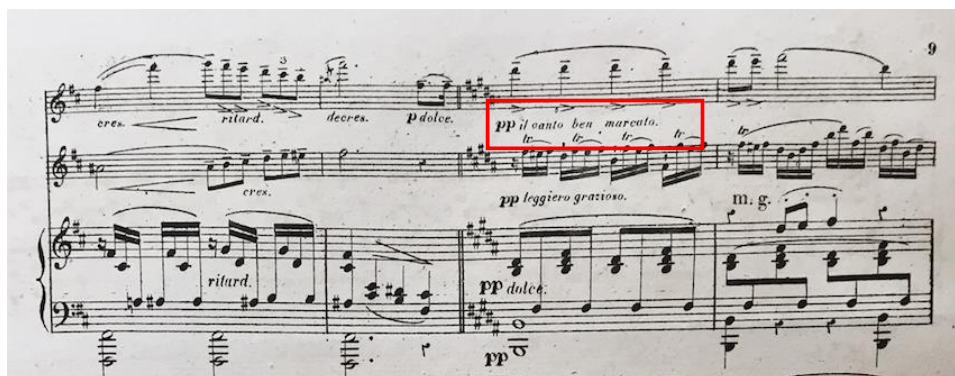
virtuosité instrumentale des deux interprètes, tous deux étant les personnages principaux de l'exécution de la Fantaisie. L'utilisation des broderies en forme de fioriture dans la construction du contre-chant avec lequel Herman orne la mélodie de Donizetti, rappelle le *bel canto* que le compositeur de l'opéra lui-même note dans ses airs :

The image shows a page of a musical score for two flutes and piano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The first system includes the first flute part with the instruction 'espressivo.' and the second flute part with 'p dolce espressivo.' and the lyrics 'en cédant un peu.' The piano accompaniment is marked 'p' and 'en cédant un peu.' The second system includes the first flute part with 'largamente.' and the second flute part with 'f' and the lyrics 'en cédant un peu.' The piano accompaniment continues with 'f'.

Exemple 134 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 8, *Allegro moderato*, m. 9- 16, contraste entre la sobriété du thème et l'accompagnement orné de la première flûte

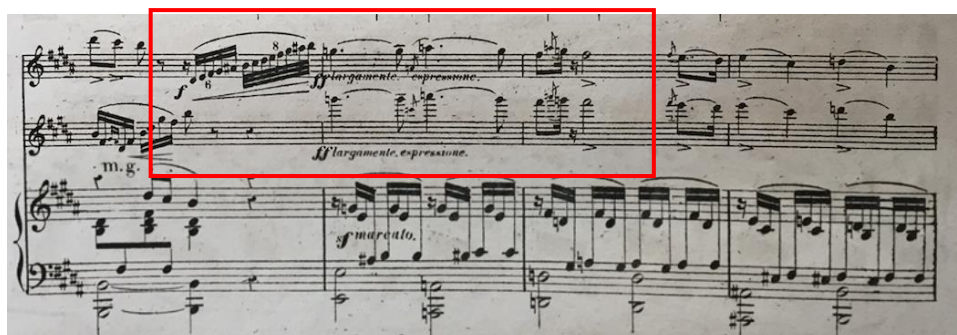
b) L'explication du drame en deux phases

C'est au début de la deuxième phase de la présente section, qui module vers *SI*, que les rôles des deux solistes s'inversent : la première flûte reprend le rôle principal et la seconde a la fonction du contre-chant ornemental. L'emprunt choisit par Herman, « Fur le nozze a lei funeste », remplit la fonction palliative de réducteur de colère que les vers précédents ont largement déployée. Comme si Herman essayait de ramener le personnage d'Edgardo à la raison, il fait écho à la scène finale de Donizetti dans laquelle le chœur explique au personnage-titre ce qui est arrivé à Lucia après son départ. L'âpreté de l'explication chorale – par laquelle il est suggéré que l'état colérique d'Edgardo a contribué de manière significative à l'issue fatale – contraste avec la tonalité festive que Donizetti réserve à cette section. Il est important de noter l'insistance sur le jeu approprié de la flûte, dans l'indication d'Herman d'*il canto ben marcato*, accompagné du poids des accents ainsi que l'effet d'excitation d'un trille rapide sur la deuxième double croche de chaque temps dans le contre-chant ornemental de la deuxième flûte.



Exemple 135 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 9, *Allegro moderato*, m. 17-20, annotation d'insistance vocale

La charge dramatique de la scène de Donizetti est accentuée par l'intervention inattendue du personnage d'Edgardo, qui, stupéfait, interrompt le discours du chœur : « Cela signifie-t-il qu'aujourd'hui, l'aube ne pourra plus voir ma Lucia ? ». L'intensité du discours est amplifiée dans l'opéra par la dureté du message des vers entendus et par la passion imprimée par le personnage ; elle se traduit dans la Fantaisie par l'intervention surprenante dans le registre aigu de la deuxième flûte qui laisse de côté le contre-chant et remplit la même fonction d'augmentation de l'intensité émotionnelle que l'intervention d'Edgardo. Le volume du son des deux interprètes solistes augmente par la progression en *crescendo* pour la première flûte et l'indication de *ff* et *largamente, espressione* :



Exemple 136 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 9, *Allegro moderato*, m. 26- 29, augmentation du volume sonore afin d'intensifier le dramatisme

La répartition des voix paraissait équilibrée et déjà close dans cette double section, or Herman fait encore accroître la tension émotionnelle retournant à *RÉ* :



Exemple 137 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor »* : *Fantaisie concertante*, p. 9-10, *Allegro moderato*, m. 30-36, augmentation dramatique artificielle : modulation

En utilisant le même emprunt lyrique, Herman assure non seulement une augmentation de l'intensité musicale, mais il effectue aussi un retour furtif à la tonalité principale sans avoir à payer le tribut de l'incohérence tonale que rencontrent souvent les partitions de ce type de répertoire. Après le changement de rôle susmentionné dans la mélodie et dans le contre-chant, les deux solistes attaquent une coda virtuose « avec brio », sous un effet cadentiel qui fait peser la pédale de dominante du piano dans un tremolo prolongé :



Exemple 138 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor »* : *Fantaisie concertante*, p. 10, *Allegro moderato*, m. 43-46, cadence sur pédale en trémolo de dominante

6. L'espoir d'une promesse

Dans cette nouvelle section, Herman expose son dernier emprunt « Verrano a te sull'aure » qui, dans l'opéra de Donizetti, clôt le premier acte. Ces vers correspondent à un

moment critique de l'intrigue où, après avoir juré amour et fidélité, Edgardo est contraint de partir. Comme Lucia avoue son angoisse et son chagrin, ils conviennent de rester proches à travers un échange épistolaire. Dans cet air, Donizetti réussit à concentrer trois étapes de l'amour qui sous-tendent l'intensité de la scène : l'exaltation de la passion, l'excitation de l'interdit et la peur de l'inconnu. Cependant, la promesse d'un retour physique, d'un amour fidèle et d'un échange épistolaire, renvoient à la fois à un sentiment nouveau qui guide le ton de la scène et qui doit être retenu comme primordial : le sentiment de l'espoir.

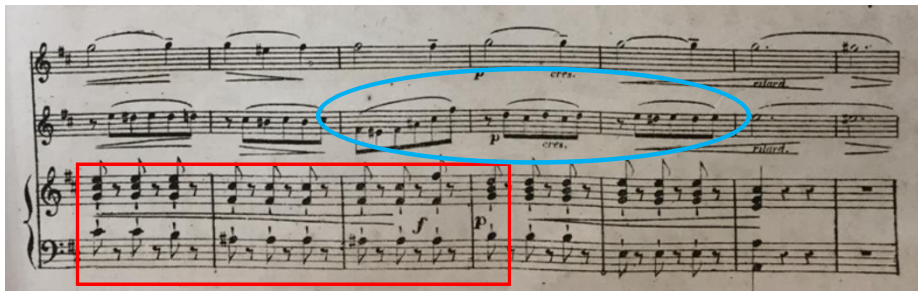
Le mélange d'intensité émotionnelle et de pudeur sociale qui se dégage de cette scène complique à la fois le traitement à donner à cet emprunt et la représentation qui en découle. Le message contenu dans les vers sur lesquels Donizetti met la musique permet de discerner les deux sans tomber dans le ridicule. Cependant, bien que l'absence de ces vers trahisse la ligne mince qui les sépare à l'origine, Herman adopte la simplicité. Ainsi, une adaptation contenant peu de modifications laisse le public d'entendre les vers dans leur imaginaire, les ajoutant *de facto* au chant des deux flûtes. L'adaptation de l'air à la tonalité de la Fantaisie préserve la cohérence tonale et emploie le registre médium-aigu pour la mélodie, tout en gardant de la place dans le médium-basse pour le contre-chant.

Exemple 139 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucia de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 11, *Allegro moderato*, m. 1- 10, simplicité de l'adaptation des vers originaux

Les indications *dolce* et *espressione* encadrées dans l'ambiance musicale fournie par la nuance indiquée par le *piano*, favorisent la fidélité du contexte original pendant la performance des flûtistes. De plus, ces indications poussent les interprètes à chercher un timbre cristallin et vaporeux tout en conservant un soutien de la phrase musicale. L'imitation de l'accompagnement orchestral au piano impulse une retenue musicale qui évoque celle de la pudeur de la scène évoquée précédemment. Compte tenu de la structure du *duetto* de Donizetti qui s'apparente davantage à l'accomplissement de deux airs solistes, le travail d'Herman est novateur : une section initiale, identique à celle de l'emprunt précédent, des deux flûtes solistes à la tierce renforçant l'effet de tendresse d'un sentiment qui se veut contenu.

Comme le caractère dramatique de la narration de la deuxième strophe est intensifié dans la prière du récitatif – « Pensant que je passe par des gémissements et des douleurs » – un changement dans l'adaptation s'impose. Bien que l'accompagnement orchestral de Donizetti se poursuive avec la même formule rythmique, l'absence des vers pousse Herman à modifier sa stratégie architecturale afin de combler l'absence des mots dans ce changement émotionnel. La

deuxième flûte entame alors un chant à contretemps, créant un effet musical de pleurs, et l'accompagnement au piano est ponctué par une écriture piquée.



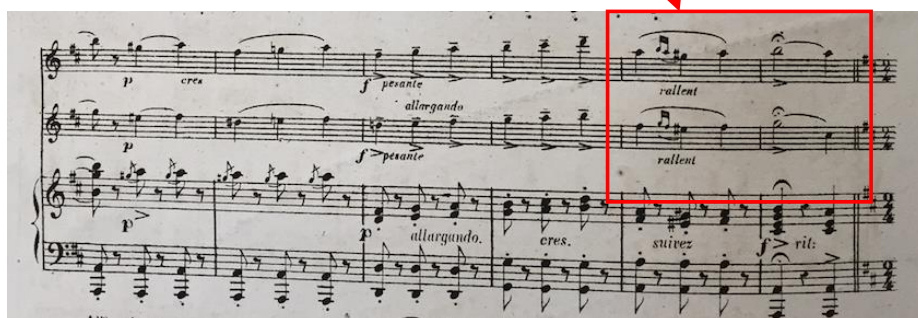
Exemple 140 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 11, *Allegro moderato*, m. 21-27, contraste des messages qui se dégage d'une écriture différente entre la flûte seconde et le piano

Le traitement musical de la section finale de l'air – « Alors répandez une larme amère sur cette promesse ! » traduit la remarquable variété des ressources musicales d'Herman. Alors qu'il entame le dialogue des deux flûtes en tierces parallèles, il poursuit le contre-chant en imitant leurs pleurs humains devant l'éloignement imminent, puis dans la section finale, il revient à la simplicité des tierces avec un accompagnement de piano en arpèges ascendants dans la main droite, tandis que les octaves de la main gauche conservent le rôle fondamental de base harmonique :



Exemple 141 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 12, *Allegro moderato*, m. 28-32, accompagnement arpégé dans la main droite du piano

Enfin, le traitement par Herman de la section finale de l'emprunt de cet air est quelque peu paradoxal. Bien qu'il n'éprouve aucune difficulté à créer des cadences, il n'y a pourtant aucune paraphrase :



Exemple 142 : a) « Verrano a te sull'aure », *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti et b) Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor »* : *Fantaisie concertante*, p. 12, *Allegro moderato*, m. 40-45, accompagnement arpégé dans la main droite du piano

Comme cela a déjà été observé, l'assimilation dans cette Fantaisie, des cadences au personnage de Lucia et à son état d'aliénation provoquée, est manifeste. En gardant à l'esprit que Lucia participe à cet air à la fin de l'Acte I et que la fatalité des événements auxquels elle est contrainte ne surviennent qu'à l'acte suivant – c'est-à-dire que sa folie n'a pas encore été provoquée – il est légitime de penser qu'Herman souhaitait une cadence anachronique et décontextualisée à cet endroit de la Fantaisie. Si l'on anticipe sur le fait que la section suivante pourrait être identifiée comme une grande cadence finale, le renforcement émotionnel d'une telle cadence *belcantiste* serait redondant et inopportun.

7. L'ultime cadence : la coda

Pour la dernière fois, Herman conçoit la fin d'une section importante comme étant le début de la suivante. Aussi évite-t-il de recourir à l'aide d'un pont entre sections. L'architecture de cette coda finale rappelle la tradition de grande virtuosité que les Fantaisies publiées à cette époque défendent avec ferveur. En utilisant la tonalité qui sert de fil conducteur, Herman explore toutes les ressources de virtuosité auxquelles cette étude a fait référence précédemment. Par ailleurs, la longueur remarquable de la dernière section peut sembler démesurée par rapport aux précédentes : une page entière pour chaque flûtiste et quatre pour le piano. Cependant, étant donné l'importance de l'applaudissement final – qui doit être cultivé tout au long de la Fantaisie – et de l'absence de motifs festifs dans l'intrigue, une telle extension permet au compositeur de modifier le ton du discours en déployant toutes les ressources de virtuosité dont il peut se targuer.

Il a déjà été constaté que l'utilisation de la technique des tierces entre les deux parties de flûte – utilisée de la même manière dans les sections précédentes – constitue l'élément essentiel de cette coda. Grâce à ce rudiment de tradition musicale, Herman construit l'architecture de l'intrigue finale autour de l'enchaînement quasi-récurrent de la tonique et de la dominante. Bien qu'il prévoie deux sections différentes, l'analyse de la partition permet de signaler la construction d'une première partie fondée sur les différentes utilisations des éléments de virtuosité précédemment mentionnés. De ce fait, il fait un usage intensif des différentes ressources de virtuosité d'origine *belcantiste* :


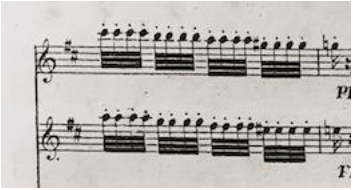

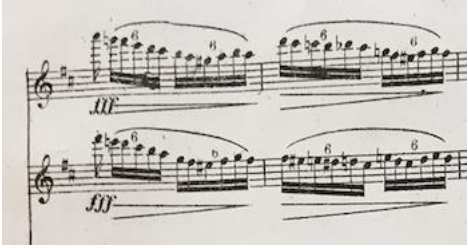

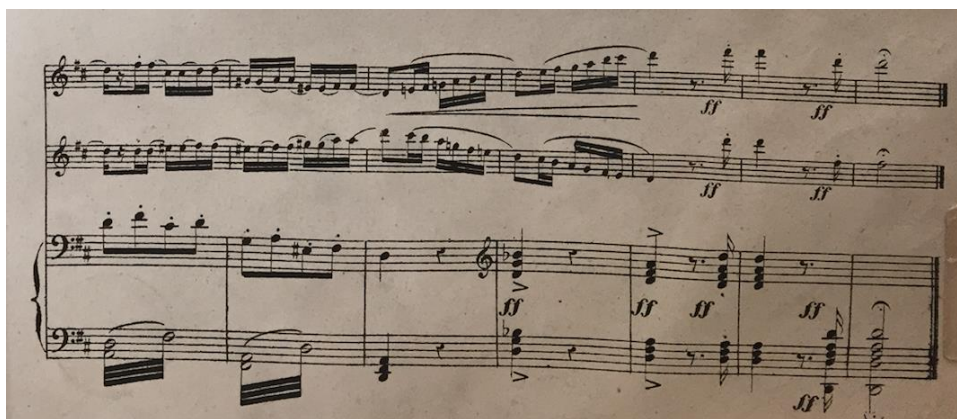
Ornementation	Exemples
Broderies ^a	
Notes répétées ^b	
Arpèges ascendants et descendants ^c	
Chromatismes descendants ^d	
Trilles ^e	

Tableau 73 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, a) p. 13, *Allegro vivace*, m. 8-9 ; b) p. 13, *Allegro vivace*, m. 13 ; c) p. 13, *Allegro vivace*, m. 21-24 ; d) p. 14, *Allegro vivace*, m. 48-49 et e) p. 14, *Allegro vivace*, m. 54-55, utilisation de différents ornements d'origine *belcantiste*

Bien que cette première section de coda propose un discours pseudo-mélodique au sein de la récurrence tonale déjà observée, la deuxième partie remplit bien la fonction d'une section finale. Le caractère conclusif de l'enchaînement récurrent d'accords de tonique et de dominante, dans l'accompagnement au piano augmente l'excitation d'une fin proche. En outre, il y a l'illusion d'une augmentation artificielle de la vitesse, générée par le passage de deux mesures à une seule dans l'alternance des accords de la main gauche, puis l'arpège descendant de tonique sous la forme d'un trémolo final. La conclusion d'Herman rappelle les formules de départ des airs de bravoure *belcantistes*, avec l'utilisation de la répétition caractéristique des accords de tonique. Il faut également noter le recours à une cadence plagale après une série de cadences parfaites répétées tout au long de cette deuxième section, pour conclure sa Fantaisie. Le final éclate dans le plus pur style festif *bel canto* !



Exemple 143 : Jules Herman, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante*, p. 14, *Più mosso*, m. 27- 33, accords finaux et cadence plagale

Malgré l'absence d'impact de cette œuvre dans la presse de l'époque, le traitement de l'opéra original par Herman indique une véritable appropriation de l'intrigue et des personnages de Donizetti. Ayant conscience qu'une histoire dramatique excite le spectateur mais n'anime pas une soirée de salon, Herman décide de réorganiser l'intrigue de sa Fantaisie afin de la rendre mieux adaptée à toutes sortes de contextes. Le changement du message final, sans pour autant modifier l'essence de l'original, suscite une vraie réflexion. Alors que l'histoire originale met en avant le drame de la tragédie qui se révèle mortelle, Herman opte pour le drame de l'impossibilité d'un projet commun en raison de la pression sociale. La fin dramatique reste inchangée, et le message d'Herman s'ajoute discrètement à celui de Donizetti. Donc, à cause de ce poids social inutile, en plus de perdre la vie, il est tout aussi possible de perdre le bonheur. Pour cette fin, il faut mettre en avant l'intelligence de l'agencement de l'intrigue proprement dite :

DRAME FINAL		« Fra poco a me ricovero »	Acte III
	<i>Flash back</i> interne	Scène de <i>la folia</i>	
		« Tu che a Dio spiegasti l'ali »	
MOTIF PREMIER		« Maledetto sia l'istante »	Acte II
PRISE DE CONSCIENCE		« Fur le nozze a lei funeste »	Acte III
SOUVENIR HEUREUX		« Verrano a te sull'aure »	Acte I

Tableau 74 : Distribution narratologique des emprunts

Le tableau ci-dessus indique qu'Herman commence par l'exposition de la tragédie d'Edgardo, à l'intérieur de laquelle il compose un *flash-back* fugace pour le spectateur avec la reproduction d'une scène de folie et de suicide. Ensuite, il revient sans attendre au deuxième suicide, cette fois celui d'Edgardo. Pour expliquer comment on en est arrivé à une telle situation, Herman exprime la colère d'Edgardo comme un élément essentiel du suicide de Lucia, ce qui est rapidement confirmé par le chœur. La scène finale n'est qu'un instantané d'une époque antérieure heureuse dans laquelle, malgré la diversité des émotions qu'elle contient, il est possible d'apprécier le bonheur que crée chez les personnages une promesse d'amour. Ainsi, le poids du devoir social qui se voulait inutile parvient à transformer la promesse de l'amour éternel, en une promesse éphémère.

Le soin du résultat global qui découle de l'œuvre d'Herman – traduite par un scrupule notoire tant dans le travail musical que narratif – intensifie la réflexion de la différence de qualité existant entre les différentes Fantaisies pour flûte publiées au long du XIX^e siècle en France. Après l'analyse de la partition, il apparaît évident que pour réaliser un projet musical de cette envergure, l'auteur doit procéder à une véritable appropriation de l'histoire originale, des personnages et de leurs traits de caractère dans le but de développer sa propre intrigue au sein d'une vraie logique. Dans ce sens, le sérieux avec lequel Herman a étudié l'opéra de Donizetti – et ses nombreux symboles – semble suffisamment prouvé dans cette partition qui mérite d'être considérée comme une œuvre narrative de grande envergure et une œuvre musicale d'une qualité remarquable.

CONCLUSION

Comme Nicole Wild le souligne, « le développement de la facture instrumentale en France, notamment à partir de 1830, permet de faire appel à des instruments inusités jusqu'alors et obtenir des exploits techniques, en particulier dans le domaine des vents »¹. Grâce aux changements importants que cette facture a subit dans sa construction pendant la première moitié du XIX^e siècle, la flûte traversière est devenue l'un des instruments les plus agiles et les plus virtuoses de la scène musicale durant la seconde moitié du siècle : « Les flûtistes parisiens, dont certains jouaient de la flûte Boehm dans des postes orchestraux depuis vingt ans, auraient également ressenti le besoin d'instruments plus forts à la fin des années 1860 »². Les modifications pratiquées sur l'ancien instrument ont permis d'obtenir une puissance sonore jusqu'alors inédite, tout en offrant de nouvelles possibilités sonores. Dès lors, la flûte traversière a pu être programmée dans des salles de concert de plus en plus grandes tout en garantissant la qualité d'écoute. Cette transformation du timbre de la flûte, associée à son développement mécanique, a conduit au développement de formes de composition musicale jusqu'alors inexplorées. Le genre de la Fantaisie d'inspiration lyrique, sera l'un d'entre eux. La présente recherche s'est concentrée sur l'étude de ses répercussions dans la société française du XIX^e siècle et sur l'impact de l'utilisation d'un nouveau timbre instrumental pour la construction d'un discours narratif alternatif.

L'articulation d'un système culturel en strates différenciées mais interconnectées, comme c'est le cas dans le paysage musical français du XIX^e siècle, stimule une forme de création musicale locale se référant à la création générale. Pendant toute cette période, la transformation du paysage artistique apparaît étroitement liée aux changements politiques. C'est pourquoi la création musicale est très attentive aux obligations imposées par ce pouvoir politique. D'autre part, l'hégémonie du spectacle lyrique dans la société française est telle qu'il est apparu comme l'un des phénomènes sociaux les plus importants du XIX^e siècle. De fait, le répertoire instrumental d'inspiration lyrique répondait à une volonté de prolonger la scène lyrique dans l'intimité du foyer. La multitude de formes et de formats de ce répertoire répondait à la fois à un désir de rentabilité commerciale dans un marché de l'édition musicale en expansion et à la nécessité de s'adapter aux différentes possibilités financières des acheteurs. L'emprunt lyrique utilisé pour la construction de ces partitions répond au désir de l'éditeur, à l'inclination de l'acheteur et à la nouveauté des théâtres lyriques. Finalement, dans le cadre d'une hiérarchie implicite de l'ensemble du répertoire pour flûte, la formule de la Fantaisie garantissait un traitement soigné tant dans sa construction formelle que dans le développement d'un discours narratif propre.

¹ Nicole Wild, « Le spectacle lyrique au temps du Grand Opéra » dans Joseph-Marc Bailbé *et al.*, *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 31.

² Ardal Powell, *The flute*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 182.

L'instrument de Theobald Boehm autorise une exploration dans le domaine de la virtuosité musicale durant la seconde moitié du XIX^e siècle en utilisant des formats musicaux déjà explorés par d'autres disciplines instrumentales, et surtout lyrique. Dans un désir de rapprochement vocal, l'inspiration de thèmes d'opéra lors de la construction du répertoire pour flûte justifie l'adoption de nombreuses ressources vocales d'origine *belcantiste*. L'utilisation de ces ressources fait repousser les limites d'une virtuosité instrumentale naissante, favorisant l'apparition d'un répertoire pour flûte d'une difficulté technique jusqu'alors insoupçonnée. Si cette formule instrumentale se révèle être un format adapté à la scène de théâtre comme au salon, ce sont finalement ces derniers qui, pour garantir l'éclat de leurs rencontres exclusives, en feront un usage intensif. La souplesse du genre de la Fantaisie permet de répondre aux multiples besoins que l'hégémonie lyrique parisienne provoque dans le vaste public des amateurs. De plus, à une époque où la reproduction phonographique est encore inexistante, le caractère portable de ce répertoire musical assure l'extension à l'intimité de toute scène lyrique.

La première section de ce travail se concentre autour des avantages que le flûtiste acquiert de l'instrument de Boehm. L'examen, la lecture et l'analyse du matériel relatif à ce corpus théorique ont permis dans un premier temps d'indiquer la richesse particulière, en termes de construction instrumentale, de la période concernant à la première moitié du XIX^e siècle. Les très nombreuses mises en œuvre pratiquées sur la flûte traversière de système ancien – et de système simple – ont entraîné son développement tant du point de vue de sa mécanique instrumentale que du réglage du diapason. Comme il a été observé, toute modification apportée à l'instrument entraîne une modification de son timbre, mais cette variation n'est que légère. L'imperceptibilité dans la variation du timbre devient en revanche parfaitement perceptible avec l'instrument de Boehm. Par ailleurs, la diabolisation du son de la flûte Boehm par une multitude d'interprètes – Tulou apparaissant comme son principal détracteur – témoigne de la notoriété de cette évolution du timbre.

L'étude de ce matériel théorique concernant la flûte Boehm fait apparaître la paternité du modèle de 1832, et par conséquent, celle de 1847, comme particulièrement trouble. Bien que la plupart du matériel étudié soit concentré sur la détermination et la justification de l'antériorité d'un certain nombre de faits, il est suffisamment prouvé qu'à cette époque, l'échange d'idées était fréquent. De plus, si l'on considère la différence essentielle entre les modèles résultant des premières mises en œuvre de Gordon et Boehm sur leurs flûtes, la théorie du plagiat est totalement inapplicable. Au contraire, bien que cette théorie de la copie d'idées soit exclue, on peut retenir l'existence d'une inspiration bidirectionnelle ; en fait, comme Gordon l'a lui-même déclaré, c'était précisément son intention en provoquant sa rencontre avec Boehm à Londres en 1831. Indépendamment du caractère génial, peut-être fortuit, du travail de Boehm, il est clair que c'est uniquement grâce à son expertise, associée à ses connaissances mécaniques et instrumentales, qu'il a été possible d'obtenir un résultat à la hauteur du modèle de 1832 et 1847.

La lecture des procès-verbaux du Comité pédagogique du Conservatoire de Paris de 1839 et 1840 a confirmé la légitimité douteuse de la manœuvre du flûtiste Victor Coche. Cette suspicion a d'ailleurs été renforcée par les nombreux échanges publiés dans la presse entre ce

dernier et le Comte de Pontecoulant. La précarité d'emploi qu'a connue Coche ne pouvait se résoudre que par l'attribution de l'exclusivité de l'enseignement de cet instrument. L'incertitude entourant la paternité de Boehm sur le modèle de flûte de 1832 est donc délibérément alimentée par Coche lui-même : en même temps qu'il publie un manuel d'apprentissage, il demande l'ouverture d'une nouvelle classe de flûte au Conservatoire de Paris. L'existence d'un intérêt personnel à jeter le discrédit sur Boehm apparaît naturellement, d'autant plus que cela visait l'obtention d'un emploi enfin permanent. De plus, le soutien de l'institution aux valeurs traditionnelles représentées par le modèle instrumental du titulaire de la classe de flûte apparaît évident dans les procès-verbaux. L'hégémonie maintenue par Tulou pendant toute cette période démontre aussi l'académisme du Conservatoire de Paris dans des prises de décisions sans risque : il n'est pas désirable de mettre en péril le prestige ni de l'institution, ni de son professeur.

Malgré les progrès réalisés par Boehm avec son modèle de flûte de 1847, on connaît aujourd'hui un certain nombre de désaccords quant à l'utilité d'un instrument qui n'a guère évolué depuis sa conception. En donnant la possibilité d'ouvrir et de fermer plusieurs trous à distance et simultanément avec le même doigt, le mécanisme mis en œuvre par Boehm dans le modèle de 1847 facilite la pratique instrumentale. D'un point de vue mécanique, cette contribution représente le point de départ d'une révolution mécano-instrumentale dans la construction des instruments à vent en bois. Cependant, ce n'est pas la seule nouveauté que Boehm a apportée à cet instrument, il a également opté pour la construction d'un tube cylindrique. Si la flûte traversière est aujourd'hui encore un modèle imparfait – dans la mesure où l'accord de sa gamme chromatique est déficient dans l'accord du *do#* des registres médium et aigu – l'utilité de sa contribution d'un point de vue acoustique est indéniable. Il est donc clair que le résultat du mécanisme de Boehm ne serait pas le même sur un autre tube et que, au contraire, le résultat obtenu par un autre mécanisme sur le même tube serait identique. C'est pourquoi l'importance de la contribution de Boehm réside, non seulement au niveau mécanique, mais également au niveau acoustique.

L'implantation en France de ce modèle de flûte ne s'est pas faite instantanément, mais au cours des décennies médianes du XIX^e siècle. Cependant, la précocité de son introduction dans les institutions musicales les plus importantes de France a favorisé sa généralisation dans le territoire français de manière très rapide. La brièveté avec laquelle ce laps de temps s'est produit est possible grâce à deux facteurs simultanés :

- L'organisation centralisée du système culturel, et donc musical, français.
- Son adoption instantanée par la figure émergente de la virtuosité avec la flûte dans la France de la première moitié du XIX^e siècle : Louis Dorus.

L'admission de Louis Dorus dans l'orchestre de l'Opéra de Paris comme institution représentant l'hégémonie culturelle parisienne, signifiait sa consécration comme référence nationale de la flûte traversière. La nomination de quelqu'un qui se servait de l'instrument de Boehm de 1832 est un événement-clé dans la prise de conscience nationale de l'utilité d'un modèle d'instrument qui avait été rejeté dans son propre pays d'origine. La continuité que Dorus a apportée en

utilisant le modèle de 1847 à l'Opéra de Paris, ainsi que son introduction au Conservatoire de Paris au moment de sa nomination, ont été des événements-charnières pour une adoption générale rapide. Grâce à la généralisation de l'instrument de Boehm – et donc à l'adoption de son timbre – ainsi qu'à l'intérêt que les amateurs manifestaient, est née une école nationale de flûte.

La rapidité avec laquelle les interprètes français ont adopté l'instrument a contrasté avec le rejet prolongé de la flûte de Boehm dans l'Allemagne du XIX^e siècle. L'étude de l'impact de son instrument dans son propre pays est le signe de la présence de nombreux centres culturels, et donc musicaux. La justification que chaque centre culturel a trouvée dans la défense de modèles alternatifs à celui de Boehm – à l'exception du noyau culturel de Berlin – gravite souvent autour des mêmes raisons que celles que Tulou avait défendues tout au long de son règne : la protection de la tradition, traduite dans la conservation de la qualité du son des flûtes de système ancien. Bien qu'un nombre important de témoignages d'époque indique des incursions de l'instrument de Boehm dans certains orchestres allemands, celles-ci restent occasionnelles et souvent fugaces. Par ailleurs, l'étude du cas de Maximilian Schwedler est venue confirmer l'absence importante de la figure d'un virtuose ayant une référence nationale dans un système culturel qui évite la centralisation et défend la vertu de la spécificité locale. Elle confirme également l'existence d'une cohabitation – déjà observée dans le cas français – de plusieurs modèles de flûtes, dont celui de Boehm. Cette cohabitation a été identifiée comme un symbole de l'intelligence collective nationale grâce à laquelle la tradition esthétique sonore des flûtistes du passé est assurée. La principale différence avec le cas français réside dans la durée particulièrement longue de ce phénomène dans le cas allemand. L'étude effectuée ici a permis de désigner Maximilian Schwedler comme le dernier bastion de la sonorité à l'ancienne dans la ville de Leipzig.

Grâce à l'instrument de Boehm, une nouvelle esthétique sonore de la flûte a vu le jour. Née avec Louis Dorus, elle a trouvé son principal représentant chez l'un de ses élèves les plus remarquables, le Bordelais Paul Taffanel. L'analyse des documents conservés au Département de la musique de la BnF, et plus particulièrement ceux qui composent le Fonds Taffanel, ont montré que Taffanel fut un virtuose particulièrement zélé sur la qualité du son à obtenir avec la flûte. Cette qualité du son qu'il parvenait à tirer de son instrument en métal n'est pas seulement saluée en France mais aussi à l'étranger, à l'occasion de ses tournées en Allemagne et en Russie. Cet impact s'est également étendu à l'importance que cette sonorité instrumentale a connue à l'étranger avec une incroyable rapidité. La conservation dans ce fonds documentaire d'un carnet de correspondance chronologique dévoile, outre son scrupule, l'entretien d'un cercle de contacts d'importance internationale. La recherche d'un son considéré comme pur, cristallin et vocal avec l'instrument de Boehm a été l'une des caractéristiques essentielles de cette école de flûte dite « française », dont il est signalé principal représentant³.

³ La future audition de l'enregistrement conservé sur l'un des cylindres de cire gravés dans l'appartement de Gustav Eiffel, au dernier étage de la tour emblématique, éclaircira le point d'interrogation qui s'est créé au fil des ans autour du mythe du son de Taffanel.

D'autre part, le recensement des partitions conservées à la BnF – notamment au titre du dépôt légal – a montré l'importance de la figure émergente de l'amateur. Parmi ces œuvres, nous avons constaté qu'un nombre important ne correspond pas toujours au profil de flûtistes professionnels. Elles ont été publiées pour servir avant tout aux intérêts d'amateurs et observant les différents niveaux instrumentaux. De plus, l'étude du cas de Jules Deneux a permis de mettre en lumière ces amateurs qui, à partir de multiples compétences, y compris musicales, sont désignés pour diriger importantes institutions musicales. Aussi son cas a-t-il fait ressortir le caractère primordial de la spécialisation de certaines fonctions dans l'exercice des tâches de gestion dans le domaine institutionnel. La publication à Paris de son propre matériel musical témoigne non seulement de son expertise dans le domaine de la composition, mais aussi de la qualité de ses contacts. Ce matériel a révélé en outre l'estime dans laquelle le cercle des amateurs – quel que soit leur niveau instrumental – tenait ce répertoire pour flûte d'inspiration lyrique. Bien qu'aucun document n'ait été découvert indiquant une utilisation tardive de la flûte Boehm, ses partitions sont une preuve de continuité dans la poursuite de la vocalité instrumentale qu'il avait apprise avait l'un des plus ardents défenseurs du chant instrumental, Tulu.

L'analyse de la presse spécialisée de l'époque a montré que la volonté d'assimilation du son de la flûte à celui d'un chanteur n'était pas un cas isolé. Bien au contraire, de multiples références en font une pratique fréquente. L'établissement de la ressemblance entre un flûtiste et un chanteur⁴ était par ailleurs considéré comme un symbole indéniable de réussite instrumentale dans la France du XIX^e siècle. Les éloges récurrents dans la presse de Louis Dorus en tandem avec sa sœur, la soprano Julie Dorus-Gras, l'ont désigné comme l'un des plus grands représentants de la vocalité instrumentale grâce à l'instrument de Boehm. Dans cette direction, Paul Taffanel – qui dans sa correspondance avouait découvrir dans les facultés vocales d'Adelina Patti son propre modèle instrumental – doit donc être considéré comme l'un des héritiers directs de la vocalité instrumentale de Dorus. Si l'étude de sa correspondance montre une collaboration étroite et récurrente avec des artistes lyriques de premier plan, il est tout aussi clair que c'est avec la flûte Boehm en métal que Taffanel a tenté d'approcher le modèle de perfection vocale de Patti.

Dans le domaine de la vocalité instrumentale, l'étude de la littérature spécialisée a permis de signaler le traité de Quantz comme la pierre angulaire de la référence au modèle vocal italien pour la flûte. Il a fait le premier pas vers un désir de proximité vocale dans l'exécution et établi la nécessité d'une identité vocale lors de la création du son. De plus, on a pu observer que lien tissé entre l'instrument et le chant lyrique apparaît n'apparaît pas comme un phénomène purement romantique, mais d'origine plus ancienne. L'examen des méthodes d'apprentissage de la flûte et du chant lyrique édité au cours du XIX^e siècle français s'est alors avéré indispensable. Grâce à l'analyse comparée des différents éléments qui forment le corpus de cette étude, on peut soutenir que tout au long du XIX^e siècle en France, cette identité vocale s'est inscrite dans la tradition de l'instrument. Un désir d'imitation vocale qu'a également connu une

⁴ L'étude de la presse d'époque a montré que l'utilisation de cette ressemblance avec les qualités vocales d'un chanteur, afin de mettre en valeur les qualités d'un artiste, était aussi une pratique courante chez d'autres instruments que la flûte.

évolution depuis la masculinité féminine⁵ du XVIII^e siècle, en passant par une longue période de féminité féminine⁶ du XIX^e siècle, pour aboutir finalement à une féminité masculine au tout début du XX^e siècle⁷.

L'analyse des manuels de flûte publiés tout au long du XIX^e siècle français a montré que ces méthodes exploraient les limites du registre aigu de la flûte et que leur production était directement associée à la naissance de l'instrument de Boehm. De plus, l'étude des différentes tendances a mise en relief une inquiétude de la part des utilisateurs et des auteurs des méthodes du système ancien de flûte face à la généralisation de l'instrument Boehm en France. En ce sens, l'importante publication des méthodes hybrides a permis de signaler, outre un intérêt commercial évident, l'établissement d'une période de cohabitation pacifique et l'implantation progressive du système Boehm en France. D'autre part, l'analyse du contenu de ces manuels a montré une préoccupation presque identique de contenu, quel que soit le modèle d'instrument pour lequel ils ont été conçus à l'origine. C'est pourquoi, cette analyse nous permet d'affirmer que la canonisation d'un modèle pédagogique a grandement contribué à la rapidité avec laquelle l'instrument de Boehm a été adopté en France. La sérénité qui résulte d'une cohabitation pacifique a favorisé le passage d'une esthétique sonore à l'autre dans un temps plus court et de la manière la moins traumatisante.

Si les maîtres flûtistes ont toujours eu le souci de transmettre à leurs apprentis l'importance de l'identité lyrique-instrumentale, l'étude des manuels du XIX^e siècle montre que ces derniers ne l'ont pas unanimement ratifié. Cependant, il a été possible de constater que tous travaillaient sur la vocalité instrumentale à travers l'étude de l'ornementation. Si l'on tient compte du fait que le modèle vocal défendu en permanence fait référence à celui d'origine italienne – et plus précisément à celui qui dérive du *bel canto* – on peut affirmer que grâce à ces manuels du XIX^e siècle, la virtuosité instrumentale dans la tradition du *bel canto* a trouvé une continuité. Une virtuosité dont l'étude était indispensable pour satisfaire les besoins sociaux d'étonnement et d'exotisme que les prouesses instrumentales procuraient dans les salons musicaux parisiens. Ces salons ont eu une influence pertinente sur la musique en France : il était possible de sublimer et de bannir une œuvre ou un interprète par un simple commentaire banal. L'analyse de leur activité dans la presse d'époque a fait apparaître la « scène féminine » parisienne comme l'une des plus importantes figures immatérielles du tissu musical de la France du XIX^e siècle.

Bien que l'activité des salons soit antérieure au XIX^e siècle, elle s'est intensifiée à la Belle Époque⁸. À cette période, la flûte traversière faisait déjà partie de la famille des instruments virtuoses, et grâce aux témoignages de l'époque, nous avons retrouvé sa présence au sein de maintes soirées. Nous avons cependant découvert que le poids de la tradition

⁵ Un concept basé sur le modèle représenté par les contraltos pour Quantz, ou la sobriété de la force masculine revendiquée par Tromlitz.

⁶ Où l'imitation des grandes sopranos est recherchée dans une association légitime avec l'exotisme de l'époque et la nécessité d'explorer le registre supérieur des chanteurs de *bel canto*.

⁷ Concept basé sur l'association par Moyse entre le timbre d'un ténor et celui de la flûte de Taffanel.

⁸ Myriam Chimènes, *op. cit.*, p. 395.

accordée à des instruments tels que le piano ou le violon avait empêché l'accès généralisé à la flûte traversière dans ce type de réunion sociale. La déclaration tardive de la flûte comme instrument de virtuosité ne permettra cet accès qu'à des flûtistes d'un niveau social élevé, comme Taffanel, et principalement dans le cadre de collaborations avec des chanteurs. Le succès d'un grand nombre d'airs d'opéra en duo est devenu une formule de réussite parmi l'élite parisienne. À l'instar des batailles ornementales qui se déroulaient entre instrumentistes et chanteurs à l'époque Baroque, ces airs en duo ont contribué de manière significative au développement de la virtuosité dans les deux disciplines. Une virtuosité lyrique qui se retrouve également dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra, répertoire qui prendra également place dans ces rencontres mondaines. Une formule que, comme nous avons pu observer, représente l'attrait supplémentaire de rupture avec formes antérieures et le désir de liberté inhérent au concept d'exotisme romantique.

L'examen des partitions d'inspiration lyrique conservées au Département de la Musique de la BnF a permis de détecter une quantité conséquente de répertoire méconnu et de signaler une production notable de ce répertoire au cours du XIX^e siècle. Cette période est la plus importante pour ce genre de publications comme le montre le phénomène de surproduction éditoriale. En écho à l'hégémonie lyrique parisienne, le pouvoir d'adaptation de ce genre pour flûte était si malléable qu'il s'est avéré être le plus approprié tant pour les soirées de la haute société que pour les amateurs d'un statut social plus modeste. Par ailleurs, on a constaté que, loin d'être discrète, la production totale de la formule « Fantaisie » représentait près d'un quart du corpus global étudié. La fascination pour ce genre découle de la liberté de son essence, un concept qui autorise l'adoption de tout ce qui lui permet de briller. L'étude de ce répertoire a mis en lumière la liberté de ce genre à combiner, construire ou réarranger, varier, modifier ou ajouter des pièces empruntées et originales dans un discours musical à caractère improvisé, pourvu qu'il soit capable de surprendre le mélomane le plus raffiné. L'analyse des emprunts a montré que le désir de proximité vocale servait de guide au développement de la virtuosité instrumentale dans le discours narratif alternatif dans lequel des personnages familiers étaient utilisés.

Alors que les travaux de Devriès et Lesure ont étudié le panorama français de l'édition musicale au XIX^e siècle, le répertoire pour flûte analysé ici a permis de constater l'existence de certaines particularités de cette édition musicale. L'extraction des données de l'ensemble des partitions recensées, a montré que le phénomène commercial de l'édition musicale était étroitement lié à la programmation des théâtres lyriques parisiens et au phénomène des salons parisiens. Bien qu'un total de cent maisons d'édition ait été identifié lors de l'analyse du répertoire de la flûte, seul un petit nombre d'entre elles relève d'éditeurs spécialisés. Puisque les publications de ce groupe réduites parviennent à couvrir la quasi-totalité du répertoire de la flûte, ils doivent être considérés comme des éditeurs spécialisés de la flûte. Un phénomène de spécialisation qui a également été observé dans le recensement des auteurs de ce répertoire d'inspiration lyrique. Seul un petit groupe apparaît ici comme « auteurs spécialisés ». Par ailleurs, l'analyse des données de ce corpus a confirmé une participation majoritaire des flûtistes dans la construction de leur propre répertoire, indiquant ainsi l'existence d'une double spécialisation. Aussi, les résultats de cette analyse ont-ils permis de mettre en évidence le

phénomène de l'adaptation comme une pratique courante qui, éliminant toute trace de pudeur dans sa publication, a apporté des avantages significatifs, autant à l'éditeur qu'à l'arrangeur.

La notoriété de l'édition française de ce répertoire pour flûte tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle affiche deux points d'inflexion dans la publication autour des années 1850 et 1875. Une tendance similaire est apparue dans le cas de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra avec deux périodes dominantes entre 1850 et 1880. L'importance de leur production a mis en lumière une volonté de consommation de la part d'un public amateur qui, désireux de se voir dans le rôle de virtuose, à l'image de certains flûtistes, cherchait à reproduire dans l'intimité de leurs salons. L'étude de l'édition spécialisée a permis d'observer la relation existante entre la demande d'un nouveau répertoire pour flûte et la sécurité offerte par l'utilisation d'airs populaires à succès que la plume de flûtistes signait pour leur propre instrument. De plus, le contexte dans lequel s'est développé ce phénomène d'édition a concordé avec la naissance et l'expansion du concept de virtuose itinérant, qui stimulait le désir d'acquérir le répertoire qu'il jouait. Compte tenu du fait que ce phénomène a coïncidé avec l'apparition de l'instrument qui a permis cette virtuosité, la flûte de Boehm a donc été un élément déterminant pour le développement de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra. Bien qu'elle n'ait pas été abordée dans la présente recherche, la question de la qualité musicale a semblé absente de la stratégie commerciale qui se dégageait des différentes activités des éditeurs. Ainsi, le répertoire plus ou moins virtuose publié n'était pas destiné à servir la communauté des professionnels, mais plutôt à promouvoir sa vente.

Ce contexte a semblé suffisant pour justifier l'existence d'un répertoire décrit comme alternatif à celui de la Fantaisie. La singularité observée dans les différentes appellations que contient chaque partition et la quantité importante de ce type de répertoire ont confirmé le caractère exclusivement commercial de l'intérêt qui se dégageait de ces maisons d'édition musicale. Bien que la publication de ce répertoire ait été considérée comme un phénomène commercial, l'analyse des différentes tendances de l'ensemble du corpus musical a permis de le qualifier de phénomène sociétal. Grâce à l'établissement de paramètres externes, quatre catégories de public ont été identifiées pour ce répertoire en fonction de la difficulté attribuée à chaque partition : débutants, amateurs, amateurs virtuoses et professionnels. Ces données ont confirmé l'existence d'une association de la formule de transcription avec les débutants, la nature essentiellement commerciale du répertoire alternatif à celui de la Fantaisie, et la volonté de cette dernière d'être associée à un public plus sélectif. L'étude des données finales obtenues au cours de l'analyse de la difficulté du corpus général nous a incité à désigner la Fantaisie, malgré sa vocation toujours commerciale, comme étant la formule la plus utilisée par les interprètes du plus haut niveau instrumental ainsi que la meilleure au sujet de l'exploration et du développement de la virtuosité instrumentale avec la flûte.

Si l'association de cette formule avec le développement de la virtuosité instrumentale est avérée, son association avec les possibilités mécaniques de la flûte de Boehm l'est tout autant. Bien que l'une des plus grandes vertus de ce mécanisme soit la possibilité d'utiliser indistinctement les 24 tonalités majeures et mineures du langage musical tonal, l'analyse du corpus général a fait apparaître des informations divergentes. La tradition tonale observée dans

le répertoire ancien de la flûte a été poursuivie dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra. L'étude de cette continuité tonale a montré la nécessité d'une mise en œuvre progressive de l'instrument de Boehm. De plus, cette progression a offert aux compositeurs et aux interprètes l'occasion de porter leur virtuosité de flûtiste à des niveaux jusqu'alors inimaginables, tandis qu'ils découvraient petit à petit de nouvelles ressources sonores. L'attrait que représentait l'emprunt d'airs lyriques pour la construction de la Fantaisie est apparu comme un élément clé dans le processus d'émergence de la flûte comme instrument virtuose.

L'étude de l'emprunt du corpus a fait apparaître le genre du Grand opéra comme le moyen de prédilection pour s'inspirer des airs d'origine italienne et germanique, et le genre de l'opéra-comique pour ceux en français. L'analyse résultant de la confrontation des données sous différents angles, tout en mettant en évidence une identité de résultats quant au genre de l'emprunt à la Fantaisie, a fait apparaître une série de différences quant à son origine. La lecture des graphiques analysant les emprunts de la Fantaisie dans le temps a permis d'affiner ce résultat : si les emprunts d'airs d'origine italienne ont été nettement plus élevés avant 1870, ceux d'origine française, notamment ceux de l'opéra-comique, apparaissent comme les plus sollicités à partir de cette date. Considérant que la Fantaisie est identifiée comme le genre le plus approprié pour que la flûte atteigne la virtuosité vocale, l'utilisation du genre lyrique léger pourrait porter préjudice. En revanche, cela montre que, outre la virtuosité instrumentale d'origine vocale, la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra est le véhicule idéal pour l'approche sociale du répertoire d'opéra à succès.

Malgré les difficultés rencontrées au cours de la présente recherche pour tisser un lien direct entre l'ornementation *belcantiste*, indiquée dans le travail de Celletti, et celle dans les Fantaisies, l'existence de ce lien a été prouvée entre la virtuosité des Fantaisies et celle développée dans les méthodes de flûte. Si l'on considère qu'au cours de son processus analytique, l'existence d'une influence directe du *bel canto* sur le travail ornemental des méthodes de flûte avait déjà été établie, une extension de ce lien à la virtuosité identifiée dans les Fantaisies pour flûte n'aurait pas été déplacée. Cependant, nous avons procédé à la comparaison et à l'analyse des trois sources, ce qui nous a permis d'établir ce lien direct sans avoir besoin de faire des affirmations indirectes. Ainsi, ayant suffisamment de preuves de ce lien, on peut affirmer, d'une part que la virtuosité identifiée dans la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra a été directement inspirée du *bel canto* qui a connu tant de succès en France au XIX^e siècle, d'autre part que la recherche de la vocalité instrumentale par les flûtistes du XIX^e siècle est passée à travers la Fantaisie avec le recours à l'ornementation d'origine *belcantiste*. Cette vocalité instrumentale issue du travail de la virtuosité a donné de la vitalité au discours alternatif qui émerge de la Fantaisie elle-même. Grâce à l'étude de la récurrence des airs empruntés, il a été possible de mettre en évidence à la fois les passages lyriques les plus emblématiques et les traits de personnalité les plus utilisés lors de la construction d'une histoire alternative.

L'utilisation du paramètre de la récurrence a permis d'établir trois types d'airs : à usage unique, à récurrence simple ou pondérée et à récurrence qualifiée. Contrairement à l'étude de la tendance nationale, l'utilisation de ces paramètres dans la présente analyse a visé à trouver des

réponses dans la récurrence observée du point de vue du discours narratif. Ainsi, la construction des différents tableaux a mis en relief le caractère unique de la quasi-totalité des airs du répertoire français ainsi que la récurrence qualifiée d'airs d'origine italienne. C'est par ailleurs grâce à ces données que nous avons pu affirmer que les airs d'origine italienne étaient les préférés de la Fantaisie en vue du développement de la vocalité instrumentale. Le grand nombre d'extraits à récurrence qualifiée empruntés au répertoire italien marque une différence notable avec celles du répertoire français, dont la majorité à usage unique indique plutôt une fonction commerciale de publicité. D'autre part, bien que les airs d'origine germanique soient particulièrement populaires dans la Fantaisie pour flûte, ils sont en infériorité numérique. L'italien est-il la langue la plus appropriée pour développer la virtuosité instrumentale d'origine vocale ? Est-il une langue qui valorise la formule de la Fantaisie pour flûte ? Les données obtenues dans la présente recherche ont seulement permis de signaler sa supériorité lors de la récurrence de l'emprunt de la Fantaisie pour flûte, formule paradigmatique de la virtuosité instrumentale d'origine vocale.

Bien qu'il soit difficile, pour l'instant, de mettre en évidence l'association ou l'adéquation d'une langue au développement de la vocalité instrumentale, l'analyse des différents airs a permis d'observer leur récurrence selon le genre. Il en est ressorti l'existence d'un certain équilibre du genre du personnage de l'emprunt, malgré une légère préférence pour les airs interprétés par des femmes. L'examen de l'emprunt a signalé la voix de soprano comme celle qui possède la charge expressive la plus élevée pour inspirer ce genre. Si la lecture des différentes données l'a désignée systématiquement comme la tessiture vocale de prédilection tout au long du XIX^e siècle, l'emprunt d'airs chantés par des voix graves n'a pas été exclu. Il y a eu nécessité d'utiliser des éléments extra musicaux associés à la personnalité du personnage emblématique qui le chantait. Le halo de mystère et d'exotisme qui entoure ces voix graves, notamment dans l'opéra italien, est apparu comme une ressource musicale puissante pour la construction d'une narration alternative dans la Fantaisie. L'examen des airs qui reviennent le plus souvent dans la Fantaisie pour flûte ont permis de construire une étude sur la nature des airs chantés et une autre sur les traits de personnalité des rôles qui les interprètent.

Dans cette direction, il a été possible d'extraire les principales propriétés du message des airs empruntés de manière récurrente à la Fantaisie, ainsi que leur essence même. Bien que l'on ait pu observer une multitude de messages dont chacun est lié aux vicissitudes de chaque histoire et à la singularité de chaque personnage, on a pu déceler une essence commune : le concept d'Amour. Par ailleurs, une nature multiforme de ce concept se dégage des multiples messages en fonction de l'essence même du discours. Les variantes de l'amour qui ont été détectées, indépendamment du sexe du personnage qui le chante, sont systématiquement l'amour chaste et virginal, la mélancolie provoquée par l'amour, l'amour charnel ainsi que l'amour fraternel, des images qui conviennent parfaitement au timbre de la flûte traversière. Mais, comme son examen a mis en relief, cela n'est pas exclusif, puisque les personnages périphériques au concept d'Amour jouent aussi un rôle important dans le processus d'association du timbre de la flûte à certains traits de la caractérisation humaine. Cette étude a montré la capacité du timbre de la flûte à exprimer des sentiments contrastés et potentiellement antagonistes, permettant de sublimer l'intensité de chacun d'entre eux. L'usage que l'on fait de

la flûte dans la Fantaisie sur des thèmes d'opéra signale son timbre comme particulièrement polyvalent et son interprète comme nécessairement adaptable.

En outre, l'extraction des caractères de personnalité les plus représentatifs des personnages associés à ces airs récurrents de la Fantaisie a permis de noter une tendance marquée dans le choix de la voix de la soprano à représenter l'archétype de la femme parfaite. Des caractéristiques telles que la pureté d'esprit, la sensibilité féminine, la vulnérabilité, la docilité et la soumission, l'innocence naïve, ainsi que la loyauté envers les personnages masculins, semblent condenser tous les traits socialement acceptables d'une femme de valeur. Compte tenu de la présence intensive de ces personnages dans les Fantaisies pour flûte, il n'est pas surprenant que dans la France du XIX^e siècle, ils aient été associés à la quête permanente de vocalité évoquée plus haut. En revanche, les traits de caractère des personnages masculins les plus utilisés reflètent l'archétype de la masculinité socialement acceptable. Alors qu'aujourd'hui, ce concept serait sans aucun doute associé aux voix graves, en tant que symbole de virilité, au XIX^e siècle ce concept était réservé aux voix aiguës des hommes. Les rôles joués par les ténors, dotés d'une plus grande souplesse technique, seraient associés à des qualités socialement exaltées telles que la force, le courage, la détermination, la persévérance, la loyauté et l'audace.

Finalement, l'étude des trois personnages paradigmatiques a permis de mettre en évidence l'importance de la liberté de la Fantaisie, ainsi que l'usage qu'en a fait l'auteur, qui se sentait obligé de proposer un discours alternatif. Becker a noté dans son étude que « le discours d'une fantasia est significative en grande partie parce qu'elle peut clairement faire référence à l'histoire et aux personnages d'un opéra spécifique plutôt qu'à de simples archétypes d'opéra ou de musique »⁹. Grâce à ce travail, on peut affirmer que l'association entre la Fantaisie et les personnages n'a pu se réaliser que par la recherche permanente de la vocalité avec l'instrument ainsi que grâce à l'utilisation du timbre de la flûte comme emblème de la caractérisation. Comme on l'a observé, l'élection de l'emprunt est l'un des éléments déterminants du processus de construction de la Fantaisie sur lequel repose le succès ou l'échec de publication. Sa réussite dépendra aussi de la réunion dans la partition de deux éléments essentiels : une écriture musicale de qualité suffisante et un discours narratif compréhensible, alternatif et en cohérence avec l'œuvre originale. Ces partitions prouvent la nécessité de réorganisation des différents emprunts dans un nouveau discours narratif où l'auteur fait systématiquement appel au pouvoir de la mémoire du spectateur. Un mécanisme que permet reconstituer la parcelle en fonction des emprunts afin de permettre un résultat final satisfaisant. En outre, cette étude a permis de souligner l'utilisation de diverses techniques pour la construction du discours alternatif, parmi lesquelles le *flashback* utilisé de manière intensive.

Afin de mener à bien la composition d'une Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra, cette étude a mis en lumière la nécessité d'une simultanéité de plusieurs qualités chez l'auteur. D'un point de vue musical, le compositeur doit assurer la maîtrise de l'instrument, une vaste connaissance de toutes les ressources ornamentales et virtuoses possibles sur la flûte, ainsi

⁹ Rachel Becker, *op. cit.*, p. 260.

qu'une connaissance sérieuse de l'harmonie et de la composition. Du point de vue de la narration, il doit contrôler le discours de l'œuvre qui lui sert d'inspiration, avoir une capacité de condensation ainsi qu'une habilité de réorganisation dans la construction d'un récit alternatif. L'étude du processus de construction des différents éléments de la Fantaisie nous a également permis d'observer la transformation virtuose d'airs porteurs d'un message de malheur afin de les inclure efficacement dans un contexte festif. Étant donné que ce répertoire est souvent destiné à la promotion et à l'animation de rassemblements sociaux, l'utilisation d'airs porteurs d'un message triste à la fin de l'œuvre est irréalisable. C'est pourquoi, la présence d'éléments de virtuosité dans la formule de la Fantaisie – notamment à la fin de son récit – est alors désigné comme une condition *sine qua non* pour connaître le succès. Cette étude montre le genre de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra, publiée en France au cours du XIX^e siècle, comme la meilleure formule commerciale pour le développement de la virtuosité instrumentale inspirée du *bel canto*. Non seulement l'interprète s'approche de la vocalité tant désirée avec sa flûte, mais grâce à ce genre, il a aussi l'opportunité de chanter avec elle.

Grâce à toutes ces études, nous sommes en mesure de pouvoir affirmer que la vocalité instrumentale est un élément inhérent à la flûte, indépendamment de l'origine de sa facture instrumentale. La recherche d'imitation vocale est présente dès les premiers écrits d'interprétation ; nous avons observé que, loin de s'estomper au fil du temps, la mise en lumière qu'opère cette vocalité dans le *bel canto* s'est reflétée tant dans l'apprentissage de la flûte que dans son répertoire durant le XIX^e siècle. L'instrument conçu par Boehm dans l'espoir de renforcer cette vocalité instrumentale doit être signalé comme étant à l'origine du développement de la virtuosité – tant admirée chez les *belcantistes* d'origine italienne – avec la flûte. Bien qu'elle n'ait pu être identifiée comme la source de cette vocalité, nous pouvons en revanche confirmer que la flûte Boehm a non seulement poursuivi la tradition de la vocalité instrumentale, mais elle l'a même approchée par surcroît en développant sa virtuosité. De plus, la souplesse de son timbre a permis aux flûtistes de représenter de multiples traits de personnalité de nature différente auparavant limités. Si la Fantaisie est apparue comme la formule de composition la plus à même de mettre en lumière les nouvelles possibilités de la flûte, nous pouvons également affirmer que grâce aux nouvelles ressources du timbre, son discours narratif et les possibilités de caractérisation de personnages opératiques se sont enrichis.

Tant le corpus d'étude retenu que la construction méthodologique de la présente recherche permettaient une multiplicité de directions dans son approche scientifique. Le matériel musical recueilli lors de la première phase de collecte, aurait été suffisant pour proposer une étude autour de l'interprétation de ce répertoire. Et l'étude du seul matériel théorique aurait été suffisante et significative pour fournir les bases d'une réflexion scientifique sur le développement de la virtuosité de la flûte traversière du XIX^e siècle. Cependant, compte tenu de l'absence de travaux dans le domaine spécifique de cette recherche, ce type d'étude locale n'aurait pas été satisfaisant pour que soient établies des connexions tout à fait précises. En revanche, une étude concentrée sur un seul domaine – comme, par exemple, la représentation de la flûte dans les salons parisiens, l'importance de l'impact du répertoire d'inspiration lyrique pour les amateurs, ou la contribution de ce type de répertoire à la

prolongation ou à la reprogrammation d'un opéra à l'affiche – aurait certainement apporté une contribution complémentaire à chacun des domaines de recherche déjà existants.

Nous n'avons pas pu répondre à travers cette étude à toutes les questions qui pose un objet aussi vaste qu'un genre musical pratiquement inexploré ; nous sommes également conscients que nous aurions pu restreindre ce corpus. De plus, bien que cela puisse surprendre dans une thèse en musicologie, nous avons opté pour une approche statistique afin de donner une meilleure visibilité à l'abondance des données obtenues lors de son examen. C'est pourquoi, dans un souci de clarté, la construction des chapitres a entraîné l'emploi d'une quantité importante de graphiques et tableaux. Enfin, nous aurions pu nourrir notre réflexion avec une « lecture d'interprète », davantage étoffée. Compte tenu que le répertoire du corpus souffre de l'inévitable absence de documents sonores d'époque, la garantie d'objectivité que nécessite un travail de cette nature aurait risqué d'être compromise. Aussi a-t-il fallu dans un premier temps se détacher de la subjectivité que porte en lui tout interprète et pédagogue. Nous avons dû ensuite chercher une approche équilibrée qui combine la rigueur scientifique et la sensibilité de l'interprète qui joue ce répertoire.

En présentant ici les résultats de ce travail de recherche, nous espérons avoir contribué à éclairer une partie du champ musical insuffisamment explorée et à établir des connexions qui n'étaient jusqu'à présent qu'hypothétiques. La somme considérable d'informations recueillies – et malheureusement non utilisées totalement dans le présent travail – servira, nous l'espérons, à poursuivre l'exploration scientifique ultérieurement. Une prise de conscience du contexte historique, ainsi que la compréhension de la multiplicité des motivations qui ont poussé ces auteurs à l'écriture de ce genre, ne peut qu'éclairer l'interprétation de ce type de répertoire.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

1. Autour de la flûte traversière

a. Méthodes d'apprentissage

ALTÈS, Henri, *Méthode Complète pour flûte*, Paris, Millereau, 1880.

BALLERON, Louis, *Méthode de flûte (grande et petite) système Boehm contenant les tablatures des doigtés des flûtes à 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 clés*, Paris, E. Gallet, 1895.

BERBIGUIER, Antoine-Tranquille, *Nouvelle méthode pour la flûte divisée en 3 parties*, Paris, Cotelle, s.d.

BERBIGUIER, Antoine-Tranquille, *Méthode complète pour la flûte divisée en deux parties*, Paris, A. Cotelle, 1838.

BOSCHER, A., *Méthode de flûte en ré bémol*, Paris, V. David, 1875.

BRETONNIÈRE, Victor, *Méthode de flûte de Devienne d'après Boehm, Berbiguier, Drouet, Hugo et E. Walckiers*, Paris, N. Paté, 1861.

BRETONNIÈRE, Victor, *Méthode complète, théorique et pratique pour la flûte, raisonnée d'après nos meilleurs auteurs... op. 20*, Paris, N. Legouix, 1840.

BOUSQUET, Narcisse, *Méthode de flûte divisée en 3 parties élémentaires et progressives...*, Paris, Tondu Simon, 1858.

CAMUS, Paul-Hypolitte, *Méthode pour la nouvelle flûte Boehm*, Paris, Meissonnier, 1839.

CAMUS, Paul-Hypolitte, *Méthode très facile pour la flûte Boehm extraite de la méthode Camus*, Paris, E. Gérard et Cie, 1869.

CARNAUD, Félix, *Méthode pour la flûte à 1, 4, 5 ou 6 clefs*, Paris, Carnaud, 1865.

CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Règles de composition*, Paris, chez l'auteur, 1690.

COCHE, Victor, *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifié par Boehm, et perfectionnée par V. Coche op. 15*, Paris, Schonenberger, 1839.

CORNETTE, Victor, *Méthode de flûte*, Colombier, 1855.

DEVIIENNE, François [Richard Macnutt dir.], *Méthode pour la flûte*, Paris, A. Cotelle, 1844- 1856.

DORUS, Louis, *L'Étude de la nouvelle flûte : méthode progressive arrangée d'après Devienne*, Paris, Schonenberger, 1845.

DROUET, Louis, *Méthode pour la flûte*, Paris, I. Pleyel, s.d.

DUVERGÈS, Joseph, *Nouvelle méthode de flûte Boehm cylindrique*, Paris, Léon Escudier, 1873.

DUVERGÈS, Joseph, *Extraits de la nouvelle méthode de flûte Boehm cylindrique adoptée par le Conservatoire de Musique de Lyon [...]*, Paris E. Fromont, 1885

FERRANTI, Lodoïs, *Vade mecum du flûtiste renfermant les principales difficultés de l'instrument, opéra, mélodies, duos, traits d'orchestre d'après les grands maîtres*, Paris, O. Bornemann, 1897.

FERRANTI, Lodoïs, *Nouvelle méthode de clarinette ordinaire et système Boehm*, Paris, O. Bornemann, 1893.

FERRANTI, Lodoïs, *Principes élémentaires de la lecture et d'écriture musicales*, Angoulême, Ferranti-Duchesne, 1888.

FERRANTI, Lodoïs, *Notions élémentaires pour servir de préparation à l'étude de l'harmonie et de l'accompagnement*, Paris, A. Choudens fils, 1892.

FERRANTI, Lodoïs, *Solfège attrayant et mélodique*, Paris, O. Bornemann, 1893.

FERRANTI, Lodoïs, *Nouveau Solfège vocal et instrumental en 2 parties*, Paris, O. Bornemann, 1895.

GANASSI, Silvestro, *Opera intitolata Fontegara*, chez l'auteur, Venise, 1835.

GARDETON, César, *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger*, Paris, Niogret, 1822.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Méthode élémentaire pour petite flûte et flûte tierce systèmes Boehm et ordinaire*, Paris, Alphonse Leduc, 1891.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Méthode élémentaire pour la flûte Boehm et flûte ordinaire*, Paris, Leduc, 1880.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Méthode complète de flûte op. 128*, Paris, 1877.

GATTERMANN, Philippe, *Méthode de flûte à l'usage des commerçants, contenant les principes de musique...*, Paris, J. Meissonnier, 1839.

GATTERMANN, Philippe, *Méthode précédée des principes de musique et de solfège pour la nouvelle flûte Boehm (œuvre posthume)*, Paris, S. Richault, 1861.

GIRARD, L., *Petite méthode de flûte*, Gautrot aîné, 1866.

HERMAN, Jules, *L'art de l'exécution, 12 grandes études de style, mélodiques et modulés pour la flûte avec un accompagnement d'une deuxième flûte Op. 66*, Paris, Choudens, 1880.

HOLTZAPFFEL, *Méthode pour la nouvelle flûte qui rend le demi-ton plus juste et plus sonore sans le moyen des petites clefs inventé par Holtzapffel*, Paris, chez l'Auteur, s.d.

HOTTETERRE, Jacques, *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois*, Kassel, Bärenreiter, 1982.

HUGOT, Antoine et WUNDERLICH Joahnn-Georg, *Méthode de flûte du Conservatoire par MM Hugot et Wunderlich*, Paris, à l'Imprimerie du Conservatoire, 1804.

JAVELOT, Jules, *Petite méthode de flûte précédée d'un cours de théorie musicale [...]*, Paris, A. Huré, 1863.

KASTNER, Jean-Georges, *Méthode élémentaire pour la flûte*, Paris, E. Troupenas & Cie, 1844.

LAFLEUR, *Méthode pour la flûte*, Paris, Lafleur, 1896.

LITSONN, A., *Le début de la flûte, rendu facile, 48 exercices pour les commençants [...]*, Paris, Langlois, 1875.

MONZANI, Teobaldo, *Méthode pour la flûte traversière*, Londres, Monzani and Hill, s.d.

NADAUD, L., *Méthode de flûte*, Paris, Nadaud, 1841.

NADAUD, L., *Méthode de flûte*, Paris, Joly, 1851.

NICHOLSON, Charles, *A School for the Flute: Beeing a New Practical Instruction Book*, New York, Firth & Hall, 1836.

Novo Methodo de flauta recopilado dos de Devienne, Berbiguier, iers, etc, etc, Rio de Janeiro, Narciso, Arthur Napoleão & Minguez, 1880.

QUANTZ, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, C. F. Voss, 1752.

PARERA, André, *Gran método de flauta, texto español y francés-Grande méthode de flûte, texte espagnol et français en 2 parties*, Barcelona, Andres Vidal, 1868.

POPP, Wilhelm, *Zur Flötenschule op. 203, Supplément à la méthode*, Hambourg, Aug. Cranz, s.d.

RÉMUSAT, Jean, *Méthode pour la flûte ordinaire et Boehm*, Paris, Alphonse Leduc, 1862.

RÉMUSAT, Jean, *Méthode complète de flûte*, Paris, Alphonse Leduc, 1877.

RÉMUSAT, Jean, *Méthode élémentaire pour flûte-Boehm et flûte ordinaire à l'usage de Fanfares et des Collèges*, Paris, Alphonse Leduc, 1888.

ROY, Eugène, *Méthode très facile pour la flûte ordinaire*, Gérard et Cie, 1869.

TAFFANEL, Paul et GAUBERT, Philippe, *Méthode complète de flûte en huit parties*, Paris, Alphonse Leduc, 1928.

TULOU, Jean-Louis, *Méthode de Flûte progressif et raisonnée, adoptée par le Comité de l'enseignement du Conservatoire National de Musique, op. 100*, Paris, Brandus, 1851.

TULOU, Jean-Louis, *Petite méthode élémentaire pour la flûte op. 108*, Paris, Chabal, 1859.

WALCKIERS, Eugène, *Méthode de flûte op. 30, 1^{ère} partie*, Paris, chez l'Auteur, 1834.

b. Facture instrumentale

BERLIOZ, Hector, *Grand Traité d'Instrumentation et d'orchestration modernes*, ed. Peter Bloom, Kassel, Bassel, London, Bärenreiter, 2003 (I/1844).

BOEHM, Théobald, *De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes*, Paris, chez M. Clair Godfroy, 1848.

BORNE, François et JULLIOT, Djalma, *Notice concernant les améliorations apportées à la flûte de Théobald Boehm*, Pacy-sur-Eure, E. Grateau, 1905.

CARTE, Richard, *A Complete Course of Instructions for the Boehm Flute*, London, Carte & Co, 1880.

CLINTON, John, *A theoretical and practical Essay of the Boehm Flute*, London, R. Cocks & Co, 1843.

COCHE, Victor, *Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte Boehm*, Paris, chez l'auteur, 1838.

CONSTANT, Pierre, *La Facture Instrumentale à l'Exposition Universelle de 1889, notes d'un musicien sur les instruments à souffle humain et perfectionnés*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1890.

CONSTANT, Pierre, *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale, précis historique*, Paris, E. Sagot, 1893.

FÜRSTENAU, Anton Bernhard, *Historisch-kritische Untersuchung der Konstrukzion unserer jetzigen Flöte*, chez l'auteur, 1838.

GIANNINI, Tula, *Great flute makers of France: the Lot and Godfroy families (1650-1900)*, London, T. Bingham, 1993.

JULLIOT, Djalma, *Manufacture de flûtes (système Boehm) à perce cylindrique en métal*, Paris, Office central de l'édition, 1900.

JULLIOT, Djalma et François Borne, *Notice concernant les améliorations apportées à la flûte de Théobald Boehm*, Pacy-sur-Eure, E. Grateau, 1905.

LAVOIX, Henri, *Histoire de l'instrumentation depuis le XVI^e jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1878.

ROCKSTRO, Richard Shepherd, *A Treatise of the construction, the history and the practise of the flute*, London, Musica Rara, 1967 [I/1890].

c. Flûtistes

Mémoire de l'Académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens, Volume 28 (1881), Amiens, Yvert et Tellier, p. 39-41.

DE CARONNE Baron, *Histoire de la Ville d'Amiens*, Amiens, Piteux-Frères, 1899.

FLEURY, Louis, « Souvenirs d'un flûtiste », *Le Monde Musical*, 35^e-36^e années, septembre 1924-juin 1925.

FLEURY, Louis, « The Flute and Its Powers of Expression », *Music and Letters*, vol. 3, 1922, p.383-393.

FÉTIS, François-Joseph, *Biographie Universelle des Musiciens, et Bibliographie générale de la Musique*, Bruxelles, Méline, Cans et Cie, 1837-1844.

GARNIER, Jacques, *Catalogue méthodique de la bibliothèque de la ville d'Amiens*, vol. 5, Amiens, Vve. Herment, 1859.

MENESSON, Emile (ed.), *Catalogue générale de Musique, A. Saint-Cécile*, Reims, Menesson, 1910.

WIESE, Henrik, « Thema : Die Leipziger Erstaufführung der Flötensonate op. 167 von Carl Reinecke », *Flöte Aktuell*, Avril 2012.

d. Contexte social

Mme ANCELOT, *Un salon de Paris de 1824 à 1864*, Paris, Dentu, 1866.

BERLIOZ, Hector, *À travers Chants, études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris, Calmann Lévy, 1862.

BERLIOZ, Hector, *Mémoires* 2 vol, Paris, Calmann Lévy, 1881.

BERTINI, Henri et LEDHUY, Adolphe, *Encyclopédie pittoresque de la Musique, contenant [...]*, Paris, H. Delloye, 1835.

BRENET, Michel, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1926.

DE MONTER, Matthieu, *La critique musicale*, Paris, [s.n.], 1868.

DE PONTMARTIN, Armand, *Souvenirs d'un vieux mélomane*, Paris, Calmann Lévy, 1879.

HAMEL, Franck, *Famous French Salons*, London, Methuen, 1908.

JOLY, Charles, « Parsifal au nouveau théâtre », *Musica*, mai 1903.

LESPÈS, Léo et DE GIRARDIN Delphine, *Les mystères du grand opéra*, Paris, Marescq, 1843.

PIERRE, Constant, *Le Conservatoire National de Musique et de déclamation*, Paris, imprimerie nationale, 1900.

QUINET, Hermione, *Ce qui dit la musique par Madame Edgar Quinet*, Paris, Calmann-Lévy, 1893.

RÉMUSAT, Abel, *Le coup de fouet ou nouvelle revue de tous les théâtres de Paris*, Paris, Surosne, 1802.

SCHLESINGER, Maurice, *D'une critique musicale rétrospective et de son utilité*, Paris, s.n., 1836.

The Quarterly Musical Magazine, London, 1832, p. 34-35.

TOUCHARD-LAFOSSE, Georges, *Chroniques secrètes et galantes de l'opéra : 1667-1845*, Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1846.

VIGÉE-LEBRUN, Louise-Elisabeth, *Souvenirs*, Paris, Charpentier et Compagnie, 1869.

2. Autour du chant lyrique

a. Méthodes d'apprentissage

ALARY, Giulio, *Gorgheggi (gymnastique de la voix)*, Paris, Mackar et Noël, 1892.

ANDRADE, Auguste, *Méthode de chant précédée d'un traité de Manfredini sur l'art du chant et de l'hygiène du chanteur, illustré de vignettes*, Paris, Alfred Ikelmer, s.d.

ANDRADE, Auguste, *Méthode de chant et de vocalisation*, Paris, Frère, 1822.

ANDRADE, Auguste, *Méthode de chant adopté par le Conservatoire Impérial de Musique*, Paris, Ikelmer, 1868.

ARSANDAUX, A., *Méthode de chant préparatoire, 60 exercices propres au développement, à la souplesse et à l'égalité de la voix*, Paris, Durdilly, 1895.

AUDUBERT, Jules, *L'Art du chant, suivi d'un traité de maintien théâtral*, Paris, Brandus, 1876.

BATISTE, Édouard, *Méthode du chant du Conservatoire rédigée par L. Cherubini, Méhul [...] et révisée par Batiste*, Paris, Heugel, s.d.

BENDELARI, Augusto, *Méthode complète et pratique de chant pour les voix de baryton et de basse chantante [...]*, Paris, Durdilly, 1889.

BONA, Pietro, *Petite méthode pratique pour le chant divisé en trois parties*, Paris, S. Richault, s.d.

BORDÈSE, Luigi, *36 leçons de chant faciles et graduées pour le medium de la voix [...]*, Paris, J. Meissonnier fils, 1850.

BORDÈSE, Luigi, *Méthode élémentaire de chant suivi de vocalises faciles avec accompagnement de piano*, Paris, Choudens, 1870.

BRAMBILLA, Marietta, *École Farinelli*, Paris, Schonenberger, 1848.

BROWNE, Lennox, *La voix, le chant et la parole. Guide pratique du chanteur et de l'orateur*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1893.

CARULLI, Gustave, *Méthode de chant*, Paris, Meissonnier, 1863.

CATRUFO Gioseffo, *Méthode de vocalisation*, Paris, Henry Lemoine, s.d.

CHEVÉ, Nanine, *Méthode générale de musique : traité élémentaire complet de musique vocale*, Paris, chez l'Auteur, 1838.

CHIAROMONTE, Francesco, *L'art de phraser et de cadencer : leçons de chant pour développer le médium de la voix*, Paris, Schott, 1865.

CHORON, Alexandre, *Méthode concertante élémentaire, pour la musique et le plain-chant* [...], Paris, chez l'Auteur, s.d.

CINTI-DAMOREAU, Laure, *Nouvelle méthode de chant à l'usage des jeunes personnes, introduction à sa méthode d'artiste*, Paris, Heugel et Cie, 1855.

CINTI-DAMOREAU, Laure, *Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire*, Paris, au Ménestrel, 1849.

CONCONE, Giuseppe, *Introduction à l'art de bien chanter, méthode élémentaire de chant* [...], Paris, Richault, s.d.

COLLIN, Laure, *Méthode musicale synthétique ou enseignement rationnel et simultané* [...], Paris, chez l'Auteur, 1853.

CRESCENTINI, Girolamo, *Dernières leçons de chant du célèbre Crescentini composées pour les voix de mezzo-soprano ou de contralto*, Paris, Pacini, 1833.

CROSTI, Eugène, *Le gradus du chanteur : méthode de chant conçue sur un plan nouveau*, Paris, Vve. E. Girod, 1893.

CROSTI, Eugène, *Abrégé de l'art du chant*, Paris, E. et A. Girod, 1878.

CROSTI, Eugène, *La première année de chant*, Paris, veuve Girod, 1896.

DE GAURAUDÉ, Alexis, *Nouvelle méthode de chant à l'usage des élèves de la maison Royale de St Denis op. 25*, Paris, chez l'Auteur, 1819.

DE GARAUDÉ, Alexis, *Méthode complète de chant op. 40*, Paris, chez l'Auteur, 1831.

DE GARAUDÉ, Alexis, *Méthode de chant composée spécialement pour les voix de basse, baryton et contralto* [...] op. 53, Paris, chez l'Auteur, 1854.

DE GARAUDÉ, Alexis, *Méthode de chant composé spécialement pour les voix de basse, baryton et contralto* [...], Paris, chez l'Auteur, 1854.

DE GARAUDÉ, Alexis, *Méthode de chant et de vocalisation à deux voix, soprano, mezzo-soprano ou ténor et baryton* [...] Œuvre 63, Paris, chez l'Auteur, 1854.

DE GARAUDÉ, Alexis, *Nouvelle méthode de chant des jeunes demoiselles op. 66*, Paris, chez l'Auteur, 1854.

DE GARAUDÉ, Alexis, *Méthode de vocalisation et de chant à deux voix op. 65*, Paris, chez l'Auteur, 1854.

DEGOLA A., *Méthode de goût et d'expression pour apprendre à filer les sons, rendre la voix flexible et acquérir le genre moderne*, Paris, chez l'Auteur, 1827.

DE LA MADELEINE, Stéphane, *Œuvres complètes sur le chant : théorie et pratique*, Paris, Henry Lemoine, 1875.

DELLE SEDIE, Enrico, *L'Art Lyrique : Traité complet de chant et de déclamation lyrique*, Paris, Léon Escudier, 1874.

DELLE SEDIE, Enrico, *Traité complet de chant et de déclamation lyrique*, Paris, Léon Escudier, s.d.

DELLE SEDIE, Enrico, *Estetica del canto e dell'arte melodramatica*, Milan, Ricordi, 1885.

DESSIRIER, Hippolithe, *Méthode de musique vocale, basée sur des nouveaux procédés d'intonation* [...], Paris, chez l'Auteur, 1867.

DIMONETTI, M., *École du chant*, Paris, Lacombe, 1892.

DUPREZ, Gilbert, *L'art du chant*, Paris, Heugel, s.d.

DUPREZ, Gilbert, *L'art du chant*, Paris, Bureau central de musique, 1846.

DUPREZ, Gilbert, *La mélodie, études complémentaires vocales et dramatiques de l'Art du chant*, Paris, Heugel, 1874.

DURIEU (le citoyen), *Nouvelle méthode de musique vocale concernant les principes de cet art...*, Paris, chez l'Auteur, an XII.

FAURE, Jean-Baptiste, *La voix et le chant : traité pratique*, Paris, Heugel, 1886.

FÉTIS, François-Joseph, *Méthode des méthodes de chant*, Paris, Schott, 1870.

FÉTIS, François-Joseph, *Douze vocalises ou exercices. Complément de la Méthode des méthodes de chant*, Paris, Schott, 1870.

GARCÍA, Manuel, *Nouveau traité sommaire de l'art du chant*, Paris, Richard, 1856.

GARCÍA, Manuel, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, chez l'Auteur, 1847.

GARCÍA, Manuel Fils, *Garcias-Schule oder Die Kunst des Gesanges*, Mainz, Antwerpen und Brüssel, Schott's Söhnen, s.d.

GARCIA, Manuel Fils, *École de Garcia : Traité complet de chant*, Paris, chez l'Auteur, 1840.

GÉRARD, Henri-Philippe, *Méthode de chant en deux parties ou Études du solfège et de la vocalisation...*, Paris, Pleyel, 1828.

GINESTÁ, Antonio, *Méthode pratique et théorique de musique vocale [...]*, Paris, imp. Guillet, 1854.

GIRAUD, Frédéric, *Le Polycorde ou Nouvelle méthode théorique et pratique de musique vocale [...]*, Paris, A. Le Clerc, 1868.

GODEFROID, Félix, *Méthode de chant appliquée au piano*, Paris, Heugel et Cie, 1861.

GOMIS, José Melchor, *Méthode de chant*, 2^e édition, Paris, Richault, 1844.

GOMIS, José Melchor, *Método completo de canto, edición completa y correcta sin acompañamiento de piano*, Hambourg, J. A. Böhme, 1875.

GORLA, Pietro, *Nouvelle méthode musicale complète en italien et en français pour l'école du chant*, Paris, chez l'Auteur, 1846.

HAECK, Henry, *Méthode de musique vocale pratique, théorique et pédagogique suivie de l'art de chanter en chœur*, Paris, Belin frères, 1892.

HARVIN, *Chant. Déclamation lyrique. Leçons particulières, méthode spéciale*. Neuilly-sur-Seine, G. Desmares, 1895.

Mme HAYET, *Exercices élémentaires de chant-Cours de Madame Hayet*, Paris, Ghéluve, 1875.

HOERNER, J., *Principes de la musique et méthode de chant en sept leçons*, Metz, Rousseau-Pallez, 1855.

KASTNER, Jean-Georges, *Méthode élémentaire de chant*, Paris, Boboeuf et Cie, 1837.

LABORDE, Rosine, *Méthode de chant*, Paris, Henry Lemoine, 1899.

LACOMBE, Andrée, *La science du mécanisme vocal et l'art du chant*, Paris, Enoch père et fils, 1876.

LABLACHE, Luigi, *Méthode complète de chant. Analyse raisonné des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix...*, Mayence, le fils de B. Schott, 1840.

L'Artiste chanteur complet en 1 an, Paris, Balitout, 1875.

LEFORT, Jules, *Méthode de chant*, Paris, Henry Lemoine, 1874.

LESPINASSE, L. Paulin, *Enseignement complet de l'art du chant*, Paris, Magasins de musique du Conservatoire, 1866.

MAINZER, Joseph, *Méthode de chant pour voix d'hommes...*, Paris, Mainzer, 1838.

MALAGOLI, Gaetano, *Metodo breve, facile et sicuro per apprendere bene il canto [...]*, Bologne, S. Tomaso d'Aquino, 1834.

MARCHESI, Mathilde, *Méthode de Chant théorique et pratique en trois parties, op. 31*, Paris, Léon Grus, 1886.

MARCHESI, Mathilde, *L'art du chant op. 29*, Paris, Léon Grus, 1884.

MARCOLINI, Valentino, *6 Leçons de chant moderne avec accompagnement de piano [...]*, Paris, chez l'Auteur, 1868.

MARIE, Léon, *Guide pratique du chant pour tous les genres de voix divisée en deux parties*, Paris, Colombier, 1858.

MARIÉ DE L'ISLE, Claude-Marie-Mécène, *Formation de la voix, vocalises et exercices de prononciation*, Paris, au Ménestrel, 1873.

MASSET, Nicolas-Jean-Jacques, *L'art de conduire et de développer la voix, respiration, émission du son...* Paris, Brandus et Cie, 1886.

MAYAN, J.M., *Le chant et la voix, étude complet de l'art lyrique*, Paris, Paul Dupont, 1891.

MAZZI, Fortunato, *Méthode de chant dans le style moderne pour le médium de la voix*, Paris, Meissonnier et Heugel, 1845.

MERCADANTE, Saverio, *Études de chant, vocalises progressives pour la voix de soprano ou ténor [...]*, Paris, Schonenberger, 1839.

MERCADIER, Auguste, *Chant, cours élémentaire*, Paris, Paul Dupont, 1884.

MERCADIER, Auguste, *Chant, cours moyen et supérieur*, Paris, Paul Dupont, 1885.

Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix [...], Paris, imprimerie du Conservatoire, s.d.

MILHÈS, Isidore, *Guide du chanteur, traité pratique de l'art du chant de son perfectionnement et de tous ses agréments*, Paris, Boieldieu, 1854.

NAVA, Gaetano, *Istradamento dell'arte del canto*, Milan, Gio-Canti, 1860.

NICOLET, A., *Résumé de l'art du chant, méthode pratique et explicative mise à la portée de tous*, Paris, chez l'Auteur, 1892.

NICOU-CHORON, Stéphane-Louis, *Méthode combinée de solfège et de chant divisée en deux parties*, Paris, 1845.

PANOFKA, Heinrich, *Abécédaire vocal. Méthode préparatoire de chant*, Paris, Brandus et Dufour, 1862.

PANOFKA, E., *Abecedario vocale : metodo elementare di canto : per l'impostazione e l'emissione della voce*, Milan, Ricordi, 1858.

PANSERON, Auguste, *Méthode complète de vocalisation pour mezzo-soprano*, Paris, Brandus, Dufour et Cie, 1855.

PANSERON, Auguste, *Méthode complète de vocalisation pour basse-taille, baryton et contralto*, Paris, chez l'Auteur, 1841.

PERINO, Marcello, *Nouvelle méthode de chant*, Paris, Ebrard, 1839.

PIERMARINI, F., *Cours de chant ou méthode progressive et compète*, Paris, Bernard Latte, 1843.

- REICHA, Antoine, *Art du compositeur dramatique ou Cours complet de composition vocale*, Paris, chez A. Farrenc, 1833.
- REY, Etienne, *Méthode de chant pratique, élémentaire et progressive pour voix de soprano* [...], Paris chez l'Auteur, 1876.
- ROMAGNESI, Antoine, *La psychologie du chant, méthode abrégée de l'art de chanter contenant des exercices de vocalisation et des méthodes de genres différents*, Paris, chez l'Auteur, 1846.
- ROSSINI, Gioachino, *Gorgheggi e Sofeggi*, Paris, Pacini, 1856.
- SCHLOSSER, CH. L., *Troisième partie de la Méthode complète du chant op. 22*, Paris, Schlosser aîné, 1856.
- STÖPEL, Franz, *Méthode de théorie et pratique du chant*, Paris, Bureau des méthodes de musique, 1836.
- TALABARDON, Pascal, *Traité théorico-pratique de l'articulation musicale avec des observations sur les sons* [...], Paris, Schonenberger, 1841.
- TISSOT, Joseph-Marie, *Manuel de chant et de composition musicale*, Lyon-Paris, F. Girard, 1869.
- VIARDOT, Pauline, *Une heure d'étude*, Paris, Heugel fils, 1880.

b. Contexte social

- CLAYTON, Ellen Creathorne, *Queens of Song*, London, Smith, Elder and Co., 1863.
- HAHN, Reynaldo, *Du chant*, Paris, Gallimard, 1957.
- LAVOIX, Henri-Marie-Tallemant, *Le Chant. Ses principes et son histoire*, Paris, Heugel, 1881.
- LEMAIRE, Théophile, *Le chant : ses principes et son histoire*, Paris, Heugel, 1881.
- LESPÈS, Léo et DE GIRARDIN, Delphine, *Les mystères du grand opéra*, Paris, Marescq, 1843.
- MARCHERSI, Mathilde, *Marchesi and music : passages from the life of a famous singing-teacher*, New-York/London, Harper, 1897.
- MELBA, Nellie, *Melodies and Memories*, New York, Liberty, 1926.
- PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, *L'Opéra (1669-1925). Description du nouvel opéra. Salles occupées par l'opéra depuis son origine. Dénominations officielles. Direction. Répertoire. Principaux artistes. Bibliographie*, Paris, Librairie Delagrave, 1925.
- TOUCHARD-LAFOSSÉ, Georges, *Chroniques secrètes et galantes de l'opéra : 1667-1845*, Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1846.

3. Sources musicales

a. Sources musicales instrumentales

- ALTÈS, Henry, *Fantaisie sur « La Perle du Brésil », opéra de Félicien David, pour la flûte avec accompagnement de piano, op. 12*, Paris, Henri Lemoine, 1852.

ALTÈS, Henri, *Opéras célèbres, transcriptions et fantaisies pour la flûte avec accompagnement de piano*, Paris, Brandus et Dufour, 1864.

AUBER, Daniel-François-Esprit, *Choix des plus jolis airs de « Haydée » arrangés pour flûte seule*, Paris, Troupenas, [1877].

ALTÈS, Henry, *Chants du rossignol, op. 11*, Paris, Boeildieu-Sylvain St Etienne, s.d.

BERBIGUIER, Antoine-Tranquille, *Ballade de « La Dame Blanche », Fantaisie pour la flûte et piano, op. 81*, Mayence, les fils de B. Schott, 1826.

BERBIGUIER, Antoine-Tranquille, *Grande Fantaisie et variations pour la flûte et piano sur deux motifs de « Der Freischütz » de Weber, op. 77*, Amsterdam, chez Theune & Comp., 1826.

BERBIGUIER, Antoine-Tranquille, *Grande Fantaisie pour la flûte avec accompagnement de piano composée sur des motifs favoris de « La Muette de Portici » d'Auber*, Amsterdam, Theune & Comp., 1828.

BERBIGUIER, Antoine-Tranquille, *Écrin des jeunes flûtistes pour flûte et piano*, Paris, Schonenberger, 1836.

BERBIGUIER, Antoine-Tranquille, *Petite fantaisie sur un air d' « Anna Bolena » pour flûte avec accompagnement de piano, op. 117*, Paris, chez l'auteur, s.d.

BERBIGUIER, Antoine-Tranquille, *Opéras italiens en duos pour deux flûtes*, Paris, Schonenberger, s.d.

BERBIGUIER, Antoine-Tranquille, *Variations sur un thème de Mercadante*, Paris, Schonenberger, 1836.

BORNE, François, *Fantaisie brillante sur « Carmen » de Bizet*, Paris, Choudens père et fils, 1880.

BRETONNIÈRE, Victor, *Grande Fantaisie sur les airs de « Pierre de Medicis »*, Paris, Léon Escudier, [1862].

BRETONNIÈRE, Victor, *Fantaisie brillante sur « La Traviata de Verdi pour flûte et piano op. 104*, Paris, Léon Escudier, 1857.

BRETONNIÈRE, Victor, *Fantaisie brillante sur les motifs favoris de « La Butte des moulins », opéra de Adrien Boieldieu, pour flûte et accompagnement de piano op. 82*, Paris, A. Cotelte, 1852.

BRETONNIÈRE, Victor, *Souvenir du « Freyschutz »*, Paris, Joly, 1859.

BRICCIALDI, Giulio, *Fantaisie pour la flûte sur les motifs de l'opéra « Il Bravo » de Mercadante, op. 109*, Paris, Schott, 1864.

BRICCIALDI, Giulio, *Fantaisie pour la flûte sur les motifs de « La Sonnambula », op. 110*, Paris, Schott, 1864.

BROAD, Henri, *Fantaisie sur un thème de « Lucia de Lammernoor » de Donizetti pour hautbois avec accompagnement de piano ou de harpe op. 57*, Paris, Bernard Latte, 1841.

BRUNOT, Louis, *Fantaisie pour flûte sur « Oberon » de Weber, op. 19*, Paris, A. Cotelte, 1857.

CHALON, Frédéric, *Recueil d'airs d'opéra-comique pour deux flûtes*, Paris, Imbault, 1800.

CONINX, Louis-Joseph, *Fantaisie sur « L'Africaine » de Meyerbeer pour flûte avec accompagnement de piano, op. 58*, Paris, Brandus, 1865.

CONINX, Louis-Joseph, *Fantaisie sur « Le Pardon de Ploërmel » pour flûte avec accompagnement de piano, op. 47*, Paris, Brandus, 1859.

CONINX, Louis-Joseph, *Fantaisie sur « Nizza de Grénade », op. 27*, Paris, Bernard Latte, 1842.

CONINX, Louis-Joseph, *Fantaisie sur « Norma » de Bellini*, Paris, Bernard Latte, 1844.

CONINX, Louis-Joseph, *Fantaisie concertante en duo sur des motifs d' « Obéron » de Weber*, Paris, E. Challiot, 1844.

CONINX, Louis-Joseph, *Fantaisie sur « Martha » de Flotow pour flûte avec accompagnement de piano, op. 48*, Paris, G. Brandus, [1860].

CONINX, Louis-Joseph, *Fantaisie pour flûte et piano sur « L'Africaine » de Meyerbeer op. 58*, Paris, Paris, G. Brandus, 1865.

DE GROSRIEZ, Charles, *Fantaisie sur « La Sonnambula » de Bellini pour flûte et piano*, Paris, G. de St. Angelo, 1886.

DEMERSSEMAN, Jules, « *Lara » d'A. Maillart : Fantaisie brillante pour flûte et piano op. 51*, Paris, E. et A. Girod, 1864.

DEMERSSEMAN, Jules, *Six petites fantaisies très faciles pour flûte op.53*, Paris, Girod, 1863.

DENEUX, Jules, *Duo brillant pour piano et flûte sur « Oberon » op. 15*, Paris, J. Heinz, 1855.

DENEUX, Jules, « *Preciosa » de Weber pour flûte et piano*, Paris, E. Fromont, 1892.

DENEUX, Jules, *Fantaisie pour flûte avec accompagnement de piano sur « La Sonnambula » de Bellini, op. 63*, Paris, Schott, 1879.

DENEUX, Jules, *Fantaisie pour flûte et piano sur « Der Freyschütz » op. 58*, Paris, Schott, 1875.

DENEUX, Jules, *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro » de Mozart, pour flûte avec accompagnement de piano, op. 48*, Paris, J. Heinz, 1858.

DENEUX, Jules, *Souvenir de Donizetti, Fantaisie pour flûte et piano, op. 61*, Paris, Léon Grus, 1877.

DIAS, Jean-Baptiste, *Airs de l'opéra « La Flûte Enchantée » de W. A. Mozart pour deux flûtes*, Paris, Richault, 1879.

DORUS, Louis, *Les beautés dramatiques arrangées pour piano et flute*, Paris, Henry Lemoine, 1872.

DORUS, Louis, *Souvenirs de « La Gazza Ladra » pour flûte, violoncelle et pinao de Charles-Auguste Beriot*, Paris, Payaud, 1854.

DROUET, Louis, *Air écossais chanté dans « La Dame Blanche » de Boieldieu, varié pour flûte avec accompagnement de piano*, Paris, Pleyel, 1826.

DROUET, Louis, *Air varié della « Molinara »*, Paris, Imbault, 1807-1811.

DROUET, Louis, *Duo de la « Semiramis » de Rossini arrangé pour deux flûtes*, Paris, Richault, 1825-1841.

DROUET, Louis, *Fantaisie facile pour la flûte avec accompagnement de piano, sur l'air du « Barbier de Séville » de Rossini*, Paris, J. Pleyel, s.d.

DROUET, Louis, *Fantaisie pour flûte sur un motif de Carafa*, Paris, Richault, 1834.

DROUET, Louis, *Variations pour la flûte sur le chœur des chasseurs de l'opéra « Der Freyschütz » de Weber*, Paris, A. Farrenc, 1831

FERRANTI, Lodoïs, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi, op. 56*, Paris, Benoît aîné, 1886.

FERRANTI, Lodoïs, *Souvenir de « Faust », opéra de Charles Gounod, Fantaisie brillante pour concert pour flûte avec accompagnement de piano, op. 23*, Paris, Choudens, 1878.

FOLZ, Michel, *Grande fantaisie pour la flûte sur des motifs de « Norma » op. 16*, Paris, Schott, 1865.

FOLZ, Michel, *Fantaisie pour la flûte avec accompagnement de piano sur un thème de « Moïse » de Rossini*, op. 17, Paris, Schott, 1865.

GARIBOLDI, Giuseppe, *1^{er} Duo pour deux flûtes et piano*, Paris, Alphonse Leduc, 1879.

GARIBOLDI, Giuseppe, *2^e Fantaisie de salon, sur « La Bohémienne » de Balfe, pour flûte avec accompagnement de piano*, op. 59, Paris, E. Gérard, 1862.

GARIBOLDI, Giuseppe, *3^e Duo pour deux flûtes sur « Le Barbier de Séville » de Rossini*, Paris, Alphonse Leduc, 1879.

GARIBOLDI, Giuseppe, *3 Morceaux de salon pour la flûte avec accompagnement de piano*, Paris, GIROD, [1859].

GARIBOLDI, Giuseppe, *Caprice de salon sur « La Dame Blanche »*, Paris, Benoît aîné, 1892.

GARIBOLDI, Giuseppe, *École du flûtiste. Morceaux faciles et progressifs pour flûte et piano d'après A. Herman*, Paris, Brandus et Cie, 1880.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Fantaisie caractéristique d'après Dancla sur « Der Fryschtütz »*, Paris, O. Legouix, 1878.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Fantaisie dramatique sur « Paul et Virginie » de Victor Massé pour flûte et piano* op. 125, Paris, Michaelis, 1877.

GARIBOLDI, Giuseppe, *« La Traviata » de G. Verdi pour flûte et piano*, Paris, Benoît aîné, 1895.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Fantaisie mélodramatique sur « La Sonnambula »*, op. 24, Paris, E. Girod, 1859.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Fantaisie de salon sur « Les Cent Vierges » de Lecocq pour flûte et piano*, Paris, Brandus & Cie, 1872.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Les Soirées concertantes du jeune flûtiste. Fantaisies brillantes pour flûte et piano d'après A. Herman*, Paris, Brandus, 1882.

GARIBOLDI, Giuseppe, *« Il Trovatore » de G. Verdi, transcription facile pour piano et flûte*, Paris, Benoît aîné, 1895.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Le succès du jeune flûtiste : Fantaisies brillantes pour flûte et piano*, Paris, L. Grus, 1873.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Soirées du flûtiste amateur : collection de transcriptions faciles sur des opéras célèbres pour flûte et piano*, Paris, Choudens pères et fils, 1882.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Soirées du flûtiste amateur : collection de transcriptions faciles sur les opéras de Verdi pour flûte et piano* op. 72, Paris, Léon Escudier, 1866.

GARIBOLDI, Giuseppe, *École du flûtiste : morceaux faciles et progressifs pour flûte et piano d'après A. Herman*, Paris, Brandus, 1877-1883.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Ouverture de « Martha » de F. de Flotow arrangée pour deux flûtes*, Paris, Ph. Maquet, 1888.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Transcription facile de « La Dame Blanche » pour flûte et piano*, Benoît aîné, 1895.

GÉNIN, Paul-Agricole, *Fantaisie pour flûte sur « Un Ballo in Maschera » de Verdi*, Paris, Léon Escudier, 1879.

GÉNIN, Paul-Agricole, *Fantaisie pour flûte et piano sur « Mignon » d'Ambroise Thomas*, op. 23, Paris, Heugel, 1874.

GÉNIN, Paul-Agricole, *Fantaisie pour flûte sur l'opéra « Lakmé » de Léo Delibes*, Paris, Heugel, 1884.

GÉNIN, Paul-Agricole, *Souvenir d' « Aïda » de Verdi, Fantaisie pour flûte et piano, op. 31*, Paris, Léon Escudier, 1880.

HERMAN, Jules, « *Carmen* » : *opéra comique en quatre actes de Georges Bizet en deux suites*, Paris, Choudens père et fils, 1879.

HERMAN, Jules, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Promise » de Clapisson op. 4*, Paris, Benoit, 1854.

HERMAN, Jules, *Fantaisie pour la flûte sur les motifs de « Norma » de Bellini. op. 10*, Paris, Benoit aîné, 1857.

HERMAN, Jules, *Fantaisie sur « Le Barbier de Séville », op. 27*, Paris, E. Gérard, 1870.

HERMAN, Jules, *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro », op. 57*, Paris, E. Gérard & Cie, 1879.

HERMAN, Jules, *Fantaisie sur « I Puritani », op. 62*, Paris, É. Gérard & Cie, 1881.

HERMAN, Jules, *Fantaisie sur « La Sonnambula », op. 29*, Paris, É. Girard & Cie. Girard & Cie, 1872.

HERMAN, Jules, *Les Succès mélodiques, nouvelle collection de duos faciles pour piano et flûte*, Paris, Choudens, 1885-1887.

HERMAN, Jules, *Les souvenirs dramatiques du flûtiste, 12 fantaisies progressives pour la flûte avec accompagnement de piano*, Paris, E. Gérard, 1870-1873.

HERMAN, Jules, *Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante pour deux flûtes avec accompagnement de piano*, Paris, E. Gérard, 1872.

HERMAN, Jules, *Fantaisie gracieuse pour flûte et piano sur « Le Petit Duc » op. 65*, Paris, Brandus & Cie, 1878.

HERMAN, Jules, *Fantaisie pour flûte sur « La Flûte Enchantée » de Mozart, op. 54*, Paris, E. Gérard, 1879.

HERMAN, Jules, *Grande Fantaisie pour flûte et piano sur « Il Trovatore » de Verdi, op. 71*, Paris, Benoît, 1883

HERMAN, Jules, *Grande Fantaisie sur « I Lombardi » de Verdi, op. 68*, Paris, Léon Escudier, 1881.

HERMAN, Jules, *Grande Fantaisie pour flûte sur « Il Trovatore », op. 71*, Paris, Benoit aîné, 1883.

HERMAN, Jules, *Les souvenirs dramatiques du flûtiste, Fantaisie sur « L'Italienne à Alger », op. 30*, Paris, E. Gérard, 1872.

HERMAN, Jules, *Souvenirs dramatiques pour flûte sur « La Straniera », op. 25*, Paris, E. Gérard, 1870.

HOFFMANN et MULLER, « *La Dame Blanche* » pour flûte et violon, Paris, Benoît aîné, 1893.

KUFFNER, Joseph, *18^{ème} pot-pourri pour flûte et piano sur les motifs de « La Muette de Portici » d'Auber*, Paris, les fils de B. Schott, 1830.

LAFLEURANCE, Léopold, *Célèbres Opéras de Richard Wagner : 4 Transcriptions pour la flûte avec accompagnement de piano*, Paris, A. Durand et fils, 1894.

LALLIET, Théophile, *Fantaisie Concertante pour flûte et hautbois sur « L'Étoile du Nord » de Meyerbeer, op. 35*, Paris, Ph. Maquet et Cie, 1890.

LEIDESDORF, Maximilian-Jospeh, *Fantaisie pour flûte et piano sur des thèmes favoris de l'opéra « Il Pirata » de Bellini*, Paris, Lemoine, 1832.

MASSART, Louise-Aglaré, *Souvenirs de « Freyschutz » de Weber, morceau de salon pour piano et flûte, op. 36*, Paris, Brandus, 1853.

PARENT, Jules, *Fantaisie Souvenir sur « La Somnambule » de Bellini*, Paris, Maison David, 1887.

PLEYEL, Camille, *Polonaise, arrangée d'après le duo d' « Armide » de Rossini, pour le piano avec accompagnement de flûte*, Paris, I. Pleyel, 1824.

RÉMUSAT, Jean, *8^e Fantaisie pour flûte et piano concertantes sur « Le Barbier de Séville » de Rossini*, Paris, Alphonse Leduc, 1857.

RÉMUSAT, Jean, *10^e Fantaisie pour flûte et piano concertants sur « Oberon » de Weber*, Paris, Alphonse Leduc, 1857.

RÉMUSAT, Jean, *Air varié pour la flûte sur des motifs de la « Norma » de Bellini avec accompagnement de piano ou deux violons, alto, basse, clarinette, cors et bassons*, Paris, Canaux, s.d.

RÉMUSAT, Jean, *Caprice sur « La Traviata » de Verdi pour flûte et piano*, Paris, Léon Escudier, 1860.

RÉMUSAT, Jean, *Fantaisie sur « La Niobe », de Pacini, pour la flûte, op. 15*, Paris, Brullé, 1845.

RÉMUSAT, Jean, *Fantaisie-Caprice sur « Le Barbier de Séville »*, Paris, Léon Grus, 1865.

RÉMUSAT, Jean, *Fantaisie élégante pour flûte seule sur « Don Juan » de Mozart*, Paris, Alphonse Leduc, 1860.

RÉMUSAT, Jean, *Fantaisie sur « Les Noces de Figaro » de Mozart*, Paris, Lemoine, 1865.

REMUSAT, Jean, *Illustrations musicales, 10 petites fantaisies pour flûte seule, sur les motifs des opéras « Tancredi », « L'Elisire d'amore », « Parisina », « Capuletti », « Gazza ladra », « Elisabeth », « Casta diva », « Il furioso », « Le Barbier de Séville », « Mathilde de Sabran »*, Paris, Alphonse Leduc, 1862.

RÉMUSAT, Jean, *Les Échos d'Italie*, Paris, Alphonse Leduc, 1866.

RÉMUSAT, Jean, *Première fantaisie sur la Casta Diva*, Paris, Alphonse Leduc, 1866.

RÉMUSAT, Jean, *« Semiramis » de Rossini, première fantaisie pour flûte et piano*, Paris, Alphonse Leduc, 1857.

RÉMUSAT, Jean, *« Richard, cœur de lion », Fantaisie pour la flûte seule*, Paris, Nadaud, [1843].

RÉMUSAT, Jean, *Souvenirs du Théâtre allemand : Fantaisie sur « Robin des Bois »*, Paris, Alphonse Leduc, 1860.

SCREPEL, Carlos, *40 Variations sur des airs connus pour flûte seule*, Paris, Benoît, 1857.

TAFFANEL, Paul, *Grande Fantaisie pour flûte et piano sur « Jean de Nivelle » de Delibes*, Paris, Heugel et fils, 1881.

TAFFANEL, Paul, *« Mignon », opéra d'A. Thomas, Grande Fantaisie pour flûte avec accompagnement de piano*, Paris, Heugel, [1874].

TATON, Corneil-François, dit Latour, *Airs de « La Gazza Ladra » pour piano avec accompagnement de flûte*, Paris, Janet et Cotelle, 1812-1824.

TATON, Corneil-François, dit Latour, *Airs de « Tancredi » pour piano avec accompagnement de flûte*, Paris, Janet et Cotelle, 1826-1837.

TULOU, A., *Fantaisie facile pour flûte et piano sur « Les Noces de Figaro » de Mozart*, Paris, L. Bathlot, 1881.

TULOU, A., *Fantaisie facile sur « Oberon »*, Paris, L. Bathlot, 1881.

- TULOU, A., *Fantaisie facile pour flûte et piano sur le « Don Juan » de Mozart*, Paris, L. Bathlot, 1881.
- TULOU, A., *Fantaisie facile pour flûte et piano sur « La Gazza Ladra » de Rossini*, Paris, L. Bathlot, 1881.
- TULOU, A., *Fantaisie facile pour flûte et piano sur « La Somnambule » de Bellini*, Paris, L. Bathlot, 1881.
- TULOU, Jean-Louis, *Fantaisie pour flûte sur « Il Trovatore » de Verdi, op. 105*, Paris, Escudier, 1856.
- TULOU, Jean-Louis, *Fantaisie sur « Robin des Bois » de Weber, op. 107*, Paris, Schonenberger, 1858.
- TULOU, Jean-Louis, *Fantaisie pour flûte et piano sur des thèmes de l'opéra « Le Domino Noir » d'Auber, op.78*, Paris, Breitkopf und Härtel, 1839.
- TULOU, Jean-Louis, *Fantaisie pour flûte sur « Les Diamants de la Couronne », op. 90*, Paris, Brandus & Cie, s.d
- TULOU, Jean-Louis, *Variations pour la flûte sur un thème favori de Rossini, op. 55*, Paris, J. Meissonnier, 1829-1850
- VELLOT, Paul, *20 Fantaisies mignonnes pour piano et flûte concertantes*, Paris, Benoît aîné, 1861.
- VELLOT, Paul, *Fantaisie mignonne pour flûte et piano concertants sur « La Gazza Ladra », Paris, Benoît aîné, 1860.*
- WALCKIERS, Eugène, *Délassements du flûtiste, solos, airs variés, rondeaux, romances, valse, boléros, etc. pour flûte seule. op. 4*, Paris, chez l'auteur, s.d.
- WUNDERLICH, Johann Georg, *Air varié de « La Molinara » pour la flûte*, Paris, Benoist, s.d.

b. Sources musicales lyriques

- ADAM, Adolphe, *Giralda*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus & Cie, s.d.
- ADAM, Adolphe, *Le bijou perdu*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Benacci-Peschier, s.d.
- ADAM, Adolphe, *Le Chalet*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, H. Lemoine et Cie., s.d.
- ADAM, Adolphe, *Si j'étais roi*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, A. Leduc, s.d.
- AUBER, Daniel-François-Esprit, *Actéon*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, Troupenas, s.d.
- AUBER, Daniel-François-Esprit, *Fra Diavolo*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Dufour, s.d.
- AUBER, Daniel-François-Esprit, *L'Ambassadrice*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Troupenas et Cie., s.d.
- AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Muette de Portici*, opéra-comique en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Leipzig, A. Probst, s.d.

AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Part du Diable*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Cie., s.d.

AUBER, Daniel-François-Esprit, *Le Domino Noir*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Cie., s.d.

AUBER, Daniel-François-Esprit, *Lestocq*, opéra-comique en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Cie., s.d.

AUBER, Daniel-François-Esprit, *Marco Spada*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, J. Meissonnier Fils, s.d.

AUDRAN, Edmond, *La Chercheuse d'Esprit*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, Choudens père et fils, s.d.

BALFE, Michael William, *La Bohémienne*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Paris, E. Gérard et Cie., s.d.

BAZIN, François, *Le Voyage en Chine*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, H. Lemoine, s.d.

BELLINI, Vincenzo, *Beatrice di Tenda*, opéra seria en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

BELLINI, Vincenzo, *I Capuleti ed I Motecchi*, opéra en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

BELLINI, Vincenzo, *I Puritani*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, 1973.

BELLINI, Vincenzo, *Il Pirata*, opéra seria en deux actes, partition piano et chant, Roma, Ricordi, s.d.

BELLINI, Vincenzo, *La Sonnambula*, opéra semi seria en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, 1971.

BELLINI, Vincenzo, *La Straniera*, opéra en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, 1996.

BELLINI, Vincenzo, *Norma*, opéra en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

BERLIOZ, Hector, *La Damnation de Faust*, légende dramatique en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Costallat & Cie., s.d.

BERTON, Henri-Montan, *Aline, reine de Golconde*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, Berton, s.d.

BERTON, Henri-Montan, *L'intrigue à bord ou le Vaisseau amiral*, opéra en un acte, partition piano et chant, Manuscrit autographe, 1805.

BIZET, Georges, *Carmen*, opéra-comique en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Choudens, s.d.

BOIELDIEU, François-Adrien, *Jean de Paris*, opéra-comique en deux actes, partition piano et chant, Paris, Heugel et Cie, 1866.

BOIELDIEU, François-Adrien, *La Dame Blanche*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Choudens, s.d.

BOIELDIEU, François-Adrien, *Le Calife de Bagdad*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, Heugel et Cie., 1866.

BOIELDIEU, François-Adrien, *Ma Tante Aurore*, opéra-comique en deux actes, partition piano et chant, Lyon, chez Garnier, s.d.

BOISSELOT, Xavier, *Ne touchez pas à la Reine*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, J. Meissonnier et Fils, s.d.

BOITO, Arrigo, *Méphistophélès*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

CARAFÀ, Michele, *Le Solitaire*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, Meysenberg, s.d.

CLAPISSON, Antoine-Louis, *La Fanchonnette*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, H. Lemoine, s.d.

DALAYRAC, Nicolas, *Nina ou La folle par amour*, drame lyrique en un acte, partition piano et chant, Paris, Pleyel, s.d.

DAVID, Félicien, *La Perle du Brésil*, drame lyrique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Vve. Launer, s.d.

DAVID, Félicien, *Lalla-Roukh*, opéra-comique en deux actes, partition piano et chant, Paris, Ch. Trinocq, s.d.

DEFFÈS, Louis, *Les Bourguignonnes*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, Saint-Hilaire, s.d.

DEFFÈS, Louis, *Le café du Roi*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, L. Bathlot, s.d.

DEFFÈS, Louis, *Les Noces de Fernande*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, L. Bathlot, s.d.

DELIBES, Léo, *Jean de Nivelle*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Henri Heugel, s.d.

DELIBES, Léo, *Lakmé*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, Heugel et fils, s.d.

DELIBES, Léo, *Le Roi l'a dit*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Heugel, s.d.

DIAZ, Eugène, *La Coupe du roi Thulé*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, E. Delay, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Anna Bolena*, opéra seria en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Don Pasquale*, opéra bouffe en trois actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Don Sebastiano*, drame en cinq actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Il Furioso*, opéra en deux actes, partition piano et chant, Paris, Vassal Frères, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *L'Elisir d'Amore*, opéra en deux actes, partition piano et chant, Milano, Ricordi, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *La Favorite*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, 1960.

DONIZETTI, Gaetano, *La Fille du Régiment*, opéra-comique en deux actes, partition piano et chant, Paris, H. Lemoine, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Linda di Chamounix*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, Schonenberger, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Lucia di Lammermoor*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Lucrezia Borgia*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Maria Padilla*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, Schonenberger, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Marino Falliero*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Milano, Ricordi, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Rita*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, H. Lemoine, s.d.

DONIZETTI, Gaetano, *Roberto D'Evereux*, opéra en trois actes, partition piano et chant, New York, Belwin Mills Publishing Corp., s.d.

DUPRATO, Jules, *La Déesse et le Berger*, opéra-comique en deux actes, partition piano et chant, Paris, S. Richault, s.d.

GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Leipzig, C. F. Peters, s.d.

GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Eurydice*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Bruxelles, Lauweryns, s.d.

GOUNOD, Charles, *Cinq-Mars*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Léon Grus, s.d.

GOUNOD, Charles, *Faust*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Choudens, s.d.

GOUNOD, Charles, *La Reine de Saba*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Choudens, s.d.

GOUNOD, Charles, *Le Tribut de Zamora*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Choudens Fils, s.d.

GOUNOD, Charles, *Mireille*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Choudens, s.d.

GOUNOD, Charles, *Polyeucte*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, H. Lemoine, s.d.

GOUNOD, Charles, *Roméo et Juliette*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Choudens père et fils, s.d.

GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Panurge dans l'Isle des Lanternes*, comédie lyrique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Houbaut et Hugué, s.d.

GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Richard Cœur de Lion*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Schlesinger, s.d.

HAENDEL, Georg Friedrich, *Rinaldo*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Leipzig, Stich und Druck, 1874.

HAIBEL, Jakob, *Der Tyroler Wastel*, opéra en trois actes, partition piano et chant, copie manuscrite, ca. 1796.

HALÉVY, Fromental, *La Juive*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, H. Lemoine, s.d.

HALÉVY, Fromental, *Le Nabab*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Cie., s.d.

HÉROLD, Ferdinand, *Le Pré aux Clercs*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Londres, Boosey & Co., s.d.

HÉROLD, Ferdinand, *Marie*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, E. Gérard, s.d.

HÉROLD, Ferdinand, *Zampa*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, J. Meissonnier, s.d.

VERBÉ, LECOCQ, Charles et BOULLARD, Marius, *La Roussotte*, opérette en trois actes, partition piano et chant, Paris, C. Joubert, s.d.

ISOUARD, Nicolò, *Joconde*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus, Dufour & Cie, s.d.

KREUTZER, Conradin, *Das Nachtlager in Granada*, opéra en deux actes, partition piano et chant, Leipzig, C. F. Peters, s.d.

LECOCQ, Charles, *Giroflé-Girofla*, opérette en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus & Cie., s.d.

LECOCQ, Charles, *L'Amour et son Carquois*, opéra bouffe en deux actes, partition piano et chant, Paris, L. Bathlot, s.d.

LECOCQ, Charles, *La Fille de Madame Angot*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus & Cie., s.d.

LECOCQ, Charles, *La Petite Mariée*, opéra bouffe en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Cie., s.d.

LECOCQ, Charles, *Le Cœur et la Main*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Cie., s.d.

LECOCQ, Charles, *Le Jour et la Nuit*, opéra bouffe en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Cie., s.d.

LECOCQ, Charles, *Le Petit Duc*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Cie., s.d.

LECOCQ, Charles, *Les Cent Vierges*, opéra bouffe en trois actes, partition piano et chant, Paris, C. Joubert, s.d.

LITOLFF, Henry, *Héloïse et Abélard*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, C. Joubert, s.d.

LITOLFF, Henry, *La Boîte à Pandore*, opéra bouffe en trois actes, partition piano et chant, Paris, L. Bathlot, s.d.

LITOLFF, Henry, *La Fiancée du Roi de Garbe*, opéra-comique en quatre actes, partition piano et chant, Paris, L. Bathlot, s.d.

MAILLART, Aimé, *Lara*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, E. et A. Girod, s.d.

MARTIN Y SOLER, Vicente, *Una cosa rara*, opéra bouffa en deux actes, partition piano et chant, Copie Manuscrite, 1789.

MASSÉ, Victor, *Galathée*, opéra-comique en deux actes, partition piano et chant, Paris, Léon Grus, s.d.

MASSÉ, Victor, *La Chanteuse voilée*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, Mme Cendrier, s.d.

MASSÉ, Victor, *La Mule de Pedro*, opéra en deux actes, partition piano et chant, Paris, Vve. Jonas, 1863.

MASSÉ, Victor, *La Reine Topaze*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Mme Cendrier, s.d.

MASSÉ, Victor, *Les Noces de Jeannette*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, Mme Cendrier, s.d.

MASSÉ, Victor, *Les Saisons*, opéra-comique en quatre tableaux, partition piano et chant, Paris, Léon Grus, s.d.

MASSÉ, Victor, *Paul et Virginie*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, Théodore Michaelis, s.d.

MASSENET, Jules, *Manon*, opéra-comique en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Heugel et Cie, s.d.

MÉHUL, Nicolas, *Joseph*, opéra biblique en trois actes, partition piano et chant, Paris, S. Richault, s.d.

MERCADANTE, Saverio, *Il Bravo*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

MERCADANTE, Saverio, *La Vestale*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, Vve. Launer, s.d.

MERMET, Auguste, *Roland à Roncevaux*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Choudens, s.d.

MEYERBEER, Giacomo, *Il Crociato in Egitto*, opéra séira en deux actes, partition piano et chant, Paris, Maquerie, s.d.

MEYERBEER, Giacomo, *L'Africaine*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Brandus & Cie., s.d.

MEYERBEER, Giacomo, *L'Étoile du Nord*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Dufour, s.d.

MEYERBEER, Giacomo, *Le Pardon de Ploërmel*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Dufour, s.d.

MEYERBEER, Giacomo, *Le Prophète*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, New York, Kalmus, s.d.

MEYERBEER, Giacomo, *Les Huguenots*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Benoît Aîné, s.d.

MEYERBEER, Giacomo, *Marguerite d'Anjou*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Bordeaux, Fillastre et Neveu, s.d.

MEYERBEER, Giacomo, *Robert le diable*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Cie., s.d.

MONSIGNY, Pierre-Alexandre, *Le Déserteur*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Heugel, 1843.

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Cosè fan Tutte*, opéra bouffa en deux actes, partition piano et chant, Bonn, N. Simrock, s.d.

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte*, singspiel en deux actes, partition piano et chant, Leipzig, C. F. Peters, s.d.

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni*, dramma giocoso en deux actes, partition piano et chant, Paris, chez Marquerie, s.d.

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Les Noces de Figaro*, opéra bouffe en quatre actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

OFFENBACH, Jacques, *La Jolie Parfumeuse*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Choudens, s.d.

OFFENBACH, Jacques, *La Périchole*, opéra-bouffe en deux actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Dufour, s.d.

OFFENBACH, Jacques, *Les Contes d'Hoffmann*, opéra fantastique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Choudens, s.d.

PACCINI, Giovanni, *Sapho*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, E. Gérard, s.d.

PAISIELLO, Giovanni, *Il Barbiere di Siviglia*, opéra en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

PALADILHE, Émile, *Patrie*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Choudens, s.d.

PETRELLA, Errico, *La Contessa d'Amalfi*, drame lyrique en quatre actes, partition piano et chant, Torino, Giudici e Strada, s.d.

PLANQUETTE, Robert, *Les Cloches de Corneville*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, C. Joubert, s.d.

PLANQUETTE, Robert, *Surcouf*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, L. Bathlot, s.d.

POISE, Ferdinand, *Bonsoir voisin*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, Benacci Peschier, 1853.

PONIATOWSKI, Joseph-Antoine, *Pierre de Médicis*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Léon Escudier, s.d.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Les Indes Galantes*, opéra-ballet en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Théodore Michaelis, s.d.

RICCI, Luigi et RICCI, Federico, *Le Docteur Crispin*, opéra bouffa en quatre actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

RICCI, Federico, *Corrado d'Altamura*, opéra série en trois actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

RICCI, Federico, *Une Folie à Rome*, opéra bouffa en trois actes, partition piano et chant, Paris, Léon Escudier, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Armida*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Leipzig, Breitkopf und Härtel, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Guillaume Tell*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Léon Grus, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Il Turco in Italia*, opéra bouffa en deux actes, partition piano et chant, Paris, Vve. Launer, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *L'Italiana in Algeri*, opéra bouffa en deux actes, partition piano et chant, Mayence, B. Schott, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, opéra bouffa en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, 1992.

ROSSINI, Gioachino, *La Donna del Lago*, opéra série en deux actes, partition piano et chant, Paris, chez Carli, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *La Gazza Ladra*, mélodrame en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, opéra bouffa en deux actes, partition piano et chant, Milan, F. Lucca, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Il Conte Ory*, opéra en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Mosè in Egitto*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Otello, l'Africano di Venezia*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Mayence, B. Schott, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Ricciardo e Zoraide*, opéra en deux actes, partition piano et chant, Mayence, B. Schott, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Roberto Bruce*, opéra-pastiche en trois actes, partition piano et chant, Paris, Troupenas et Cie., s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Semiramide*, opéra séria en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

ROSSINI, Gioachino, *Tancredi*, opéra séria en deux actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

SACCHINI, Antonio, *Chimène ou le Cid*, tragédie lyrique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Théodore Michaelis, s.d.

SAINT-SAËNS, Camille, *Ascanio*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Durand et Schoenewerk, s.d.

SAINT-SAËNS, Camille, *Henry VIII*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Durand et Schoenewerk, s.d.

SAINT-SAËNS, Camille, *Samson et Dalila*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, Durand et fils, s.d.

SALIERI, Antonio, *Tarare*, tragédie lyrique en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Les Talents Lyriques, 2019.

SCHUBERT, Franz, *Die Verschworenen*, singspiel en un acte, partition piano et chant, Vienne, C. A. Spina, s.d.

SPOHR, Louis, *Jessonda*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Leipzig, C. F. Peters, s.d.

THOMAS, Ambroise, *Françoise de Rimini*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Heugel et Fils, s.d.

THOMAS, Ambroise, *La Tonelli*, opéra-comique en deux actes, partition piano et chant, Paris, Henri Heugel, s.d.

THOMAS, Ambroise, *Le Carnaval de Venise*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Lemoine, s.d.

THOMAS, Ambroise, *Le Songe d'une Nuit d'Été*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Léon Escudier, s.d.

THOMAS, Ambroise, *Mignon*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Paris, Heugel et Cie., s.d.

VASSEUR, Léon, *La Timbale d'Argent*, opéra bouffa en trois actes, partition piano et chant, Paris, E. Gérard et Cie, s.d.

VERDI, Giuseppe, *Aida*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, 1942.

VERDI, Giuseppe, *Attila*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, 1978.

VERDI, Giuseppe, *Don Carlos*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Léon Escudier, s.d.

VERDI, Giuseppe, *Ernani*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, London, Novello, Ewer an Co., s.d.

VERDI, Giuseppe, *I due Foscari*, mélodrame lyrique en trois actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

VERDI, Giuseppe, *I Lombardi*, drame lyrique en quatre actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

VERDI, Giuseppe, *Il Trovatore*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

VERDI, Giuseppe, *La Traviata*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

VERDI, Giuseppe, *Les Vêpres Siciliennes*, opéra en cinq actes, partition piano et chant, Paris, Léon Escudier, s.d.

VERDI, Giuseppe, *Nabucco*, opéra en quatre actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, 1973.

VERDI, Giuseppe, *Rigoletto*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

VERDI, Giuseppe, *Un ballo in maschera*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Milan, Ricordi, s.d.

VON FLOTOW, Friedrich, *L'Ombre*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et Dufour, s.d.

VON FLOTOW, Friedrich, *Martha*, opéra-comique en quatre actes, partition piano et chant, Paris, Choudens, s.d.

VON WEBER, Carl Maria, *Abu Hassan*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, C. F. Peters, Leipzig, 1873.

VON WEBER, Carl Maria, *Der Freischütz*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Leipzig, Breitkopf und Härtel, s.d.

VON WEBER, Carl Maria, *Euryanthe*, opéra en trois actes, partition piano et chant, London, Novello and Co., s.d.

VON WEBER, Carl Maria, *Oberon*, opéra en trois actes, partition piano et chant, Berlin, Schlesinger, s.d.

VON WEBER, Carl Maria, *Preciosa*, singspiel en quatre actes, partition piano et chant, Leipzig, Breitkopf und Härtel, s.d.

4. Fonds documentaires

a. Fonds Taffanel

« *La Flûte et le jeu de flûte, sous le rapport acoustique, technique et artistique de Theobald Boëhm* », VM FONDS 152 TAF-21.

« *Histoire de la flûte de Boehm, [...] suivie d'un appendice, [...]* » /Christopher Welch, M.A. Oxon. Londres, Tarte & cie, 1883, VM FONDS 152 TAF-22.

Notes et recherches sur la flute, VM FONDS 152 TAF-23.

Notes diverses et recherches sur la flute, VM FONDS 152 TAF-24.

Notes et recherches sur la flute, VM FONDS 152 TAF-25.

Lettres autographes, brouillons et copies conservés de la correspondance professionnelle, échanges avec des artistes, journalistes ou institutions, VM FONDS 152 TAF-16.

Lot de copies et brouillons de lettres à divers destinataires dont beaucoup ne sont pas identifiés, VM FONDS 152 TAF-18.

Bordereaux d'appréciation des candidats, feuillets pré imprimés annotés, VM FONDS 152 TAF-11 (1).

Bordereaux d'appréciation des candidats, feuillets pré imprimés annotés, VM FONDS 152 TAF-11 (2).

Notes concernant les examens, VM FONDS 152 TAF-12.

Concours de chant, VM FONDS 152 TAF-13.

Programmes des 15 saisons de concerts donnés aux Salons Pleyel, Wolff et Cie..., VM FONDS 152 TAF-19.

Registre de copies de lettres la plupart adressées à des musiciens, compositeurs, administrateurs de conservatoires ou de théâtres, VM FONDS 152 TAF-17.

Notes pour un Art de la flute, VM FONDS 152 TAF-7.

Traduction de « A Treatise on the Flute », VM FONDS 152 TAF-8 (1-6).

« Flûte historique », VM FONDS 152 TAF-26.

Notes sur la technique de la flute, VM FONDS 152 TAF-28.

Notes diverses, VM FONDS 152 TAF-30.

Dessins techniques, VM FONDS 152 TAF-27.

Manuscrits musicaux, VM FONDS 152 TAF-29.

b. Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris

Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 273^{ème} Séance : 30 décembre 1839, Archives nationales, AJ/37/193/3C, p. 138-139.

2^{ème} Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 274^{ème} Séance : 7 janvier 1840, Archives nationales, AJ/37/193/3C, p. 140-141.

3^{ème} Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 275^{ème} Séance : 14 janvier 1840, Archives nationales, AJ/37/193/3C, p. 142-144.

4^{ème} Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 276^{ème} Séance : 18 janvier 1840, Archives nationales, AJ/37/193/3C, p. 145-146.

Examen de la proposition de M. Berbiguier sur la création d'une classe de flûte en ut, 176^{ème} Séance, 8 avril 1837, Archives nationales, AJ/37/193/3B, p. 270-271.

5. Témoignages d'époque : périodiques

Asmodée : Journal de la littérature, des arts, des théâtres et des modes, Nancy, s.n.,1847.

Bulletin de l'ami des arts, Paris, Galeries des Beaux-Arts, 1843-1845.

Bibliographie de la France : Journal général de l'imprimerie et de la librairie, Paris, Pillet-Cercle de la librairie, 1811-1900.

Courrier franco-italien, Paris, Office franco-italien, 1856-1860.

Gazette des beaux-arts : littérature, beaux-arts, arts industriels, travaux publics, musique, théâtres, revues, chroniques, Paris, s.n., 1853.

Gazette des salons : journal des modes et de musique, artistique, littéraire et théâtrale, Paris, Paul Simon et E. Champeaux, 1835-1837.

Gazette des théâtres : journal des comédiens, Paris, auguste Lireux, 1831-1838.

Journal d'Alsace, Strasbourg, s.n., 1873-1900.

Journal des Fourmies : hebdomadaire (non politique) [puis, hebdomadaire indépendant], littéraire, scientifique, industriel et commercial, Fourmies, s.n., 1876-1900.

Journal des débats politiques et littéraires, Paris, s.n., 1814-1900.

Journal des Eaux-Bonnes, Eaux-Chaudes, St-Christau et Salies-de-Béarn, Eaux-Bonnes, 1867- 1891.

Journal pour toutes : paraissant le samedi, à Paris, et consacré aux intérêts féminins, Paris, Eugénie Niboyet et Léon Richer, 1864-1867.

L'Athenaeum français : journal universel de la littérature, de la science et des beaux-arts, Paris, Louis Viven de Saint-Marti et Ludovic Lalanne, 1852-1856.

L'Avenir musical : courrier de l'École Galin-Paris-Chevé, Paris, Armand Chevé, 1865-1900.

L'Europe artiste, Paris, Charles Desolme et Eugène Chavet, 1853-1900.

L'Europe littéraire : journal de la littérature nationale et étrangère, Paris, Victor Bohain et Alphonse Royer, 1833-1834.

L'Événement, Paris, Edmond Magnier, 1872-1900.

L'Indépendant des Basses-Pyrénées : paraissant les lundis. Mercredis et vendredis, Pau, Émile Garet, 1867-1900.

L'Industriel Alsacien : journal de l'industrie, de commerce et de l'agriculture, Mulhouse, s.n., 1835-1841 ; 1850-1854 ; 1856-1858 ; 1863-1866 ; 1871-1877.

L'Opinion Nationale, Paris, Adolphe Georges Guérout, 1859-1876 ; 1882-1883 ; 1896.

L'Orchestre, Paris, Adolphe Hannan, 1856-1900.

L'Union des Arts : album mensuel, Paris, s.n., 1846-1847.

L'Univers, Paris, s.n., 1867-1900.

L'Univers Musical : journal et abonnement musical, Paris, s.n., 1853-1864.

La Causerie : journal des cafés et des spectacles, Paris, Victor Cochinat, 1859-1862.

La Comédie, Paris, Paul Ferry, 1863-1884.

La France Musicale, Paris, Léon et Marie Escudier, 1836-1848 et 1851-1870

La France Théâtrale : journal des intérêts artistiques et littéraires, Paris, s.n., 1843-1847.

La Lanterne : journal politique quotidien, Paris, Victor Flachon, 1877-1900.

La Mélodie : théâtres lyriques, critiques, nouvelles annonces, Paris, s.n., 1842-1843.

La Petite Presse : journal quotidien, Paris, Adolphe de Balathier Bragelonne, 1866-1900.

La Presse, Paris, Émile de Girardin et Georges Laguerre, 1836-1900.

La Presse Musical : ancien Album de Sainte-Cécile, Paris, s.n., 1846-1847.

La Presse Thermale et Climatique : la gazette des eaux, Paris, Alfred Germond de Lavigne et al., 1858-1900.

La Province et Paris : revue littéraire, artistique et décentralisatrice, Paris, s.n., 1841.

La Semaine Musicale : musique sacrée, concerts, musique dramatique, Paris, s.n., 1865-1867.

La Sylphide : journal de mode, de littérature et de musique, Paris s.n., 1840-1855.

La Tribune Dramatique : revue théâtrale, artistique, littéraire et des modes, Paris, Jacques Arago et Emmanuel Gonzalès, 1841-1848.

La Voix de la Province : revue littéraire, artistique, agricole et commerciale, Limoges, s.n., 1862-1863.

Le Binocle : recueil hebdomadaire de littérature, beaux-arts, théâtre, causeries et modes, Paris, s.n., 1838.

Le Casino (Toulouse) : journal-programme, littéraire, artistique, critique, anecdotique et humoristique, Toulouse, s.n., 1869-1870.

Le Conseiller des Artistes : revue esthétique de l'art en général, Paris, Henri Bordeaux, 1861- 1864.

Le Constitutionnel : journal du commerce, politique et littéraire, Paris, Louis Véron, 1819- 1900.

Le Courrier de La Rochelle : journal politique, littéraire et d'annonces, La Rochelle, s.n., 1856- 1900.

Le Courrier du Gard : journal politique, administratif et judiciaire, Nîmes, s.n., 1831-1900.

Le Courrier Français, Paris, s.n., 1819-1844 ; 1846-1851.

Le Gaulois : littéraire et politique, Paris, Henri de Pène, 1868-1900.

Le Jockey : journal hebdomadaire et spécial de sport, Paris, Aurélien Scholl, 1864-1900.

Le Journal des Artistes : annonce et compte rendu des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, poésie, musique et art dramatique, Paris, Charles-François de Farcy, 1827-1870.

Le Mémorial Diplomatique, Paris, Jean-Baptiste Desplaces, 1859-1900.

Le Ménestrel : Journal de Musique, Paris, Heugel et Cie. éditeurs, 1833-1900.

Le Midi : journal républicain libéral, Nîmes, 1873-1887.

Le Monde Artiste : théâtre, musique, beaux-arts, littérature, Paris, Henri Gourdon de Genouillac, 1862-1900.

Le Moniteur des Pianistes : écho du monde musical, Paris, s.n., 1866-1870.

Le Nouvelliste : quotidien politique, littéraire, industriel et commercial, Paris, A. Thiboust, 1848-1870.

Le Pays : journal des volontés de la France, Paris, Édouard Alletz, 1849-1900.

Le Petit Journal, Paris, Parti Social Français, 1863-1900.

Le Pianiste : journal spécial, analytique et instructif, Paris, H. Lemoine, 1833-1835.

Le Progrès Musical : journal artistique et littéraire, Paris, Léon Laroche, 1867-1869.

Le Rappel, Paris, Albert Barbieux, 1869-1900.

Le Salon Musical : musique, beaux-Arts, littérature, critique, théâtres, nouvelles, modes, Lyon, s.n., 1843-1844.

Le Temps, Paris, s.n., 1861-1900.

Le Voltaire, Paris, Auélien Scholl, 1878-1900.

Le XIX^e Siècle : journal quotidien politique et littéraire, Paris, Gustave Chadeuil, 1871-1900.

Les Annales du Théâtre et de la Musique, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1876-1900.

Les Beaux-Arts : revue nouvelle, Paris, Marquis Edmond de Laqueuille, 1860-1865.

Les Soirées parisiennes par u monsieur de l'orchestre Paris, Arnold Mortier, 1875-1884.

Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen, Caen, s.n., 1872-1887 ; 1890-1900.

Mémoires de la Société Centrale de l'Agriculture, Sciences et Arts du Département du Nord, Douai, s.n., 1826-1900.

Mémoires de la Société Dunkerquoise pour l'encouragement des Sciences, des Lettres et des Arts, Dunkerque, s.n., 1853-1900.

Revue Contemporaine, Paris, Louis-Charles de Belleval et Alphonse de Calonne, 1852-1856.

Revue de Paris, Paris, s.n., 1830-1845.

Théâtre-Journal : musique, littérature, beaux-arts, Paris, Alexandre Dumas, 1868-1869.

Revue et Gazette musicale de Paris, Paris, Maurice Schlesinger, 1835-1880.

Revue musicale, Paris, François-Joseph Fétis, Paris, 1827-1832.

Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen, Caen, A. Hardel, 1856-1900.

Bulletin de la Société des compositeurs de musique, Paris, s.n., 1863-1870.

Bulletin de la Société libre des Beaux-Arts : Annales de la Société, Rouen, s.n., 1844.

Journal des arts, des sciences et des lettres, Paris, s.n., 1855-1867.

II. SOURCES SECONDAIRES

1. Autour de la flûte traversière

a. L'héritage de méthodes de flûte traversière

ARTAUD, Pierre-Yves, *Pour la flûte traversière*, Paris, Lemoine, 1980.

BIGET, Arlette et GIBUREAU, Michel, *Flûte Traversière : méthodes, traités, périodiques* (Vol. 1 à 6), Courlay, J.M. Fuzeau, 2005.

BYRNE, Mary Catherine Jett, *Tooters and Tutors : Flute Performance Practice Derived from Pedagogical Treatises of the Paris Conservatoire (1838-1927)*, Thèse de Doctorat sous la direction d'Eric Schwandt, University of Victoria, 1993.

DEBOST, Michel, *Une simple flûte...*, Paris, Van de Velde, 1996.

DICK, Robert, *El desarrollo del sonido a través de nuevas técnicas* [Tone Development through extended techniques, trad. de l'anglais Alfredo García Martín-Córdoba], Madrid/New York, Mundimúsica, 1995.

GARIBOLDI, Giuseppe, *Método elemental para flauta-Boehm y flauta ordinaria, para bandas y colegios*, Paris, Leduc, 1901.

GOLBY, David J., *Instrumental Teaching in Nineteenth-Century Britain*, Aldershot, Ashgate, 2004.

MOYSE, Marcel, *Enseignement complet de la flûte. Le débutant flûtiste*, Paris, Leduc, 1935.

MOYSE, Marcel, *Enseignement complet de la flûte. Exercices de la sonorité*, Paris, Leduc, 1935.

PETIT MANGIN, A., et GIDÉ, Jules, *Principaux couplets chantés dans la flûte : fantaisie revue en un acte*, Paris, Imprimerie de la Bourse de Commerce, 1897.

REES, Carla, *Philippa: Finding a voice for flute*, Pan: The flute magazine 22(4), p. 19- 22.

SCHNEELOCH, Nancy A., *A catalogue of the Ethan Allen Hitchcock collection of nineteenth flute music*, Thèse de Doctorat, Florida State University, 2000.

TOFF, Nancy, *The flute book: a guide for students and performers*, New York, Oxford University Press, 2012 (I/1985).

VEILHAN, Jean-Claude, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque : selon Bach, Brossard, Couperin, Hotteterre, Monteclair, Quantz, Rameau-d'Alambert, etc*, Paris, A. Leduc, 1977.

b. Histoire de la flûte et de sa facture

- ANDRIEUX, Vincent, « L'univers sonore d'Henri Chaussier. Perspectives sur le jeu des instruments à vent en France au début de l'ère de l'enregistrement (ca. 1898-1938) », Actes de Colloque, *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau*, Juillet 2016.
- AZER-HÖFLINGER, Sylvia, « Vom Flauto traverso zur Böhmflöte: Klangliche Vergleiche », *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, Vienne, Böhlau Verlag, 2007, p. 119-121.
- BAILEY, Jon Robert, *Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing: Translation and study of late nineteenth-century German performance practice*, University of Northwestern, Illinois, 1987.
- BATE, Philipp, *The flute: A study of its history, development and construction*, Londres, Benn, 1979.
- BOUASSE, Henri, *Instruments à vent*, Paris, Delagrave, 1929.
- BRANCOURT, René, *Histoire des instruments de musique*, Paris, Henri Laurens, 1921.
- BROWN, Rachel, *The Early flute: A Practical Guide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- CRUZ, Gabriela, « Aida's flutes », *Cambridge Opera Journal*, n°14, 1&2, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 177-200.
- DE LORENZO, Leonardo, *My complet story of de flute*, Lubock/Texas, Texas Terch University Press, 1992.
- FRRIS, Morgen, « Andersen und die BöhmFlöte », *Flöte Aktuell*, Mars 2012, p. 16-26.
- FUENTES GIMENO, María del Carmen, « El sonido de las flautas Schwedler o el último reducto de las flautas de sistema antiguo », *IMPAR*, vol. 4, n° 1, University of Aveiro, 2020, pp. 55-69.
- FUENTES GIMENO, María del Carmen, « No sólo Böhm: Las flautas alternativas a la flauta de sistema Böhm en Alemania a finales del s. XIX y principios del s. XX », *Todo Flauta*, Mars 2020, p. 48-58.
- GALLERAS, Roger, *Histoire de la flûte*, Pau, Imprimerie moderne, 1977.
- GIRARD, Adrien, *Histoire et richesse de la flûte*, Paris, Gründ, 1953.
- GIRARD, Adrien, *Histoire et richesse de la flûte*, Paris, Librairie Gründ, 2nd édition 1998 (I/1953).
- GLICK, Dorothy, *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*, MA of Music, University of Kansas, 2014.
- GUILLOUX, Yves, *La flûte : son histoire, son évolution, sa facture*, Paris, éditions du Leitmotiv, 1996.
- HAUPT, Eckart, *Flöten-Flötisten-Orchesterklang: Die Staatskapelle Dresden zwischen Weber und Strauss*, Köln, Verlag, 2011.
- HÉRICHE, Robert, *À propos de la flûte*, Paris, Billaudot, 1985.
- LE ROY, René, *Traité de la flûte, historique, technique et pédagogie*, Paris, Editions musicales transatlantiques, 1966.
- MULLER, Georg, « Die Flötenvirtuosen der Berliner Staatsoper im Wandel zweier Jahrhundert, unpublished manuscript », *Tibia* 7, no. 3, 1982, p. 176-84.

POWELL, Ardal, *The flute*, New Haven, Yale University Press, 2002.

SCHULZE-JOHNSON, Virginia, *Boehm's cylindrical flute of 1847 : A study of its evolution, its improved performance characteristics, and its major proponents*, Thèse de Doctorat, New York University, 1992.

TELLIER, Michelle, *Jean Louis Tulou : flûtiste, professeur, facteur, compositeur (1786-1865)*, Paris, CNSMDP, 1981.

TOFF, Nancy, *The development of the modern flute*, New York, Taplinger Publish Company, 1979.

VENTZKE, Karl et HILKENBACH, Dietrich, *Boehm-Instrumente Boehm Woodwinds*, Frankfurt am Main, Verlag dans Musikinstrument, 1982.

VENTZKE, Karl, *Die Boehmflöte: Wendingang und Musikinstrumentes*, Frankfurt, Verlag Das Musikinstrumente, 1966.

WELCH, Christopher, *History of the Boehm flute exemplifying its origin by progressive stages...*, London, Rudall and Carte and Co, 1883.

WILMOTTE, Marie-Hélène, *La Flûte traversière et le système Boehm : 200 ans d'histoire, d'enjeux et d'enseignement : du début du XIX^e au début du XX^e siècle*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Pierre-Albert Castanet, Université de Rouen, 2009.

c. Les flûtistes et l'école française

BLAKEMAN, Edward, *Taffanel : Génie de la flûte* [Taffanel : *Genious of the flute*, 2005], trad. de l'anglais Ch. Lanter, Paris, Éd. Actuelles freudiennes, 2011.

BLAKEMAN, Edward, *The French Flute Schools of the Baroque and Late-Romantic Periods*, Master of Letters thesis, University of Lancaster, 1979.

BLAKEMAN, Edward, *Paul Taffanel (1844-1908) and His Significance in French Music Life*, Ph.D. thesis, University of Birmingham, 1994.

BLAKEMAN, Edward, « The correspondence of Camille Saint-Saëns and Paul Taffanel, 1880- 1906 », *Music & Letters*, 63 (1-2), 1982, p. 44-58.

CAGIANELLI, Floriana, DELLA CROCE, Daria, *Giulio Briccialdi e il suo tempo : vita e opere di un musicista ternano*, Terni, comune de Terni, 1980.

DORGUEILLE, Claude, *L'école française de la flûte*, Paris, Actualité freudienne, 2007 (I/1983).

DOUBLEDAY, Veronica, « Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender » dans *Ethnomusicology Forum*, Vol. 17, No. 1, 2008, p. 3-39.

EUSTACHE, Jean-Pierre, *Tableau chronologique des flûtistes et des Chefs d'orchestre de l'Opéra 1671-1980*, Opéra National de Paris.

GALLOIS, Jean, « Compositeurs et interprètes au XIX^e et au XX^e siècle », *Musiques et musiciens au faubourg Saint-Germain*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1996, p. 159-162.

GÉTREAU, Florence, *Instrumentistes et luthiers parisiens: XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1988.

GOLDBERG, Adolph, *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen*, Celle (Allemagne), Moeck, 1987.

- JACOBUS, Rhea Beth, *The literature of the French flute School, 1800-1880 : style, characteristics, sociological influences and pedagogical applications*, Thèse de Doctorat, Ball State University, 1990.
- JOST, Peter (ed.), *Camille Saint-Saëns. Romance D flat major op. 37 for Flute and Piano*. Munich, G. Henle Verlag, 2019, pp. III-IV.
- McCUTCHAN, Ann, *Marcel Moyse : Voice of the Flute*, Portland, Amadeus, 1994.
- MONTESI, Fabio, « Een beroemd musicus uit Castelraimondo : Giuseppe Gariboldi » dans *FLUIT*, Avril 2005.
- MOORE, Stephen Thomson, « Ludovic (Louis-Marie-Gabriel) Leplus, flutist at the Opéra-Comique », *Sonograma magazine : Revista de pensamiento musical*, 2017.
- MOORE, Stephen Thomson, « Eugène Damaré (1840-1919) », *Min-ad: Israel studies in musicology online (14)*, Min-ad, 2018, p. 94-114.
- NANQUETTE, Claude, *Les grands interprètes romantiques*, Paris, Fayard, 1982.
- PERRAUD, Ségolène, « Catherine Cantin, une vie à l'Opéra », *Traversières magazine*, n° 128, Paris, 2019, p. 10-15.
- PESEK, Ursula, « Eugène Walckiers (1793–1866): Un homme de bien. II : Der Komponist », *Tibia : Magazin für Holzbläser* 34 (3), 2009, p. 482-492.
- POIRÉ-GAUBERT, Yvette, *Philippe Gaubert*, Garches, Yvette Poiré-Gaubert, 2001.
- REES, Carla, « Böhms bewerking van Gluck voor altfluit » dans *Fluit magazine* 22(2), Fluit magazine, 2014, p.15-18.
- SORET, Marie-Gabrielle, *Camille Saint-Saëns : Écrits sur la musique et les musiciens (1870- 1921)*, Paris, Vrin, 2012
- TOFF, Nancy, *Monarch of the flute: The life of Georges Barrère*, New York, Oxford University Press, 2005.

d. Voix et flûte

- Autour de la vocalité de l'instrument

- ARIZPE, Marielena, « Las voces de la flauta » dans *Pauta: Cuadernos de teoría y crítica musical*, 2 (5), janvier-mars, 1983, p. 84-106.
- CANALI, Francesca, *The importance and role of the larynx and the vocal apparatus for sound production and sound quality in flute playing : Results of endoscopic and spectrographic studies and new suggestions and perspectives for flute pedagogy*, Thèse de Doctorat, Université Mozarteum de Salzburg, 2013.
- HADAR, Tamar et AMIR, Dorit, *Discovering the flute's voice: on the relation of flutist music therapists to their primary instrument*, *Nordic journal of music therapy* 27 (5), 2018, p. 381- 398.
- MacMILLAN, Douglas, *The voice flute: An historical survey*, *The consort: Annual journal of the Dolmetsch Foundation* (47), 1991, p. 5-7.
- MIRAMON-BONHOURE, Jeanne, « Chanter les mots dans sa flûte : L'approche du 'style vocal' (gayaki ang) dans la musique Hindustani selon le maître de bansuri Rajendra Prasanna, Musurgia », *ESKA*, vol. XX, 2013, p. 27-47.

SEEDORF, Thomas, « '...per imitar la voce': Anmerkungen zur instrumentalen Nachahmung des Gesangs », *Tibia Magazin für Holzbläser*, n° 19 (4), Celle, Moeck Verlag, 1994, p. 288- 292.

- Les collaborations flûte et voix

ASHBROOK, William. *Donizetti*, London, Cassell, 1965.

ASPINALL, Michael, « The Lucia Cadenza », *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Trenti, Università degli Studi, 1992, p. 15-17.

GOSSETT, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

HAYES, Susan Nanette, *Chamber music in France featuring flute and soprano, 1850-1950, and a Study of the interactions among the leading flutists, sopranos, composers, artists, and literary figures of the time*, Thèse de Doctorat sous la direction de William M. Montgomery, University of Maryland, 2006.

MATHIESON, Carol Ann Fisher, *Selected Repertoire for Voice and Obligato Instruments*, Thèse de Doctorat, University of Iowa, 1981.

MATSUMOTO, Naomi, *The operatic mad scene : its origins and early development up to c.1700*, Thèse de Doctorat, University of London, 2004.

MATSUMOTO, Naomi, « Manacled Freedom: Nineteenth-Century Vocal Improvisation and the Flute-Accompanied Cadenza in Gaetano Donizetti's Lucia di Lammermoor », Rudolf Rasch (dir.), *Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 295-315.

PUGLIESE, Romana Margherita, « The Origins of Lucia di Lammermoor's Cadenza' », *Cambridge Opera Journal*, xvi/1 Spring, 2004, pp. 34-35.

e. La virtuosité à la flûte

Le jardin de musique. II/1 (2005) : Virtuosité musicale, Paris, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2005.

HAGEN, Timothy, « For better or worse : The virtuosic flute », *Pan: The journal of the British Flute Society*, vol, 40, Santa Clarita, Winter 2015, p. 28-35.

PETRUCCI, Ginevra, « Il concerto romantico per flauto in Italia: Briccialdi e la figura del virtuoso nella società ottocentesca », *Il Paganini: Quaderno del Conservatorio Nicolo Paganini di Genova*, n° 1, Genova, 2015.

RANCK, John, « Great virtuosos of the flute », *The flutist quarterly*, n° 17(1), 1992, p. 45- 61.

POWELL, Ardall (éd.), TROMLITZ Johann George, *The Virtuoso Flute Player*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

VENTZKE, Karl, « Theobald Böhm als Virtuose der Flöte und Lehrer des Flötenspiels », *Tibia: Magazin für Holzbläser*, n° 26(4), 2001, p. 636-638.

VERROUST, Denis, « Rachel Brown : la virtuosité expressive », *Traversières magazine*, n° 66, 2001, p. 51-65.

2. Autour du chant lyrique

a. L'héritage des méthodes de chant et de déclamation lyrique

- BLIVET, Jean-Pierre, *La voix du chant : traité de technique vocale*, Paris, Fayard, 1999.
- BOURGEOIS, Jacques, « Rôle et tessiture des voix », *L'Avant-Scène : Opéra (2)*, Mars-Avril, 1976, p. 72-74.
- DIDSBURY, Georges, *Chant et art vocal*, 1928.
- DINVILLE, Claire, *La voix chantée : sa technique*, Paris, Masson, 1982.
- GUIRAUD-CALADOU, Jean-Marie, *Le chant : contraintes et libertés*, Courlay, Fuzeau, 1991.
- LABRIET, A. et HOUSSON, Raoul, *Le Chant scientifique. Contribution à l'étude de l'émission vocale normale. Théorie de l'accord vocal*, Nancy, chez A. Labriet, 1927.
- MELCHISSÉDEC, Pierre-Léon, *Le chant : la déclamation lyrique : le mécanisme et l'émission de la voix*, Paris, Nilsson, 1925.
- MORALES VILLAR, María del Coral, *Los Tratados del Canto en España durante el siglo XIX : técnica vocal e interpretación de la música lírica*, Thèse de Doctorat, Granada, Universidad de Granada, 2008.
- PILLOT, Claire, *Sur l'efficacité vocale dans le chant lyrique : aspects physiologique, cognitif, acoustique et perceptif*, Lille, A.N.R.T., 2004.
- REVERTER, Arturo, *El arte del Canto : El misterio de la voz desvelado*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- VERNAELDE, Albert-Charles-Hermann, *Précis de l'art du chant, traité théorique et pratique*, Bar-sur-Aube, Margueritat père, fils et gendre, 1923.

b. Interprètes chanteurs

- BARRY, Nicole, *Pauline Viardot : l'égérie de Georges Sand et de Tourgueniev*, Paris, Flammarion, 1990.
- BLANCHARD, Roger et DE CANDÉ Roland, *Dieux et divas de l'opéra*, Paris, Fayard, 2004.
- BLANCHARD, Roger et DE CANDÉ Roland, *Dieux et divas de l'opéra. 2, De 1820 à 1950, grandeur et décadence du Bel Canto*, Paris, Plon, 1987.
- DE REPARAZ, Carmen, *Maria Malibran : la diva romantique*, Paris, Perrin, 1979.
- DUFRESNE, Claude, *Hortense Schneider : la divine scandaleuse*, Paris, Le grand livre du mois, 1993.
- DUPREZ, Gilbert, *L'art du chant*, Paris, Bureau central de la musique, 1846.
- DUPREZ, Gilbert-Louis, ROGER Gustave-Hyppolite, et al., *Voix d'opéra : écrits de chanteurs du XIX^e siècle*, Paris, M. de Maule, 1988.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *La légende du chant*, Paris, Flammarion, 1998.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Quand la musique nourrit l'amour*, Paris, Buchet-Chastel, 1995.

FRIGAU-MANNING, Céline, *Chanteurs en scène : l'œil du spectateur au Théâtre italien : 1815-1848*, Paris, Honoré Champion, 2018.

FRIETAS, Roger, « The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato », *The Journal of Musicology*, Vol. 20, No. 2, Spring 2003.

GIROD, Pierre, *Les mutations du ténor romantique : contribution à une histoire du chant français à l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871)*, Thèse en Musicologie, sous la direction d'Hervé Lacombe, Université de Rennes, 2015.

GOURRET, Jean, *Encyclopédie de Cantatrices de l'Opéra de Paris*, Paris, Mengès, 1981.

GOURRET, Jean, *Nouveau dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*, Paris, Albatros, 1989.

GOURRET, Jean, *La technique du chant en France depuis le XVII^e siècle*, Sens, Éditions ICC, 1973.

HAAS, Régis, *Le Chant dans l'Histoire et dans le monde*, Courlay, Fuzeau, 2007.

HOUSSON, Raoul, *Le chant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

KLEIN, Hermann, *The Reign of Patti*, New York, Da Capo Press, 1978.

P. Marcel (du Théâtre Lyrique), *L'Art du chant en France*, Paris, Léon Grus, 1900.

TROTTMANN, Christian, *La voix enchantée : essai philosophique sur le chant*, Dijon, éditions universitaires de Dijon, 1998.

c. Les genres lyriques au XIX^e siècle

CHRISTOFORIDIS, Michael, KERTESZ, Elizabeth, *Carmen et la mise en scène de l'Espagne : refonte de l'opéra de Bizet à la Belle Époque*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 57-60.

DRATWICKI, Alexandre et TERRIER, Agnès, *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010.

FINNÉ, Jacques, *Opéra sans musique : introduction à l'art lyrique*, Lausanne, Édition l'âge de l'homme, 1982.

LABAT-POUSSIN, Brigitte, *Archives du Théâtre National de l'Opéra*, Paris, Archives Nationales, 1977.

LESURE, François (dir.) *Archives de l'Opéra de Paris, inventaire sommaire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1988.

Le Théâtre Lyrique en France depuis les origines jusqu'à nos jours, Conférences sur la musique : Volume 2 : De la Révolution à l'année 1900, Paris, Radio-Paris.

MATSUMOTO, Naomi, *The operatic mad scene : its origins and early development up to ca. 1700*, Thèse de Doctorat, University of London, 2004.

McCLARY, Susan, Susan McClary, *Georges Bizet: « Carmen »*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1994.

PISTONE, Danièle, *La musique dans la société, deux siècles de recherches*, Paris, l'Harmattan, 2004.

PISTONE, Danièle, *La Musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Honoré Champion, 1979.

PREVOST, Paul, *Le Théâtre Lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, La Serpenoise, 1995.

ROUX, Bernadette, *Le Théâtre Lyrique en France après Rameau et les origines du drame romantique : étude de la typologie comprise entre Rameau et la Restauration*, Mémoire en Esthétique, Conservatoire de Paris, 1960.

SAÏD, Edward, *L'orientalisme : l'Ortient crée par l'Occident* [trad. de l'anglais par Catherine Malamoud], Paris, Seuil, 1980

SCHURÉ, Édouard, *Histoire du drame musical*, Paris, Perrin, 1907.

SOUBIES, Albert, *Le Théâtre Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher, 1913.

TERRIER, Agnès et DRATWICKI, Alexandre (coor.), *Le surnaturel sur la scène lyrique : du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Lyon, Symétrie & Palazzetto Bru Zane, 2012.

VIDAL, Pierre, *La musique dans les trois grands théâtres lyriques de Paris et dans les spectacles ordinaires de la Cour sous le Consulat et l'Empire (1800-1815)*, Thèse sous la direction de François Lesure, École nationale des Chartes, 1978.

WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, Lyon, Symétrie & Palazzetto Bru Zanae, 2012.

WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens : le théâtre et la musique*, Paris, Aux amateurs des livres, 1989.

- Le Grand Opéra

ADORNO, Théodor W. et al., *Opéra*, Lausanne, Édition de l'âge de l'homme, 1985.

BARBIER Patrick, *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac : Paris 1800- 1850*, Paris, Hachette, 1987.

CLAUDON, Francis et al., *Histoire de l'opéra en France*, Paris, Nathan, 1984.

CLÉMENT, Félix et LAROUSSE, Pierre, *Dictionnaires des opéras - dictionnaire lyrique* (révu par Arthur Pougin), Paris, Larousse, 1904.

COLLARD, Gilles (dir.), *Opéra*, Bruxelles, Faber, 2013.

DANDELLOT, Arthur, *Évolution de la musique de théâtre depuis Meyerbeer à nos jours*, Paris, Flammarion, 1927.

DRATWICKI, Alexandre & TERRIER, Agnès (dir.) *Le Grand Opéra : un genre et un modèle*, sous la direction, Lyon, Symétrie, 2013.

DUMESNIL, René, *L'Opéra en France à l'époque romantique*, Histoire de la Musique.

FULCHER, Jane Fair, *Le Grand Opéra en France : un art politique (1820-1870)*, Paris, Belin, 1988.

HUEBNER, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle: wagnerism, nationalism, and style*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

KOBBÉ, Gustav, *Tout l'opéra : de Monteverdi à nos jours* [*The new Kobbé's opera book*] trad. de l'anglais par Martine Kahane, Paris, Le grand livre du mois, 1999.

LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.

LAMANTIA, Frédéric, *L'opéra dans l'espace français*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005.

Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : analyse et interprétation. Colloque International à l'Opéra de Paris décembre 2009. Paris, École des chartes, 2010.

LEIBOWITZ, René, *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet/Chastel, 1987.

LESUR, Daniel et al., *L'Opéra*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

LÉVY, François, *L'Europe de l'Opéra*, Lyon, Orages, 2016.
 LOYER, François (dir.), *Autour de l'Opéra. Naissance de la ville moderne*, Paris, Délégation à l'action de la Ville de Paris, 1995.
 MONGREDIEN, Jean, *Histoire de l'Opéra en France*, Paris, Nathan, 1984.
 NUITTER, Charles, *Le nouvel opéra*, Béziers, Société de musicologie de Languedoc, 1990.
 PATOUREAU, Frédéric, *Le Palais Garnier dans la société parisienne : 1875-1914*, Liège, Mardaga, 1991.
 TRANCHEFORT, François-René, *L'Opéra*, Paris, éditions du Seuil, 1978.
 WODON Bernard, *L'Opéra dans l'histoire*, Liège, les Éditions de la province de Liège, 2017.

- *Le bel canto*

ASPINALL, Michael, « The Lucia Cadenza », *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Trenti, Università degli Studi, 1992, p. 15-20.
 CELLETTI, Rodolfo, *Histoire du bel canto* [trad. de l'italien Hélène Pasquier], Paris, Fayard, 1987.
 CELLETTI, Rodolfo, « La vocalità nell'Opéra-Comique française », *Storia dell' opera*, G. Barblan, A. Basso (dir.), tome III, Turin, UTET, 1977.
 KAMINSKI, Piotr, *Le bel canto : Rossini, Bellini, Donizetti*, Paris, Librairie générale française, 2010.
 LAURENS, Jean, « *Bel canto* » et émission italienne : le problème de la décadence de l'art lyrique français, Paris, Richard-Masse, 1950.
 MACHABEY, Armand, *Le bel canto*, Paris, Larousse, 1948.
 MATSUMOTO, Naomi, « Manacled Freedom: Nineteenth-Century Vocal Improvisation and the Flute-Accompanied Cadenza in Gaetano Donizetti's Lucia di Lammermoor », Rudolf Rasch (dir.), *Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 295-315.
 MERLI, Andrea, *El bel canto es ante todo fantasía*, Ópera actual (86), p. 26-28.
 MERLIN, Olivier, *Le chant des sirènes : le bel canto*, Paris, Julliard, 1969.
 MERLIN, Olivier, *Le bel canto*, Paris, R. Julliard, 1961.
 MERLIN, Olivier, *Quand le bel canto régnait sur le boulevard*, Paris, Fayard, 1978.
 PUGLIESE, Romana Margherita, *The origins of Lucia di Lammermoor's cadenza*, Cambridge Opera Journal 16(1), Cambridge University Press, 2004, p. 23-42.

- L'Opéra-Comique

BARA, Olivier, *Le théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim-Zürich-New York, G. Olms, 2001.
 CASTIL-BLAZE, *Histoire de l'opéra-comique*, Lyon, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, 2012.
 CHARLTON, David et WILD, Nicole, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005.

CLAUDON, Francis (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra Comique français*, Paris, P. Lang, 1995.
 « L'invention de genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle », *La Naissance de l'Opéra-Comique*, Lyon, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, 2010.
 COOPER, Martin, *L'Opéra comique*, New York, Chantecleer Press, 1949.
 CURZON, de, Henri, *L'Opéra-Comique. Sa genèse, son épanouissement, son évolution*, Paris, 1938.
 DE SAINT PULGENT, Maryvonne, *L'Opéra-Comique : le Gavroche de la musique*, Paris, Gallimard, 2010.
 FRASSÀ, Lorenzo, *The opéra-comique in the eighteenth and nineteenth centuries*, Turnhout, Brepols, 2011.
 FRÉDÉRIC, Robert, *L'opéra et l'opéra-comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
 GENEST, Émile, *L'Opéra Comique connu et inconnu : son histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours*, Paris, Fischbacher, 1925.
 GOURRET, Jean, *Histoire de l'Opéra Comique*, Paris, Albatros, 1983.
 JACOBSHAGEN, Arnold, *Meyerbeer und die Opéra-Comique*, Laaber, 2004.
 LEGRAND, Raphaëlle, *Regards sur l'opéra-comique : trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS, 2002.
 LORiot, Charlotte et al., *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Lyon, Symétrie, 2015.
 SAINT-PULGENT, Maryvonne de, *L'Opéra-comique le gavroche de la musique*, Paris, Gallimard, 2010.

- L'Opérette

BRUYAS, Florian, *Histoire de l'opérette en France*, Lyon, E. Vitte, 1974.
 BRUYR, José, *L'Opérette*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
 DUFRESNE, Claude, *La belle histoire de l'opérette*, Paris, France loisirs, 1999.
 DUFRESNE, Claude, *La belle histoire de l'opérette d'Offenbach à nos jours*, Paris, Solar, 1997.
 DUTEURTRE, Benoît, *L'Opérette en France*, Paris, France Loisirs, 1998.
 IMBERT, Charles, *Histoire de la chanson et de l'opérette*, Lausanne, Ed. Rencontre, 1967.
 ROUCHOUSSE, Jacques, *L'Opérette*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

3. Contexte historique et culturel

AGULHON, Maurice, *Le cercle dans la France bourgeoise : 1810-1848, étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, A. Colin, 1977.

ALCANDRE, Jean-Jacques *et al.*, *Les Genres et l'Histoire au XVIII^e et au XIX^e siècles*, (vol. 2) Paris, les Belles Lettres, 1980.

AUDÉON, Hervé et SCHNAPPER, Laure, *Elites sociales et pratiques wagnériennes : De la propagande au snobisme* [dans Liszt et le son Érarard : Art et musique dans le Romantisme parisien], Villa Medici Giuliani, Briosco, 2011, p. 60-89.

BAILBÉ, Joseph-Marc, BERNARD, Élisabeth *et al.*, *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991.

BARA, Olivier et RAMAUT, Alban, *Généalogies du Romantisme musical français*, Paris, Vrin, 2012.

BARBIER, Paul *et al.*, *La République de 1848 et le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1959.

BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, WERNER, Michael, (dir.), *Le concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

BOLL, André, *De l'Académie royale à la salle Garnier*, Paris, Olivier Perrin, 1960.

BONDS, Mark Evan, *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven* [trad. de l'anglais Francisco López Martín], Barcelona, Acantilado, 2014 (I/2006).

BRUNEL, Pierre *et al.*, *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 1977.

CAMPOS, Rémy, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Droz, 2013.

CASALS, Pau, *Ma vie*, Paris, Stock, 1979.

CHARDON, Pierre *et al.*, *Le grand livre de l'histoire de France*, Paris, Éditions des Deux coqs d'or, 1976.

CHARMASSON, Thérèse, LELORRAIN Anne-Marie, SONNET Martine, *Chronologie de l'Histoire de France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

CHIMÈNES, Myriam, *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.

CHIMÈNES, Myriam, « Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870- 1940) » dans Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes*, Paris, Publications de La Sorbonne, 2002, p. 369-380.

CHIMÈNES, Myriam, « Élités sociales et vie musicale parisienne sous la Troisième République : Promotion, diffusion, création », *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920*, Berlin, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 31-46.

CHIMÈNES, Myriam, « Elites sociales et pratiques wagnériennes : De la propagande au snobisme », *Von Wagner zum Wagnérisme: Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig, Universität Leipzig, 1999, p. 155-197.

CITRON, Marcia J., « Gender, Professionalism and the Musical Canon », *The Journal of Musicology*, Vol. 8 No. 1, Winter, 1990, p. 109-110.

CLAUDON, Francis, *La musique des romantiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

- DÉROZIER, Albert *et al.*, *Les Genres et l'Histoire au XVIII^e et au XIX^e siècles*, (vol. 1) Paris, les Belles Lettres, 1977.
- DORIAN, Frederik, *The History of Music in performance*, New York, Norton, 1942.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste, *L'Europe de 1815 à nos jours*, Paris, PUF, 1993.
- EHRHARD, Auguste, « L'Opéra de Paris, sous la direction Véron (1831–1835) », *Revue musicale de Lyon* 5, Octobre-Décembre 1990.
- GOUBAULT, Christian, *La critique musicale dans la presse française : de 1870 à 1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1984.
- FAUQUET, Joël-Marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986.
- FUMAROLI, Marc, « L'Âge d'or du mécénat », *Commentaire* 1983/4 n°22, p. 413-421.
- FURET, François, *La Révolution : de Turgot à Jules Ferry 1770-1880*, Paris Hachette, 1988.
- GUICHARD, Léon, *La musique et les lettres au temps du Romanisme*, Paris, PUF, 1955.
- GUSDORF, Georges, *Naissance de la conscience romantique au Siècle des lumières*, Paris, Payot, 1976.
- GUSDORF, Georges, *Le Romantisme*, Paris, Grand Bibliothèque Payot, 1993.
- HAGAN, Dorothy Veinus, *French musical criticism between the Revolutionism 1830-1848*, Ann Arbor (Mich.), UMI Dissertation Services, 1965.
- HAHN, Reynaldo, *L'Oreille au guet*, Paris, Gallimard, 1937.
- HAINÉ, Malou et DUFETEL, Nicolas, *Liszt et la France : Musique, culture et société dans l'Europe du XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 2012.
- HELLOUIN, Frédéric, *Essaie de critique de la critique musicale, cours professé à l'École de Hauts Études Sociales*, Paris. A. Joanin, 1906.
- HOLOMAN, Kern, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- HONDRE, Emmanuel, « Le Conservatoire de Paris et le renouveau du chant français », *Romantisme* n° 93, Arts et institutions, 1996.
- LAMOTTE, Frédéric-Georges, *Hector Berlioz, son activité de feuilletoniste au Journal des débats et sa position au sein de la société parisienne : 1834-1863*, Paris, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 1999.
- MACHABEY, Armand, *Traité de la critique musicale. La doctrine. La méthode. Anthologie justificative*, Paris, Richard-Masse, 1947.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *Les salons de la III^e République : art, littérature, politique*, Paris, Perrin, 2003.
- MIQUEL, Pierre, *Histoire de la France*, Paris, A. Fayard, 1976.
- MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France : des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1985.
- MYCINSKI, Jean-Stanislas, *La critique musicale : théorie et pratique*, Lille, Rayonnement culturel polonais, 1997.
- PÉROT, Nicolas, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris, PUF, 2000.
- PICARD, Timothée, *La civilisation de l'opéra : sur les traces d'un fantôme*, Paris, Fayard, 2016.
- PINCHERLE, Marc, *Le monde des virtuoses*, Paris, Flammarion, 1961.

- PLANTINGA, Léon, *La musique romantique : histoire du style musical au XIX^e siècle en Europe*, Paris, J.C. Lattès, 1989.
- ROBERT, Frédéric, *La musique française au XIX^e siècle*, 3^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- REIBEL, Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, H. Champion, 2005.
- SCHNAPER, Laure, *Henri Herz, magnat du piano : la vie musicale en France au XIX^e siècle (1815-1870)*, Paris, École de Hautes Études en Sciences Sociales, 2011.
- SUARÈS, André, *Musiciens*, Paris, Granit, 1986 (I/1945).
- TIERSOT, Julien, *Lettres de musiciens écrites en français du XV^e au XX^e siècles*, Turin, Bocca frères, 1924-1936.
- TUNLEY, David, *Salons, Singers, and Songs. A background to Romantic French Song (1830- 1870)*, Aldershot, Ashgate, 2002.
- WEBER, William, *The Great Transformation of Musical Taste*, New York, Cambridge University Press, 2008.
- WILD, Nicole, *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir avec inventaire et historique des salles*, Lille 3, ANRT, 1988.
- WILSON, Alexandra, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

4. Autour de la Fantaisie

- BAILBÉ, Joseph-Marc, *La Fantaisie*, Rouen, Université de Rouen, 1995.
- BARTOLI, Jean-Pierre et ROUDET Jeanne, *L'essor du Romantisme : la fantaisie pour clavier, de Carl Philippe Emmanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, Vrin, 2013.
- BECKER, Rachel Nicole, « *Trash Music* »: *Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds*, Thèse de Doctorat, University of Cambridge, 2017.
- BECKER, Rachel Nicole, « An opera fantasia as literary ecphrasis: The case of Antonio Pasculli's *Simpatici ricordi della Traviata* », *Nineteenth-century programme music: Creation, negotiations, reception*, *Speculum musicae*, N° 32, Turnhout, Brepols, 2018, p. 341-358.
- BENOIST, Michèle, *La fantaisie et les fantaisies dans le champ littéraire et artistique en France de 1820 à 1900*, Thèse en Littérature française, sous la direction de Alain Viala, Université Paris 3, 2000.
- BENOIT, Marcelle, *Dictionnaire de la musique en France*, Paris, Fayard, 1992.
- BIZZARINI, Marco, « Dal teatro al "morceau de salon" : Fantasia, divertimenti, reminiscenze strumentali da Les vèpres siciliennes », *Fuori dal teatro: Modi e percorsi della divulgazione su Verdi Series: Musica in Atto*, N° 9, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 31-52.
- BRAUN, Gerhard, « Arrangé pour deux flûtes : Opernbearbeitungen für Flöteninstrumente », *Tibia : Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*, 12(4), Celle, Moeck Verlag, 1987, p. 566-572.
- BUTLER, Gregory, « The Fantasia as Musical Image », *The Musical Quarterly*, p. 602-615.
- CALDINI, Sandro, « Browsing Among Pasculli », *The Journal of The International Double Reed Society*, Vol. 17, N° 3, Winter 1994.

- DAUPHIN, Claude, *Le dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, Bern, Peter Lang, 2008.
- DEVRIES, Anik et LESURE François, *Dictionnaire des éditeurs de musique en France : dès origines à environ 1820*, Vol. I, Genève, Minkoff, 1979.
- DEVRIES, Anik et LESURE François, *Dictionnaire des éditeurs de musique en France : de 1820 à 1914*, Vol. II, Genève, Minkoff, 1988.
- DUFOURCQ, Norbert (dir.), *La musique des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1946.
- FAUQUET, Joël-Marie, *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003.
- FORNERET, Xavier, *Contribution à la connaissance de la fantaisie romantique*, Besançon, Thèse doctorale, 1958.
- FUNK, Vera, « Beispielhafte Flöten-Metamorphosen beliebter Werke », *Handbuch Querflöte*, Kassel, Bärenreiter, 1999, p. 227-236.
- GOOLEY, Dana, *Fantasy of improvisation : free playing in nineteenth-century music*, New York, Oxford University Press, 2018.
- HASKELL, Francis, *La norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914* [trad. de l'anglais par Robert Fohr], Paris, Flammarion, 1986.
- HAMILTON, Kenneth, *The operatic fantasies and transcriptions of Franz Liszt : A critical study*, Thèse de Doctorat, University of Oxford, 1989.
- HITCHCOK, Daniel, *Three operatic fantasies pour piano solo*, Bronx: Music Treasure Publications, 1971.
- HONNEGER, Marc (dir.), *Dictionnaire de la Musique : Science de la Musique : Formes, Technique, Instruments*, Paris, Bordas, 1976.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Liszt et la rhapsodie, essai sur la virtuosité*, Paris, Plon, 1979.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Liszt, rhapsodie et improvisation*, Paris, Flammarion, 1998.
- LAVIGNAC, Albert, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1927.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1872.
- LEHRER, Charles-David, « The repertory of the oboe soloist in the 19th century: the hidden structure » dans *The Journal of the International Double Reed Society*, No. 12, 1984.
« *Les paraphrases d'opéra* », *Silence*, Paris, La différence, 1986, p. 44-53.
- MICHEL, François, *Encyclopédie de la Musique (tome II)*, Paris, Fasquelle, 1959.
- MOYSAN, Bruno, « De la forme-fantaisie aux macrostructures des œuvres de Weimar : Organiser des topiques dans un schéma quadripartite efficace », *Les grands topoï du XIX^e siècle et la musique de Franz Liszt*, Paris, Hermann, 2018, p. 151-168.
- MOYSAN, Bruno, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra (1830-1848) : musique, sémantique, société*, Thèse de Doctorat sous la direction de Serge Gut et de Jean-Michel Vaccaro, Université de Tours, 1997.
- MOYSAN, Bruno, *Liszt : virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, 2009.
- MULLER, Jean-Pierre, *La Fantaisie Libre : esquisse historique et sociologique d'un genre musical, du XV^e au XIX^e siècle*, Bruxelles, Université Libre, 1972.

- PARK, Sue-Jean, *The concept of fantasie in two versions of the Carmen fantasie : Sarasate and Waxman*, Thèse de Doctorat, University of Texas, 2006.
- PEARSON, Ian David, *Paisiello's Nel cor più non mi sento in theme and variations of the 19th century*, Music research forum (21), 2006, p. 43-69.
- REIBEL, Emmanuel, *Comment la musique est devenue « romantique » : de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.
- RICHARDS, Annette, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- RICHARDS, Annette, *The free fantasia and the musical picturesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Payot, 1931.
- ROUDET, Jean, « Le paradoxe de la notation d'une improvisation : la fantaisie H.75 de Carl Philipp Emanuel Bach », *Que faisons-nous du texte ?*, Actes du colloque, Sorbonne Université, septembre 2006, Yves Jeanneret et Nicolas Meeùs (dir.), Paris, PUPS, 2012, p. 85-105.
- SADIE, Stanley (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Grove, 2001 (I/1980).
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena, *Tragó y la evolución del repertorio pianístico en el último tercio del siglo XIX : De las fantasías sobre motivos de ópera a las obras de los grandes autores* [dans *Música lírica y prensa en España (1868-1936)*, Universidad de Oviedo, 2018, p. 301-310.
- SACCHIERO, Valeriano, « Souvenirs-Phantasien von Carl Czerny über Opernthemem Donizettis », *Donizetti in Wien. Series: Primo Ottocento: Studien zum italienischen Musiktheater des (frühen) 19. Jahrhunderts*, No. 1, Vienne, Praesens Verlag, 1998. p. 179-204.
- SIRCH, Licia, « Trascrizioni, potpourri, fantasie, ricordanze di brani d'opera: Aspetti drammaturgici e formali », *Ponchielli e la musica per banda*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, p. 149-183.
- SOULLIER, Charles, *Nouveau dictionnaire de musique illustré*, chez Bazault, 1855.
- SUTTONI, Charles, *Liszt's operatic fantasies and transcriptions*, Journal of the American Liszt Society (8) December, 1980, p. 3-14.
- SUTTONI, Charles, *Piano and opera : a study of the piano fantasies written on opera themes in the romantic era*, Thèse de Doctorat, New York University, 1973.
- TCHOREK, Denis, *La transcription en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Thèse en Musicologie, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Université de Tours, 2012.
- VIGNAL, Marc (dir.), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2011 (I/2005).
- VOVELLE, Michel, Variations pour flûte sur la fin des lumières [dans *Annales historiques de la Révolution française*], Paris, Varia, 2007, p. 3-28.
- WANGERMÉE, Robert, « L'Improvisation pianistique au début du XIX^e siècle », *Miscellanea musicologica Floris Van der Mueren*, Gand, L. van Melle, 1950, p. 227-253.
- WANGERMÉE, Robert, « Tradition et innovation dans la virtuosité romantique », *Acta musicológica*, vol XLV, fasc. I-II, janvier-juin 1970, p. 5-32.

5. Narratologie

- ABBATE, Carolyn, *Voix hors-chant : opéra et récit musical au XIX^e siècle* [trad. de l'anglais par David Fiala]. Paris, Van Dieren éditeur, 2016 (1991).
- ANDRÈS, Philippe, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, l'Harmattan, 2000.
- BARTOLI, Jean-Pierre, « Rhétorique et narrative au XIX^e siècle », Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. IV, Histoires des Musiques Européennes*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2006.
- BECKER, Rachel Nicole, « An opera fantasia as literary ecphrasis: The case of Antonio Pasculli's *Simpatici ricordi della Traviata* », *Nineteenth-century programme music: Creation, negotiations, reception, Speculum musicae*, N° 32, Turnhout, Brepols, 2018, p. 341- 358.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique social du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- CIMINO, Antony Leonardo, *The programmatic use of the woodwinds in selected operas of Verdi*, University of Washington, 2004.
- GOEBBELS, H., « Le texte comme paysage », dans LAUXEROIS Jean et SZENDY Peter, *De la différence des arts*, Paris-IRCAM, L'Harmattan, 1998.
- GRABÓCZ, Márta, *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 2008.
- GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- FALCÓN DÍAZ-AGUADO, Laia, *La ópera : voz, emoción y personaje*, Madrid, Alianza, 2014.
- FALCON DIAZ-AGUADO, Laia, *La representación de la mujer con poder en las artes y la ficción : Cleopatra : un ejemplo para al análisis intertextual*, Thèse de doctorat sous la direction de Bruno Péquignot et Jésus González Requena, Université Paris 3 et Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, Paris, Gallimard, 1984.
- LACOMBE, Hervé et RODRIGUEZ, Christine, *La Habanera de Carmen : naissance d'un tube*, Paris, Fayard, 2014.
- LAFORGUE, Pierre, *Romanticoco, fantaisie, chimère et mélancolie*, Saint-Denis, Presse universitaires de Vincennes, 2001.
- MEEÛS, Nicolas et BARTOLI Jean-Pierre, « Sémiotique et rhétorique musicales : la Fantaisie en ré mineur de Mozart », *Protée*, XVIII / 1, printemps 2010, p. 55-64.
- MEEÛS, Nicolas et BARTOLI Jean-Pierre, *Sémiologie et rhétorique du discours musical*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2008.
- Opéra et littérature*, Paris, L'Alphée, 1981.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- SANTURENNE, Thierry, *L'Opéra dans la fiction narrative française de 1850 à 1914*, Lille, ANRT, 2003.
- SACCO, Laure-Hélène, « Norma, personnage tragique de l'opéra romantique », *Arzanà : Le Personnage tragique. Littérature, théâtre et opéra italien*, n° 14, 2012, p. 147-157.
- SCHMITT, Axel, *Franz Liszt and the Don Juan fantasy : An interpretive study of meaning and dramatic narrative*, Thèse de Doctorat, University of California, 2004.

6. Webographie

a. Flûte

<https://newt.phys.unsw.edu.au/jw/virtual.html>

[*The virtual flute* est l'œuvre d'Andrew Botros, ancien étudiant d'informatique et d'ingénierie, qui a réalisé son projet de recherche de spécialisation au laboratoire d'acoustique musicale en 2001. Pour ce travail, Andrew a été le lauréat de la finale nationale du prix Siemen pour l'innovation ; 17 juillet 2022]

<http://www.oldflutes.com>

[Site internet de Rick Wilson. Ce site web présente des photos, des descriptions et des informations sur les flûtes historiques européennes et américaines de la Renaissance au XX^e siècle ; 17 juillet 2022]

<http://www.flutehistory.com>

[Ce site contient des informations et des ressources permettant d'en savoir plus sur la flûte traversière et la pratique de la flûte en Europe occidentale et en Amérique au cours des 800 dernières années ; 17 juillet 2022]

<http://robertbigio.com>

[Site web de Robert Bigio, flûtiste canadien spécialisé dans les flûtes historiques. Les publications de Bigio comprennent des contributions pour *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ; 17 juillet 2022]

<https://www.lalettredumusicien.fr>

[Site web de *La Lettre du Musicien* ayant publié plusieurs articles autour de l'histoire de la flûte en France ; 17 juillet 2022]

<https://www.theobald-boehm-archiv-und-wettbewerb.de/Musiknoten>

[Site web dédié Theobald Boehm – vie et œuvre – dirigé par son descendant, Ludwig Boehm ; 17 juillet 2022]

<https://www.deutsches-museum.de/sammlungen/musikinstrumente/sammlung-prager/theobald-boehm/>

[Site web du Deutsches Museum, où un catalogue d'instruments historiques –dont la flûte traversière– est proposé en ligne]

b. Chant lyrique

<https://www.olyrix.com>

[*Ôlyrix* est un site internet dédié à l'art lyrique, le dit d'entrée de jeu : « Tout l'opéra est là ». Sa base de données, forte de plusieurs centaines de milliers d'entrées, offre de l'exhaustivité et de l'exclusivité ; 30 août 2022]

<https://opera-inside.com>

[Guide en ligne de l'opéra, ses airs, ses personnages et ses chanteurs ; 30 août 2022]

<http://fomalhaut.over-blog.org/2018/07/le-repertoire-de-l-opera-de-paris-de-1821-a-1874-sous-la-restauration-et-le-second-empire.html>

[Le répertoire de l'Opéra de Paris (salle Peletier) de 1821 à 1874 sous la Restauration et le Second Empire ; 17 juillet 2022]

http://chronopera.free.fr/index.php?menu=consultation&contenu=consultation_roeuvre_affiche

[*Chronopéra* contient l'ensemble du répertoire donné à l'Opéra de Paris entre le 28 août 1749 et le 31 juillet 1989 ; 17 juillet 2022]

<https://www.artlyriquefr.fr>

[Cette association a pour objet de faire connaître l'histoire du chant en France, en particulier durant la période du Second Empire à la III^e République ; 17 juillet 2022]

c. Dictionnaires

<https://www.dictionnaire-academie.fr>

[Site web du *Dictionnaire de l'Académie Française* ; 30 août 2022]

<https://www.rae.es>

[Site web du *Dictionnaire de l'Académie Royale Espagnole*; 30 août 2022]

<https://data.bnf.fr>

[Le projet *data BnF* a pour but de rendre les données de la Bibliothèque nationale de France plus utiles sur le web. Ces pages articulent les différents contenus, liens et services que l'établissement fournit sur internet et met à disposition du public ; 30 octobre 2022]

<https://opac.rism.info/index.php?id=4&L=0>

[Site web du *Registre International des Sources Musicales* ; le 22 août 2022]

<https://www.rilm.org>

[Site web du *Registre International de la Littérature Musicale* ; 27 août 2022]

<http://www.bruzanemediabase.com>

[Ce site met à disposition du public de nombreuses informations sur le patrimoine musical français du XIX^e siècle rédigées par des musicologues et des historiens en lien avec l'équipe du Palazetto Bru Zane ; 30 août 2022]

https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Grand_Dictionnaire_universel_du_XIX_e_s/116449

[Site web de l'ouvrage de Pierre Larousse ayant voulu faire à la fois un dictionnaire et une encyclopédie, ce qui le conduit à mettre au point la formule du dictionnaire encyclopédique ; 30 octobre 2022]

<https://www-oxfordreference-com.bnf.idm.oclc.org>

[Site web du dictionnaire de l'*Oxford Music Online*, le site du *Grove Music Online*, proposant la lecture rapide des références que certaines entrées ont sur une multitude d'ouvrages ; 31 octobre 2022]

<https://www.oxfordmusiconline.com>

[Site web du dictionnaire de l'*Oxford Music Online*, le site du *Grove Music Online*, la première encyclopédie musicale en ligne au monde, offrant une couverture complète de la musique, des musiciens, de la création musicale et de la recherche musicale ; 31 octobre 2022]

- Philippe Bate, « Theobald Boehm », *Oxford Music Online*, 2013 (I/2001).
<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003374?rskey=DNCpWY> [Consulté le 22 octobre 2022].
- Edward Blakeman, « Taffanel, (Claude) Paul », *Oxford Music Online*, 20 janvier 2022.
<https://www.oxfordmusiconlinecom.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027363?rskey=z0bSU1&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022]
- Jeremy Montagu et al., « Flute », *Oxford Music Online*, 20 janvier 2001.
<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040569?rskey=F4bMDG&result=3> [Consulté le 22 octobre 2022]
- Christopher D.S. Field et al., « Fantasia » dans *Oxford Music Online*, 2001, p. 2.
Source :

- <https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048?rskey=DYi2Pv&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022].
- Charles Suttoni, « Piano fantasies and transcriptions » *Oxford Music Online*, 2001 (I/1992).
<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005677?rskey=HXgCvm&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022]
 - Alan Walker, « Franz Liszt » dans *Oxford Music Online*, 2001.
<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rskey=L10J0G&result=2> [Consulté le 22 octobre 2022]
 - Richard Macnutt, « Escudier » dans *Oxford Music Online*, 2001.
<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008980?rskey=ctOIL2&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022].
 - Susan Thiemann Sommer, « Ignace Xavier Joseph Leybach » dans *Oxford Music Online*, 2001.
<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016544?rskey=nK9GkO&result=1> [Consulté le 22 octobre 2022]
 - Roger Parker, « La Traviata », dans *Oxford Music Online*, 1992.
<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005794?rskey=JSUJS1> [Consulté le 19 août 2022]
 - William Ashbrook, « Lucia de Lammermoor » dans *Oxford Music Online*, 1992.
<https://www.oxfordmusiconline.com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004252?rskey=bgM8pQ&result=2> [Consulté le 19 août 2022]

d. Autres

<https://www.catawiki.com/fr/l/28325681-edgar-h-boutry-1857-1938-engels-freres-fondeurs-lille-sculpture-buste-en-hommage-au-maitre-jules-hermans-bronze-fin-du-xixe-siecle>

[Site des enchères ayant mis à la vente le buste en bronze de Jules Herman réalisé par le sculpteur Edgard H. Boutry ; 24 août 2022].

INDEX

Amateur, 22, 34, 49, 50, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 113, 119, 140, 144, 146, 161, 164, 170, 174, 203, 234, 235, 247, 251, 252, 257, 260, 261, 263, 264, 274, 275, 277, 279, 280, 281, 289, 341, 369, 415, 498, 502, 520, 579

ARTISTES LYRIQUES

Adelina Patti, 51, 53, 55, 58, 62, 83, 88, 89, 90, 96, 97, 98, 111, 112, 176, 178, 499, 542

Alexis de Garaudé, 148, 151, 155, 159, 160, 161, 565

Antoine Romagnesi, 157

Auguste Andrade, 161

Balthazar Lutgen, 154, 565

Beata-Carolina Östberg-Horwitz, 182

Christina Nilsson, 62, 180, 465, 466, 541

Emma Albani, 180, 181

Emma Calvé, 178

Emma Nevada, 53, 181

Enrico Delle Sedie, 161

Etienne Rey, 151, 195

Eugène Crosti, 157, 161

F. Piermarini, 138, 149

Gaetano Nava, 154, 155

Giovanni Battista Rubini, 46, 64, 65

Heinrich Panofka, 157, 159

Henriette Sontag, 178

Jean-Baptiste Faure, 62, 152, 565

Jenny Broch, 181, 182

Jenny Lind, 178

José-Melchior Gomis, 162

Joseph Mainzer, 149, 150, 151, 516

Jules Lefort, 153, 565

Julie Dorus-Gras, 46, 86, 97, 101, 112, 178, 179, 499

Lalla Miranda, 181

Laure Cinti-Damoreau, 97, 112, 178, 182

Léon Marie, 159

Lily Pons, 178

Luigi Bordèse, 151, 161

Manuel García, 80, 97, 98, 101, 141, 149, 153, 155, 156, 181, 379, 515, 536, 565

María Malibran, 65, 97, 541

Marie Decca, 181

Mathilde Marchesi, 53, 98, 182, 466, 517

Nelly Melba, 53, 112, 178, 180, 181, 466

Pauline Viardot, 51, 53, 62, 97, 151, 167, 183, 541

Zoé Mollé, 182

Bel canto, 7, 23, 29, 58, 79, 81, 86, 87, 89, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 107, 108, 130, 136, 141, 146, 157, 158, 159, 160, 161, 187, 192, 193, 197, 200, 202, 208, 228, 275, 290, 300, 313, 315, 319, 320, 322, 324, 327, 328, 330, 331, 335, 336, 351, 352, 363, 364, 376, 378, 379, 381, 432, 435, 439, 446, 447, 448, 453, 458, 463, 464, 465, 476, 486, 491, 492, 493, 496, 500, 503, 506, 544, 563, 566, 567, 568, 569, 570, 580

École française de la flûte, 12, 68, 79

ÉDITION MUSICALE

Maison Bathlot, 216, 217, 218, 247, 252, 374, 401, 522, 523, 525, 527, 529

Maison Benoit, 188, 190, 200, 223, 269, 283, 321, 323, 521

Maison Brandus et Dufour, 84, 95, 103, 127, 151, 157, 159, 173, 218, 219, 221, 222, 232, 234, 236, 242, 246, 247, 252, 257, 260, 275, 301, 329, 390, 391, 399, 403, 511, 513, 516, 518, 519, 520, 521, 523, 524, 526, 527, 528, 529, 531, 564

Maison Chabal, 217, 252, 511

Maison Choudens, 218, 219, 233, 234, 252, 260, 415, 416, 442, 443, 510, 513, 518, 519, 520, 521, 524, 526, 528, 529, 531

Maison Colombier, 159, 218, 252, 509, 516

Maison Durand, 218, 219, 228, 521, 530

Maison Escudier, 197, 198, 207, 217, 218, 224, 226, 234, 235, 247, 252, 269, 314, 316, 319, 324, 385, 401, 441, 509, 514, 518, 520, 521, 522, 523, 529, 530, 531, 533, 555

Maison Gérard, 218, 242, 247, 319, 368, 369, 380, 388, 389, 400, 464, 509, 511, 520, 521, 524, 527, 529, 530

Maison Girod, 157, 172, 217, 269, 274, 378, 514, 519, 520, 527

Maison Grus, 218, 219, 234, 247, 252, 260, 322, 352, 379, 516, 519, 520, 522, 526, 527, 528, 529, 542

Maison Heugel, 151, 152, 174, 210, 218, 219, 223, 247, 252, 290, 315, 319, 324, 399, 513, 514, 515, 516, 517, 520, 522, 524, 525, 528, 530, 534

Maison Imbault, 216, 226, 252, 257, 342, 349, 518, 519

Maison Janet et Cotelle, 212, 216, 217, 218, 232, 247, 252, 257, 260, 315, 386, 387, 391, 509, 518, 522, 564

Maison Leduc, 98, 210, 219, 220, 224, 226, 228, 233, 234, 242, 247, 252, 260, 266, 269, 274, 373, 375, 386, 388, 389, 390, 510, 511, 520, 522, 523, 536
Maison Lemoine, 153, 210, 217, 220, 226, 228, 233, 236, 268, 377, 402, 513, 514, 515, 516, 517, 519, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 530, 534, 536, 564
Maison Meissonnier, 103, 112, 120, 151, 218, 220, 223, 391, 509, 510, 513, 516, 523, 524, 525, 527
Maison Margueritat, 218, 219, 541
Maison Mayaud, 218, 219, 260
Maison Richault, 162, 220, 221, 252, 257, 318, 387, 510, 513, 514, 515, 519, 526, 528
Maison Schonenberger, 38, 84, 120, 151, 223, 233, 247, 252, 257, 260, 281, 343, 376, 509, 513, 516, 517, 518, 523, 525, 526
Maison Schott, 220, 222, 223, 228, 275, 323, 325, 369, 375, 386, 390, 402, 514, 515, 518, 519, 520, 521, 529, 530
Maison Souchet, 217, 252
Maison Troupenas, 218, 219, 220, 222, 232, 510, 518, 523, 530

FLUTISTES

Adrien de Vroye, 52, 73, 74, 75, 76, 90, 102, 181, 183, 226
Antoine Hugot, 83, 84, 95, 104, 122, 510
Antoine-Tranquille Berbiguier, 84, 103, 104, 209, 223, 226, 233, 244, 251, 281, 343, 402, 509, 511, 532
Anton-Bernhard Fürstenau, 68, 69, 70, 71, 77, 226
Baptiste Sauvlet, 74
Capitaine William Gordon, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 84, 120, 496, 509
Charles Mollé, 182
Cléopatre Tornborg, 171
Cora Cardigan, 113, 114, 564
Emil Prill, 75, 113
Eugène Walekiers, 100, 112, 209, 221, 226, 251, 509, 539
Felipe Ramírez Valdés, 171, 172
François Devienne, 30, 118, 120, 122, 509, 511
Giulio Briccialdi, 30, 54, 70, 113, 226, 308, 323, 324, 369, 370, 372, 538, 540, 566, 567
Giuseppe Gariboldi, 50, 90, 171, 172, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 234, 235, 242, 244, 245, 251, 301, 319, 342, 348, 349, 350, 352, 378, 385, 386, 388, 390, 399, 539, 564, 566, 567, 574
Henri Altès, 48, 50, 51, 56, 57, 61, 84, 90, 180, 212, 221, 226, 244, 268, 465, 468, 565
Jacques-Martin Hotteterre, 32, 118, 122, 283, 536
Jean Rémusat, 43, 90, 101, 171, 172, 173, 221, 224, 225, 226, 227, 233, 242, 244, 245, 266, 267, 269, 274, 317, 373, 374, 375, 377, 378,

379, 385, 386, 388, 389, 564, 565, 566, 567, 568
Jean-Louis Tulou, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 48, 50, 51, 59, 60, 61, 63, 69, 70, 77, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 103, 104, 112, 116, 117, 120, 127, 128, 131, 136, 178, 182, 202, 221, 223, 224, 226, 244, 269, 324, 329, 330, 342, 374, 376, 377, 391, 401, 402, 467, 476, 496, 497, 498, 499, 538, 566, 567
Joachim Andersen, 74, 75, 76, 537
Johann Georg Wunderlich, 83, 84, 95, 104, 122, 226, 253, 254, 510, 565
Johann George Tromlitz, 110, 111, 114, 500
Johann Joachim Quantz, 10
Johannes Donjon, 50, 61
John Radcliff, 70, 181
Joseph Guillou, 43, 50
Jules Demersseman, 54, 226, 269, 274, 468, 565
Jules Deneux, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 221, 222, 226, 244, 322, 342, 375, 377, 380, 386, 387, 442, 499, 566, 567, 568, 579
Jules Herman, 64, 221, 222, 226, 227, 233, 234, 242, 244, 245, 251, 266, 269, 271, 272, 301, 307, 314, 319, 320, 321, 323, 352, 368, 369, 372, 380, 381, 387, 388, 389, 400, 415, 464, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 520, 555, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 571, 572, 580
Lodoïs Ferranti, 226, 403, 440, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 510, 563, 564, 569, 570, 571, 580
Louis Dorus, 29, 30, 36, 37, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 57, 58, 59, 61, 77, 85, 86, 87, 89, 90, 96, 97, 101, 111, 112, 117, 120, 136, 171, 172, 178, 179, 221, 226, 233, 251, 386, 497, 498, 499, 579
Louis Drouet, 34, 84, 94, 95, 100, 101, 112, 226, 315, 318, 349, 350, 386, 387, 391, 402, 443, 509, 566, 567
Louis Fleury, 12, 49, 50, 51, 56, 58, 60, 83, 174, 178
Louis-Antoine Brunot, 51, 61, 226, 387, 468
Louis-Joseph Coninx, 39, 171, 173, 226, 232, 244, 247, 267, 268, 275, 366, 367, 390, 391, 402, 565, 567
Marcel Moyse, 76, 83, 114, 115, 178, 500, 539
Marguerite Forest-Anderson, 113, 114, 564
Maria Bianchini, 113
Mary Lyle Smith, 50, 113, 114, 178, 517, 564
Maximilian Schwedler, 45, 49, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 498, 537, 579
Michel Debost, 33, 82, 83
Michel Folz, 226, 275, 276, 325, 326, 565, 566
Paul Taffanel, 12, 30, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 75, 77, 83, 88, 89, 90, 96, 97, 98, 102, 107, 111, 112, 113, 114,

- 171, 173, 174, 181, 182, 183, 226, 242, 290, 324, 325, 399, 416, 443, 466, 498, 499, 500, 501, 531, 537, 538, 554, 564, 566, 579
- Paul-Agricole Génin**, 181, 226, 244, 269, 315, 316, 317, 319, 399, 401, 443, 566
- Paul-Hyppolite Camus**, 29, 36, 37, 39, 44, 48, 103, 120, 226, 509
- Philippe Gaubert**, 12, 98, 171, 174, 178, 181, 539
- Theobald Boehm**, 10, 12, 15, 21, 22, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 103, 112, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 170, 172, 175, 204, 207, 216, 221, 223, 224, 226, 236, 241, 243, 258, 269, 282, 283, 284, 286, 287, 304, 308, 314, 318, 320, 330, 331, 335, 372, 409, 414, 420, 442, 456, 459, 462, 465, 476, 479, 480, 484, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 502, 503, 506, 509, 510, 511, 512, 531, 532, 536, 538, 552, 554, 573, 579, 582
- Victor Bretonnière**, 206, 207, 212, 217, 244, 251, 315, 367, 441, 564, 565, 567
- Victor Coche**, 29, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 48, 84, 93, 104, 105, 106, 107, 118, 120, 496, 497, 509, 532, 565
- MAÎTRES D'OPÉRA**
- Adolphe Adam**, 46, 65, 177, 223, 292
- Ambroise Thomas**, 55, 174, 180, 228, 269, 290, 292, 311, 399, 404, 520, 522, 540
- André-Ernest-Modeste Grétry**, 16, 112, 172, 182, 311, 358, 362
- Camille Saint-Saëns**, 12, 52, 57, 83, 183, 193, 538, 539
- Carl Maria von Weber**, 16, 55, 58, 64, 65, 71, 80, 170, 226, 268, 293, 299, 306, 342, 348, 354, 362, 366, 373, 374, 376, 386, 387, 390, 402, 518, 519, 521, 522, 523, 537, 567
- Charles Gounod**, 65, 97, 153, 177, 180, 223, 228, 292, 307, 443, 519
- Charles Lecocq**, 292, 296, 301, 399, 400, 520
- Christoph Willibald Gluck**, 58, 90, 299, 539
- Daniel-François-Esprit Auber**, 65, 177, 178, 220, 223, 292, 307, 311, 390, 402, 518, 521, 523, 565
- Félicien David**, 1, 88, 177, 180, 181, 202, 268, 311, 317, 509, 517, 522, 536, 544, 548, 549, 550, 551
- François-Adrien Boieldieu**, 212, 315, 391, 516, 518, 519
- Friedrich von Flotow**, 173, 299, 306, 342, 354, 519, 520
- Fromental Halévy**, 54, 223
- Gaetano Donizetti**, 54, 58, 64, 112, 178, 179, 180, 182, 219, 222, 223, 226, 267, 293, 296, 299, 307, 308, 322, 336, 343, 362, 363, 402, 403, 406, 464, 465, 467, 469, 470, 471, 472, 474, 475, 476, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 491, 493, 494, 518, 519, 540, 544, 550, 566, 571, 572, 580
- Georges Bizet**, 177, 292, 393, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 518, 521, 542, 568, 569, 580
- Giacomo Meyerbeer**, 16, 51, 63, 89, 111, 178, 180, 203, 226, 275, 291, 292, 311, 318, 358, 362, 390, 403, 408, 518, 519, 521, 543, 545, 566
- Gioachino Rossini**, 24, 60, 64, 97, 158, 159, 177, 222, 223, 228, 269, 293, 299, 307, 308, 315, 316, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 343, 349, 362, 363, 379, 387, 388, 391, 400, 401, 402, 519, 520, 522, 523, 543, 544, 566, 567
- Giuseppe Verdi**, 58, 97, 217, 234, 235, 266, 269, 293, 299, 307, 308, 314, 316, 319, 320, 324, 349, 350, 362, 363, 385, 387, 401, 403, 440, 441, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 548, 551, 566, 567, 569, 570, 571, 580
- Jacques Offenbach**, 16, 177, 291, 292, 307, 545
- Johann Strauss**, 71, 226, 299, 307, 537
- Jules Massenet**, 177, 226, 296
- Léo Delibes**, 55, 177, 311, 315, 319, 520, 522
- Ludwig van Beethoven**, 52, 57, 64, 65, 84, 171, 191, 200, 299, 307, 546
- Richard Wagner**, 58, 70, 219, 226, 521, 546
- Saverio Mercadante**, 151, 299, 308, 323, 343, 518
- Victor Massé**, 177, 180, 182, 183, 292, 301, 520
- Vincenzo Bellini**, 64, 97, 173, 176, 219, 222, 223, 266, 267, 271, 272, 293, 299, 307, 308, 314, 317, 323, 343, 349, 362, 363, 368, 369, 370, 375, 400, 401, 402, 403, 519, 521, 522, 523, 544, 565, 567
- Wolfgang Amadeus Mozart**, 16, 24, 52, 57, 64, 77, 84, 90, 190, 191, 197, 293, 296, 299, 306, 348, 362, 367, 368, 377, 380, 388, 389, 401, 406, 408, 519, 521, 522, 523, 551, 567
- Personnages et traits de personnalité**, 9, 10, 15, 23, 24, 25, 44, 66, 87, 141, 145, 154, 155, 156, 157, 181, 266, 341, 343, 345, 349, 353, 367, 368, 369, 372, 373, 375, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 420, 426, 427, 433, 434, 437, 438, 439, 440, 444, 445, 448, 450, 451, 453, 454, 459, 462, 463, 464, 469, 470, 471, 474, 475, 480, 482, 484, 486, 487, 491, 493, 494, 501, 503, 504, 505, 506, 551, 553, 561, 563, 565, 569, 571, 574, 577, 580, 582

Salons musicaux, 13, 14, 18, 25, 46, 47, 59, 89, 111, 140, 144, 158, 161, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 192, 194, 203, 208, 228, 230, 235, 258, 264, 289, 308, 319, 341, 348, 373, 390, 399, 416, 443, 452, 463, 467, 469, 493, 496, 500, 501, 502, 506, 512, 520, 521, 533, 546, 547, 548, 566, 579, 582

TESSITURES VOCALES

Baryton, 24, 109, 386, 390, 393, 395

Basse, 24, 109, 159, 386, 390, 393, 395

Contralto, 24, 109, 386, 390, 393, 395

Mezzo-soprano, 24, 97, 109, 151, 386, 390, 391, **393**, 395, 399, 411, 514, 516, 563

Soprano, 24, 101, 109, 151, 386, 390, 393, 395, 469

Ténor, 24, 109, 386, 390, 393, 395, 469

Virtuosité, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 66, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 84, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 110, 111, 113, 114, 122, 124, 129, 130, 142, 144, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 187, 189, 190, 191, 192, 194, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 210, 216, 220, 221, 223, 224, 228, 229, 235, 237, 241, 243, 247, 248, 253, 258, 261,

263, 267, 269, 271, 272, 275, 278, 279, 280, 282, 288, 289, 290, 302, 307, 308, 313, 315, 316, 317, 318, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 341, 350, 351, 352, 356, 359, 362, 363, 364, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 395, 396, 414, 416, 419, 422, 423, 424, 429, 435, 437, 438, 439, 443, 445, 446, 448, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 459, 462, 464, 467, 469, 470, 474, 476, 478, 486, 488, 491, 492, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 540, 547, 549, 550, 565, 567, 568, 569, 570, 579, 580, 582

Vocalité, 1, 3, 9, 10, 15, 17, 21, 24, 51, 53, 54, 55, 58, 59, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 111, 114, 138, 141, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 157, 159, 161, 168, 176, 178, 179, 183, 187, 192, 195, 205, 208, 219, 263, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 307, 309, 313, 324, 325, 336, 341, 343, 352, 356, 362, 363, 364, 365, 367, 369, 372, 377, 379, 380, 386, 392, 393, 394, 396, 409, 411, 426, 427, 429, 431, 439, 441, 442, 443, 445, 448, 466, 467, 487, 496, 498, 499, 500, 501, 503, 504, 505, 506, 510, 514, 515, 516, 517, 539, 541, 565, 569, 572, 579, 582

TABLE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Paramètres utilisés lors de l'extraction des données des témoignages d'époque ..	18
Tableau 2 : Information consignée dans l'inventaire d'entrée au dépôt légal	19
Tableau 3 : Paramètres utilisés lors de l'extraction des données des partitions collectées	20
Tableau 4 : Paramètres utilisés lors de l'extraction des données des méthodes d'apprentissage sélectionnées.....	21
Tableau 5 : Paramètres utilisés lors de l'extraction des données locales des partitions	22
Tableau 6 : Paramètres utilisés lors de l'extraction des données locales des personnages	24
Tableau 7 : Différentes qualités du concept de son, annotées lors des examens du Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris entre 1873 et 1885 (flûte, hautbois, clarinette, basson, trompette, cor, cornet et trombone).....	53
Tableau 8 : Contenu abordé à l'intérieur des méthodes et pourcentage de récurrence en fonction du système d'instrument.....	126
Tableau 9 : Pourcentage dans la récurrence des différentes sections pédagogiques dans les méthodes de chant lyrique en France.....	145
Tableau 10 : Pourcentage dans la récurrence des différentes sections pédagogiques dans les méthodes de chant lyrique en France en fonction de la période politique	146
Tableau 11 : Bénéfices et intérêts des différents participants des soirées de la vie mondaine parisienne	166
Tableau 12 : Ensemble des maisons d'édition musical ayant déposé des partitions pour flûte durant le XIX ^e siècle français	214
Tableau 13 : Ensemble de compositeurs qui ont écrit pour la flûte traversière et dont ses œuvres ont été publiées en France	226
Tableau 14 : Proportion du répertoire pour la flûte traversière en fonction de l'instrument pratiqué par les compositeurs en France durant le XIX ^e siècle.....	229
Tableau 15 : Données de la production spécialisée : confrontation du pourcentage des compositions des Fantaisies dans la production de chaque compositeur et le pourcentage qui représente au sein de la production générale du genre	244
Tableau 16 : Données de l'édition spécialisée : confrontation du pourcentage de l'édition des Fantaisies dans la production de chaque éditeur et le pourcentage qui représente au sein de la production générale du genre.....	247
Tableau 17 : Auteurs spécialisés des transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique. Les auteurs flûtistes sont signalés en couleur rouge et les auteurs non-flûtistes en orange.....	251
Tableau 18 : Éditeurs spécialisés des transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique	252
Tableau 19 : Éditeurs spécialisés de l'air et variations pour flûte d'inspiration lyrique	257
Tableau 20 : Ensemble d'adjectifs utilisés comme attrait commercial dans les titres des différents ouvrages.....	258
Tableau 21 : Éditeurs spécialisés des formules alternatives pour flûte d'inspiration lyrique.	260
Tableau 22 : Proportion de la récurrence des différentes mentions de mouvement dans la Fantaisie pour flûte	271
Tableau 23 : Différences dans les points de vue de extraites l'analyse du répertoire pour flûte	280

Tableau 24 : Récurrence que chaque tonalité obtient au sein des Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra ; la couleur bleue représente les tons en bémols, celle en orange les tons en dièses et en vert les tons sans armure	282
Tableau 25 : Résultat sonore de chaque note de la gamme chromatique dans une flûte de système ancien.....	284
Tableau 26 : Récurrence de chaque tonalité dans la Fantaisie pour flûte en fonction de sa période de publication.....	288
Tableau 27 : Récurrence que chaque tonalité obtient dans la Fantaisie en fonction de la difficulté de la partition.....	289
Tableau 28 : La nationalité des compositeurs d'opéra comme paramètre pour comptabiliser le répertoire pour flûte d'inspiration lyrique.....	291
Tableau 29 : Ensemble d'opéras d'origine française avec de la récurrence dans le répertoire pour flûte	293
Tableau 30 : Ensemble d'opéras d'origine italienne avec de la récurrence dans le répertoire pour flûte	294
Tableau 31 : Ensemble d'opéras d'origine germanique avec de la récurrence dans le répertoire pour flûte	294
Tableau 32 : Nombre total des compositeurs et d'opéras sollicités à l'emprunt, en fonction de leur origine	299
Tableau 33 : Les airs d'opéra empruntés en fonction de la récurrence de cet emprunt et l'origine de l'opéra	302
Tableau 34 : Compositeurs et récurrence des opéras d'origine germanique dans la Fantaisie	306
Tableau 35 : Compositeurs et récurrence des opéras d'origine italienne dans la Fantaisie ...	308
Tableau 36 : Opéras d'origine française ayant été empruntés en au moins deux occasions dans la Fantaisie.....	310
Tableau 37 : Mise en comparaison de l'ornementation du point de vue des méthodes d'apprentissage, de Celletti et de celle observée dans les Fantaisies pour flûte	328
Tableau 38 : Pourcentage de l'utilisation des chromatismes, des broderies et d'ornementation traditionnelle dans les Fantaisies	334
Tableau 39 : Pourcentage du corpus d'étude utilisé lors de l'analyse des airs de cette partie investigation	342
Tableau 40 : Airs d'origine français à emprunt unique dans le répertoire pour flûte	345
Tableau 41 : Airs d'origine germanique à emprunt unique dans le répertoire pour flûte	345
Tableau 42 : Airs d'origine italienne à emprunt unique dans le répertoire pour flûte	346
Tableau 43 : Airs d'emprunt récurrent dans le répertoire pour flûte.....	348
Tableau 44 : Mise en comparaison d'airs à emprunt unique et à emprunt qualifié en fonction de leur origine.....	350
Tableau 45 : Corpus d'étude utilisé lors de l'analyse des airs des Fantaisies	352
Tableau 46 : Sections non utilisées des emprunts lyriques lors de l'analyse des airs des Fantaisies.....	353
Tableau 47 : Différentes sections des emprunts lyriques d'origine germanique lors de l'analyse des airs des Fantaisies	354
Tableau 48 : Différentes sections des emprunts lyriques d'origine italienne lors de l'analyse des airs des Fantaisies	355
Tableau 49 : Différentes sections des emprunts lyriques d'origine française lors de l'analyse des airs des Fantaisies	357
Tableau 50 : Mise en comparaison de la nature de l'emprunt en fonction de l'origine de l'opéra	359

Tableau 51 : Airs d'emprunt multiple d'origine germanique dans le genre de la Fantaisie pour flûte	360
Tableau 52 : Airs d'emprunt multiple d'origine français dans le genre de la Fantaisie pour flûte	360
Tableau 53 : Airs d'emprunt multiple d'origine italienne dans le genre de la Fantaisie pour flute	362
Tableau 54 : Différence dans la récurrence d'emprunt en fonction de l'origine de l'opéra...	363
Tableau 55 : Airs de récurrence qualifiée dans la Fantaisie pour flûte	364
Tableau 56 : Tableau des tonalités des airs d'origine et la transformation réalisée lors de l'emprunt ; détail de l'année d'édition, en rouge l'édition durant la première moitié du XIX ^e siècle	371
Tableau 57 : Distribution du corpus de travail de l'analyse des personnages issus des différents emprunts	384
Tableau 58 : Constitution du corpus spécifique de l'analyse des personnages issus et la distribution de ses différents emprunts	384
Tableau 59 : Classification des emprunts en fonction de la tessiture de voix dans la totalité du répertoire pour flûte	386
Tableau 60 : Distribution des emprunts en fonction de l'origine de leur opéra dans le répertoire de flûte.....	390
Tableau 61 : Classification des emprunts en fonction du genre et tessiture de voix des Fantaisies.....	393
Tableau 62 : Distribution des emprunts de la Fantaisie en fonction de l'origine de leur opéra	395
Tableau 63 : Nature des airs de récurrence interprétés par des rôles de soprano.....	404
Tableau 64 : Nature des airs de récurrence interprétés par des rôles de ténor.....	407
Tableau 65 : Les traits de personnalité des rôles de soprano.....	411
Tableau 66 : Les traits de personnalité des rôles de mezzo-soprano.....	411
Tableau 67 : Les traits de personnalité des rôles de contralto	411
Tableau 68 : Les traits de personnalité des rôles de ténor	413
Tableau 69 : Les traits de personnalité des rôles de baryton	413
Tableau 70 : Les traits de personnalité des rôles de basse.....	413
Tableau 71 : Ensemble d'emprunts utilisés par Ferranti dans la Fantaisie.....	443
Tableau 72 : Ensemble d'emprunts utilisés par Herman pour la construction de sa Fantaisie	469
Tableau 73 : Jules Herman, Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante, a) p. 13, Allegro vivace, m. 8-9 ; b) p. 13, Allegro vivace, m. 13 ; c) p. 13, Allegro vivace, m. 21-24 ; d) p. 14, Allegro vivace, m. 48-49 et e) p. 14, Allegro vivace, m. 54-55, utilisation de différents ornements d'origine belcantiste	492
Tableau 74 : Distribution narratologique des emprunts	494

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : Paul et Jules Taffanel (ca. 1854)	50
Figure 2 : Signora Maria Bianchi	
Figure 3 : Miss Cora Cardigan	
Figure 4 : Marguerite de Forest-Anderson	
Figure 5 : Miss Mary Lyle Smith	113
Figure 6 : Victor Bretonnière, Grande Fantaisie sur les airs de « Pierre de Medicis », attrait publicitaire dans la couverture, phénomène social de « La Flûtomanie »	206
Figure 7 : Victor Bretonnière, Fantaisie brillante sur les motifs favoris de « La Butte des moulins », marque de la cuvette	212
Figure 8 : Étienne Gebauer, Airs de Montano de Berton, Couverture, détail de l'adresse dans partition imprimée chez l'éditeur Janet et Cotelle	216
Figure 9 : Henry Lemoine, 20 ^e Bagatelle pour le piano avec accompagnement de flûte, détail de l'adresse dans partition imprimée chez l'éditeur Janet et Cotelle	217
Figure 11 : Giuseppe Gariboldi, École du flûtiste, , détail de la couverture-annonce de l'éditeur Brandus & Cie	222
Figure 12 : Annonce de collection dans la couverture des Illustrations musicales de Jean Rémusat	225
Figure 13 : Acte de séparation de biens de Lodoïs et Valentine Ferranti	441
Figure 14 : Publication outre atlantique de l'appel à candidature du Cercle artistique de Paris	442
Figure 15 : Jules Herman, Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante, couverture	468

TABLE DES EXEMPLES

Exemple 1 : Victor Coche, <i>Méthode</i> , 1839, p. 82, définition du chevron et son association à la vocalité.....	106
Exemple 2 : Victor Coche, <i>Méthode</i> , 1839, p. 82, différents usages du chevron et son association au vibrato.....	106
Exemple 3 : Pierre Baillot, <i>L'art du violon</i> , p. 138, explication de la technique du vibrato du violon	107
Exemple 4 : Jean-Baptiste Faure, <i>La voix et le chant</i> , p. 12, extraits opératiques clarifient le contenu théorique	152
Exemple 5 : Manuel Garcia, <i>École Garcia</i> , 1847, p. 66, utilisation des extraits opératiques afin de clarifier le contenu théorique	153
Exemple 6 : Jules Lefort, <i>Méthode de chant</i> , 1874, p. 84, utilisation des extraits opératiques avec l'objectif de vocaliser.....	153
Exemple 7 : Balthazar Lutgen, <i>École chantante</i> , 1867 p. 25, utilisation des extraits opératiques avec l'objectif de vocaliser	154
Exemple 8 : Alexis de Garaudé, <i>Méthode de vocalisation et de chant</i> , 1854, p. 63, étude des traits de personnalité en fonction des différents mouvements opératiques.....	155
Exemple 9 : Manuel Garcia, <i>École Garcia</i> , 1847, p. 82-83, traits de personnalité ajoutés, indication de la puissance de l'interprétation	156
Exemple 10 : Henry Altès, <i>Chants du rossignol</i> , p. 75-77, corrections et ratures manuscrites sur une version de preuve.....	212
Exemple 11 : Daniel-François-Esprit Auber, <i>Choix des plus jolis airs de « Haydée »</i> , p. 6 et Couverture. Dysphasie existante entre la date d'impression et celle d'entrée dans l'institution du dépôt légal	220
Exemple 12 : Johann Georg Wunderlich, <i>Air varié de « La Molinara »</i> , différents extraits de la partition de flûte.....	254
Exemple 13 : Jean Rémusat, <i>Les Échos d'Italie</i> , p. 2-3, division en deux mouvements distincts	267
Exemple 14 : Louis-Joseph Coninx, <i>Fantaisie sur « Norma »</i> , p. 1-2, utilisation de l'air et variation	268
Exemple 15 : Jules Herman, <i>Fantaisie sur des motifs de « Norma »</i> , p. 3-4, transformation du thème de <i>Norma</i> de Bellini en une variation très virtuose et rapide.....	271
Exemple 16 : Jules Demersseman, <i>Les débuts du jeune flûtiste</i> , p. 6, partition de flûte d'allure visuellement simplifiée	274
Exemple 17 : Jean Rémusat, <i>Souvenir sur « Le Barbier de Séville »</i> , p. 1, partition de flûte d'allure visuellement encombrée.....	274
Exemple 18 : Louis-Joseph Coninx, <i>Fantaisie sur « L'Africaine »</i> , p. 1, partition de flûte d'allure compliquée	275
Exemple 19 : Michel Folz, <i>Grande Fantaisie pour la flûte sur des motifs de « Norma »</i> , p. 4- 5, partition de flûte d'allure compliquée et visuellement très chargée	276
Exemple 20 : Jules Herman, <i>Fantaisie sur « I Lombardi alla prima crociata »</i> , p. 2, <i>Variation</i> , m. 7-8, succession d'octaves	314
Exemple 21 : Jules Herman, <i>Fantaisie « Norma » de Bellini</i> , p. 7, <i>Allegro</i> , m. 53-58, succession de notes d'intervalles très écartés.....	314

Exemple 22 : Victor Bretonnière, <i>Fantaisie brillante sur les motifs favoris de « La Butte aux moulins »</i> , p. 3, Presto, succession rapide de notes d'intervalles très écartés en fin d'œuvre	315
Exemple 23 : Louis Drouet, <i>Fantaisie facile sur l'air de « Barbier de Séville »</i> , p.3, <i>Variation II</i> , m. 63-69, passage de notes arpégées	315
Exemple 24 : Paul-Agricole Génin, <i>Fantaisie sur l'opéra « Lakmé »</i> , p. 4, Andantino, m. 35-42, passage de notes arpégées	316
Exemple 25 : a) « O che muso, che figura », Acte I, <i>L'Italienne à Alger</i> de Rossini ; b) « Bell'alme generose », Finale, <i>Elisabetta regina d'Inghilterra</i> de Rossini, passages de notes arpégées	316
Exemple 26 : Paul-Agricole Génin, <i>Fantaisie pour flûte sur « Un Ballo in Maschera »</i> , p. 3, <i>Variation</i> , m. 25-33, passage de notes répétées nécessitant le double coup de langue .	317
Exemple 27 : Jean Rémusat, <i>Fantaisie sur la « Niobe »</i> , p. 7, <i>Variation IV</i> , m. 27, passage de notes répétées nécessitant le triple coup de langue.....	317
Exemple 28 : Jules Parent, <i>Souvenir sur « La Somnambule »</i> , p. 2, <i>Variation</i> , p. 59-64, passage mélangeant les octaves et les notes répétées nécessitant le double coup de langue	317
Exemple 29 : Louis Drouet, <i>Fantaisie pour flûte sur un motif de Carafa</i> , p. 2, <i>Andantino</i> , m. 36-37, passage chromatique ascendant et descendant	318
Exemple 30 : Théophile Lalliet, <i>Fantaisie Concertante pour flûte et hautbois sur « L'Étoile du Nord » de Meyerbeer</i> , p. 4, m. 87, passage chromatique descendant nécessitant le double coup de langue	318
Exemple 31 : Paul-Agricole Génin, <i>Fantaisie sur l'opéra « Lakmé »</i> , p. 5, <i>Allegretto</i> , m. 32- 41, passage de gammes rapides descendantes.....	319
Exemple 32 : Giuseppe Gariboldi, <i>2^e Fantaisie de salon sur « La Bohémienne »</i> , p. 2, m. 94- 103, passage de gammes rapides fondamentalement ascendantes	319
Exemple 33 : Jules Herman, <i>Grande Fantaisie sur « I Lombardi » de Verdi</i> , p. 2, <i>Variation</i> , m. 12-134, passage de gammes rapides en forme de roulade	320
Exemple 34 : a) « Sprezzo quel don che versa », <i>Maestoso</i> , <i>La Cenerentola</i> de Rossini ; b) « Fellon la pena avrai », <i>Maestoso</i> , <i>Elisabetta regina d'Inghilterra</i> de Rossini et c) « Ah, dov'è, dov'è il cemento », Acte I, <i>Semiramide</i> de Rossini, passages en forme de roulade signalés comme belcantistes.....	320
Exemple 35 : Jules Herman, <i>Grande Fantaisie pour flûte sur « Il Trovatore »</i> , p. 3, <i>Allegretto</i> , m. 51-57, passage en forme broderie descendante	321
Exemple 36 : Jules Herman, <i>Grande Fantaisie pour flûte sur « Il Trovatore »</i> , p. 5, <i>Allegro moderato</i> , m. 41, passage en forme broderie ascendante.....	321
Exemple 37 : « Tornami a dir che m'ami » dans <i>La Cambiale di matrimonio</i> de Rossini, passage en forme broderie signalé comme d'origine belcantiste	322
Exemple 38 : Jules Deneux, <i>Souvenir de Donizetti</i> , p. 4, <i>Larghetto</i> , m. 33-42, passage reprenant l'ornementation traditionnelle.....	322
Exemple 39 : Jules Herman, <i>Fantaisie sur les motifs de « Norma »</i> , p. 4, <i>Variation</i> , m. 1-8, passage faisant usage de la technique de l'auto accompagnement.....	323
Exemple 40 : Giulio Briccialdi, <i>Fantaisie sur les motifs de l'opéra « Il Bravo »</i> , p. 4, <i>Andante grazioso</i> , m. 19, passage faisant usage de la technique de l'auto accompagnement en mouvement lent	324
Exemple 41 : Jean-Louis Tulou, <i>Fantaisie sur « Il Trovatore »</i> , p. 7, <i>Allegro</i> , m. 27, passage cadentiel	324
Exemple 42 : Paul Taffanel, <i>Grande Fantaisie sur « Jean de Nivelle »</i> , p. 1, m. 14, long passage cadentiel	325

Exemple 43 : Michel Folz, <i>Fantaisie sur un thème de « Mosé » de Rossini</i> , p. 6, <i>Variation III, Cadenza a piacere</i> , passage cadentiel de grande importance.....	326
Exemple 44 : a) « Se per voi le care io torno », <i>La Pietra del paragone</i> de Rossini et b) « Giuri omaggio », Finale de l'Acte I, <i>La Pietra del paragone</i> de Rossini, passages de vocalisations cadentielles signalés comme d'origine belcantiste	327
Exemple 45 : Jean-Louis Tulou, <i>Fantaisie sur « Les Diamants de la Couronne »</i> , p. 5, <i>Variation II</i> , m. 1-9, passage nécessitant l'usage du double coup de langue.....	330
Exemple 46 : a) Louis Drouet, <i>Air varié della « Molinara »</i> détail de partition flûte et piano, p. 4, <i>Variation II</i> , m.1-11, élaboration et transformation virtuose du thème emprunté ; b) Giuseppe Gariboldi, « <i>Il trovatore</i> » de G. Verdi, p. 2, m. 1- 16, transcription facile et simple adaptation du thème emprunté	350
Exemple 47 : a) « O ! Wie wogt es schîn schön », <i>Obéron</i> de C. M. von Weber, détail sur partition chant et piano, écriture musicale en fonction des syllabes des vers ; b) « Und ob die Wolke sie verhülle », <i>Der Freischutz</i> de C. M. von Weber, détail de partition chant et piano, écriture musicale en fonction des syllabes des vers	366
Exemple 48 : Louis-Joseph Coninx, <i>Fantaisie sur les motifs d'« Oberon »</i> , p. 2, <i>Andante</i> , m. 1-14, écriture musicale regroupée en fonction de la pulsation.....	367
Exemple 49 : Victor Bretonnière, <i>Souvenir du « Freyschutz »</i> , p. 1, <i>Andante</i> , m. 1-10, écriture musicale regroupée en fonction de la pulsation mais avec des libertés d'origine lyrique	367
Exemple 50 : a) « Non più andrai, farfallone amoroso », <i>Les Noces de Figaro</i> de W. A. Mozart, détail sur partition chant et piano, m. 1-11 ; b) Jules Herman, <i>Fantaisie sur « Les Noces de Figaro »</i> , p. 3, <i>Allegro</i> , m. 1-12, besoin d'adaptation de l'emprunt dans un registre de flûte différent à celui de la tessiture originale	368
Exemple 51 : a) « Son vergin vezzosa », <i>I Puritani</i> de Vincenzo Bellini ; b) Jules Herman, <i>Fantaisie sur « I Puritani »</i> , p. 3, <i>Allegro moderato</i> , m. 1-23, détail sur partition de flûte, adaptation tonale et à une tessiture différente de l'emprunt original, écriture syllabique	369
Exemple 52 : a) « D'un pensiero e d'un accento », <i>La Sonnambula</i> de Vincenzo Bellini ; b) Giulio Briccialdi, <i>Fantaisie sur les motifs de « La Sonnambula »</i> , op. 110, p. 2, <i>Andante sostenuto</i> , m. 1-11, adaptation à une tessiture plus grave de l'emprunt original	370
Exemple 53 : Jean Rémusat, <i>Fantaisie sur « Oberon »</i> , p. 4, <i>Andante</i> , m. 25-37, maintient de l'essence calme du discours narratif original	374
Exemple 54 : A. Tulou, <i>Fantaisie facile sur « Oberon »</i> , p. 4, <i>Andante</i> , m. 33-45, maintient du discours narratif original, utilisation d'un pont de contextualisation	374
Exemple 55 : Jules Deneux, <i>Fantaisie sur « La Sonnambula »</i> , p. 4, <i>Andante sostenuto</i> , m. 22-26, utilisation d'artifices de virtuosité afin de modifier le caractère mélancolique de l'air original	375
Exemple 56 : Jean Rémusat, <i>Fantaisie sur « le Barbier de Séville »</i> , p. 2, <i>Andante con espressivo</i> [sic], m. 1-20, utilisation la surprise d'un final contrasté afin de modifier le caractère mélancolique d'un air.....	375
Exemple 57 : Jean-Louis Tulou, <i>Fantaisie sur « Robin des Bois »</i> , <i>Variations I et Variation II</i> , utilisation des variations de virtuosité afin de modifier le caractère de l'air original ...	376
Exemple 58 : Jules Deneux, <i>Fantaisie sur « les Noces de Figaro »</i> , p. 2, <i>Andante con moto</i> , m. 1-24 ; p. 2, <i>Variation I</i> , m. 1- 7 ; p. 3, <i>Variation II</i> , m. 1-13, utilisation des variations de virtuosité afin de sublimer le caractère de l'air original.....	377
Exemple 59 : Jean Rémusat, <i>Fantaisie sur « les Noces de Figaro »</i> , p. 3, <i>Allegro</i> , m. 15-28, utilisation de la virtuosité progressive sans recours à la variation	378

Exemple 60 : Giuseppe Gariboldi, <i>Fantaisie sur « La Sonnambula »</i> , p. 4, <i>Andante sostenuto</i> , m. 27-35, utilisation d'une virtuosité exacerbée dans un thème originalement calme ..	378
Exemple 61 : Jean Rémusat, <i>Fantaisie-Caprice sur « Le Barbier de Séville »</i> , p. 3, <i>Cantabile</i> , m. 1-19, utilisation d'un passage calme afin de développer la virtuosité instrumentale	379
Exemple 62 : Jules Herman, <i>Fantaisie sur « La Sonnambula »</i> , p. 2, <i>Moderato</i> , m. 24-37, utilisation d'un passage cadentiel à mode d'introduction	380
Exemple 63 : Jules Deneux, <i>Fantaisie sur « Les Noces de Figaro »</i> , p. 1, <i>Allegro</i> , m. 9-13, utilisation d'un passage cadentiel à mode de renforcement du suspense	380
Exemple 64 : Jules Herman, <i>Fantaisie sur « Le Barbier de Séville »</i> , p. 1, <i>Introduction</i> , utilisation de la technique du bel canto afin de sublimer la virtuosité instrumentale....	381
Exemple 65 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 2, <i>Allegro moderato</i> , m. 1-4, introduction du piano utilisant le motif du thème de l'anxiété.....	418
Exemple 66 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 2, <i>Allegro moderato</i> , m. 1-8, introduction de la flûte avec un motif original en dolce	418
Exemple 67 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 3, <i>Allegro</i> , m. 1-11, thème de l'obsession de la flûte avec des motifs en imitation des roulades	419
Exemple 68 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 3, <i>Allegro</i> , m. 12-15, final doux et calme de l'introduction de la flûte.....	420
Exemple 69 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 3, <i>Andante moderato</i> , m. 1- 4, surprise du trémolo en mf dans la partie du piano	420
Exemple 70 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 3-4, <i>Andante moderato</i> , m. 5-21, thème de l'anxiété chanté par la flûte sur un accompagnement en trémolo	421
Exemple 71 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , a) p. 4, <i>Andante moderato</i> , m. 29-30 et b) p. 4, <i>Moderato</i> , m. 1-4, anticipation tonale du passage cadentiel et résolution	421
Exemple 72 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 4-5, <i>Moderato</i> , m. 10- 16, développement des séries volatine.....	422
Exemple 73 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 5, <i>Moderato</i> , m. 15-29, accélération du schéma harmonique des séries volatine	423
Exemple 74 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 5, <i>Moderato</i> , m. 30-37, roulades dans la partie de flûte et du piano en mouvement contraire	424
Exemple 75 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 6, <i>Moderato</i> , m. 38-47, retour au calme avec phrases longues : zone de décélération	425
Exemple 76 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 6, <i>Moderato</i> , m. 48-50, nécessité de timbre de flûte cristallin dans son registre suraigu	425
Exemple 77: François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 6, <i>Allegro moderato</i> , m. 1-14, retour du thème de l'anxiété et suspension théâtral ..	426
Exemple 78 : a) Mesures de l'Introduction de « Habanera », <i>Carmen</i> de Georges Bizet et b) François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 7, Habanera, m. 1-3, reprise identique de l'accompagnement original	427

Exemple 79 : a) « Habanera », <i>Carmen</i> de Georges Bizet et b) François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 7, Habanera, m. 15-19, adaptation instrumental de la terminologie lyrique	428
Exemple 80 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 7, Habanera, m. 4-7, demande de soin de la sonorité du thème central.....	428
Exemple 81 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 7, Habanera, m. 33-35, soin de la sonorité dans passage des vers de forte charge dramatique	429
Exemple 82 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 8, Habanera, m. 36-42, utilisation d'une zone tutti à mode afin d'introduire la variation	429
Exemple 83 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 8, <i>Variation I</i> , m. 1-6, utilisation des broderies belcantistes comme fondement de la variation	430
Exemple 84 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 8, <i>Variation I</i> , m. 7-10, utilisation des ressources belcantistes renforçant le caractère	430
Exemple 85 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 9, <i>Variation I</i> , m. 20, utilisation de grands intervalles d'imitation vocale.....	431
Exemple 86 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 9, <i>Variation I</i> , m. 33-36, simplicité de l'accompagnement comme pont inter sections	431
Exemple 87 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 10, <i>Variation II</i> , m. 10- 13, création artificielle de vitesse, roulades diatoniques et chromatiques	432
Exemple 88 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 11, <i>Variation II</i> , m. 26- 29, combinaison des notes répétées et des roulades diatoniques et chromatiques.....	432
Exemple 89 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 11, <i>Variation II</i> , m. 32- 33, final de section « avec brio »	433
Exemple 90 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 12, <i>Chanson de Bohème</i> et <i>Final</i> , m. 19-31, utilisation du timbre de la flûte pour alterner les différents rôles de personnages	434
Exemple 91 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 12, <i>Chanson de Bohème</i> et <i>Final</i> , m. 32-56, section de virtuosité rampante instrumentale d'origine belcantiste.....	435
Exemple 92 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 13, <i>Chanson de Bohème</i> et <i>Final</i> , m. 69-77, zone de décélération à mode de pont intersections.....	436
Exemple 93 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 14-15, <i>Allegro moderato</i> , m. 78-87, section mixte de thème varié et thème chanté .	437
Exemple 94 : François Borné, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « Carmen » de Bizet</i> , p. 15, <i>Presto</i> , m. 103-109, coda finale utilisant la ressource ornamentale des roulades et des notes répétées	438
Exemple 95 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 2, <i>Introduction</i> , m. 9-15, accompagnement en trémolo sur une pédale de tonique.....	446
Exemple 96 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 2-3, <i>Introduction</i> , m. 16, cadence d'inspiration belcantiste.....	446

Exemple 97 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 3, <i>Introduction</i> , m. 20-28, différence de traitement narratif dans l'écriture des nuances.....	447
Exemple 98 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 3, <i>Introduction</i> , m. 37, neuvième de dominante comme départ de la cadence d'inspiration belcantiste	447
Exemple 99 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 4, <i>Andantino</i> , m. 1- 8, caractère de l'exposition du thème d'Alfredo	448
Exemple 100 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , a) p. 2, <i>Andantino</i> , m. 1-25 et b) p. 3, m. 26-57, indications trompeuses des différentes dynamiques d'intensité	449
Exemple 101 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 5, <i>Allegretto</i> , m. 1- 4, mesures de transition	451
Exemple 102 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 5, <i>Allegretto</i> , m. 5- 7, mise en mouvement de la valse.....	451
Exemple 103 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 6, <i>Allegretto</i> , m. 50-55, rôle co-soliste du piano	452
Exemple 104 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 7, <i>Variation</i> , m. 1- 9, passage de virtuosité d'inspiration belcantiste	453
Exemple 105 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 8-9, <i>Allegro vivace</i> , m. 1-7, introduction à l'image d'une <i>Stretta</i> dell'introduzione et entrée du soliste	454
Exemple 106 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 5, <i>Allegro vivace</i> , m. 1-7, différence des tempi, cadence d'origine	454
Exemple 107 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 5, <i>Andantino</i> , m. 1- 11, utilisation des dynamiques erronées lors de l'adaptation du thème original	455
Exemple 108 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 5, <i>Andantino</i> , m. 26- 45, utilisation des dynamiques afin d'indiquer le caractère dramatique à imprimer	455
Exemple 109 : « Ah ! Fors'è lui », <i>La Traviata</i> de G. Verdi, brève cadence originale.....	456
Exemple 110 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 5, <i>Andantino</i> , m. 40- 53, élongation de la cadence originale du thème emprunté	456
Exemple 111 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 11, <i>Allegro</i> , m. 6- 10, élimination du rôle de co-soliste	457
Exemple 112 : a) « Sempre libera », <i>La Traviata</i> de G. Verdi et b) Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 11, <i>Allegro</i> , m. 19-21, interversion des fonctions instrumentales	458
Exemple 113 : a) « Sempre libera », <i>La Traviata</i> de G. Verdi ; Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , b) p. 12, <i>Allegro</i> , m. 30-32 et c) p. 12, <i>Allegro</i> , m. 34-36, altération du thème original en utilisant le ressource des notes répétées	458
Exemple 114 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 6, <i>Allegro</i> , m. 40- 51, section faisant usage intensive des roulades d'origine	459
Exemple 115 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 13, <i>Allegro</i> , m. 54- 62, modification des tessitures dans la partition du piano	459

Exemple 116 : a) « Addio del passato », <i>La Traviata</i> de G. Verdi et b) Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 14, <i>Andantino grazioso</i> , m. 1-3, différence du caractère dans la transformation de l'emprunt.....	461
Exemple 117 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 7, <i>Andantino grazioso</i> , m. 16-20, utilisation d'une tessiture différente pour la différenciation des personnages	462
Exemple 118 : Lodoïs Ferranti, <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi</i> , p. 7, <i>1^o Tempo</i> , m. 21-45, utilisation de la technique d'écriture arpégé d'autres instruments	463
Exemple 119 : a) « Fra poco me rivovero », <i>Lucia de Lammermoor</i> de G. Donizetti et b) Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 1, <i>Introduction</i> , m. 1-10, utilisation du thème original comme motif architectural.....	472
Exemple 120 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 1, <i>Introduction</i> , m. 11- 19, présentation cadentielle de chaque soliste.....	473
Exemple 121 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 2, <i>Maestoso</i> , m. 1-12, section cadentielle commune avec accompagnement harmonique du piano	474
Exemple 122 : a) « Fra poco me ricovero », <i>Lucia di Lammermoor</i> de G. Donizetti et b) Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 2, <i>Larghetto</i> , m. 1-8, traitement de l'emprunt du thème original avec ajouts ornementaux.....	475
Exemple 123 : a) « Fra poco me ricovero », <i>Lucia di Lammermoor</i> de G. Donizetti et b) Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 3, <i>Larghetto</i> , m. 9-12, transformation cadentielle d'un ritardando au thème original	476
Exemple 124 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 4, <i>Larghetto</i> , m. 36, passage cadentiel de fin de section.....	477
Exemple 125 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 4, <i>Moderato</i> , m. 1-7, passage dialogué	477
Exemple 126 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 5, <i>Piu vivo</i> , m. 1-9, changement du caractère de section vers une écriture verticale	478
Exemple 127 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 5, <i>Piu vivo</i> , m. 17, scène de la folie à deux flûtes.....	479
Exemple 128 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 6, <i>Piu vivo</i> , m. 17, développement de la scène de la folie à deux flûtes	479
Exemple 129 : a) « Tu che a Dio spiegasti », <i>Lucia di Lammermoor</i> de G. Donizetti et b) Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 6, <i>Moderato</i> , m. 1-10, développement ornemental des vers originaux	481
Exemple 130 : a) « Tu che a Dio spiegasti », <i>Lucia di Lammermoor</i> de G. Donizetti ; b) Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 7, <i>Piu mosso</i> , m. 1-6, absence des vers faisant allusion au suicide	482
Exemple 131 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 7, <i>Piu mosso</i> , m. 7-18, finale de section confié au piano	483
Exemple 132 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 8, <i>Allegro moderato</i> , m. 1- 8, indication d'intensité vers une puissance du volume sonore.....	484
Exemple 133 : a) « Maledetto sia l'istante », <i>Lucia di Lammermoor</i> de G. Donizetti et b) Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 8, <i>Allegro moderato</i> , m. 1-3, différence dans le caractère original de l'accompagnement du piano et celui de la Fantaisie.....	485

Exemple 134 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 8, <i>Allegro moderato</i> , m. 9- 16, contraste entre la sobriété du thème et l'accompagnement orné de la première flûte	486
Exemple 135 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 9, <i>Allegro moderato</i> , m. 17-20, annotation d'insistance vocale	487
Exemple 136 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 9, <i>Allegro moderato</i> , m. 26- 29, augmentation du volume sonore afin d'intensifier le dramatisme	487
Exemple 137 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 9-10, <i>Allegro moderato</i> , m. 30-36, augmentation dramatique artificielle : modulation	488
Exemple 138 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 10, <i>Allegro moderato</i> , m. 43-46, cadence sur pédale en trémolo de dominante	488
Exemple 139 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 11, <i>Allegro moderato</i> , m. 1- 10, simplicité de l'adaptation des vers originaux	489
Exemple 140 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 11, <i>Allegro moderato</i> , m. 21-27, contraste des messages qui se dégage d'une écriture différente entre la flûte seconde et le piano	490
Exemple 141 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 12, <i>Allegro moderato</i> , m. 28-32, accompagnement arpégé dans la main droite du piano	490
Exemple 142 : a) « Verrano a te sull'aure », <i>Lucia di Lammermoor</i> de G. Donizetti et b) Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 12, <i>Allegro moderato</i> , m. 40-45, accompagnement arpégé dans la main droite du piano	491
Exemple 143 : Jules Herman, <i>Souvenir de « Lucie de Lammermoor » : Fantaisie concertante</i> , p. 14, <i>Più mosso</i> , m. 27- 33, accords finaux et cadence plagale	493

TABLE DES GRAPHIQUES

Graphique 1 : Représentation de la courbe de production en France des méthodes pour flûte traversière	116
Graphique 2 : Proportion de la production en France des méthodes pour flûte en fonction du mécanisme de l'instrument.....	117
Graphique 3 : Représentation de la courbe de production en France des méthodes pour la flûte ancienne	118
Graphique 4 : Représentation de la courbe de production en France des méthodes pour la flûte de système Boehm	119
Graphique 5 : Représentation de la courbe de production en France des méthodes pour les deux flûtes	120
Graphique 6 : Production en France des différentes méthodes pour flûte en fonction de son mécanisme	121
Graphique 7 : Représentation de l'évolution dans la production des méthodes à système exclusif pour flûte en France	123
Graphique 8 : Représentation de la différence d'évolution dans la production des méthodes pour flûte en France	124
Graphique 9 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de la théorie générale dans les méthodes pour flûte en France	127
Graphique 10 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de l'embouchure dans les méthodes pour flûte en France	128
Graphique 11 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de la tenue dans les méthodes pour flûte en France	129
Graphique 12 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement des ornements dans les méthodes pour flûte en France	130
Graphique 13 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de la respiration dans les méthodes pour flûte en France	131
Graphique 14 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de l'histoire de la flûte dans les méthodes pour flûte en France	132
Graphique 15 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de l'entretien de la flûte dans les méthodes pour flûte en France	133
Graphique 16 : Pourcentage réel et en valeurs absolues du traitement de la beauté du son dans les méthodes pour flûte en France	135
Graphique 17 : Représentation de la courbe de production en France des méthodes pour chant lyrique	139
Graphique 18 : Pourcentage de la récurrence du différent contenu dans les méthodes de chant lyrique en France	142
Graphique 19 : Différence de pourcentage dans la récurrence en fonction de la catégorie du contenu dans les méthodes de chant lyrique en France	143
Graphique 20 : Représentation comparative des différentes sections du contenu pédagogique dans les méthodes de chant lyrique en France	147
Graphique 21 : Représentation de l'impact comparé de la récurrence de la théorie générale dans les méthodes de chant lyrique en France	148
Graphique 22 : Représentation de l'impact comparé de la récurrence des principes mécaniques de la voix dans les méthodes de chant lyrique en France	150
Graphique 23 : Représentation de l'impact comparé de la récurrence de l'utilisation d'airs d'opéra dans les méthodes de chant lyrique en France	152

Graphique 24 : Représentation de la tendance de l'utilisation des traits de personnalité dans les méthodes de chant lyrique en France	156
Graphique 25 : Représentation de la tendance de la récurrence de la beauté de son dans les méthodes de chant lyrique en France.....	158
Graphique 26 : Pourcentage de la production de méthodes de chant lyrique en France en fonction de la période.....	160
Graphique 27 : Ensemble de la production musicale française des éditeurs ayant publié au moins 10 œuvres pour flûte.....	214
Graphique 28 : Graphique comparant la production totale pour flûte et celle des éditeurs spécialisés (+ 10 œuvres)	215
Graphique 29 : Représentation de la production des compositeurs pour flûte, dont 10 de ses œuvres ont été publiées en France durant le XIX ^e siècle.....	227
Graphique 30 : Proportion de différents instruments pratiqués par la totalité des compositeurs confrontée à la quantité du répertoire composé pour flûte en fonction de l'instrument pratiqué par les compositeurs	230
Graphique 31 : Représentation visuelle du volume du répertoire composé pour flûte en fonction de l'instrument pratiqué par les compositeurs, confronté à la quantité finale des compositeurs.....	231
Graphique 32 : Représentation de la multiplicité d'actions éditoriales de certains compositeurs pour flûte	231
Graphique 33 : Représentation des interactions éditoriales modérées de certains compositeurs pour flûte	232
Graphique 34 : Représentation des interactions éditoriales concentrées de certains compositeurs pour flûte.....	233
Graphique 35 : Représentation des diverses interactions éditoriales du cas de Giuseppe Garibaldi	234
Graphique 36 : Représentation de l'édition du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique en France.....	236
Graphique 37 : Présentation des points d'inflexion de la production du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique en France.....	238
Graphique 38 : Représentation proportionnelle de la division du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique en sous-catégories	239
Graphique 39 : Représentation comparée de la production générale du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique et celle de la Fantaisie.....	240
Graphique 40 : Représentation de la production du répertoire de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra.....	240
Graphique 41 : Production des compositeurs spécialisés dans le genre de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra et visuelle de la proportion qui représente à l'intérieur de sa production totale en France au cours du XIX ^e siècle.....	243
Graphique 42 : Représentation comparée de la production générale des compositeurs dites spécialisée et celle des Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra.....	244
Graphique 43 : Production d'éditeurs spécialisés dans le genre de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra et visuelle de la proportion qui représente à l'intérieur de la production totale du genre.....	246
Graphique 44 : Représentation comparée de la production générale et des Fantaisies des éditeurs dits spécialisés	246
Graphique 45 : Représentation des différentes courbes de production du répertoire pour flûte d'inspiration lyrique en fonction de leur catégorie.....	248
Graphique 46 : Représentation de la production de la catégorie des transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique	249

Graphique 47 : Production comparée de la production générale pour flûte et celle des transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique	250
Graphique 48 : Représentation de la production d'auteurs spécialisés des transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique	251
Graphique 49 : Production comparée de la production éditoriale générale pour flûte et celle de transcriptions et arrangements pour flûte d'inspiration lyrique	253
Graphique 50 : Représentation de la production de la catégorie d'air et variations pour flûte d'inspiration lyrique.....	254
Graphique 51 : Production comparée de la production générale pour flûte et celle de l'air et variations d'inspiration lyrique.....	255
Graphique 52 : Division de la production de l'air et variations pour d'inspiration lyrique en fonction de la période d'édition.....	255
Graphique 53 : Production comparée de la production éditoriale générale pour flûte et celle de l'air et variations d'inspiration lyrique	256
Graphique 54 : Représentation de la production de la catégorie des formules alternatives à la Fantaisie pour flûte d'inspiration lyrique	259
Graphique 55 : Production comparée de la production générale pour flûte et celle des formules alternatives d'inspiration lyrique	259
Graphique 56 : Production comparée de la production éditoriale générale pour flûte et celle des formules alternatives d'inspiration lyrique	261
Graphique 57 : Représentation de la division en catégories de la totalité des partitions qui intègrent le corpus d'étude de la présente investigation confronté à celles ayant été objet d'analyse : focus sur la haute proportion de matériel des Fantaisies étudié	264
Graphique 58 : Représentation de la récurrence de la division interne dans la Fantaisie pour flûte publié en France durant le XIX ^e siècle	269
Graphique 60 : Proportion de l'utilisation des indications de mouvement dans la Fantaisie pour flûte	272
Graphique 61 : Répartition du répertoire pour débutant.....	277
Graphique 62 : Répartition du répertoire pour amateurs	277
Graphique 63 : Répartition du répertoire pour amateurs avisés.....	277
Graphique 64 : Répartition du répertoire des professionnels.....	277
Graphique 65 : Répartition du répertoire de la transcription	279
Graphique 66 : Répartition du répertoire des Variations.....	279
Graphique 67 : Répartition du répertoire de la Fantaisie.....	279
Graphique 67 : Répartition du répertoire alternatif à la Fantaisie.....	279
Graphique 69 : Évolution de la division interne du répertoire en fonction de son degré de difficulté	281
Graphique 70 : Représentation de la tendance de mode des tonalités ainsi que de la tendance en fonction des altérations.....	283
Graphique 71 : Représentation de la récurrence de chaque tonalité dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte	285
Graphique 72 : Représentation de la confrontation qu'obtient la récurrence des modes majeurs et mineurs dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte	286
Graphique 73 : Représentation de la confrontation qu'obtient la récurrence des modes majeurs et mineurs dans le répertoire de la Fantaisie pour flûte en fonction de ses altérations...	287
Graphique 74 : Représentation du nombre total d'auteurs de nationalité française.....	292
Graphique 75 : Représentation de la proportion de la nationalité des compositeurs d'opéra et de celle d'opéras qui se font l'écho dans le répertoire pour flûte.....	295
Graphique 76 : Représentation de la proportion de la nationalité de la totalité de thèmes qui ont fait l'objet d'emprunt	295

Graphique 77 : Représentation de la proportion du genre d'opéras qui font objet d'emprunt dans le répertoire pour flûte ; information confrontée à celle obtenue de la comptabilisation de la totalité des thèmes que se font écho les œuvres pour flûte	297
Graphique 78 : Représentation de la proportion que chaque genre lyrique trouve en fonction de sa nationalité	298
Graphique 79 : Représentation comparée de la nationalité d'auteurs sollicités par la Fantaisie dans l'emprunt et de celle du nombre final d'opéras qui y participent.....	300
Graphique 80 : Représentation de la proportion de la nationalité de l'emprunt	301
Graphique 81 : Évolution de l'emprunt en fonction de l'origine de son opéra et la récurrence dans la Fantaisie.....	303
Graphique 82 : Évolution de l'emprunt en fonction de l'origine de l'opéra et la récurrence dans le répertoire général	303
Graphique 83 : Représentation de la proportion du genre d'opéras qui font objet d'emprunt dans la Fantaisie pour flûte ; information confrontée à celle obtenue de la comptabilisation de la totalité des thèmes que se font écho les Fantaisies pour flûte	305
Graphique 84 : Représentation de la proportion du genre d'opéras d'origine germanique qui font objet d'emprunt dans la Fantaisie ; information confrontée à celle obtenue de la comptabilisation de la totalité des thèmes qui sont objet d'inspiration	306
Graphique 85 : Représentation de la proportion du genre d'opéras d'origine italienne qui font objet d'emprunt dans la Fantaisie ; information confrontée à celle obtenue de la comptabilisation de la totalité des thèmes qui sont objet d'inspiration	307
Graphique 86 : Représentation de la proportion du genre d'opéras d'origine française qui font objet d'emprunt dans la Fantaisie ; information confrontée à celle obtenue de la comptabilisation de la totalité des thèmes qui sont objet d'inspiration	309
Graphique 87 : Évolution du genre de l'opéra dans l'emprunt de la Fantaisie.....	312
Graphique 88 : Différence dans l'évolution du genre sérieux et léger de l'opéra dans l'emprunt de la Fantaisie	312
Graphique 89 : Représentation de la récurrence de travail du double et triple coup de langue dans les méthodes pour flûte	329
Graphique 90 : Représentation de l'utilisation d'octaves et de la technique de l'auto-accompagnement dans les Fantaisies.....	331
Graphique 91 : Représentation de l'utilisation d'intervalles écartés dans les Fantaisies	332
Graphique 92 : Représentation de l'utilisation de notes répétées dans les Fantaisies.....	333
Graphique 93 : Représentation de l'utilisation des chromatismes, broderies et ornementation traditionnelle dans les Fantaisies	333
Graphique 94 : Représentation de l'utilisation des arpèges dans les Fantaisies	335
Graphique 95 : Représentation de l'utilisation des gammes rapides dans les Fantaisies	335
Graphique 96 : Représentation de l'utilisation des passages cadentiels dans les Fantaisies ..	336
Graphique 97 : Représentation de la mise en comparaison d'airs à emprunt unique et a emprunt qualifié en fonction de leur origine	351
Graphique 98 : Proportion de l'emprunt d'origine germanique dans la Fantaisie	354
Graphique 99 : Proportion de l'emprunt d'origine italienne dans la Fantaisie	356
Graphique 100 : Proportion de l'emprunt d'origine française dans la Fantaisie	358
Graphique 101 : Classification des emprunts du répertoire pour flûte.....	385
Graphique 102 : Classification des emprunts du répertoire de flûte en fonction du genre	386
Graphique 103 : Classification du répertoire de flûte des emprunts des rôles féminins	387
Graphique 104 : Classification du répertoire de flûte des emprunts des rôles masculins	388
Graphique 105 : Classification des emprunts en fonction de l'origine de leur opéra dans le répertoire pour flûte	389

Graphique 108 : Mise en comparaison de l'emprunt des rôles féminins et masculins de tessitures moyennes en fonction de l'origine de leur opéra dans le répertoire de flûte ..	391
Graphique 109 : Classification des emprunts dans la Fantaisie pour flûte	393
Graphique 110 : Classification des emprunts en fonction du genre	394
Graphique 111 : Classification des emprunts des rôles féminins et masculins dans la Fantaisie	394
Graphique 112 : Classification des emprunts de la Fantaisie en fonction de l'origine de leur opéra.....	395
Graphique 113 : Représentation comparée de la production de personnages dans la Fantaisie	397
Graphique 114 : Représentation comparée des personnages assumés par les rôles de soprano dans la Fantaisie.....	398
Graphique 115 : Représentation comparée des personnages assumés par les rôles féminins dans la Fantaisie.....	399
Graphique 116 : Représentation comparée des personnages assumés par les rôles de ténor dans la Fantaisie.....	400
Graphique 117 : Représentation comparée des personnages assumés par les rôles masculins dans la Fantaisie.....	401
Graphique 118 : Représentation comparée des rôles de soprano et de ténor dans la Fantaisie	402

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
---------------------	---

INTRODUCTION.....	9
-------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

LA FLûTE TRAVERSIÈRE : UN INSTRUMENT DOUÉ DE VOCALITÉ.....	27
---	-----------

1.1 La réception de la nouvelle flûte traversière en France au XIX^e siècle	29
--	-----------

1.1.1 Une légitimité contestée : les acteurs de la prétendue paternité du modèle de flûte originale de 1832	33
---	----

1.1.2 Trois cas paradigmatiques de la réception de la nouvelle flûte traversière en France au XIX ^e siècle	43
---	----

1.1.2.1 Louis Dorus : l'élú parmi les virtuoses.....	43
--	----

1.1.2.2 Paul Taffanel : la sentinelle de la beauté du son et fondateur de l'école française de la flûte traversière.....	49
--	----

1.1.2.3 Jules Deneux : le virtuose amateur.....	59
---	----

1.1.3 Les alternatives romantiques à la flûte dite « de Boehm » : les flûtes de Maximilian Schwedler ou la continuité de la vieille école allemande	66
---	----

1.2 L'héritage vocal dans l'apprentissage de flûte traversière	79
---	-----------

1.2.1 Le traitement vocal de la flûte traversière dans la littérature spécialisée	81
---	----

1.2.1.1 La tenace recherche de l'imitation de la voix humaine	92
---	----

1.2.1.2 Aspects communs aux deux disciplines	99
--	----

1.2.1.3 Une question de genre	108
-------------------------------------	-----

1.2.2 L'apprentissage musical en France : la problématique de la surabondance de méthodes d'enseignement comme recette d'efficacité.....	115
--	-----

1.2.2.1 Méthodes d'enseignement de la flûte traversière	115
---	-----

1.2.2.1.2 Méthodes d'enseignement du chant lyrique	136
--	-----

1.3 La flûte traversière comme instrument de vie mondaine.....	163
---	------------

1.3.1 Le phénomène des salons musicaux romantiques.....	163
---	-----

1.3.2 La présence de la flûte et du répertoire de la Fantaisie sur des thèmes d'opéra dans les salons musicaux	169
--	-----

1.3.3 Les airs de l'intimité : la tradition de grands points d'orgue avec de flûte traversière <i>obligatto</i>	176
---	-----

DEUXIÈME PARTIE

LES FANTAISIES POUR FLûTE SUR DES THÈMES D'OPÉRA : UN PHÉNOMÈNE DE SOCIÉTÉ DANS LA FRANCE DU XIX^e SIÈCLE	185
--	------------

2.1 Le genre de la Fantaisie	187
---	------------

2.1.1 Évolution historique du genre.....	187
--	-----

2.1.2 Traitement sémiologique de la Fantaisie.....	194
--	-----

2.1.3 Légitimité de l'inspiration sur des thèmes d'opéra de la Fantaisie	201
--	-----

2.2 Contexte d'émergence de la Fantaisie pour flûte sur des thèmes d'opéra au XIX^e siècle en France.....	209
--	------------

1.2.2 Antécédents historiques du métier d'imprimeur et ses obligations.....	209
---	-----

2.2.2	Panorama du marché éditorial en France au XIX ^e siècle	213
2.2.2.1	Les maisons d'édition spécialisées dans le répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra ..	213
2.2.2.1.1	Les tendances commerciales de l'édition spécialisée	216
2.2.2.1.2	Les compositeurs de l'édition spécialisée	225
2.2.2.2	Le répertoire pour flûte sur des thèmes d'opéra.....	236
2.2.2.2.1	Panorama général	236
2.2.2.2.2	La production de la Fantaisie	239
2.2.2.2.3	Le répertoire commercial alternatif à la Fantaisie	248
2.3	Étude paramétrique du répertoire de la Fantaisie	263
2.3.1	Les mécanismes commerciaux	263
2.3.1.1	Le choix de la forme interne.....	265
2.3.1.2	Le public visé	273
2.3.1.3	L'élection de la tonalité comme attrait des amateurs	282
2.3.2	Évolution des emprunts dans les fantaisies pour flûte : la nationalité comme critère de choix.....	290
2.3.2.1	Le choix de l'opéra dans la globalité du répertoire	290
2.3.2.2	La Fantaisie comme réceptacle privilégié du savoir-faire de la tradition lyrique.....	299
2.3.3	L'influence du <i>bel canto</i> dans les Fantaisies	313
2.3.3.1	Les traits de virtuosité	313
2.3.3.2	L'origine de l'ornementation de la Fantaisie pour flûte	327

TROISIÈME PARTIE

L'UTILISATION D'UN NOUVEAU TIMBRE POUR LA CARACTÉRISATION DE PERSONNAGES

OPÉRATIQUES	339
3.1 Les airs à succès de la flûte traversière.....	341
3.1.1 Les choix vocaux du répertoire alternatif à la Fantaisie.....	341
3.1.2 L'élection de l'emprunt lyrique de la Fantaisie pour flûte	352
3.1.3 La transformation de l'emprunt lyrique dans la Fantaisie	365
3.2 Étude paramétrique des personnages dans les emprunts	383
3.2.1 État des lieux dans le répertoire général.....	383
3.2.2 Étude panoramique des choix de la Fantaisie.....	392
3.2.3 La pertinence des traits de personnalité dans les choix des Fantaisies.....	403
3.3 Étude de trois cas paradigmatiques	415
3.3.1 La liberté : le personnage de <i>Carmen</i> de Bizet dans la <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano</i> de François Borne	415
3.3.2 La maladie : le personnage de <i>La Traviata</i> de Verdi dans la <i>Fantaisie brillante pour flûte et piano</i> de Lodoïs Ferranti	440
3.3.3 La folie : le personnage de <i>Lucia de Lammermoor</i> de Donizetti dans la <i>Fantaisie concertante pour deux flûtes principales et piano</i> de Jules Herman	464

CONCLUSION.....	495
------------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	509
----------------------------	------------

INDEX	557
--------------------	------------

TABLE DES TABLEAUX	561
---------------------------------	------------

TABLE DES FIGURES	565
--------------------------------	------------

TABLE DES EXEMPLES..... 567

TABLE DES GRAPHIQUES 575

Un modèle vocal issu de l'opéra : l'exemple des Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra en France au XIX^e siècle

La conception d'un nouveau modèle de flûte traversière en 1847 par Theobald Boehm, ainsi que sa popularisation en France au cours du XIX^e siècle, représentent un véritable jalon dans la création musicale pour les instruments à vent de la famille des bois à cette époque. Bien que les possibilités de l'instrument primitif soient systématiquement décrites par ses contemporains comme désespérément insuffisantes, l'invention d'un nouveau mécanisme – également applicable aux autres instruments de la même famille – favorise l'accession de la flûte traversière au groupe des instruments virtuoses – comme l'étaient déjà le piano ou le violon – et des instruments fonctionnels pour servir professionnels et amateurs. Malgré les aspects purement mécaniques – grâce auxquels la manipulation de l'instrument est devenue plus confortable – la construction de la nouvelle flûte de Boehm s'est appuyée sur des données scientifiques obtenues par le virtuose grâce à l'étude de l'acoustique. L'utilisation du métal dans la construction de l'instrument a également permis l'émergence d'un nouveau timbre, qui est devenu le porte-drapeau de l'école de flûte dite française, et a complété le potentiel d'un nouvel instrument. L'une des conséquences de la naissance de cet instrument est l'apparition d'un répertoire emblématique : les Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra. Ce répertoire – plutôt tardif dans sa formulation la plus virtuose – vise sans doute à reproduire la trajectoire de prestigieux violonistes et pianistes du groupe des virtuoses. Ce modèle de composition – le sujet de ma recherche – tout en observant un modèle architectural anachronique, a continué à jouir d'une popularité remarquable tant dans les salons parisiens que parmi le public d'amateurs en France tout au long du XIX^e siècle. Il est le réceptacle idéal pour l'exploration de la caractérisation des personnages d'opéra avec le timbre de l'instrument.

Mots-clés : Flûte ; Fantaisie ; Narratologie ; Opéra ; Virtuosité ; *Bel canto* ; Caractérisation ; Personnages ; Salons.

Un modelo vocal procedente de la ópera: el ejemplo de las Fantasías para flauta sobre temas de ópera en la Francia del siglo XIX

El diseño de un nuevo modelo de flauta travesera en 1847 por Theobald Boehm, y su popularización en Francia durante el siglo XIX, representó un verdadero hito en la creación de música para instrumentos de viento-madera en aquella época. Aunque las posibilidades del primer instrumento fueron calificadas sistemáticamente por sus contemporáneos como irremediablemente inadecuadas, la invención de un nuevo mecanismo – también aplicable a otros instrumentos de la misma familia – contribuyó a que la flauta pasara a formar parte del grupo de los instrumentos virtuosos como el piano o el violín y de los instrumentos funcionales para profesionales y aficionados. A pesar de los aspectos puramente mecánicos, que hacían que el instrumento fuera más cómodo de tocar, la construcción de la nueva flauta de Boehm se basó en datos científicos obtenidos por el virtuoso inventor mediante el estudio de la acústica. El uso del metal en la construcción del instrumento también permitió la aparición de un nuevo timbre, que se convirtió en el abanderado de la llamada escuela francesa de flauta, y completó el potencial de un nuevo instrumento. Una de las consecuencias del nacimiento de este instrumento es la aparición de un repertorio emblemático: las Fantasías para flauta sobre temas de ópera. Este repertorio más bien tardío en su formulación más virtuosa, pretende sin duda reproducir la trayectoria de prestigiosos violinistas y pianistas del grupo de los virtuosos. Este modelo compositivo objeto de mi investigación, aunque observa un modelo arquitectónico anacrónico, siguió gozando de una notable popularidad tanto en los salones parisinos como entre el público aficionado en Francia a lo largo del siglo XIX. Se constituye como el receptáculo ideal para la exploración de la caracterización tímbrica de personajes de ópera.

Palabras clave : Flauta; Fantasía; Narratología; Ópera; Virtuosismo; *Bel canto*; Caracterización; Personajes; Salones musicales.

A vocal model from opera: the example of Fantasies for flute on opera themes in 19th century France

The conception of a new model of transverse flute in 1847 by Theobald Boehm, as well as its popularisation in France during the 19th century, was a real milestone in the creation of music for woodwind instruments of the woodwind family during this period. Although the possibilities of the early instrument are systematically described by its contemporaries as hopelessly inadequate, the invention of a new mechanism – equally applicable to the other instruments of the same family – favours the ascension of the transverse flute to the group of virtuoso instruments as the piano or the violin already were and functional instruments for professionals and amateurs. Despite the purely mechanical aspects – thanks to which the handling of the instrument became more comfortable – the construction of Boehm's new flute was based on scientifically based data obtained by the virtuoso through the study of acoustics. The use of metal in the construction of the instrument also allowed the emergence of a new timbre, which became the standard-bearer of the so-called French school of flute making, and completed the potential of a new instrument. One of the consequences of the birth of this instrument is the appearance of an emblematic repertoire: the Fantasies for flute on operatic themes. This repertoire – rather late in its most virtuosic formulation – undoubtedly aims to reproduce the trajectory of prestigious violinists and pianists of the virtuoso group. This compositional model – the subject of my research – while still observing an anachronistic architectural pattern, continued to enjoy remarkable popularity both in the Parisian salons and among the public of amateurs in France throughout the 19th century. It is the ideal receptacle for the exploration of the characterisation of operatic characters with instrument timbre.

Keywords: Flute; Fantasy; Narratology; Opera; Virtuosity; *Bel canto*; Characters; Salons.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ
ED 5 – Concepts et Langages
Maison de la Recherche – 28, rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Ciencias de la Información
Avenida Complutense, 3, 28040 Madrid, ESPAGNE



SORBONNE UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE V « Concepts et Langages »
Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Doctorado en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas

T H È S E

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ
ET DE L'UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Présentée et soutenue par :

Óscar CATALÁN GONZÁLEZ

Le 17 février 2023

**Un modèle vocal issu de l'opéra :
l'exemple des Fantaisies pour flûte sur des thèmes
d'opéra en France au XIX^e siècle**

VOLUME II

Sous la direction de :

Mme Sylvie DOUCHE – Maître de Conférences habilitée, Sorbonne Université

Mme Laia FALCÓN DÍAZ-AGUADO – Professeure, Universidad Complutense de Madrid

Membres du jury :

Mme Sylvie DOUCHE – Maître de Conférences habilitée, Sorbonne Université

Mme Laia FALCÓN DÍAZ-AGUADO – Professeure, Universidad Complutense de Madrid

M. David GASCHE – Maître de Conférences, Kunstuniversität Graz

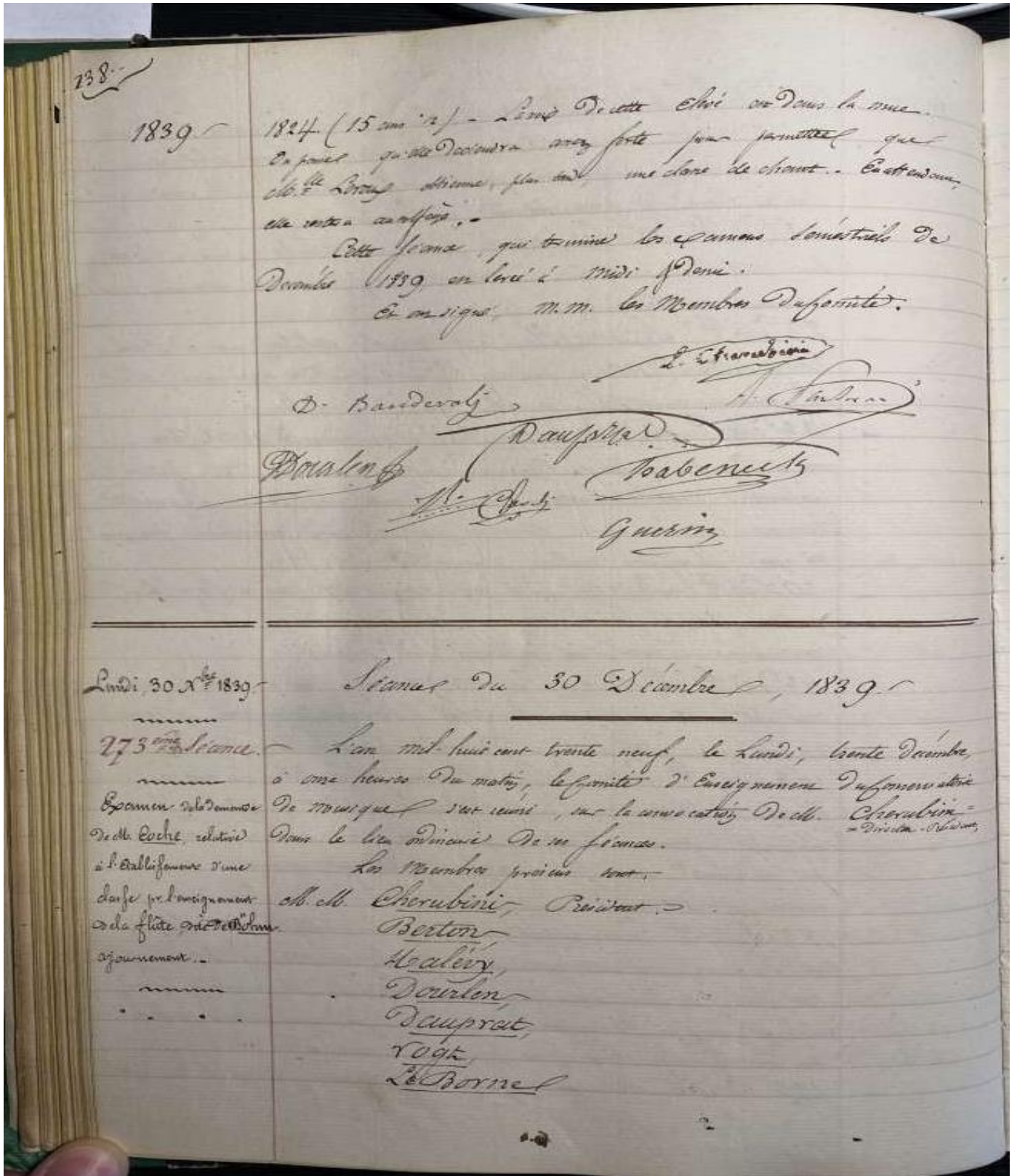
M. Xavier HASCHER – Professeur des universités, Université de Strasbourg

M. Mathieu SCHNEIDER – Maître de Conférences habilité, Université de Strasbourg

Mme Marie-Gabrielle SORET – Conservatrice, Bibliothèque nationale de France

Annexe n° 1 : Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris [1]

Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 273^{ème} Seance : 30 décembre 1839, Archives Nationales, AJ/37/193/3C, p. 138-139



1839

130

de Banderali.

(M. Habeneck, également conviqué, ne s'en fut pas fait, par cause d'indisposition.)

Lectures en l'honneur de notre Patrie par laquelle les hommes les plus célèbres de l'école de Bonn ont été invités à donner des conférences sur l'état de l'éducation de l'école de Bonn, par les soins de la commission.

Le Comte de Saldern a également donné, une conférence spéciale pour l'éducation de l'école de Bonn.

Plusieurs membres ont subi les avantages propres à la flûte d'Allemagne elle-même, laquelle a déjà été approuvée par l'usage de sept par plusieurs artistes distingués de l'école de Bonn, qui se sont vus à servir quelle par des conférences au Conservatoire, qui ne ont jamais eues aucune préférence, qui tend à servir aux progrès de l'art.

Un autre membre, craignant que l'usage de la flûte d'Allemagne, en augmentant les dépenses, ne parât par un dévouement d'argent à d'autres professeurs, qui par suite, l'opinion que plusieurs d'entre eux si bien mérités, approuvaient d'ailleurs que cette méthode donnerait lieu à des demandes de même nature, pour les mêmes instruments à vent, ne s'est pas opposé négativement à la question formulée plus haut.

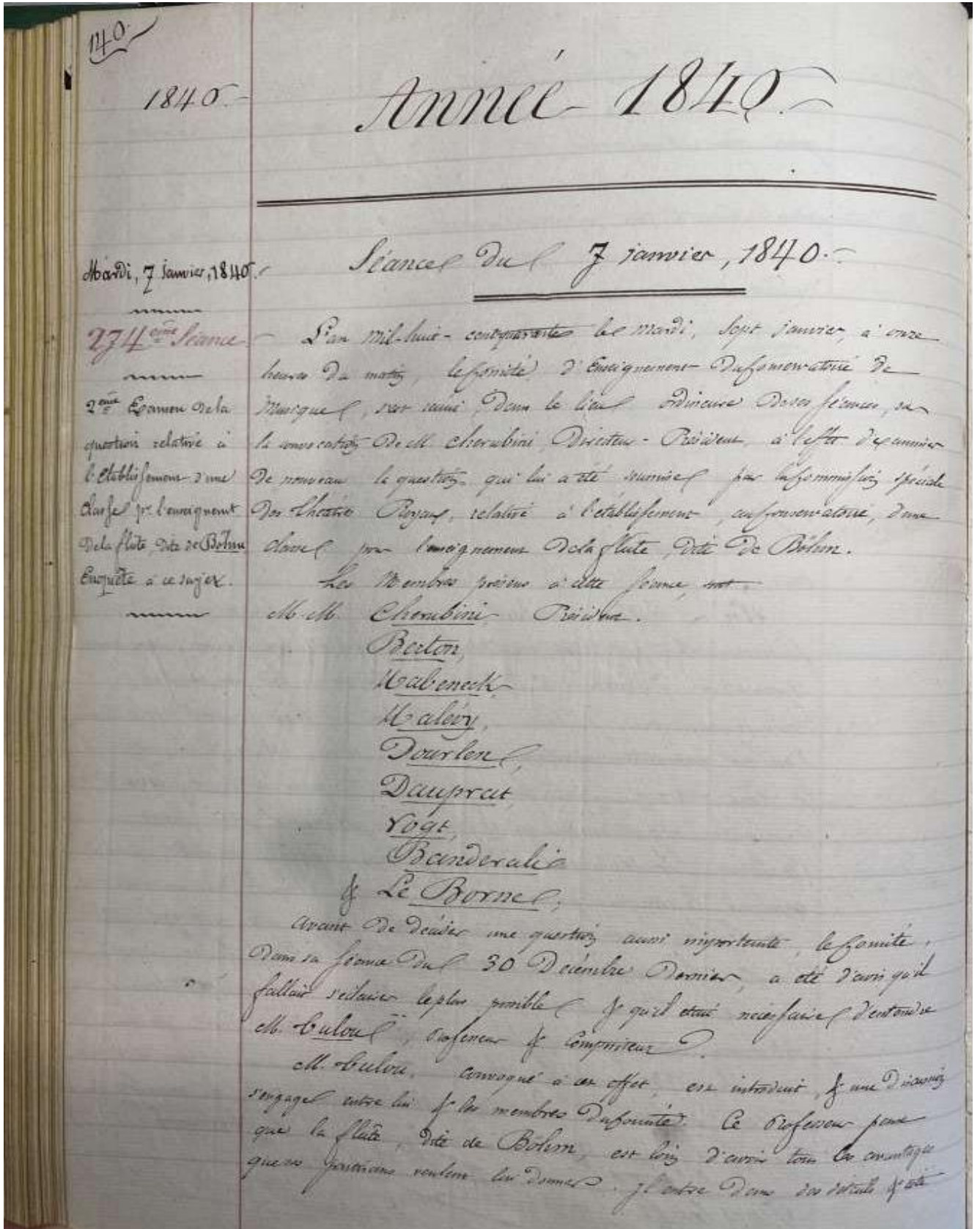
Cependant il se trouve de l'opinion de la majorité qui approuve le vote qu'avant de prendre une décision, M. Balon soit appelé en présence pour être autorisé de dire s'il consentait à enseigner la flûte de Bonn au Conservatoire, dans le cas de la création d'une classe de flûte.

Le point de vue de l'opinion de la majorité a été entendu par M. Balon. La séance a été levée à 11 heures. Le soir, M. M. les membres de la commission.

G. Hoffmann - D. Banderali
Karlens - B. Banderali
H. Banderali - L. Charbonnet
H. Banderali - C. Le Bon

Annexe n° 2 : Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris [2]

2^{ème} Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 274^{ème} Séance : 7 janvier 1840, Archives Nationales, AJ/37/193/3C, p. 140-141



1840 une foule de traits qui sont beaucoup plus difficile à exécuter sur la nouvelle flûte que sur l'ancienne. Il est ajouté que les sons en général de l'instrument de Böhm sont les d'anci une qualité aussi agréable que ceux de la flûte ancienne.

M. Culver fait remarquer, en autres, infirmités que chacun des Musiciens qui se sont mis à jouer dans les orchestres de Paris, la flûte dite de Böhm & parvenu lesquels on distingue M. M. Coche Dorus & Carrus, chacun d'eux a fait des changements à l'instrument de telle manière que l'un ne pourrait jouer avec la flûte de l'autre. M. Culver tire de là la conséquence que le mécanisme de l'instrument dans il s'agit n'est pas encore fixé, que les facteurs tendent à la perfection & que dans l'air on il en est tel ne peut être jugé.

Les notes ne pouvant se rapporter à l'opinion seule de M. Culver seule, à la majorité des Sept voix contre Deux, que l'enquête sera continuée & que M. M. Coche Dorus & Carrus, qui ont adopté la flûte dite de Böhm, ainsi que M. M. Couvris & Frick, qui l'ont abandonnée, seront appelés le mardi, 14 Janvier courant, pour répondre à ces questions qui leur seront faites & donner leur avis.

La séance est levée à midi

Et ont signé, M. M. les Membres de l'assemblée.

Travençolo

L. Charabian

J. G. Pons P. Dandorely

P. Galery

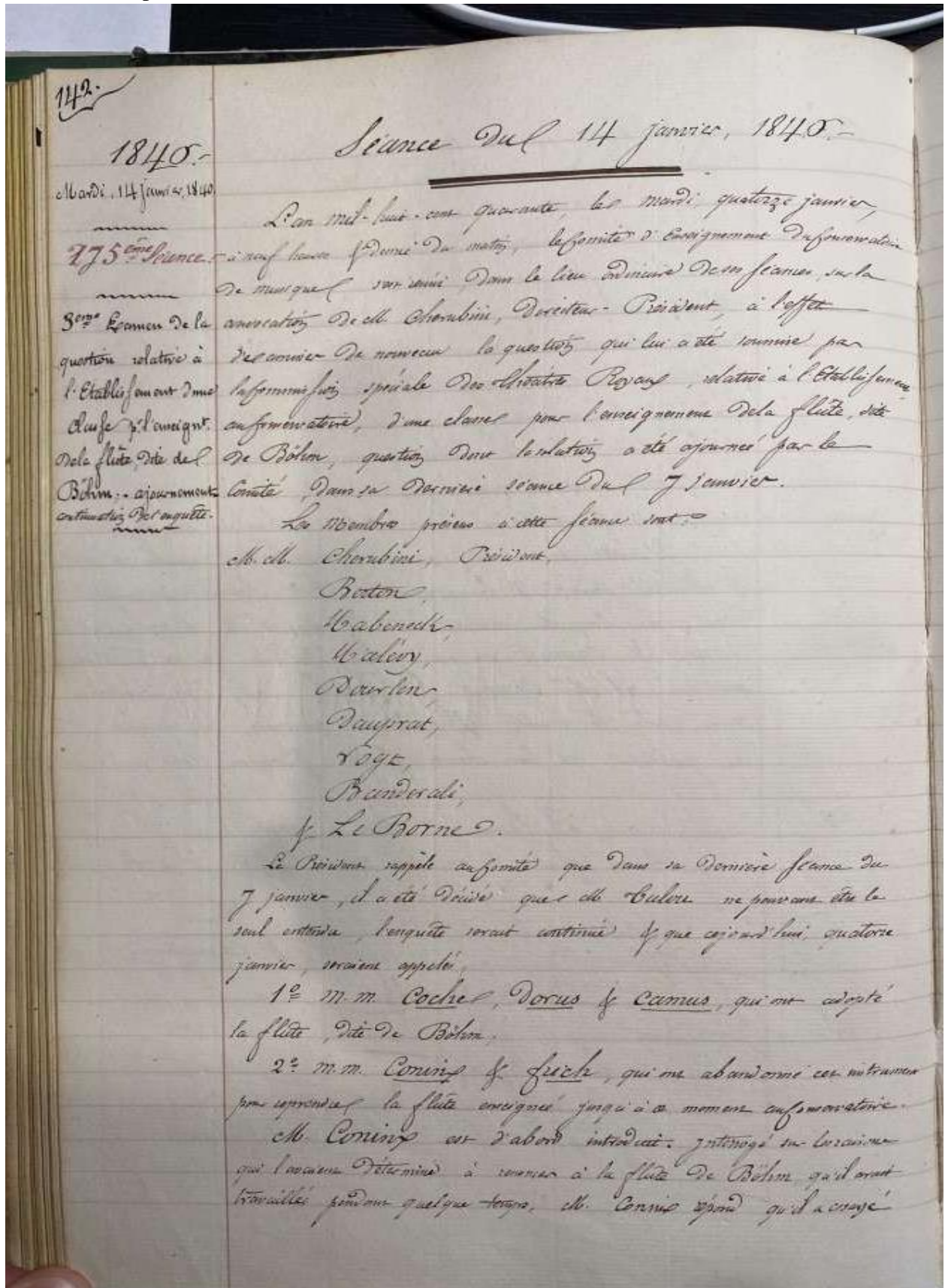
Douglas & J. Berton

Pacciprat

A. Lebons

Annexe n° 3 : Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris [3]

3^{ème} Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 275^{ème} Séance : 14 janvier 1840, Archives Nationales, AJ/37/193/3C, p. 142-144



1840. pendant quinze jours De jouer la flûte De Bohême ; mais que la qualité
 De son De cet instrument lui a paru Defectueux ; il a trouvé que le
 son De la 8.^{ve} inférieure était trop dur, que par la disposition même de
 l'instrument il n'y a aucune égalité Dans l'étendue De la gamme ; que
 le mécanisme lui a paru Difficile & embarrassé souvent l'entrée de
 l'air ; et enfin, intrépidement s'il était possible, d'essayer sur l'ancienne
 flûte tout ce que l'on pourrait faire sur la nouvelle, M. Correns
 répond que, selon lui, il n'y a aucun trait qu'on ne puisse exécuter
 sur l'ancienne flûte, mieux que sur la nouvelle, quelque soient
 les tour & les difficultés qui peuvent se rencontrer.

M. Felsch en appelle ensuite. L'opinion lui fait les mêmes
 questions s'il répond qu'il a abandonné la flûte de Bohême, attendu
 que l'ancienne flûte lui a paru plus juste ; que la qualité
 de son de la nouvelle flûte lui a paru Defectueux & beaucoup
 moins agréable que celui De l'ancienne. Enfin, M. Felsch, en
 questionnant M. Correns, répond comme M. Correns, qu'il jouera
 sur l'ancienne flûte tout ce qu'on a écrit pour la nouvelle
 & que De plus, il a écrit les passages De la flûte de Bohême
 d'exécuter ce que lui, jouera facilement sur la flûte ordinaire.

M. Cochet est introduit à son tour ; il présente la flûte
 de Bohême il explique comme quoi il la trouve préférable
 à l'ancienne flûte & fait en outre d'appuyer son opinion sur la
 supériorité De l'instrument dont il s'agit, en exécutant, devant
 les autres, divers passages tendant à prouver que l'on peut
 jouer facilement sur la flûte De Bohême une foule de
 passages inséparables sur l'ancienne flûte flûte, à savoir,
 Des exemples qu'il donne, Dans sa méthode.

L'instrument De M. Dorus, qu'on également une flûte de Bohême
 est présenté à M. Cochet, qui remarque 1.^o que l'embouchure
 De cette flûte n'est pas la même que la sienne & qu'il y a aussi
 quelques Différences Dans le mécanisme Des clefs & Des anneaux.

M. Dorus vient ensuite & son avis est en faveur de la

1840.

flûte des Bohém qu'il a adoptée, après y avoir fait des changements, qu'il explique en fin de compte. M. Dorus, à la demande de Lafont, a écrit quelques passages de son clavier, et un instrument se joue avec un fragment de musique qui lui est donné, ce qui fait de la meilleure sorte.

Puis on a fait entendre l'un comme flûte, afin de comparer simultanément les deux instruments, il se présente avec la même obligation à ce titre de Lafont de deux passages.

Lafont, sans même juger la question, avait déterminé l'instrument, comme cependant qu'il est des anciens flûtes en bois, plus agréable. Il se voit donc à l'avance, avant de commencer, et il est vrai que des compositions musicales, qui seraient fort bonnes pour la flûte de Bohème, ne seraient pas exécutables sur l'ancienne flûte, ainsi que l'avance est Coche.

M. Coche ne s'étant pas présenté, Lafont décide que l'instrument sera continué le samedi, 18 janvier, lequel est de la même sorte de l'ancien, tous deux certains de beaucoup de talent et de connaissance dans la question, seront mandés de nouveau, à l'effet de savoir si est Coche est en fonds de l'un ou de l'autre, que l'on peut fort bien exécuter sur la flûte de Bohème de la musique, injouable sur l'ancienne flûte.

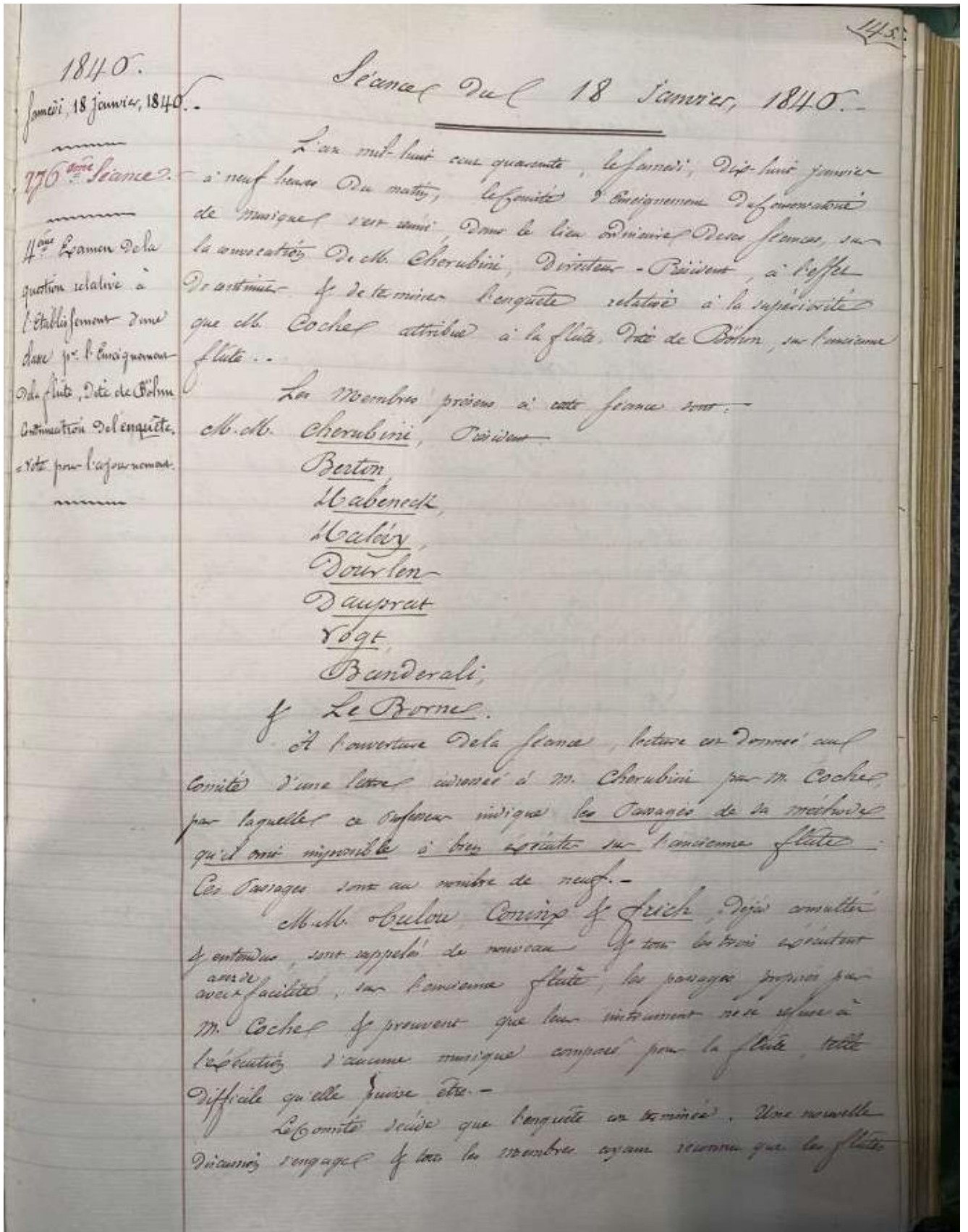
La séance est levée à midi.

Et me signe, M. M. les membres de Lafont.

J. Meyer
 L. Cherubini
 D. Baudouin
 Trabucchi
 P. Halévy
 Bourlons
 Dauprat
 A. Lebon
 G. Berton

Annexe n° 4 : Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris [4]

4^{ème} Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 276^{ème} Séance : 18 janvier 1840, Archives Nationales, AJ/37/193/3C, p. 145-146



1840. De Bohm qui leur ont été données & qu'ils ont entendus, suffisent entre elle, c'est à dire qu'il n'y a unité ni de mécanique ni d'embouchure, & ayant appris de M. Sulow qu'il s'occupait lui-même de perfectionner ces instruments, sans répéter le son ou le système & qu'il en avait inventé il soumetta sa flûte perfectionnée à un essai approfondi, les membres de l'assemblée, dans l'intérêt de l'art, ont été d'attendre le résultat que promet un artiste aussi distingué que M. Sulow.

M. le Président pour terminer régulièrement cette affaire qui occupe l'assemblée depuis si longtemps, pose de nouveau la question faite par les députés de la harmonie par les harmoniciens:

« Comment il s'établirait une association de musique »
 « une classe spéciale pour l'enseignement de la flûte dite de Bohm? »

Le dépouillement des votes donne le résultat suivant:
 Ajournement — 9 voix (unanimité des suffrages).

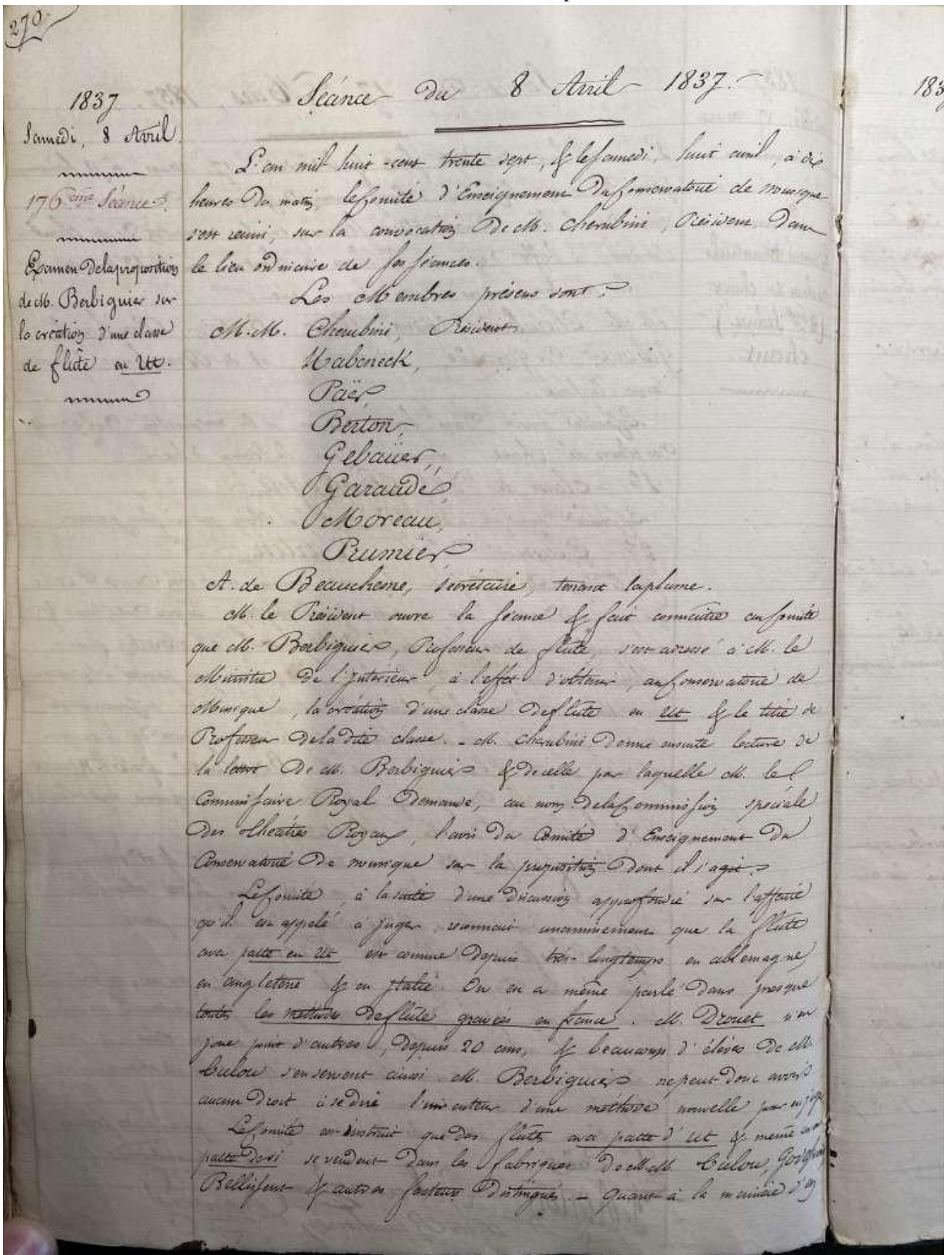
La séance est levée à onze heures.

Et un signe, m. m. les membres de l'assemblée.

J. P. Meyer J. B. Berton L. Chevillard
 Sabonnet Phaleix
 Bourlon & Danprat A. Lebosser
 D. Dandevaux

Annexe n° 7 : Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris [Berbiquier]

Examen de la proposition de M. Berbiquier sur la création d'une classe de flûte en *ut*, 176^{ème} Séance, 8 avril 1837, Archives Nationales, AJ/37/193/3B, p. 270-271



1837-

pour, cette très légère différence ne peut être une méthode particulière. L'ont écrit dans l'égalité du nez qu'un habitué fût un peu parvenu à donner à cette flûte, si il en est ainsi que M. Culou, son professeur - a joint une formation de beaucoup d'autres professeurs pour l'enseigner avec facilité que M. Berbiguier.

Ensuite les points, après l'être certain de son enseignement possible, pense à l'incertitude qu'il n'y a point de détermination à une détermination qui ne présente aucun but d'utilité réelle par l'air.

La fin de ces à une heure.

Et ont signé, M. de la Membre de la Société présent à cette séance,

L. Chevrelain

M. de la Membre Gebauer

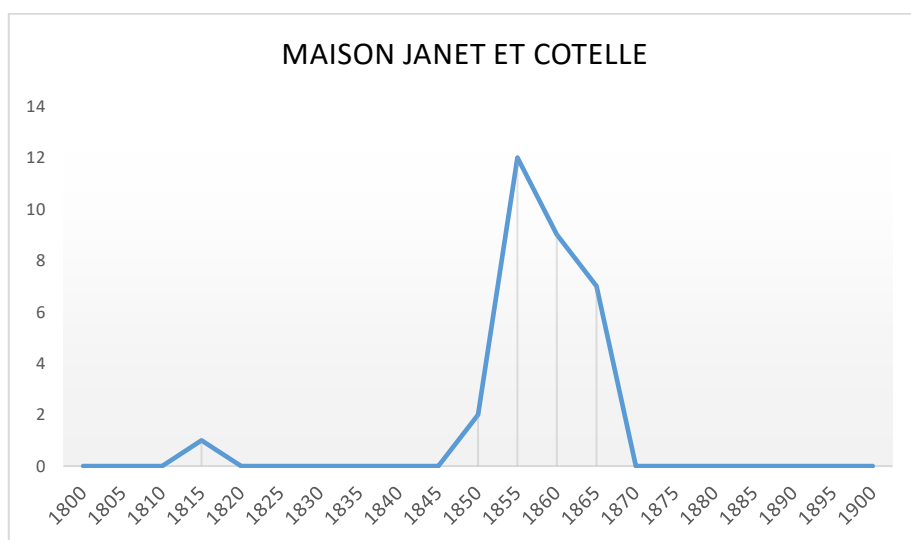
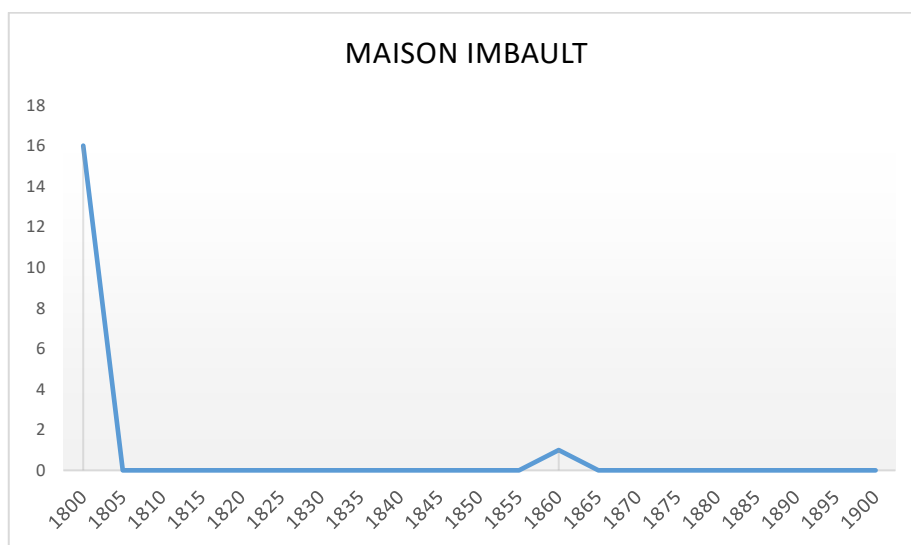
Morisy

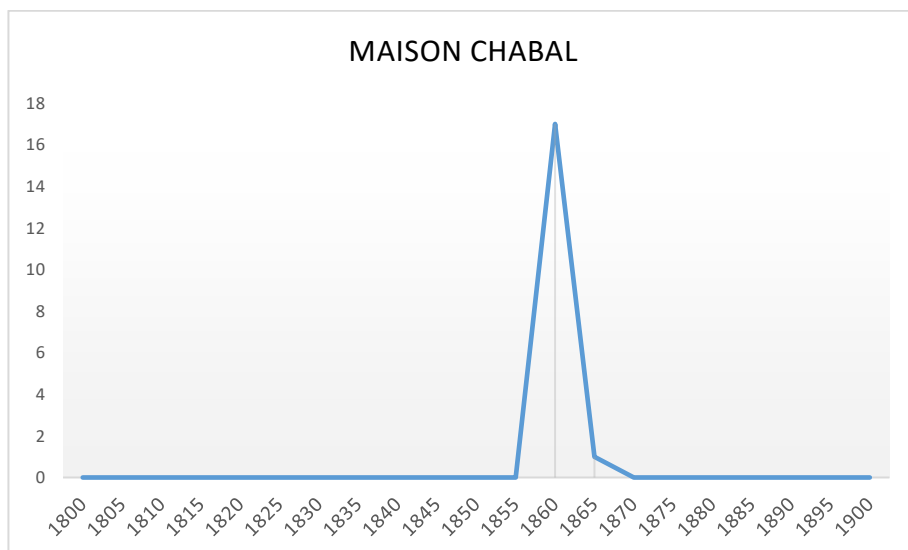
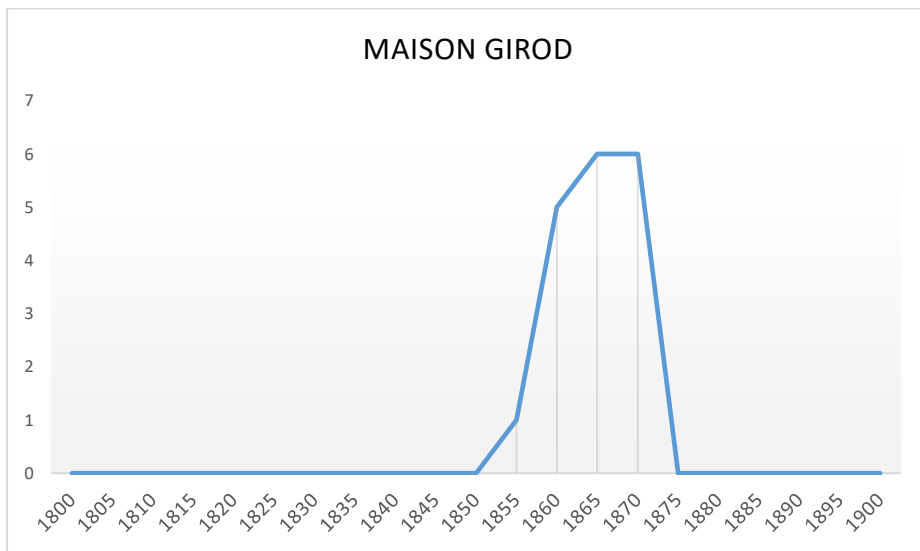
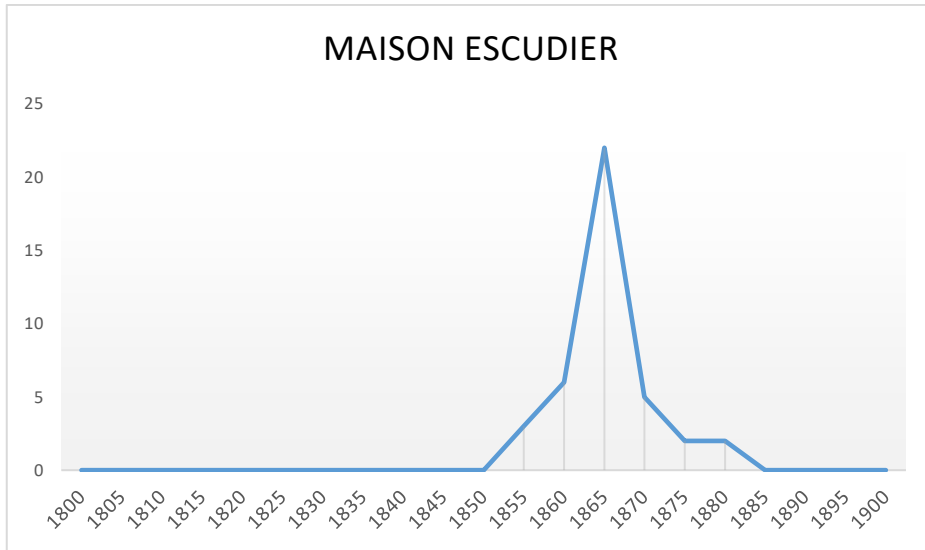
F. de la Garandier Cournaud

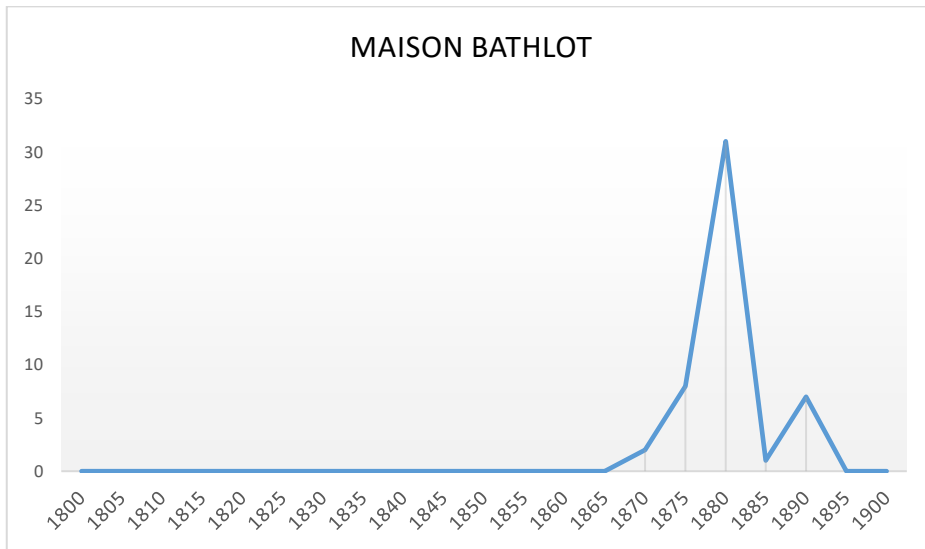
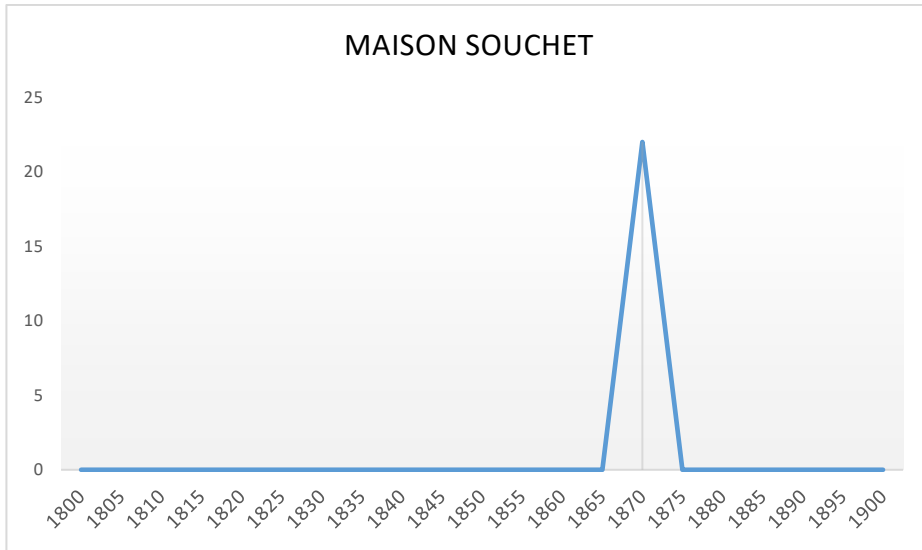
A. de Beauchamp

J. de la Membre

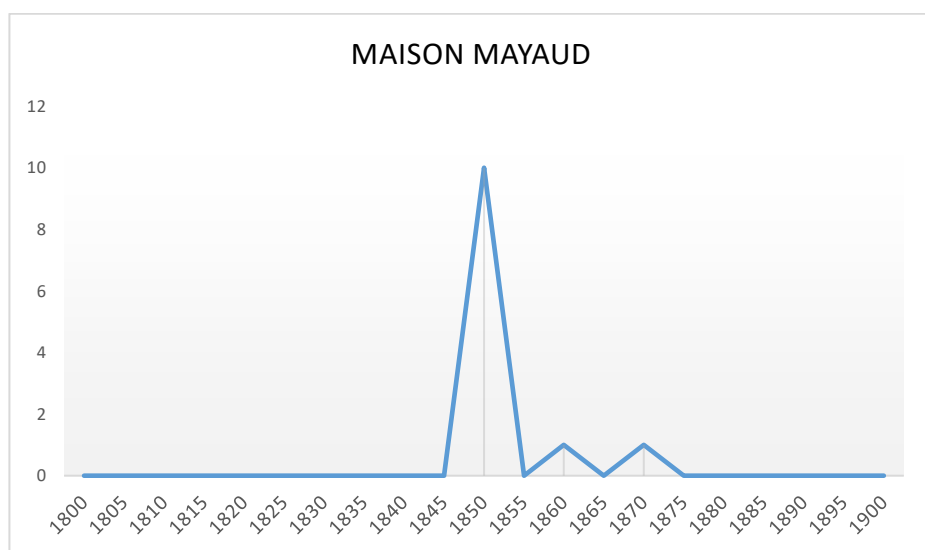
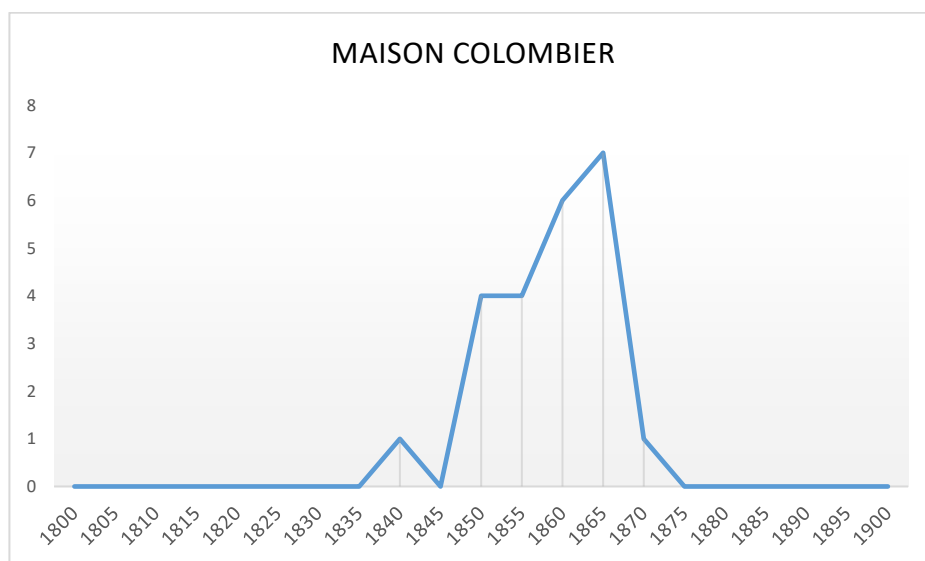
Annexe n° 8 : Graphiques des maison d'édition ayant une production importante sur une courte période de temps

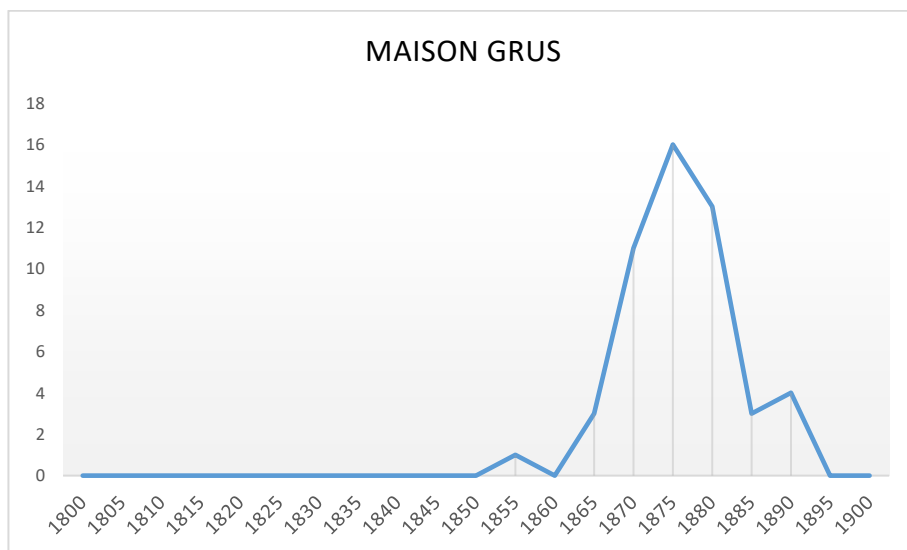
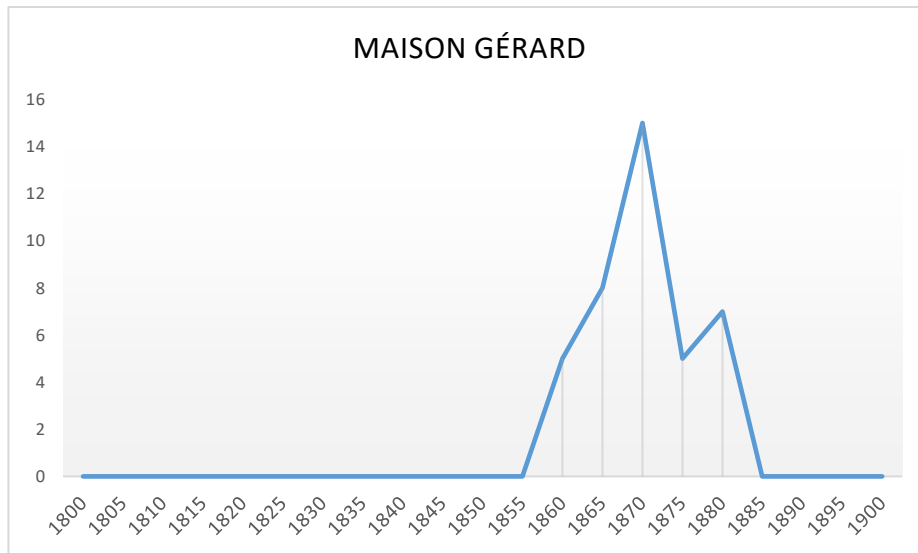
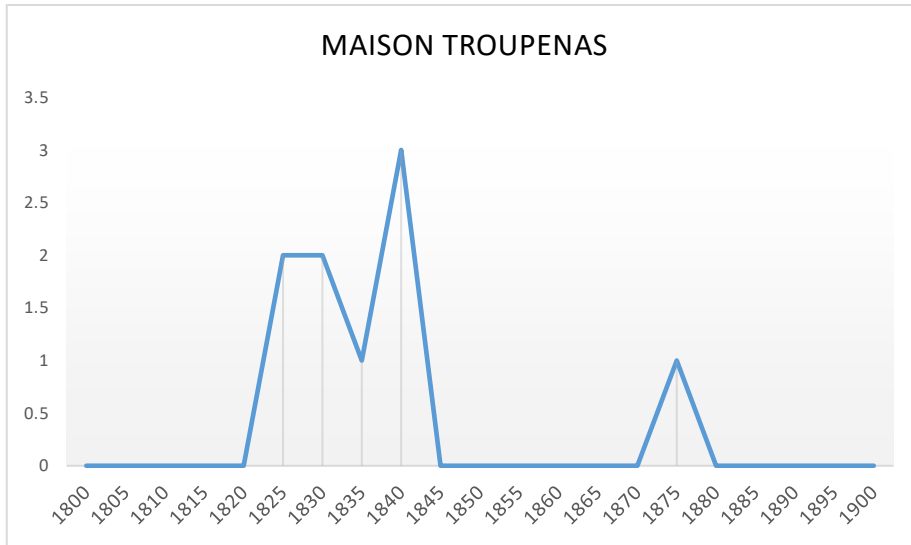


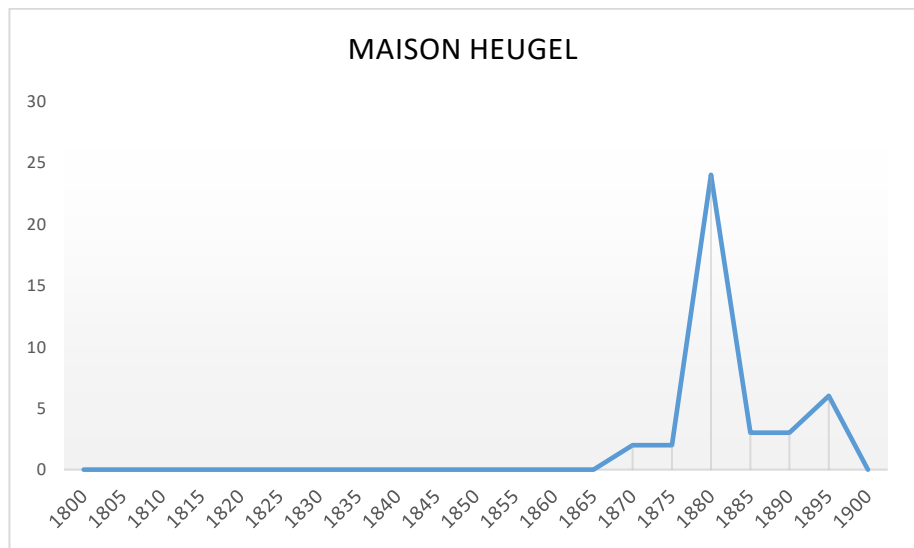
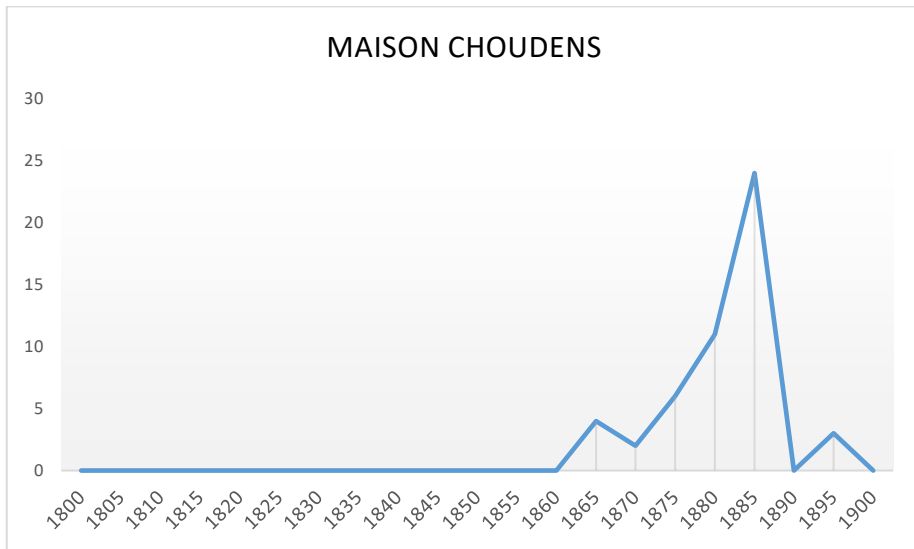
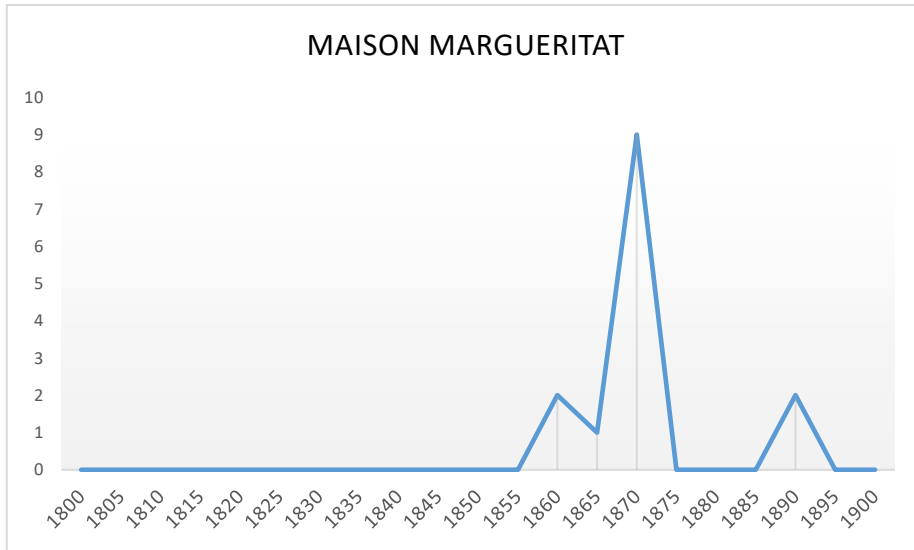


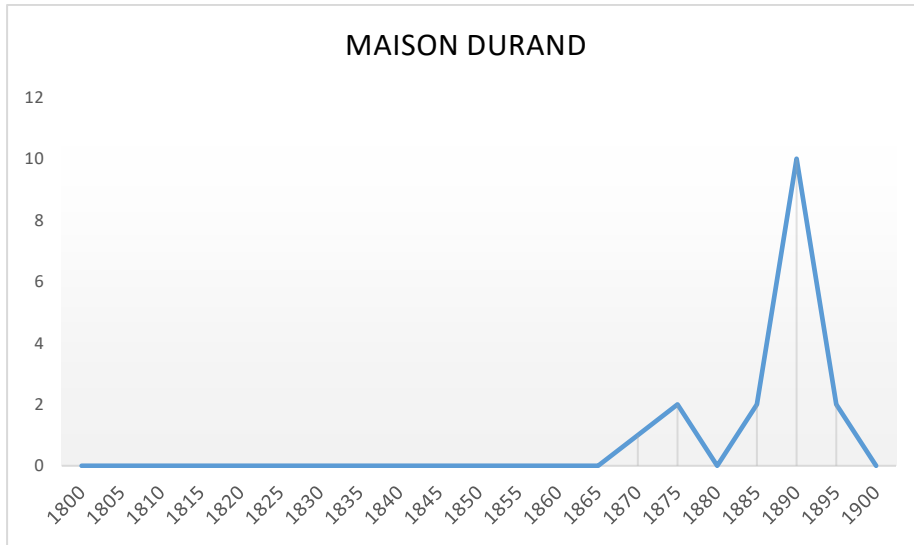


Annexe n° 9 : Graphiques des maison d'édition ayant une production importante durant plusieurs périodes

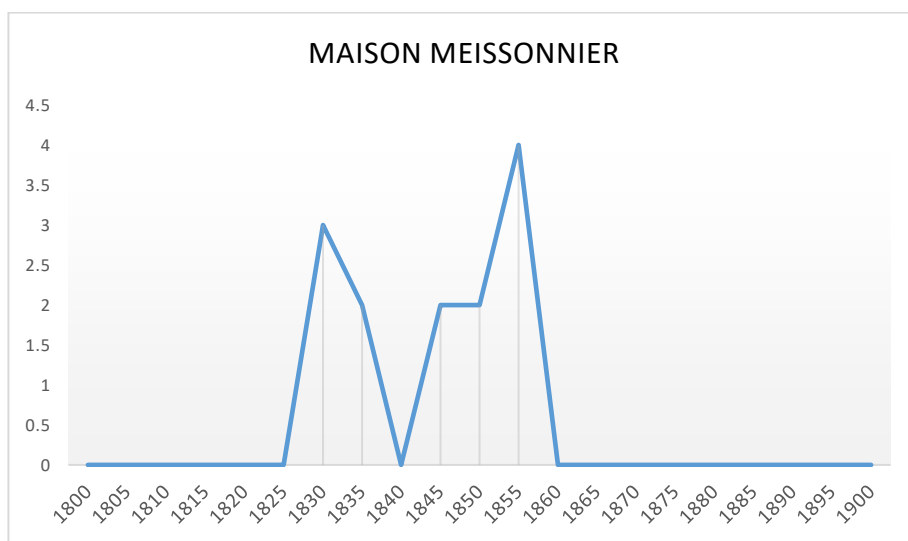
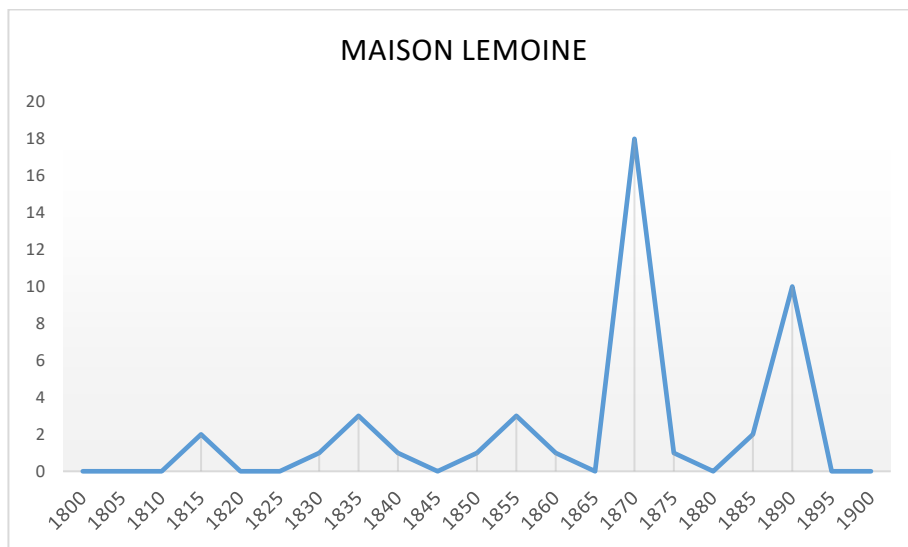


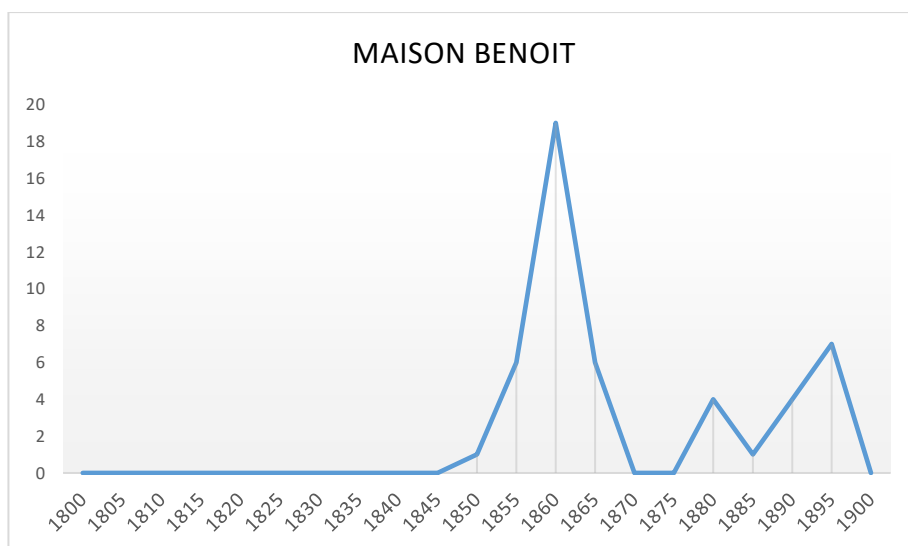
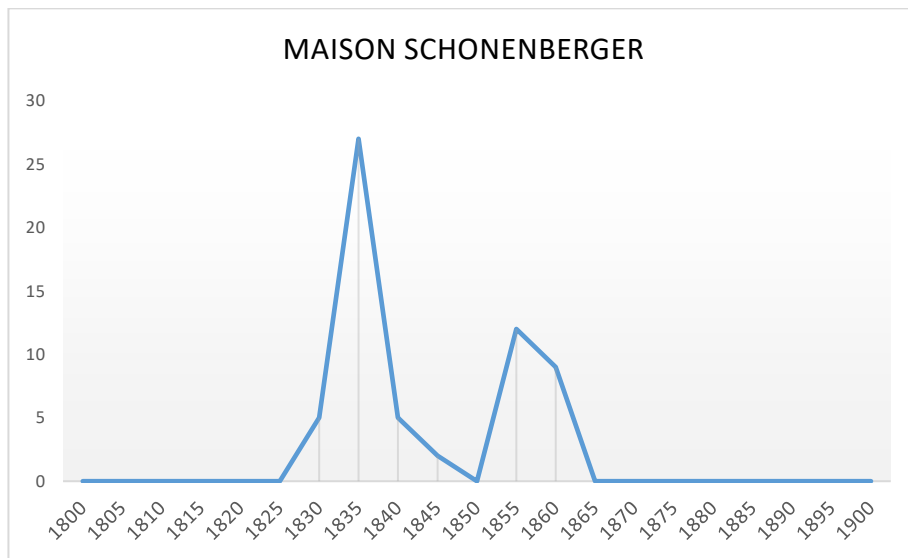
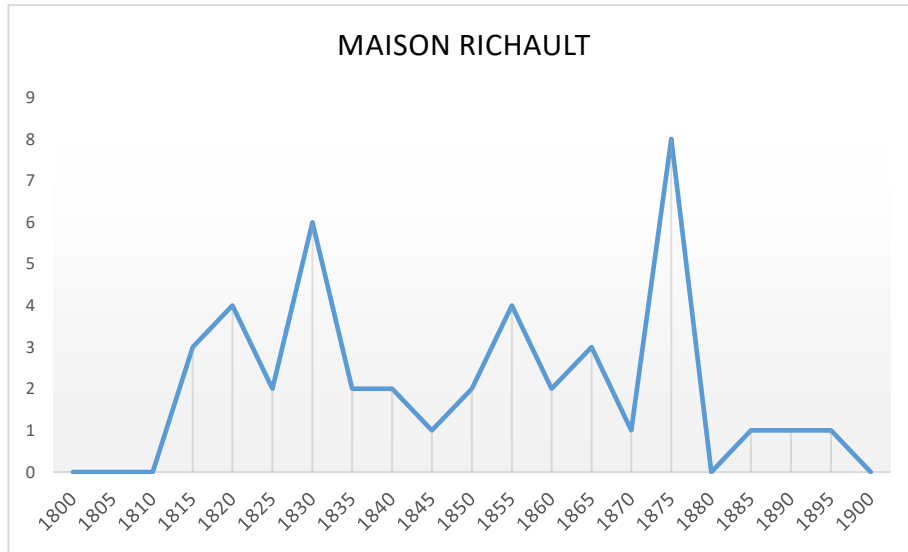


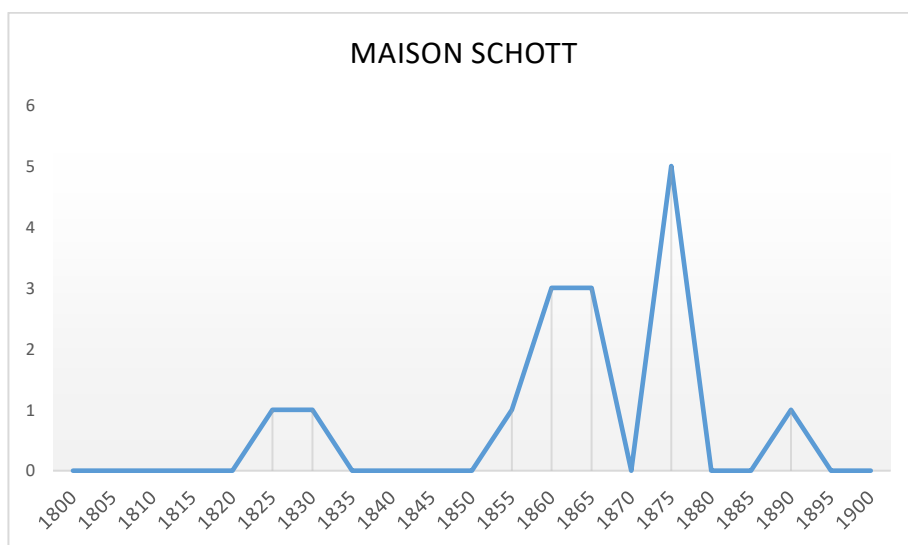
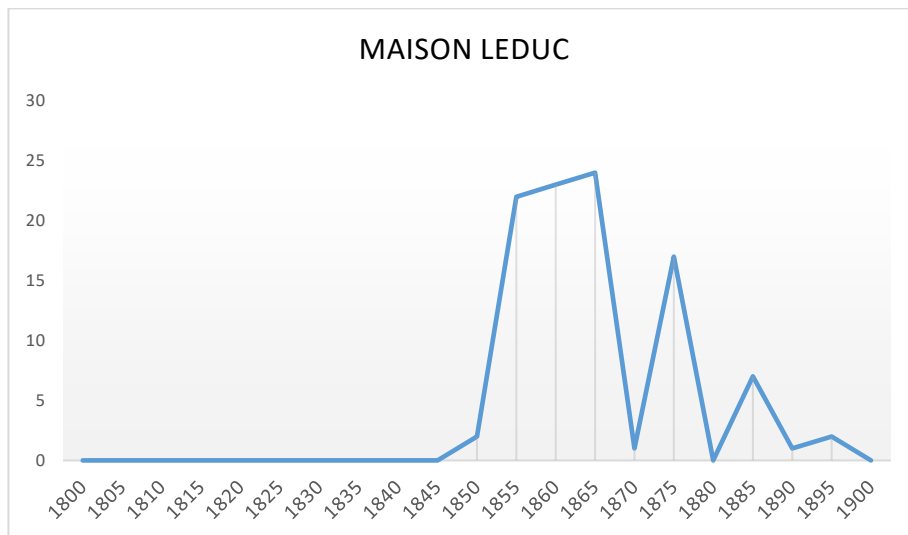
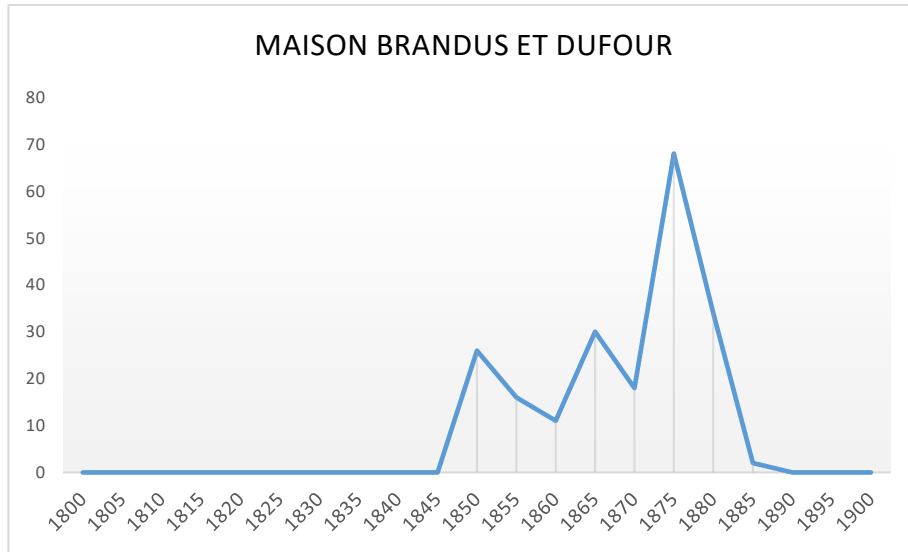




Annexe n° 10 : Graphiques des maison d'éditions qui présentent un période d'activité sur une longue période ayant une production importante







Annexe n° 11 : corpus documentaire

Un héritage italien : la réception du *bel canto* dans la flûte traversière en France au XIX^e siècle

L'éclat du répertoire italien qu'a tant baigné la scène lyrique française durant le XIX^e siècle, ne s'est pas seulement restreint au périmètre opératique, sinon que son influence s'est fait sentir également dans le domaine de la musique instrumentale, notamment dans celui de la flûte traversière. Bien qu'ils existent maintes allusions d'imitation du répertoire opératique italien par les flûtistes, permettant de parler de cette présumée influence italienne, aucune étude scientifique en cette direction n'avait pas encore été menée.

Si déceler des signaux d'influence italienne dans les partitions instrumentales éditées durant cette période peut apparaître une tâche complexe voire quasi utopique, il peut paraître en revanche plus viable de détecter une telle réception dans le travail que les méthodes de flûte traversière proposent autour de l'ornementation d'origine lyrique. La production de méthodes d'apprentissage musical durant le XIX^e siècle fut abondante et – comme ce fut aussi le cas du répertoire instrumental pour la flûte traversière – la course dans l'édition de ce genre d'ouvrages fut effrénée.

Une étude de la littérature spécialisée permet de recenser les principales allusions que les flûtistes interprètes et les théoriciens prétendent – et ont toujours prétendu – chercher. De plus, ces méthodes pour flûte traversière et pour chant lyrique, conservés à titre de Dépôt Légal et au sein des collections patrimoniales de la BnF, permettent une étude approfondie du différent traitement que ces manuels accordent à l'ornementation virtuose. Cette étude inédite des manuels à but pédagogique permet enfin de relier la théorie vocale que les grands maîtres de la flûte ont toujours prônée avec l'apprentissage d'une pratique instrumentale durant le XIX^e siècle en France.

1. Des antécédents historiques : un art vocal chez les flûtistes

La recherche de la vocalité chez les flûtistes a été une constante tout au long de l'histoire de l'instrument, tant pour ses interprètes que pour les mélomanes. Cette nécessité est évidente dans les écrits et les méthodes que des maîtres tels que Quantz, Tulou, Boehm ou encore Taffanel ont conçus dans le cadre de leurs fonctions de pédagogues, de théoriciens et de fabricants de leur propre instrument, et qui s'avèrent déterminants dans l'établissement des fondements de la flûte traversière aux XVIII^e et XIX^e siècles ainsi que dans la constitution de sa technique. Ces maîtres n'hésitent pas à inviter leurs élèves à porter une attention particulière aux chanteurs et à s'inspirer de l'art lyrique – dans la mesure du possible – comme si l'organe vocal dont la nature humaine dote chacun était le dépositaire de la perfection musicale et, *de facto*, un modèle à copier. Ce besoin d'imiter vocalement l'instrument n'est pas un effet de mode – *ergo* fugace – ni une conséquence futile d'une affection fervente pour un chanteur particulier,

mais il se reflète déjà dans l'œuvre du flûtiste Silvestre Ganassi³, *Opera intitulata Fontegara*⁴, publiée à Venise en 1535 et considérée comme l'un des premiers traités sur l'apprentissage de la flûte à bec et l'ornementation libre.

Cette affirmation est également relayée par de nombreuses publications du XIX^e siècle, où les auteurs n'hésitent pas à souligner l'assimilation des interprètes flûtistes à des chanteurs de renom. C'est le cas de l'article publié dans la *Revue et Gazette Musicale* du 17 mars 1839, qui loue les qualités et les compétences de Louis Dorus :

Il [Dorus] a joué les variations dans un air tyrolien, d'une difficulté incroyable, avec une netteté et une agilité, une grâce qui ne peuvent être comparées qu'à la légèreté et à la délicatesse que sa charmante sœur, Mme Dorus-Gras, emploie sur la scène qui a porté si haut sa réputation⁵.

C'est également le cas de l'article nécrologique que *L'Art Musical* consacre au maître incontesté de la flûte l'ancienne, Jean-Louis Tulou, dans sa publication du 3 août 1865 où il souligne les qualités fantastiques du feu virtuose en lui donnant le titre d'excellent chanteur :

On se rappelle combien il [Tulou] contribua au succès du Rossignol, de Lebrun, et quelle lutte adorable Mme Damoreau soutenait avec lui. [...] C'était à qui broderait le mieux sur ce pâle canevas, et l'on ne savait qui le plus applaudir de la chanteuse incomparable ou du flûtiste sans rival. C'est que Tulou était un excellent chanteur⁶.

Ce phénomène de comparaison lyrique, très populaire en France au XIX^e siècle, ne semble pas se limiter aux flûtistes français ; Becker s'en fait l'écho dans son étude intitulée *Trash Music*⁷ en parlant des flûtistes italiens comme d'un phénomène également répandu⁸ en Italie. Le journal *L'Italia Musicale* n'hésite pas non plus à louer les qualités exceptionnelles et dignes d'une profonde admiration du flûtiste virtuose italien Giulio Briccialdi dans son annonce du concert du 7 novembre 1855 :

On admire comme toujours en Briccialdi non seulement l'artiste qui connaît et surmonte avec aisance les plus grandes difficultés de son instrument, mais qui sait lui insuffler tant de douceur d'expression, tant de poésie de sentiment, pour atteindre les effets mêmes de la voix humaine la plus exquise et la mieux modulée⁹.

L'Allemand Theobald Boehm – l'un des concurrents directs de Tulou, dans la mesure où il a cherché à officialiser un modèle de flûte pour le moins intéressant pour les flûtistes moins habiles – met également en évidence l'utilité, voire la nécessité, du chant lyrique pour la flûte.

³ Flûtiste et violoniste vénitien né le 1er janvier 1492 et mort vers le milieu du XVI^e siècle.

⁴ Aussi dans la couverture : Cela apprend à jouer de la flûte avec tout l'art qui lui correspond, en particulier la diminution qui sera utile pour tout instrument à vent et à accords : et aussi pour ceux qui aiment chanter, composé pour Sylvestro di Ganassi du Fontego de la Très Illustre Venise.

⁵ Tula Giannini, *Great Flute Makers of France: The Lot & Godfroy Families 1650-1900*, p. 112.

⁶ Article nécrologique à *L'Art Musical* de 3 août 1865.

⁷ Rachel Nicole Becker, « *Trash Music* » : *Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds*, Thèse de Doctorat, University of Cambridge, 2018.

⁸ Rachel N.Becker, *op. cit.*, p. 59.

⁹ « Teatri e notizie diverse. Milano. Teatro alla Canobbiana [concerto di Briccialdi; interpreti e musiche eseguite] », *L'Italia musicale*, Anno VII, N. 89 (7 November 1855), p. 355 : « ammirò come al solito nel Briccialdi non solo l'artista che conosce e supera agevolmente le maggiori difficoltà del proprio istrumento, ma che sa infondere in esso tanta soavità di espressione, tanta poesia di sentimento, da raggiungere gli effetti medesimi d'una voce umana la più squisita e meglio modulata ». Nous traduisons.

Ainsi, et selon Ventzke et Hilkenbach, « de l'art du chant, Boehm tirera les principes d'une interprétation correcte, qui seront aussi importants pour l'instrumentiste que pour le chanteur »¹⁰. C'est lui qui, comme l'affirmait Quantz dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* et que Taffanel ratifiera plus tard avec ses élèves, « le flûtiste doit apprendre à chanter avec son instrument¹¹ ». Quoi qu'il en soit, et selon Ventzke et Hilkenbach, Boehm lui-même a pris des leçons de chant durant sa jeunesse, avec un « excellent professeur et chanteur italien¹² ». Puisque Boehm aspirait à la vocalité instrumentale, il n'est pas déraisonnable de penser que son modèle de flûte en métal était l'aboutissement – pour le moins réussi – de ses ambitions, en permettant d'effectuer certaines jongleries lyriques jusqu'alors improbables et même impossibles avec la flûte traversière de système ancien. En effet, Nicole Wild n'hésite pas à affirmer qu' « avec une gradation savante [et grâce au développement de la facture instrumentale en France au XIX^e siècle], toutes les ressources de l'art vocal et instrumental sont réunies¹³ ».

Comme Blakeman le souligne, il paraît que Camille Saint-Saëns n'a pas hésité à faire l'éloge de l'incroyable talent vocal de Paul Taffanel, après l'une des nombreuses exécutions de sa Romance op. 37 pour flûte et piano :

Il [Taffanel] a joué comme lui seul sait jouer, avec une voix qui ne semble pas venir d'un instrument, qui n'est même pas de ce monde.... Un souffle, un murmure fugace dans la nuit, une longue phrase que Tamino et sa flûte enchantée auraient envoyée, puis un court intermède, un décor capricieux, une cadence d'un oiseau surnaturel, et un retour à la ligne langoureuse et contemplative... jouer ainsi s'apparente à un acte de création¹⁴.

Cependant, la vocalité visée par les maîtres flûtistes est celle qui découle du chant lyrique et que l'on retrouve dans l'opéra¹⁵, ce dernier étant considéré depuis sa naissance comme l'événement social central de toute communauté occidentale. Elle va se traduire par l'impérieuse nécessité d'imiter le chanteur lyrique et sa capacité à moduler les sentiments humains à sa convenance grâce à laquelle il caractérisera les personnages¹⁶ qui participent au discours narratif de l'œuvre à jouer. Ainsi, et d'après Rodolfo Celletti, puisqu'il a été conçu à l'époque baroque, l'opéra est né pour satisfaire deux besoins fondamentaux de l'époque : le plaisir [introduire le terme de l'hédonisme employé comme un terme non philosophique] et la virtuosité¹⁷. Deux termes apparemment antagonistes, mais qui se révèlent complémentaires :

¹⁰ Karl Ventzke et Dietrich Hilkenbach, *Boehm-Instrumente*, vol. I, Frankfurt am Main, Verlag Das Musikinstrument, p. 64.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Joseph-Marc Bailbé, Élisabeth Bernard *et al.*, *La musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 32.

¹⁴ Edward Blakemann, *Taffanel : Génie de la flûte* [Taffanel : *Genious of the flute*, 2005], trad. de l'anglais Ch. Lanter, Paris, Éd. Actualités freudiennes, 2011, p. 129.

¹⁵ Joan Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, C. F. Voss, 1752, chapitre X, §18.

¹⁶ Rodolfo Celletti fait référence à la caractérisation des timbres instrumentaux par Stendhal : « Les instruments, fait remarquer Stendhal, ont, comme les voix humaines, des caractères distinctifs ; et la flûte est particulièrement apte à décrire une joie empreinte de mélancolie », p. 229.

¹⁷ Rodolfo Celletti, *Histoire du Bel Canto*, Paris, Fayard, 1987, p. 13.

La virtuosité, conséquence simultanée de l'imagination et de la recherche d'une technique extrêmement développée, n'est que l'effort pour concevoir et de réaliser quelque chose qui, se plaçant en dehors de la réalité quotidienne et des capacités normales de l'homme, semble "merveilleux"¹⁸.

Si, grâce à cette virtuosité – que l'opéra baroque cultive et perfectionne – le plaisir vital recherché par l'hédonisme peut être obtenu, il n'est alors pas déraisonnable d'affirmer que cette virtuosité entraîne l'hédonisme. Celle-ci va se refléter à la fois dans l'art vocal et dans l'art instrumental qui intègrent rapidement les « diminutions, variations et improvisations, nées dans la première moitié du XVI^e siècle¹⁹ » avec un net souci contrapuntique.

Celletti affirme l'existence d'une influence réciproque entre instrumentistes et chanteurs²⁰ à l'époque baroque, grâce à la naissance des traités musicaux et à l'usage qu'en font les élèves et les interprètes. Les utilisateurs favoriseront les échanges entre les différentes disciplines, encourageant – par leurs références à la technique de collègues chanteurs ou instrumentistes – le développement technique de chacune des disciplines instrumentales et vocales. Or, dans ce bassin de virtuosité et d'hédonisme, l'instrumentiste est appelé à rivaliser en couleur et en expression avec la voix humaine. Par ailleurs, Quantz évoquera cette compétitivité entre chanteurs et instrumentistes dans son ouvrage²¹, dans lequel il met en évidence l'existence de jalousies professionnelles entre les deux disciplines :

Cette séparation [entre chanteurs et instrumentistes] peut aussi avoir été augmenté par la jalousie qui règne toujours en Italie entre chanteurs et les joueurs d'instrument, et entre les compositeurs pour les instruments et ceux pour la voix. Les chanteurs ne veulent pas permettre, que les joueurs d'instrument touchent aussi sensiblement qu'eux²².

Ainsi, comme l'affirme Hayes, « la relation entre la technique vocale et la technique instrumentale, qui était d'une grande importance pour les musiciens français de l'époque, était la clé de l'exécution de la plupart de la musique pour flûte française du XIX^e siècle, dans laquelle l'exécution de passages élaborés est comparable à l'ornementation vocale d'une ligne mélodique étendue²³ ». Celletti soutient également la thèse selon laquelle « le *belcantisme* naquit d'un mémorable effort d'imagination et d'habileté technique qui vit "vocalistes" et instrumentistes se compléter, se stimuler, s'aiguillonner réciproquement²⁴ », reprenant les fréquentes compétitions baroques qui avaient lieu entre eux dans le but d'applaudir le plus habile des deux dans son interprétation. Ainsi, l'auteur n'hésite pas à constater une influence manifeste « de la "vocalité" du *belcantiste* sur la musique instrumentale des XVII^e et XVIII^e siècles et du début du XIX^e [siècle]²⁵ ». Une éventuelle association du concept de *bel canto* avec la musique instrumentale des XVII^e et XVIII^e siècles est par ailleurs paradoxale, surtout si l'on considère que le terme lui-même est né bien plus tard et en tant que forme d'art purement

¹⁸ *Id.*, p. 12.

¹⁹ *Id.*, p. 13.

²⁰ *Id.*, p. 14.

²¹ Johann J. Quantz, *op. cit.*, Chapitre XVI, §57.

²² *Ibid.*

²³ Susan Nanette Hayes, *Chamber music in France featuring flute and soprano, 1850-1950, and a Study of the interactions among the leading flutists, sopranos, composers, artists, and literary figures of the time*, Thèse de Doctorat sous la direction de William M. Montgomery, University of Maryland, 2006, p. 253.

²⁴ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 16.

²⁵ *Ibid.*

vocal. Celletti confirme l'apparition du concept de *bel canto* en Italie au cours des années 1820-1830, « précisément au moment où l'opéra *belcantiste* disparaît [...] laissant la place à d'autres courants lyriques et à d'autres styles, plus directement liés à l'expression dramatique²⁶ ». La traduction littérale de ce concept, beau chant, est reprise par Reynaldo Hahn dans une proposition de définition selon laquelle « ce qu'il recherchait avant tout était la beauté du chant ». Pour Hahn, le *bel canto* consiste avant tout à « donner à la voix et au phrasé une perfection absolue²⁷ », bien qu'en même temps il prenne soin de préciser que ce qui était recherché « n'était pas la virtuosité délirante, l'acrobatie échevelée imposée plus tard par la tyrannie des castrats²⁸ ».

Cependant, et dans une tentative d'exhaustivité que l'œuvre de Celletti revendique pour cette spécialité lyrique, la virtuosité est considérée comme l'une des exigences *sine qua non* de ce *bel canto* d'origine italienne. Cette définition de Hahn, qui diffère fondamentalement de la description qu'il fait du concept de *bel canto* dans *L'Oreille au guet*²⁹, montre que « le but [du *bel canto*] est de susciter l'émerveillement grâce à la rareté des timbres, la diversité des couleurs et des nuances, les tournures de virtuosité vocale complexes et variées à l'infini, et l'abandon extatique de son lyrisme³⁰ ». Si les deux courants se distinguent par l'utilisation d'une virtuosité manifeste et exacerbée, il faut également noter que les deux sens ne coïncident que dans la multiplicité et la variété des couleurs qui se dégagent de ce chant, ce qui peut finalement se traduire par la variété des timbres dont émane un lyrisme raffiné.

Dans cette direction, et malgré la popularité du répertoire instrumentale virtuose tout au long du XIX^e siècle, Becker se fait l'écho de la cruauté avec laquelle un certain nombre de musicologues – s'autorisant la liberté d'une critique souveraine – rejettent « la musique instrumentale virtuose, en particulier celle de compositeurs peu connus, comme étant trop axée sur la technique ou purement commerciale³¹ ». Or ce phénomène de diabolisation de la musique instrumentale virtuose, loin d'être un mouvement récent, l'accompagne depuis sa naissance ; l'essor de la musique instrumentale virtuose au cours du XIX^e siècle en Italie, que l'auteur relate dans son étude, est parallèle à une stigmatisation – voire une diabolisation – tout aussi rapide de ce répertoire dans divers groupes d'exécutants, d'amateurs et de mélomanes. Selon elle, les instrumentistes eux-mêmes se sont méfiés de ce courant d'imitation ornementale du *bel canto*, ce qui ne faisait que modifier les formes compositionnelles héritées des grands maîtres. Même avec le recul, Charles-Marie Lehrer se demande « comment on en est arrivé là [dans le répertoire de hautbois virtuose développé au XIX^e siècle], la forme magnifique du concerto classique réduite à l'aria du *bel canto* ?³² ». Cette opprobre à l'égard d'un répertoire inspiré du *bel canto* est également soutenue en France parmi les partisans d'un changement radical de l'esthétique musicale. Hayes reprend aussi ce phénomène de détraction du style fleuri en France

²⁶ *Id.*, p. 26.

²⁷ Reynaldo Hahn, *L'Oreille au guet*, Paris, Gallimard p. 268.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p 21.

³¹ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 2.

³² Charles-David Lehrer, « The repertory of the oboe soloist in the 19th century: the hidden structure », *The Journal of the International Double Reed Society*, No. 12 (1984).

en citant les propos de Louis Fleury dans l'entrée « La Flûte » de l'*Encyclopédie de la Musique* de Lavignac, où il n'hésite pas à rendre publiquement responsable la forme de composition – de Tulou à Demersseman – de ce qu'il considère le déclin artistique de la flûte traversière au début du XIX^e siècle :

La décadence artistique de la flûte a commencé au début du XIX^e siècle, lorsque les virtuoses de cette époque ont voulu aborder le style pompeux, les grandes envolées et les grands éclats. Cette école, qui débute avec TULOUE et aboutit à DEMERSSEMAN, nous a valu un nombre incalculable de grands concertos et de solos brillants. Comme, là dessus, s'est greffé le goût des fantaisies à variations et des pots-pourris sur les opéras, la musique de flûte n'a plus été qu'un prétexte à vains turlututus et à effets de mauvais goût. Une heureuse réaction s'est produit en ce dernier tiers de siècle, sous l'influence d'artistes parmi lesquels Paul TAFFANEL a occupé la première place. Il est à remarquer, d'ailleurs, que ce changement s'est produit dès que les instrumentistes – du moins en France – ont renoncé à écrire pour leur instrument³³.

C'est à TAFFANEL qui revient l'honneur d'avoir assaini le répertoire des virtuoses flûtistes, et d'avoir, non pas remis, mais mis en honneur d'admirables chefs-d'œuvre, que l'incroyable manque de goût des ses prédécesseurs avaient laissé [*sic*] dans la nuit. Les sonates de BACH, les concertos de MOZART, et, en général, tout ce qui constitue la richesse du répertoire de la flûte, étant à peu près inconnus avant que TAFFANEL les mit en lumière³⁴.

Un phénomène qui, comme le souligne Michelle Tellier, n'a pas empêché la croissance régulière de la virtuosité instrumentale – malgré les difficultés mécaniques des instruments eux-mêmes – inspirée par la virtuosité du *bel canto* italien. Jean-Louis Tulou, éminent flûtiste virtuose, professeur réputé de flûte au Conservatoire de Paris et facteur instrumental reconnu, s'est également consacré à la composition, notamment pour son propre instrument. Le compositeur, inspiré par l'opéra italien qui a eu tant de succès dans la capitale française en ce début du XIX^e siècle, et « il allait écrire ensuite pour son instrument, un *bel canto* dans lequel la courbe mélodique et la virtuosité des traits ont assimilé la leçon des Italiens³⁵ ». C'est précisément cette période de la première moitié du XIX^e siècle que Louis Fleury³⁶ considère comme la période la plus brillante de la flûte traversière, certes, mais pas la meilleure, regrettant vivement la tendance quasi-naturelle des compositeurs de l'époque à une écriture surchargée de fioritures :

Les compositeurs sont enclins, tout naturellement, à obéir à cette tendance [l'accumulation de difficultés et de témérités], et, pendant une très longue période, ils ne confient guère à la flûte que des cascades³⁷.

Cependant, il semblerait que cette exacerbation des acrobaties instrumentales, inspirées des tours de chant du *bel canto*, dans le répertoire de la flûte au cours de la première moitié du XIX^e siècle ne soit qu'une conséquence de l'utilisation de la flûte dans l'orchestre au cours de la période précédente. Ainsi, l'apparente facilité avec laquelle les flûtistes étaient capables de jouer des passages particulièrement complexes fait supposer qu'on leur confiait *de facto* les passages brillants. Louis Fleury se livre à une comparaison de l'instrument dans laquelle le rôle de la

³³ Louis Fleury, « La Flûte » dans Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, Partie 2, vol. 3, p. 1524.

³⁴ *Id.*, p. 1526.

³⁵ Michelle Tellier, *Jean-Louis Tulou : flûtiste, professeur, facteur, compositeur (1786-1865)*, Paris, CNSMDP, 1981, p. 151.

³⁶ Flûtiste et élève de Paul Taffanel au Conservatoire de Paris.

³⁷ Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1511.

flûte dans l'orchestre du XVIII^e siècle est littéralement celui d'un oiseau, avec toutes les vertus acrobatiques que cela représente :

Les gammes, les arpèges, les trilles, qu'ils exécutent avec une grande rapidité et sans effort apparent, appellent la comparaison avec le ramage des oiseaux. La flûte devient le Rossignol de l'orchestre [...] principalement quand son ramage doit répondre aux roulades de la chanteuse³⁸.

Les progrès mécaniques importants réalisés dans la fabrication de la flûte au cours de la première moitié du XIX^e siècle ont été fondamentaux pour donner de nouvelles compétences à l'instrument. Les modèles de flûte de Boehm de 1832 puis de 1847 permettaient de surmonter avec aisance les difficultés que cette période impose aux instrumentistes, sans distinction de tonalité ou de difficulté acrobatique. Cette avancée mécanique répondait à la nécessité, que note Louis Fleury, du répertoire lyrique *belcantiste* et de sa virtuosité manifeste. Il faut attribuer à la flûte traversière le rôle primordial de partenaire :

Il est juste d'ajouter que cette époque est également celle de la grande virtuosité vocale, qu'il n'y a pas opéra possible sans un grand air pour la chanteuse, et que la flûte est toute désignée pour lutter d'agilité avec la cantatrice³⁹.

Bien que Louis Fleury ne considère pas cette période du XIX^e siècle comme la meilleure pour la flûte traversière, il décide de s'engager encore plus loin et décrit ce début de siècle comme la période de « décadence pour la flûte, décadence qui lui vient de son prodigieux succès : c'est l'époque de la grande virtuosité⁴⁰ ». Il n'est pas déraisonnable de penser que Fleury, comme tant d'autres, tente d'associer cette virtuosité à la décadence musicale de l'instrument, voire de rendre responsable de l'image de l'instrument l'imposition au XIX^e siècle de la démonstration acrobatique sur une (sur)production musicale supposée néfaste. Cette réflexion conduit à penser que l'auteur craignait que ces démonstrations de virtuosité – à son avis injustifiées – ne finissent par ranger l'instrument dans la catégorie des désagréables, ou pire encore, son répertoire dans celle de la « mauvaise musique ». Une virtuosité rapidement diffusée par le public, selon Becker, mais aussi « diabolisée par la presse et par les autres musiciens⁴¹ » et se retrouvant piégée « dans un réseau compliqué de morales musicales⁴² » qui ne stigmatisait certaines pratiques musicales que sur la base de préférences stylistiques purement personnelles. Comme le remarque Louis Fleury, cette pratique exhibitionniste rencontrera une réponse stérile de la part des compositeurs « à succès », qui préfèrent consacrer leurs efforts à un style de compositions différent de celui que par ailleurs les flûtistes eux-mêmes réclamaient :

Cette prétention des virtuoses du XIX^e siècle à faire de la flûte un instrument de grande allure et de grand fracas a eu un résultat des plus fâcheux : les véritables maîtres ont délaissé l'instrument. [...] Les flûtistes cherchaient avant tout à placer leurs propres élucubrations⁴³.

³⁸ *Id.*, p. 1509.

³⁹ *Id.*, p. 1511.

⁴⁰ *Id.*, p. 1515.

⁴¹ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 31.

⁴² *Id.*, p. 145.

⁴³ Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1516.

Malgré les tentatives de diabolisation de ce spectacle acrobatique, la réalité du moment – tout comme dans la scène lyrique⁴⁴ – montre un scénario différent des souhaits de ces moralistes, une offre permanente d'acrobaties instrumentales parfaitement ajustées à la demande des consommateurs :

Un solo de flûte est une attraction courante dans un concert [...]. Le répertoire de "concertos" dus à la plume des maîtres étant assez pauvre, les flûtistes jouent volontiers leurs propres œuvres [...] et ne craignent pas d'écrire, pour cet instrument délicat, des pages d'allure pompeuse et empathique qui lui conviennent aussi peu que possible⁴⁵.

Cependant, malgré l'immense répertoire qui lui est attribué et les articles de presse qui affirment le contraire, Becker affirme qu'au XIX^e siècle, en France, l'instrument « était considéré comme plus adapté au jeu orchestral qu'aux performances virtuoses en solo⁴⁶ ». Cette affirmation surprenante ne semble pas correspondre ni à la surproduction du répertoire dit « virtuose », ni à la publicité considérable que la presse recueille sur les virtuoses « solos de flûte », et encore moins à la surprotection que vise la forte critique de ce répertoire si particulier ; à noter que sans une énorme activité instrumentale de ce type de répertoire – et non seulement au sein de l'intimité individuelle – il n'y aurait pas cet excès de manifestations défendant une morale musicale présumée supérieure.

Cette grande virtuosité que, selon les dires de Celletti, la plume de Nicolo Porpora⁴⁷ a créée en réponse aux qualités vocales de ses élèves ainsi qu'aux besoins acrobatiques de l'époque, est directement reçue dans le répertoire de la flûte traversière du XIX^e siècle. Cette virtuosité, a priori injustifiée, était d'ailleurs considérée comme nécessaire – voire fondamentale – pour l'évolution du répertoire instrumental et des possibilités mécaniques de l'instrument. Louis Fleury, bien qu'ayant rendu la virtuosité de la flûte directement responsable de son déclin au début du XIX^e siècle, appelle au respect dans la mesure où le moins d'entraves mécaniques est souhaitable afin d'accéder à toute l'ingéniosité offerte par le compositeur :

Ne méprisons pas, toutefois, la virtuosité. Il est bon que le compositeur n'ait pas son inspiration limitée par la crainte d'écrire "trop difficile" ; d'autre part, il serait fâcheux de se priver des ressources immenses de la flûte comme instrument d'agilité. Rossini le comprend admirablement en lui confiant à la flûte les délicates broderies qui courent sur le motif du Ranz des Vaches dans l'ouverture de *Guillaume Tell*⁴⁸ :



Exemple 1 : Extrait de l'ouverture de Guillaume Tell de Rossini – partition de flûte.

⁴⁴ Joseph- Marc Bailbé et *al.*, *op. cit.*, p. 127 : la bourgeoisie manifeste à l'égard de l'opéra des goûts que l'on pourrait qualifier de "nouveaux riches" : d'une certaine manière, cet étalage de richesse sur scène parvient à rassurer la bourgeoisie qui y trouve un reflet fidèle de sa propre prospérité ; de plus, le public est très sensible à la virtuosité vocale, plus enclin à s'étonner qu'à s'émouvoir.

⁴⁵ Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1515-1516.

⁴⁶ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁸ Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1511.

Becker se fait l'écho de la véritable évolution de la virtuosité des instruments à vent du XIX^e siècle, et par conséquent de la flûte traversière. S'il est complexe de mesurer le degré de virtuosité des instruments de musique en fonction des partitions de différentes époques, c'est en revanche réalisable avec la flûte traversière grâce au répertoire connu des XVIII^e et XIX^e siècles, dans la mesure où le nouvel instrument permet d'aborder facilement certaines difficultés considérées auparavant comme impossibles. Dans une note de bas de page, Becker inclut la brillante réflexion de Nicholas Baragwanath au sujet non seulement du répertoire mais aussi des exigences des méthodes d'apprentissage de l'instrument :

Nicholas Baragwanath et d'autres soutiennent de manière convaincante que, dans de nombreux cas, nous ne pouvons pas savoir si la virtuosité du XIX^e siècle va vraiment beaucoup plus loin que celle des siècles précédents. Cependant, dans le cas de la virtuosité des bois, la virtuosité spécifique du XIX^e siècle se distingue de la virtuosité antérieure par un ordre de grandeur métaphorique. Il est tout à fait possible que des virtuoses individuels des XVII^e et XVIII^e siècles aient réalisé des prouesses étonnantes sur des instruments à vent en bois, et il est certainement vrai que nous ne pouvons pas être sûrs des ornements et des variations insérés dans les compositions pour bois lors de l'exécution, et peut-être qu'à l'époque, comme aujourd'hui, des musiciens entreprenants ont exécuté des compositions plus difficiles pour d'autres instruments tels que le violon. Cependant, les traités et les livres de méthode fournissent des informations importantes et utiles sur les difficultés techniques et les objectifs attendus pour les joueurs de bois, et ceux-ci (en combinaison avec les développements techniques des instruments à vent dans l'ajout de clés et l'adaptation des forets et des anches) révèlent une réalité croissante d'exigeante virtuosité technique au fur et à mesure que le XIX^e siècle progresse⁴⁹.

2. La transmission d'un savoir-faire d'origine italienne : les méthodes de chant lyrique et de flûte traversière édités en France au XIX^e siècle

Les manuels d'apprentissage instrumental et du chant lyrique sont fondamentaux en vue d'une lecture minutieuse de la virtuosité par étapes car ils révèlent l'évolution des possibilités techniques et de l'esthétique musicale en fonction de la pertinence accordée au traitement de chaque section dans les manuels. L'inclusion ou l'exclusion d'une section d'apprentissage sera d'une grande aide pour déterminer la tendance esthétique musicale. L'évolution de ces manuels au cours du XIX^e siècle en France passera également par une évolution de leur contenu et par la migration de l'importance des différentes sections progressivement adoptées. Bien que Celletti ait déjà montré l'association de la virtuosité et du *bel canto* dans l'étude historiographique qu'il a consacrée à cette pratique – et dans laquelle il est possible d'étudier les éléments nécessaires pour pouvoir à proprement parler de *belcantisme*⁵⁰ – et bien que

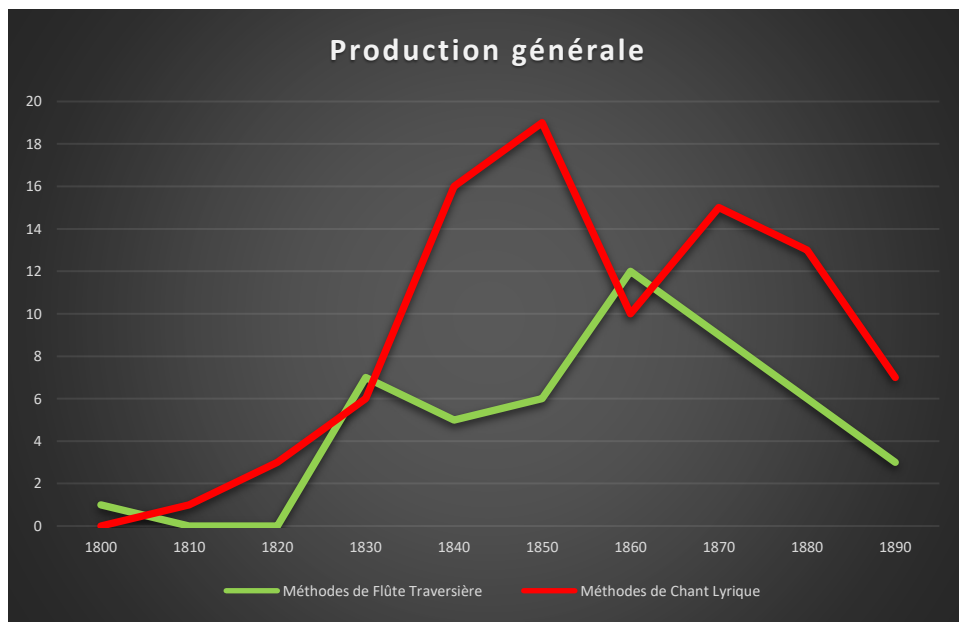
⁴⁹ Becker, *op. cit.*, NBP 121, p. 31 : « Nicholas Baragwanath and others argue persuasively that in many cases we cannot know whether nineteenth-century virtuosity truly goes far beyond that of earlier centuries. However, in the case of woodwind virtuosity specifically nineteenth-century virtuosity can be distinguished from earlier virtuosity by a metaphorical order of magnitude. It is absolutely possible that individual virtuosos in the seventeenth and eighteenth centuries performed astonishing feats on woodwind instruments, and certainly true that we cannot be certain of the ornaments and variations inserted into woodwind compositions in performance – and perhaps then, as now, enterprising musicians performed more difficult compositions for other instruments like the violin. Nevertheless, treatises and method books give important and helpful insights into expected technical difficulties and goals for woodwind players, and these (in combination with the technical developments of woodwind instruments in the addition of keys and the adaptation of bores and reeds) reveal a truly increasingly demanding technical virtuosity as the nineteenth century progresses ». Nous traduisons.

⁵⁰ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 21 : Seule la présence de ces éléments dans une œuvre nous permet de parler de *belcantisme* :

1. l'hédonisme, qui est en réalité l'expression de la "douceur" et de la tendresse pathétique du son vocal.

l'association de la virtuosité et de la flûte traversière ait été montrée comme une réalité manifeste au cours du XIX^e siècle, il faut signaler que l'association de la virtuosité entre la flûte et le *bel canto* dans une (sur)production de manuels pédagogiques en France au XIX^e siècle n'a pas encore été étudiée.

Le traitement de la virtuosité dans les manuels de flûte traversière et de chant lyrique repose principalement sur le travail et l'étude des ressources ornamentales. Les résultats de cette recherche sur ces ornements, qui sont présentés ci-dessous, montrent une homogénéité et une continuité dans les deux disciplines au stade initial, ce qui amène à penser à une nette influence entre les deux, malgré une différence évidente dans leur production :



Graphique 1 : Édition des méthodes de flûte traversière et de chant lyrique durant le XIX^e siècle français.

Des mouvements différenciés sont ici observés en termes de production générale comme conséquence des caractéristiques propres à chaque discipline, ainsi qu'à des intérêts particuliers de leurs promotions d'un point de vue purement commercial. Ainsi, leurs lignes de croissance, loin de présenter un parallélisme, suggèrent un mouvement contraire dans leur production comparée, plus particulièrement dans celle des deux genres de manuels de 1850 à 1870.

Trois éléments doivent être pris en considération pour une analyse impartiale du traitement de la virtuosité dans la production des manuels :

1. La différence importante, en valeurs absolues, dans la production de chaque genre : si la flûte traversière connaît une véritable notoriété en France au XIX^e siècle, le

-
2. la virtuosité, c'est-à-dire l'audace étonnante d'un type instrumental qui doit servir à décrire les merveilles d'un monde fantastique.
 3. Le langage symbolique et fleuri qui souligne le statut mythique des personnages.
 4. L'habileté contrapuntique et l'art de l'improvisation.
 5. Le caractère abstrait de la relation entre les sexes, symbolisé par les castrats et les travestis.
 6. Un goût pour les voix rares et stylisées, associé à une sorte d'allergie aux voix considérées comme communes et vulgaires.

chant lyrique – comme l'indique Rousselin-Lacombe – est l'un des domaines de prédilection de la bourgeoisie française⁵¹. Aussi, et en tenant compte de l'offre et de la demande de spectacles, n'est-il pas surprenant d'observer un nombre plus élevé d'apprentis chanteurs que de flûtistes (un nombre identique de flûtistes et de chanteurs n'étant pas nécessaire pour la production d'un opéra d'autant plus que, a contrario, la présence féminine chez les instrumentistes pouvait être considérée comme inconvenante). À cela doit s'ajouter l'effort pécuniaire important pour l'achat d'un instrument de musique, surtout pour des amateurs plus modestes, dépense qui ne se pose pas dans le secteur du chant lyrique.

2. L'introduction progressive de la flûte de Boehm en France en 1832 avec son premier modèle, et en 1847 avec le modèle définitif : cette expansion et cette implantation progressive de la flûte de Boehm ont conduit à une période de coexistence pacifique en France avec la flûte de système ancien. Les deux flûtes, bien que fondamentalement similaires, ont leurs propres caractéristiques qui les placent aux extrêmes opposés en termes de possibilités mécaniques (et *de facto* virtuoses).
3. L'évidence d'une différence de genre entre les chanteurs ainsi que les spécificités de chaque registre vocal, impliquent la conception de manuels quasi-identiques avec de légères différences qui font penser à un intérêt commercial plutôt que pédagogique. Si le travail d'un chanteur lyrique n'est pas significativement différent selon le registre de la voix travaillée – et malgré les différences physiques – il l'est au niveau de la fonction de cette voix dans le discours musical de l'opéra en question. Ainsi, pour des raisons physiques, une basse n'aura pas la même présence virtuose⁵² qu'une soprano.

Dès sa conception, l'opéra s'est rapidement imposé comme la forme d'art la plus complète, parvenant à réunir – pour un travail synchronisé – différents corps de métiers, d'artisans et d'artistes. Et c'est précisément à ce moment-là que l'art vocal connaît une bifurcation dans sa quête de distinction, et qu'il doit choisir entre deux styles musicaux⁵³ :

1. La sobriété du style appelé *spianato*, impliquant une mélodie dépourvue d'ornementation et d'autres embellissements.
2. L'embellissement du style appelé *fiorito*, assumant des passages de virtuosité, des vocalises et des ornements très serrés. « La virtuosité [...] devra reproduire certains sentiments et certaines passions, en visant à nouveau la stylisation et la transfiguration⁵⁴ ».

Si le *bel canto* est *de facto* associé à l'adoption du style *fiorito* dont la pierre angulaire est la virtuosité qui surprend et qui éblouit, le style *spianato* fait manifestement partie de cet art. Celletti souligne que le *spianato* est utilisé pour « exprimer l'idyllique, l'élégant, le pathétique, recherchant la douceur du timbre, des couleurs⁵⁵ ». Il est en revanche surprenant

⁵¹ Joseph-Marc Bailbé, *op. cit.*, p. 126 : La bourgeoisie a deux domaines de prédilection : l'opéra et le piano.

⁵² Lisez « virtuose » à travers le prisme du *belcantiste*, sauf certaines exceptions.

⁵³ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Id.*, p. 19.

d'observer que cette association sereine de styles – *a priori* antagonistes – en un art qui prône le chant ornementé, ait néanmoins le besoin impératif de moments de calme et de tranquillité dans l'interprétation. Ce style calme favorise le repos de l'écoute avec l'objectif de renforcer et de mettre en valeur la cascade d'ornementations et de virtuosité vocale prévue par la suite. En tout cas, si la virtuosité de ce *bel canto* est considérée comme capable de réaliser des choses exceptionnelles dans tous les domaines, Celletti n'hésite pas à accorder une certaine virtuosité à l'expression que représente le style *spianato* afin d'obtenir des résultats tout aussi exceptionnels puisque « une expression impeccablement juste, prenante, émouvante, est la virtuosité : elle est effort technique et effort d'imagination déterminant un résultat exceptionnel⁵⁶ ».

Ainsi, la virtuosité doit être considérée comme un élément fondamental de toute interprétation musicale, ajoutant un nouvel élément au tissu de ce *bel canto*. Dans ce sens, Celletti souligne que « pour tant pour exprimer l'extase lyrique que pour la "vocalité" virtuose, le éprouva le besoin de recourir à une autre stylisation : celle des timbres⁵⁷ ». C'est précisément dans les différences et les similitudes de chaque timbre que réside la richesse de l'expression musicale, conséquence de l'échange et de l'emprunt de leurs qualités. Reynaldo Hahn explique dans l'une de ses leçons conservée dans *L'Oreille au guet*, que le *bel canto* n'est rien d'autre que l'art qui exige du son une variété infinie de timbres⁵⁸, en précisant que dans le *bel canto*, il n'y a pas « trois ou quatre timbres, mais bien dix, vingt, trente [et qu'il] fallait pouvoir modeler la voix à l'infini sans lui infliger de secousse, en la faisant passer par toutes les colorations du prisme sonore⁵⁹ ».

Il faut reconnaître que l'étude et la manière de modeler les différents timbres à l'aide d'un manuel de chant lyrique ou de flûte traversière sont une tâche bien complexe – voire impossible pour un élève – sans le secours d'un professeur. La figure de l'enseignant est donc essentielle pour guider son élève en lui faisant expérimenter les différences fondamentales parmi les options existantes en vue d'une mise en œuvre optimale. En revanche, l'aide du professeur est seulement souhaitable pour compléter les informations proposées dans les méthodes d'apprentissage concernant le travail des ornements qui caractérisent la virtuosité et composent ce *bel canto* ; enfin elle n'est pas indispensable pour son apprentissage correct, comme c'est le cas pour le travail du timbre.

Il n'est guère étonnant d'observer dans les méthodes de chant lyrique un traitement exhaustif des éléments ornementaux qui composent essentiellement ce *bel canto*. Il est inhabituel de constater que les manuels de flûte de la même époque comportent le même travail sur l'appareillage ornemental que celui existant dans les recueils lyriques. C'est-à-dire que les manuels de flûte – dans une sorte d'inspiration obstinée du chant lyrique – décident de conserver l'étude des éléments ornementaux d'une manière identique à celle des chanteurs. C'est alors légitime d'affirmer que la virtuosité souhaitée par les manuels de flûte traversière

⁵⁶ *Id.*, p. 23.

⁵⁷ *Id.*, p. 19.

⁵⁸ Reynaldo Hahn, *op. cit.*, p. 268.

⁵⁹ *Ibid.*

provient directement du modèle lyrique, modèle que les anciens maîtres ont toujours incité à copier.

De l'étude des manuels qui constituent ce corpus d'étude, il est possible d'obtenir la structure suivante comme modèle de récurrence dans le travail des éléments ornementaux dans les deux disciplines :

1. Travail du trille	6. Gammes chromatiques
2. Passages en forme de <i>roulade</i>	7. Mordants et appoggiatures
3. Passages sous forme de broderie	8. Gruppettos
4. Arpèges	9. Étude de l'articulation
5. Gammes	10. Passages cadentiels

Tableau 1 : Structure de contenu ornemental dans les méthodes édités durant le XIX^e siècle.

Les ornements étudiés dans les méthodes d'apprentissage du chant et de la flûte traversière coïncident avec les exemples étudiés par Rodolfo Celletti dans son *Histoire du Bel Canto*⁶⁰. Ainsi, et selon l'auteur, les formes de virtuosité suivantes sont purement *belcantistes* :

1. Trilles	5. Passages sous forme de broderie
2. Séries <i>volatine</i> ⁶¹	6. Mordants et appoggiatures
3. Arpèges	7. Gruppettos
4. Variations	

Tableau 2 : Liste d'ornements d'origine *belcantiste* d'après Celletti

Par conséquent, et d'après la comparaison des deux listes précédentes, les éléments ornementaux envisagés doivent être considérés comme le travail virtuose menant à une bonne pratique du *bel canto*.

Méthodes d'apprentissage	Rodolfo Celletti
Trilles	Trilles
Mordants et appoggiatures	Mordants et appoggiatures
Passages sous forme de broderie	Passages sous forme de broderie
<i>Roulades</i>	<i>Séries Volatine / Les volate</i>
Gruppettos	Gruppettos
Arpèges	Groupes irréguliers arpégés
Chromatismes	
Articulation	
Passages cadentiels	
Gammes	
	Variations

Tableau 3 : Confrontation de l'ornementation dans les méthodes d'apprentissage et celle issue du travail de Celletti.

⁶⁰ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p 198 et *sqq.*

⁶¹ Série de petites notes « hors mesure » qui coïncident presque toujours avec un moment exceptionnel.

Les variations que Celletti cite dans son étude ne sont rien d'autre que la transformation par augmentation ou réduction d'une mélodie initiale avec un travail ornemental. Il est donc évident qu'elles ne doivent pas être incluses dans les sections du travail des ornements des méthodes de chant ou de flûte, le risque de redondance serait alors élevé. En revanche, l'étude des gammes chromatiques et des gammes diatoniques peut être considérée comme purement mécanique ou fonctionnelle, bien qu'indispensable à la formation des passages de *roulade* ou de *volatine*. Seuls les passages cadentiels, dans la mesure où ils rappellent une étape antérieure, peuvent paraître anachroniques dans cette liste de la virtuosité *belcantiste*, d'autant plus que ce travail est inutile dans une pratique quasi bannie. Si leur omniprésence dans l'opéra *belcantiste* est un fait avéré et que – outre un grand pouvoir de charme – ils se révèlent comme une source d'inspiration instrumentale permanente, la virtuosité de ces passages cadentiels est sublime et leur traitement mérite une place dans les méthodes de chant du XIX^e siècle. Compte-tenu de l'inspiration lyrique évidente dans ces méthodes de flûte traversière, le respect des éléments cadentiels sous forme de virtuosité *belcantiste* revêt également une grande importance.

La collecte des données de chaque méthode de ce corpus d'étude est essentielle pour la construction des tableaux fonctionnels. Ces données permettent d'apprécier le taux de récurrence de chaque section ornementale et de l'associer à un indice de pertinence – et à titre individuel – dans chacune des disciplines artistiques étudiées :

ORNEMENTS	MÉTHODES DE CHANT LYRIQUE	MÉTHODES DE FLÛTE TRAVERSIÈRE
Trilles	73%	81,66%
Mordants et appoggiatures	74%	90%
Broderies	82%	82%
<i>Roulades</i>	74%	52%
Gruppettos	74%	78,33%
Chromatismes	64%	81,66%
Arpèges	72%	83,33%
Articulation	44%	88,33%
Passages cadentiels	37%	43,33%
Gammes	91%	95%

Tableau 4 : Pourcentage de récurrence de chaque ornement en fonction de leur origine.

L'indice de traitement de chaque section met en évidence l'importance accordée à chacune dans les méthodes d'apprentissage. Les données obtenues révèlent une réelle préoccupation par le développement de la virtuosité lyrique et de sa reproduction instrumentale. Si toutes les sections étaient regroupées sous un même intitulé – tel que « virtuosité ornementale » – en demandant les valeurs médianes⁶², une même conclusion pourrait être proposée : la virtuosité ornementale occupe une place privilégiée dans la construction des méthodes. Ces valeurs médianes permettent également de distinguer l'importance accordée à la virtuosité ornementale dans les

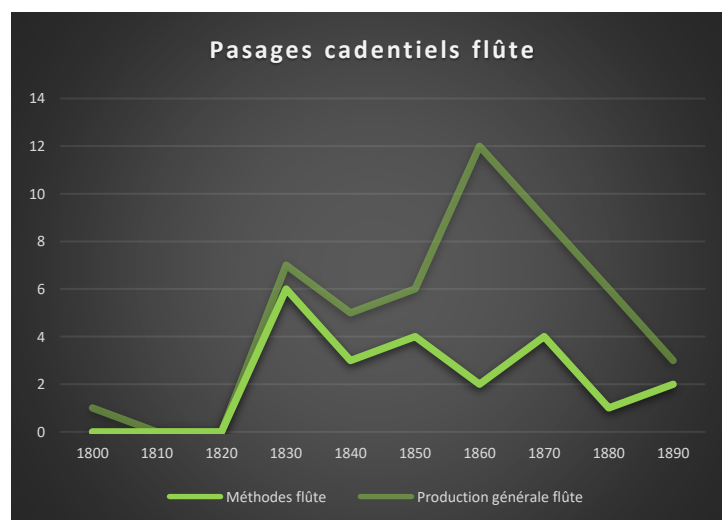
⁶² 68,5% pour le traitement dans les méthodes de chant et 77,5% dans les méthodes de flûte.

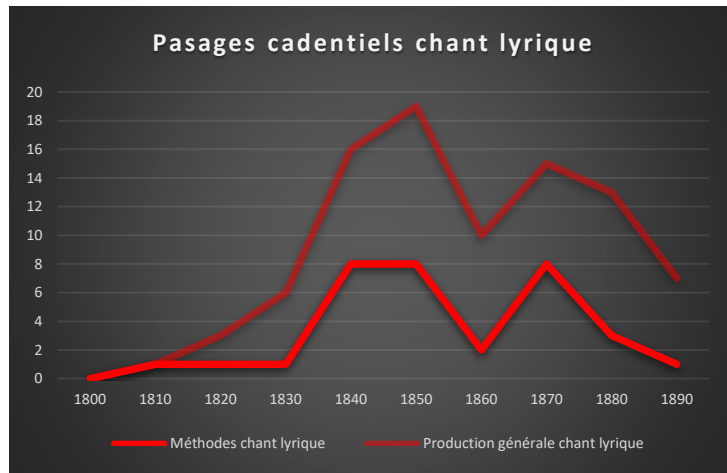
deux disciplines, et d'observer ainsi une supériorité évidente dans les méthodes de flûte par rapport à celles de chant lyrique.

Ces valeurs générales ne représentent pas cependant la réalité de chaque section, car il faut pouvoir donner une entité individuelle à chacune dans la globalité ornementale. Les valeurs de chaque section offrent une lecture quasi-identique au regard de la préoccupation manifeste des méthodes de flûte quant à la proposition d'une étude exhaustive d'ornementation de tradition *belcantiste*. Elles permettent par ailleurs d'apprécier certaines spécificités et d'affiner d'éventuelles conclusions. Ainsi, ces données montrent un taux élevé de traitement général dans les deux disciplines, alors que certaines tendances peuvent suggérer une pertinence contraire surprenante :

1. Les passages cadentiels et les séries *volatine* ne semblent pas intéresser plus de la moitié de la production totale des méthodes de flûte traversière.
2. Les passages cadentiels et le travail d'articulation ont peu d'importance dans la conception des méthodes de chant lyrique.
3. Le traitement de l'articulation est absent dans les méthodes de chant lyrique.

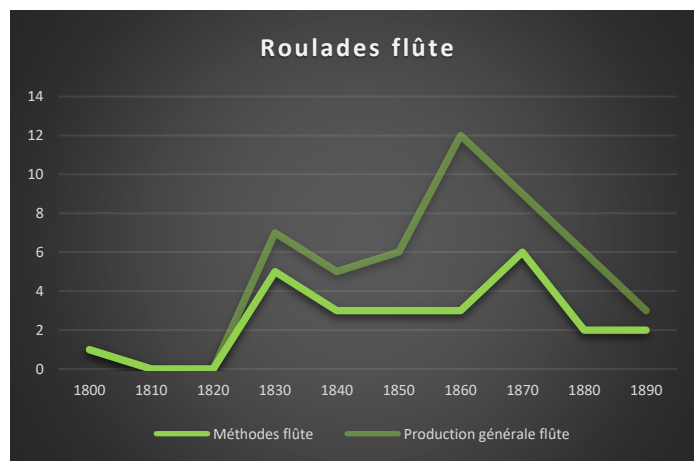
En ce qui concerne les passages cadentiels, l'absence de leur pertinence dans les méthodes d'apprentissage des deux disciplines est particulièrement frappante. C'est grâce à la popularité du *bel canto* au cours du XIX^e siècle que ces sections sont devenues fondamentales dans le répertoire dit « virtuose ». Il était donc difficile de considérer une œuvre comme virtuose sans envisager des passages *ad libitum* qui surprendraient l'auditeur et permettraient de valoriser les qualités techniques du soliste. A contrario, le traitement insuffisant des passages cadentiels dans les méthodes est justifié par le caractère aléatoire de l'interprétation de ces passages, tout en reconnaissant un haut degré d'improvisation du soliste. Ainsi, si une notation classique mesurée est utilisée pour l'écriture de ces passages, il ne s'agit que d'une suggestion de la part du compositeur, comme s'il ne voulait donner qu'un minimum d'informations, et ce, uniquement à titre indicatif.

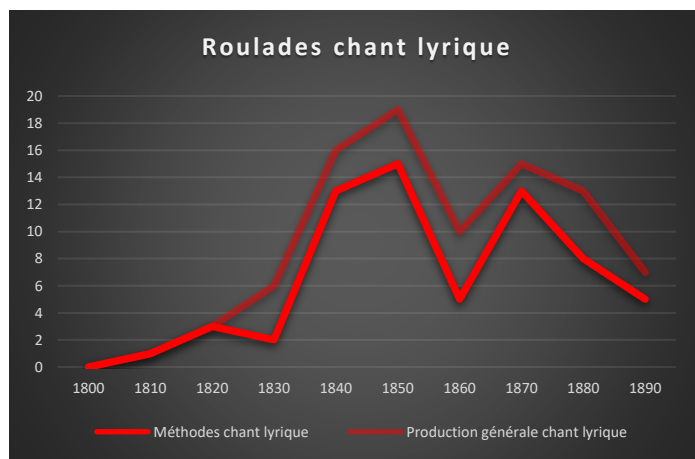




Graphique 2 : Représentation comparée de la récurrence des passages cadentiels dans les méthodes d'apprentissage.

Cependant, les passages que Celletti qualifie de « volatils » ou qui dans le chant lyrique sont connus comme les *roulades*, ne semblent pas avoir un impact important sur les flûtistes chez lesquels ils parviennent à peine à en dépasser la moitié, contrairement aux méthodes de chant lyrique où ils sont traités à près de 75%. Comme ce sont précisément les méthodes de flûte qui accordent une grande importance à la culture de la vélocité avec le travail des gammes, et que ces passages volatils sont essentiellement constitués de gammes jouées à grande vitesse, ceci est particulièrement paradoxal. Peut-on considérer le travail sur les gammes comme antérieur au travail des passages volatils, ou bien le travail des gammes est-il identique à celui des passages « volatils » ? Si l'identité des fonctions dans les deux pratiques est respectée, la réponse ne peut être qu'affirmative. Mais si la distinction parfois faite au sein des mêmes méthodes est observée, une telle affirmation est alors déplacée :

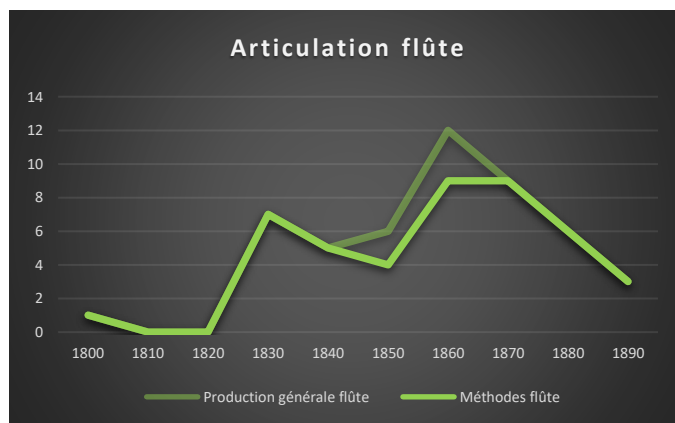


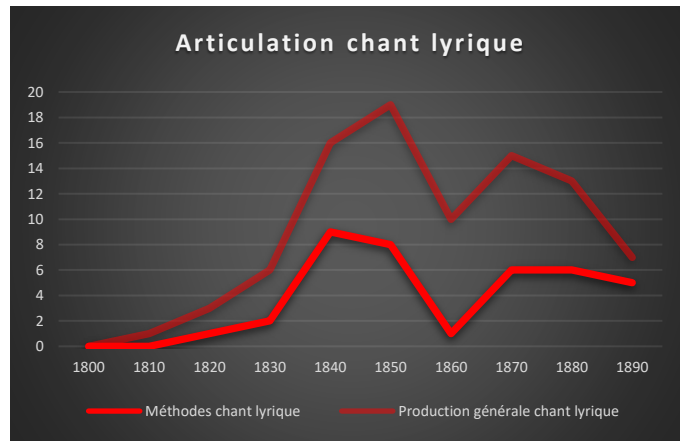


Graphique 3 : Représentation comparée de la récurrence des roulades dans les méthodes d'apprentissage

Dans les manuels de chant lyrique, il y a une pertinence manifeste du travail sur les *roulades* dans le but de simplifier l'interprétation d'airs d'agilité *belcantiste*, auxquels tout chanteur va être confronté tout au long de sa carrière. Ce travail ne connaît ni la même pertinence ni la même représentation dans les manuels de flûte traversière, qui considèrent sans doute la section comme déjà accomplie lors de l'étude des gammes omniprésentes.

Le travail sur l'articulation tant musicale que phonétique ne semble pas connaître un équilibre dans le traitement que les deux disciplines lui consacrent dans leurs méthodes d'apprentissage :





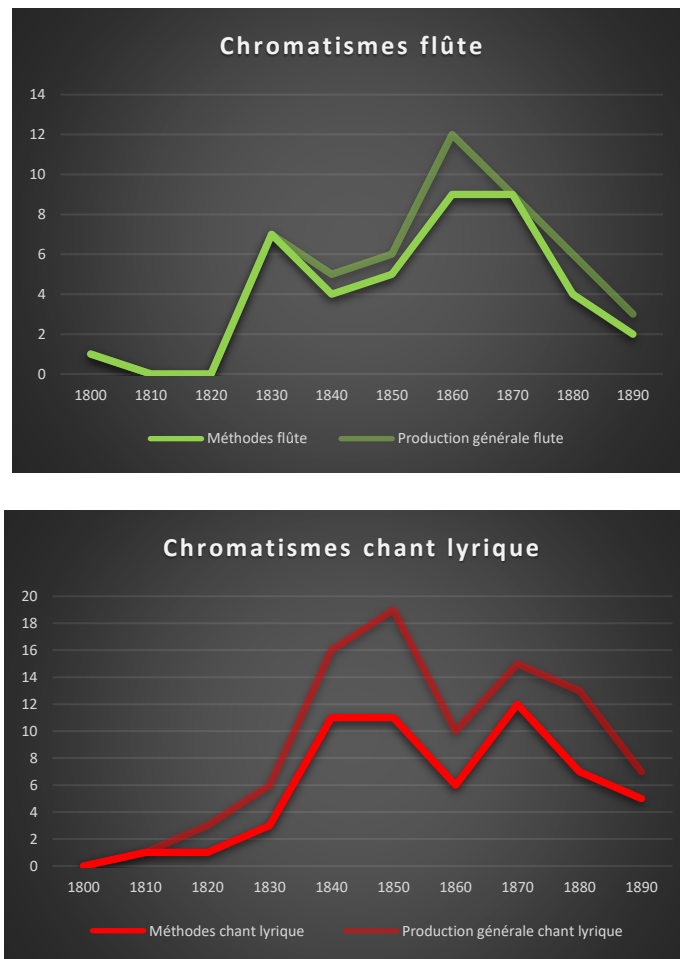
Graphique 4 : Représentation comparée de la récurrence de l'usage de l'articulation dans les méthodes d'apprentissage

Si cette section obtient une quasi-unanimité dans les méthodes de flûte, il n'en est pas de même pour les manuels de chant lyrique où seulement un 44% d'entre eux encouragent le travail de l'articulation musicale et de la diction du texte. La qualité de l'interprétation lyrique dépendra autant d'une bonne technique vocale – qui doit être mise en valeur par le chanteur – que d'une bonne transmission et d'une bonne compréhension du texte. Une fois de plus, l'absence de travail d'articulation dans les méthodes d'apprentissage lyrique est paradoxale, charge qui repose – ou qui se reflète fortement – sur le professeur de chant. Les deux formes d'articulation étant incluses dans cette section, il est nécessaire de distinguer la charge qui peut être assumée par le professeur de chant et celle qui peut l'être par d'autres professeurs non concernés par l'art musical. Le problème réside alors dans la charge supplémentaire que cette absence d'articulation musicale fera peser sur le professeur de chant.

Le travail des gammes est l'une des parties les plus controversées de l'apprentissage musical, et aujourd'hui encore, il suscite des débats passionnés. Bien que cette recherche ne prétende aucunement résoudre ce débat, elle cherche à éclairer son utilisation lors de l'apprentissage. Les données du tableau font ressortir la présence quasi-unanime du travail sur les gammes dans les méthodes d'apprentissage de la flûte (95%) et du chant (91%). Ce travail n'est pas considéré comme l'étude d'un ornement virtuose, mais comme celle de la mécanique de base de l'instrument menant au développement et à l'acquisition ultérieure de l'agilité nécessaire aux ornements susmentionnés⁶³. Le traitement des gammes chromatiques présente en revanche certaines différences en termes d'équilibre dans les deux disciplines. Si les gammes diatoniques sont largement étudiées par les chanteurs et les flûtistes, l'étude des gammes chromatiques montre une différence entre les deux : 81,66% dans les méthodes de flûte et seulement 64% dans les méthodes de chant. Ce traitement disparate répond vraisemblablement aux besoins différents rencontrés par chaque interprète dans l'exécution de son répertoire spécifique – un flûtiste abordant des passages chromatiques à grande vitesse beaucoup plus fréquemment qu'un chanteur ne les rencontrera lors de l'exécution d'un air *belcantiste* – et cela

⁶³ Il convient de noter que la fréquence du mouvement générale dans les ornements virtuoses est élevée.

se vérifie dans la différence entre la production générale et le traitement des gammes chromatiques dans les manuels de chant.



Graphique 5 : Représentation comparée de la récurrence des chromatismes dans les méthodes d'apprentissage

Cependant, la tendance parallèle des deux lignes dans le tableau du chant lyrique, montre aussi la pertinence que l'étude des chromatismes d'agilité connaît dans certains manuels – sans doute parmi les recueils de chant lyrique qui visent un contenu exhaustif. Ainsi, et face à l'impossibilité de pouvoir affirmer que l'étude des chromatismes d'agilité est un besoin impératif pour les amateurs, il est a contrario raisonnable d'affirmer que ceux qui aspirent à une carrière de chanteur professionnel doivent d'acquérir rapidement cette compétence si particulière. Serait-il acceptable de dire que ce graphique reflète la nature globale des manuels ayant des aspirations à la professionnalisation ? Bien qu'une réponse positive soit prématurée il est possible d'affirmer que ces chromatismes d'agilité, bien que nécessaires pour un *belcantisme* « complet », ne sont pas d'une utilité permanente pour le chant lyrique en général.

L'équilibre dans le reste des sections ornementales de la virtuosité est harmonieux – sinon nécessaire – afin de maintenir une tradition ornementale brillante, typique du *bel canto*. Ainsi, à l'exception des gammes chromatiques, de l'articulation et des passages cadentiels, un équilibre manifeste se dégage dans l'étude des ornements virtuoses dans les manuels de chant lyrique et de flûte traversière – à l'exception des passages volatils et cadentiels. Cependant, le

traitement moyen de ces ornements virtuoses est paradoxalement déséquilibré : la moyenne est proche de 77% dans les manuels de chant lyrique, et de 85% dans ceux de flûte traversière ; seuls deux de ces ornements dépassent 74% de pratique, alors qu'à l'exception d'un ornement, tous dépassent 80% dans les méthodes de flûte traversière. Il est donc possible d'affirmer que le souci de l'étude de la virtuosité à travers les ornements, est légèrement plus élevé dans les méthodes de flûte que dans celles de chant lyrique, même en tenant compte du fait que ces ornements d'origine *belcantiste* sont a priori mieux adaptés au chant lyrique qu'à la flûte traversière. Ainsi, les graphiques ci-dessous sont construits à partir de pourcentages absolus, obtenus sur la base des données recueillies dans les manuels d'apprentissage étudiés, et suggèrent une lecture complémentaire dans laquelle, malgré un pseudo-équilibre, les manuels de flûte utilisent ces ornements virtuoses dans une proportion légèrement supérieure :



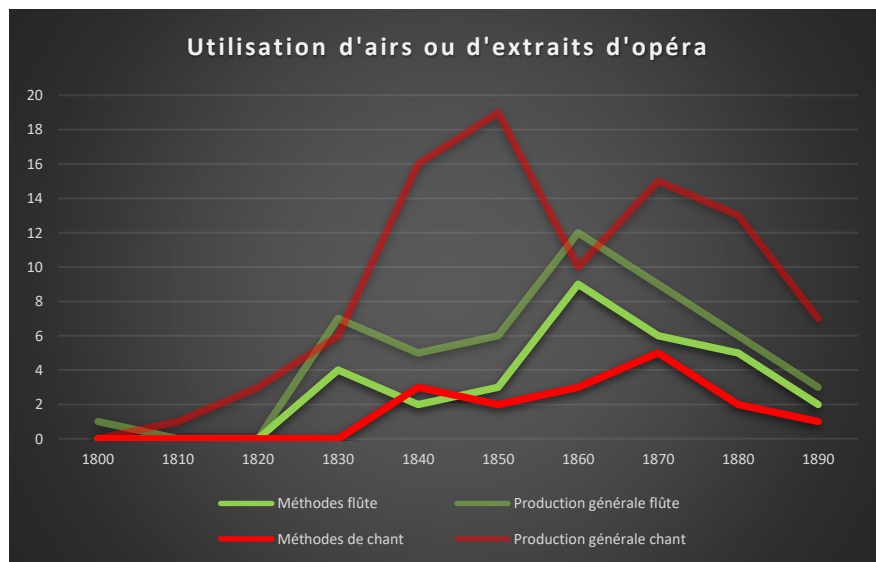
Graphique 6 : Représentation comparée du pourcentage d'impacte total de chaque ornement

La nécessité de l'étude ornementale de la virtuosité est-elle supérieure dans les méthodes de flûte traversière en raison d'un besoin de proximité avec le chant lyrique ? Ou bien les méthodes de chant ne se préoccupent-elles pas de l'étude de la virtuosité lyrique ? S'il est difficile d'obtenir une seule réponse à ces deux questions, il est en revanche possible d'obtenir des résultats grâce aux indications complémentaires permettant de constater que les ornements de virtuosité ont une origine lyrique, c'est-à-dire qu'ils naissent avec – ou dans – le *bel canto*.

L'apparition des méthodes de flûte traversière coïncide avec le phénomène de la *flautomania* en France au milieu du XIXe siècle, qui concorde à son tour avec le phénomène général de l'*opéramania*. Il n'est donc pas étonnant que, profitant de l'influence lyrique dans tous les domaines et de la naissance d'une flûte enfin perfectionnée, la plupart des méthodes d'apprentissage aient tenté de promouvoir cette virtuosité lyrique avec l'étude des ornements *belcantistes*. Les flûtistes expriment leur volonté d'admirer l'art lyrique dans sa globalité, n'hésitant pas à prendre le chanteur lyrique comme modèle musical à imiter ou à s'inspirer. Ceci explique le taux élevé de traitement de l'ornementation *belcantiste* dans les méthodes de flûte. Cependant, une utilisation moindre de l'étude de ces ornements dans les méthodes de flûte n'implique pas de fait une négligence de leur traitement dans les méthodes de chant ou une absence d'intérêt de la part des chanteurs. Il est à noter que la production de ces manuels de chant lyrique était supérieure à celle de la flûte traversière, ce qui rend un taux d'impact de ces ornements noyé dans l'ensemble de la production lyrique. Ainsi, un taux de traitement général d'environ 75% peut être considéré comme représentatif de l'intérêt que ces méthodes

d'apprentissage portent à la promotion de la virtuosité dans le domaine, ce qui se traduit par la place centrale accordée à la virtuosité de l'héritage italien issu du *bel canto*.

Ce besoin impératif qui a conduit les flûtistes à se concentrer sur la voix humaine et à l'adopter comme modèle de perfection, est également visible dans l'utilisation d'airs d'opéra comme paradigme de perfection dans les méthodes de flûte. Dans plus de la moitié de la production pédagogique de la flûte, l'approche de la virtuosité vocale est facilitée grâce aux différentes propositions d'étude d'airs tirés des opéras les plus connus :



Graphique 7 : Représentation comparée de la récurrence dans l'utilisation d'airs d'opéras dans les méthodes d'apprentissage

Malgré une production de méthodes de flûte traversière numériquement inférieure à celle des manuels de chant lyrique, le graphique fait ressortir le désintérêt de ces derniers pour l'utilisation d'airs ou d'extraits d'opéra pour l'apprentissage de leur discipline artistique. Une lecture isolée de ces données peut sembler paradoxale, car il est difficile de concevoir l'apprentissage d'une profession sans étudier son corpus. Cependant, ces données doivent être lues à l'aide des spécificités qui complètent un enseignement artistique de cette nature. L'inclusion d'airs, pour une étude détaillée, dans ces manuels d'apprentissage lyrique présente en soi plus d'inconvénients que d'avantages, puisque le choix des airs exclurait les chanteurs pour lesquels la tessiture de l'air choisi ne correspond guère. D'un point de vue commercial, l'étiquette consistant à ajouter une tessiture spécifique au titre – telle que « Méthode de chant pour soprano » – exclurait un nombre important d'élèves de l'achat de ce manuel, le degré d'adéquation étant inversement proportionnel au degré d'intérêt commercial. La non-inclusion d'une étiquette dans le titre encourage une construction interne plus générale du manuel en question ainsi que son adéquation à un large panel de chanteurs avec un objectif commercial clair – obligeant l'élève à acheter d'autres recueils contenant des airs adaptés à sa tessiture vocale.

D'autre part, l'utilisation d'airs ou d'extraits d'origine lyrique dans les manuels de flûte révèle une marque de qualité ainsi qu'un positionnement esthétique de l'apprentissage contenu

dans ces manuels. Bien que l'utilisation de ces airs tirés de l'opéra se soit avérée fondamentale pendant la majeure partie du XIX^e siècle en France, le changement de l'esthétique musicale générale survenu au cours des dernières décennies a entraîné la disparition du manuel en question. C'est précisément au cours des années 1860 que l'utilisation d'extraits lyriques pour l'apprentissage de la flûte traversière augmente, reflétant à la fois un penchant pour le genre lyrique – tant au niveau général qu'individuel – et un besoin réel d'imiter directement le genre auquel appartiennent les modèles d'inspiration. Ainsi, comme le reflète le graphique de l'utilisation des airs d'opéra, la popularité du genre lyrique à partir des années 1870 pour la construction de manuels de flûte traversière a fortement diminué. Cette impopularité d'un style musical trop proche des acrobaties *belcantistes* aurait entraîné un rejet important du répertoire de la flûte :

Il est fort possible que la légère désuétude dans laquelle est tombée la flûte à la fin du siècle dernier provienne justement de la tendance des flûtistes de l'époque romantique à cultiver les roulades et les acrobaties de toutes sortes⁶⁴.

Le fondement de ce rejet repose, semble-t-il, uniquement sur les acrobaties instrumentales qui fatiguent l'ensemble des artistes et des critiques. Cependant, le désir de revenir à une esthétique antérieure dans laquelle l'étalage des possibilités mécaniques n'est pas le centre esthétique de la composition, n'est pas entièrement réaliste. Dans cette direction, Becker reprend la demande expresse du maître ancien Johann Georg Tromlitz dans son traité, où il affirme que le flûtiste « doit être poussé à la limite⁶⁵ » et précise que dans ses compositions [pédagogiques] l'intention « n'était pas de les faire chanter, mais seulement de les rendre très difficiles à jouer⁶⁶ ». Si un aspect pédagogique apparaît, il ne fait que confirmer le caractère essentiellement intemporel de cette pratique, sans qu'il soit nécessaire de la réduire à un style vocal ou à une pratique marginale.

Louis Fleury évoque également ce rejet de l'ornementation *bel canto*, qui se traduit par la virtuosité vacillante dont les dernières décennies du XIX^e siècle ont tant voulu se démarquer, et il s'inscrit lui-même dans le courant « nécessaire » du renouveau :

On écrit [aujourd'hui] mieux pour la flûte. On utilise certainement ses ressources de virtuosité, mais on ne la cantonne plus dans les traits et les variations, et l'on tire grand parti de son beau registre grave, en accord en cela avec la bonne tradition du XVIII^e siècle⁶⁷.

Il n'hésite pas à s'opposer publiquement à la vacuité que la tradition des ornements du *bel canto* s'obstine à exploiter pour défendre la prétendue pureté de l'expression musicale cultivée par certains auteurs – répondant à leur tour à la continuité d'une tradition antérieure. Mais il reconnaît l'utilité de cette virtuosité héritée du *bel canto*, sans laquelle le flûtiste n'aurait jamais pu acquérir le statut de grand artiste⁶⁸ auquel Powell fait référence suite à l'émergence du phénomène du virtuose itinérant. Si Edward Neill affirme que la contribution de Paganini est d'une valeur incalculable dans la mesure où il « a attiré l'attention d'autres auteurs en démontrant

⁶⁴ Adrien Girard, *Histoire et richesse de la flûte*, Paris, Gründ, 1953, p. 34.

⁶⁵ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁶ *Id.*, NBP, p. 30.

⁶⁷ Louis Fleury, *op. cit.*, p. 1516.

⁶⁸ Ardal Powell, *The Flute*, New Haven-London, Yale University Press, 2002, p. 30.

l'importance artistique de la virtuosité⁶⁹ », et si de nombreux critiques contemporains « dénoncent son jeu comme de la pyrotechnie, de la technicité et du charlatanisme, détaché du bon goût musical », d'autres louent « la musicalité de Paganini, la beauté de son jeu et de ses compositions, son expressivité et son goût⁷⁰ ». Becker cite une critique publiée dans le journal londonien *The Examiner*⁷¹, qui loue les qualités musicales du virtuose et défend ce phénomène comme un moyen sûr d'atteindre l'émotion artistique :

La vraie magie n'est pas la nouveauté de l'exploit, mais la beauté saisissante de l'effet. [...] Aucun des phénomènes de son exécution ne semble être exposé pour le plaisir de sa propre exposition : ils apparaissent comme des moyens, non comme des fins⁷².

En sens inverse, Becker reprend les points de vue des anti-virtuose⁷³ qui réduisent la virtuosité à des tours de magie et d'artifices. Ces critiques n'hésitent pas à disqualifier le goût du public italien en suggérant une facilité à éblouir et, par conséquent, un manque d'exigence artistique puisque ce qui satisfait le public italien et lui vaut le titre d' "incompétent"⁷⁴ [*sic*] ... s'avère être une série d'astuces déroutantes⁷⁵.

Ces critiques mettent en évidence la qualité musicale douteuse des partitions du patrimoine *belcantiste* dans lesquelles les ornements sont généreusement utilisés afin d'augmenter la surprise. La plupart de ces auteurs considèrent que les excès ornementaux détournent l'attention de l'auditeur de l'essence fondamentale de la musique, et que le message qu'elle est censée transmettre est par conséquent dénaturé. Cependant, d'autres auteurs, Celletti par exemple, défendent la théorie de la sublimation de l'ornementation, accordant à cette technique décorative la qualité d'« art idéal et donc capable de s'exprimer, au-delà de l'imitation réaliste et servile, grâce à l'aide mystérieuse des accents cachés⁷⁶ ». D'après lui, ces ornements virtuoses ont le pouvoir fascinant d'élever la musique à un niveau supérieur grâce à la faculté d'exaltation que possède l'ornement virtuose, sans oublier que « le chant orné représente même le stade le plus intense de l'expression, un élément qui renforce les sentiments et les passions⁷⁷ ».

Les acrobaties instrumentales auraient alors le même pouvoir que les acrobaties vocales et ne feraient que sublimer et intensifier la puissance expressive d'une partition, obtenant le même effet hypnotique que la musique vocale. Alors que cette virtuosité ornementale était évidente au cours de la première moitié du XIX^e siècle, la critique de la seconde partie du siècle a mis en évidence l'impérieuse nécessité d'un changement esthétique musical. Ces critiques ont

⁶⁹ Edward Neill, « Nicolò Paganini », Oxford Music Online, 2001.

⁷⁰ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 9.

⁷¹ *The Examiner* était un journal hebdomadaire londonien en activité entre 1808 et 1886. Il semble que la ligne éditoriale de la première moitié du XIX^e siècle était intellectuellement avancée et exposait des principes pour le moins radicaux, mais un changement de direction en 1865 a également entraîné des changements d'allégeance politique, provoquant un déclin rapide du lectorat ainsi que de sa substance originale.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Dans le texte en anglais : the incomperable.

⁷⁵ Dans l'autobiographie de Louis Spohr, dans laquelle il se permet de critiquer ce qu'il a vécu et entendu.

⁷⁶ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 186.

⁷⁷ *Ibid.*

réussi à créer un sentiment général de culpabilité, que Becker a appelé le « plaisir coupable⁷⁸ » de ceux qui étaient touchés par ce style de production musicale *bel canto*, et ces mêmes personnes ont qualifié ces compositions de « moralement répréhensibles⁷⁹ ». Cécile Reynaud affirme que, si « la virtuosité avait également concernée l'art vocal dans les époques précédentes, c'est dans le courant du XIX^e siècle que [la virtuosité] va se développer surtout dans le domaine de la musique instrumentale⁸⁰ ». Il est paradoxal de constater que, malgré la stigmatisation qu'une grande partie de la critique musicale française du XIX^e siècle persiste à mettre en avant, c'est précisément à cette période que la virtuosité instrumentale va se renforcer et que vont naître les œuvres les plus emblématiques du répertoire des flûtistes virtuoses. Cependant, l'efficacité du discrédit de ce type de répertoire des critiques du XIX^e siècle fera oublier la racine du mot « vertu » pour réduire ensuite le terme tant critiqué au domaine musical et ne désigner finalement « qu'un interprète d'une grande aisance⁸¹ ».

C'est ce qui apparaît dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, qui non seulement corrige la définition antérieure de Castil-Blaze qui inclut les compositeurs dans la catégorie des virtuoses possibles, mais encore réduit le virtuose à « un artiste habile dans l'interprétation matérielle de la musique, qu'elle soit vocale ou instrumentale⁸² ». Larousse insiste particulièrement sur le caractère matériel de l'interprétation et, à cet égard, n'hésite pas à préciser qu'un virtuose peut être un exécutant techniquement irréprochable, parvenant même à éblouir l'auditeur par son étalage d'artifices, et pourtant ne pas réussir à « l'enchanter, le faire vibrer, l'émouvoir⁸³ ». Il ajoute, c'est « Pourtant, la musique, art de la sensation et de l'expression par excellence, est plus, on en convient, pour enchanter, toucher et émouvoir, que pour étonner et éblouir⁸⁴.

Par cette remarque discrète, la position individuelle de Pierre Larousse – comme celle de tant d'autres – par rapport au courant d'exacerbation ornementale instrumentale qui s'est développé en France tout au long du XIX^e siècle apparaît clairement exprimée. La virtuosité instrumentale, comme le souligne Reynaud, va être perçue comme étant davantage associée à une forme d'ostentation qu'à une expression musicale, nécessaire à toute performance.

3. Conclusion

Le *bel canto* est sans doute l'art vocal qui se caractérise le plus par la générosité à céder ses vertus à d'autres disciplines musicales ainsi que par l'enthousiasme dont il fait preuve pour emprunter à toute discipline artistique tout élément ornemental attrayant. Cette facilité d'emprunts bidirectionnels est l'une des raisons pour lesquelles le *belcantisme* n'a pas connu de difficultés à traverser différentes époques, avec chacune son esthétique respective, et qu'il s'est

⁷⁸ Rachel N. Becker, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ « Virtuosité », Joël-Marie Fauquet, dir., *Dictionnaire de la Musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p.1288-1289.

⁸¹ *Id.*, p. 1288-1289.

⁸² Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Paris, 1866-1877, p. 1107.

⁸³ *Id.*, p. 1107.

⁸⁴ *Ibid.*

imposé avec une force remarquable en France tout au long du XIX^e siècle. Ce *bel canto* – comme d’ailleurs toute formule à succès – suscite de vives réactions de la part de ses admirateurs, ce qui est visible dans le nombre considérable de témoignages d’époque. Les défenseurs de cet art ne tarissent pas d’éloges et ses détracteurs lui consacrent des mots durs, réussissant à obtenir une grande visibilité pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, bien qu’elle soit présente tout au long de l’existence du *bel canto*.

La nécessité d’une recherche sur le travail de la virtuosité ornementale dans les méthodes d’apprentissage de la flûte traversière et du chant lyrique publiées en France au XIX^e siècle est donc évidente. L’étude du contenu de ces manuels a permis de constater une préoccupation réelle – et même pressante – pour le développement de l’ornementation de la virtuosité dans les deux types de manuels, soulignant également la présence du *bel canto* dans les œuvres lyriques et instrumentales tout au long du XIX^e siècle. Il n’est pas novateur d’affirmer que la musique instrumentale du XIX^e siècle est influencée par la musique lyrique et surtout par la virtuosité qui se dégage du *bel canto* ; au contraire, il est pertinent de constater que cette influence lyrique sur la musique instrumentale se produit dès le stade initial de son apprentissage. Les manuels de chant lyrique continuent à faire travailler avec acharnement les ornements virtuoses d’antan aux côtés des récentes nouveautés que chaque manuel inclut ; les méthodes de flûte adopteront un système similaire dans le but d’obtenir un degré de perfection similaire dans l’exécution des acrobaties avec l’instrument. C’est pourquoi cette section d’étude est apparue comme l’une des plus développées dans les manuels de flûte traversière édités au XIX^e en France.

Il existe une homogénéité évidente dans la construction de la table des matières des méthodes de chant lyrique publiées en France au cours du XIX^e siècle, et cette uniformité de traitement dans le contenu pédagogique des manuels d’apprentissage ne se limite pas seulement à la table générale des matières. Malgré de flamboyantes propositions d’efficacité supérieure et malgré des discours convaincants de distanciation – dans les préfaces de ces œuvres – par rapport aux confrères, il existe une identité dans le traitement interne de l’ornementation virtuose dans ces méthodes de chant. La répétition de ce modèle de travail permet d’imaginer la construction, au fil du temps, d’un canon de structure interne tacitement accepté par les maîtres. Le contenu ornemental proposé dans ces manuels correspond pour l’essentiel aux éléments caractéristiques et distinctifs du *bel canto* énumérés par Celletti, d’où la conclusion que ces méthodes sont une extension de la virtuosité *belcantiste* que tant de détracteurs ont obstinément essayé de faire taire au cours du XIX^e siècle. L’étude de ces acrobaties vocales destinées dès leur origine à étonner et à éblouir l’auditeur – et qui prennent la forme de trilles, de mordants et d’appoggiatures, de passages brodés, des séries *Volatine* de Celletti (les *Roulades* françaises), de gruppettos, de groupes arpégés irréguliers et de variations – trouvera un prolongement capital dans la pédagogie lyrique au XIX^e siècle. Si Celletti n’inclut pas les gammes diatoniques et chromatiques, c’est sans doute parce que leur travail, fondamental pour le développement de l’habileté technique, est déjà compris dans la réalisation des éléments ornementaux précédents. A contrario, une telle inclusion dans cette liste serait inutilement redondante.

L'étude des méthodes de flûte traversière publiées en France au XIX^e siècle prouve également une homogénéité tant dans la conception de la table des matières divisant le manuel que dans le traitement interne de la virtuosité. Comme pour l'apprentissage du chant, l'étude de cette virtuosité se traduit – après l'adaptation aux spécificités de la flûte et au niveau de difficulté recherché – par le travail des ornements précités. Cette étape met en évidence la différence dans le traitement du contenu de ces manuels pour flûte par rapport à ceux pour le chant lyrique. Bien que l'importance accordée à l'étude et au développement de la virtuosité de la flûte ait été suffisamment prouvée, la forme interne dans laquelle est présenté le contenu diffère fortement du traitement de cette section dans les manuels lyriques, entrant ainsi dans un léger conflit de cohérence avec une hypothétique prétention de clarté. Le travail de virtuosité est présenté de manière plus succincte et moins identifiée comme travail ornemental que dans les manuels de chant lyrique. C'est alors que certains ornements comme le trille, le gruppetto ou les mordants et appoggiatures sont traités individuellement et suffisamment identifiés dans une section qui porte leur nom. Cependant, d'autres ornements tels que les passages de broderie, les séries *volatine* ou les arpèges seront étudiés – consciencieusement, certes – mais dans des sections voisines et différenciées des sections ornementales, comme c'est le cas des « études ». Après cette vérification, est-il légitime d'affirmer l'existence d'une hiérarchie de traitement de ces ornements au sein des méthodes de flûte traversière ? Il est en effet plausible que cette distinction dans la présentation réponde davantage à un désir de continuité – ou de pseudo-continuité – avec une transmission traditionnelle qu'à un désir de hiérarchie dans l'utilisation des ornements virtuoses. Il ne faut cependant pas oublier que la fonction de ces ornements répond avant tout à un désir de surprise et d'étonnement motivé par le dépassement mécanique de l'instrument. Il se peut aussi que, indépendamment du désir d'une approche vocale et de l'imitation du chant lyrique comme un fait suffisamment avéré, la conception de ces méthodes de flûte réponde à ses propres particularités, rendant nécessaire l'adaptation de l'inimitable.

Malgré cela, la comparaison des cas étudiés ici fournit des éléments suffisants pour pouvoir affirmer que le traitement de la virtuosité ornementale dans les méthodes de flûte correspond à la virtuosité ornementale proposée dans les manuels de chant lyrique. Il est évident que le désir de rapprochement de la flûte traversière avec l'art lyrique se traduit par un travail soutenu de la même virtuosité ; avec l'étude de ces ornements – d'origine et d'usage vocaux – une plénitude musicale prétend être atteinte. L'adoption de ces acrobaties permettra de les extrapoler dans des partitions qui deviendront plus tard des œuvres de répertoire. Une volonté de vocalité qui se traduit également dans un taux élevé du traitement de cette section dans les manuels de flûte traversière avec une moyenne de 85% contre une moyenne de 77% dans ceux de chant lyrique. Bien que cela puisse paraître paradoxal, une telle différence inter disciplines peut aussi se justifier par la nécessité de soutenir le développement technique d'une flûte traversière naissante après avoir laissé derrière soi la frustration d'un mécanisme insuffisant qui faisait honneur à l'instrument précédent. Par ailleurs, ce besoin d'évolution technique s'est traduit par un travail exacerbé de virtuosité avec l'objectif d'une meilleure adaptation aux nouvelles possibilités mécaniques qu'offrait l'instrument de Theobald Boehm, sans oublier que c'est grâce à lui que le nouvel instrument est désormais rangé dans la catégorie des virtuoses.

La négligence de l'étude des passages cadentiels dans les manuels des deux disciplines est surprenante avec seulement 37% des méthodes de chant lyrique et 43,33% de celles pour flûte traversière, et souvent sous une forme succincte. Il aurait peut-être été inapproprié d'inclure une telle étude dans une quelconque section du manuel, puisque leur interprétation est par nature spécifique à chaque interprète et dépend entièrement de sa volonté et du moment. La forte présence dans le répertoire des deux disciplines de ce genre de passages justifierait en effet une section d'étude séparée, mais elle serait finalement redondante car ces cadences sont déjà écrites et utilisent des paramètres étudiés auparavant, sans oublier que la spécificité de ces passages réside entièrement dans l'impression que chaque artiste apporte avec son caractère *ad libitum*.

La réception du *bel canto* dans la flûte traversière se traduit également dans le sérieux l'étude de l'ornementation virtuose, dans la mesure où ces ornements sont une adaptation du travail de la virtuosité lyrique ainsi que l'usage d'airs d'opéra avec l'objectif de donner une entité de proximité. Malgré une pratique répandue, et bien que les manuels de flûte traversière ne semblent pas tous d'accord avec cette pratique, l'inclusion de ces exemples musicaux est à hauteur de 55% dans ces manuels, pourcentage qui reflète à son tour un conflit de goût : l'utilisation du *bel canto* en tant qu'outil d'apprentissage musical et le goût du consommateur qui doit être également pris en compte. Il est ainsi possible d'affirmer que cet art participe activement à l'étape d'apprentissage musical de la flûte traversière comme élément capital dans la recherche de la vocalité avec l'instrument. Or, si « l'opéra italien, comme l'affirme Celletti, se développe au sein de l'hédonisme et de la virtuosité, puisqu'il est un tributaire de la période baroque »⁸⁵ et si, à cette époque, se met en place « un réseau étroit d'échanges entre vocalistes et instrumentistes, entre virtuosité et hédonisme »⁸⁶, cela signifie-t-il que l'échange de vertus entre les deux disciplines ait (subjonctif à cause de l'interrogation) déjà été expérimenté avant le XIX^e siècle ? Et d'autre part, que la recherche de la vocalité de la flûte traversière dans le *bel canto* au XIX^e siècle ait déjà été tentée auparavant ? Compte-tenu de la générosité caractérisant par nature la musique en tant que forme d'art et de la richesse des échanges qui s'y déroulent, il est probable que la réponse soit affirmative. Puis, dans une tentative légitime d'amélioration technique où les vertus mécaniques sont toujours utilisées pour prôner le pouvoir d'enchantement des artifices composant le discours musical, il serait acceptable de penser que cet échange de vertus existe depuis la naissance de tout art et que l'échange interdisciplinaire de vertus entre la flûte traversière et le chant lyrique a existé dès la rencontre des deux disciplines.

Dans cette direction, et en supposant l'antériorité de la réalité de cet échange, Celletti soutient que le principe de tout instrumentiste baroque était de rivaliser avec la voix humaine⁸⁷ dans la proposition de couleurs et dans la qualité de l'expression musicale. Toutefois cette compétitivité, toujours selon Celletti, n'est pas l'apanage des instrumentistes, puisque les chanteurs ressentent également « le besoin de rivaliser avec les instrumentistes », enviant leur

⁸⁵ Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁶ *Id.*, p. 14.

⁸⁷ *Ibid.*

capacité à effectuer certaines tournures musicales⁸⁸. Il semble même que cet échange ait eu lieu malgré le discours dissuasif⁸⁹ avec lequel Caccini décourage obstinément les chanteurs d'imiter les instrumentistes, et notamment les grands sauts qu'ils pourraient faire avec leurs instruments. L'imitation instrumentale serait-elle donc antérieure à l'imitation vocale ? Une réponse affirmative constituerait un tournant important dans le discours des échanges interdisciplinaires et entraînerait une nouvelle hypothèse dans laquelle l'emprunt du *bel canto* par les flûtistes (et d'autres instrumentistes) au cours du XIX^e siècle en France, serait seulement la récupération d'un emprunt – transformé par le filtre catalytique du *bel canto* au fil du temps – qui avait déjà eu lieu auparavant.

Si le développement de telles réflexions est fondamental pour l'histoire du *bel canto*, la recherche de réponses aux questions ci-dessus n'est plus appropriée dans ce travail présent. Mais l'existence de ces échanges interdisciplinaires (indépendamment de l'antériorité de l'un ou l'autre) attribue *de facto* une pertinence à l'actuelle discussion sur la réception possible du *bel canto* par la flûte traversière au cours du XIX^e siècle en France. Ces formes d'emprunts confirment l'existence d'une évolution nécessaire et d'un développement mécano-technique de l'instrumentiste ou du chanteur à un moment donné, impliquant à la fois une déficience mécano-technique de l'instrument ou de la voix lyrique. De ce fait, l'apparition du besoin de copier d'autres disciplines implique la force d'une discipline plus avancée d'un point de vue technique, ainsi que le désir de la discipline moins avancée de s'aligner sur la plus avancée. Bien que la naissance de la flûte traversière ait eu pour but de fournir un mécanisme permettant une exécution propre d'un point de vue mécanique, les flûtistes ont désiré adapter la virtuosité du *bel canto* – qui était déjà travaillée dans les manuels lyriques – afin de développer leur propre virtuosité d'un point de vue technique, grâce à la nouveauté mécanique de la flûte. C'est donc grâce au soutien que la flûte traversière a trouvé dans le *bel canto* en France au XIX^e siècle qu'elle a pu se développer et découvrir ainsi les formes nécessaires de mise en œuvre pour façonner sa propre virtuosité instrumentale. Est-il alors légitime d'affirmer que le *bel canto* est une pièce fondamentale de l'engrenage menant au développement de la virtuosité de la flûte traversière en France au cours du XIX^e siècle ? A la lumière de ce qui précède, une réponse affirmative semble naturellement s'imposer.

⁸⁸ *Id.*, p. 15.

⁸⁹ *Id.*, p. 14.

Annexe n° 12 : Partition de François Borne, *Fantaisie brillante sur « Carmen » de Bizet*, Paris, Choudens père et fils, 1880

*Hommage affectueux
à son ami J. LEYBACH.*

CARMEN

Opéra en quatre actes de Georges BIZET.



Fantaisie brillante

POUR

FLÛTE et PIANO

PAR

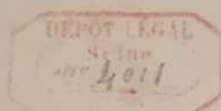
François Borne

Prix 9^f

*PARIS, CHOUDENS, PÈRE et FILS Éditeurs,
Rue S^t Honoré, 265, près l'Assomption.*

1880

Æ



Vm 9 16/3

HOMMAGE AFFECTUEUX À SON AMI J. LEYBACH.

CARMEN

OPÉRA-COMIQUE en 4 Actes de GEORGES BIZET.

FRANÇOIS BORNE

FANTAISIE BRILLANTE

Allegro moderato.

PIANO. *ff*

The first system of the piano introduction is in 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a dynamic marking of *ff* and a tempo of *Allegro moderato*. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

p *léger.*

The second system continues the piano introduction. It features a dynamic marking of *p* and a tempo of *léger.* The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

f *dim.*

The third system continues the piano introduction. It features a dynamic marking of *f* and a *dim.* marking. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Allegro moderato.
FLÛTE. SOLO *dolce.* *p*

Allegro moderato.
p *dolce.*

The fourth system begins with the flute part, marked *Allegro moderato.* and *FLÛTE. SOLO dolce.* with a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *p* and a tempo of *Allegro moderato.* and *dolce.*

cre - scen - do *ff pesante.* *dim.*

cresc. *ff*

The fifth system continues the piano introduction. It features a dynamic marking of *ff pesante.* and a *dim.* marking. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The piano accompaniment has a dynamic marking of *cresc.* and *ff*.

rit. *pp* **Allegro.**

suivez. pp **Allegro.** *pp*

très doux.

très léger.

dim. *p* **Andante moderato.** *mf* *dim.* *p*

mf *sostenuto.* *ppp sempre.*

The musical score is written for violin and piano. It begins with a violin part marked *rit.* and *pp*, and a piano part marked *suivez. pp*. The tempo is **Allegro.** The score features several systems of music with various dynamics and tempo markings. The first system includes *rit.*, *pp*, and **Allegro.** The second system includes *suivez. pp*, **Allegro.**, and *pp*. The third system includes *très doux.*. The fourth system includes *très léger.*. The fifth system includes *dim.*, *p*, **Andante moderato.**, *mf*, *dim.*, and *p*. The sixth system includes *mf*, *sostenuto.*, and *ppp sempre.*. The score is in G major and 3/4 time. A tempo marking of $(\text{♩} = 58)$ is present in the fifth system. The piano part features a complex accompaniment with many chords and arpeggios.

First system of musical notation. The vocal line (top) begins with a melodic phrase. The piano accompaniment (bottom) features a complex texture with multiple voices and dynamic markings including *ppp cre*.

Second system of musical notation. The vocal line includes the lyrics "scen - do" and "do". The piano accompaniment has a rhythmic pattern and includes the dynamic marking *molto*.

Third system of musical notation. The vocal line starts with a fermata and includes the dynamic marking *dim.*. The piano accompaniment features a *Moderato* section with dynamic markings *fff*, *pp*, and *p léger.*.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics "cre -" and "scen -". The piano accompaniment has a steady rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *pp*.

Fifth system of musical notation. The vocal line includes the lyric "do." and the dynamic marking *ff*. The piano accompaniment features a complex texture with a dynamic marking of *pp*.

Tempo. *rit.* *pp* Tempo. *pp*

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Tempo.' and includes a 'rit.' (ritardando) instruction. The piano part starts with a 'pp' (pianissimo) dynamic.

cre - scen - do

The second system continues the vocal line with the lyrics 'cre - scen - do' and the piano accompaniment. The piano part features a 'cre - scen - do' dynamic marking.

f *dim.* *dim.*

The third system shows the vocal line with a 'dim.' (diminuendo) instruction and the piano accompaniment with a 'f' (forte) dynamic marking.

p *f*

The fourth system features the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a 'p' (piano) dynamic marking in the first half and a 'f' (forte) dynamic marking in the second half.

scen - do *toute la force.* *Large.*

Pour ce passage, on doit prendre les doigts les plus faciles afin de donner plus de brio à l'exécution.

The fifth system concludes the piece with the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Large.' and includes the instruction 'toute la force.' A performance tip is provided: 'Pour ce passage, on doit prendre les doigts les plus faciles afin de donner plus de brio à l'exécution.'

Même mouv!
pp *tranquillément.*

Même mouv!
pp *smorzando.*

smorzando. *rit.*

ppp *Allegro moderato.*

rit. *ppp long silence.* *ff* **TUTTI.** *Allegro moderato.* *p*

8-----

8-----

HABANERA.

Allegretto quasi and^{no}

SOLO.

HABANERA.

Allegretto quasi and^{no}

dolcissimo.

pp

ppp

MAJEUR.

MAJEUR.

Largo. ff

TUTTI.

1^{re} VARIATION.

large.

dim.

mf

ppp

mf

rall.

Tempo.

mf

dim.

suivez.

Tempo.

mf

dim.

MAJEUR. Sans presser.

rit. MAJEUR.

très léger.

pp

f *f* *pp*

8

f

Lento.

dolce.

2^e VARIATION.

The musical score consists of five systems, each with a piano (right) and grand (left) staff. The piano staff features a melodic line with various articulations and dynamics, while the grand staff provides harmonic accompaniment. Dynamics include *pp*, *ff*, *f*, *ppp*, and *cresc.*. The piece concludes with a key signature change to major, indicated by the word "MAJEUR." and a sharp sign on the treble clef.

First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. A dynamic marking *p* is present in the lower staff.

Second system of musical notation. Similar to the first system, with a highly active upper staff and a more rhythmic lower staff. Dynamic markings *ff* and *f* are visible.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a *pp* dynamic marking. The lower staff has a *pp* dynamic marking. The text *animez un* is written below the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains the lyrics *peu e cre - scen - do.* and *avec brio.* followed by a *ff* dynamic marking. The lower staff has a *ff* dynamic marking and the instruction *Pressez.* The system concludes with a 3/4 time signature.

CHANSON DE BOHÈME ET FINAL.

(♩ = 100)

ff *fff* *en diminuant de plus en plus*
staccato sempre.

ff *f*

mf *p*

SOLD
pV très doux.
dim. - pp

Pressez.
cresc. - f plus vite.

The musical score is arranged in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows the piano introduction with a *p* dynamic. The second system features the vocal entry with the lyrics "cre - scen - do - rit." and a *ff* dynamic. The piano accompaniment includes the instruction "Pressez davantage." and a *pp* dynamic. The third system continues the piano accompaniment with various dynamics and articulations. The page number "8" appears at the end of the second and third systems.

SOLO.
 1^o Tempo.
p dolce.

pp *rit.* *cresc.*
 Tempo.

ff *p* *ppp*

dim. e rit.

Allegro moderato.
p *pp* *rit. grazioso.*

delicatamente.

poco rit. **Presto.**

p *coulé ou détaché.* *f* *p*

pp *mf* *pp*

f *f*



Annexe n° 13 : Partition de Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, op. 56, Paris, Benoît aîné, 1886

A Monsieur P. A. GÉNIN.



de G. VERDI

Fantaisie brillante

POUR

FLÛTE avec accomp.^t de PIANO

PAR

LODOÏS FERRANTI

Op. 56

Prix: 9^{fr}

PARIS, BENOIT AÎNÉ, ÉDITEUR,
31, Rue Meslay, 31

1886



Vm 9 2094

A Monsieur P. A. GENIN.

LA TRAVIATA

Opéra de Verdi

FANTAISIE

pour la Flûte avec accompagnement de Piano.

par **LODOÏS FERRANTI.**

Op. 56.



FLÛTE.

Allegro vivace.

INTRODUCTION.

8

f largement.

tr tr tr tr

cadenza. *rapido.* *rit.*

long. *f*

f *ff* *dim.*

f *ad lib.* *élargissez.* *rall.*

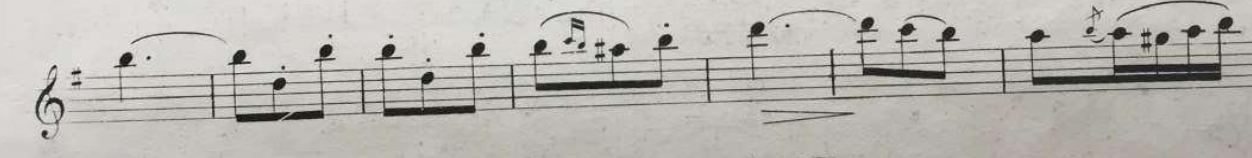
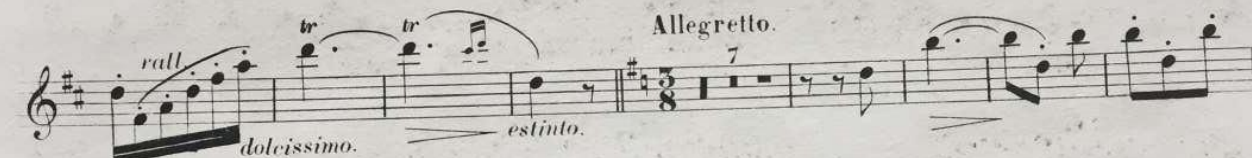
Andantino.

p

long.

FLUTE.

3



FLÛTE.

VARIATION.

The musical score consists of ten staves of music in G major and 3/8 time. The notation includes various ornaments such as mordents, grace notes, and trills, often marked with an accent (^). The piece is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. Dynamics include *mf grazioso* and *sempre*. The score concludes with the number 3800.

FLÛTE.

The musical score for Flute on page 5 consists of ten staves of music. The first staff begins with a trill (tr) and continues with a series of sixteenth-note patterns. The second staff is marked *All° vivace.* and includes a sixteenth-note scale starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a *ten.* (tenu) marking. The tempo then changes to *Vivo.* The third staff is marked *Andantino.* and begins with a *rall.* (rallentando) marking, followed by a *dolcissimo e con esp.* (dolcissimo and with expression) instruction. The fourth and fifth staves feature triplet patterns with *espres.* (expressive) markings. The sixth staff is marked *p dolcissimo.* (piano, very soft, and very sweet). The seventh staff is marked *espressivo.* (expressive). The eighth staff includes a *sous pleins.* (under full) marking and a *dim e rall.* (diminuendo and rallentando) instruction. The ninth staff is marked *p* (piano) and includes a *con forza.* (with force) instruction, followed by a *vivace.* tempo change. The final staff is marked *ad lib.* (ad libitum) and includes a *con grazia.* (with grace) instruction and a *rall.* marking. The score is filled with various musical ornaments, including trills, triplets, and slurs.

FLÛTE.

Allegro.

tr tr

mf

p

tr tr

tr tr

legg e dolce.

con fuoco.

The musical score consists of ten staves of music in G major and 6/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro.' and the time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and trills (tr). Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *legg e dolce.* (light and sweet), and *con fuoco.* (with fire). There are also articulation marks like accents and slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The piece concludes with a final cadence.

FLÛTE.

7

Musical staff with notes and crescendo markings. The staff contains a series of notes with slurs and accents, followed by a crescendo marking: *cresc.*

Musical staff with notes, dynamics, and tempo markings. The staff begins with a dynamic marking *ff* and a tempo marking *sec. And^{no} grazioso. b*. The notes are slurred and accented.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a series of notes with slurs and accents, starting with a dynamic marking *ff*.

Musical staff with notes, dynamics, and tempo markings. The staff begins with a dynamic marking *ff* and a tempo marking *grandioso.*. The notes are slurred and accented.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a series of notes with slurs and accents, starting with a dynamic marking *ff* and the instruction *sons pleins*.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a series of notes with slurs and accents, starting with a dynamic marking *ff*.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a series of notes with slurs and accents, starting with a dynamic marking *ff*.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a series of notes with slurs and accents, starting with a dynamic marking *ff* and the instruction *cresc.*

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a series of notes with slurs and accents, starting with a dynamic marking *ff* and the instruction *sempre.*

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a series of notes with slurs and accents, starting with a dynamic marking *ff* and the instruction *sempre più crescendo.*

Musical staff with notes, dynamics, and a red stamp. The staff contains a series of notes with slurs and accents, starting with a dynamic marking *f* and ending with *ff*. A red circular stamp is visible in the bottom right corner.

3800.

A Monsieur P. A. GENIN.

LA TRAVIATA

Opéra de Verdi

FANTAISIE

pour la Flûte avec accompagnement de Piano

par **LODOIS FERRANTI.**

Op. 56.

Allegro vivace.

INTRODUCTION

Musical notation for the first system of the introduction, featuring a treble and bass clef with a forte (*f*) dynamic marking.

Piu lento.

Musical notation for the second system of the introduction, featuring a treble and bass clef with a *rallentando.* marking.

f largement.

Musical notation for the third system of the introduction, featuring a treble and bass clef with a forte (*f*) dynamic marking and a *largement.* marking.

cadenza.

rapido.

rit.

Musical notation for the fourth system of the introduction, featuring a treble and bass clef with a *cadenza.*, *rapido.*, and *rit.* marking.

8-1

marcato. *long.* *ff*

The first system of the musical score. The upper staff features a melodic line with a series of eighth-note triplets, marked *marcato.* The lower staff provides harmonic accompaniment, marked *ff* (fortissimo).

f *f* *p* *f* *p*

The second system of the musical score. The upper staff contains a melodic line with a long slur, marked *f* (forte). The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics ranging from *f* to *p* (piano).

ff *dim.* *ff*

The third system of the musical score. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, marked *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo). The lower staff has a complex accompaniment of chords and eighth notes, also marked *ff*.

f *ad lib.* *élargissez.* *rall.* *f*

The fourth system of the musical score. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked *f* (forte), *ad lib.* (ad libitum), *élargissez.* (allargando), and *rall.* (rallentando). The lower staff has a simple accompaniment of chords, marked *f*.

Andantino.

This musical score is for a piece in 3/4 time, marked 'Andantino'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a 'long.' marking, indicating a long note or breath. The third system features more complex piano accompaniment with triplets and slurs. The piano part includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The vocal line consists of a single melodic line with some phrasing slurs and breath marks.

The musical score is arranged in three systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system features a piano (*p*) dynamic and includes several triplet markings. The second system begins with a *rall.* (rallentando) and *dolcissimo.* (dolcissimo) marking, followed by *estinto.* (diminuendo) and *Allegretto.* The *Tutti.* section is marked *ff* (fortissimo) and includes accents. The third system continues with piano (*p*) dynamics and features a variety of articulations, including accents and slurs.

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a more complex passage with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

The third system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase, followed by a section marked *rall.* (rallentando), then *I^o Tempo.* (first tempo), and finally a section marked *f* (forte).

The fourth system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with slurs. The piano accompaniment includes a section marked *p* (piano) and a section marked *f* (forte). The word *Tutti.* is written above the piano part.

The fifth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a melodic line with slurs. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The system ends with a fermata over the final chord.

VARIATION.

The musical score is for Variation 7, marked 'VARIATION.' in the top left. It is written for piano and violin in 3/8 time and G major. The score is organized into six systems, each with a violin staff on top and a piano grand staff (treble and bass clefs) below. The piano part consists of chords and a rhythmic bass line. The violin part features intricate melodic lines with trills (tr), staccato markings, and various articulations. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The piece concludes with the instruction 'mf grazioso'.

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a complex melodic line. The bottom two staves are a grand staff with block chords.

Second system of musical notation. The top staff includes trills (tr) and a 5-fingered scale. The bottom two staves are a grand staff with block chords.

Third system of musical notation. The top staff begins with a *rall.* marking. The bottom two staves are a grand staff with block chords. The system ends with *cresc. sempre.*

Fourth system of musical notation. The top staff features trills (tr) and a melodic line. The bottom two staves are a grand staff with block chords.

Fifth system of musical notation. The top staff is marked *All° vivace*. The bottom two staves are a grand staff with block chords. The system includes the marking *cresc. cen do.* and ends with *ff*.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff begins with a fermata, followed by a melodic line marked *f* (forte) and *ten.* (tenu). The tempo is marked *Vivo.* The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. It features a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff starts with a *rall.* (rallentando) marking and includes a trill (*tr.*). The tempo changes to *Andantino.* The grand staff continues with accompaniment. The system concludes with the instruction *dolcissimo e con espress.* (dolcissimo e con espressione).

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains melodic phrases with triplets and is marked *espress.* (espressione). The grand staff provides accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff continues with melodic lines and triplets, marked *espress.* The grand staff provides accompaniment.

Fifth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff features melodic lines with triplets, marked *p dolcissimo* (piano dolcissimo). The system ends with the instruction *suivez.* (suivez). The grand staff provides accompaniment, including a *pp* (pianissimo) marking.

espressivo.
p
sf
p
dim e rall.
suivez.
pp
con forza.
vivace.

This musical score is written for piano and voice. It consists of seven systems of staves. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the voice part is in a single treble clef. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The tempo and articulation markings include *espressivo.*, *sf*, *p*, *dim e rall.*, *pp*, *con forza.*, and *vivace.*. The number 5800 is printed at the bottom of the page.

con grazia. ad lib. rall. **Allegro.**

suivez.

mf p **suivez.**

The first system of music features a vocal line in the upper staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, some with trills. The piano accompaniment is in the lower staves, with a treble clef and a bass clef, featuring chords and a steady eighth-note bass line.

The second system continues the vocal melody with trills and grace notes. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and continues with chords and a bass line.

The third system shows the vocal line with more complex rhythmic patterns and trills. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth-note runs and chords, while the bass line remains steady.

The fourth system begins with the instruction *legg. e dolce.* in the vocal line. The vocal melody is highly ornate with many sixteenth notes. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

con fuoco.

mf

cresc. *ff* *sec.* *And^{no} grazioso.*

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line consists of a series of eighth notes with slurs, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece. The vocal line is marked with *grandioso.* and *ff*. The piano accompaniment includes a section marked *marcato.* and *ff*, characterized by a more pronounced and rhythmic accompaniment.

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a section marked *sons pleins.* and *p*, indicating a change in dynamics and texture.

The fourth system concludes the page. The vocal line and piano accompaniment are marked with *I^o Tempo.* and *suivez.*, suggesting a return to the original tempo and a specific performance instruction.

First system of musical notation. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and a steady bass line.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with dynamic markings *cresc.* and *sempre.* The middle staff has a *f* dynamic marking and *cresc.* The bottom staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The top staff includes dynamic markings *sempre più.* and *crescendo.* The middle and bottom staves continue the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The top staff features dynamic markings *f* and *ff*. The middle and bottom staves conclude the piece with a final cadence.

3800.



Annexe n° 14 : Buste en bronze de la fin du XIX^e siècle en hommage au maître Jules Herman du sculpteur Edgar H. Boutry (Engels Frères Fondateurs de Lille) ⁹⁰



⁹⁰ <https://www.catawiki.com/fr/l/28325681-edgar-h-boutry-1857-1938-engels-freres-fondateurs-lille-sculpture-buste-en-hommage-au-maitre-jules-hermans-bronze-fin-du-xixe-siecle> [Consulté le 24 août 2022].

Annexe n° 15 : Partition de Jules Herman, Souvenir de « Lucie de Lammermoor »,
Fantaisie concertante pour deux flûtes avec accompagnement de piano, Paris, E. Gérard,
1872

1085

A M^r L. Brunot
1^{re} Flûte Solo du Théâtre National de l'Opéra-Comique

SOUVENIR
DE
LUCIE DE LAMMERMOOR

Fantaisie Concertante
POUR
deux Flûtes principales
avec Accompagnement de Piano
OU
D'ORCHESTRE
PAR
JULES HERMAN
Professeur au Conservatoire de Musique de Lille

— Prix : 9^c —
les Parties d'Orchestre en sus... Prix: 9^c

Nota. Cette Fantaisie est gravée pour Flûte seule avec Accompag^t de Piano

Paris E. GÉRARD et C^{ie} Éditeurs, (An^{ce} M^{re} Meissonnier) Boul. des Capucines, 12, et rue Scribe, 2.
Propriété pour tous Pays.
G. M. 11193.
1872

Vm 9 24/2

à Monsieur L. BRUNOT.
 première flûte Solo du Théâtre National de l'Opéra Comique
SOUVENIR DE LUCIE DE LAMMERMOOR
 Fantaisie concertante pour deux Flûtes Principales
 avec accomp^{nt} de Piano ou d'Orchestre.

JULES HERMAN

2^{de} FLÛTE.

INTRODUCTION. *Andante.* 2 5 *Allegro risoluto* *f* *Récit.*

largam. *pp* *écho...* *f* *Maestoso.*

f *sec.* *p dolce*

Larghetto. *sous pleins.* *rallent.* *p*

mf *rallent.* *Piu mosso.*

mf cres. *f*

rallent. *espressione.*

rallent. *mf*

f *très largement en pressant rit:*

C. M. 11,193.

Moderato.
p *grazioso.* *p* *Piu vivo.*
tr *sf* *sf* *ff*
p *cres.*
cres. *f*
ff *sf* *f* *pesante* *leger*
p *f*
en doubles coups de langues. *dim.* *pp long.*
Moderato.
p *tr* *tr*
ff *stringendo.* *poco a poco allargando.* *rallent.*
pesante.

2^{de} FLÛTE;

Allegro vivace

The musical score is written for a 2nd Flute in G major, 4/4 time. It begins with the tempo marking "Allegro vivace". The score consists of 12 staves of music. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and features triplet eighth notes. The second staff includes a forte (*f*) dynamic and a "staccato leggero" instruction. The third staff is marked *pp*. The fourth staff contains trills (*tr*) and sixteenth-note passages. The fifth staff is marked *ff*. The sixth staff includes a "Piu mosso" tempo change, a "rallent. sf" instruction, and a "P ben staccato leggero" instruction. The seventh staff is marked *f*. The eighth staff is marked *ff*. The ninth and tenth staves continue with *ff* dynamics. The eleventh and twelfth staves conclude with *ff* dynamics.

1^o FLÛTE.

tr
f *delicatamente.* *ritard.*
Moderato.
p grazioso. *f* *cres.*
animato. poco poco. Più vivo. *cres.*
f *cres.* in poco allargando.
f *rapidamente.* pesante léger.
cres.
p très légèrement. *f*
en doubles coups de langues. allargando. rallent. dim. *pp* long.
Mod^{to}. *p* espressione. *rallent.*
cres. *f* Poco mosso.
ff stringendo. poco a poco. allargando. pesante. *rallent.* *tr* *tr*

1 FLÛTE.

Allegro vivace.

The musical score for Flute 1 consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro vivace'. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, *ff*, *ten. ff*, and *sf*. Articulations include trills (*tr*), slurs, and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-3. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The final section of the score is marked with a forte dynamic and a crescendo.

à Monsieur L. BRUNOT.

1

première flûte Solo du Théâtre National de l'opéra Comique

SOUVENIR DE LUCIE DE LAMMERMOOR

Fantaisie concertante pour deux Flûtes Principales

avec accomp^{nt} de Piano ou d'Orchestre.

JULES HERMAN.

INTRODUCTION.

Andante. *ff* *rallent.* *Più mosso.* *p*

cres *f* *rit.* *en écho.*

All^o risoluto. *ppp*

SOLO. *f* *rit.* *en écho.*

f *recitativo.* *largo.*

All^o risoluto. *ff*

Maestoso. All^o risoluto. *f* *recitativo.* *precipitamento.* *en écho.*

ff All^o risoluto. *ppp*

ff *Tremolo* *suivez.*

Paris, E. GÉRARD et C^{ie} Editeurs.

C. M. 11193.

12, Boulevard des Capucines

2

Maestoso.

f *f* bien mesuré

ff

Maestoso.

f *f* *p* dulce express. animato poco a poco.

f *sec.* *sec.* *dolce.*

sec. *pp* animato.

cresc. *f* *decresc.* *p* *rall.*

cresc. *f* *dimin.* *rallent.*

Larghetto.

p *espressivo.* *sons pleins.*

Larghetto.

p *mf*

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line begins with a *cresc.* marking and a *rallent.* instruction, followed by the tempo change *Piu mosso.* The piano accompaniment features a *p* dynamic marking and another *Piu mosso.* instruction. The second system continues the vocal and piano parts, with *mf* and *cresc.* markings. The third system includes *largo.* and *long. f* markings. The fourth system features *largo.* and *rallent.* markings, with the instruction *al canto.* appearing in the piano part. The fifth system continues with *rallent.* markings. The sixth system concludes the page with *rallent.* markings.

4

Più mosso. *mf* animato.

rall. *mf*

Più mosso. *col canto.* *sf* animato.

très largement. *cresc.* *rall.*

en pressant. *rall.*

en pressant. *rall.*

delicatamente. *ritard.*

larg. f

fremolo. *p*

p

Moderato.

p grazioso. *cresc.*

ppp grazioso. *cresc.*

First system of musical notation. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves have melodic lines with various dynamics and articulations. The bottom two staves have a piano accompaniment. The tempo markings are *animato*, *poco*, *a*, *poco*, and *mf*. The lyrics "Piu vivo." are written under the top two staves.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves continue the melodic lines with a *cresc.* marking. The bottom two staves have a piano accompaniment with *sempre stacc.* and *p* markings. The *cresc.* marking is also present in the piano part.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves have melodic lines with *cresc.*, *f*, and *ff* markings, and the instruction *in poco allargando.* The bottom two staves have a piano accompaniment with *cresc.* and *in poco allargando.* markings.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves feature a *cadenza* section with *rapid.*, *pesante.*, and *léger.* markings. The bottom two staves have a piano accompaniment with *f* markings.

This page of musical notation consists of several systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a dynamic marking of *sf* and the instruction *p très légèrement.* The second system features a treble staff with *en double coups de langue.* The third system includes a treble staff with *allarg.*, *dim. rallent. pp long.*, *p espressione. Moderato.*, and *tr.* The fourth system shows a grand staff with *Moderato.* and *p* markings, along with triplet figures in the bass staff. The fifth system includes a treble staff with *rallent.* and a bass staff with *suivez..* The sixth system continues the musical notation with various dynamics and articulations.

All^o moderato.

sona piena, appassionato largam.

f > *f* > *f* >

All^o moderato.

pp

p dolce.

f > *f* *rallent.*

rallent.

à Tempo.

espressivo.

p dolce espressivo.

en cedant un peu.

en cedant un peu.

largamente.

f >

cres. *ritard.* *decres.* *p dolce.* *pp il canto ben marcato.*
cres. *pp leggero grazioso.* *m. g.*
ritard. *pp dolce.* *pp*
m. g. *m. g.*
ff largamente. espressione.
m. g. *f marcato.*
en retenant un peu. *rallent.*
rallent.

C. M. 11,193.
 A circular red stamp is partially visible over this text.

First system of musical notation. It consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The top staff has a dynamic marking of *p* and the instruction *leggero, grazioso*. The middle staff has *pp* and *il canto ben marcato*. The bottom staff has *pp* and *dolce*. The system concludes with a *cres.* marking.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has *animato* and *poco* markings. The middle staff has *animato* and *poco* markings. The bottom staff has *animato* and *poco* markings. The system concludes with a *poco* marking.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has *con brio* and *animé* markings. The middle staff has *con brio* and *fff* markings. The bottom staff has *sp* and *élargissez le mouvement* markings. The system concludes with a *pesante* marking.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has *Allegro* and *ff* markings. The middle staff has *Allegro* markings. The bottom staff has *f* markings. The system concludes with a *pesante* marking.

8

cres.

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A dashed line above the first few measures indicates a first ending. A *cres.* (crescendo) marking is present in the middle of the system.

8

ff *p dolce.* *allargando.* *rall.*

This system continues the musical score. It features a first ending marked with a dashed line and the number 8. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *p* (piano), with markings for *dolce.* (softly), *allargando.* (rhythmically widening), and *rall.* (rallentando). The notation includes chords and melodic fragments.

All' moderato.

p dolce. espressione. *cres.*

This system shows two staves of music. The tempo is marked *All' moderato.* The dynamics include *p* (piano), *dolce.* (softly), *espressione.* (with expression), and *cres.* (crescendo). The notation consists of melodic lines with slurs and ties.

All' moderato.

pp

This system shows a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The tempo is *All' moderato.* and the dynamic is *pp* (pianissimo). The accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

p *pp*

This system shows two staves of music. The upper staff has a melodic line, and the lower staff has a piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The notation includes slurs and ties.

p cres. ritard. *p cres. ritard.* *f* *p*

This system shows three staves of music. The upper two staves have melodic lines, and the lower staff has a piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *cres.* (crescendo), *ritard.* (ritardando), *f* (forte), and *p* (piano). The notation includes slurs and ties.

1^o tempo.

The musical score is arranged in three systems, each with two staves for the upper instruments (Violin and Viola) and a grand staff for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *pp*, *fp*, *ten.*, and *ff*. Articulations include accents, staccato, and trills. The piano part features chords and arpeggiated figures. The upper parts feature intricate melodic lines with triplets and sixteenth-note patterns. The score concludes with a *tr.* (trill) and *cres.* (crescendo) marking.

ff
sf
cresc.
ff sec.
sec.
f
cresc.

tr.
f
sf
Più mosso.
P ben staccato legato.
rall.
f
sf
Più mosso.
P ben staccato legato.

Più mosso.
rall.
f
P
Dolce grazioso.
fp

First system of musical notation, consisting of two grand staves. The upper staff contains two treble clefs, and the lower staff contains two bass clefs. The music features a complex texture with many sixteenth notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two grand staves. The upper staff contains two treble clefs, and the lower staff contains two bass clefs. Dynamic markings include *f*, *cresc.*, and *ff*. The music continues with dense sixteenth-note passages.

Third system of musical notation, consisting of two grand staves. The upper staff contains two treble clefs, and the lower staff contains two bass clefs. Dynamic markings include *ff*. The music features a mix of sixteenth notes and longer note values.

C. M. 11195.

Imp. Hochmann rue Mollière 55.

TABLE DES ANNEXES

Annexe n° 1 : Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris [1]	3
Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 273 ^{ème} Séance : 30 décembre 1839, Archives Nationales, AJ/37/193/3C, p. 138-139	
Annexe n° 2 : Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris [2]	5
2 ^{ème} Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 274 ^{ème} Séance : 7 janvier 1840, Archives Nationales, AJ/37/193/3C, p. 140-141	
Annexe n° 3 : Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris [3]	7
3 ^{ème} Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 275 ^{ème} Séance : 14 janvier 1840, Archives Nationales, AJ/37/193/3C, p. 142-144	
Annexe n° 4 : Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris [4]	11
4 ^{ème} Examen de la demande de M. Coche, relative à l'établissement d'une classe pour l'enseignement de la flûte dite de Boehm, 276 ^{ème} Séance : 18 janvier 1840, Archives Nationales, AJ/37/193/3C, p. 145-146	
Annexe n° 5 : Acte de naissance de Louis Dorus, conservée dans le Registre de l'État Civil de la Région Nord : canton de Valenciennes	13
Annexe n° 6 : Acte de naissance de Jules Deneux, conservée dans les Registres Paroissiaux d'Amiens	15
Annexe n° 7 : Actes du Comité d'Enseignement du Conservatoire de Paris	17
Examen de la proposition de M. Berbiguier sur la création d'une classe de flûte en <i>ut</i> , 176 ^{ème} Séance, 8 avril 1837, Archives Nationales, AJ/37/193/3B, p. 270-271	
Annexe n° 8 : Graphiques des maison d'édition ayant une production importante sur une courte période de temps	19
Maison Imbault	
Maison Janet et Cotelle	19
Maison Escudier.....	20
Maison Girod	20
Maison Chabal	20
Maison Souchet.....	21
Maison Bathlot.....	21

Annexe n° 9 : Graphiques des maison d'édition ayant une production importante durant plusieurs périodes 23

Maison Colombier	23
Maison Mayaud	23
Maison Troupenas.....	24
Maison Gérard	24
Maison Grus.....	24
Maison Margueritat.....	25
Maison Choudens.....	25
Maison Heugel.....	25
Maison Durand.....	26

Annexe n° 10 : Graphiques des maison d'éditions qui présentent un période d'activité sur une longue période ayant une production importante 27

Maison Lemoine	27
Maison Meissonnier.....	27
Maison Richault	28
Maison Schonenberger.....	28
Maison Benoit.....	28
Maison Brandus et Dufour.....	29
Maison Leduc.....	29
Maison Schott	29

Annexe n° 12 : Partition de François Borne, *Fantaisie brillante sur « Carmen » de Bizet*, Paris, Choudens père et fils, 1880 59

Annexe n° 13 : Partition de Lodoïs Ferranti, *Fantaisie brillante pour flûte et piano sur « La Traviata » de Verdi*, op. 56, Paris, Benoît aîné, 1886 75

Annexe n° 14 : Buste en bronze de la fin du XIX^e siècle en hommage au maître Jules Herman du sculpteur Edgar H. Boutry (Engels Frères Fondateurs de Lille) 97

Annexe n° 15 : Partition de Jules Herman, Souvenir de « Lucie de Lammermoor », Fantaisie concertante pour deux flûtes avec accompagnement de piano, Paris, E. Gérard, 1872 99

Un modèle vocal issu de l'opéra : l'exemple des Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra en France au XIX^e siècle

La conception d'un nouveau modèle de flûte traversière en 1847 par Theobald Boehm, ainsi que sa popularisation en France au cours du XIX^e siècle, représentent un véritable jalon dans la création musicale pour les instruments à vent de la famille des bois à cette époque. Bien que les possibilités de l'instrument primitif soient systématiquement décrites par ses contemporains comme désespérément insuffisantes, l'invention d'un nouveau mécanisme – également applicable aux autres instruments de la même famille – favorise l'accession de la flûte traversière au groupe des instruments virtuoses – comme l'étaient déjà le piano ou le violon – et des instruments fonctionnels pour professionnels et amateurs. Malgré les aspects purement mécaniques – grâce auxquels la manipulation de l'instrument est devenue plus confortable – la construction de la nouvelle flûte de Boehm s'est appuyée sur des données scientifiques obtenues par le virtuose grâce à l'étude de l'acoustique. L'utilisation du métal dans la construction de l'instrument a également permis l'émergence d'un nouveau timbre, qui est devenu le porte-drapeau de l'école de flûte dite française, et a complété le potentiel d'un nouvel instrument. L'une des conséquences de la naissance de cet instrument est l'apparition d'un répertoire emblématique : les Fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra. Ce répertoire – plutôt tardif dans sa formulation la plus virtuose – vise sans doute à reproduire la trajectoire de prestigieux violonistes et pianistes du groupe des virtuoses. Ce modèle de composition – le sujet de ma recherche – tout en observant un modèle architectural anachronique, a continué à jouir d'une popularité remarquable tant dans les salons parisiens que parmi le public d'amateurs en France tout au long du XIX^e siècle. Il est le réceptacle idéal pour l'exploration de la caractérisation des personnages d'opéra avec le timbre de l'instrument.

Mots-clés : Flûte ; Fantaisie ; Narratologie ; Opéra ; Virtuosité ; *Bel canto* ; Caractérisation ; Personnages ; Salons.

Un modelo vocal procedente de la ópera: el ejemplo de las Fantasías para flauta sobre temas de ópera en la Francia del siglo XIX

El diseño de un nuevo modelo de flauta travesera en 1847 por Theobald Boehm, y su popularización en Francia durante el siglo XIX, representó un verdadero hito en la creación de música para instrumentos de viento-madera en aquella época. Aunque las posibilidades del primer instrumento fueron calificadas sistemáticamente por sus contemporáneos como irremediablemente inadecuadas, la invención de un nuevo mecanismo –también aplicable a otros instrumentos de la misma familia– contribuyó a que la flauta pasara a formar parte del grupo de los instrumentos virtuosos como el piano o el violín y de los instrumentos funcionales para profesionales y aficionados. A pesar de los aspectos puramente mecánicos, que hacían que el instrumento fuera más cómodo de tocar, la construcción de la nueva flauta de Boehm se basó en datos científicos obtenidos por el virtuoso inventor mediante el estudio de la acústica. El uso del metal en la construcción del instrumento también permitió la aparición de un nuevo timbre, que se convirtió en el abanderado de la llamada escuela francesa de flauta, y completó el potencial de un nuevo instrumento. Una de las consecuencias del nacimiento de este instrumento es la aparición de un repertorio emblemático: las Fantasías para flauta sobre temas de ópera. Este repertorio más bien tardío en su formulación más virtuosa, pretende sin duda reproducir la trayectoria de prestigiosos violinistas y pianistas del grupo de los virtuosos. Este modelo compositivo objeto de mi investigación, aunque observa un modelo arquitectónico anacrónico, siguió gozando de una notable popularidad tanto en los salones parisinos como entre el público aficionado en Francia a lo largo del siglo XIX. Se constituye como el receptáculo ideal para la exploración de la caracterización tímbrica de personajes de ópera.

Palabras clave : Flauta; Fantasía; Narratología; Ópera; Virtuosismo; *Bel canto*; Caracterización; Personajes; Salones musicales.

A vocal model from opera: the example of Fantasies for flute on opera themes in 19th century France

The conception of a new model of transverse flute in 1847 by Theobald Boehm, as well as its popularisation in France during the 19th century, was a real milestone in the creation of music for woodwind instruments of the woodwind family during this period. Although the possibilities of the early instrument are systematically described by its contemporaries as hopelessly inadequate, the invention of a new mechanism – equally applicable to the other instruments of the same family – favours the ascension of the transverse flute to the group of virtuoso instruments as the piano or the violin already were and functional instruments for professionals and amateurs. Despite the purely mechanical aspects – thanks to which the handling of the instrument became more comfortable – the construction of Boehm's new flute was based on scientifically based data obtained by the virtuoso through the study of acoustics. The use of metal in the construction of the instrument also allowed the emergence of a new timbre, which became the standard-bearer of the so-called French school of flute making, and completed the potential of a new instrument. One of the consequences of the birth of this instrument is the appearance of an emblematic repertoire: the Fantasies for flute on operatic themes. This repertoire – rather late in its most virtuosic formulation – undoubtedly aims to reproduce the trajectory of prestigious violinists and pianists of the virtuoso group. This compositional model – the subject of my research – while still observing an anachronistic architectural pattern, continued to enjoy remarkable popularity both in the Parisian salons and among the public of amateurs in France throughout the 19th century. It is the ideal receptacle for the exploration of the characterisation of operatic characters with instrument timbre.

Keywords: Flute; Fantasy; Narratology; Opera; Virtuosity; *Bel canto*; Characters; Salons.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ
ED 5 – Concepts et Langages
Maison de la Recherche – 28, rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Ciencias de la Información
Avenida Complutense, 3, 28040 Madrid, ESPAGNE