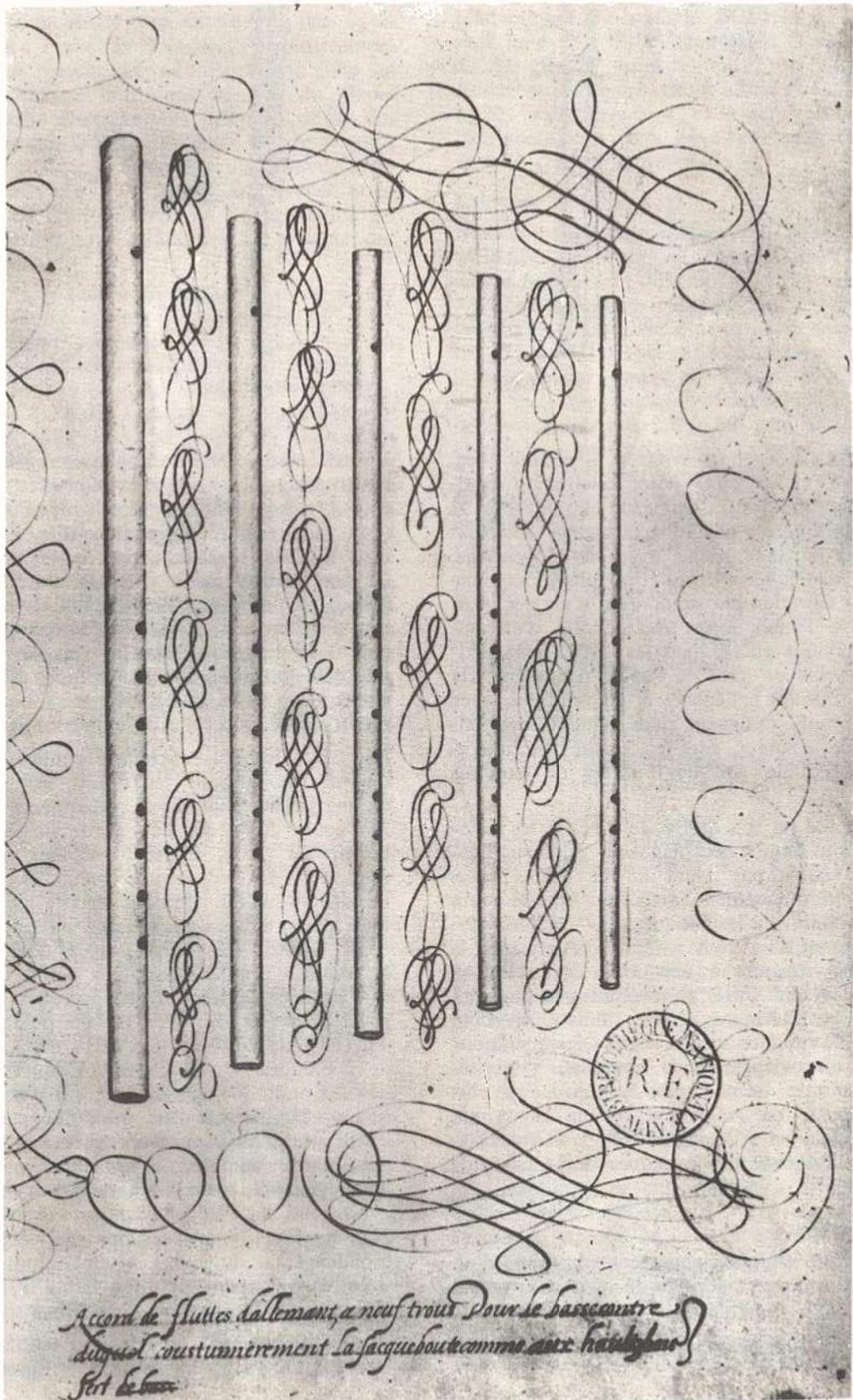
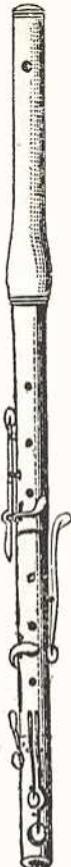


L'ART de la FLÛTE

Volume II

La Flûte traversière
du XVII^e siècle à nos jours





Flûte ordinaire.



Flûte Boehm.

EN dépit de légendes tenaces, il semble bien, tout au moins dans notre civilisation occidentale, que les instruments classés sous le vocable « flûte » par les acousticiens ne soient pas entrés dans la vie musicale avant le Moyen-Age. La définition classique « tuyau (ou plutôt colonne d'air) mis(e) en vibration par un courant d'air qui vient se briser contre l'angle d'un trou servant d'embouchure » ne s'applique guère, dans les civilisations antiques, qu'à la *syrinx* ou *flûte de Pan*. L'*Aulos* grec, la *Tibia* romaine, que les hellénistes et les latinistes, avec une rare unicité, désignent dans leurs traductions sous le nom de « flûte », sont en réalité des instruments à anche double, soit des variétés du hautbois ou du basson.

La flûte traversière (et son dérivé, le fifre) et les différentes sortes de la flûte à bec (flageolet, galoubet, flûte douce) n'apparaissent pas avant le XI^e siècle. Elles furent connues simultanément, mais leur emploi varia considérablement suivant les époques et — avec d'énormes différences — d'un pays à l'autre. Alors que la flûte à bec (1) atteignait à une sorte de perfection technique à la fin du XVII^e et motivait pratiquement l'ensemble de la littérature de la « flûte », la flûte traversière doit attendre cette même époque pour entrer dans la pratique musicale courante. Vite préférée à sa rivale en France, elle fut beaucoup plus longue à s'imposer en Angleterre, et ne gagna ses lettres de noblesse, en Allemagne, très vraisemblablement, que par imitation des pratiques de la Cour de Versailles.

La Flûte traversière

La flûte traversière était anciennement constituée d'un tube conique, le sommet théorique du cône se trouvant

à l'extrémité inférieure (opposée à l'embouchure) de l'instrument. Cette seule extrémité est ouverte, l'autre étant bouchée. Un trou latéral, près du bouchon, constitue l'embouchure proprement dite. Pour faire « parler » la flûte, l'instrumentiste la tient horizontalement (et non verticalement, telles la clarinette ou la flûte à bec), la pose parallèlement aux lèvres, la lèvre inférieure recouvrant 1/3 à 1/4 environ du trou d'embouchure. Il dirige son souffle vers la paroi intérieure opposée. On aura une image facile de la manière de tirer un son de la flûte traversière si nous disons qu'elle est la même que celle de siffler dans une clef creuse.

Les flûtes les plus anciennes connues ne possédaient que six trous pour les doigts, et n'offraient guère qu'une gamme diatonique, généralement en ré majeur. Au cours de la seconde partie du XVII^e siècle, un facteur de génie, demeuré inconnu, ajouta à l'extrémité de l'instrument une petite clef actionnée par l'auriculaire droit. Quoique encore bien imparfaite, la flûte ainsi modifiée allait conquérir un certain chromatisme partiel, très inégal, mais dont toute l'époque classique s'accommoderait au point d'abandonner à son bénéfice la flûte à bec pourtant parvenue à son point de perfection. C'est la flûte de Jacques HOTTE-TERRÉ, de Michel BLAVET, de J.J. QUANTZ et de... Frédéric II de Prusse. C'est l'instrument dont Mozart disait — paraît-il — : « il n'est rien de si faux qu'une flûte, si ce n'est deux flûtes... », et auquel il dédia néanmoins plusieurs concertos, des pièces de musique de chambre... et son plus fameux opéra ! il en connaissait si bien les caractéristiques qu'il semble avoir joué dé l'inégalité de son échelle chromatique pour renforcer, dans certains cas, le sentiment de la tonalité. C'est du moins la conclusion que nous avons tirée d'expériences précises faites au laboratoire de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris.

Il apparaît probable que les perfectionnements (essentiellement des adjonctions de clefs) furent le fait d'ama-

(1) cf. *L'Art de la Flûte*, vol. 1, La Flûte à bec, ARION N° 30 A 070.

teurs ou d'instrumentistes médiocres. Les maîtres les réprouvaient. François DEVIENNE, l'un des premiers professeurs de flûtes au Conservatoire, en 1795, écrivait dans sa méthode (toujours rééditée !) : « Ce n'est pas que je veuille blâmer les petites clefs, que des recherches justes ont fait ajouter à la flûte ordinaire... ; elles sont d'une grande nécessité dans les morceaux lents... ; quoique je ne m'en serve pas, je les approuve, mais dans ces cas-là seulement, car pour les traits, elles deviennent inutiles et ne servent qu'à ajouter à la difficulté ».

Quoi qu'il en fût, et en dépit de la fidélité opiniâtre de certains instrumentistes (on fabriquera des flûtes à une clef jusqu'à l'orée du XX^e siècle !), l'instrument type de l'époque romantique sera l'ancienne flûte en bois armée de cinq à huit clefs au lieu du clapet unique de l'époque classique. On demeure sidéré des prouesses de virtuosité (pas toujours de bon goût) qu'accomplissaient avec des moyens mécaniques aussi simples les flûtistes du XIX^e siècle, qui seront aussi longs à adopter la flûte moderne de BOEHM que les prédecesseurs l'avaient été à accepter le système des clefs.

C'est dès la première moitié du XIX^e siècle que furent entrepris des travaux tendant à rationaliser la construction de la flûte traversière. Les trous, sur les anciens instruments, étaient percés non point en fonction des lois de l'acoustique, mais des possibilités d'extension de la main du musicien. Les clefs ajoutées corrigeaient vaille que vaille les inégalités engendrées par des servitudes impérieuses. L'idée logique de disposer les trous en fonction des phénomènes physiques, puis de les faire boucher ou déboucher au moyen d'un mécanisme adapté à la forme de la main fut émise pour la première fois — semble-t-il — par un capitaine de la garde suisse de Charles X du nom de William Gordon. Il élabora un instrument dont nous ne possédons que des descriptions assez confuses, puis désespéré de ne point parvenir à faire entrer son invention dans la pratique, sombra dans la folie, et mourut dans un asile vers 1850. Ses principes furent repris par le flûtiste allemand Théobald BOEHM (1794-1881) qui après des années de calculs et d'expérimentations précises mit au point un instrument de perce cylindrique (et non conique, comme la flûte antérieure), ouvert de larges trous disposés scientifiquement, et armé d'un mécanisme entièrement nouveau de clefs et de plateaux à correspondances, parfaitement adapté à la forme des mains. La flûte système BOEHM s'imposa très rapidement au cours de la seconde partie du XIX^e siècle, en France d'abord, puis à travers toute l'Europe. Tout d'abord construite en bois (et longtemps préférée telle en pays germaniques et en Angleterre), elle fut ensuite plus communément fabriquée en métal (argent, maillechort argenté, ou, plus rarement, or).

Le timbre de la flûte BOEHM est plus clair que celui de l'ancienne flûte et son égalité parfaite; les possibilités de nuances y sont beaucoup plus larges, l'agilité semble comparable à celle des instruments antérieurs, mais dans un registre infiniment plus étendu.

Le parfait chromatisme de la flûte BOEHM avait conduit à l'abandon de l'habitude ancienne de construire des flûtes dans différents tons (flûtes tierce, quarte, flûte « d'amour » en la grave, voire la mythique flûte « basse » en do grave — soit une octave en dessous de la flûte normale dont parlent certains

auteurs anciens —); on ne connaissait guère, au début du XX^e siècle que la flûte normale en ut, développant trois octaves à partir du do au-dessous de la portée en clé de sol, et la petite flûte (piccolo) sonnant à l'octave supérieure. La renaissance de l'ancienne flûte grave en sol (sonnant une quarte au-dessous de la flûte en ut) s'effectua au cours de la seconde décennie du siècle. La réalisation de la flûte grave en ut (dont il n'exista longtemps qu'un seul exemplaire au monde, et qui demeure unique en Europe) est due à l'initiative de Roger BOURDIN. Elle est l'œuvre du facteur Jack LEFF, exécutant sous la marque JARDE.

L'adaptation du système BOEHM à ces instruments s'est faite sans difficulté notable. Toutefois, en raison de la grande longueur du tube, l'embouchure est recourbée en « épingle à cheveux », dispositif restituant des dimensions extérieures acceptables à un instrument que son développement théorique (1,24 mètres) rendait impraticable.

L'Art de la Flûte

Dans son *Harmonie Universelle* (1636), le Père Marin MERSENNE, l'ami et correspondant de Descartes, définit fort bien la difficulté essentielle de l'instrument : « ...il est beaucoup plus difficile de faire parler cette flûte que les autres qui s'embouchent par en haut (donc les flûtes à bec) car tous peuvent user de celle-cy, & peu savent sonner de celle-là, à cause de la difficulté que l'on trouve à disposer les lèvres comme il faut sur le premier trou, qui sert de lumière... ». Cet obstacle — que certains élèves ne surmontent qu'après des semaines d'efforts — constitue pourtant la richesse essentielle de la flûte traversière. En effet, alors que la flûte à bec peut offrir une parfaite sécurité d'intonation, grâce à la disposition du porte-vent, elle interdit toute nuance dynamique (crescendo ou diminuendo). Sur la flûte traversière, au contraire, les lèvres de l'exécutant faisant office de porte-vent peuvent, moyennant un incessant et attentif entraînement, s'adapter à d'infinites nuances d'intensité et de timbre. Un très bon exécutant tirera sans peine de son instrument des sons graves puissants et timbrés, ou aigus d'une extrême finesse. Il peut faire varier son timbre d'une sonorité quasiment cuivrée, très riche en harmoniques, à la pureté d'un bourdon d'orgue.

Le présent enregistrement offre quelques exemples remarquables de prouesses de cet ordre, notamment avec les pièces modernes pour flûte seule.

La supériorité des instrumentistes français — toujours incontestée — était, semble-t-il, déjà établie dès le XVI^e siècle. Rien, d'autre part, ne semble avoir justifié le terme « flûte d'Allemagne », employé avant la Révolution pour désigner la flûte traversière. N'en croyons qu'un épistolar anonyme qui écrivait vers 1554 : « ...une fleuste traverse qu'on appelle à grand tort fleuste d'Allemand, car les Français s'en aydent mieux et plus musicalement que toute autre nation... ».

Les Œuvres enregistrées

Les pages ici réunies offrent une anthologie quelque peu insolite, mais extrêmement représentative de l'art de la flûte traversière, du XVII^e à nos jours, soit de la grande période de l'art de cet instrument.

L'air de Cour publié par Marin MERSENNE dans son « Harmonie universelle » (1636) était une œuvre théorique (ou si l'on veut « d'anticipation ») écrite pour un quatuor de flûtes comprenant, entre autres, une flûte grave en do et une flûte en sol que l'auteur avoue

n'avoir jamais vues ni entendues. L'ensemble d'instruments réunis par Roger BOURDIN, par-delà près de trois siècles et demi de sommeil, permet enfin d'entendre cette courte page telle qu'elle fut conçue.

Avec l'allégo de la **sonate en la mineur** de LŒILLET, nous découvrons l'art de la flûte traversière du début du XVIII^e siècle, encore très influencé par l'écriture pour flûte à bec. La réalisation de la basse continue à la harpe (ou à tout instrument à cordes de la famille des luths ou guitares) était préconisé par les grands flûtistes de l'époque, tels LABARRE ou HOTTE-TERRE qui déconseillaient le clavecin pour l'accompagnement de la flûte.

Michel BLAVET (1700-1768), auteur du **rondeau** pour flûte et hautbois, fut apprécié du roi Frédéric II de Prusse, excellent flûtiste et compositeur lui-même. Moins connue que les sonates de J.S. BACH, la belle **sonate en la mineur**, dont nous entendons ici l'allégo, pourrait contribuer à justifier l'opinion du public mélomane de la fin du XVIII^e siècle, qui tenait le talent de Carl Philipp Emmanuel BACH pour très supérieur à celui de son père.

L'**andante** en ut de MOZART a été daté du printemps 1778, à Mannheim ou peut-être Paris. Le manuscrit en est conservé à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. A quelques jours ou quelques semaines près, il est contemporain du beau concerto en ut pour flûte et harpe, et l'on peut se demander s'il ne fut pas conçu primitivement pour en faire partie.

Friedrich-Daniel-Rudolph KÜLHAU, que d'aucuns qualifient un peu légèrement « Le Beethoven de la flûte », vécut de 1786 à 1832. Danois d'adoption, il se fit connaître par des opéras joués avec succès à Copenhague, mais il est surtout resté fameux pour ses sonatines pour piano et ses compositions pour la flûte. Très représentatif de son art est ce **quatuor** où alternent des pages très joliment inspirées, et des passages de pure virtuosité.

Avec le « trio des Ismaélites », extrait de son **oratorio** « L'Enfance du Christ », Berlioz traite les flûtes dans la sonorité tendre du pipeau, sans aucune recherche de pathétique. Le délicieux archaïsme de la pièce a conduit certains musicologues pour le moins audacieux à penser qu'elle avait été conçue pour la flûte à bec !

La **Sarabande** de Roger Bourdin, composée spécialement pour mettre en valeur la sonorité tendre et sombre de la flûte en ut grave, se situe dans la tradition de pseudo-pastiche à laquelle sacrifiait BERLIOZ avec

la pièce précédente. Le style ancien présumé n'est bien entendu qu'un prétexte à une inspiration originale, et non point un « exercice de style ».

La seconde partie du disque est consacrée à des compositions modernes pour la flûte, considérées généralement comme des chefs-d'œuvre de la littérature de l'instrument, ou tout au moins comme des réussites remarquables du style instrumental moderne.

La brève page « **Syrinx** » de Claude DEBUSSY fut écrite pour servir de musique de scène à la « **Psyché** » de Gabriel MOUREY, représentée dans un cercle privé, le 1^{er} décembre 1913. Son titre définitif lui fut attribué, lors de la publication posthume, en 1927.

Edgar VARESE (1885-1965) doit être considéré comme l'un des très grands maîtres de l'école française. Il s'était établi aux Etats-Unis en 1926. Mélant une solide formation classique à une curiosité très vive des recherches modernes, il a souvent fait des trouvailles stupéfiantes dans le domaine de l'instrumentation. **Densité 21,5** (c'est le chiffre de la densité du platine) a été composée en 1936 à l'intention du flûtiste Georges BARRERE, qui possédait une flûte en platine. On notera, au passage, des effets « *inouïs* » (au sens littéral du terme) tels que percussions des clefs de la flûte et différentes sonorités insolites.

L'**Entracte** de Jacques IBERT (1890-1962), hispanisante à la manière de ce musicien toujours à la recherche de l'exotisme le plus délicat, fut conçu tout d'abord comme une musique de scène, puis édité définitivement tel qu'il est ici gravé.

Quelques compositions modernes, enfin, de JOLIVET, TCHEREPNINE et CASTEREDE offrent d'intéressants échantillons de la palette de combinaisons nouvelles de timbres que permet le quatuor de flûtes traversières.

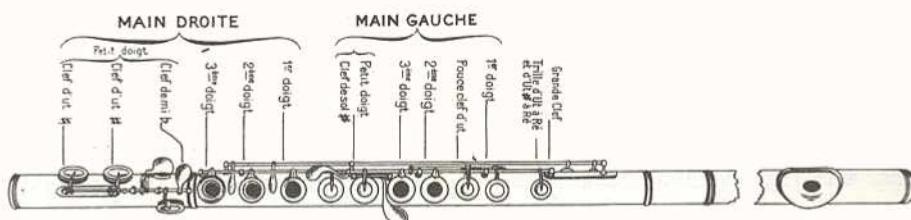
Roger COTTE.

Les œuvres de MERSENNE, BLAVET, KÜHLAU, CASTEREDE et BOURDIN ici enregistrées sont gravées pour la première fois sur disque.



Note de l'Editeur : L'effet lointain de « **Syrinx** », voulu par Debussy lui-même, a été respecté dans la gravure de ce disque et nous recommandons à l'auditeur de ne pas modifier le niveau de son écoute pour cette œuvre.

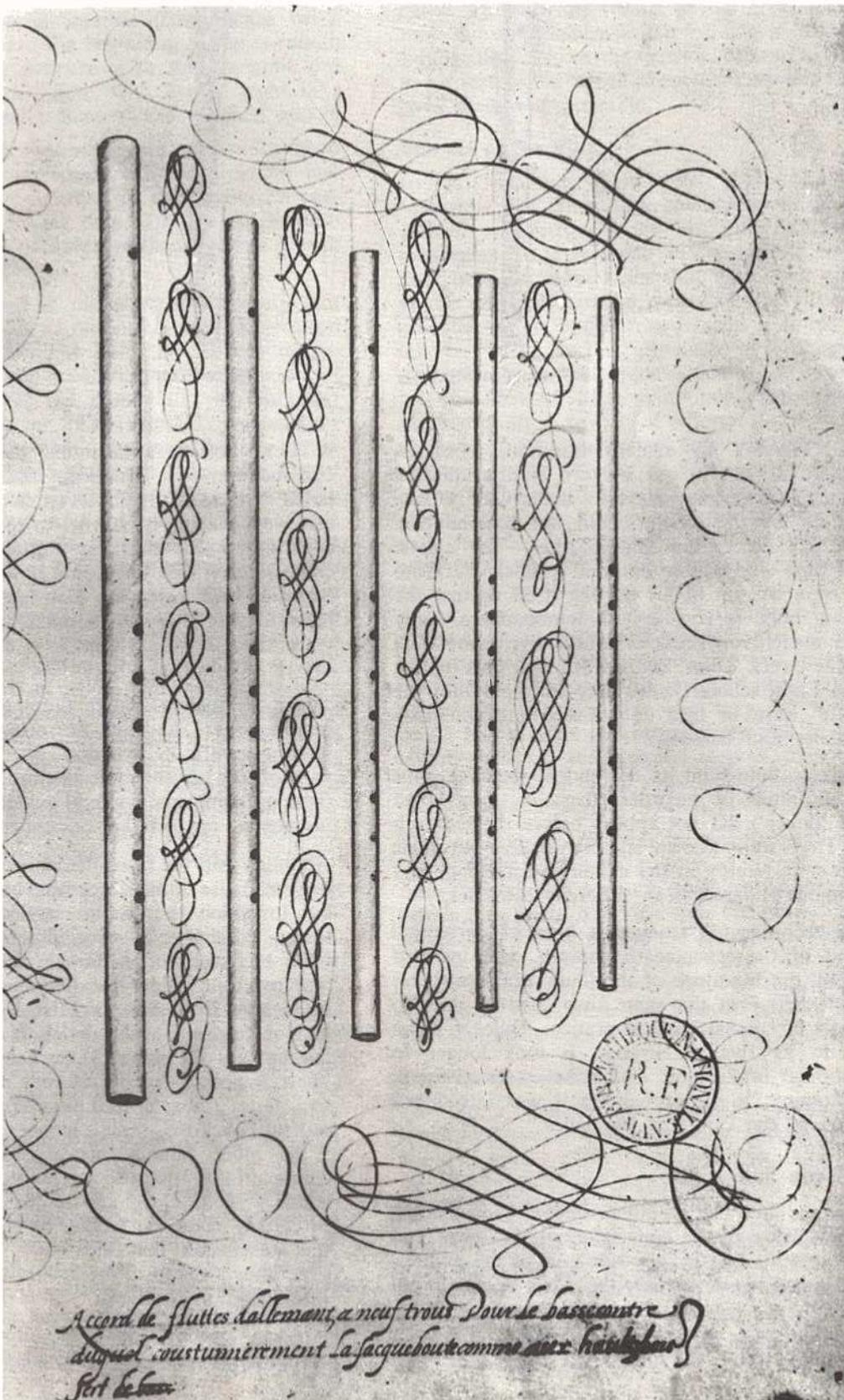
© ARION 1969 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'U.R.S.S.

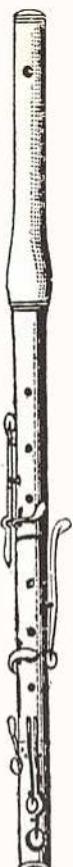


The ART of the FLUTE

Volume II

The Tranverse Flute
From the XVIIth Century until now





Flûte ordinaire.



Flûte Boehm.

CONTRARY to ancient tradition, it seems more or less in our western civilization that the instruments classed under the name 'flute' by the scholars, did not become part of musical life before the Middle Ages. The classic définition 'pipe' (or rather column o fair), put into vibration by a current of air hurling itself against the angle of a hole serving as an embouchure, only applied in ancient civilizations to the Syrinx or flute of Pan. The Greek 'aulos' and the Roman 'tibia' which Greek and Latin scholars invariably translate with the word 'flute' were in fact double-reed instruments—type of oboes and bassoons.

The transverse flute (and its descendent the fife), plus the different kinds of recorder (flageolet, three-holed flute, flute 'douce') did not appear before the eleventh century. They were known simultaneously, but their use varied considerably in the centuries following, and with enormous differences in different countries.

While the recorder (1) reached a kind of perfection at the end of the seventeenth century, and inspired practically all the literature of the 'flute', the transverse flute just 'existing' at the same time, had to wait to become part of current musical practice. Quickly being preferred to its rival in France, it took longer to become popular in England, and to be esteemed there, but in Germany, in all probability it was introduced in imitation of the Court of Versailles.

The transverse flute

The transverse flute had in olden times a conical tube, the theoretical top of the cone being at the lower end of the instrument, i.e. the opposite end of the embouchure. This end alone is open, the other being closed.

A lateral hole near the mouth definitely constituted the embouchure. To make the flute 'speak', the player holds it horizontally (not vertically like the clarinet or recorder) placing it parallel to the lips, the bottom lip covering about a third, or a quarter of the hole of the embouchure. The lip should direct the air towards the opposite wall inside the instrument. One will have a clear idea of the way to make a sound on the transverse flute if we say that it is the same as breathing into a hollow key.

The most ancient known flutes only possess six holes for the fingers, and play scarcely more than a diatonic scale, generally in D major. At the time of the second part of the seventeenth century, a maker of genius (who remains anonymous) added to the end of the instrument a small key, operated by the little finger.

Although still far from perfect, the flute thus modified, begins to use some chromatic notes, yet very uneven, but to which the whole classical era became accustomed, to the point of giving up the benefits gained from the recorder, although the latter had by then attained to considerable perfection. This is the flute of **Jacques Hotteterre**, of **Michel Balvet**, of **J.J. Quantz** and of course... of **Frederick II** of Prussia. It is the instrument of which **Mozart** appears to have said 'there is nothing so out of tune as a flute, unless it be two flutes', and nevertheless for which he assigned several concertos, some chamber music, and of course... his more famous opera! He knew so well its characteristics that he seems to have used the inequality of its chromatic scale in order to accentuate in certain cases the feeling of tonality. At least, it is this conclusion that has been deduced from careful experiments made in the laboratory of the Institute of Musicology in the University of Paris.

It seems probable that the improvements (essentially the adding of keys), were made by either amateurs or

(1) see *The Art of the Flute*, Vol. 1, The Recorder, ARION No. 30 A 070.

mediocre instrumentalists. The teachers disapproved of them. **François Devienne** one of the chief professors of the flute at the 'Conservatoire' in 1795 wrote in his instruction book (always being reedited!) "it is not that I wish to blame the small keys, that have been added to the ordinary flute by correct research... they are very necessary in slow passages... although I do not make use of them myself, I approve of them in these cases only, because in quick passages they become useless, and serve only to make things more difficult".

Whatever it was, and in spite of the stubborn conservatism of certain instrumentalists (some flutes being made with one key until the beginning of the twentieth century), the type of instrument of the romantic era was the ancient wooden flute, with five to eight keys instead of the one valve flute of the classical epoch.

One wonders at the virtuosity (not always in good taste), that was accomplished with such simple mechanical means by the flautists of the nineteenth century, who were also a long time to adopt the modern **Boehm** flute, as their predecessors had been to accept the system of keys.

It is from the first half of the nineteenth century that work came to be done to rationalise the construction of the transverse flute. The holes on the old instruments were pierced not according to the function of acoustical laws, but of the possibilities of extending the stretch of the player. The added keys somehow used to correct the unevenness made by having to use them. The logical idea to place the holes with regard to physical factors, and then to stop or unstoppably, means of a mechanism adapted to the form of the hand, was suggested for the first time so it seems by a captain by the name of **William Gordon**, attached to the Swiss guard of **Charles X**. He constructed an instrument which we have only some rather confused descriptions, and then despairing at not being able to put his invention into practice, he became insane, and died in an asylum about 1850. His principles were taken up by the German flautist **Theobald Boehm** (1794-1881), who after years of study, perfected an instrument having a cylindrical bore (not conical as in the older flute), with some large holes which were arranged scientifically, and helped by an entirely new key mechanism plus corresponding pads, he adapted an instrument perfectly to suit the hands.

The use of the Boehm system for the flute spread very rapidly during the second part of the nineteenth century, first in France and then over the whole of Europe. All flutes were at first constructed in wood (and for a long time were preferred in Germany and England), but they became to be more usually made of metal (silver, German silver, or more rarely, gold).

The sound of the Boehm flute is clearer than that of the ancient flute, and its equality of tone perfect; the possibilities for nuances are much more, and its agility seemed comparable to the older instruments, but with an infinitely larger compass.

The perfect chromaticism of the Boehm flute has contributed to the abandoning of the ancient custom of making flutes at different pitches (third flutes, fourth flutes, flute 'd'amour' in bottom A, and even the mythical 'bass' flute in bottom C, which certain ancient authors mention i.e. an octave below the normal flute); one only knew at the beginning of the twentieth century, the normal flute in C, spanning three octaves

from the 'C' below the stave of the treble clef, and the little flute (piccolo) sounding and octave higher.

The reemergence of the ancient bass flute in G (sound a fourth below the flute in C) has been brought about in the second decade of this century. The realisation of the bass flute in C (of which there was only one of its kind for a long time, and that one in France) is due to the initiative of **Roger Bourdin**.

It is the work of **Jack Leff**, made under the trademark 'Jarde'. The adaptation of the Boehm system to these instruments was made without much difficulty. However by reason of the great length of the tube the embouchure is curved like a 'hairpin' which arrangement makes the outside dimensions acceptable in an instrument which theoretical development would have made impracticable.

The art of the Flute

In his 'Harmonie Universelle' (1636) Father **Marin Mersenne**, the friend and correspondent of **Descartes**, defined very strongly the essential difficulty of the instrument "...it is much more difficult to play this flute than the other kinds that have their embouchure at the one end (i.e. the recorders), as all are able to play the latter, but few can make a sound from the former, owing to the difficulty of placing the lips properly on the main hole which is the vent...". And yet this obstacle (that many pupils are able only to overcome after weeks of effort) gives the richness essential to the transverse flute. In effect when the recorder is able to offer perfect security of intonation owing to the constitution of its breath-hole, it is incapable of making dynamically the nuances (crescendo and diminuendo). On the transverse flute, on the other hand, the lips of the executant making a breath entry into the hole, by means of incessant and assiduous practice, can make an infinite number of nuances of intensity, and also of tone. A very good executant will without effort draw low notes from his instrument both powerful and bell-like, or high ones of extreme delicacy. He can vary his tone from a sound like a brass instrument, very rich in harmonics, to the purity of the bourdon stop of the organ. The present recording offers some notable opportunities of this kind especially in modern pieces for flute alone.

The superiority of French instrumentalists—always uncontested—had been it seemed already established since the sixteenth century. Nothing, on the other hand justifies the term 'German flute' employed before the Revolution to distinguish the transverse flute. Should we not believe an anonymous writer who wrote about 1554 "a transverse flute—which one calls very wrongly a German flute since the French play it better and more musically than any other nation...?"

The recorded works

The pieces, that are here brought together, make a somewhat unusual collection, but extremely representative of the art of the transverse flute from the seventeenth century to our time, as it is agreed that this is the great period of its history.

The 'air de Cour' published by **Marin Mersenne** in his 'Harmonie Universelle' (1636) was a theoretical composition (or if one wishes it 'anticipatory') written for a quartet of flutes comprising amongst others, a bass flute in G which the author admitted not to have seen or heard. The family of instruments reunited by

Roger Bourdin after nearly three centuries and a half of neglect allows us at least to understand this short piece, such as it was meant to be heard.

With the 'Allegro' of the Sonata in A minor by Lœillet we discover the art of the transverse flute at the beginning of the eighteenth century, still very influenced by the compositions for the recorder. The realisation of the figured bass on the harp (or on all stringed instruments of the lute and guitar family) was encouraged by the great flautists of the era such as Labarre or Hotteterre, who advised against the harpsichord being the accompaniment of the flute.

Michel Blavet (1700-1768) composer of the 'Rondeau' for flute and oboe was the most eminent flautist of his time. He was appreciated by **Frederick the Great** who was an excellent flautist and himself a composer.

Less known than the Sonatas of **J.S. Bach**, this beautiful Sonata in A minor of which we hear here the 'Allegro' could justify the opinion of the musical public at the end of the eighteenth century, that held the talent of **C.P.E. Bach** to be very superior to that of his father.

The composition 'Andante' in C of **Mozart's** has been assigned in date to the spring of 1778 at Mannheim, or perhaps Paris.

The M.S.S. is preserved in the library of the Paris Conservatoire. Within a few days or weeks it becomes contemporaneous with the beautiful Concerto in C for flute and harp, and one can ask oneself whether it wasn't composed originally as a movement for this concerto.

Frederick Daniel Rudolph Külhau who some people referred to flippantly as 'the Beethoven of the flute' lived from 1786-1832. Danish by adoption, he was known by his operas, performed with success in Copenhagen, but he, above all, is famous for his Sonatinas for piano and his compositions for the flute.

Truly representative of his work is this quartet where pages of charming music alternate with passages of pure virtuosity.

With the 'Trio of Ishmaelites' extracted from his oratorio 'L'enfance du Christ', Berlioz treats the flutes in a manner full of tenderness like the sound of a reed-pipe, without having recourse to the pathetic. The delicious archaism of the piece has lead certain musicologists, bold to say the least, to think that it was written for recorders.

The 'Sarabande' by **Roger Bourdin** composed specially to show off the tender and sombre sound of the bass flute in C is written in the same style of pseudopastiche in which Berlioz composed the preceding piece. Needless to say it is only a pretext for original inspiration, and not at all an 'exercise in style'.

Second Side

The second part of the record is given over to some modern compositions for the flute, generally considered as masterpieces of the repertoire of the instrument, or at the very least as remarkable successes in the modern instrumental style.

The short piece 'Syrinx' by **Claude Debussy** was written as incidental music to 'Psyché' by **Gabriel Mourey**, performed privately in December 1913. Its definite title was given to it when it was published posthumously in 1927.

Edgar Varèse (1885-1965) should be considered as one of the very great masters of the French school. He settled in the United States in 1926. Mixing a solid classical training with lively exploration in the modern style, he has made some amazingly new sounds with regard to the instrumentation. 'Density 21.5' (that is the figure representing the density of the platinum) has been composed in 1936 for the flautist **Georges Barrère** who possessed a platinum flute.

Some sounds literally 'never having been heard before' will be noticed as the music is played, such as striking the keys of the flute, and other different and unusual sounds.

The 'Entracte' of **Jacques Ibert** (1890-1962)—Spanish in that as a musician he was always searching for the most delicate exoticism—was written at one time for the theatre, but afterwards published exactly as it is rendered here.

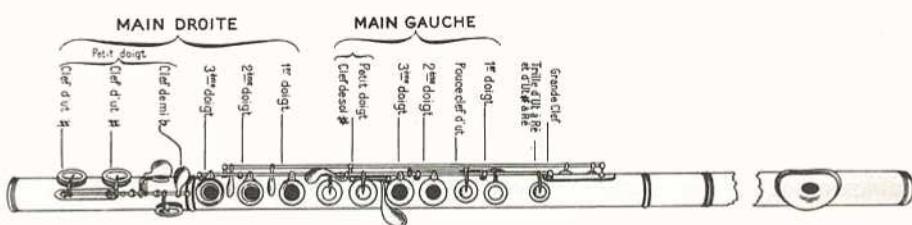
Some modern compositions finally of **Tcherepnine**, **Jolivet** and **Casterède** offer interesting samples of the variety of new combinations of timbre, which are made possible by the quartet of transverse flute.

Roger COTTE.

The works of MERSENNE, BLAVET, KÜLHAU, CASTERÈDE and BOURDIN, here recorded, appear for the first time on disc.

Translated into English by Christopher WOOD.

© ARION 1969 - All rights reserved all the world over, U.S.S.R. included.



L'A T DE LA FLÛT

Volume II

La flûte traversière du XVII^e s. à nos jours

- 1 - Quatuor pour flûtes**
(Mersenne, arr. Roger Cotte) 0'55
- 2 - Allegro de la Sonate en la mineur**
(Jean-Baptiste Lœillet) 1'56
Flûte et guitare
- 3 - Rondeau**
(Michel Blavet, arr. Roger Cotte) 1'53
Flûte et hautbois
- 4 - Allegro de la Sonate en la mineur**
(Carl-Philippe-Emmanuel Bach)
(Arr. Roger Bourdin) 2'14
Flûte solo
- 5 - Andante en ut, opus 86, K. 315**
(Wolfgang-Amadeus Mozart,
Arr. Annie Challan) 4'40
Flûte et harpe
- 6 - Scherzo du Quatuor en ré majeur**
(Frédéric von Külhau) 2'42
- 7 - Trio des Jeunes Ismaélites, extrait**
de "L'Enfance du Christ"
(Hector Berlioz) 5'36
Deux flûtes et harpe
- 8 - Syrinx (Claude Debussy) 3'10**
Flûte solo
- 9 - Densité 21,5 (Edgar Varèse) 4'16**
Flûte solo
- 10 - Ascèzes N° 4 (André Jolivet) 3'41**
Flûte en sol
- 11 - Entr'acte (Jacques Ibert) 2'53**
Flûte et guitare
- 12 - Quatuor (Alexandre Tchérepnine) 4'15**
 - a) In the church
 - b) Parents hope for children
 - c) In the kitchen
- 13 - Sarabande (Roger Bourdin) 2'57**
Flûte, hautbois et harpe
- 14 - Flûtes légères, extrait de "Flûtes en Vacances"**
(Jacques Casterède) 2'13
Quatuor

ROGER BOURDIN

LE QUATUOR DE FLUTES DE ROGER BOURDIN :

ROGER BOURDIN

ROBERT HERICHE

LEON GAMME

JACQUES ROYER

ANNIE CHALLAN : harpe

ALBERTO PONCE : guitare

EMILE MAYOUSSE : hautbois

Production : ARIANE SEGAL

Prise de son et réalisation : CLAUDE MOREL

Photo recto : Ange musicien - Détail de "La Vierge à l'Enfant"
Bartolommeo Montagna - Musée de Lyon - Cliché Giraudon