

Denis Le Touzé & Emmanuel Reibel
direction scientifique

***Le Quintette à vent
des origines à la
floraison du genre***

Denis LE TOUZÉ – David GASCHE – Patrick PÉRONNET
Étienne KIPPELEN – Muriel JOUBERT – Vincent ANDRIEUX
Olivier CLASS – Emmanuel REIBEL – Julien VILLARD

Cet ouvrage est publié avec le soutien de l'IHRIM

collection État de l'art, série Musique de chambre, 2023

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Introduction | 1 |
| Denis LE TOUZÉ | |
| De la <i>Harmoniemusik</i> au quintette à vent : la migration d'un genre ? | 5 |
| David GASCHE | |
| En quête du quintette : genèse et premiers pas des quintuors à vent d'Antoine Reicha | 29 |
| Patrick PÉRONNET | |
| Le quintette à vent et l'humour dans la seconde moitié du xx^e siècle | 47 |
| Étienne KIPPELEN | |
| Les paradoxes de la densité et de l'éclatement dans les <i>Dix Pièces pour quintette à vent</i> de György Ligeti | 59 |
| Denis LE TOUZÉ | |
| Les <i>Dix Pièces pour quintette à vent</i> de György Ligeti : adhérence et détachement sensoriels | 79 |
| Muriel JOUBERT | |
| L'écrit et le sonore : regards croisés sur le premier enregistrement d'un quintette à vent (Paris, 1905) | 89 |
| Vincent ANDRIEUX | |
| Le quintette à vent à partir du second xx^e siècle : du groupe de solistes au méta-instrument | 99 |
| Olivier CLASS | |
| Entretien avec Gilles Silvestrini et Sergio Menozzi | 117 |
| Propos recueillis par Denis LE TOUZÉ et Emmanuel REIBEL, retranscrits par Julien VILLARD | |

Introduction

Denis LE TOUZÉ

Depuis la création du Concours international de musique de chambre de Lyon (C.I.M.C.L.) en 2003, le département Musique et musicologie de l'université Lumière Lyon 2 propose au public musicien et mélomane une journée d'étude conçue en lien avec les épreuves du concours. Le C.I.M.C.L. imposant d'une session à l'autre une formation différente, ces journées ont abordé des répertoires variés pour violon et piano, quintette de cuivres, chant et piano, trio avec piano, quatuor à cordes, violoncelle et piano, quintette à vent. C'est à cette dernière formation que le présent ouvrage est consacré, issu des journées d'étude des sessions de 2008 et de 2017. Il rassemble des articles qui portent sur différentes étapes de l'évolution du quintette à vent, de sa naissance à des œuvres contemporaines, avec une approche tantôt plus historique, tantôt plus analytique.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le quatuor à cordes est devenu en peu de temps un genre majeur de la musique de chambre. Haydn, qui a contribué à son essor initial, lui a consacré plus de soixante œuvres qui jalonnent toutes les étapes de sa longue carrière. Mozart lui a également donné ses lettres de noblesse, tandis que de nombreux compositeurs français lui ont consacré des œuvres, parfois intitulées « quatuor concertant ». Cependant, à la même époque, le genre du quintette à vent n'a pas encore émergé. Les compositeurs classiques viennois préférèrent écrire pour des formations à vent qui regroupent souvent par deux les instruments de quatre familles (hautbois, clarinettes, cors et bassons). De Mozart, citons deux sérénades pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons, le K 375, en *mi* ♭ majeur (octobre 1781) et le K 388, en *ut* mineur (juillet 1782)¹, ainsi que la sérénade K 361 « *Gran Partita* » (1780), pour treize instruments à vent – deux hautbois, deux clarinettes, deux cors de basset, quatre cors, deux bassons, un contrebasson –, œuvre remarquable par sa densité sonore. Pour sa part, Haydn a composé, entre 1760 et 1782, nombre de partitions pour ces types d'instruments, la formation variant entre quatre et huit instrumentistes : les Hob. II:5 (1767-1768) et II:14 (1761) pour deux clarinettes et deux cors, les Hob. II:3 (1760), II:7 (1765), II:15 (1760), II:23 (1765 ou avant) pour deux hautbois, deux bassons et deux cors, le Hob. II:4 pour deux clarinettes,

1. De cette œuvre, Mozart a fait ultérieurement une transcription pour quintette à cordes avec deux altos, le K 406 (1787).

De la Harmoniemusik au quintette à vent : la migration d'un genre ?

David GASCHE

Depuis longtemps, les instruments à cordes ont seuls le privilège de fixer l'attention dans les soirées musicales. Ne doit-on pas regretter que les instruments à vent, qui par leur nature se rapprochent le plus de la voix humaine, en soient pour ainsi dire exclus ? On leur reproche de n'avoir point de musique qui réunisse, au même degré, l'intérêt de l'exécution à celui d'une bonne composition¹.

Ce constat d'Anton Reicha, paru dans l'« Avertissement » de ses quintettes à vent en 1817, souligne le rôle encore marginal des instruments à vent dans la vie musicale parisienne. Le répertoire reste peu important et d'autres problèmes comme celui de la facture instrumentale ou celui de la disparité entre les pratiques professionnelle et amateur freinent l'expansion des ensembles à vent. Reicha affiche clairement sa volonté de mettre un terme à ce qu'il désigne comme « la répugnance qu'ont beaucoup de compositeurs à travailler dans ce genre² ».

La naissance du quintette à vent marque une étape dans l'histoire de la musique de chambre, mais ce « genre de musique entièrement nouveau³ » est-il toutefois l'expression d'un compositeur talentueux ou le fruit d'un processus musical ? Cet article se propose de partir des pays germanophones avec l'étude de la *Harmoniemusik* au début du XIX^e siècle. L'objectif est d'en analyser l'esthétique, le style et les répercussions. Anton Reicha connaissait parfaitement cette musique et on ne peut nier cette influence dans le premier quintette en *fa* majeur de 1811 (non publié), notamment dans le domaine de l'instrumentation, du style et de l'expression musicale. Prendre en compte les « prédécesseurs » d'Anton Reicha permet d'établir les origines de cette formation instrumentale. Il s'agit ensuite de comprendre les évolutions historiques, géographiques et musicales.

1. ANTON REICHA, « Avertissement », *Quintette*, op. 88 n° 3, Bonn : Simrock, 1818.

2. Même référence.

3. ANTOINE REICHA, *Écrits inédits et oubliés/Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, vol. 1, sous la direction d'Hervé AUDÉON & Alban RAMAUT & Herbert SCHNEIDER, Hildesheim : Georg Olms, 2011, p. 88.

En quête du quintette : genèse et premiers pas des quintuors¹ à vent d'Antoine Reicha

Patrick PÉRONNET

Prologue : composer pour les ensembles à vent au XVIII^e siècle

C'est au XVIII^e siècle que les premières pièces d'harmonie se diffusent en Europe. De la *Tafelmusik* à l'harmonie « de chambre », les compositeurs accompagnent l'évolution de la facture instrumentale des vents et répondent à la demande d'esthètes mécènes qui expriment un goût pour le faste, entre idéal hédoniste et naturalisme « rocaille ». Comme le précise David Gasche², l'*Harmoniemusik* est un phénomène particulier à Vienne. Des nobles fondent vers 1760 un sextuor ou un octuor pour accompagner les divertissements et les dîners. Ce répertoire occupe encore une place limitée dans la capitale, mais ce rôle s'accroît après 1770. Trois fonctions principales de l'*Harmoniemusik* sont abordées : *Freiluftmusik* (musique de plein air), *Tafelmusik* (musique de table) et un répertoire destiné aux circonstances.

Il y a dans l'usage des instruments à vent une imagerie champêtre qu'illustrent en France les peintures de Boucher, le goût du jardin anglais et les bergeries du hameau de la Reine à Versailles. Une typologie française des ensembles à vent dans la deuxième partie du XVIII^e siècle s'établit en fonction de leurs usages. On retrouve les « classiques » viennois avec les harmonies, musiques militaires dont l'emploi est à la fois protocolaire et ostentatoire, mais qui se transforment à la demande en ensembles dédiés au divertissement. Dans le même temps, l'essaimage de la franc-maçonnerie impose un usage de la colonne

1. Les éditions utilisent les expressions « *quintetti* » et « quintuors », selon la langue en usage, l'italien ou le français. Dans la presse, on évoque dès leurs créations les « quintettes ».

2. Voir David GASCHE, *La Musique de circonstance pour Harmoniemusik à Vienne (1760-1820)*, thèse de doctorat en musicologie, Université de Tours, Tours, 2009, disponible en ligne sur http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2009/david.gasche_0000.pdf (consulté le 10 mai 2023).

Le quintette à vent et l'humour dans la seconde moitié du xx^e siècle

Étienne KIPPELEN

L'humour n'a pas bonne presse dans la musique du second xx^e siècle. De nombreux compositeurs et philosophes de la modernité, de Theodor W. Adorno à Edgard Varèse, ont vilipendé les intentions humoristiques de l'œuvre musicale, coupables à leurs yeux de corrompre l'art, de lui dénier la propension au sérieux et au tragique qui serait son essence. Aussi le genre comique souffre-t-il souvent d'une considération moindre, d'un espace différent, moins prestigieux, moins honorable.

Alter ego d'un quatuor à cordes fréquemment assigné à l'expression du « sérieux ou de la gravité¹ », le quintette à vent a pu développer au xx^e siècle un imaginaire léger, pittoresque, sinon humoristique. L'investissement expressif et esthétique qui concerne le quatuor tient pour une part culturelle à son héritage chargé de gloires des siècles passés, pour une autre, plus naturelle, à la capacité spontanée des cordes de prolonger indéfiniment le son. *A contrario*, l'acidité tranchante des bois et leurs facultés d'articulation supérieures à celles des archets forment l'essentiel d'un matériau sonore sec et concis, auquel le compositeur peut prêter un caractère de comédie pour musiciens de chambre, dans les circonstances que nous nous proposons de développer. La liberté des recherches et l'originalité des œuvres ont également été favorisées par l'absence de références incontestables, voire écrasantes, dans l'histoire du quintette – contrairement aux parangons de la triade viennoise Haydn, Mozart, Beethoven pour le quatuor à cordes. Enfin, la forte personnalité acoustique des différents registres de plusieurs instruments (hautbois, clarinette, basson) et la variété de leurs modes de jeu rendent la sonorité de ces cinq vents particulièrement hétérogène. Loin du camaïeu de cordes frottées, elle offre un modèle de décalage et de bizarrerie, deux qualités dans lesquelles pourrait se nicher l'humour².

1. Bernard FOURNIER, *Histoire du quatuor à cordes*, vol. 3, Paris : Fayard, 2004, p. 1064.

2. Voir Jonathan POLLOCK, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris : Klincksieck, 2001, p. 85.

Les Dix Pièces pour quintette à vent de György Ligeti : adhérence et détachement sensoriels¹

Muriel JOUBERT

Comme un bon nombre de ses œuvres, les *Dix Pièces pour quintette à vent* de György Ligeti constituent un champ d'expérimentation intéressant dans le cadre d'une étude sur la perception. Certains musicologues dont l'orientation relève du domaine de la psychoacoustique se sont d'ailleurs emparés de cette œuvre, notamment pour tenter de mettre au jour les incidences des choix d'écriture de Ligeti sur la dimension acoustique². Mon article ne s'inscrit pas dans une démarche scientifique de type psychoacoustique, mais se propose d'apporter quelques éléments qui pourraient expliquer les perceptions spécifiques – dont certaines relèvent de l'inouï – que provoquent les *Dix Pièces*, et notamment la huitième. Nous verrons que le choix de cette formation, relativement homogène dans sa sonorité dans la mesure où le compositeur a opté précisément pour certains registres, revêt une grande importance. Nul doute, ainsi, que cette pièce aura marqué le répertoire de ce genre.

Remarques préliminaires

Je suis partie de la constatation que l'écoute des *Dix Pièces pour quintette à vent* de Ligeti engendre chez l'auditeur une perception où alternent en permanence une sensation d'adhérence³ totale au discours musical et une impression de détachement soudain.

En d'autres termes, l'auditeur oscille entre une écoute absorbée et comme happée par une continuité, un *legato* ou une progression, et une autre perception perturbée par des

1. Ce texte a été conçu et écrit en 2008, avant la publication de textes importants sur cette œuvre, dont celui de Philippe LALITTE, *Analyser l'interprétation de la musique du xx^e siècle : une analyse d'interprétations enregistrées des Dix Pièces pour quintette à vent de György Ligeti*, Paris : Hermann, 2015 ; ou d'ouvrages de référence comme Joseph DELAPLACE, *György Ligeti : un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.
2. Voir Philippe Lalitte énumère dans son ouvrage les différents travaux qui consacrent une analyse, souvent fragmentaire, à cette œuvre : voir LALITTE, *Analyser l'interprétation de la musique du xx^e siècle*, p. 192-193.
3. Nous utiliserons ce terme d'« adhérence » car il marque précisément un état dont l'auditeur n'est pas forcément conscient. La différence entre « adhérence » et « adhésion » est mentionnée par le C.N.R.T.L. : « l'adhésion est un acte volontaire. L'adhésion évoque donc l'idée de force et d'acte volontaire, l'adhérence, celle d'un état et d'une certaine passivité. » (disponible en ligne sur <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/adh%C3%A9rence>, consulté le 11 mai 2023).

L'écrit et le sonore : regards croisés sur le premier enregistrement d'un quintette à vent (Paris, 1905)

VINCENT ANDRIEUX

Introduction : l'École française des vents

Le marché des enregistrements étant né dans les dernières années du XIX^e siècle¹, la Belle Époque constitue un moment privilégié dans l'étude de l'interprétation car c'est la première fois dans l'Histoire que l'on peut croiser les sources écrites avec les traces sonores. Cette période correspond également à l'apogée d'une tradition instrumentale bien spécifique : l'École française des vents. En effet, le savoir-faire des souffleurs hexagonaux est alors reconnu dans le monde entier, comme l'évoque fréquemment la presse². L'industrie phonographique n'en étant encore qu'à ses débuts dans les premières années du XX^e siècle, les traces sonores d'instrumentistes à vent français – hormis les solistes de la Musique de la garde républicaine – sont assez rares pour cette période. Dans cette étude, nous allons nous intéresser à un 78 tours gravé à Paris en 1905 dans lequel on peut entendre jouer ensemble cinq membres de l'Opéra, ce qui en fait le premier enregistrement connu à ce jour d'un quintette à vent³ ; nous chercherons notamment à retrouver pour chacun de ses musiciens les spécificités stylistiques associées à l'École française des vents. Afin d'enrichir notre analyse, nous ferons appel à la presse, aux témoignages

1. Voir Henri CHAMOUX, *La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque. Artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno BELHOSTE, Paris I Panthéon Sorbonne, 2015.
2. À partir du milieu des années 1880, la grande majorité des critiques souligne le haut niveau des instrumentistes à vent français dans les comptes-rendus des concours du Conservatoire. Près d'une décennie plus tard, ces musiciens seront unanimement présentés comme les seuls faisant véritablement honneur à cette institution.
3. Nous tenons à remercier tout particulièrement Henri Chamoux de nous avoir permis de découvrir cette pépite sonore grâce à sa base en ligne mettant à disposition près de 12 000 enregistrements anciens, disponibles en ligne sur <https://www.phonobase.org> (consulté le 24 mai 2021).

Le quintette à vent à partir du second XX^e siècle : du groupe de solistes au méta-instrument

Olivier CLASS

Le quintette à vent se caractérise par l'hétérogénéité des timbres, qui individualise les instruments et les instrumentistes. Ainsi, beaucoup de compositeurs contemporains en exploitent la richesse à travers le jeu traditionnel, l'extension des registres ou les modes de jeu. Ils développent également des écritures polyphoniques élaborées, que la palette de la formation rend explicites. Toutefois, certains veulent dépasser les limites des matériaux et des outils à leur disposition en faisant fusionner ces instruments en une entité unique, le méta-instrument¹. Quelques types d'écritures permettent de créer une sonorité globale ou du moins une impression de continuité d'un instrument à l'autre.

Des instruments très individualistes

Bien qu'ils fassent tous appel au souffle, les vents présentent une diversité de timbres liée à leur manière de générer le son, par la brisure du jet d'air sur un biseau (flûte), par la mise en vibration d'une anche simple (clarinette) ou double (hautbois, basson), ou tout simplement par les lèvres (cor). Acoustiquement parlant, cette question de l'émission a

1. « Le Méta-Instrument est un instrument de musique assistée par ordinateur conçu par PUCE MUSE. Trois prototypes, compatibles ascendant, ont été développés en 1989, 1996 et 2004. Sa technologie fait appel à des développements électroniques, informatiques, mécaniques et musicaux spécifiques. Mesurant avec grande précision les mouvements, cette interface homme-machine mobile permet de manipuler simultanément 27 souris d'ordinateurs. Il devient ainsi possible de maîtriser des gestes proches de ceux d'un chef d'orchestre et de diriger avec le même instrument l'image, la lumière et la musique » (voir en ligne : <http://www.pucemuse.com/recherche-developpement/meta-instrument/>, consulté le 12 mai 2023). Pour la définition générale et pour approfondir, voir : Serge DE LAUBIER, « The Méta-instrument. How the project started », dans le CD-Rom de Marcelo M. WANDERLEY & Marc BATTIER, *Trends in Gestural Control of Music*, Paris : IRCAM, 2000). Comme son nom l'indique, c'est donc une sorte de super instrument en ce sens qu'il contrôle différents instruments. Dans ma communication, je reprends ce terme par analogie à certaines pratiques instrumentales qui tendent à créer là encore un super instrument à partir des instruments constituant le quintette à vent. Lachenmann parle notamment de la composition d'un instrument et d'un super-timbre (voir Helmut LACHENMANN, « De la composition », *Helmut Lachenmann, écrits et entretiens*, sous la direction de Martin KALTENECKER, Genève : Contrechamps, 2009, p. 129 et suivante).

Entretien avec Gilles Silvestrini et Sergio Menozzi

Propos recueillis par Denis LE TOUZÉ et Emmanuel REIBEL,
retranscrits par Julien VILLARD

D. L. T. et E. R. — Gilles Silvestrini, pouvez-vous nous parler de la pièce que vous avez écrite pour le concours du C.I.M.C.L. 2017 ?

G. S. — Mon intention était d'écrire une pièce à la fois poétique et intérieure, éloignée de l'esprit souvent démonstratif des morceaux de concours. Un thème de deux mesures sert de fil conducteur à travers des épisodes tour à tour statiques et agités. J'ai essayé de varier les perspectives, comme dans un jardin classique, et bien sûr de mettre en valeur les couleurs vives du quintette, le tout en huit minutes.

D. L. T. et E. R. — Sergio Menozzi, vous aviez également été destinataire de la commande d'une pièce pour le C.I.M.C.L., un quatuor à cordes en l'occurrence : une pièce de concours doit-elle forcément être techniquement difficile ?

S. M. — J'avais volontairement évité une pièce virtuose, de mon côté, car je considérais que dans la liste des quatuors à cordes du concours on trouvait déjà assez de matière (il y avait des quatuors de Bartók par exemple). J'ai privilégié une difficulté de l'ordre de la musique de chambre, en jouant sur la complicité et la cohésion entre les quatre musiciens. Il n'y avait pas de mètre, pas de mesure, donc chacun devait connaître la partie des autres par cœur.

D. L. T. et E. R. — À la différence du quatuor à cordes, le quintette à vent repose sur une hétérogénéité des timbres fondamentale. En quoi le travail d'écriture est-il spécifique ?

G. S. — Il ne s'agit pas uniquement d'un problème d'hétérogénéité entre les cinq vents, car chaque instrument possède des registres eux-mêmes hétérogènes. Par exemple, la flûte est très sonore dans le suraigu, mais discrète dans le grave. Le hautbois, c'est tout le contraire. Le cor dans le grave est un peu fluctuant, le basson en revanche est solide comme un trombone. S'il faut penser aux timbres dans la composition d'un quintette à vent, il est nécessaire avant tout de maîtriser le problème des équilibres, du dosage sonore.