

## **L'embouchure et le son du hautbois baroque**

*Marc Ecochard*

*Cet article a été publié pour la première fois en 1985 dans la revue de l'Association Française de la flûte à bec sous le titre « L'embouchure et l'intonation du hautbois baroque ». La connaissance de l'instrument, de son histoire et de son évolution ainsi que de sa pratique moderne, ont beaucoup évolué en vingt-trois ans. J'ai donc été amené à réactualiser et corriger certaines données en fonction des sources et des éléments nouveaux acquis depuis cette époque.*

L'anche, les lèvres et la « colonne d'air » du hautboïste, c'est-à-dire l'air mis en pression par le diaphragme et qui fait vibrer les deux palettes de l'anche, constituent un ensemble indissociable. Cet ensemble est un concept éminemment personnel qui tient compte de la conformation particulière des lèvres de chaque instrumentiste, de l'aptitude personnelle à « mobiliser » et stabiliser une pression d'air suffisante, enfin de l'adaptation de l'anche à ces deux éléments physiques individuels. L'émission aisée du son du hautbois résulte donc de l'équilibre entre trois paramètres : lèvres, pression d'air et anche. De l'ensemble de ces conditions d'embouchure, des qualités intrinsèques de chaque instrumentiste et du hautbois utilisé résultent « des » sons de hautbois d'une infinie variété. Que l'on joue du hautbois moderne ou du hautbois baroque, ces paramètres comme leur mise en application sont strictement identiques. La différence fondamentale d'embouchure que l'on constate entre les deux instruments se situe au niveau d'un équilibre différent de ces trois paramètres, qui doivent s'ajuster aux comportements acoustiques totalement opposés du hautbois moderne et du hautbois baroque.

### **Il y a hautbois et hautbois**

Les fortes différences de timbre et d'équilibre sonore que l'on constate entre le hautbois moderne et le hautbois baroque correspondent à une différence radicale de construction et de conception acoustique. Le hautbois baroque et son héritier direct, le hautbois classique, sont le résultat d'une évolution empirique étalée sur près de deux siècles, qui a abouti à un

équilibre acoustique extrêmement sophistiqué, lui-même remis en question et transformé par la révolution acoustique du système Boehm. Intervenu vers 1850 et d'abord appliqué aux flûtes traversières, le système Boehm a radicalement transformé l'acoustique des bois de l'orchestre et servi de base à la conception du hautbois moderne « système conservatoire » au début du XXe siècle. Les différences entre les deux types de hautbois résident essentiellement dans le rapport établi entre le diamètre des trous d'accord principaux et celui de la perce au niveau du trou considéré. Sur le hautbois baroque, les trous d'accord nettement plus petits que la perce induisent une faible efficacité acoustique générale, c'est-à-dire que les ondulations sonores qui se propagent dans le tuyau ne sont que partiellement arrêtées par l'ouverture du premier trou d'accord ; une partie de celles-ci revient vers l'anche et une partie résiduelle continue sa propagation dans le tuyau sonore au-delà du premier trou ouvert. Cette réflexion incomplète de l'onde sonore a pour conséquence immédiate : 1/ une faible impédance au niveau de l'anche, c'est-à-dire peu de résistance à l'émission ; 2/ une bonne efficacité des doigtés de fourche, due à la présence d'une onde sonore résiduelle au-delà du premier trou ouvert, ce qui autorise la fermeture de trous d'accord dans la partie basse de l'instrument et permet ainsi d'abaisser nettement la hauteur de la note obtenue ; 3/ un faible rayonnement sonore qui se fait surtout vers le bas de l'instrument et au niveau du pavillon. Sur le hautbois « système conservatoire », l'effet acoustique de trous d'accord principaux nettement plus gros est exactement inverse et se traduit par : 1/une forte impédance au niveau de l'anche due à la bonne efficacité acoustique du premier trou ouvert qui renvoie la quasi-intégralité de l'onde sonore vers l'anche et provoque donc une forte résistance à l'émission ; 2/une moindre efficacité des doigtés de fourche, compensée par l'ouverture de trous annexes ; 3/un rayonnement important du son qui se fait en grande partie par le trou d'accord lui-même et peu par le pavillon. C'est la faible impédance d'entrée du hautbois baroque ou en d'autres termes sa facilité d'émission qui autorise l'usage d'une anche légère et d'une embouchure souple qui ne serre pas les palettes de l'anche.

## **Principes d'émission et d'embouchure**

Bruce Haynes<sup>1</sup> définit ainsi les différences d'embouchure entre l'instrument moderne et son équivalent baroque : *La règle dans le jeu actuel des instruments à vent en bois modernes veut que ceux-ci aient une intonation parfaite sans correction d'embouchure, ce qui constitue d'ailleurs le critère de base pour juger de leurs qualités. A l'inverse, les instruments à vent anciens nécessitent une embouchure extrêmement souple pour arriver à une bonne intonation.*

La grande stabilité acoustique du hautbois moderne autorise l'interprète à garder le même type d'embouchure, à quelques petites adaptations près, sur la totalité de l'ambitus de l'instrument.

Par contre, le hautboïste « moderne » qui aborde pour la première fois le hautbois baroque est toujours surpris par la facilité d'émission et la souplesse de l'instrument ; le changement de registre ne nécessite pas le recours à une clé d'octave, une sollicitation minimale de l'anche par l'embouchure suffit. Cette facilité qui, en fonction de l'anche utilisée, peut confiner à l'instabilité, est paradoxalement la source de l'une des difficultés de l'instrument : faute d'un contrôle précis et rapide de l'embouchure, l'hétérogénéité de réponse des notes et des registres conduit inmanquablement à l'émission de canards et de roulements désagréables. Par contre, lorsque ce problème d'embouchure est maîtrisé, le hautbois baroque se révèle un instrument d'une souplesse expressive et d'une éloquence incomparables.

Le rappel de quelques principes généraux, applicables à l'un comme à l'autre instrument, nous permettra de mieux comprendre la spécificité de l'embouchure du hautbois baroque.

L'émission du son – c'est-à-dire la mise en vibration des deux palettes de l'anche – est obtenue par la contraction des muscles de la sangle abdominale qui font remonter le diaphragme et expulsent l'air des poumons ; le « souffle » qui en résulte se caractérise, comme pour un cours d'eau, par un débit (c'est-à-dire la quantité d'air qui passe dans l'anche en un temps donné) et par une pression (c'est-à-dire la capacité qu'a cet air de mettre l'anche en vibration). On peut souffler très fort (gros débit d'air) avec une pression presque nulle, mais

---

<sup>1</sup> Haynes, Bruce, *The Eloquent Oboe*, Oxford University press, 2001, p.187

aussi émettre un faible débit d'air sous une forte pression ; c'est dans ce dernier cas que les conditions d'une émission correcte du son se trouvent réunies. De l'air inhalé par l'instrumentiste, seule une petite partie est donc utilisée pour la mise en vibration de l'anche, le reste devant être exhalé avant la prise d'une autre inspiration, ceci pour éviter la congestion des voies respiratoires supérieures et pour permettre la bonne compression par le diaphragme de l'air renouvelé. La facilité d'émission du hautbois baroque autorise même une séparation des deux actions d'expiration et d'inspiration, l'air résiduel après l'expiration ayant une pression suffisante pour permettre de continuer à jouer avant la prise d'une autre inspiration.

Lorsque l'air qui passe dans l'anche n'a pas assez de pression, ce qui veut dire que le diaphragme ne joue pas le rôle de piston ou de compresseur qu'il a naturellement, l'instrumentiste corrige instinctivement ce défaut en serrant les lèvres et en augmentant le débit d'air. La contraction des lèvres provoque une mise en pression de l'air au niveau de son passage dans l'anche, mais bride celle-ci en l'empêchant de résonner librement ; de plus, la musculature des lèvres est insuffisante pour supporter longtemps une contraction importante (ce que le diaphragme et les muscles abdominaux font sans problèmes), d'où une altération rapide de l'intonation.

La justesse de l'intonation et la rondeur du son du hautbois baroque dépendent donc, outre le grattage adéquat de l'anche, à la fois de l'air mis sous pression par le diaphragme et d'une grande souplesse des lèvres. La rapidité d'adaptation de l'embouchure et la réactivité d'une anche qui peut répondre immédiatement aux sollicitations des lèvres sont les moteurs de l'expressivité, de la justesse de l'intonation et de l'aisance des changements de registres sur le hautbois baroque. En appuyant les lèvres sur les deux palettes de l'anche on diminue la courbure et l'ouverture de celle-ci ; la fréquence des vibrations étant plus grande, l'émission des notes aiguës est facilitée avec, lorsque cet appui prend un caractère permanent (cas fréquent d'une embouchure inexpérimentée), une montée sensible du diapason. En relâchant la pression des lèvres sur l'anche, on augmente son ouverture et sa courbure, ce qui favorise l'émission des notes graves ou fait baisser le diapason. Ce mécanisme fonctionne pour des changements de registres importants mais également sur de petits intervalles qui font

intervenir l'enchaînement d'un doigté naturel et d'un doigté de fourche. C'est ainsi que les deux doigtés de fourche principaux du hautbois baroque, le sib doigté 1 3 et le fa doigté 1 2 3 4 6<sup>2</sup>, naturellement trop hauts, nécessitent une correction d'embouchure, c'est-à-dire un relâchement des lèvres, pour être justes.

Le contrôle direct de l'anche par les lèvres sur les hautbois anciens et instruments apparentés (cornemuses, hautbois de Poitou) n'était pas une pratique courante ni généralisée au début du XVIIe siècle. Sur ces instruments, l'anche, enfermée dans le sac de la cornemuse ou la capsule du hautbois de Poitou, n'était qu'exceptionnellement sortie pour jouer à embouchure directe. Sur la chalemie (le grand hautbois des français), seule famille instrumentale à embouchure directe de la galaxie des hautbois et cornemuses, les lèvres de l'instrumentiste venaient s'appuyer sur une pirouette et ne pouvaient donc contrôler l'anche, enfermée dans la cavité buccale. Le contrôle direct de l'anche par les lèvres, qui permet une augmentation de l'ambitus, une meilleure articulation et une modulation du son, semble se généraliser dans le premier tiers du XVIIe siècle dans les milieux de musiciens professionnels des villes, mais n'est pas systématique. Dans *l'Harmonie universelle* du père Marin Mersenne, ouvrage publié en 1636, la planche représentant les grands hautbois (que nous appelons actuellement « chalemies ») associe une taille de hautbois avec une pirouette à un grand hautbois dont l'anche est débarrassée de cet accessoire<sup>3</sup>. Le contrôle direct de l'anche a constitué une pratique de jeu qui a certainement aidé aux transformations techniques intervenues à partir de cette époque sur le grand hautbois (la chalemie) pour aboutir au hautbois à deux ou trois clés (le hautbois « baroque » de nos contemporains) quelques décennies plus tard.

### **Quelle embouchure ?**

Il n'y a aucune raison de penser que nos ancêtres aux XVIIe et XVIIIe siècles soufflaient dans leurs instruments différemment qu'aujourd'hui. Une différence de taille cependant réside dans le fait qu'aucun des hautbois à embouchure directe

---

<sup>2</sup> Les chiffres indiquent les trous bouchés en partant du haut de l'instrument.

<sup>3</sup> Mersenne, Marin, *Harmonie universelle*, 1636, éd. fac-similé C.N.R.S. Paris, 1963, livre V, proposition XXXI, p. 295.

utilisés à cette époque n'avait la stabilité intrinsèque de nos modernes hautbois « système conservatoire » ; cette stabilité, associée à une forte résistance à l'émission, ont amené les instrumentistes à modifier profondément, à partir du milieu du XIXe siècle, des techniques d'embouchure traditionnelles que les hautboïstes baroques essayent maintenant de se réapproprier. L'information, puisée dans les documents d'époque, reste le plus souvent lacunaire et succincte sur les techniques de respiration et d'émission du son. Le hautbois, instrument de professionnel ménétrier, s'apprenait dans une relation individuelle de maître à élève où l'écrit n'avait aucune part. Les premières méthodes de hautbois, parues dans les dernières années du XVIIe et au XVIIIe siècle, étaient destinées à un public d'amateurs et se présentaient plus comme des modes d'emploi assurant la « promotion » de l'instrument que comme de véritables outils pédagogiques. Les problèmes de technique respiratoire n'étaient jamais abordés ; par contre, l'embouchure bénéficiait souvent d'explications précises et détaillées ; ainsi s'exprime Jacques Hotteterre<sup>4</sup> dans sa « Méthode pour apprendre à jouer du Hautbois », qui n'est en fait qu'un court appendice (2 pages) à son *Traité de la Flûte à bec* : *Pour ce qui regarde l'embouchure, il faut placer l'anche entre les lèvres, justement au milieu ; on ne l'enfoncera dans la bouche que de l'épaisseur de deux ou trois lignes, ensorte qu'il y ait environ l'épaisseur d'une ligne & demie de distance, depuis les lèvres jusqu'à la ligature de l'anche : on la placera de manière que l'on puisse la serrer plus ou moins, selon le besoin, & l'on observera de n'y point toucher avec les dents (!)*. Si l'on se réfère à l'étalonnage le plus courant des mesures à l'époque, le pied du Roy mesurait 324 mm, le pouce 27 mm et la ligne 2,25 mm. Deux ou trois lignes à l'intérieur de la bouche correspondent donc à un enfoncement de 4, 50 à 6, 75 mm, ce qui, quelle que soit la longueur de l'anche, donne une position peu profonde de celle-ci entre les lèvres. La longueur d'une ligne et demie depuis les lèvres jusqu'à la ligature de l'anche correspond à 3,50 mm environ. Ces indications précises de Hotteterre permettent même de se faire une idée de la longueur réelle de l'anche qu'il utilisait : si l'on admet que

---

<sup>4</sup> Hotteterre, Jacques, dit « le Romain », *Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois*, Paris, Ballard, 1720, Minkoff reprint, Genève, 1973, p.52.

l'épaisseur du contact de la lèvre supérieure sur l'anche est d'environ 10 mm, les palettes de l'anche de Hotteterre devaient avoir une longueur de 18 à 20 mm, ce qui est très court par rapport aux dimensions utilisées de nos jours pour une anche de hautbois baroque, soit 24 à 25 mm. Quelle que soit la longueur des palettes, cette position des lèvres au milieu de l'anche permet un contrôle rapide et efficace des vibrations sans jamais la brider.

On retrouve chez Armand Van der Hagen<sup>5</sup>, auteur à la fin du XVIIIe siècle d'une « Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois » la même préoccupation d'une anche tenue par le milieu et permettant un contrôle précis des vibrations par les lèvres : *Il ne faut point enfoncer l'anche trop avant dans la bouche de sorte que si vous passiez la taille et que vous allassiez jusqu'à la ligature, vos lèvres ne pourraient plus gouverner son élasticité que vous devez toujours sentir sous vos lèvres afin de pouvoir monter et descendre aisément. Lorsque vous jouez le bas du hautbois, il ne faut point pincer mais contenir seulement l'anche en fermant bien les lèvres, et pour monter, il faut pincer graduellement, mais pas trop fort dans le haut, pour ne point intercepter le passage du vent.*

Les actions de pression et de relâchement des lèvres sur l'anche sont détaillées avec plus de précision dans une méthode anglaise parue en 1780<sup>6</sup>, « New and compleat instructions » : *Appliquez l'anche fixée dans l'instrument à votre bouche, et lorsque vous mettez l'anche entre vos lèvres, vous devez appuyer dessus avec la partie inférieure de votre lèvre supérieure, méthode qui vous permet d'avoir plus d'action sur l'anche, car les lèvres sont sujettes à la fatigue, ce qui empêche de jouer juste. Observez également que les notes graves et aiguës sont dirigées par l'action des lèvres. Les notes graves ne demandent que peu ou pas de pression sur l'anche, mais lorsque vous montez à partir du ré médium, comme vous le remarquerez lorsque vous jouez une gamme, vous devez augmenter graduellement votre pression.*

Pour ces trois auteurs, la notion la plus importante est bien celle de la souplesse de l'embouchure qui permet une

---

<sup>5</sup> Van der Hagen, Armand, *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois*, Paris, v. 1792, éd. fac similé J.M. Fuzeau, Hautbois, Méthodes et Traités, Courlay, 1999.

<sup>6</sup> Anonyme, *New and compleat instructions for the hautboy*, Londres, Preston, 1780.

adaptation rapide de la pression des lèvres en fonction du registre.

L'iconographie de l'époque où se trouvent représentés des hautboïstes laisse toujours apparaître, au-delà de postures improbables qui correspondent aux codes de la gestuelle baroque, une embouchure souple et décontractée. Le hautboïste peint sur le plafond d'une salle du château de Frederiksberg au Danemark<sup>7</sup> en offre un bel exemple (fig. 1) ; malgré sa situation pour le moins inconfortable, son embouchure paraît vraiment relâchée. Mais c'est le beau dessin d'Antoine Watteau<sup>8</sup> (fig. 2), représentant une tête de hautboïste, qui montre peut-être le mieux la souplesse, le naturel et l'absence de tension de l'embouchure : l'anche est fortement tenue entre les lèvres sans qu'il y ait la moindre crispation. Jean-Pierre Freillon-Poncein<sup>9</sup>, auteur d'une Méthode de hautbois au tout début du XVIIIe siècle, l'exprime à sa façon : *Prendre la moitié de la canne dont l'anche est faite avec les deux lèvres, & la tenir dans le milieu avec force, serrant à mesure que l'on monte, & donnant de plus en plus du vent, & que ce soit sans faire aucunes grimaces ny agitations d'aucune partie du corps. Je dis cela, parce que souvent sans y songer l'on tombe dans certaines habitudes et contorsions*

La corrélation fondamentale que nous avons analysée plus haut entre le diaphragme, « compresseur » naturel de l'air contenu dans les poumons (la « colonne d'air »), et l'embouchure (lèvres), qui joue le rôle d'un véritable modulateur du son, n'apparaît pas dans les textes anciens où l'on ne parle que de « vent » ou de « souffle ». Hotteterre<sup>10</sup> s'exprime pratiquement dans les mêmes termes que Freillon-Poncein : *On observera aussi d'augmenter le vent peu à peu en montant, & de serrer l'Anche avec les Levres.*

On trouve la même remarque, à la même époque, dans un manuscrit anglais de James Talbot<sup>11</sup> : *Les sept dernières notes*

---

<sup>7</sup> Le Coffre, Benoît, détail de la « Maskerade », plafond peint du Château de Frederiksberg, Copenhague, Danemark (vers 1709).

<sup>8</sup> Watteau, Antoine, vers 1714, tête d'un hautboïste, Paris, Musée du Louvre, cabinet des Dessins.

<sup>9</sup> Freillon-Poncein, Jean-Pierre, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet*, Paris, Collombat, 1700, éd. fac-similé J. M. Fuzeau, Hautbois, Courlay, 1999.

<sup>10</sup> Hotteterre, Jacques, *Méthode pour le hautbois*, p. 52

<sup>11</sup> Talbot, James, *Musica ou The Talbot Manuscript*, Oxford, Christ Church, vers 1692, transcrit dans "The Galpin Society Journal I" par Anthony Baines, 1948.

depuis le ré jusqu'au do aigu sont obtenues de la même manière que l'octave inférieure, mais demandent une plus grande force de souffle et une pression plus grande des lèvres sur l'anche.

En Angleterre toujours, John Banister<sup>12</sup>, dans la préface de sa méthode de hautbois qui date de 1695, ne voit que dans une bonne anche la solution aux problèmes de souffle : *Je dois dire que certaines personnes entreprennent de décrier le hautbois, prétendant que les élèves sont obligés de souffler si fort qu'ils en deviennent tout congestionnés et que cela porte préjudice à leurs poumons : il s'agit là tout simplement d'une erreur, comme l'expérience le prouve, car toutes les personnes qui jouent raisonnablement de cet instrument savent qu'avec une bonne anche le hautbois est aussi aisé et aussi doux à jouer que la flûte à bec.* L'expérience prouve également, a-t-on envie d'ajouter, qu'une bonne anche ne suffit pas à assurer une bonne embouchure, mais l'intérêt de ce témoignage tient surtout dans l'affirmation de la facilité d'émission du hautbois et de la douceur de sa sonorité.

Nettement plus tôt dans le siècle (vers 1668), l'Abbé de Pure<sup>13</sup>, comme John Banister, revient sur des problèmes de souffle qui ne semblent pas encore maîtrisés par certains instrumentistes qu'il a pu entendre : *Mais on ne peut jamais s'asseurer sur le vent, l'haleine manque, les poulmons sépaissent, l'estomac se fatigue, & enfin on sent une notable différence de la fin & des commencemens, & on n'y trouve plus de Justesse.*

La première allusion précise à la mise en pression de l'air aspiré se trouve dans la méthode de Henri Brod<sup>14</sup> en 1825 : *De cet air comprimé dans la poitrine, une très petite partie est employée à passer dans l'anche, l'autre qui est bientôt altérée, nous devient à charge et nous fatigue, il est donc indispensable de l'expirer et de renouveler.* Sans dire autre chose que l'Abbé de Pure, Brod esquisse cependant l'explication d'une technique respiratoire que les musiciens devaient tous utiliser mais que

---

<sup>12</sup> Banister, John, *The Sprightly Companion*, Londres, 1695, transcription 1987, Londres.

<sup>13</sup> Pure, Abbé Michel de, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668.

<sup>14</sup> Brod, Henri, *Méthode pour le hautbois*, 2 vol., t. 1 édité en 1825, t. 2 en 1830, ré-édit. 1835, 1890, Paris

les auteurs du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle n'ont curieusement jamais formalisée.

L'embouchure du hautbois baroque, telle qu'elle apparaît dans les quelques textes et exemples iconographiques présentés, tient sa spécificité de l'acoustique propre de l'instrument ; à partir d'une « colonne d'air » solide et stable, la souplesse et la fermeté des lèvres permettent les rapides et constantes corrections d'embouchure imposées par l'hétérogénéité de réponse des notes et des registres, corrections transmises à une anche également souple et légère.

### **Comment entendait-on le son du hautbois ?**

La seule chose sur laquelle tout le monde s'accorde au XVII<sup>e</sup> siècle comme de nos jours, c'est le caractère pénétrant du son du hautbois. Au début du règne de Louis XIII, le grand hautbois (chalemie) est un instrument au timbre éclatant, [...] *le son le plus fort & le plus violent de tous les instrumens, si l'on excepte la Trompette [...]* dit Marin Mersenne<sup>15</sup>. C'est justement ce caractère de « haut » instrument que les facteurs et les musiciens vont s'attacher à transformer sous l'influence des idées nouvelles. De « haut » (fort) à « bas » (doux), les transformations techniques du hautbois entre les années 1640 et 1670 s'accompagnent d'un changement profond de sa fonction dans la société. D'abord instrument de plein air le plus souvent associé à la cornemuse et répandu dans toutes les couches de la société pour les bals et les événements festifs, le hautbois pénètre les cercles de la musique savante à la cour grâce à ses transformations morphologiques et sonores radicales. L'adoucissement de sa sonorité le rend capable de doubler les violons, de préciser leurs attaques et de suivre exactement leurs nuances dans le nouvel orchestre. Ce rôle assigné aux premiers hautbois français et qui va faire d'eux les partenaires obligés des violons dans l'orchestre baroque jusque dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle implique un certain nombre de qualités « objectives » de sonorité pour lesquelles précisément l'instrument a été transformé à partir de l'ancien grand hautbois : précision de l'attaque, grande souplesse dynamique, volume sonore et timbre adaptés à celui des

---

<sup>15</sup> Mersenne, Marin, *Harmonie universelle*, livre V, prop. XXXIII, p. 303

violons, donc forcément moins « haut » et moins éclatant que l'instrument renaissance dont il dérive. A partir de ces éléments objectifs de sonorité, la pratique du hautbois baroque montre qu'un même instrument joué avec deux embouchures différentes – deux personnes et/ou deux anches différentes – peut sonner de façon radicalement différente. Ceci peut expliquer, indépendamment des appréciations plus subjectives, les contradictions que l'on relève dans la littérature à propos de la sonorité du hautbois.

Dès les débuts de l'instrument en France, les commentateurs s'accordent à vanter sa douceur et son agilité. L'abbé Michel de Pure<sup>16</sup>, déjà cité, est l'un des premiers à parler du nouvel instrument que l'on entend à la cour comme en ville :

*Les Haut-bois ont un chant plus élevé, & de la manière dont on en jouë maintenant chez le Roy, et à Paris, il y auroit peu de choses à en désirer. Ils font les cadences aussi Justes, les tremblements aussi doux, & les diminutions aussi regulieres que les voix les plus instruites, & que les instruments les plus parfaits. Nous en avons même veu le succez sur les tres (sur scène) & en certaines Entrées particulieres (entrées de ballets de cour souvent dansées par le Roy et les nobles) : Je ne doute point qu'ils ne fissent un merueilleux effet dans une Pastoralle.*

Le hautbois tient de sa parenté avec la cornemuse et de son origine rurale un caractère artificiellement agreste et bucolique – un des thèmes favori de la rhétorique poétique baroque – qu'il gardera pour la postérité et qui apparaît dans le prologue d'Alceste de Lully en 1674 :

*Que le chant des oiseaux s'unisse  
Avec le doux chant des hautbois.*

François Ragueneau<sup>17</sup>, au tout début du XVIIIe siècle (1702), insiste sur le caractère à la fois doux et pénétrant du hautbois : *Nous avons encore les hautbois, qui par leur son également moelleux et perçant, ont tant d'avantages sur les violons dans les airs de mouvement.*

Ce contraste entre le doux et le fort semble avoir frappé les contemporains puisqu'on le retrouve également noté dans la

---

<sup>16</sup> Pure, Abbé Michel de, *op. cit.*

<sup>17</sup> Ragueneau, François, *Parallèle des italiens et des français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, 1702. Trad. Angl., *A comparison between the French and Italian Musick and Opera's*, ré-édit. "Musical Quarterly" 32, 1968.

préface déjà citée de la méthode de hautbois de J. Banister<sup>18</sup> en 1695 : *Car outre le charme inimitable de sa sonorité (lorsqu'il est bien joué), il est également majestueux et imposant, et de bien peu inférieur à la trompette.*

Il ressort donc de ces quelques témoignages sur le hautbois en France et en Angleterre à la fin du XVIIe siècle des caractères précis : douceur, souplesse, agilité et surtout large échelle dynamique permettant de forts contrastes entre *piano* et *forte*. C'est en cela que l'instrument est nouveau, car il répond parfaitement aux aspirations d'une esthétique maintenant tournée vers la peinture des passions et le lyrisme vocal. La louange suprême pour un instrument de musique à cette époque, c'est de le comparer à la voix humaine, ce que note déjà l'Abbé de Pure dans l'extrait cité plus haut et que développe Johann Mattheson<sup>19</sup> en 1713 : *Le hautbois, qui est presque doué de parole, représente pour les français, et un peu plus tard également pour nous, ce qu'en Allemagne la chalemie fut autrefois...bien que sa construction soit légèrement différente. Le hautbois, comme la flûte traversière, est celui qui ressemble le plus à la voix humaine, quand il est joué avec art.*

Notons encore, mais cette fois-ci en Italie, l'impression que le hautbois produisit à Bologne en 1705 dans une aria da capo de Grazianini sur un public étonné et ravi de l'entendre pour la première fois donner la réplique à la voix humaine<sup>20</sup>.

Contrairement à John Banister, Filippo Bonanni<sup>21</sup> en 1722 trouve le son du hautbois plus fort que celui de la flûte à bec : *Le son du hautbois, un instrument d'invention récente, est très plaisant à l'oreille et est plus bruyant que celui de la flûte.* Même si l'introduction du nouveau hautbois a été relativement tardive en Italie, l'instrument y était quand même connu depuis plus de vingt ans !

D'où vient qu'au milieu de ce concert flatteur, brusquement se fassent entendre des voix discordantes ? Un auteur anglais<sup>22</sup>, en 1731, parle de la voix rauque du hautbois,

---

<sup>18</sup> Banister, John, *op. cit.*

<sup>19</sup> Mattheson, Johann, *Das neu-eröffnete orchestre*, Hambourg, 1713.

<sup>20</sup> Haynes, Bruce, *op.cit.*, p. 308.

<sup>21</sup> Bonanni, Filippo, *Gabinetto armonico pieno di stromenti sonori indicati e spiegati*, Rome, 1722.

<sup>22</sup> Ralph, James, *The taste of the Town*, Londres, 1731, cité par B. Haynes, *op. cit.*, p. 191

un autre<sup>23</sup> compare le son du grand hautboïste Vincent à celui d'un cor de postillon.

Les critiques faites à propos des quelques grands solistes qui se partageaient les faveurs du public dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle sont révélatrices des préjugés qui prévalaient quant aux qualités des instrumentistes et des instruments précédents. Ainsi Giuseppe Sammartini vu par John Hawkins<sup>24</sup> en 1776 : *Comme virtuose du hautbois, Martini (Sammartini) était sans aucun doute le plus grand que le monde ait jamais connu. Avant lui, le son de l'instrument était rude et, même entre les mains des plus habiles, dur et écorchant l'oreille.*

Un peu plus tard, en 1823, sous la plume d'un hautboïste, Wilhelm Braun<sup>25</sup>, on retrouve ce même mépris pour l'ancienne école du hautbois, et ce à propos de Carlo Besozzi : *Autrefois, il y a trente ou quarante ans, on ne savait presque rien sur la manière actuelle de jouer du hautbois. Les maîtres, qui à cette époque se distinguaient sur cet instrument, semblaient moins intéressés à exprimer des sentiments par leur jeu, qu'à impressionner par la puissance de leur souffle, leur son aigu et perçant, leur staccato marqué et ainsi de suite. Besozzi, premier hautbois de la cour royale saxonne à Dresde, se distinguait particulièrement par cette manière de jouer.*

Charles Burney<sup>26</sup>, grand voyageur et musicien averti, qui sillonna l'Europe des Lumières au début des années 1770, contrairement à Wilhelm Braun, a entendu Carlo Besozzi et le compare à l'autre grand virtuose de ce temps, Johann Christian Fisher : *Après cela, le Signor Besozzi joua un concerto de hautbois extrêmement difficile, d'une manière aussi plaisante que magistrale. Certes, j'avoue que moins l'on pense à Fischer et plus on a de chance d'aimer le Signor Besozzi ; je tâchai néanmoins de les séparer dans mon esprit, et de découvrir en quoi l'un diffère de l'autre. En premier lieu, Fischer me semble être celui qui écrit pour son instrument avec le plus de naturel, d'agrément et d'originalité ; il est aussi le meilleur maître de*

---

<sup>23</sup> Parke, William Thomas, *Musical Memoirs*, Londres, 1830, cité par B. Haynes, *op.cit.*, p. 191.

<sup>24</sup> Hawkins, Sir John, *A general History of the Science and Practice of Music*, Londres, 1776, ré-édit. 1963.

<sup>25</sup> Braun, Wilhelm, « Bemerkungen über die richtige Behandlung und Blasart der Oboe », *Allgemeine Musikalische Zeitung*, XXV, 1823.

<sup>26</sup> Burney, Charles, *Voyage Musical dans l'Europe des Lumières*, traduit de l'anglais par Michel Noiray, Flammarion, Paris, 1992, p. 381, 382

*son anche, alors que Besozzi, soit qu'il exerce moins, soit que ses passages soient plus difficiles, n'est pas aussi sûr que Fischer dans les diminutions rapides. En revanche, Besozzi est capable de sons filés prodigieux : il augmente même tellement la force du son, et pendant si longtemps, qu'on ne peut se défendre de craindre pour ses poumons.*

*Il a l'oreille et le goût extrêmement raffinés, et il semble posséder en outre l'heureuse et rare faculté de pouvoir varier la qualité de son d'une note longue sur différentes basses, selon les relations successives qu'elles présentent avec cette tenue.*

Le rapprochement du témoignage de Burney, contemporain de l'interprète et de sa musique, et de Wilhelm Braun à plus de quarante ans de distance, fait d'autant mieux ressortir la profondeur de la rupture intervenue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle tant au niveau des pratiques d'interprétation, de style et de technique instrumentale qu'à celui de l'appréciation des qualités sonores d'un instrument ou d'un interprète. Carlo Besozzi garde encore du style baroque, si bien détaillé par Johann Joachim Quantz<sup>27</sup>, le goût des forts contrastes dynamiques sur des notes longues (technique du *messa di voce*) et une souplesse d'embouchure qui autorisent les subtiles modulations sonores appréciées par Charles Burney – [...] *varier la qualité de son d'une note longue sur différentes basses*. Wilhelm Braun, lui, est déjà dans un autre monde et dans une appréciation radicalement différente de l'expressivité musicale. Son instrument aussi commence à changer ainsi que l'embouchure qui se stabilise et se renforce.

En regard du témoignage de Charles Burney, nous avons la chance, à propos de Johann Christian Fischer, de posséder celui de Mozart, qui n'éprouvait pas pour les talents de compositeur et d'interprète de Fischer la même admiration que Burney ; il le dit avec humour dans une lettre à son père qui date de 1787<sup>28</sup> : *Pour le carême, Ramm<sup>29</sup> et les deux Fischer sont venus ici, la basse et le hautboïste, de Londres. Si ce*

---

<sup>27</sup> Quantz, Johann Joachim, *Essai d'une Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752, édit. Facsimile Aug. Zurfluh, Paris, 1975.

<sup>28</sup> Curzon, Henri de, *Lettres de W.A. Mozart*, trad., t. II, coll. Les Introuvables, éd. d'Aujourd'hui, Paris, 1983, p. 229-230. Lettre du 4 avril 1787 ; il s'agit de la dernière lettre envoyée à son père, qui mourra un mois plus tard.

<sup>29</sup> Ramm, Friedrich (1741- 1813), hautbois solo à l'orchestre de Mannheim, où Mozart l'a rencontré en 1777. Ami très proche de Mozart, c'est lui qui a joué pour la première fois le concerto pour hautbois et le quatuor KV 370.

*dernier, au temps où nous l'avons connu en Hollande, n'avait pas mieux joué qu'il ne joue présentement, il ne mériterait sûrement pas la renommée qu'il a – « ceci soit dit entre nous » - J'avais alors un âge où je n'étais pas en état de porter un jugement..., je ne puis que me rappeler qu'il me plaisait extraordinairement, comme au monde entier... On trouvera cela naturel, sans doute, en admettant que le goût s'est extraordinairement modifié... ; qu'il joue selon une vieille école... Mais ce n'est pas cela ! Pour tout dire d'un mot, il joue comme un pauvre élève... Le jeune André, qui a étudié auprès de Fiala, joue mille fois mieux. Et puis, ses concertos !... ceux de sa propre composition... Chaque ritournelle dure un quart d'heure... et c'est là que se montre le héros !... L'un après l'autre il lève des pieds de plomb... et poum !... les laisse retomber sur le sol... Sa sonorité est tout à fait nasillarde... et ses tenues un vrai tremblant d'orgue.*

Au-delà de la critique sévère du musicien, on est frappé par l'étonnante clairvoyance de Mozart ; il a parfaitement saisi, à travers la prestation de Fischer, tout ce qui avait changé dans le monde de la musique depuis qu'il l'avait écouté pour la première fois à l'âge de neuf ans, à La Haye. Fischer en 1787 joue et compose comme Fischer en 1765, dans le style « galant » mis à la mode par Jean-Christophe Bach et l'école de Mannheim. Vingt ans plus tard, ce maniérisme rococo ne fait plus recette ; c'est ce style de la virtuosité élégante et raffinée du baroque finissant, des formes musicales et des structures inlassablement reprises qui maintenant apparaît à Mozart comme une forme obsolète, rabâchée et pesante. Depuis longtemps Wolfgang, comme d'autres musiciens, est ailleurs.

Ce que dit Mozart<sup>30</sup> à propos du hautbois de Fischer mérite également que l'on s'y arrête. Le jugement qu'il porte sur sa sonorité (*Sa sonorité est tout à fait nasillarde* ) rejoint celui de Wilhelm Braun à propos de Besozzi. Si l'on admet que Fischer et Besozzi appartiennent tous deux à la « vieille école », les jugements portés sur leur sonorité reflètent les changements profonds du goût musical intervenus à la fin du siècle. Il y a quelque chose dans le son du hautbois de Fischer, dans l'articulation et la dynamique de Besozzi, qui ne satisfait plus

---

<sup>30</sup> Pour ce qui concerne les rapports de Mozart avec le hautbois, on pourra utilement se reporter à l'article de Bruce Haynes, « Le hautbois de Mozart », traduit en français par Marc Ecochard et paru dans le Hors série n° 1 de *La lettre du hautboïste* en juillet 1999.

les contemporains de Mozart. Même si Fisher n'avait probablement plus en 1787 les qualités d'interprète qui avaient ébloui Mozart en 1765, celui-ci a dû un peu forcer le trait. Il est un point cependant sur lequel Mozart reste apparemment attaché à une forme traditionnelle d'émission du son, c'est lorsqu'il dénonce l'utilisation par Fischer du vibrato sur des valeurs longues : [...] *et ses tenues un vrai tremblant d'orgue.* Même si l'amplitude du vibrato de Fischer paraît excessive à Mozart, l'existence même de cette forme d'émission du son semble bien une chose nouvelle à ses oreilles.

Dans le premier tiers du XXe siècle, Louis Bleuzet<sup>31</sup>, professeur de hautbois au Conservatoire de Paris et auteur de l'article « Hautbois » dans l'Encyclopédie d'Albert Lavignac a une très bonne connaissance de l'évolution historique de son instrument et des sources déjà disponibles ; son texte, fort bien documenté, nous donne cependant un bel exemple de l'attitude générale de mépris condescendant que l'on avait à l'époque pour des instruments considérés comme primitifs et inaptes à permettre de jouer correctement la musique pour laquelle ils avaient été fabriqués. Cet état de chose, pour Louis Bleuzet, n'a pratiquement pas changé depuis l'époque de Mersenne jusqu'en plein XIXe siècle, les transformations intervenues à l'époque de Louis XIV n'ayant pas permis, selon l'auteur, de corriger les défauts de l'instrument. Voici quelques extraits de son texte : *A cette époque, les hautbois avaient un son puissant, violent même [...]. C'est à cause de ce son violent que nous les voyons jusqu'à la fin de la monarchie, comme principal élément musical dans l'armée. Lulli a écrit pour les hautbois des Marches à 4 parties.* Le rôle du hautbois dans l'orchestre et dans la musique de chambre à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle est ensuite totalement ignoré et l'auteur s'étonne que les musiciens aient pu jouer de tels instruments : *Le hautbois avait déjà suffisamment de défauts de toutes sortes (les nombreuses fourches, les trous à déboucher à demi, etc.), sans ajouter encore cette clé à fermer à moitié (allusion à un doigté de do# grave proposé par Freillon-Poncein dans sa méthode). C'est avec toutes ces défauts ajoutées au manque total d'homogénéité dans la succession (des notes) et ... au manque*

---

<sup>31</sup> Bleuzet, Louis, « Hautbois », *Encyclopédie de la Musique*, Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie, éd. Delagrave, Paris, 1925, t. III, p. 1527 à 1544.

*de justesse, que les hautboïstes du XVIIIe siècle essayèrent de lutter ! On voit qu'ils ne manquaient pas de courage ! [ ... ] Ce qui surprend le plus, c'est que tous ces défauts, manque de justesse, d'homogénéité et imperfection du mécanisme existent encore au début du XIXe siècle en France. On trouve là, fortement exprimée, la croyance positiviste dans les progrès continus de la technique et de la science qui, appliqués aux instruments de musique, peuvent seuls permettre une interprétation correcte.*

Mêmes critiques et même amalgame en Angleterre sous la plume de Ulric Daubeny<sup>32</sup> en 1920 : *Si l'on s'en réfère à Mersenne, un tel instrument (le hautbois) était plus perçant que tous les autres à l'exception de la trompette, et un tel état de chose ne s'était pas amélioré au moins jusqu'à l'époque de Mozart. Celui-ci se servait de clarinettes chaque fois que cela était possible (plutôt que de hautbois), car l'on disait qu'il avait remarqué que l'« impudence » de son du hautbois était telle qu'aucun autre instrument ne pouvait rivaliser avec sa force. Ulric Daubeny prête à Mozart une aversion pour le hautbois que celui-ci n'a jamais manifestée, bien au contraire.*

Comme Louis Bleuzet, Ulric Daubeny saute allègrement par-dessus les périodes baroque et classique dans une attitude de mépris pour l'ancien qui a imprégné aussi l'ensemble des critiques et des commentaires à la fin du XVIIIe et au XIXe siècle.

L'appréciation du son du hautbois reste, comme pour tous les instruments, une affaire éminemment subjective. A une même époque, et à propos d'un même interprète, les opinions peuvent être radicalement opposées. Des tendances générales apparaissent cependant, que l'on discerne dans les témoignages de l'époque. Au début du XVIIIe siècle, c'est la douceur, la souplesse expressive presque humaine qui est appréciée, alors qu'à la fin du siècle on privilégie la virtuosité brillante, que les critiques soient négatives (Braun, Mozart) ou positives (Burney). Comme toujours, l'évolution de la facture et, dans le cas du hautbois, l'évolution des anches, accompagne l'évolution du goût musical. Aux perces et aux anches larges

---

<sup>32</sup> Daubeny, Ulric, *Orchestral Wind Instruments*, Londres, Reeves, 1920.

favorisant les graves et une sonorité moelleuse, aux diapasons bas, font suite des perces et des anches de plus en plus étroites ainsi que des diapasons qui s'élèvent progressivement, et ce pour obtenir des sonorités plus brillantes et des aigus plus clairs qui s'individualisent au sein de l'orchestre. Le son du hautbois à la fin du XVIIIe siècle, tel que devait l'aimer Mozart, était d'une très grande finesse, avec une grande richesse de timbre et des aigus clairs et brillants.

La pratique actuelle des hautbois baroques et classiques permet d'approcher la réalité des techniques de jeu et des sonorités anciennes. L'absence ou la très grande rareté de matériels d'anche anciens rend illusoire la recherche des sonorités « authentiques ».

L'embouchure et le son « actuels » des hautbois baroques et classiques sont directement influencés par l'acoustique propre des copies réalisées par les facteurs, eux-mêmes déterminés par la perception contemporaine de la « justesse » et de l'équilibre de la gamme diatonique.

L'interprète, en adaptant au plus près son embouchure et son anche à l'instrument, recherche deux choses :

- 1/ la résistance et la stabilité qui lui permettent d'exploiter au mieux les ressources de son hautbois ;
- 2/ la sonorité spécifique attachée, dans l'esprit des musiciens et des auditeurs actuels, aux hautbois baroques.

A la fois emblème et signe de reconnaissance, le son du hautbois baroque n'est probablement qu'un reflet partiel de ce qu'il était au XVIIIe siècle. Tel quel, il permet cependant de faire revivre dans sa fraîcheur première la musique qu'il a inspirée.

Marc Ecochard  
*Tonne, septembre 2008*

Figures :  
Fig 1



Fig 2

