

Fragments de la vie d'un flûtiste, Pierre Gabriel Buffardin (Provence, ca. 1690 – Paris, 13 January 1768)

Jean-Christophe FRISCH¹

Abstract: *The life of Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768) took him from France to Constantinople and further to Dresden, where he seems to constitute one of the starting points of the transverse flute in Germany. His meeting with Johann Jakob Bach the elder brother of J.S. Bach, fortuitously happenend in Constantinople, changed Buffardin's life, and probably the story of the transverse flute. By the way, the travels of this musician, and of some other artists he would meet during his life, show how Europe was crossed by cultural long distance routes, from Paris to Istanbul, Stockholm, Neaples or Saint-Peterburg. In the middle of the 18th century, after the times of different schools, or manières, such as french, italian or north-german, a new european style is about to be born: the classicism.*

Keywords: *Buffardin, Constantinople, Dresden, Johann Jakob Bach.*

1. Introduction

Le présent travail est destiné à être présenté comme un concert-conférence, où les exemples musicaux alternent avec le récit des informations que j'ai pu réunir sur Gabriel Buffardin, illustrant comment la musicologie nourrit mon travail d'interprète. En effet, je ne suis pas un musicologue, mais juste un musicien, passionné de musicologie, qui croit que cette science peut l'aider à penser son interprétation. En ce sens je suis un consommateur de musicologie, plus que producteur. Les lignes qui suivent retracent mon travail pour comprendre comment un flûtiste français, parmi les premiers, a pu influencer la musique allemande et jusqu'à Johann Sebastian Bach, parce que la hasard a fait qu'il a rencontré son frère à Constantinople. Depuis l'article biographique d'Ingrid Kollpacher-Haas (1962, 298-306), une grande partie des recherches a été réalisée, en particulier à Dresde, par Janice B. Stockigt (Université de Melbourne, Australie),

¹ L'Université Paris Sorbonne. jcfisch@xviii-21.com

et Johannes Agustsson (Reykjavik, Islande). De mon côté, je n'ai fait que rassembler les résultats des travaux de mes prédécesseurs.

Incidentement, l'histoire de ce flûtiste et des artistes qu'il a côtoyés permet de mettre en évidence la circulation des musiciens d'un bout à l'autre de l'Europe, de Paris à Saint-Pétersbourg, de Constantinople à Stockholm, à une époque où le concept d'état-nation n'était pas encore développé. Ces liens culturels à longue distance, en permettant aux uns de découvrir les autres, ont favorisé la naissance d'une musique dont le style est européen, effaçant peu à peu les différences régionales.

2. Constantinople

De 1692 à 1711, Charles de Ferriol (ca. 1652-1722), l'ambassadeur du Roi de France Louis XIV (Louis le Grand) réside à Constantinople, alors sous le règne du sultan Ahmed III. Il faut bien se représenter le rapport de force. En dépit de l'arrogance gallicane, l'Empire Ottoman est beaucoup plus puissant que les royaumes d'Europe de l'Ouest, France, Saxe ou Angleterre. Le sultan de Constantinople est en relation avec les grandes puissances de l'époque : la Perse, l'Empire Moghol. Dans le milieu diplomatique auprès de la Sublime Porte, l'ambassadeur de France n'était certainement pas le plus important, mais plutôt un petit marquis qui tentait de faire parler de lui. Parallèlement, vue des rives du Bosphore, l'Europe occidentale, en plein bouleversement, était à la fois fascinante et méprisable. La Sublime Porte observait avec curiosité et dédain les guerres de religion, ou les publications de philosophes et de savants qui sentaient le souffre. Ferriol sera par la suite surtout connu pour avoir conduit en France Charlotte Aïssé (1693-1733), esclave circassienne (Tcherkesse) qu'il a achetée à l'âge de 4 ans. Elle deviendra une auteure volcanique de correspondance, et mènera une carrière très brillante dans les salons parisiens. À son retour à Paris en 1714, Ferriol publie un recueil de 100 estampes d'après des peintures de 1707-8 (Chéron 1715, 27), qui nous permet de connaître les conditions de son séjour en Orient. Une partition figure, *l'Air sur lequel tournent les Derviches de Péra*. Écrit pour dessus et basse continue, il semble cependant n'avoir rien de commun avec la musique turque. Pendant son séjour à Constantinople, l'ambassadeur est accompagné d'artistes, musiciens, peintres, etc. Une peinture de Jean Baptiste van Mour, réalisée postérieurement, en 1724, d'après des dessins datant de son séjour, nous permet de revivre la réception de Ferriol et de sa suite par le Sultan.

Pierre Gabriel Buffardin fait partie des musiciens à son service. La date de son arrivée à Constantinople est inconnue, mais il est très jeune. Il n'a que 21 ans à

la fin de son séjour en 1711. Il joue de la flûte traversière, un instrument tout nouveau, réinventé en France à la fin du 17^e siècle. Cette flûte, longtemps peu adaptée à la musique du premier baroque français, avait été cantonnée à un répertoire militaire, celui des mercenaires suisses et allemands, d'où son appellation de flûte allemande. Vers les années 1670, les familles de luthiers Philidor et Hotteterre ont cependant travaillé à adapter l'instrument à la musique de chambre, comme le raconte Michel de La Barre (1735) : *grace aux Filidor et Hauteterre, lesquels ont tant gâté de bois et soutenus de la musique, qu'ils sont enfin parvenus à [rendre le hautbois] propre pour les Concerts. De ces tems la on laissa la musette aux bergers, les violons, les flûtes douces les théorbes et les violes, prirent leur place, car la flute traverssiere n'est venue qu'apres. C'est Philibert qui en a jouez le premier en France, et puis presque en même tems Descoteaux.*

Buffardin était probablement très doué, s'il a été choisi aussi jeune, pour jouer de cet instrument tout nouveau. Et il avait sans doute le goût de l'aventure. On ignore tout de son apprentissage. Il est né dans le Sud de la France, près de Marseille, où la flûte allemande était probablement inconnue. Il est vraisemblablement « monté » à Paris, où il a appris avec l'un des maîtres de cet instrument. À Constantinople, il baigne dans le quartier des ambassades, autour du palais du sultan. C'était un milieu plutôt oisif, de divertissements et de fêtes, où la musique jouait un grand rôle. Il a pu par exemple rencontrer les musiciens du sultan, dont le plus célèbre est Dimitrie Cantemir (1673-1723), présent sur les rives du Bosphore de 1693 à 1710. Comme chacun sait en Roumanie, Cantemir est un grand esprit des Lumières, polymathe, polyglotte, compositeur, inventeur d'une notation de la musique ottomane. Il est élu hospodar de Moldavie en 1710, puis fera alliance avec la Russie de Pierre le Grand, ce qui le conduit en Russie, où il participe à la naissance de l'Académie des arts et des sciences de Saint-Pétersbourg, créée par le tsar à l'image de l'Académie Française. On imagine Buffardin impressionné par la stature de ce personnage.

Buffardin rencontre en tout cas Johann Jakob Bach (Eisenach 1682, Stockholm 1722), le grand frère de Johann Sebastian, et cette rencontre aura de grandes conséquences sur l'histoire de la flûte. Depuis 1704, Johann Jakob est entré comme joueur de hautbois au service de Charles XII de Suède. On suppose (Wolff C. 1990, 145–56) que le jeune Johann Sebastian a écrit son *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* (BWV 992) à l'occasion du départ de son grand frère pour Stockholm. C'est l'époque des Grandes Guerres Nordiques. La Suède a conquis une partie de la Pologne et les Pays Baltes. Les musiciens font partie de la suite du roi qui conduit ses armées, quand ils ne sont pas au premier rang des troupes pour les encourager au combat. En 1709 a lieu la Bataille de Poltava, en Ukraine, contre Pierre le Grand de Russie. Charles XII, vaincu, est exilé à

Constantinople, où Johann Jakob le suit et durant deux années découvre puis étudie le nouvel instrument, sans doute presque inconnu en Allemagne, avec le français Buffardin. Cette improbable rencontre sur des terres éloignées sera déterminante pour l'histoire de la flûte.

Johann Jakob Bach quitte Constantinople dès 1713, deux ans après Buffardin, et un an avant Charles XII de Suède. Durant le voyage vers Stockholm, il semble qu'il soit passé par Dresde, où il aurait parlé de Buffardin, qui reçoit une invitation à se rendre en Saxe. Est-il aussi passé à Weimar où résidait Johann Sebastian, son frère bien-aimé ? Nous n'en avons pas de trace. Tout ce que l'on sait de lui c'est que de 1713 à sa mort en 1722, il est hauboïste et flûtiste de la chapelle royale de Stockholm.

3. Dresde

Nous ignorons également où se trouvait Buffardin entre 1711 et 1715. En voyage ? En France ? Ce qui est sûr, c'est que dès 1715 et jusqu'à 1749, il est au service de la cour de l'électeur de Saxe à Dresde. Pour nous renseigner sur sa vie familiale durant cette longue période de 34 ans, nous connaissons (Kollpacher-Haas, I. op. cit), l'existence d'une demande de rente, datée par Buffardin du 9 mars 1748. Il y mentionne *sa femme et les Enfants qu'elle est en chemin de lui donner*, ainsi que sa propre *Santé Déplorable*. Auparavant, les registres du cimetière catholique de Dresde, où il était autorisé chaque année à se faire inhumer en cas de décès, indiquent que, de 1723 à 1732 au moins, il était resté célibataire. En 1747, il épouse une italienne, Anna Chiaveri. Le compositeur Hasse et la Faustina, son épouse, sont témoins au mariage (Stockigt, Agustsson, 2014). L'année suivante naît un fils, Antonius Joannes Franciscus, qui semble bien être son premier enfant, né après la demande de pension.

Frédéric-Auguste de Saxe (Dresde 1670 - Varsovie 1733), dit « le Fort » car il pouvait plier une pièce d'un thaler avec ses doigts, est prince électeur de Saxe de 1694 à 1733 sous le nom de Frédéric-Auguste I^{er}, roi de Pologne et grand-duc de Lituanie de 1697 à 1704, puis de 1709 à 1733, sous le nom d'Auguste II. Son successeur est Auguste III de Saxe, et Frédéric Auguste II de Pologne jusqu'en 1763. La cour est somptueuse. On y développe les arts, on y fait construire des monuments magnifiques. Parmi les musiciens en service, on compte le violoniste français Volumier, Konzertmeister depuis 1709, puis le violoniste italien Pisendel qui lui succède en 1728, ce qui témoigne du goût du roi pour les deux *manieres* de la musique, la française et l'italienne. Zelenka est maître de chapelle depuis 1710, Johann Adolf Hasse le deviendra en 1733. Les musiciens moins titrés comptent de nombreux Français, parfois listés dans les registres comme *Comedianten*. Ils jouent

du hautbois, du violon (Stockigt, 2016), etc. Le grand Silvius Leopold Weiss est luthiste et théorbiste. En dehors de ses solos magnifiques, on ignore quel était son rôle dans l'orchestre, mais Quantz donne peut-être une piste, surprenante, lorsqu'il précise les proportions souhaitables entre les parties de l'orchestre : *A douze violons, on prendra trois Violettes, quatre Violoncellos, deux Grandes Basses de Violon, trois Bassons, quatre Hautbois, quatre flûtes, & dans un orchestre encore un clavecin de plus & un Theorbe* (Quantz 1752, 189).

Que pouvait jouer Buffardin à son arrivée dans la capitale saxonne ? À cette époque où les styles régionaux sont fortement marqués, il était inévitablement imprégné du style français, de ses ornements, notes inégales, mouvements de danse, etc. Le répertoire qu'il connaissait et pratiquait ne pouvait être que celui de son apprentissage à Paris, où l'ombre de Lully était encore omniprésente. Il ne pouvait ignorer la méthode de Hotteterre, les suites de La Barre, les Pièces en trio de Marais, tous publiés avant son départ. Il jouait sans aucun doute sur une flûte en trois parties, comme celle qu'on voit au frontispice de la méthode de Hotteterre. Ses premiers instruments étaient probablement fabriqués en France, avant que dans les années 1720 les grands facteurs allemands commencent à produire aussi des flûtes traversières.

Cependant en 1715, la flûte traversière récemment développée n'est pas encore très répandue hors de France (Dolmetsch. C. 1956, 49-63). Par exemple elle n'a pas été introduite avant 1705 en Angleterre, où elle conservera le nom de *german flute*, par Jean-Baptiste Lœillet. Ce n'est pas encore un instrument qui permet de faire carrière. Il n'a pas encore de répertoire, comme le confirme Johann Joachim Quantz (1708-1773), engagé comme violoniste, puis hautboïste à la cour de Dresde en 1716, un an après Buffardin : *Alors, il n'y avait pas encore de morceaux qui fussent écrits [en Allemagne] spécialement pour la flûte. On se servait en majeure partie de morceaux de hautbois et de violon, dont chacun se servait aussi bien qu'il pouvait.* L'usage de l'instrument semble encore limité, même s'il est parfois utilisé, surtout dans le grave, comme par J.S. Bach dans le 5^e Concerto Brandebourgeois, en 1719-1721, à Cöthen, où il pouvait compter sur deux flûtistes, J. H. Freytag and J. G. Wirdig (Powel-Lasocki 1995, 9). L'arrivée de Buffardin est donc un signe de modernité et de goût pour la dernière mode de Paris.

Quantz précise dans son autobiographie en 1719 qu'il a étudié pendant quatre mois auprès de Buffardin (Marpurg, 1754) : *Le manque me conduisit à prendre en main sérieusement la flûte traversière, sur laquelle je m'étais jusqu'ici exercé pour moi-même. [...] Durant environ quatre mois j'ai profité des enseignements du célèbre Buffardin, pour apprendre les véritables particularités de cet instrument. Nous ne jouions que des choses rapides, car c'est là qu'était la force de mon maître.* Il semble donc que Quantz n'a pas eu d'autre maître pour la flûte, il n'en existait sans doute

aucun autre, même si l'instrument était déjà connu. Peut être faut-il mettre la brièveté de cette période de quatre mois sur le compte de la rivalité entre les deux flûtistes, car très vite et pendant des années ils ont joué côte à côte dans l'orchestre royal. Il est fort possible que l'élève ait dépassé le maître, mais peut-être qu'après quatre mois, Buffardin continuait à donner des conseils à son disciple. En tout état de cause, il est clair que Quantz a été fortement influencé par celui qu'il désigne comme son maître. Alors qu'il a été jusque-là formé en Allemagne du Nord, il restera toute sa vie francophile, et les techniques qu'il enseigne dans sa méthode sont de toute évidence d'origine française. Il prône l'inégalité, les coups de langues à la façon de Hotteterre, et fabrique des flûtes en trois parties.



Fig. 1. *Pierre Gabriel Buffardin par le peintre Johann Sebastian Bach, pierre noire sur papier, Königliche Bibliothek zu Berlin Mus.P. Buffardin, P.-G. III,1*

Alors qu'il est au service de la cour de Saxe, Buffardin a l'occasion de voyager à plusieurs reprises. Le voyage à Vienne en 1718, et celui à Bautzen en 1733 pour les festivités de couronnement du nouveau roi, Auguste III, sont particulièrement bien documentés, et ils ont été étudiés en détail par J. Stockigt et J. Augustsson. Les archives font figurer Buffardin parmi les musiciens importants, moins payés que le Konzertmeister, ou certains solistes comme S.L. Weiss, mais plus que des musiciens secondaires : alto, second hautbois, basson.



Fig. 2. Flûte Buffardin Lefils, trouvée en 2015, Collection particulière, Allemagne, photo © Peter Spohr

En mai 1728, Quantz, Pisendel, Buffardin et d'autres accompagnent Auguste II en visite d'état à Berlin. Il s'agit de rendre la visite faite par le roi de Prusse à Dresde au début de la même année. Le Kronprinz Friedrich, le futur Frédéric II le Grand, (1712-1786) qui deviendra roi en 1740, accompagnait le roi son père, et avait alors remarqué les qualités de Quantz sur la flûte. Il prend des leçons de flûte, et il reçoit une *Buffardin'sche Flöte*, une flûte construite sur les indications de Buffardin (Zimmerman 1940, 118). Il raconte dans une lettre à sa sœur Wilhelmine qu'il *s'est fait entendre comme musicien. Richter, Buffardin, Quantz, Pisendel, Weiss ont joué avec moi. Je les admire. Ce sont les meilleurs artistes à la cour* (Volz 1924, 65). Au printemps les musiciens de Dresde sont donc à Berlin avec leur roi. Wilhelmine raconte : *Le roi de Pologne envoya les plus habiles de ses virtuoses à la reine [...]Buffardin, renommé pour sa belle embouchure sur la flûte traversière et Quantz, joueur du même instrument.* Quelques années plus tard, en 1737, le prince Friedrich indique dans une lettre que le contact a été maintenu : *«... j'atans tous les jours Grauen qui amènera Bufardein avec lui ».*

En dehors de ces voyages officiels, Buffardin est plus libre que d'autres musiciens. Il a des autorisations d'absence, généralement réservées aux musiciens les plus appréciés, et contrairement à Quantz qui n'est pas autorisé à se rendre à Berlin pour enseigner à Friedrich. Lors de voyages à Leipzig il rencontre J.S Bach, chez lui, comme indiqué par C.P.E Bach (Milford 1929, 47), dans ses ajouts à la généalogie de la famille Bach. Probablement ont-ils parlé de la rencontre avec Johann Jakob à Constantinople. On a par ailleurs envisagé que la partie de flûte de certains airs de la Messe en si (Domine Deus – Qui tollis peccata mundi, 1733) aurait été écrite par Bach pour Buffardin (Wolff, 2000). En tout cas la partition a été envoyée par Bach à Dresde dédiée au roi, et destinée à être jouée par ses musiciens, c'est donc vraisemblable. En 1733 Buffardin se lia d'amitié (Powell-Lasocki, 1995,9) avec Wilhelm Friedemann Bach qui venait d'être nommé organiste de l'église Sainte Sophie, où il restera jusqu'en 1746. Durant son séjour à Dresde, Friedemann compose d'ailleurs quatre duos très brillants pour deux flûtes, et peut-être d'autres pièces pour cet instrument dont il jouait, semble-t-il, lui-même. On rêve d'entendre Buffardin et Willhelm Friedeman nous les jouer, ce qui s'est probablement produit. De toute évidence, les liens entre Buffardin et les Bach étaient nombreux. En témoigne également le portrait (Figure 1) réalisé par le peintre Johann Sebastian Bach (1748-1778) à la demande de son père Phillip Emmanuel.

Parallèlement à sa carrière en Allemagne, Buffardin était connu en France. En 1759 dans sa méthode de flûte, Mahaut le mentionne comme inventeur du pied à coulisse et du bouchon à vis, deux techniques permettant une meilleurs justesse de l'instrument. Ceci semble confirmé par la découverte en Allemagne d'une flûte

signée BUFFARDIN LEFILS en 2015 (Figure 2). On peut la dater d'environ 1725. L'instrument montre de très fortes particularités de facture, si on compare à d'autres facteurs français de cette époque (Naust, Bizey). La perce est plus étroite, les grattages intérieurs importants, et elle présente un bouchon à vis, peut-être le plus ancien connu. Elle a été étudiée par le facteur Giovanni Tardino, qui en a réalisé une copie, et a mis en évidence ses particularités de facture, qui ont été jusqu'à faire douter de l'authenticité de l'instrument, confirmée depuis. On ne sait pas si elle a été faite en France ou en Allemagne, mais ses caractéristiques la rapprochent plus d'instruments allemands. La marque au fer de la flûte pose également des questions, à ce jour sans réponse, car si le premier fils de Buffardin est né en 1748, il ne peut pas être le facteur de cette flûte, qu'on pourrait rapprocher au contraire de celle donnée à Frédéric II, qui lui ressemblait peut-être, et qui correspondrait en termes de date (1728) et de style de facture. Buffardin était donc impliqué dans la fabrication d'instruments nouveaux, comme d'autres musiciens de la cour, par exemple Quantz, ou le hautboïste Hugo, qui construit ou même participe à l'invention du chalumeau, autre instrument nouveau, cousin de la clarinette. Johann Gottlob Kittel (Poppe. G. 2008) indique dans un poème panégyrique : *HUGO, [qui] joue sur les Chalmeaux, que tu fabriques toi-même les morceaux les plus difficile avec le plus grand accomplissement.* Cette relation étroite entre les musiciens et la fabrication des instruments est fondamentale pour comprendre comment le style des compositions a évolué parallèlement aux instruments, avec une permanente adéquation des uns aux autres. Les compositeurs étaient à l'affût des nouvelles possibilités offertes par les instruments, les interprètes aimaient faire preuve de cette virtuosité inconnue jusqu'alors, et sollicitaient les luthiers, etc. La flûte signée Buffardin le fils est clairement parfaitement adaptée pour jouer les quelques œuvres connues de Buffardin, mais aussi le répertoire de Dresde à cette époque, et plus généralement de Saxe, donc la musique de Bach à Leipzig. Son diapason original, reconstitué par G. Tardino, car dans son état actuel le corps main gauche a été raccourci postérieurement, est de LA 402 Hz environ, et correspond à un ton de chambre. Il existait des corps plus aigus, pour d'autres diapasos, car le corps existant porte un N° 1.

4. Paris

Les innovations technologiques de Buffardin étaient donc connues jusqu'à Paris. Les aurait-il fait connaître lors de ses voyages dans cette ville ? En 1726, il joue au Concert Spirituel, à Paris (Brenet, M. 1900). Cette institution fondée l'année précédente par Anne Danican Philidor propose au public parisien d'entendre les

virtuoses des instruments les plus populaires, violon, flûte, cette dernière ayant particulièrement les faveurs de certains auditeurs, depuis qu'on a entendu un autre flûtiste, Michel Blavet. Buffardin s'y produira à nouveau en 1737 : « *Le sieur Buffardin [...] exécuta pour la premier fois un concerto de flûte* », annonce le *Mercure Galant* (1737, 1209), c'est à dire la gazette mondaine du Paris de cette époque. On ignore s'il s'est rendu à Paris tout spécialement pour ces concerts, ou si d'autres raisons l'y avaient conduit. Peut-être que le concerto qu'il y a joué était de sa propre composition, mais rien ne le confirme. Souvent le *Mercure* précise lorsqu'un musicien qui se présente au Concert Spirituel joue ses propres œuvres. Dans la mesure où Buffardin a mené une carrière plus tournée vers l'interprétation des partitions d'autres compositeurs, on peut supposer qu'à Paris également, il a joué une musique qu'il n'avait pas composée.

Buffardin semble avoir été apprécié à la cour de Saxe : son salaire est augmenté à deux reprises, de 500 à 800 thalers en 1733, puis à 1000 thalers par an en 1741, une somme très confortable pour l'époque, car certains musiciens pouvaient recevoir dix fois moins. S'agissait-il pour la cour de Dresde de s'assurer son service, alors qu'il aurait pu être tenté de rentrer en France, où il était également admiré ? En 1750, le roi de Saxe l'autorise à quitter son service, et à rentrer à Paris, avec la pension obtenue grâce à la requête mentionnée plus haut. Buffardin avait d'ailleurs demandé dans cette même lettre que son successeur, *le jeune Goetzel* soit engagé avec un salaire conséquent de 300 thalers. On sait par les *Mémoires du Duc de Luynes* (Dussieux-Soulié 1860-1865, vol 10, 298), que le 24 juillet de cette même année, dès son arrivée à Paris, il joue pour *Madame la Dauphine : J'entendis [...] le nommé Buffardin, qui joue parfaitement bien de la flûte allemande ; il est de Provence et étoit aussi de la musique du roi de Pologne depuis trente-huit ans. Il vient d'obtenir la permission de se retirer, et ce prince lui fait une pension de 1,000 écus.* C'est son dernier concert public dont nous ayons connaissance, donné alors par un homme de soixante ans environ. Hasse et la Faustina, amis et témoins de son mariage à Dresde, se produisent également dans ce concert.

Une anecdote curieuse illustre les dernières années de Buffardin. Dans le *Mercure Galant*, paraît en septembre 1764 une protestation de Buffardin, avec menace de procès contre [Charles] de Lusse (1720-1774). Ce dernier était un brillant flûtiste, très en vue à l'époque. La protestation concerne l'usage des quarts de ton sur la flûte traversière, que C. de Lusse aurait volé, et publié comme étant son invention. Difficile de savoir à quel point le plagiat était réel, car il n'est pas très difficile de trouver les doigtés pour les quarts de ton. Le procès semble n'avoir jamais eu lieu, mais il existe bien une pièce (figure 3) avec des quarts de ton pour la flûte allemande, à la fin de sa méthode (DeLusse 1761), avec une tablature des doigtés à utiliser et l'explication suivante : *l'Enharmonique [est] un genre qu'on*

pourroit particulièrement employer pour rendre ces Expressions fortes, pittoresques, qui pénètrent l'ame et la mettent hors d'elle même.

The image shows a page of a musical score titled "AIR A LA GRECQUE" by Charles de Lusse. The score is written for two staves, likely for flute and bassoon or similar instruments. The title is in all caps, and below it, the tempo is marked "In Genere spillo,". A subtitle in italics reads "C'est à dire, dans les Genres Diatonique, Chromatique et Enharmonique". The tempo is further specified as "Adagio." The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with the instruction "Da Capo." at the end of the final system.

Fig 3. Charles de Lusse, Air à la grecque, avec quarts de ton.

Alors que la vie de Buffardin est bien documentée, ses œuvres, assez peu nombreuses, le sont moins, attestant d'une carrière plutôt consacrée à l'interprétation de la musique des autres. Il nous reste un concerto, dont l'authenticité a été mise en cause malgré son nom qui figure sur le manuscrit, et une sonate en trio. Ces deux partitions sont tout à fait italiennes, suivant la mode à Dresde à partir des années 1730. Un premier livre de sonates, mentionné dans le catalogue Leclerc en 1742 est malheureusement perdu, jusqu'à nouvelle découverte. Mais ces quelques pièces soulèvent une question curieuse : Aurait-il

dévoilé une discrète influence turque, datant de son passage à Constantinople ? Les quarts de ton, dont la possibilité était connue bien avant lui en Europe chrétienne, étaient omniprésents dans les mélodies ottomanes. (Pour être précis, il n'existe pas de quarts de ton dans les maqams, mais des intervalles proche de trois quarts de ton, qui pour être jouables nécessitent la possibilité théorique de jouer des quarts de ton, qui n'apparaissent jamais dans la musique). Nul doute qu'un musicien comme Buffardin, rompu à la justesse subtile des tempéraments inégaux, non tempérés, était capable de les reconnaître dans les *maqams* utilisés à Constantinople, tant par la musique de cour que par celle des rues.

De même on peut s'interroger sur la curieuse seconde augmentée qui commence le troisième mouvement du concerto. Cet intervalle, en principe banni des mélodies occidentales, résonne typiquement orientalisant à nos oreilles, en ce qu'il rappelle certains *maqams*, par exemple le *hijaz*. Serait-ce une allusion autobiographique ? Ou tout simplement l'habitude de l'entendre à Constantinople aurait-il rendu Buffardin familier de cette tournure mélodique ?

Il meurt à Paris en 1768, âgé de 78 ans. Sa vie européenne commencée sous Louis XIV, au temps des courantes et des sarabandes, des airs de cour et des tragédies lyriques, s'achève quatre ans après la première visite de Mozart à Paris. S'il n'a pas fait école en France malgré sa célébrité, il est l'un des points de départ de la flûte en Allemagne, indubitablement. Alors qu'il venait du style de Lully et des autres Français, il a ensuite adopté le style italien, réalisant en réalité la synthèse des deux *manières*, car nous avons vu qu'il a toujours joué dans un style qui restait du goût des Français. Parmi tant d'autres, il est de ceux qui ont participé à la synthèse européenne dans laquelle l'inspiration personnelle des compositeurs l'emporte sur les particularismes régionaux. Ce style européen, qui réunit Telemann à Hambourg, Geminiani à Londres, Sammartini à Turin, Soler ou Scarlatti en Espagne, Hasse à Dresde, et bientôt Galuppi à Saint-Pétersbourg, est le terreau sur lequel le classicisme va bientôt naître, dans toute l'Europe et jusque dans les colonies les plus lointaines.

5. Remerciements

Mes remerciements les plus chaleureux vont à Giovanni Tardino, facteur de flûtes (<http://giovannitardino.it>) avec qui une collaboration étroite sur les flûtes et leur relation avec les musiques qui leur correspondent s'est établie depuis 20 ans. Je remercie également Leonard Schelb, propriétaire de la flûte Buffardin le Fils, ainsi que Peter Sphor, collectionneur qui l'a photographiée, pour m'avoir permis de faire figurer l'instrument dans ce article.

Merci enfin à la musicologue Janice Stockigt, pour les heures de discussion animée et chaleureuse à Melbourne, et les compléments d'information qu'elle a pu m'apporter sur Buffardin et les musiciens de Dresde.

Références bibliographiques

- Bach, Johann Sebastian. ms. 1735. *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*, ed. by H. Milford, 1929. London: Oxford University Press.
- Barre, Michel de la. ca 1735. *Mémoire [...] sur les Musettes et hautbois*, (ms. ca 1735). Paris: Archives Nationales.
- Brenet, Michel. 1900. *Les concerts en France sous l'ancien régime*. Paris: Fischbacher.
- Chéron, Élisabeth-Sophie. 1715. *Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant, [...] par les ordres de M. de Ferriol*. Paris.
- DeLusse [Charles]. 1761. *L'art de la flûte par M. De Lusse*. Paris.
- Dolmetsch, Carl. 1957. *Recorder and German Flute*. Proceedings of the Royal Musical Association, 83rd Sess. (1956 - 1957), pp. 49-63.
- Dussieux, Louis et Eudore Soulié. 1860-1865. *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758)*. Paris: Firmin Didot.
- Kittel, Johann Gottlob. 2008. *Lob-Gedicht auf die sächsische Hofkapelle*. Ed. Gerhard Poppe, reprint Ortus Musikverlag / Mercure Galant (Le), Paris, 1737.
- Kollpacher-Haas, Ingrid. 1962. "Pierre-Gabriel Buffardin: Sein Leben und Werk." *Studien zur Musikwissenschaft* 25: 298-306. Vienne.
- Mahaut, Antoine. 1759. *Nouvelle Methode pour apprendre en peu de tems*. Paris.
- Marpurg, Wilhelm Friedrich. 1754. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen*.
- Powell, Ardall and David Lasocki. 1995. "Bach and the Flute: The Players, the Instruments, the Music." *Early Music* 23 (1): 9-14.
- Quantz, Johann Joachim. 1752. *Essai d'une methode [...] Flute traversière*. Berlin.
- Stockigt, Janice B. et Jóhannes Águstsson. 2014. "Records of Catholic Musicians, Actors and Dancers at the Court of August II, 1723–32." *Royal Musical Association Research Chronicle*, p. 45.
- Stockigt, Janice B. et Águstsson Jóhannes. 2016. "The Visit of Members of the Dresden Hofkapelle to Bautzen: May 1733." *Clavibus unitis* 5: 1-12. Dresda.
- Volz, Berthold G. (ed.). 1924. *Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth*. Brief Friedrichs II. an Wilhelmine vom 26. Januar 1728, Leipzig.

- Wolff, Christoph. 1990. "The Identity of the Fratro Dilettissimo." In: the Capriccio B-flat Major', *The Harpsichord and its Repertoire*, 145–56. Utrecht.
- Wolff, Christoph. 2000. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: Norton & Company Inc.
- Zimmermann, J. 1940. *Die Flötenmacher Friedrichs des Großen*. Meisenbach, Wendelin.