

PRÉFACE

Jouer de la flûte à bec, quoi de plus facile ! Il suffit de souffler et on obtient tout de suite un son. Boucher et déboucher quelques trous, voilà déjà quelques notes; et en séparant ces notes avec une consonne, on peut jouer un petit air en cinq minutes !

Cette facilité n'est bien sûr qu'apparente, car en fait, il n'y a rien de plus difficile que de faire de la musique avec ... un jouet ou presque !

Observons un débutant adulte qui se prend de passion pour notre instrument . S'il n'a pas de guide, il va presque toujours presser les doigts sur sa flûte et s'y accrocher comme s'il avait peur de la faire tomber ; avant de souffler, il va inspirer comme s'il allait plonger pour nager cinquante mètres sous l'eau ; et il va enfin donner des coups avec sa langue pour attaquer les notes ... sans qu'elles puissent se défendre !

L'économie d'énergie, l'éloge de la douceur et de la lenteur , la souplesse et la décontraction au service de la musique seront plutôt mis en exergue dans l'ouvrage de Philippe Goudour qui est bien plus qu'un recueil d'exercices assorti d'un mode d'emploi.

C'est le résultat d'une recherche pédagogique originale exposée par un musicien-enseignant qui se consacre avec passion à la transmission de son savoir-faire.

Son expérience s'enrichit - et cet ouvrage aussi - d'autres pratiques artistiques : le chant, la sculpture, le théâtre, l'écriture, la composition musicale ...

Mais les discours théoriques sur la pédagogie deviennent stériles s'ils ne sont basés sur la pratique de l'enseignement. C'est un art qui ne peut se forger qu'à l'épreuve de l'expérience et ce, de manière interactive. Tout l'intérêt de cet ouvrage vient de là : ce qui est exposé dans les lignes qui vont suivre est mis en pratique depuis longtemps et « ça fonctionne ! ».

Je le constate depuis plusieurs années en écoutant de jeunes flûtistes, véritables musiciens en herbe qui sont précisément les élèves de l'auteur de cet ouvrage

Être à l'écoute de ses sensations, et de son chant intérieur... je n'en dis pas plus et vous laisse découvrir et savourer !

Jean-Pierre Nicolas

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Jean-Pierre NICOLAS pour sa relecture attentive et avisée de cet ouvrage ainsi que pour sa préface éclairée en guise d'ouverture...

AVANT-PROPOS

Le but de cet ouvrage est de donner les moyens à l'apprenti flûtiste de jouer mieux et plus vite en le préparant à la virtuosité. Cela ne pourra se faire qu'à la condition de refuser tout acharnement qui ne pourrait que nuire à la musique et à son interprète. Une réflexion préparatoire et des exemples ciblés seront destinés à développer la faculté de mieux comprendre et maîtriser son texte, en étant plus à l'écoute de ses sensations.... et pas seulement les doigts !

Le jeu à l'instrument est subordonné à un ressenti mental et corporel. On ne fera donc rien de bon si on n'entend pas tout d'abord le texte "du dedans" à partir de son chant intérieur. C'est un préalable. Nous ferons ensuite en sorte de mettre notre corps dans des dispositions de détente maximale propre à permettre à ce chant de se frayer un passage dans notre corps. Notre premier travail sera donc de ressentir au mieux ce que nous mettons en œuvre pour jouer. Trop souvent, nous nous engageons avec les yeux, qui, malheureusement, nous rendent facilement sourds à ce que nous jouons, et nous ne sentons pas notre corps, ni de l'intérieur ni dans son environnement extérieur. C'est qu'il y manque la perception du chant intérieur et la perception du corps et, qu'au lieu de nous permettre de nous approprier le texte, notre travail ne fait que repousser le plaisir d'une bonne maîtrise que nous pourrions en attendre.

Les exercices proposés dans ce livre ne prétendent pas aborder toutes les difficultés qu'on peut rencontrer dans le jeu sur la flûte à bec. Jamais ils ne remplaceront les gammes et les arpèges, les études et les traits d'orchestre. Mais ils développeront des dispositions physiques et mentales qui mettront le flûtiste sur le chemin d'une autonomie toujours plus grande et d'un plaisir toujours grandissant.

*

INTRODUCTION

Et maintenant, quelques précisions sur le bon moyen d'utiliser ce livre.

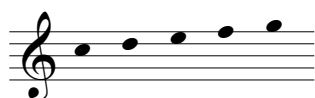
L'IMPORTANCE DU CHANT INTÉRIEUR

On commencera par ce qu'on pourrait appeler le « degré zéro » du jeu et on se mettra donc dans une position de disponibilité maximale face au texte à jouer. Cela suppose qu'il faudra considérer le texte avant tout comme une question à bien saisir et non comme une réponse à donner en toute hâte. **C'est en soi qu'il faut aller chercher les moyens de son désir. On s'interrogera donc sur ce texte, notes, rythme et si possible, intonation, afin d'élaborer un projet fiable. On ne fera rien de bon si on ne sait pas, au préalable, ce qu'on veut entendre.**

En conséquence, la plus grande attention sera portée à ce texte qui ne parle pas encore, mais qu'on se fera fort de faire parler, de faire chanter, de lui donner un sens. C'est, si l'on veut, la partie « solfège » du jeu, préalable indispensable à toute tentative de réalisation instrumentale. C'est aussi, plus globalement, la phase première de mentalisation du texte, c'est-à-dire de son appropriation. On se donnera donc le temps de vérifier que le texte parle à l'intérieur de soi. Il peut être nécessaire de le dire à haute voix, de le chanter à haute voix peut-être. Parfois même, il sera bien venu de se le réécrire mentalement, le but étant que ce texte puisse être en définitive entendu du dedans, en pensée seulement. Nous devons avoir plaisir avec l'intimité de notre pensée. C'est un vrai travail qui, malheureusement, est trop souvent ignoré. Jouer avec les yeux, essayer de passer directement du message visuel au message instrumental, est une injure faite au texte, à son interprète et à ses auditeurs.

Cette capacité à entendre le texte de l'intérieur nous fera apparaître une dimension qui touche à l'invisible, tout ce qu'il porte en lui jusqu'à son achèvement. Nous le tiendrons en nous, dans sa globalité. Pour s'en convaincre, il suffit de prendre une chanson connue, « Frère Jacques », « Au clair de la lune »... Arrêtons-nous aux premiers sons. Nous verrons que la chanson se déroule facilement en nous, sans qu'il soit nécessaire de l'articuler vraiment. Mais elle est là en nous, dans sa globalité. C'est cette globalité, ce lien entre le début et la fin, qui est responsable du mouvement qui anime la musique. **Ce lien doit devenir conscient, quand on est interprète.**

Prenons encore l'exemple :



Nous remarquerons que le sol final marque bien le terme de l'élan, l'endroit où l'on va, que l'on connaît déjà et qui constitue comme un appel qui justifie comme a posteriori toutes les étapes que nous avons dû franchir pour y parvenir, c'est-à-dire : do, ré, mi, fa. D'une certaine façon, on part de la fin.

C'est donc cette dimension du chant intérieur qu'il nous faut installer et qui est la condition d'un jeu fluide et libre. En revanche, en l'absence de ce chant, on verra se former des crispations mentales et corporelles, plus ou moins détectables, qui handicapent le jeu.

À ce stade d'élaboration du projet, nous ferons en sorte de le simplifier, de nous le dire « fastoche ». En effet, nous devons retirer tout ce qui pourrait en alourdir l'élan. Le « fastoche », loin de marquer du désintérêt, installe plutôt une distance éveillée par rapport à ce que l'on fait. Nous serons efficaces avec un minimum d'efforts. Nous ferons donc ici l'expérience d'un esprit détendu, d'une pensée fluide. Les notes nous paraîtront légères, faciles, sans poids.

C'est ce projet que nous allons ensuite essayer de traduire en sons instrumentaux et il n'y a pas de raison pour que nous n'y parvenions pas. **Nous remarquerons aisément que ce que nous nous chantons intérieurement, et la manière que nous avons de l'entendre, détermine de façon quasi fidèle, ce que nous devenons capables de jouer.** Elle influe directement sur le corps. Si nous pensons notre texte de façon laborieuse, notre jeu ne sera pas libre.

Il suffit d'en faire l'expérience...

Jouons une phrase consciemment, de différentes façons, étonnée, fâchée, inquiète, désabusée, amoureuse, pressée, épuisée etc. Dans le cas où ce texte ne serait pas entendu de l'intérieur, nous n'arriverions tout simplement pas à le faire. Et comme cela ne coûte rien, essayons de sentir ce que cela induit sur le plan corporel. Nous constaterons que le corps se met spontanément au diapason de notre esprit. En devenir conscient, c'est se donner la possibilité de jouer avec son corps et son esprit et de développer ainsi sa vraie liberté d'interprète, dans une position de détente ouverte au plaisir. Les anciens étaient très avertis sur les liens entre le corps et l'esprit. Férus de rhétorique, ils n'avaient de cesse de se donner les moyens d'incarner leur discours qui, donc, était aussi bien un discours verbal qu'un discours corporel et sensoriel. Ils formaient une véritable obligation à cette théâtralisation de leur jeu. (cf. *Discours sur la rhétorique musicale, de Pierre-Alain CLERC, en accès libre.*)

LA COLONNE D'AIR AU SERVICE DU SON

Au niveau du souffle, nous viserons à la même détente. Si nous poussons la flûte vers l'intérieur de la bouche, nous devons rencontrer les dents du haut. Les dents ne sont pas serrées et la mâchoire inférieure est très détendue et juste un peu ouverte. Il est intéressant de constater, à ce sujet, que flûte se dit flauto, fluyte, Flöte et autres variantes, dans de très nombreuses langues du monde. Sa prononciation a, en quelque sorte, sédimenté la sensation que procure l'acte de souffler ! Disons « flûte » en laissant les joues se gonfler naturellement, et nous aurons fait l'expérience d'une bonne embouchure.

**

Le souffle est en mouvement et doit nous aider à sentir le trajet intérieur que font les notes lorsque nous les jouons. De la même façon que la pensée est en mouvement, que la phrase est en mouvement, le souffle est en mouvement. Là où nous étions au début d'une phrase, nous n'y sommes plus quelques instants plus tard. **Le même phénomène est perceptible sur la durée d'une seule note prise isolément.** Le son se déplace, mu par le souffle et le mouvement de la pensée. Il n'y a rien de plus frustrant, pour soi et pour l'auditeur, qu'un sur-place figé du souffle et de la pensée. Détente donc, et l'on sentira comme un léger appel du bas du ventre, très tendre et subtil, qui fait que la musique sera appelée vers nous et non poussée à l'extérieur. À l'expiration, on apprendra à sentir, paradoxalement, que le ventre se gonfle légèrement. Pour s'y exercer, nous imiterons volontiers le meuglement de la vache ou nous nous transformerons en fusée au décollage qui s'appuie sur le sol en crachant son feu. Nous aurons présent à l'esprit ce rappel utile de Nikolaus Harnoncourt dans son « Langage musical » que, pour les anciens, à la base du beau son, se trouve parfois le son laid, car on ne cherche pas le Beau mais le Vrai.

Sur la flûte à bec, les muscles expiratoires ne sont donc jamais tendus au point de devenir durs. On apprendra à sentir la souplesse de ses muscles, leur flexibilité dans ce mouvement d'appel dont nous avons parlé. Si l'on joue assis, on évitera de cambrer le dos, on se reposera au contraire agréablement sur les vertèbres lombaires, les reins. Les épaules seront basses et les bras décollés du corps pour maintenir l'ouverture thoracique qui est nécessaire au soutien.

Il faut donc créer au niveau de l'embouchure, le même détachement que pour la pensée. Une légère distance se dégage entre soi et l'instrument et si celui-ci peut être considéré comme un prolongement du musicien, cela ne se fait pas sans une véritable articulation, c'est-à-dire un saut dialectique qui fait que le musicien ne se confond pas totalement avec son instrument, mais qu'il garde au contraire la possibilité de jouer avec lui. Les joues se gonfleront naturellement, mais resteront légèrement toniques. Un peu d'air se glissera entre les dents du haut et la lèvre supérieure lorsque la pression sera assez forte. Cela aura pour effet de placer le son dans le nez et d'éviter une émission par la bouche, plus exactement, par la gorge, qui entrave le jeu. **C'est en effet par une perception permanente, plus ou moins consciente, des sensations vibratoires dans le nez et dans les yeux que se modèlera le son dans le plus grand confort, facilité et plaisir.**

PREMIÈRE PARTIE

Cette première partie d'exercices n'obéit à aucune progression prédéfinie. On s'y promènera donc au gré de son humeur en choisissant par exemple un exercice en fonction du ou des doigts que l'on souhaite travailler. Les exercices visent à faire sentir tous les doigts des deux mains, soit pris isolément, soit travaillant en synergie avec d'autres doigts. Chacun jugera du temps qu'il consacra à un exercice, sachant qu'une certaine persévérance favorisera plus facilement l'émergence d'une nouvelle sensation. On pourra faire travailler une main, puis l'autre. Après avoir travaillé les mains séparément, on s'entraînera sur les exercices de synchronisation des deux mains dont on comprendra vite qu'ils ne sont pas si difficiles que cela.

Puis on trouvera des exercices destinés à bien faire sentir le mouvement du pouce dans les passages dans l'aigu.

Quelques exercices feront sentir le mouvement de rotation du poignet que nécessitent quelques doigtés avec demi-trou comme le fa dièse grave, le sol dièse grave ou le do dièse médium. Le mouvement qui les commande est un mouvement de pronation-supination qu'on connaît bien de « Ainsi font, font, font, les petites marionnettes... » et qui doit se faire de la façon la plus souple et économique possible, en inclinant légèrement l'angle de la position de la main droite sur la flûte et en glissant, sans les soulever, l'annulaire ou l'auriculaire, en prenant le pouce comme pivot.

Suivront quelques exercices sur le travail des trilles.

*

Les doigtés sont ceux de la flûte à bec alto au doigté baroque.

Le code retenu pour désigner les doigts est le suivant : P123/1234

Les doigtés de substitution sont indiqués au-dessus de la portée. Ils sont valables pour toute la séquence.

Les altérations suivent les règles classiques d'écriture.

Les doigts en mouvement sont indiqués au-dessous, entre parenthèses. Il ne s'agit là que de suggestions. Chacun doit faire le chemin vers ses propres sensations. Le tout est de se questionner sur ce que l'on ressent.

Les exercices reposant sur la répétition, on n'hésitera pas à enchaîner plusieurs fois la série de notes de base. Ainsi, l'exercice étant proposé comme ceci :

Pourra être interprété de cette façon :



Vous verrez qu'en peu de temps, un peu d'entraînement, il vous suffira de chanter un passage mélodique pour vous en représenter aussitôt mentalement le geste de réalisation. Vos doigts seront comme prédisposés à la bonne exécution de votre projet mental. Vous prendrez alors goût à inventer à l'infini vos propres combinaisons et à analyser et solutionner les difficultés que vous pourrez rencontrer dans les textes du répertoire.

Avant de commencer, on pourra secouer les bras comme si on voulait les égoutter. Cela aura pour effet de chasser des tensions qui pourraient rester dans les mains.

Et maintenant, au travail ! Mais prenez encore ce conseil : soyez sérieux, mais pas trop. Ménagez-vous un espace de jeu, cette distance qui vous garantit un bon quant-à-soi. Ce qu'on pourrait formuler ainsi : faites semblant de travailler, ce sera la meilleure façon de faire semblant de vous reposer !

Main gauche...

① (12/)

② (12/)

③ (P/)

④ (12/)

⑤ (P2/)

⑥ (12/)

⑦ (P3/)

⑧ (12/)

⑨ (13/)

⑩ (P23/)

⑪ (13/)

⑫ (P1/)

⑬ (13/)

⑭ (P13/)

⑮ (13/)

⑯ (12/)

⑰ (P/)