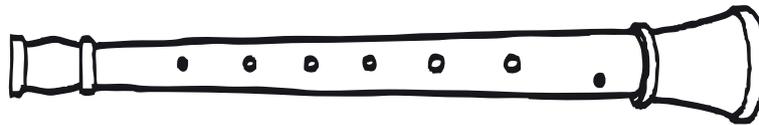




Le clari / Eth clarin



De Bigorre - De Bigòrra



Sergi Llana Mur



Pierre Rouch

Sommaire / Sommari

Remerciements / Mercejaments.....	5
Prologue / Prològ.....	7
Préface / Prefaci.....	13
Introduction / Introduccion.....	15
Les auteurs / Eths autors.....	17
Théorie musicale / Teoria musicala.....	19
La respiration / Era respiracion.....	19
Concept de base / Concèpt de basa.....	20
Le doigté / Eth didat.....	21

Module / Module:

1. Pyrénées / Pirenèus.....	23
Information / Informacion.....	23
Théorie musicale / Teoria musicala.....	25
Exercices / Exercicis.....	27
Etude / Estudis.....	31
Répertoire / Arrepertòri.....	34
2. Le clari / Eth clarin.....	37
Information / Informacion.....	37
Théorie musicale / Teoria musicala.....	39
Exercices / Exercicis.....	41
Etude / Estudis.....	44
Répertoire / Arrepertòri.....	47
3. Graire - Trompa - Aboès / Graire - Trompa - Aboès.....	51
Information / Informacion.....	51
Théorie musicale / Teoria musicala.....	57
Exercices / Exercicis.....	59
Etude / Estudis.....	65
Répertoire / Arrepertòri.....	68

4. Les anches / Eras espiulas	75
Information / Informacion	75
Théorie musicale / Teoria musicala.....	80
Exercices / Exercicis	82
Etude / Estudis.....	85
Répertoire / Arrepertòri	88
5. La facture instrumentale / Era factura instrumentala	93
Information / Informacion	93
Théorie musicale / Teoria musicala.....	96
Exercices / Exercicis	98
Etude / Estudis.....	103
Répertoire / Arrepertòri	106
6. Stages et rencontres / Estagis e arrencontres.....	111
Information / Informacion	111
Exercices / Exercicis	112
Etude / Estudis.....	116
Répertoire / Arrepertòri	120
7. Nouveaux répertoires / Naus arrepertòris	123
Information / Informacion	123
Répertoire / Arrepertòri	124

A Paul Massey, Xavier Vidal, Pauline Chaboussou, Ignasi Ros et Mariano Pascual.

A Jean-Paul Ferré (traduction Occitan) et Alem Alquier (Éléments graphiques).

A Nathalie, Thomas et Mathilde.

A Jordi Prió pour la conception et la mise en page de ce livre.

A Anabel et Eloi.

A tous ceux qui nous ont aidé à ce que ce projet soit une réalité.

A totis eths que mos an ajudats nà realizar aqueth projècte.

Prologue / Prològ

Du rite au rite

Proposer aux musiciens de tradition orale des méthodes, des partitions pour permettre la ressource musicale, sa transmission n'est en rien anodin. Les auteurs de ce projet relèvent, à leur tour, un défi, conscients qu'ici, se révèle une mutation due à une perte. La perte des processus de ritualisation et avec eux, l'immersion, la transmission, les longs apprentissages, la maîtrise et la virtuosité.

En rien spécialiste du hautbois, il m'a cependant été demandé, pour cette raison même, de rédiger un texte, un avant-propos introduisant un corpus de partitions de musiques traditionnelles. Le choix des initiateurs de cette méthode à mon endroit porte déjà un sens : probablement ne sera-ce pas d'une réflexion centrée que pourront émerger les solutions favorables à la transmission mais par l'apport de réflexions, tentatives, expériences, rencontres, toutes choses ouvertes. S'imposait ainsi, naturellement, l'abord du sujet par ce qui tend l'existence des pratiques, ce qui conditionne leur vie. En fait, parler de nous, de ce qui nous fait, de ce que nous fabriquons, de ce que nous émettons.

Oral/écrit, deux univers

La vibration participe fondamentalement de notre univers. Diverse. Dans cette multiplicité, les sons, les musiques au sein desquels nous sommes immergés. Depuis l'aube de l'humanité sans doute, à tous grands ordres humains, à toutes ses manifestations, les mondes du son ont été associés.

Par ces ordres, par leurs manifestations, le musicien tient une place particulière, lui qui accompagne, illustre, provoque, induit. Une frange, une extrême minorité de musiciens occidentaux et une poignée d'orientaux « jouent savamment ». L'adverbe, choisi sur nos terres empreintes de rationalisme récent dans l'histoire de l'humanité et dans notre propre histoire, affirme un net cloisonnement des supports des pratiques si ce n'est des compétences. Pour le reste du monde musical, c'est-à-dire pour l'immense majorité des musiciens et leurs musiques des plus complexes ou riches, le mode de transmission mimétique, la transmission orale, s'est imposée ou a perduré ne retenant, n'explorant pas la « mémoire externe », l'écrit.

C'est un aspect majeur. Le monde musical est immensément oral. Et depuis très peu d'années, et enfin, pour les plus grands interprètes savants, les grands musiciens de tradition orale n'ont strictement rien à envier à leur propre virtuosité et à leurs savoirs.

Fondement des sociétés, le rite, son existence nécessaire

Nombre « d'images », depuis l'aube de l'humanité, montrent « l'homme soufflant », le « sonneur ». Celui qui, par le souffle, crée la vie, convoque les puissances éternelles aux côtés de l'homme. Nos représentations psychiques ont permis de compenser chez le sapiens ce que Eccles nomme la déprogrammation partielle de nos cerveaux (John Carew Eccles. « Evolution du cerveau et création de la conscience »). Au sein du règne animal ou au sommet de sa pyramide, le sapiens sait, lui, qu'il « est » au monde. Il sait l'inéluctable à cause ou grâce à l'évolution qu'a subie son encéphale et qui a induit cette fameuse déprogrammation partielle. Il sait l'abîme qui se trouve au devant de sa route. Considérer le néant est une situation insupportable en l'état. Il se condamne, pour se donner perspective, courage vital, à construire des fonctions nécessaires, contraignantes lui permettant l'évitement de l'inconsidéré. Par commodité et raccourci, nous allons ici les nommer rites.

Rites posés, structurés, agencés autour, avec, par, pour les mythes fondateurs, les mythologies, les épopées premières, les croyances, les religions, les spiritualités... Cela peut aller, pour nombre d'entre nous, jusqu'à la superstition. Notre besoin d'éternité ne se joue-t-il pas

certains matins dans le contournement d'une échelle, l'évitement d'un chat noir, la fermeture d'un parapluie avant le seuil, quitte à recevoir quelques gouttes, l'ajustement du nombre d'invités pour ne pas être treize à table. Personne n'y croit (!), mais nous savons tous, en Occident, dès l'enfance, notre signe zodiacal. Ces signes célestes nés voici 4 ou 5 millénaires du côté de la Mésopotamie, ces signes, prémices de nos « sciences » réputées exactes (« exactes », adjectif revendiqué le plus souvent par d'autres que ceux qui développent ces connaissances, ces explorations – notamment physiciens et astrophysiciens distants d'une telle prétention).

Dès que l'homme sait, il ritualise avec l'aide, entre autres, des outils immatériels, éminemment énigmatiques donc, les plus courants qui l'environnent, le son, la musique. Musiques sacrées, musiques de transe, musiques militaires, elles qui portent à la dernière extrémité. Sans exhaustivité évoquons simplement, dans les « musiques fonctionnelles », expression toute occidentale, les musiques de « passage », celles associées aux rites liés à la reconnaissance par sa société du jeune arrivé à l'âge adulte, celles liées au mariage, à la mort ; les calendaires, encore des passages, le renouveau, la ou les chansons du mai, les musiques accompagnant les fêtes de la nuit la plus courte, etc. Evoquons celles, majeures, qui assurent la continuité d'une société, son renouvellement, assurent la rencontre, ritualisent les comportements reproductifs en rendant « les parades » – la danse, le bal, l'aubade, la sérénade - toutes honorables, supportables dans les sociétés à la fois soumises et porteuses de leurs préceptes, de leur observance aux règles.

Hier, nous avons, Occidentaux, délaissé nos rites pour d'autres voies (tendant probablement à des rites en devenir, mais désacralisés pour l'heure ?), ignorant sans doute les risques à faire fonctionner nos encéphales partiellement déprogrammés dans un univers dès lors aux perspectives bien courtes, replaçant l'abîme en perspective. Aujourd'hui, les autres peuples sembleraient vouloir nous emboîter le pas, mondialisation et médias accessibles d'un clic, modernité oblige.

La transmission

Et voilà que se profile le problème de la transmission. Dans une société de transmission orale, aux fonctionnements, aux quotidiens ritualisés, la grande partie de l'activité de chacun répond aux exigences attendues dans, par et pour la niche écologique. Et le musicien, tout à ces exigences, y répond par sa participation. Apprendre, montrer et consacrer aux rites en reproduisant les répertoires sus.

Sans mémoire externe, autrement dit sans partition, une partie importante de la vie du musicien est ainsi vouée au jeu permettant mémorisation, maîtrise, virtuosité. Dans un contexte de « société rituelle », entre l'apprentissage, la répétition et les « représentations publiques », ou plutôt manifestations rituelles, nul souci de mémoire. Le quotidien est si intensément consacré au jeu qu'il suffit à entretenir et développer.

Et le hautbois dans tout cela ?

Oh, une hypothèse. Le nombre de bergers dans une société donnée fut, et est encore dans nombre de sociétés traditionnelles, sur notre globe, non négligeable. Avez-vous déjà gardé un troupeau ? Moi, oui. Bien jeune. Durant des vacances d'été. Des brebis et quelques chèvres mêlées perdues dans quelque massif des Cévennes héraultaises. Je vous assure qu'au bout d'un temps, et avec un ou deux chiens efficaces et, eux, vraiment à peine partiellement déprogrammés dans la chaîne évolutive du vivant, les durées apparaissent longues. Observer la nature, surveiller le troupeau proche du « bartas » d'un œil inquiet au début puis distrait assez vite et l'ennui, dans cette solitude, survient.

Solitude et ennui, moteurs essentiels de l'imaginaire et du faire. [Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire là-dessus aujourd'hui sur l'élevage – éducation de nos rejetons asservis « aux activités » dans la perspective de la transmission. Tant à dire de l'école à l'école de musique/conservatoire (lieux aux fonctionnements et modes de pensée si proches de leur grande soeur,

représentée par l'éducation nationale), aux clubs multiples et aux outils du numérique mis à disposition pour boucler la boucle pour que surtout l'enfant soit activé, sollicité, surtout, ne connaisse pas cette chose redoutable qui pourrait être l'ennui – voir là-dessus les théorisations pas si anciennes que cela de l'Eglise catholique, toute formatrice au sein de ses lieux d'enseignement, qui considérait l'ennui comme la mère de tous les vices et pour les rejetons, la porte ouverte à la masturbation, manifestation première de l'ennui ; porte de la condamnation de l'âme. Notion que l'on retrouve encore en psychiatrie d'ailleurs dans l'observation comportementale des patients].

L'ennui est un moteur puissant. Essentiel de l'imaginaire et du faire. J'ai, auprès de mon troupeau, toujours du bois à portée de main, de la liane quelconque et si je n'ai pas à proximité du roseau ou du bambou, certaines pailles font l'affaire. Dans ma poche, en bon paysan, toujours un canif. Du sifflet à l'appeau, je passe vite aux flûtes, clarinettes et hautbois. En plein air ce dernier sonne, puissant. Je suis moins seul. J'envahis et participe à l'espace que j'embrasse, aux mystères des forces de la nature qui me submergent. Elfes, satires, déités accompagnent mes pas, prennent vie par mes sons, prennent part, corps dans mon « rite ». J'imité des sons et des airs entendus et puis, j'en invente. De retour, je montre, j'échange, j'anime fêtes de famille, fêtes votives, au gré des événements « sociétaux ». Je trouve un maître qui m'enseigne, me guide.

A la surface du globe et en raison même de l'habitat, des vallées, des diversités culturelles induites par les éloignements d'abord géographiques, la diversité de la facture d'un instrument appartenant à la famille du hautbois est proprement stupéfiante (comme pour bien des familles instrumentales). Le fondateur et directeur de MÚSIC que je suis, ce musée des instruments et cultures du monde à Céret, porte une attention toute particulière à la famille des hautbois. Dans nos fonds de collection, au moins 700 instruments lui appartiennent. Et, j'en suis convaincu, cela ne représente qu'une part modeste du tout, je veux dire de la diversité des instruments qui composent cette famille. La diversité des cultures, les niches écologiques, ont permis, occasionné la multitude de variantes, variantes organologiques, diversités et multitude des répertoires.

Convulsions. La perte, le deuil

Mais ici, aujourd'hui, qu'est devenu mon troupeau de quelques bêtes. Il faut à présent au moins 200 têtes pour être viable et les pâtures sont délimitées par des grillages hauts portés par des piquets. Tous matériels subventionnés par l'Union européenne. Alors garder un troupeau a changé de nature ; en lieu et place des soirées, veillées, fêtes votives, l'électricité a amené électrophones, télévision, chaînes hi fi, amplificateurs monstrueusement puissants, bien plus puissants que le plus gueulard des hautbois. Pourquoi passer des heures, qui d'ailleurs ne sont plus disponibles puisqu'un troupeau ne se surveille plus comme autrefois, à s'ennuyer et faire et imaginer si cela ne débouche pas sur le partage. Partage sous tendu par le développement des affects et des besoins de sa société. Les occupations rituelles des niches écologiques ont été violemment, soudainement modifiées. Violemment simplement en raison de la courte durée de « transition » d'un monde à l'autre. Nulle nostalgie, juste un constat. A l'image de l'homme marchant, se déplaçant durant des millénaires « au pas du cheval », la voiture automobile a embarqué tout à coup notre univers dans une course effrénée. Electricité, électronique et motorisation ont grandement participé au changement de nature des sociétés en pulvérisant les distances, les espaces. Pour l'homme, le seul éloignement qui demeure ne se situe-t-il plus guère qu'au niveau céleste ? La notion d'apprentissage mimétique, longue, pour une société qui n'attend plus les mêmes sons, qui s'est détournée de ses rites premiers, expérimentant que le temps et l'espace sont à présent une dimension relative, condamne une pratique, soit à une évolution, une mutation, soit à une disparition.

Réinventer son rôle.

Le musicien traditionnel, paupérisé par un environnement qui ne lui offre plus une capacité suffisante de mimétisme, de transmission orale et de jeu en public pour accéder à une maîtrise d'un répertoire, son apprentissage et sa mémorisation, doit trouver d'autres outils, d'autres moyens. Les plus immédiats, en Occident : s'accoler à la transmission des musiques dites savantes. Ecrites.

Une contrainte pour le musicien traditionnel, passer de l'oralité à l'écriture – lecture. Intégrer donc, pour les apprentis musiciens, les lieux consacrés pour ce type de transmission, les conservatoires et écoles de musique. Une perte aussi pour ce musicien dans la mesure où le jeu, l'apprentissage, ne sont plus destinés à s'inscrire de fait dans un contexte sociétal, spirituel, sacré,.....

A la dilution d'un environnement propice assurant la coutume, s'ajoute la rigidité, ou, en plus consensuel, les conditions d'accueil, les contenus de ces lieux d'enseignement. Infiniment souvent, l'enseignement est fondé sur un préalable : la formation musicale.

Cette formation musicale qui n'est trop souvent que l'apprentissage du solfège tant il est difficile pour l'enseignant de s'extirper de ses rites sans se mettre en danger lui-même avant tout, tant il est périlleux de chercher une autre perspective, un autre point de départ, un autre univers possible, c'est-à-dire, ici, de transmettre d'un autre manière que celle qu'il a subie ou expérimentée ou dont il a bénéficié suivant la nature de l'élève qu'il fut. Au futur enseignant à qui l'on a inculqué le solfège tel un préalable fondamental, il sera bien redoutable de lui réclamer d'ouvrir son cours sur les éléments de culture plus large, non perçus de même importance au temps de ses classes – la reconduction est ici encore une ritualisation. Je suis rassuré sur l'avenir puisque je reconduis, perspective sempiternelle. Il est vitalemment rassurant de transmettre tel qu'on nous l'a enseigné, cela participe d'une forme de re-programmation.

La formation solfégique, donc, pose un vrai problème à l'univers traditionnel. Comme il devrait le poser à la totalité des formateurs et à l'ensemble des apprentis.

Et pour cause. A priori, norme-t-on parole, écriture, lecture, syntaxe avant que d'en avoir le besoin (il suffit de considérer les raisons et contorsions des évolutions de la langue française à travers ses grands « réformateurs » ne serait-ce qu'entre le XVI^e et aujourd'hui) ? Bredouiller un langage, chuter, se relever, chuter à nouveau tel l'enfant faisant ses premiers pas, écouter et reproduire et se tromper sont bien en amont de l'apprentissage « scolaire, savant ». Bien avant que de passer aux signes, aux règles inscrites dans le marbre – si intensément dans le marbre que nous avons un mal infini à concevoir une quelconque évolution de l'orthographe.... rite, quand tu nous tiens - et dont nous avons tous appris par cœur nombre de résumés puis de volumes entiers, les enfants ont acquis un bagage immense par l'expérience de la parole et son écoute, par la rectification intuitive, par la confrontation, par l'exemple quotidien et les ajustements parentaux multiples et récurrents eux aussi oraux. Comment peut-on encore avoir la volonté de transmettre sans avoir la conscience que, déconnecté de l'envie, de l'usage, du besoin, tout apprentissage est au minimum rébarbatif, peu productif voire improductif, pour ne pas dire stérile pour nombre d'élèves, d'enfants. Oui, il y a toujours ceux qui, quoiqu'il arrive, ingurgitent, progressent. Vous remarquerez qu'il s'agit de ceux qui, dotés d'un enseignant calamiteux (si, si cela existe) évoluent favorablement quand même ; Ceux que l'on appelle sans doute les « doués ». A croire qu'un prof remplacé par un épouvantail ne les empêcherait en rien de progresser quand même. Ceux qui jonglent avec les deux intelligences essentiellement reconnues et mises en valeur par l'éducation nationale sur les huit à dix-neufs (et encore je ne tiens pas compte de travaux en cours qui profilent d'autres chiffres encore plus élevés !) discernées par les chercheurs compétents dans ce domaine.

Pour le reste...on laisse en friche le plus grand nombre de nos rejetons dans nos systèmes éducatifs. Et parmi eux, ceux qui, au mieux, dès l'adolescence atteinte, ne toucheront plus jamais un instrument. Enonçant tous le même constat. L'impossible solfège. Pourquoi m'intéresserais-je à faire des pâtés sur quelques misérables lignes si, en amont, je n'en pres-

sens pas l'intérêt, si je n'en vois ni le besoin, ni les avantages, ni le « plaisir-sous-tendu-par-l'effort » (indissociables dans la transmission, dans l'élevage du sapiens, les conditions du jeu ne peuvent ici être omises en tant que rôle moteur) qu'ils apportent dans ma pratique ?

Et pourtant, aujourd'hui, contexte sociétal nouveau oblige, il faut bien des sources. Puisque les sources orales se tarissent, que le contexte sociétal n'est plus propice, les sources écrites et les méthodes sont sans doute une issue, une voie.

Des Pyrénées au monde. Réinventer le rite.

Lors de discussions avec les initiateurs de cet ouvrage, partir du monde pour arriver au Pyrénées semblait naturel. Mais mon stylo m'amène à renverser la situation. Ce sont les musiques traditionnelles occidentales qui, les premières, éprouvent la perte des rites porteurs. Et tous experts connus nous indiquent que mondialisation et « toile » embarquent les autres sociétés dans une mutation probable vers la perte des comportements rituels structurant leur culture. Élément complémentaire redoutable. Ces experts disent tous que l'attrait de l'Occident, l'aura de sa culture, incitent ces peuples à délaisser leurs propres instruments et musiques pour « être moderne », pour faire à l'européenne [un néo-colonialisme induit ?].

Alors sans doute ne sera-ce pas en recherchant dans le reste du monde des solutions pour la transmission que les vallées pyrénéennes trouveront de nouveaux modèles – ce qui ne veut en rien dire qu'il convient de ne pas regarder, chercher, côtoyer, donner, échanger avec le reste de l'univers, bien au contraire -. Les clés de la transmission, aujourd'hui, se trouvent en osant passer par l'écriture. Soit. Cependant, la création de signes fondamentaux, les symboliques portant perspectives / cohésion, les modes de fonctionnement en résultant et, avec eux, les musiques associées, intriquées, ne seront-ils pas les seuls à permettre à nouveau le nécessaire aux sapiens que nous sommes toujours ?

Paul Macé

Fondateur - Directeur de MÚSIC - Musée des instruments - Céret.



Préface / Prefaci

Les Pyrénées représentent un véritable «conservatoire des traditions hautboïstiques» et les initiatives de travail transfrontalier, comme celle de l'édition de cet ouvrage sont remarquables et à encourager. Les recherches ont montré que dans cette aire pyrénéenne nous trouvons une grande variété de hautbois populaires. Cette diversité organologique s'accompagne d'une richesse des répertoires autour de rites anciens et divers (carnavals, passa carrièras, charivaris ou processions...)

- Aujourd'hui de nouveaux rituels s'approprient ces répertoires anciens: bals traditionnels revivalistes, passe rue à succès (ces instruments réinvestissent l'espace public), rencontres, échanges culturels trans-pyrénéens, expérimentations musicales, créations, improvisations, musiques actuelles, spectacles, scènes...
- Depuis les années 1970, existe un mouvement formidable de découvertes et de restitutions des anciennes musiques traditionnelles: mouvement folk, associations de collecteurs. Des associations participent à la diffusion d'ouvrages ou d'enregistrements... Ce mouvement associatif a dès le début valorisé la transmission.
- La transmission qui ne se faisait plus «au naturel» dans les rituels villageois, a été prise en charge par les associations, au travers d'ateliers ou de stages. Ce mouvement associatif a parfois été soutenu par les collectivités locales et les Régions et des liens ont pu se faire avec les institutions d'enseignement: écoles musique, conservatoire...

Ce n'est pas parce que les musiques de traditions populaires sont rentrées au conservatoire, qu'elles se sont transformées dans leurs esthétiques et leurs modes de transmission. Elles y sont rentrées avec l'idée que leurs modes de transmission (oralité, rapport particulier au corporel, au chant, à la danse) pouvaient générer une nouvelle pédagogie de la musique, plus ouverte. Que les pédagogies mises en œuvre par les musiques traditionnelles pouvaient apporter un renouveau à l'enseignement musical en général, toutes disciplines confondues (autant celles des musiques «anciennes» que classiques, que du jazz, que des musiques dites «actuelles»...)

Comment, dans cette mutation des musiques traditionnelles, sont utilisés les nouveaux outils actuels de la communication (livres, enregistrements, Internet, partitions, photographies...)? Comment les néo musiciens traditionnels réutilisent le document gravé, photographié, filmé, écrit, pour restituer une musique jouée oralement? La question de «Va et vient» permanent entre oral et écrit a été étudié largement depuis plusieurs années. Ce rapport entre écrit et oral existe depuis longtemps. A noter qu'il existe des traditions de musiques populaires dont la pratique se base depuis longtemps sur la partition (tradition provençale autour du galoubet ou catalane autour de la cobla). Depuis la création du mouvement orphéonique, les classes populaires ont pu accéder aux supports des partitions, carnets de bals, recueils ou transcriptions de tablatures. Un fonds important des musiques populaires a été noté par le mouvement des folkloristes des 19ième et 20ième siècles. Comme pour ces traditions populaires anciennes de l'écrit, aujourd'hui l'utilisation de partitions, de recueils de chants, de photographies, d'enregistrements sonores et audiovisuels, de l'Internet... représente le travail quotidien pour les musiciens amateurs ou professionnels des nouvelles musiques traditionnelles.

La diffusion des répertoires, et des styles qui lui sont propres, est souvent faite avec la publication de recueils, la plupart du temps accompagnés d'enregistrements. On ne peut pas parler exclusivement de méthodes. Plutôt de cahier de répertoires, parfois présentés avec des difficultés croissantes, ce qui peut les rapprocher de l'idée de méthode. La présentation d'exercices n'est pas systématique, comme c'est le cas ici dans ce recueil présenté par Rouch et Llana. Certains auteurs préfèrent envisager la progression technique en présentant des

répertoires à la technicité instrumentale de plus en plus importante au fil du recueil, cette conception voulant être plus dans l'esprit de l'ancienne tradition populaire pour laquelle l'exercice n'existait pas mais les répertoires étaient abordés en fonction des contextes et des rituels, (parfois avec l'aide d'un «maître» ou d'un aîné, mais pas toujours avec une méthode de type scolaire).

Oui, les postures des musiciens traditionnels actuels sont très variées: d'une pratique entièrement orale à une pratique solfégique et plus académique. Oui, les musiques purement de transmission orales sont souvent plus aptes à générer la variation mélodique, de tempérament, l'élasticité rythmique...que celles qui se basent sur des codes écrits ou gravés. Toutefois, nous ne pouvons pas nous passer d'une diffusion large des documents proposés par les uns et les autres. Avec cette documentation riche et variée (écrite et/ou enregistrée), les musiciens actuels, comparent, échangent, élaborent des stratégies, créent des styles. C'est dans ce mouvement que Pierre Rouch et Sergi Llena se sont rencontrés, en montrant encore une fois que les Pyrénées ne sont pas une frontière mais, naturellement, une région formidable d'échanges culturels, en particulier pour les amateurs de hautbois et des musiques de traditions populaires.

Xavier Vidal :

Collecteur et musicien, professeur-coordonateur du département de musiques traditionnelles du CRR de Toulouse.

Cardaillac le 11 février 2017



Introduction / Introduccion

Cette méthode « hautbois des Pyrénées » porte sur quatre instruments des Pyrénées Centrales : Le clari de Bigorre, le hautbois du Couserans, la trompa de Ribagorza et le graire du Pallars/Alt Urgell.

C'est un outil pédagogique qui propose d'aider les professeurs et d'accompagner l'élève par pallier d'apprentissage pour une meilleure pratique et connaissance de l'instrument.

Ce projet est né de la rencontre entre deux passionnés des instruments traditionnels des Pyrénées qui ont décidé d'associer leurs compétences pour développer l'enseignement des hautbois populaires. Venant d'horizons différents, Sergi de formation classique et Pierre, musicien autodidacte, ont enrichi la création de cette méthode à travers des exercices techniques et des études avec la pratique musicale du répertoire traditionnel avec une attention particulière à la tradition orale.

Nous avons décidé de standardiser l'étude avec une version en sol (clari, trompa et graire) et une en ré (aboès) même si ces instruments existent aussi dans d'autres tonalités.

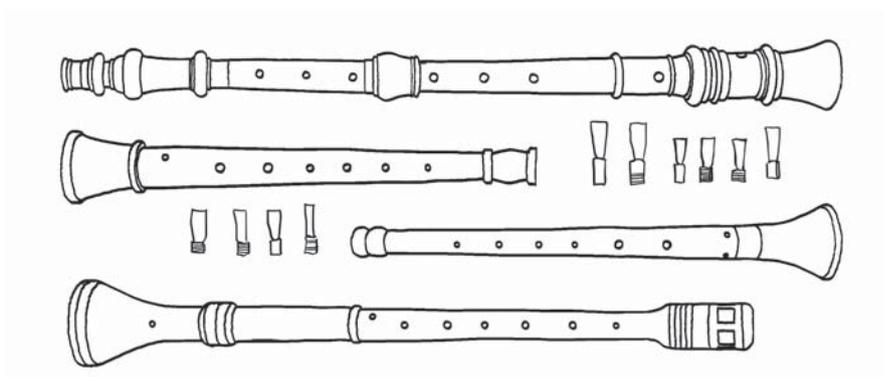
Nous donnons des connaissances musicales et des outils afin que l'élève puisse inventer et développer son propre jeu.

Aqueth metòde « aboès deths Pirenèus » que pòrta sus quate instruments deths Pirenèus Centraus : eth clarin de Bigòrra, eth aboès deth Coserans, era trompa de Ribagòrça e eth graire deth Palhars/Naut Urgell.

Qu'é un utís pedagogic que propòsa d'ajudar eths professors e d'acompanhar eth escolan per palièr d'aprentissatge nà ua mèns bona practica e coneishença deth instrument.

Aqueth projècte qu'é neishut deth rencontre entram dus passionats deths instruments tradicionaus deths Pirenèus qu'an decidat d'associar eras suas competéncias nà desvelopar eth ensenhament deths aboèses popularis. Venguts d'orisons diferents, Sergi de formacion classica e Pèir, musician autodidact, qu'an enriquesits era creacion d'aqueth metòde a través exercicis tecnicos e estudis en ame era practica musicala deth arrepertòri tradicionau en ame ua atencion particulària ara tradicion oral.

Qu'avem decidat d'estandardisar eth estudi en ame ua version en sòl (clarin, trompa e graire) e ua en re (aboès) per tant qu'aqueris instruments existen tanben en d'autras tonalitats. Que balham coneishenças musicalas e utisses nà qu'eth escolan posca inventar e desvelopar eth sòn jòc.



Les auteurs / Eths autors

Sergi Llena Mur (Balaguer - Graus)



Il commence ses études musicales à la Escola Municipal de Música de Balaguer avec la spécialité de piano à 7 ans.

Après avoir choisi la spécialité de trompette il continue ses études au Conservatoire de Lleida et au Conservatoire Superior del Liceu à Barcelone. Après plus de 15 ans dans l'enseignement, il a dirigé la Banda de Música de la Asociación Cultural Gradense, la Banda Municipal de Benabarre et le Taller de Músicas Tradicionales du Projet Cardelinas y Calandretas.

En 2006, il présente pour la première fois Entrán pol Barrichós, une œuvre inspirée du folklore de Graus pour orchestre et instruments traditionnels. Il est l'auteur des arrangements du cd du projet de Cardelinas y Calandretas, entre autres...

Il est, actuellement, professeur de trompette et solfège à la Escola de Música l'Intèrpret de Lleida, professeur de Trompa de Ribagorza et Gaita de Boto aux écoles municipales de musique traditionnelle de Benabarre et Graus, et professeur de cornemuses à l'Aula de Sons de Lleida.

Il commence un projet innovateur dans la pédagogie des instruments traditionnels de Ribagorza avec la publication de sa Méthode de Gaita de Boto et son Répertoire pour Coblà Ribagorzana.

Que comença eths sòns estudis musicaus ara Escola Municipal de Música de Balaguer en ame eth piano coma era especialitat a 7 ans.

Après aver causit coma era especialitat era trompeta, que contunha eths estudis ath Conservatòri de Lleida e ath Conservatòri Superior del Liceu a Barcelona. Mès de 15 en ensenhamment, qu'a dirijat la Banda de Música de la Asociación Cultural Gradense, la Banda Municipal de Benabarre e eth Taller de Músicas Tradicionales deth projècte Cardelinas y Calandretas.

En 2006, qu'é presenta eth prumèr còp Entrán pol Barrichós, ua òbra inspirada deth folklòre de Graus nà orquestre e instruments tradicionaus. Qu'é eth autor deths arrencaments deth cd deth projècte de Cardelinas y Calandretas, enter autis...

Qu'é, aué, professor de trompeta e solfegi ara Escola de Música l'Intèrpret de Lleida, professor de Trompa de Ribagòrça e Gaita de Boto aras escòlas municipalas de musica tradicionala de Benabarre e Graus e professor de bodega ara Aula de Sons de Lleida.

Que comença un projècte innovator ena pedagogia deths instruments tradicionaus de Ribagòrça en ame era publicacion deth sòn metòde de Gaita de Boto e deth sòn arrepertòri nà Coblà Ribagorzana.

Pierre Rouch (Herran)



Imprégné de musique traditionnelle depuis son plus jeune âge grâce à son oncle qui lui offre un accordéon et lui transmet sa passion, Pierre ROUCH s'approprie et fait vivre ces sonorités. C'est vers le souffle qu'il s'oriente, d'abord les cornemuses, puis les hautbois. Captivé par cet univers où la respiration fait vibrer l'instrument, il souhaite aller au delà et fouiller cet espace musical.

Pierre réalise un travail de collectage et de recherche. Depuis une vingtaine d'années, il se spécialise dans la fabrication des instruments à vent des Pyrénées - hautbois, flûtes et cornemuses - il enseigne les hautbois des Pyrénées, et participe à de nombreux projets musicaux : Matta/Rouch, Gadalzen, Mosaïca, Bouilleur de Sons...

Imprenhat de musica tradicionala despuish qu'é petiu gràcia a son oncle que'u balha un acordeon e que'u transmet era sua passion, Pierre ROUCH que s'apropria e que hè viver aqueras sonoritats. Qu'é de cap ath buhet que s'orienta, d'abòrd eras bodegas, après eths aboèses. Captivat per aqueth univèrs on era respiracion hè vibrar eth instrument, que vòu anar ath-delà e hurgar aqueth espaci musicau.

Pierre qu'arrealisa un trebalh de cuelhuda e d'arrecèrca. Despuish ua vintiá d'annadas, que s'especialisa ena fabricacion deths instruments a vent deths Pirenèus - auboèses, hlaütas e bodegas - qu'ensenha eths aboèses deths Pirenèus e que participa a un tepèr de projèctes musicaus : Matta/Rouch, Gadalzen, Mosaïca, Bouilleur de Sons...





Pyrenées

Bigorre, Couserans, Pallars et Ribagorça

Pirenèus

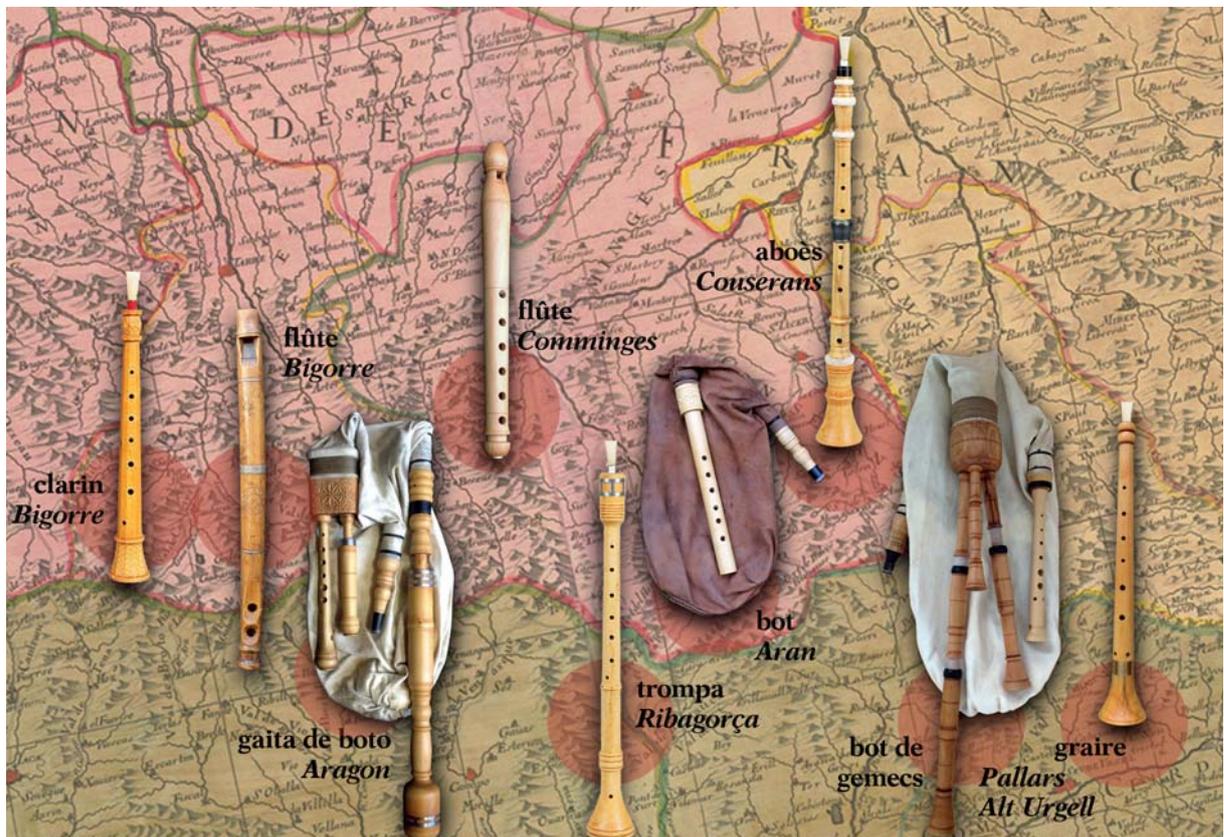
Bigòrra, Coserans, Pallars et Ribagorça

Les Pyrénées n'ont jamais représenté une frontière, mais ont longtemps constitué un vaste territoire d'échanges culturels, sociaux, économiques. Les habitants partageaient jusqu'à une époque récente des habitudes de rencontres, de dialogue, de partage de l'espace montagnard, de commerce, de manifestations communes (pèlerinages, fêtes...).

Cette méthode de hautbois va permettre de renouer ou de consolider ces liens séculaires à travers des stages et rencontres. Dans le même esprit, de part et d'autre de la frontière existent plusieurs sites qui travaillent sur des thématiques similaires : leurs recherches et leur expérience demandent à être partagées.

Eths Pirenèus son cap james estats ua termièra mès qu'an longtemps constituat un bèth territòri d'escambis culturaus, socials, economics. Eths abitants que partatjavan entrò ua epòca recenta abitudas d'arrencontres, de dialòg, de partatge deth espaci montanhòu, de comèrci, de manifestacions comunas (pelegrinatges, hèstas...)

Aqueth metòde d'aboès que va permèter de tornar establir o de consolidar aqueris ligams secularis a través estagis e arrencontres. En madeish estat d'esperit, de cada costat dera termièra, qu'existan uns quantis sitis que trebalhan sus tematicas similàrias : qu'avem a partatjar eras suas arrecèrcas e era sua experiència.



Située au cœur des Pyrénées, la Bigorre se déploie au pied des cols d'Aspin et du Tourmalet, passages mythiques du Tour de France, dominée par le Pic du Midi de Bigorre qui culmine à 2877 mètres. Pays de lacs et de torrents, elle est un terrain de choix pour les randonneurs. En hiver les grandes étendues de neige et les sommets pyrénéens accueillent les skieurs. Les amateurs de patrimoine apprécieront les églises ornées d'un somptueux mobilier baroque réalisé par les Ferrère, une dynastie de sculpteurs installée à Asté aux XVII^e et XVIII^e siècles. Tous les villages ont conservé leur habitat traditionnel. Les maisons à étage, couvertes en ardoise, déploient leur galerie sur toute la façade exposée au sud. Les murs en pierre et en galets, enduits à la chaux, sont rythmés par des ouvertures aux encadrements de pierre taillée ou de marbre.

Le pastoralisme est encore bien présent dans la vie quotidienne et les traditions et on peut emprunter ses chemins, guidé par des conteurs.

Au cœur du pays, la vallée de Campan a toujours fait l'admiration des visiteurs. Au XVIII^e siècle, comparée à l'Eden, elle apparaît comme un paradis perdu. La littérature exalte le cadre bucolique, la nature généreuse, les terres fertiles arrosées par la rivière de l'Adour. Young écrit : « la vallée de Campan de laquelle j'avais entendu merveilles et qui dépassa encore beaucoup mon attente ... resplendit de la plus riche et de la plus luxuriante végétation ... Ce paysage est dans l'ensemble pour la forme et la couleur le plus exquis dont mes yeux se soient jamais régalez ».

Situada ath còr deths Pirenèus, era Bigòrra que s'estira ath pè deths còths d'Espin e deth Tourmalet, passatges mitics deth Tor de França, dominada peth Tuc deth Meddiá de Bigòrra que culmina a 2877 mestres. País de lacs e d'arrius, qu'é un terrenç priviletgiat naths caminaires. En ivèrn, eras granas estenudas de nhèu e eths tucs pirenencs qu'acuelhen eths esquiaires. Eths amators de patrimòni qu'apreciaràn eras glèisas ornadas d'un somptuós mobilièr baròc arrealisat peths Ferrère, ua família d'esculptaires installada a Astèr aths sègles XVII^{au} e XVIII^{au}. Totis eths vilatges qu'an conservat eth sòn abitat tradicionau. Eras maisons a etatge, caperadas d'un losat, que desplegan eth sòn balet per tota façada exposada ath sud. Eras parets de pèira e de calhaus deth arriu, cobèrts de caudiá, que son ritmats per duberturas encadradas de pèira talhada o de marme.

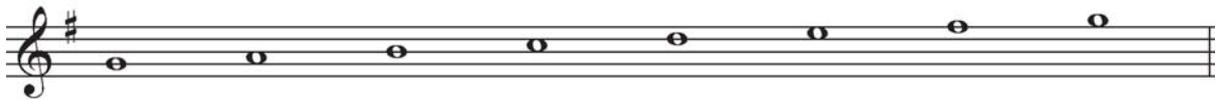
Eth pastoralisme qu'é encara plan present ena vita de tot diá e eras tradicions tanben e que podem seguir eths sòns camins, guidats per condaïres.

Ath còr deth país, era vath de Campan qu'a tostemp hèt era admiracion deths visitaires. Ath sègle XVIII^{au}, comparada ath Eden, qu'apareish coma un paradís perdut. Era literatura qu'exalta eth cadre bucolic, era natura generosa, eras tèrras fertilas arrosadas peth arriu Ador. Young qu'escriu : « era vath de Campan dera quala aviá entenet meravilhas e que despassèc encara fòrça eth çò que demorava... que lutz dera mès arrica e dera mès luxurianta vegetacion ... Aqueth païsatge qu'é en ensemble nara fòrma e nara color eth mès exquis qu'eths mènhs uelhs non se sián james arregalats ».



La gamme de l'instrument

Era gama deth instrument



La mesure

Era mesura

C'est une unité de base constituée de plusieurs unités de temps. Il existe des mesures binaires, ternaires ou quaternaires (2,3 ou 4 temps). On trouve la signature de temps au début de la partition, elle indique le nombre de temps et le chiffre équivalent à une unité de temps. Chaque mesure est délimitée par les lignes de démarcation. Pour l'instant, nous allons travailler avec des mesures simples, puis, nous verrons les mesures composées.

Qu'é ua unitat de basa constituïda d'uas quantas unitats de temps. Qu'existan mesuras binàrias, ternàrias o quaternàrias (2, 3 o 4 temps). Que trobam era signatura de temps ath debut dera partition, qu'indica eth nombre de temps e eth chiffre equivalent a ua unitat de temps. Cada mesura qu'é termejada per linhas de desmarcacion. Nà començar, que vam treballar en ame mesuras simples ; après, que veiram eras mesuras composadas.



Le point d'orgue

Eth punt d'òrgue

C' est un signe de durée qui se place au dessus d'une figure pour indiquer d'en prolonger la durée.

Qu'é un signe de durada que's plaça ath amont de ua figura nà indicar que'n cau perlongar era durada.



L'articulation

Nous allons travailler deux articulations basiques : le piqué et le lié. La première se produit en donnant un coup de langue (ta) pour chaque note. Pour lier on donne le même coup de langue sans relâcher la colonne d'air.

Era articulacion

Que vam treballar duas articulacions basicas : eth picat e eth ligat. Era prumèra que's produsish en tot balhar un còp de lenga (ta) nà cada nòta. Nà ligar, que balham eth madeish còp de lenga sense deishar era colona d'aire.

Le point d'augmentation

C' est un signe qui se place après une figure ou silence, il vaut la moitié de la valeur de la note ou silence.

Eth punt d'aumentacion

Qu'é un signe que's plaça après ua figura o silenci, que vau era mentat dera valor dera nòta o silenci.

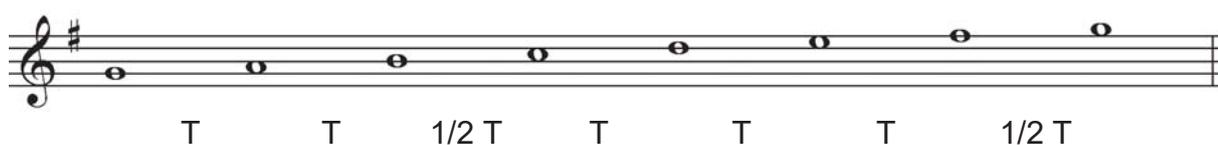


La gamme est une succession de huit degrés conjoints. Il y a des gammes diatoniques, majeures et mineures.

Era gama qu'é ua succession de ueit graus conjunts. Que i a gamas diatonicas, majoras e menoras.

Gamme diatonique majeur

Gamas diatonicas majors



1

⁷

2

¹⁰

²¹

3

¹⁰

4

⁸



8 

8 11 22

Detailed description: Exercise 8 consists of three staves of music in G major and 2/4 time. The first staff (measures 8-10) starts with a quarter rest, followed by quarter notes G, A, B, and a half note G. The second staff (measures 11-13) continues with quarter notes A, B, G, and a half note G. The third staff (measures 14-22) includes quarter notes A, B, G, quarter notes A, B, C, quarter notes D, E, F, quarter notes G, A, B, and a final half note G.

Il est recommandé de chanter plusieurs fois les articulations des exercices suivants avant de les jouer.

Qu'è recomandat de cantar uns quantis còps eras articulacions deths exercicis següents abans de jogar-les.

9 

5

Detailed description: Exercise 9 is in G major and 4/4 time. The first staff (measures 1-4) contains quarter notes G, A, B, C, quarter notes D, E, F, G, quarter notes A, B, C, and a half note G. The second staff (measures 5-8) contains quarter notes A, B, C, D, quarter notes E, F, G, A, quarter notes B, C, D, and a half note G.

10 

4 7

Detailed description: Exercise 10 is in G major and 4/4 time. The first staff (measures 1-4) contains quarter notes G, A, B, C, quarter notes D, E, F, G, quarter notes A, B, C, and a half note G. The second staff (measures 5-7) contains quarter notes A, B, C, D, quarter notes E, F, G, A, quarter notes B, C, D, and a half note G.

1

10

20

29

Detailed description: This block contains the first exercise, numbered '1' in an orange box. It consists of four staves of music in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. The first staff starts with a red box containing the number '1'. The second staff is marked with a '10' at the beginning. The third staff is marked with a '20' at the beginning. The fourth staff is marked with a '29' at the beginning. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and accents.

2

8

17

26

Detailed description: This block contains the second exercise, numbered '2' in an orange box. It consists of four staves of music in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. The first staff starts with a red box containing the number '2'. The second staff is marked with an '8' at the beginning. The third staff is marked with a '17' at the beginning. The fourth staff is marked with a '26' at the beginning. The music is primarily composed of quarter and eighth notes, with some slurs.

3

6

11

Musical score for exercise 3, measures 1-11. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with measure 1 and ends with measure 5. The second staff starts with measure 6 and ends with measure 10. The third staff starts with measure 11 and ends with measure 11. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

4

9

18

Musical score for exercise 4, measures 1-18. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with measure 1 and ends with measure 8. The second staff starts with measure 9 and ends with measure 17. The third staff starts with measure 18 and ends with measure 18. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

5

8

15

Musical score for exercise 5, measures 1-15. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with measure 1 and ends with measure 7. The second staff starts with measure 8 and ends with measure 14. The third staff starts with measure 15 and ends with measure 15. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

6

9

17

25

33

Musical notation for exercise 6, consisting of five staves of music in 3/4 time. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. The exercise is numbered 6 in a red box at the beginning of the first staff.



La nòvia

1

9

Musical notation for 'La nòvia' in G major, 4/4 time. The first line starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains 8 measures of music. The second line starts with a measure rest (9) and continues with 8 more measures, ending with a double bar line.

Goigs de Camporrells

2

Musical notation for 'Goigs de Camporrells' in G major, 3/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece consists of 12 measures. The final two measures are marked with first and second endings (1 and 2) above the staff.

Amadruga

3

Musical notation for 'Amadruga' in G major, 3/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece consists of 12 measures.

Chante les paroles de la chanson

Canta eras paraulas dera cançon

Amadruga, druga, druga
 Amadruga el repatán
 a esperar los tres gaiteros
 de Caserras a Solans.

Els Cigalons de Canalda

4

Lo boièr

5

Ball pla i la Montanyeta

6

Arrastrat

7 

9 

17 

Invente un rythme pour cette mélodie

Inventa un ritme nà aquera melodia

8 

8 

Invente la fin de la chanson

Inventa era fin dera cançon

9 