

**Baptiste BROLLES**

# **L'Orchestre en lien avec la pédagogie instrumentale**

ESM Bourgogne-Franche-Comté, 2019



**Baptiste BROLLES**

# **L'Orchestre en lien avec la pédagogie instrumentale**

Directeur de mémoire : Jean Tabouret

ESM Bourgogne-Franche-Comté, 2019

## Remerciements :

Je tiens à remercier les professeurs et chefs d'orchestre que j'ai rencontré pour faire mes entretiens et qui m'ont accordé de leur temps.

Je remercie également les professeurs qui m'ont accompagné pendant mes années d'études et dont je parle dans ce mémoire.

Un grand merci à notre directeur de mémoire : Jean Tabouret

Et évidemment merci à mes proches pour leur relecture, leur conseil et leur soutien.

# Sommaire

<b>Introduction.....</b>	5
<b>I. Orchestre pédagogiques et structures : que proposent les conservatoires ?.....</b>	7
<b>II. Les pratiques collectives et l'apprentissage : le lien entre le cours individuel et l'orchestre.....</b>	11
<u>1. De l'apprentissage de l'écoute à la fabrication du timbre.....</u>	12
<i>a. développer l'écoute.....</i>	13
<i>b. le travail du timbre.....</i>	16
<i>c. le piccolo, instrument de l'orchestre.....</i>	17
<u>2. Jouer ensemble : jouer juste et articuler.....</u>	19
<b>III. De l'apprentissage au sein de l'orchestre au choix du répertoire.....</b>	22
<u>1. L'orchestre : source d'apprentissage.....</u>	22
<u>2. Le choix du répertoire.....</u>	27
<b>Conclusion .....</b>	30
<b>Éléments bibliographiques.....</b>	31



## Introduction

Nous avons souvent l'image de l'apprentissage d'un instrument comme quelque chose de solitaire. Le professeur dans sa salle de cours qui voit défiler toute la journée de nombreux élèves et chaque musicien travaillant ensuite seul chez lui. Mais en réalité, la musique est un art qui se vit avec les autres musiciens. Il y a toujours une relation humaine, une interaction. Celle avec le public lors d'un concert, celle avec le professeur pendant le cours, mais surtout celle avec les autres musiciens. La musique se fait à plusieurs et c'est cette pluralité qui est source de motivation et de création.

Au cours de ma scolarité musicale, j'ai eu la chance de pouvoir faire beaucoup de pratique collective. En effet, dès ma deuxième année d'instrument, j'ai été confronté à l'orchestre symphonique. Seulement, j'ai toujours eu le sentiment qu'il n'y avait aucun lien entre ce que j'apprenais au cours de flûte traversière et ce que je faisais pendant la répétition d'orchestre. Il y avait en quelque sorte un jeu de construction et de déconstruction en passant de l'un à l'autre. Comme si ce que j'apprenais en cours ne devait pas servir pour l'orchestre. C'est seulement quand je suis arrivé à un haut niveau, après l'obtention de mon diplôme d'études musicales, que j'ai compris l'intérêt de l'orchestre. Ce n'était plus seulement un lieu de retrouvailles, où je jouais avec mes camarades pour faire de la musique tous ensemble, c'était devenu quelque chose d'utile où je pouvais mettre en pratique ce que j'avais pu apprendre en cours. Mais également emmagasiner de l'expérience et des questionnements pour plus tard.

Je me suis aussi rendu compte que les camarades musiciens que je côtoyais n'avaient pas tous la même relation à l'orchestre. Certains étaient expérimentés, alors que d'autres semblaient beaucoup plus novices. Nous ne sommes pas tous égaux face à cet enseignement qui semble si important, tant d'un point de vue de motivation que d'ouverture musicale et d'apprentissage.

Quel est le lien entre la pratique collective et la pédagogie ? L'orchestre devrait-il être un enseignement incontournable ? Et que peut apporter cette formation ?

Tout d'abord, il faut essayer de comprendre ce qui est mis en place pour les pratiques collectives dans les structures enseignant la musique. On ne peut faire un orchestre seul et cela dépend évidemment des volontés des écoles de musiques et conservatoires. Puis nous essaierons de comprendre quel lien existe entre le cours individuel d'instrument et la pratique collective. Et enfin nous verrons ce qu'apporte l'orchestre à l'élève musicien et comment parvenir à une pratique collective qui est source d'apprentissage. Tout au long de cette réflexion nous ferons attention à bien faire la différence entre la pédagogie de groupe et la pratique collective.



## **I. Orchestres pédagogiques et structures : que proposent les conservatoires ?**

Au cours de mes études d'instrument, je suis passé par trois conservatoires : le Conservatoire à Rayonnement Régional de Versailles ; le Conservatoire à Rayonnement Départemental d'Aulnay-sous-bois et le Conservatoire du 11<sup>e</sup> arrondissement de Paris. J'ai pu remarquer que chacun de ces établissements avait sa manière de fonctionner et d'aborder le fonctionnement de l'orchestre. Au fil de mes divers entretiens, nous pouvons nous rendre compte que les établissements sont souvent assez loin des volontés des professeurs, mais aussi assez loin des désirs des élèves. En effet, l'orchestre se retrouve parfois exclu voir mis à part de l'enseignement, ou alors trop loin des désirs des élèves.

Le premier exemple que je citerai est celui du conservatoire d'Aulnay-sous-Bois. Cette structure est un Conservatoire à Rayonnement Départemental de région parisienne et plus précisément situé en Seine-Saint-Denis. Cet établissement a pu développer plusieurs ensembles instrumentaux en fonction des niveaux. Nous pouvons trouver notamment des orchestres d'harmonies en fonction des cycles (1<sup>er</sup> cycle et 2<sup>e</sup> cycle) et un ensemble amateur rattaché au conservatoire au niveau CEM (3<sup>e</sup> cycle). À cela s'ajoutent également des orchestres à cordes pour les 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> cycles. Et enfin, dans le cadre de leur formations, les étudiants en DEM et en perfectionnement doivent valider une UV en orchestre. Pour cela, il existe un orchestre symphonique au sein du CRD qui fonctionne par sessions. Ces sessions sont au nombre de deux ou trois par an de manière générale. Il peut arriver que ces sessions soient associées avec les élèves du Conservatoire à Rayonnement Régional 93 et les élèves du Pôle Sup'93 à Aubervilliers afin de renforcer les liens entre les conservatoires. Cet échange permet également de renforcer les pupitres au sein de l'orchestre avec des élèves issus de l'enseignement supérieur. Il y a donc des orchestres pour tous les niveaux, cependant la formation au grand ensemble symphonique n'arrive qu'en cycle préparatoire au Diplôme d'Études Musicales. En complément de ces ensembles plutôt conséquents, il existe d'autres ensembles de plus petite taille comme le big band, un ensemble de flûtes, et bien d'autres petits orchestres facultatifs dans le cursus de l'élève.

Ce qu'il faut tout de même noter, ce sont les moyens que donnent ces établissements pour que ces orchestres fonctionnent ou ne fonctionnent pas dans certains cas. En effet, il semble que les orchestres sont avant tout les façades et les faire-valoir du conservatoire. Les pratiques collectives sont un plus ajouté à la formation du musicien. Cependant, si vous êtes pianiste ou guitariste vous n'aurez pas le droit de participer à ses ensembles instrumentaux car votre instrument ne le permet

pas. Et si vous y avez droit, cette pratique est peu considérée. Si l'on souhaite voir la pratique collective au centre de l'apprentissage des élèves, il faut que cette dernière ne soit pas « déconnectée des autres enseignements. Le lien entre les disciplines devient primordial »<sup>1</sup>. Pour favoriser cela, certains professeurs pensent qu'il faut en partie revoir l'enseignement traditionnel notamment revoir l'évaluation des élèves dans les pratiques collectives. En effet, l'élève n'est pas évalué de manière collective en classe d'orchestre, il n'est évalué qu'individuellement sur son instrument. De plus, il n'y a aucune hiérarchie entre les divers cours que l'élève peut avoir, le cours individuel est plutôt mis en avant tandis que le cours collectif est souvent considéré comme facultatif. Cet état d'esprit est partagé par la plupart des professeurs mais aussi par la plupart des parents. « [Les pratiques collectives] sont souvent vues comme une contrainte dans les emplois du temps, voire un risque de perte de la technique instrumentale ».<sup>2</sup>

La solution la plus souvent envisagée pour palier à ce problème de motivation consiste à réunir les musiciens en sessions de travail pendant une ou deux semaines. « Je préfère nettement les sessions (nos élèves ont des emplois du temps de ministre ...) »(Pierre Monty)<sup>3</sup>. Bien évidemment il faut se méfier de vouloir trop en faire : le travail doit être fait en profondeur pour éviter la superficialité qui démotive les élèves qui se sentent contraints de représenter leur établissement : « Et il ne faut pas confondre CRD avec lieu de diffusion et multiplier sans contrôle les concerts et auditions : c'est avant tout un lieu d'apprentissage ! et cela demande temps et patience ! » (Pierre Monty).

Par ailleurs, la relation entre les professeurs et les orchestres pédagogiques permet aussi de remettre le collectif au centre de l'apprentissage. Comme le dit Aurélien Azan Zielinski : « 80 % des professeurs sont favorables à l'orchestre » (Aurélien Azan Zielinski)<sup>4</sup> mais certains professeurs ne veulent absolument pas que l'orchestre déborde sur le travail de l'instrument, ce qui complique le rapport des élèves à ce travail. Et si la plupart discute avec les chefs, cela se fait de manière

---

1. *Les pratiques musicales collectives*, rencontre professionnelle organisée dans le cadre du schéma départemental des enseignements artistiques, Hauts-de-Seine, Conservatoire Léo de Clichy-La-Garenne, 11 avril 2014

2. Mehdi Bourai dans *Les pratiques musicales collectives*, rencontre professionnelle organisée dans le cadre du schéma départemental des enseignements artistiques, Hauts-de-Seine

3. Pierre Monty, professeur de flûte au CRD d'Aulnay-sous-Bois et piccolo solo de l'Orchestre Lamoureux.

4. Aurélien Azan Zielinski, professeur de direction d'orchestre à la HEM de Lausanne et chef d'orchestre.

informelle, car rien n'est jamais mis en place par les établissements afin que le dialogue se crée entre chefs d'orchestre et professeurs.

Les professeurs et les élèves ont besoin de voir une évolution claire dans la manière d'aborder l'orchestre de la part des établissements : « [Des évolutions] me semblent nécessaires, et urgentes ! Le CRD souffre d'une absence de mise à jour de son fonctionnement pédagogique depuis assez longtemps en 6 ans, pratiquement rien n'a été établi officiellement un conseil pédagogique existe bien, mais ne débouche sur aucune décision validée » (Pierre Monty). Les décisions ne peuvent être validées que par le chef d'établissement ce qui ralentit le processus de validation.

Observons de plus près maintenant le CRR de Versailles. Nous pouvons nous rendre compte que les pratiques collectives sont assez similaires au CRD d'Aulnay-sous-Bois. Elles ont pour seule différence l'importance des classes CHAM (classes à horaires aménagés musique) qui commencent dès les classes préparatoires (CP). Ce cursus est organisé en deux années d'éveil-musical, chant choral et formation musicale avant de passer à l'instrument à partir du CE2. L'année suivante en CM1, les élèves passent à la pratique collective avec deux ensembles instrumentaux : l'orchestre symphonique et l'ensemble baroque. Ce dernier permet aux clavecinistes, flûtiste à bec et guitaristes de rejoindre une pratique collective plus appropriée à leurs instruments et à leur répertoire.

Pour tous les autres et pianistes compris, la pratique collective se traduit par l'orchestre symphonique qui s'ajoute au chant choral déjà présent depuis le début de la formation. Nous détaillerons dans une partie suivante comment le travail est fait pour aboutir à un résultat de qualité et exigeant. Puis dès le 2<sup>e</sup> cycle, on distingue trois formations :

- Tout d'abord, l'orchestre symphonique 2C pour les classes à horaires aménagés et l'orchestre 2C pour le cursus traditionnel
- Ensuite, un orchestre à cordes 2C
- Et enfin, une harmonie 2C.

La pratique collective présente dans la formation pour les étudiants en DEM et en perfectionnement est l'orchestre symphonique de 3<sup>e</sup> cycle du conservatoire. À l'exception de certains projets, tous ces ensembles fonctionnent par des répétitions hebdomadaires.

Par opposition à ces deux établissements, on peut regarder ce qui s'est fait au CRR de Dijon ces dernières années. En effet, bien que cela puisse paraître surprenant, le Conservatoire à Rayonnement Régional de Dijon ne disposait pas d'orchestre à proprement parler. Il n'existait que

quelques formations diverses comme un ensemble de cuivres et un petit orchestre avec très peu d'effectif. Ce manque d'orchestre est dû en parti au projet d'établissement de l'ancien directeur qui ne cherchait pas à former un orchestre avec les élèves. Cependant, lors du changement de direction de l'établissement, un nouvel orchestre a été formé qui rassemble les élèves de 3<sup>e</sup> cycle et de DEM ainsi que quelques élèves de fin de 2<sup>e</sup> cycle pour compléter les pupitres de cordes. Cet ensemble se rassemble en sessions deux à trois fois par an de manière générale.

Nous comprenons ici que la décision de créer des ensembles pour les pratiques collectives relève des directions des structures en elle-même. Si certains détails pratiques sont gérés par les professeurs entre eux de manière informelle, seule la direction de l'établissement peut décider du fonctionnement de ses ensembles. Cela montre donc une grande différence entre les élèves des différents conservatoires. En effet, même si tous sortent au final avec le même diplôme d'études musicales, ils n'ont pas pour autant la même pratique d'orchestre. Ce qui peut expliquer certaines disparités par la suite.

## **II. Les pratiques collectives et l'apprentissage : le lien entre le cours individuel et l'orchestre**

Pour de nombreux musiciens, la pratique collective est l'essence même de la musique. Elle doit faire partie de la formation des élèves musiciens : « Elle devrait l'être, de façon incontournable, en particulier si on considère que l'apprentissage d'un instrument de musique en conservatoire doit servir à « jouer avec », et non pas seul dans son coin »<sup>5</sup>. Pour certains professeurs, les pratiques collectives sont même indispensables : « Moi je ne conçois pas de faire de la musique seul. »<sup>6</sup>. Peu importe la formation, il faut pratiquer la musique à plusieurs dans des formations à géométrie divers et variables (petits ou gros ensembles, symphonique, musique de chambre...).

En revanche, les avis divergent quant au moment où commencer cette pratique. Certains prônent de la commencer dès le début de la formation de l'élève. « La pratique d'ensemble est indispensable dès le début, parce que ce sont des réflexes qu'on prend et surtout on apprend énormément en écoutant les autres. Que ce soit des gens de notre niveau ou plus ou moins fort que nous, on apprend toujours à écouter. » (Aurélien Azan Zielinski). D'autres préfèrent attendre un peu : « Mais il faut de la patience : d'abord la solidité des acquis de base en cycle 1. Je préférerais une participation en cours de FM, plutôt que notre « harmonie mini » en cycle 1 » (Pierre Monty).

Pour résumer, la pratique d'ensemble fait partie de la formation des musiciens. Cependant, elle ne semble pas prise assez en compte dans les établissements, pour une approche pédagogique et formative. Les élèves peuvent être alors dépassés lorsqu'ils sont au sein de l'orchestre. Les ensembles ne les forment pas mais les mettent directement dans le bain, ce qui peut conduire des élèves à une incompréhension totale face à ce nouveau milieu, et à se sentir perdus.

Comment donc amener cette pratique collective ? Comment faire pour que les élèves y apprennent quelque chose ? Pierre Monty propose un travail sur les traits d'orchestre pour être mis en situation. Avec les grands élèves (DEM et perfectionnement), les professeurs de flûte organisent un faux concours avec un programme de traits d'orchestre incluant ceux des pièces qui vont être abordés en orchestre symphonique pendant la saison. Les extraits sont travaillés en amont pendant les cours individuels, puis le concours a lieu. Il y a deux catégories de traits d'orchestre au sein du concours : les traits de piccolo et les traits de flûte. Les élèves participent aux jurys ce qui leur

---

5. Pierre Monty

6. Aurélien Azan Zielinski

permet de comprendre les exigences et les attentes de chacun. Cela leur permet également de savoir ce qui est important à l'orchestre, de comprendre que les points très importants lorsque l'élève joue en soliste ne sont pas forcément les points primordiaux lorsque l'élève joue en orchestre. Suite au succès de ce concours expérimental. Pierre Monty se pose alors une question : « à partir de quand devrait-on les enseigner ? même dès le premier cycle ? ».

Même si certains professeurs et chefs d'orchestre demandent à ce que la pratique collective soit plus approfondie dans la formation des élèves musiciens, il faut toutefois noter que celle-ci fait partie du cursus. Elle est notamment très présente dans les cycles à orientation professionnelle, préparant au DEM. Par exemple au CRD d'Aulnay-sous-Bois, « les étudiants en DEM ont l'obligation de valider un UV d'orchestre et les élèves de cycle 2 ont l'obligation de participer régulièrement à un orchestre »<sup>7</sup>. Cependant, il faut remarquer qu'il y a ici une demande de validation et non d'évaluation. Seules la présence de l'élève et sa participation sont jugées par une validation, mais non sa progression et/ou sa prestation au sein du travail collectif.

Nous pouvons donc nous rendre compte à quel point la pratique collective, qu'elle soit avec des petits ou des grands ensembles, est d'une grande importance pour l'apprentissage de l'élève musicien. Mais les avis divergent quant au moment où aborder et commencer ce genre de pratique. En effet, certains et certaines professeurs craignent que l'exigence de cette pratique collective soit trop élevée pour des débutants. Mais d'un autre côté, on défend que la musique ne peut pas se pratiquer seule et donc la collectivité doit faire partie très tôt de l'apprentissage. Des questions se posent alors : Comment préparer ces élèves à cette nouvelle pratique, qui les sort du cours individuel habituel ? La relation entre le professeur du cours individuel et l'élève est-elle un des seuls paramètres à prendre en compte ? Que peut-on faire pour aider les élèves ?

### 1. De l'apprentissage de l'écoute à la fabrication du timbre

Tout d'abord, nous allons nous pencher sur les éléments importants qui permettent à un flûtiste de jouer dans un ensemble orchestral. « On peut tout à fait apprendre à des enfants à jouer ensemble, à respirer ensemble, à avoir une place d'archet commune et à voir l'intérêt d'avoir un coup d'archet qui soit le même parce que ça donne le même type de son, et à déjà aborder la

---

7. Pierre Monty

musique et l'écoute du thème, de la rythmique et j'essaie de me caler par rapport à cette rythmique »<sup>8</sup>

#### *a. Développer l'écoute*

Dans le monde de la musique classique, un des premiers éléments importants dans l'apprentissage de l'élève est bien évidemment la lecture de la partition. Lors d'une pratique collective, la lecture de la partition peut être altérée car l'élève ne joue plus seul. Ce qu'il lit ne correspond pas toujours à ce qu'il entend. En effet, c'est très souvent en cours de formation musicale que l'élève apprend à lire la musique et à prendre en compte les autres. Il existe plusieurs méthodes de lecture de partitions qui facilitent ou non l'entrée de l'élève en classe d'orchestre. Le jeune élève a l'habitude en cours individuel de jouer une partition où tout ce qu'il lit est entendu. « C'est extrêmement difficile de jouer et en même temps que d'écouter autre chose » (Aurélien Azan Zielinski). Il faut alors que l'élève puisse se poser la question de ce qu'il joue : « suis-je la mélodie, la rythmique, le contre-chant ? ». Comment permettre à ces élèves de repérer ces éléments ?

C'est là que la formation à la pratique collective peut rejoindre une forme de pédagogie collective : en effet, quoi de mieux pour les élèves que de jouer à plusieurs dans des petites formations de musique de chambre (en duo ou en trio). Cela peut se faire au sein du cours individuel. Ces petits instants d'initiation à la pratique collective peuvent être pris sur la fin de cours d'un élève et le début de l'élève suivant. Cela n'enlève que 5 à 10 minutes de cours individuel mais cela fait énormément progresser les deux élèves sur le fait de jouer en groupe. De plus, le professeur peut également jouer avec l'élève comme le proposent de nombreuses méthodes. En effet, sur les méthodes, on peut souvent trouver deux voix écrites : une voie facile pour l'élève et une autre voix d'accompagnement un peu plus difficile. Dans d'autres méthodes, on peut trouver deux voix de difficulté équivalentes, elles peuvent donc toutes les deux être jouées par l'élève. Et donc dans ce cas-là, il ne faut pas hésiter à échanger les parties entre le professeur et l'élève. C'est également le moment de poser des questions à l'élève concernant la prédominance de chaque partie et le rôle de chaque musicien. Le but de ces questionnements peut permettre à l'élève de savoir se situer par rapport à l'autre – ou aux autres – parties. Cet exercice développe l'oreille et permet à l'élève de savoir écouter les autres. Il permet également au musicien de jouer de manière à entendre l'autre ce qui sera très bénéfique pour son travail en orchestre. Les méthodes décrites ci-dessus sont avant tout

---

8. Aurélien Azan Zielinski

dédiées à de jeunes élèves débutants qui n'ont pas encore été confrontés à une pratique collective d'orchestre.

Qu'en est-il pour les élèves plus avancés ? En tant que chef d'orchestre en formation, j'ai pu mener deux expérimentations. La première expérimentation était au CRR de Versailles avec un orchestre de débutants de 1<sup>er</sup> cycle qui n'avait que 2 ou 3 années d'instrument. Et la deuxième était avec l'Orchestre des Jeunes de Dijon regroupant des étudiants de l'École Supérieure de Musique de Bourgogne-Franche-Comté et des grands élèves du Conservatoire à Rayonnement Régional de Dijon.

Nous allons pour le moment nous concentrer sur l'Orchestre des Jeunes de Dijon. J'ai pu constater que les étudiants n'avaient pas tous la même vision de l'orchestre. En effet, chaque étudiant vient de régions différentes, a des expériences et des vécus musicaux éclectiques. Nous pouvions remarquer une grande différence entre les étudiants qui avaient fait beaucoup d'orchestre pendant leurs études au conservatoire et ceux qui en avaient moins fait. L'écoute est en effet le point le plus flagrant. Comme l'explique Aurélien Azan Zielinski, le rôle du chef est de faire écouter les musiciens en leur montrant ce qui est important : un geste suffit pour montrer la mélodie et faire comprendre aux musiciens ce qu'il faut écouter. Cependant, la compréhension de l'œuvre et la compréhension des rôles de chacun ne passent pas que par le chef. Certains musiciens intègrent plus vite les réflexes de groupe, du collectif instrumental mais d'autres ont besoin de plus de temps et d'encadrement. Même si à ce niveau, la plupart des musiciens savent analyser et comprendre la partition qu'ils jouent, nous pouvons nous rendre compte que certains instrumentistes ne savent pas ce qu'ils jouent ou pire qu'ils ne savent pas jouer en groupe.

Cela pose tout de même un problème : celui de l'efficacité. En effet, comme le souligne Pierre Monty, il faut s'armer de patience avec les élèves débutants, de petits niveaux. L'apprentissage par la pratique collective est bien évidemment indispensable mais c'est un travail très lent et parfois fastidieux. Les jeunes élèves ne maîtrisent pas encore toutes les données techniques de l'instrument. De plus, l'interprétation musicale et les bases de la musique sont en cours d'acquisition. À l'inverse, chez les grands élèves, ces manques de réflexes d'écoute conduisent à une perte d'efficacité au niveau du travail de répétition. C'est le chef qui doit expliquer le comportement à adopter quand il définit ce qui est important à écouter (mélodie, contre-chant, etc.). Une question alors se pose : Comment pourrait-on développer ces réflexes d'écoute de groupe en cours individuel d'instrument ?



Le travail des traits d'orchestre fait partie du travail de cours individuel : « il n y a pas de raison que le professeur d'instrument ne mette pas son nez dans les partitions d'orchestre, ça reste de la musique à travailler. Et les difficultés qu'on rencontre à l'orchestre, parfois, on ne les retrouve pas dans les concertos. Je pense notamment pour les cordes : les modes de jeux, les passages pizz/arcos, c'est très rare dans un concerto alors qu'à l'orchestre c'est hyper fréquent. Il y a des techniques spécifiques qui ne peuvent s'aborder qu'avec les partitions d'orchestre. » (Aurélien Azan Zielinski).

Le travail de traits d'orchestre peut être une solution pour préparer au mieux la pratique en orchestre symphonique de haut niveau : « l'étude du répertoire symphonique par pupitre ou famille d'instruments pour les cycles pré-professionnels, jusqu'ici assurée ponctuellement par les professeurs d'instruments, est insuffisante. L'intérêt est bien entendu de savoir jouer ensemble sans être en tutti ni dirigé, ce qui est la base indispensable de la pratique orchestrale. » (Julien Guenebaut<sup>9</sup>).

Pour remédier à ces soucis d'efficacité, Pierre Monty propose le travail des traits d'orchestre. Mais contrairement à ce qui peut être un travail classique de préparation d'orchestre, il ajoute à cela une forme de concours. Cela permet de mettre les élèves en situation d'examen. Les élèves peuvent se mettre également à la fois dans la peau du flûtiste, mais aussi dans la peau d'un jury en se considérant comme un futur collègue du candidat. Voilà comment se passe cet exercice : la classe de flûte est divisée en deux groupes. D'un côté ceux, qui préparent les traits d'orchestre à la flûte. Et de l'autre, ceux qui préparent des traits au piccolo. Les deux professeurs organisateurs aident les élèves à se préparer pour le concours pendant les cours individuels, deux à trois semaines avant le jour J. Cela équivaut à environ deux ou trois cours. Puis, lors de la restitution, les élèves sont mis dans les conditions d'un concours d'orchestre classique. Les élèves sont tirés au sort pour définir l'ordre de passage de la journée et ont une salle de chauffe à leur disposition. Les piccolistes jugent les flûtistes et les flûtistes jugent les piccolistes

La problématique posée par Pierre Monty est simple : « vous êtes deuxième flûte à l'orchestre et vous allez choisir votre collègue qui va prendre le rôle de flûte solo ». Ce qui est intéressant c'est que les élèves-jurys n'ont pas travaillé les traits entendus et ne connaissent donc

---

9. Julien Guenebaut, professeur de direction d'orchestre et de musique de chambre au CRD d'Aulnay-sous-Bois, chef d'orchestre et pianiste.

pas la partition. Ceux qui sont alors en position de jury ne vont plus chercher les qualités habituelles que l'on recherche chez un flûtiste quand il joue seul mais vont se concentrer sur d'autres points. Inconsciemment, l'élève va être à l'écoute pour comprendre si l'autre sait ce qu'il joue, s'il a la mélodie ou s'il accompagne et s'il laisse de la place pour que l'autre puisse jouer également.

### *b. le travail du timbre*

En orchestre, le langage est très important et peut-être adapté en fonction du niveau et de l'âge de l'ensemble. En effet, pour les jeunes élèves débutants, il est plus aisé de simplifier le discours en disant « moins fort » pour l'accompagnement » et « plus fort » pour la mélodie. Or, à partir du niveau troisième cycle, la notion d'équilibre n'est plus juste synonyme de dynamiques. Quand la technique de l'instrument est plus avancée on peut aborder le principe de timbre. C'est justement ce qui est apprécié dans l'exercice de concours de Pierre Monty. La qualité de timbre du flûtiste doit varier en fonction de ce qu'il joue. Cela prouve que le flûtiste interprète sait se situer dans les divers plans sonores présent dans l'orchestre. Cela signifie aussi que le flûtiste interprète connaît les autres parties jouées dans l'orchestre, qu'il arrive à entendre dans son imaginaire la manière dont la partition va sonner. Cela lui permet de développer énormément son écoute.

« Il faut imaginer le son comme une grande boule. Avec certains, il est très facile de jouer, car le son est large et on peut se glisser dans leur timbre, avec d'autres, c'est impossible. Ils ont peut-être un beau son, mais on ne peut pas se glisser dans leur « boule de son ». C'est trop étroit »<sup>10</sup>. À partir d'une certaine expérience de pratique collective, la simple connaissance des dynamiques ne suffit plus. Il faut aussi savoir maîtriser son timbre.

Pour un flûtiste, maîtriser son timbre passe en partie par le travail du vibrato. Voici donc comment Pierre Monty propose de faire travailler le vibrato. Contrairement à ce que certains peuvent penser, le vibrato est un élément qu'il faut savoir maîtriser. C'est un outil qui n'est pas forcément inné chez tous les élèves. Pour le travailler, il faut que l'élève joue une note médium sur un tempo d'environ 60 au métronome. Ensuite, l'élève effectue de légers accoups de diaphragme sur les temps. Pour continuer, l'élève accélère la fréquence des accoups passant des temps (équivalent aux noires), aux croches, aux triolets, aux doubles, et ainsi de suite de plus en plus vite. Cette accélération progressive de la fréquence des accoups amène peu à peu la construction du vibrato. Ce long travail un peu fastidieux permet surtout de savoir maîtriser son vibrato tant en

---

10. Alain Ménard, professeur de piccolo et de flûte au CMA11

termes de vitesse que d'amplitude de battement. Ce vibrato permet à l'élève de gérer son timbre et cela permet également à l'élève de mieux se positionner dans la hiérarchie de l'orchestre. Une fois le vibrato bien installé, l'élève flûtiste trouve plus facilement sa place dans la construction des plans de l'orchestration.

En orchestre, le flûtiste qui a le thème va pouvoir bien vibrer, c'est-à-dire vibrer plus rapidement, afin de faire ressortir sa phrase musicale. C'est ce que l'on appelle « jouer en dehors ». Cela permet au flûtiste de mieux respecter la nuance et la couleur voulue par le compositeur tout en ressortant de la masse orchestrale. En effet, lorsque le flûtiste a le thème principal, il est généralement accompagné par l'orchestre. Il doit alors faire le poids contre la masse de cordes et la puissance des cuivres. C'est pourquoi, le vibrato est très important. Cependant, lorsque le flûtiste accompagne, il va plutôt adopter un vibrato ample et lent pour se fondre dans le son et la masse de l'orchestre.

Un autre élément qui découle de l'écoute est la définition de l'articulation. Mais c'est une donnée que nous aborderons un peu plus tard.

### *c. le piccolo, instrument de l'orchestre*

Enfin, pour clore ce point sur l'écoute et le timbre, nous allons parler du piccolo. Pour les flûtistes, je trouve que cet instrument est parfait pour comprendre les tenants et les aboutissants de la pratique collective en orchestre symphonique. Tous les élèves flûtistes qui veulent aller plus loin dans leurs études musicales devraient passer par cet instrument. En effet, comme l'explique Alain Mennard : « il y a plusieurs leaders dans un orchestre. Le violon solo se charge de la mélodie, la contrebasse solo de l'harmonie, les timbales du rythme et le piccolo du timbre ». Même si le piccolo est le petit instrument mal aimé de l'orchestre, on se rend compte finalement que c'est celui qui régit le timbre de l'orchestre. Il fait partie des instruments les plus aigus de l'orchestre, c'est le bois le plus haut perché dans la petite harmonie. Sa tessiture va donc faire ressortir les harmoniques aigües de tout l'orchestre. Le joueur de piccolo doit donc avoir une écoute très développée pour saisir et comprendre l'ensemble de la masse orchestrale. Il doit pour cela connaître sur le bout des doigts la partition. Il doit être capable de se situer dans les différents plans sonores pour éclairer la couleur de l'orchestre de son timbre.

Par ailleurs, c'est un instrument très exigeant notamment pour la précision du vibrato (mais également pour la justesse, élément qui sera abordé dans la partie suivante). En effet, la petite flûte, est, comme son nom l'indique, un petit instrument. Ce qui signifie que la technique habituellement appliquée à la flûte, doit ici être réduite et adaptée à la taille de l'instrument. Pour le vibrato, il doit être encore plus contrôlé qu'à la grande flûte car sinon l'air déborde du tube, ce qui fait saturer l'instrument et fait craquer le timbre. C'est dans des cas comme celui-là où le piccolo devient alors strident et difficilement supportable pour les autres musiciens de l'orchestre. Il est donc très utile pour des élèves en cycle DEM ou en 3<sup>e</sup> cycle de travailler avec cet instrument. Cela leur permet de comprendre et d'apprendre plus facilement la maîtrise de son instrument dans une pratique collective. Cette manière d'apprendre est certes très expérimentale puisque l'élève va comprendre comment régler des problèmes de flûte en étant au poste de piccolo dans l'orchestre. Tout ce que l'élève va apprendre dans l'orchestre au poste de piccolo lui servira ensuite dans ses études de flûte.

Pour continuer, le travail de musique de chambre pour les grands élèves, mais aussi pour les plus petits, peut être un travail préparatoire à l'orchestre. C'est une réflexion que je n'ai malheureusement pas pu approfondir, il me faudrait un autre mémoire pour approfondir tout le travail de musique de chambre. Nous allons tout de même aborder une question autour de la musique de chambre : A partir de quelle année d'études musicales la musique de chambre devrait-elle commencer ? Le travail de musique de chambre est différent du cours individuel. Bien que le professeur de cours individuel fasse des cours en duo, on ne peut pas considérer cela comme de la musique de chambre. En effet, il faut que le professeur de musique de chambre soit un professeur différent. L'élève doit être confronté à un plus ensemble plus grand : trois musiciens au minimum. Pour que l'élève soit plus polyvalent, il est préférable de mélanger les familles d'instrument : des bois, des cuivres, des cordes, des claviers, etc. Pour cela, certains répertoires sont idéals, et tout particulièrement la musique contemporaine. Certains compositeurs actuels se font une joie de mélanger les timbres et de proposer un large choix de pièces pouvant convenir à différents niveaux. Enfin, pour permettre à l'élève d'avoir un travail plus riche que possible, il ne faut pas se limiter à un seul groupe de musique de chambre. La musique de chambre est, certes une chose importante pour la formation à l'orchestre, mais je ne m'y pencherai pas plus, car je m'éloigne peu à peu de mon sujet principal.

## 2. Jouer ensemble : jouer juste et articuler.

L'une des plus grandes difficultés des flûtistes et des piccolistes est la justesse. Pour les élèves débutants, de petits niveaux, je n'ai eu que très peu de conseils pour faire travailler cet aspect. Simplement, grâce au travail d'écoute, les élèves développent leur oreille, qui trouvera peu à peu sa place pour se repérer dans le schéma harmonique de l'orchestre. En revanche, pour les grands élèves de nombreux conseils m'ont été donnés pour faire travailler la justesse pour l'orchestre. En effet, c'est une justesse spécifique qui doit prendre en compte deux éléments principaux : la justesse au sein du pupitre de flûte (à deux, trois ou quatre avec parfois un piccolo en plus) et la justesse au sein du pupitre des bois.

Pour la justesse au pupitre des flûtes je vais ici parler de la méthode de travail que j'ai vu utilisée par Boris Grelier<sup>11</sup>. C'est une pédagogie de groupe qui peut être utilisée en cours avec des élèves à partir du niveau de DEM. Elle requiert un certain niveau de connaissance en harmonie pour notamment connaître la disposition des accords. L'exercice peut se faire à partir de trois élèves. Le but est de reproduire le travail d'écoute que l'on retrouve au sein du pupitre de flûte en orchestre. Pour cela, on prend pour base deux accords de trois sons qui peuvent être reliés l'un à l'autre – Comme un enchaînement du Ve degré vers le Ier degré, ou un enchaînement chromatique – et l'on distribue les notes de l'accord aux élèves, en considérant que celui qui joue le rôle de première flûte à la note la plus aiguë. À partir de là, il faut enchaîner les accords majeurs et mineurs en suivant une logique de manière à apprécier les quartes et quintes justes, mais surtout, les tierces mineures et majeures. En effet, dans ce travail, l'apprentissage de la justesse relative est très important. C'est à ce moment que j'ai compris qu'une tierce devait être basse dans un accord majeur et haute dans un accord mineur pour que l'ensemble puisse sonner en harmonie. L'exercice peut se complexifier en ajoutant des doublures ou des octaves avec des élèves en plus, on en complexifiant les accords avec des septièmes ou des neuvièmes ou encore des intervalles diminués. Voici donc une des méthodes que Boris Grelier m'a transmis pour travailler la justesse et l'oreille en préparation de l'orchestre.

Pour ce qui est de la justesse au sein du pupitre des bois, je citerai Alain Ménard : « celui sur qui toute la justesse repose, c'est le deuxième basson ». La difficulté pour la justesse entre bois c'est que chaque instrument – flûte, hautbois, clarinette, basson – est construit différemment et à une façon différente d'émettre le son : biseau, anche simple ou anche double. Leur seul point commun entre tous ces instruments, est qu'ils sont des instruments à vent avec un système de clés. Cela

---

11. Boris Grelier, flûte solo à l'orchestre de l'opéra de Toulon

conduit donc à une irrégularité dans la justesse. En effet, alors que les flûtes ont tendances à être basse dans une dynamique piano, les clarinettes, elle, a contrario, ont tendance à être hautes dans la même nuance. Et pour faciliter les choses, les clarinettes baissent dans le registre aigu alors que c'est évidemment l'inverse pour les flûtes... à croire que les facteurs d'instruments ont un terrible sens de l'ironie. Il est vrai que la tâche peut paraître extrêmement complexe et c'est pour cela que le travail sur le timbre – que l'on a vu dans une partie précédente – est quelque chose de primordial. C'est un des moyens qui peut permettre d'alléger le travail de justesse au niveau de la petite harmonie.

Il est également difficile d'anticiper ce travail en cours de flûte. En effet, il faudrait avoir les autres instruments et musiciens à disposition pour former l'oreille des élèves. C'est pour cela également que le travail de musique de chambre peut paraître très intéressant.

Néanmoins, le travail principal que l'on peut anticiper en cours individuel est l'articulation. Cela permet de faciliter l'appréhension de la petite harmonie. En effet, comme je l'expliquais dans les paragraphes précédents, les bois n'ont pas tous la même façon de produire le son. Contrairement aux cordes frottées, l'homogénéisation du timbre est un véritable défi pour la petite harmonie. Comment les professeurs peuvent-ils anticiper cette difficulté en cours individuels ? Le travail de l'articulation est un des éléments les plus travaillés dans la vie musicale du flûtiste. Dès la première année d'étude, le professeur aborde l'articulation avec le « t » et cherche à connaître la place de la langue dans la bouche de l'élève flûtiste. Pour réaliser ce « t », l'élève doit taper le bout de sa langue sur la racine des dents du haut, quasiment à la limite du palais. Évidemment, certains flûtistes ont appris d'une autre façon, ce qui n'empêche en rien d'avoir la même qualité de détaché. L'articulation peut se travailler avec des méthodes diverses et variées. Cependant, quand l'élève arrive à l'orchestre, il est confronté à l'articulation des autres instruments, et doit donc élargir sa palette d'outils.

Le travail en cours individuel cherche donc à développer l'articulation en double coups de langue : c'est-à-dire en « T-K ». La langue frappe, tout d'abord, les dents de devant, ensuite elle repart en arrière pour aller taper dans la gorge afin d'imiter le son [k]. Le but et la difficulté du « T-K » est de rendre la différence entre les deux coups de langue quasiment imperceptible. Plus cette différence de coups de langue sera invisible, plus le flûtiste pourra se fondre facilement dans la masse des articulations des autres bois. Le professeur va également chercher à développer une articulation plus douce : celle en [d]. Celle-ci, plus proche de l'articulation des clarinettes, se forme

également avec la langue derrière les dents du haut mais avec beaucoup moins de force que pour le [t]. Cette articulation peut d'ailleurs être travaillée grâce au piccolo. Elle est bien plus délicate ce qui évite de faire saturer l'instrument et rend le jeu moins agressif et plus clair.

Enfin, il me semble que pour bien préparer un élève, le professeur doit aussi travailler l'émission du son sans articulation. Dans les sessions d'orchestre, il arrive très souvent que la flûte rejoigne un thème en train d'être joué par un autre instrument. Le flûtiste doit donc essayer de se fondre dans le son des autres instrumentistes qui jouent le thème principal. Pour cela, le flûtiste doit faire attention car, une articulation trop précise peut faire ressortir la flûte par rapport aux autres instrumentistes qui jouent le thème. La « sur articulation » amène un déséquilibre entre les instrumentistes de l'orchestre. Les flûtistes doivent donc savoir jouer sans trop articuler. C'est malheureusement un enseignement que les élèves flûtistes reçoivent assez tard de manière générale. En effet, on peut différencier les articulations en deux parties. La première, les articulations d'orchestre qui ne sont pas utiles pour le répertoire soliste. Elles ne sont utilisées que dans les grands ensembles de pratique collective afin que la flûte puisse être entendue au sein de l'orchestre. La deuxième, les trois articulations que nous avons vues dans le paragraphe précédent : « t » ; « d » ; « k ». Ces articulations sont très souvent utilisées dans tout type de répertoire. Comment peut-on travailler cette articulation ? Ici, il ne s'agit plus d'un travail de langue, mais d'un travail de soutien. Pour y parvenir, il faut avant tout préparer la phrase musicale et anticiper la vitesse d'air. Cependant, il faut à tout prix ne pas serrer la gorge. Le son doit juste être l'accélération de l'air. Cela reste tout de même un exercice difficile qui doit être selon moi abordé assez tôt dans la formation des élèves. De plus, cet exercice a l'avantage de faire travailler d'autres paramètres que la langue tel que le soutien et la vitesse de l'air qui sont des éléments indispensables pour tous types d'articulation.

L'orchestre est donc une pratique qui peut être anticipée en cours individuel sans pour autant gêner ou ralentir l'apprentissage. Bien au contraire, ce travail apporte des nuances d'approches différentes du répertoire solo. En premier lieu, l'écoute permet d'analyser la partition et d'avoir une meilleure lecture de celle-ci. Mais elle permet également de parler du timbre et de la construction du vibrato. L'écoute peut aussi favoriser le travail harmonique, le travail de justesse et d'articulation. Cependant, « certains professeurs ne veulent pas travailler l'orchestre dans leurs cours, car ils ont peur que ça empiète sur leur travail. Mais ça reste une minorité »<sup>12</sup>.

---

12. Aurélien Azan Zielinski, professeur de direction d'orchestre à la HEM de Lausanne et chef d'orchestre

### **III. De l'apprentissage au sein de l'orchestre au choix du répertoire.**

Nous avons parlé dans la partie précédente du travail qui peut être préparé en amont pendant le cours individuel afin de faciliter la mise en situation de l'orchestre. En effet, la pratique collective comme nous le disions précédemment, est un grand moteur pédagogique pour les élèves musiciens. C'est une source de motivation qui permet aux élèves d'apprendre de nombreuses choses sur la musique mais aussi cela leur permet de porter un autre regard sur la technique de leur instrument. Pour l'enseignant des cours individuel, préparer les élèves aux cours de pratiques collectives permet de changer la manière d'aborder le travail. Comme nous l'avons vu, nous pouvons tout à fait prendre la pratique collective comme une source de motivation pour les apprentissages individuels. Le but principal de tout cela est de donner une nouvelle raison aux élèves de comprendre l'utilité de ce qu'ils peuvent apprendre en cours individuel et en cours collectif. En orchestre il y a toujours une raison de faire de la musique. Aurélien Azan Zielnski l'explique en disant : « on ne fait pas de la musique seul ».

#### 1. L'orchestre : source d'apprentissage.

Nous allons maintenant nous pencher sur l'apprentissage que fait l'élève au sein d'une pratique collective. J'ai pu mener une expérimentation avec les orchestres des premiers cycles deuxième année (CM1) et les orchestres des premiers cycles troisième année (CM2) ainsi que des classes à horaires aménagés de musiques du conservatoire à rayonnement régional de Versailles. Ces orchestres sont dirigés par François Feuillet<sup>13</sup> qui a une grande expérience avec les orchestres de jeunes élèves.

Un des premiers éléments qui m'a surpris par rapport à un orchestre plus âgé, c'est la discipline et l'attention. On se rend compte rapidement que le chef doit très souvent demander le silence. De plus, avant de parler d'écoute musicale entre les musiciens, il faut se pencher sur l'écoute entre les êtres humains qui constituent l'orchestre. La relation avec les jeunes élèves peut passer par différentes étapes. La première est la relation entre le chef et les musiciens. Celle-ci est d'une certaine manière « hiérarchique » puisque qu'on a la relation d'adulte à enfants, mais il y a également la relation d'élève à professeurs. C'est un élément qui est important, car le respect de cette position est essentiel pour la suite du travail. Cela signifie que les élèves doivent toujours être

---

13. François Feuillet : chef d'orchestre et professeur de violon au Conservatoire à Rayonnement régional de Versailles.



à l'écoute de ce que dit le chef, même si ça ne leur est pas directement adressé. Toutes les informations dites par le chef concernent tous les élèves car l'orchestre fonctionne comme un seul et grand instrument. La deuxième est la relation entre les musiciens eux-mêmes. Dans la plupart des cas que j'ai pu observer, la relation du chef à l'orchestre est souvent bien respectée. En revanche, les élèves ont du mal à se respecter entre eux et à s'écouter, surtout quand l'un d'eux prend la parole pour s'exprimer. Ce qui, par conséquent, ne facilite pas le travail d'écoute musicale indispensable en pratique collective.

Une des choses pour apprendre aux élèves à respecter la discipline de la pratique collective est donc de faire un travail efficace et intéressant afin que personne au sein de l'ensemble ne se sente mis à l'écart de l'apprentissage ou ne s'ennuie. C'est peut-être une chose qui peut paraître évident en pédagogie, mais il est parfois difficile en tant que chef d'allier le rôle d'interprète à celui de pédagogue.

Un autre élément pour faciliter la discipline, c'est de toujours rappeler qui on doit écouter. j'ai pu l'expérimenter avec les orchestres des classes à horaires aménagés. La très grande majorité des débutants en musique n'ont évidemment pas conscience de leur place musicale par rapport aux autres. L'une des plus grosses difficultés, c'est que l'élève n'arrive pas à s'entendre seul, de manière individuelle, comme dans son cours d'instrument. Le travail du chef pédagogue, à ce niveau, est donc de permettre une nouvelle lecture de la partition. Il permet aux élèves d'entendre correctement la partition. C'est vraiment à partir de ce travail-là que l'on va pouvoir clairement déterminer quel instrument fait la mélodie, quel instrument accompagne, etc.

Avec les orchestres de musiciens débutants, on se rend compte également qu'il y a une forme d'émerveillement. L'élève sort de son cours individuel et découvre les instruments de ses camarades. Et surtout il découvre de nouveaux timbres et de nouvelles façons de jouer. Le jeune flûtiste va découvrir d'autres formes d'émissions du son, comme l'archet avec les cordes frottées ou l'embouchure des cuivres. Cela a une incidence sur l'apprentissage, car la curiosité est présente, mais sur de jeunes enfants, cela entraîne également une forme de distraction. Les élèves cherchant à découvrir les instruments de leur camarade vont vouloir les essayer et il faut discipliner cela. Sinon on court droit vers les accidents impliquant des instruments déjà chers pour certains. C'est pour cela que j'ai vu François Feuillet, chef d'orchestre des ensembles des classes à horaires aménagés à Versailles, installer un planning strict de répétition avec un ordre d'entrée dans la salle pour s'installer à son pupitre, et surtout une exigence et un regard attentif est porté pour que les

musiciens ne se prêtent pas leur instrument entre eux. En effet seuls les percussionnistes peuvent toucher aux percussions par exemple et ainsi de suite. C'est une consigne, certes peu agréable pour les enfants, mais nécessaire, surtout dans le cas où la salle de répétition est exiguë.

La découverte des timbres et des instruments va donc se faire principalement par l'écoute et le chef va donc ménager des moments pour laisser à chaque pupitre l'opportunité de jouer pour que chaque membre de l'ensemble puisse bien les écouter et intégrer leur timbre. Par la suite, cela leur permet de pouvoir tendre l'oreille vers le bon timbre quand ils sont à la recherche de la mélodie à écouter.

Contrairement au travail que l'on peut faire avec des étudiants, le travail avec les élèves débutants est un travail plus proche de la lecture de partition et de la mise en place. Ce que j'ai pu expérimenter et découvrir c'est que, évidemment, à leur niveau de pratique instrumentale, ils sont encore loin de maîtriser tous les tenants et les aboutissants d'une partition. Il n'y a pas encore tous les réflexes de lecture. Lors de mon expérimentation, j'ai eu la chance de pouvoir faire travailler une partition qu'ils connaissaient déjà mais également une partition qu'ils découvraient : *Shortnin'Bread*, chant traditionnel américain arrangé par David E. Stone.

Tout d'abord, j'ai été agréablement surpris sur le fait que la gestique du chef d'orchestre était parfaitement comprise par les musiciens. Ils comprenaient les gestes et connaissaient leur signification. Ils étaient capables de comprendre une battue à deux, trois ou quatre temps, de suivre le tempo induit par cette battue mais également de suivre les rubatos et les changements de tempo. En revanche, j'ai été confronté une fois à un point d'orgue en deux temps. C'est-à-dire qu'une partie de l'ensemble s'arrêtait en point d'orgue sur une blanche tandis qu'une deuxième partie des musiciens continuait de jouer une noire de plus avant de s'arrêter également sur un point d'orgue. Dans ce genre de situation, le chef doit s'arrêter pour expliquer la situation et le refaire si besoin plusieurs fois jusqu'à ce que le travail soit intégré. Il faut en effet que les élèves associent le geste du chef à ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent.

Dans la même ligne de travail, le chef doit également expliquer certains détails de la partition. En effet, comme j'ai pu le constater avec la partition du chant traditionnel américain *Shortnin' Bread*, une pièce avec des reprises n'est pas forcément comprise du premier coup par tous ces jeunes élèves musiciens, surtout quand certains pupitres jouent la première fois et pas la

deuxième<sup>14</sup>. Ce qui est intéressant en revanche, c'est de voir à quel point les élèves sont réactifs. On se rend compte très vite qu'ils sont pour la plupart très motivés et enthousiastes à l'idée de faire de la musique tous ensemble. Ce qui implique qu'il faut très rapidement parler de musicalité, les amener à aller chercher les nuances et les couleurs. C'est un grand travail de patience, car les réflexes de musicalité et de lecture ne sont pas encore acquis ou en cours d'acquisition. Mais il serait dommage de ne pas nourrir musicalement ces jeunes musiciens qui n'attendent que cela. Dans le travail que j'ai effectué avec eux, j'ai avant tout mis l'accent sur les nuances écrites et l'équilibre entre les pupitres. Le but était d'associer au maximum couleurs et textures de l'orchestre avec les dynamiques voulues par le compositeur.

Pendant mes études, j'ai eu l'opportunité comme flûtiste également d'effectuer deux sessions d'orchestre avec des formations orchestrales professionnelles. La première s'est déroulée avec l'Orchestre National d'Ile-De-France dans le cadre de mes études au Conservatoire à rayonnement départemental d'Aulnay-sous-Bois. La deuxième a eu lieu avec l'Orchestre Dijon Bourgogne dans le cadre de mes études à l'École Supérieure de Musique Bourgogne-Franche-Comté. Dans les deux cas, j'ai eu un tuteur au pupitre de flûtes pour épauler les étudiants. Le travail suit l'immersion dans un cadre professionnel. C'est-à-dire que nous effectuons un travail en une session d'une semaine. Cependant ce travail est préparé en amont par les tuteurs. Avant tout, nous travaillons en pupitre avec eux. Dans le cas avec l'orchestre national d'Île-de-France, le pupitre était composé de deux personnes : la tutrice – Hélène Giraud<sup>15</sup> –, et moi. Nous avons avant tout travaillé à deux pour trouver un son et un timbre commun, puis travailler sur la justesse. Enfin nous nous sommes penchés sur la partition en détail, notamment sur les passages délicats et difficiles techniquement. Par la suite, pendant les répétitions d'orchestre, ma tutrice était toujours présente à côté de moi pour donner quelques indications et précisions, notamment pour ajuster certaines articulations et surtout pour m'indiquer des doigtés afin de jouer plus facilement avec les autres bois de l'orchestre.

Avec l'Orchestre Dijon Bourgogne, nous étions trois au pupitre, deux étudiants et une tutrice : Martine Charlot<sup>16</sup>. Et nous avons procédé de la même façon : une semaine de session avec un travail en pupitre avant la première lecture pour se pencher sur la justesse et l'articulation.

---

14. *Shortnin' Bread*, arrangement de David E. Stone.

15. Hélène Giraud, flûte solo de l'Orchestre National d'Île-de-France.

16. Martine Charlot, flûte solo de l'Orchestre Dijon Bourgogne et professeur de flûte au Conservatoire à Rayonnement Régional de Dijon.

À la suite de ces deux expériences, on peut considérer que, pour être formé à l'orchestre en situation, le travail auprès de professionnels, de musiciens qui ont de l'expérience, est ce qu'il y a de mieux. En effet, c'est à ce moment-là qu'on apprend le plus, en découvrant plein de petites astuces qui facilitent le jeu. Le fait d'avoir un professionnel pour épauler l'étudiant permet un apprentissage rapide et efficace car c'est une mise en situation très proche de la réalité de la vie de musicien, contrairement à un cours individuel qui peut paraître plus abstrait. Et pour autant on garde toujours un enseignant qui saura faire avancer et corriger l'élève.

Pour l'expérience que j'ai pu avoir comme chef avec l'orchestre des Jeunes de Dijon (OJD), j'ai pu constater une grande disparité au niveau des réflexes d'orchestre entre les musiciens. Dans cet orchestre, les musiciens ont tous un excellent niveau instrumental, mais en fonction de leurs études, ils n'ont pas tout à fait le même positionnement par rapport à la pratique collective. Certains ont conscience des enjeux et s'investissent à fond dans leur rôle. Cela consiste dans le travail préparatoire aux répétitions, la mise des coups d'archets pour les cordes, etc. En revanche, une petite minorité de musiciens sont bien plus dans la découverte, et dans une certaine mesure, développe une forme de curiosité que l'on peut retrouver dans les orchestres de débutants. Grâce à leur niveau instrumental élevé, ces musiciens s'adaptent très vite aux exigences de cette pratique collective particulière qu'est l'orchestre symphonique.

Ce qui est intéressant, c'est que même à ce niveau, le chef doit user de pédagogie. Contrairement aux orchestres de débutants, le travail de mise en place est quelque chose qui se fait rapidement. Le directeur musical peut donc se concentrer avant tout sur les aspects musicaux et y passer plus de temps. Je parlais tout à l'heure de la patience qu'il fallait pour permettre à un orchestre de premiers cycles pour acquérir des réflexes de travail et de musique. Il en va de même avec un orchestre d'étudiants, à la seule différence, que l'on peut creuser bien plus en profondeur chaque élément musical. Mais il faut toutefois prendre en compte le temps de répétition qui est accordé. « Dans un contexte comme celui-ci<sup>17</sup>, où j'ai une semaine de répétition, je vais aussi choisir des œuvres qui ont besoin d'une semaine de travail. Parce qu'il y a des œuvres magnifiques mais qui sont assez vite abouties, même avec des orchestres professionnels. Ou en tout cas, qui sont moins denses que d'autres. Donc là il me faut des œuvres avec de quoi faire pendant une semaine. »<sup>18</sup>

---

17. Stage d'une semaine de session avec le Chœur et Orchestre des Grandes Écoles (COGE)

18. Aurélien Azan Zielinski, professeur de direction à la HEM de Lausanne et chef d'orchestre

## 2. Le choix du répertoire

Au fil de la réflexion, j'ai pu me rendre compte d'une chose : peu importe l'orchestre avec lesquels les chefs et les professeurs que j'ai pu rencontrer travaillent, chacun s'accorde à dire que la pratique collective doit être un élément important, voire principal de la formation des élèves musiciens. Simplement, pour que cela soit accessible à tous les niveaux, le choix du répertoire est très important.

Au sein des conservatoires, le choix des répertoires dépend principalement de la direction de l'établissement, rarement en concertation avec les chefs, mais il y a quelques aménagements. En effet, certains professeurs discutent avec les chefs pour parler du travail d'orchestre et des choix de répertoire : « [Je discute avec les chefs] pour l'orchestre symphonique (avec Julien Guénébaut) uniquement de façon informelle (et en toute confiance), jamais quant aux autres formations ... » (Pierre Monty). Ces conversations permettent d'échanger sur le but pédagogique recherché avec le choix de telle ou telle pièces pour l'orchestre. Mais également sur les méthodes de travail et les attentes de chacun. « [J'échange avec les professeurs], et c'est évidemment indispensable comme dans tout domaine ! Le choix du répertoire adapté est bien entendu fondamental, mais il est également enrichissant d'échanger sur la méthodologie : organisation par sessions ou travail hebdomadaire, organisation du travail de répétition, présence de tuteurs ou non au sein de l'orchestre... » (Julien Guenebaut).

Dans les orchestres professionnels, le choix du répertoire peut être déterminé de deux façons. Soit c'est l'orchestre qui décide et propose ensuite au chef, soit l'orchestre donne carte blanche au chef. « Il n'y a pas vraiment de notion de difficulté qui va rentrer en ligne de compte dans ce choix. Mais plus la notion d'effectif, car selon les orchestres, il y a plus ou moins de musiciens » (Aurélien Azan Zielinski). La notion de contexte du concert va aussi entrer en ligne de compte dans le choix du programme. Et évidemment, l'affinité du chef avec certaines et certains compositeurs fait partie des éléments importants qui détermine un choix de programme. Tous ces éléments se mélangent pour composer un programme. « ce que j'aime bien dans un programme, c'est que ce soit varié [...], j'aime bien les contrastes et j'aime bien faire s'entrechoquer les styles différents. » (Aurélien Azan Zielinski)

Au final, le choix d'un programme est très déterminant et cela reste une grande difficulté surtout quand on s'adresse à des musiciens en formation. « Ce qui est le plus difficile pour choisir

un programme, c'est quand on n'a aucune contrainte, parce qu'il y a tellement de possibilités... » (Aurélien Azan Zielinski). Pour se faciliter la tâche certains chefs cherchent un fil rouge, un élément musical sur lequel mettre l'accent, même si par la suite, celui-ci n'est pas explicitement donné au public.

En revanche dans le cas d'un d'orchestre étudiant, le niveau de l'orchestre rentre en ligne de compte : « je sais qu'il y a des œuvres qui ne sont pas abordables car trop compliquées. Et qu'il y a tout un tas d'œuvres qui sont abordables mais difficiles. Et après je vais choisir évidemment ce qui me plaît » (Aurélien Azan Zielinski). L'objectif est ensuite de donner un challenge, un défi, aux étudiants pour que ceux-ci arrivent, dans un temps donné – celui de la session – à repousser leurs limites, à se dépasser. En effet, une pièce trop facile ne va susciter aucune motivation et a contrario, une pièce trop complexe entraînera une frustration. Il faut arriver à trouver un juste milieu et pour cela, le temps de répétition est crucial car c'est lui qui détermine la qualité du travail que le chef peut faire. « Il faut trouver cet équilibre entre ce qui va être faisable, c'est-à-dire qu'ils vont pouvoir surpasser la difficulté dans le temps imparti, et en même temps quelque chose qui soit pas non plus trop facile, sinon ils vont se désintéresser du projet ». S'il a suffisamment de temps, il pourra creuser les éléments musicaux. « quand on a une semaine de répétition, il me faut des œuvres avec de quoi faire pendant une semaine ».

C'est pour cela, qu'il est sûrement préférable de faire des répétitions hebdomadaires avec les élèves plus jeunes ou d'un niveau plus faible. Cela permet de prendre le temps d'acquérir la musicalité, de revenir sur les éléments musicaux pour que ceux-ci deviennent des réflexes, de répétition en répétition. Avec ces orchestres plus jeunes, il est également délicat de trouver un répertoire riche et à leur porter. C'est pour cela qu'il faut parfois transcrire pour adapter au niveau de l'ensemble mais également à son effectif. « La pratique orchestrale est largement développée dans le conservatoire au sein duquel j'enseigne. Plusieurs professeurs et chefs d'orchestre sont en charge des différents ensembles. Le répertoire est adapté et certains professeurs réalisent des arrangements. Pour les premiers et deuxièmes cycles, les répétitions sont hebdomadaires. » (Julien Guenebaut). Sans oublier évidemment que le choix de répertoire doit plaire aux étudiants. C'est pour cela que les grands tubes avec les orchestres étudiants, comme Brahms ou Dvorak, marchent si bien.

Avec les orchestres de conservatoire, les programmes peuvent être décidés avec les professeurs, afin de faciliter les choix : « Quand moi j'ai eu à choisir des programmes pédagogiques pour les orchestres que je dirigeais, c'est en concertation souvent avec les professeurs

d'instruments, mais pas en co-décision totale, notamment parce que certains professeurs ont une vision particulière de l'orchestre. Ils ne veulent pas que l'orchestre prenne trop de place, donc il faut que les œuvres ne soient pas trop difficiles techniquement. Et en même temps, nous on avance musicalement, et on a un intérêt à venir aux dix répétitions d'orchestre, parce qu'il y a une difficulté. C'est-à-dire que s'il n'y a pas de difficulté, les instrumentistes ne viennent pas... » (Aurélien Azan Zielinski<sup>19</sup>).

Le choix des programmes est donc un élément clé de la formation en pratique collective. J'ai pu moi-même le constater lors de mes expériences. Avec les orchestres de premier cycle au conservatoire de Versailles, le chef décidait d'un programme adapté au niveau des élèves. c'est-à-dire avec des partitions simples rythmiquement, et où les pupitres ne sont pas trop divisés afin de faciliter l'écoute. Il y a peu de voix différentes et il est donc plus aisé de différencier la mélodie de l'accompagnement. Cela veut évidemment dire qu'il faut passer par l'arrangement pour adapter certaines choses. Par ailleurs, j'ai pu constater que tout le monde participait à cette formation orchestrale. Même si l'ensemble se rapprochait plus de l'orchestre symphonique, le chef incluait également les pianistes et les guitaristes. Ils étaient parfois à leur instrument quand la partition le permettait, en jouant des parties manquantes (bassons, trombones, etc.) ou en rejoignant les percussionnistes pour compléter les rangs et donner un coup de pouce. La pratique collective concerne tout le monde, peu importe l'instrument.

Avec l'Orchestre des Jeunes de Dijon, le programme a été décidé en concertation avec les responsables de l'orchestre. La difficulté étant effectivement de trouver un programme qui motive les musiciens pour que ceux-ci s'engagent, mais qui soit possible d'aboutir en un weekend de répétition.

Le répertoire d'orchestre est vaste et large, d'autant plus que l'on peut arranger pour l'élargir et l'adapter il est essentiel de permettre au plus grand nombre de progresser grâce à la pratique collective.

---

19. Professeur de direction à la HEM de Lausanne et chef d'orchestre.

## Conclusion

Au fil de cette étude, nous avons pu comprendre à quel point la pratique collective peut sembler indispensable à la formation d'un musicien. Que ce soit en musique de chambre ou en orchestre, tout élève doit faire partie de ce type de formation, même ceux qui ne font pas partie normalement de l'orchestre symphonique comme les pianistes ou les guitaristes. Et ce type d'apprentissage doit commencer le plus tôt possible. En effet, cela permet d'approfondir ce qu'il ou elle apprend en cours mais c'est également une grande source de motivation.

Certes, quand l'élève débute, il est évident que la pratique collective doit savoir s'adapter, être souple sur ces exigences. Comme nous l'avons vu cela passe notamment par le choix du répertoire. Et les professeurs et chefs d'orchestres doivent se montrer patients, car les réflexes de techniques instrumentales ne sont pas encore acquis. Mais c'est un petit mal car cela permet très sûrement de progresser bien plus vite par la suite quand le lien entre le cours d'instrument et l'orchestre est fait. Dans ce travail de recherche, je n'ai pas cherché à faire la liste exhaustive des moyens permettant aux élèves de réussir en orchestre. J'ai simplement essayé de comprendre l'importance de la pratique collective au sein de la formation des instrumentistes. J'ai essayé de faire le lien entre les éléments donnés par les professionnels – tant les professeurs que les chefs – et ce que j'avais vécu en tant qu'étudiant musicien.

J'ai surtout l'impression de n'avoir touché du doigt qu'une infime partie de ce que représente la ou les pratiques collectives dans le monde de la musique. Je n'ai parlé que des formations dirigés sans aborder la musique de chambre, qui développe de son côté d'autres questions et problématiques. Enfin, il ne faudrait pas oublier le côté social de l'orchestre. On voit de plus en plus apparaître en France des orchestres à l'école et des projets DEMOS qui permettent à des enfants, venus parfois de quartiers défavorisés, de s'initier à la musique. Et parfois même, dans d'autres pays, des systèmes permettent à des enfants de sortir de la misère grâce à la musique et à l'orchestre, comme le propose *El Sistema* au Vénézuéla.



# Éléments bibliographiques

## Articles :

LAURET Jean-Marc, *Les pratiques collectives d'apprentissage de la musique*, 7 mai 2017 (en ligne)

## Mémoires :

CHEVALLIER Marc, *L'apprentissage à travers les pratiques collectives : une étude sur l'enseignement musical dans les écoles publiques aux Etats-Unis*, Mémoire Cefedem Rhône-Alpes, promotion 2003-2005 (en ligne)

## Recueils pédagogiques :

BEN-TOVIM Atarah, *le jeune flûtiste dans l'orchestre*, en 2 volumes (cycle 1), 1997 ed. Lemoine

BELLON Florence & BERT Henri, *la flûte dans l'orchestre*, méthode de flûte traversière sur le répertoire symphonique du XVIIIe siècle à nos jours (cycle 2) avec piano, 1992 ed. Lemoine

## Colloques :

Département des Hauts-de-Seine, *Les pratiques musicales collectives, les enjeux du développement d'une pratique musicale collective dans les établissements d'enseignement artistique aujourd'hui*, 11 avril 2014, rencontre professionnelle organisée dans le cadre du schéma départemental des enseignements artistiques.

## **Annexes**

## Entretien avec Pierre Monty, professeur de flûte au CRD d'Aulnay-sous-bois

### **1. Les Conservatoires où vous enseignez permettent-ils une bonne articulation entre les cours d'instruments et l'orchestre ? Des évolutions sont-elles en cours ?**

Rien n'est prévu en terme d'articulation cours d'instrument/orchestre

Etat des lieux et fonctionnement :

une harmonie mini (cycle 1) (toute l'année)

une harmonie junior (cycle 2) (toute l'année)

un orchestre d'harmonie amateur rattaché au conservatoire (niveau CEM et plus) (toute l'année)

deux orchestres à cordes (cycles 2 et 3) (toute l'année)

un orchestre symphonique (niveau DEM) (par sessions, deux ou trois par an en général, parfois en association avec le CRR 93 ou le Pôle Sup 93)

et aussi des plus petits ensembles :

un big band (toute l'année)

un ensemble de flûtes (toute l'année)

des ensembles sans définition précise (guitare, harpe, violoncelle ... )

les étudiants en DEM ont l'obligation de valider un UV d'orchestre

les élèves de cycle 2 ont l'obligation de participer régulièrement à un orchestre

rien n'est prévu – officiellement – en cycle 3 (CEM)

Mes liens avec les collègues :

orchestre symphonique ; uniquement pour le recrutement, en fonction des programmes ; le niveau des étudiants est bon et ne nécessite pas d'interventions particulières

orchestre d'harmonie : uniquement quand il faut remplacer un flûtiste malade

nuls pour toutes les autres formations ... sauf quand elles ont besoin de flûtistes ...

évolutions ?

elles me semblent nécessaires, et urgentes !

le CRD souffre d'une absence de mise à jour de son fonctionnement pédagogique depuis assez longtemps

en 6 ans, pratiquement rien n'a été établi officiellement

un conseil pédagogique existe bien, mais ne débouche sur aucune décision validée ... (uniquement des compte rendus)

la nomination prochaine d'un nouveau directeur (ou directrice) pour remplacer Bernadette Dodin va peut-être apporter des changements ...

### **2. Avez-vous l'occasion de discuter du travail d'orchestre avec d'autres professeurs/chefs d'orchestres du conservatoire ? Notamment sur la préparation et le choix des programmes ?**

oui pour l'orchestre symphonique (avec Julien Guénébaut) uniquement de façon informelle (et en toute confiance)

jamais quant aux autres formations ...

**3. La pratique d'orchestre fait-elle partie de la formation des élèves-musiciens ? Comment l'abordez-vous aux différents niveaux ? Avez-vous des exemples concrets du travail effectué avec les élèves ?**

Elle devrait l'être, de façon incontournable, en particulier si on considère que l'apprentissage d'un instrument de musique en conservatoire doit servir à « jouer avec » (et non pas seul dans son coin)  
Mais il faut de la patience : d'abord la solidité des acquis de base en cycle 1  
Je préférerais une participation en cours de FM, plutôt que notre « harmonie mini » en cycle 1

En cycle 2, l'harmonie junior m'apporte toute satisfaction (comme à mes élèves !)  
Je suis dubitatif sur la pertinence du répertoire des orchestres de flûtes ...

Question importante : une répétition hebdomadaire toute l'année ? ou bien des sessions ?  
Je préfère nettement les sessions (nos élèves ont des emplois du temps de ministre ...)  
Et il ne faut pas confondre CRD avec lieu de diffusion et multiplier sans contrôle les concerts et auditions : c'est avant tout un lieu d'apprentissage ! et cela demande temps et patience !

Dans mes cours de DEM et plus, j'intègre une étude des traits d'orchestre dans l'année (et le « concours » initié avec Patrick Gallois ...)  
Question : à partir de quand devrait-on les enseigner ? même dès le cycle 1 ?

**Entretien avec Julien Guenebaut, professeur de musique de chambre et de direction  
d'orchestre au CRD d'Aulnay-sous-bois, chef d'orchestre et pianiste**

1. Les Conservatoires où vous enseignez permettent-ils une bonne articulation entre les cours d'instruments et l'orchestre ? Des évolutions sont-elles en cours ?

Les situations que je connais sont assez satisfaisantes pour les instruments des diverses familles en terme d'offre que je qualifierais de « traditionnelle » ; plusieurs orchestres à cordes et harmonies lors des deux premiers cycles et 3<sup>e</sup> cycle court, et orchestre symphonique pour le cycle spécialisé et de perfectionnement. Parfois des projets mêlant ces derniers avec des étudiants d'un pôle d'enseignement supérieur sont organisés.

À mon avis, le travail de musique de chambre pour les deux premiers cycles, bien qu'en fort développement, mériterait d'être plus régulier. De même que l'étude du répertoire symphonique par pupitre ou famille d'instruments pour les cycles pré-professionnels jusqu'ici assurée ponctuellement par les professeurs d'instruments, qui est insuffisante. L'intérêt est bien entendu de savoir jouer ensemble sans être en tutti ni dirigé, ce qui est la base indispensable de la pratique orchestrale.

2. Avez-vous l'occasion de discuter du travail d'orchestre avec d'autres professeurs/chefs d'orchestres du conservatoire ? Notamment sur la préparation et le choix des programmes ?

Oui, et c'est évidemment indispensable comme dans tout domaine ! Le choix du répertoire adapté est bien entendu fondamental mais il est également enrichissant d'échanger sur la méthodologie : organisation par sessions ou travail hebdomadaire, organisation du travail de répétition, présence de tuteurs ou non au sein de l'orchestre...

Il est également toujours riche d'observer comment les pédagogues, chefs ou professeurs d'instrument, travaillent en profondeur.

3. La pratique d'orchestre fait-elle partie de la formation des élèves-musiciens ? Comment l'abordez-vous aux différents niveaux ? Avez-vous des exemples concrets du travail effectué avec les élèves ?

La pratique orchestrale est largement développée dans le conservatoire au sein duquel j'enseigne. Plusieurs professeurs et chefs d'orchestre sont en charge des différents ensembles. Le répertoire est adapté et certains professeurs réalisent des arrangements. Pour les premiers et deuxièmes cycles, les répétitions sont hebdomadaires ainsi que pour l'orchestre d'harmonie « adulte » qui offre un intéressant brassage de génération, d'élèves intégrés dès la fin du second cycle jusqu'à musiciens amateurs retraités de la vie active. Concernant l'orchestre des cycles spécialisé et de perfectionnement, il arrive qu'une session commune avec un autre conservatoire soit organisée. Cet orchestre ne fonctionne qu'en sessions d'une semaine deux fois par an, s'approchant ainsi d'une préparation de concert dans les conditions de la vie professionnelle. Il existe aussi des projets artistiques ponctuels qui donnent lieu à la mise en place d'ensembles de dimensions variables avec des nomenclatures moins usitées. Cela complète et enrichit la pratique des élèves.

L'une des spécificités intéressantes à noter dans le conservatoire où j'enseigne est la présence d'une classe de direction d'orchestre dont j'ai d'ailleurs la charge. L'intérêt est de pouvoir insérer des mises en situation d'élèves chefs d'orchestre lors de répétitions ou de concerts des différents

ensembles. Certains élèves sont parfois dans la situation de diriger et d'être dirigé pour le même orchestre, ce qui est particulièrement intéressant !

4. Quels sont les orchestres que vous dirigez habituellement ? Qu'est-ce qui détermine le choix de répertoire avec tel ou tel ensemble ?

Concernant l'enseignement musical, je dirige actuellement l'orchestre des cycles spécialisés et de perfectionnement du Conservatoire à Rayonnement Départemental d'Aulnay-sous-Bois, des ensembles de chambre ponctuels. et également des formations pour des productions occasionnelles au Pôle d'enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis-Ile de France

Concernant l'orchestre du CRD, la variété du répertoire, des styles abordés pour un élève pendant son cursus d'études est fondamentale. Il faut aussi cerner la difficulté d'un programme qui doit être suffisamment ambitieux mais, cependant, réaliste pour un travail en profondeur et une restitution satisfaisante. Les projets que j'ai menés au Pôle Sup'93 avec des ensembles de chambre ont permis d'explorer des œuvres moins communément programmées dans un souci de découverte du répertoire, parfois conjuguées avec une analyse lors de concerts-lecture.



