

LA FLÛTE JAZZ



*The Flute in Jazz de
Peter Westbrook*

Ludivine Issambourg, que vous avez pu découvrir dans notre magazine n°113, ainsi qu'à la dernière Convention à Levallois, vous propose un article consacré à sa spécialité : la flûte jazz. La littérature consacrée à ce sujet étant plutôt rare, cet article est le fruit de sa réflexion basée sur « The Flute in Jazz » de Peter Westbrook, mais aussi sur son expérience personnelle de flûtiste, ses recherches, ses écoutes, et ses entretiens avec d'autres flûtistes : Henri Tournier, Magic Malik, Michel Edelin, Joce Mienniel, etc.

UNE HISTOIRE DE LA FLÛTE JAZZ

Pendant longtemps, la flûte traversière fut assimilée à la musique classique occidentale. Le jazz, musique afro-américaine, est né au début du XXe siècle ; la flûte y prend sa place tardivement. La raison principale de son entrée tardive dans le jazz est l'étroitesse de son spectre sonore, et par conséquent sa faible puissance sonore, comparée à une trompette ou à un saxophone qui peuvent être joués en acoustique avec aisance lorsqu'ils sont accompagnés d'une section rythmique. Le fait d'introduire la flûte dans le jazz est en premier lieu une démarche des compositeurs et arrangeurs de cette époque. Les progrès de l'amplification durant les années cinquante ont encouragé les saxophonistes à se servir plus souvent de la flûte.



Alberto Socarras

Le premier solo de flûte fut enregistré à New York en 1927 par le cubain Alberto Socarras avec l'orchestre de Clarence Williams sur le thème de « Shootin' Pistol ». Toutefois, c'est Wayman Carver qui fut considéré comme le premier flûtiste de jazz, grâce à ses enregistrements avec l'orchestre de Chick Webb entre 1933 et 1937. Ce sont donc les compositeurs dirigeant les grands orchestres qui introduisent la flûte dans leurs arrangements, parties ensuite attribuées aux saxophonistes. Ce fut le cas de Jerome Richardson chez Lionel Hampton ou chez Quincy Jones, ou encore Franck Wess chez Count Basie. Il est difficile de trouver des flûtistes jouant l'esthétique be-bop, parce que la flûte a un côté aérien, brillant, virtuose, avec un manque de densité de son que l'esthétique réclame. Le souci du volume sonore et de sa projection était sûrement la raison principale pour laquelle la flûte ne trouva pas sa place durant l'ère be-bop, mais aussi parce qu'elle était utilisée depuis peu par les jazzmen, ils ne la pratiquaient peut-être pas assez pour phraser et s'aventurer à jouer ces thèmes complexes et rapides.

Dizzie Gillespie contribua lui aussi à l'avancée de la flûte dans le jazz ; effectivement le latin-jazz et ses orchestres permirent de mettre en valeur l'instrument, beaucoup de « doubleurs » (saxophonistes / flûtistes) y sont passés (Moody, Richardson...). En 1953, Sam Most marqua l'histoire en enregistrant le premier solo à la flûte avec la voix en simultanée (le growl) : « I hear a rapsody ». Très utilisé dans certaines musiques traditionnelles (flûte Peule), ce langage fut ensuite adopté par beaucoup d'autres flûtistes, notamment Roland Kirk, grand ambassadeur de l'instrument, qui poussa cette technique à l'extrême (« Serenade to a Cuckoo »). Le fait que l'on retrouve la flûte dans les autres cultures du monde a poussé plus tard certains doubleurs comme Paul Horn ou Youssef Lateef à intégrer des flûtes orientales ou chinoises à leur palette d'instruments.



Count Basie



Dizzie Gillespie

En réaction au be-bop, apparait le mouvement de la West Coast, contexte musical plus favorable à la faiblesse du volume sonore de la flûte : « le cool ». Ses représentants sont Bud Shanck, Buddy Colette ou encore Herbie Mann. Ce dernier est sûrement le premier flûtiste « non classique » à atteindre une notoriété internationale. En 1956, il est nommé « meilleur flûtiste » par la revue américaine « Down Beat », qui inclut pour la première fois la catégorie flûte dans son célèbre classement annuel des meilleurs musiciens de jazz, démontrant au passage que l'instrument est accepté par le jazz. L'arrivée du free-jazz au début des années 60 profite à l'avancée de l'expressivité de l'instrument, ainsi qu'à l'intégration de techniques flûtistiques issues de la musique contemporaine comme le démontre le jeu peu conventionnel d'Eric Dolphy.

C'est au milieu de cette même décennie qu'apparaissent les flûtistes de formation classique, comme le célèbre Hubert Laws qui adapta sa technique classique au phrasé be-bop. Il suivra le mouvement funk des années 70 auprès d'Herbie Hancock (« Flood »). Le jazz-rock fait lui aussi son apparition, Jeremy Steig le représente au sein de son groupe « Jeremy Steig and the satyrs », ainsi que Joe Farrell aux

côtés de Chick Corea (« Return to Forever »). Steig a aussi fait de remarquables enregistrements plus « ternaires » notamment avec Bill Evans : « What's new ». En parallèle, à cette époque, Ian Anderson introduit la flûte dans le monde du rock avec son groupe « Jethro Tull ».



Album Flood



Album Return to Forever



Album What's new

À partir des années 80, le niveau des flûtistes s'élève considérablement car la plupart sont dotés d'une solide formation classique, autant dans la qualité de son que dans la précision du phrasé. Citons James Newton, disciple de Laws, et Steve Kujala qui intègre le sextet de Chick Corea.


The
**ABELL FLUTE
COMPANY**

❖

*Spécialisée dans les flûtes
traversières de système
Boehm, les embouchures,
et les pipeaux,
faits à la main avec
du bois de Grenadille et
de l'argent massif.*

❖

111 Grovewood Road
Asheville, NC 28804
USA
828 254-1004
VOICE, FAX
www.abellflute.com





Un retour aux valeurs des standards a lieu, on retrouve par exemple Nicolas Stilo jouant avec Chet Baker à la fin de sa vie. Des années 90 à nos jours, un nombre croissant de flûtistes s'est consacré au jazz, démonstration que la flûte est considérée comme un instrument de jazz en constante évolution (Magic Malik, Nicole Mitchell, Joce Mienniel, Michel Edelin, Greg Patillo, Anne Drummond...).

Aujourd'hui, on observe une plus grande diversité dans les ensembles de jazz, incluant autant le swing, le free, les musiques improvisées, le jazz contemporain ainsi que les musiques binaires telles que le funk, la salsa, l'électro-jazz, le hip-hop, le trip-hop et autres Musiques Actuelles Amplifiées. Les formations se diversifient et s'enrichissent d'instruments issus souvent de l'esthétique classique, qui n'avaient été au début que dans le but de la servir. La flûte en fait donc partie. Au début, l'instrument n'était pas représentatif du jazz mais était utilisé, conçu uniquement pour la couleur apportée à la palette du saxophoniste. Aujourd'hui ce n'est plus le cas, elle est très fréquemment utilisée en jazz et va même trouver sa place chez les Musiques Actuelles Amplifiées (M.A.A.). Le jazz est une discipline qui est maintenant enseignée dans quasiment tous les conservatoires, et les M.A.A. y sont en plein développement. Toutefois, il est très difficile de trouver un enseignement cohérent de la flûte au sein de ces deux esthétiques en constante évolution.

LES MODES DE JEU

La flûte jazz se détache de la flûte classique par sa conception du son, l'équilibre vitesse d'air/pression n'étant pas le même. Le musicien de jazz se réapproprie la flûte dépouillée de sa virtuosité associée, libérée de la constante du vibrato et curieuse de se re-découvrir elle-même dans ses possibilités de timbre et de rythme. Magic Malik en est un des plus brillants ambassadeurs actuellement. Le fait que la flûte soit un instrument tardif dans le jazz, a pour avantage de laisser aux flûtistes une plus grande marge de manœuvre de réappropriation du son car il n'y a pas encore autant de références emblématiques comme il peut y en avoir par exemple pour le saxophone ténor (L. Young, C. Hawkins, J. Coltrane, D. Gordon, S. Rollins...). Les flûtistes de jazz jouent effectivement avec davantage de bruits blancs, c'est-à-dire avec un son qui contient plus d'air, et peuvent avoir une ouverture de lèvres un peu plus large, ce qui donne cette sensation de son boisé, évoquant les flûtes traditionnelles. La flûte se développe dans le jazz au cours du XXe siècle. Historiquement, à cette époque se développe en parallèle la musique contemporaine. Lorsque l'on écoute les modes de jeu utilisés par les « doubleurs » ou les flûtistes de jazz, on ne peut pas ne pas faire la relation entre les deux esthétiques. Comme le souligne Henri Tournier, la flûte jazz n'est pas « un autre son », disons que c'est plutôt une autre « conception du son » : « *la porte ouverte à une plus grande palette sonore (...) à différentes optiques de son* ». En parallèle, Pierre-Yves Artaud explique que ces modes

de jeux utilisés en musique contemporaine ne sont pas novateurs, c'est plutôt la démarche d'un certain retour aux sources dans le but d'ouvrir la palette sonore qui ne s'était jusque-là concentrée que sur une esthétique. On retrouve dans ces modes de jeu (timbre, techniques de jeu...) une influence très marquée de pratiques issues de différentes traditions du monde.

Les modes de jeux utilisés par les flûtistes (ou doubleurs) dans les enregistrements sont inspirés de la musique contemporaine et des musiques traditionnelles qui sont assez accessibles de par leur oralité. Les flûtistes ont intégré ces techniques à leurs phrasés, créant plus de variété dans leur palette de jeu, par exemple :

- Les glissés de la musique indienne vont se traduire comme des sortes de « bend » pour attaquer une note par en-dessous, ou pour reproduire les phrasés des saxophones dans les big bands. (Anne Drummond, Nicole Mitchell)
- Le flatterzunge utilisé en musique latine, pour provoquer une montée d'intensité sonore. (D. Valentin, O.V. Maraca)
- Les bruits de clés utilisés par exemple à l'imitation d'un walking bass. (Roland Kirk)
- Le staccato percussif utilisé pour un jeu plus rythmique. (Dave Valentin)
- Le growl va connoter un phrasé bluesy, proche du son distordu de la guitare. (R. Kirk, J. Steig)

L'aspect sonore joue un rôle très important mais le son de flûte jazz aurait une origine aussi culturelle, qui serait liée autant à la musique contemporaine qu'à diverses musiques traditionnelles. Le jazz, de tradition orale, permet une grande perméabilité aux autres cultures. Ces différentes esthétiques ont permis d'ouvrir l'amplitude du jeu de la flûte. Cependant, rien de vraiment nouveau techniquement n'est apparu, contrairement à ce que l'on pourrait penser. Ces modes de jeu qui apparaissent dans la musique contemporaine, sont des adaptations sur la flûte moderne occidentale de techniques venant d'autres cultures, d'autres musiques du monde. Ils sonnent novateurs aux oreilles de tradition occidentale, mais s'il l'on va fouiller un peu dans ces musiques traditionnelles, on retrouve ces modes de jeu, joués sur des flûtes traditionnelles, très souvent en bois.

Exemples :

- La voix en simultanée (growl) : flûte peule, Mali, Guinée.
- Les multi-phoniques : Norvège
- Le souffle continu : Rajasthan
- Les glissandos, micro-intervalles : Inde, Chine



Au regard de son évolution dans le jazz, la flûte s'y voit un peu bousculée dans la pratique qu'en ont les jazzmen. Rappelons que les premiers à avoir utilisé cet instrument en jazz sont les saxophonistes. Ces derniers n'ayant pas eu de formation classique, étaient donc autodidactes sur l'embouchure et manquaient de technique. Ils étaient capables de jouer de la flûte plus confortablement dans les deux premières octaves, et utilisaient des doigtés d'harmoniques, ceux du saxophone, pour atteindre la troisième octave. Ces harmoniques parfois utilisées par les flûtistes aujourd'hui comme un effet de son viennent d'un manque de technique qui a donné naissance à un nouveau mode de jeu de l'instrument.

La qualité de son va s'améliorer avec l'arrivée des flûtistes de formation à la fin des années 50. On peut dire qu'il n'y a aucun flûtiste, avant Hubert Laws, avec une réelle technique de flûte.

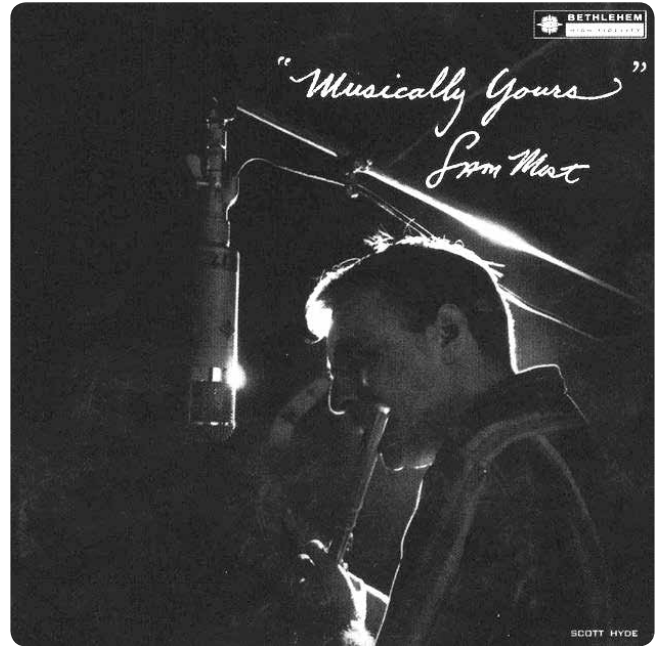


Hubert Laws

Dans la tradition orale du jazz, les flûtistes ou doubleurs se sont écoutés, influencés les uns les autres, et se sont même parfois transmis leur savoir (Georges Adam était l'élève de Wayman Carver, James Newton était l'élève de Buddy Collette, etc.).

Avec 80 ans de recul, on voit se dessiner des filiations dans la pratique de l'instrument. La plus explicite est celle du « growl ». Cette technique qui signifie en anglais « grognement », est un effet sonore produit par un cuivre, imitant un raclement guttural. Il se traduit à la flûte par le fait de chanter avec le fond de la gorge la mélodie en même temps qu'elle est jouée. Le premier à adapter cette technique sur la flûte et à l'avoir enregistrée est Sam Most, en 1953 sur « I hear a rapsody » extrait de son premier album « Undercurrent blues ».

Most a influencé de nombreux flûtistes, du fait de son sens du phrasé, son aisance harmonique, ses phrasés rapides en staccato. Mais il semble assez clair que celui qui a poussé cette technique et l'expressivité qui s'en dégage à l'extrême est Roland Kirk. Ce multi-instrumentiste, aveugle, fit de la flûte un de ses instruments principaux. Son growl est très



Sam Most

puissant, il pousse parfois encore plus loin en y ajoutant des cris, des paroles (difficilement compréhensibles), des effets de son de souffle ; il était aussi familier des techniques de musique contemporaine citées précédemment. Dans l'album « I talk with the spirits » enregistré en 1961, Roland Kirk ne s'exprime qu'à la flûte, explorant brillamment l'ensemble de ces modes de jeu. Deux ans plus tard, le flûtiste Jeremy Steig enregistre son premier album « Flute Fever », dans lequel il joue des standards. Pratiquement tout le disque est joué en growl, qui devient vraiment un son caractéristique du jeu de Steig. Il utilise la résonance du tuyau avec des bruits de plateaux, de compression d'air, de jet whistle.

Jeremy Steig a une conception unique de la flûte, possède un jeu et un phrasé atypique. Il joue avec un vibrato très marqué, des effets de souffles et les bruits de clés qui rappellent Kirk. Steig est aussi un musicien marquant de l'époque du jazz-rock, au sein de son groupe « Jeremy Steig and the satyrs », et il fut le premier flûtiste à utiliser des effets liés à l'amplification (reverb, delay.).



Jeremy Steig



Jethro Tull

Dans une esthétique plus rock, notons Ian Anderson (Jethro Tull) clairement héritier de Kirk. Aujourd'hui, cette tradition perdue, pratiquement tous les flûtistes improvisateurs utilisent le growl. Greg Patillo, flûtiste américain, utilise cette technique. Il y ajoute celle de la beat-box, donnant lieu à une nouvelle technique flûtistique la « flûte-box » (« Winter in June »). Il développe une nouvelle articulation qui permet à la flûte d'obtenir des sons percussifs, donc de pouvoir jouer un pattern rythmique, tout en improvisant avec un son saturé, c'est-à-dire le growl. Dans une toute autre esthétique, Magic Malik, flûtiste français doté d'une très bonne capacité vocale, contrepoincée à la voix les mélodies qu'il joue ou improvise, cette pratique du growl apporte une dimension polyphonique à la flûte, ainsi qu'un son très riche en harmoniques.

LE RÔLE DES ARRANGEURS – LE RÉPERTOIRE DE LA FLÛTE JAZZ

LES GRANDES FORMATIONS :

Rappelons que les arrangeurs ont joué un rôle important dans l'introduction de la flûte. Cependant, il semble clair que dans certains cas, ce sont les saxophonistes, qui ont aussi influencé les compositeurs à introduire cette nouvelle couleur dans leurs arrangements. Comme en témoignent les propos de Franck Wess, extrait de « The flute in jazz window on world music » de Peter Westbrook (p.72) : « Don Redmond demanda à Basie s'il m'avait déjà entendu jouer de la flûte. Basie a répondu non, Redmond lui dit qu'il devrait. Basie dit ok, et me demanda de jouer le solo que je voulais à la flûte. » (...) Basie aimait ça, ainsi que ses arrangeurs, principalement Neal Hefti, qui a commencé à intégrer le son de flûte dans la section de saxophones, il l'a souvent associée à une trompette en sourdine, pour produire un son plus léger contrastant avec le son swing assez rude qu'avait le big Band. Cette nouvelle sonorité a fait ses débuts avec le premier solo enregistré à la flûte de Wess sur « Perdido », en 1954 ». On retrouve déjà cette technique d'arrangement à la fin des années 40 chez Buddy

Rich avec Buddy Collette à la flûte. Le jazz a été innovant pour l'orchestration de la flûte, car, certes, la combinaison flûte avec trompette bouchée était déjà utilisée en musique classique, mais la différence est dans le choix de la sourdine : en classique c'est une sourdine « straight », alors qu'en jazz ce sera plus fréquemment une sourdine « harmon » qui est la moins puissante, ce qui change le son de la combinaison des deux instruments. L'association flûte / trompette harmon, est une technique très répandue, mais d'autres moyens ont été utilisés pour faire sonner la flûte au sein des big-bands, comme par exemple la flûte doublant la mélodie du premier alto à l'octave supérieure, le trio de flûtes, ou encore deux flûtes à l'octave ou à la tierce. La meilleure mise en valeur de l'instrument est très souvent le haut médium et l'aigu.



Franck Wess

Dans « The complete arranger » de Sammy Nestico, toutes les flûtes sont traitées (exceptée l'octobasse), l'orchestre est un domaine privilégié pour utiliser toute la palette sonore des flûtes. Nous verrons plus loin que la flûte alto peut être aussi utilisée en plus petite formation.

Au début, la flûte en ut est utilisée par l'arrangeur dans le but de travailler sur le timbre, l'orchestration, ou encore la brillance d'un « voicing »... Plus tard, des arrangeurs comme Gil Evans l'ont plus exploitée, par exemple l'album « Porgy and Bess » de Miles Davis (1958), dans lequel il utilise toutes les flûtes sauf le piccolo, ou encore dans l'album « The individualism of Gil Evans » (1964), dans lequel on retrouve notamment Eric Dolphy à la flûte. Même dans l'esthétique hard-bop, la flûte trouve sa place, Cannonball Adderley l'ajouta souvent à ses formations, dans le disque « In the land of the hi-fi » (1956) en tentet avec Jerome Richardson, ou plus tard en sextet avec Yussef Lateef : « Nippon soul » (1963).

LES PETITES FORMATIONS :

Grâce à l'évolution de l'amplification au milieu des années 50, et à l'amélioration de la qualité des microphones (des micros directionnels qui déforment moins le son et avec lesquels il y a moins de « repiques » des autres instruments) a permis à la flûte d'acquérir le statut d'instrument soliste, donc de pouvoir jouer en plus petites formations. Cela a provoqué des changements dans le jeu des flûtistes qui n'étaient plus obligés de s'exprimer dans la troisième octave, souvent en forçant le son. L'amplification est moteur de création pour l'arrangeur, car elle change totalement

les rapports entre les instruments, il y a donc une différence entre le volume sonore produit par l'instrument et le volume perçu. Un des premiers compositeurs à s'être réapproprié l'espace sonore grâce à l'amplification ou à avoir intégré l'amplification dans ses arrangements est Duke Ellington, dans « Mood Indigo ».



Album « Mood Indigo » de Duke Ellington



Album « Speak like a child » de Herbie Hancock

Il fait passer un thème joué par les trombones au-dessus des autres instruments. C'est aussi grâce à l'amplification que, par exemple, Herbie Hancock en 1968 dans « Speak like a child » a pu construire sa section de soufflants avec une flûte alto (Jerry Dodgion), un bugle et un trombone basse.

La flûte devient donc aussi puissante qu'un trombone basse. L'amplification permet à l'arrangeur d'exploiter le son velouté et chaud de la flûte alto. Un autre alliage est récurrent : la flûte et le vibraphone dont les sons se mêlent l'un à l'autre car ils ont beaucoup d'harmoniques en commun. Cette combinaison a été exploitée d'abord par le flûtiste belge Bobby Jaspar en 1958 dans son disque « Jeu de quarts » en quintet avec le vibraphoniste Sadi Lallemand ; puis, en 1973 sur un album de Milt Jackson (vibraphoniste) « Goodbye », où l'on retrouve Hubert Laws à la flûte ; ou plus récemment « Band Shape » d'Olivier Hutman avec Steve Slagle à la flûte. Dans un type de section plus usuelle, la flûte est utilisée avec un saxophone et un trombone (la flûte prenant la place de la trompette dans le spectre des aigus). Un très bon exemple illustre cette situation : « Little flamenco » de Chick Corea (« Change » 1999), avec Steve Wilson à la flûte, ou encore le flûtiste suisse Matthieu Schneider dans l'album « Idiosyncrasy » de Inside Out.

Il existe déjà un corpus de l'orchestration de la flûte, une manière d'utiliser l'instrument, un savoir-faire, ainsi que différentes façons de mettre en valeur les qualités sonores et expressives de l'instrument. Ce riche répertoire,

peu connu du public, n'est peut-être pas assez souvent exploité. Certains arrangeurs ont écrit pour la flûte en grande ou petite formation, mais d'autres ont aussi écrit pour l'instrument en solo, des enregistrements avec la flûte jouant clairement le thème en solo, nous le démontront. Voici quelques exemples de thèmes ; à l'exception de la flûte brésilienne déjà largement évoquée dans le précédent numéro de Traversiere Magazine.

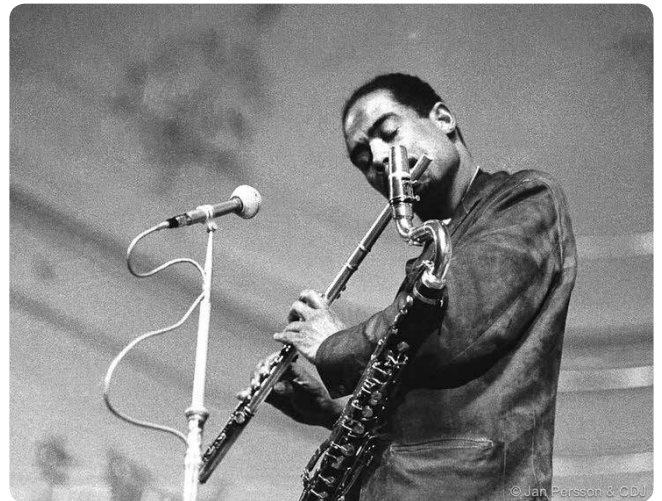
- « Spain » et « Sicily » Chick Corea
- « Soul bossa » Quincy Jones
- « Used to be a cha-cha » Jaco Pastorius
- « Actual Proof » Herbie Hancock

Certains flûtistes ont aussi écrit de la musique et ont donc agrémenté le répertoire flûtistique :

- Roland Kirk : « Serenade to a cuckoo » (album « I talk with the spirit »)
- Eric Dolphy : « Gazzeloni » (album « Out to lunch »)



I talk with the spirit



Eric Dolphy

- James Moody : « Foolin' », « the blues », « Plus Eight », « Phil Up » (album « Mood for love »)
- Hubert Laws : « Mean Lene » (album « In the beginning »)
- Hervé Meschinet : « A night in Tokyo » (album « A night in Tokyo »)
- Malik Mezzadri : album « OO237 »
- Nicole Mitchell : « Curly Top » (album : « Awakening »)

Afin d'aborder le répertoire écrit par les flûtistes / compositeurs, nous avons aujourd'hui suffisamment de recul. Depuis que la flûte est entrée dans le jazz, un nouveau et très riche répertoire a vu le jour au début du XXe siècle à

travers différentes esthétiques et dans diverses formations qui ne cessent de s'élargir depuis les années 90. Il y a de plus en plus de flûtistes jazz dont la démarche est de créer leur propre répertoire. En France par exemple, Magic Malik a développé un système de composition et d'improvisation propre, comme par exemple les signatures tonales.



Magic Malik

Le jazz est une discipline enseignée dans les conservatoires en France depuis plusieurs décennies et les Musiques Actuelles Amplifiées y sont en pleine expansion. Il est clair que la flûte jazz possède maintenant une histoire, ses représentants, ses modes de jeu spécifiques et un répertoire qui ne cesse de s'ouvrir. Il existe plusieurs réalités avec de multiples compétences, mais leur enseignement reste difficile d'accès car très peu de professeurs en poste dans les conservatoires transmettent cette culture souvent confiée aux professeurs de saxophone enseignant parfois la flûte jazz. Nous pouvons nous demander ce qui définirait un enseignement de la flûte jazz ?

Ce terme se définit par son histoire, sa conception du son, ses modes de jeu et son répertoire. De cette culture doit en découler une transmission. De manière générale, il n'existe pas de cursus type « flûte jazz » dans les conservatoires de France aujourd'hui, toutefois certaines voies d'apprentissage y sont proposées. Étant donné que l'on trouve la flûte dans beaucoup d'esthétiques, cela laisse un champ très large aux professeurs afin de puiser leurs ressources pédagogiques dans tout ce panorama musical.

Par Ludivine Issambourg
Diplômée d'État
antiloops.fr



Dernières Parutions

CHESTER MUSIC



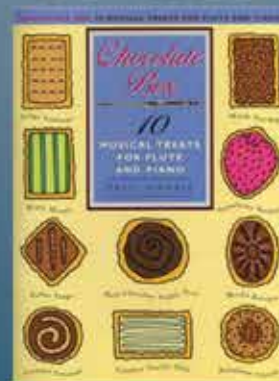
CHESTER FLUTE ANTHOLOGY
pour Flûte et Piano
Œuvres de M. Arnold, J.S. Bach,
R. R. Bennett, L. Berkeley,
E. Bozza, C. Debussy, G. Fauré,
B. Godard, F.-J. Gossec, B. Martinu,
W.A. Mozart, F. Poulenc,
S. Rachmaninov, A. Roussel
Réf. CH86548 / 26€ HT



THE FLUTE COLLECTION
LUDOVICO EINAUDI
pour Flûte et Piano
The Crane Dance, Divenire,
Elegy for the Arctic,
l'Origine Nascosta,
Primavera, Night, Nuvole
Blanche, Una Mattina
Réf. CH85008 / 19.50€ HT

♥ *Coup de Cœur* ♥

NOVELLO



Les prix indiqués sont les prix publics HT.

CHOCOLATE BOX – PAUL HARRIS
Un délicieux recueil de 10 petites pièces pour flûte et piano.
A chacune le nom d'un gâteau !
Hazelnote Crunch, Minty Minuet, Dark Chocolate Truffle
Trot, Toffee Tango, Strawberry Sarabande, Viennese Vanilla
Valse, Mocha Baroqua, Caramel Carousel,
Fudge Fandango, Maple Nut Rag
Réf. NOV016203 / 10.35€ HT

The Music Sales Group



Première Music Group
10, rue de la Grange Batelière
75009 Paris • France

www.musicsales.com

Tél : +33 (0)1 53 24 64 64

POUR UNE PÉDAGOGIE DE LA FLÛTE JAZZ ET ACTUELLE

Faisant suite à son article présenté au début de ce numéro, Ludivine Issambourg développe ici sa réflexion sur l'enseignement de la flûte jazz et actuelle et nous fait partager son expérience de pédagogue. Des considérations très intéressantes, nous amenant à nous questionner sur les modalités d'enseignement de la musique au sens large et la transversalité entre les genres musicaux.

L'ORALITÉ ET LE RYTHME

L'ORALITÉ

La musique est un langage. Nous pouvons naturellement comparer son apprentissage à celui de la parole, de la langue maternelle. Chez l'humain, l'apprentissage du langage procède souvent de la façon suivante : le bébé, dans un premier temps, entend et écoute les adultes parler, il essaie ensuite, naturellement, de communiquer par imitation avec son entourage ; il acquiert par l'oralité sa langue maternelle via l'écoute. C'est ensuite, quelques années plus tard, à l'âge de six ans environ, que l'enfant apprend à lire, à écrire, à théoriser la richesse du langage. Tout cela est très naturel. Le sens premier que la musique sollicite chez un humain est l'audition, et dans l'apprentissage de la musique occidentale, les premières années nous sollicitons trop le sens du visuel et la connaissance abstraite. On insiste beaucoup sur la lecture et l'écriture avant d'apprendre à entendre et écouter. Des difficultés en ressortent plus tard chez le musicien adolescent ou adulte. S'il l'on compare aux autres cultures, seuls les occidentaux commencent l'enseignement musical en mettant les élèves à une table avec un crayon et un cahier. En Inde, en Afrique, en Asie c'est la tradition orale qui prime. Nous, musiciens/enseignants occidentaux, n'avons-nous pas omis l'essence même de notre art dans la manière de le transmettre ? S'il l'on schématise grossièrement le processus naturel de l'apprentissage de la parole, de la manière suivante : nous écoutons, nous parlons. Cela, avant d'apprendre à communiquer d'une autre manière. La musique est un langage universel, il paraît assez naturel de comparer son apprentissage à celui de la parole. Dans beaucoup d'établissements d'enseignement on impose à l'élève une ou deux années de formation musicale pour qu'il sache lire la musique avant de pouvoir ensuite pratiquer l'instrument de son choix, une démarche tout à fait contraire à l'apprentissage naturel du langage.

La musique est basée sur le « ressenti », stimule l'émotionnel (conscient ou pas). Le pédagogue ne doit pas perdre de vue l'essence même de ce qu'il transmet. Certains professeurs de flûte utilisent, quelques secondes après avoir

donné l'embouchure à l'élève débutant, l'outil « miroir », tout en insistant bien auprès de lui et de ses parents que dans les semaines à venir, il faudra qu'il se mette devant, à la maison, pour bien positionner son embouchure. Dès son premier rapport à l'instrument, c'est le sens de la vision qui est sollicité et non le sens premier de la musique : l'audition, l'écoute, l'oreille, le ressenti des vibrations. Le miroir est utile les premiers temps, mais la méthode ou la démarche n'est peut-être pas assez musicale. Chaque élève a sa propre morphologie, nous ne pouvons pas être dans le corps de l'élève c'est-à-dire ressentir à sa place ; par conséquent, il faut avant tout qu'il entende par lui-même pour se sentir bien sur l'instrument afin ensuite de pouvoir développer une technique confortable. Le pédagogue guide l'élève afin qu'il trouve sa propre position, « là où comment cela sonne le mieux ». Il faut solliciter dès le premier cours, l'écoute du son, que le débutant apprenne à écouter et à se rendre vraiment compte du son qui sort de sa flûte. J'insiste bien sur la notion de « guide », l'élève apprend à juger de lui-même comment il fait sonner sa flûte. Une fois une première position trouvée, l'outil « miroir » peut intervenir pour aider à mémoriser, avoir des repères visuels qui vont aider le flûtiste à retrouver ses sensations lorsqu'il sera en difficulté et sans professeur à ses côtés. Le miroir va servir aussi, dans un deuxième temps, à analyser la position afin de l'améliorer. Dès les premiers pas il paraît essentiel de solliciter l'écoute, le ressenti, l'oreille, le rapport au corps et à l'espace.



Utilisation du miroir pour les débuts à la flûte : une démarche suffisamment musicale ?



En jazz, l'écrit ou le « leadship » (la voie principale) aide la mémoire, mais ce n'est pas du tout la même démarche qu'en musique classique, on n'écrit pas autant de détails sur la partition, tout ce qui concerne le phrasé, les nuances, la structure sont transmises par l'oralité. Magic Malik nous dit : « *Pour l'apprentissage de l'improvisation, il faut favoriser l'oralité, mais on entend aussi par là l'apprentissage de la structure d'un morceau, de pouvoir jouer seize mesures, pouvoir jouer une cadence harmonique sans avoir de partition (...) et ensuite, éventuellement les déchiffrer par l'écrit.* » Apprendre par oralité sous-entend : comprendre avec les oreilles, par imitation au sens large. Dans le but d'improviser, il faut qu'un élève intègre le mieux possible une cadence harmonique afin de bien ressentir le rapport tensions/détentes, pour ensuite sentir les carrures et enfin la structure du morceau. Il les acquiert en premier lieu par l'oralité. Dans un second temps, pour une meilleure compréhension théorique, qui pourrait aussi lui servir à l'avenir pour écrire ses propres exercices ou ses compositions, l'élève passera par l'écrit.

Pour de nombreux flûtistes issus du classique, la notion de lecture est très importante ; à prendre en considération par le pédagogue. Elle va permettre d'acquérir une certaine autonomie par rapport à la partition. Une partie du répertoire jazz, par exemple les standards, va se transmettre au maximum par oralité. Cependant dans le jazz contemporain, les arrangements étant un peu plus complexes, les musiciens travaillent souvent avec partitions. Dans certaines situations la lecture peut être un moyen beaucoup plus efficace, dans la rapidité d'exécution d'un morceau alors que l'oralité va faciliter l'imprégnation de l'œuvre par l'élève, d'en ressentir la culture sous jacente. Le professeur de flûte peut aussi aller puiser son enseignement dans la culture occidentale classique et dans le jazz, selon les besoins de l'élève sur le moment et de son projet pédagogique.

LE RYTHME

L'enfant apprend à parler avant d'apprendre à lire, il y a un équilibre à trouver entre oralité et écriture. Pourquoi sommes-nous la seule culture où le processus d'apprentissage de la musique est à l'inverse du naturel de l'enfant ? Le fait de développer l'oralité dès le début de l'apprentissage va favoriser le développement de l'oreille et la sensation de la pulsation, du rythme et du ressenti de la carrure.

Henri Tournier nous dit : « *La formation classique occidentale fait aborder des rythmes très complexes par la lecture, (...) majoritairement, dans les conservatoires, le rythme est abordé de manière très intellectuelle, donc il y a une grosse lacune au niveau du ressenti (...) notamment au niveau du ressenti de la carrure (...) le temps passé à s'intéresser à la sensation de la carrure rythmique est infime par rapport au temps passé à travailler les passages difficiles.* ».

Dans l'apprentissage de la musique classique, on dissuade souvent, dès le début, de bouger le moindre membre qui pourrait être un ressenti rythmique, une pulsation. L'argument est « la position sur l'instrument, le son, la colonne d'air ». Les conséquences sont souvent les suivantes : des problèmes de stabilité rythmique, de pulsation intérieure, de décomposition du temps, de sensations de carrure, de cycles... Rappelons que la notion de « cycle » régit toutes les musiques.

Depuis 2012, j'enseigne et donne des master-class dans toute la France. Le thème abordé est « Le rythme et l'improvisation à travers l'apprentissage de la flûte-box » : un rapport direct au rythme et au corps, rapport au « groove ». Ce que je nomme « flûte-box » est l'adaptation de la technique de la « beat-box » sur la flûte, porte ouverte par le flûtiste américain Greg Patillo en 2007. Avec les différents professeurs avec lesquels j'ai collaboré, nous avons pu faire des constatations incroyables sur certains élèves, et leur rapport au rythme et au corps. Il existe des faiblesses dans l'enseignement occidental à ce niveau. J'ai pu entendre des élèves, qui avaient parfois entre sept et dix années de pratique instrumentale et de formation musicale, ayant des difficultés à marcher ou à bouger en rythme, à tenir une pulsation stable ; problème de ressenti, de pulsation intérieure.



Masterclass au CRD de Tulle - juin 2017

Bien souvent, lorsque des musiciens veulent sortir de leur esthétique dans laquelle ils ont appris leur instrument et s'ouvrir vers d'autres musiques telles que le jazz, les musiques actuelles amplifiées ou encore musiques traditionnelles, on constate de grosses difficultés rythmiques et d'incompréhensions ; ce qui influe sur leur motivation. Certains baissent parfois les bras ou peuvent développer des frustrations dans l'expression de leur art.

LA FLÛTE AU XXI^e SIÈCLE ET SON ENSEIGNEMENT

Pierre-Yves Artaud, dans Traversière Magazine n°112 de mars 2015, nous dit : « (...) *Je propose l'ouverture affirmée sur toutes les expressions musicales et culturelles dans lesquelles notre instrument est présent.* ».



Dans la riche culture de notre pays, il existe la grande tradition de « l'École de la Flûte Française », héritage de Paul Taffanel, perpétuée depuis par de nombreux grands flûtistes (Philippe Gaubert, Marcel Moyse, Jean-Pierre Rampal, Roger Bourdin, Maxence Larrieu, etc.), ce qui a évidemment profité à la qualité de l'enseignement de la flûte en France. D'autres, comme Alain Ménard avec les enregistrements de « Jazzoflûte », ou Roger Bourdin dans « Il est 5h Paris s'éveille », se sont tournés vers l'improvisation et le jazz, cependant aucun ne l'a enseigné.

On trouve aujourd'hui, en France, un nombre croissant de très bons flûtistes de jazz, improvisateurs et compositeurs qui ont développé une esthétique, un jeu, un son, une identité. Ces flûtistes ont cherché dans d'autres directions que celles de la musique classique, baroque ou contemporaine : Michel Edelin, Magic Malik, Sylvaine Héлары, Josselin Mienniel, Stéphane Guillaume... Ces flûtistes sont actifs depuis déjà plusieurs années, et par conséquent ont ouvert des portes vers d'autres horizons. Il se trouve qu'aucun d'eux n'enseigne en conservatoire. Actuellement, très peu d'établissements proposent aux élèves la discipline « flûte » au sein de leur département jazz ou Musiques Actuelles Amplifiées. Arnaud Bessis, professeur de saxophone au conservatoire du 9e arrondissement à Paris dit : « *J'enseigne dans un conservatoire qui propose le cursus le plus complet (...)* Il y a eu au début des années 2000, une rentrée où la demande en flûte jazz était soudain très importante, le conservatoire m'a proposé de commencer à donner des cours de flûte parallèlement aux cours de saxophone. ». À cause d'une réalité économique, il paraît compliqué aujourd'hui pour un directeur de conservatoire de créer un poste à part entière de professeur de flûte jazz ne visant que des cours individuels.



Conférence «L'improvisation : sons et modes de jeu» animée par Ludivine Issambourg - Ve Convention Internationale de la flûte - Octobre 2016 à Levallois © Guy Bompais

Il existe aujourd'hui tout un tas de possibilités de voies d'apprentissage au sein des conservatoires. J'ai choisi de me pencher sur cinq cas assez récurrents :

• **1er cas de figure** : L'élève suit un cursus de flûte classique au sein d'un conservatoire avec en parallèle une démarche

autodidacte de son apprentissage du jazz, en écoutant et en travaillant avec des enregistrements, en montant sa propre formation pour pratiquer cette musique ou encore en allant regarder des vidéos sur internet... Nous avons tous quelques exemples de fabuleux musiciens autodidactes, mais ce n'est pas une démarche privilégiée aujourd'hui.

• **2e cas de figure** : L'élève flûtiste intègre directement une classe de jazz sans pouvoir bénéficier de réel cours d'instrument à proprement dit dans cet établissement.

• **3e cas de figure** : Le parcours transversal. L'élève suit un cursus classique, y apprend la technique de l'instrument ainsi que le répertoire ; en parallèle il suit un cursus jazz, dans lequel il va jouer en atelier (pratique collective), va bénéficier de cours théoriques, et un cours particulier avec très souvent le professeur de saxophone (qui pratique ou pas la flûte). L'élève va recevoir un enseignement très riche et dense au niveau de l'emploi du temps et de la charge de travail à fournir. En apprenant l'improvisation auprès d'autres instrumentistes, il va favoriser sa prise d'initiative, va éviter les réflexes techniques liés à l'instrument dans son jeu et va pouvoir stimuler son imagination pour adapter à la flûte ce que son professeur lui montre. Mais il va falloir qu'il fasse preuve d'une grande autonomie de travail pour approfondir le phrasé, ses modes de jeu, le répertoire lié à l'historique de son instrument par rapport à la musique qu'il souhaite interpréter, autrement dit créer sa propre culture musicale.

• **4e cas de figure** : l'élève est dans le cas de figure numéro 3 et va chercher de lui-même l'apprentissage auprès d'un flûtiste (non-enseignant) dans l'esthétique qu'il souhaite pratiquer. Si le contact est bon, il pourra apprendre auprès du maître en suivant son évolution artistique. On retrouve cette situation pédagogique, « maître/élève », dans la transmission des musiques traditionnelles (ex : Indes) ou dans le jazz ; et l'on sait très bien que cette relation maître/élève ne concerne qu'un nombre minime d'élèves.

• **5e cas de figure** : Le choix de la flûte comme deuxième instrument, par exemple par des saxophonistes. Ils vont pouvoir pratiquer l'instrument dans leurs pratiques collectives habituelles mais ne vont pas bénéficier d'un apprentissage technique de l'instrument.

Toutes ces voies d'apprentissage sont très enrichissantes, mais se révèlent être partiellement lacunaires. Le fait qu'il n'y ait pas de cursus clair au sein des établissements pour les flûtistes voulant jouer du jazz peut être source de démotivation. La principale lacune vient plutôt de la quasi-inexistence de l'enseignement de la flûte d'une autre esthétique que la musique classique, baroque ou contemporaine, au niveau des pôles d'enseignement en France.



Aujourd'hui, très peu d'établissements proposent aux élèves la discipline « flûte » au sein de leur département jazz ou M.A.A., ce qui ne correspond pas à la réalité de l'évolution de la musique ou des musiques. Il existe de plus en plus de flûtistes improvisateurs, pratiquant le jazz ou d'autres musiques improvisées, amplifiées ; de plus en plus de flûtistes dits « classiques » désireux de s'ouvrir à d'autres cultures et d'autres pratiques musicales. Une autre façon d'aborder l'instrument s'est développée au cours des quatre-vingts dernières années, partant du jazz en passant par les musiques improvisées ou encore par les M.A.A. Une autre conception et d'autres compétences de l'instrument sont pratiquées à travers ces différentes musiques. Un autre univers qui s'ouvre pour la flûte dont il est difficile de pouvoir recevoir l'enseignement aujourd'hui. Si l'on met en parallèle l'histoire de la flûte française avec celle du jazz, qui est issu de la culture afro-américaine, un pays comme la France aurait pu être précurseur par rapport à l'instrument, mais il est en fait en retard par rapport à son évolution et son enseignement. Il nous paraît normal que l'on trouve la discipline de la flûte dans pratiquement toutes les écoles de jazz aux États-Unis, et qu'il y ait aussi beaucoup plus d'écrits qu'en France : « The jazz flute » de Peter Guidi, « Improvisation for flute » d'Andy Mc.Ghee, professeur à la célèbre Berklee School, etc...



Ludivine Issambourg animant un atelier d'improvisation -
Ve Convention Internationale de la flûte -
Octobre 2016 à Levallois © Guy Bompais

La flûte jazz est représentée, depuis longtemps, aux Conventions de la flûte aux États-Unis (concerts et master-class). Henri Tournier dit : « (...) *Que le jazz et l'improvisation doivent être plus intégrés dans les conservatoires, et que la flûte y soit intégrée : oui. (...) C'est l'exemple d'Hubert Laws, qui est en même temps un musicien classique et jazz. Dans la logique américaine tu peux jouer les deux.* » Le paysage musical et son enseignement ont évolué, le jazz est beaucoup plus pratiqué en France. Il a trouvé sa place dans l'enseignement musical français, a même intégré les conservatoires. La flûte fait partie de cette esthétique mais reste encore minoritaire. Il est assez difficile de trouver un professeur de flûte jazz. Aux USA, des flûtistes, comme Hubert Laws, peuvent jouer un concert en orchestre classique et le lendemain avec un combo de jazz sans que cela ne pose le moindre problème d'esthétique. La flûte jazz y est établie ainsi que son enseignement (Laws enseigne, ainsi que James Newton, Peter Guidi, Greg Patillo..), il y a de l'autre côté de l'Atlantique plus de ponts avec le monde classique. Cependant, l'invitation de Greg Patillo (flûtiste américain improvisateur adaptant la technique de la beat-box à la flûte) à jouer au concert de clôture du grand concours international de flûte de Maxence Larrieu (C.R.R. de Nice) en octobre 2011, au milieu des plus grands flûtistes classiques français présents (l'applaudissant avec enthousiasme au bord de la scène, venant lui serrer la main et le féliciter devant le public) ainsi que ses trois master-class où il a dû refuser des participants faute de place, démontre qu'il commence à y avoir une reconnaissance de l'évolution de la pratique de notre instrument. Il y a une réelle prise de conscience de l'évolution du métier de flûtiste, et il y a une réelle demande. L'année dernière, à la Ve Convention de la flûte française, nous avons pu remarquer l'éclectisme et l'ouverture de la programmation, ce qui indique bien qu'il y a une vraie prise de conscience de l'évolution de la pratique de la flûte à travers d'autres esthétiques que celles de la musique classique, baroque ou contemporaine. Ouverture que nous devons à la direction artistique de Pierre-Yves Artaud. Il appartient aux professeurs de proposer des modalités viables permettant de répondre à la demande des flûtistes classiques désireux de s'initier au jazz.

VERS UNE CONSTRUCTION DE LA PÉDAGOGIE DE LA FLÛTE JAZZ / ACTUELLE

Avant de se poser la question de l'enseignement d'un flûtiste de jazz, il faut déjà se questionner sur ce qu'est « un musicien de jazz » aujourd'hui. C'est avant tout un artiste qui crée, qui porte son projet. L'évolution du métier est constante et les compétences des musiciens de jazz s'élargissent. Les différentes pédagogies de ces différentes esthétiques vont permettre à un flûtiste de les acquérir. La lecture est

l'apprentissage du codage, et favorise donc l'autonomie de l'élève avec son instrument. En la maîtrisant, l'élève se donnera plus de possibilités de s'adapter à différentes esthétiques et contextes musicaux. Pour pouvoir laisser à l'élève le choix de jouer le répertoire le plus large possible, il sera nécessaire que le pédagogue trouve cet équilibre dans les méthodes entre l'oralité et la lecture.

Un flûtiste, à un moment ou à un autre de son apprentissage, va se sentir concerné par la culture classique, s'il veut vraiment connaître son instrument. Cependant, l'oralité prime, comme le souligne Magic Malik : « *A proprement parler, pour l'improvisation et le jazz, c'est encore l'oralité qui prime.* ». Si un flûtiste veut avoir un enseignement complet, il est favorable qu'il reçoive les deux apprentissages (oral et écrit), afin de se créer un maximum d'ouverture pour pratiquer la musique comme il le souhaite. Avant des flûtistes comme Hubert Laws ou Joe Farrell, les flûtistes de jazz étaient souvent des musiciens qui avaient une technique imparfaite, contrairement aux trompettistes ou aux saxophonistes. Effectivement, s'il l'on fait référence à l'histoire, le niveau des flûtistes s'élève considérablement lorsque des flûtistes ayant suivis une formation classique arrivent. Du coup le discours s'enrichit. Il paraît assez évident de mettre en place une pédagogie de la technique en rapport avec un répertoire jazz, mais il sera nécessaire de se tourner vers l'apprentissage classique et s'en servir. La flûte Boehm que nous jouons est un héritage occidental, l'instrument est le fruit de cet héritage. Cette esthétique dispense d'un apprentissage de la technique instrumentale qui s'est posé la question d'un enseignement général. L'élève va recevoir des bases suffisamment solides pour pouvoir jouer d'autres musiques, ou les remettre en question s'il le désire.



Concert suivant une masterclass à Boulogne sur Mer avec les élèves des CRD de Boulogne / Saint Omer et Calais - janvier 2017

D'un autre point de vue, nous pourrions exposer l'idée que l'apprentissage de la musique classique pour un flûtiste improvisateur est important mais pas indispensable. Les

premiers jazzmen se sont avant tout débrouillés d'oreille. Au niveau du travail de sonorité et de technique, la musique classique occidentale a développé un travail et une méthodologie très complète. Il est plus facile d'acquérir la technique en utilisant ces outils qui sont fabuleux. Cependant, il n'y a aucune raison pour qu'on ne puisse pas acquérir toutes ces bases techniques à l'aide d'un répertoire jazz. Sans forcément penser à un cloisonnement des deux esthétiques (classique et jazz), le flûtiste actuel dispose de multiples possibilités et outils proposés par la musique classique. Cependant il est possible pour le pédagogue de partir du jazz et d'élaborer la pédagogie à partir de ce répertoire. Aux Etats-Unis, John O'Neill a rédigé deux méthodes incluant « *The Jazz Methode for flute* » et « *Developing Jazz Technique for Flute* », dans lesquelles il propose un apprentissage de la technique des points abordés par les méthodes classiques (respiration, son, travail sur le corps..) mais autour d'un répertoire (accompagné d'audio), un langage et une culture jazz.

La flûte traversière et son utilisation ont évolué. D'autres esthétiques ont adopté la flûte, des musiciens improvisateurs jouant de manière amplifiée sont de plus en plus nombreux. La musique a évolué par conséquent notre instrument aussi, il est donc nécessaire de faire de nouvelles propositions d'apprentissage de la musique et de la flûte. L'oralité est l'essence même de la musique, l'enseignement dans nos établissements fait encore trop passer la lecture et l'écriture de la musique avant de l'entendre et de la ressentir. Cela a des conséquences sur les musiciens amateurs et professionnels, leur rapport au corps dans la pratique de leur art et comment ils peuvent communiquer avec leurs partenaires musiciens.

Les compétences demandées aux musiciens de jazz sont de plus en plus riches. Pour cela les flûtistes doivent recevoir la formation la plus complète possible, leur offrant un maximum d'outils afin qu'ils deviennent les plus autonomes possible dans le paysage musical actuel.

L'école de la flûte musique dite classique occidentale a élaboré des parcours pédagogiques pour maîtriser au mieux l'instrument (son, technique). La tradition du jazz quant à elle favorise l'oralité comme porte d'entrée pour intégrer les fondamentaux. La pédagogie du jazz est avant tout orale, mettant l'accent sur le rythme. La transmission orale apparaît comme primordiale, afin d'y acquérir la stabilité rythmique, le phrasé, le répertoire, la culture, et même la technique en acceptant de retravailler différemment (pattern, phrases relevées, transposées...). Dans le but d'acquérir du vocabulaire et de personnaliser son jeu, les M.A.A. peuvent représenter une expansion des techniques acquises réadaptées au répertoire actuel. Autant de



possibilités sont proposées aux flûtistes, grâce à la richesse de l'histoire de notre instrument. Les méthodes pédagogiques doivent prendre en compte toutes ces esthétiques, démocratiser l'utilisation de la flûte et en perfectionner son jeu.

Par Ludivine Issambourg
Diplômée d'État
antiloops.fr



SOURCES

Références bibliographiques :

« Le violon intérieur » Dominique Hoppenot - « Les Petites Poucettes » Michel Serres
« Yoga et musique » Lise Rodriguez - « The flûte in jazz » Peter Westbrook

Différentes études pédagogiques :

Montessori, Frenet, Méthode Suzuki...

Mes rencontres et discussions avec des flûtistes, différents par leur approche de la musique et par leur expérience :

- Flûtistes classiques/contemporains enseignants : Pierre-Yves Artaud, Henri Tournier, Sophie Deshayes, Olivier Pedan, Catherine Debever, Johannes Favres, Florent Py, Laëtitia Sarazin, Caroline Debonne, Loic Moriceau, Cécile Keuer...
- Flûtistes improvisateurs, jazz : Magic Malik, Michel Edelin, Greg Patillo, Josselin Mienniel, Sylvaine Helary, Mohamed Beddiar, Hervé Meschinet, Didier Malherbes, Christophe Zoogoones...
- Flûtistes étudiants ou amateurs : Christelle Raquillet, Romain Soulbieu, Hélène Houssin, Alexandra Herer

pointedille.com

POULIN
MULTI-FLÛTES

La 3^{ème} voie
entre diatonique
& chromatique...
La flûte accordable

jeanpierrepoulin.com