

Au début d'une session de travail ou avant un concert il est facile d'être tenté de commencer à jouer le répertoire directement après avoir à peine prélué pendant quelques secondes. Si l'on y tombe, la seule chose qu'on obtient est de faire face à froid et sans la concentration nécessaire aux difficultés que le travail peut présenter. Ce début peut conditionner tout le travail de la journée ou le résultat du concert.

Chaque instrumentiste peut concevoir ses propres exercices, les improviser ou les changer pour donner de la variété à son étude, mais à plusieurs reprises, en particulier au stade de l'étudiant, cela demande un peu plus de discipline et de suivre un plan préétabli qui ne dépend pas uniquement de sa propre volonté. Si ce plan peut également être vu par écrit et avec une structure bien définie, le travail sera plus facile à réaliser.

L'intention de ce cahier est d'offrir une option claire, concise et complète pour travailler la technique du hautbois, soit comme échauffement, soit comme objet d'étude. Il propose une série de conseils pour chacune des sections qui le composent, ainsi que des exercices pour appliquer ces idées.

L'étude quotidienne de la technique a été divisée en seulement trois sections principales –le son, le doigté et l'articulation– puisque toutes les autres sont incluses dans celles-ci et dans la relation entre elles. Par exemple: la justesse fait partie du contrôle du son, la flexibilité dans les sauts est une combinaison de maîtrise de l'émission et d'agilité dans le doigté, et le détaché dépend à la fois des mouvements de la langue et du contrôle du son et de la colonne d'air.

Le travail régulier de la technique permet à l'étudiant de progresser et au professionnel de maintenir sa maîtrise de l'instrument et sa confiance en soi. Bien que cela puisse sembler paradoxal, avoir une bonne technique vous permet d'oublier toute la technique dont nous avons besoin pour jouer, car chaque geste impliqué est bien intériorisé et est effectué automatiquement.

Avec une bonne technique, l'instrumentiste peut se concentrer sur ce qui est vraiment important: faire de la musique.

Juan Mari Ruiz
Irun, avril 2020

Structure du Cahier

Les exercices proposés pour chaque jour sont rassemblés en seulement deux pages afin qu'ils puissent être couverts en un coup d'œil, et peuvent être effectués confortablement en une quinzaine de minutes. Cela ne représenterait qu'un bon —mais bref— échauffement, mais cette introduction explique comment développer et donner de la variété à chacun des exercices pour approfondir tous les aspects de la technique jusqu'à remplir une véritable session d'étude.

Sur chaque paire de pages, les exercices à pratiquer sont présentés sur la base d'une des sept notes de la gamme. Pour éviter d'allonger inutilement le cahier, on n'a pas consacré un chapitre distinct au Ut majeur, un autre au Ut mineur, un autre au Ut \sharp majeur et un autre au Ut \sharp mineur, mais il est proposé d'utiliser la même série de notes pour chaque une de ces tonalités, simplement en changeant les altérations en fonction de laquelle on veut travailler.

Compte tenu du fait que vous ne souhaitez peut-être pas apporter de modifications et préférerez utiliser le cahier littéralement comme méthode d'étude, une sélection des tonalités a été effectuée, y compris de manière équilibrée les tonalités majeures et mineures —également avec des bémoles et des dièses— afin de travailler toutes les difficultés techniques les plus courantes que présente le hautbois.

Dans chaque exercice il est proposé de choisir plusieurs vitesses, afin de pouvoir l'utiliser à la fois pour le contrôle du son et pour renforcer l'agilité du mouvement des doigts.

Un problème qui se pose lorsque l'on propose une méthode avec ces caractéristiques est quelle extension l'instrument devrait couvrir, car cela dépend du niveau de l'étudiant. Nous avons choisi d'inclure l'intégralité du registre du hautbois du Si grave au Fa aigu, considérant que l'étude du registre suraigu au-delà de cette note est en dehors des objectifs de ce travail. Si vous le souhaitez, les notes les plus aiguës —ou les plus graves— peuvent être évitées en sautant les passages marqués d'un rectangle et en jouant le reste de l'exercice normalement et sans interruption. Des coupes similaires peuvent être effectuées en fonction de l'aspect technique sur lequel vous souhaitez travailler.



Dans les exercices, différents rythmes et articulations sont proposés pour travailler les plus courants chaque jour, mais ils ne sont qu'une suggestion et peuvent être modifiés à volonté comme expliqué dans cette introduction dans les sections *Doigté* et *Articulation*.

Enfin, chaque exercice peut être joué une fois comme un simple échauffement ou approfondir votre étude avec un nombre de répétitions préalablement décidé. Dans ceux-ci, vous pouvez appliquer certaines des variantes proposées pour chacun d'eux.

Son

Les exercices pour le travail du son de ce cahier sont basés sur les notes de l'arpège de chaque tonalité. Cela évite de l'allonger excessivement et permet de réaliser une ou plusieurs des variantes proposées dans chaque exercice, bien que si désiré, tous les degrés de la gamme puissent être travaillés de la même manière.

Cette partie de l'étude comprend le travail des notes tenues, des octaves, des exercices à tonique-dominante et des arpèges.

Une longueur spécifiée a été suggérée pour garantir que les notes sont d'une longueur appropriée pour vous permettre de contrôler le son de manière détendue. Il est important que l'inspiration se fasse confortablement dans le même *tempo*, en profitant d'un temps complet pour aspirer juste la bonne quantité d'air, qui devrait être bien soutenue par le diaphragme et la partie inférieure des poumons. La durée proposée pour ces exercices peut être variée à volonté, mais en veillant toujours à ce que l'inspiration soit détendue et en un seul geste.

Entre chaque partie de l'exercice séparée par une double barre vous pouvez attendre aussi longtemps que vous le souhaitez.

Tous les exercices de son peuvent être effectués debout et assis. Dans ce dernier cas, la conscience du soutien dans le diaphragme est favorisée, ce qui, associé à une respiration profonde et contrôlée, permet à cet exercice d'être utilisé comme de relaxation, pas seulement comme exercice de son.

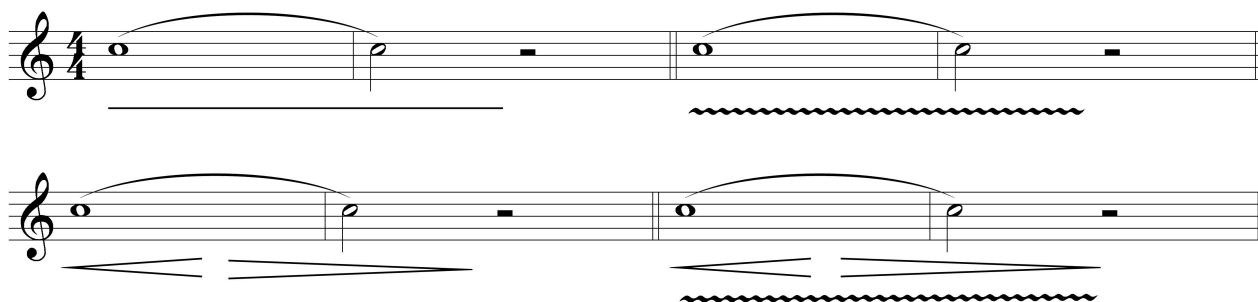
Dans ce cahier aucune dynamique spécifique n'est indiquée car pour le travail de base du son l'homogénéité dans les différents registres et doit être priorisée, en plus de la recherche des bonnes sensations décrites dans le paragraphe précédent. Jusqu'à ce qu'ils soient atteints, il est préférable de faire les exercices à une intensité modérée dans laquelle on sent que l'air circule tout seul sans avoir besoin de le pousser ou de le maintenir, et sans *vibrato*.

1

♩ = 60

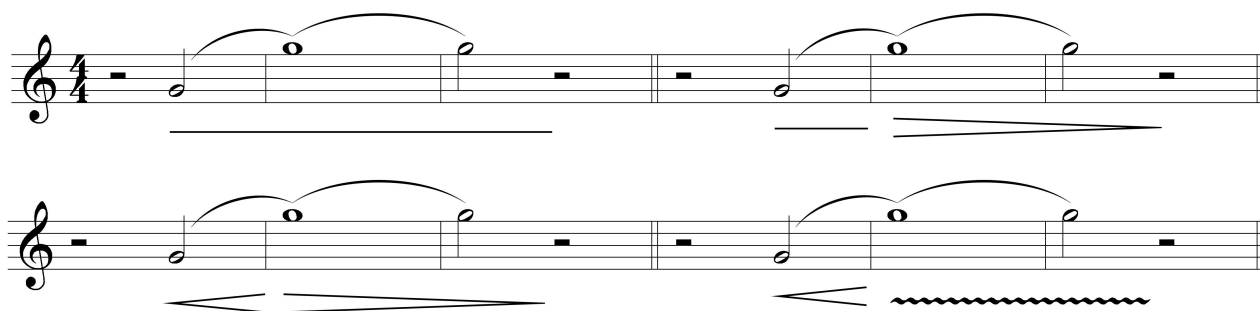
Il est très important de distinguer les différents mouvements dont dépend chaque aspect du son. Dans ces exercices, la justesse tout en maintenant un son équilibré dans tous les registres est sujet à accompagner le changement de hauteur —en octaves par exemple— d'un mouvement subtil de la langue qui fait varier la pression de l'air et avec elle sa vitesse . C'est l'application pratique des exercices avec l'anche qui sont proposés dans la section *Avant de commencer*, page 15.

Les étudiants plus avancés peuvent varier ces exercices de son incluant des changements d'intensité ou en introduisant un vibrato –ou une combinaison des deux–. Dans tous les cas, il est nécessaire de décider à l'avance de ce qu'il faut faire de l'exercice et de le faire de la manière la plus contrôlée possible, en étant conscient de chacun des gestes impliqués et des corrections nécessaires dans chaque cas. Par exemple, l'augmentation de l'intensité du son dans un *crescendo* est causée par un support progressivement plus important dans le diaphragme qui provoque la libération d'une plus grande quantité d'air. Pour compenser cet air supplémentaire, l'embouchure doit être légèrement ouverte pour éviter qu'il ne se comprime excessivement et que l'intonation ne monte.



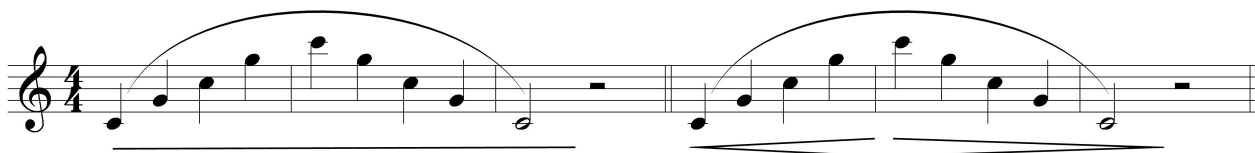
Lorsque on travaille des notes avec du *vibrato* on doit veiller à ce que la hauteur et l'amplitude du son ne varient pas, en particulier lorsqu'il est combiné avec un mouvement de *crescendo-diminuendo*. Il est conseillé d'alterner les notes avec et sans vibrato pour pouvoir contrôler à volonté cette ressource expressive.

Il est pratique de travailler les octaves alternativement en maintenant l'intensité du son et avec diverses dynamiques. Si l'octave se fait systématiquement avec un *crescendo* vers la note supérieure, il y a un risque de confondre le support supplémentaire dans le diaphragme qui change la nuance avec le mouvement nécessaire de la langue qui donne de la vitesse à l'air et assure la justesse.



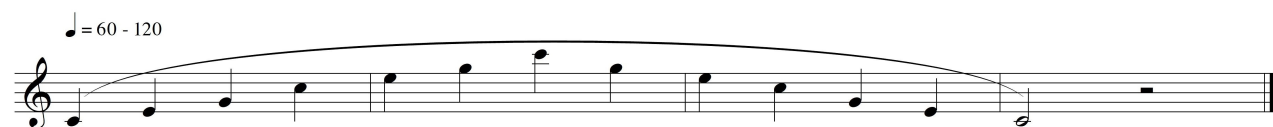
Dans tous les cas, les variantes à appliquer dans chaque exercice doivent être décidées avant de commencer à y travailler.

L'exercice à tonique-dominante est d'une grande utilité pour travailler sur la justesse et l'homogénéité du son dans tous les registres. Il faut veiller à ce que sa couleur et son amplitude varient le moins possible entre les notes, malgré le fait qu'elles soient produites par des doigtés très différents, certains plus ouverts que d'autres. Bien que des doigtés alternatifs puissent être utilisés pour faciliter la justesse et le contrôle de certaines notes, lors de l'étude de la technique pure il est préférable d'utiliser les habituels pour s'habituer à faire les corrections nécessaires naturellement et ainsi gagner en souplesse.



Dans le cas des arpèges deux vitesses différentes sont proposées, l'une devant être utilisée comme un exercice de son et l'autre en préparation du travail de flexibilité de l'exercice numéro cinq. Dans les deux cas la propreté de la liaison doit être recherchée, sans heurter le son dans les changements de note.

L'arpège joué à la seconde des vitesses proposées –120– est directement lié à la première gamme de l'exercice numéro deux. Si vous voulez donner une plus grande continuité au travail, vous pouvez faire cette première gamme avec la même articulation avec laquelle l'arpège a été étudié.



L'exercice numéro cinq peut être difficile pour les élèves moins avancés s'il est joué très rapidement, mais commencer son travail à basse vitesse et l'augmenter progressivement jusqu'à une limite raisonnable est très intéressant pour améliorer la coordination des doigts.

Doigté

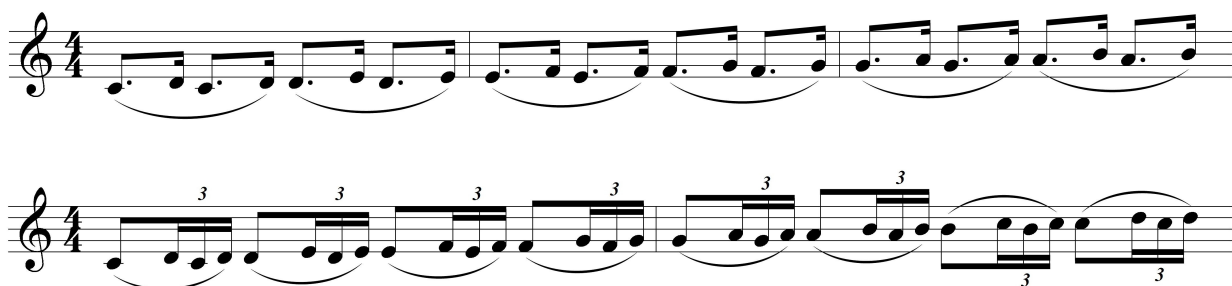
Les exercices quotidiens à partir du numéro deux sont conçus pour travailler l'agilité, la vitesse et la régularité du doigté et de l'articulation. La correction et la précision du geste doivent être prioritaires à tout moment par rapport à la vitesse pure. Les clés doivent être pressées doucement avec le bout des doigts tout en ils restent arqués et sans rigidité.

La meilleure façon d'obtenir un mouvement sûr et coordonné dans n'importe quel passage est de le travailler à plusieurs reprises avec des rythmes différents. Dans ce cahier nous appliquerons cette technique à l'étude des gammes et des arpèges. Dans chaque gamme, la série de rythmes considérés comme les plus courants a été proposée, mais l'idéal est qu'ils alternent avec des rythmes différents, tels que ceux présentés ci-dessous. Il n'est pas nécessaire de les revoir tous les jours, mais il est recommandé de les faire tout au long de la semaine et de les combiner avec articulations diverses.

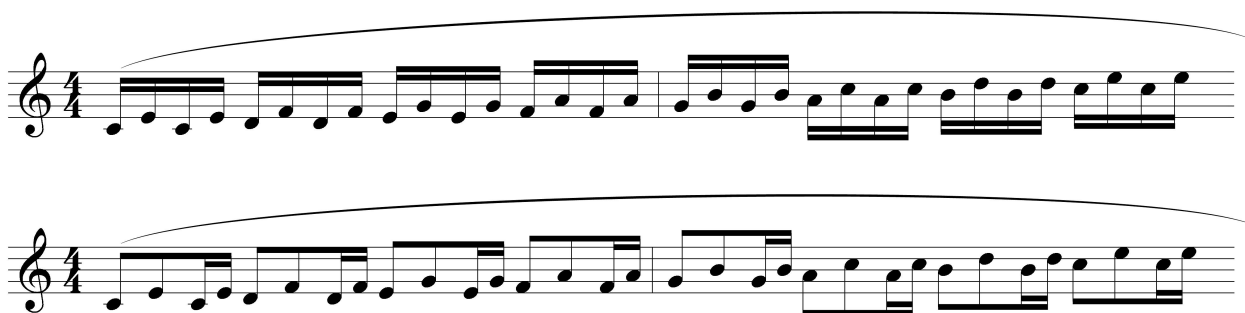
The image displays a series of musical exercises for finger technique, organized into several rows. Each exercise is represented by a staff of music with notes and stems. The exercises include:

- Two rows of exercises with various rhythmic patterns, including dotted notes and eighth notes.
- Two rows of exercises featuring eighth-note runs and triplet patterns, with the number '3' written above the notes.
- Two rows of exercises with eighth-note runs and triplet patterns, also marked with '3'.
- A final row of four exercises consisting of continuous eighth-note runs.

L'exercice numéro trois est basé sur la répétition de chaque intervalle et est l'idéal pour atteindre la maîtrise du doigté. Ce même principe peut être appliqué à l'étude de tout passage difficile, il suffit de jouer chaque intervalle deux fois de suite sans interruption et de passer à l'intervalle suivant, qui doublera également. En répétant chaque geste du doigt lors du changement de notes il est mieux internalisé et son automatisé est favorisé. Si vous le souhaitez, la série de rythmes précédemment proposée peut être appliquée à cet exercice:



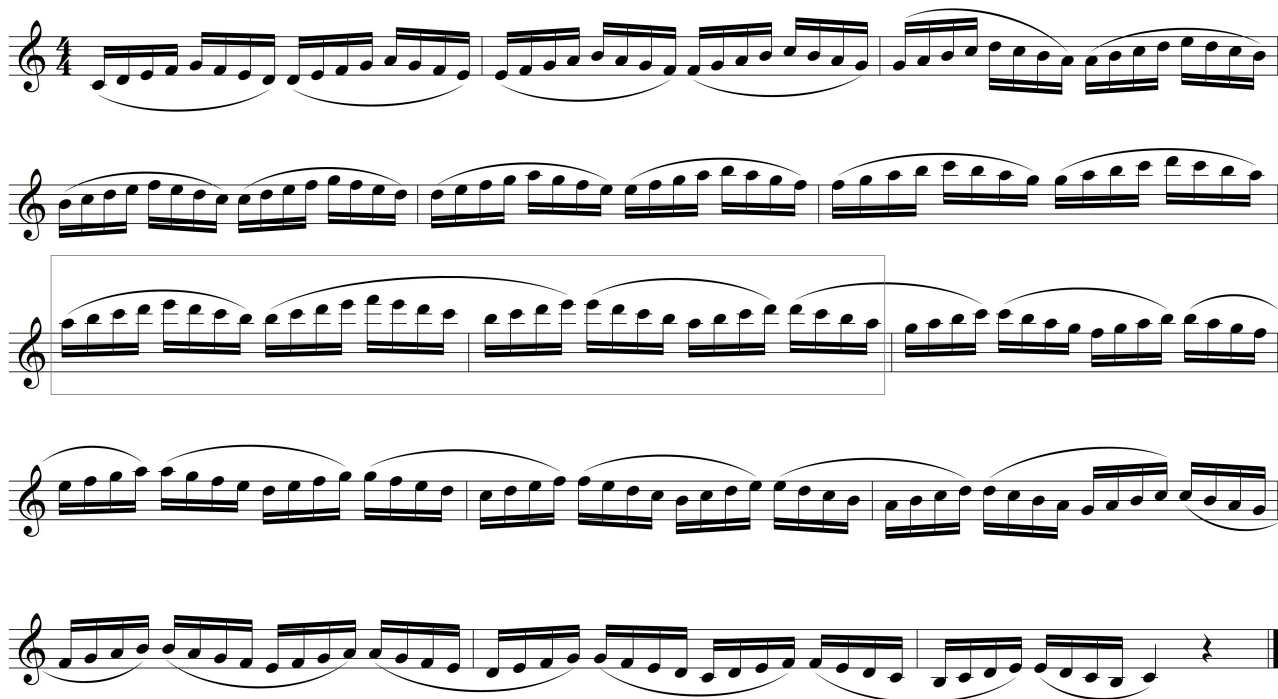
La même technique de répétition d'intervalle et de variété de rythmes peut être appliquée aux exercices numéro quatre et cinq –tierces et arpèges–:



Dans tous les cas une attention particulière doit être portée au maintien d'un *tempo* stable et au respect du rythme qui a été décidé, pour lequel l'utilisation du métronome est toujours recommandée. On doit également faire attention à ne pas frapper le son ou à accentuer les notes involontairement.

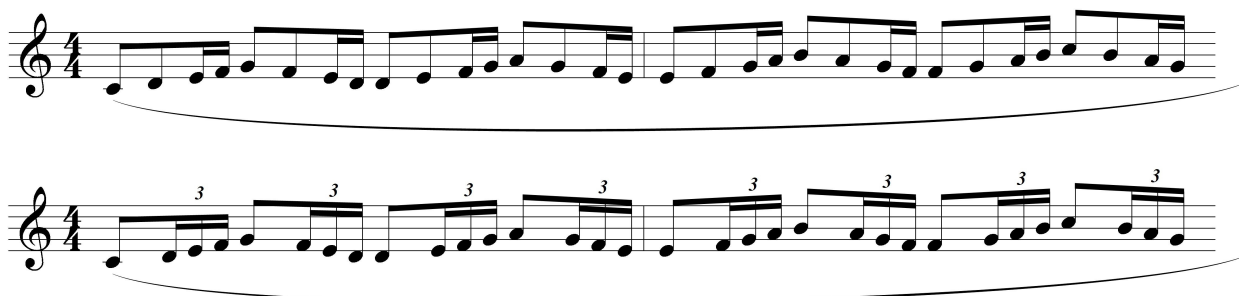
Dans chaque tonalité il y a des intervalles plus difficiles que d'autres –par exemple, le passage de La à Do dans l'exemple précédent– qui doivent être détectés et travaillés plus attentivement pour que toute la gamme sonne équilibrée et homogène. Ils méritent probablement d'être travaillés séparément jusqu'à ce qu'ils soient raisonnablement maîtrisés et puissent être incorporés dans le reste de la gamme.

Un exercice qui n'a pas été inclus dans la proposition quotidienne de ce cahier afin de ne pas le rendre trop long est la série de gammes, comme celle illustrée ci-dessous. Si vous le souhaitez, cet exemple peut être utilisé dans n'importe quelle tonalité, en commençant par la tonique et en revenant à *Da Capo* une fois qu'on arrive à la fin et en continuant jusqu'à ce qu'on atteigne à nouveau la tonique.



Cet exercice est plus long que les précédents et nécessite donc plus de résistance physique et une technique plus établie pour éviter les tensions inutiles, mais justement du fait de sa durée il permet de travailler la régularité du doigté dans les longs passages.

Comme dans les exercices de doigté, plusieurs rythmes différents peuvent y être appliqués qui le rendent plus agréable et renforcent le mouvement précis des doigts:



Articulation

Le détaché

La première gamme proposée dans chaque tonalité est écrite en croches, avec un accent dans chacune. Si vous le souhaitez, il peut également être lié –surtout si vous voulez le relier à l'arpège de l'exercice numéro un qui aura été joué immédiatement avant à la même vitesse– mais cette articulation à basse vitesse est particulièrement importante car elle résume plusieurs aspects fondamentaux du contrôle du son: elle combine un coup d'air qui produit l'accent au début de la note avec un mouvement simultané en douceur de la langue qui l'articule, auquel s'ajoute le changement de hauteur, et avec celui de la vitesse de l'air typique de toute gamme.

Ces trois facteurs combinés nécessitent certaines corrections afin de maintenir la justesse et l'homogénéité du son: d'une part, un mouvement du dos et du côté de la langue comme décrit dans la section *Avant de commencer* est nécessaire pour régler la vitesse de l'air. D'autre part, l'embouchure doit être légèrement ouverte pour compenser la quantité d'air supplémentaire qui sort lors de l'attaque de la note afin qu'elle ne soit pas désaccordée. En travaillant tous les jours, cet exercice nous permet de maintenir un degré de flexibilité indispensable pour jouer librement.



Si vous préférez travailler uniquement le détaché, vous pouvez alterner l'articulation précédente avec des répétitions de la gamme avec un détaché long –sans accent– ou *staccato*.

Comme dit précédemment, vous pouvez également jouer cette gamme liée. Dans ce dernier cas, il faut veiller à ce que le passage entre les notes soit le plus fluide possible.



Les articulations

Tous les exercices proposés dans ce cahier peuvent être travaillés en faisant varier les articulations. Par exemple, en utilisant les éléments suivants:



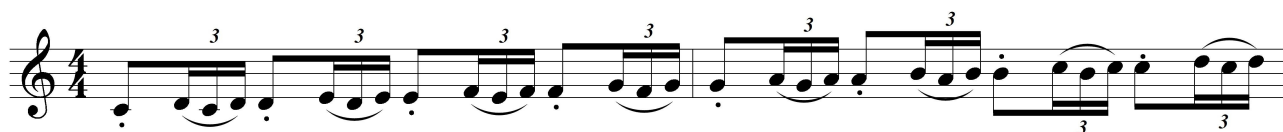
En prenant certains d'entre eux, la gamme ressemblera à ceci:



On peut également varier l'articulation du reste des exercices:



Enfin, on peut aussi le combiner avec un rythme comme ceux proposés à la page 9:



Le *staccato*

Pour travailler la vitesse du coup de langue et l'agilité du *staccato* on peut utiliser n'importe lequel des exercices avec l'un des rythmes proposés. Dans ce cas, deux types d'exercices doivent être distingués: un pour augmenter la vitesse du mouvement de la langue et d'autres pour travailler la coordination du détaché avec le mouvement des doigts.

Les exercices du premier type consistent à répéter chaque note deux ou trois fois selon le rythme choisi. À tout moment, il faut veiller à ce que le mouvement de la langue soit fluide et que le débit d'air reste constant. Il est pratique d'alterner les répétitions de l'exercice détaché et lié –dans ce cas, chaque paire de doubles croches deviendra une croche, par exemple– pour vérifier que le débit d'air reste stable dans les deux cas.

Il est à noter que la langue se fatigue facilement. Si vous remarquez que le mouvement devient de plus en plus gênant, vous devez arrêter l'exercice spécifique de *staccato* et le reprendre le lendemain.



La coordination entre le détaché et le doigté est obtenue en augmentant progressivement la vitesse des exercices sans répéter les notes, comme dans cet exemple:



En plus d'améliorer le détaché et le doigté, la combinaison systématique de plusieurs rythmes et articulations avec les différents exercices aide beaucoup à améliorer la lecture à vue, car il est plus facile de reconnaître chacune des structures écrites dans la partition.

Avant de commencer

En préparation pour le travail quotidien il est pratique de passer quelques minutes à faire divers exercices uniquement avec l'anche. Ces exercices sont de deux types: flexibilité de l'embouchure et contrôle du son.

Le premier type d'exercices vise à prendre conscience de la mobilité de l'embouchure et consiste à jouer une longue note tout en relevant et abaissant la mâchoire sans enlever ni retirer les lèvres. Le son monte et descend avec le mouvement de la mâchoire, en veillant à ce que le son ne soit pas coupé. Cet exercice aide également l'anche à commencer à vibrer et nous permet de reconnaître sa dureté et son ouverture avant de l'utiliser avec le hautbois.

La deuxième série d'exercices consiste à jouer plusieurs notes avec l'anche, en faisant varier la hauteur du son en soulevant et en abaissant la partie latérale et arrière de la langue –comme lors du chant *O-É-I-É-O-É-I-É-O* sans bouger les lèvres– et sans bouger la mâchoire. On peut alterner des notes liées ou détachées, bien que ce deuxième cas nécessite une technique plus établie.

1

2

3

Les notes spécifiques obtenues avec l'anche peuvent varier, car une anche plus faible ou ouverte produira un son plus bas qu'une plus dure ou fermée. La chose la plus importante dans tous les cas est de pouvoir différencier deux sons ou plus à une distance d'un demi-ton, bien que les notes ne soient pas exactement celles proposées ici. Le Si a été pris comme note de référence car elle favorise l'ouverture de l'embouchure, en tenant compte du fait que la plupart des élèves montrent une certaine propension à contrôler le son en la fermant. Il convient de s'assurer que le reste des notes est obtenu avec le mouvement de la langue susmentionné et non avec l'embouchure.

Ut majeur

Ut mineur - Ut# majeur - Ut# mineur

1

♩ = 60

♩ = 60 - 120

2

♩ = 60 (80-100)

$\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$

3

$\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$

4

$\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$

5

Re majeur

Re mineur - Re^b majeur - Re^b mineur

1

♩ = 60

♩ = 60 - 120

2

♩ = 60 (80-100)

3

$\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$

3

4

$\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$

4

4

$\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$

5

4

Mi mineur

Mi majeur - Mi \flat majeur

1

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 60 - 120$

2

$\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$

3

$\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$

4

$\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$

5

$\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$

Fa majeur

Fa mineur - Fa# mineur

1

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 60 - 120$

2

$\text{♩} = 60 (80-100)$

© Juan Mari Ruiz 2020

3

3

$\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$

3

4

$\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$

4

5

$\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$

5

Sol mineur

Sol majeur - Sol# mineur

1

♩ = 60

♩ = 60 - 120

2

♩ = 60 (80-100)

3 $\text{♩} = 60 \text{ ' } 80-100 \text{ '}$ $\text{♩} = 60 \text{ ' } 80-100 \text{ '}$

4 $\text{♩} = 60 \text{ ' } 80-100 \text{ '}$ $\text{♩} = 60 \text{ ' } 80-100 \text{ '}$

5 $\text{♩} = 60 \text{ ' } 80-100 \text{ '}$ $\text{♩} = 60 \text{ ' } 80-100 \text{ '}$

La^b majeur

La mineur - La majeur

1

♩ = 60

♩ = 60 - 120

2

♩ = 60 (80-100)

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and triplets. A box highlights a triplet of eighth notes in the second measure.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and triplets, continuing from the first staff.

3

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Above the staff, the tempo markings are given as ♩ = 60 (80-100) and ♩ = 60 (80-100). The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and triplets. A box highlights a triplet of eighth notes in the final measure.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and triplets, continuing from the previous staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and triplets, continuing from the previous staff.

4

Musical staff 6: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Above the staff, the tempo markings are given as ♩ = 60 (80-100) and ♩ = 60 (80-100). The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and triplets. A box highlights a triplet of eighth notes in the final measure.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and triplets, continuing from the previous staff.

5

Musical staff 8: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Above the staff, the tempo markings are given as ♩ = 60 (80-100) and ♩ = 60 (80-100). The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and triplets. A box highlights a triplet of eighth notes in the final measure.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and triplets, continuing from the previous staff.

Si majeur

Si mineur - Si^b majeur - Si^b mineur

1

♩ = 60

♩ = 60 - 120

2

♩ = 60 (80-100)

3

3

$\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$

4

$\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$

5

$\text{♪} = 60 \text{ (80-100)}$ $\text{♩} = 60 \text{ (80-100)}$

