

PEREZ Lilian
Musiques Traditionnelles

Le positionnement
des musiques traditionnelles
au sein des institutions
d'enseignement musical

CEFEDM RHONE-ALPES
Promotion 2005/2007

**Le positionnement des musiques traditionnelles au sein des institutions
d'enseignement musical**

PEREZ Lilian

2005/2007

Musiques Traditionnelles

Je voudrais particulièrement remercier *Hélène Gonon* ainsi que *Jean Blanchard*, qui sans le savoir ont été à l'origine de cette réflexion qui j'espère, continuera à faire son chemin...

Sommaire

| | Pages |
|--|-------|
| <u>INTRODUCTION</u> | 6 |
| <u>I Pourquoi et comment les musiques traditionnelles sont elles arrivées dans les institutions musicales ?</u> | 7 |
| 1 Contexte général | |
| 2 Une tradition dans la douleur | 8 |
| 3 Cas particulier : historique de l'apprentissage de la musique traditionnelle à Perpignan | 9 |
| <u>II - Musiques traditionnelles, un choix pertinent ?</u> | 11 |
| 1 Les paramètres de l'orientation | |
| - 1.1 L'image | |
| - 1.2 Le passage de témoin | 12 |
| - 1.3 Le rôle de la fête | |
| - 1.4 Le contact avec l'autre | |
| - 1.5 Une approche nouvelle | 13 |
| - 1.6 Evaluation et concurrence | |
| - 1.7 Un triptyque incontournable | 14 |
| o 1.7.1 Danse | |
| o 1.7.2 Chant | |
| o 1.7.3 Instrument | 15 |
| 2 Une affaire de crédibilité | |
| - 2.1 Par rapport à la musique en général | 16 |
| - 2.2 Du point de vue de l'élève | 17 |
| - 2.3 Du point de vue du professeur | 18 |
| 3 Deux illustrations festives : | 19 |
| - 3.1 L'exemple de « l'Aplec » | |
| - 3.2 L'exemple de « la Festa Major » | |
| <u>III - Une pédagogie libre, structurée et diversifiée</u> | 21 |
| 1 L'oralité | 22 |
| 2 L'imitation | |
| 3 L'improvisation | 23 |
| 4 La transposition | |
| 5 Un binôme imparable | 24 |
| - 5.1 Chant | |
| - 5.2 Danse | |
| 6 La culture musicale | 25 |
| 7 La technique | |
| 8 La musique d'ensemble | 26 |
| 9 L'exemple de la « sardane » | |
| <u>CONCLUSION</u> | 28 |

ANNEXES

| | Pages |
|---|-------|
| <u>LEXIQUE</u> | 29 |
| <u>INTERVIEWS :</u> | |
| <i>LOSADA Lionel</i> , professeur de saxophone jazz | 31 |
| <i>BLANCHARD Jean</i> , professeur de musiques traditionnelles au CEFEDM de Lyon | 33 |
| <u>BIBLIOGRAPHIE</u> | 35 |
| <u>DOCUMENT VIDEO</u> : Une illustration musicale | |

INTRODUCTION

Depuis le début des années 1980, les écoles de musique et conservatoires ont vu l'introduction de nouvelles disciplines.

En effet, la création des classes de « jazz », « musiques traditionnelles », « musiques actuelles », a complètement bouleversé la donne dans les milieux pédagogiques.

Des réflexions sur les moyens de transmission, de conception, de confrontation et d'interactivité sur ces différentes matières ont amené une richesse et une diversité dans le débat.

Tout au long de cette étude nous essaierons d'analyser la place que les musiques traditionnelles occupent dans les institutions d'enseignement musical, en prenant comme référence, la pratique de la musique traditionnelle catalane.

Dans la 1^{ère} partie, nous observerons quels ont été les nombreux facteurs (sociologiques, culturels, politiques...) qui ont permis l'émergence des musiques traditionnelles dans nos conservatoires et écoles de musique avec un œil tout particulier sur l'évolution de l'enseignement de la musique traditionnelle catalane, en Roussillon.

La 2nde partie portera sur la démarche personnelle de l'élève et quant à son choix de s'orienter dans cet univers musical. Il sera intéressant également de se poser la question si tout comme l'élève, le professeur se positionne uniquement comme un musicien des pratiques traditionnelles, ou comme un musicien dans le sens le plus large du terme.

La dernière partie s'articulera autour d'une pédagogie qui se veut libre et diversifiée, et on s'interrogera sur l'interaction entre la discipline musique traditionnelle et les autres départements conventionnels ainsi que sur les possibilités d'échanges constructifs sur les plans musicaux et didactiques entre les différentes esthétiques.

I - POURQUOI ET COMMENT LES MUSIQUES TRADITIONNELLES SONT-ELLES ARRIVEES DANS LES INSTITUTIONS MUSICALES ?

1 Le contexte général.

Afin d'avoir une vision globale, nous essaierons d'examiner les différents éléments qui ont favorisé cette évolution.

Tout au long du 20^{ème} siècle, les progrès technologiques ont permis un changement radical de notre société. L'avènement du microsillon et la vulgarisation des œuvres musicales entre autres, jouèrent un rôle prépondérant dans le développement des musiques traditionnelles. Tout un répertoire inconnu du grand public se répand alors.

De plus, la création de recueils de collectages va aussi permettre aux musiques traditionnelles de se développer plus facilement.

Citons deux exemples :

- le collectage effectué par *Achille Millien* dans le Nivernais,
- l'immense travail de *Max Havart* en Catalogne nord (plus de 10000 œuvres recensées).

Diverses associations ou centres de musiques traditionnelles vont eux aussi contribuer à cette émancipation en favorisant également la création de festivals de plus en plus nombreux (plus de 800 en France).

D'autre part, notre société depuis la fin des Trente glorieuses connaît une crise économique, politique et culturelle importante. Les différentes couches de modernisme successives (emballage des progrès technologiques, mondialisation et délocalisations d'entreprises, OGM...) perturbent et déstabilisent une grande partie de la population. La recherche d'une identité culturelle, une envie de retour aux sources se font largement sentir, les gens ayant besoin de retrouver les traces et les valeurs d'un passé qui leur échappe. On remarque que les archives municipales ou départementales sont de plus en plus explorées ou fouillées. Les ouvrages, les émissions de radios et télévisions à thèmes historiques se multiplient. Enfin, nous assistons à la création d'une floraison de cabinets de recherches généalogiques!

Si les contextes sociaux ont une part prépondérante dans le développement des pratiques traditionnelles, deux observations me paraissent primordiales.

- La fin des années 60 a vu le développement d'une réforme importante : la réforme *Landowski*. Toute la vie musicale en France va s'en trouver changée. Une des conséquences sera la création d'orchestres régionaux et nationaux, la création des Classes à Horaires Aménagés Musique(CHAM) ainsi qu'à travers une large réflexion, un fonctionnement amélioré des conservatoires.

- 1984 marque l'apparition d'un premier schéma directeur, la création des cursus par cycle, et une ouverture sur toutes les esthétiques musicales. Le schéma directeur de 1991 amplifie ces idées jusqu'en 2001 où dans la charte de l'enseignement, il est bien stipulé l'accès à tous et à toutes les esthétiques dans les institutions musicales.

Cette immense réflexion pédagogique a de ce fait, contribué à l'évolution des mentalités.

De plus, dans les années 1980, avec l'arrivée de la décentralisation et une « relative autonomie » des régions, départements, et communes, des politiques culturelles plus proches du contexte local et géographique s'établissent.

Parallèlement à ces évolutions sociétales et pédagogiques, on peut observer un changement significatif quant aux pratiques musicales dans ces mêmes années. On assiste à l'arrivée sur le marché du disque d'artistes qui ont un répertoire très large. De même, certains concerts initiés par de grands maîtres s'ouvrent à d'autres cultures : merveilleuse initiative d'un *Yehudi Menuhin* invitant à un même concert le jazzman *Stéphane Grapelli*, le tzigane *Bobby Lakatos* ou l'indou *Ravi Shankar*. Ce genre de métissage qui met en commun la différence des cultures, des acquisitions des pratiques, a ouvert une voie, en quelque sorte, à travers la caution d'un tel grand maître.

Les musiques dites actuelles ne sont évidemment pas restées sur le bord du chemin et en observant également le courant folk, on s'aperçoit bien des mutations opérées. Les groupes bretons comme les emblématiques *Manau*, *Tri Yann*, *Dan ar Braz*, ont réussi à ancrer dans nos têtes des sonorités particulières, en utilisant les mouvements musicaux de l'époque : rap, rock, etc.

2 Une tradition dans la douleur.

Observons maintenant, le particularisme de la musique traditionnelle en Catalogne française.

A partir de 1936, si généralement en France les musiques traditionnelles ont évolué suivant le contexte de la société française, c'est ici un événement extérieur qui va avoir un impact décisif. En effet, 1936 voit avec l'arrivée du *général Franco* au pouvoir en Espagne, l'établissement d'une dictature, qui non seulement chasse des milliers de républicains, mais qui met aussi sous l'éteignoir les particularismes locaux. Rapidement un flot d'émigrants espagnols catalans, déferle sur la France : c'est la « retirada » (la retraite). C'est avec cette arrivée que la sardane -qui était en Catalogne Nord en sommeil- (re)pénètre le Vallespir, le Roussillon, la Cerdagne, le Conflent. Il s'agit donc d'une culture, en grande partie, (ré)importée. Si la population s'est réappropriée toute cette culture, on ne peut nier une certaine désaffection du public (surtout les jeunes) pour ce genre qui véhicule aujourd'hui encore, une image obsolète.

3 Cas particulier : historique de l'apprentissage de la musique traditionnelle à Perpignan.

La création au conservatoire de Perpignan (anciennement école de musique en 1853) de la première classe d'instruments traditionnels remonte à 1881, avec un cours pour l'enseignement de la musique catalane.

La municipalité regrette que *« l'usage des instruments du pays soit presque complètement délaissé depuis quelques années...il serait peut être bon de faire revivre dans le Roussillon, les anciennes et joyeuses traditions...Toutefois, la commission estime que, pour ne pas porter atteinte à la prospérité du conservatoire, les élèves qui se destinent à l'étude des instruments catalans ne pourront s'y livrer que lorsqu' ils auront des connaissances musicales suffisantes et qu'ils auront atteint l'âge de 14 ans »⁽¹⁾.*

La commission ajoute : *« il serait déplorable que cette innovation fit perdre de vue au conseil que les élèves doivent choisir de préférence pour leurs études des instruments qui ont la place marquée dans la composition de l'orchestre (hautbois, basson). L'enseignement de la musique catalane est une question purement locale et secondaire ! Elle ne doit pas faire négliger des études musicales plus sérieuses »⁽¹⁾*

A cette époque, cette initiative est impulsée par **Mr Coste**, un musicien, qui souligne les difficultés que l'on éprouve pour les fêtes à se procurer des « jonglars »⁽²⁾. Le but étant de faire revivre cette musique avec le rythme original qui la caractérise et qui tend à disparaître.

L'expérience durera un an maximum seulement car la commission estime qu'au moment des fêtes locales *« les localités demandent de préférence aux « jonglars », de jouer des valse, quadrilles et autres danses que des morceaux traditionnels, ce qui ne dénote pas de leur part un grand attachement aux anciens usages tombés en désuétude ».*

Par manque d'élèves (ont-ils été découragés ou la musique catalane était-elle moins en vogue ?), cette classe est supprimée et les fonds sont affectés au traitement d'un professeur chargé exclusivement d'une classe de violoncelle.

Des débuts certes timides et pas vraiment concluants. Il faut attendre 1945 pour que soit tentée une nouvelle expérience.

D'après un vœu émis par le conseil d'administration de l'école de musique, une classe d'instruments catalans est ouverte. L'enseignement y est confié à un chef d'orchestre traditionnel, **Albert Manyach**. Cette classe est censée être indépendante du conservatoire, tout en restant dans son cadre. C'est-à-dire qu'elle ne figurera pas sur le palmarès et l'administration des Beaux Arts n'en aura pas connaissance.

⁽¹⁾ Cobles i Jonglars a Catalunya Nord, André Cortada, éd. Trabucaire

⁽²⁾ Musiciens traditionnels catalans, voir lexique

Cependant, le conseil municipal souligne :

« En cas de réussite, la pratique de ces instruments serait officiellement incorporée dans la classe d'anches doubles ».

C'est encore une timide ouverture qui se fait comme en cachette de Paris. La spécificité de la musique traditionnelle catalane et ses particularités font qu'il est difficile de l'adapter au mode d'enseignement du conservatoire.

De plus, en 1945, l'état d'esprit de l'administration centrale n'a pas évolué depuis 1882 : l'enseignement de la musique traditionnelle en tant que telle, semble inconcevable. Au mieux, il faut l'assimiler à la musique dite savante (aux anches doubles de l'orchestre classique), alors qu'il paraît difficile qu'elle puisse s'épanouir dans ce cadre. Le conseil municipal approuve cette création *« étant donné l'intérêt que représente cet enseignement pour la mise en valeur de notre musique régionale »*.

Le conservatoire reçoit pour la première fois les fonds nécessaires pour l'acquisition d'instruments catalans.

Les documents existants ne précisent pas combien de temps cette classe est restée en activité. Ce que l'on sait en revanche, c'est qu'elle n'existe plus dans un inventaire des disciplines en 1954 initié par le ministre suite à une révision du statut des écoles nationales de musique. Il faut attendre 1967, pour qu'enfin et définitivement la classe de musique traditionnelle et l'apprentissage des instruments catalans se pérennisent. **Max Havart** en obtient la responsabilité. Aujourd'hui, c'est tout un département qui existe comprenant l'enseignement du flaviol, tible, tenora, fiscorn, gralla, tarota, sac de gemecs⁽³⁾, classe de danses traditionnelles, ainsi qu'une section de formation musicale traditionnelle. Quatre-vingts années furent nécessaires à ce long cheminement. On peut légitimement s'interroger sur une si longue attente. Une des réponses se trouve en filigrane dans la frilosité de la délibération même du conseil municipal partagé entre l'envie d'un certain retour aux sources et la crainte d'un mélange des genres. Le déclic dans les années 1960 vient peut-être du fait que comme le disait un professeur les instruments catalans étant majoritairement à anche double, les élèves de ces pratiques pouvaient utilement renforcer les classes déficitaires d'instruments de même famille (hautbois, clarinette, basson, saxophone).

⁽³⁾ Voir lexique

II - MUSIQUES TRADITIONNELLES, UN CHOIX PERTINENT ?

Les raisons qui poussent un élève à se diriger vers les pratiques traditionnelles sont multiples. On pourrait toujours se demander si on se trouve en présence d'une démarche personnelle de l'enfant ou si celui-ci subit une influence particulière de la part de son entourage.

Il est bien délicat de donner le pourcentage d'élèves qui s'inscrivent dans une réflexion et un choix personnels. Il est certain que le milieu culturel général a forcément une influence sur la décision de placer son enfant dans une logique d'apprentissage culturel supplémentaire.

Il faut comprendre également l'importance de l'enfant au sein de la famille où il trouve une place de choix en tant que consommateur. Il est de plus en plus écouté et orienté de ce fait, toute une logique de consommation. Il n'est pas étonnant de voir de plus en plus d'enfants, qui choisissent un style de musique ou un instrument, qu'ils veulent pratiquer.

Dans un premier temps, nous allons aborder le maximum de paramètres qui peuvent contribuer à orienter le choix de l'élève vers les musiques traditionnelles. On entend par paramètres, les notions : d'images, de caractère festif, d'esprit d'ouverture, de convivialité, de regard novateur, de collectage, d'émulation, mais aussi une relation particulière avec le chant, la danse, et l'instrument.

Dans un second temps, nous réfléchirons sur la réelle crédibilité des musiques traditionnelles et leur légitimité au sein des institutions d'enseignement de la musique.

Pour terminer, nous observerons quelques exemples concrets qui mettent en lumière les notions abordées précédemment. Nous décrirons précisément le fonctionnement des deux grands événements représentatifs de la culture musicale catalane.

1 Les paramètres de l'orientation

1.1 L'image.

La question d'image reste primordiale. Il faut admettre que les musiques traditionnelles ont considérablement évolué et ne font plus référence à un fonctionnement marginal qui les ringardisait. Les nouvelles politiques en matière de communication des institutions (les Centres de Musiques Traditionnelles, les associations) ont porté leurs fruits et ont de ce fait largement démocratisé la musique traditionnelle. La publicité en direction des scolaires (présentations d'instruments dans les classes...) peut donner envie à beaucoup d'enfants de pratiquer ce genre de musique.

1.2 Le passage de témoin.

La transmission des musiques traditionnelles a souvent un lien direct avec l'identité culturelle. Quelle que soit sa région, l'enfant baigne dans un patrimoine dont il est issu. Il est imprégné de sa culture, ce qui lui donne une force particulière pour développer son caractère, sa personnalité, son identité.

Pratiquer la musique de son pays est un privilège car on est acteur à part entière de cette mémoire vivante qui nous entoure.

Les chansons de notre enfance ont une saveur inoubliable, c'est de l'émotion à l'état pur que l'élève musicien manipule. Il prendra conscience au fil des ans de la responsabilité d'une telle mission. Il deviendra par lui-même, le transmetteur du flambeau, d'une génération à l'autre, mais aura la lourde tâche, de contribuer à son évolution, car un art qui n'évolue pas, est forcément destiné à plus ou moins long terme à disparaître. J'en veux pour preuve les nombreux projets pédagogiques qui vont dans ce sens. Les enfants sont mis en situation sur des fêtes populaires. Ils participent à la promotion de leur musique et contribuent à transmettre un répertoire local, comme lors de la fête de l'ours de Prats de Mollo, dans le Haut-Vallespir.

1.3 Le rôle de la fête.

Le caractère festif de ces manifestations contribue également à décomplexer l'enfant sur ses propres possibilités. Les œuvres sont jouées à l'unisson dans les musiques de rue par exemple. Ainsi, l'élève peut prendre le temps de se les approprier mélodiquement et rythmiquement. L'alternance avec le chant et la mobilité de l'individu, décloisonne l'image du musicien assis sur sa chaise, ou debout devant un pupitre, face à un auditoire silencieux et critique.

1.4 Le contact avec l'autre.

L'ouverture sur le monde extérieur est constamment mise en avant. Il n'y a qu'à observer l'ambiance qui règne dans un bal traditionnel pour s'apercevoir de l'impact de ces musiques sur l'individu. Les barrières sociales tombent plus facilement, le contact avec l'autre par le biais de la danse est facilité, il y règne une ambiance « bon enfant » qui fait souvent défaut dans les disciplines conventionnelles, où l'individualisme est souvent mis en avant dans un esprit de concurrence exacerbée.

La notion de convivialité est présente souvent quand on évoque les pratiques traditionnelles. Le fait qu'elles n'aient pas été codifiées au fil du temps, nous laisse une souplesse, une adaptabilité qui fait souvent défaut dans les disciplines classiques et, qu'elles n'aient pas été structurées par l'institution, nous donne une grande marge de manœuvre.

1.5 Une approche nouvelle.

Le regard porté sur les musiques traditionnelles a énormément changé depuis plus de 20 ans. Il y avait urgence, une culture doit évoluer. Beaucoup de musiciens se sont aperçus de la nécessité de les faire évoluer, et de les placer hors de leur cadre habituel. La musique celtique a été pionnière dans ce sens là, et a montré la voie. Le résultat est saisissant, et aujourd'hui, plus de 500000 personnes se bousculent au Festival Inter Celtique de Lorient. Comment ne pas s'interroger sur l'abondance des foules qui se précipitent pour envahir tel stade célèbre, pour fêter la St Patrick et communiquer au son de la cornemuse et du biniou. Le courant Folk et ses groupes ont amené une cure de jouvence. Beaucoup de régions s'en inspirent en multipliant les échanges et les expériences les plus folles. Le mélange des genres passionne et rassemble des publics qui jusque là restaient confinés dans un style de musique bien particulier. Il est vrai qu'on sentait ici ou là un brin de mépris ou de méfiance de la part d'un certain conservatisme. Pourquoi changer ce qui existe ?

Le mélange des genres permet notamment à l'intérieur d'un conservatoire de se positionner en tant que rassembleur d'énergies et de compétences. Les bénéfices d'un tel brassage de musiques auront je pense, un effet plus que salutaire sur la formation des élèves.

Ce mélange des genres ou comme le dit *Jean Blanchard*, professeur de musiques traditionnelles au CEFEDM Rhône-Alpes ce « *métissage musical est un école de la tolérance, de l'ouverture à l'autre, de générosité...Le partage du plaisir universel de la musique est une école d'humanisme et de tolérance.* »¹

1.6 Evaluation et concurrence.

Nous vivons une époque de compétitivité dans tous les domaines. Quelles que soient nos pratiques, l'évaluation fait partie de notre quotidien. Cette course effrénée peut laisser certains élèves sceptiques quant à leur démarche musicale. Est-il normal que 80% des élèves abandonnent toute pratique musicale entre la 4^{ème} et la 6^{ème} année, donc au cours du 2nd cycle ? Un premier pas important a été fait dans ce sens avec la mise en place des cycles d'apprentissage où l'élève navigue à son rythme suivant ses possibilités. Pourtant il ne faut pas perdre de vue, que ces musiques traditionnelles ne se sont pas développées sur le plan de la concurrence au même titre que les musiques savantes. Il est ici question de mettre en avant une évaluation bien comprise des élèves de musique traditionnelle qui leur permette de se situer au fur et à mesure de leur progression dans un cursus personnel.

Est-il raisonnable ou souhaitable que l'élève de musique traditionnelle suive un cursus de formation musicale classique où la formation de l'oreille est constamment mise en avant, alors que ce n'est pas l'élément central dans la musique qu'il pratique ?

¹ Voir interview de Jean Blanchard en annexe.

Doit-on calquer le même système d'évaluation en instrument ?

Mais à l'inverse, un élève peut-il progresser sans un cadre ?

Comment fixe-t-on ces règles ?

Les contraintes sont-elles un frein à l'évolution d'un élève ?

1.7 Un triptyque incontournable :

1.7.1 ...Danse...

Certains élèves seront attirés par la relation intime entre la danse et les musiques traditionnelles.

Bien souvent des échanges sont accentués par l'accompagnement de danses (sardanes courtes où très souvent les musiciens se retrouvent au centre de la ronde.) Cette relation musicien/danseur, souvent spontanée est extrêmement attrayante, voire pédagogiquement bénéfique, quand il s'agit d'amener un élève à s'extérioriser ou à ressentir un tempo particulier dans son apprentissage.

Il est indiscutable que le mouvement apporte à la formation rythmique, facteur d'équilibre de la personne humaine. En effet, l'enfant prend conscience de ses rythmes vitaux, il les travaille, parvient à les maîtriser et à les extérioriser d'une façon créatrice. Le mouvement aide à enlever les inhibitions psychiques, telles que la timidité ou le manque d'assurance ainsi que les inhibitions mécaniques, souvent dues à une défaillance de coordination mentale et gestuelle. On pourra affirmer dans ce sens que le mouvement du corps est le docile instrument d'interprétation du rythme et de l'émotion musicale.

Nous citerons comme exemple un passage résumant parfaitement dans quel esprit on conçoit cette particularité.

Citation de **Jos Wuytack** « Pour une éducation musicale active ». **Alphonse Leduc** :

« L'éducation rythmique par le mouvement apporte à l'enfant, une synthèse riche et vivante ; intelligence et affectivité sont des éléments indissolublement liés à la sensorialité et à la motricité. La danse folklorique, est un moyen par excellence pour apprendre la richesse de la vie rythmique : non seulement la pulsation, la mesure, la structure sont traitées de façon active mais l'enfant sera informé aussi du caractère d'un peuple, ce qui lui ouvre des horizons sur le monde. La danse folklorique apporte l'équilibre entre le corps et l'esprit ».

1.7.2 ...Chant...

Dans les pratiques traditionnelles, le chant est souvent le moyen d'expression par excellence, car peut-être le plus naturel. Qui n'a pas poussé la chansonnette à la fin d'un repas familial ou associatif ?

Par ailleurs, avec la voix, l'enfant pénètre d'emblée dans le domaine des sons. Cet instrument devient un moyen d'expression humaine par excellence. Chanter met en jeu des

organes et des muscles, lesquels après coordination, concourent à extérioriser des sentiments, des émotions et des idées. Le rythme est porteur. Le chant s'associe donc, parfaitement au rythme. Il est indéniable que l'exemple des chants basques et des polyphonies corses est là pour nous rappeler la place importante du chant dans la musique traditionnelle.

1.7.3 ...Instrument...

Le contact charnel avec un instrument est évidemment à prendre en compte pour le choix de l'élève.

N'y a-t-il pas quelque chose d'étrange à notre époque, envahie par la sur-technologie, que de pratiquer un instrument ancestral ?

N'a-t-on pas envie, à une époque où tout va trop vite, de regarder son passé ?

Sans doute, existe-t-il une part de tribalité en nous qui a besoin de s'extérioriser ? Ces instruments sont parfois si simples en apparence, qu'ils nous obligent à puiser au fond de notre être pour en faire ressortir toute leur personnalité. Les sciences de l'ornementation à la cornemuse, donnent tout son sens à l'esprit d'un peuple. Sa présence dans pratiquement toutes les régions du monde n'est pas étonnante (Australie, Turquie, Chine, France etc....). Ce n'est plus un instrument qui vibre, mais l'âme de tout un peuple.

De plus, le musicien traditionnel a cet immense privilège de pouvoir côtoyer les luthiers qui sont des partenaires indissociables. L'échange, la recherche, l'évolution des instruments doivent faire partie de son quotidien. Qu'y a-t-il de plus symbolique que de jouer d'un instrument unique, c'est-à-dire, fait artisanalement ? C'est par son jeu, par son inspiration, par son souhait de créer d'autres sons que la démarche instrumentale de l'élève prendra tout son sens.

Et que dire de ce professeur emmenant sa classe d'instruments à anches doubles, découper des roseaux à la lune tombante ? N'y a-t-il pas quelque chose de symbolique que de se servir de la nature pour créer une musique ?

Le montage, la taille des roseaux sont sans doute un puits sans fin, mais place l'élève dans une démarche personnelle belle, noble et par-dessus tout, concrète car créatrice.

2 Une affaire de crédibilité.

A première vue, l'introduction des musiques traditionnelles dans les conservatoires n'a rien d'exceptionnel. Nous avons la chance de vivre une période où toutes les expériences et les audaces en matière musicale sont permises.

Pourtant, en entrant dans les conservatoires, les musiques traditionnelles ont dû s'adapter à leur nouvel environnement et à un mode de fonctionnement bien particulier.

Les différences de conception, d'organisation peuvent jeter le trouble entre enseignants, voire entre élèves. Certains enseignants de musiques traditionnelles se sont naturellement posés la question de leur crédibilité face à l'institution qui venait pour la première fois de les intégrer.

Examinons la situation à partir de 3 axes :

- d'un point de vue musical général.
- du point de vue de l'élève.
- du point de vue du professeur.

2.1 Par rapport à la musique en général.

Pour commencer, observons un cas assez particulier mais assez révélateur de la situation.

Au début des années 1980 à Barcelone, la mode est à la catalanité¹, suite à la mort de *Franco* en 1976. Le regain des musiques traditionnelles qui avaient été interdites est fort, et la vie musicale intense. Les orchestres traditionnels catalans : « les cobles » (formation de 11 ou 12 musiciens)² jouant essentiellement des sardanes, qui est la danse traditionnelle catalane par excellence ont une démarche particulièrement intéressante.

En effet, certaines formations habituées à jouer un répertoire traditionnel se mettent progressivement, à grand renfort de transcriptions, à interpréter un répertoire classique :

- Adaptation de certains mouvements de symphonies classiques. (*Mozart, Beethoven, Haydn.*)
- Des fugues et chorals de *J.S Bach*.

Mais les compositeurs écrivent aussi des sardanes à partir de thèmes classiques (par exemple, une sardane s'intitulant *Gioconda* s'inspire des plus grands thèmes de l'opéra « la Joconde » composée par *Ponchielli*), des fantaisies sur des airs d'opéra etc....

L'intérêt de cette démarche réside dans le fait qu'elle amène certains musiciens à pratiquer d'autres styles de musique et notamment, à s'ouvrir aux musiques classiques au moment même où les musiques traditionnelles investissent les conservatoires.

Il y a sans doute, plusieurs raisons à cette évolution :

- Beaucoup de musiciens traditionnels ont voulu se donner une crédibilité supplémentaire par rapport à leurs collègues, en montrant qu'ils étaient capables de jouer les mêmes répertoires.
- La réhabilitation de la culture catalane, à la fin du Franquisme, qui coïncide avec l'entrée des musiques traditionnelles dans les institutions de la région, a permis l'arrivée massive des musiciens « classiques » au sein des cobles, qu'ils ont renforcées par leur apport technique et culturel.

¹ « Catalanité »: sentiment identitaire d'appartenance à une « nation », possédant historiquement un territoire, des institutions, une langue et une culture propres.

² Voir lexique

- La création des méthodes d'apprentissage d'instruments traditionnels, s'appuyant sur des modèles classiques a été d'un apport non négligeable, ainsi que :
- La multiplication des classes d'instruments traditionnels en France comme en Espagne.
- Des tentatives d'expériences musicales ou des remises en question du répertoire pour remédier à l'image des musiciens traditionnels sans doute un peu obsolète.
- Les progrès de la lutherie.

2.2 Du point de vue de l'élève.

Pour l'enfant, le fait d'opter pour un instrument de musique traditionnel n'est pas un choix anodin.

Il est du devoir de l'enseignant par rapport à ce constat de savoir situer l'élève dans un conservatoire, c'est-à-dire, dans un environnement très éclectique, peut être pour certains déstabilisant, notamment pour l'élève en provenance d'une petite structure. Bien souvent, ignorant les raisons historiques de l'évolution de son instrument, qui peut paraître aux yeux des autres, étrange, l'élève peut faire l'objet de moqueries de la part de ses camarades ou de certains enseignants. En effet, que dire de l'attitude d'un professeur de CNR conseillant à un élève à cheval sur 2 disciplines (classique et traditionnelle), de mettre un frein aux activités musicales étrangère à la musique classique pour se consacrer uniquement à son passage de fin de cycle, partant du principe, que la musique traditionnelle est plutôt un « dérivatif ».

A-t-on le droit de dénigrer ou de favoriser un style plus qu'un autre ?

Afin d'éviter toutes ces embûches, et avant d'enclencher l'étude proprement dite de l'instrument, l'élève indiquera à son professeur ses attentes musicales afin qu'ils harmonisent une pédagogie visant à le servir, qui ne rejette pas ses envies mais qui prenne aussi en compte ses intérêts. Pour mieux se positionner dans son univers musical, l'élève pourra avoir, avec son professeur, une réflexion plus poussée, s'il le désire.

De nombreuses applications pédagogiques peuvent aller dans ce sens.

Il est impératif de multiplier les échanges musicaux, les projets, entre les différentes disciplines, les différents instruments et les différents styles afin d'obtenir une vision mutuelle et de rétablir un respect à tous.

Certains élèves peuvent développer, au cours de leur apprentissage, un complexe d'infériorité vu l'imperfection de leurs instruments. En effet, quelques instruments de musiques traditionnelles, de par leur tessiture et leur manufacture, ne peuvent pas jouer les mélodies dans toutes les tonalités, comme la cornemuse par exemple.

Ne pas pouvoir s'affranchir de la tonalité naturelle de leurs instruments et de ne pas pouvoir s'approprier certaines musiques, peut être source de frustrations pour certains.

Partant du principe qu'aucune musique n'a de priorité sur une autre, qu'elles contribuent toutes à élever l'individu, allant jusqu'à jouer un rôle essentiel dans la cité en créant du lien social, toute la pédagogie et les relations enseignants/enseignants, enseignants/élèves, et élèves/élèves devraient baigner dans cet état d'esprit.

2.3 Du point de vue du professeur.

Nous voyons bien à travers ces quelques éléments, que la position d'un professeur de musiques traditionnelles au sein d'une institution est elle aussi complexe. Sa vision doit être la plus objective possible et il aura un regard très pertinent sur différents paramètres.

Le fait d'enseigner une discipline qui puise son essence même, dans une musique libre, diversifiée et en perpétuel renouvellement n'est pas chose aisée. Notamment pour la construction d'un cursus qui doit être à la fois spécifique aux musiques traditionnelles et s'inscrire dans la logique de l'institution.

Le fait même de mettre en situation sa discipline dans un contexte d'évaluation permanente rend la chose délicate.

Peut-on développer une discipline traditionnelle et prendre en compte les directives du schéma directeur ou d'orientation, comme par exemple, l'obligation d'une progression par cycle?

Est-ce que notre fonctionnement particulier ne risque pas d'engendrer frustrations et jalousies de la part d'autres collègues qui eux, évoluent dans un cadre qui se veut plus rigide?

L'influence des disciplines classiques ne risque-t-elle pas de « déteindre » sur le département de musique traditionnelle?

Est-ce que les directives pédagogiques de l'établissement vont aller dans le même sens que celles de l'enseignant ?

Comment gère-t-on un élève à cheval sur deux disciplines ?

Ne risque-t-on pas de développer une autre musique traditionnelle par exemple plus axée sur l'écriture, vu un contexte pédagogique plus rigoureux au sein de l'institution, par rapport à une association musicale de village moins stricte ?

Ces questions ne sont pas exhaustives, elles pourraient à elles seules, faire l'objet d'une réflexion à part entière.

On pourra souligner l'importance d'être conscient de ces particularités et de rester en perpétuel éveil afin de s'adapter aux multiples changements que notre société nécessite.

3 Deux illustrations festives:

3.1 L'exemple de « l'aplec »

Pour ceux qui auront le privilège de vivre la vie de musicien de cobla, il y a un évènement qui donne à réfléchir.

Comment vit-on, ou comment conçoit-on un « aplec » ?

En français, le mot aplec signifie rassemblement. En l'occurrence, les organisateurs gèrent un rassemblement de une à quatre cobles en même temps. Le but étant que chaque orchestre joue une sardane à tour de rôle. Comment alors, ne pas s'inscrire dans une concurrence exacerbée ?

Cette organisation est nécessaire car il serait impossible de jouer de ces instruments physiquement éprouvants durant près de cinq heures (à raison de 12 à 15mn par sardane). Mais la compétition entre les orchestres est inévitable, du fait d'une motivation naturelle des musiciens et d'un niveau de jeu de plus en plus élevé. A tel point, que la moindre fausse note est parfois ponctuée d'indignation de la part d'un public et de danseurs impitoyables. Il n'est donc pas rare d'entendre certains musiciens, se rendant sur les lieux dire : « contre qui on joue aujourd'hui ? »

Tout ceci ne ressemble-t-il pas étrangement au public critique de la Scala de Milan, faisant ou défaisant la carrière d'une diva ou de tel ténor ? Quelle étrange ressemblance ?

Ces situations ont sans doute le mérite de faire réfléchir le musicien sur lui-même, sur sa condition, et sur son devenir quant à sa démarche musicale personnelle.

3.2 L'exemple de la « Festa Major »

Tout au long de ce chapitre, nous avons essayé d'analyser les raisons d'un tel choix esthétique. Mais le passage dans un conservatoire n'est pas une fin en soi. La finalité est sans doute ce que l'on va en faire. Pour cela, nous allons décrire une fête typique catalane, « la Festa Major » (fête patronale). Nous verrons que cette manifestation rassemble, à elle seule, toutes les idées que nous venons d'évoquer.

Orchestre traditionnel catalan, la cobla est constituée majoritairement de musiciens amateurs. Aucune formation ne se ressemble de par l'âge de ses membres, leur niveau, ou leur style. A une époque où l'uniformisation a tendance à régner, ces formations apportent une image radicalement différente. Excepté les cinq cobles majeures de Catalogne (sur une bonne centaine), aucune ne ressemble à une autre. Cette diversité permet ainsi aux danseurs et au public de ne jamais tomber dans une monotonie répétitive, ce qui donne notamment à la Festa Major un caractère des plus festifs.

Celle-ci démarre avec la participation de la cobla à l'office religieux, et c'est souvent là avec la présence de tous les notables, que « tout se joue ». L'interprétation doit être rigoureuse

et parfaitement s'adapter à l'esprit de la cérémonie. Des « goigs » ou œuvres de conséquence pourront permettre aux musiciens de s'exprimer dans une ambiance recueillie qui tranchera avec le reste de la journée.

La sortie de l'église sera ponctuée par le « ball d'ofici », c'est-à-dire par le bal officiel. Trois sardanes sont interprétées généralement, en guise de mise en appétit.

Le repas est populaire, et se déroule au son des chansons, et des instruments, sur des airs traditionnels, souvent spontanés.

A la fin du repas, les musiciens partent alors pour le « llevan de taula », le lever de table. Ils passent de maison en maison jouant ainsi les morceaux demandés par l'habitant.

L'après midi est consacrée à la « ballada » de six sardanes, qui est le point fort de la journée. Les musiciens s'installent généralement sur la place du village où la foule nombreuse danse en ronde.

Le « bal catalan » (pot-pourri de valse paso-doble, tangos...) vient quelquefois clôturer cette journée riche en musique.

Avec la « Festa Major », c'est toute une série de valeurs qui sont mises en avant. La convivialité, l'identité, la transmission, le caractère festif, la musique, l'émotion, etc, autant de valeurs fortes qui sont offertes et qui nous permettent à nous « jotglars », de nous inscrire dans l'histoire d'une culture. Nous sommes parfaitement conscients de jouer un rôle essentiel, à l'heure où les grands médias occupent une place de plus en plus grande, en étant les rassembleurs d'un peuple qui à la recherche constante de son identité se réunit sur les places des villages dans des rondes fraternelles.

Il sera bon d'emmener les élèves à vivre cette journée en tant que spectateurs et pourquoi ne pas les inclure à la fête, afin de leur donner une vision plus concrète de ce que peut leur apporter le travail effectué au sein des institutions musicales.

III - UNE PEDAGOGIE LIBRE, STRUCTUREE ET DIVERSIFIEE

Si l'on examine attentivement l'évolution de la pédagogie musicale au fil du temps, on observera que celle-ci s'est largement inspirée de son époque.

Le XVIII^e siècle, avec ses nombreux changements au niveau de la pensée, a également contribué à faire évoluer la transmission de la musique.

Cette période voit l'arrivée de trois ouvrages musicaux majeurs qui vont changer le paysage de la pédagogie musicale.

Il s'agit de :

- « L'art de toucher le clavecin » de **F. Couperin**.

- Le traité de **Qwantz**

- « La méthode raisonnée de violon » de **Léopold Mozart**

A partir de cette époque, des méthodes didactiques vont apparaître chez de nombreux éditeurs ou par le biais des copistes.

On entend par méthodes didactiques, une suite de leçons progressives avec une diversité d'exercices et d'œuvres, visant au fil de la méthode, à pouvoir s'approprier le langage musical.

La création en 1795 du conservatoire de Paris, accentuera cette démarche. Les professeurs nommés auront pour mission, d'écrire des ouvrages pédagogiques qui vont bouleverser le niveau de technicité en France.

La création en France, entre 1830 et 1850, des conservatoires et écoles de musique, profitera de ces apports musicaux.

Les grands interprètes du XIX^e siècle (**Liszt, Paganini**), accentueront les notions d'excellence musicale. Il est à noter que tout ce mouvement général contribuera à éloigner la musique classique de plus en plus loin du peuple qui sent bien que cette musique n'est plus pour lui.

Chez les musiciens traditionnels, le problème est beaucoup plus simple : héritiers des troubadours et trouvères, ces musiciens prendront le temps d'évoluer et de s'adapter progressivement à leur période.

Il y aura certes, des interactions entre les deux musiques, classique et traditionnelle. Nombreux sont les compositeurs qui s'inspireront de thèmes traditionnels à l'image d'un **Bela Bartok**. Mais elles resteront confinées dans leur fonctionnement propre, c'est-à-dire, une spécificité technique adaptée à chaque individu et un état d'esprit concernant son apprentissage complètement différent.

Mais les événements évoluent bien vite. Le 20^{ème} siècle, comme nous l'avons vu, avec les différents moyens de communications, sortira les musiques traditionnelles d'un relatif anonymat et d'un cercle restreint.

De plus, la transmission des connaissances des musiques traditionnelles est basée sur une approche pratique de la musique dans la ligne de la pédagogie des **Freinet, Piaget, Dolto**.

La renaissance des musiques traditionnelles en tant que Musiques à part entière, et leur entrée dans les institutions amèneront de nombreux acteurs à réfléchir sur leur spécificité.

Fort de ces éléments, l'enseignant a aujourd'hui toute une gamme de moyens pour construire sa pédagogie. Nous allons traiter, dans un premier temps, ces différents paramètres que j'intitulerai « Pédagogie libre, structurée et diversifiée. »

Les pistes abordées seront les notions d'oralité, d'imitation, d'improvisation, de transposition, de chant et de danse, de culture musicale, de technicité, et de musique d'ensemble.

Puis nous aborderons le cas particulier de la sardane, exemple d'une pratique à mi-chemin entre la musique traditionnelle et la musique classique.

1 L'oralité.

Depuis l'aube de l'humanité, l'oralité reste le moyen le plus naturel et le plus simple pour la transmission du savoir. C'est une notion capitale que l'enseignant en s'inscrivant dans cette logique de fonctionnement ne doit pas perdre de vue, notamment en laissant une plage importante à l'échange verbal et en orientant la pédagogie sur des échanges vivants

Cependant, il sera bon de réaliser une synthèse avec les supports écrits, ne serait ce que pour mettre en pratique des notions acquises en formation musicale.

La proportion d'oralité variera selon l'âge et les possibilités de l'élève.

La transmission de mélodies courtes, simples, faciles à mémoriser, sera souhaitable afin d'exercer sa mémoire, son oreille, ses réflexes et de ce fait, s'approprier les différentes mélodies et rythmes qui contribueront à enrichir l'élève musicalement.

La transmission générale est faite par imprégnation, ce qui nous conduit inévitablement à la notion d'imitation.

2 L'imitation.

On entend par imitation, le procédé tendant à copier un original.

Les notions d'imitation peuvent englober plusieurs paramètres comme le son, le timbre, la couleur, le phrasé, le staccato, le caractère, le style, le geste musical, la tenue, l'interprétation, l'attitude.

Pouvant être prise au départ comme jeu pour l'apprentissage de rythmes, de cellules, de mélodies, elle est en quelque sorte, la filiation directe entre l'élève et son professeur.

Mais attentif à ne pas enfermer l'élève dans ce fonctionnement permanent, progressivement le professeur amènera l'élève à s'affranchir de l'exemple et à le mettre naturellement sur la voie de la créativité.

De même les élèves pourront être mis en situation afin de les placer dans ce processus d'écoute et de reproduction.

L'imitation reste un moyen privilégié pour l'acquisition de notions subtiles comme l'ornementation. Cette science difficile à transmettre s'inscrit dans une écoute particulière. Cela pourra prendre du temps afin que l'élève enregistre tout l'esprit de cette pratique.

3 L'improvisation.

L'improvisation est l'élaboration spontanée d'un discours, musical ou autre.

Les applications en matière de pédagogie sont nombreuses. Il est à noter que si l'on prend en considération toutes les musiques du monde, beaucoup sont des musiques improvisées. C'est dire l'importance de s'y intéresser impérativement voire de les pratiquer.

L'élève sera mis le plus tôt possible, au sein de sa classe de musique traditionnelle, en situation d'improviser au départ de façon simple, avec les notes et rythmes qui sont à sa disposition. Progressivement, on élargira son domaine de compétences, en lui proposant une improvisation basée sur une structure voire sur une tonalité.

C'est un moyen ludique, pour lui, attractif, de s'approprier toute la tessiture de l'instrument et de s'inscrire dans un fonctionnement qui lui permettra de développer une liberté de réflexion.

L'improvisation lui permettra également de s'affranchir du texte et de pouvoir régler d'éventuels problèmes liés à sa position ou à la respiration.

L'improvisation doit amener l'élève à un maximum de créativité, mais aussi, à une souplesse de fonctionnement lui permettant de s'adapter aux différentes exigences que la musique requiert.

On n'apprend pas une langue seulement pour pouvoir reproduire ce qui est dit par d'autres personnes mais aussi et surtout pour pouvoir s'exprimer, dialoguer, communiquer avec les autres. L'improvisation rythmique prouve la maîtrise de la langue musicale.

4 La transposition.

La pratique de la transposition (reproduire une mélodie à partir d'une autre note) a depuis bien longtemps, montré toutes ses qualités pédagogiques. *J.S Bach* y mettait un point d'honneur dans son enseignement, ainsi que *F. Liszt*, qui l'utilisait dans son propre travail au piano. Il justifiait son utilité, en travaillant dans toutes les tonalités, les passages qui lui posaient problème, afin de mieux, disait-il, comprendre le geste musical. Les processus de transposition peuvent être bénéfiques à l'élève pour mettre en application concrète des réflexions parfois abstraites.

Outre le fait de jouer un morceau dans différentes tonalités et de proposer des versions différentes, c'est un excellent moyen de développer l'apprentissage de l'oreille. Ces exercices pourront au départ, être réalisés oralement, puis transposés à l'instrument. Le but recherché de cette pratique étant que l'élève en fasse une interprétation la plus aisée possible.

Le chant ici, peut servir de repère. On pourra au préalable débiter ces exercices sur des mélodies connues de l'élève et glisser progressivement sur un discours plus complexe en fonction des possibilités de l'instrument. Cette connaissance du langage musical, permettra à l'élève, une plus grande liberté de fonctionnement, s'il veut adapter des arrangements pour plusieurs instruments transpositeurs.

5 Un binôme imparable :

5.1 ...Chant...

En musique traditionnelle le chant et la danse, sont deux pratiques indissociables car ancestrales. Nous avons la chance et le privilège de pouvoir inclure dans notre enseignement ces deux éléments.

Le chant sera utile à l'élève car il est facile d'accès, il pourra permettre à celui-ci d'exprimer musicalement ses premières idées.

Le processus de phrasé, de respiration, sera plus aisé si l'élève développe une expression naturelle et affirmée. En effet, il lui permettra de s'appropriier le langage musical d'une œuvre, et d'en avoir une réalisation plus aboutie.

L'élève pourra par ce biais, se familiariser avec les sonorités d'une langue étrangère. Il pénétrera d'emblée une culture, et se l'appropriera plus intensément.

5.2 ...Danse...

Véritable expression du corps, la danse est un formidable atout pour le professeur de musique traditionnelle qui désire l'inclure dans son enseignement. Elle doit par ses qualités, ses apports nombreux, apporter une véritable richesse d'épanouissement à l'élève. Aucune qualité physique particulière n'est requise, les danses folkloriques ont le mérite de s'adapter à l'individu quel qu'il soit. Par sa pratique, le rythme, la pulsation, les carrures, les points d'appuis, les directions musicales, permettront une formidable réalisation concrète, en lien direct avec la musique. L'élève danseur/musicien, pourra de ce fait, s'appropriier toute une gestuelle pour compléter une démarche personnelle riche d'enseignements.

Laissons à **Jos Wuytack** conclure par la citation suivante, tirée du livre, « Pour une éducation musicale active » chez Alphonse Leduc :

« Quand l'enfant s'élance dans l'espace, en mesurant ses pas, prenant les sens des directions, se situant par rapport aux autres, il incline son intelligence à faire un effort considérable en faveur d'une motricité esthétique et ludique. C'est un épanouissement de toute la personnalité humaine. »

6 La culture musicale.

Afin de baigner dans une culture la plus large et la plus ouverte possible, l'élève pourra développer des projets culturels de manière la plus diversifiée possible. Dans un premier temps des projets personnels encourageront l'élève à éveiller sa curiosité sur un maximum d'esthétiques. Le développement de cet esprit de curiosité, par son fonctionnement personnel, sera tout bénéfique pour son évolution musicale. Des outils sont à sa disposition : ouvrages musicaux, enregistrements, dans les médiathèques et bibliothèques de mieux en mieux fournies.

Des projets plus larges ensuite, seront souhaitables. Les échanges pédagogiques entre conservatoires, entraîneront une dynamique positive. L'élève sera par là-même incité à être curieux de tout et à aller écouter d'autres cours.

C'est en se cultivant que l'élève approfondira son interprétation, sa musique, ou sa réflexion générale. Comme le souligne **Lionnel Losada**, professeur de saxophone jazz dans la communauté de commune du Haut-Vallespir « ... *les influences culturelles permettront à l'élève d'obtenir ce que j'appellerai un capital culture dont il pourra se servir à tout moment pour juger ou s'exprimer.* »¹

7 La technique.

Quand on demandait au célèbre pianiste **Glenn Gould** ce qu'était la technique, il répondait avec une certaine ironie, que cela n'existait pas et qu'il n'y avait qu'une chose qui comptait, « la musique. »

A y regarder de plus près, il paraît évident que tous les paramètres de la technique doivent converger vers cette même finalité.

Pourtant, avant d'obtenir cet état de grâce, il convient d'y réfléchir attentivement.

Si la pratique quotidienne de la technique a définitivement de gré ou de force, pénétré les consciences des pratiques classiques, il en va tout autrement pour les musiques traditionnelles. En effet, la musique traditionnelle est souvent associée à des mélodies simplistes, or avec le temps, elles ont évolué de manière plus complexe, parfois même dans une recherche de virtuosité, ou de mise en avant du musicien et de son instrument, comme par exemple pour les « obligades » dans la sardane, qui sont de véritables petits concertos pour un instrument soliste et orchestre. C'est d'ailleurs, au cours des « défis » que se lancent les cobles dans les aplecs, que l'on entend les plus belles obligades.

Est-ce que la maîtrise du son, du staccato, du phrasé, des nuances, de la digitalité, etc, devrait être uniquement l'apanage des disciplines classiques ? Je ne le pense pas. Le but à atteindre pour le professeur est de proposer une pédagogie responsable, afin que l'élève puisse exercer une réflexion lucide quant à sa pratique régulière.

¹ Voir interview de Lionnel Losada en annexe.

De quels moyens dispose-t-on ?

Les ouvrages traitants de la technique en général mais aussi des méthodes polyvalentes ou plus axés sur un rendu musical sont nombreux.

Il y a par exemple, pour ce qui est de la musique traditionnelle catalane, la méthode pour tibles ou tenores de *J. Beumala*, ou encore les 17 exercices techniques pour fiscorn de *J. Blanch y Reynalt*, mais aussi la méthode pour flaviol de *J. Leon*, ou enfin, la méthode de sac de gemecs (cornemuse catalane) de *J. Tomas i Curucull*.

D'autres pistes pédagogiques pourraient être exploitées, comme un processus de création personnelle, quant au développement de sa propre technique, par le biais de l'improvisation, ou de l'écriture. De plus, on pourrait aussi proposer à l'élève de travailler sa technique à partir d'extraits de morceaux, afin de le replacer dans un contexte musical précis. De ce fait, il pourra mieux comprendre les besoins d'une telle pratique.

Comme le peintre qui aura un choix de multiples couleurs sur sa palette, l'élève pourra adapter sa méthode de travail technique à sa propre personnalité.

8 La musique d'ensemble.

En partant du principe que le but de l'apprentissage des musiques traditionnelles est de jouer pour un public et que le musicien traditionnel joue généralement en groupe, le cours de musique d'ensemble est un passage obligé. C'est en apprenant à s'insérer au plus tôt dans le groupe que l'enfant peaufine sa formation. En interprétant la plus grande diversité de styles et d'époques, l'élève pourra se positionner en tant que musicien à part entière. Les notions de partage, d'écoute, d'adaptation à un tempo, à une justesse seront primordiales. Un programme privilégiant un travail de création permettant de développer l'écriture, l'adaptation de morceaux, fera en sorte que l'imagination de l'enfant pourra s'inscrire dans une dynamique perpétuelle. Les orchestrations multiples, le jeu des timbres, des couleurs, positionneront tous les acteurs du département traditionnel dans une démarche collective de création et de réalisation publique régulière qui est le lien de tout le processus pédagogique lancé en amont : les musicien rejoignent son public.

9 L'exemple de la sardane.

L'apprentissage de la sardane, peut, en quelque sorte, faire ressortir à elle seule un maximum de notions traitées précédemment. Elle se trouve à la frontière des deux pôles de musique (traditionnelle et classique.)

Examinons avec attention, la position d'un professeur d'instrument catalan. Outre l'immensité du répertoire traditionnel et donc d'un fonctionnement adapté au répertoire, on ne peut contourner l'épineux problème que représente la sardane.

La sardane est-elle une musique traditionnelle ?

Si l'on observe avec attention cette pratique, on peut s'apercevoir qu'elle contient des exigences de technicités instrumentales contraignantes. Que dire de la pratique d'une « obligada » en musique traditionnelle catalane (équivalent d'un concerto en musique classique) où la tension est extrême. Le déchiffrage et l'adaptabilité rapide sont plus que nécessaires, si le musicien est appelé à remplacer au pied levé, un de ses confrères. S'adapter à une justesse, à un style, à un tempo, à l'esprit d'une œuvre exige, des qualités musicales indéniables.

Pourtant, le paradoxe est énorme. Comment enseigner le rythme de cette danse ? Les différentes interprétations du « sautillé » (le fameux « pom pom pom », qui permet aux danseurs d'extérioriser au mieux leurs sentiments), sont aussi nombreuses que le nombre de cobles en Catalogne (une centaine environ). Chacun y va de sa théorie, de son expérience, de son histoire, depuis ceux qui prônent une explication par la métrique 7/8, jusqu'à ceux qui la vivent en s'inspirant du rebond de la cheville d'un danseur remarqué dans l'assistance.

L'élève aura à sa disposition les différentes approches et sera à même de faire son choix. Pour ma part, aussi bizarre que cela puisse paraître, je me sers comme base pour cette rythmique lorsque je joue, des trois premiers rebonds d'une petite balle que je lâche sur le sol.

Ce problème qui peut paraître anodin et qui ailleurs ferait sourire, a peut-être pour le catalan en général et le danseur en particulier une importance capitale et presque philosophique. Car la sardane, cette ronde où tout le monde se tient par la main demeure un symbole fort pour les catalans : celui de la fraternité.

CONCLUSION

Tout au long de cette étude, nous avons essayé de poser un regard le plus large possible sur le positionnement des musiques traditionnelles au sein des institutions d'enseignement musical avec une observation un peu plus attentive du particularisme de la musique catalane. Si la proximité de la Catalogne Sud a pu indéniablement déteindre sur cette évolution positive, nous sommes conscients d'une certaine inégalité de traitement par rapport à d'autres régions. Cet exemple doit-il rester un particularisme local ? Alors que nous vivons dans une société multiculturelle au sein d'un monde de plus en plus ouvert, une entrée généralisée dans nos institutions d'enseignement musical des musiques traditionnelles peut donner aux élèves l'opportunité d'élargir leur vision sur la société et le monde qui l'entoure, d'approfondir leur culture générale et pourquoi pas, de mieux appréhender une part de leur identité ou de celle de l'autre. Et si en investissant le plus largement possible un maximum d'institutions d'enseignement musical, les musiques traditionnelles y apportaient tout simplement, la convivialité, une simplicité naturelle, une forme d'épanouissement, en un mot le partage qu'elles offrent à la fois aux apprentis musiciens, aux « joglars » et au public ? Ne serait ce pas là une chance à saisir pour tous les acteurs en jeu ?

Quoi qu'il en soit, nous aurons toujours présent à l'esprit, enseignants comme étudiants, que notre souci permanent est de servir la musique sous toutes ses formes, de la rendre belle, car à travers elle, c'est toujours une part d'humanité qui se révèle.

ANNEXES

LEXIQUE

Aplec : (XIIIe siècle) ; du verbe plegar, du latin plicare : lier, entrelacer et de aplegar : réunir, d'où : réunion, rassemblement

L'aplec est une grande rencontre de danseurs, de sardanes qui s'affrontent dans des concours, groupes contre groupes au son de plusieurs cobles qui elles aussi, par contre-coup, « se défient ».

Cobla : (XIIIe siècle) ; du latin copula : lien, union

Formation traditionnelle catalane, composée de 11 ou 12 musiciens : 1 flaviol-tambourin ; 2 tibles ; 2 tenores ; 2 ou 3 trompettes ; 1 trombone ; 2 fiscorns ; 1 contrebasse à 3 cordes.

Festa major : (XIVe siècle) ; du latin festus, de feria : la fête et du latin major, comparatif de magnus : plus grande.

Très souvent la fête patronale du village et donc la plus importante de l'année.

Fiscorn : (vers 1870) ; de l'italien fiscorno, provenant primitivement de Fliscorne sous l'influence de l'allemand flugelhorn, de horn : corne ou trompette et de flugel : ailes - instrument qui donnait le signal de l'attaque par les ailes et de l'italien fischiotto : cornet, de fischiare : siffler

NB : une étymologie plus fantaisiste fait provenir ce mot de fish : poisson et corn : trompe, car cet instrument aurait la forme d'un gros poisson.

Flabiol : (XVe siècle) ; du latin vulgaire flabiolum, altération de flabulum, dérivé de flabrum : souffle du vent, du verbe flare : souffler, avec influence du grec plagiaulos :

flûte traversière, de plagios : travers et aulos : flûte ; petite flûte à clefs, se jouant de la main gauche (la main droite frappant le tambourin)

Goigs : (XIIème siècle) ; du latin gaudium = joie ; chant et musique à caractère sacré (chants d'église) ou parfois plus profane

Gralla : (vers 1400) instrument de musique ; oiseau de la famille du corbeau = geai ; du latin gracula = même sens.

Hautbois rustique sans clé, au son strident et aigu

Jouglar ou (jotglar) : (XIIIe siècle) ; (catalan roussillonnais) de joglar ; du latin jocularis : gracieux et jocularis : plaisanterie (racine : joc : le jeu) ;

au Moyen Age, chargé de réciter ou chanter, de château en château, chansons et poèmes des troubadours, devenu musicien de musiques traditionnelles catalanes.

Sac de gemecs : littéralement : le sac des gémissements ;

cornemuse catalane dont la particularité est d'avoir 3 bourdons tombant vers le sol.

Sardana : (1552) ; origine incertaine, viendrait des danses de Cerdagne ou d'un style originaire de cette région, à cheval sur les Pyrénées, entre la France et l'Espagne. Cette danse, en rond, symbole de fraternité, a été immortalisée par un tableau de Picasso : la Sardane de la Paix.

Tarota : origine incertaine ; peut être du portugais taroco = bout de bois ; instrument à vent, ancêtre de la tenora

Tenora : (1888) ; de tenor, du latin tenor : cours ininterrompu ; contenu d'un texte ; accent, ton de la voix, de tenere : tenir.

Instrument à anche double de la famille des haut bois, se terminant par un long pavillon en métal, « inventé » au XIXe siècle par *André Toron*, un luthier de Perpignan ; cet instrument a, dans la cobla, un tout premier plan.

Tible : (1531) ; variante de tiple, d'origine incertaine, probablement de triple (?) ; ou du latin stipulum, de stipula = chalumeau, pipeau

Instrument à anche double de la famille des haut bois.

Traditionnel : (XIIe siècle) ; du latin tradere ; De tra : trans : au-delà et de dare : donner, d'où transmettre.

INTERVIEWS :

Interview de *Lionel LOSADA*, professeur de saxophone jazz dans la communauté de communes du haut Vallespir (Saint-Laurent de Cerdans, Prats de Mollo, Arles sur Tech)

Quel est votre parcours musical intégral ?

J'ai débuté la musique dans les classes de flûte à bec pour enfin m'initier au saxophone à l'âge de 8 ans dans l'école de musique du village. Je suis entré au conservatoire de Perpignan à l'âge de 11 ans dans les classes de saxophone. J'ai eu la chance de suivre des Classes à Horaires Aménagés Musique en partenariat avec le conservatoire tout au long du collège, ce qui m'a permis de pratiquer plusieurs instruments dont le tuba (contre-tuba) et le fiscorn. Vers l'âge de 15 ans, j'ai quitté l'enseignement «classique » du saxophone pour me consacrer au jazz. J'ai notamment étudié l'improvisation, l'arrangement et l'écriture jazz pendant cette période. Après avoir passé le bac, (F11, technologies de la musique, spécialité saxophone) je m'étais consacré exclusivement au jazz en quartet (composition et standards) mais sous les conseils d'un professeur d'harmonie, je suis allé du côté de la classe de chant lyrique et j'ai découvert que j'avais une voix (de ténor !) et une affinité avec le monde lyrique. Je suis actuellement des cours de chant et c'est mon projet d'avenir.

Professionnellement, j'ai intégré la coble mil-lenaria en 2001 et j'y suis encore aujourd'hui (ensemble traditionnel catalan qui se produit dans ma région et du côté espagnol.)

Je suis également professeur de saxophone, jazz et musiques d'ensemble (musiques actuelles) dans une école de musique.

Quelles sont les activités qui réunissent les élèves de différentes esthétiques au sein de votre institution ?

Je dirige au sein de mon école un orchestre composé essentiellement de saxophones trompettes, flûtes, pianos, batteries, trombones, guitares, basse électrique et chant.

Je dirige aussi des petits ensembles en trio, quartet ou plus. Les classes de formation musicale font aussi partie de projets en ce qui concerne l'école de musique. J'essaie de réunir le plus souvent possible des élèves de toutes classes en petits groupes pour faire des ateliers découvertes (par exemple autour de l'improvisation).

Y a t-il pour vous, un multiculturalisme musical ? (différents instruments, différentes esthétiques)

Et bien, s'il faut parler de multiculturalisme, je dirai qu'il est d'abord social car dans mon école, nous avons des classes adultes et de tous âges. Bien évidemment le choc culturel entre les âges et la place sociale de chacun a un impact plus que notable sur la musique des élèves. J'ai moi-même de par mon parcours, eu une pluralité au niveau instrumental et musical. Je cultive d'ailleurs cette pluralité car le mélange des esthétiques est pour moi, un passage obligé de la vie d'un musicien.

Cette « multiculturalité » est-elle importante pour vous, au sein des institutions et pourquoi ?

Très importante en effet, car elle apporte connaissance et culture tout simplement. J'essaie le plus possible d'avoir un esprit ouvert à toute forme d'expression et de culture. Je pense que cela a un impact direct sur l'élève et le but ultime est qu'il puisse s'interroger lui même et sans préjugés sur ce qui l'entoure. Pour moi peut-être (et c'est uniquement mon exemple), le système que j'ai connu au conservatoire ne m'a pas assez ouvert sur toutes les formes d'expressions et toutes les esthétiques musicales. Un ami m'a dit un jour : « la connaissance n'est jamais perdue,

plus tu en sais, mieux c'est ! » En musique je pense que plus on en connaît (et plus, on a d'affinités avec le maximum de styles musicaux), plus on est à même d'exprimer les choses justes. L'apprentissage de ces différents styles et esthétiques n'est que bénéfique pour l'élève. De plus, il ne doit pas rester dans un moule et doit peut-être faire le maximum de rencontres pour pouvoir choisir ce qui lui convient vraiment. Il pourra ainsi se choisir une voie propre et peut à long terme se spécialiser dans un domaine musical.

Quel regard portez vous sur ces questions de métissages ?

Je dois dire que le mot métissage ne me plaît pas trop. J'aime plutôt parler de choc des cultures ou d'influences musicales. J'espère que vous comprendrez la différence qu'il y a pour moi ; je pense qu'on ne peut pas mélanger deux styles sans y perdre quelque chose. Je préfère donc parler d'influences car elles justifient un besoin musical de s'ouvrir à autre chose sans pour autant renier ses origines et son propre style musical. Par exemple, l'on connaît bon nombre de jazzmen qui sont partis étudier les rythmiques indiennes ou algériennes : l'influence de ces cultures a eu un impact direct sur leur manière de jouer et a donc, en quelque sorte enrichie leur langage musical. En revanche, dans une rencontre sur scène d'un quartet de jazz standard et d'un groupe de percussions traditionnelles algériennes, je trouverai à redire sur l'investissement de chacun. Pour moi, l'un et l'autre seront freinés dans leur musique. Bien sûr, il y a le cas d'une rencontre où la recherche musicale enrichira les musiciens, mais je préférerais les entendre dans leur style.

En ce qui concerne l'enseignement, je dirai que toutes les influences possibles sont bonnes pour l'élève. Qu'elles soient bonnes ou mauvaises, les influences culturelles permettront à l'élève d'obtenir ce que j'appellerai un capital culture dont il pourra se servir à tout moment pour juger ou s'exprimer. Il faut bien entendu veiller à ce que l'élève ne soit pas perdu et arrive à trouver ses repères dans un monde musical trop vaste pour lui.

Quels sont tous les moyens dont vous vous servez pour enseigner ? (méthodes, sources etc.)

Bien sûr, j'ai eu recours à des méthodes le plus souvent pour l'élève débutant (par ex : « le saxophone en jouant » ou d'autres méthodes classiques pour l'apprentissage technique de l'instrument). J'aime bien cependant (même si cela prend beaucoup plus de temps) écrire moi même les exercices à l'aide de logiciels éditeurs de partitions. Je peux ainsi adapter les exercices techniques à la pratique de morceaux en cours. J'utilise au maximum l'écoute et fournis aux élèves des enregistrements de leurs morceaux et d'autres pour parfaire leur culture personnelle.

Il est difficile pour moi de parler de méthodes car j'essaye d'adapter mon enseignement pour chaque élève.

Mes sources sont diverses (pour la plupart empruntées au conservatoire). Je me renseigne beaucoup aussi sur internet pour trouver le maximum d'informations.

Quel est l'intérêt des musiques traditionnelles au sein des institutions pour vous ?

Les musiques traditionnelles sont pour moi un lien à l'origine d'abord. Dans le cadre de mon enseignement, je les utilise souvent pour donner des repères aux élèves, notamment sur les musiques extra-européennes. Ensuite, il est vrai que la musique traditionnelle dans ma région est particulièrement ancrée. Nos racines catalanes sont directement liées à notre musique et sont donc pour nous, un passage obligé de notre apprentissage culturel. Et puis les musiques traditionnelles en général sont pour moi une ouverture sur le monde.

Interview de Jean Blanchard, professeur de musiques traditionnelles au CEFEDM Rhône-Alpes

Le parcours

Né près de Bourges, j'ai été initié dès l'enfance aux danses traditionnelles berrichonnes, à la culture de tradition orale et à la recherche ethnographique au sein des groupes d'Arts et Traditions Populaires " Notre Berry" et " Les Thiaulins de Lignièrès". Parti à Lyon pour des études, je me trouve au cœur du mouvement folk naissant, en co-fondant avec quelques amis le folk-club lyonnais La Chanterelle. J'apprends alors l'accordéon diatonique, le violon dans ses techniques traditionnelles, puis la cornemuse, et je suis dans le groupe La Bamboche dès sa première version en 1973. La Bamboche parcourt la France et l'Europe jusqu'en 1983. Pendant ces dix ans, j'ai sillonné avec des amis collecteurs le Limousin, l'Auvergne, les Combrailles, le Morvan et le Berry pour recueillir et enregistrer les témoignages des musiciens, chanteurs et danseurs de tradition orale de ces régions. À leur contact irremplaçable, j'ai enrichi mon répertoire et perfectionné mes techniques de jeu. J'ai enregistré de nombreux disques avec La Bamboche et d'autres formations, ainsi que des albums solo.

Depuis 1973, au cœur de très nombreuses formations musicales, j'enchaîne les rencontres musicales, l'écriture, la direction d'ensembles, les concerts solo, avec une prédilection pour les activités d'enseignement, de transmission des répertoires et techniques instrumentales. J'ai évolué dans les milieux des musiques traditionnelles, du théâtre, des musiques actuelles, de la danse contemporaine, du jazz et de la variété. J'ai assuré la direction artistique du Centre des Musiques traditionnelles Rhône-Alpes en compagnie d'**Éric Montbel**, du festival «*Les Jeudis des Musiques du Monde* », des «*Rencontres Méditerranéennes de Nyons* », et avec **Évelyne Girardon** de *La Compagnie du beau Temps*. J'ai dirigé le département de musiques traditionnelles au Conservatoire National de Région de Clermont-Ferrand. J'ai été chargé de cours en ethnomusicologie à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand. J'ai dirigé les ateliers du CMTRA, école associative de musiques traditionnelles. Depuis 1999, je suis formateur pour les futurs professeurs de musiques traditionnelles au CEFEDM Rhône-Alpes. Depuis 1998, je suis chargé de cours sur les métissages musicaux à l'IUP Métiers des Arts et de la Culture, Université Lyon2.

Quelles sont les activités qui réunissent les élèves de différentes esthétiques au sein de votre institution ?

Le travail pédagogique au sein du CEFEDM Rhône-Alpes.

Y a-t-il pour vous, un multiculturalisme musical ? (différents instruments, différentes esthétiques)

J'ai pratiqué les musiques traditionnelles du centre de la France, irlandaises, cajun, le chaabi, la musique baroque, l'improvisation libre, l'accordéon diatonique, la clarinette, la guitare, le banjo, le violon traditionnel du centre de la France, les cornemuses du centre de la France, la musette baroque, le concertina, la scie musicale, le chant.

Cette « multiculturalité » est elle importante pour vous, au sein des institutions et pourquoi ?

La dimension de multiculturalité est indispensable au sein des institutions car elle est l'essence même de l'évolution des esthétiques musicales dans leur dimension historique et leur dynamique contemporaine. L'histoire des répertoires musicaux est faite d'échanges interculturels. La connaissance de ces échanges est à la base de la compréhension de la société contemporaine complexe et de la prise en compte de la culture de l'autre. La musique est un vecteur privilégié de compréhension et d'appréciation des différentes cultures du monde, et

donc des populations concernées. Même si, on le sait, les échanges musicaux interculturels ne peuvent constituer une solution définitive aux conflits, ils peuvent contribuer à l'interconnaissance entre les peuples et rapprocher modestement les volontés mutuelles de compréhension.

Quel regard portez-vous sur ces questions de métissages ?

L'école de la mise en pratique du métissage musical est une école de la tolérance, de l'ouverture à l'autre, de générosité, de construction d'une personnalité intime tournée vers la curiosité et le besoin de comprendre. Elle contribue à écarter les réflexes enfouis dans le cerveau reptilien de la peur de l'autre, de rejets xénophobes, de repli identitaire. Le partage du plaisir universel de la musique est une école d'humanisme et de tolérance.

Quels sont tous les moyens dont vous vous servez pour enseigner ? (méthodes, sources etc.)

Dans mes nombreuses expériences d'enseignement, j'ai toujours essayé de combiner l'oralité, l'écoute de documents sonores, collectages et enregistrements contemporains, l'analyse orale et écrite. Mon sentiment est que l'élève doit trouver naturel de combiner toutes les formes et sources de compréhension et d'appréciation de la musique. La question primordiale est le développement de l'analyse orale réflexe chez l'élève, qui va développer sa capacité à comprendre, et donc apprécier, puis reproduire les cultures musicales les plus variées. C'est par la connaissance, et même la soif de connaissances des musiques du monde, savantes et populaires, écrites et orales, fixées et improvisées, que l'élève va se constituer une riche culture personnelle. Il va développer un réflexe de curiosité et de découverte des musiques différentes de la sienne, et se construire sa propre compréhension du monde. La connaissance des musiques du monde facilite la compréhension du monde.

Quel est l'intérêt des musiques traditionnelles au sein des institutions pour vous ?

Dans le monde de l'éducation s'opposent deux philosophies :

- Une philosophie libérale, qui prône l'excellence d'un enseignement professionnel centré uniquement sur les savoirs nécessaires aux professions pour lesquelles existe un débouché économique. Dans le domaine de l'enseignement musical, c'est l'option classique qui depuis deux siècles est tournée vers l'objectif de production de musiciens professionnels destinés aux orchestres symphoniques. Le résultat de cette option est connu, la formation d'une majorité écrasante de musiciens sans emploi, et qui ne peuvent pratiquer aucun autre répertoire que celui pour lequel ils ont été formés.
- Une philosophie humaniste qui pose l'idée que l'éducation proposée à l'élève est destinée fondamentalement à lui fournir les outils intellectuels de compréhension du monde, de capacité à se forger une opinion personnelle, autant que les connaissances nécessaires à l'accomplissement d'une activité professionnelle.

L'introduction des musiques traditionnelles, et plus généralement de nouvelles esthétiques dans l'institution relève de la seconde orientation. Cet élargissement offre à l'élève dans un conservatoire la chance de pouvoir découvrir, côtoyer, et éventuellement pratiquer une autre esthétique musicale que celle pour laquelle il a une vocation. C'est pour lui une chance d'élargir sa vision du monde, de la société, de multiplier ses connaissances musicales, de vivre des moments d'échange irremplaçables. C'est également le moyen de construire une école de musique qui se rapproche de la société française, multiculturelle, et de partager de manière plus démocratique l'outil "école de musique", jusque là financée par la collectivité pour enseigner la musique d'une seule couche sociale. Quel que soit l'avenir politique du pays, cette orientation doit être maintenue et développée, elle représente la garantie d'ouverture d'esprit transmise aux élèves, et la condition nécessaire au développement du réflexe de curiosité positive indispensable à l'établissement d'une société multiculturelle apaisée.

BIBLIOGRAPHIE :

Histoire Populaire des Catalans – (Roussillon, Vallespir, Conflent, Cerdagne). – Jean Villanove – (1980)

Catalunya sota el règim Franquista – (Informe sobre la persecució de la llengua, la cultura de catalunya pel revin del Gal Franco)
- Edicions catalanes de Paris – (1973)

Guide de la sardane – Marcel Leguiel et François Guisset – (1963)

Costumari català (« El curs dels anys ») - Salvat Editores –Joan Amades – 1956

Diccionari etimològic. Diccionaris de l'enciclopedia – Barcelona – 1996

Histoire du conservatoire – (150ans de musique à Perpignan) – Michel Rosse – éditions des archives communales 1991

Entre l'oral et l'écrit – (rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles) – éditions FAMDT- actes du colloque de gourdon – 20 septembre 1997

Cobles i Jotglars a Catalunya Nord – André Cortada – éditions trabucaires

Deux siècles de tradition et Musique traditionnelle – (Quelle formation pour les musiciens traditionnels dans l'enseignement spécialisé) – mémoire du CEFEDM Bretagne - Pays de Loire – Philippe Boisard – 2003/2005

L'enseignement des musiques traditionnelles en France – éditions FAMDT – Document du 4 avril 2006

DOCUMENT VIDEO : Une illustration musicale : La « cobla » dans tous ses états

ABSTRACT

L'entrée des musiques traditionnelles dans les institutions d'enseignement musical est récente.

Il nous a paru opportun et intéressant d'analyser la place que ces musiques occupent en leur sein, notamment à travers le particularisme de la musique traditionnelle catalane.

Nous nous sommes efforcés d'analyser l'apport de cette insertion, les moyens pédagogiques adaptés à cette pratique, les obstacles rencontrés et les pistes à développer.

Mots clés

- Enseignement des musiques traditionnelles
- Institutions d'enseignement musical
- Sardane
- Pratiques collectives
- Crédibilité
- Pédagogie diversifiée
- Lien social