

CEFEDM Rhône-Alpes

Promotion 2000 / 2002

Mémoire de fin d'études du Diplôme d'Etat

**Réflexions sur l'enseignement de la vielle à roue, et de la
musique traditionnelle du centre de la France en école de
musique ...**

Thierry NOUAT

Discipline : Vielle à roue / Musique Traditionnelle

Sommaire

1. Introduction.....p.2
2. Qu'est-ce qui caractérise nos musiques traditionnelles du centre de la France ?.....p.3
3. Problématiques liées à une volonté d'enseignement en école de musique de la vielle à roue et des musiques traditionnelles du centre de la France.....p.5
 - 3.1 Pourquoi envisager l'enseignement de la vielle à roue au travers du répertoire des musiques traditionnelles du centre de la France ?.....p.5
 - 3.2 Faut-il envisager l'enseignement de la vielle à roue au travers d'autres répertoires de musiques traditionnelles ?.....p.7
 - 3.3 Faut-il envisager l'enseignement de la vielle à roue au travers de répertoires empruntés à d'autres esthétiques ?.....p.8
 - 3.3.1 La musique ancienne ?.....p.8
 - 3.3.2 La musique classique occidentale ?.....p.9
 - 3.3.3 Les musiques actuelles ?.....p.10
 - 3.3.4 Le jazz p.12
 - 3.3.5 La musique contemporaine ?.....p.13
 - 3.4 Quatrième questionnement :
 - 3.4.1 Est-il utile d'avoir des collaborations des échanges avec les différents pôles esthétiques représentés dans l'école de musique ?.....p.13
 - 3.4.2 Comment générer des interactions efficaces entre les différents pôles esthétiques représentés dans l'école de musique?.....p.14
 - 3.5 Comment avoir un enseignement adapté aux différentes demandes de l'élève ? Faut-il passer un contrat avec lui ? Si oui dans quelles conditions ?.....p.15
 - 3.6 Comment engendrer des partenariats avec les associations et autres organismes extérieurs à l'école de musique ?.....p.17

3.7 Comment intéresser les pouvoirs publics et politiques au financement, à la création et au développement d'un pôle d'enseignement diversifié autour de la vielle à roue et des musiques traditionnelles ?.....	p.18
4. Conclusion.....	p.20
5. Bibliographie.....	p.22
6. Annexes (illustrations, extrait de revue, disque compact).....	p.23

1. Introduction

L'arrivée d'un enseignement de vielle à roue et de musique traditionnelle au sein de l'école de musique¹ engendre toute une série de questionnements, de réflexions quant à la manière « d'intégrer un établissement », et d'organiser cet enseignement.

Ce mémoire est pour moi l'occasion de mettre sur le papier un certain nombre de mes représentations, certitudes ou encore questionnements qui pourront trouver des réponses -jamais absolues, puisque la connaissance, le savoir-faire, les idées, les convictions ainsi que les doutes sont des notions en constante évolution tout au long de la vie de tout à chacun- au fur et à mesure de ma pratique de musicien enseignant.

Les musiques traditionnelles ne sont enseignées que depuis peu dans un cadre institutionnel, à l'inverse des « musiques classiques ». Nous ne bénéficions donc pas d'une « tradition d'enseignement institutionnalisé ».

On peut considérer qu'il s'agit là à la fois d'un avantage et d'un inconvénient.

Avantage, car il nous est donc donné la possibilité d'imaginer un enseignement qui nous soit propre, et surtout approprié au répertoire, à ces musiques ; mais aussi adapté à la demande « sociale ».

Un inconvénient, car nous ne bénéficions pas d'un recul historique important du point de vue de leur enseignement.

Pour ma part, je pense qu'il s'agit d'une chance et je suis heureux de pouvoir participer à ma mesure à la création non pas d'un enseignement, ce qui voudrait dire

¹ je regroupe sous cette appellation générale les Ecoles Municipales agréées, les Ecoles Nationales de Musique, les Conservatoires nationaux de Région et Les Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique.

qu'il s'agit d'un type d'enseignement « balisé » et d'un seul, mais de participer en tant qu'acteur à l'élaboration d'une dynamique d'enseignement parmi d'autres.

2. Qu'est-ce qui caractérise nos musiques traditionnelles du centre de la France² ?

Tout d'abord il convient de définir l'aire géographique et culturelle du Centre de la France.

Elle regroupe les anciennes provinces du Berry, Bourbonnais, Nivernais, Velay, Limousin, et Auvergne.

On peut aussi la définir comme l'aire de rayonnement des ventes de vielle à roue de Jenzat (Allier).³

Ensuite définissons ce que j'appelle ici musique traditionnelle.

Il s'agit d'une pratique vivante actuelle inspirée des musiques populaires de la fin du 18^{ème} et du 19^{ème} siècle dans la société traditionnelle⁴.

² Un disque compact, présentant un kaléidoscope non exhaustif des pratiques de vielles à roue (enregistrements du début 20^{ème}, et des 15 dernières années), est disponible en annexes.

³ Se reporter aux cartes des territoires de vente de la maison Pajot-jeune et de la maison Pimpard cousin et fils, situées en annexes et tiré de l'ouvrage : « La vielle et les luthiers de Jenzat », de Jean François CHASSAING, éd. Aux amoureux de la science.

⁴ Que Henri Mendras et Yves Guilcher définissent dans leurs ouvrages respectifs : « Sociétés paysannes », éditions Amand Colin, coll. U, et « La danse traditionnelle en France », éd. Modal Folio.

Elément essentiel s'il en est, durant la période allant de la fin du 18^{ème} à la fin du 19^{ème} il s'agit de musique à bourdons, de part l'utilisation prédominante de la vielle à roue et de la cornemuse (instruments à bourdons, il faut entendre par cornemuse le terme générique désignant la famille d'instrument) et également du violon pour une utilisation modale (utilisation en double corde, l'une est utilisée pour la mélodie, l'autre pour renforcer le premier degré ou le cinquième, comme une pédale).

A cette même période, la fonction de cette musique varie entre musique à danser, de procession, de fêtes....

A cette époque, son contexte d'exécution est donc directement lié à sa fonction. L'interaction quasi permanente entre musiciens et auditoire participe de la création musicale.

Les mélodies sont instrumentales, chantées, ou indifféremment chantées et jouées. Elles sont pour les plus anciennes assez « simples » (mélodies sur une octave ou une octave et demie, et formes structurelles simples), et ont pour la plupart fonction de soutien à la danse.

Au 19^{ème} siècle, il existe aussi un répertoire plus particulièrement voué au chant, il est constitué de ce que l'on pourrait appeler des complaintes (chanson d'amoureux déçus, de paysans en proie au vague à l'âme, ou encore de ce qu'on appelle « le briolage » (sorte de chants ornements, improvisés ou avec une part d'improvisation, additionnés de cris pour mener les bêtes), de chants fonctionnels en rapport avec les travaux des champs, les cycles agraires, les fêtes calendaires, les rites de passages, etc.... et ce dans le domaine populaire, ainsi qu'un répertoire de noëls, chants à caractère religieux.

L' instrumentarium actuel de cette musique est composé de la vielle à roue, des cornemuses, de l'accordéon diatonique, du violon, de la clarinette, des flûtes...

Depuis une trentaine d'années (depuis les débuts du mouvement folk, ou revival) on assiste à une réelle pratique vivante de ces musiques, le nombre de pratiquants évolue de façon exponentielle. La composition a pris une place importante, et de ce fait les thèmes se complexifient d'un point de vue mélodique et technique. Cette « évolution » a lieu dans les milieux enseignants (instituteurs), les cours de musique traditionnelle ou d'instruments traditionnels, c'est également un phénomène engendré par la professionnalisation des musiciens spécialistes de ces musiques.

Autrefois tout à fait modales, les mélodies tendent de plus en plus vers la tonalité. Cette évolution est induite par un environnement sonore baigné de tonalité (radio, télévision, musique populaire actuelle, et offre diversifiée des déclinaisons de la musique occidentale, classique, jazz ou encore actuelle).

Cependant, on peut définir dans cette pratique, un répertoire comme le plus important, le plus conséquent (en terme de quantité) : les musiques à danser.

Pour l'aire géographique du centre de la France, il s'agit des fameuses « bourrées à 2 ou 3 temps », des branles, des rondes (ronds d'Argenton, cercles circassiens hérités de nos « cousins » anglais et autres danses en cercle qui connaissent un grand attrait du fait de leur convivialité...) les scottishs, les valeses, et les mazurkas (danses pour couple fermé héritées des salons et des bals citadins).

Généralement, les thèmes sont constitués de deux parties doublées, et joués en boucle (ad libitum) pour les besoins de la danse.

L'appel, sorte d'introduction, de présentation, annonce le type de danse qui va être exécuté ainsi que le tempo choisi, de telle sorte que le danseur puisse reconnaître à l'avance les différents éléments qui vont lui permettre de se préparer à ladite danse.

Les contraintes induites par la fonction de soutien à la danse sont de différents ordres :

- Le tempo, qui doit être approprié à chaque danse.
- Les appuis, qui eux aussi sont différents en fonction de la danse exécutée.
- La carrure, qui doit être respectée afin que les chorégraphies puissent être effectuées. Elle est constituée de formules rythmiques repérables donnant un caractère à la danse.
- Enfin, la forme est en général composée de deux parties d'un nombre de mesures paires et d'égales durées.

Parmi les autres constituantes fondamentales de cette musique, on trouve :

- l'ornementation (mordants, appoggiatures, trilles, rappel à la fondamentale,...approches chromatiques)
- les diminutions
- les variations
- l'improvisation mélodique et rythmique
- les formules rythmiques (pour la vielle à roue)

L'utilisation de tous ces éléments constitue ce qu'on appelle le style.

On peut définir un « style général d'exécution » de ce répertoire où l'utilisation de ces différents éléments est directement en rapport avec le soutien des points d'appuis de la danse.

Cependant, ce qui constitue chez un « musicien traditionnel » (que sa pratique se situe au 19^{ème} siècle ou aujourd'hui) son style, sa signature sonore, peut être défini par un placement, qui lui est propre, de ces différents éléments à partir du moment où la dynamique nécessaire à la danse n'en est pas altérée au point de ne plus être « dansable ».

3. Problématiques liées à une volonté d'enseignement en école de musique de la vielle à roue et des musiques traditionnelles du centre de la France⁵ :

3.1 Pourquoi envisager l'enseignement de la vielle à roue au travers du répertoire des musiques traditionnelles du Centre France ?

Il s'agit d'un répertoire riche où la vielle à roue a toujours eu une place prépondérante, dans la mesure où le répertoire s'est élaboré -d'abord autour des capacités de la voix non travaillée- avec les instruments de l'époque, dont la vielle à roue, notamment pour les musiques à danser.

On peut expliquer cela du fait de la fabrication de l'instrument sur l'aire géographique et culturelle (exemple : les luthiers de Jenzat dans l'Allier où la production a été très importante)⁶, mais aussi car l'instrument possède différents éléments⁷ :

⁵ Pour information, un document situé en annexes, vous donnera le point de vue d'un des acteurs (au sens large du terme) de la musique traditionnelle du centre de la France au printemps 1987, ce document est tiré de la revue trimestrielle « Berry, une terre à découvrir... » / Contacts de la revue : Revue « Berry », 31 rue Jolivet 36000 Chateauroux.

- des cordes mélodiques, appelées chanterelles
- des bourdons sur lesquels la mélodie s'appuie
- et surtout une corde comportant un élément rythmique (percussion due à un chevalet mobile) qui permet de scander les formules rythmiques de la danse et de marquer les temps forts, élément ô combien nécessaire et utile pour la danse dans ce répertoire, ces musiques où les percussions (instruments percussifs dévolus au rythme) ne sont que très peu représentées au 19^{ème} siècle.

Dans la pratique ancienne (au 18^{ème} et surtout au 19^{ème} siècle) un nombre important de représentations et d'illustrations⁸ montre l'association de deux instruments pour faire danser : la vielle à roue et la cornemuse.

La première tient plus particulièrement le rôle rythmique, même si elle possède aussi un aspect mélodique. Mais ce dernier ne bénéficiant pas d'une puissance acoustique importante, il aura donc un rôle mélodique d'ornementation, de variation, donc de soutien à la mélodie, et de renforcement du timbre.

La seconde est caractérisée par la puissance acoustique de sa mélodie.

L'association des deux est donc particulièrement efficace et complémentaire.

Ce répertoire est particulièrement adapté à la technique de l'instrument car les thèmes n'ont pas un ambitus important. Je rappelle que la vielle ne possède que deux octaves pour les instruments de Jenzat (instruments de conception traditionnelle, en opposition aux conceptions contemporaines).

La simplicité de la plupart des thèmes renforce l'idée de l'utilisation de ce répertoire avec les débutants plus particulièrement.

L'élève aura donc rapidement la sensation de posséder un savoir-faire qui fait sens et qu'il pourra utiliser dans des conditions « réelles », pour animer un atelier de danses traditionnelles par exemple, sans pour cela avoir besoin de compétences techniques importantes.

De ce fait, il pourra très rapidement jouer en public (renforcement de la dimension sociale), ainsi que participer à des ensembles où les niveaux techniques diffèrent. C'est-à-dire partager des moments de jeu avec des musiciens plus confirmés.

Cela participera à son imprégnation et lui permettra un apprentissage par observation à l'intérieur ou en-dehors des murs de la classe, ainsi qu'au renforcement de sa motivation à la pratique de l'instrument et de cette musique.

⁶ Se reporter aux cartes des territoires de vente de la maison Pajot-jeune et de la maison Pimpard cousin et fils, situées en annexes.

⁷ Une description sommaire de vielle à roue « traditionnelle » est disponible en annexes.

⁸ Un exemple d'illustrations est disponible en annexes.

3.2 Faut-il envisager l'enseignement de la vielle à roue au travers d'autres répertoires de musiques traditionnelles ?

Comme nous l'avons vu précédemment, la vielle à roue est un instrument à bourdons. De ce fait les répertoires de musiques traditionnelles modales lui sont tout à fait accessible.

Prenons l'exemple de la musique arabo-andalouse ou des musiques orientales (je parle ici des musiques orientales qui n'utilisent pas les degrés mobiles).

Elles comportent un nombre important d'éléments constitutifs proches, « voisins » et non pas identiques au répertoire des musiques du Centre France. La tournerie des thèmes en est un, l'improvisation mélodique et rythmique un autre, etc...

Cependant, ces musiques (arabo-andalouse ou orientale) utilisent des formules rythmiques et des modes différents de ceux du répertoire Centre France.

L'utilisation de ces répertoires est donc particulièrement intéressante et enrichissante pour le vielleux, vielliste, disons joueur de vielle en formation :

- d'un point de vue technique d'abord, puisque ces répertoires permettront d'aborder d'autres notions que celles utilisées dans les musiques du centre de la France.
- mais aussi musical, car les conceptions musicales de ces différents répertoires permettront à l'élève au fur et à mesure de ses nouvelles conquêtes (musicales), d'envisager la diversité des conceptions musicales existantes, et donc de le rendre plus perméable à une notion plus générale que je qualifierais de « sentiment musical », en d'autres termes cela contribuera « à le rendre plus musicien ».

J'aurais pu prendre d'autres exemples de répertoires : « les musiques dites de l'Est de l'Europe » avec leurs rythmes Aksak (en mesures impaires ou en décomposition impaire), le répertoire de Macédoine et ses « Brass Band » aux accents festifs, la musique irlandaise, et bien d'autres encore, etc...

A priori, il me semble qu'il serait envisageable d'aborder la plupart des musiques traditionnelles du monde (de façon plus générale) à la vielle à roue (compte tenu de mon savoir faire actuel sur l'instrument, de mes connaissances, et des capacités techniques de l'instrument).

J'emploie dans ce paragraphe le conditionnel car je n'ai malheureusement pas encore exploré tous les répertoires.

Si je devais émettre des réserves quant à des musiques qui seraient pour le coup impossible à réaliser sur cet instrument, je dirais qu'il pourrait s'agir des musiques qui

utilisent des degrés mobiles, puisque la vielle à roue est un instrument à clavier, bien qu'il soit possible d'envisager un réglage spécial pour obtenir des quarts de tons.

Je pense au r_ga⁹ (musique indienne) par exemple, avec leurs échelles où la hauteur des degrés est extrêmement variable en fonction des mouvements mélodiques et des sauts d'octave, ce qui nécessite l'emploi d'instruments (pour la mélodie) à touche avec lesquels il est aisé de varier la hauteur des sons (en opposition aux instruments à clavier où le découpage du diapason conditionne des hauteurs plus fixes).

Quoiqu'il en soit la diversité des répertoires abordés est pour tout musicien source de richesse, de nouvelles connaissances et de renouvellement.

N'est-ce pas chez les immigrants qu'on ressent le plus le besoin de se souvenir de sa culture, d'affirmer son identité et son appartenance ? Tout ceci constitue pour moi autant de raisons de se « frotter » à d'autres répertoires pour apprendre et/à côtoyer la différence.

N'oublions pas que : « L'identité se renforce quand on s'en éloigne » (Gilles Chabenat¹⁰).

3.3 Faut-il envisager l'enseignement de la vielle à roue au travers de répertoire emprunter à d'autres esthétiques ?

3.3.1 La musique ancienne ?

Dans la partie précédente, nous avons vu que la pratique de différents répertoires de musiques traditionnelles pouvait permettre d'aborder des notions différentes. Chaque musique est élaborée autour de notions et de conceptions différentes qui la caractérisent : le répertoire, le style, l'esthétique, la spécificité de chaque musique.

⁹ Mot sanskrit désignant un mode mélodique composé sur un thème poétique (définition tirée du dictionnaire Larousse de la langue française, Lexis).

¹⁰ Gilles Chabenat est passé maître dans l'art de la vielle à roue. Il est professionnel depuis une douzaine d'années et désormais incontournable. Il pratique la vielle à roue depuis 25 ans. Il ne cesse de nous ravir les oreilles avec ses compositions, et ses nouvelles créations. Venu du « milieu de la musique traditionnelle du centre de la France », il n'a cessé d'explorer de nouveaux horizons musicaux. Le disque situé en annexes vous apportera des exemples sonores de sa pratique.

C'est grâce à la mise en avant de certaines notions plutôt que d'autres que l'on peut qualifier telle ou telle musique.

L'intérêt est donc d'aller puiser dans les différents répertoires ces notions mises en exergue pour se les approprier au travers d'un contexte qui fait sens et non pas sous la forme d'artefact, d'exercices uniquement techniques en rapports lointains avec le contexte d'origine.

La musique ancienne (j'entends par-là la musique médiévale, le répertoire des troubadours, le répertoire Renaissance ainsi que la musique baroque) est de toute évidence appropriée à l'instrument, puisque la vielle à roue faisait partie de l'instrumentarium utilisé à l'époque. On trouve des représentations de troubadours ou

de mendiants chantant et jouant de la vielle¹¹, de musiciens de cour ou de dames jouant de la vielle à la période baroque¹², et pour cette dernière il existe d'ailleurs un répertoire écrit pour l'instrument.

La musique médiévale est un répertoire de musique modale, où l'improvisation a la part belle. Ce répertoire paraît donc très approprié au travail de ces particularismes, d'autant plus que les modes utilisés ne sont pas tous présents dans les musiques traditionnelles du centre de la France.

On retrouve des ambitus et des « tonalités », disons des tons de jeu, qui correspondent aux capacités de l'instrument, ainsi que pour la musique baroque où le travail des nuances et des ornements revêt un enjeu particulier.

Le travail de ces répertoires permet donc un complément d'apprentissage si on l'additionne à celui des musiques trad' du centre de la France.

D'une part, l'utilisation des nuances dans ce dernier n'est pas très courant, du fait du « plein jeu » à la vielle (terme technique désignant l'utilisation simultanée des différents éléments mélodiques, rythmiques et des bourdons de l'instrument) afin de développer une puissance acoustique suffisante pour soutenir la danse.

D'autre part, si les ornements et les techniques d'ornementations ne sont pas les mêmes, il existe cependant des similitudes ; similitudes également présentes de part les morceaux dévoués à la danse dans les pièces de musique baroque (menuet et autres « danses paysannes », ou encore bourrées...).

3.3.2 La musique classique occidentale ?

¹¹ Un exemple d'illustrations est disponible en annexes.

¹² Des exemples d'illustrations sont disponibles en annexes.

La musique classique est, du 18^{ème} jusqu'au début du 20^{ème} siècle, tonale. La place de l'harmonie est prépondérante. Les ambitus sont souvent étendus au-delà de deux octaves.

Cependant, l'instrument grâce à ses cordes mélodiques, a la possibilité de tenter des incursions dans les musiques tonales si on met de côté l'utilisation des bourdons, puisqu'il possède deux octaves non pas diatoniques (comme l'accordéon du même non) mais chromatiques.

On peut aussi noter, qu'une grande partie du répertoire écrit pour flûte (en musique classique et surtout pour la musique baroque) lui est accessible, puisque l'ambitus de jeu est quasi similaire, voire pour certaines pièces identique (pour les pièces baroques, du fait de l'utilisation du traverso). Pour la musique classique, il sera plus difficile de trouver des pièces présentant le même ambitus de jeu du fait de l'apparition du système Boehm, mais cependant pas impossible.

L'utilisation de ce répertoire de musique classique, comme celui de la musique baroque), permet s'il en est la justification de l'apprentissage du solfège, puisqu'il s'agit « d'un répertoire de musique écrite » .

L'écriture peut également nous être utile en musique trad' pour le déchiffrage de documents (écrits) de collectage, bien que ce répertoire soit plutôt tourné vers l'oralité.

Néanmoins, l'utilisation de l'oralité n'est pas dévolue uniquement aux musiques traditionnelles, et les « classiques » ont aussi une part d'oralité dans leur pratique.

De plus, le jeu « en chanterelle » (appellation des cordes mélodiques sur la vielle à roue, celles qui produisent le chant) engendre une technicité propre à cette utilisation de l'instrument –système de jeu approprié au répertoire classique et plus globalement à la musique tonale- qui nécessite une maîtrise différente de l'archet (la roue) qu'une utilisation de « plein jeu » précédemment définie.

Enfin, l'approche interprétative de ce genre musical est tout à fait différente de celle des musiques traditionnelles.

Les nuances, les différences d'intensités, les variations de tempo, « les liaisons rythmico-mélodiques » et les recherches de timbres sont autant de points qui sont propres à cette musique et qui peuvent constituer un apport supplémentaire de connaissances et de conceptions musicales à l'étudiant en vielle à roue, ou tout simplement au musicien qu'il tente de devenir.

3.3.3 Les musiques actuelles ?

Les musiques actuelles, elles aussi, présentent des centres d'intérêts non négligeables dont il serait dommage de se priver.

La facture instrumentale de la vielle à roue a fait un bond en avant monumental depuis les trente dernières années.

Il existe désormais des instruments comportant plusieurs registres mélodiques, des instruments ayant une tessiture plus étendue, et surtout des instruments électro-acoustiques pouvant utiliser quasiment tous les effets électroniques dévolus à d'autres instruments électro-acoustiques, voire même électriques comme les guitares. De nouveaux sons, de nouveaux modes de jeu nous sont désormais accessibles.

Dès lors l'instrument devient presque « omnipotent », ou disons que sa palette de possibilités s'agrandit sans cesse, et que ses limites sont en permanence repoussées. Les seules qui désormais subsistent, sont ou seront celles du musicien : il lui appartiendra donc de faire le choix de les repousser ou non, mais il sera de plus en plus difficile de les attribuer à l'instrument.

Pour ce qui concerne l'étendue de la tessiture, nous pouvons maintenant compter :

- sur des instruments soprano (les plus répandus à l'heure actuelle, mais aussi à travers les âges, comportant deux octaves chromatiques)
- sur des instruments alto comportant deux octaves et demi (la demi-octave étant ajoutée dans « les graves »). Ces instruments sont beaucoup moins répandus car ils demandent des compétences techniques plus élevées, au niveau de l'entretien notamment. Cependant, de plus en plus de gens s'orientent maintenant vers cette nouvelle offre. Il est à noter également qu'il ne s'agit pas d'une création pure émanant de l'esprit de quelques luthiers. En

effet, à l'époque baroque quelques instruments de ce type existaient déjà. J'ai eu la chance de voir de mes yeux un instrument alto d'époque chez un collectionneur privé de Los Angeles (Californie), répondant au nom de Curtis Berak, lui-même fabriquant de clavecin, pratiquant amateur de vielle à roue, et détenteur de plusieurs autres instruments soprano d'époque (Louvet par exemple).

- sur des instruments ténor comportant trois octaves mélodiques chromatiques. Ces derniers sont, d'après mes connaissances sur le sujet, des créations contemporaines et n'existent pas encore en nombre.

On peut entendre ces trois types de registres sur les enregistrements du Viellistic Orchestra où ils sont représentés dans la formation. Formation à laquelle j'ai participé pendant sept années.

Toutes ces nouvelles possibilités instrumentales permettent désormais de pouvoir « laisser libre court » à ses envies musicales ou presque, en tant que vielliste.

Il est donc tout à fait envisageable de pouvoir compter la vielle à roue parmi l'instrumentarium utilisé (ou en tout cas utilisable) dans les formations (groupes) de musiques actuelles.

Ces musiques actuelles sont généralement conçues sur un cycle harmonique de mesures paires. La notion de boucles (cycles) est très présente dans ces musiques : de ce fait, les formes des morceaux présentent des similitudes avec la construction des formes utilisées pour le répertoire de musiques trad., ou de même, la notion de cycle est fortement usitée.

Par contre les formules rythmiques (« les patterns ») sont bien plus diversifiées qu'en musique traditionnelle : ce répertoire est donc intéressant pour le travail de ces formules rythmiques.

La recherche de timbres particuliers, de sons « nouveaux », d'une identité sonore (électro-acoustique, puisqu'il s'agit de musiques amplifiées) est un point essentiel dans ces musiques : la vielle à roue pourrait apporter des sons encore jamais entendus dans celles-ci.

De plus, ces musiques permettent, par l'utilisation d'évènements sonores « simples » répartis entre les différents musiciens, de prendre conscience du rôle de chacun dans un ensemble. Cette notion est rendue accessible grâce au fait que les élèves n'ont pas de contraintes dues à des difficultés techniques insurmontables : ils jouent sans

partition et peuvent donc concentrer leur attention sur la production sonore de l'ensemble.

L'improvisation, autre particularisme –même si l'on peut constater qu'elle est utilisée dans la plupart des musiques- (qu'elle soit libre, sur une grille harmonique, ou un mode) est un autre point sur lequel il est possible de travailler sur ce répertoire. Cette dernière notion nous emmène tout naturellement vers le prochain paragraphe.

3.3.4 Le jazz ?

Je parle dans ce paragraphe du « old jazz », du « swing » et du « be-bop ».

Pour ce genre musical, on peut également définir des enjeux qui lui sont propres.

Le placement rythmique en est un. Il est tout à fait particulier et différent des musiques traditionnelles.

Les enjeux sont pour le jazz :

- de trouver des placements ainsi que des formules rythmiques (par rapport au début de l'accord et sur sa durée) de façon à s'approprier un thème (position du soliste) pour surprendre en permanence l'oreille de l'auditeur.
- d'engendrer des retards, des anticipations, d'avoir un jeu axé sur les contrastes rythmiques et harmoniques (position du soliste et de l'accompagnateur).

La décomposition du temps en deux ou en trois parties (jeu binaire ou ternaire) est très importante pour ces musiques et engendre une dynamique particulière propre à celle-ci : on parle de swing, de groove.

De plus, le choix des degrés mis en valeur sur tel ou tel accord, ou dans un contexte plus global sur le déroulement harmonique (d'un accord vers un autre) est capital. Autre manière de le dire : comment faire ressentir le déroulement harmonique par le choix des degrés utilisés. Je parle du jeu de soliste puisque la vielle n'étant pas un instrument harmonique, il me paraît plus intéressant d'envisager son utilisation dans ce répertoire « à ce poste ».

Ce répertoire permet donc d'envisager de nouvelles conceptions :

- la verticalité (dans ce répertoire, cette notion apparaît très clairement puisqu'il est donné la possibilité de choisir le degré qu'on veut jouer en fonction de l'harmonie proposée)
- le(s) placement(s), les formules rythmique(s)
- le jeu ternaire caractéristique du jazz
- l'improvisation multi-tonale (pour le Hard bop)

3.3.5 La musique contemporaine ?

De part la recherche de timbres, comme chez Luciano Bérió ou encore John Cage, on en vient à une recherche de nouveaux modes de jeux, à la « préparation d'instrument » pourquoi ne pas parler de « customisation des instruments ».

Ceci entraîne un rapport à l'instrument tout à fait différent, entre autres sur le plan de son utilisation ; d'où une désacralisation de l'instrument et de son utilisation « traditionnelle », ou aujourd'hui encore habituelle au niveau des modes de jeu.

Il s'agit encore une fois de centres d'intérêts directement liés à un répertoire ou ils sont mis en exergue.

Je n'irai pas plus loin dans ce paragraphe (bien qu'il soit encore possible d'alimenter l'argumentaire) du fait de ma « jeune » pratique de ces musiques.

3.4 Quatrième questionnement :

3.4.1 Est-il utile d'avoir des collaborations et des échanges avec les différents pôles esthétiques représentés dans l'école de musique ?

Les interactions, collaborations ou encore échanges entre les différents pôles esthétiques représentés dans l'école constituent pour ma part des enjeux essentiels, et ce pour différentes raisons.

Premièrement, la pratique de différents répertoires ou musiques est source d'épanouissement, d'apport de nouvelles connaissances et ce pour tout musicien, quelle que soit sa spécialité.

Deuxièmement, les échanges, les collaborations entre les différents pôles esthétiques représentés dans l'école permettent de reconnaître à part entière les différentes connaissances spécialistes de chacun, et donc la qualité musicale intrinsèque des musiciens des différentes esthétiques, enfin la validité des répertoires.

Cela permet, autrement dit, la reconnaissance sociale puisque « je » m'identifie en tant qu'individu au travers de l'autre et grâce à l'autre ; si l'autre me reconnaît en tant qu'individu détenant un savoir spécifique, alors j'existe.

Troisièmement, la collaboration entre esthétiques permet la mise sur un pied d'égalité des différentes pratiques et donc de les qualifier en termes de qualité et de valeur, au même degré, de la même façon.

De ce fait terminer les : « ...oui, mais ce ne sont que des musiciens trad.... » ou encore « ...oui, mais tu sais en musiques actuelles, à part faire du rock... »

Enfin, et pour terminer la justification de l'utilité de ces collaborations, échanges ou interactions entre les différents pôles esthétiques, je dirais que c'est grâce à ces échanges, que la cohabitation de différentes pratiques dans « la maison » école de musique trouvera tout son sens.

3.4.2 Comment générer des interactions efficaces entre les différents pôles esthétiques représentés dans l'école ?

Avant d'envisager de faire jouer ensemble des élèves de différentes esthétiques, il me paraît évident qu'il appartient aux professeurs, aux musiciens enseignants des différentes disciplines et des différentes esthétiques, de donner l'exemple.

En effet, comment voulez-vous convaincre vos élèves de collaborer avec d'autres musiciens, de disciplines esthétiques différentes de la vôtre, si déjà « le maître », en l'occurrence vous, ne le faites pas, si les profs' ne peuvent pas « se sentir » et ne sont pas « foutus » de travailler ensemble.

Il faut donc envisager un travail réel et régulier entre les différents profs en vue de jouer en concerts, afin de présenter en public le fruit de ces collaborations, dans des manifestations où les élèves pourront mesurer l'intérêt, les intérêts de telles confrontations, associations et échanges de compétences spécialistes et ce dans un seul but : **SERVIR LA MUSIQUE.**

Ce ne sont pas des choses simples et il existe des a priori chez certains profs quant à certains types de musiques.

Il n'est pas facile de faire évoluer les mentalités.

Cependant, on peut constater de plus en plus chez les jeunes profs une volonté d'ouverture aux autres et aux musiques qu'ils ne pratiquent pas.

Il nous appartient à nous, représentants des « musiques émergentes »(musiques traditionnelles, musiques actuelles), de démontrer l'intérêt de nos pratiques à nos futurs collègues. Ce n'est pas chose impossible, faut-il encore s'en donner la peine.

Je suis moi-même extrêmement surpris, flatté, et heureux de constater l'intérêt que je peux éveiller (par exemple) chez des « musiciens classiques », simplement en exécutant un thème -certes choisi et « nourri » dans mon interprétation- mais néanmoins tiré du répertoire des musiques traditionnelles qui constituent ma spécialité.

L'exercice est donc tout à fait possible. La discussion peut ensuite avoir lieu et la collaboration s'en suivre.

En termes plus pratiques, il nous faut être extrêmement dynamiques et proposer des moments de diffusion de nos pratiques musicales spécialistes, autant que possible

nombreux, de qualité et accessibles, afin de convaincre nos différents interlocuteurs : collègues, direction, mais aussi futurs élèves, ou encore élus.

3.5 Comment avoir un enseignement adapté aux différentes demandes de l'élève ? Faut-il passer un contrat avec lui ? Si oui, dans quelles conditions et avec quels moyens ?

Dans une dynamique d'enseignement –j'entends par là pour donner des cours à quelqu'un qu'on ne connaît pas- la première des choses est d'avoir un bon rapport avec l'élève, il faut repérer les sujets de discussions où l'on va trouver une « accroche », il faut installer un climat de confiance.

Je détaillerai les différentes notions qu'il faut avoir à l'esprit lorsqu'on se positionne comme pédagogue de la manière suivante ; il faut :

- j'en ai déjà parlé, instaurer un climat de confiance. Pour cela il est important de montrer à l'élève qu'on est là pour lui, c'est à dire qu'on est à l'écoute de ses attentes et de ses demandes.
- Pouvoir instaurer un autre rapport avec lui que celui qui se résumerait au rapport prof/élève, c'est-à-dire s'intéresser à ce qu'il est et d'où il vient, à ce qu'il fait, à ce qu'il a envie de faire, et à ce qu'il attend de nous...
- lui montrer que l'on est « capable » (au sens juridique), que l'on détient suffisamment de connaissances pour pouvoir répondre à ses attentes, parvenir à le faire « rêver », lui faire imaginer jusqu'où on peut l'emmener dans la pratique de l'instrument, lui donner « envie de nous ressembler » sur le plan instrumental évidemment. Pouvoir l'impressionner lorsqu'on est dans une situation de concert (de prestation publique) et que de ce fait il nous voit dans « la peau du musicien ».
- Etre attentif à ses réactions, qu'elles soient exprimées de manière orale, ou par un autre langage comme « le langage silencieux »¹³ que décrit très bien Edward T. Hall dans son livre du même nom. En effet, ce langage silencieux, si on arrive à l'interpréter correctement, va nous donner beaucoup d'informations essentielles, que l'élève n'arriverait peut-être pas à exprimer autrement (avec des mots), si celui-ci est timide et réservé.

¹³ Tiré du livre « Le langage silencieux » de Edward T. Hall, éd. Le Point.

Etre donc tourné vers la communication, quel que soit le mode (de communication) employé par l'élève comme un parent envers son enfant.

Pour avoir un enseignement adapté aux différentes demandes de l'élève, il nous faut donc avant tout être à son écoute, essayer d'élaborer avec lui un plan de travail efficace qui lui permettra d'atteindre son but, si saugrenu soit-il.

Afin de l'aider à définir quels vont être ses choix de travail et ses centres d'intérêt en tant que musicien, il est nécessaire de lui fournir suffisamment d'informations et les éléments essentiels sur les musiques qu'il souhaite pratiquer, de telle sorte qu'il puisse faire son choix sciemment et conceptualiser les difficultés qu'il lui faudra surmonter.

Chemin faisant, il sera toujours possible de redéfinir avec lui les axes de travail et de parcours, en effet il est tout à fait plausible que l'élève, de lui-même -au fur et à mesure de son parcours- ait envie d'aborder d'autres notions que celles pour lesquelles il était venu au début.

Il faudra alors apporter les réponses à ses nouveaux questionnements.

Notre rôle est d'être le guide d'une future vie de musicien, donc d'aider l'élève à acquérir toutes les notions dont il a besoin pour s'exprimer dans son activité musicale, et non pas le formateur façonnant un type de comportement et de pratique pour aboutir au résultat du type : avoir « produit » un musicien d'un certain format. A moins bien sûr qu'il s'agisse de la demande expresse de l'élève lui-même.

Cependant, nous avons à respecter des contraintes de cursus. Pour cela, il nous faut établir un cursus général suffisamment « large » pour pouvoir, à l'intérieur, évoluer sans trop de difficultés en fonction des demandes exprimées par l'élève, d'où le concept du contrat passé avec celui-ci.

En fonction des buts fixés par l'élève, nous devons agir (nous, les enseignants en école de musique) comme une « interface » entre l'élève et l'école, afin qu'un compromis, une entente, un accord soit trouvé, qu'un contrat puisse s'établir entre ces deux parties qui ont chacune leurs attentes.

Par l'établissement d'un contrat, les deux parties auront des devoirs et des obligations, il leur appartiendra de les respecter. Cependant, l'élève ayant dès le début participé à l'élaboration de ce dit contrat avec l'aide de son prof', aura défini pour une bonne part son cadre d'exercice, et de ce fait, il sera plus responsabilisé à respecter les termes de ce contrat (en opposition au fait de se glisser dans un cursus préétabli, dans lequel il ne se sentirait pas à l'aise).

3.6 Comment engendrer des partenariats avec les associations et autres organismes ou individus extérieurs à l'école de musique?

Comme pour toute musique, pour pratiquer les musiques traditionnelles, il faut bien sûr apprendre les techniques qui sont utilisées pour les jouer, mais aussi et surtout pouvoir s'en imprégner.

Le réseau associatif a un rôle extrêmement important à jouer à ce niveau. Il existe un nombre important d'associations, bien sûr, mais aussi de groupes, de musiciens professionnels et amateurs qui pratiquent ces musiques.

C'est pour cela qu'il nous faut être en constantes relations avec ces différents interlocuteurs et partenaires possibles.

Les associations ayant pour but de promouvoir, aider à la diffusion ou à la production des musiques et danses traditionnelles, peuvent apporter leurs compétences ainsi que leur pratique, par les rencontres qu'elles organisent, et cela qu'il s'agisse :

- de cours de danses, où le besoin de musiciens est un fait et où les élèves peuvent avoir une pratique vivante en tant que musicien pour « animer » les cours, ou en tant que danseur, car il est extrêmement important de savoir pratiquer les danses que l'on est amené à animer par sa musique
- des programmations de concerts, dont elles sont les instigatrices, où les élèves peuvent découvrir tel ou tel artiste, des musiques et des répertoires diversifiés.

Pour amener ces différents partenaires potentiels à collaborer avec la classe de musique traditionnelle, il faut qu'ils y trouvent eux-mêmes un intérêt, il faut qu'ils soient impliqués dans nos dynamiques d'enseignement, de telle sorte qu'apparaisse comme tout à fait logique cette collaboration.

Pour cela, la classe doit pouvoir sortir de l'école pour aller rencontrer ses différents partenaires sur leur terrain, dans leurs locaux. Elle doit pouvoir proposer et assumer sa participation dans le cadre des programmations associatives. Elle doit pouvoir apporter sa participation aux différentes activités que celles-ci proposent.

A l'inverse, le cadre associatif doit pouvoir « entrer » dans l'école, c'est-à-dire apporter sa participation aux activités de la classe.

De même, les groupes ou artistes peuvent avoir un rôle important pour la classe. Ils peuvent être invités dans le cadre d'une programmation organisée par la classe, ou plutôt par l'association de la classe de musique traditionnelle, qu'il faudra créer, pour donner un cadre juridique à ces programmations.

Les artistes peuvent également apporter leurs compétences dans le cadre de stages ou de « master-classes » s'adressant aux élèves et se déroulant dans l'école, ainsi que par leur démarche créatrice dont il ne faut absolument pas se couper.

Enfin, il faut envisager et formaliser des projets où ces différents partenaires (associations, musiciens professionnels,...) pourront être impliqués avec les élèves, la classe.

On peut par exemple créer des spectacles de musiques et danses où les différents protagonistes seront : les élèves, les membres d'associations extérieures à l'école, des musiciens professionnels.

On peut également envisager de faire un disque, pour lequel là encore, élèves, associations, musiciens professionnels, peuvent être partenaires, tous ensemble réunis dans le même but, avec un objectif commun.

Les solutions ne manquent pas. L'important est que les élèves puissent bénéficier :

- de différents cadres d'exercices, de personnes différentes pour leur apporter des points de vue, des opinions, des modes de pratique, des conceptions autres que celles uniquement présentes dans l'école.
- de lieux de pratique extérieurs à l'école de musique où ils pourront jouer, non pas pour les profs ou pour les autres élèves de l'école, mais bel et bien dans un cadre social « réel ».

3.7 Comment intéresser les pouvoirs politiques au financement, à la création et au développement, d'un pôle d'enseignement diversifié autour de la vielle à roue et des musiques traditionnelles ?

Il est évident que sans un soutien financier et politique, les possibilités sont extrêmement limitées. Il nous faut donc convaincre également les pouvoirs publics de l'intérêt de notre pratique pour elle-même et pour la ville, le département, ou la région.

Pour cela le partenariat avec les associations, les musiciens professionnels de la région constitue un premier argument.

Mais il faut également démontrer que la classe avec ou sans ses partenaires, est capable de pouvoir participer à la vie locale pour les manifestations populaires (exemple : animation des marchés, des bals, concert d'inauguration, foire exposition, etc...) ou culturelles, pour des animations en écoles primaires, ou pendant la programmation d'été, pour des animations dans les sites classés comme patrimoine architectural propices au tourisme et la valorisation de l'image de la ville, du département ou de la région.

Elle doit pouvoir représenter et promouvoir par sa pratique, l'image de l'école de musique, l'image de la ville, du département, de la région, à l'extérieur, dans le cadre de jumelage avec des villes étrangères par exemple.

Elément jouant en notre faveur : les musiques traditionnelles possèdent un « particularisme de terrain » c'est-à-dire qu'elles relèvent d'une pratique populaire locale, ancienne et actuelle (puisque le nombre de pratiquants ne cesse d'augmenter), elles font donc partie du « paysage » local et régional, de l'identité culturelle de ce terrain. Cette musique est un peu la musique des gens qui vivent là où elle se pratique...

Il s'agit d'autant de raisons qui tendent à prouver la nécessité et l'intérêt du soutien d'un pôle de pratiques et d'enseignement de ces musiques. Bien sûr il existe des groupes folkloriques qui peuvent représenter le terroir, mais ces groupes ont besoin de musiciens pour continuer à exister.

La classe de musique traditionnelle de l'école peut être un foyer pour de jeunes recrues déjà détentrice d'un savoir faire de qualité, de par leurs pratiques du répertoire local, mais aussi par la pratique d'autres répertoires, d'expériences musicales variés

par le biais de la collaboration avec les différents pôles esthétiques de l'école de musique et les différents projets avec les partenaires extérieurs à l'école.

On peut aussi envisager des animations scolaires, afin de sensibiliser les plus jeunes à ce patrimoine, ce savoir faire, cette musique.

Quoi qu'il en soit je pense qu'une classe de musique traditionnelle peut agir comme un élément moteur dans les murs de l'école pour les partenariats entre disciplines et en dehors pour des collaborations avec les dynamiques associatives préexistantes.

A partir du moment où elle se positionne comme un élément fédérateur de dynamiques culturelles sociales et locales, elle ne peut que recevoir l'assentiment et

l'encouragement des pouvoirs publics. Après ce ne sont plus que discussions pour l'obtention de crédits (budgétaire). Ce n'est pas plus facile, mais ce n'est plus un problème de reconnaissance quant à la validité de cette pratique et de son enseignement, mais un problème de gestion budgétaire.

Ceci n'est donc plus de notre ressort quoiqu'il soit possible de justifier de besoins budgétaires de fonctionnement. Il est par exemple indispensable de disposer d'instruments d'études, de disques pour l'écoute et l'analyse, d'appareils pour pouvoir réaliser ces écoutes afin d'être en mesure de dispenser un enseignement efficace et de qualité.

Les directeurs d'école de musique ont donc une lourde responsabilité quant à la répartition du budget entre les différents pôles disciplinaires représentés dans l'école. Ils doivent également pouvoir nous assister dans les démarches auprès des élus.

4. Conclusion

Après cette vingtaine de page de réflexion, ces deux ans passés en « vacances » (c'est-à-dire avec la possibilité du temps de la réflexion et de la discussion sur les sujets de l'enseignement, la pédagogie et de la musique) au Cefedem Rhône-Alpes, je suis, à quelques semaines de la fin de cette période bouillonnant d'idées et partagé entre l'envie de mener sur le terrain les projets dont j'ai parlé dans ce mémoire (et bien d'autres encore aussi bien en tant que musicien qu'en tant qu'enseignant) et la mélancolie de ce temps où il m'a été permis d'être présent dans cette réunion de personnes (toutes plus « talentueuses » les unes que les autres) et de compétences.

Il va me falloir, pour compenser ce manque de possibilité de se référer à des personnes détentrices de tant d'expériences, me recréer un environnement de relations qui pourront m'aider ou tout au moins participer à des discussions sur les questionnements multiples, que je suis amené à me poser, notamment sur des hypothèses de remises en questions de manière d'enseigner, que sais-je encore...

Cependant je suis « confiant » quant à l'avenir de ma pratique (je parle de la vielle à roue et des musiques traditionnelles du centre de la France) pour plusieurs raisons :

- la facture instrumentale (pour la vielle à roue) ne cesse d'évoluer pour servir cette musique et les musiques en général et je compte bien tant que faire se peut y participer.
- Le niveau technique et musical n'a jamais été aussi haut depuis la Seconde Guerre Mondiale dans les musiques traditionnelles et en vielle à roue ; et cela continue d'évoluer, là encore je souhaite apporter ma pierre à l'édifice.
- Le nombre de pratiquants de vielle à roue et de musiques traditionnelles est lui aussi de plus en plus important.
- Avec l'Europe, le sentiment d'appartenance culturelle régionale se fait plus fort, certainement par peur de perdre cette identité culturelle.
- Enfin l'intérêt porté à ces musiques et à cet instrument est de plus en plus important du fait de la capacité et de l'instrument, et des musiques traditionnelles à se mêler à d'autres genres, sans pour autant perdre leurs essences.

Les différents intérêts musicaux et pédagogiques évoqués dans les paragraphes du **chapitre 3** sur les problématiques liées à un enseignement de la vielle à roue et des musiques traditionnelles du Centre France en école de musique (paragraphe 3.3, page 8) tendent donc à prouver la pertinence de l'utilisation de différents répertoires quel que soit les catégories esthétiques ou musicales d'où ils sont tirés.

Je suis personnellement convaincu de l'intérêt de l'utilisation de répertoires variés et de la pratique de genres musicaux différents dans la vie d'un musicien, et ce n'est sûrement pas pour rien, puisque tel a été mon cas, non pas dès le début de ma pratique, mais après une dizaine d'années ; j'ai pu alors constater des progrès rapides vers une interprétation musicale plus riche, du fait d'une mise en situation directe sur des répertoires quasiment inconnus de moi jusque là.

De plus des pratiques variées permettent de repérer plus facilement les caractéristiques « constitutives » des différents genres, par comparaison entre sa spécialité et « la musique de l'autre ».

J'ajouterai pour finir que mon argumentaire concernant l'utilisation pédagogique des différents répertoires et des différentes musiques précitées ne se veut pas exhaustif : la réflexion exposée ici reflète simplement mes dix neuf années de pratique en tant que musicien.

Je me définis donc comme un tout jeune musicien et encore plus jeune pédagogue, puisque je n'ai que deux années d'expérience professionnelle en ce qui concerne un enseignement régulier en école de musique, il me reste donc un long chemin à parcourir en tant que musicien et en tant que pédagogue, afin de mener plus loin ma réflexion, « ma musique » et mon enseignement.

Je vous livre donc ici une « photographie » de l'état de ma réflexion aujourd'hui.

5. Bibliographie

- « La danse traditionnelle en France », Yves GUILCHER, éditions Modal/Folio.
- « La vielle et les luthiers de Jenzat », Jean François CHASSAING, éditions Aux amoureux de la science, 63460 Combronde.
- « Principes pour toucher de la vielle », Jean baptiste DUPUITS DES BRICETTES, éditions Minkoff, Genève.
- « Méthode de vielle », Gaston RIVIERE, imprimerie Rolland père et fils, Paris.
- Revue trimestrielle « Berry une terre à découvrir... », 31 rue Jolivet, 36000 Chateauroux.
- « Sociétés paysannes », Henri MENDRAS, éditions Armand Colin, collection U.
- « Ménétriers et Musiciens en Pays-Fort », Jean LANDOIS, Imprimerie Renaudon, 36100 Issoudun.
- « Les chansonniers du Berry », Christian PIROT, éditions Christian Pirot (Association), 13 rue Maurice Adrien 37540 Saint-Cyr-sur-Loire.
- « Vielle à roue territoires illimités », éditions FAMDT, collection Modal.
- « La Partition Intérieure », Jacques SIRON, éditions Outre Mesure, collection Théories.
- « Le langage silencieux », Edgar T. HALL, éditions Le Point.
- « Méthode de vielle », André Dubois, Le Petit Morice 18300 Sancerre.

Abstract :

Ce mémoire offre une réflexion sur les différentes problématiques liées à une volonté d'enseignement de la vielle à roue, et des musiques traditionnelles du centre de la France. Il propose une réflexion :

- sur l'enseignement de la vielle et des musiques traditionnelles du centre de la France.
- Sur l'ouverture possible aux différents répertoires, et aux différents genres musicaux de l'enseignement instrumental.
- Sur les collaborations possibles entre différents pôles disciplinaires dans l'école de musique.
- Quant à la place de l'élève dans l'école de musique et sa part de responsabilité possible, dans le cadre de l'établissement d'un contrat avec son prof' et l'école.
- Sur les collaborations possibles avec des partenaires extérieurs à l'école de musique (associations, musiciens professionnels...).
- Sur les possibilités de sensibilisation des pouvoirs publics à un enseignement de musiques traditionnelles, et de vielle à roue, bien sûr.

Mots clés : vielle à roue, musiques traditionnelles, enseignement, école de musique, bourdons.