

Diplôme d'Etat de professeur de musique
Mémoire de fin d'études
Juin 2017

GENINATTI-RIOUT Florent

Discipline : Trompette

L'OUVERTURE CULTURELLE DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA TROMPETTE EN CONSERVATOIRE

CEFEDM Auvergne Rhône-Alpes

Promotion 2015 - 2017



« L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas s'isoler ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. »

Albert Camus, Discours de Suède, 10 Décembre 1957.

Introduction	5
I. La trompette au sein du cursus des conservatoires français	6
A. La pratique instrumentale	6
a. <i>Plongée dans l'Histoire de l'instrument</i>	6
b. <i>Les domaines du trompettiste aujourd'hui</i>	7
B. Son enseignement en Conservatoire	7
a. <i>L'école française de l'enseignement musical : bref historique</i>	7
b. <i>Rigueur et régularité : maîtres mots de l'apprentissage de la trompette</i>	9
c. <i>La place des amateurs dans le système</i>	10
II. Les limites de cet enseignement	12
A. Un enseignement élitiste	12
a. <i>Des pratiques traditionnelles...</i>	12
b. <i>...qui délaissent la musique « plaisir »</i>	13
B. Des pratiques trop cloisonnées	14
a. <i>Par l'organisation des établissements</i>	14
b. <i>Par l'attitude de l'équipe pédagogique</i>	14
c. <i>Entre musique écoutée par les élèves et musique enseignée</i>	15
C. Un enseignement qui « évite » l'ouverture vers d'autres esthétiques	15
a. <i>Un enseignement qui demeure au service d'une culture « unique »</i>	15
b. <i>Une vision parfois condescendante des autres cultures</i>	16
III. L'ouverture vers d'autres esthétiques au sein du cursus classique : baroque, jazz, musiques traditionnelles	18
A. La multiculturalité : une évolution souhaitable au sein du conservatoire	18
a. <i>Découverte de son instrument à travers un autre prisme</i>	18
b. <i>Formation d'artistes complets, ouverts et créatifs</i>	19
B. L'intégration de ces cultures dans le cursus classique	21
a. <i>Par les contenus et la forme des cours</i>	21
b. <i>Par une plus grande écoute et attention à la parole de l'autre</i>	23
c. <i>Par un meilleur échange de l'équipe pédagogique</i>	23

IV. Le cas particulier de la trompette dans les musiques actuelles amplifiées **25**

A. Musiques et technologies	25
<i>a. Une évolution du matériel faisant apparaître de nouvelles possibilités</i>	25
<i>b. La technologie au service de la pédagogie</i>	26
B. Une pratique musicale dans l'air du temps...	27
<i>a. Un instrument en phase avec l'époque contemporaine</i>	27
<i>b. Cas particulier d'Ibrahim Maalouf : un nouveau souffle pour l'instrument</i>	28
<i>c. Les répercussions pour la trompette</i>	29
C. ... mais encore trop inconnue des élèves : l'exemple du dispositif que j'ai tenté dans ma séquence de cours au CRR de Lyon	30
<i>a. Les raisons de mon choix de dispositif</i>	30
<i>b. L'organisation de la séquence</i>	31
<i>c. Les objectifs visés</i>	31
<i>d. Le bilan</i>	32
Conclusion	33
Bibliographie	34
Sitographie	35
Annexe	36

Introduction

Aboutissement de deux années d'études et d'expériences pédagogiques au Cefedem, le mémoire est une projection de notre pensée à un tournant de notre vie. La réflexion qui va suivre est née de mes années en conservatoires en tant qu'élève, de mes quelques expériences d'enseignement, de mon passage au Cefedem et de ma vie d'artiste musicien.

Issu d'un Conservatoire à Rayonnement Communal, j'ai d'abord suivi un cursus de trompettiste « classique » avec principalement une pratique collective en harmonie municipale. Arrivé en troisième cycle, j'ai découvert la trompette baroque grâce à mon professeur d'instrument. A la fin de mes études amateurs, j'ai donc décidé de poursuivre ma pratique musicale en cycle préprofessionnel au Conservatoire à Rayonnement Régional de Grenoble, car l'enseignement de la trompette baroque y était pratiqué en parallèle de la trompette moderne par un des enseignants. Cette expérience d'ouverture culturelle est la seule que j'ai pu vivre dans une relation d'apprentissage. Je me suis par la suite consacré aux concours pour les écoles supérieures, j'ai donc travaillé avec acharnement le répertoire de la trompette « classique », pratiqué de nombreuses heures rigoureuses de technique afin de créer des automatismes, joué dans de nombreux orchestres, et j'ai adoré cette période. J'aime toujours autant jouer ce répertoire, que ce soient les pièces solistes ou les parties d'orchestre. Cependant, je me suis rendu compte que dans la formation proposée en conservatoire, on ne trouvait que très peu d'échanges, de voyages entre les différentes esthétiques, de diversité, alors que le monde de la musique est riche de nombreux métissages sonores et culturels.

Ayant enseigné en écoles associatives et également fait des remplacements en CRR, j'ai pu découvrir des systèmes fonctionnant de façon très différente. Je me suis alors interrogé sur l'enseignement de ma discipline à l'heure actuelle dans les conservatoires et sur la frilosité qu'ont encore ces établissements à élargir leur domaine à des répertoires et des méthodes plus variés. J'ai donc choisi de me poser la question suivante : en quoi une approche pédagogique ouverte, s'appuyant sur des pratiques et des esthétiques aussi diversifiées que possible dans les conservatoires, peut-elle contribuer à une formation du trompettiste plus en phase avec son temps ?

Dans une première partie, nous dresserons un état des lieux de l'enseignement de la trompette au sein des conservatoires français. Puis, nous en dégagerons ce qui en constitue, à notre avis, les limites. Nous nous demanderons ensuite comment il serait possible d'y intégrer davantage de pratiques et de répertoires multiculturels. Enfin, nous nous pencherons plus particulièrement sur l'intérêt des musiques actuelles pour l'enseignement de la trompette.

I. La trompette au sein du cursus des conservatoires français

A. La pratique instrumentale

a. Plongée dans l'Histoire de l'instrument

La trompette est un instrument qui a traversé les âges et qui n'a eu de cesse d'évoluer en fonction des époques. Dans l'antiquité grecque, son ancêtre, la *salpinx* était utilisée par les soldats pour sonner les différentes manœuvres, ou lors de concours musicaux à partir du Vème siècle av. J.-C.. Un siècle plus tard, elle devient une discipline des joutes musicales d'Olympie. Chez les Romains, l'homologue de la *salpinx* était la *tuba*. En face, leurs ennemis gaulois avaient en leur possession le *carnyx*¹, une trompe verticale en bronze, ornée d'un pavillon, perpendiculaire au tube, à tête de sanglier monstrueuse donc la langue était en bois et permettait une articulation du son. Plus tard, au Moyen-Age, le cintrage et le coudage des tubes apparaissent afin de pallier l'encombrement des *business*, trompettes droites dont la longueur approchait le mètre cinquante. Cette époque marque aussi l'apparition des trompes de chasse pour remplacer l'utilisation de voix lors des parties de chasse.

Au XIVème siècle, apparaît le cor des Alpes, long instrument en bois, rectiligne jusqu'à son pavillon ; son jeu est principalement pratiqué au sein des montagnes, pour communiquer d'une vallée à une autre, ou d'un pâturage à un village.

Depuis, la tendance a toujours été l'enroulement du tube, c'est ainsi qu'à la fin du XIVème siècle les trompettes militaires doublement coudées font leur entrée avec l'apparition d'embryons de musiques militaires. Ce n'est qu'à partir des XVIème et XVIIème siècles qu'apparaissent les premières trompettes naturelles ainsi que les trompettes à coulisse, permettant à la trompette de rejoindre le rang des instruments chromatiques. Sous Louis XIV, soucieux de l'image et du prestige de son armée, l'aspect d'outil de communication et de divertissement prend tout son sens. Cependant c'est la trompette naturelle avec son seul système harmonique, sans possibilité d'allongement de tube, qui dominera l'époque baroque.

A la fin du XVIIIème siècle, la trompette est dotée de clefs, un système qui lui permet de jouer la gamme chromatique tout en gagnant en virtuosité. En 1800, la trompette « organisée », évolution de la trompette à clefs, est inventée par Anton Weidinger². C'est avec cet instrument que sont créés les concertos de Hummel et de Haydn. Peu de temps après, en 1813, le piston est inventé et c'est en 1829 avec le système de piston « droit » de François Périnet³ que l'instrument prend peu à peu la forme que nous lui connaissons aujourd'hui.

¹ <http://carnyx.org.uk/projects/mouthpiece-of-the-gods/>

² <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Weidinger/170631>

³ <https://perinet.wordpress.com/perinet/>

Forte de ces améliorations techniques au fil du temps, la trompette s'est fait une place dans de nombreux domaines et au sein de formations instrumentales diverses. Le trompettiste, à l'heure actuelle, peut donc se mettre au service d'esthétiques variées.

b. Les domaines du trompettiste aujourd'hui

La trompette est l'un des instruments qui offrent le plus grand nombre de possibilités d'expression et qui permettent d'intégrer des formations d'horizons très différents. Je me contenterais seulement de les énumérer ci-dessous :

- les orchestres de musique ancienne
- les orchestres de musique de chambre
- les orchestres symphoniques
- les orchestres de musique contemporaine
- les ensembles à vent
- des formations « cuivrées » diverses (quintettes de cuivre, ensembles de trompettes, de cuivres, fanfares, orphéons...)
- les big bands et autres orchestres de Jazz
- les orchestres de variété
- des sections de cuivres dans des groupes de rock

Le jeu en soliste n'est pas à négliger non plus, ainsi que les petites formations en jazz avec la trompette en tant que soliste ou alors dans le même esprit, la trompette dans les musiques actuelles.

La trompette est donc un instrument issu d'une évolution constante qui a produit des instruments dont beaucoup subsistent encore aujourd'hui. Ceux-ci peuvent s'adapter à des usages et formations multiples. Le champ d'action du trompettiste étant par conséquent extrêmement large, il est nécessaire d'exploiter et de développer toutes ces facettes de l'instrument dans son enseignement qui doit, de ce fait, être aussi ouvert que possible.

B. Son enseignement en Conservatoire

a. L'école française de l'enseignement musical : bref historique

Le système français actuel d'enseignement musical spécialisé est issu d'une longue évolution et reste encore très attaché à cet héritage. A l'origine, il répond à un besoin militaire lié à la Révolution française : à la fin du XVIIIème siècle, des musiciens durent être recrutés pour se produire lors des fêtes

nationales et défilés militaires et il fallut donc les former. En 1790 naît le « corps de musique de la Garde Nationale », c'est un des premiers orchestres professionnels, « ces musiciens pourront être rétribués pour les services rendus à la Révolution ». ⁴ Les projets musicaux évoluant, la musique ne doit plus être réservée aux militaires. Dès 1795, le Conservatoire de Paris émergea d'une « *volonté d'organiser la musique au sein d'une grande institution centrale au service de l'Etat-nation.* » ⁵ Sa mission est de former des artistes capables de jouer la musique de la Nation ainsi que celle pour la Nation. Cette structure, dépendant de l'Etat, délivre un enseignement au service du pouvoir, fondé sur un langage musical commun au sein du pays. Le recrutement est réparti de manière égale sur le territoire. Le but est de former des musiciens professionnels. Le Conservatoire devient une des premières institutions à offrir un enseignement musical instrumental avec une politique de création, de diffusion et surtout d'éducation.

L'établissement est extrêmement élitiste, l'arrivée de Luigi Cherubini à sa direction en 1822 ne fait que renforcer la volonté d'excellence et de professionnalisation des musiciens. Ce dernier n'hésite pas à se séparer de 156 élèves lors d'un examen de contrôle de niveau comme il l'avait précédemment annoncé : « ...On s'occupera ensuite, et le plus promptement possible, (c'est l'affaire du directeur) à recomposer les classes de l'école, en élaguant d'abord les élèves inutiles, qui ne promettent rien, en réduisant leur quantité à un nombre raisonnable ; car celui de l'école actuelle se monte à 473, ce qui est beaucoup trop fort, et beaucoup plus considérable que ne l'a jamais été celui de l'ancien Conservatoire. » ⁶ L'idée est de réduire le nombre d'élèves sous prétexte de garder un enseignement de qualité.

Au cours du XIX^{ème} siècle, la France voit peu à peu des écoles de musique s'ouvrir un peu partout sur le territoire pour pallier le manque de places et le manque d'accueil des élèves de province au sein du Conservatoire. C'est à partir de 1826 que certaines de ces écoles de musique sont reconnues et officialisées par l'Etat, les premières étant celles de Lille et de Toulouse, Marseille viendra rejoindre les rangs en 1841 et Lyon en 1874. La France en compte 43 en 1930.

A la fin du XX^{ème} siècle, le nombre d'établissements contrôlés par l'Etat a grandement augmenté et ils étaient en 2000 au nombre de 364 : « 2 Conservatoires Nationaux Supérieurs (Paris et Lyon), 35 Conservatoires Nationaux de Région (CNR), 105 Ecoles Nationales de Musique (ENM), et 222 Ecoles de Musique Municipales Agréées (EMMA). » ⁷

La volonté d'accueillir plus de monde dans le monde de la musique s'est accrue au fil du temps et l'enseignement de la musique a peu à peu réussi à se faire une place de plus en plus grande sur le territoire. Des besoins multiples se font sentir, d'où le développement de nombreuses écoles de musique privées, souvent associatives. Mais le modèle d'enseignement pyramidal qui régit actuellement les établissements contrôlés par l'Etat et les collectivités locales résulte d'une volonté encore forte de former surtout des musiciens professionnels et les actuels Conservatoires à Rayonnement Régional (CRR) des grandes villes se voient souvent considérés comme les antichambres des CNSM. L'enseignement délivré y est par conséquent pointu et rigoureux. L'enseignement délivré y est par conséquent rigoureux, comme nous allons le voir plus précisément pour la trompette.

⁴ Sous la direction d'Emmanuel HONDRE, *Le Conservatoire de Musique de Paris: Regards Sur Une Institution et Son Histoire*. Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Paris, 1995. p.39

⁵ LEFEBVRE, Noémi. Marcel Landowski, *une politique fondatrice de l'enseignement musical*. CEFEDM Rhône-Alpes. Enseigner la musique #12, Lyon. 2014. p.106

⁶ Sous la direction de Anne BONGRAIN et Alain POIRIER. *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, Des menus-plaisirs à la Cité de la Musique*. Editions du Buchet/Chastel, Paris, 1996. p.10

⁷ Emmanuel HONDRE cité in *L'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique* : actes des journées d'études de Lyon, 17, 18 et 19 avril 2000 Tome 1. CEFEDM Rhône-Alpes, Lyon, 2002. p.148

b. Rigueur et régularité : maîtres mots de l'apprentissage de la trompette

La trompette est un instrument que l'on peut aborder dès le plus jeune âge grâce à des instruments développés pour les jeunes enfants, les trompinettes ou trompettes de poche. Ces trompettes encore plus compactes que les cornets permettent aux débutants de porter l'instrument plus facilement et d'éviter des contraintes physiques trop importantes. A cinq ou six ans, les enfants ne savent pas encore lire la musique, il est important de leur laisser découvrir un peu l'instrument par eux-mêmes, afin qu'ils cherchent et qu'ils s'amuse, mais pas question d'oublier la rigueur : « (...) d'emblée, ils doivent faire un vrai travail sur l'embouchure. Car c'est de là que découlent la sonorité, la justesse... »⁸ Les jeunes élèves apprennent ensuite, la plupart du temps, à jouer avec des méthodes aujourd'hui plus ludiques que par le passé, telles que *Ecouter, Lire, Jouer*⁹ ou *Pas à Pas*.¹⁰

Dans la suite de l'apprentissage, le trompettiste doit acquérir un bagage technique, c'est pourquoi l'enseignant a à sa disposition une multitude de méthodes développées pour le travail de points techniques spécifiques. Souvent sont utilisées des méthodes qui ont « fait leurs preuves » depuis longtemps telles que la « Bible » française de la trompette : *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn* de Jean-Baptiste Arban¹¹ qui regroupe, en 400 pages, les bases ainsi que des exercices sur la plupart des points techniques de l'instrument, des études, des thèmes et variations ainsi que des duos progressifs. D'autres méthodes moins généralistes sont aussi beaucoup utilisées comme *Lip Flexibilities* de Charles Collins¹² pour la souplesse, *Technical studies for the cornet* de Herbert L. Clarke¹³ pour le travail de la technique digitale ainsi que *Warm-up and technical studies for the trumpet* de James Stamp¹⁴ pour le travail des registres graves et aigus.

Afin d'assurer une progression constante et satisfaisante pour les élèves, le travail régulier est une nécessité. En effet, plus que pour d'autres instruments, la trompette demande une hygiène et une rigueur dans sa pratique afin de faire fonctionner dans le bon sens et d'entretenir les muscles faciaux nécessaires à son jeu. L'apprenti trompettiste doit comprendre (et de plus en plus d'enseignants agissent en ce sens) que son instrument demande un engagement physique important et que, comme un sportif, il doit s'échauffer en vue de la séance d'entraînement ou de la représentation musicale, travailler ses mouvements lentement afin d'atteindre la fluidité et le « bon geste », (une approche kinesthésique, avec de la mentalisation et du travail sans l'instrument en somme) et faire quelques étirements à la fin de la séance, si besoin.

La pratique de la musique d'ensemble accompagne l'élève au cours de sa formation et lui permet de développer son oreille au sein d'un groupe et donc de travailler la justesse et l'homogénéité du son ; il y apprendra que la trompette n'a pas besoin d'être jouée fort pour se faire entendre et que deux ou plusieurs instrumentistes qui jouent « juste » produisent un effet plus efficace et agréable que plusieurs qui jouent

⁸ Thierry GERVAIS cité in REMY Yves, et PECQUEUR Antoine. *La Trompette*, La lettre du Musicien, no. 345, Paris, 2007.

⁹ BOTMA Tijmen, CASTELAIN Jean, *Ecouter, Lire, Jouer*, Paris : DeHaske, 2001.

¹⁰ KASTELEIN Jaap, *Méthode de trompette pas à pas*. Heerenveen : DeHaske, 2006.

¹¹ ARBAN Jean Baptiste, *Grande Méthode complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn*, Paris : IMD, 1999.

¹² Dr COLIN Charles, *Advanced Lip flexibilities for the trumpet*, New York : Charles CollinsMusic, 1980.

¹³ CLARKE Herbert L., *Technical studies for the cornet*. New York : Carl Fischer, 1984.

¹⁴ STAMP James, *Warm-ups + Studies: trumpet & other brass instruments in treble clef*, BIM, 1978.

trop fort. Ce travail en commun est important dans la mesure où il permet aussi à l'élève de se construire un réseau social au sein de l'établissement et lui enseigne également comment se comporter en collectivité.

L'enseignement en conservatoire reste individuel ou pluri-individuel (entre 2 et 4 élèves) la plupart du temps, cette organisation est d'autant plus souhaitable pour la trompette que le travail des instruments à embouchure demande une grande attention au niveau du masque. Or, dans de nombreuses écoles où n'est appliquée qu'une pédagogie de groupe, les élèves n'ont pas accès à un suivi personnalisé et il est possible de noter de gros problèmes d'embouchure qui handicapent les élèves concernés, que ce soit dans le développement de la tessiture, de l'endurance ou dans la qualité du son. Le jeu en groupe est certes très important pour le développement du musicien et sa capacité à évoluer musicalement en société, mais il est absolument nécessaire de disposer de temps d'enseignement individuel pour régler les problèmes physiques ou techniques personnels.

Mais globalement, l'enseignement de la trompette fonctionne assez bien, les classes, toujours pleines, en sont la preuve. Toutefois il convient de distinguer, pour une meilleure compréhension de ce système, deux catégories d'élèves : ceux souhaitant continuer dans une voie professionnelle et les « amateurs » qui constituent la majorité des effectifs.

c. La place des amateurs dans le système

La pratique amateur, dans le domaine culturel, peut être définie comme toute activité artistique et culturelle exercée en dehors de toute contrainte scolaire ou professionnelle, individuellement ou en groupe, dans le cadre des loisirs.¹⁵

Dans les textes régissant l'organisation des établissements de la musique, elle apparaît au moment du deuxième cycle, avec l'introduction dans les textes de la notion de choix pour l'élève : « Aujourd'hui, un mode d'organisation des études plus souple, concerté entre l'équipe pédagogique et les élèves concernés, peut aussi voir le jour dès le 2e cycle pour s'adapter aux acquis, aux profils et aux projets de certains élèves. On distinguera donc les cursus à visée diplômante qui valident l'acquisition d'un ensemble de compétences précises, des parcours personnalisés. A partir du 2e cycle, toute formation peut être accomplie : en suivant une filière complète dans un temps limité (cursus en cycle), ou sous la forme de parcours personnalisés sur contrat permettant d'agencer les modules et leur durée avec un encadrement adapté. »¹⁶

Le premier cycle, lui, ne présente pas de distinction dans la mesure où il est considéré comme une construction des bases culturelles, techniques et comportementales du musicien, « les contenus et démarches de ce cursus privilégient l'approche sensorielle et corporelle, le développement de la curiosité, la construction de la motivation. Ils mettent en œuvre les bases de la pratique individuelle et collective, accompagnées des repères d'écoute, du vocabulaire et des connaissances adaptés à l'âge des élèves. La

¹⁵ DONNAT Olivier. *Les amateurs : enquête sur les activités artistiques des français*. Paris: Ministère de la Culture, 1996.

¹⁶ Direction de la musique de la danse, du théâtre et des spectacles. "Schéma National D'orientation Pédagogique de L'enseignement Initial de La Musique," avril 2008.

place faite à la globalité des démarches et à l'évaluation continue est essentielle. La poursuite de ces objectifs convient particulièrement à l'accueil des enfants débutants. »¹⁷

Donc, la pratique amateur en conservatoire implique de toute façon une participation au sein de l'établissement sur le long terme. En effet, le certificat d'études musicales (CEM), diplôme qui en conclut la pratique, n'est délivré qu'à la fin du troisième cycle. Ce système sous-entend que l'on ne peut être un « amateur accompli » qu'au bout de ces trois cycles de pratique.

Or, étymologiquement, l'amateur est « celui qui aime ». Il est donc nécessaire de ramener la musique à la notion de plaisir, que ce soit dans l'écoute ou dans la pratique. Pourtant, qui n'a jamais entendu le fameux : « C'est un travail d'amateur ! », dans sa formation en conservatoire, que ce soit à l'orchestre ou en cours ? Bien que sur le papier « la mission première des établissements » soit « de former des amateurs »¹⁸, la réalité est souvent différente et l'enseignement délivré dans les conservatoires reste encore beaucoup ancré dans une tradition élitiste et professionnalisante. C'est pourquoi nous allons maintenant nous attacher à dégager les limites de ce système tant du point de vue de son fonctionnement que de ses contenus.

¹⁷ Direction de la musique de la danse, du théâtre et des spectacles. «Schéma National D'orientation Pédagogique de L'enseignement Initial de La Musique,» avril 2008.

¹⁸ Direction de la musique de la danse, du théâtre et des spectacles. «Schéma National D'orientation Pédagogique de L'enseignement Initial de La Musique,» avril 2008.

II. Les limites de cet enseignement

A. Un enseignement élitiste

a. Des pratiques traditionnelles...

Beaucoup de professeurs enseignent encore en considérant encore les conservatoires comme succursales et antichambres du Conservatoire de Paris et nourrissent les élèves avec des exercices trop souvent fondés sur des méthodes anciennes ayant peu évolué. Dans certaines classes, les anciennes méthodes sont des « références » incontournables et l'enseignement prend principalement comme fil conducteur ces ouvrages qui proposent des exercices techniques pouvant être rébarbatifs pour celui ou celle qui n'en voit pas l'utilité immédiate et ne souhaite pas professionnaliser sa pratique instrumentale. En effet, le répertoire de la trompette abordé actuellement dans les conservatoires commence à dater et une grande majorité des pièces classiques travaillées sont des oeuvres qui ont plus de cinquante ans et qui, pour la plupart, étaient des commandes des conservatoires supérieurs pour leurs concours.

De plus, le système d'évaluation des conservatoires est toujours calqué sur le système scolaire : pour chaque année des examens techniques sont prévus, ainsi que des auditions publiques souvent obligatoires où l'élève ne joue pas forcément le programme qui lui fait plaisir. Je me souviens que lors de ma formation dans un Conservatoire à Rayonnement Communal (CRC), nous avions chaque trimestre une audition publique avec un jury composé du directeur, d'un enseignant, de deux parents et deux élèves. Les notes obtenues à ces auditions constituaient notre moyenne annuelle en plus du contrôle continu. Souvent ces auditions se résumaient à jouer une ou deux pièces en soliste avec piano, configuration qui n'est absolument pas représentative des possibilités variées de la trompette, puisque cette formation n'est quasiment utilisée que pour les examens et concours d'admission ou de sortie d'établissements. Et, comme à l'école, mais de manière semestrielle, les parents reçoivent encore le bulletin rempli avec une note et l'appréciation du professeur. Ce système n'a pas beaucoup évolué puisqu'il est d'actualité, bien que le contrôle continu ait pris une place plus importante.

Enfin, le conservatoire reste très difficile d'accès pour celui qui n'a pas eu la chance de pouvoir participer aux ateliers découvertes étant jeune et/ou n'ayant pas d'assez bonnes prédispositions pour l'instrument. En effet, une sélection se fait dès le plus jeune âge. Par manque de place au sein des classes et du fait d'une demande forte, les participants à ces ateliers découvertes sont « évalués » sur la capacité à pouvoir devenir de « bons » instrumentistes. Pour avoir animé ces ateliers plusieurs fois à Grenoble où à Lyon, j'ai constaté que les critères d'évaluation portent sur le physique (capacité à comprendre le mécanisme de la respiration, de l'embouchure...), la capacité à « ressentir et reconnaître » la musique, ainsi que l'attitude. Cette sélection est le premier pas qui « permet » aux conservatoires de rester dans la tradition de formation d'une élite. De plus, si l'on est plus âgé, l'entrée en conservatoire se fait sur concours ; en effet, selon le niveau pour lequel on postule (il y a un âge maximum par niveau, cependant

une dérogation peut être demandée) un morceau est imposé et, à chaque début d'année, a lieu un recrutement au cours duquel les « meilleurs » à cet instant T sont à nouveau sélectionnés pour intégrer l'établissement. Les morceaux étant écrits, il est quasiment impossible, pour celui qui sait jouer, mais n'a pas appris à lire la musique, d'intégrer le cursus classique à partir d'un certain âge.

Cet enseignement est donc dans la continuité de l'enseignement prodigué le siècle dernier. Certes de nouvelles méthodes ont fait leur apparition, mais la ligne directrice reste un enseignement axé sur la professionnalisation, bien qu'officiellement « la mission première des établissements » soit « de former des amateurs »¹⁹. Ce système reste très contraignant pour celui qui ne veut pas forcément faire carrière et veut seulement s'épanouir sur son instrument. Les contenus immuables parfois désuets, le système d'évaluation par une notation trop scolaire ainsi que l'accès à l'enseignement difficile, sont autant de facteurs susceptibles de décourager de nombreux élèves qui ont choisi de faire de la musique par simple plaisir et pour une ouverture culturelle. Nous sommes alors conduits à nous interroger sur la place du la musicien amateur dans la réalité du conservatoire.

b. ...qui délaissent la musique « plaisir »

Bien que la mission des établissements ait évolué avec le temps, la réalité n'est pas encore le reflet des textes. En effet, les amateurs pourtant en plus grand nombre que les futurs musiciens professionnels sont peu entendus. Et les parcours personnalisés pouvant être proposés ne le sont pas toujours car la voie traditionnelle est souvent celle conservée. De plus, toute personnalité est unique, cependant les programmes, exercices et morceaux joués sont souvent communs malgré la majorité de cours individuels. Au lieu de miser sur les différences et la multiplicité des qualités des apprenants, l'institution cherche à les conduire sur le même chemin, quitte à ce que certains l'abandonnent en cours de route par perte de la motivation qui les avait poussés à faire de la musique.

De plus, pour les adolescents ou les adultes qui souhaiteraient intégrer le Conservatoire afin de vivre une pratique amateur, le choix est souvent restreint. En effet, dans certaines classes très prisées comme le violon, le piano ou encore la trompette, la voie de la « professionnalisation » est privilégiée et souvent ils ne sont pas acceptés et doivent se « rabattre » sur des écoles de musique privées, la plupart du temps plus coûteuses avec des enseignants parfois moins diplômés, mais qui proposent des parcours plus personnalisés ou des « hors cursus » accordant plus de liberté aux élèves.

Enfin, un aspect à ne pas négliger est celui du temps. Un élève qui ne souhaite pas faire de la musique son métier n'a pas le même nombre d'heures à consacrer par semaine à sa pratique instrumentale, par conséquent, les contenus dispensés lors des cours, s'ils ne l'intéressent pas, ne sont pas travaillés et il peut s'établir une relation conflictuelle entre l'enseignant et l'élève ayant pour origine « le travail non effectué ». Beaucoup de professeurs ne sont pas assez à l'écoute de leurs élèves et leur imposent un contenu à travailler qui peut être en contradiction totale avec la vision qu'ont de la musique les apprenants. De plus, certains enseignants ne remplaçant pas les exercices dans le contexte musical, l'élève

¹⁹ Direction de la musique de la danse, du théâtre et des spectacles. «Schéma National D'orientation Pédagogique de L'enseignement Initial de La Musique,» avril 2008.

ne voit alors aucune utilité à acquérir un bagage technique s'il n'a pas le loisir de l'exploiter dans la pratique qui lui fait plaisir.

B. Des pratiques trop cloisonnées

a. Par l'organisation des établissements

Au sein des établissements, le cloisonnement des esthétiques résulte d'un besoin de définir et de nommer les différents courants musicaux afin de leur garantir une légitimité aux yeux du public et de l'institution. Cependant ce « classement » comporte des limites ; en effet, à trop vouloir mettre des noms, nous nous retrouvons à limiter les contenus dans leur enseignement sous prétexte que l'on est au sein d'une esthétique et pas dans une autre. Si l'élève emprunte une voie dans un certain cursus au sein d'un établissement, il lui est parfois difficile d'en sortir et de pouvoir élargir son champ de compétences et assouvir sa curiosité. Par exemple, s'il suit un cursus classique au conservatoire, il ne pourra pas toujours diversifier sa pratique s'il n'est pas inscrit dans une autre esthétique. Les contenus « classiques » en cours se résument souvent au travail de la technique, des études, des pièces du répertoire, et les pratiques collectives à celles issues des formations classiques telles que la musique de chambre, l'ensemble à vents, l'orchestre symphonique.

A cela s'ajoute souvent un cloisonnement spatial de ces pratiques par la séparation de ces différentes cultures dans des ailes différentes du bâtiment ou encore dans des annexes de l'établissement principal. Ces scissions ne facilitent pas les échanges entre les élèves, qui n'ont pas forcément l'occasion de se croiser et d'échanger sur leurs expériences culturelles et musicales, ni ceux entre les membres de l'équipe pédagogique. La plupart des projets étant proposés par les enseignants, le manque de communication entre eux est un frein au décloisonnement des différentes cultures musicales.

Enfin, parfois plus que le cloisonnement, dans certains conservatoires d'« élite », tels que le CNSM de Lyon, certaines pratiques brillent par leur absence. En effet, dans cet établissement, pas de cursus de jazz, ni de musiques traditionnelles, ni de musiques actuelles ! Ces musiques n'ont-elles pas leur place au sein d'une telle institution ? Leur enseignement n'est-il pas compatible avec l'idée d'excellence et avec le système d'évaluation mis en place ?

b. Par l'attitude de l'équipe pédagogique

Un autre aspect qui contribue à ce cloisonnement est la force des réticences conscientes ou non de l'équipe pédagogique. La nature individualiste de chacun s'oppose souvent aux exigences et besoins de l'action collective. De plus, dans un article extrait de l'ouvrage *Enseigner la musique n°5*, Gérard Guillot,

met la lumière sur le conflit potentiel entre affectivité et efficacité au sein du travail de groupe : « si travail en équipe il doit y avoir, beaucoup préfèrent une logique affinitaire à une logique fonctionnelle. (...) Les désirs de bonne entente et de bonne ambiance priment sur ceux de coopération et d'efficacité. Ces facteurs socioaffectifs génèrent des tensions, des suspensions, des conflits latents ou patents, des conduites d'agressivité ou d'évitement, de domination ou suivisme passif, une logique de clan avec des effets pervers de repli et de rétention. Bachelard l'a rappelé : « Deux hommes, s'ils voulaient s'entendre vraiment, ont dû d'abord se contredire. La vérité est fille de la discussion et non pas fille de la sympathie. » (1988)²⁰. »²¹

c. Entre musique écoutée par les élèves et musique enseignée

Une autre barrière que j'ai pu constater, pour avoir sondé mes élèves et ceux que j'ai pu avoir en remplacement, est la contradiction entre les musiques écoutées et les musiques pratiquées au sein de l'établissement. Quelques-uns des pratiquants écoutent du jazz, mais la plupart écoutent surtout de la musique de « radio », du rock, du rap ou de l'électro. De ce fait, nous avons en cours des élèves qui pratiquent une musique qu'ils n'écoutent pas ou peu, et qui ne jouent pas la musique qu'ils écoutent. C'est certes le rôle de l'enseignant d'apprendre à ses élèves le répertoire qu'ils ne connaissent pas ou qu'ils n'ont pas forcément envie de travailler au premier abord. Cependant il est dommage de privilégier un enseignement à sens unique en négligeant les propositions musicales émises par les élèves, il est donc nécessaire de faire une place au répertoire qu'ils apprécient et écoutent spontanément.

Par exemple, je me souviens d'un élève qui avait attiré mon attention sur un morceau de musiques actuelles qu'il aimait écouter, qu'il souhaitait jouer et dans lequel la trompette avait une place importante : *Cheerleader* d'OMI. Nous avons alors décidé ensemble de relever la partie de trompette puis de la travailler afin de la jouer dans le cadre du concert de fin d'année avec un groupe constitué pour l'occasion. L'élève y avait gagné en assurance et en motivation !

C. Un enseignement qui « évite » l'ouverture vers d'autres esthétiques

a. Un enseignement qui demeure au service d'une culture « unique »

²⁰ BACHELARD Gaston cité in GUILLOT, Gérard. *Enseigner La Musique n°5*. Cahiers de Recherches Du Cefedem Rhône-Alpes et du Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Lyon. Lyon, 2002, p.60

²¹ GUILLOT, Gérard. *Enseigner La Musique n°5*. Cahiers de Recherches Du Cefedem Rhône-Alpes et du Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Lyon. Lyon, 2002, p.60

Actuellement, même s'il existe des esthétiques différentes représentées au sein des conservatoires, l'enseignement prodigué dans les différents cursus reste très marqué par une culture « unique » dans le sens où il ne se mélange que très peu avec d'autres. Dans l'enseignement classique, le répertoire abordé n'offre que très peu de transversalités avec les autres esthétiques (voire aucune). On y trouve quelques morceaux qui sonnent « jazz », mais si l'élève souhaite approfondir ce style, il doit s'inscrire dans le cursus concerné car la plupart des professeurs ne sont pas capables ou n'ont pas envie de lui apporter cette formation car, à leurs yeux, ce n'est pas forcément leur « rôle ». De même la musique baroque, en trompette, fournit un riche répertoire mais celui-ci n'est souvent abordé que sur la trompette moderne ou la trompette piccolo pour les partitions plus aiguës. La pratique du répertoire de musique ancienne n'est pas enseignée sur l'instrument naturel à moins d'avoir un professeur qui le joue de cette manière et qui souhaite faire partager cette approche à ses élèves.

Les pratiques collectives, elles aussi, n'offrent que très peu de place à l'ouverture. Le musicien classique « fait » de l'orchestre symphonique, de l'ensemble à vents, de la musique de chambre, etc ; les jazzmen jouent au sein de trios, quartets, quintets ou encore de big bands ; les « puristes » de la musique ancienne se retrouvent au sein de bandes de hautbois, ou de petits orchestres pour jouer ensemble ; et les musiciens actuels eux pour la plupart jouent en petites formations. L'enseignement de ces pratiques n'offre pour le moment que très peu d'options permettant à tous ces pratiquants de se retrouver ensemble et de partager des moments musicaux, que ce soit dans l'apprentissage d'une nouvelle culture ou dans la création d'un métissage innovant.

L'apprentissage théorique, lui aussi, est très orienté et « fermé ». En effet, dans les cursus classiques, il n'est fait que très peu de références aux autres esthétiques. Nous avons bien des cours de culture musicale ou d'histoire de la musique mais ceux-ci ne mettent en lumière que l'aspect occidental et essentiellement la vision classique. Lors de l'étude et l'explication de certaines oeuvres, les enseignants expliquent souvent que les grands compositeurs ont fait des collectages d'airs ou de musiques traditionnels mais ils ne détaillent pas précisément les origines et l'histoire des inspirations. Il n'y a pratiquement pas d'élargissement à l'histoire du jazz, à l'histoire de la musique en Orient, en Asie, en Afrique... ou encore aux musiques traditionnelles françaises, européennes, ou d'autres continents. L'évocation même des musiques actuelles dans ce type de cours théoriques reste encore quasiment inenvisageable.

b. Une vision parfois condescendante des autres cultures

En effet, un « intégrisme » culturel sous-jacent est encore fortement présent. Même s'il n'est souvent que tacite, il est palpable. Sous prétexte qu'une culture serait plus légitime qu'une autre ou « supérieure », les échanges sont faibles, voire inexistants. L'« héritage » du conservatoire et sa tradition élitiste, datant de l'époque où la musique devait servir la Nation, a fortement contribué à mettre la musique classique sur un piédestal et il n'est pas rare d'entendre un discours parfois condescendant, même « méprisant » à l'égard des autres esthétiques qui n'auraient pas sa « noblesse ». Cette mentalité conservatrice se trouve chez beaucoup d'enseignants qui ne voient dans le Conservatoire que le moyen de

former des élites à n'importe quel prix ; ces mêmes personnes diront aussi sans doute que la pratique de son instrument au sein d'une autre esthétique pourrait fortement desservir la technique instrumentale classique et qu'elle est donc fortement déconseillée...

Cependant, de nombreux artistes « classiques » reconnus aiment faire se rencontrer les cultures et prouvent que les mélanges entre esthétiques sont riches pour la musique et le développement des musiciens. Parmi ces artistes nous pouvons citer le trompettiste Wynton Marsalis dont les carrières en classique et en jazz ont été menées de front, le Quatuor Debussy, qui s'est produit, avec Yael Naim, dans un concert au cours duquel ils ont joué, entre autres, un arrangement de *Toxic* de Britney Spears dans une chapelle de Lyon en juin 2016 ! Pour revenir chez les cuivres, les Autrichiens du Mnozil Brass sont un excellent exemple de mixité musicale : lors de leurs spectacles complètement décalés, ils interprètent avec brio des arrangements de pièces classiques, de rock, de jazz tout en faisant preuve d'un excellent niveau musical.

Ces quelques exemples non exhaustifs montrent qu'il est courant chez les artistes contemporains et salubre pour la musique de mêler les genres musicaux. Mais pour pouvoir former des musiciens plus complets, encore faut-il que l'enseignement dépasse le cloisonnement qui règne encore au sein des conservatoires.

III. L'ouverture vers d'autres esthétiques au sein du cursus classique : baroque, jazz, musiques traditionnelles

La musique « classique », au cours de son évolution, s'est enrichie d'autres cultures déjà existantes. Les compositeurs de musique classique se sont souvent inspirés des musiques traditionnelles et populaires pour composer leurs pièces. Parmi les plus connus : Jean-Sébastien Bach s'inspirant de bourrées, de Polonaises et autres menuets dans ses suites pour orchestre (*BWV 1066, 1067, 1068 et 1069*) ; Johannes Brahms pour ses *Danses hongroises* a puisé dans des airs tziganes connus ; Anton Dvořák, lui, est allé chercher son inspiration dans la musique tchèque ou encore les airs populaires américains ainsi que dans les negro spirituals (*Symphonie n°9 (Nouveau Monde)*) ; Bela Bartók (inventeur de la future ethnomusicologie) a construit son oeuvre à partir de collectages de musique traditionnelle hongroise, de musique des Balkans et de musique arabe. La liste des compositeurs attirés par la musique populaire est encore longue : Frédéric Chopin, Franz Liszt, Georges Bizet, Darius Milhaud, Igor Stravinski, Francis Poulenc, ou encore André Jolivet, Olivier Messiaen, Tōru Takemitsu pour les plus récents. Nous constatons donc que la musique dite « classique » est une musique empreinte de nombreuses cultures mais qu'elle est aujourd'hui « sacralisée » et que son enseignement cloisonné n'est pas forcément en accord avec son histoire. Il est alors pertinent de se demander quels atouts apporterait, au trompettiste, l'intégration d'autres cultures au sein du cursus et comment l'« osmose » serait possible.

A. La multiculturalité : une évolution souhaitable au sein du conservatoire

a. Découverte de son instrument à travers un autre prisme

Nous l'avons vu précédemment, les pratiques sont encore cloisonnées et les échanges difficiles au sein des établissements. Pourtant, l'intégration d'autres cultures permettrait au trompettiste classique de découvrir de nouvelles techniques de jeu, d'appréhender un nouveau mode de pensée et, par là même, de s'ouvrir au monde et à l'autre.

De fait, la pratique d'autres esthétiques lui permettrait de renouveler les manières de communiquer avec son instrument. Le répertoire de la trompette étant très ancien et large, le jeu de pièces de tous horizons lui ferait mieux comprendre l'évolution de l'instrument. Travailler certaines pièces baroques sur une trompette naturelle serait un bon moyen de se familiariser avec le système des harmoniques (seulement amélioré sur la trompette moderne) ainsi qu'avec les différentes vitesses d'air associées, et le « placement » dans l'instrument. En effet, avec un instrument près de deux fois plus long, la marge d'approximation est inexistante : il y a une réelle nécessité à utiliser le juste rapport air/lèvres afin d'éviter au mieux les « canards ». De plus, la trompette actuelle étant un instrument transpositeur, cette approche peut aussi en éclaircir l'origine si l'on joue des trompettes en DO et en RE selon les oeuvres, et faire

travailler l'oreille relative du musicien avec le jeu en 415 Hz, tempérament utilisé la plupart du temps dans la musique baroque.

Faisons maintenant un grand écart temporel ! La pratique de la trompette dans le jazz présente aussi nombre d'atouts. En effet, elle implique de découvrir une nouvelle manière de se servir de son corps pour jouer de son instrument, manière pas si éloignée de celle de la trompette baroque puisque dans ces deux univers, le registre aigu est généralement le plus demandé. De plus, elle fait acquérir une nouvelle palette sonore, elle, en revanche, bien différente, avec un jeu plus dans la projection sonore et la précision au sein des big bands, par exemple, ou au contraire, dans une imitation de Chet Baker, avec un timbre plus voilé et un peu de souffle dans le son. Un musicien qui sait manier ces différentes teintes de jeu et s'adapter à la diversité des répertoires n'est pas fait courant dans le milieu. A cela s'ajoute une nouvelle appréhension des rythmes et de la pulsation, avec des appuis différents des traditionnels premier et troisième temps en classique. Enfin, la pratique de l'improvisation, élément essentiel dans le jazz, permet d'aborder de manière pratique et souvent plus ludique, le travail de l'harmonie et de recontextualiser facilement le travail des gammes.

De même que l'improvisation, la familiarisation avec les musiques non écrites, comme le sont souvent les musiques traditionnelles, pousse l'interprète classique, souvent très attaché à sa partition, à se libérer de cette contrainte visuelle et à être encore plus dans l'écoute de son jeu, de celui des autres, et du partage de la musique. De surcroît, c'est un travail très formateur pour l'oreille et pour la mémoire. Il me plaît de faire ce travail avec mes élèves, il leur facilite aussi l'accès à de nouvelles techniques de jeu sans la barrière physique du regard. En effet, il arrive que la vue d'un morceau qui comporte quelques difficultés techniques inconnues « bloque » les apprenants, alors que le fait de ne pas « voir » ce qu'ils font leur fait réaliser les mêmes difficultés, voire certaines plus avancées.

L'immersion dans des cultures aussi variées que possible, donne donc aux trompettistes l'occasion d'aborder l'instrument de manières plus enrichissantes, en effet, les pratiques et les types de jeu étant aussi divers que le nombre d'esthétiques existantes, il ne peut y avoir une seule entrée et une seule vision de l'instrument. Se familiariser avec les autres esthétiques est extrêmement formateur pour le développement du musicien en tant qu'instrumentiste, mais aussi en tant qu'artiste, qu'il soit amateur ou en voie de professionnalisation.

b. Formation d'artistes complets, ouverts et créatifs

La notion d'artiste est complexe à définir, selon Bergson, il est celui qui « vise (...) à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre. »²² Le philosophe introduit donc la notion qui me plaît le plus dans ma pratique, celle du ressenti. Même si nous ne comprenons pas tout ce qui passe à travers nos oreilles, notre corps réagit à la musique, que nous l'aimions ou non, il se passe quelque chose en nous. Or, notre pratique d'enseignant nous amène à former des artistes, c'est-à-dire des personnes amateurs ou professionnelles capables de s'exprimer à travers un moyen autre que celui de la parole, de l'écriture ou

²² BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des lettres de Paris, Paris : Félix Alcan, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1889. p.26

encore des arts plastiques. L'intégration d'une plus grande multi-culturalité permettrait au musicien d'avoir plus de matière pour transmettre ses émotions.

Dans le cursus classique, il devient nécessaire, à une époque où la société est de plus en plus métissée, de lui donner plus de place. Si l'apprenant est cantonné à une pratique monoculturelle, sa connaissance potentielle de la musique s'en voit réduite, et par conséquent la diversité de son jeu, et sa palette d'expression aussi.

Un apprentissage musical multiculturel aurait sûrement des répercussions positives sur le système cérébral des apprenants, tout comme l'apprentissage multilingue en comporte. En effet, Ellen Bialystok, psychologue et enseignante à l'université de York à Toronto, a montré dans ses recherches que le bilinguisme offrait de nombreux avantages psychologiques et cognitifs tels qu'une amélioration du système de contrôle exécutif du cerveau entraînant une meilleure capacité à mener plusieurs tâches à la fois, passer de celle-ci à une autre plus rapidement, ainsi qu'un retard de quelques années du développement de la maladie d'Alzheimer.²³ Stanislas Dehaene, dans un de ses cours au collège de France, définit le contrôle exécutif comme « l'ensemble des processus qui sous-tendent : la planification, la sélection, l'initiation, l'exécution et la supervision des comportements volontaires dirigés vers un but », ainsi que « la flexibilité cognitive dans la conception de stratégies nouvelles, non routinières ». ²⁴ Tentons l'analogie avec la musique : en habituant la personne musicienne à pratiquer plusieurs esthétiques, à manier plusieurs « langages » musicaux, nous pouvons supposer et espérer obtenir des effets similaires : une meilleure capacité d'adaptation et d'innovation, une plus grande ouverture d'esprit, une concentration accrue, une facilité d'apprentissage et une autonomie plus développées.

Si l'apprenant dispose d'une plus grande ouverture d'esprit, il sera par conséquent plus ouvert au monde et à autrui. Cette personne musicienne aura ainsi une capacité à avoir une réflexion citoyenne sur l'époque dans laquelle elle vit et s'exprime. Sa musique peut alors devenir un moyen d'expression d'opinions, que ce soit pour un soutien ou une contestation. Des musiciens ont marqué leur temps par leur engagement dans des combats citoyens, comme Mstislav Rostropovitch, qui a joué le 11 novembre 1989 devant le mur de Berlin lors de sa chute. La jeune et talentueuse pianiste géorgienne Khatia Buniatishvili, elle aussi, marque son actualité musicale de sa pensée politique : « Je ne joue pas en Russie, tout y est politisé. Je suis contre la politique agressive de Poutine », « Je suis d'abord et avant tout une citoyenne du monde »²⁵. Enfin, nous pouvons évoquer Ibrahim Maalouf qui a reçu en 2011 de la directrice de l'UNESCO, le titre de « Jeune artiste œuvrant pour le dialogue interculturel entre les mondes arabe et occidental ». Nous reviendrons plus spécifiquement sur le cas de ce trompettiste.

L'imprégnation de plusieurs cultures d'horizons différents permet aussi de pouvoir libérer l'imagination et la créativité des individus. Le cerveau étant nourri de plus de références musicales et culturelles, il est plus à même de se servir de ces connaissances dans un processus de création et de construction d'une identité sonore, d'un jeu personnel. Ainsi, dans son émission *La preuve par Z* du 13 mai 2017²⁶, Jean-François Zygel montre comment une danse espagnole, le boléro, a stimulé la créativité

²³ http://www.psychologicalscience.org/journals/cd/19_1_inpress/Bialystok_final.pdf?lan=ayajzqechdlh

²⁴ https://www.college-de-france.fr/media/stanislas-dehaene/UPL2812985053430393578_Cours_2_Fondements_cognitifs_des_apprentissages_scolaires_v6.pdf

²⁵ <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/la-flamboyante-khatia-buniatishvili-citoyenne-du-monde>

²⁶ <https://www.franceinter.fr/emissions/la-preuve-par-z/la-preuve-par-z-13-mai-2017>

de maints compositeurs européens, de classique et de jazz, qui s'en sont emparés et en ont fait des oeuvres originales.

B. L'intégration de ces cultures dans le cursus classique

Afin de pouvoir former des artistes plus complets, il convient de s'intéresser aux dispositifs et méthodes qui pourraient permettre d'enrichir le cursus classique par les autres esthétiques.

a. Par les contenus et la forme des cours

Une des premières adaptations souhaitables se situe au niveau des cours. Il convient de diversifier au mieux leurs contenus. Actuellement, nous l'avons vu précédemment, les cours de trompette sont encore beaucoup basés sur d'anciens ouvrages de méthode. En outre nous l'avons vu, de nouvelles méthodes existent, ces dernières sont certes beaucoup utilisées, mais il convient de s'en servir de manière raisonnée. Elles sont intéressantes dans la mesure où il est possible de jouer avec un CD, cependant la progression n'est pas toujours adaptée et l'enseignement apporté demeure incomplet ; des méthodes telles que celles de Julien Porret combinées avec des recueils de morceaux avec accompagnement et des exercices manuscrits de l'enseignant sont parfois plus pertinentes.

Je suis également très attaché à la rigueur technique de l'instrument et je la fais beaucoup travailler à mes élèves, mais j'essaie au mieux de leur en faire comprendre l'utilité afin qu'ils acquièrent la démarche de le faire par eux-mêmes. La technique n'est pas une fin en soi, elle doit être pratiquée dans l'optique de pouvoir s'épanouir au mieux sur l'instrument. C'est pourquoi il est important de recontextualiser les exercices dans une démarche musicale. Augie Haas, un trompettiste américain, a publié récemment une méthode²⁷ pour le travail du registre aigu de la trompette, cette méthode se fonde sur des exercices simples avec une bande sonore « jazzy » réellement musicale. Elle est davantage destinée à des musiciens qui pratiquent le jazz, mais c'est une bonne ouverture pour les instrumentistes classiques et un excellent moyen de faire acquérir de la force aux élèves, de manière plus attrayante, plus « expressive » que les traditionnels James Stamp²⁸ ou Louis Maggio²⁹

De plus, l'écoute de la musique est peu pratiquée au sein des cours, fait qui paraît normal dans la mesure où l'élève est là pour jouer de son instrument. Cependant, il est important de lui faire découvrir des oeuvres, qu'il ne connaît pas, voire différentes versions de celles-ci, mais aussi des morceaux empruntés aux autres esthétiques. Il faut attiser la curiosité des apprenants au sein du cours afin qu'ils puissent avoir l'envie d'approfondir, par eux-mêmes, leur découverte du monde de la musique et de ses

²⁷ HAAS Augie, *Build Your Range: A Practical Approach to Building Trumpet Range and Endurance*, 2014

²⁸ STAMP James, *Warm-ups + Studies: trumpet & other brass instruments in treble clef*, BIM, 1978

²⁹ MACBETH Carlton, *Original Louis Maggio System for brass*, Charles Collins Music, 1968

multiples facettes. Les conservatoires ont la chance d'avoir des discothèques fournies, pourquoi ne pas prendre un peu de temps, par moments, pour faire découvrir de nouveaux artistes, de nouvelles oeuvres, de nouveaux horizons à nos élèves ? Plus généralement, il serait intéressant pour le développement de l'oreille de ces derniers, de les sensibiliser à l'acoustique musicale (constitution du timbre, analyses du son, fonctionnement de leur perception du son, reconnaissance des différents univers sonores) pour construire une véritable intelligence musicale fondée sur la culture du son.

Leur faire partager et travailler aussi des pièces, des genres qu'ils n'ont pas ou peu l'habitude de côtoyer est de la plus grande importance dans la mesure où le professeur est là pour éveiller et former l'élève à un monde musical élargi. En effet, dans le cadre d'une pratique amateur tout comme au sein d'une tendant vers la professionnalisation, il faut que l'élève aborde et pratique de nombreuses esthétiques afin qu'il soit le plus épanoui possible dans sa musique et dans son époque.

En plus d'élargir les connaissances des élèves par de nouveaux répertoires, il serait intéressant de leur faire pratiquer d'autres instruments issus d'autres cultures, et le milieu des musiques traditionnelles, particulièrement, en dispose de beaucoup ayant une origine et une histoire différentes. La pratique de ces instruments est, du fait de leurs similitudes mais surtout de leurs différences, un excellent moyen de former un artiste à plus d'adaptabilité dans son jeu ainsi que de le familiariser à la culture associée à ces instruments. Pour enrichir l'apprentissage de la trompette, le professeur peut faire appel, par exemple, à un grand nombre de trompes de par le monde : le cor des Alpes, le ragdong du Tibet, la trompe de la tribu des Banda Linda ³⁰ de Centrafrique ou encore le didgeridoo d'Australie.

Les cours sont aussi principalement individuels, or, il est très rare dans sa pratique musicale de jouer tout seul. Pourquoi ne pas plus développer des cours où les élèves peuvent se retrouver et partager un moment musical ensemble (en plus des pratiques collectives) ? Pour ma part, j'aime mutualiser les heures de cours dans l'école de musique où je travaille : enseigner à deux ou trois élèves en même temps sur une plus grande plage horaire leur permet, dans une situation stimulante, de faire plus de musique et d'apprendre de leurs camarades : une telle organisation me permet aussi de conserver une attention particulière au bon développement physique qu'implique la pratique de la trompette. De plus, ces cours pluri-individuels sont l'occasion d'aborder aussi un répertoire plus étendu, intégrant la musique d'ensemble, et de sensibiliser de manière concrète les élèves au travail de la justesse et de l'harmonie.

Il ne faut pas oublier non plus que nous avons pour mission de former des musiciens, professionnels ou amateurs, qui doivent être autonomes. Cette autonomie implique différents aspects : l'aspect technique de l'instrument, l'aspect du jeu à proprement parler, et la maîtrise des choix musicaux. Chacun d'eux pourrait être amélioré par les pistes que nous avons proposées. D'abord, une approche fondée sur des méthodes plus récentes et plus « musicales » devrait rendre l'apprentissage technique de l'instrument plus attrayant et faire naître plus facilement le goût du travail. Ensuite, la familiarisation avec la pratique de musiques et d'instruments variés contribuerait certainement à l'enrichissement du jeu musical. Et c'est pour cette raison que la pratique des musiques traditionnelles, en plus des formations classiques du conservatoire, devrait être dispensée au sein des cours afin de former des musiciens plus complets. Enfin, l'élève doit être autonome surtout pour être maître de ses choix musicaux. A cet égard, lui permettre d'accéder au vaste répertoire que lui offre le monde de la musique, riche de diversité, est déterminant. Une

³⁰ FÜRNISS Susanne, *Les instruments de musique de Centrafrique au musée de l'Homme. Collections et collecteurs*. In: *Journal des africanistes*, tome 63, fascicule 2, 1993. p 95-95.

identité musicale, pour se construire et se développer, a besoin de matière. Il est de notre devoir d'enseignant de mettre l'élève sur les multiples voies qui y conduisent.

b. Par une plus grande écoute et attention à la parole de l'autre

Nous l'avons vu, les élèves n'ont pas forcément une culture classique fournie à la base, ils arrivent avec leur bagage de connaissances et il est aussi de notre responsabilité de porter attention à ce qu'ils écoutent, ce qu'ils savent, afin de mieux les cerner et les guider dans leur parcours musical.

Faire travailler aux élèves des pièces qu'ils choisissent, aiment et ont l'habitude d'écouter, est un moyen de leur accorder une certaine confiance et leur donner la sensation qu'ils sont « maîtres » de la situation. La motivation peut naître parfois plus facilement à travers ce type d'approche que lors de cours traditionnels où l'enseignant délivre un savoir dans lequel l'apprenant ne se retrouve guère. Cependant, il est nécessaire de garder la main sur la situation et de prévoir ce qui va être effectué dans la mesure où le cours, bien que le sujet soit déterminé par l'élève, ne peut pas devenir un lieu de « n'importe quoi ».

En outre, la discussion régulière avec l'élève permet de mieux le connaître et parfois, d'en savoir plus sur ses origines. A une époque où la mixité socioculturelle est de plus en plus importante au sein de notre société, s'intéresser à de nouvelles cultures intégrant éventuellement celle d'origine de l'apprenant est salutaire. De plus, cette ouverture à des mondes différents peut être, à son tour, source d'enrichissement pour l'enseignant. A cet égard, le répertoire de musiques traditionnelles de tous pays semble pouvoir offrir l'occasion d'échanges fructueux.

c. Par un meilleur échange de l'équipe pédagogique

Nous l'avons vu, le manque de communication au sein de l'équipe pédagogique est un facteur de cloisonnement, il est donc nécessaire d'améliorer cette situation par plus d'échanges. Les professeurs doivent travailler ensemble dans l'intérêt des élèves en partageant leurs univers musicaux. Afin de pouvoir intégrer des cultures variées dans leurs disciplines, ils doivent être formés ; pour cela, la pratique musicale entre enseignants aux profils diversifiés est un excellent moyen de transmettre ses connaissances, de former et de se former à d'autres esthétiques. Dans ce cadre, pourquoi ne pas envisager l'intégration d'instruments dans des esthétiques qui ne leur sont pas familières, par exemple en créant un quartet de jazz avec du clavecin, du cornet à bouquin, mais aussi une basse et une batterie ? Les instrumentistes de jazz seraient référents de la discipline et auraient pour tâche de sensibiliser leurs collègues à cette pratique nouvelle, en même temps qu'ils s'enrichiraient de fréquenter ainsi les instruments baroques.

La mise en place de projets musicaux interdépartementaux est donc une façon de décroisonner les pratiques culturelles. Monter ce type de projet, en supplément des pratiques collectives classiques déjà existantes, serait un atout considérable pour les enseignants et les élèves, une chance de faire encore plus

de musique au sein de l'établissement, de rencontrer de nouveaux élèves, de mélanger les sonorités, d'introduire de nouvelles pratiques, et d'innover par l'apprentissage réciproque de leurs spécificités...

Enfin un autre aspect pourrait être la participation des enseignants à d'autres cours que « les leurs », avec d'autres élèves que « les leurs ». Pourquoi ne faisons-nous pas plus intervenir davantage de collègues au sein de « nos » cours ? Souvent les élèves ne voient d'autres professeurs que lors de masterclasses, la plupart du temps destinées aux élèves en cours de professionnalisation. L'intervention régulière d'autres professeurs permettrait de faire venir plus de diversité musicale à l'élève et d'ainsi lui autoriser plus de liberté, de souplesse, dans l'orientation de sa pratique. Si l'on veut aller plus loin, il pourrait être utile, dans les grands établissements, de favoriser des échanges de professeurs au cours de l'année plutôt que d'assigner le même à un élève pendant une, deux, trois, voire plusieurs années...

Ces différentes réflexions nous confortent dans l'idée qu'il est souhaitable pour la pédagogie de puiser dans des ressources esthétiques et culturelles les plus variées possible, afin de servir au mieux le développement artistique et humain des élèves. Nous avons ici envisagé quelques moyens d'y parvenir au sein du conservatoire. Dans la continuité de ce raisonnement, je souhaiterais maintenant aborder la place et l'utilisation des musiques actuelles amplifiées dans l'enseignement de la trompette.

IV. Le cas particulier de la trompette dans les musiques actuelles amplifiées

A. Musiques et technologies

a. Une évolution du matériel faisant apparaître de nouvelles possibilités

A l'heure actuelle, le trompettiste, même s'il n'est formé la plupart du temps que sur la trompette, dispose d'autres instruments de la même famille, peu utilisés dans la musique classique ou contemporaine, tels que le bugle au son chaleureux et rond, la trompette quart de ton, dotée d'un quatrième piston permettant le jeu des gammes orientales, ainsi qu'un modèle de trompette électronique développée par Yamaha³¹. Le trompettiste/tromboniste de jazz James Morrison s'est aussi penché sur le développement d'un de ces instruments électroniques mais ces derniers ne reçoivent que très peu d'intérêt du public (alors qu'ils sont faciles à jouer et ne demandent que peu de compétences trompettistiques...). Des personnes étudient aussi des systèmes MIDI adaptables sur l'instrument acoustique. Ceux-ci permettraient à l'instrument de devenir le contrôleur d'un ordinateur. Autant de possibilités qui restent à exploiter pleinement dans l'histoire future de la trompette.

En outre, l'amplification est la base des musiques actuelles amplifiées. Elle implique que le son naturel sortant de l'instrument passe au travers de plusieurs outils afin d'être restitué, modifié ou non. Le dispositif de base est celui du *capteur - transformateur - restituteur*. Le capteur, la plupart du temps un microphone statique ou dynamique, selon ce que l'on veut enregistrer, reçoit le son de l'instrument (énergie acoustique) et va le transformer en signal analogique (énergie électrique) afin qu'il soit envoyé au(x) transformateur(s). Un des principaux transformateurs est l'amplificateur, il a pour but de réduire ou d'augmenter le son à restituer selon le choix du musicien. Le signal est ensuite envoyé aux restituteurs, les haut-parleurs, qui permettent de reconvertir le signal analogique en son (retour de l'énergie acoustique) et ainsi permettent d'entendre le son modifié.

Enfin la démocratisation de l'informatique et des logiciels de musique permet maintenant un accès plus facile à la « bidouille » sonore. En effet, les logiciels de création musicale et de traitement sonore sont maintenant de plus en plus performants et contiennent de nombreux programmes qui facilitent l'imitation d'effets qui n'étaient réalisables par le passé qu'avec de nombreux éléments annexes (pédales d'effets, séquenceurs, synthétiseurs, boîtes à rythmes...). Tous ces nouveaux outils sont autant de possibilités pour le développement musical de l'apprenant au sein des musiques actuelles.

³¹ Yamaha EZ-TP Digital Trumpet

b. La technologie au service de la pédagogie

Dans l'enseignement de l'instrument, ces nouvelles technologies ouvrent de nouvelles possibilités lors des cours et comportent de nombreux intérêts, le principal étant l'enregistrement et le retour direct sur le jeu de l'élève. Avec ce dispositif, il est bien plus aisé pour l'apprenant de se rendre compte par lui-même des différents points positifs ainsi que de ceux qui restent à améliorer. Ce dispositif permet à l'élève d'entrer dans une démarche d'autoévaluation objective, l'impartialité de l'enregistrement ne laisse aucune place au doute, aux approximations musicales et il est exempt du filtre du professeur. De plus, les enregistrements permettent de garder une trace de l'apprentissage et permettent de se faire une opinion sur la progression dans le temps.

Les bases de l'instrument peuvent aussi être travaillées avec l'enregistrement. En effet, il est possible de faire des superpositions sonores pour le travail du son, de la justesse, des notions d'harmonie (découverte et reconnaissance des accords, des couleurs, des modes...). En ajoutant un simple *looper* (matériel ou logiciel), puis en enregistrant et superposant des motifs rythmiques ou mélodiques, l'élève peut apprendre à travailler la régularité et la précision, que ce soit du détaché, de la synchronisation des doigts ou encore du *centrage* des sons dans l'instrument.

Il est en outre possible de susciter la créativité de l'élève en lui faisant réaliser une bande sonore (rythmique, mélodique, harmonique...) sur laquelle il devra improviser ou jouer des motifs précis afin de travailler les aspects précédemment cités.

La possession d'un ordinateur rend maintenant possible également une plus grande autonomie de l'apprenant. Il peut jouer chez lui, répéter les dispositifs abordés en cours, en découvrir de nouveaux, les partager avec ses amis musiciens ou non, les réutiliser dans sa pratique annexe à l'établissement, s'il en a une.

Les machines sont aussi un moyen peu coûteux de diffuser sa musique, c'est pourquoi à l'heure actuelle beaucoup de musiciens ont créé des « home-studios » et offrent leur musique sur Internet. Ce dernier est un réservoir quasiment infini de morceaux de musique, de concerts, de tutos, de masterclasses, de textes sur des pratiques musicales... C'est un formidable outil s'il est bien utilisé, c'est pourquoi, il est important que les enseignants se servent de ces ressources disponibles pour mieux illustrer, partager leur savoir et former leurs élèves à profiter intelligemment de cette ouverture sur le monde.

Pour finir, l'aspect ludique et intuitif du travail des machines le rend accessible à des élèves assez jeunes et permet de rattacher à l'époque actuelle la musique que l'on est en train de faire. De plus, ces outils font mieux comprendre les phénomènes acoustiques, par la découverte, entre autres, de la forme visuelle d'un son car ils associent deux sens : la vue et l'ouïe. Avec un logiciel comme AudioSculpt³², développé par l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), en plus de rendre visible le son, sous plusieurs formes, en autorise aussi la modification la plus totale. Le logiciel Audacity³³, lui, bien que gratuit et donc moins complet que certains autres softwares plus performants, est assez polyvalent et intéressant à faire découvrir aux élèves afin qu'ils manipulent par eux-mêmes et puissent former leurs yeux et leurs oreilles à la visualisation sonore et à la combinaison des timbres.

³² <http://anasynth.ircam.fr/home/english/software/audiosculpt>

³³ <http://audacity.fr/>

Grâce aux possibilités issues des innovations technologiques, les musiques actuelles offrent donc de nouvelles perspectives à beaucoup d'instrumentistes, particulièrement aux trompettistes, et peuvent enrichir le rayonnement de la trompette.

B. Une pratique musicale dans l'air du temps...

a. Un instrument en phase avec l'époque contemporaine

Comme dans les autres esthétiques, la trompette dispose d'une place privilégiée dans les musiques actuelles. Que ce soit dans les musiques de film récentes de Brian Tyler, Hans Zimmer ou encore Alan Silvestri, qui mêlent orchestre symphonique et machines, dans les orchestres de variétés ou de rock, ou encore dans les formations plus réduites, son timbre est toujours apprécié et le caractère soliste de l'instrument est souvent mis en valeur dans l'écriture.

De surcroît, d'un point de vue sociologique, la pratique de l'instrument, restée pendant de longues décennies monopolisée par les hommes, commence à évoluer et, peu à peu, les femmes intègrent les classes d'instrument. De nombreuses trompettistes telles qu'Alison Balsom, Tine Thing Helseth, Lucienne Renaudin-Vary, dans le classique, ou encore Linda Briceño, Yazz Ahmed dans le jazz et les musiques actuelles, ont réussi à se faire une renommée dans le milieu plutôt machiste de la trompette.

Autre signe d'évolution de mentalité, Eric Aubier, lors d'une interview du 8 mars 2016 au sujet du *Eric Aubier International Trumpet Competition*, concours international ayant lieu en Octobre 2017, déclare : « pour la première fois je vais mettre des femmes au jury du concours, on parle souvent qu'il n'y a pas de parité (...) Je ne sais pas encore comment on va organiser ça mais pour le concours junior et pour le concours senior on va inclure des femmes dans le jury. Moi qui ai participé à des dizaines de concours internationaux auxquels j'ai été invité, jamais je n'ai pu voir de femme jury à ces concours, c'est un monde d'hommes plutôt macho alors qu'aujourd'hui on a des femmes professionnelles trompettistes, certes en moins grand nombre que les hommes, mais elles sont là et tout autour de la terre nous avons beaucoup de jeunes femmes et jeunes filles élèves trompettistes et je me demande si l'on n'est pas près du 50/50 dans beaucoup de pays asiatiques et même sud-américains (...) On va en tout cas faire des efforts sur ce sujet. »³⁴ La composition du jury ne dévoile pour le moment qu'un seul nom féminin, le temps nous dira si d'autres viendront s'ajouter...

Enfin les acteurs de la trompette sont de plus en plus nombreux et un grand nombre d'artistes et d'enseignants ont puissamment contribué à la démocratisation et à la visibilité de l'instrument en France ces dernières années, tels Maurice André, Georges Jouvin, ou plus récemment Ibrahim Maalouf.

³⁴ <http://feelingblabla.over-blog.com/2016/03/eric-aubier-les-femmes-la-trompette.html>

b. Cas particulier d'Ibrahim Maalouf : un nouveau souffle pour l'instrument

Jusque dans les années 2000, Maurice André s'est fait le porte-parole de la trompette en France et à travers le monde. Issu du milieu minier, il n'a pas reçu l'enseignement traditionnel que l'on pourrait croire. Jusqu'à ses 18 ans, sa formation s'est faite en dehors du conservatoire en parallèle de son travail à la mine. Il se fait connaître internationalement à l'âge de 22 ans avec sa victoire au *Concours international d'exécution musicale de Genève*, puis à 30 ans avec celle au *Concours international de musique de l'ARD Munich*. Pendant plus de cinquante ans, il a oeuvré à la démocratisation de l'instrument. Il est aussi connu pour de nombreuses transcriptions de musique baroque qu'il a jouées sur la trompette piccolo, que pour des morceaux plus populaires. Sa renommée a été assurée autant par la télévision et des émissions populaires telles que *Dimanche Martin* ou *Le Grand échiquier*, que par ses concerts autour du globe.

Depuis, le flambeau a été repris par Ibrahim Maalouf, trompettiste, pianiste, compositeur, arrangeur, producteur et professeur de trompette et d'improvisation franco-libanais. A seulement 36 ans, il a su s'imposer comme une référence dans le paysage musical français. Ces deux dernières années, quasiment à chaque fois que je fais de nouvelles rencontres et que je fais part de ma pratique instrumentale, j'ai droit à « Ah oui ! Je connais un trompettiste : Ibrahim Maalouf ! Tu connais ??! » Il est intéressant de rappeler son parcours pour comprendre les raisons d'un tel succès et appréhender une nouvelle approche de l'utilisation de la trompette dans les musiques actuelles.

En premier lieu, il s'est servi du bagage technique et culturel enseigné par son père dès le plus jeune âge, ainsi que d'une trompette dite microtonale, modifiée par ce dernier afin d'accéder aux quarts de ton présents dans la musique arabe. En outre, la curiosité et son ouverture d'esprit le poussent à faire une musique métissée teintée de jazz, musiques traditionnelles, pop, rock ou encore de musiques électroniques. Le mélange habile de toutes ces cultures en fait une musique facile d'accès, avec un langage presque universel entre les codes des musiques occidentales et orientales. Ses concerts sont partagés entre des moments entraînants et dansants d'un côté, et de l'autre des temps plus méditatifs, aériens qu'il aime définir comme des « prières collectives universelles ».

De plus, ses compétences variées lui permettent de répondre à une demande diversifiée et de jouer sur plusieurs tableaux. D'un côté, sa carrière d'interprète avec ses albums et ses concerts, de l'autre, son travail de compositeur, que ce soit d'albums comme *Funambule* de Grand Corps Malade, ou de musique de film telles qu'*Yves Saint Laurent*, *La Vache* ou encore *Dans les forêts de Sibérie*. Ce sont autant de moyens de diffusion qui lui permettent de faire partager sa musique et sa vision au plus grand nombre.

Enfin, c'est vraiment la réception de la *Victoire de l'album de musiques traditionnelles ou de musiques du monde* en 2014 pour son album *Illusion* qui l'a amené sur le devant de la scène et l'a révélé au plus grand nombre. Double victoire, puisqu'aucun album instrumental n'avait gagné cette catégorie depuis la création des *Victoires de la musique* en 1985, comme il le dit : « la musique instrumentale n'a jamais une estrade aussi belle d'un point de vue populaire (...) on n'a jamais cette visibilité ». ³⁵ Ce succès lui permet de continuer son ascension et ses collaborations artistiques déjà nombreuses (Vincent Delerm, Lhasa de Sela, M, Disiz la Peste, Jeanne Cheral, Vanessa Paradis, Tryo, Oxmo Puccino...) si bien qu'en 2016 il participe avec Sting au concert de réouverture du Bataclan, et il est aussi l'artiste choisi pour la

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=X11dnizbBQk>

clôture du Festival de Cannes. En décembre 2016, pour fêter ses 10 ans de concerts, il s'offre Bercy et remplit sans problème les 16 000 places, performance jamais égalée pour un artiste français proposant une musique instrumentale.

c. Les répercussions pour la trompette

Une telle visibilité a forcément des retours sur la pratique de l'instrument. En effet, la *starisation* d'une discipline a toujours entraîné un engouement pour celle-ci. Il m'est moi-même arrivé lorsque je demande aux débutants ce qui les a poussés à faire de la trompette d'entendre « parce que j'aime bien Ibrahim Maalouf ! ».

Il faut dire que les médias sont de forts éléments dans la propagation d'un phénomène. En effet, François-Bernard Huyghe, docteur en sciences politiques et spécialiste en sciences de l'information et communication, déclare : « selon une étude rendue publique par Médiamétrie en février 2008, la fréquentation moyenne des médias par jour chez les Français de plus de treize ans augmente de 6% par an depuis plusieurs années, au point d'occuper six heures de leur quotidien. Par semaine, cela fait plus que les trente-cinq heures réglementaires. Pour prendre les chiffres à la louche, nous regardons la télévision trois heures par jour en moyenne, les trois autres étant consacrées à la radio et à la presse. Pour le dire autrement neuf Français sur dix regardent la télévision tous les jours, 8 sur 10 écoutent la radio et lisent la presse et un peu plus d'un tiers surfe ». ³⁶ La diffusion et la mise en avant de la musique d'Ibrahim Maalouf dans les médias populaires ainsi que dans les réseaux sociaux, en pleine expansion depuis 2008, lui permettent donc un rayonnement maximal et offrent une belle vitrine à la trompette en général !

En outre, la participation des élèves des classes de trompettes, cuivres, autres instruments ou des classes de chant lors de ses concerts permet la réconciliation entre les musiques classiques et actuelles. Il milite d'ailleurs pour un accès à la culture au plus grand nombre et offre ainsi la possibilité aux jeunes de se produire sur des scènes nationales ou encore à la télévision ; ce fut le cas notamment lors des Victoires de la musique 2014 avec la classe d'improvisation du Pôle Supérieur Paris-Boulogne, et, en 2017, avec trois chorales d'enfants, celles du conservatoire de Grigny, de la maîtrise de Grigny et de la maîtrise de Massy « qui n'ont jamais l'occasion d'être sur scène ». ³⁷

Susciter l'envie de jouer de la musique est, de fait, une pièce maîtresse de sa conception de l'instrument : « Vous savez c'est pas grand-chose la musique, mais ça change la vie. Vraiment. Pas seulement parce que c'est beau, mais parce que ça défend des convictions qui vont dans le sens de ce que j'appelle l'humanité (...) Mais je vais vous dire une chose du fond du coeur : si demain matin, il y a des enfants, et pas que des enfants d'ailleurs, qui se réveillent en se disant : « Eh ! j'ai trop envie de faire du violoncelle, ou de la flûte traversière, ou de la trompette, ou de l'alto, ou de la contrebasse », eh ben ce sera ça la vraie victoire. » ³⁸

³⁶ http://www.huyghe.fr/actu_545.htm

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=z2GpVwWskAI>

³⁸ http://www.purepeople.com/article/victoires-2017-ibrahim-maalouf-c-est-pas-grand-chose-mais-ca-change-la-vie_a222731/1

Enfin, Ibrahim Maalouf aime à mettre l'accent sur son autre métier qui est l'enseignement, il se sert de sa portée médiatique pour le valoriser et surtout valoriser un enseignement à l'image de sa musique : non figé, métissé, décloisonné... « Vous savez, je suis prof de musique, et le groupe qui m'accompagne, ce sont tous des musiciens extraordinaires, ce sont tous des profs de musique. A tous ceux qui donnent des cours dans les associations de musique, dans les conservatoires, ce sont eux qui éduquent les gens à faire de la musique, ce sont eux qui méritent les Victoires de la Musique ! Or, on n'est presque jamais récompensé ici, c'est génial d'être ici, c'est un bonheur de faire partie de cette fête ce soir ! »³⁹

La trompette évolue, les évolutions techniques et le métissage culturel ouvrent ses horizons. Les acteurs principaux en sont des artistes de scène. Cependant il revient aux enseignants la lourde tâche d'être aussi les partenaires de cette évolution, en faisant progresser les méthodes du système éducatif musical.

C. ... mais encore trop inconnue des élèves : l'exemple du dispositif que j'ai tenté dans ma séquence de cours au CRR de Lyon

En ce qui me concerne, j'ai eu l'occasion de tenter d'appliquer les idées développées ci-dessus dans le cadre de la formation continue au Cefedem Auvergne Rhône-Alpes, pendant laquelle j'ai dû élaborer et réaliser une séquence de cours. Je vais maintenant faire un compte rendu de cette expérience car elle me semble être une bonne illustration de ce que pourrait être l'enseignement de la trompette à l'heure actuelle en conservatoire.

a. Les raisons de mon choix de dispositif

Celui-ci est né des constatations que j'ai faites en tant qu'élève des conservatoires, et de la volonté d'introduire, dans un cursus classique et dans ma pratique de futur enseignant, le développement de l'autonomie des élèves grâce au jeu improvisé avec les machines et par la confrontation entre des esthétiques traditionnelles et actuelles. Au Conservatoire de Lyon, lorsque l'on fait de la trompette classique, il est possible d'accéder facilement aux formations classiques telles que l'orchestre symphonique ainsi que la musique de chambre ou même encore aux big bands fondés par des enseignants dont la volonté est d'ouvrir les contenus du cursus à des horizons plus larges. Mais le cloisonnement encore trop persistant des pratiques rend l'accès aux musiques actuelles difficile. C'est pourquoi j'ai décidé dans ma séquence de faire partager aux élèves mon intérêt pour ce type de musique et de leur faire manipuler les machines afin de les initier aux possibilités des nouvelles technologies tout en conservant une partie plus axée sur le travail technique de l'instrument. Par là même, j'ai voulu leur permettre de

³⁹ Extrait des Victoires de la Musique 2017

créer leur propre « métissage » musical, à travers des moments improvisés avec des machines alternant avec des arrangements de chants bulgares pour ensemble de trompettes.

b. L'organisation de la séquence

Cette séquence s'articule autour de six séances de deux heures chacune et concerne des élèves en première année de troisième cycle personnalisé qui auront donc une prestation publique à réaliser à la fin de la seconde année. Lors de ce récital, ils devront jouer une pièce du répertoire instrumental et présenter un projet personnel. C'est pourquoi, cette séquence s'articule en deux temps : un premier temps de travail technique nécessaire au jeu des pièces de ce niveau, et un deuxième au cours duquel je veux leur montrer une nouvelle voie possible à exploiter avec l'instrument grâce à l'improvisation assistée par ordinateur, ainsi que de nouvelles pistes envisageables pour ce projet personnel. En guise de transition entre ces deux parties, ils font un travail sur le morceau qui sera précédé par l'improvisation. Ce moment, comme les improvisations, est enregistré et mis à leur disposition afin de leur permettre un retour objectif sur ce qu'ils ont joué.

J'ai donc choisi de planifier ma séquence de la façon suivante.

La première partie de chaque cours (environ 20-25 minutes) est centrée sur les routines, la technique instrumentale et le bagage nécessaire à s'approprier pour un élève de troisième cycle. Elle est d'abord fixée par mes soins, puis évolutive, en fonction des demandes et des propositions des élèves au fur et à mesure de la séquence. Ils devront proposer une « chauffe » à chaque cours.

La deuxième partie porte sur la pratique de l'improvisation et l'utilisation des machines :

- recherche et écoute en groupe sur le style employé par Nils Petter Maloever ainsi que découverte de l'improvisation générative lors de la première séance.
- cours plus magistral sur la chaîne du son, le fonctionnement d'un ordinateur et des effets. Ce cours comporte une grande partie de manipulation nécessaire à l'imprégnation des techniques (voir en annexe le « mode d'emploi » distribué aux élèves).
- phase d'expérimentation, au cours de laquelle ils doivent se familiariser avec la pratique improvisée et les machines. L'écoute et les retours entre eux sont importants.
- enfin vient le travail vraiment instrumental à proprement parler, où les séances (environ 3) portent sur la recherche des timbres et des « structures » des improvisations.

c. Les objectifs visés

Lors de cette séquence de cours, je souhaitais essentiellement :

- donner aux élèves de nouvelles pistes d'exercices techniques à pratiquer pour entretenir un niveau et progresser sur l'instrument
- développer la créativité des élèves à travers l'improvisation (dans mon parcours « classique », j'ai toujours ressenti le manque de travail de l'improvisation. Je l'ai pratiquée dans un de mes groupes hors établissement, mais je n'ai jamais eu l'occasion de la travailler en cours. Je pense donc qu'il est intéressant d'intégrer cette esthétique et cette pratique dans le cadre d'un cours).
- insérer les machines et la MAO au sein d'un cursus qui ne le prévoit pas à la base (une initiation aux machines lors de mon adolescence est une pratique qui m'aurait vraiment plu et même si j'ai « rattrapé » cette absence par la suite, j'en ai ressenti le manque).
- donner l'envie de créer et rechercher de nouvelles sonorités, de nouvelles possibilités sur l'instrument.
- donner le goût de prendre l'instrument et d'expérimenter ensuite librement.

d. Le bilan

Au cours de ces six séances, j'ai fait plusieurs constatations. En premier lieu, la partie que je maîtrisais le mieux était la chauffe et le travail des bases, car c'est celui dont j'ai le plus l'habitude en tant que pratiquant et en tant qu'enseignant. Ensuite, sur le travail des machines, les premières séances se sont bien passées et les élèves ont abordé avec entrain et curiosité l'ordinateur et les contrôleurs que j'ai mis à leur disposition. Ils ont vite intégré le fonctionnement de ces outils et le mode d'emploi distribué leur fera un bon aide-mémoire pour le futur.

Le point le plus compliqué à aborder a été celui de l'improvisation et des idées de composition avec l'ordinateur. Voulant leur permettre de réaliser, en autonomie, la création de ces moments, je leur ai laissé un peu trop de liberté et n'ai pas été assez précis dans les consignes et le dispositif proposé. L'absence de cadre a ralenti le travail de production. La présence d'un seul ordinateur impliquait une seule personne le manipulant, et les autres devaient s'occuper ; il leur était alors difficile de trouver quelque chose à faire par eux-mêmes pendant ce temps. J'ai donc, au cours des séances suivantes, donné quelques consignes pour guider les improvisations (jouer avec / contre, juste / faux, court / long...) et leur permettre au final de faire des choix musicaux dans ce qu'ils jouaient. Ce cadre les a rassurés et ils ont gagné en liberté d'expression. Peut-être les pistes de travail proposées susciteront-elles en eux, dans un avenir proche, l'aptitude à être plus spontanément créateurs ?

Au cours de la séquence, un élève a demandé à obtenir le logiciel de traitement sonore afin qu'il puisse jouer avec chez lui, ce qui me laisse penser que cette façon de travailler l'a intéressé. L'ensemble de la séquence a d'ailleurs plu aux élèves et ils ont pu découvrir un nouvel aspect de l'utilisation de leur instrument.

Conclusion

La trompette est donc un instrument qui a toujours su trouver sa place, s'adapter et évoluer au fil du temps. Cependant, son enseignement actuel en conservatoire reste encore souvent trop ancré dans le passé, trop tributaire de son héritage élitiste, trop cloisonné. A l'heure d'une société mondiale où les échanges culturels sont de plus en plus nombreux, où les artistes aiment jouer avec les métissages entre les musiques, il serait souhaitable que la pédagogie fasse davantage preuve d'ouverture et s'adapte aux spécificités de l'époque, en s'appuyant sur des répertoires plus divers, en portant une plus grande attention aux demandes et apports de l'élève, qu'il soit amateur ou professionnel, et en privilégiant les liens et les projets entre les enseignants des différents départements. En outre, le numérique et l'accès facile aux moyens de diffusion proposent de nombreuses voies trop peu exploitées.

Certes, quelques projets des conservatoires vont dans ce sens, en s'ouvrant au jazz et aux musiques actuelles, comme en témoigne la collaboration fructueuse du CRR de Lyon avec les festivals *Les nuits de Fourvière* et *Jazz à Vienne*. Mais ce mouvement demande à s'intensifier dans la pratique et l'enseignement quotidien de notre instrument même si quelques professeurs font déjà bouger les choses.

Pour aller plus loin, il me semblerait également intéressant de construire davantage de passerelles au sein de ces établissements en associant plus souvent les différentes formes artistiques. Dans les cursus de théâtre, il existe des cours de chant et de formation musicale, mais dans les cursus musicaux, nous n'avons pas d'option théâtre, ce qui pourrait pourtant être grandement utile dans la mesure où, dès que nous montons sur scène, nous endossons un rôle. De plus, une initiation aux différents arts et aux outils visuels permettrait de concevoir des projets plus riches, d'accroître les compétences des musiciens et d'en faire des artistes plus complets, plutôt que de simples instrumentistes.

Je n'ai pas voulu ici asséner des vérités sur l'enseignement de la trompette classique, mais seulement proposer la vision que je m'en fais : un enseignement ouvert aux autres esthétiques, au monde actuel, au sein duquel musicalité et échanges sont compatibles avec rigueur dans le travail de l'instrument.

Bibliographie

- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des lettres de Paris, Paris : Félix Alcan, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1889.
- BONGRAIN Anne, POIRIER Alain. *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, Des menus-plaisirs à la Cité de la Musique*. Paris : Editions du Buchet / Chastel, 1996.
- CAMUS Albert, *Discours de Suède*. Paris : Gallimard, 2013.
- DONNAT Olivier. *Les amateurs : enquête sur les activités artistiques des Français*. Paris : Ministère de la Culture, 1996.
- FÜRNISS Susanne, « Les instruments de musique de Centrafrique au musée de l'Homme. Collections et collecteurs. » In : *Journal des africanistes*, tome 63, fascicule 2, 1993.
- HONDRE Emmanuel, *Le Conservatoire de musique de Paris : regards sur une institution et son histoire*. Paris : Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1995.
- LEFEBVRE Noémi, *Marcel Landowski, une politique fondatrice de l'enseignement musical*, Lyon : CEFEDM Rhône-Alpes, 2014.
- REMY Yves, PECQUEUR Antoine, « *La Trompette* », La lettre du Musicien no. 345, 2007.
- Actes des journées d'études de Lyon, 17, 18 et 19 avril 2000 *L'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique : Tome 1*. Lyon : CEFEDM Rhône-Alpes, 2002.
- *Enseigner La Musique n°5*. Cahiers de Recherches Du Cefedem Rhône-Alpes et du Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Lyon. Lyon : CEFEDM Rhône-Alpes, 2002.
- Direction de la musique de la danse du théâtre et and des spectacles, « Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique ». Paris : avril-2008.
- ARBAN Jean Baptiste, *Grande Méthode complète de Cornet à Pistons*, Paris : IMD, 1999.
- BOTMA Tijmen, CASTELAIN Jean, *Ecouter, Lire, Jouer*, Paris : DeHaske, 2001.

- Dr COLIN Charles, *Advanced Lip flexibilities for the trumpet*, New York : Charles ColinsMusic, 1980.
- CLARKE Herbert L., *Technical studies for the cornet*. New York : Carl Fischer, 1984.
- HAAS Augie, *Build Your Range: A Practical Approach to Building Trumpet Range and Endurance*, 2014.
- KASTELEIN Jaap, *Méthode de trompette pas à pas*. Heerenveen : DeHaske, 2006.
- MACBETH Carlton, *Original Louis Maggio System for brass*, Charles Colins Music, 1968.
- STAMP James, *Warm-ups + Studies: trumpet & other brass instruments*, BIM, 1978.

Sitographie

- BIALYSTOK Ellen, *Cognitive and Linguistic Processing in the Bilingual Mind*, York University and Fergus I.M. Craik Rotman Research Institute of Baycrest. Consulté le 13 Mai 2017, disponible à l'adresse suivante : http://www.psychologicalscience.org/journals/cd/19_1_inpress/Bialystok_final.pdf?lan=ayajzqechdlh
- DEHAENE Stanislas, *Fondements cognitifs des apprentissages scolaires : L'apprentissage et le contrôle exécutif*, Collège de France, 2014. Consulté le 13 Mai 2017, disponible à l'adresse suivante : https://www.college-de-france.fr/media/stanislas-dehaene/UPL2812985053430393578_Cours_2_Fondements_cognitifs_des_apprentissages_scolaires_v6.pdf
- GESBERT Olivia, *La flamboyante Khatia Buniatishvili, citoyenne du monde* in La grande table, 7 avril 2017. Consulté le 13 Mai 2017, disponible à l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/la-flamboyante-khatia-buniatishvili-citoyenne-du-monde>
- ZYGEL Jean-François, *Un boléro peut en cacher un autre* in La preuve par Z, 13 Mai 2017. Consulté le 13 Mai 2017, disponible à l'adresse suivante : <https://www.franceinter.fr/emissions/la-preuve-par-z/la-preuve-par-z-13-mai-2017>
- IRCAM, *Audiosculpt*. Consulté le 9 Mai 2017, disponible à l'adresse suivante : <http://anasynt.ircam.fr/home/software/audiosculpt>
- AUDACITY, *Audacity*. Consulté le 9 Mai 2017, disponible à l'adresse suivante : <http://audacity.fr/>

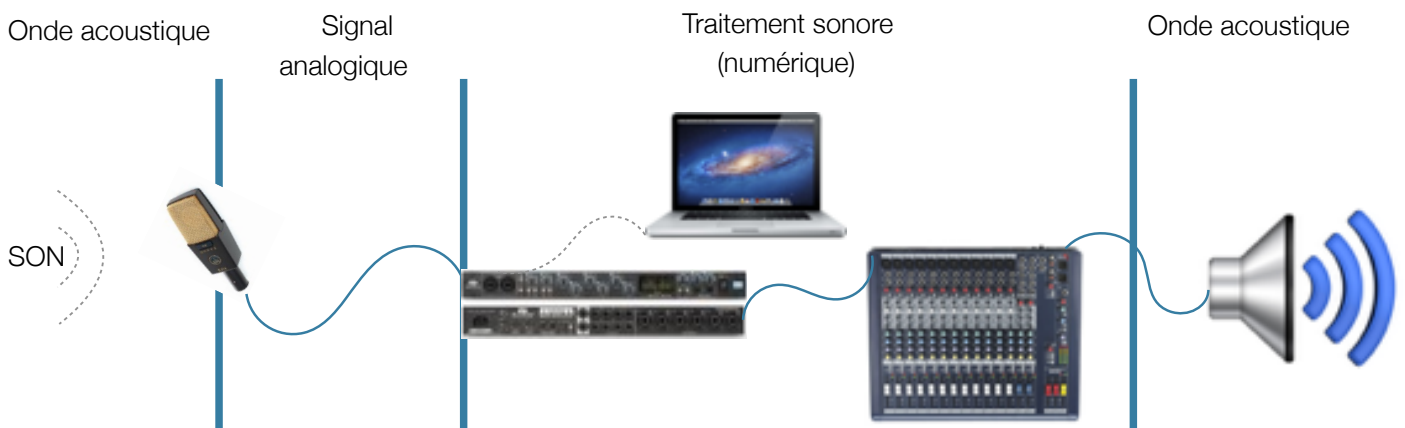
- FEELINGBLABLA, *Eric Aubier, les femmes, la trompette*, 8 Mars 2016. Consulté le 26 Avril 2017, disponible à l'adresse suivante : <http://feelingblabla.over-blog.com/2016/03/eric-aubier-les-femmes-la-trompette.html>
- FRANCE 24, *Ibrahim Maalouf, la Victoire de la trompette !*, in A l'Affiche !, 17 Février 2014. Consulté le 26 Avril 2017, disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=X1IdnizbBQk>
- FRANCE 2, *Ibrahim Maalouf « Red and black light » aux Victoires de la musique 2017*, 13 Février 2017. Consulté le 26 Avril 2017, disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=z2GpVwWskAI>
- HUYGHE François-Bernard, *Médias et influence*, 3 Octobre 2014. Consulté le 26 Avril 2017, disponible à l'adresse suivante : http://www.huyghe.fr/actu_545.htm
- PUREPEOPLE, *Victoires 2017 : Ibrahim Maalouf, « c'est pas grand-chose mais ça change la vie »*, 11 Février 2017. Consulté le 26 Avril 2017, disponible à l'adresse suivante : http://www.purepeople.com/article/victoires-2017-ibrahim-maalouf-c-est-pas-grand-chose-mais-ca-change-la-vie_a222731/1
- KENNY John, *Mouthpiece of the gods*. Consulté le 24 Avril 2017, disponible à l'adresse suivante : <http://carnyx.org.uk/projects/mouthpiece-of-the-gods/>
- LE BLOG PERINET, *Le blog des sonneurs*. Consulté le 24 Avril 2017, disponible à l'adresse suivante : <https://perinet.wordpress.com/perinet/>
- LAROUSSE, *Anton Weidinger*. Consulté le 24 Avril 2017, disponible à l'adresse suivante : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Weidinger/170631>

Annexe

Document réalisé par mes soins, distribué aux élèves lors de ma séquence au CRR de Lyon en avril 2017.

MODE D'EMPLOI

I. LA CHAINE DU SON



II. ORDRE D'ALLUMAGE DES ELEMENTS

- 1/ CARTE SON
- 2/ ORDINATEUR
- 3/ TABLE DE MIXAGE
- 4/ ENCEINTES

III. TYPE DE MICRO UTILISE



AKG C 414 : Microphone Statique à Directivité Multiple.
(Statique = Besoin d'une alimentation fantôme)

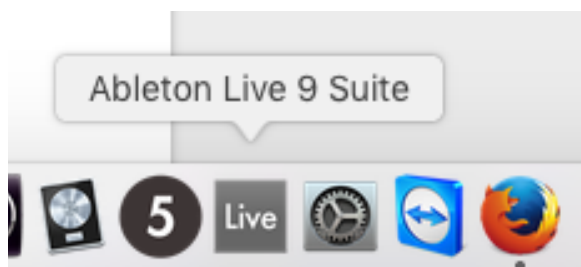
Attention : Lorsqu'on branche un microphone statique, s'assurer que l'alimentation fantôme est éteinte.

1. S'assurer que le 48V est éteint. 2. Brancher le Micro. 3. Allumer le 48V.

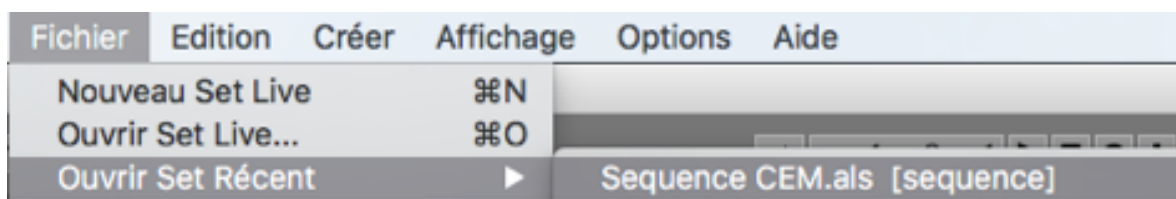
IV. LE FONCTIONNEMENT DU LOGICIEL

ABLETON LIVE 9 : Ableton Live est un séquenceur musical logiciel professionnel pour OS X et Windows lancé par Ableton en 1999. Live est un outil permettant la composition et l'arrangement, mais sa conception et son ergonomie sont surtout destinées à une utilisation en **live**.

Ouvrir le logiciel



Ouvrir le projet intitulé Séquence CEM



Vérifier que le son vient bien de la carte son dans la piste audio et qu'il part dans le Master (si rien ne se passe vérifier que la carte son est reconnue dans les préférences).

Sur cette même vignette on voit le Monitor IN AUDIO OFF. Le laisser sur IN pour avoir du son qui sort dans les enceintes en Live.

Les sends (envois) sont les pistes d'effets. On décide d'envoyer plus ou moins de signal sonore dans l'effet grâce aux boutons A et B.

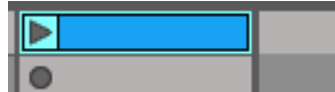
Le « 2 » en jaune signifie que la piste est active (non mutée). Lorsqu'elle est mutée, le 2 est sur fond gris.

Le petit « S » (Solo) signifie qu'on entendra que cette piste s'il est activé.

Le point, lui, sert à armer la piste afin de pouvoir enregistrer.

Enfin le vumètre nous sert à vérifier que le signal sonore sortant n'est pas trop important. Il ne doit jamais dépasser 0 dB afin de ne pas dénaturer le son.

Pour enregistrer un clip audio, armer la piste et cliquer sur un des ronds.



Pour redécouper un clip, cliquer sur celui-ci, puis allez dans la fenêtre affichée en dessous et raccourcissez le ou allongez le à votre gré.



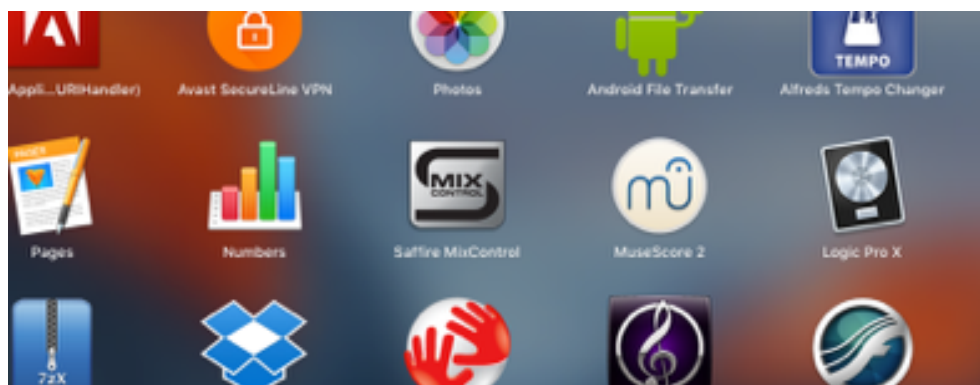
Pensez toujours aux nombres de mesures que vous voulez exploiter.

Quelques raccourcis utiles

- Espace** : Play / Stop
- cmd + T** : Créer piste audio
- cmd + maj + T** : Créer piste Midi
- cmd + alt + T** : Créer piste envoi
- cmd + ,** : Préférences live
- cmd + M** : Editer affectation Midi.

V. REGLAGES

Pour avoir un bon son en sortie d'enceintes, il est indispensable de bien régler le biveau d'entrée dans la carte son. Cela se fait avec le bouton du gain et en vérifiant avec le logiciel de la carte son. Le réglage du gain se fait en jouant avec l'instrument. un bon réglage se situe entre -10 et -16 dB.



Carte son

Alimentation fantôme

Bouton de volume de sortie

Gains

Entrées



Alimentation

FireWire / USB

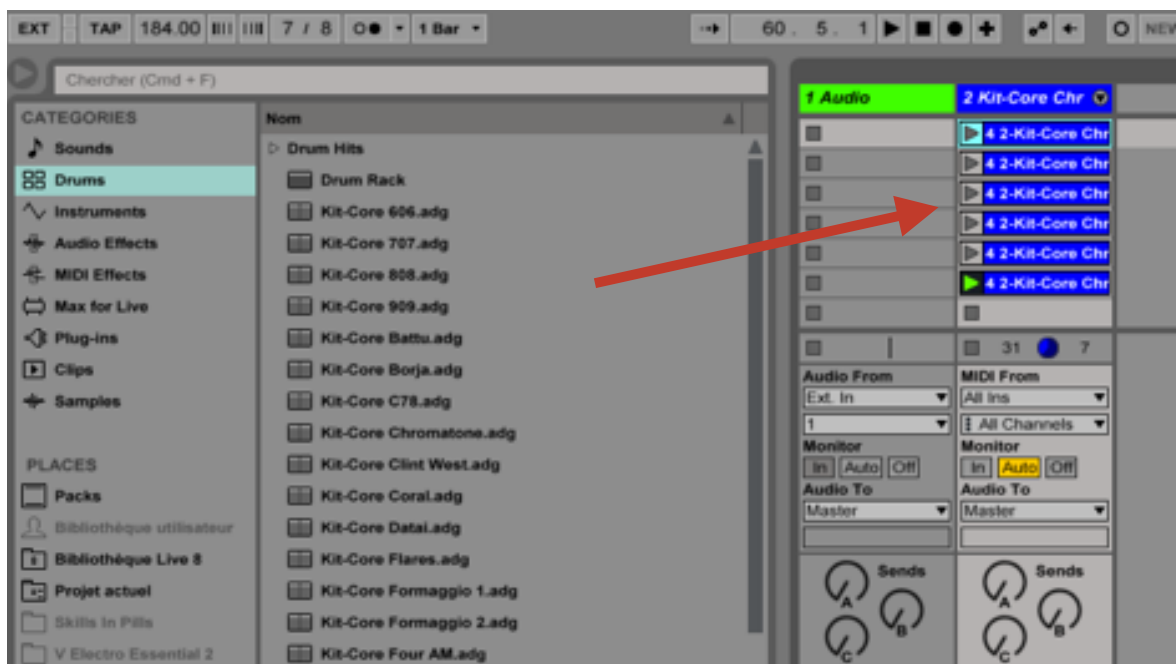
Monitor / Sortie / Enceintes

VI. Créer un son midi

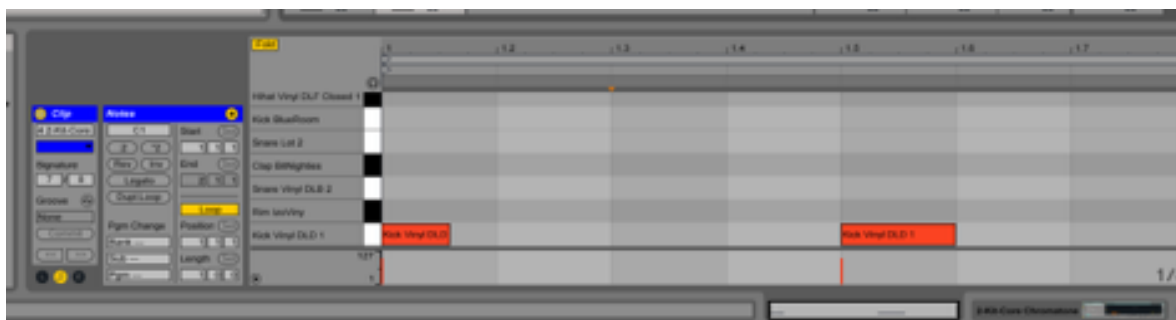
Créer une piste midi

Choisir un instrument

Le faire glisser dans la piste



Ensuite soit on le joue au clavier, soit on l'écrit dans l'éditeur de notes midi avec le mode Dessin (raccourci : **B**)



Il est important de bien définir sa mesure utilisée afin de ne pas avoir de mauvaises surprises au déclenchement des clips.



Si on veut jouer l'instrument midi en live, il est important d'armer la piste.

VII. L'envoi vers les pistes d'effets

Nous avons vu comment créer une piste d'effet.
Maintenant il s'agit d'envoyer le son vers ces pistes.
Ce la se fait avec les « sends ». En tournant plus ou moins les boutons vous envoyez plus ou moins de quantité sur laquelle appliquer l'effet.



VIII. Programmer le tempo et la carrure d'une scène

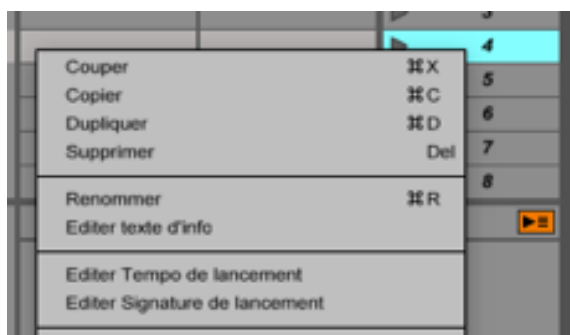
Lors du concert, vous n'allez pas avoir plusieurs fenêtres Live ouvertes, tout le set sera sur la même fenêtre.

Comme il va y avoir plusieurs improvisations, il y aura plusieurs tempos et carrures.

Il est possible de programmer un bouton pour le tempo et la carrure d'une scène, il va nous permettre de changer les paramètres d'un coup.

Il vous suffit pour cela de faire clic droit sur la scène à partir de laquelle vous souhaitez changer et cliquer sur « Editer tempo de lancement » et « Editer signature de lancement ». Il vous reste juste à écrire le tempo et la carrure que vous souhaitez.

Attention : il est judicieux de laisser une ligne vide dans les clips à ce moment, afin de ne pas avoir un son indésirable qui parte trop tôt !



ABSTRACT :

Qu'en est-il de l'enseignement de la trompette à l'heure actuelle au conservatoire ? Comment peut-on aujourd'hui intégrer une plus grande multi-culturalité au sein du cursus classique ? En quoi une approche pédagogique ouverte s'appuyant sur des pratiques et des esthétiques aussi diversifiées que possible dans les conservatoires peut-elle contribuer à une formation du trompettiste plus en phase avec son temps ?

Dans une réflexion fondée sur mes observations et ma vision de mon instrument, j'explore différentes pistes qui pourraient permettre de repenser l'apprentissage de la trompette dans les conservatoires.

MOTS-CLEFS :

#conservatoire #apprentissage #trompette #multi-culturalité #classique #musiques actuelles