

# CAMPA

## Journée thématique du 4 février 2012

ISSY-LES-MOULINEAUX

### MUSIQUE D'ENSEMBLE ET ORALITÉ

Modes de transmission et Outils pédagogiques

#### 1. Préambule

*de Robert COMBAZ, président de la CAMPA 2011-2012* P.2

---

#### 2. Introduction

*Présentation d'Astride JUND* P.3

---

#### 3. Les modes de transmission dans les musiques traditionnelles

*Intervention de Xavier VIDAL* P.5

---

#### 4. L'improvisation dans les approches du langage musical

*Intervention d'Alain SAVOURET* P.11

---

#### 5. La musique d'ensemble par le biais de l'oralité

*Intervention de François THUILLIER* P.20

---

#### 6. Concert

*Ensemble de cuivres de la Batterie-Fanfare de Compiègne* P.23

---

#### 7. Conclusion des actes

*CFBF, présidence de la CAMPA 2013-2014* P.25

---

## **1. Préambule,**

**Robert COMBAZ, Président CAMPA 2011-2012**

La Coordination des Associations Musicales de Pratique Amateur (CAMPA) a été créée en 2004 par la Confédération Française des Batteries Fanfares (CFBF), la Confédération Musicale de France (CMF), la Fédération Sportive et Culturelle de France (FSCF) et l'Union des Fanfares de France (UFF).

Dans le cadre de ce regroupement, la CAMPA s'est fixé comme objectif d'assurer des missions de prospective en initiant des actions d'envergure qui participent à l'avenir de nos pratiques musicales.

Parmi ses activités de développement, de valorisation et de promotion, notamment de la batterie-fanfare qui est un des dénominateurs communs des quatre entités, la CAMPA accorde à ces journées thématiques une importance particulière car elles nous placent en mode de recherche et de réflexion, moteurs essentiels pour contribuer à l'avenir et à l'évolution de nos spécificités.

Les sujets sont déterminés selon les problématiques qui nécessitent des éclairages sur les plans historiques, techniques, pédagogiques et autres.

C'est ainsi que le sujet abordé par cette journée thématique doit permettre de présenter les cadres dans lesquels l'oralité est utilisée et comment la pratiquer et la développer dans la musique d'ensemble.

Les intervenants sont choisis pour leurs capacités d'analyse, d'interrogation et de proposition. En effet, leur regard « de l'extérieur » est indispensable car il nous interpelle quant à la justesse de nos convictions, de nos fonctionnements et de nos projets.

Je profite de cette publication pour renouveler nos remerciements les plus sincères à Alain Savouret, François Thuillier et Xavier Vidal, trois personnalités fort diversement investies dans la pédagogie et l'utilisation de ce mode de transmission qu'est l'oralité.

Cette journée thématique était clôturée par un moment musical donné par l'Ensemble de cuivres de la Batterie-Fanfare de Compiègne, dirigé par Lionel Rivière, auxquels je tiens également à réitérer nos remerciements.

## 2. Introduction, *Astride JUND*

Le dénominateur commun le plus visible entre les quatre confédérations nationales (CFBF-CM-FSCF-UFF) de la CAMPA est la batterie-fanfare.

Cependant, beaucoup de problématiques et de nombreux points convergents existent entre les différentes pratiques musicales que ce soit l'orchestre d'harmonie, les plectres, les cordes, le chœur, et autres. En effet, l'enseignement, le profil et la formation des cadres, les répertoires et la création, la diffusion, les partenariats, la communication sont des sujets réellement transversaux.

Une des missions principales de la CAMPA est d'apporter une plus-value aux quatre confédérations et ne pas créer des doublons avec les activités réalisées au sein de chacune d'entre elles sur le plan national ou régional.

Les journées thématiques font partie de ces moments importants et précieux qui nous donnent l'occasion de nourrir notre réflexion pour augmenter la pertinence de notre démarche. Ce sont des occasions de nous connecter et d'échanger avec des artistes et pédagogues expérimentés dans d'autres domaines musicaux.

Il ne s'agit pas de vouloir imiter leurs expériences mais de détecter dans leurs pratiques, leur fonctionnement, ou encore leurs modes de transmission, des processus à adapter et exploiter, le cas échéant.

La thématique et les sujets de ce jour ont été définis à partir de l'intervention d'Eric Villevière lors de la première journée thématique et qui avait d'ailleurs provoqué un électrochoc. En voici un très court extrait :

*« Les usages, en termes de formation, sont très souvent issus du modèle « conservatoire » proposant de fortes compétences dans des champs spécialisés : d'un côté l'étude minutieuse de l'instrument comme pré-requis à la pratique d'ensemble et de l'autre côté une approche prioritairement orientée vers l'écrit. Ce modèle de référence au monde savant, basé sur la lecture et l'apprentissage du solfège agit comme un repoussoir pour la majorité des musiciens de BF. Cette approche, aussi légitime qu'elle soit, crée un paradoxe. En se focalisant sur l'outil (le solfège, la technique) plus que sur l'objet (le répertoire, le jeu), le musicien amateur trouve dans ses difficultés à lire la musique la confirmation que, décidément il n'appartient pas à cet univers de la musique savante. Certes, à l'issue des formations, l'amateur progresse un peu, mais conjointement il complexe de ne pas arriver à mieux lire... un pas en avant, un pas en*

*arrière... C'est techniquement un peu mieux, mais l'image de soi en ressort affaiblie, complexée, faisant le lit de l'auto-dévaluation, parfaits terreaux de la hiérarchie culturelle ! C'est un paradoxe total, où tout le monde fournit des efforts importants qui malheureusement ne font que conforter la situation existante... »*

Pour cette seconde journée thématique, les intervenants ont été choisis pour leurs expériences dans trois domaines où les pratiques sont essentiellement basées sur l'oralité :

**Xavier Vidal**, Coordinateur du département de musiques traditionnelles du Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse. Il réalise un travail de collecte des musiques populaires dans le Lot et fonde un lieu dédié à l'enseignement, la recherche et la diffusion des musiques populaires occitanes et les musiques du monde. Il participe à de nombreuses expériences mettant en lien la culture traditionnelle et les expressions contemporaines.

**Alain Savouret**, Professeur honoraire du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Compositeur, il est auteur « d'actions circonstanciées » de création en relation avec des « sociétés humaines » spécifiques, leurs usages, leur environnement et leur patrimoine. Il a une démarche inventive de réalisation sur le contexte plutôt que sur un texte (la partition) qui favorise l'émergence de « l'auralité » dans la pratique musicale.

**François Thuillier**, Saxhorn à la Musique des Gardiens de la Paix de Paris, pédagogue, soliste et jazzman, auteur d'ouvrages pédagogiques, directeur artistique du festival de jazz de Montonvillers. Cet improvisateur hors pair se produit dans le monde entier avec un nombre invraisemblable d'ensembles de tous genres aux côtés de musiciens prestigieux. Sa discographie, qui compte plus de 120 CD's, est impressionnante et diversifiée.

### **3. Les moyens de transmission dans les musiques traditionnelles,** *Xavier VIDAL*

Je viens de Figeac, dans le Lot où je me suis forgé dans de petites écoles de musique pendant des années. Actuellement, je suis responsable du département des musiques traditionnelles du conservatoire de Toulouse, où depuis septembre dernier, a été ouverte aux musiciens en formation préprofessionnelle, une préparation à un DEM (Diplôme d'études musicales). Ils étudient la musique occitane, la musique arabo-andalouse, ou le flamenco.

Je rappellerais rapidement l'histoire du mouvement des musiques traditionnelles, aujourd'hui organisé en fédération : la Fédération des associations de musique et danses traditionnelles (la FAMDT).

Le renouveau des musiques traditionnelles est apparu dans les années 70, avec le mouvement folk venu des Etats-Unis qui est né dans ce pays dans les années 40. En France, les précurseurs, qui avaient commencé à jouer des musiques anglo-saxonnes, le folk-song, s'étaient peu à peu mis aux musiques régionales, s'étaient associés aux mouvements régionaux pour les cultures (mouvement breton ou occitan) et avaient fondé des associations visant surtout à collecter les musiques populaires françaises. Evidemment, ces collecteurs succédèrent au mouvement folklorique, qui connut son apogée pendant l'occupation : de nombreux groupes avaient en effet voulu représenter l'identité des régions.

Le mouvement folk, quant à lui, s'opposa quelque peu au mouvement folklorique, en démocratisant une musique qui ne passait pas par un apprentissage académique.

Donc l'important, c'est ce travail de collecte qui nous a fait rencontrer une multitude de chanteurs et de musiciens, tous plus riches les uns que les autres, d'un patrimoine complètement ignoré de danses et de chants.

Ce travail de collecte de chants avait d'ailleurs été entrepris auparavant. Au XIXe siècle déjà, il y avait eu un élan, en France et en Europe, de collectes de la chanson populaire, réalisées par des lettrés, « les folkloristes », qui avaient rédigé et édité de nombreux recueils de textes et de musiques.

Au début des années 80, nos recherches s'orientèrent plutôt vers la collecte de répertoires instrumentaux, notamment pour la cornemuse, la vielle à roue, l'accordéon et le violon. Mais nous avons rapidement été confrontés à cette culture générale qui veut que la musique pratiquée au quotidien, ne soit pas simplement instrumentale. La musique

faisant partie de tous les moments de la vie, nous avons, par exemple, collecté ce que l'on appelle « le folklore de l'enfance », avec les berceuses et les comptines, en plus des chansons et des musiques instrumentales.

La musique, on la trouvait aussi dans des occasions para musicales : tout jeunes, les enfants apprenaient des cadences pour battre le blé au fléau, par exemple.

La chanson, on la trouvait dans le contexte rural des veillées et des travaux des champs, ou dans le contexte ouvrier des bars. Dans ces années 80, on rencontrait encore des gens qui connaissaient des chansons de moissons, des chansons de laboureurs du centre de la France ou des chansons de berger. Elles véhiculaient l'histoire de nos régions et de notre pays. Les complaintes en général, en étaient un bon exemple. Au moindre fait divers, les chansonniers locaux composaient une chanson, souvent sur un air connu.

Les gens chantaient et la chanson, expression de la musique populaire, circulait. Les chansons étaient reprises et éditées. Elles étaient chantées sur les foires, souvent avec un accompagnement musical. Tout le monde les apprenait, achetait les feuilles volantes et les chantait à la maison.

Les petits métiers ambulants, aussi, véhiculaient très fortement la chanson.

Et puis, on s'est beaucoup intéressé à la danse et aux musiciens instrumentistes, appelés parfois ménétriers. C'étaient des musiciens de village, qui jouaient essentiellement les danses régionales. Là encore, on s'imaginait qu'il y avait de réelles spécificités, alors que leurs différences n'apparaissent finalement que dans la forme.

Il y a beaucoup de liens à établir entre la danse bretonne et la danse des Landes, par exemple. Leur fond commun est assez surprenant.

En effet, les danses se transmettent : prenons un exemple. Quand on dit « Congo », on pense immédiatement « cultures africaines ». A ceci près qu'avec l'esclavage, les cultures Congo se sont retrouvées aux Antilles et que les esclaves devinrent non seulement de grands amateurs de danse, mais aussi des maîtres à danser. Ils furent invités dans les salons parisiens pour enseigner une danse un peu savante : le menuet Congo. Sa popularité fut telle qu'elle se propagea dans la France entière. Et c'est ainsi que la danse « le Congo » est parvenue dans les Landes. Ce n'est sûrement pas la danse du début, mais le nom générique a traversé le temps et est resté.

Ce qui nous a intéressés chez les musiciens instrumentistes, c'est l'identification de leurs instruments au monde agro-pastoral. A côté des instruments à cordes dont j'ai parlé précédemment, comme la vielle à roue, l'épinette ou le violon, on trouve aussi des

instruments à vent comme la flûte, le hautbois et la cornemuse, et des instruments à embouchure comme la trompe en bois ou la corne de vache réservés à la musique d'appel.

Tous ces instruments servaient dans des rituels très précis. Les trompes et les cornes étaient notamment utilisées dans le *charivari* : quand un veuf ou une veuve se remariaient, les jeunes du village ou du quartier devaient se manifester de façon sonore en faisant un « raffut de tous les diables ». On dit qu'il était anti musical, mais il arrivait que les chansons et les textes aient une qualité musicale certaine.

L'image du ménétrier qui jouait une musique fonctionnelle et traditionnelle devait également refléter celle du musicien qui animait les bals en chantant.

Nous avons également été intéressés par la spécificité et la richesse des modes qui ne sont pas forcément le majeur, le mineur harmonique. On trouve quelquefois des degrés « entre deux » dans la gamme, notamment chez les violoneux, qui peuvent le faire sur leur instrument, ou chez les chanteurs.

Le phrasé et la notion de rythme ont également retenu notre attention, de même que la musique à bourdon avec les cornemuses et les vielles.

Toutes les musiques rituelles villageoises ont fortement subi l'impact de la musique orphéonique, puisque, très tôt, les ménétriers ont été au contact des musiciens de sociétés musicales, et que les musiciens de bal provenaient souvent des sociétés musicales depuis le XIXe siècle.

Vous connaissez ces orchestres de bal typiquement français composés d'une clarinette, d'un cornet à piston, d'une basse et de la percussion. C'est l'orchestre minimum.

Dans le Lot, on appelle ces orchestres des « Colas » (un groupe, se prononce « colo » en occitan). A Toulouse, les groupes des anciens ménétriers s'appelaient les « couples ». En Catalogne, la « cobla » est un genre d'harmonie, avec des instruments d'harmonie : deux trompettes, deux fiscorns (instruments genre tuba), un trombone, une contrebasse à cordes (des instruments de fanfares) et devant, figurent les instruments traditionnels (hautbois : tible, ténora et flûte : flaviol). Cet orchestre joue d'une part de la musique catalane pour la danse, la sardane, et d'autre part une musique écrite, entièrement composée, se rapprochant beaucoup des harmonies.

Au début, les orphéons étaient des groupes vocaux. En étudiant ceux de Figeac, on s'aperçoit que leurs statuts interdisaient aux membres de la société d'aller chanter dans les auberges et les cafés de la ville. Eh bien, c'est la première chose qu'ils firent. On avait voulu les maintenir dans une musique d'orphéon, mais en fait, dès le début, les musiciens

furent polyvalents, à la fois musiciens d'orphéon et musiciens de fanfare. Et la moindre petite ville a une histoire de cette nature à raconter...

L'apprentissage des musiques traditionnelles se faisait alors par observation, au quotidien. Les écoles n'existaient pas, les mouvements de loisirs non plus. Alors on observait et on reproduisait. Le nouveau sonneur de cloches, par exemple, connaissait parfaitement les sonneries pour avoir observé les anciens, mais n'avait jamais sonné avant la « grande première ». Pour les instrumentistes qui travaillaient souvent en cachette, c'était un peu pareil.

L'enseignement des musiques traditionnelles a été introduit au conservatoire ou en école de musique pour plusieurs raisons :

- ils ne pouvaient pas ignorer les formes non académiques de musique
- ils furent attirés par d'autres modes de transmission pouvant enrichir la pédagogie musicale en général, comme le travail à l'oreille
- ils furent fascinés par un apprentissage plus naturel, plus global, sans méthode
- ils ont vu un intérêt particulier à étudier les musiques, à la fois populaires et savantes
- ils se sont intéressés à la valorisation de la pratique collective

Des expériences ont été menées où toutes ces notions ont été mises au service de la pédagogie musicale.

Je me souviens avoir développé un projet dans le Lot, avec Martial Pardo, le directeur du conservatoire de Villeurbanne. Le groupe était constitué de musiciens de fanfares et de musiciens traditionnels. La façon de créer du lien entre eux a été de partir sur l'oralité et sur la danse. On a chanté, puis dansé pour tisser le lien nécessaire, et à partir de là, on a pu lancer une variation sur un thème, une improvisation, une composition. Cela a abouti à un spectacle grandiose dans la plus pure tradition locale. Sans ce travail par l'oralité, on ne serait jamais parvenu à une telle création.

Aujourd'hui, je travaille avec des chanteurs et des musiciens occitans qui pratiquent la cornemuse, le hautbois, l'accordéon, ou le violon. Je travaille aussi avec des musiciens ayant une culture maghrébine et des spécialistes du flamenco. Mais l'extraordinaire, c'est qu'en travaillant par l'oralité, l'improvisation, la variation, on arrive toujours à se retrouver sans avoir besoin de partitions. Ceci dit, je respecte évidemment les musiciens de l'écrit qui parviennent à des résultats tout aussi probants.

Ce qui nous relie à vous, c'est que les problématiques par rapport aux musiques traditionnelles, populaires, et donc moins académiques, nous sont communes.

---



Nous sommes dans le même cas que les musiques qui ont d'autres fonctions que celle du concert uniquement. Ce sont les musiques de rue, de bal, de carnaval, qui ont un rôle social, mais également identitaire quand elles défendent les cultures périphériques.

Et puis, ce qui nous relie encore à vous, c'est tout simplement cette passion partagée pour les esthétiques propres à nos musiques. Moi, je vous dirais franchement que j'ai toujours été attiré par l'esthétique des fanfares, même si j'ai préféré la cornemuse à un autre moment de ma vie.

## **DÉBAT**

Astrid Jund : Pouvez-vous nous parler de l'enseignement en conservatoire ?

Xavier Vidal : Au Conservatoire de Toulouse, nous recevons des élèves en cycle de préprofessionnalisation. Nous leur apportons une culture sur les musiques du monde, parce qu'il n'est pas possible de comprendre *nos* musiques sans comprendre la diversité des musiques du monde.

Les élèves, qui ont une spécialité individuelle, instrumentale ou vocale, doivent pratiquer une seconde spécialité. On leur impose également, une pratique collective. Pour l'obtention du DEM, les élèves doivent faire des recherches personnelles sur un sujet donné.

J'ai travaillé pendant 27 ans en école de musique avec des enfants. Les collègues ont mis un certain temps à accepter nos pratiques et nos échanges. En effet, nous avons fait jouer à l'oreille de petits violonistes au bout de 6 mois, 1 an, y compris en bal, avec un répertoire approprié. Ils ont appris à l'oreille, tout en suivant des cours de solfège. Mais ce qui a le plus révolutionné l'école de musique, c'est la pédagogie collective avec l'apprentissage par groupes de 5 à 10 enfants.

D'autre part, l'instrument n'est pas la seule pratique, on chante et on danse également.

On fait en sorte que la musique soit intégrée dans une fonction (un bal, un carnaval), aussi bien avec les grands qu'avec les petits.

Et on essaie d'être au service de l'école de musique en général, de tout faire pour que notre culture musicale et notre façon de faire intéressent les autres, comme nous nous intéressons à eux.

Intervenant : Vous dites que vous prenez des préprofessionnels. A quoi sont-ils destinés ? A porter la bonne parole ? A faire ce que vous faites vous-même ? Qui vont-ils intéresser ? Quelle municipalité ? Une association ? En France ? Dans le Lot ?

Xavier Vidal : Les musiques traditionnelles ont beaucoup intéressé les collectivités locales et les écoles de musique parce qu'elles valorisent la région. En Bretagne, la moitié des musiciens amateurs pratiquent les musiques traditionnelles qui sont regroupées en une fédération très importante, avec les bagadoù notamment. La moitié des musiciens professionnels, qui ont le statut d'intermittents du spectacle, pratiquent les musiques traditionnelles et tous sont passionnés d'échanges avec d'autres cultures. Il existe un réseau important de diffusion des musiques traditionnelles et des musiques du monde en France. Evidemment, les perspectives d'avenir pour les musiciens sont un peu fragiles, du fait qu'ils sont sous statut d'intermittence. Pour ceux qui enseignent, ils doivent circuler énormément en milieu rural. Il faut vraiment qu'ils soient passionnés. Ce n'est pas le salaire qui les motive.

Astrid Jund : Est-ce que l'entrée des musiques traditionnelles au conservatoire a changé quelque chose à leur pratique quotidienne ? Est-ce que ça a favorisé leur pérennisation ? Ou est-ce qu'elles auraient continué à exister sans cela ?

Xavier Vidal : Les conservatoires ont énormément évolué au contact des musiques traditionnelles, ne serait-ce que par l'oralité, le mouvement, le geste. Notre présence a fait changer les mentalités. Je l'ai vécu encore hier soir avec le concert du conservatoire. J'ai joué avec un vielleux et un cornemuseux, et je me suis aperçu que les gens s'interrogeaient en voyant des musiciens jouer à l'oreille.

Astrid Jund : Mais est-ce qu'il y a davantage de gens qui pratiquent les musiques traditionnelles ?

Xavier Vidal : Oui... Il est évident qu'il y a tout un développement en France de l'enseignement des musiques traditionnelles, plutôt dans les petits lieux qui pratiquent les musiques régionales et dans les conservatoires qui sont davantage axés sur les musiques extra européennes, les musiques africaines entre autres. Il y a eu un développement important. Après 20 ou 30 ans on peut faire un bilan, se dire « A-t-on joué notre rôle ? A-t-on apporté quelque chose qui ait fait avancer la pédagogie de la musique en général ? ». On se questionne.

#### **4. L'improvisation dans les approches du langage musical, *Alain SAVOURET***

Ce n'est pas la première fois que nous nous trouvons côte à côte avec Xavier Vidal ; et ce qu'il faut souligner, en poétisant un petit peu, c'est qu'il est parti de la tradition musicale orale pour arriver au conservatoire de Toulouse, et que moi, d'une certaine façon, j'ai fait le chemin strictement inverse. Je suis parti du conservatoire de Paris pour progressivement investir ma réflexion et mon travail dans « l'auralité » dont on a parlé, terme que j'aime écrire avec « au » renvoyant au latin « auris » : oreille. En fait pour moi, la pratique de la musique, penser la musique ou la faire, revient à se poser en priorité le problème de l'oreille, de la formation de l'oreille. Je vais donc essayer de parler un peu « pédagogie ».

J'essaierai de faire le lien entre deux volets :

Le premier va peut-être vous surprendre un petit peu, mais je m'en expliquerai ultérieurement. C'est de dire que le 14 octobre 1947, à 10 h 18, Chuck Yeager a franchi le mur du son à bord de son Bell X-1, qui était largué depuis le B49 des USA. Ce qu'il est important de retenir, ce n'est évidemment pas un intérêt pour la politique militaire des USA, loin de là, mais le franchissement du mur du son, métaphore majeure dont je suis obligé de parler.

Effectivement après la Seconde guerre mondiale, pour les musiciens, il y avait une espèce de mur du son à franchir. Il l'a été, qu'on le veuille ou non.

Le deuxième volet qui nous rapproche un petit peu plus du sujet repose sur une expérience que j'ai pu vivre en 1988 et 1989 en Seine-et-Marne pour organiser les fêtes du bicentenaire.

Le cahier des charges qui m'avait été confié préconisait principalement la mise en jeu des batteries-fanfares, harmonies et chorales amateurs du département, dans le cadre d'une vaste composition qui devait les réunir un certain 1<sup>er</sup> juillet de 17h à minuit. Dans ce long travail d'imprégnation, d'échanges avec les musiciens, il m'a été rapporté qu'un tambour, déjà âgé à l'époque, avait prononcé une phrase qui m'a définitivement bouleversé : « Depuis qu'on apprend à lire la musique, on perd le style. »

C'est une phrase qui me trotte dans la tête depuis plus de vingt ans, et sur laquelle je continue de travailler, car je pense que je suis loin d'avoir répondu à toutes les questions

qu'elle soulève. Mais par rapport à l'auralité, par rapport à la formation, par rapport à l'oreille, il y a beaucoup de sagesse dans ce qu'a dit ce vieux tambour de Seine et Marne.

Alors que faut-il comprendre ?

Pour moi, toute formation à la musique doit passer prioritairement par une formation de l'oreille et reléguer l'usage de la lecture postérieurement à cette éducation à « l'entendre ». Beaucoup considère le tympan comme la continuation de la peau, ce qui signifie que, d'une certaine façon, c'est l'ensemble de notre corps qui est censé entendre. Le tympan ne serait que l'endroit un petit peu plus spécialisé pour percevoir la sonorité.

Allons plus loin, cela veut dire que si l'on veut former l'oreille de façon complète, approfondie, il faut réfléchir, dans nos pédagogies, à cette question : « que fait-on de l'ensemble du corps ? ».

Je pense à ce que disait Xavier Vidal tout à l'heure. Le corps a été très présent par le geste, à une autre époque. Eh bien, je crois que toutes nos démarches actuelles, toutes nos réflexions, doivent s'appliquer à réintroduire le fonctionnement de l'ensemble du corps, notamment par la voix et par la danse, dans nos formations musicales, quel que soit le genre de musique. Je me place là de façon très précise en amont de tout genre musical et de tout type d'improvisation.

La place et l'utilisation du corps se sont progressivement délitées, ont été abandonnées dans les années 70, à une époque où j'étais confronté, en tant que père, à la formation musicale. J'ai vu à quel point les méthodes qui circulaient n'étaient que des méthodes de lecture de notes, de lecture de rythme, qui, à la limite, ne reposaient que sur un rapport intellectuel à la musique.

Ceci m'a interrogé pendant longtemps, car avec la disparition du geste, j'ai vu le recul de la formation musicale par rapport à celle que j'avais connue dans les années 50 au conservatoire de Paris. Quand on faisait du solfège, on restait debout près du professeur qui nous accompagnait au piano, et on battait la mesure. Je pense que cette notion de battre la mesure par un mouvement du bras « comme prolongement du corps » a été trop souvent abandonnée ; cela consistait d'une certaine façon à mettre le son et l'espace en relation, de façon concrète, pratique, physique.

De plus une formation passant trop exagérément par la lecture était une conformation de l'oreille au « système » majeur/mineur, dont on va être obligé de sortir, puisqu'on « franchit le mur du son » après la Seconde guerre mondiale.

En tous les cas, cet abandon de la battue dans les années 70 est, pour moi, un mauvais signe. Et certains manuels de solfège ont quelque peu trahi la cause, en prétendant que la virtuosité de l'œil allait permettre de maîtriser les partitions complexes.

Cette réflexion constitue pour moi un recul absolu, car elle faisait intervenir l'œil en priorité. Or quand on fait de la musique, le premier organe à toucher, c'est bien l'oreille.

Je pense donc que toute tradition qui reste pour sa transmission en appui sur l'auralité, est à défendre.

Est-on dans le bon axe si les « batteries-fanfaires » se transforment en « harmonies », ou se mettent à ressembler à un « big band » ? Cette question peut évidemment être débattue, mais si l'on parle de formation d'oreille, il faut nécessairement parler des instruments qui sont progressivement abandonnés, de certains bugles, de la famille des saxhorns, des instruments en mi bémol.

Je pense que s'ils sont abandonnés au profit d'instruments qui peuvent plus facilement jouer harmoniquement par rapport à une partition, il y a quelque chose qui se perd, et ce quelque chose, c'est le **style** qui, pour moi, est capital.

Dans toute formation, grâce au développement d'un « solfège de l'audible », plus généralement d'une formation de l'oreille ouverte au sonore – c'est cela franchir le mur du son – on va d'un seul coup s'intéresser non seulement à des notes, à des systèmes de notes, mais aussi aux timbres, donc à tout ce qui est de l'ordre de la forme et des matières.

C'est ainsi que dans les batteries-fanfaires « à l'ancienne », l'oreille peut s'affiner par rapport aux timbres, si on les considère dans leur diversité. Si l'on défend ces instruments là, on défend une formation de l'oreille diversifiée et non=ramenée uniquement à des instruments coniques.

Qu'est-ce que ça veut dire qu'on a perdu le style ?

Buffon disait « Le style, c'est l'homme même ». C'est donc le propre de l'homme, le propre des choses, autrement dit leur caractère.

Et quand je parle de **caractère**, bien évidemment je mets en opposition la notion de **valeur**. Car dans une formation musicale axée sur des valeurs (rythmes, notes), c'est-à-dire sur des choses mesurables, on ne s'intéresse pas forcément au caractère des choses. Les notions de « caractère » et de « valeurs » étant en opposition fondamentale, il convient de ne pas les oublier dans une démarche pédagogique.

Ainsi, le caractère des choses, ça peut être le caractère des instruments, des timbres spécifiques. Et contrairement à ce qu'on dit souvent, le timbre n'est pas un paramètre : on ne peut pas mesurer des timbres. On peut mesurer des intensités en décibels, des hauteurs de sons en hertz, mais on ne peut pas mesurer les timbres. Pour les différencier, on s'appuie donc sur le caractère des choses et non sur une valeur qui n'existe pas.

Dans cette formation musicale dont on peut rêver, s'attacher au caractère – et pourquoi pas à celui des timbres ? – est une démarche à défendre avec vigueur, ne serait-ce que pour sauver, du moins sur le plan luthier, des instruments qu'on aurait sans doute tendance à oublier.

Mais le style, le caractère des choses, tout ce qui est le propre de l'homme, c'est aussi s'intéresser à l'individu, à sa singularité. Or dans une démarche pédagogique idéale de formation à l'oreille, il faut s'intéresser à la singularité de chacun, y compris dans une classe de 35 individus, en répondant à la question de savoir comment détecter ce que tel ou tel a dans la tête, ce qu'il pense, et comment il entend.

Or, chacun sait que l'intérêt porté à la singularité de chacun est inversement proportionnel au nombre d'individus. En perdant un peu de style, on perd un peu de l'intérêt que l'on porte à chacun, à ce qu'il est, comme à sa façon d'entendre.

Il existe une autre notion que j'appelle la « sensoricité », c'est-à-dire l'utilisation de l'ensemble des sens pour s'exprimer ou être en relation avec le monde.

Il s'agit de se servir du corps non seulement par rapport à la musique écoutée, mais aussi par rapport à la singularité des groupes, de certains lieux et du contexte (où suis-je ? avec qui je joue ? à quel moment je joue ?).

Là aussi, cette réflexion nous conduit à une pédagogie de prise en compte du contexte et du moment de l'année où l'on fait de la musique. Le style de la *Marseillaise* jouée à l'ouverture d'un match de football au Parc des Princes sera différent de celui de cette même *Marseillaise* jouée le 14 Juillet devant un parterre d'Anciens Combattants dans un petit village.

On ne joue pas la même partition selon l'endroit, le moment et les personnes avec lesquelles on se trouve. Cette notion essentielle de « contexte » fait partie des démarches à intégrer. Et la notion de rituel est d'autant plus importante que celui-ci est en plein déclin, et qu'il est nécessaire de redonner le goût et l'envie de la musique, surtout aux plus jeunes.

Venons-en au mur du son.

C'est donc en 1947, que Chuck Yeager, un pilote américain, franchit le mur du son ; c'est pour nous une anecdote qui n'a rien à voir avec notre sujet sauf que c'est symboliquement à la même époque que le monde musical va s'ouvrir à la musique concrète et aux musiques électro-acoustiques.

Avant la Seconde guerre mondiale, le mot « son » n'était pas une préoccupation : on parlait soit de bruit, soit de musique. Après elle, on développe des techniques d'enregistrement du son par microphones et de reproduction de celui-ci par haut-parleurs. La notion de son est devenue une réalité matérialisée.

Cette découverte récente a bouleversé l'histoire de l'humanité, en ce sens que l'électro-acoustique, par l'enregistrement de sonorités diverses et leur synthétisation, a définitivement transformé notre façon d'entendre.

Depuis la fameuse main rouge qui figure sur les parois des grottes de Lascaux, l'œil, pour sa part, avait connu des expériences sensibles excessivement diversifiées, au sens où l'on pouvait revenir sur un tableau pour l'analyser, ou simplement le revoir. À l'inverse, le son n'était toujours apparu que comme une onde éphémère jusqu'à ce qu'on puisse l'enregistrer, la capter : posséder enfin, dans cette fixation de l'éphémère, le miroir de notre écoute.

Pour revenir à la formation essentielle de l'oreille dont je parlais plus haut, il m'est apparu indispensable de développer le « déchiffrage à l'ouïe », façon très simple d'être confronté à du sonore dont on n'a pas la connaissance, c'est-à-dire à des sonorités qu'on ne sait pas encore nommer.

Qu'est-ce qu'un « déchiffrage à l'ouïe » ? C'est le fait :

- de réaliser des petites pièces de type électro-acoustique, avec des sons pouvant être instrumentaux, mais transformés par les micros qui les enregistrent.
- de confronter aussi bien les petits en classe d'éveil que les grands du conservatoire aux mêmes supports électro-acoustiques et, dans une perspective de formation de l'oreille, de leur demander de réagir aux énergies sonores sorties des haut-parleurs, soit par mimétisme en reproduisant ce qu'ils entendent, soit en faisant le « contraire ».

C'est un procédé pédagogique simple et facile à mettre en œuvre soi-même avec une table de mixage ou de montage. Il s'agit de réaliser des séries de prises de sons avec les instruments les plus divers et d'élaborer de petits « déchiffrages à l'ouïe » très pertinents, selon l'inspiration du moment. L'intérêt est de savoir que ce procédé pédagogique fonctionne et qu'il est complémentaire à l'apprentissage par la lecture.

On retrouve ici une qualité importante de l'auralité. C'est qu'en dehors de l'intellectualité, il est possible d'accéder à un très haut niveau de pratique de la musique, y compris chez les jeunes enfants, qui, on le sait, avant de savoir lire et écrire, sont capables d'échanges très riches avec les grands.

## **DÉBAT**

Astrid Jund – Tout cela peut paraître très abstrait, très lointain, très théorique. En fait, ça ne l'est pas autant que cela. On peut trouver des éléments de réponse à ce que l'on cherche, dans vos propos, et notamment dans la très belle phrase de ce tambour, qui ne manque pas de pertinence. L'un de ces éléments est la situation et le contexte du non-lecteur, pour exploiter les origines des traditions orales de nos batteries-fanfars, travailler davantage sur les modes de jeux, sur la diversité des phrasés et peut-être tout simplement, aller davantage de l'oral vers l'écrit plutôt qu'exclusivement de l'écrit vers l'oral.

Guy Coutanson – Derrière ce que vous avez dit, je crois comprendre que vous dénoncez un phénomène global de société qui a oublié ce qui fait la qualité du vivre ensemble, du sentiment d'appartenance et de l'être humain en tant que singularité. On s'est en effet éloigné de ces valeurs fondamentales.



Jean-Claude Decalonne, pour sa part, s'est battu en faveur des orchestres à l'école, car il a bien compris qu'elle était non seulement l'école de la vie, mais aussi celle de l'épanouissement personnel, l'école dans laquelle chacun, par sa contribution, par l'apprentissage du vivre ensemble, peut donner une place à la réussite.

S'agissant de l'instrumentiste – qu'il soit pianiste, accordéoniste ou joueur de clavier – je partage votre avis sur ce que vous appelez « le caractère et le style » en disant que le musicien a en effet besoin de s'exprimer, de vivre et de faire de l'instrument le prolongement de lui-même, parce que finalement, un clavier, c'est comme une voix : tout le corps doit fonctionner. Si le tympan est le cerveau de la peau, cette expression du musicien à travers l'instrument est évidemment contrariée par la partition, la technique, etc.

Il est donc bien vrai qu'en s'éloignant de l'essentiel, on est aujourd'hui dans une situation particulièrement complexe, parce que d'une part, on ne peut pas faire abstraction du solfège et de la partition, et que d'autre part, on ne peut plus accorder à l'instrument son statut de prolongement de l'individu, alors que celui-ci doit pouvoir s'exprimer en toute liberté et communiquer son ressenti, son caractère, le sentiment du moment où il est, pourquoi il est là, et avec qui il fait de la musique...

Intervenant – Ce que vous avez dit est très intéressant, mais me conduit à deux réflexions. La première est de dire qu'il n'y a pas que l'oreille dans la pratique musicale. Un cuivre, on le pose sur les lèvres, par exemple. D'autres paramètres entrent donc en jeu qui font que la note émise n'est pas forcément juste parce que l'oreille la perçoit juste. Cela me semble plus compliqué, je pense.

Ma deuxième réflexion concerne les exercices que vous avez proposés. Pour moi, ils relèvent presque de la psychologie expérimentale. En tous cas, ça démarre ainsi, mais concrètement, comment peut-on appliquer la méthode de façon régulière. Comment peut-elle impacter un enseignement régulier et hebdomadaire ?

Alain Savouret – Dans cette démarche-là, ce que d'autres et moi-même préconisons, c'est de rester modeste par rapport à l'approche. Un petit déchiffrage à l'ouïe, pour des niveaux moyens (2<sup>e</sup> cycle ou fin de 1<sup>er</sup> cycle), doit prendre 5 mn pas plus, et sans faire de discours. C'est pourquoi je disais qu'un professeur qui n'a pas de pratique d'électro-acoustique ou d'improvisation n'a pas de souci à se faire.

L'important, c'est de mettre en contact un apprenti avec des sonorités qu'il ne sait pas nommer. C'est ce que j'appelle de l'innommé audible. C'est de l'énergie, ce sont des

formes, ce sont des matières, et même si on n'est pas un grand spécialiste des musiques électro-acoustiques – ce qui n'est absolument pas nécessaire – on peut évaluer, et c'est ça le but, ce qu'il entend par rapport à ses réactions. Il va être très mimétique, ou pas assez, ou à l'inverse il va contrer, et dans ce cas, on pourra dire qu'il aura entendu.

Peu importe donc les méthodes employées. L'objectif est bien de vérifier comment marche l'oreille de la personne singulière qu'on a en face.

Et pour revenir à la technique instrumentale, je n'en ai pas parlé, parce que je pense qu'il s'agit à la fois du problème du professeur et de celui de l'apprenti dans l'appropriation progressive de son instrument et de ses marges. Parce que ces situations poussent forcément l'instrumentiste à aller chercher dans les marges de son instrument, et on sait que plus on va dans les marges de l'instrument, mieux on gère la pratique orthodoxe. C'est ce que j'ai aussi constaté dans les remarques des grands étudiants du conservatoire de Paris. L'un m'a dit un jour « J'ai redécouvert mon instrument ». Cela veut dire qu'en sortant un petit peu de la note tempérée, des rythmes périodiques, absolus, ces marges lui ont permis d'un seul coup, de mieux placer et de mieux maîtriser la norme classico-tempérée.

Linda Dézalleux – Si on cherche des bandes-sons comme celles dont vous venez de parler, où peut-on les trouver ?

Alain Savouret – Vous appuyez là où ça fait très mal. Actuellement, il n'y a pas de solution... Je laisse les miennes, là où je passe car j'en fabrique moi-même. Mais il est permis de rêver : peut-être qu'un jour, de grands étudiants prendront l'initiative d'en fabriquer et de créer un site où l'on pourra échanger... Personnellement, je n'ai pas de « projet » en la matière. Je déteste d'ailleurs la notion de projet, je préfère la notion de « trajet ».

J'ai ici un CD avec sept pièces. Si vous avez un ordinateur, je vous autorise à les copier !

Intervenant – Que pensez-vous du soundpainting ?

Alain Savouret – On parle beaucoup du soundpainting. J'ai moi-même un ancien étudiant aujourd'hui formateur en la matière. Pour une école de musique, c'est une belle aventure, parce que cette technique de composition va former l'oreille de l'étudiant à des complexes harmoniques ou de timbres qu'il n'aura pas l'occasion de rencontrer, s'il ne joue qu'avec sa classe ou se contente d'un répertoire classique.

En fait, c'est l'occasion pour l'oreille d'être confrontée à de l'innommé audible. A part cela, je suis beaucoup plus réservé quant aux acquisitions de l'élève lui-même, dans la mesure où il est confronté une fois de plus à un code fait de gestes et de signes. Pour moi, c'est un recul par rapport à ce que l'on peut souhaiter idéalement, c'est-à-dire à la formation d'une oreille capable de « se jouer » instantanément de ce qu'elle entend.

Dans l'improvisation libre, à partir du moment où on ne sait pas où on veut aller, qu'il n'y a pas de consigne, seule une oreille fonctionnant au millième de seconde peut décider de ce qui va arriver. Pour elle, la sollicitation est maximale.

Dans le soundpainting, il y a bien comme une partition imposée par le chef, finalement. Mais l'intérêt, c'est quand même que l'apprenti soit confronté à des sonorités inattendues. Et puis il existe une dimension ludique qui a quelque chose de captivant sur un plan social, dans les écoles de musique. Encore faut-il distinguer pour ne pas confondre.

Et pour moi l'improvisation libre, l'improvisation non-idiomatique, doit se situer en amont de n'importe quelle pratique musicale, qu'elle soit improvisée ou non, parce qu'elle confronte l'individu à sa réalité, à la découverte de son oreille, donc à ses pouvoirs, à sa capacité inventive.

Intervenant – Vous dites qu'on peut jouer ensemble en pratiquant votre méthode... Soit, mais que va-t-on jouer ? Avec la méthode traditionnelle, on le sait et on parvient rapidement à un résultat...

Alain Savouret – Effectivement, cette technique a ses limites. En improvisation libre, au-delà de 7 à 8 personnes, on atteint des limites de possibilités quant à la cohérence du résultat final. Parce que l'oreille a aussi ses propres limites. Comme on est dans l'urgence, qu'on travaille au millième de seconde par rapport aux décisions à prendre, il y a une impossibilité au-delà de 7 ou 8 personnes différentes. C'est là où le soundpainting va permettre de pouvoir jouer à 15, 20, 30. Il n'y a pas de limite quantitative.

## 5. La musique d'ensemble par le biais de l'oralité,

**François THUILLIER**

Pour faire un lien avec ce qui a été dit ce matin, notamment par M. Savouret sur l'improvisation libre, je vais commencer par une petite improvisation de quelques minutes, pour vous faire découvrir le plus bel instrument qui existe dans la famille des cuivres, le tuba !

*S'ensuit une improvisation de 3 mn 40.*

L'improvisation est pour moi un processus très important. J'enseigne depuis bientôt 30 ans, j'ai commencé assez jeune, juste après le bac. Je me suis pris au jeu, et à force de recherches, j'ai très vite compris la nécessité d'imposer l'improvisation, vraiment l'imposer, même aux débutants de 6 ans – c'est très possible sur nos instruments. Après quelques années, je me suis aperçu que cette méthode réglait notamment les problèmes d'appréhension et de trac, deux mots interdits dans ma classe !

Ce ne sont pas les seuls, d'ailleurs ! Le mot « fatigué » figure aussi dans la liste. Il concerne particulièrement les ados qui arrivent du collège un peu ramollis.

Il y a quelques mots, comme ceux-là, qui leur sont interdits ! Par contre, il en est d'autres qui sont obligatoires : improvisation par exemple, et surtout « libre ».

L'improvisation existait avant l'époque romantique, en musique classique, et elle a complètement disparu. Pourquoi ? Je n'en sais rien. Peut-être à cause de chefs d'orchestre un peu trop autoritaristes et dirigistes. C'est peut-être une des raisons.

Personnellement, je ne conçois plus vraiment la musique sans improvisation. Au début de celle que vous venez d'entendre, vous avez perçu des sons influencés par les aborigènes d'Australie, sur le didgeridoo. Après, je ne sais plus parce que je travaille énormément de choses, et que j'essaie d'acquérir un bagage technique par des milliers d'exercices pratiqués tous les matins, sans pupitre.

Je tiens beaucoup à cette absence de pupitre, parce qu'on peut travailler les exercices techniques en utilisant toutes les méthodes, elles sont toutes très bonnes, mais la meilleure, c'est celle qui nous est propre. Les acquisitions de départ (les doigts, les automatismes) sont peut-être un peu plus longues, mais sur la durée, je pense qu'on a tout à y gagner. Et c'est là qu'on s'aperçoit qu'il faudrait à peu près sept vies pour faire le tour d'un instrument.

Pour en revenir à l'improvisation avec mes élèves (du 1<sup>er</sup> cycle au DEM), j'ai l'habitude, chaque année, de les présenter sur le devant la scène de l'auditorium du conservatoire d'Amiens. J'alterne une dizaine ou une quinzaine de grands et de petits, et l'audition commence toujours par 1 mn d'improvisation chacun, chrono en main, sans pupitre. Ça dure un quart d'heure. Croyez-moi, encore une fois, sur la durée, cette méthode règle beaucoup de choses. Et puis, il y a ce côté vivant extraordinaire.

Le parallèle à l'improvisation, c'est la composition. C'est pourquoi mes élèves sont obligés d'écrire leurs musiques pour la fin de l'année, sinon ils ne passent pas leur examen ! Alors, bien sûr, ce sont deux lignes pour le petit qui a un an d'instrument et trois pages pour le DEM.

C'est l'improvisation qui conduit à la composition. Prendre une heure pour enregistrer, puis écrire, ce n'est pas compliqué, et je peux vous dire que les surprises sont nombreuses tant sur l'engagement des élèves que sur leurs résultats. Chaque année, j'ai au moins un duo, voire un trio. Pour moi, il s'agit là d'une ouverture sur la musique en général.

Un petit lien par rapport à ce qui a été dit ce matin, c'est qu'il est très important d'écouter de la musique et de s'en nourrir pour se livrer à l'improvisation et s'enrichir.

Justement, nous allons jouer...

*Séance d'improvisation avec l'Ensemble de cuivres de l'Orchestre de la Batterie-Fanfare de Compiègne.*

Moi, j'aime beaucoup la musique africaine, j'ai écrit beaucoup de 12/8. Mais pour lire ça, c'est un enfer, y compris pour des élèves en 3<sup>e</sup> cycle de conservatoire. L'oralité dans ce type de choses, donne de bien meilleurs résultats. Pourquoi le 12/8 effraie-t-il ? Les temps forts, c'est 2 ? C'est 3 ?... On ne sait pas.

Il est finalement beaucoup plus facile d'apprendre sans partition. Je travaille avec Pierre Tiboum Guignon, qui enseigne le jazz au conservatoire de Lyon. C'est un grand frère pour moi, qui m'a appris énormément de choses au niveau de la mémoire, du ressenti. On a passé des heures ensemble, durant lesquelles il « tournait » des 12/8 à la percussion et à la batterie pour que je me sente bien, pour que je sois vraiment dedans.

Aujourd'hui, je fais diriger mon big band de tubas par mes grands élèves titulaires du DEM. Eh bien, j'ai eu la très mauvaise surprise de voir que la plupart ne savaient pas diriger. Ils ne se servent pas de leur corps pour le rythme, ou ne le trouvent pas. Un professeur doit savoir qu'on a quelquefois des élèves arythmiques.

Ce qu'on peut faire pour terminer, ce sont des duos d'improvisation, avec des instruments naturels. Voilà un exercice intéressant à faire avec des jeunes. On leur dit quelques adjectifs : amoureux, violent, agressif, par exemple. Et ça marche tout de suite !

*Nouvelle séance d'improvisation.*

Intervenant – Ne peut-on pas utiliser votre méthode après être passé par le conservatoire plutôt qu'avant ?

François Thuillier – Dans mon cas, oui, c'est plus facile, évidemment, mais encore une fois, je pense qu'un professeur doit tenir ses élèves, les motiver. C'est un gros souci aujourd'hui. Pour moi, la réussite passe par le collectif, obligatoirement. Dans mes cours, au bout de 6 mois d'instrument, très jeunes donc, les élèves intègrent un ensemble de tubas avec une petite percussion. Ils jouent très vite ensemble.

En France, on est tellement individualiste que les jeunes sont beaucoup trop souvent en situation d'échec dans les conservatoires, que trop d'entre eux arrêtent la musique et n'en consomment plus, ni par le disque, ni par le spectacle, ni par le livre. C'est dommage, parce qu'on est quand même dans un domaine culturel.

Intervenant – Comment peut-on donner l'envie aux parents de dire aux jeunes « tu sais, tu as une chance formidable, essaye de la saisir, parce que plus tard, tu pourras en avoir besoin » ? Si le gamin arrête, c'est peut-être parce que derrière, le milieu familial n'a pas été assez constructif.

François Thuillier – Je ne crois pas que le milieu familial soit à mettre en cause. Cette envie vient plutôt du professeur. Je prends un exemple. J'ai commencé dans un village avec un musicien amateur qui m'a donné l'envie de jouer et de participer à des concours d'harmonie, et ensuite j'ai eu des professionnels qui ne m'ont rien donné du tout. Alors, oui, il y a sûrement un facteur chance. Je pense que le temps où les professeurs gardaient leurs élèves est un peu révolu. Aujourd'hui, ceux-ci peuvent faire un stage d'été avec d'autres professeurs ou solistes.

Intervenant – On entend souvent les parents dire : « Il faut que ça reste un loisir, il ne faut pas que ce soit une contrainte »

François Thuillier – Oui, mais c'est peut-être aux jeunes à motiver leurs parents aussi ! Moi, jusqu'à l'âge de 16, 17 ans, j'ai eu le dilemme du sport et de la musique, et ce qui m'a fait basculer, c'est peut-être les voyages en bus ! Ça fait partie de l'ambiance ! *(Eclats de rire)*

## 6. Concert

### **Ensemble de cuivres de la Batterie-Fanfare de Compiègne**

Direction : Lionel Rivière

#### **« *Chemins de traverses* »**

Le set particulier des percussions (djembé, darbouka, cymbale, triangle, tom basse, doudoune, etc.) lui confère une palette sonore unique.

Cet ensemble a un palmarès impressionnant :

1<sup>er</sup> prix (1<sup>er</sup> nommé) aux Concours nationaux d'ensembles de cuivres CFBF (2004, 2005, 2007, 2009, 2010, 2011),

1<sup>er</sup> prix avec les félicitations du jury (1<sup>er</sup> nommé) au Concours national de musique de chambre CMF (2007).

#### **Musiciens :**

Patrick David, Vincent Vernanchet - *trompette*

Alain Tenart - *clairon*

Quentin Bezault - *cor*

David Czech, Vincent Pirotte - *clairon-basse*

Mathieu Secail-Jerault - *trompette-basse*

Benoit Basserie - *tuba*

Félix Foucart, Patrick Lecomte - *percussions*

#### **Invités :**

Jacques Galopin - *orgue de barbarie*

Damien Hennicker - *saxophones*

Sébastien Dufour - *bugle & voix*

## **Programme musical**

Répertoire original empruntant des voies inattendues spécifiquement composé pour cet octuor :

*Parfum d'Irlande* de Lionel Rivière

*Histoire sans fin* de Lionel Rivière

*Pluie chaude* de Lionel Rivière

*Danse de la Lune* de Lionel Rivière

*Barbarisme* de Lionel Rivière (pour orgue de barbarie et ensemble de cuivres)

*Strange waltz* de Julien Varin (pour orgue de barbarie et ensemble de cuivres)

*Danses Arméniennes* de Julien Varin

*La cornemuse et les diables* de Stéphane Krégar (pour orgue de barbarie et ensemble de cuivres)



## 7. Conclusion, *CFBF – présidence CAMPA 2013-2014*

La Coordination des associations musicales de pratiques amateurs, dans sa démarche de valorisation et de progression des batteries-fanfares, a souhaité offrir aux praticiens amateurs des journées d'échange et de rencontre sur des thèmes précis avec des personnalités musicales en pointe dans les domaines musicaux les plus divers.

Ainsi, cette deuxième journée thématique d'Issy-les-Moulineaux se place résolument dans la continuité de celle qui s'est tenue à Paris le 4 décembre 2010 sur les thèmes de l'histoire, la composition, la communication et les perspectives d'avenir des batteries-fanfares.

Sur le thème de l'oralité, les expériences de Xavier Vidal, Alain Savouret et François Thuillier ont ouvert de nouvelles pistes de réflexion pour le développement et l'avenir de nos associations. Gageons que le regard de ces spécialistes d'autres disciplines musicales favorisera la remise en question de nombre de nos dirigeants associatifs et les aidera à se situer avec conviction dans le paysage musical au sens le plus large qui soit.

Pour compléter le triptyque et apporter l'aboutissement qui convient, la C.A.M.P.A. vient d'ajouter à ce programme les « Etats généraux de la batterie-fanfare », organisés à Joué-lès-Tours le samedi 20 octobre 2012. Au regard extérieur sur nos pratiques succède la présentation d'expériences réussies au sein des batteries-fanfares. Ces cas concrets, exposés par les acteurs eux-mêmes et enrichis par un large débat, viennent maintenant nourrir la réflexion de tous, quelque soit leur famille d'appartenance. Souhaitons que ce programme ainsi complété soit porteur des plus belles promesses pour l'ensemble des pratiques amateurs !

Guy Coutanson

Président de la C.F.B.F.

Gabriel Ferrand

vice-président de la C.A.M.P.A.