

Cefedem Bretagne – Pays de la Loire
Musique – Spécialité Trompette

FREART Antoine

PROJET PEDAGOGIQUE

Rencontre, écoute et partage :
la musique et le rapport aux autres.

Promotion 2008 – 2010

SOMMAIRE

PREFACE	p.3
INTRODUCTION	p.4
I- Les objectifs de l'enseignement de la musique dans les structures spécialisées	p.6
a. Apprendre à jouer d'un instrument	p.6
b. Savoir jouer d'un instrument : pour quoi faire ?	p.8
c. Le rôle social de l'enseignement de la musique	p.9
II- Le parcours de l'élève dans l'école de musique	p.10
a. L'organisation des cours de trompette	p.10
- Cours individuels et collectifs, vie de classe	p.11
- Supports pédagogiques et évaluations	p.12
b. L'articulation des différents savoirs	p.14
c. La classe de trompette en relation avec les autres classes	p.15
III- Les « autres » rôles de l'enseignant en musique	p.16
a. Rendre accessible l'enseignement musical au plus grand nombre	p.16
b. Etre attentif au corps	p.17
c. Soutenir les pratiques amateurs d'un territoire	p.18
d. S'investir dans la vie de l'établissement	p.18
e. Etre artiste et pédagogue	p.19
CONCLUSION	p.20
ANNEXES	p.21
objectifs par cycles	p.22
répertoire par cycles	p.25
exemples de fiches-méthodes	p.28

PREFACE

A l'issue de deux ans de formation au CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire et de cinq années d'expérience à côtoyer les élèves de différentes structures, je souhaite dresser dans ce document un état des lieux de la construction de ma pensée et de ma vision en pédagogie, appliquées à ma spécialité, la trompette. Il s'agit en d'autres termes d'élaborer mon projet pédagogique, élément central du métier d'enseignant.

Bien évidemment, un tel document ne peut être que le fruit d'une réflexion à un instant précis. Il ne s'agit en aucun cas d'un document abouti qui ne mériterait plus aucune nouvelle interrogation. Au contraire, la qualité première d'un enseignant, quelle que soit sa spécialité, me semble être la constante remise en question de sa pédagogie. Le bon pédagogue ne peut être que celui qui doute, qui interroge sans cesse sa propre pratique en regard de ses connaissances théoriques et de son expérience personnelle. Ce projet pédagogique est donc amené à évoluer de façon constante tout au long de ma carrière, en fonction des lectures que je ferai, en fonction, bien entendu, des élèves que je rencontrerai mais également des collègues que je côtoierai et des établissements que je fréquenterai. L'enseignant doit savoir rester en perpétuelle ébullition, attentif à toutes les rencontres qu'il peut faire, conscient des évolutions de la société et de la jeunesse en particulier.

Le fait de consigner par écrit mes questionnements me paraît être un travail intéressant, si ce n'est primordial, qui permet de clarifier beaucoup de positions. Puisque ma pédagogie évoluera avec le temps et les changements de société, il me sera certainement très utile de réécrire mon projet pédagogique dans quelques années, de tirer des conclusions quant à l'application de celui-ci, d'essayer d'en comprendre les limites et les points forts pour élaborer une nouvelle synthèse de ma conception de la pédagogie de la musique et de la trompette.

INTRODUCTION

J'ai décidé de sous-titrer ce projet pédagogique « Rencontre, écoute et partage : la musique et le rapport aux autres ». La raison majeure qui m'a conduit vers le métier de musicien et d'enseignant de la musique est le caractère humain de celui-ci. La richesse de ce travail est d'être constamment dans l'échange, la communication avec les autres. Au sein de l'école de musique, l'élève rencontre la musique avant toute chose, mais également des professeurs et d'autres élèves, de nombreuses personnes qui gravitent ensemble pour former cette société particulière. L'élève y apprend à s'exprimer grâce à un médium singulier, la musique, et à écouter les autres pour faire naître le partage qui est, selon moi, la base même de la musique. En ce sens, l'enseignement de la musique est à considérer comme un enseignement social qui, en plus d'un savoir-faire, transmet un savoir-être.

Pour qu'il puisse l'intéresser, il me semble essentiel de placer l'élève au cœur de ce projet pédagogique. Le pédagogue doit faire en sorte que l'élève ne soit pas passif face à son enseignement, mais qu'il soit à l'origine de ses propres connaissances, de sa propre musique afin qu'il puisse vivre pleinement ses émotions musicales, qu'il les transmette et les partage.

Dans ce document, j'expliquerai ma vision concernant les objectifs et les buts de l'enseignement de la musique dans les structures spécialisées. J'évoquerai les moyens à mettre en œuvre pour parvenir à proposer aux élèves un parcours adapté, tant au niveau de la classe de trompette qu'au niveau de tout l'établissement d'enseignement musical. Je présenterai également ma conception du métier d'enseignant en musique qui ne doit pas, selon moi, se cantonner au simple fait de donner des cours de son propre instrument.

Pour sa mise en œuvre, ce projet pédagogique devra être adapté à deux niveaux différents : celui de l'élève et celui de l'établissement. En effet, même si un projet pédagogique représente un document de structuration des cours et d'une pédagogie, il n'en reste pas moins qu'il doit constamment être adapté au public concerné, à savoir les élèves. Comme je l'énonçais plus haut, il ne faut jamais perdre de vue que l'élève est le centre de toute pédagogie. Il me semble donc que l'une des qualités primordiales pour l'enseignant est de pouvoir tenir compte de l'élève qu'il accompagne. Le public concerné par l'apprentissage d'un instrument est d'une hétérogénéité surprenante et enrichissante. De l'enfant à l'adulte, du

passionné de jazz au fou de musique contemporaine, de l'élève aux ambitions modestes au futur professionnel, il revient au professeur de considérer la nature de ses élèves et d'adapter sa pédagogie en fonction de leurs besoins et de leurs attentes.

Comme je l'ai déjà signalé, mon projet pédagogique devra aussi être replacé dans un contexte plus global, celui de l'établissement et de son projet. Bien que renier son propre projet au profit de celui de l'établissement dont on fait partie ne semble pas permettre d'enseigner dans de bonnes conditions, il apparaît que le pédagogue puisse être amené à réévaluer et réorienter ses propres lignes directrices pour les faire coïncider à celles de l'équipe pédagogique à laquelle il appartient. Un professeur ne peut pas enseigner dans un établissement spécialisé sans connaître les idées directrices du projet d'établissement ; je considère même que l'enseignant doit être un collaborateur privilégié du directeur dans l'élaboration de ce document. Je me permettrai, de ce fait, d'exposer dans ce projet mes idées concernant d'autres disciplines musicales comme la formation musicale et les pratiques collectives, puisque je considère que l'enseignement musical d'un élève doit être abordé dans sa globalité pour lui assurer une certaine valeur.

I- Les objectifs de l'enseignement de la musique dans les structures spécialisées

Le rôle de l'enseignant qui a en charge la formation musicale d'élèves dans une structure dédiée à son enseignement est multiple. Le premier rôle du professeur d'instrument est d'apprendre à ses élèves à « jouer de leur instrument ». Mais très vite, il apparaît que savoir jouer d'un instrument ne constitue pas un but en soi. Le professeur en école de musique doit aussi permettre, plus largement, à ses élèves de « faire de la musique », aptitude plus globale qui semble être la principale motivation des élèves. Enfin, je pense que l'action de l'enseignant en musique doit avoir un rayonnement plus complet centré sur l'élève. Grâce à la pratique musicale, l'élève est confronté à l'échange avec les autres, et le rôle de l'enseignant est alors aussi d'ouvrir ses élèves à la vie en société, au respect des autres et des règles qui y sont associées.

a. Apprendre à jouer d'un instrument

Pour être musicien, l'élève doit acquérir les compétences nécessaires pour savoir « jouer de son instrument ». Il est clair qu'un élève inscrit dans la classe de trompette souhaitera en premier lieu « apprendre à jouer de la trompette ». Par « apprendre à jouer de la trompette », j'entends acquérir les notions techniques utiles à sa pratique. Cependant, il me semble que ces acquisitions ne peuvent en aucun cas être l'objectif même de l'apprentissage de la trompette, mais doivent être considérées comme un moyen, une sorte de vocabulaire nécessaire à l'expression musicale. En effet, de manière générale, les points techniques de la pratique de la trompette (détaché, vitesse de doigts, tessiture, souplesse,...) ne doivent pas être, ou tout du moins le moins possible, abordés comme tels. Il est préférable qu'ils soient vus au cours du travail de pièces d'intérêt musical. Il est alors plus facile pour l'élève de ne pas perdre de vue l'intérêt de ces notions qui pourraient autrement apparaître inutiles. Je reviendrai sur les moyens à mettre en œuvre à ce niveau dans le paragraphe « *L'organisation des cours de trompette* ».

Il ne faut jamais perdre de vue que savoir jouer d'un instrument n'est rien si ce n'est pour être entendu (si ce n'est des autres, au moins de soi). Le résultat sonore de la pratique musicale prévaut et l'élève doit en être conscient. Un geste technique n'a de sens que dans le

rendu sonore dont il est la cause. Le professeur se doit donc d'orienter sa pédagogie pour que ses élèves apprennent non seulement à jouer de leur instrument mais également à l'écouter. En d'autres termes, savoir jouer, c'est avant tout savoir écouter.

En effet, concernant l'apprentissage particulier de la trompette, contrairement à d'autres instruments, les explications apportées par le professeur ne pourront être que très rarement étayées par une constatation visuelle permettant une meilleure compréhension. Les mouvements à l'origine du son pour les instruments de la famille des cuivres sont principalement internes (vibration des lèvres, placement de la langue, ouverture de la gorge...) et sont, par conséquent, invisibles. En cela, l'écoute semble être l'aptitude essentielle à faire naître, dès les premiers cours, chez le jeune trompettiste. La capacité à s'écouter jouer soi-même et à opérer un retour sur ce que l'on fait apparaît comme la fondation sans laquelle aucune construction technique ou instrumentale n'est possible. Submergé par la masse de détails techniques auxquels il doit faire attention, l'élève oublie trop souvent de s'écouter. Le professeur doit toujours essayer, il me semble, d'établir une relation entre ce qui se passe intérieurement et ce que l'on ne peut pas voir, et ce que l'on peut entendre.

Pour éclairer ces propos, je souhaiterais m'arrêter sur une notion particulière qui me semble centrale dans l'apprentissage de la trompette : la qualité de la vibration des lèvres. Dès les premiers cours, et surtout lors de ces tout premiers cours, il me semble capital de veiller à ce que l'élève puisse ressentir ce qu'est une bonne vibration, condition sans laquelle il ne peut y avoir de facilité de jeu, et par conséquent, de plaisir. Cependant, un élève ne peut savoir *a priori* ce qu'est une bonne vibration ou une mauvaise vibration. De ce fait, la seule méthode qui paraisse valoir est d'aider l'élève à se concentrer sur son propre son. Tous les élèves, même les plus jeunes, sont capables de dire si un son leur plaît ou non. Le but est alors de les rendre critiques par rapport à leurs propres productions. Le fait que le professeur joue et fasse écouter des enregistrements de différents styles en cours permet d'éveiller chez l'élève cette écoute critique quant à son propre son. Ce n'est qu'associé à un rétrocontrôle auditif que le ressenti de l'élève sur sa qualité de vibration labiale peut avoir un sens. Dans le cas de difficultés à ce niveau, ce travail peut être effectué de manière préférentielle à l'embouchure. Il revient alors au professeur de rendre attractif un apprentissage qui pourrait apparaître rébarbatif pour l'élève en considérant l'embouchure comme un instrument de musique à part entière, par la recherche de modes de jeux spécifiques par exemple. La respiration est aussi un

phénomène majeur dans la pratique de la trompette. Un défaut de respiration peut entraîner des difficultés de vibration et des blocages à différents niveaux. Le professeur doit rester vigilant sur cette donnée et aider l'élève à prendre conscience du mécanisme en jeu.

Apprendre à un élève à s'auto-évaluer grâce à l'écoute qu'il a de lui-même lui permet d'acquérir une certaine autonomie de travail. L'élève capable d'écouter sera plus facilement apte à progresser par lui-même en cherchant à corriger ce qui lui semble moins bon. Un enseignant doit pouvoir faire confiance au sens critique de ses élèves, ainsi seulement ils peuvent, de façon autonome, prendre conscience de la signification qu'ils accordent au fait de « jouer d'un instrument ».

b. Savoir jouer d'un instrument : pour quoi faire ?

Si le fait de savoir jouer de son instrument est souvent la raison première pour laquelle les élèves intègrent une école de musique, il n'en reste pas moins qu'il convient de s'interroger sur les raisons qui les poussent à apprendre un instrument. En effet, pour l'élève en école de musique, savoir jouer de la trompette ne constitue pas une fin en soi, même s'il n'en a pas toujours conscience. Sa réelle motivation est plus large et tient au fait de « jouer de la musique ».

L'enseignement en école de musique doit être orienté en ce sens. Seulement, chaque élève a sa propre représentation de ce qu'est « jouer de la musique ». C'est ici qu'intervient la qualité d'adaptation du pédagogue dont je parlais en introduction. Le professeur doit déceler chez chaque élève la nature de sa motivation pour trouver le véritable but de son apprentissage. L'élève doit être le premier acteur de son enseignement pour qu'il puisse être motivé. Etablir avec chaque élève un projet d'apprentissage qui lui est propre paraît intéressant. Ce projet devra se baser sur une concertation entre l'élève, le professeur et les parents de l'élève si besoin, sous couvert du projet d'établissement. Il peut être écrit et doit être réévalué et réadapté régulièrement. Toutefois, la motivation des élèves, bien qu'elle puisse être très présente, est souvent floue. Pouvoir déterminer les objectifs d'apprentissage avec les élèves peut être complexe et peut ne pas convenir à tous.

Dans la plupart des cas, sans parler d'esthétique musicale particulière, le but des élèves est de pouvoir pratiquer la musique en groupe. Il me semble donc qu'une bonne pédagogie doit être axée autour des pratiques collectives et le professeur doit favoriser, dès le début de la formation des élèves, les propositions en ce sens. J'expliquerai plus loin de quelle manière peuvent s'articuler ces apprentissages pour assurer une certaine cohérence à la formation musicale. Sorti du traditionnel cours de musique de chambre, il revient à chaque professeur de proposer des situations permettant aux élèves de jouer ensemble, que ce soit au sein d'une même classe ou entre différentes spécialités. L'élaboration de projets courts (quelques séances) basés sur des objectifs précis et réunissant des élèves qui ne se côtoient pas en temps ordinaire me paraît très intéressant. Il est à noter que de tels projets de musique de chambre doivent intéresser aussi bien les élèves de premier cycle que les élèves plus confirmés.

L'école de musique peut être vue comme une sorte de microsociété dans laquelle les élèves interagissent dans des activités communes pour atteindre des objectifs à la fois personnels et collectifs. Le rôle du professeur est alors aussi d'encadrer cette vie en collectivité et d'accompagner les élèves dans leur construction personnelle et dans la construction de leurs rapports aux autres.

c. Le rôle social de l'enseignement de la musique

Le pédagogue doit considérer l'élève dans sa globalité, il ne s'agit pas seulement d'un musicien, mais d'un être humain. Comme à l'école, l'élève de l'école de musique est confronté à d'autres élèves, à des adultes, des professeurs, et il va devoir respecter ces personnes et les règles de la vie en collectivité. Le professeur a un rôle majeur dans l'accompagnement de ses élèves. Les différences d'organisation de l'école de musique par rapport à l'école peuvent permettre à certains élèves habituellement en confrontation avec l'autorité de comprendre et d'accepter plus facilement certaines règles essentielles à la vie en société. En effet, le cours de musique constitue souvent pour les enfants le seul moment de la semaine où un adulte s'occupe d'eux de manière individuelle. Se sentant écouté, l'élève peut alors accepter une véritable relation constructive avec un adulte représentant l'autorité.

De même, le pédagogue doit être sensible au cadre dans lequel évoluent ses élèves. Un élève ayant des difficultés d'ordre familial ou scolaire pourra être moins disponible pour

l'apprentissage de la musique. Il peut être intéressant, alors, non seulement d'adapter sa pédagogie mais également d'essayer de transformer les moments d'apprentissage musical en véritables parenthèses aux problèmes quotidiens, quand bien même elles ne seraient que très courtes, en se gardant toutefois de devenir thérapeute, psychologue ou confident.

Jusqu'ici, je n'ai traité la question pédagogique qu'en fonction d'élèves jeunes, enfants ou adolescents. Cependant, de plus en plus d'adultes, grâce à la diminution du temps de travail et la recherche plus assumée d'un bien-être personnel, intègrent les écoles de musique. Le professeur ne doit pas rester indifférent à ce phénomène. En fonction du projet d'établissement, une classe d'instrument peut être ouverte aussi bien aux adultes qu'aux enfants. Le pédagogue doit alors adapter ses propositions à l'adulte qu'il a en face de lui. Evidemment, un adulte qui prend des cours de musique ne laisse pas à la porte de l'école son passé, ses responsabilités, ses problèmes, et le professeur doit en tenir compte. Il doit essayer de considérer ces différences comme des ressources pour l'apprentissage de l'adulte et pour la vie de toute la classe. Je reviendrai sur ce point dans la seconde partie de ce document.

Après avoir exposé ma vision sur les buts de l'enseignement de la musique dans les structures spécialisées, je présenterai dans le chapitre suivant une organisation possible du parcours de l'élève au sein de l'école de musique répondant à ces objectifs.

II- Le parcours de l'élève dans l'école de musique

Comme je le signalais plus haut, l'élève s'inscrit en école de musique pour apprendre à jouer d'un instrument. Le cours d'instrument va donc constituer un moment clé de son apprentissage et il convient que son organisation soit pensée pour convenir au plus grand nombre.

a. L'organisation des cours de trompette

Il est important de toujours avoir à l'idée que le cours d'instrument doit permettre de mettre face à face l'élève et la musique. Le professeur doit savoir s'effacer au plus et n'être qu'un guide de l'élève dans son apprentissage de la musique. Pour pouvoir prendre du plaisir, le musicien doit ressentir ce qu'il joue. L'apprentissage de la trompette en particulier est

essentiellement basé sur le ressenti puisque la majorité des mouvements à l'origine du son se font intérieurement et sont donc totalement invisibles. Une pédagogie trop directive ne permet pas, selon moi, de développer cette qualité d'écoute de son propre corps. Seul l'élève peut être à l'origine de ce ressenti. Le pédagogue doit donc faire en sorte que l'élève acquière progressivement une certaine autonomie pour qu'à terme, grâce à sa propre écoute, aussi bien musicale que corporelle, il puisse mieux comprendre et corriger, s'il le faut, sa pratique.

- Cours individuels et collectifs, vie de classe

Pour que le professeur ne prenne pas la place centrale du cours, un outil intéressant semble être le cours collectif. En effet, permettre à des élèves, de mêmes niveaux ou de niveaux différents, de discuter, d'échanger sur leur propre pratique peut être très enrichissant. Un élève comprendra parfois mieux les explications d'un jeune de son âge qui a les mêmes interrogations que les explications de son professeur. Seulement, le professeur, lors d'un cours collectif, doit s'efforcer de ne pas tomber dans l'écueil qui consisterait à proposer plusieurs cours individuels successifs ou bien encore un cours de pratique collective. L'intérêt est véritablement de permettre aux élèves de trouver ensemble des réponses à leurs questions.

Bien évidemment, certains élèves peuvent avoir besoin à certains moments d'être accompagnés de manière plus individuelle dans leur apprentissage. C'est pourquoi je pense qu'une bonne pédagogie doit savoir articuler cours individuel et cours collectif. L'alternance peut se faire par sessions de quelques séances ou bien encore le professeur peut réserver une partie de ses heures à des rendez-vous ponctuels, sorte de soutien à l'apprentissage de l'instrument. Le professeur sera alors disponible aux élèves qui le souhaitent et qui en ont besoin. Pour le cas des cours particuliers, l'apport du piano joué par le professeur est très important aussi bien pour faire prendre conscience aux élèves des richesses de l'harmonie que pour développer leur écoute à ce niveau.

Un autre élément me paraît important à privilégier et découle en partie des cours collectifs, il s'agit du fait de privilégier une véritable vie de classe. Loin de vouloir enfermer les élèves dans leur spécialité, je pense que ponctuer l'année de différents moments où toute la classe pourrait être mise à contribution, lors d'une représentation commune par exemple, n'est pas à mettre de côté. Ces moments permettent aux petits de visualiser le niveau qu'ils pourraient avoir quelques années après et aux grands d'être en responsabilité face aux plus

jeunes. Favoriser le lien entre les différents élèves de la classe accroît leur motivation à venir en cours et à progresser. De même, le fait de privilégier des moments où des élèves de différents âges, se côtoient permet aux élèves de prendre conscience qu'en musique la question de l'âge est relative et que les plus jeunes peuvent aussi aider les adultes. La musique peut alors être considérée comme un outil pour une construction sociale plus juste, à l'écoute de chacun dans le respect des différences. Cet échange intergénérationnel doit être privilégié également dans les pratiques de musique de chambre pluri-instrumentales, comme c'est le cas dans la majorité des orchestres amateurs.

- Supports pédagogiques et évaluations

Pour assurer l'adaptation à l'élève, le professeur doit questionner les supports qu'il utilise. Qu'il utilise des méthodes « traditionnelles » ou innovantes, des morceaux pédagogiques, ou bien encore qu'il n'utilise aucun support écrit, le professeur doit choisir ses outils pédagogiques en fonction de l'élève à qui il s'adresse. En ce qui concerne ma spécialité, bien que l'offre se soit multipliée ces dernières années, nous ne possédons pas un choix infini de méthodes en fonction des niveaux, et chaque méthode, bien qu'ayant ses qualités propres, possède également des failles et des faiblesses, voire des manques.

Ma réponse pour pallier ce problème posé par le choix des outils pédagogiques est la constitution de fiches-méthodes (*cf. Annexe : exemples de fiches-méthodes*) centrées sur un point particulier de l'apprentissage et adaptables à différents niveaux. En effet, on retrouve souvent chez des élèves de niveaux très différents des incompréhensions ou des difficultés similaires. Le principe est non pas de proposer une partition figée qui serait trop dure pour certains et trop facile pour d'autres, ni d'imposer une improvisation qui pourrait bloquer l'élève, mais de laisser plus de place à l'imaginaire des élèves, les confronter à d'autres supports non musicaux, à savoir des textes, des images, des idées,... Le rapport aux mots en particulier peut permettre de briser le manque de signification qu'éprouvent certains élèves face à la musique. Le rapport à la théâtralité est proche et la fiche-méthode rend l'élève acteur de son apprentissage. Cet outil permet alors à l'élève de prendre conscience que jouer de la musique c'est aussi se mettre en scène. Aujourd'hui, je pense qu'une bonne méthode n'est rien en elle-même. Elle ne devient un outil qu'au contact de l'élève et du professeur et dépend beaucoup de la façon dont les deux vont se l'approprier.

Bien évidemment, la lecture d'une partition n'est alors pas, ou peu, évoquée. Mon projet, à ce niveau, est d'arriver à terme à baser toute l'approche technique (technique au sens large incluant donc une certaine part de musicalité) sur ce genre de fiches-méthodes, plus ou moins enrichies de méthodes plus traditionnelles, et d'axer le travail de lecture et d'interprétation de morceaux écrits sur des œuvres du répertoire (y compris pédagogiques). Il est alors facile d'adapter ces pièces en fonction du niveau de chaque élève et de les choisir en relation avec le ou les points techniques étudiés. Je conçois une interaction à double sens entre les fiches-méthodes et le morceau. L'interprétation du morceau s'enrichit des apports techniques de la méthode et, inversement, la méthode peut s'adapter au morceau étudié puisqu'elle ne propose que de façon facultative des mélodies fixées.

Pour répondre à la somme de points à aborder, je souhaiterais, au fur et à mesure de mes expériences, enrichir progressivement mon stock de fiches pour pouvoir répondre le plus souvent possible aux besoins des élèves. Je ne conçois pas ces fiches comme des outils finis. Il conviendra de les faire évoluer au fil du temps, en fonction des élèves, de mon approche de la trompette, des exigences de l'établissement dans lequel je me trouverai, et des objectifs fixés pour les différentes étapes de l'apprentissage.

Un moyen important pour adapter sa pédagogie en fonction des élèves me semble être l'évaluation, que ce soit des outils proposés ou directement des élèves. En ce qui concerne l'évaluation des élèves, le pédagogue doit pouvoir, à chaque étape de l'apprentissage, s'interroger sur l'acquisition des différentes compétences. L'évaluation doit être régulièrement verbalisée pour que l'élève sache se situer par rapport aux objectifs fixés. Dans le cas d'un enfant, un rapport régulier aux parents peut être intéressant, à la fois pour les impliquer dans le processus d'apprentissage et pour éviter d'éventuelles incompréhensions face à un résultat d'examen qui peut apparaître parfois brusque. L'usage d'un carnet de liaison, qui peut également servir à fixer les objectifs et le travail de l'élève d'une séance à l'autre, me semble être un bon outil. La question des évaluations de fin d'année ou de fin de cycle est à considérer en rapport avec les choix de toute une équipe pédagogique inscrits dans le projet pédagogique de l'établissement. Selon moi, en plus des évaluations normatives de fin de cycle qui permettent de juger de l'acquisition de compétences définies préalablement, des évaluations formatives « institutionnelles » régulières, au moins tous les ans, peuvent être envisagées, particulièrement sous forme de mise en situation de l'élève. Toutefois, le rapport

de l'élève à la scène et au public ne doit pas être constamment relatif à une évaluation pour qu'il puisse appréhender ces situations de façon plus sereine.

Bien que le cours d'instrument soit un moment clé de son apprentissage, l'élève qui intègre une école de musique va pouvoir suivre d'autres cours dispensés par des professeurs différents (formation musicale, pratique collective,...). Or, il apparaît souvent que les élèves, surtout les plus jeunes, ne savent pas faire le lien entre ces différents savoirs qui pourtant s'articulent tous autour du fondement de leur formation : la musique.

b. L'articulation des différents savoirs

Pour que l'élève ait pleinement conscience de l'objectif fondamental de sa formation, à savoir « faire de la musique », il faut que toutes les activités auxquelles il assiste soient orientées dans cette même direction.

Que ce soit pour les cours de formation musicale ou pour les cours de pratiques collectives, je pense que le professeur d'instrument a un rôle à jouer. Il ne serait pas opportun de remplacer le professeur de formation musicale ou de pratiques collectives mais il s'agirait plus d'apporter un complément en lien avec la spécificité de chaque instrument. Sur tout ou partie des cours, les élèves peuvent être regroupés par famille d'instruments (cuivres, bois, cordes, claviers,...) et les professeurs d'instruments concernés, aidés du professeur de formation musicale et de pratiques collectives, peuvent alors intervenir pour adapter l'enseignement à l'instrument de l'élève. Toutefois, ces choix doivent être intégrés au projet d'établissement qui fera loi pour ce genre d'aménagement de l'enseignement. Mon parcours personnel en formation musicale m'a sensibilisé à ces questions et j'aimerais beaucoup pouvoir participer à ce genre d'échanges et de confrontations de savoirs toujours très enrichissants pour les élèves comme pour les enseignants.

Les supports type « fiche-méthode » dont je parlais plus haut ainsi que le système d'évaluation que je décrivais me semblent pouvoir être adaptés aux différents enseignements reçus par l'élève. En effet, une fiche-méthode sur un point technique précis pourra trouver un autre écho dans les cours de formation musicale ou de pratiques collectives. De même, l'évaluation des élèves doit tenir compte de toutes les compétences qu'ils doivent obtenir,

aussi bien au niveau instrumental, théorique que musical. C'est pourquoi les modalités d'évaluation doivent faire l'objet d'une entente particulière entre les différents acteurs de l'enseignement de l'élève.

Si le rapprochement d'élèves des mêmes familles instrumentales pour les disciplines collectives et théoriques peut être intéressant, il faut tout de même rester vigilant quant à une dérive de ce système qui pourrait impliquer que les élèves côtoient toujours les mêmes personnes et ne profitent pas de la diversité offerte par l'école de musique. Je pense donc que le professeur d'instrument doit régulièrement rester en contact avec les enseignants d'autres spécialités plus « éloignées » pour monter des projets communs.

c. La classe de trompette en relation avec les autres classes

En effet, le rôle de l'enseignant est également d'ouvrir l'esprit de ses élèves en leur proposant des rencontres et des découvertes différentes et enrichissantes. Il peut tout à fait s'agir d'échanges avec d'autres classes d'instruments. Les trompettistes, surtout les plus jeunes, ne côtoient que très rarement des instrumentistes à cordes. Leur rencontre pourrait très certainement enrichir les différents protagonistes et éviter d'enfermer chaque instrument dans un carcan de préjugés souvent dépassés. Il pourrait être intéressant, par exemple, de manière très ponctuelle, que les professeurs échangent leurs classes. Si un professeur de piano donnait cours à des trompettistes, son discours serait nécessairement différent de celui d'un professeur de trompette, et serait de ce fait enrichissant pour les élèves.

Mais les échanges interclasses peuvent être encore plus riches si l'on s'adresse à des classes non musicales comme la danse ou l'art dramatique si tant est que l'école de musique en possède. Je suis de plus en plus sensible aux interactions qui existent entre le théâtre, la danse et la musique. Les trompettistes sont parmi les musiciens ceux qui extériorisent le moins le mouvement musical. Faire prendre conscience aux élèves que la musique est avant tout un mouvement et que jouer devant du public c'est aussi se mettre en scène me paraît capital, le but étant que les élèves dépassent leurs barrières corporelles pour s'en libérer progressivement. Il peut être utile de mettre en scène, de théâtraliser certaines pièces musicales s'y prêtant. Les instrumentistes, pour avoir « trop » travaillé le message auditif de leurs productions, oublient souvent que les informations visuelles, tant au niveau du

mouvement que de la prestance sur scène, et vocales, si l'instrumentiste doit prendre la parole pour présenter son œuvre par exemple, influent énormément sur la façon dont le public peut recevoir une prestation. Chaque élève, selon ses propres difficultés et ses propres barrières, peut être confronté, grâce aux propositions de son professeur, à la prise en compte de la globalité d'une prestation artistique.

Je viens de décrire brièvement quelques points qui me semblent essentiels dans l'organisation d'une formation musicale qui m'apparaît cohérente et adaptée aux demandes du public. Seulement, le rôle de professeur en école de musique ne s'arrête pas à l'apprentissage de l'instrument, quand bien même il serait le plus global possible. L'enseignant en musique a une mission de service public et doit par conséquent diriger son action vers d'autres compétences que la seule capacité à donner des cours dans l'école de musique.

III- Les « autres » rôles de l'enseignant en musique

Le temps de face à face que l'enseignant consacre aux élèves ne représente qu'une partie de sa mission. Un constat simple permet de comprendre l'une des autres missions primordiales de l'enseignant en musique : seulement une infime minorité d'enfants (moins de 3%) est un jour inscrite dans une école de musique. Il semble bien que l'enseignant ait une part de responsabilité devant ce faible accès de la population à l'enseignement de la musique. Je pense en tout cas que l'action du professeur de musique doit être orientée pour assurer un plus grand accès de tous à la formation musicale au sens large, ceci n'impliquant pas nécessairement une présence de tous au sein de l'école de musique.

a. Rendre accessible l'enseignement musical au plus grand nombre

Je pense que l'école de musique doit être détachée de l'idée que s'en font malheureusement trop de personnes. Les familles issues de milieux moins favorisés ont souvent tendance à croire que la musique, en tout cas telle qu'elle est proposée dans l'école de musique, est une activité pour les riches ou les personnes de rang social plus élevé. Le professeur, dans son attitude et son ouverture, doit s'efforcer de démontrer le contraire. Il me paraît intéressant par exemple de désenclaver l'école de musique qui est souvent en centre

ville. Aller donner des cours dans des annexes dans des quartiers périphériques me semble être une première démarche importante.

Il faut également que les enfants soient, dès leur plus jeune âge, confrontés à la musique et à son enseignement. Pour cela, la création d'orchestres à l'école apparaît une solution très intéressante. Dans ces situations, il faut bien évidemment réorienter sa pédagogie et proposer des méthodes qui favoriseront la motivation des enfants. Le travail par l'oral, en écartant la partition, voire en l'oubliant complètement, peut être un choix justifié. Le but n'est pas de former de futurs grands trompettistes mais bien de faire naître chez les enfants une envie de musique. Les enfants qui le souhaitent peuvent ensuite intégrer un parcours plus « traditionnel » en école de musique pour approfondir leurs connaissances et leurs compétences, c'est pourquoi, quel que soit le mode d'enseignement choisi, il ne doit pas rendre impossible une future entrée en école de musique.

b. Etre attentif au corps

Mon parcours particulier en faculté de médecine m'a rendu conscient du corps en tant que matière vivante. La pratique musicale peut parfois sembler en contradiction avec un certain bien-être corporel (positions non physiologiques, tendinites, fatigue de lèvres,...). Je souhaite approfondir mes connaissances en médecine des arts en faisant un stage diplômant dans ce domaine. Qu'une école de musique puisse avoir un référent « musique et corps » en son sein est certainement très positif. Le but est à terme de pouvoir proposer à tous les élèves et tous les professeurs de l'établissement dans lequel j'enseignerai des séances de sensibilisation aux problèmes liés au corps dans la pratique instrumentale. Nous devons, tout autant que les sportifs, faire attention à notre principal outil de travail : notre corps, instrument fragile dont certaines blessures peuvent être irréversibles. De plus, ce genre de travail doit aider l'élève à ne pas considérer son corps comme un facteur limitant mais au contraire un potentialisateur des émotions qu'il veut communiquer par sa musique. Plutôt que de considérer que c'est l'instrument qui fait le son, l'élève devrait voir son instrument comme le prolongement de son corps, seul véritable « instrument de sa propre musique ».

c. Soutenir les pratiques amateurs d'un territoire

L'école de musique doit être en contact avec les autres structures culturelles de son territoire. En effet, des échanges réguliers permettent de rationaliser et d'optimiser l'offre culturelle. En ce sens, l'école de musique et les professeurs qui y travaillent peuvent être en contact avec les ensembles de pratiques amateurs. Dans mon cas, je trouverai très intéressant de pouvoir aider un orchestre d'harmonie, ou symphonique, en organisant des répétitions de pupitre ou des séances de travail technique destinées aux trompettistes ou à d'autres instrumentistes. Un tel échange peut permettre aux élèves qui le souhaitent d'intégrer plus facilement l'orchestre. Un projet d'école de musique autour des cuivres ou de la trompette prendra une tout autre envergure si l'orchestre d'harmonie du territoire y est associé et propose en collaboration une offre de concerts adaptée. Pour accroître mes compétences dans le domaine de la direction d'ensembles instrumentaux, que ce soit dans le cadre des pratiques amateurs ou avec des élèves, je compte suivre des formations de direction.

d. S'investir dans la vie de l'établissement

Depuis l'âge de 10 ans, j'ai toujours fait partie d'orchestres, harmonies ou symphoniques, associatifs. Très jeune, j'ai participé de manière active à la vie de ces associations. En effet, je ne conçois pas que l'on puisse vivre au sein d'un regroupement de personnes sans participer à sa vie commune et donner son avis sur les grandes décisions à prendre. Je considère que l'école de musique fonctionne un peu de la même manière. Je pense qu'il est important que les professeurs qui le souhaitent puissent participer aux différentes instances décisionnaires (conseils pédagogique et d'établissement). Ces lieux de débat sont très riches pour faire avancer les idées et les projets. Je ne conçois pas qu'un professeur puisse adopter pleinement un projet décidé en conseil pédagogique s'il ne s'est pas, au moins, tenu informé des réflexions qui ont amené à son élaboration.

Sur un point de vue plus pédagogique, la confrontation des différentes expériences de chacun des professeurs peut enrichir la pédagogie des autres. Un professeur de violon pourra tout à fait trouver une piste de réponse à un problème rencontré en cours de trompette. C'est pour cela que je pense qu'il faut favoriser les rencontres entre les professeurs pour qu'ils

puissent discuter ensemble, s'ils le souhaitent, d'éventuelles difficultés dans leur classe et, plus largement, dans l'établissement.

e. Etre artiste et pédagogue

Ce rapprochement entre professeurs de différentes disciplines peut être favorisé par l'organisation d'une saison culturelle animée par les professeurs d'un territoire. En effet, il ne faut pas oublier que pour être bon pédagogue de son instrument, le professeur doit avant tout être un bon instrumentiste. Il doit savoir garder une pratique soutenue de son instrument. Sa mission de service public inclut le fait de participer à la vie musicale de son territoire. En tant que professeur, je souhaite pouvoir proposer des concerts, que ce soit avec des collègues ou dans d'autres formations, mais également des spectacles plus éclectiques faisant intervenir d'autres arts. J'aimerais beaucoup pouvoir participer à ce genre de projets en essayant de briser les frontières entre les arts. Il est primordial que les élèves dont j'aurai la charge puissent me voir dans les mêmes situations que celles que je leur proposerai, cela rendra mon discours pédagogique plus concret et donnera plus de poids à mes propos. Il est important aussi que les professeurs développent des concerts éducatifs à l'attention des plus jeunes et des personnes qui n'ont pas forcément tendance à venir aux concerts de l'école de musique.

Je compte également garder une pratique de la trompette dans des structures amateurs, comme je l'ai d'ailleurs toujours fait. La musique est avant tout une passion pour moi et je ne souhaite pas qu'elle ne soit qu'un métier. Le bénévolat et l'investissement dans des associations musicales est un moteur pour ma vie de musicien et de pédagogue.

CONCLUSION

Loin d'enseigner seulement à des élèves à jouer de leur instrument, le professeur de musique en structure spécialisée a une mission très globale de service public, aussi bien pédagogique et artistique que sociale. Je pense que la dimension de la musique comme ouverture aux autres est essentielle à prendre en compte. Les propositions pédagogiques faites aux élèves doivent aller dans ce sens et le choix de favoriser des cours collectifs est un excellent moyen pour favoriser cet apprentissage.

Toutefois, il n'existe pas une seule bonne pédagogie et il revient avant tout au pédagogue de s'adapter à chacun de ses élèves afin de favoriser la motivation de tous. Je pense que la pratique collective de la musique est à placer au centre de l'apprentissage de la musique, seul réel moyen d'intéresser et de sensibiliser les élèves en plus grand nombre à la musique. Le cours de trompette et de formation musicale doivent permettre à l'élève de tirer le meilleur profit des pratiques collectives.

Comme je le disais en introduction, ce document n'est qu'une étape dans la longue évolution de mon projet pédagogique et ne constitue en aucun cas un texte définitif. Il évoluera tout au long de ma carrière grâce à l'expérience, à une connaissance théorique plus précise de la pédagogie et aux formations que je pourrai suivre dans différents domaines.

ANNEXES

OBJECTIFS PAR CYCLES

REPERTORIE PAR CYCLES

EXEMPLES DE FICHES-METHODES

OBJECTIFS PAR CYCLES

D'après le document relatif aux compétences souhaitées à la fin des trois cycles de l'enseignement spécialisé Musique édité par l'Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique (IPMC), nous pouvons synthétiser les objectifs des différents cycles pour un élève trompettiste comme suit :

Premier cycle :

- décrire des pièces musicales en reconnaissant leur forme et leur genre, savoir comparer deux pièces différentes
- exprimer des préférences musicales
- connaître les différents éléments constitutifs du répertoire de la trompette (durées, rythmes, hauteurs, détaché, articulations, intensité, intervalles, modes de jeux, fonctions tonales, timbre) et être capable de les nommer et de les lire
- faire preuve d'une bonne position instrumentale
- montrer une bonne coordination des gestes instrumentaux
- être capable d'évaluer sa propre production instrumentale
- être capable d'élaborer une méthode de travail en vue d'améliorer la qualité d'une prestation
- jouer des œuvres variées du répertoire, pour trompette seule ou accompagnée
- pratiquer la musique en groupe (orchestres, ensembles de trompettes, musique de chambre)
- participer à des prestations publiques (seul ou en groupe)
- mémoriser et reproduire une phrase simple
- jouer de mémoire un morceau
- savoir improviser des courtes séquences, en particulier par le jeu en groupe
- expliquer sommairement les différentes parties constitutives de la trompette ainsi que les principes élémentaires de son fonctionnement
- être capable de lire, avec l'aide du professeur, des écritures contemporaines
- être capable de noter ses propres inventions
- écrire une mélodie sue par cœur

Deuxième cycle :

- décrire précisément la structure d'une pièce musicale, savoir comparer deux pièces musicales très proches
- expliquer ses préférences musicales
- connaître les éléments présents dans des répertoires plus complexes
- être capable de déchiffrer à vue un texte simple
- proposer l'étude d'œuvres de son choix
- proposer des choix d'interprétation
- être autonome pour monter une œuvre simple
- savoir accorder son instrument
- participer à un groupe de musique sans intervention d'un professeur
- prendre en charge la réalisation d'une partie de concert
- mémoriser, en les notant, les éléments d'une séquence monodique ou harmonique
- savoir improviser et composer en observant des règles données
- utiliser des acquisitions théoriques pour la compréhension et l'interprétation d'une œuvre (intervalles, tonalités, accords, cadences, transposition, carrures, formes, intensités, modes de jeux,...)
- connaître l'histoire de la facture de la trompette et la mettre en rapport avec la facture actuelle
- associer audition et texte écrit (la lecture devient une perception auditive)
- se repérer dans un conducteur d'orchestre
- savoir noter une mélodie avec sa structure harmonique
- savoir transposer ou transcrire

Troisième cycle :

- percevoir les bases communes à différents systèmes de pensée musicale
- avoir une pensée analytique par la seule perception d'une œuvre
- être autonome et critique face à de nouveaux éléments du répertoire
- être à l'aise dans des répertoires très variés et étudier de façon approfondie différents styles
- s'exprimer avec aisance en public
- constituer un groupe de musique de chambre
- encadrer dans une pratique collective de plus jeunes élèves (1^{er} et 2^{ème} cycles)
- composer le programme d'un concert ou d'un spectacle, travailler avec d'autres arts (art dramatique, danse,...) et maîtriser les techniques simples d'enregistrements sonores et audiovisuels
- mémoriser, en les notant, les principaux éléments d'un texte musical
- savoir composer une cadence de concerto classique
- proposer un texte musical personnel en concert (arrangement, composition, transcription,...)
- s'initier à la recherche sur des sujets théoriques précis (historiques, organologiques,...) et pouvoir transmettre ces notions
- déchiffrer à vue un texte complexe en en gardant l'essentiel, c'est-à-dire en le simplifiant
- maîtriser différents systèmes d'écriture

REPERTOIRE PAR CYCLES

Les listes suivantes ne sont bien évidemment pas exhaustives. Je les compléterai avec le temps et l'expérience. Le but est de toujours choisir un morceau en fonction de l'élève à qui il s'adresse et des objectifs visés.

Premier cycle :

• Air du troubadour	A. Carlin	Lafitan
• La tête à l'envers	Y. Galin	I.M.D.
• La boîte à musique	J.J. Flament	Lafitan
• Chant pour Axel	A. Guigou	Lafitan
• Leningrad	A. Carlin	Lafitan
• Trompentina	P. Rougeron	Zurfluh
• Arthur	J. Naulais	Fertile Plaine
• Plain-chant	M. Méreaux	Lafitan
• Drôle d'histoire	A. Parent	R. Martin
• Le petit rebelle	Y. Galin	I.M.D.
• L'étrange napolitaine	J. Naulais	R. Martin
• P'tit Jûles	J. Naulais	R. Martin
• En survolant le Tibet	A. Telman	Harmony
• Le désespoir du mousquetaire	C.H. Joubert	R. Martin
• Ballade de la glorieuse de gloire	C.H. Joubert	R. Martin
• Teuf-Teuf	T. Muller	R. Martin
• La Place Rouge	J. Naulais	Lafitan
• Tango	A. Carlin	Lafitan
• La citadelle de marbre	P. Proust	Fertile Plaine
• Dans l'ouest	A. Carlin	Lafitan
• Double facette	A. Telman	R. Martin
• Fanfare du corsaire	P. Oprandi	Lafitan
• Histoire de gladiateur	A. Telman	Petit Page
• Une histoire de tabatière	P. Proust	Combre
• Mélodie hispanique	A. Telman	R. Martin

Deuxième cycle :

• Ballade	P. Proust	Billaudot
• Marche de Raphaël le chat	F. Aubin	R. Martin
• Désordre	A. Parent	R. Martin
• La truite	C.H. Joubert	Lafitan
• Au travers du rêve	A. Telman	R. Martin
• Promenade lyonnaise	J. Naulais	R. Martin
• Chanson russe	P. Oprandi	Lafitan
• Regard doré	J. Naulais	Combre
• Déclaration for trumpet	St. Bulla	Curnow/de Haske
• Comme au temps d'Haëndel	B. Camporelli	R. Martin
• Gaelic Suite	B. Fitzgerald	Presser
• Trois pas de danse	R. Berthelot	R. Martin
• Danse en forme de rondeau	F. Gabel	Tuttiscore
• Polymécanos	T. Muller	R. Martin
• Gin Fizz	P. Proust	R. Martin
• Détresse d'un clown	A. Telman	R. Martin
• Le triomphe de Thétis	C.H. Joubert	R. Martin
• Tout à cinq temps	E. Baudrier	Leduc
• A la belle époque	J. Naulais	R. Martin
• Concertino	K.H. Jager	Billaudot
• Concert-étude op.49	A. Goedicke	BIM
• Concoctions	J. Cheetam	Presser
• Kiosque	P. Proust	Combre
• Pièce de concours	G. Balay	Leduc
• Contrapunctus	A. Telman	R. Martin
• Parmi les ténèbres	A. Telman	R. Martin
• Orientale	J. Ed. Barat	Leduc

Troisième cycle :

Trompette

- | | | |
|--------------------------|--------------|-------------------|
| • Erstes Konzertstück | V. Brandt | Frankfurter Mainz |
| • Concerto | A. Arutunian | Sikorski |
| • Caprice | E. Bozza | Leduc |
| • Trompetunia | R. Boutry | Leduc |
| • Concertino | G. Delerue | Leduc |
| • Concerto en Mib Majeur | J. Haydn | Boosey Hawkes |
| • Concerto en Mib Majeur | J.N. Hummel | Boosey Hawkes |
| • Concerto en Mib Majeur | J.K.J Neruda | BIM |
| • Légende | G. Enesco | Enoch |
| • Sonatine | J. Françaix | Eschig |
| • Sonate | P. Hindemith | Schott |
| • Intrada | A. Honneger | Salabert |
| • Aria et toccata | R. Niverd | Leduc |

Ecriture contemporaine

- | | | |
|----------------------------|----------------|--------------|
| • Solus | S. Friedman | BIM |
| • 12 Signals | W. Heider | Peters |
| • Parable for solo trumpet | V. Persichetti | Presser |
| • Variations mouvements | R. Henderson | WIM |
| • Ipoméa | Cl. Pichaureau | Rideau Rouge |
| • Cascades | A. Vizzutti | BIM |

Cornet

- | | | |
|---------------------------|---------------|-------------------|
| • Cantabile et scherzetto | P. Gaubert | Leduc |
| • Sonatine | J.M. Defaye | Leduc |
| • Fantaisie Caprice | G. Pares | Billaudot |
| • Canicule | J. Naulais | R. Martin |
| • Rustiques | E. Bozza | Leduc |
| • Zweites Konzertstück | V. Brandt | Frankfurter Mainz |
| • Andante et scherzo | H. Busser | Leduc |
| • Fanfare de printemps | E.M. Barraine | Eschig |

EXEMPLES DE FICHES-METHODES

- *Le détaché* : fiche pour l'acquisition du soutien du détaché par l'air et pour le travail des différents modes de détaché (voir p.29)
- *Caractères* : fiche articulée sur l'interprétation d'une phrase musicale et d'une phrase verbale dans différents caractères (voir p.31)
- *Tukôtoikaty ?* : fiche centrée sur la découverte et la maîtrise du détaché binaire (voir p.32)

LE DETACHE

En chanT anT...

AAAAAAAAAAAA

TAAAAAAAAAAAA

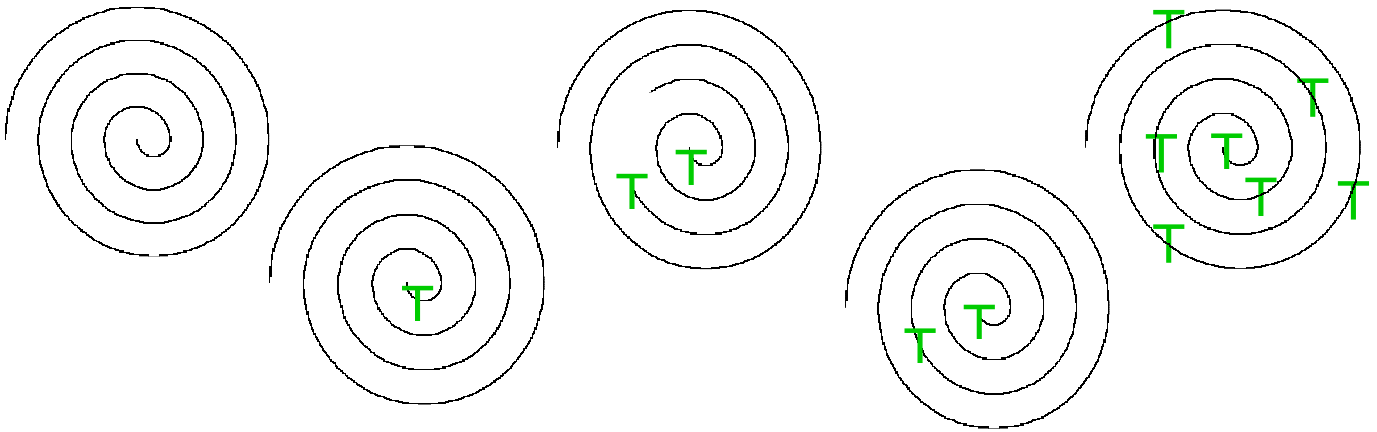
TAAAAAA

TAAAAAA

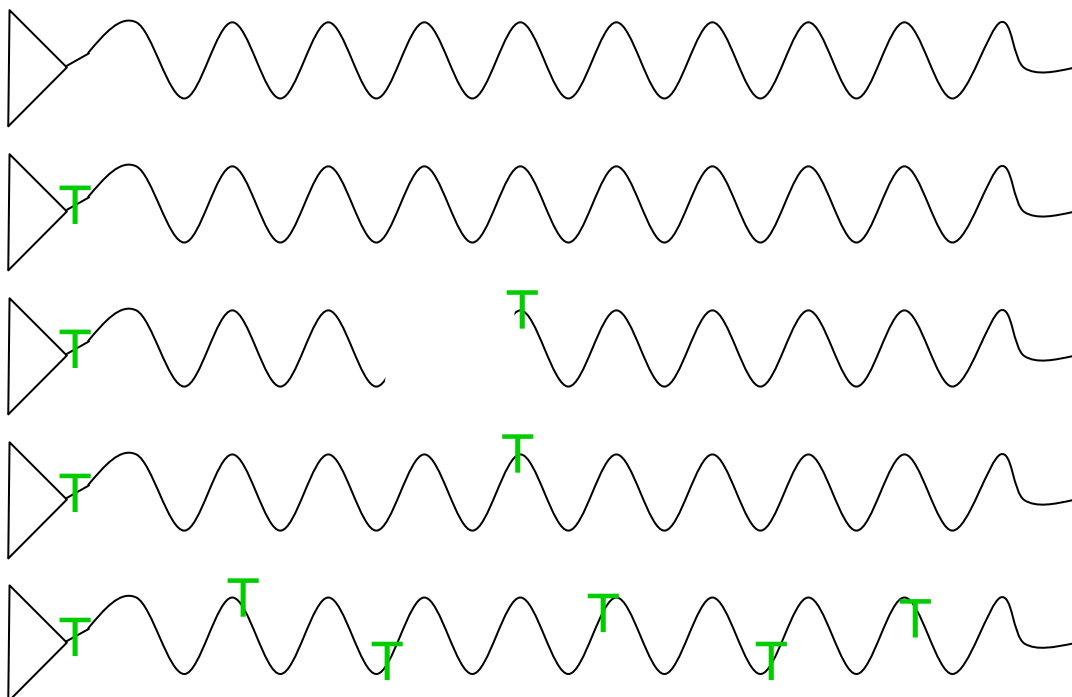
TAAAAAA TAAAAAA

TAAAAA TAAAAA TAAAAA TAAAAA TAAAAA TAAAAA

En soufflanT...



Avec T on embouchure ou T on insTrumenT...



CARACTERE(S)

Choisis **deux phrases** que tu auras inventées : une phrase « **classique** » et une phrase **musicale**...

Consigne : il faut que ces deux phrases ne veuillent rien dire de particulier...

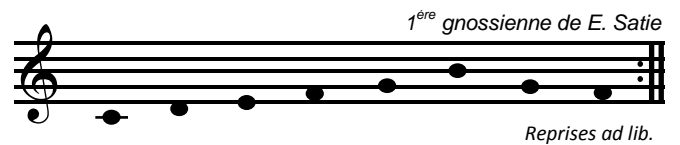
Tu peux aussi te servir des **exemples** suivants :

La mer est pleine d'eau...

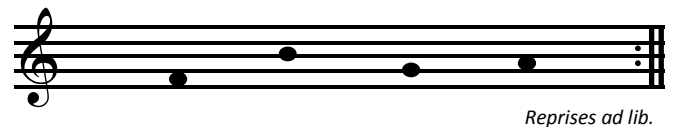
ou

Moi, j'abats des noix à coups de fusil.

(Erik Satie)



ou



Maintenant, essaie de **dire ces phrases**

(avec ta voix pour la phrase « classique » et avec ton instrument pour la phrase musicale)

en t'inspirant de **ce que t'évoquent les encadrés** suivants :

