

Stage de vielle à roue

Niveau débutants/intermédiaires

26-30 juillet 2026

Dordogne

Manuel

Prise en main



Animé par
Guillaume Chastanet

Contact:

www.guillaumechastanet.fr
email : chastanetg@yahoo.fr

Tel : 06 83 54 64 07

Déroulement du stage

Principes du stage

Ce stage est orienté vers les jeunes pratiquants de la vielle à roue. Il s'est nourri de l'enseignement de Pascal Lefeuvre, car j'ai été de son école pendant de nombreuses années, et des nombreux stages que j'ai suivis avec d'autres grands noms de la vielle à roue. J'y inclus ma propre sensibilité et pédagogie.

La vielle à roue étant un instrument mélodique et rythmique, ces deux composantes sont abordées séparément puis ensemble. La roue n'ayant ni début, ni fin, la vielle est aussi un instrument de transe, de cycles, de répétitions, nous tournons donc longuement les rythmes et les morceaux, pour les apprendre et les intégrer.

L'apprentissage sera principalement oral. Un recueil contenant les partitions (mélodie et rythme) est fourni comme support. Le présent manuel se veut à la fois un kit de prise en main de la vielle à roue et de ses caractéristiques ainsi qu'un aide-mémoire pour l'après stage (pas d'effacement si certaines parties paraissent obscures en première lecture, nous voyons la plupart des éléments durant le stage, et je reste à disposition après). L'apprentissage se fait durant des temps collectifs et individuels. Les mélodies sont accompagnées d'une rythmique spécifique. L'écoute et la répétition sont au cœur de la pédagogie.

Initiation – prise en main

Pour celles et ceux qui n'ont jamais pratiqué l'instrument, une vielle est mise à votre disposition pour la durée du stage, dans la limite des disponibilités. Une prise en main est nécessaire la veille au soir, avant le début du stage. Je vous recommande donc d'arriver dès le samedi 25 juillet. Je ferai une présentation de l'instrument, son principe de fonctionnement, le vocabulaire associé et les premiers éléments de jeu qui seront nécessaires dès le lendemain pour la partie collective.

Ces vielles proviennent du luthier Christophe Villeveygoux (Albus Draco et Perigurdy).

Outils pédagogiques

Rythme : les coups de poignée sur la manivelle sont à la base de la rythmique à la vielle. Une feuille conçue pour l'écriture rythmique des coups de poignée sert à noter les exercices pratiqués et les rythmes spécifiques aux danses.

Clavier : des exercices d'exploration du clavier sont proposés afin de se délier les doigts, d'appréhender certains modes et gammes (voir la partie « tonalités et modes ») et de pratiquer certaines figures retrouvées dans de nombreuses mélodies. Des éléments de dissociation main droite / main gauche sont également abordés.

Mélodie : Les morceaux sont issus d'un répertoire majoritairement des musiques traditionnelles. La transmission orale étant essentielle, il n'est pas nécessaire de savoir lire le solfège qui est un outil de mémoire.

Les morceaux qui sont abordés peuvent être enregistrés afin d'en garder une trace pour les retravailler après le stage. L'objectif de ce stage est de donner des éléments à explorer ensuite chez soi. Sur 5 jours, d'une part tout ne peut pas être abordé et, d'autre part, tout ne peut pas être assimilé. La prise de note, l'enregistrement, les partitions sont donc des outils importants pour la suite. Je resterai également à disposition ensuite pour répondre aux éventuelles questions.

Déroulement pratique

Les temps collectifs constituent l'élément essentiel de ce stage. Durant ces temps d'une demi-journée, le premier tiers du temps est consacré à la pratique d'exercices rythmiques, l'apprentissage des mélodies et l'assemblage des deux. Cela constitue les trois temps forts de ce premier tiers. Le deuxième tiers de la demi-journée consiste en un **temps de pratique individuelle** durant lequel les morceaux en cours d'apprentissage sont travaillés au rythme de chacun.e. Durant ces moments seuls face à la vielle, je passe répondre aux questions spécifiques, décortiquer des doigtés ou des coups de poignée... Nous nous retrouvons ensuite tous ensemble pour jouer et clôturer la demi-journée.

Plus précisément, nous allons **des bourdons au plein jeu**. Après la séance d'accordage, cotonnage, bourdonnage, nous mettons en place des **rythmes**, en partant d'un squelette que nous enrichissons progressivement et notons ensuite sur les feuilles de rythmes. L'objectif premier est d'acquérir le bon geste du coup de poignée. Cette gestuelle permet de répondre au second objectif d'acquisition d'un langage rythmique commun, à la base des danses traditionnelles notamment. L'apprentissage des cellules rythmiques qui guident et/ou soutiennent les mélodies, les danseurs, est essentiel et passe par la maîtrise de la main droite sur la manivelle. C'est une des principales difficultés de l'instrument et nous devons y consacrer du temps et donner les clés pour acquérir ce langage.

Ces rythmes amènent des **mélodies**. Nous travaillons celles-ci au clavier seul, main gauche donc. Le premier objectif est d'arriver à jouer une mélodie. Le second d'y apporter une expression, une interprétation. Cela passe par la connaissance du clavier (jouer, jouer, jouer...), sa sensibilité, celle des doigts, la justesse, la souplesse, les doigtés, les ornements... le « toucher » en général. Nous apprenons d'oreille, lentement, longuement, en répétant, consolidant, discutant, échangeant, explicitant... avant d'accélérer progressivement au tempo de la danse.

Et enfin, le **plein jeu**, la mélodie et le rythme ensemble. C'est la seconde principale difficulté de l'instrument, la dissociation entre les deux mains qui ne font pas la même chose. Cela demande du temps, de la pratique, de la concentration et la maîtrise de la gestuelle de chacune des deux mains. Le travail d'une vie, esquissé durant ce stage.

Chaque morceau est joué au moins deux fois afin de tenir compte des remarques, questions, améliorations, mises en place... Le jeu peut être agrémenter d'ornements, de secondes voix, d'accords, de variations, de rythmes plus complexes et dissociés en fonction de l'avancée de chacun.e. Objectif : se faire plaisir.

Session individuelle. Durant ces 5 jours, je vous propose, pour celles et ceux qui le souhaitent, un temps en tête à tête de 30 minutes afin de répondre à vos questions particulières, vos difficultés, qu'elles soient en lien avec ce que nous apprenons durant le stage ou avec votre pratique en dehors. Le but est de faire le maximum pour débloquer s'il y a blocage et répondre à vos questions. Celles-ci peuvent alimenter a posteriori les temps collectifs. Pendant ce temps, chacun.e est libre de son temps (pratique en petits groupes, pratique seule, repos, balade...).

Atelier réglage de vielle. Le luthier Christophe Villeveygoux (Albus Draco et Perigurdy) est présent durant le stage pour jeter un œil aux petits bobos des autres vielles au besoin. De plus, il se propose d'animer un atelier pratique sur le réglage d'une vielle afin que chacun est ensuite les clés pour régler sa vielle en toute autonomie.

Soutiens et remerciements

Pascal Lefeuve pour l'apprentissage, l'élan initial et le réseau

Christophe Villeveygoux pour les documents fournis, le prêt des vielles et sa présence de luthier

Florence Waterlot pour toute la gestion de l'intendance

Rien n'aurait été possible sans eux, mille mercis !

La vielle à roue

La partie « prise en main, vocabulaire... » a été grandement inspirée par le manuel rédigé par Christophe Villeveygoux (Albus Draco, Perigurdy) pour la fédération des groupes folkloriques landais. Je l'en remercie. Les éléments de solfège présentés à la fin de ce manuel sont issus des questionnements que j'ai pu avoir durant mon apprentissage et constituent un partage et un aide-mémoire. De nombreux outils sont accessibles en ligne pour compléter l'apprentissage¹. Merci de garder les éléments de ce manuel à la discrétion des stagiaires, ne pas diffuser sans permission, svp.

Eléments d'histoire

La naissance de la vielle à roue reste floue, notamment par l'incongruité de remplacer un archet droit couramment utilisé par une roue et une manivelle. Dans « Les musiques à Bourdons »², Roland Hollinger propose une filiation avec les vièles à archet arabes à 3 cordes fortement présentes en Espagne où se mélangent les influences chrétiennes et musulmanes. L'ajout de la trompette et du chien semble plus clairement dater du XIV^{ème} siècle en s'inspirant des trompettes marines et de leur chevalet vibrant. Son utilisation a varié au cours des âges, passant d'une musique sacrée (**organistrum**) à une musique profane, puis une musique plus savante accompagnant le chant pour s'ancrer dans le paysage des musiques à danser des traditions populaires, traditionnelles. Dans sa symbolique, elle est principalement associée aux traditions dionysiaques (la fête, l'ivresse, la démesure, l'irrationnel).

Dans « les instruments de musique populaire et leurs anecdotes »³, Gabriel Yacoub écrit :

*« La vielle est une création européenne. On la connaît en France dès le moyen-âge. Sa première forme est à archet, on l'appelle **la rotha** ou **la rote**. Un peu plus tard, une roue remplacera l'archet. Les premières vielles à roue étaient parfois de très grande taille. Le jeu de l'**organistrum** nécessitait deux musiciens, un pour faire tourner la roue, un pour actionner les touches (figure ci-contre, bas-relief de Saint Jacques de Compostelle). La taille de l'instrument diminua peu à peu et on vit l'apparition de l'**armonia** et de la **symphonia** ou **chiffonie**.*

*La vielle à roue fut méprisée pendant toute la Renaissance et ne persista que dans les campagnes où elle s'imposa comme instrument de prédilection pour la danse dans de nombreuses régions. On l'appelait alors **Lyre des mendiants** ou **vielle paysanne**. Il fallut attendre le XVIII^{ème} siècle et la mode des 'bergeries' pour que l'instrument retrouve ses lettres de noblesse. Il rentre, ainsi que la musette, dans les salons de la haute société.*



*Au XVIII^{ème} siècle, l'engouement pour la vielle fut tel que les facteurs de cet instrument ne pouvaient honorer leurs commandes. Certains d'entre eux eurent l'idée d'utiliser des caisses de **luth** pour aller plus vite dans leur travail ; le plus connu, Charles Bâton, le faisait avec talent et ajoutait des têtes sculptées au chevillier. Ses instruments étaient très recherchés. C'est ainsi, qu'on assista à cette époque à la disparition d'un grand nombre de luths anciens. »*

La plus ancienne mention de l'**organistrum** date du X^{ème} siècle. On a aussi retrouvé cet instrument sculpté sur des chapiteaux d'églises à plusieurs endroits, notamment au nord de l'Espagne et en Normandie, datant du XII^{ème} ou XIII^{ème} siècle. Cet **organistrum** accompagnait les chants religieux. La précision d'une sculpture de Saint Jacques de Compostelle (figure ci-dessus) a permis de reconstituer l'instrument muni de trois cordes dont le corps rappelle la guitare.

¹ <https://berryvielle.home.blog/methodes-vielle/>

² Roland Hollinger, « Les musiques à bourdons, vielles à roue & cornemuses », Ed. Ressouvenances, 1982, 1999.

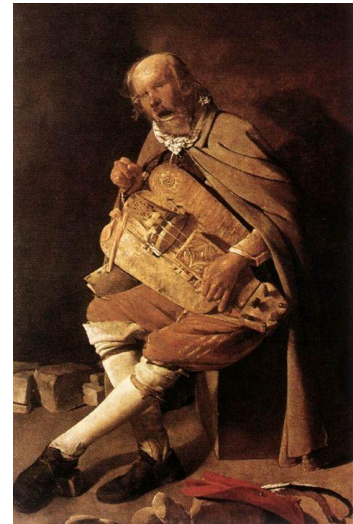
³ Gabriel Yacoub, « les instruments de musique populaire et leurs anecdotes », MA éditions 1986

Georges Prudent détaille⁴ : « Le XII^{ème} siècle va lui adjoindre un clavier pour devenir la chiffronnie (ou "symphonie" pour montrer son aspect polyphonique, figure ci-contre). Au XIII^{ème} siècle, l'instrument devient plus petit et maniable par une seule personne. Il s'appelle désormais "vièle" (nom commun à tous les instruments à cordes et à archet au Moyen âge). Les troubadours et jongleurs vont s'en servir pour soutenir les chants et les contes. Elle connaît un premier âge d'or puisque la noblesse s'en empare et qu'on en joue jusqu'à la cour de Henri III.



Mais les jongleurs porteurs de rêve sont remplacés par les livres popularisés par l'imprimerie. La vielle à roue délaissée par les grands de ce monde passe alors à l'autre extrémité de l'échelle sociale puisqu'on la retrouve surtout aux mains des mendiants, aveugles et autres petites gens. Et cela pendant une période de plus de trois cent ans ! On le voit très bien sur les tableaux du XVI^{ème} siècle chez Jérôme Bosch ou Bruegel l'Ancien par exemple ou de Georges de la Tour (figure ci-contre). La vielle est présente dans la Cour des Miracles, souvent aux côtés de la cornemuse. »

« Au XVII^{ème} siècle l'instrument est réhabilité chez les nobles de la Cour, où l'on assiste à un véritable engouement pour les scènes « pastorales ». Comme il n'est pas question pour eux d'utiliser les pauvres instruments des mendiants, les luthiers parisiens doivent se mettre à l'ouvrage et présenter de véritables œuvres d'art. Ils en profitent pour reconsidérer la vielle et la mettent au point de façon définitive, tant et si bien qu'à l'heure actuelle, il n'y a pas eu de véritable innovation dans la construction. Jusque-là, le corps des instruments était uniquement à fond plat. C'est de cette époque que date l'apparition du fond bombé et l'habitude de sculpter une tête au chevillier de la vielle. Ce second "âge d'or" a été particulièrement présent sous Louis XV, lui-même vielleux, très médiocre d'ailleurs paraît-il, de même que la reine. De nombreux compositeurs s'emploient à donner un répertoire à cet instrument, comme Bach, Vivaldi ou Mozart (période baroque). Et cette fois-ci les peintures la représentent portée par de belles dames (figure ci-contre).



La Révolution remisa la vielle en d'autres mains et en d'autres territoires. Le XIX^{ème} siècle la donne au peuple des campagnes. C'est d'ailleurs dans l'Allier, à Jenzat, que dès 1795 se crée un premier atelier de fabrication de l'instrument, qui ne prendra fin qu'en 1972. Au XX^{ème} siècle, la vielle est "attaquée" de toutes parts par d'autres instruments : le cornet à pistons et la clarinette d'abord, utilisés par les fanfares militaires, puis l'accordéon, facile à se procurer (et à accorder !). Après la deuxième guerre mondiale, la vielle disparaît quasiment des scènes publiques, et l'on est bien près de la remiser complètement. Seuls quelques ménestriers s'en servent encore et il faut vraiment chercher pour trouver un fabricant.

Les années 1970 voient renaître la musique traditionnelle et ses instruments, et placent la vielle au premier plan. Une très forte demande amène nombre de nouveaux luthiers tout d'abord à décortiquer les vielles anciennes pour les reproduire afin d'ensuite y apporter des innovations. Cette forte dynamique a permis d'impulser de nouvelles idées d'amélioration et d'utilisation de la vielle ; ses possibilités très complètes, mélodiques et rythmiques ont séduit nombre de formations bien éloignées de la musique traditionnelle, » notamment avec l'apport de l'électrification (comme celle-ci influença grandement l'évolution du blues en Amériques).

⁴ <https://www.journal-ipns.org/les-articles/les-articles/1217-petite-histoire-de-la-vielle-a-roue-mille-ans-qu-elle-tourne>

Description

La vielle est un instrument à cordes frottées avec un **archet** infini (la roue). La roue est mise en mouvement par une **manivelle** et le son est produit par des cordes qui frottent sur l'archet. Pas de mouvement, pas de frottement, pas de son.

Il y a deux types de cordes : les **bourdons** et les **chanterelles**. Les bourdons vont produire une note continue sur laquelle les chanterelles vont chanter une mélodie grâce à des **sautereaux** situés dans le clavier. Il y a deux types de bourdons : les bourdons graves ou médium (mouche) et la cigale (ou trompette) qui repose sur un chevalet mobile appelé « **chien** ». En donnant des accélérations de la rotation de la manivelle (coups de poignée), ce chevalet mobile va vibrer et produire une stridulation qui permet d'introduire un rythme complémentaire à la mélodie. A cela s'ajoutent parfois des cordes sympathiques posées au-dessus de la table d'harmonie et qui vont résonner et prolonger le son.

La vielle à roue possède donc une basse (bourdon), une mélodie (chanterelles) et une rythmique (chien), en faisant un instrument complet (mini orchestre, dans la lignée de son ancêtre l'organistrum).

Depuis les années 1970, les innovations ont permis de moduler le nombre de cordes et la longueur des claviers. Alors que les vielles classiques possèdent des claviers chromatiques sur deux octaves (soprano), des claviers plus longs à deux octaves et demie (alto) et trois octaves (ténor) apparaissent. L'ajout de capodastres sur les bourdons permet de diversifier les tonalités de jeu possibles.

Manipulation, position et interdits

Interdit 1 :

NE PAS TOUCHER LA ROUE !

Ne rien mettre dessus, surtout pas les doigts, ni projection. Le cache-roue est une protection essentielle quand vous ne jouez pas ou que vous jouez en extérieur dans des conditions incertaines (défilé par exemple). La roue est couverte de colophane et doit être la plus régulière possible. Les projections ou les doigts ont tendance à enlever une partie de la colophane, altérant la qualité d'accroche de la corde et donc le son.

Interdit 2 :

NE PAS LAISSER LA VIELLE DANS UN ENDROIT CHAUD ET/OU SEC/HUMIDE !

Par exemple dans le coffre d'une voiture garée au soleil, dans une cave ou un quelconque lieu avec une hygrométrie extrême (trop sec ou trop humide) ou changeante. De même évitez les extrêmes et les changements trop importants de température. Enfin, éviter de la laisser trop longtemps dans son étui pour ne pas accroître les dégradations possibles dues à l'humidité renfermée dans la housse/caisse. C'est un instrument en bois, celui-ci est sensible aux conditions extérieures qui peuvent modifier les réglages et la sonorité de l'instrument.

Manipulation et position :

Utilisez au maximum les deux mains pour prendre la vielle et en étant assis. Une fois posée sur vos genoux, sanglez-là en passant derrière votre dos.

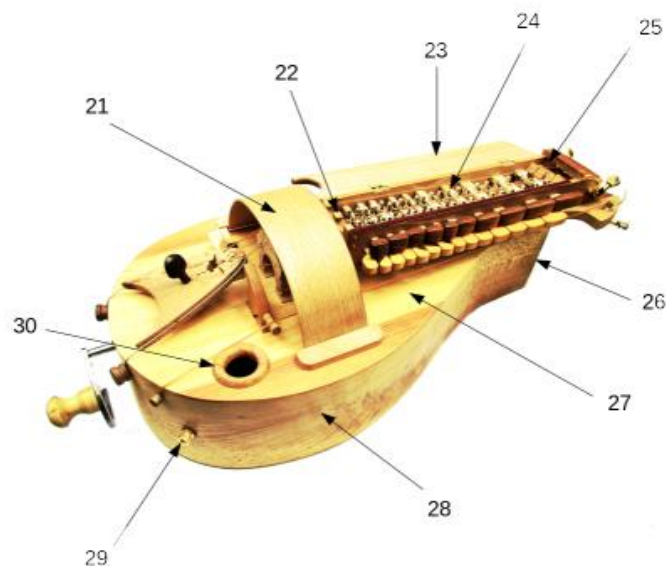
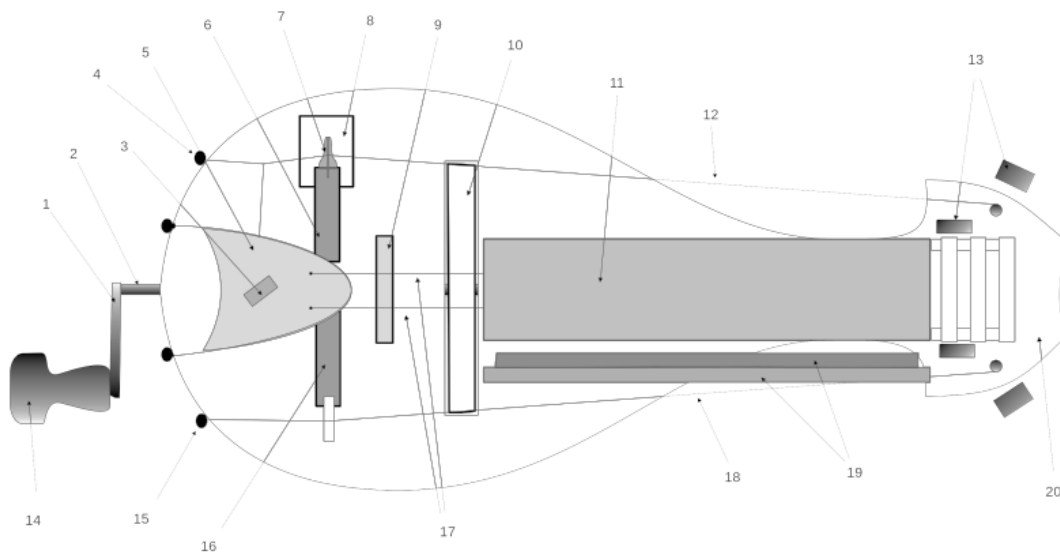
Il y a deux éléments principaux à prendre en compte pour la position de la vielle : l'alignement de la manivelle avec le bras droit et un angle minimum du clavier avec l'horizontale afin de laisser les touches retomber par gravité.

La vielle est posée sur les genoux. Le pied droit est posé à plat sur le sol. La jambe gauche est soit tendue, soit repliée de façon à ce que la vielle penche suffisamment vers l'avant pour que le clavier soit suffisamment incliné et que les touches redescendent par gravité lorsqu'elles sont enfoncées.



Vocabulaire

Exemple d'une vielle Albus Draco :



- | | | | |
|------|-----------------------------------|------|---------------------------|
| • 1 | manivelle en « C » | • 20 | chevillet |
| • 2 | axe | • 21 | couvre roue |
| • 3 | clef de réglage du chien | • 22 | relevage des chanterelles |
| • 4 | cheville de maintien de la cigale | • 23 | couvre clavier |
| • 5 | cordier | • 24 | sautereaux |
| • 6 | chevalet cigale | • 25 | sillets |
| • 7 | chien | • 26 | talon |
| • 8 | plongeur | • 27 | table d'harmonie |
| • 9 | chevalet chanterelles | • 28 | éclisse |
| • 10 | roue | • 29 | bouton de sangle |
| • 11 | couvre clavier | • 30 | ouïe |
| • 12 | cigale (ou trompette) | | |
| • 13 | mécaniques (chevilles) | | |
| • 14 | poignée | | |
| • 15 | cheville de maintien du bourdon | | |
| • 16 | chevalet bourdon | | |
| • 17 | chanterelles | | |
| • 18 | bourdon | | |
| • 19 | touches | | |

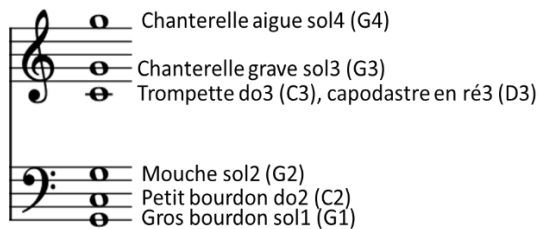
Réglages de base

L'accordage :

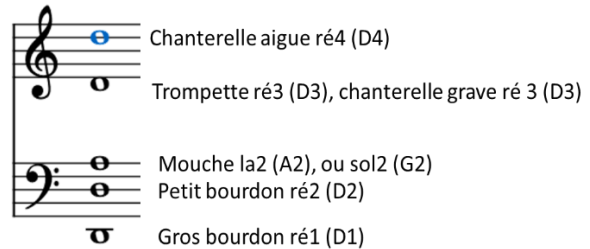
Une vielle à roue possède entre 4 et 6 cordes, avec généralement 2 chanterelles, la différence se faisant principalement sur le nombre de bourdons. Certains modèles peuvent aller jusqu'à 4 chanterelles, 7 bourdons (dont 3 cigales et chiens) et de nombreuses cordes sympathiques.

Il existe deux types d'accordage de vielle à roue, le classique (ou auvergnat, dit sol/do) et le bourbonnais (ou berrichon dit sol/ré). Dans les deux cas, les chanterelles peuvent être soit à l'unisson, soit à l'octave l'une de l'autre. Les accordages « à vide » sont les suivants :

Accord classique (auvergnat)



Accord bourbonnais (berrichon)



Les cigale/mouche/trompette reposant sur le chien sont généralement des bourdons aigus avec des cordes relativement tendues pour faire ressortir les stridulations du chien lors de la percussion sur la poignée (voir partie « éléments de jeu »).

Certaines vielles sont équipées de capodastres sur les différents bourdons permettant de changer leur accord de base et d'ainsi varier les tonalités de jeu.

La production du son et sa qualité proviennent de l'interaction entre la roue et les cordes. Cela passe par deux éléments essentiels généralement le cauchemar des viellistes : **la colophane sur la roue, le coton sur les cordes**. A cela s'ajoute la notion d'appuis des cordes sur la roue.

La colophane :

La colophane est produite à partir de la résine de pin. Elle est utilisée pour les instruments à cordes frottées. On la frotte sur la mèche des archets pour permettre la mise en vibration de la corde. Sans colophane l'archet glisse sans frotter sur la corde presque sans en tirer un son.

La colophane solide (sous forme de petit pain ou caillou) se passe en posant le morceau doucement en contact avec la roue puis en tournant celle-ci assez vigoureusement afin d'entraîner un léger échauffement qui permettra le dépôt de matière sur le bandage. Cette résine s'enlève facilement au contact de matière grasse (sur les doigts) ou d'alcool. D'où le premier interdit de ne jamais toucher la roue au risque de détériorer la couche de colophane et d'altérer ainsi le son.

Il n'y a jamais trop de colophane disent certains luthiers mais il faut quand même doser un peu. Plus il y en aura sur la roue, plus l'accroche de la corde sera forte et plus le son sera puissant (mais pas toujours très propre). La colophane peut également être souillée par de la poussière par exemple, notamment après un défilé ou lors d'un festival. Le son des chanterelles (entre autres) s'en trouve alors altéré de sorte qu'elles grincent et semblent frotter sur du papier de verre. Il faut alors l'ôter afin de redéposer de la colophane propre. Pour cela il suffit généralement d'utiliser une paille de fer très fine (et sans additif) ou avec un coton imbibé d'alcool. Appuyez la laine d'acier sur la roue puis tournez cette dernière pendant quelques secondes. Recommencez quelques fois si nécessaire puis recolophanez.

On peut également utiliser de la colophane en poudre ou liquide.

Les cotons :

Afin que la corde entre en vibration de façon contrôlée lors de la mise en mouvement de la roue le colophanage de celle-ci n'est pas suffisant. Au bon vielliste reste à faire ses cotons. Il y a de nombreuses vidéos sur internet expliquant le procédé, avec des variantes. Tous les cotons ne sont pas adaptés. Celui-ci doit être très homogène (pas de bouloche). Du coton de pharmacie fait souvent l'affaire mais parfois, la composition change et il n'est plus adapté. Du coup vous pouvez passer par des revendeurs tels que « Cordiola » ce qui assure que le produit vendu fonctionne pour au moins un instrument. Il faut cependant essayer.

Sur l'application du coton lui-même : n'en mettez pas trop et en plusieurs fois. En fait il faut en mettre le moins possible car le moindre jeu entre le coton et la corde va entraîner un sifflement. Le coton doit bien adhérer à la corde et ne pas pouvoir tourner autour de celle-ci. C'est d'ailleurs, avec la saturation en colophane, une des deux principales raisons de refaire son coton. En effet s'il y a trop de colophane dans le coton celui-ci ne sert plus à rien, le son est presque le même que s'il n'y en avait pas.

Considérez également que le changement d'épaisseur du coton remet en cause assez systématiquement le réglage des sautereaux. Vous n'arriverez à un réglage stable des sautereaux, surtout dans les aiguës, que lorsque vous aurez une grande régularité dans la confection de vos cotons. De ce fait il est inutile de tenter de régler le clavier tant que vous ne serez pas arrivé à ce stade et, même alors, ne faites ceci que si vous savez exactement ce que vous faites.

Enfin, un **coton se change régulièrement** (au bout de quelques heures ou quelques jours). **Lors d'un problème de son de la vielle c'est la première chose à changer** pour repartir sur une bonne base et éviter de tout dérégler inutilement.

Les appuis :

Plus une corde frotte fortement sur la roue, plus le son est puissant. Cependant, cela peut être au détriment de la justesse du son. Des bourdons trop appuyés peuvent devenir faux en fonction de la vitesse de rotation de la roue. De même, des chanterelles trop appuyées peuvent induire des difficultés à avoir des notes justes dans les aigus (haut du clavier). Il y a donc un compromis à trouver d'une part pour équilibrer la contribution des cordes au son global ainsi que pour avoir une justesse de jeu. Ne modifiez les appuis qu'avec des cotons refaits proprement.

Pour modifier l'appui d'une chanterelle, la méthode artisanale ancestrale consiste à mettre des petits bouts de papier ou de cuir sous la corde au niveau du chevalet si on souhaite rehausser la corde et ainsi diminuer l'appui. A l'inverse pour augmenter l'appui, il faut abaisser la corde en enlevant les papiers ou en creusant l'encoche (avec modération et l'avis préalable d'un luthier). Une méthode plus précise et ne nécessitant pas d'intervention sur le chevalet sur les vielles équipées en conséquence consiste à ajuster la hauteur de ce chevalet grâce à des molettes installées sur celui-ci.

Pour les bourdons, c'est plus délicat. Cela peut être nécessaire lorsqu'un changement de diamètre de cordes est effectué. Certaines vielles sont équipées de barrettes de chevalet vissables qui permettent de contrôler cette appui. Sans cela, la stratégie du papier a un effet limité et il serait préférable qu'un luthier intervienne pour modifier l'emplacement des encoches.

Pour la cigale, la seule solution est généralement de changer le chien lui-même pour un autre avec une position d'encoche différente. **Il est cependant possible de régler le « gras » du chien : la sensibilité avec laquelle le coup de poignet va déclencher le buzz du chien ajustant ainsi la précision et la netteté de la rythmique. Il faut pour cela utiliser la clef située sur le cordier.** Plus vous tendez le tendeur plus le chien sera gras (sensible) jusqu'à être permanent puis se soulever et ne plus produire de son du tout. Moins il sera tendu et moins il sera sensible jusqu'à ne pas se déclencher du tout quelques soient les coups joués. Ce réglage est à refaire chaque fois que vous changez de vitesse de rotation de la roue ou de style de jeu. Cela peut arriver très souvent, à chaque morceau parfois.

Les sautereaux :

Normalement une vielle a ses sautereaux réglés pour assurer la justesse du clavier. Cependant, la justesse de la note produite dépend du musicien. En effet plus celui-ci enfonce la touche plus la note est haute, moins il l'enfonce plus elle est basse jusqu'à ce que la corde frise contre le sautereau. La pratique de l'instrument régulière va induire une connaissance du clavier (sa sensibilité, la pression nécessaire pour sortir la note juste...) qui peut nécessiter des ajustements dans la position de sautereaux en fonction du musicien.

Ce préréglage peut également se trouver contrarié par un coton trop épais, trop vieux et sales ou pour le moins trop éloigné de celui utilisé lors du réglage. Il est plus pertinent de refaire le coton plutôt que de dérégler tout un clavier.

Cependant il est parfois nécessaire de modifier la position des sautereaux si :

- Le sautereau a bougé. Avec les vibrations, les cycles de dilatation et contraction du bois lors des changements d'hygrométrie, les sautereaux finissent parfois (souvent ?) par bouger.
- La corde a été changée, surtout si c'est un boyau. Chaque corde est différente, la densité à l'intérieur de la corde peut ne pas être homogène et des micros réglages peuvent être requis.
- Le tendeur du chevalet s'est trop détendu. En attendant la révision du luthier il peut être utile de modifier le réglage des sautereaux.

Entretien

La roue :

La roue est l'élément le plus fragile de l'instrument. La moindre altération de sa surface peut entraîner une impossibilité permanente d'utiliser la vielle.

Ne pas toucher la roue, avec les doigts notamment. La moindre once de graisse sur la roue donnera un « coup de doigt » c'est à dire un « COUAC » (trou dans le son) régulier à chaque tour de roue. Essayez alors la procédure de nettoyage avec la laine d'acier ou avec l'alcool (versez quelques gouttes sur un chiffon propre ou sur du coton puis essuyez le bandage de la roue avec. L'alcool ne doit pas goutter sur la roue). Une fois la roue nettoyée re-colophanez. Si le coup de doigt persiste allez voir un luthier car la roue est vraisemblablement endommagée.

Stockage et transport :

Stockage : dans sa housse ou dans son étui à la condition de l'aérer très régulièrement de façon à ce que l'humidité piégée dans la housse (surtout les housses rigides) n'abîme pas la vielle (oxydation de certains éléments, moisissures par exemple). Un lieu sûr pour le stockage de la vielle est un lieu où elle ne risque pas de tomber (évitez le haut des armoires), où elle ne risque pas d'être écrasée, où elle ne risque pas d'être confrontée à des températures ou à des conditions d'hygrométrie extrêmes. Évitez les greniers, caves et autres remises, la proximité des poêles et des radiateurs, les pièces trop humides. Trop de sécheresse et le bois va se fendre, trop d'humidité et le bois va se déformer ce qui peut entraîner la rupture ou le décollage de certains éléments.

Transport : dans sa housse ou dans son étui et évitez les lieux chauds, froids, sec, humides. Donc : ne pas laisser sa vielle dans un véhicule au soleil ! Évitez également les trop fortes vibrations et bien-sûr les chocs. Si vous êtes confronté à des changements de température ou d'humidité surtout ne pas essayer de régler la vielle dans des conditions extrêmes sous peine d'entraîner la rupture de certains éléments. Laisser votre instrument s'acclimater aux conditions environnementales avant de la régler et d'en jouer.

Réparations et interventions :

Inutile de vous improviser luthier, surtout si l'instrument ne vous appartient pas en propre, cela risque d'alourdir la facture finale. N'intervenez que si vous êtes parfaitement sûr de votre action, sinon adressez-vous à un professionnel. Une discussion téléphonique au préalable d'une intervention peut parfois sauver des vielles.

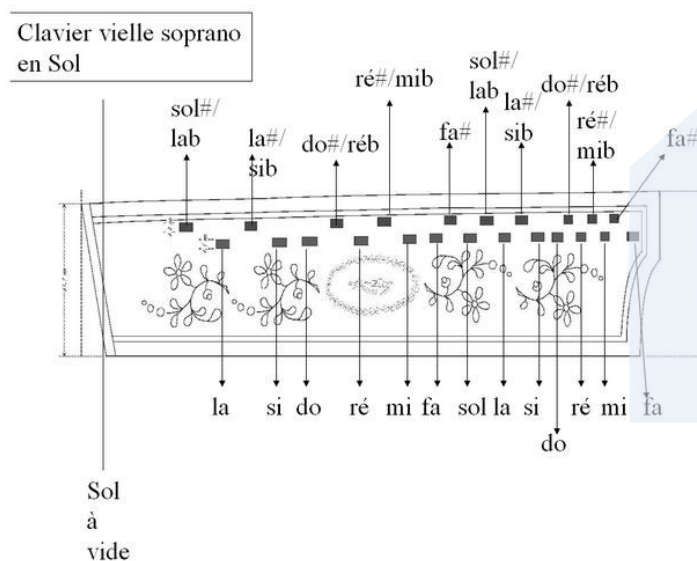
Éléments de jeu

Le clavier : élément mélodique et percussif

Les vielles à roue sont équipées d'un clavier chromatique, c'est-à-dire comportant tous les $\frac{1}{2}$ tons d'une gamme occidentale (les gammes orientales et indiennes avec des $\frac{1}{4}$ de tons par exemple nécessitent des modifications spécifiques du clavier de la vielle⁵).

Les touches sont disposées de façons similaires à celles d'un piano : les blanches en bas, les noirs (altération) en haut, les graves à gauche (bas du clavier), les aigus à droite (haut du clavier). Une des principales difficultés lorsqu'on débute la vielle est de ne pas voir directement les touches sur lesquelles on appuie mais de les voir ressortir en haut du bloc clavier. La différence principale avec le piano est que le clavier de la vielle est mélodique et non pas harmonique : une seule note peut être jouée à la fois. Avec une vielle classique, il n'est donc pas possible d'obtenir des accords au clavier (saufs si les 2 chanterelles sont accordées à la quinte par exemple, ou les cas spécifiques de vielles électro-acoustiques modifiées comme celles de Sébastien Tron ou Nigel Eaton).

Dans l'accord classique, la vue de dessus du clavier d'une vielle soprano (ancienne) sera le suivant⁶ :



Attention : sur les vielles anciennes, le sol aigu tout en haut du clavier n'est pas toujours présent et il peut y avoir des variations sur les dernières touches, comme sur le schéma présenté. Sur les vielles récentes, ce n'est en général pas le cas, toutes les notes sont accessibles. Vérifier avec le luthier et/ou un accordeur si vous avez un doute.

Une vielle ténor aura une octave de plus dans les graves commençant également par un sol à vide tandis qu'une alto aura un do pour note à vide avec une $\frac{1}{2}$ octave de plus dans les graves.

Au début, ne pas hésiter à se mettre des repères sur certaines touches (do grave, sol, do aigu).

Lors du jeu, bien penser à faire en sorte que le clavier et les touches penchent vers le bas pour que celles-ci puissent redescendre par gravité pour libérer la corde pour la prochaine note. Les exercices de « délié » des doigts pratiqués au piano sont transposables à la vielle afin d'en appréhender les subtilités et de maîtriser les doigtés. Le clavier offre une palette d'expressivité : vibrato, trilles, appogiatures, doigtés... L'attaque des touches plus ou moins forte apporte un élément percussif en soutien de la rythmique et permet de passer d'un jeu legato à un jeu dynamique. Ne pas se focaliser sur ce que vous voyez du clavier, mais sur le ressenti (pression, position des doigts, sensibilité de la touche, écarts entre les touches...). Pour cela, laissez sonner les notes, fermez les yeux.

⁵ Voir par exemple Eléonore Fourniau qui pour jouer de la musique d'Anatolie, change la position des sautereaux de sa vielle afin d'accéder à la microtonalité.

⁶ <https://balladesmusicales.jimdofree.com/cours-instrumentaux-solf%C3%A8ge/cours-de-vielle-%C3%A0-roue>

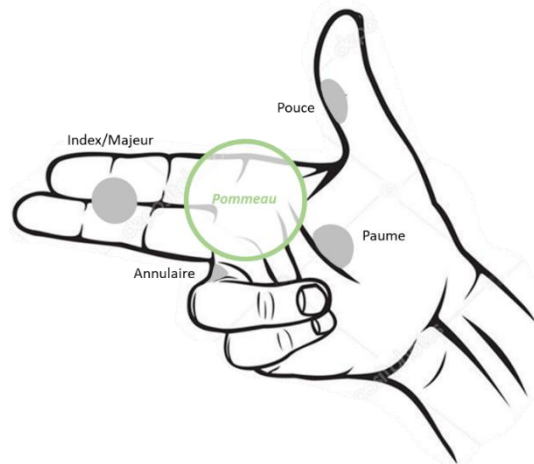
La manivelle/le pommeau/la poignée : élément percussif

La manivelle, la façon de la tourner, de lui donner des accélérations... est un élément essentiel du jeu de la vielle à roue qui nécessite un apprentissage spécifique, long. C'est un des principaux défis du joueur de vielle dès lors qu'il veut maîtriser ce qu'il fait.

Valentin Clastrier a consacré une méthode « la vielle et l'univers de l'infinie roue-archet »⁷ à la définition, notation, théorisation des coups de poignée, l'idée n'est donc pas ici de reprendre son recueil (accessible après plusieurs années de pratique) mais de dégager des points importants.

Le premier point est **que sans rotation de la manivelle (et sans corde posée sur la roue), pas de son** (à de rares exceptions près comme le jeu en tapping, principalement sur les vielles amplifiées). La rotation est primordiale dans la production du son. La maîtrise de sa régularité et de sa vitesse est essentielle. Une tenue de la vielle et de la manivelle appropriée joue sur la fluidité et la souplesse de jeu afin d'éviter les crispations et les raideurs : coude droit près du corps, bras dans l'axe de la manivelle, la main entoure la poignée (pommeau) et lui laisse un espace de liberté.

Le second point est que cette **rotation peut s'agrémenter d'accélération** qui vont donner lieu à des stridulations du chien afin d'en sortir une rythmique. Très souvent ces coups sont appelés « coups de poignet » mais ils n'ont en fait rien à voir avec le poignet. Celui-ci est très peu sollicité dans la gestuelle. La main doit rester dans l'axe du bras. Il serait plus judicieux de parler de « **coup de poignée** » ou de **percussion**. En effet, c'est plutôt un geste percussif « *une pulsation intérieure prolongée par le bras, transmise par le poignet et terminée par un travail d'affinement de la main et des doigts* »⁷. Il y a donc un « doigté » associé à ces coups percussifs. L'acquisition de ce doigté percussif est un long travail qui ne doit pas se faire en force mais dans une certaine souplesse de la main. Dans une première approche, les principaux endroits de la main impliqués dans la percussion sont schématisés ci-contre.



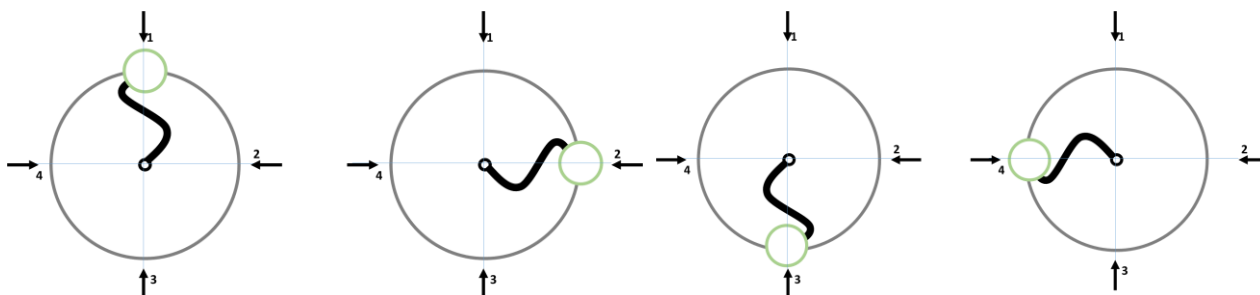
Globalement, il y a autant de positions des coups sur le pommeau que de joueurs de vielle. Dans un premier temps et afin de saisir le principe, je ne parlerai que de technique centrale : Un tour de roue est représenté par un cercle le long duquel vont se placer les coups (figure ci-dessous). Sur la base d'un « coup de 4 » :

Le coup n°1 sera donné par le pouce et dirigé vers le bas.

Le coup n°2 sera donné par l'index/majeur et dirigé à l'horizontal vers soi

Le coup n°3 sera donné par l'annulaire et dirigé vers le haut

Le coup n°4 sera donné par la paume à l'horizontal et dirigé vers l'avant

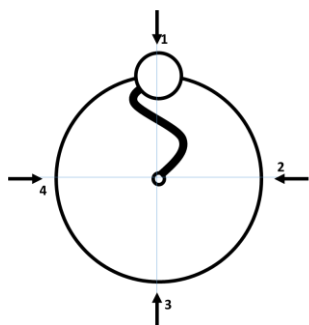


Remarque : il peut y avoir autant de coups/percussions que possible dans une tour de roue. Autrement dit, la roue ici divisée en 4 intervalles, peut l'être en 2, 3, 5, 6, 8... Evidemment, plus il y a de coups, plus l'espace entre eux est réduit et la difficulté pour les faire sonner est grande. Le coup de 4 abordé dans ce stage permet de jouer des rythmes binaires et ternaires, moyennant quelques ajustements.

⁷ Valentin Clastrier, « la vielle et l'univers de l'infinie roue-archet », Edition Modal, 2006.

La manivelle/le pommeau/la poignée : la notation des coups

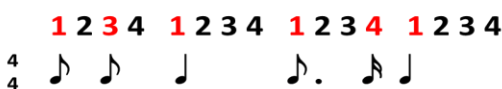
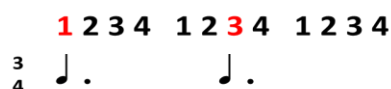
Les coups peuvent être notés de deux façons : en utilisant le solfège (version très personnelle), chaque intervalle entre deux coups correspondant à une durée de note⁸, ou en utilisant la numérotation des coups qui ne nécessite pas de connaissance de solfège (figure ci-dessous pour quelques exemples sur la base d'un coup de 4).



1 tour de roue = 1 ♩

1/2 tour de roue = 1 ♪

1/4 tour de roue = 1 ♪



Attention : Suivant la façon dont est retranscrite la mélodie, l'équivalence 1 tour de roue = 1 noire peut varier. Pour l'illustrer, voici 2 exemples avec diverses notations des premières parties de :

la Scottish du Père Piaud



⁸ Une autre possibilité serait de noter chaque partiel d'un coup de 4 par une double croche (1 tour = 1 noire) et de noter les coups non joués par des silences, mais cela donne le faux sentiment que la rotation de la roue s'arrête et cela complexifie la notation et la lecture.

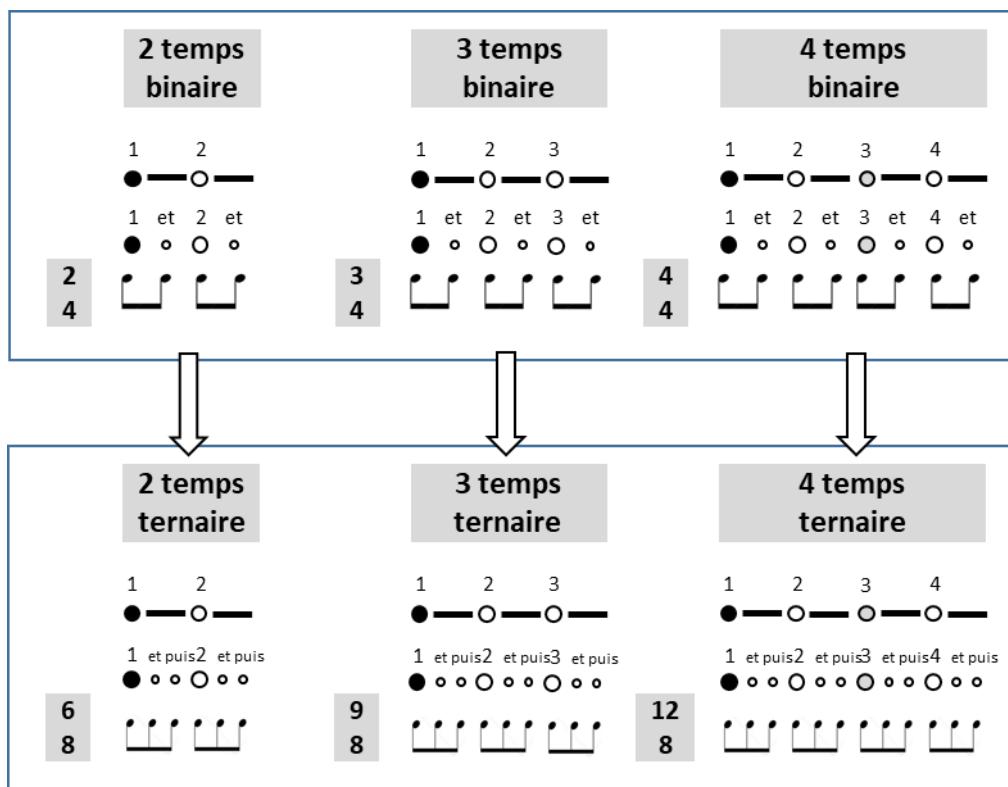
Par exemple deviendrait .

la Valse à Léa (3/4).

$\text{♩} = 160 = 1/2 \text{ tour de roue}$

$\text{♩} = 80 = 1 \text{ tour de roue}$

Note : rythme binaire vs ternaire⁹. Dans les rythmes binaires (2/4, 3/4, 4/4), le temps est marqué par la noire ♩. Dans les rythmes ternaires (6/8, 9/8, 12/8) le temps est marqué par la noire pointée ♩.. Entre ces rythmes, le nombre de croches entre les temps diffère : 2 dans les rythmes binaires, 3 dans les rythmes ternaires (figure ci-dessous). La valse ou la bourrée 3 temps sont des morceaux à 3 temps mais ne sont pas à proprement parler des rythmes ternaires. **La conséquence sur les coups de poignée c'est que sur la base d'un coup de 4, le temps fort des rythmes ternaires se décale.**



Le plein jeu :

Le plein jeu consiste à jouer une mélodie au clavier avec le rythme qui lui correspond à la manivelle. Généralement cela implique l'engagement d'un bourdon, d'une chanterelle et de la cigale. L'objectif est de maîtriser à terme la dissociation des deux mains de façon à ne pas faire (que) du « un coup par note » (une note de la mélodie trouve son équivalent en coup de poignée) mais à souligner les cellules rythmiques de base à la main droite, notamment dans le cas de mélodies pour la danse, de façon à faire ressortir un dialogue entre les mains. Pas facile quand les deux mains font des choses très différentes.

⁹ Extrait de « Bases : des mots aux sons » de Jacques Siron, Ed. Outre Mesure, 2001

Tonalité et modes : A quoi ça sert ?

Une **mélodie** (surtout en musique traditionnelle) c'est une succession de notes appartenant à un **mode** musical, dans une **tonalité** définie, soutenue par une **rythmique** et une **interprétation**.

La tonalité : quelle hauteur ?

La tonalité d'un morceau est définie par un agencement des notes à partir d'une **tonique ou fondamentale**. Cette tonique détermine « la hauteur » du morceau. Se distinguent deux tonalités principales dans la musique occidentale : **majeure** et **mineure**, principalement différenciées par la tierce mineure dans la tonalité mineure.

Comment trouver la tonalité d'un morceau ? : en première approximation grâce aux altérations présentes dans l'armure. En effet, les altérations apparaissent toujours dans le même ordre :

Ordre des dièses : fa do sol ré la mi si (cycle de quintes ascendant)

Ordre des bémols : si mi la ré sol do fa (cycle de quintes descendant ou de quarts ascendant)

Tonalités majeures : Avec des dièses à la clé, il suffit de repérer la dernière altération en # et y ajouter ½ ton. Ex : si le dernier dièse est un ré#, la tonalité est mi majeure.

Avec des bémols à la clé, il suffit de repérer l'avant dernier bémol qui donne la tonalité majeure. Ex : avec si^b, mi^b et la^b à la clé, la tonalité est mi^b majeur.

Tonalités mineures : Pour trouver la tonalité mineure, il faut d'abord déterminer la tonalité majeure puis abaisser d'un ton et demi. Ex : si la tonalité est mi^b majeur cela correspond à un do mineur.

Attention : Les gammes de do majeur et la mineur (pas d'altération) et fa majeur (si bémol à la clé) font exception. De plus, la détermination de la tonalité suivant cette méthode est souvent perturbée par l'utilisation des modes relatifs (voir partie suivante).

Attention : la tonalité est différente du **ton** qui se réfère au caractère grave/médium/aigu dans une même tonalité.

Application à la vielle : la tonalité détermine les bourdons qui vont être utilisés pour poser la mélodie : Le bourdon le plus grave sera en général sur la fondamentale, les autres seront sur la fondamentale et/ou sa quinte. Exemples d'accords classiques des bourdons :

Tonalité	Gros bourdon	Mouche/cigale
Do	Do	Do et/ou Sol
Ré	Ré	Ré et/ou La
Sol	Sol	Sol et/ou Ré

Les modes : quelle couleur ?

En général, chaque note est identifiée par un intervalle.

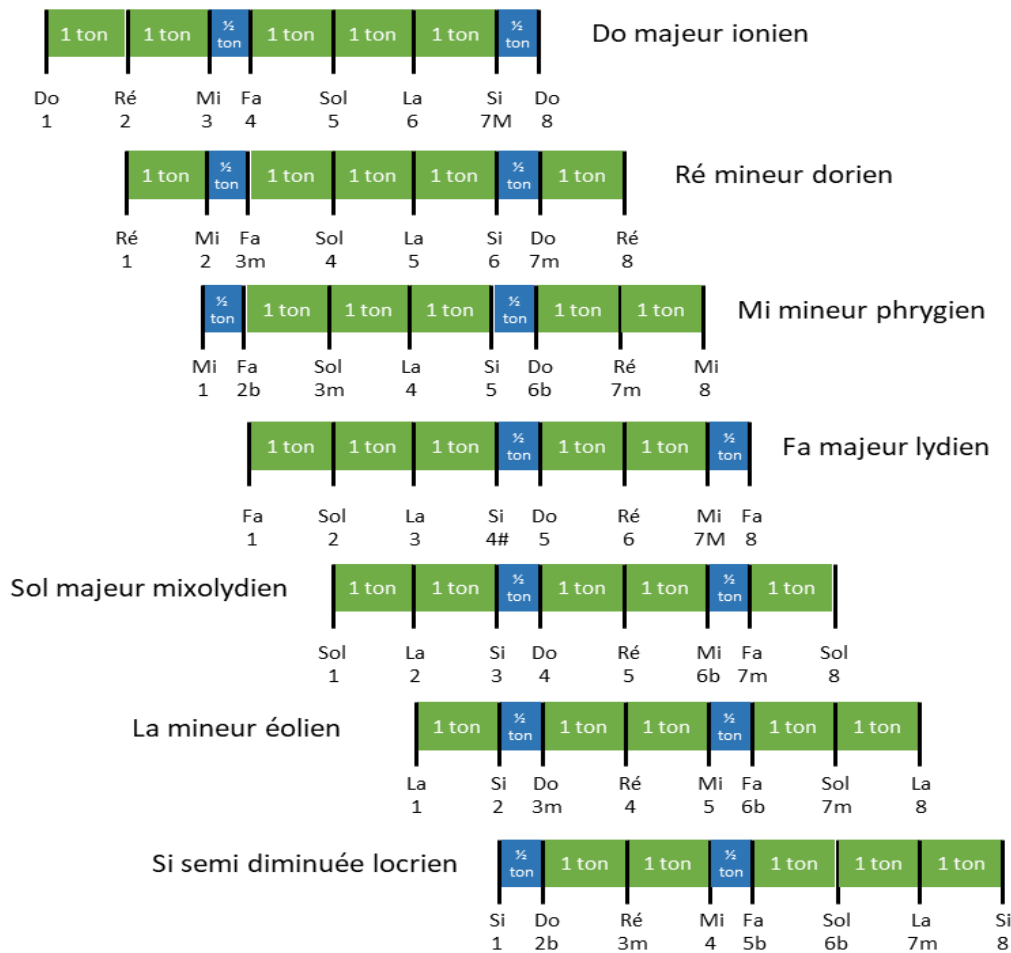
Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
1	2	3	4	5	6	7M	8
Tonique	Seconde	Tierce	Quarte	Quinte	Sixte	Septième majeure	octave
fondamentale	ton	ton	½ ton	ton	ton	ton	½ ton

Les modes sont définis par l'agencement des notes suivant des intervalles précis. Cela va au-delà de la simple notion de tonalité. Ils sont construits à partir d'une gamme mère en changeant la tonique/fondamentale sans changer les notes. La conséquence est qu'à partir d'une tonique différente mais de notes identiques, la succession des intervalles entre ces notes change. La répartition de ces intervalles à partir d'une tonique donne un **mode**. Cette notion d'intervalles est primordiale car **c'est l'agencement de ces intervalles qui donne le mode et « la couleur » de la mélodie, quand la tonalité en donne « la hauteur »**¹⁰.

¹⁰ <https://youtu.be/kvq5wAloc3Q>

Une tonalité + un mode = une gamme

La figure ci-dessous présente les 7 modes issus de la gamme de do majeur (mode ionien), dans lesquels les notes restent identiques.



Si la tonique ne change pas mais que les intervalles des différents modes sont respectés, cela donne, dans la tonalité de do (en bleu les tons et $\frac{1}{2}$ tons, en grisé les modes majeurs) :

The musical notation shows the seven modes of the C major scale, with notes and intervals indicated below the staff:

- ionien:** do re mi fa sol la si do. Intervals: 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$.
- dorien:** do re mib fa sol la sib do. Intervals: 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1.
- phrygien:** do reb mib fa sol lab sib do. Intervals: $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1.
- lydien:** do re mi fa# sol la si do. Intervals: 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$.
- mixolydien:** do re mi fa sol la sib do. Intervals: 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1.
- éolien:** do re mib fa sol lab sib do. Intervals: 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1.
- locrien:** do reb mib fa solb lab sib do. Intervals: $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1.

Ces modes issus de la gamme majeure de do ionien se déclinent dans les 12 tonalités. Pour chaque mode il y a donc 6 autres équivalents ou modes relatifs (tableau ci-dessous). Par exemple, au mode de do phrygien correspondent les modes relatifs ré^b lydien, mi^b mixolydien, fa éolien, sol locrien, la^b ionien et si^b dorien. Tous ces modes ont les mêmes notes.

Do						Ionien	Dorien	Phrygien	Lydien	Mixo	Eolien	Locrien
Do#/Ré ^b	Dorien	Phrygien	Mixo	Eolien	Locrien			Lydien				Ionien
Ré		Lydien			Ionien	Dorien	Phrygien		Mixo	Eolien	Locrien	
Ré#/Mi ^b	Phrygien		Eolien	locrien			Lydien	Mixo			Ionien	Dorien
Mi	Lydien	Mixo		Ionien	Dorien	Phrygien			Eolien	Locrien		
Fa			Locrien			Lydien	Mixo	Eolien		Ionien	Dorien	Phrygien
Fa#/Sol ^b	Mixo	Eolien	Ionien	Dorien	Phrygien				Locrien			Lydien
Sol					lydien	Mixo	Eolien	Locrien	Ionien	Dorien	Phrygien	
Sol#/La ^b	Eolien	Locrien	Dorien	Phrygien				Ionien			Lydien	Mixo
La		Ionien		Lydien	Mixo	Eolien	Locrien		Dorien	Phrygien		
La#/Si ^b	Locrien		Phrygien				Ionien	Dorien		Lydien	Mixo	Eolien
Si	Ionien	Dorien	Lydien	Mixo	Eolien	Locrien			Phrygien			

Attention : Dès lors que ces modes relatifs ont les mêmes notes et donc les mêmes altérations à la clé, la méthode discutée plus haut pour déterminer la tonalité d'un morceau est complexifiée. Il faut alors s'appuyer sur d'autres éléments. Souvent les dernières notes de la mélodie se résolvent sur la fondamentale donnant une indication supplémentaire sur la tonalité.

Bien entendu il existe de nombreux autres modes à 5, 6, 7 notes et plus (exemples ci-dessous).

mode	Fond.	Seconde	Tierce	Quarte	Quinte	Sixte	Septième	Octave
Pentatonique M	1	2 (+1)	3 (+1)		5 (+1½)	6 (+1)		8 (+1½)
Pentatonique m	1		3m (+1½)	4 (+1)	5 (+1)		7m (+1½)	8 (+1)
Mineur harmonique <i>maqam nahawand</i>	1	2 (+1)	3m (+½)	4 (+1)	5 (+1)	6b (+½)	7M (+1½)	8 (+½)
Double harmonique M <i>Maqam hijaz kar</i>	1	2b (+½)	3 (+1½)	4 (+½)	5 (+1)	6b (+½)	7M (+1½)	8 (+½)
Mineur mélodique	1	2 (+1)	3m (+½)	4 (+1)	5 (+1)	6 (+1)	7M (+1)	8 (+½)
Hongroise mineure <i>Maqam nawa athar</i>	1	2 (+1)	3m (+½)	4 ^{aug} (+1½)	5 (+½)	6b (+½)	7M (+1½)	8 (+½)
Balkan	1	2b (+½)	3m (+1)	4 (+1)	5 (+1)	6b (+½)	7M (+1½)	8 (+½)
<i>Maqam Kourde</i>	1	2b (+½)	3m (+1)	4 (+1)	5 (+1)	6b (+½)	7m (+1)	8 (+1)
<i>Maqam Hijaz</i>	1	2b (+½)	3 (+1½)	4 (+½)	5 (+1)	6b (+½)	7m (+1)	8 (+1)

Les modes en italiques sont orientaux ; entre parenthèse le nombre de ton à ajouter à la note précédente.

Application à la vielle : les modes déterminent l'empreinte musicale de la mélodie, son ambiance, affectent certains doigtés, fixent un cadre aux éventuelles secondes voix et/ou improvisations ainsi qu'à l'harmonisation. Tout cela constitue une palette sonore et émotionnelle.

Ton, tonalité, mode : une grande palette d'émotions pour peindre le son

Dans les « règles de composition » publié au XVII^{ème} siècle, Marc-Antoine Charpentier associait une émotion, un sentiment, à chaque tonalité¹¹ (tableau ci-dessous, M = Majeur, m = mineur).

Do M	Joie, sentiment guerrier, lumière	Do m	Sombre et triste
Ré M	Joyeux, guerrier, triomphant	Ré m	Sérieux, pieux
Mi ^b M	Cruel et emporté, recueillement	Mi ^b m	Horrible, affreux, anxiété
Mi M	Querelleur et criard	Mi m	Efféminé, amoureux et plaintif
Fa M	Furieux, magnifique	Fa m	Obscur, plaintif, douleur
Sol M	Doucement joyeux, idylle	Sol m	Sérieux, magnifique
La M	Joyeux, pastoral	La m	Tendre et plaintif
Si ^b M	Joyeux, magnifique, espoir	Si ^b m	Sombre, terrible
Si M	Dur, plaintif	Si m	Solitaire, mélancolique

¹¹ Surtout valable avant la mise en place d'un clavier tempéré dans lequel tous les ½ tons ont la même valeur.

Outre la différence principale entre les tonalités majeures plutôt joyeuses et mineures plutôt mélancoliques, chaque mode a une couleur spécifique (tableau ci-dessous) :

mode	Note caractéristique	couleur
Ionien		Joyeuse, claire, bonheur
Dorien	6b	Jazzy, tristesse adoucie, réflexion, calme, doux-amer Mineur à tendance majeur
Phrygien	2b	Espagnole, sombre, inquiétant
Lydien	4#	Mystérieux, éclatant, surprise, féérique, « sur-majeur »
Mixolydien	7m	Bluesy, claire avec une touche de mélancolie, ouverture et optimisme Majeur à tendance mineur
Eolien	6b	Mélancolique, tristesse, douleur
Locrien	5b	Etrange, peur, suspens

A cela s'ajoute les possibilités de varier le registre de jeu (grave/aigu), le tempo, le volume :

Emotion	Tonalité	Tempo	Hauteur	Rythme	Volume
sérieux	M	Lent	Grave	Marqué	Modéré
Tristesse	m	Lent	Grave	Marqué	Doux
Romantisme	m	Lent	Médium	Coulant	Doux
Sérénité	M	Lent	Médium	Coulant	Doux
Humour	M	Rapide	Aigüe	Coulant	Modéré
Joie	M	Rapide	Aigüe	Coulant	Modéré
Excitation	M	Rapide	Médium	Inégal	Fort
Majesté	M	Modéré	Médium	Marqué	Fort
Effroi	m	lent	Grave	inégal	Variable

Application à la vielle : le choix des chanterelles aigües ou graves ; de leur association ou non, la façon de tourner le rythme et la vitesse de rotation, le réglage du chien, tout cela fait partie de l'interprétation et affecte l'émotion transmise.

Remarque : En musique traditionnelle/folklorique, de nombreux morceaux sont transposés dans des tonalités compatibles avec l'instrument, notamment ceux qui n'ont pas accès à toutes les notes. L'accordéon diatonique en est un exemple, car il est souvent en la/ré. Les cornemuses, avec des bourdons en sol/ré, ne peuvent pas non plus jouer dans toutes les tonalités. Certaines évolutions techniques ou l'acquisition de plusieurs instruments sonnans dans différentes tonalités, permettent de s'affranchir de cette difficulté. La vielle n'a pas ce problème, elle peut jouer dans toutes les tonalités grâce à son clavier chromatique. Cependant, l'ambitus (différence entre les notes les plus hautes et plus basses) de la mélodie implique souvent la nécessité d'octavier (passer une partie ou toute la mélodie à l'octave supérieure ou inférieure).

Les combinaisons de toutes ces caractéristiques offrent une large palette pour exprimer, partager, ressentir et susciter des émotions. De plus, dans certaines traditions, indienne notamment, les notes sont associées à des couleurs, en lien avec des zones énergétiques du corps (chakras) : do/rouge, ré/orange, mi/jaune, fa/vert, sol/bleu, la/indigo, si/violet (l'album Alto solo de Grégory Jolivet utilise beaucoup ce concept), enrichissant ainsi la peinture sonore. Certains musiciens voient des couleurs défiler en écoutant ou jouant. Dans la mythologie égyptienne se sont les signes astrologiques qui sont liés à des notes et dans le Mahavishnu Orchestra les musiciens improvisaient en fonction de leur signe astrologique. De nombreux symbolismes ont été associés à la musique qui n'ont cessé d'évoluer¹².

A vous d'explorer pour ressentir « les pouvoirs extraordinaires de la musique »¹³ qui ne sont plus à démontrer. Place à la pratique !

¹² Roger J.V. Cotte, « Musique et symbolisme », Editions Dangles, 1988.

¹³ André Manoukian, « les pouvoirs extraordinaires de la musique », Editions Harper et Collins, 2024.