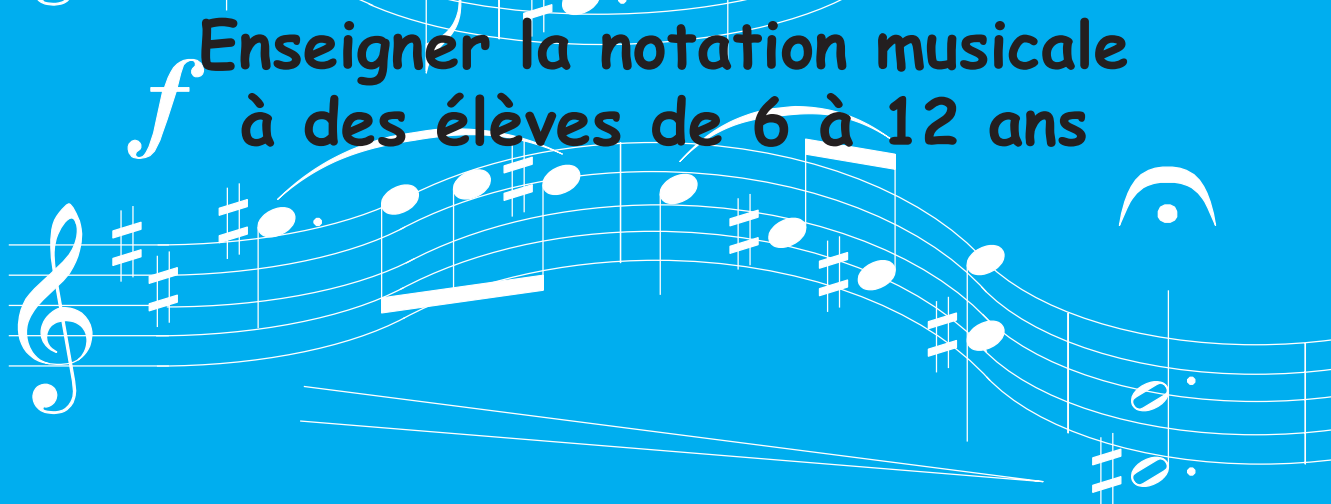




La musique sans larmes



Léopold Winandy

est professeur honoraire du Conservatoire de Musique de la Ville d'Esch-sur-Alzette, Gr.-Duché de Luxembourg.

Mes livres **La musique sans larmes** ont comme base la méthode de solfège d'après **Zoltán Kodály**, que j'ai adaptée à la situation de la solmisation absolue.

Dans mes livres qui vont de l'éveil et préparatoire jusqu'à la 5^e année d'étude, les élèves apprennent à exécuter les rythmes et à entonner les intervalles, les gammes et les accords avec les altérations. Ces connaissances sont ensuite appliquées dans les leçons de solfège qui ont été choisies dans la bonne littérature musicale.

La **Pédagogie pratique** est l'introduction et le guide de travail pour cette inhabituelle et nouvelle conception d'enseignement de la notation musicale.

Les livres **La musique sans larmes** sont munis d'un CD. Il contient des exercices de rythme, d'intonation et des accompagnements de piano.

Un grand merci à M^{mes} **Martine Astafieff** et **Maxie Hamilius** pour l'aide à la rédaction du texte et à M^{me} **Ginette Winandy (1939-2017)** pour l'adaptation en français des textes originaux des chansons, dont les mélodies sont indispensables au déroulement didactique.

Le titre de mes livres **La musique sans larmes** m'a été suggéré par le fils d'un collègue du Conservatoire. Ce bambin pleurait à chaque fois qu'il devait aller au solfège. Il détestait ce cours car il ne comprenait rien à la matière qu'il était forcé d'apprendre. Avec ma nouvelle approche pédagogique, j'espère humblement avoir apporté ma pierre à l'édifice.

Schifflange, janvier 2020

***L'intonation solfiée des
intervalles, gammes, accords,
- avec le nom des altérations -
et leur imagination mentale,
c'est la clé pour l'éducation de l'ouïe
et de l'intelligence musicale !***

***L'instruction sonore prime toujours
l'instruction théorique. Celle-ci doit être en relation
avec le matériel chanté et doit rester un complément
pour l'exécution de la notation musicale.***



Conception et pédagogie

Introduction

En France en l'année 1792, l'Assemblée Générale de l'Institut de Musique décrétait :

« L'Institut, considérant que la précision et la simplicité des principes élémentaires sont la base constitutive d'une bonne école ; que ces principes en même temps qu'ils doivent tendre à agrandir le cercle des connaissances, doivent aussi être dégagés des sophismes systématiques consacrés par l'usage ; Arrête : Il est établi une commission spécialement chargée de la rédaction des principes élémentaires de musique. Cette commission est formée de compositeurs. »¹

Mais déjà en 1784, **Jean Joseph Rodolphe**² publia un ouvrage, un Solfège qu'il nommait également, *« nouvelle méthode de musique divisée en deux parties, premièrement la théorie et deuxièmement les leçons avec la basse pour parvenir aux difficultés. »* C'est cet ouvrage qui influençait les décisions de ladite commission, ouvrage sur lequel **François Joseph Fétis**³ (1784-1871) donna le jugement suivant :

« Cependant, il serait difficile d'imaginer rien de plus médiocre, car on n'y trouve ni logique, ni méthode dans l'exposé des principes. Le style en est pitoyable et les leçons y sont aussi mal graduées que mal écrites pour la voix. »⁴

Avec cet ouvrage, l'éducation de l'œil primait l'éducation de l'oreille. Le programme était destiné à des adultes :

« Le Conservatoire devait fournir des voix pour la scène et des musiciens pour la fosse d'orchestre de l'Opéra, d'autre part, être pourvoyeur des musiques de l'armée. Ces musiciens n'avaient pas besoin d'une éducation musicale approfondie, il importait seulement qu'ils fussent bons instrumentistes et bons lecteurs ! »⁵

« C'est le seize thermidor qu'est adopté un décret organisant le conservatoire national de musique dont les deux premiers articles définissent les missions : exécuter, c'est-à-dire célébrer les fêtes nationales et enseigner la musique, c'est-à-dire former les élèves dans toutes les parties de l'art musical. Les matières enseignées étant les suivantes : solfège, clarinette, flûte, hautbois, basson, cor, trompette, trombone, serpent, buccini, tubae corvae, timbales, violon, basse, contrebasse, clavecin, orgue, vocalisation, chant simple, chant déclamé, accompagnement, composition. »⁶

Le solfège devient alors une branche d'enseignement de la musique lors de la création du Conservatoire de Paris pendant la Révolution française en 1795.

Le programme du Conservatoire avec les ouvrages d'études est ensuite imposé dans toutes les écoles de musique qui ont été créées par la suite en France.

1 Eddy Schepens, « L'école de musique reste à inventer », DEA de science d'éducation

2 Jean-Joseph Rodolphe, Corniste, violoniste, compositeur alsacien

3 François Joseph Fétis, compositeur, critique et musicographe belge

4 Claude-Henry Joubert « Enseigner la musique, l'état, l'élan, l'écho, l'éternité » [Fondettes, França] : Van de Velde (Collection Musique et société).

5 Claude-Henry Joubert « Enseigner la musique, l'état, l'élan, l'écho, l'éternité » [Fondettes, França] : Van de Velde (Collection Musique et société).

6 Théodore Dubois, « L'enseignement musical dans l'encyclopédie de la musique », Albert Lavignac et L. de la Laurencie, Paris 1931



Lors de la création, par exemple au Gand-Duché, du Conservatoire de Musique de Luxembourg en 1906, il y avait un directeur et surtout des professeurs de Belgique qui s'occupaient de l'organisation et des cours parce que le Conservatoire était prévu comme une dépendance d'un Conservatoire de Belgique. Les professeurs apportaient ce qu'ils connaissaient en Belgique et qui n'était rien d'autre que le programme français. Tant qu'il y avait des adultes dans les nouveaux établissements d'enseignement qu'on créa dans les pays voisins de la France, on ne se souciait de rien. Mais dès que l'âge des élèves baissa, les problèmes surgirent. Ils se traînent encore jusqu'à nos jours ! **On avait tout simplement oublié d'adapter le programme à l'âge des enfants ! « C'est l'enfant qui décide ce qu'il comprend, ce qu'il retient, ce qu'il apprend. » (Cl.-H. Joubert).** Les matériaux d'enseignement sont antéposés aux enfants ce qui fait que l'évolution du programme dépasse l'évolution mentale de l'enfant. **Jean-Jacques Rousseau⁷ dit : « On ne peut forcer le développement. Le temps ne respecte pas ce qu'on fait sans lui. »**

Dans les pays de langue germanique on ne connaît pas le solfège de chez nous. Malgré cela, les élèves ne lisent pas moins bien le texte musical. J'ai constaté - et ceci m'a été confirmé - que ces élèves surpassent même les nôtres. Ceci est bien compréhensible parce que ces élèves apprennent la notation et la musique en même temps que leur instrument. Ils ont une notion et une imagination bien concrète du texte musical !

Les enfants au-dessous de 11-12 ans ne sont pas encore capables de formuler une pensée abstraite. Pour souligner ceci, voici quelques propos.

Dans son livre «Enseignement de la musique» **Claude-Henry Joubert** écrit :
« Ne demandez pas à un enfant de discerner des éléments qu'il ne peut pas pratiquer. L'apprentissage de définitions théoriques doit à ce stade être collé à la pratique. »

Jean Bourjade⁸, psychologue, écrit :
« Il est une faute pédagogique de vouloir faire naître intempestivement la raison abstraite chez un enfant de 10-11 ans, dont l'intelligence ne peut s'exercer avec rectitude que dans l'action et sur le plan de l'expérience concrète. C'est ainsi qu'on crée des verbalismes creux. »

E. Altenmüller⁹ et W. Gruhn¹⁰, chercheurs, écrivent :
« Pour l'enseignement musical il est de la plus haute importance que l'acquisition de l'imagination musicale se fonde sur des modèles acquis par des mouvements corporels, le chant et le jeu avant d'entamer d'une manière sensée la dénomination abstraite, le transfert à la notation graphique et l'explication théorique. L'apprentissage de la musique ne peut être fait que par la musique et non pas par des termes et des règles. »

7 Jean-Jacques Rousseau, Philosophe, écrivain, musicien, célèbre pour ses travaux sur l'homme, la société ainsi que sur l'éducation.

8 Jean Bourjade, psychologue. Il est un des grands spécialistes de la psychologie de l'enfant.

9 Prof. Dr. med. Eckart Altenmüller, Professeur à l'Université et directeur de l'Institut pour la Physiologie et la Médecine pour Musiciens à Hannover.

10 Dr. Wilfried Gruhn, Dr. phil. en musicologie. Professor de pédagogie à la « Hochschule für Musik » de la « Folkwang Hochschule » à Essen et à la « Staatlichen Hochschule für Musik » à Freiburg.



Paul Hindemith¹¹ écrit :

« Il est insensé de travailler des intervalles, des gammes et des accords seulement théoriquement. »

« La musique est l'art des sons et la théorie ne sonne pas. Une définition théorique n'a de sens que si elle est en relation avec l'imagination sonore de cette définition. »

Léopold Winandy¹²

En somme, nous avons besoin d'écoles de musique avec un programme approprié pour les enfants de 6 à 12 ans et ensuite un programme pour les adolescents et les adultes dans les Conservatoires. Et dans les Conservatoire, qui acceptent des élèves au-dessous de 12 ans, il devrait y avoir d'abord un programme de solfège, spécialement conçu pour eux.

Pour ces élèves, il est de la plus haute importance, que le matériel d'étude ressort de la bonne littérature musicale.

« Les ouvrages écrits pour l'enseignement du solfège sont innombrables. Il y en a autant de bons et d'excellents que de mauvais, c'est au professeur à savoir les discerner; les bons sont tous ceux qui ont caractère artistique et musical; les autres sont à rejeter comme des poisons, car ils peuvent dénaturer et pervertir à jamais le goût de l'enfant. Et à aucun degré de l'enseignement il n'est plus nécessaire que dès le commencement d'aiguiller l'élève vers le beau, et de former son jugement en écartant de lui tout ce qui est vulgaire, trivial ou laid, car il s'en ressentira toujours. »

Albert Lavignac¹³

De l'apprentissage

Un enfant entre à l'école de musique et veut apprendre à jouer un instrument.

Un instrument est, comme la voix, un moyen pour reproduire des sons : la musique.

La qualité de reproduction d'un texte musical dépend de la compréhension de celui-ci.

Pour cela, un enfant a besoin

1. d'une bonne mémoire et d'une imagination mentale des sons, des rythmes, des intervalles, des accords et des tonalités,
2. d'un bon développement de l'ouïe extérieure et intérieure,
3. d'une imagination mentale de la sonorité, d'une compréhension et d'une lecture rapide de la partition ; la pensée doit précéder la réalisation,
4. d'un bon goût et d'une bonne culture musicale.

Michel Vergnault¹⁴

11 Paul Hindemith, Il est considéré comme un des plus importants musiciens modernes d'Europe. Il fût nommé professeur de composition à la « Berliner Musikhochschule ».

12 Léopold Winandy, Professeur honoraire du Conservatoire d'Esch-sur-Alzette, Luxembourg

13 Albert Lavignac, Alexandre Jean Albert Lavignac était un musicologue et compositeur français, il était nommé professeur de solfège et d'harmonie au Conservatoire de Paris.

14 Michel Vergnault, Inspecteur départemental des Conservatoires Municipaux de Musique. Secrétaire Général de l'Union des Conservatoires du Val de Marne. Vice-Président de la FNUCMU.



D'après **Frédéric Vester**¹⁵ nous distinguons

3 espèces de mémoire :

- 1. La mémoire visuelle**
- 2. La mémoire auditive**
- 3. La mémoire abstraite**

Ces 3 formes sont encore subdivisées en :

- a) la **mémoire extérieure** - se rappeler et reproduire quelque chose
- b) la **mémoire intérieure** - imaginer et entendre quelque chose mentalement.

La **mémoire visuelle** doit être capable de reconnaître et d'imaginer mentalement :

- les signes de la notation
- les figures de notes, de gammes, d'intervalles, d'accords, d'accords brisés etc.
- les figures de rythme
- le phrasé etc.

et de faire immédiatement la liaison avec la mémoire auditive.

La **mémoire auditive** doit être capable de reconnaître et d'imaginer mentalement :

- les sons, les mélodies
- les rythmes, les formules rythmiques
- les intervalles, les accords etc.
- les tonalités, les cadences, les modulations etc.

La **mémoire abstraite** doit mener les élèves à la compréhension rapide du texte musical :

- l'analyse de mélodies, de rythmes, d'intervalles, de signes comme p. ex. le chiffage d'accords etc.
- le saisissement rapide d'une transposition, d'une modulation etc.
- la reconnaissance du style
- la reconnaissance de corrélations théoriques etc.

Considérez aussi

les différents types d'apprentissage :

- 1. le type auditif**
- 2. le type visuel**
- 3. le type manuel**
- 4. le type intellectuel**

1. **Le type auditif** apprend par l'ouïe en écoutant et voudrait ensuite connaître les arguments nécessaires dans un entretien.

¹⁵ Frédéric Vester, Son livre « Denken, Lernen, Vergessen / Penser, Apprendre, Oublier ». Qu'est-ce qui se passe dans notre tête, comment le cerveau apprend-il et quand est-ce qu'il nous trahit?



Un problème, la notation musicale

Pour mieux comprendre les problèmes des élèves de solfège face à la notation musicale, il faut parler des insuffisances de la notation et de la solmisation. Prenons cette ligne en do majeur.



À partir de l'image des notes, il n'est pas visible où se trouvent les demi-tons naturels. Pour un enfant, l'image de mi-fa, sol-la, si-do et ré-mi est identique. En chantant la gamme de do majeur, la mélodie est tellement naturelle pour l'enfant, qu'il ne remarque pas la différence dans la sonorité.

Les demi-tons naturels

C'est à l'aide du clavier du piano qu'on peut visuellement faire comprendre aux enfants la situation des demi-tons. En jouant, en chantant, en écoutant et en consultant souvent l'image du clavier, il est possible pour l'enfant de saisir le son des demi-tons. Une image d'un clavier dans le livre peut servir de matériel d'illustration. La combinaison de cette image et le son du clavier réel sont naturellement à favoriser.

Les demi-tons avec altérations

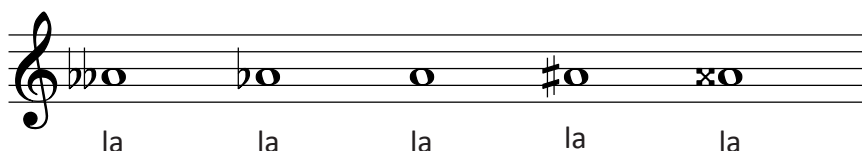
Du moment qu'il y a des altérations devant les notes, il faut employer des moyens supplémentaires à côté des aides précitées. Voir aux pages 78 - 82 et 85 - 86.

Un problème, la solmisation

« Celui qui n'entend pas ce qu'il voit et ne voit pas ce qu'il entend, ne mérite pas d'être qualifié de musicien ! »

Zoltán Kodály¹⁶

Tant que nous solfions en do-majeur sans altérations, nous employons pour solfier seulement une voyelle. Dès que s'ajoute une altération ou que nous solfions dans une autre tonalité, nous devrions prononcer 2, 3 et même 5 syllabes. Ceci n'est pas possible à cause du déroulement du rythme. C'est ainsi que nous avons adopté l'habitude de solfier toutes les tonalités avec **les syllabes de do majeur !**



Bien que cette succession de notes a la différence d'une tierce, nous solfions les 5 notes avec la syllabe « la » ! Ceci est pour un enfant, qui n'est pas encore capable de formuler une pensée abstraite, une chose très difficile à comprendre et à exécuter. Nous forçons l'enfant de dire toute autre chose que ce qui est écrit dans la notation. À cet âge, penser et parler est (hélas !)

¹⁶ Zoltán Kodály, Compositeur hongrois, pédagogue, initiateur et créateur d'une méthode d'enseignement du solfège qui porte son nom.



identique. Comme les enfants sont habiles à leur façon et comme ils apprennent très vite, ils chantent par cœur la leçon de solfège d'oreille avec son texte, les syllabes de solmisation, et nous laissent dans l'illusion qu'ils connaissent leur leçon de solfège. On n'a qu'à donner une lecture à vue pour constater que l'élève n'a pas la moindre idée de la sonorité de la notation. Quand on commence une leçon par une petite introduction, les élèves savent de quelle leçon il s'agit et ils la chantent avec son texte de solmisation exact comme ils chantent une chanson à la mode, la plupart du temps par cœur. Quand on ne fait pas d'introduction, les élèves ne reconnaissent pas à partir de l'image des notes de quelle leçon il s'agit et ne la chantent pas ou s'accrochent vite aux premières notes du piano entendues.

Comme les élèves doivent solfier dans toutes les tonalités avec les syllabes de **do** majeur, ils n'apprennent pas à penser aux altérations. Nous, les adultes, nous sommes à même de chanter « **fa** » et de penser mentalement « **fa #** ». C'est seulement à l'instrument que l'élève est rendu attentif aux altérations qu'il doit jouer et il commence à comprendre et à sentir les autres tonalités. C'est mon professeur de piano qui a attiré mon attention sur ce fait.

Dans le chapitre **Intonation avec les altérations**, je vais approfondir les réflexions sur ce problème. Mais d'abord je vais parler d'un autre problème, le

Rythme

Presque tous les livres de solfège que je connais, commencent rythmiquement avec la noire et la blanche.

Zoltán Kodály dit : « *C'est seulement par la combinaison du temps et de sa subdivision que nous sommes à même d'atteindre et de développer le sentiment rythmique de l'enfant.* »

La formule « noire et deux croches », comme on la trouve dans les chansons enfantines, constituent la meilleure base pour commencer l'éducation rythmique de l'enfant.

C'est ainsi que commence **La musique sans larmes**.¹⁷ De ces chansons on extrait le rythme et on commence les premiers exercices.

Maintenant il ne suffit pas de parler de noire et de croche. Ce sont des définitions théorétiques et mathématiques dont l'enfant ne peut faire grand-chose. L'enfant doit apprendre ces définitions puisque les notes portent ces noms, mais pour l'exécution d'un rythme il nous faut une onomatopée, une langue, pour lire et reproduire les rythmes exactement dans leur valeur. Les syllabes de la **méthode Kodály** me semblent les plus aptes pour les enfants. Voici un choix de syllabes les plus en usage.

Ta ti - ti Ta-a Ta-a-a Ta-a-a-a Ta - i ti tim - ri ti - ti - ri ti - ri - ti

Ta - i ti - ri Tri - o - let ti - Ta - ti ti - ri - ti - ri ss ti ti ss

¹⁷ Léopold Winandy, *La musique sans larmes*. Un cours complet de solfège de 6 livres avec CD (intonation, accompagnements) pour élèves de 6 à 12 ans, basé sur la méthode Kodály, pratiquée en Hongrie.



Lecture rapide

La virtuosité de la lecture des notes primait depuis toujours l'éducation de l'ouïe. Les leçons traditionnelles de solfège sont normalement bourrées de toutes sortes de difficultés et sont destinées à des élèves adultes plutôt qu'aux enfants. Je prône pour le début l'emploi de leçons de solfège pas trop longues comme on les trouve dans les mélodies populaires et dans la musique classique. Pour pallier ce soi-disant manque de virtuosité de ces mélodies, j'ai conçu des **exercices de lecture rapide**. Je pense d'ailleurs que la virtuosité de la lecture d'un texte musical est plutôt acquise avec le travail de l'instrument qu'au cours de solfège ! C'est ce que j'ai constaté depuis toujours à l'étranger et chez mes élèves instrumentistes.

La collection d'exercices de **Georges Dandelot**¹⁹ est destinée à des élèves adultes et ne devrait pas être employée chez des enfants. Pour ceux-ci, les exercices **lecture rapide** dont on trouve des modèles ci-après, se prêtent beaucoup mieux au travail et les enfants se font un plaisir de se concurrencer entre eux pour la lecture la plus rapide.

a)

b)

c)

d)

e)

19

Georges Dandelot, Compositeur et pédagogue français, professeur d'harmonie.



à évoluer pour devenir de bons musiciens ! En outre, les leçons de solfège traditionnelles ne conviennent pas à ce genre de travail. C'est dans la bonne littérature qu'il faut choisir les mélodies !

L'intonation

L'intonation solfiée est le travail le plus important au solfège.

L'intonation des intervalles forme le centre de ce travail.

Quand l'élève est à même d'entonner correctement les intervalles, il a la clé pour comprendre et reproduire la notation musicale. Sans la maîtrise de l'intonation, il n'est pas possible de faire une dictée ni de faire une lecture à vue ou tout simplement de comprendre et de reproduire la notation de son propre chef.

Comme lors de l'apprentissage des premiers rythmes, j'emploie au début du travail de l'intonation également les chansons à 2 sons. Dans ces chansons, c'est le 5^e et le 3^e son de la tonalité. Commençons donc en **do majeur** par l'intervalle « **sol-mi** ». La chanson choisie doit être à 100% dans l'intonation et être entonnée dans la tessiture absolue des notes, en l'occurrence en do majeur. Représentez les sons par leur signe de main, décrit aux pages 60-61, ce qui aide l'élève à saisir les sons visuellement. Je suppose que le piano dans la classe de solfège est bien accordé ! La tessiture aujourd'hui est de 442 Hz. pour le « **la** ». Garder constamment cette hauteur a un grand avantage pour l'éducation de l'ouïe et favorise la formation de l'oreille absolue ! Apprenez une leçon de solfège avec ce premier intervalle. La méthode de travail est décrite dans ce livre aux pages 22-23, procédé que je vous conseille de bien connaître. Ce premier intervalle est ensuite transposé dans les tonalités de fa, sol et si b. Auditionner et imiter une leçon est à proscrire. **L'élève doit acquérir tout de lui-même ! Il doit être rendu capable d'entendre et de former mentalement les sons en regardant une partition de musique pour ensuite les reproduire.** Veillez à ne pas traîner trop longtemps sur les petites mélodies pour éviter que les élèves les chantent par cœur et ne regardent plus la notation.

L'intonation des intervalles avec altérations

« Le devoir du solfège consiste à assembler le nom et la sonorité des notes et avec beaucoup d'entraînement de la solmisation, développer un automatisme chez l'élève, pour saisir instantanément la notation, la comprendre et la reproduire. »

Michel Vergnault

Comme je l'ai déjà mentionné, nous chantons toutes les leçons de solfège dans toutes les tonalités avec **les syllabes** de la tonalité de **do majeur**. Nous les adultes, nous sommes capables de penser les vrais noms des notes et de les entonner correctement. C'est une pensée abstraite. Un enfant au-dessous de 11-12 ans ne peut le faire, parce qu'il n'est pas encore capable de formuler une pensée abstraite. Pour un enfant, penser et parler est identique. En solfiant, un enfant doit dire autre chose que ce qui est écrit sur le papier. Il y a sur le papier

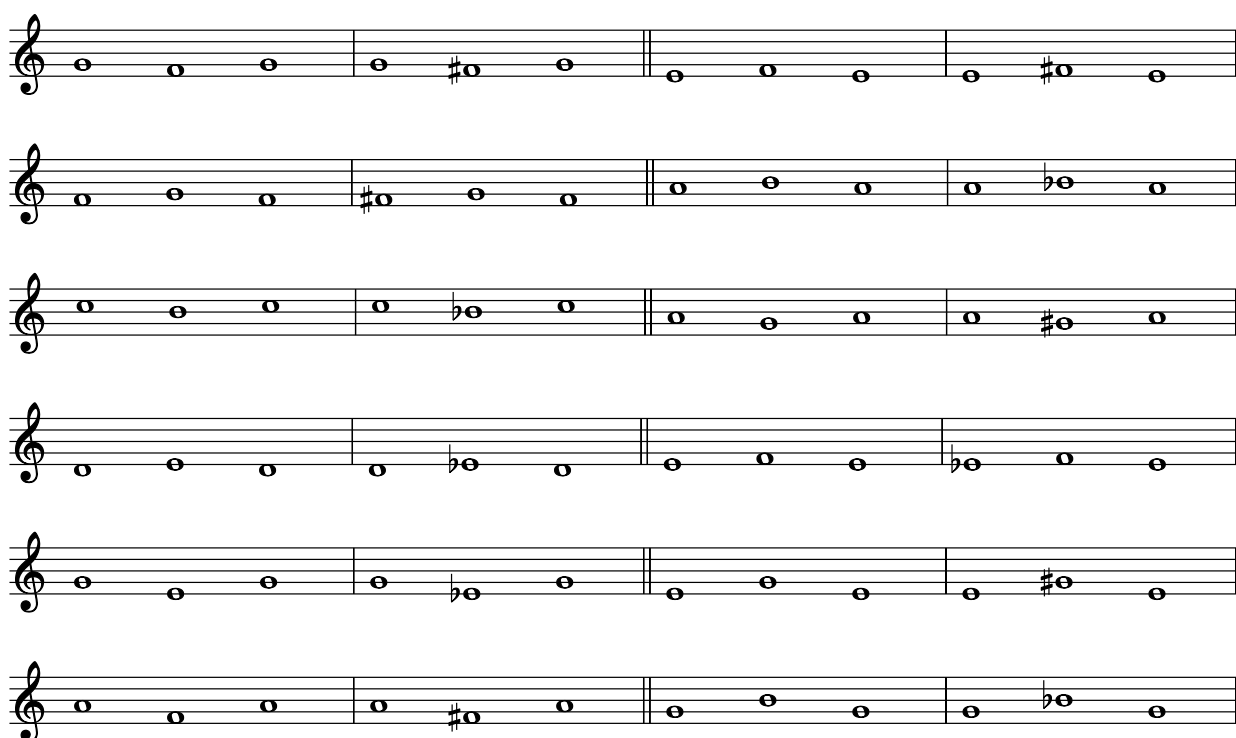


« fa # » et l'enfant doit chanter « fa » et reproduire un son qui ne sonne pas « fa ».

Ceci va à l'encontre de toute logique de l'enseignement et de la pédagogie !!!

Il s'agit maintenant d'amener l'enfant à pouvoir s'imaginer mentalement les sons avec les altérations. Nous ne pouvons pas attendre que l'enfant l'apprenne par son instrument. Ceci est un peu tard et rendrait l'enseignement du solfège superflu.

Lors de l'intonation des intervalles et des mélodies avec des altérations, il est important de solfier au début de l'apprentissage **les notes avec leurs altérations**, aussi la 6^e note de la 2^e portée et la dernière note de la 4^e portée ci-après. Les sons doivent être entonnés correctement. Voici des suggestions comment procéder pour aboutir.



Chanter des intervalles, des accords, des gammes exclusivement sans solmisation est une occupation totalement absurde. Il manque tout rapport avec l'image de la notation.

« L'intonation solfiée des intervalles, gammes, accords, - avec le nom des altérations - et leur imagination mentale, c'est la clé pour l'éducation de l'ouïe et de l'intelligence musicale ! »

Léopold Winandy

Robert Schumann écrit dans ses
«Musikalische Haus- und Lebensregeln» :

« Il faut s'évertuer à chanter à vue sans l'aide d'un instrument même avec peu de voix ; par là, l'ouïe musicale progressera constamment . . . »



Éveil musical

« Le devoir du solfège est de former l'ouïe et l'intelligence. »

Zoltán Kodály

Les principaux buts de l'enseignement dans l'éveil musical

- Habitué l'enfant de prendre part à l'activité musicale, apprendre à aimer la musique et avoir de la joie en écoutant de la musique.
- Apprendre des poèmes et des chansons.
- Apprendre les valeurs rythmiques de la noire (**Ta**), des deux croches (**titi**), de la blanche (**Ta-a**) et de la pause de la noire, le soupir (**pause**). Reproduire ces valeurs en battant les rythmes des mains ou avec un instrument à percussion.
- Maîtriser la démarche régulière, la mesure de la musique.
- Développer l'ouïe et la mémoire musicale.
- Coordination des mouvements des mains, bras et jambes et exécuter de petites danses.
- Cultiver l'expression correcte du texte et du chant juste et net.
- Conduire l'enfant vers l'écoute de la bonne musique (chansons et musique classique).

L'élève doit connaître et maîtriser des expressions pour la communication entre lui et le professeur. Un vocabulaire inconnu bloque l'enfant dans sa démarche d'apprentissage.

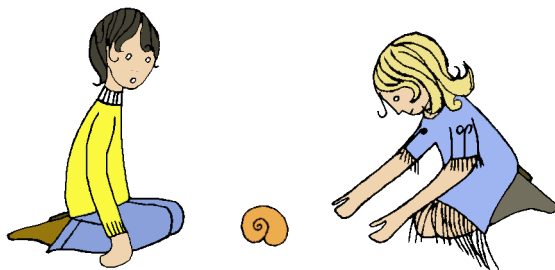
Nous commençons l'enseignement par l'étude de chansons.

Méthode globale

Les poèmes et chansons courtes sont enseignés par la méthode globale, c'est-à-dire vous récitez un poème ou chantez une chanson plusieurs fois, les élèves écoutent. Ensuite ils exécutent ce qu'ils ont entendu. Corrigez les fautes en chantant vous-même plusieurs fois, les élèves répètent ensuite. N'oubliez pas que répéter trop souvent est un travail ennuyeux. La répétition par de petits groupes et par des élèves solistes détend le travail.

Quand la chanson est bien connue, enseignez un accompagnement corporel, p. ex. battre des mains ou frapper sur les cuisses (Voir page 38). Au début il n'est pas conseillé d'accompagner une chanson avec un instrument comme le xylophone. Les enfants n'ont pas encore l'oreille pour chanter juste avec l'instrument. Mieux vaut l'emploi d'instruments à percussion comme le tambourin etc. qui ne sont pas liés à un son fixe.

**L'amélioration de l'intonation se fait par la répétition et par la transposition de la mélodie.
En aucun cas apprendre une mélodie à l'aide d'un instrument !**



battre sur les cuisses ou battre des mains

Bourdon

Bon - jour l'es - car - got, mai - son - net - te sur le dos.

Le mouvement des mains a comme but le développement du sentiment de la pulsation régulière. *Bourdon* est l'accompagnement sur un xylophone ou un autre instrument de la collection « Orff ». Il peut également être joué au piano (bien accordé !).

Apprentissage par étapes

Les chansons plus complexes et avec des intervalles plus difficiles sont enseignées par étapes. Je propose le chemin d'enseignement suivant :

1. Parlez de la chanson pour éveiller la curiosité, parlez du contenu, du sens des mots et du texte.
Ne racontez pas des histoires sur la mélodie ou vouloir expliquer la musique - la musique ne s'explique pas, il faut la vivre.
2. Chantez la chanson entière.
3. Posez des questions sur l'impression qu'a donné l'écoute de la chanson :
 - Est-ce que vous aimez la chanson ?
 - La chanson était-elle triste ou gaie ?
 - Que raconte le texte ?
 - Est-ce que j'ai chanté la chanson dans une tessiture haute ou basse ?
 - La chanson était-elle vive ou lente ?
 - etc. etc.
4. Chantez la première partie d'une chanson plus longue 1 à 2 fois, les élèves écoutent attentivement. D'un geste de la main, invitez les élèves à reproduire ce qu'ils ont entendu. Les fautes sont corrigées par une répétition la partie. Les autres parties de la chanson sont enseignées de la même façon.



Voici comme exemple un schéma d'apprentissage pour la chanson « *Mon cheval galope* » :

Mon che - val ga - lo - pe, marche au pas et trot - te,
fait un bond et d'un seul coup, mon bé - bé tombe dans la boue.

Professeur

1 à 2 fois A
1 fois A
1 à 2 fois B
1 à 2 fois A + B
1 à 2 fois C
1 à 2 fois C (passage plus compliqué)
1 à 2 fois D
1 fois D
1 à 2 fois C + D
2 à 3 fois A + B + C + D

Élèves

1 fois A
1 fois A
1 fois B
1 fois A + B
1 fois C
1 fois C
1 fois D
1 fois D
1 fois C + D
1 à 2 fois A + B + C + D

Pour apporter un peu de diversité dans ce schéma, faites chanter de petits groupes et des élèves solistes.

5. Quand une chanson possède plusieurs strophes, le processus d'apprentissage est le même, sauf que le parcours est plus court, il n'y a que le texte à apprendre.
6. Chantez la chanson dans une belle interprétation et veillez à ce que les élèves ne psalmodient pas.
7. **Un accompagnement avec des instruments « Orff » ou avec piano ne peut être fait que lorsque les élèves ont atteint une intonation impeccable. Si ce n'est pas le cas, employez des instruments à percussion sans sonorité précise.**
Au début, jouez vous-même les instruments. Plus tard, les élèves peuvent assumer cette tâche.

Transposer souvent les mélodies, ceci augmente l'acuité auditive !



Devant la classe est installé un xylophone où se trouvent seulement 2 lames sonores, un son bas et un son haut, au début assez espacées. Présentez les 2 sons que les élèves mémorisent. Ils tournent le dos afin de ne pas voir l'instrument. Jouez les sons l'un après l'autre. Les élèves montrent du bras s'ils ont entendu le son haut ou le son bas. Ensuite, jouez un son et un élève joue le son sur l'instrument. Quand les sons sont bien en mémoire, jouez une petite suite de sons qui sont mémorisés et reproduit par les élèves.

La distance des sons est maintenant de plus en plus diminuée par d'autres lames sonores pour arriver finalement à la tierce mineure (sol-mi).

Tracez 2 lignes au tableau.



Les élèves vont noter avec un petit trait les mélodies entendues, les sons hauts sur la ligne supérieure et les sons bas sur la ligne inférieure.

Les élèves chantent leur nom sur une mélodie à 2 sons et notent la petite mélodie au tableau.

Au lieu de tracer 2 lignes, l'exercice avec 2 notes peut se faire également avec 1 ligne. Le son haut se trouve au-dessus et le son bas au-dessous de la ligne.



La solmisation

Nous allons maintenant donner un nom à nos 2 sons.

Le son plus haut est nommé **sol**

il est représenté par le signe de main

sol



Le son plus bas est nommé **mi**

il est représenté par le signe de main

mi



Pour le signe de main du sol, les élèves regardent la paume de leur main !

Les premières notions théoriques :

5. ligne	4. interligne
4. ligne	3. interligne
3. ligne	2. interligne
2. ligne	1. interligne
1. ligne	



Les exercices de rythme, les leçons de solfège

Remarque : Les leçons de solfège plus longues et plus difficiles sont travaillées par étapes !
Travaillez tous les points du rythme a) et de la mélodie b) p. ex. sur les 8 premières mesures ou la première partie musicale. Ensuite travaillez la partie suivante et enchaînez le tout etc.

a) Apprentissage des exercices de rythme

1. Les élèves lisent les rythmes et battent la mesure avec les doigts de la main sur le banc.
 2. Ils lisent et battent les rythmes des mains et sentent la mesure intérieurement.
 3. Ils murmurent - pensent et battent les rythmes des mains.
- Ces exercices sont exécutés d'abord par la classe entière, ensuite par de petits groupes et par des élèves solistes.

b) Apprentissage des leçons de solfège



1. L'apprentissage d'une leçon de solfège commence en principe par les 3 exercices précédents.
2. Ensuite travaillez les intervalles. Montrez les sons à l'aide des signes de main. Les élèves montrent et solfient en même temps.
3. L'analyse de la musique consiste à *localiser les sons dans le système*, à *définir le son le plus haut et le plus bas*, à *définir les intervalles (sans qualificatif)*, à *trouver des caractéristiques dans la mélodie (gamme, arpèges, rythmes etc.)* et à *définir la première et la dernière note, les signes de la dynamique etc.* **Il s'agit d'attirer l'attention des élèves sur la notation.**
4. Les élèves lisent la leçon avec la solmisation et marquent la mesure.
5. Montrez la mélodie de la leçon avec la main dans son rythme. Les élèves montrent et solfient en même temps. Corrigez les intervalles faux.
6. Les élèves solfient la leçon du manuel et battent et/ou dirigent la mesure, d'abord tous les élèves, ensuite de petits groupes et des élèves solistes.
7. Ils chantonnent la mélodie sur une syllabe p. ex. <nu, dou etc.
8. Quand il s'agit d'une chanson, le texte est ajouté.

Il n'est pas nécessaire d'appliquer toujours tous les points de travail en une fois. Quand la leçon est facile, vous pouvez sauter l'un ou l'autre point de travail. Par contre, si vous trouvez des difficultés, vous devez reprendre l'un ou l'autre point de travail précédent.

Seulement après avoir bien terminé la leçon, on ajoute un accompagnement instrumental.

D'une **leçon à 2 voix**, tous les élèves apprennent chaque voix avant de la chanter par la classe divisée en 2 groupes. Faites chanter par de petits groupes ainsi que par 2 élèves solistes. Entre les groupes, échangez les voix.



Quand la mélodie change de portée, le premier groupe suit la mélodie d'une portée à l'autre, le second groupe chante la deuxième voix d'une portée à l'autre.

Lorsque vous rencontrez des problèmes au chant d'ensemble, faites chanter une voix par tous les élèves et chantez vous-même l'autre voix.

Le tout est chantonné avec des syllabes (*nu, mo* etc.).

Un élève seul peut battre une voix des mains et chanter l'autre voix.

D'un exercice rythmique, lire une voix et battre l'autre voix des mains.

Écho de rythme

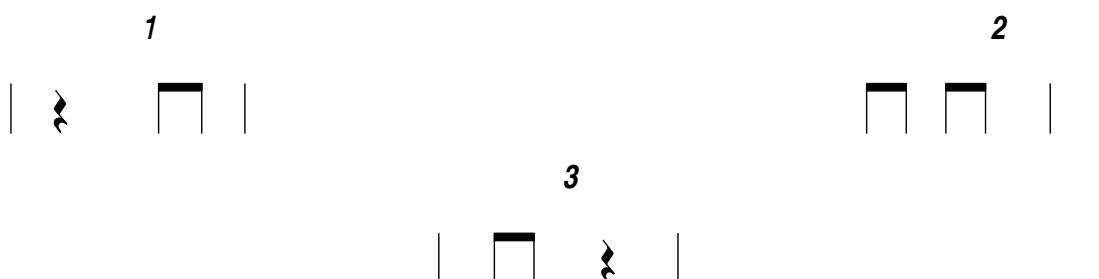
Les possibilités d'exécution :

- Récitez un motif, les élèves récitent immédiatement le même motif.
- Récitez, les élèves récitent et battent des mains.
- Récitez, les élèves battent des mains.
- Battez des mains, les élèves récitent.
- Battez des mains, les élèves récitent et battent des mains.
- Battez des mains, les élèves battent des mains.
- Jouez sur un instrument (sur un son ou une mélodie), les élèves battent des mains.
- Jouez sur un instrument, les élèves récitent.

Choisissez parmi les possibilités. Les motifs peuvent être plus longs que 4 temps.

Les échos sont d'excellents exercices pour l'ouïe, la mémoire et une préparation à la dictée !

Trouve le motif correct !



Le schéma de travail est valable pour tous les exercices « Trouve le motif correct! », qu'il s'agisse de rythmes ou de mélodies.

1. Chantonnez ou jouez un des motifs rythmiques ou un des motifs mélodiques. L'élève dit d'abord le numéro, ensuite il récite et bat des mains ou solfie le motif trouvé.
Si la réponse est fausse, répétez le devoir.
S'il y a des problèmes, les élèves répondent d'abord en écho avant de donner une réponse individuelle. Présentez tous les motifs à votre gré.
2. Jouez 2 des motifs indiqués. L'élève doit répondre en respectant l'ordre des motifs entendus.
3. Jouez 3, 4 et à la fin tous les motifs à votre gré. L'élève doit toujours respecter l'ordre.



Soignez la direction de la mesure ! Le mouvement doit être sobre et élégant.

Dès le début, attirez l'attention des élèves sur le fait que le mouvement de la mesure va toujours en descendant après la barre de mesure !

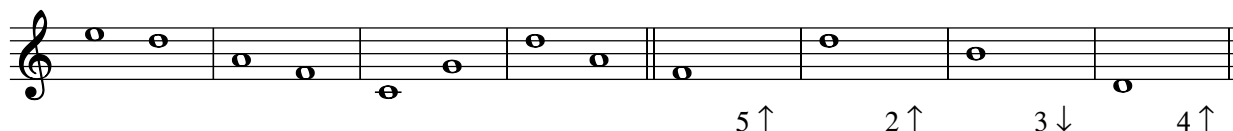
L'étude des intervalles

La théorie ne sonne pas. Une définition théorique n'a de sens que si elle est en relation avec l'imagination sonore de cette définition.

Tous les intervalles doivent être solfiés et correctement entonnés. Le but est d'éduquer chez l'élève la faculté de l'imagination mentale de la sonorité de l'intervalle à chanter et à écrire.

Pour les exercices préparatoires suivants, les élèves gardent leur livre fermé.

1. Pour les 4 premiers devoirs. Donnez le son. Montrez et chantonnez ou jouez un intervalle.
2. Les élèves chantonnent puis solfient l'intervalle et le dénomment.
3. Pour les 4 devoirs suivants. Solfiez le son et montrez-le avec le signe de main. Montrez sans le chanter un nouveau son. Les élèves solfient les 2 sons et dénomment l'intervalle.
La qualification de *majeur* et de *mineur* sera entamée seulement en 2^e année.
Ces exercices doivent être exécutés aussi par des élèves solistes.
4. Les élèves ouvrent leur livre.



Donnez le premier son de l'intervalle à travailler.

Les élèves (ensemble ou individuellement) solfient les deux sons de l'intervalle.

5. Les élèves écrivent la dénomination de l'intervalle dans le cahier et au tableau.
6. Après la double barre de mesure, il n'y a que le premier son et la dénomination.
Donnez le son.
Les élèves (ensemble ou individuellement) solfient l'intervalle selon la dénomination.
N'oubliez pas les signes de main.
7. La note correcte est inscrite au cahier et au tableau.

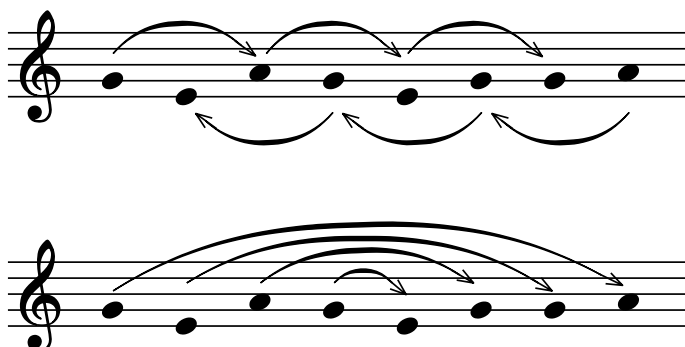
Quelques remarques

Analysez, expliquez et posez des questions sur les leçons de solfège.

Si vous parlez d'éléments théoriques, vous devez toujours avoir la possibilité de vous référer aux exercices chantés se trouvant dans le manuel et qui sont actuellement travaillés.

Le compositeur **Paul Hindemith**⁵ dit dans son livre sur la théorie, « ***qu'il ne faut jamais enseigner une théorie qui ne peut pas être exercée par plusieurs exemples sonores !*** »

⁵ Paul Hindemith, Il est considéré comme un des plus importants musiciens modernes d'Europe. Il fût nommé professeur de composition à la « Berliner Musikhochschule ».



Ces exercices ne sont pas chantés !

Il s'agit d'une lecture rapide des notes. J'imagine que les élèves se feront un plaisir de se concurrencer pour lire au plus vite.

- Le premier exercice consiste à lire normalement de gauche à droite et ensuite de droite à gauche.
- À l'exercice suivant, on saute une note comme il est indiqué à la 2^e portée.
- La 3^e portée est plus difficile. On commence par la 1^{re} note, ensuite la dernière, puis la 2^e et l'avant-dernière etc. Commencez les exercices aussi par la dernière note.

Exercices d'intonation à deux voix

Voir page 48 pour l'apprentissage des leçons de solfège.

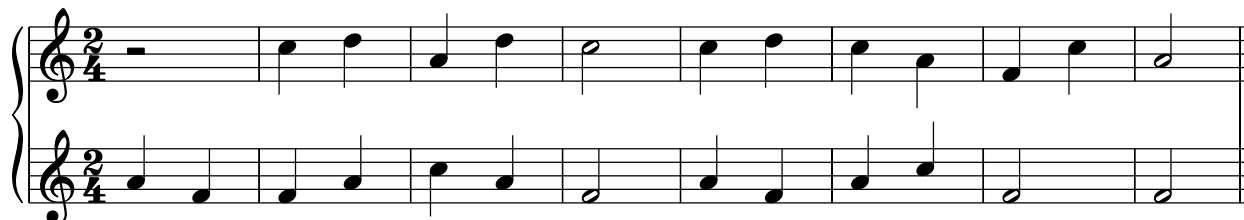
Les élèves gardent leur manuel *fermé*.

Préparation des deux voix en commençant par la voix inférieure.

1. Solfiez le premier son de la portée et montrez-le avec le signe de main. Ensuite montrez la mélodie dans un tempo lent. Les élèves montrent et solfient en même temps. Augmentez plus tard le tempo.
2. Le même exercice, les élèves chantonnent et montrent les sons.
3. Le même exercice, les élèves chantonnent sans les signes de main.

Avis aux amateurs ! *Le livre est fermé*. Après avoir travaillé les 2 voix, la classe est divisée. Dans un tempo lent, exécutez les 2 voix avec vos deux mains : Une main montre la voix supérieure pour le premier groupe, l'autre main la voix inférieure pour l'autre groupe.

Cet exercice demande une grande concentration de vous et de la part des élèves.

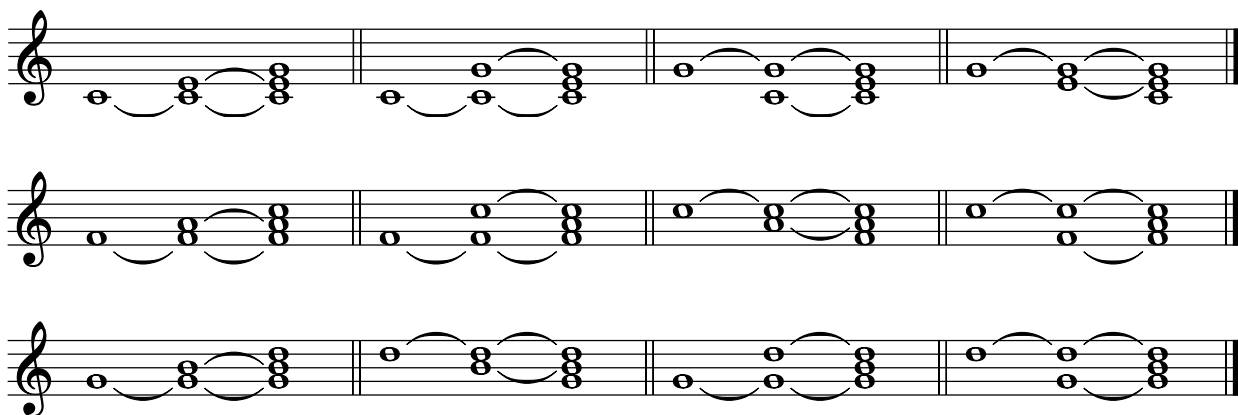


4. Les élèves *ouvrent* leur manuel et solfient les deux voix séparément d'abord dans un tempo lent *avec* les signes de main puis dans un tempo adéquat.



5. Le même exercice, chanté sur une syllabe(*nu, mo, ia* etc.).
6. Solfier l'exercice sans les signes de main. La même chose sur une syllabe.
7. La classe est divisée en 2 groupes. Les élèves solfient la leçon à deux voix.
La même chose par de petits groupes ainsi que par 2 élèves solistes.
Échangez les 2 voix. Augmentez le tempo.
Lorsque vous rencontrez des problèmes avec le chant d'ensemble, faites chanter une voix par tous les élèves et chantez vous-même l'autre voix.
Jouez une voix au piano, les élèves chantent l'autre voix. Échangez les voix.
8. Donnez l'exercice comme dictée à deux voix.

Les accords de trois sons



- Divisez la classe en 3 groupes et faites solfier les accords comme écrit ci-dessus.
Faites chanter aussi par de petits groupes et par trois élèves solistes.
- Jouez un des accords de trois sons (majeur). Les élèves chantonnent d'abord sur «*nu-nu-nu*» puis solfient les trois sons l'un après l'autre, de bas en haut et de haut en bas.
- Demandez de chantonner et de solfier ou bien le son du milieu ou le son le plus grave ou le son le plus haut.
- À l'aide des signes de main, montrez des accords de trois sons que les élèves, divisés en 3 groupes, solfient. Tenir les accords assez longuement comme indiqué plus haut pour contrôler la justesse et pour donner le temps aux élèves d'écouter toutes les voix !
Expliquez la construction de l'accord : de la première à la deuxième note une tierce et de la première à la troisième note une quinte.

Insérez ces exercices dans votre cours de musique. Soignez la justesse !

Écouter des accords : majeur (M) ou mineur (m) ?





Les syllabes pour la lecture du rythme

Elles n'ont pas été inventées pour remplacer la dénomination traditionnelle des valeurs rythmiques. Pour la communication entre professeurs et élèves ainsi qu'entre musiciens, la noire est toujours une noire, une croche est une croche et la croche pointée avec la double croche ne s'appelle pas « timri » ! Les syllabes sont exclusivement employées pour lire les rythmes avec leurs valeurs correctes en mesure et devront toujours être employées avec des mouvements corporels. C'est avec les syllabes et les mouvements corporels que nous avons la possibilité d'influencer le sentiment rythmique de l'enfant, de l'éduquer et de le cultiver. Ce n'est pas le cas en chantant simplement des leçons de solfège en dirigeant la mesure ou en expliquant la noire, la blanche et la croche ! Voici un tableau synoptique des rythmes et des sons.

Les syllabes, les plus en usage

Ta ti - ti Ta-a Ta-a-a Ta-i ti tim - ri ti - ti-ri ti-ri-ti

Ta-i ti - ri Tri - o - let ti - Ta - ti ti - ri - ti - ri ss ti ti ss

ti - Ta-i Noire Blan-che Blan-che-point Paus-en-tiè-re

Les signes de main

do do# ré ré#

mi_b mi fa fa#



sol



sol #



la



si b



si

Quelques leçons de solfège

J. S. Bach

The exercises are as follows:

- Exercise 1:** Treble clef, common time (C). First staff starts with *mf*. Second staff ends with a repeat sign.
- Exercise 2:** Treble clef, 2/4 time. First staff starts with *mf* and ends with *p*. Second staff starts with *f*.
- Exercise 3:** Treble clef, 3/4 time. First staff starts with *p*, has *mf* and *f* markings. Second staff starts with *p* and ends with *f*.
- Exercise 4:** Treble clef, common time (C). First staff starts with *dim.*, has *mf* and *cresc.* markings, and ends with *dim.*. Second staff is empty.



Secondes majeures (2 M) et mineures (2 m) de la gamme de do majeur

1 2 3 - 4 5 6 7 - 8

Tierces majeures (3 M) et mineures (3 m) de la gamme de do majeur

1 2 3 - 4 5 6 7 - 8

Pour définir ces intervalles, il y a une formule simple à retenir :

les secondes et les tierces, contenant 1 demi-ton, sont mineures
les secondes et les tierces sans demi-ton, sont majeures

Le compositeur **Paul Hindemith** dit dans son livre sur la théorie « *qu'il ne faut jamais enseigner une théorie qui ne peut pas être exercée par plusieurs exemples sonores !* »

L'élève doit donc avoir vécu une expérience acoustique de l'événement avant de le traiter théoriquement, sinon on parle de quelque chose dont l'élève n'a aucune imagination. Le travail purement théorique des intervalles, des accords, des gammes est superfétatoire, une perte de temps et d'énergie et n'apporte rien à la compréhension d'une partition de musique !

Albert Lavignac écrit déjà 1902 dans son livre « L'éducation musicale » :

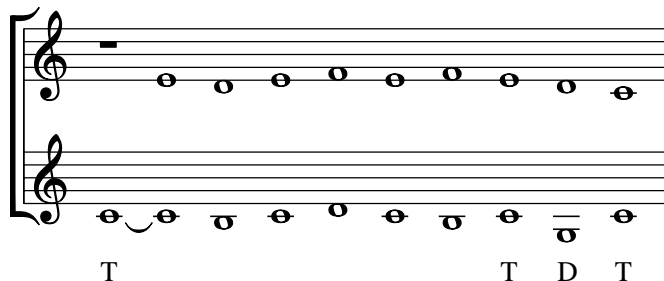
« De toutes les langues, la musique est celle qui s'accommode le mieux au début, surtout quand on s'adresse à de très jeunes enfants, de cet enseignement par la seule pratique d'abord, en réservant les notions théoriques pour le moment où le sujet aura atteint l'âge de raison. »

Le travail des intervalles doit suivre le procédé décrit aux pages 87 - 88.

Les altérations sont ajoutées dès l'apprentissage de celles-ci.



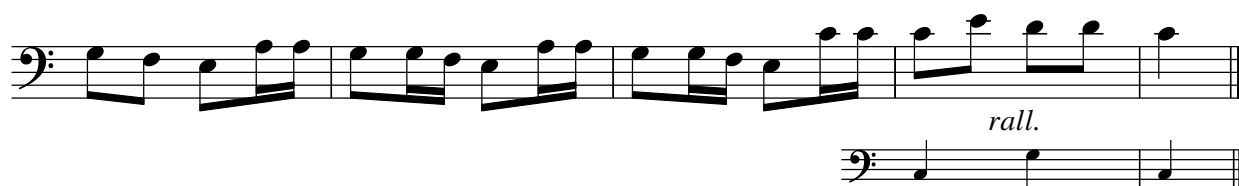
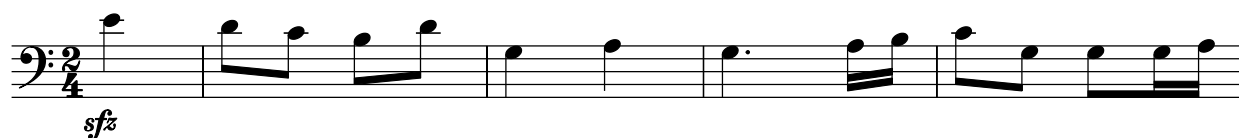
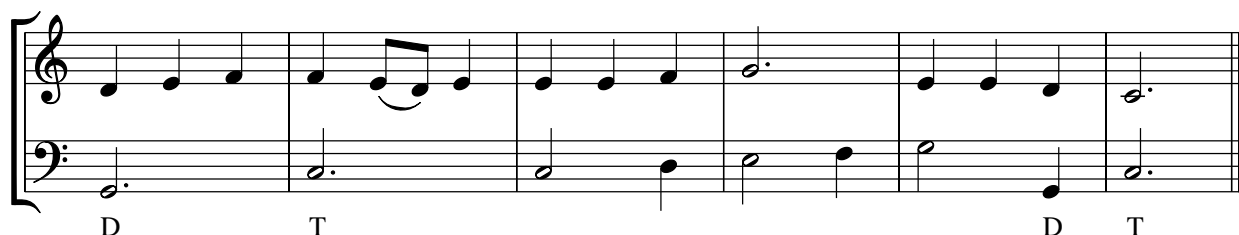
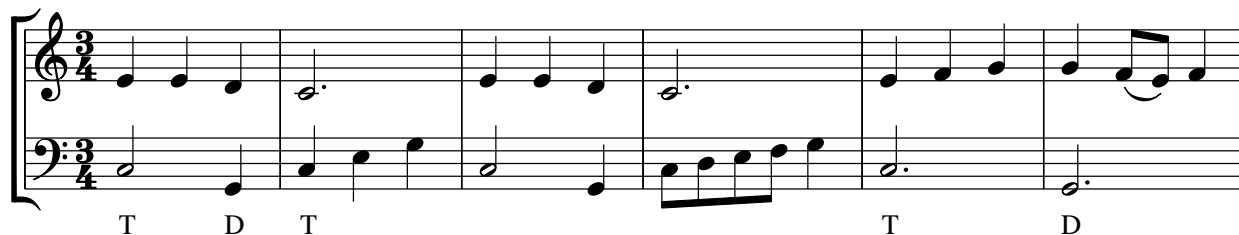
T = tonique
D = dominante



Cet exercice d'intonation est à travailler comme décrit à la page 66, points 5 à 13. Les élèves sont ici en présence de **la fonction de la tonique et de la dominante** dans la forme à 2 voix. Expliquez les caractéristiques de celle-ci. Cherchez et marquez les autres intervalles de cet exercice, appartenant à la T et à la D.

Cette fonction est à retrouver dans les exercices d'intonation et les leçons de solfège à une et à deux voix.

Voilà 3 exemples :





Visualisation des intervalles avec altérations

Ceci est une aide précieuse pour concrétiser l'imagination mentale des intervalles. L'intervalle est d'abord défini et montré sans les altérations. Je suppose que pour la suite, les graphiques expliquent eux-mêmes la démarche à suivre.

<p>2 M </p> <p>si </p> <p>la </p>	<p>2 m </p> <p>si </p> <p>si \flat </p> <p>la </p>
<p>2 M </p> <p>sol </p> <p>fa </p>	<p>2 m </p> <p>sol </p> <p>fa \sharp </p> <p>fa \sharp </p>
<p>2 m </p> <p>fa </p> <p>mi </p>	<p>2 M </p> <p>fa \sharp </p> <p>fa \sharp </p> <p>mi </p>

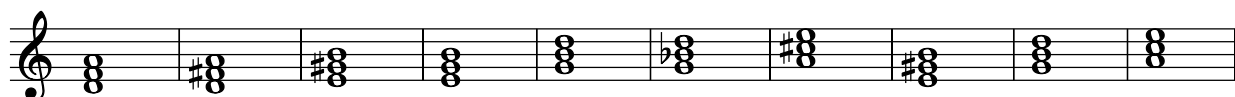


Écouter des accords majeurs et mineurs

Écrivez les notes inférieures des accords au tableau. Pour cet exercice, la solmisation n'est pas demandée.

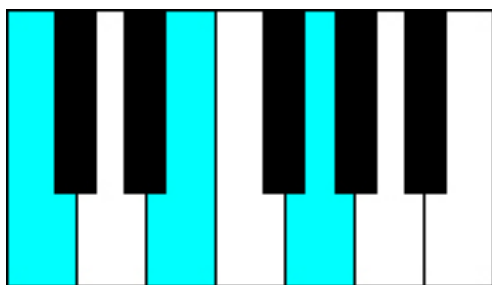


Professeur



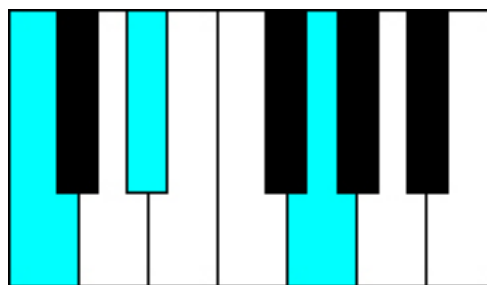
Jouez le premier accord. Les élèves chantonnent l'accord de bas en haut et vice versa. Jouez l'accord suivant. Attirez l'attention sur le changement de la note médiane. Le nouvel accord est chantonné. Les élèves disent s'ils ont entendu un accord majeur ou un accord mineur. À partir de la 7^e mesure, jouez 2 accords sur la même note, l'un majeur, l'autre mineur ou vice versa. Jouez sur d'autres notes plusieurs fois à votre gré des accords majeurs et mineurs.

do mi sol



accord majeur

do mi \flat sol



accord mineur

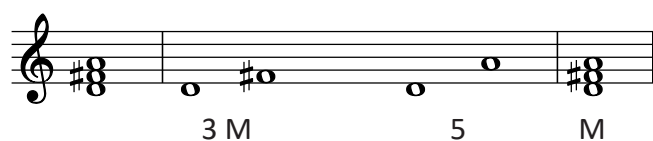
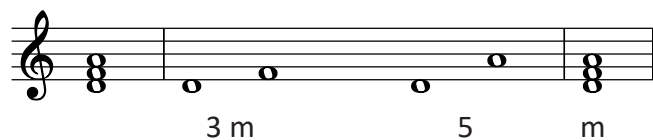
3 m = tierce mineure

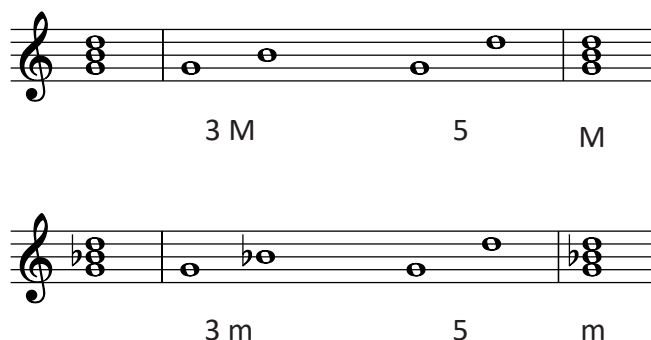
3 M = tierce majeure

5 = quinte juste

m = accord mineur

M = accord majeur





Écrivez ces exemples au tableau. Le premier accord est joué et chantonné par les élèves. Ensuite le premier intervalle, la tierce est joué et solfié puis la quinte. Les élèves pénètrent ainsi dans la sonorité des accords.

L'accord est solfié et dénommé. **C'est la tierce qui donne le nom à l'accord.**

Exercices



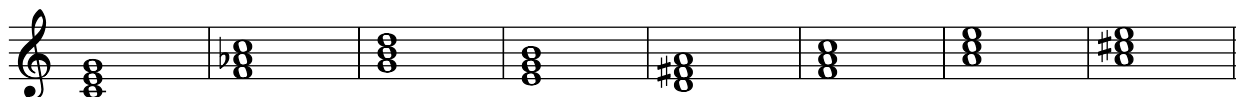
a) Jouez l'accord à traiter au piano. Les élèves chantonnent et solfient l'accord de bas en haut et vice versa, ils déterminent et chiffrent l'accord dans leur cahier et sur le tableau.



b) D'après le chiffrage, les élèves solfient et chantonnent l'accord et écrivent les notes manquantes dans le cahier et au tableau. Jouez l'accord au piano.



Professeur



c) Jouez l'accord à traiter de la ligne « Professeur ». Les élèves répètent ce qu'ils ont entendu en chantonnant de bas en haut et vice versa. Ensuite un élève solfie et détermine l'accord.

Les notes manquantes sont inscrites dans le cahier et au tableau.

Pour tous les devoirs, divisez la classe en 3 groupes et faites solfier et chantonner les accords.

Soigner l'intonation correcte !



Les figures 4 font partie de l'accord de **si** et les sons 6 (si) sont la terminaison du mouvement de la mélodie. Ceci confirme que la partie B est en **si majeur**.

Les parties A et A2 sont en sol mineur et la partie B en si ♭ majeur. Nous avons donc une modulation.

Les mesures 6 et 8 (figures 5) peuvent être analysées de deux manières : Le **ré** et le **si** font partie de l'**accord de la tonique** et par conséquent les sons **do** et **la** sont des notes de passage. Dans ce cas, il faudrait mettre l'accord de la tonique.

Si au contraire les sons **ré** et **si** sont des **appoggiatures**, il faudrait mettre l'**accord de la dominante**, ce que J. Brahms a d'ailleurs écrit à cet endroit.

Transposition

Une mélodie est à transposer de **fa** en **sol** majeur, donc une seconde majeure plus haut. Les élèves cherchent la nouvelle tonalité, les nouvelles altérations et chantent un ton plus haut avec la nouvelle solmisation. Les altérations sont à penser mentalement.

Il est préférable que la mélodie soit bien connue avant la transposition. Si ce devoir s'avère être trop difficile, les élèves écrivent la mélodie d'abord dans la nouvelle tonalité avant de la chanter. Veillez à ce qu'il n'y ait pas d'altérations accidentelles dans les mélodies à transposer. Le chapitre de la transposition avec les altérations accidentelles sera enseigné dans le 5^e livre de « La musique sans larmes » et est traité ici aux pages 124 à 129.

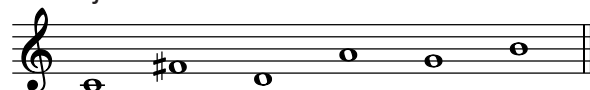
Exercices d'intonation

Solfier d'abord les gammes et accords principaux correspondants.

fa majeur

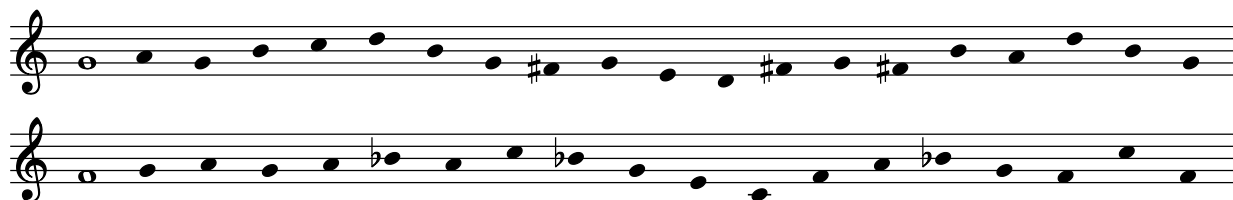


sol majeur



Dites à l'élève l'intervalle et la direction à solfier, nommez et jouez une note de l'exemple choisi. Restez un certain temps sur une tonalité. D'après ces modèles, travaillez les intervalles et tonalités qui seront appris au fur et à mesure.

Dictée non écrite



Nommez et jouez la ronde. Ensuite, jouez les notes noires lentement avec l'espace nécessaire pour que l'élève puisse saisir et solfier immédiatement la note entendue.

Le même exercice avec une suite de plusieurs notes en une fois comme dans l'exemple à la page suivante. L'élève doit mémoriser et solfier plusieurs notes en une fois.



Ouïe intérieure

« Tu dois réussir à comprendre une musique sur le papier . . . » Robert Schumann.

Nous devons donc éduquer l'élève à pouvoir imaginer/entendre une mélodie d'une partition mentalement, **avec le nom des altérations**, sans que cette mélodie soit audible pour l'instant.

- Chantonner (ou murmurer) en pensant la solmisation d'une leçon de solfège connue est un premier pas dans l'acquisition de cette faculté.
- Une leçon de solfège bien acquise est chantée en alternance soit une mesure solfiée et une mesure chantonnée en pensant la solmisation. En répétant la leçon, les parties chantonnées sont chantées mentalement. La reprise de la partie solfiée doit être entonnée à la hauteur exacte.

Ces exercices peuvent se faire également avec deux, trois et plus de mesures alternées.

Vous pouvez interrompre l'accompagnement lors des mesures chantées mentalement.

- Solfiez la première mesure d'une leçon de solfège, les élèves continuent la deuxième mesure, vous solfiez la troisième mesure et les élèves continuent la quatrième etc.

À exécuter également avec plusieurs mesures alternées.

- La gamme se prête également à ce genre d'exercice. Elle est solfiée une fois en entier.

Ensuite on chante la première note à haute voix, la deuxième mentalement, la troisième de nouveau à haute voix, la quatrième mentalement etc.

Quand il y a des problèmes, faites chantonner les notes avant de les chanter mentalement.

- Le même exercice peut se faire aussi avec deux, trois et plusieurs notes alternées.
- Le processus du 3^e exercice est à appliquer à la gamme. Pour terminer, il est conseillé de chanter la tonique à voix normale.

Les quartes et les quintes augmentées (4/5 a) et diminuées (4/5 d)

La règle théorique est la suivante :

Toutes les quartes et quintes sont justes quand elles contiennent un demi-ton.

La quarte fa-si est augmentée parce qu'elle ne contient pas de demi-ton (triton) et la quinte si-fa est diminuée parce qu'elle contient deux demi-tons.

Cette règle est à appliquer aux quartes et quintes avec des altérations.

En réalité, la quinte diminuée sonne également comme un triton.

La quarte et la quinte sont soit

juste (4/5), augmentée (a) ou diminuée (d).

Exemples d'intervalles. Voir aussi page 87



4 4 d 4 4 d 4 4 a 4 4 a

5 5 d 5 5 d 5 5 a 5 5 a

4 a 4 4 d 5 d 5 5 a

Ces exemples sont à travailler et à solfier selon la méthode mentionnée aux pages 85 - 86,

visualisation des intervalles avec altérations. Voir aussi les réflexions à la page 86.

Le principe de travail consiste à déterminer d'abord l'intervalle sans aucune altération. Ensuite l'élève montre de la main le mouvement de la première note altérée. Quand il y a aussi une deuxième note altérée, le mouvement de celle-ci est également montré par l'autre main. Avec ce procédé, l'élève peut constater entre ses mains l'évolution de l'espace du nouvel intervalle.

Tous les devoirs d'intervalles sont à résoudre **en solfiant avec la nomination des altérations, pour, à la fin, les penser mentalement et de les solfier avec les syllabes de « do » dans les leçons de solfège et les lectures à vue !**

Si vous considérez ce travail comme étant trop difficile pour une 3^e année. Remettez le travail à la 4^e année.

Intervalles de la quarte et de la quinte

a)

a) L'élève solfie les deux notes de chaque intervalle et les montre avec les mains.

L'intervalle est défini et inscrit dans le cahier et au tableau.

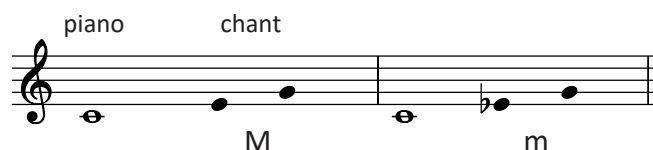
Pour l'éducation de l'ouïe intérieure, chanter les intervalles.

b)

4 ↑ 4 ↓ 4 a ↓ 5 ↓ 5 d ↓ 5 d ↑ 4 ↑ 5 d ↓

b) L'élève pense la 2^e note et solfie l'intervalle en le montrant avec ses mains.

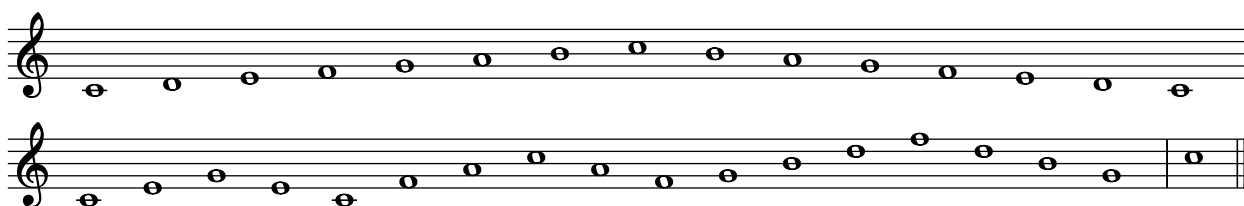
Les intervalles sont également chantonnés.



Indiquez si vous voulez entendre un accord majeur ou mineur, nommez et jouez la ronde de l'exercice. L'élève solfie et ensuite chantonne les deux notes restantes de l'accord.

Appliquez ces exercices dans les tonalités apprises !

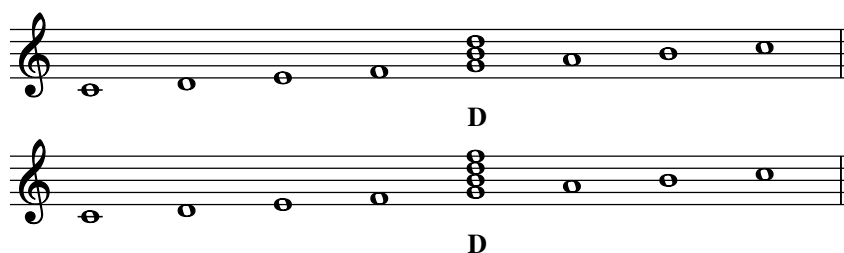
Les gammes



Un cours de musique commence par le chant d'une gamme, de ses accords parfaits et de l'accord de septième de dominante. Si dans un cours de musique, vous traitez plusieurs tonalités, faites solfier à chaque fois la gamme appropriée avec les altérations pour mettre l'élève dans le monde sonore de la tonalité. De même solfiez la gamme correspondante avant la dictée. Vous trouvez aux pages 72 - 73 différentes manières de chanter une gamme. Voir également la remarque sur la gamme dans la rubrique « ouïe intérieure » aux pages 17 et 101.

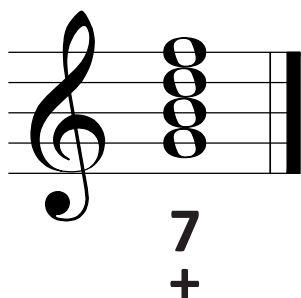
L'accord de septième de dominante

L'accord de septième de dominante se trouve sur le 5^e degré de la gamme majeure et de la gamme mineure. Le chiffre est : $\begin{smallmatrix} 7 \\ + \end{smallmatrix}$ le signe + représente la sensible de la tonalité.



La définition théorique la plus simple pour l'élève :

L'accord de septième de dominante est composé d'un accord parfait majeur et d'une septième mineure.



Pour l'élève il est au début difficile de discerner les quatre sons de cet accord. Familiarisez l'élève avec la sonorité de cet accord par des exercices comme décrits à la page suivante et à la page 120.

- Cherchez dans les leçons de solfège des fragments de mélodies qui représentent l'accord de septième de dominante (en arpège) ou plus tard des renversements et jouez ces extraits au piano et faites-les solfier par les élèves. Expliquez la démarche harmonique dans les leçons.

Menuett Leopold Mozart (1719-1787)

f *3* *Fine* *3* *Da Capo al Fine*

Andantino ♩ = 78

mf *2* *mp* *3* *rit.*



Exercices

- Jouez en arpège (accord mélodique) un accord de septième de dominante de bas en haut et vice versa. Puis jouez-le plaqué (accord harmonique)
- Les élèves répètent en chantonnant et en solfiant avec les altérations de bas en haut et vice versa.
- Jouez des accords plaqués (accord harmonique).
Les élèves ou des élèves solistes chantonnent et solfient avec les altérations selon votre indication soit la fondamentale, la septième, la tierce ou la quinte. S'il y a des problèmes, jouez l'accord en arpège.
- Jouez des éléments de l'accord, p. ex. la fondamentale et la quinte ou la fondamentale et la tierce ou l'accord parfait majeur ou la fondamentale et la septième. Le ou les élèves chantonnent et solfient avec les altérations.
Ces exercices aident à mieux départager les différents sons de l'accord.
- Dans les leçons de solfège, les élèves cherchent des fragments de mélodie contenant des notes de la septième de dominante.

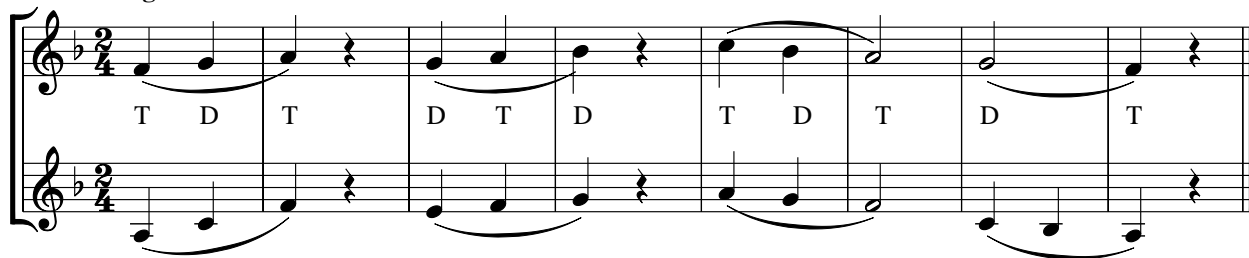
Les marches harmoniques, la cadence

À la page 95, il y a des exercices à deux voix qui préparent l'élève à mettre une basse au-dessous d'une mélodie. Ces exercices sont d'abord à travailler comme des leçons de solfège à deux voix (ne pas oublier la définition de la tonalité) ou de solfier à vue. Ensuite les intervalles entre les deux voix sont définis. Cherchez leur appartenance à un des accords de la tonique, de la sous-dominante ou de la dominante (**T - S - D**). Marquer les intervalles.

Jouez l'exercice suivant plusieurs fois au piano. En même temps, les élèves suivent les deux voix et chantonnent, soit la première soit la deuxième voix et montrent les sons avec les signes de main en écoutant l'autre voix.

Exercice d'harmonie

Adagio





Dans l'analyse de cet exercice, on cherche l'appartenance des intervalles entre les deux voix à un des accords principaux et à l'accord de septième de dominante.

Répétez la leçon au piano afin que les élèves puissent saisir l'ensemble des sons et revoir les mouvements harmoniques.

La leçon est transposée et écrite dans des tonalités déjà apprises.

Mélodie avec une simple basse

Allegretto W. A. Mozart (1756-1791)

Ceci est un modèle pour montrer comment on peut réaliser une simple basse au-dessous d'une mélodie et étudier la fonction harmonique de la tonique et de la dominante. Les élèves solfient le morceau à deux voix. Jouez le morceau au piano en audition. Dans l'analyse, attirez l'attention des élèves aux notes de passage, p. ex. dans la première mesure le **fa dièse**, dans la deuxième et la troisième mesure la note **si** qui n'ont pas d'influence sur la marche harmonique.

Un exemple pour réaliser une basse

1. La mélodie est d'abord travaillée comme une leçon de solfège ou solfiée à vue. Ensuite les notes de la mélodie sont analysées quant à leur appartenance aux accords (T - D). Les notes de passage sont déterminées avec votre aide.
2. Examinez, ensemble avec les élèves, les notes possibles de la partie de la basse. Jouez les 2 voix au piano. Les éventuelles harmonies fausses sont à comparer avec les harmonies correctes. Les bonnes réalisations sont inscrites.
3. Quand le devoir est terminé, il est solfié par la classe divisée en deux groupes et par des élèves solistes. Jouez le morceau au piano comme dictée. Plus tard, il y a également la sous-dominante à exercer.



Intervalle itinérant

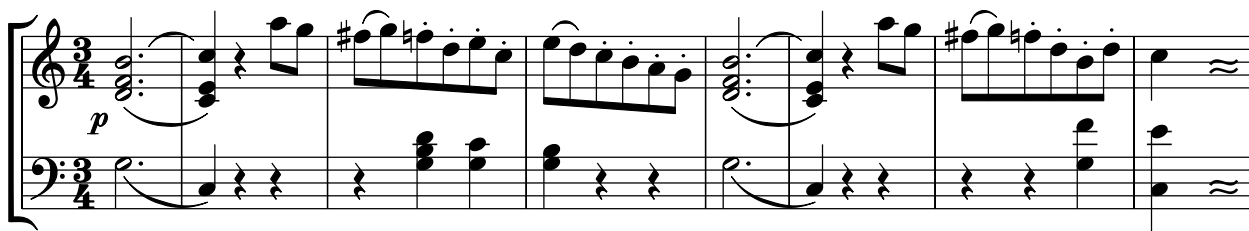


La réalisation d'un intervalle itinérant demande une bonne concentration de la part de l'élève !
Donnez le premier son. L'élève solfiera le devoir lentement selon le chiffrage sans l'aide d'un instrument. Pour le contrôle de la justesse, jouez le dernier son.

Faites solfier, écouter et écrire beaucoup d'intervalles pour arriver à une virtuosité d'intonation. Ce travail est le plus important dans l'apprentissage de la notation !

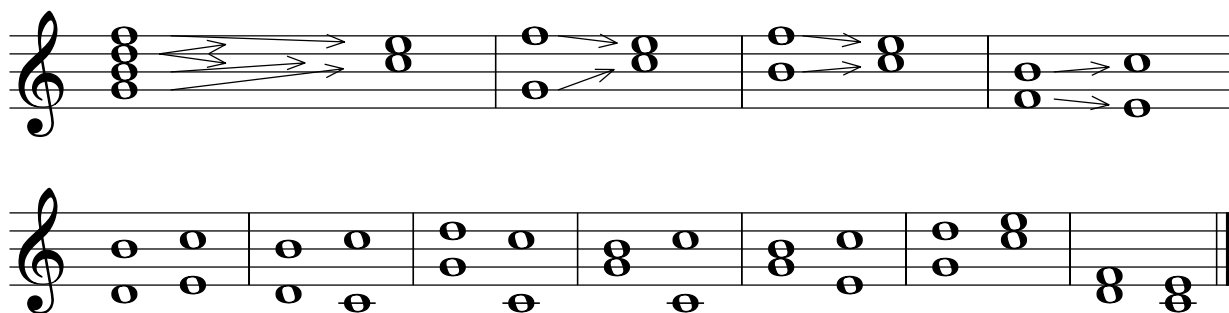
La résolution V - I

W. A. Mozart. Extrait de la symphonie en do majeur K.V. 551 (Jupiter), le début du trio du 3^e mouvement: Menuetto, Allegretto.

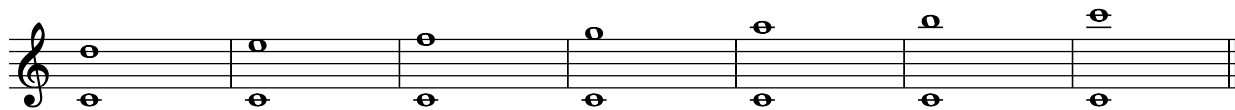


Jouez cet extrait au piano et faites entendre l'original à partir d'un support sonore. Rendez les élèves attentifs au mouvement des accords de la première à la deuxième mesure et tous les autres endroits similaires. Cherchez encore d'autres exemples comme le début de la première symphonie de Beethoven.

La préparation des élèves à l'harmonie, qui a commencé en 2^e, devra leur permettre de comprendre et de sentir le phénomène de la résolution des accords.



Les élèves apprennent ces résolutions et la résolution pour les 4 voix page suivante par cœur.



Quand un intervalle dépasse les 2 octaves, on calcule avec le chiffre 15.

Pour les curieux, les renversements des intervalles.

Il suffit de savoir que les intervalles majeurs deviennent mineurs,
 Les mineurs deviennent majeurs,
 Les augmentés deviennent diminués,
 Les diminués deviennent augmentés,
 Les justes restent justes,
 Les secondes deviennent des septièmes,
 Les sixtes deviennent des tierces etc.
 La somme est toujours 9.

Les renversements des accords de trois sons

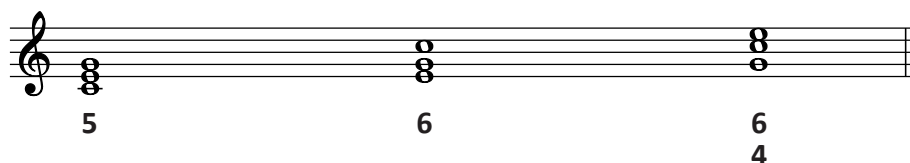
Nous connaissons l'accord de trois sons dans sa position fondamentale :

La note fondamentale était également la note basse.

Il est possible de positionner les notes dans un ordre différent. Ce sont les renversements de l'accord qui sont au nombre de deux :

L'accord de sixte

L'accord de quarte et sixte

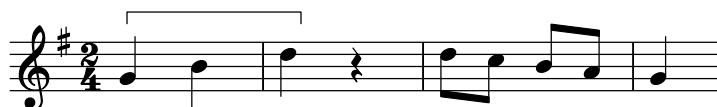


état fondamental,
 fondamentale à la basse
 accord parfait

1^{er} renversement,
 tierce à la basse
 accord de sixte

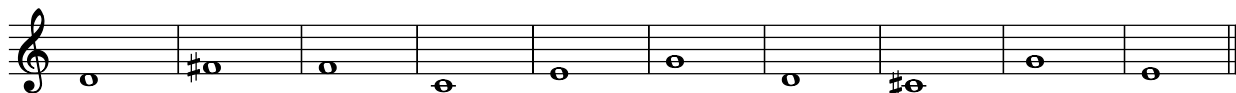
2^e renversement,
 quinte à la basse
 accord de quarte et sixte

Débuts de chansons avec accords de trois sons en position fondamentale, en accord de sixte et en accord de quarte et sixte.

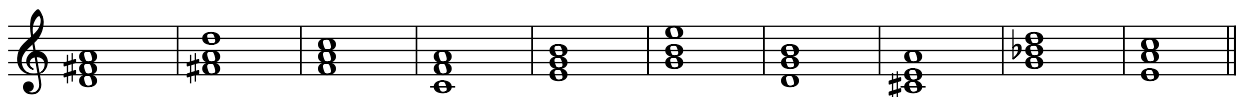




Écouter des accords de trois sons



Professeur



Dans le livre ou au tableau se trouve la note inférieure. Jouez l'accord. L'élève chantonne puis solfie ce qu'il vient d'entendre, définit et chiffre l'accord. Les renversements sont à mettre en position fondamentale.

Exercices d'intonation d'accords de trois sons augmentés et diminués



Appliquez ces exercices dans d'autres tonalités.



piano chant

M m m M d d a a

M a m d

En principe, l'élève solfie une note sans altération puis une note avec une altération.

Exercices d'accords de trois sons

Exercices d'intonation d'accords de septième de dominante

piano chant

Deux notes de l'accord sont jouées au piano, l'élève complète l'accord par les deux notes manquantes.

Exercices d'accords de septième de dominante

Une forme pour chanter les gammes mineures. À solfier avec les altérations.



5^e année

La transposition

La **transposition** est le transfert des notes d'un morceau ou d'un fragment musical d'une hauteur à une autre, sans changer ni les intervalles entre les notes ni la valeur des notes.

La **transcription** est l'adaptation d'une œuvre pour la confier à des voix ou à des instruments auxquels elle n'était pas primitivement destinée (Larousse).

Exemple: la transcription de Lieder de Franz Schubert pour le piano par Franz Liszt.

Nous distinguons deux sortes de transpositions :

1. La transposition dans une autre tonalité sans que la clé change. Les notes changent de position dans la portée.
2. La transposition à l'aide des clés. Dans ce cas la tonalité change également. Les notes restent à leur place dans la portée mais les noms des notes changent avec les différentes clés.

Allegretto W. A. Mozart

Une flûte et un violon, accordés en **ut/do**, jouent la mélodie à la première portée ci-dessus. Quand une clarinette en **si** ♭ veut se joindre à eux, ce musicien doit jouer les notes un ton plus haut. La nouvelle tonalité est **ré** majeur.

Presto J. Haydn

Une clarinette joue la mélodie en **fa** majeur ci-dessus. Si un saxophone alto en **mi** ♭ veut jouer la même mélodie avec la clarinette, les notes pour le saxophone doivent être transposées ou bien une quarte juste plus bas ou une quinte juste plus haut selon la tessiture de la mélodie.

La nouvelle tonalité est **do** majeur.



L'accord de septième diminuée

L'accord de septième diminuée se trouve au 7^e degré, à la sensible de la gamme mineure harmonique.



Les résolutions de l'accord de septième de dominante

Règles

La sous-dominante descend toujours à la médiane

La sus-tonique va normalement à la tonique, elle peut aussi aller à la médiane

La sensible monte toujours à la tonique

La dominante reste ou va à la tonique

Position fondamentale

7 3 7 3 7 3

+ + +

V I V I V I

1. La basse, la dominante va à la tonique

2. La sensible monte à la tonique

3. La sus-tonique descend à la tonique

4. La sous-dominante descend à la médiane

Dans cette résolution, il manque la quinte dans l'accord I

1^{er} renversement

6 5 6 5 6 5

♯ ♯ ♯

V I V I V I

1. La basse, la sensible monte à la tonique

2. La sus-tonique descend à la tonique

3. La sous-dominante descend à la médiane

4. La dominante reste