

Léopold Winandy

Mir maache Musek

La musique
sans larmes

Pédagogie pratique

Enseigner la notation musicale
et sa sonorité
à des élèves de 6 à 12 ans

Pédagogie-Didactique-Méthode

Léopold Winandy

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

La pédagogie des livres **Mir maache Musek / La musique sans larmes** est basée sur la méthode d'enseignement d'après **Zoltán Kodály**, adaptée ici à la situation de la solmisation absolue.

Dans la méthode Kodály, on apprend d'abord les rythmes, à entonner les intervalles, les gammes et accords avec les altérations et on applique ces connaissances dans les leçons solfiées qui ont été choisies dans la bonne littérature musicale.

Les livres **Mir maache Musek / La musique sans larmes** sont munis d'un CD, contenant des exercices d'intonation et des accompagnements au piano.

Un grand merci à M^{mes} **Martine Astafieff** et **Christine André** pour les suggestions et propositions d'amélioration du texte et à M^{me} **Ginette Winandy-Philippe (1939-2017)** pour l'adaptation en français des textes originaux des chansons, dont les mélodies sont indispensables au déroulement méthodique.

Avec ma nouvelle approche pédagogique, j'espère humblement avoir apporté ma pierre à l'édifice.

Schifflange, décembre 2022 www.bepwinandy.lu

L'intonation solfiée des intervalles, gammes, accords - avec le nom des altérations - et leur imagination mentale, 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 au Gand-Duché du Conservatoire de Musique de Luxembourg en 1906, il y avait un directeur et des professeurs de Belgique qui s'occupaient de l'organisation et des cours. Le nouveau Conservatoire était prévu comme une dépendance d'un Conservatoire de Belgique. Les professeurs apportaient ce qu'ils connaissaient en Belgique ce 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 Rousseau¹** 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 / la Formation Musicale 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 Bourjade², 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. Altenmüller³ et **W. Gruhn⁴**, 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. »

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

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

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

4 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 Hindemith¹ 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 Winandy²

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 à partir de 6 ans, il devrait y avoir d'abord un programme de Formation Musicale, 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 Lavignac³

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 Vergnault⁴

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

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

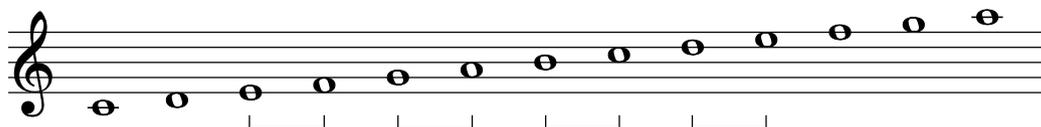
3 Albert Lavignac, Alexandre Jean Albert Lavignac était un musicologue et compositeur français, il était nommé professeur de solfège et d'harmonie au Conservatoire de Paris.

4 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.



Un problème, la notation musicale

Pour mieux comprendre les problèmes des élèves face à la notation musicale, il faut parler des insuffisances visuelles 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 se référant souvent à l'image du clavier, il est possible pour l'enfant de saisir les demi-tons.

Les demi-tons avec altérations

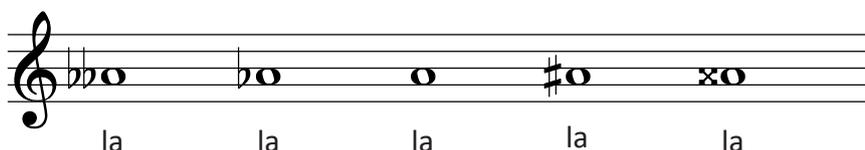
Du moment qu'il y a des altérations devant les notes, il faut employer des moyens supplémentaires à côté des aides précitées. Voir aux pages 78 - 82 et 85 - 86.

Un autre 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 Kodály¹

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 pour une seule note. 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, guère 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 !) identique.**

¹ Zoltán Kodály, Compositeur hongrois, pédagogue, initiateur et créateur d'une méthode d'enseignement du solfège (FM) qui porte son nom.



Ces syllabes rythmiques sont des aides précieuses pour lire et reproduire les rythmes mais ne sont pas de nouvelles dénominations pour les valeurs rythmiques ! Pour la communication, une noire reste une noire et une croche est toujours nommée une croche !

Et la théorie ?

L'étude des tons et des demi-tons dans les intervalles et les renversements des intervalles ressort du domaine de la musicologie.

Qu'est-ce qu'un enfant peut faire avec la connaissance des tons et des demi-tons dans une sixte mineure ? Quand il est nécessaire de la déterminer, il suffit de savoir que **dans une sixte mineure se trouvent 2 demi-tons**. Cette information sur les intervalles est une règle simple qui suffit pour l'enfant.

Un exemple.

Deux élèves doivent définir la sixte « ré-si ♭ ». Au **premier élève**, on a enseigné de trouver la définition à l'aide des tons et demi-tons et à l'aide des renversements des intervalles ; au **deuxième élève**, on a enseigné que dans les sixtes et les septièmes mineures se trouvent 2 demi-tons.

Le premier élève

1. Il cherche tout d'abord le renversement et trouve : « si ♭-ré ».
2. Dans cette tierce il trouve ou bien 2 demi-tons et un ton entier ou bien il additionne les 2 demi-tons et trouve 2 tons entiers. Voilà déjà deux possibilités de se tromper.
3. Il renverse sa tierce trouvée et continue son calcul. Il sait que l'octave contient 5 tons et 2 demi-tons. Doit-il maintenant retrancher 2 tons ou 1 ton et 2 demi-tons ?

Dans un cas, il trouve une quinte augmentée et dans l'autre cas une sixte mineure.

Le deuxième élève

Il voit l'intervalle et constate qu'il contient 2 demi-tons et donne tout de suite le résultat : une sixte mineure.

Conclusion : **Le premier élève** est content d'avoir trouvé un résultat. Il lui est difficile de juger s'il est correct ou non. D'ailleurs il ne s'est pas occupé de l'image des notes. Il n'a fait qu'un travail de calcul et non un devoir musical.

Le deuxième élève par contre a dû s'intéresser dès le début à l'image des notes pour trouver le résultat. C'est lui qui a appris le plus sur la notation musicale.

Le lecteur peut lui-même se faire un jugement sur le sens de tels devoirs théoriques.

« **Le positionnement tonal de l'intervalle importe, en fait, bien davantage que le seul paramètre signifiant son espèce** » (François Bovey, *L'écoute harmonique subjective*¹).

Il faut pouvoir entonner et solfier mentalement les intervalles pour comprendre la notation !

1 François Bovey, Professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de Lausanne.
Licencié en sciences sociales et psychopédagogiques de l'Université de Lausanne.



C'est la raison qu'il n'y a pas de devoirs théoriques traditionnels dans mes livres, ni une division de l'enseignement en un cours de théorie et un cours de chant. Cette division en deux cours n'est pas bénéfique aux enfants. Cette thèse a été soulignée aux pages précédentes par d'éminents musiciens, pédagogues, savants et psychologues. **Une définition théorique doit toujours être liée à une expérience acoustique.** C'est ainsi que les élèves doivent d'abord apprendre à entonner les intervalles avant de les traiter théoriquement. Un soupir doit d'abord être vécu avant d'être compris par les enfants.

Des exemples pour une visualisation de l'évolution des intervalles avec altérations se trouvent aux pages 85 et 86.



La mémoire

À côté de l'éducation de l'ouïe, l'entraînement de la mémoire joue un grand rôle dans l'apprentissage de la musique. Un bon musicien se distingue par une bonne mémoire. C'est pourquoi on ne peut inventer suffisamment d'exercices de mémoire comme l'étude par cœur de partitions, mémoriser de la musique entendue, de définitions en relation avec les partitions etc.

Les dictées

La dictée est le contrôle des matières telles que les rythmes, les intervalles, les gammes, les accords, les mélodies, qui ont été appris et solfiés auparavant.

Pour la réalisation d'une dictée, il faut également avoir entraîné la mémoire et maîtriser l'écriture de la notation !

Les formes de dictées telles que la « dictée à dépistage de fautes » et « dictée à différentes versions » (dont l'élève ne va pas entendre les différentes versions, donc il ne peut pas les imaginer et ne pas faire son choix), ne servent à rien si le travail mentionné aux pages précédentes n'a pas été bien fait. Les psychologues disent d'ailleurs qu'il n'est pas bien pour l'enfant de voir des fautes devant lui. Cette fausse image de ce qu'il doit apprendre peut se fixer dans son esprit et il restera presque toujours un doute sur ce qui est correct.

Je ne veux pas dire qu'une dictée ne peut pas être travaillée. Au contraire. Quand le travail mentionné a été bien fait, il faut aussi entraîner la dictée. Beaucoup d'enfants ne font pas le rapport entre ce qui a été joué et ce qu'ils doivent écrire dans la portée. On a très souvent observé que des enfants, quand on joue des sons ascendants, écrivent les notes vers le bas. Ceci n'est pas toujours à mettre sur le compte d'une mauvaise oreille, mais sur **le manque d'acquisition de bons automatismes en solmisation, en écriture et de l'imagination mentale correcte de la sonorité des intervalles !**

Un exercice à considérer est la dictée d'une courte leçon de chant déjà apprise ou l'extrait d'une leçon. Ceci est également valable pour les exercices et dictées à deux voix.

À la fin du travail, l'élève devrait chanter la dictée de son manuscrit.

Les mélodies qu'on veut dicter doivent être en relation avec le travail momentanément fait en classe, être de bonne qualité et être musicales. Les mélodies n'ont pas besoin d'avoir une accumulation de difficultés pour faire trébucher l'élève !



Lecture rapide

La virtuosité de la lecture des notes primait depuis toujours l'éducation de l'ouïe. La plupart des anciennes leçons de solfège sont destinées à des élèves adultes plutôt qu'aux enfants. Dans mes livres, j'emploie au début des leçons de chant pas trop longues comme on les trouve dans les mélodies populaires et dans la musique classique. Pour pallier le manque de virtuosité de ces mélodies, j'ai conçu des **exercices de lecture rapide** d'après une idée d'**Albert Jeanneret**¹ (éditions Maurice Senart, Paris 1927). D'ailleurs, la virtuosité de la lecture musicale est acquise par le travail à l'instrument **et** à la FM ! C'est ce que j'ai constaté depuis toujours à l'étranger et chez mes élèves instrumentistes. La collection d'exercices de **Georges Dandelot**² est destinée à des élèves adultes. Pour les enfants, 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)

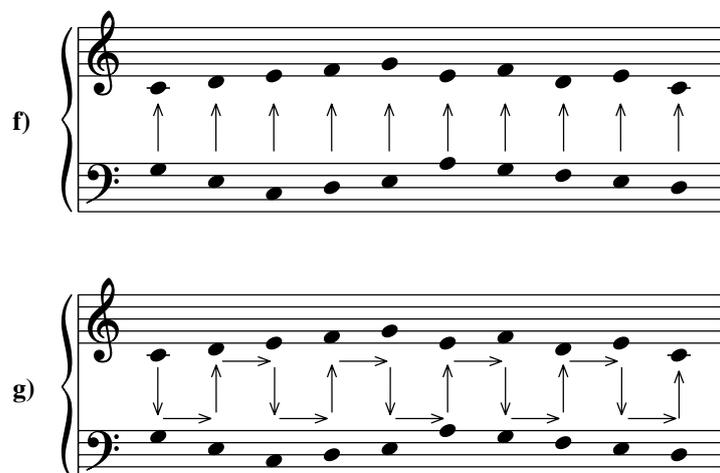
c)

d)

e)

1 Albert Jeanneret. Musicien, compositeur et violoniste suisse, frère de Le Corbusier.

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



Les flèches indiquent les possibilités de lecture. On peut également commencer les exercices par la dernière note. Normalement, ces exercices ne sont pas chantés mais il n'est pas défendu de le faire.

Quand il y a des altérations dans les exercices, il faut les lire avec le nom complet p. ex. « fa # » pour habituer les élèves à y penser.

Exercices à deux voix

Je ne peux que souligner l'importance des exercices de chant à deux voix.

Comment voulez-vous qu'un enfant ou un adolescent fasse une dictée à deux voix s'il n'a jamais fait et entendu de la musique à deux voix ?!

Zoltán Kodály considère le travail à plusieurs voix comme le meilleur exercice pour aboutir à l'intonation juste d'intervalles et d'accords. Ce travail à plusieurs voix ne doit jamais se faire comme beaucoup le font dans les chorales enfantines : Le dirigeant chante d'abord et les enfants imitent. Ce travail est à proscrire de l'enseignement musical sauf pour les plus petits au début de l'éveil musical.

Les gammes

Diether de la Motte¹, professeur allemand d'harmonie et de contrepoint, écrit dans un de ses livres : « *La division en trois sortes de mineur, en trois gammes mineures est insensée. On n'a jamais composé par exemple en mineur harmonique. Le mineur n'existe pas en gamme mais en réservoir de 9 sons (en majeur : 7 sons), qui sont à la disposition de chaque composition en mineur.* »

Les gammes sont des constructions artificielles. C'est l'alignement des sons de la mélodie en une succession conjointe. Nous apprenons aux enfants que dans la gamme mineure mélodique, les 6^e et 7^e degrés sont haussés en ascendant et baissés en descendant. Or en musique ce n'est pas la règle ! Nous soutenons donc quelque chose qui ne se retrouve pas dans la pratique !

1 Diether de la Motte, Compositeur, théoréticien, professeur à Hannover et Vienne



Comme les gammes sont en usage dans les cours d'instruments, je pense qu'elles doivent être enseignées. Mais les devoirs sophistiqués autour des gammes, qui ressortent de la musicologie, sont bel et bien superflus. Ils me font penser à des mots croisés plutôt qu'à des devoirs de musique.

J'emploie la solmisation avec les altérations des gammes pour l'enseignement des tonalités, comme exercices d'intonation, de chant, d'ouïe, d'imagination mentale et de mémoire.

Les accords, la cadence

« Apprends de bonne heure les lois fondamentales de l'harmonie. »

Robert Schumann¹

Les accords sont un signe particulier de la musique européenne. Ils se sont formés au cours du temps par la superposition de plusieurs mélodies ou voix. À partir de 1600, les rapports établis entre les accords vont jouer un rôle décisif dans la composition musicale.

Il ne suffit donc pas de savoir seulement qu'un accord se compose d'une fondamentale, d'une tierce et d'une quinte.

L'élève doit connaître à fond les phénomènes acoustiques et le sens tonal des accords.

Écouter et reproduire des accords de trois sons, les solfier d'après une dénomination, chanter en arpège, chanter à trois voix ; d'une quinte jouée, solfier la tierce majeure ou mineure de l'accord ; reconnaître d'un accord joué les différents sons et les reproduire. Ce sont des exercices nécessaires pour pénétrer dans le monde sonore des accords et de fixer la sonorité dans la mémoire.

L'accord de septième de dominante.

Dans le livre FM 4, j'introduis l'accord de septième de dominante. Les exercices mentionnés sont alors étendus à celui-ci.

Ces exercices, limités au seul chant et l'écoute d'accords isolés, sont nécessaires. Mais p. ex. l'accord de dominante ou de septième de dominante n'a de sens que quand il est en relation avec un autre accord comme l'accord de la tonique. Il en résulte :

La cadence V - I.

L'enfant doit vivre cet événement acoustique. Il serait impardonnable de l'en priver. Des devoirs théoriques sur les cadences qui se font sans leur audition n'ont absolument pas de sens.

Je mets l'enfant assez vite en présence de la cadence dans des exercices d'intonation, de chant à deux voix, de leçons à une voix et lors de l'apprentissage de la réalisation d'une basse au-dessous d'une mélodie. **C'est le seul moyen via les oreilles et le chant etc. de faire comprendre le sens des accords dans les différentes tonalités et d'éduquer le sentiment pour les tonalités et les marches harmoniques.**

La transposition

Une affaire difficile pour les enfants. Néanmoins il faut commencer la transposition le plus tôt possible. **Non pas en théorie mais en pratique !**

¹ Robert Schumann, Compositeur allemand. Créateur du romantisme.



Les premières mélodies à chanter en FM 2 sont tout de suite transposés de do majeur en fa, sol et si ♭ majeur. Ceci est possible tant qu'il n'y a pas d'altérations. Je pense que les élèves ont ainsi la possibilité de préparer le terrain pour la transposition et la perception des tonalités. Dans les années suivantes, les enfants apprennent les altérations, les tonalités et on continue la transposition. Pour cela, de courtes mélodies sans altérations accidentelles et sans modulation se prêtent à de tels exercices. La transposition doit se faire en chantant ! Écrire une transposition peut se faire par après.

Il est sous-entendu qu'au début on ne parle pas encore d'altérations accidentelles dans les transpositions. Seulement les nouvelles altérations à la clé sont à trouver. Si dans une mélodie en mineur il y a une altération devant un 7^e degré, vous devez faire une transposition dans laquelle on retrouve la même altération devant le nouveau 7^e degré.

Le problème des altérations accidentelles est expliqué aux pages 124 à 129 et est enseigné dans le livre FM 6. Mais même à ce moment, cela reste une affaire difficile !

L'ouïe intérieure

Zoltán Kodály disait : « *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 !* »

Un des points importants dans l'enseignement de la musique est de rendre un élève capable d'imaginer et d'entendre une musique mentalement sans que cette musique ne résonne à ce moment ! Tous les exercices de chant, d'intonation et d'écoute, solfiés **avec les altérations**, ont pour but d'acquiescer cette faculté. C'est la seule possibilité de pouvoir solfier avec les syllabes de « do » et de penser en même temps les altérations.

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

« *Tu dois réussir à comprendre une musique sur le papier* »

Des indications et des exercices à ce sujet se trouvent dans les pages de ce livre.

La modulation

La modulation est le passage d'une tonalité à une autre au cours d'un morceau de musique. Pour les enfants ce n'est pas facile de reconnaître une modulation. Dans une musique, il y a souvent l'une ou l'autre nouvelle altération qui n'a rien à voir avec une modulation. C'est le cas des altérations de passage. Attirez l'attention des élèves sur la nouvelle altération qui peut provoquer une modulation dans une tonalité voisine. Parlez maintenant des tons voisins. Cette nouvelle altération donne la première indication du changement de la tonalité. Une modulation doit toujours être confirmée par une cadence dans la nouvelle tonalité. Si ce n'est pas le cas, on ne parle que d'un emprunt. Après la modulation, la mélodie retourne normalement à la tonalité principale. Pour donner une certaine assurance aux enfants afin de pouvoir reconnaître une modulation, il faut chanter et analyser beaucoup de mélodies avec eux. On ne peut pas résoudre le problème sur le plan de la théorie, en donnant p. ex. des devoirs écrits sur les *tons voisins* etc. Cultiver le sentiment pour les tonalités est essentiel.

Expliquez et analysez toujours les problèmes avec vos élèves. C'est ainsi que vous les aidez



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.
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 les chansons à 2 sons. Dans ces chansons, c'est le 5^e et le 3^e son de la tonalité. **L'intonation solfiée** de la chanson doit être bien correcte et être entonnée dans la tessiture absolue. Commençons donc en **do majeur** par l'intervalle « sol-mi ». Représenter les sons par leur **signe de main**, décrit aux pages 60-61, aide l'élève à saisir les sons visuellement. Je suppose que le piano dans la classe est bien accordé ! Le diapason aujourd'hui est de 442 Hz. pour le « la ». Garder constamment cette hauteur a un avantage pour l'éducation de l'ouïe et favorise la formation de l'oreille absolue !

Apprenez une leçon de chant avec ce premier intervalle. La **méthode de travail** est décrite dans ce livre aux pages 22-23, 42, 48-49, 67-68, 96-97 un procédé que je vous conseille de bien connaître. Ce premier intervalle est ensuite transposé dans les tonalités de **fa, sol et si** \flat . 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 (de la FM) 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 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. Il y a sur le papier « fa \sharp » 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 le cours de la FM 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 (fa# - si b)**, 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.

The image shows six staves of musical notation in treble clef. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps and flats) to illustrate intonation exercises. The notes are placed on the lines and spaces of the staff, demonstrating different intervals and altérations.

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, 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 . . . »



Audition de musique

Il serait impardonnable si nos élèves quittaient l'école de musique ou le conservatoire sans avoir entendu une œuvre d'un grand maître !

Dans les livres pour les jeunes, il devrait se trouver exclusivement des mélodies de grands maîtres. C'est la seule possibilité de confronter les élèves avec la musique de qualité comme **Albert Lavignac** l'a formulé page 7.

Lors d'audition de musique, il est important de ne pas ennuyer les enfants avec des morceaux de musique trop longs. Cet ennui vient normalement d'un manque de connaissance de l'œuvre. Mieux vaut faire auditionner de courts extraits ou des petits morceaux. J'ai toujours obtenu un résultat positif en apprenant d'abord la mélodie avec les enfants. Si la mélodie ne se prêtait pas à la solmisation, je la chantonnais avec eux sur « la-la-la ou nu-nu-nu ». L'important pour les enfants était de saisir la mélodie et de la reconnaître par la suite à l'audition.

Prenez en considération qu'en moyenne les enfants ne peuvent pas rester concentrés plus de 10 minutes sur un sujet. Certes, avec un entraînement on peut allonger ce temps.

Dans les livres 2 à 6, se trouvent des mélodies et dans les livres Éveil/FM 1, FM 5 et FM 6, il y a des extraits d'œuvres de grands compositeurs.

« Un bon musicien se distingue par les facultés suivantes: 1. une ouïe éduquée, 2. une intelligence cultivée, 3. un cœur formé, 4. une main entraînée. Ces quatre points doivent être développés en même temps et en constant équilibre. Former les deux premiers - ouïe et intelligence - est le devoir de la Formation Musicale (du solfège) qui est étroitement lié à l'harmonie et à la morphologie. »

Zoltán Kodály

La philosophie de

Mir maache Musek / La musique sans larmes

en quelques mots :

- Apprendre des chansons par audition.
- De ces mélodies, apprendre la mesure, les rythmes, l'intonation solfagée des intervalles etc.
- Avec ces facultés, apprendre à lire, à solfier et à interpréter la notation musicale.
- Former l'ouïe musicale.
- Activer l'imagination mentale de la notation musicale.
- Développer la mémoire musicale.
- Aiguiller l'élève vers le beau et former son goût musical à l'aide de mélodies artistiques.

Le titre de mes livres, en française, « **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, surtout théorique, qu'il était forcé d'apprendre.

« **Mir maache Musek** » est le titre original de ma conception qui comporte les livres : Pédagogie Pratique, Éveil musical, Formation Musicale 1 à 6 avec CD, un opuscule de dictées avec CD et en supplément 111 lectures. Avec ma nouvelle approche pédagogique, j'espère humblement avoir apporté ma pierre à l'édifice.



Exemple d'analyse d'une mélodie.

1. Étudier la mélodie
2. Jouez la mélodie, les élèves suivent mentalement
3. Définir la tonalité et les accords principaux, chanter la gamme et les arpèges de celle-ci
4. Expliquer le n° 1
5. Quel est la note la plus haute, la plus basse en réalité sonore et en chantant ?
6. Quel degré de la gamme est le n° 2 ?
7. Chercher, expliquer, définir et chanter la modulation.
8. Quelle est la construction du morceau ?
9. Solfier et définir les intervalles n° 3 à 6, l'accord n° 7, l'accord n° 8
10. Que signifient les n° 9 à 13 ?

La Formation Musicale est un cours de formation du rythme, de l'ouïe, de l'intonation, de la mémoire et de l'intelligence ! À côté de ce travail, les notions théoriques doivent rester un complément pour interpréter la notation. Le musicien qui joue ou chante, ne pense pas combien de tons et de demi-tons contient son intervalle ou son accord à exécuter. Il doit pouvoir l'imaginer correctement, connaître son positionnement tonal et l'entonner. La théorie s'adresse à des élèves qui ont la faculté de la pensée abstraite. La théorie est donc une composante du cours de la musicologie, qui s'adresse à des élèves adultes.

Apprenez la bonne musique aux élèves !

Suivent dans le livre, la didactique et la méthode d'enseignement pour les diverses années.