

# L'apport de la méthode Jaques-Dalcroze

à la pratique

instrumentale

et à l'enseignement

du violon



Anne-Thérèse Biéri

Mémoire présenté pour l'obtention du Certificat d'études Jaques-Dalcroze  
Institut Jaques-Dalcroze, Genève, juin 2001

## Remerciements

Je remercie tous ceux qui m'ont aidée dans l'élaboration de ce travail, en particulier Marie-Laure Bachmann, directrice de l'Institut Jaques-Dalcroze à Genève, qui a accepté de diriger ce mémoire, qui sera également présenté pour l'obtention du Brevet vaudois de maître secondaire de musique au Conservatoire de Lausanne.

Je remercie l'Ecole de Musique de Cossonay et sa directrice Marie-Thérèse Leuenberger pour leur soutien lors de ma formation continue Jaques-Dalcroze, ainsi que tous mes élèves qui m'invitent à me remettre constamment en question.

Je remercie mes enfants, ma famille et mes amis qui m'encouragent dans tout ce que j'entreprends.

Mes remerciements vont aussi à Tina Strinning pour sa relecture attentive et à Jean-Claude Scheder pour la correction et la mise en page de ce mémoire.

## Table des matières

<b>Avant-propos</b> .....	5
<b>Présentation de mon parcours musical</b> .....	7
<b>La méthode Jaques-Dalcroze</b> .....	5
La rythmique. Le solfège. L'improvisation. La formation continue	
<b>Qu'apporte cette formation à un professeur de violon?</b> .....	17
<b>Qu'apporte cette formation au violoniste?</b> .....	25
Violon-rythmes aux pieds, Voix-violon	
<b>Application pédagogique dans l'enseignement du violon</b> .....	35
Motricité, jeu de dissociation – la tenue du violon et de l'archet – chansons accompagnées au violon – le violon en marchant – le carré – la battue métrique aux pieds – les doigts de la main gauche – l'archet – le solfège au violon – l'improvisation – les groupes	
<b>Comment utiliser le violon dans l'enseignement musical à l'école?</b> ...	65
<b>En guise de conclusion</b> .....	68
<b>Bibliographie</b> .....	69

## Avant-propos

Les raisons qui m'ont incitée à suivre le stage de formation continue à l'Institut Jaques-Dalcroze sont diverses. Mais l'une d'elles a été déterminante, c'est, après des années de travail de violon classique, l'envie de participer plus activement, de vivre la musique de tout mon corps, de bouger, de laisser mes pieds battre librement le rythme. L'idéal serait de jouer du violon en traduisant différents rythmes avec les pieds, en coordonnant les mouvements du haut et du bas du corps – ce que l'on observe dans certaines musiques traditionnelles.

Parallèlement je me plais à rechercher des sonorités différentes, comme chanter et jouer du violon en même temps, tout en développant mes connaissances dans le domaine des percussions. Un autre objectif me séduit particulièrement : l'improvisation, source d'intense plaisir musical, qui demande une maîtrise parfaite de son instrument et des trésors d'imagination.

Ces motivations personnelles mises à part, une autre raison m'a poussée à m'inscrire à l'Institut Jaques-Dalcroze, qui a trait à mon métier de professeur de violon. A la recherche d'une manière différente d'enseigner, plus active et moins statique, l'esprit qui anime la méthode Dalcroze m'est apparu comme la base d'une réflexion idéale pour inventer une manière nouvelle d'apprendre le violon aux enfants. En effet, en introduisant la rythmique et l'improvisation dans mon enseignement, les cours sont devenus beaucoup plus vivants. Petit à petit, au fil des expériences, j'ai accumulé notes, exercices, pièces de musique, au gré des leçons individuelles ou en groupes, dont les plus marquants apparaissent dans le présent travail.

## Présentation de mon parcours musical

J'ai commencé le violon à l'âge de huit ans. Je suis issue d'une famille où la musique tient une place primordiale. Mes grands-mères, jouant du piano, ont bercé mon enfance en m'apprenant beaucoup de chansons (de Jaques-Dalcroze entre autres). Mon grand-père m'enchantait lorsqu'il se mettait au piano pour jouer d'oreille des airs de jazz ou des chansons qu'il adaptait. Ma mère, cantatrice, m'a donné le goût du chant et de la fantaisie. Mon père, passionné de violon, m'a transmis son enthousiasme, en jouant avec moi dans diverses formations, duos et musique de chambre. C'est après avoir joué dans l'Orchestre des collèges lausannois, sous la direction de Jaques Pasche, et avoir participé aux week-ends de musique de chambre, organisés par Steve Ayrton, que j'ai découvert le plaisir de se retrouver et de faire de la musique avec des gens de mon âge. L'envie m'est venue d'en faire mon métier. Une fois obtenu mon diplôme de violon au Conservatoire de Lausanne (1983), j'ai continué à me former par des stages dans des domaines variés tels que le théâtre, le mime, les musiques traditionnelles, le violon jazz, la percussion, le chant, le solfège. Parallèlement, j'ai entrepris tout un travail corporel, pratiquant tour à tour le yoga, l'eutonnie et la méthode Feldenkrais (prise de conscience par le mouvement), afin de pouvoir jouer du violon sans être bloquée par les tensions et éviter tendinites, épicondylites, douleurs dorsales si fréquentes chez les violonistes.

Considérant le violon comme un instrument de musique lié à la danse, la fête, je cherche avant tout à faire de la musique pour être proche des gens, pour communiquer des sentiments, apporter et prendre du plaisir. Dans cette optique, j'ai fait partie de divers groupes comme :

- Le Trio Retro (musiques légères de la Belle Epoque)
- Les Carottes Sauvages (musiques folk)
- Tamatakia (musiques traditionnelles d'Europe et des pays de l'Est)

Dès 1984, j'enseigne le violon à l'Ecole de Musique de Cossonay. Au fil des années, je cherche une façon différente d'enseigner, de faire jouer mes élèves en groupe en essayant de les faire tous jouer en rythme. Autre point important : l'improvisation. Mais cela demande tout un apprentissage, surtout pour les personnes qui ne sont pas rompues à cette technique. C'est lors de 2 week-ends de stage, sur l'improvisation, organisé à l'intention des professeurs d'instruments de musique, à l'Institut Jaques-Dalcroze à Genève, que j'ai découvert la méthode Jaques-Dalcroze.

En janvier 1998, j'ai eu l'opportunité de m'inscrire à la formation continue, qui m'a ouvert de nouveaux horizons et donné bien des réponses aux nombreuses questions que je me posais.

## La méthode Jaques-Dalcroze

Il est très difficile de décrire en quelques lignes ce qu'est la méthode Jaques-Dalcroze, car cette méthode pédagogique d'éducation musicale n'est ni écrite, ni figée, elle fait appel à l'imagination de l'enseignant qui doit inventer sans cesse et renouveler les exercices qu'il adapte à chaque élève.

La méthode Jaques-Dalcroze est une éducation par la musique pour la musique avec trois grands axes : la rythmique, le solfège et l'improvisation.

### La rythmique

Dominique Porte, ancien directeur de l'Institut, la décrit de la façon suivante :

La rythmique constitue le centre de la méthode Jaques-Dalcroze. Elle consiste à vivre corporellement le mouvement musical. Elle est une éducation musicale, fondée avant tout sur l'audition, et une éducation du mouvement corporel, fondée sur cette audition (...) Parce qu'elle est à la fois auditive et corporelle, la rythmique assure une implication plus globale de la personne dans le développement de la conscience musicale<sup>1</sup>.

La rythmique a comme but d'établir des liens directs entre la pensée et le corps. Coordonner, dissocier librement les mouvements, éduquer les centres nerveux à donner des ordres précis, se faire obéir correctement par les muscles en trouvant le chemin le plus direct et en ne bougeant que ce qui est nécessaire, sans être perturbé par des émotions.

Le fait de presser ou de retarder en chantant ou en jouant d'un instrument, de bredouiller ou de hacher l'exécution (...) d'accentuer avec trop de rudesse ou trop d'imprécision, etc., a son origine dans le manque de corrélation entre l'esprit qui conçoit le mouvement, le cerveau qui l'ordonne, le nerf qui transmet l'ordre et le muscle qui l'exécute<sup>2</sup>.

Jaques-Dalcroze rejoint, pour la musique, ce que disait Maria Montessori pour l'apprentissage de l'écriture : le fait d'expérimenter des gestes, des mouvements avec tout son corps, dans toutes les directions avec toutes les nuances et dynamismes possible, facilite ensuite la réduction de ses gestes et mouvements lorsqu'il s'agit de les transposer sur l'instrument de musique.

---

1. Dominique Porte (*Le Rythme*, juin 1974)

2. *Jaques-Dalcroze*, (1925), cité par Pascale Martinet (1995, p. 11)

Marie-Laure Bachmann, directrice de l'Institut, cite dans son livre consacré à la rythmique Jaques-Dalcroze, la liste des catégories d'exercices de rythmique:

- Exercices contraignant les muscles à exécuter avec précision les ordres du cerveau, que ce soient des ordres de mise en mouvement ou des ordres d'inhibition (arrêt ou ralentissement du mouvement).
- Exercices cherchant à automatiser des séries de mouvements en leurs multiples enchaînements.
- Exercices enseignant à allier des mouvements automatiques à des mouvements volontaires d'un ordre contraire.
- Exercices visant à l'élimination en toute action motrice des innervations inutiles.
- Exercices cherchant à individualiser les sensations musculaires et à perfectionner le sens des attitudes.

Tous ces exercices auront pour but, ajoute Jaques-Dalcroze, un accroissement de la concentration psychique, une organisation claire de l'économie physique, une augmentation de la personnalité, et de plus, grâce à une éducation progressive du système nerveux, un développement de la sensibilité chez les sujets insensibles et, au contraire, une régularisation des réactions nerveuses chez les individus hypersensibles ou désordonnés<sup>3</sup>.

Dans toutes ces catégories d'exercices, on fait appel, à ce que Jaques-Dalcroze a nommé les "hop musicaux", c'est-à-dire des signaux entraînant des réactions permettant de briser ou de transformer les automatismes installés et pouvant inviter à accélérer le mouvement, à le ralentir ou à l'interrompre, ce qu'on appelle, en langage dalcrozien, des exercices d'incitation et d'inhibition. Ces signaux peuvent être donnés sous plusieurs formes, verbalement "hop" ou exprimés musicalement (triolet, accent, trille, note répétée, changement de tessiture, etc.)

Quelques exemples :

- Marcher des noires et frapper dans les mains les croches. Quand le professeur dit "hop", interchanger les rythmes, mettre les croches aux pieds, les noires aux mains. La même réaction peut être obtenue sans parler si le professeur improvise au piano une musique dont les sons graves correspondent aux pieds des élèves et les sons aigus aux mains des élèves.
- Se déplacer sur une musique à 3 temps. A "hop", la mesure suivante sera à 4 temps. A "hip", la mesure suivante sera à 2 temps.
- Assis par terre, rouler une balle en rythme de blanche à son voisin de droite. À "hop", changer de sens.

---

3. Jaques-Dalcroze, cité par Marie-Laure Bachmann (1984, p. 112)

Tous ces exercices sont accompagnés de commandements qui ont pour but de maintenir le corps et l'esprit "sous pression" ; de provoquer, soit des mouvements, soit des arrêts subits (...); de mettre l'esprit en demeure de choisir dans l'ensemble des muscles celui qui est le plus nécessaire à l'action demandée (...); de combiner et d'interchanger les rythmes spontanés et les rythmes commandés par le raisonnement (...)<sup>4</sup>.

Jaques-Dalcroze avait remarqué que ce type d'exercice aidait les personnes impulsives et nerveuses à maîtriser leurs réactions et les personnes plus lentes et moins sensibles à stimuler leur spontanéité.

Les exercices de réactions font appel à des consignes plus ou moins arbitraires se rapportant à des contenus de toutes natures, choisis en vue de travailler un domaine précis.

La base de la méthode de Jaques-Dalcroze est de ne jamais faire travailler le cerveau, disons mieux, l'intellect et le psychisme, l'intelligence et le sentiment, sans y associer intimement l'élément corporel. Inversement, on ne demande pas au corps un geste, un mouvement simple ou complexe sans le rattacher soit à un état d'âme, soit à un effort intellectuel<sup>5</sup>.

## Le solfège



**Faire du solfège, c'est d'abord faire de la musique,** mais en opérant un retour réfléchi sur l'activité musicale pour identifier ses éléments de durée, de hauteur, d'intensité (...). Le solfège dalcrozien (...) consiste dans l'application au solfège des

4. *Jaques-Dalcroze* (1945, p. 159), cité par Marie-Laure Bachmann (1984, p. 149)

5. Frank Martin (1995, p. 21)

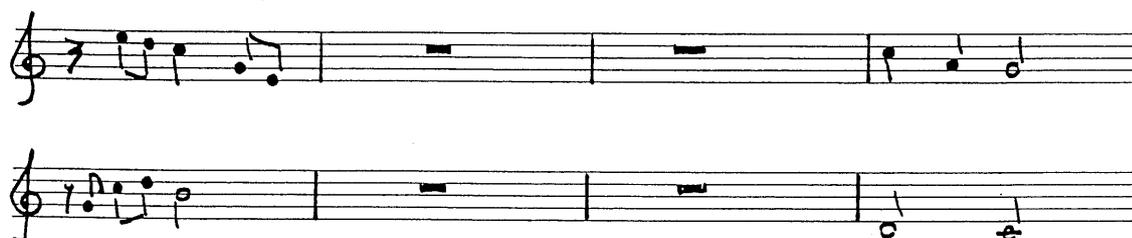
principes de la rythmique. L'élève est musicalement actif: il chante, il bouge, il sent la musique (...); le solfège oral précède le solfège écrit<sup>6</sup>.

Quelques exemples d'applications :

- Réagir corporellement à des intervalles entendus, se grouper par deux lorsque l'on entend un intervalle de seconde joué au piano ; se grouper par trois pour un intervalle de tierce.
- Marcher en avant si le piano joue en majeur. Reculer si le piano joue en mineur.
- Solfier une gamme puis une mélodie en plaçant les mains sur différents endroits de son corps. Do = pieds, Ré = genoux, Mi = cuisses...
- Solfier une gamme dans une pulsation régulière, à "hop" chanter les deux notes suivantes deux fois plus vite.
- Solfier des notes dont on ne voit que le rythme, la hauteur étant indiquée en degrés :

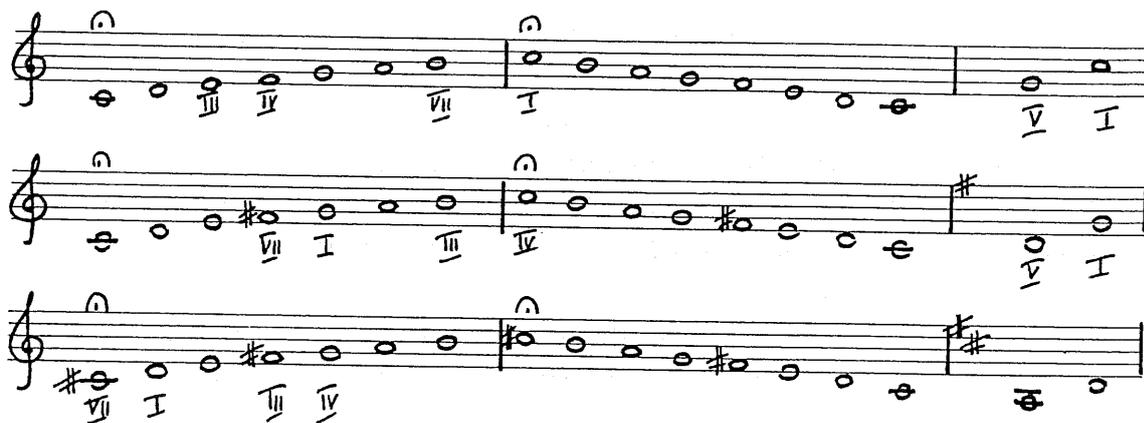


- Solfier une partition où l'on rencontre des mesures vides à remplir soi-même en veillant à retomber sur la bonne note lors de la mesure suivante:



- Chanter toutes les gammes de do à do. Jacques-Dalcroze a remarqué que de chanter les gammes à partir de leur tonique n'éveillait pas le sentiment de l'individualité des tonalités et la conscience des intervalles créés par les altérations (toutes les gammes étant formées sur le modèle de la gamme de do majeur). Il a eu l'idée de faire chanter et reconnaître à l'audition toutes les gammes en partant de do (naturel ou altéré) ce qui amène une succession chaque fois différente des tons et demi-tons et permet de retrouver la tonique en s'appuyant sur la sensation de la dominante.

6. Dominique Porte (*Le Rythme*, juin 1974).



## L'improvisation

L'improvisation est la troisième base de la méthode. Elle n'est pas une étude supérieure, postérieure à toutes les autres. Corporelle, rythmique, vocale, instrumentale, l'improvisation est présente dans la rythmique et le solfège et doit être pratiquée, au niveau technique où il est, par chaque élève...<sup>7</sup>

L'improvisation corporelle est expérimentée dans les cours de rythmique par des exercices de ce genre :

- Se mettre dans la peau d'un animal ou d'un personnage et exprimer corporellement un état, un sentiment, une démarche.
- Faire des mouvements qui traduisent des intensités sonores allant par exemple du pianissimo au fortissimo.
- Improviser sur un instrument de musique en s'inspirant d'une démarche ou d'un mouvement répété proposé par un autre élève.
- A partir d'une musique entendue, l'intérioriser et la traduire corporellement.

Pour l'improvisation rythmique :

- Frapper dans les mains un rythme que l'on invente tout en marchant un rythme imposé. Inverser.
- Chercher individuellement, ou deux par deux, une façon d'utiliser une balle pour illustrer une phrase musicale.
- Par petits groupes inventer des chorégraphies pour une musique donnée.
- Avec des instruments de percussion, improviser sur une structure imposée.

---

7. Dominique Porte, (*Le Rythme*, juin 1974).

L'improvisation vocale est largement utilisée dans tous les cours :

- Inventer une mélodie avec des rythmes imposés.
- Improviser individuellement ou en groupe sur une grille d'accord.
- Avec des déplacements : plusieurs élèves sont disséminés dans la salle, un élève chante une phrase musicale tout en marchant huit pas vers un autre élève qui prend la relève.
- Improviser avec la voix en chantant, bruyant, parlant, en s'inspirant de mouvements d'un autre élève ou d'un repaire visuel, images, dessins.

Pouvoir inventer, créer, éveille le plaisir d'être actif. Avec des consignes précises ou un support visuel (ou autre), l'improvisation est grandement facilitée et à la portée de tous.

Toute éducation doit s'occuper du développement des facultés imaginatives. Tout enfant est né artiste, c'est-à-dire qu'il aime rêver, imaginer et créer. Il semble que, dans les programmes d'éducation, l'on n'accorde pas une place assez grande aux études ayant pour but d'éveiller l'imagination et la sensibilité de façon à pouvoir faire œuvre de création personnelle<sup>8</sup>.

Pour improviser sur son instrument, il faut automatiser des enchaînements, avoir un vocabulaire à disposition de sons et de rythmes pour pouvoir former des phrases musicales.

Improviser, c'est exprimer sur-le-champ ses pensées aussi rapidement qu'elles se présentent puis se déroulent dans notre esprit... Il faut développer chez les élèves la rapidité de décision et de réalisation, de concentration sans effort, de conception immédiate des plans et d'établir des communications directes entre l'âme qui vibre, le cerveau qui imagine et coordonne, et les doigts, les mains et les bras qui réalisent<sup>9</sup>.

A l'instrument, l'improvisation est une branche d'étude en soi, tant pour l'élève amateur, que pour le futur rythmicien dont elle deviendra le support principal de sa pédagogie. Tous les exercices de rythmique peuvent être adaptés à l'instrument de musique pour travailler l'improvisation, soit les exercices de dissociation, d'automatisation, de réactions, etc.

L'apprentissage ressemble à certains égards à celui d'une langue étrangère: on ne la parle couramment qu'à la condition de ne pas devoir penser à chacun des mots que l'on prononce. Notamment la structure même de la langue (l'agencement des

---

8. Jaques-Dalcroze cité par Claire-Lise Dutoit (1965, p. 339)

9. Jaques-Dalcroze (1932b, p. 4), cité par Marie-Laure Bachmann (1984, p. 139).

membres de la phrase, l'emploi des mots de liaison, la concordance des temps, etc.) doit être suffisamment intériorisée pour que l'on puisse faire porter l'accent sur le contenu qu'on désire communiquer, celui-ci s'exprimant de façon d'autant plus nuancée que le vocabulaire qu'on a à sa disposition est plus riche<sup>10</sup>.

## **La formation continue**

Outre la formation professionnelle pour rythmiciens, l'Institut Jaques-Dalcroze à Genève offre la possibilité de suivre une formation continue qui s'adresse à des instrumentistes, professeurs de musique ou de danse, pédagogues. Cette formation s'étend sur une année et demie à raison d'un week-end par mois de cours intensifs + cinq semaines de visite.

Les branches étudiées au cours des week-ends sont :

### **La Rythmique (3 heures)**

- Mobilisation corporelle
- Rapports audition-geste
- Développement de l'adaptabilité motrice et mentale
- Incitation à l'expression personnelle
- Mise en relation de l'analyse et des sensations éprouvées
- Notation et lectures des rythmes.

### **L'Improvisation musicale (3 heures)**

- Initiation à l'improvisation et à l'accompagnement spontané des mouvements par la voix, le piano et divers instruments (selon possibilité des participants)
- Mise en pratique à l'instrument et développement des connaissances harmoniques, formelles, stylistiques.

### **Le Solfège appliqué (2 heures)**

- Exercices d'écoute et développement de l'audition intérieure
- Analyse de partitions du point de vue de la forme, du rythme, de la mélodie et de l'harmonie
- Initiation pratique aux techniques dalcroziennes d'enseignement.

---

10. Marie-Laure Bachmann (1984, pp. 141-142).

### **Entretiens méthodologiques et pédagogiques (2 heures)**

- Etude des principes fondamentaux de l'éducation dalcrozienne et de leur application aux domaines professionnels des participants
- Lectures et réflexions, en rapport avec les sujets traités
- Exercices d'applications.

D'autres sujets sont traités comme les danses folkloriques, la traduction chorégraphique de pièces musicales, la percussion, l'expression corporelle...

### **Contenu de semaines de visites**

Pendant une semaine complète, dates à choix, on peut aller voir, participer aux cours donnés aux étudiants professionnels ou aux cours donnés aux enfants.

Au terme de la formation, une attestation est délivrée à chaque participant.

Pour obtenir le Certificat d'études dalcrozien, il faut réussir les examens en rythmique, solfège et improvisation, présenter une vidéo de leçon donnée dans le cadre de son enseignement habituel et rédiger un mémoire en relation avec sa propre spécialité.

Le certificat autorise son détenteur à faire état de sa formation dalcrozienne dans le cadre de sa propre spécialité. Il permet aussi de poursuivre les études en vue d'obtenir une licence de rythmique.

## Qu'apporte cette formation à un professeur de violon?

Cette formation apporte une ouverture sur la musique en général et offre les moyens de devenir des musiciennes et des musiciens plus complets.

Les cours étant axés principalement sur le piano, il fallait trouver des liens entre celui-ci et le violon, afin d'utiliser le violon non seulement comme instrument mélodique, mais aussi comme instrument harmonique et rythmique. Les objectifs étant :

- de pouvoir facilement improviser au violon une seconde voix ou un accompagnement pour jouer avec des élèves.
- d'écrire pour eux des musiques, des thèmes et variations, des canons ;
- d'imaginer, lors des leçons de groupe, des arrangements, des mises en scènes, des chorégraphies.

Cette formation nous incite à laisser libre cours à notre imagination, à oser expérimenter plein d'idées, même farfelues, à concrétiser les désirs des élèves en étant à leur écoute et en leur donnant les moyens de les réaliser.

### **Quelques exemples de compositions et arrangements :**

#### ***La rage***

Ce morceau est écrit pour deux violons en utilisant des groupements de croches inégaux, sujet de prédilection de Jaques-Dalcroze :

(...) au contact des rythmes naturels de notre corps, dès qu'il [Jaques-Dalcroze] se servit d'autres gestes que de celui de la marche régulière, il s'aperçut bien vite que d'autres combinaisons de durée nous sont aussi naturelles que celles qui se peuvent grouper dans des mesures de 2 et 3 temps (...). La première conquête de Jaques-Dalcroze fut la réinstauration de la mesure à 5 temps, si fréquente dans la musique et la danse populaire (...). La seconde conquête fut la liberté de changer de mesure à volonté...<sup>11</sup>.

Description de *La rage* :

A+B+E = Les deux violons jouent à 5 temps (3+2)

C+D = Le 1<sup>er</sup> violon joue des groupes de (3+3+2), le 2<sup>e</sup> violon reste à (3+2)

Le 2<sup>e</sup> violon joue le même ostinato pendant tout le morceau.

---

11. Frank Martin (1995, pp. 10-11)

# La Rage

Anne-Thérèse  
Brié  
mai 1999

(A)

First system of musical notation for section A, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a circled 'A' and contains a sequence of notes with some accidentals. The bass staff contains a similar sequence of notes.

(B)

*f*

Second system of musical notation for section B, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a circled 'B' and contains notes with some accidentals. The bass staff contains a similar sequence of notes. A dynamic marking '*f*' is present in the treble staff.

Second system of musical notation for section B, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains notes with some accidentals. The bass staff contains a similar sequence of notes.

(E)

Third system of musical notation for section E, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a circled 'E' and contains notes with some accidentals. The bass staff contains a similar sequence of notes. A dynamic marking '*f*' is present in the treble staff.

*ritournele sans fin*

(C)

Fourth system of musical notation for section C, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a circled 'C' and contains notes with some accidentals. The bass staff contains a similar sequence of notes.

Second system of musical notation for section C, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains notes with some accidentals. The bass staff contains a similar sequence of notes.

The image shows a musical score for 'Alunelul'. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 3, 4). The second staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a bass line with some accidentals (sharps). The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature, containing a piano accompaniment. There are some handwritten annotations like '1) pp' and '2)' with arrows pointing to specific notes.

Structure : A A B B C C D D B B E E E ...

### Alunelul

*Alunelul* est un air traditionnel de l'Est arrangé pour 12 violonistes dansants, avec des percussions attachées aux chevilles des élèves les plus sûrs rythmiquement, et une violoncelliste. (Musique et chorégraphie présentées lors d'une audition à l'Ecole de musique de Cossonay en juin 2000).

### Objectifs :

Faire jouer et danser ensemble les violonistes de tous les niveaux. Les violonistes ont entre 3 mois et 5 ans de pratique instrumentale. Pour que tout le monde puisse jouer, des voix ont été adaptées à la portée de chacun selon son niveau.

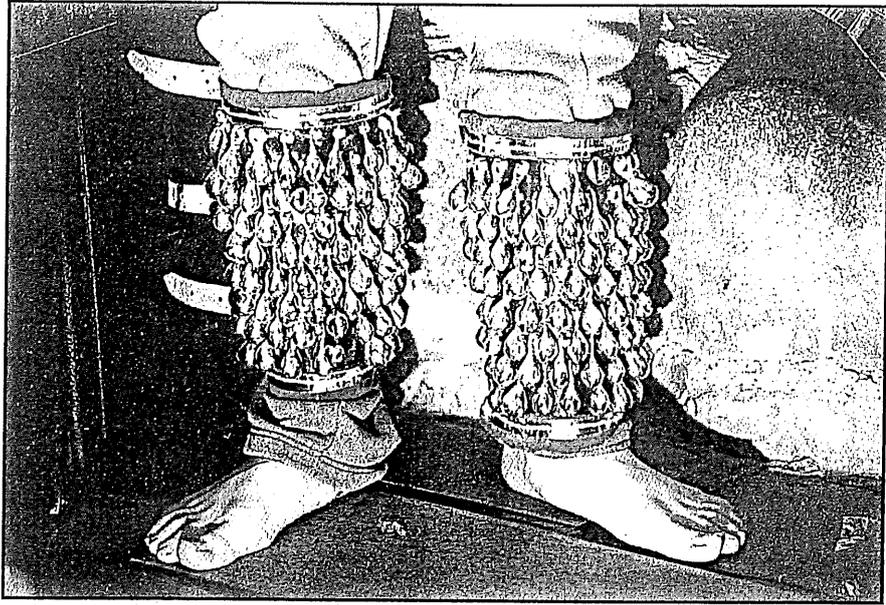
### Mise en scène :

Tous les enfants sont pieds nus, déguisés en personnages étranges. Dans une forêt sombre et mystérieuse de curieux personnages se retrouvent à minuit dans une clairière ! Une chaise est placée au milieu de la scène avec un éclairage lunaire...

Les violonistes entrent en scène par les côtés, incarnant ces étranges personnages. Ils marchent en regardant autour d'eux d'un air malicieux, étonnés, curieux, se promènent dans cette forêt imaginaire en bruitant et jouant sur leur violon tout ce que l'on pourrait entendre dans une forêt. Lorsqu'ils se croisent, ils se saluent du regard ou se font un petit signe de complicité.

La violoncelliste s'installe au milieu de la scène sur la chaise, et joue 2 fois de suite le motif suivant :

The image shows a musical motif for the cello. It consists of a series of notes: a half note 'sol' (G), a half note 'ré' (D), a vertical bar line, a quarter note 'sol' (G), a quarter note 'ré' (D), a quarter note 'sol' (G), and a quarter rest.



Puis silence, pendant lequel tous les violonistes viennent se placer le plus vite et le plus légèrement possible en demi-cercle autour de la violoncelliste.  
 Cette dernière reprend 2 fois son motif, signal de départ pour les violonistes qui jouent alors de concert avec elle.

**Structure :**

- AA + BB      Immobile
- AA + BB      en dansant
- CC            Immobile
- DD            en dansant

*Alunelul*, trad. de l'Est. Arang. Ath. Biéri

①

②

③

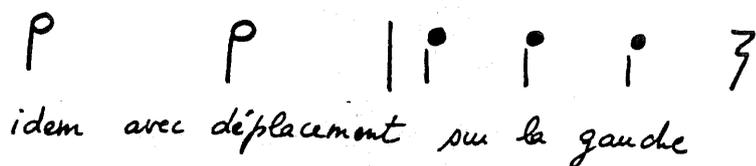
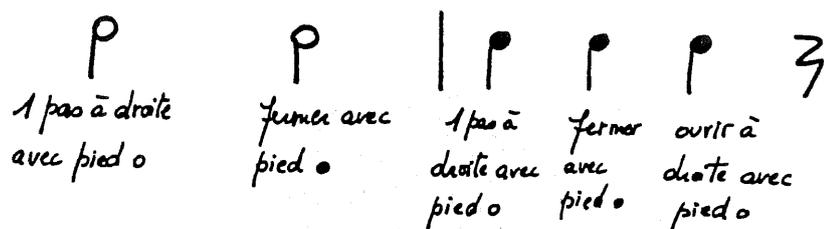
Handwritten musical score for system 3, measures 1-4. The score consists of five staves. Staff 1 (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a key signature change from one sharp to one flat. Staff 2 (treble clef) contains a similar melodic line. Staff 3 (treble clef) contains a melodic line with eighth notes. Staff 4 (treble clef) contains a melodic line with eighth notes. Staff 5 (treble clef) contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

④

Handwritten musical score for system 4, measures 1-4. The score consists of five staves. Staff 1 (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. Staff 2 (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. Staff 3 (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. Staff 4 (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. Staff 5 (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

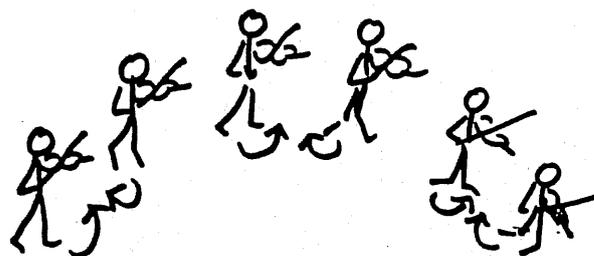
## Chorégraphie :

A Faire les pas sur le rythme suivant :



On se retrouve au point de départ, répéter le A

B Faire le pas sur le rythme suivant :



- 3 petits pas sur place en se tournant d'un quart de tour et saluer le violoniste d'à côté avec le haut du corps sur la blanche
- 3 petits pas pour se retrouver en position de départ et saluer le public
- 3 petits pas de l'autre côté pour aller saluer le violoniste à qui l'on tournait le dos la 1<sup>re</sup> fois
- Répéter le B

(Les violonistes de chaque bord saluent une fois dans le vide n'ayant qu'un partenaire).

D = à faire comme le B

Das Musikkostüm

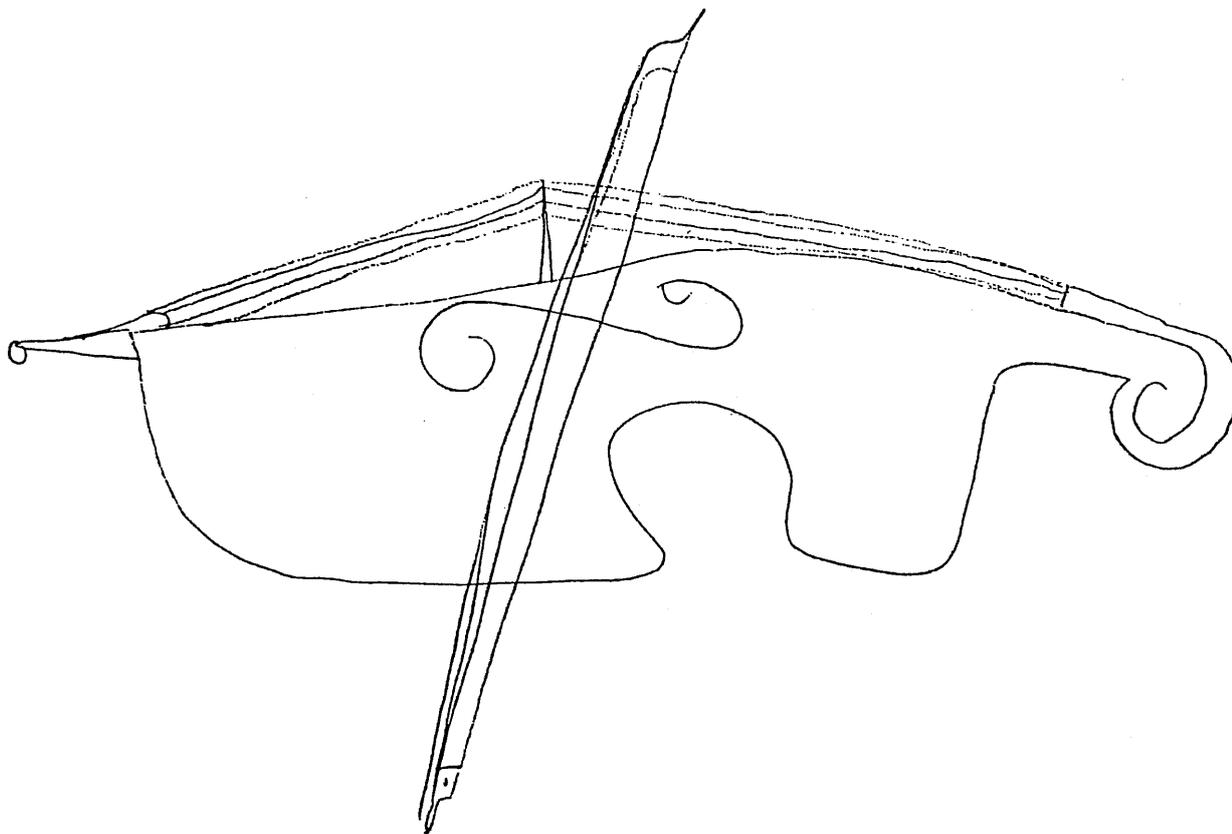


## Qu'apporte cette formation au violoniste?

### Violon-rythmes aux pieds

S'accompagner rythmiquement avec les pieds tout en jouant du violon, à la manière de certains violonistes (québécois entre autres), en ajoutant ce "petit plus" qui va bien avec les musiques traditionnelles, voilà une recherche passionnante. L'idée étant de transposer pour le violon ce qui se fait dans les cours de rythmique...

Avec la rythmique Jaques-Dalcroze, on découvre que les pieds peuvent non seulement marquer la pulsation mais aussi rythmer un ostinato ou reproduire une phrase en canon qui vient d'être jouée au violon. Les pieds peuvent être considérés comme un instrument de musique, capables d'exprimer nuances et musicalité.



Paul Klee. *Violon et archet*, dessin au crayon, 1939.

«S'inspirer davantage de ce que suggère le violon que du violon lui-même.»

En mettant ses pieds au service du violon, il est possible :

- de s'accompagner rythmiquement en attachant aux chevilles différentes percussions : sabots de chèvres, grelots, souliers à claquettes... (Voir p. 20);
- de créer une petite chorégraphie ;
- de représenter la pulsation et la mesure globale par un déplacement de pas comparable aux gestes du chef d'orchestre, aidant ainsi à se situer dans la mesure. Ce qui libère l'instrumentiste, lors d'improvisations par exemple, d'avoir à compter les mesures (un aspect qui sera développé plus loin dans le chapitre "La battue métrique aux pieds", p. 46).

Exercices de type dalcrozien qui aident à dissocier le haut et le bas du corps (double vitesse et double lenteur) :

- Improviser au violon une mélodie en noires et marcher des noires
- Doubler la vitesse au violon seulement, puis retour aux noires
- Doubler la vitesse aux pieds seulement, puis retour aux noires
- Doubler la lenteur au violon seulement, puis retour aux noires
- Doubler la lenteur aux pieds seulement, puis retour aux noires.

Le travail, pendant les cours de rythmique, sur les temps irréguliers traités de diverses façons, aide beaucoup les personnes à être à l'aise, corporellement et rythmiquement, dans toutes les musiques balkaniques et grecques où les mesures composées sont si courantes. Une façon de travailler, d'improviser sur des mesures irrégulières consiste à prendre, par exemple, un groupe de quatre



croches et d'enlever une croche à chaque groupe suivant :

A faire d'abord sans le violon, en frappant les croches dans les mains et en marchant la valeur globale du groupe. Puis, avec le violon, improviser sur les groupes de croches (varier les coups d'archet à volonté) tout en marchant les valeurs globales.

De même que l'on peut faire alterner des mesures inégales, de même aussi peut-on obtenir des groupements inégaux de notes de brève durée. Ils produiront à leur première apparition une impression d'irrégularité. Mais la répétition voulue, persistante, de leur alternance, leur confèrera de nouveau la régularité et la symétrie et leur permettra de ne pas nuire à l'unité de style métrique (...). Il est absolument certain que toute série de temps inégaux répétés à intervalles réguliers, donne une impression de régularité...»<sup>12</sup>

---

12. Jaques-Dalcroze, (1965, pp. 81-82).

Quelques exemples d'application :

*Gasn nign* : traditionnel yiddisch en 6/8

Le violon joue la mélodie. Les pieds avec des sabots de chèvre attachés aux chevilles font un ostinato de



ouvrir pied droit  
à droite



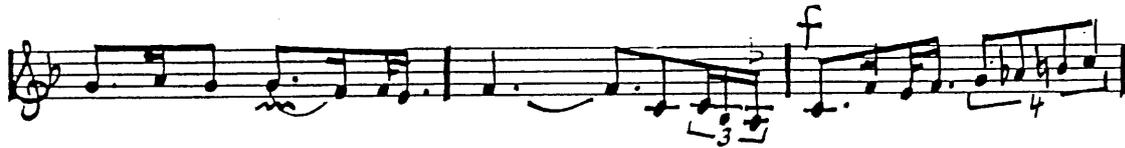
fermer avec  
pied gauche



ouvrir pied  
gauche à gauche



fermer avec  
pied droit



**Gankino** : air traditionnel bulgare à 11/8 (2 + 2 + 3 + 2 + 2).

- A jouer avec des souliers à semelles sonores (ou claquettes). Les pieds frappent les valeurs globales de :

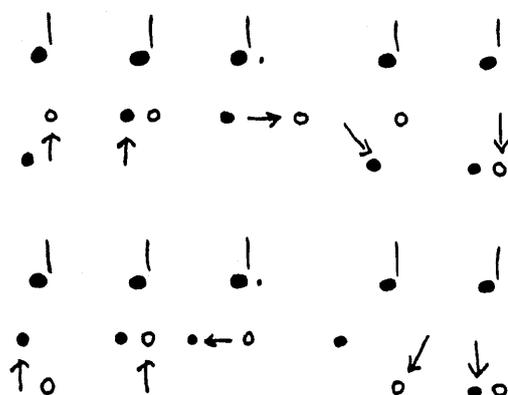


$\text{♩} = 168$

La principale difficulté consiste à placer au bon endroit le groupe de trois croches... Pour y parvenir, faire un pas en avant ou en arrière chaque fois qu'il y a un groupe de 2 et un pas de côté chaque fois qu'il y a un groupe de 3.

● = pied gauche    ○ = pied droit

position de départ = pieds croisés



## Voix-violon

Les exemples d'instrumentistes à cordes et archet qui chantent en jouant sont assez rares : Slam Stewart, contrebassiste de jazz, qui fredonne à l'octave supérieure les notes qu'il joue à l'archet, Major Holley qui double vocalement, à l'unisson (impressionnant dans la tessiture), les lignes de basse qu'il improvise ou Iva Bittova (violoniste-chanteuse tchèque) qui chante en s'accompagnant de son violon avec beaucoup de fantaisie<sup>13</sup>.

Pour peu que l'on tente l'expérience – la tessiture de la voix féminine se prête mieux à cet exercice –, on s'aperçoit vite des difficultés que cela représente. Obtenir un simple unisson n'est déjà pas chose facile. C'est pourtant la première chose à expérimenter : éprouver la sensation de l'unisson en jouant une note tenue (commencer par une corde à vide, pour éviter de devoir l'ajuster) et en chantant simultanément cette note ; s'éloigner vocalement de cette note jusqu'au ton supérieur, revenir et s'éloigner jusqu'au ton inférieur, revenir, s'exercer à tourner autour du son du violon<sup>14</sup>. ; sentir les vibrations que cela provoque. Lorsque la voix se superpose parfaitement à la note du violon, le son est pur, alors qu'au moindre décalage l'union des deux sons engendre une vibration dont le battement varie d'intensité. Le vibrato sur un instrument à corde résulte de l'oscillation – plus ou moins ample – du doigt entre la note supérieure et la note inférieure ; ce qui ajoute une qualité expressive à certaines musiques, aux dépens parfois de la justesse du son.

Pour ce qui est du violon et de la voix à l'unisson, la conscience de ces battements facilite le choix du son que l'on désire émettre. Sans compter que l'on peut faire vibrer la voix seule, le violon seul ou les deux. Avec le plaisir de découvrir des harmoniques qui se dégagent de ces mélanges de sons.

Autres difficultés qui demandent à être maîtrisées :

- Quand la voix s'extériorise, celle du violon devient moins audible ; le son du violon, tout proche de l'oreille gauche, empêche de prendre la distance nécessaire pour trouver le bon équilibre ;
- Produire les deux sons simultanément est une chose, les ajuster en est une autre. Comme la voix, la hauteur du son du violon varie selon la position des doigts au millimètre près. Il devient dès lors difficile de savoir lequel des sons du violon ou de la voix il faut ajuster... Aussi arrive-t-il souvent qu'au lieu de bouger le doigt sur le manche du violon, c'est la voix qui se déplace ou l'inverse.

---

13. A noter que Jurg Wyttenbach, musicien suisse, a composé "Trois chansons violées" pour une violoniste chantante.

14. Pour ce type d'exercice, je me suis inspirée du travail que fait Giovanna Marini (chants traditionnels d'Italie) avec son quatuor vocal.

- L'émission de la voix peut être entravée si le violon appuie trop contre le cou. Et selon la position de la tête – inclinée ou non –, la voix est amplifiée par la caisse de résonance du violon.
- Le geste oblique et "biaisé" du bras tenant l'archet ajoute une difficulté supplémentaire. Avec des pizzicati (sans l'archet, cordes pincées avec les doigts) tout est plus simple, le geste du bras droit étant de plus faible envergure et perpendiculaire à l'instrument, à la manière d'un guitariste.

Pendant la formation Jaques-Dalcroze, grâce aux exercices en tous genres de dissociation que nous avons faits, il est devenu possible de dissocier la voix du violon.

### Expérience personnelle :

Mon but était de présenter à l'examen de fin de formation un duo de Béla Bartok dans lequel je chante la 1re voix et joue la 2e voix au violon. Ce fut un travail de longue haleine, mais passionnant. Quand j'interprète ce duo, j'ai le sentiment d'être partagée en deux, d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de moi. Le fait de contrôler deux voix simultanément, d'abandonner une voix un instant pour mieux m'occuper de l'autre, de sentir la ligne mélodique de chacune d'elles indépendamment et de réaliser le lien qu'elles entretiennent au gré des intervalles, donne l'impression d'être en stéréo. A noter qu'il est plus facile de jouer ce duo avec la partition, le regard s'appuyant sur la ligne mélodique du violon. Et pour le mémoriser, j'ai fait plus appel à une "mémoire musculaire" que visuelle, assimilant et automatisant corporellement la mélodie du violon et abandonnant, par moments, à mon corps, le soin de la prendre en charge, quand il devenait impossible de tout contrôler à la fois. Dans cet exercice, les intervalles de secondes et de septièmes sont, lorsqu'ils sont bien maîtrisés, source d'un véritable bonheur de jouer.

#### 10. RUTHENISCHES LIED / RUTHENIAN SONG / RUTÉN NÓTA

Andante,  $\text{♩} = 100$

The musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of staves. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, *p dolce*, *sempre p*, *più p*, and *espr.* (espressivo). There are also performance markings like *v* (accents) and *mf* (mezzo-forte) under slurs. The piece ends with a first ending bracket labeled (1').

## Type d'exercices dalcroziens adaptés à ma recherche

### 1. Exercices à l'unisson

Chanter et jouer en improvisant des petites phrases à l'unisson en explorant la tessiture la plus large possible.

Développer l'écoute intérieure en ajustant le plus rapidement possible ce que l'on joue à ce que l'on chante et inversement. Expérimenter des nuances et caractères différents, varier les rythmes. Explorer divers sentiments. Chercher avec la voix à imiter le son du violon, avec aussi des bruitages, grincements, effets sonores divers.

### 2. Exercices en canon

Le violon joue une petite phrase tout seul, la voix répète la phrase pendant que le violon tient sa note d'arrivée, puis commencer une nouvelle phrase au violon pendant que la voix tient sa note d'arrivée, etc.

- Inverser. C'est la voix qui mène le jeu, suivi du violon. Lorsque c'est la voix qui mène le jeu, la sensation est différente, le violon devant analyser rapidement les intervalles employés souvent instinctivement par la voix.
- Travailler un canon connu (*Frère Jacques* ou autre...). Expérimenter de commencer, soit par le violon, soit par la voix. Les canons de Telemann offrent un joli matériel à travailler (juste un peu difficile dans la tessiture).

### 3. Exercices d'intervalles

Jouer au violon, par exemple, une gamme de Sol majeur sur deux octaves en montant et en descendant, lentement avec tout l'archet en chantant simultanément :

- A la tierce supérieure
- A la quinte supérieure
- A la sixte supérieure
- A la quarte supérieure

Puis inverser, la voix chante la gamme et le violon prend l'intervalle supérieur.

### 4. Exercice d'anticipations ou retards

Si on reprend la gamme de Sol majeur sur deux octaves, le violon jouant la gamme à partir du sol, la voix à la tierce supérieure monte d'abord seule à la quarte. Elle est rejointe par le violon qui monte d'une note et recrée ainsi une nouvelle tierce, etc.

Puis inverser.

voix

violon

### 5. Exercices sur des accords majeur et mineur (trois sons)

Jouer une quinte (d'abord avec deux cordes à vide). Ajouter la tierce mineure avec la voix = accord mineur à trois sons. Sans interrompre les sons, monter la voix d'un demi-ton pour obtenir un accord à trois sons majeur. Monter au violon la quinte d'un demi-ton pour entendre un nouvel accord mineur, etc.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'voix' and contains a sequence of notes: a whole note G with a flat (G $\flat$ ), a half note A, and a whole note B. The bottom staff is labeled 'violon' and contains two chords: a triad of G $\flat$ , B, and D (minor triad), followed by a triad of G, B, and D $\sharp$  (major triad). The word 'etc.' is written to the right of the first staff.

### 6. Walking bass (ou plutôt walking fiddle)

L'idée d'utiliser le violon comme une contrebasse est amusant<sup>15</sup>. Il s'agit d'inventer une basse en pizzicati et d'improviser vocalement par-dessus. Cela demande une bonne dissociation pour maintenir le rythme régulier du walking fiddle. Cet exercice est inspiré d'une pièce pour piano de Christopher Norton, *Struttin*, (tirée de *Microjazz for starters*), transposée un ton plus haut pour des commodités violonistiques de tessiture. Chanter la voix du haut puis inverser.

The image shows four systems of musical notation. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'chant' and the bottom staff is labeled 'violon pizz.'. The music is in 3/4 time and features a walking bass line on the violin and a vocal melody on the voice. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'pizz.' and 'pizzicato'.

15. Didier Loockwood (violoniste de jazz) réalise le son de la contrebasse avec son violon, grâce à un matériel moderne adapté (transformateur de son, micro, amplificateur, etc.).

Autre exemple, sur une chanson de Jaques-Dalcroze, adapté pour voix-violon :  
*Hier au bal, j'ai tant dansé.* Arrangement Ath. Biéri

voix

violon

Hier au bal j'ai tant dansé. d'a-ry-mou-ve le beau gars que j'ai-me?

Hier au bal j'ai tant dansé que j'en ai pu-du mes sou-lies,

Mais je dansais quand mē - me, quand mē - me

Mais je dansais quand mē - me !

Pour ce dernier exemple, "Au clair de la lune", travail à faire pendant la formation, il s'agissait d'inventer un arrangement sur une chanson connue.

Arrangement Ath. Biéri

chant

violon

Au clair de la lu-me Non a-mi Pierrot pour é-ouir un mot

Ma chandell' est ma-té Je n'ai plus de feu

Ou-vre-moi la por-té pour l'a-main de Dieu

A partir de l'idée d'allier la voix au violon et d'utiliser les pieds comme percussions, on pourrait mettre les trois choses en même temps...



Marco Urban

## Application pédagogique dans l'enseignement du violon

Avant d'aborder l'aspect purement violonistique, interrogeons-nous sur le rôle de la musique de nos jours. Qu'est-ce qui pousse un enfant à apprendre à jouer d'un instrument de musique et comment rendre cet apprentissage intéressant ? Autrefois, on faisait de la musique principalement pour faire découvrir les œuvres et les compositeurs. Aujourd'hui, presque toutes les partitions sont enregistrées et l'on peut écouter tout ce que l'on veut, sauter d'un siècle à l'autre, d'une culture à l'autre. A quoi sert-il dès lors d'apprendre à jouer soi-même ce qui est déjà enregistré avec une qualité difficilement égalable ?

La musique de nos jours revêt une fonction plus sociale, elle favorise les rencontres. On redécouvre l'improvisation, on revient au folklorique, au traditionnel, avec une manière plus autonome et plus spontanée de faire de la musique. Une plus grande polyvalence est demandée aux artistes. Les arts de la scène s'interpénètrent. Et il devient courant au théâtre de demander aux musiciens d'être un peu comédiens, aux danseurs de savoir chanter, etc.

Dans une optique d'ouverture, il est important de préparer les enfants à devenir polyvalents et de leur présenter les multiples rôles que peut jouer la musique.

L'apprentissage du violon requiert une grande dissociation et une très bonne motricité. Le violoniste crée le son de toutes pièces. Il a besoin de sa main gauche pour placer ses doigts au bon endroit sur le manche du violon (qui n'a pas de repère visuel comme la guitare dont le manche est muni de barrettes), et de sa main droite pour émettre le son, soit avec l'archet qui frotte la corde (=arco) soit avec ses doigts qui pincent les cordes (pizzicati). L'oreille veille à la justesse, à la beauté, à la qualité du son, elle fait l'objet d'une éducation attentive.

Mais il ne s'agit pas, dans le cadre de ce mémoire, de faire l'inventaire de toutes les difficultés que rencontre l'apprenti violoniste. C'est l'occasion de développer quelques idées à même de compléter l'enseignement traditionnel, de présenter des options pédagogiques et des exercices développés dans une perspective dalcrozienne, qui redonnent aux élèves le sens ludique de l'apprentissage de la musique, ainsi que des moyens de retrouver une plus grande aisance et une plus grande conscience sur les plans

- rythmique : motricité, dissociation, aisance des mouvements et gestes impliquant tout le corps, indépendance des deux mains ;
- du solfège : conscience du nom des notes et de leur emplacement sur le violon ;
- de l'Improvisation.





À "hop" changer de main et de côté

- Mettre les deux mains ensemble. Une main à deux temps, l'autre main à trois temps .
- A "hop" inverser.

### La tenue du violon et de l'archet

Dans son livre intitulé *Le violon intérieur*, Dominique Hoppenot développe un point de vue sur la relation entre le corps et l'instrument qui n'est pas très éloigné de la pensée de Jaques-Dalcroze :

Même si le violon est l'élément statique dans le couple formé avec l'archet et si les deux points de contact qui constituent la balance lui donnent une forte stabilité, la recherche de son équilibre ne doit pas engendrer d'attitude figée. Il n'est pas question, sous prétexte de satisfaire à des principes corrects, de tomber dans une rigidité et une immobilité du squelette qui seraient la négation même de la vie. Au contraire, il faudrait être capable de tenir son violon de diverses manières. A la façon d'un violoneux, d'un tzigane, à toutes les hauteurs, dans toutes les postures, afin d'être libre dans sa "tenue", c'est-à-dire sa "non-tenue. Ce n'est que lorsqu'il est capable de marcher, de s'asseoir, de se lever et même de danser tout en jouant qu'on peut dire d'un violoniste que son violon est intégré à son corps : l'équilibre n'est plus alors celui du corps ni celui du violon, mais celui du "violoniste en situation", de ce couple formé par un musicien et son instrument. Tout comme le violon, l'archet ne s'intègre à l'équilibre général que s'il bénéficie de l'énergie venue du corps tout entier au point d'en devenir le prolongement.<sup>18</sup>

---

18. Dominique Hoppenot (1982, pp. 59-60).

Avec les violonistes débutants, la tenue du violon est abordée sous une forme théâtrale. L'élève incarne le personnage d'un clown qui présente son instrument à un public imaginaire :

- "Regardez ! Mesdames et messieurs, mon beau violon...voyez, ce petit bouton, je le place tout contre mon cou...Maintenant que mon violon est en place, je peux bouger la tête, remuer mon coude sous le violon, je peux marcher, sauter, danser... à l'aide de ma main droite, écoutez, c'est magique, je peux faire des pizzicati..."
- Mes cordes s'appellent... sol, ré, la, mi ( les jouer en même temps, improviser des petites phrases rythmées...). Et voici, le meilleur ami de mon violon, " l'archet". Etc.

Le but étant d'avoir un équilibre global, une belle attitude, on proposera un texte adapté à chaque élève, qui améliore sa tenue et sa façon de jouer comme :

- "Voyez, mesdames et messieurs, comme mon archet va bien droit, écoutez comme le son est beau, je peux jouer les quatre cordes l'une après l'autre sur le même archet et revenir, je peux accélérer..."

Lorsqu'il se met dans la peau d'un clown, l'élève ose faire beaucoup de choses, il est détendu, ouvert, disponible pour communiquer et être à l'écoute de son public. Il se plaît à ajouter des situations de son invention. Le fait de bouger, de se déplacer, le libère des tensions. Un lien affectif se crée entre le violon et lui.



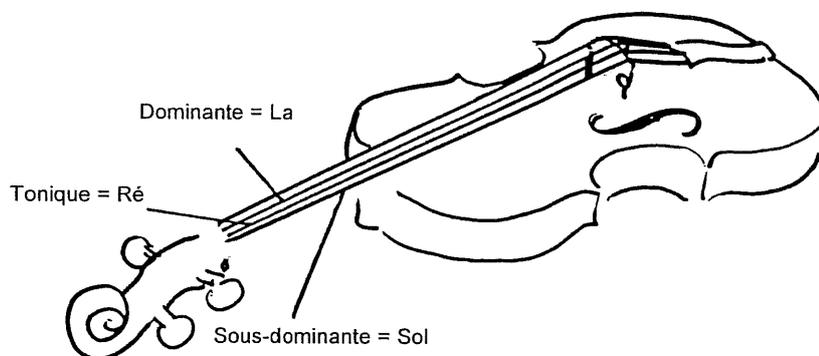
## Chansons accompagnées au violon

Un élève débutant met un certain temps jusqu'à ce qu'il puisse jouer un morceau d'une manière satisfaisante. Apprendre à dissocier ses gestes est une chose, mais pour jouer juste, il lui faut aussi développer son oreille. Chanter en est un moyen. Le violon, considéré principalement comme instrument mélodique, peut remplir une fonction harmonique lorsque l'on prend conscience que les cordes, accordées en quintes ( sol, ré, la, mi )

- jouées alternativement ou en double corde nous donnent la fondamentale et la quinte d'un accord. sol + ré = accord de sol majeur ou mineur; ré + la = accord de ré majeur ou mineur, etc.
- jouées individuellement, nous donnent la fondamentale d'un accord majeur, mineur, diminué ou augmenté.

Ainsi avec 3 cordes à vide, nous avons la fondamentale des trois accords principaux d'une chanson: tonique, dominante, sous-dominante.

A partir d' une chanson en Ré majeur ou Ré mineur, les cordes utilisées sont :



Quelques exemples d'application progressifs :

**A la claire fontaine** (sur deux cordes)

ré	la	ré	la	ré	la	ré	la
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
A	la	claire	fontaine,	mieu	allant	promen-	er

ré	la	ré	la	ré	la	ré	la		
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩		
J'ai	trouvé	l'eau	si	claire	que	je	m'y	suis	lavée

ré	la	ré	la	ré	la	ré	la	ré				
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩				
Il	ya	long	temps	que	je	l'aime	ja	mais	je	net'	oublie	ca

Avec cette chanson, l'élève n'a pas besoin de lire la partition. Le but est qu'il joue en pizzicati un ostinato de ré-la-ré-la etc. Et qu'il chante en même temps la chanson. La difficulté est de garder la pulsation régulière avec le violon alors que la chanson a un autre rythme. Pour faciliter l'exercice, on peut chanter la chanson, d'abord sans le violon, en marchant et frappant dans les mains la pulsation. Ajouter le point d'orgue à la fin de la 2<sup>e</sup> ligne en imaginant que tout s'arrête et rester en suspens (on regarde l'eau pour voir comme elle est claire !), puis reprendre à tempo.

Veiller à chanter bien juste, le son du violon étant près de l'oreille, il perturbe un peu la voix. La tonalité de Ré semble bien convenir à chacun, toutefois la chanson peut être transposée sur deux autres cordes si le besoin s'en fait sentir. Ajouter une petite introduction de ré-la-ré-la avant de commencer à chanter.

### **Entre le bœuf et l'âne gris** (sur 3 cordes)

Sur le même modèle, cette chanson utilise une corde de plus à placer au bon moment sur la bonne syllabe.

ré la ré la ré la ré la  
1. En — tre le bœuf et l'â — ne gris —

ré la ré la ré la ré la  
dort — dort — dort le petit f lo —

ré la sol ré la ré la ré  
Nulle an-ges di-vins —, mille sé-ra-phins —

la ré la ré sol la ré la  
ro-lent à l'en-tour de ce grand Dieu d'a — mour —

### **Il était une fois et caetera**

Chanson accompagnée en pizzicati ou à l'archet. Jouer 4 noires par mesure. A la 5<sup>e</sup> ligne, le do est joué avec le 3<sup>e</sup> doigt sur la corde de sol.

L'élève dessinera lui-même l'emplacement des noires d'accompagnement sur la partition pour qu'il voie bien sur quelle note et quelle parole il doit jouer. C'est l'occasion de lui faire comprendre ce qu'est un accord et une grille d'accord. Les

4 noires par mesure

Il é-tait une fois et coe-te-ra, et coe-te-  
ra, un chat an-go-ra, et coe-te-ra, et coe-te-  
ra, qui chas-sait les rats, et coe-te-ra, et coe-te-  
ra, dans le Sa-ha-ra, et coe-te-ra, et coe-te-  
ra. Il a-vait sur-pri-s, et coe-te-ri, et coe-te-  
ri, dans un sac de riz, et coe-te-ri, et coe-te-  
ri, un p'tit rat tout gris, et coe-te-ri, et coe-te-  
ri, gras comm'un' sou-ri-s, et coe-te-ri, et coe-te-  
ri - Vou-lan-tras-sa. - ra

Paroles et musique de Jean Naty-Boyer

noires sont jouées avec la fondamentale de chaque accord. L'élève, selon ses connaissances, peut ajouter d'autres notes de l'accord ou varier le rythme de son accompagnement.

Une autre manière de procéder consiste à commencer par jouer la mélodie au violon puis de reprendre au début en chantant avec l'accompagnement.

## J'ai rêvé (Chanson de Noël)

G. Girardier

let-te nuit j'ai rê-vé qu'il y a-vait dans le ciel un'é-toi-le do  
rée com-m'au pre-mier No-ël un'é-toi-le do-rée com-m'au pre-mier No-ël

Jouer les notes entourées dans un rythme de  $\text{♩}$ .

Les notes sont à trouver par l'élève sur les deux cordes graves (sol et ré). Cette chanson étant plus complexe – il faut jouer avec l'archet, mettre les doigts sur les cordes, ajuster la hauteur des notes et de la voix, faire un joli son –, il vaut mieux travailler les voix d'abord séparément.

En s'accompagnant de son violon, l'élève apprend, d'une manière ludique, à chanter et ajuster sa voix tout en écoutant son violon, à dissocier la voix du geste, à tenir le rythme et la pulsation. Bien d'autres chansons peuvent être traitées de cette manière, ainsi que de nombreuses improvisations chantées, les enfants s'en donnent cœur joie ! Souvent, ils apportent des chansons qu'ils font à l'école et, à partir de la grille d'accord, ils créent un accompagnement ou une 2<sup>e</sup> voix. On peut ajouter une introduction, une phrase musicale, qu'ils cherchent eux-mêmes.

Le résultat est très plaisant. Un élève commençant le violon en septembre arrive à Noël avec un petit répertoire de chansons, en plus des morceaux joués, qui donne une note gaie à son programme et qui l'encourage dans ses débuts de violoniste.

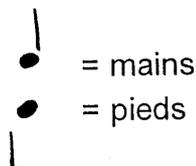
## Le violon en marchant

Pour faire de la musique avec d'autres personnes, il est primordial de jouer en rythme, de tenir une pulsation. Or il y a toujours dans un groupe quelques élèves plus ou moins rythmiques. Comment faire pour les aider à acquérir un sens rythmique et les intégrer malgré tout dans un groupe. Les exercices qui suivent, ainsi que ceux du chapitre suivant, sont adaptés au travail de groupes. Les élèves observent le jeu des autres, ce qui les aide à progresser plus rapidement.

Faites marcher un enfant en chantant; si ses pas ne coïncident pas exactement avec les temps de la mélodie mesurée qu'il chante ou encore que chantent les autres, il n'a pas le sentiment naturel de la mesure. S'il ne peut à volonté accentuer un pas ou tel autre, il n'a pas le sentiment naturel du rythme. Or, de même que l'on apprend à parler à un sourd-muet en lui enseignant le mouvement des lèvres, qui pourtant pour lui ne correspond pas à l'idée d'audition, de même est-il possible de donner le sens du rythme musical à un arythmique en habituant son corps à des mouvements réguliers et scandés que son œil et son sens musculaire peuvent contrôler<sup>19</sup>.

### Exercice de rythmique (double vitesse et double lenteur)

- Marcher régulièrement en frappant dans les mains le même rythme que les pieds. Si la pulsation de base est la noire, on peut l'écrire de la manière suivante :



Pour accompagner musicalement les élèves, on improvise au violon, tout en marchant, une mélodie faite de noires. A un certain moment, jouer deux fois plus lentement (= blanches) tout en gardant les noires aux pieds; revenir aux noires; Pour varier, à un signal, jouer deux fois plus vite (= croches); puis revenir aux noires, etc. Pendant tout l'exercice, les élèves réagissent le plus vite possible et frappent dans leurs mains le rythme proposé au violon.



19. Jaques-Dalcroze, (1965, p. 34).



La marche régulière nous fournit un modèle parfait de mesure et de division du temps en parties égales. Les muscles locomoteurs sont des muscles dits conscients, et soumis à notre volonté. Nous trouvons ainsi dans la marche régulière le point de départ naturel de l'initiation de l'enfant au rythme<sup>20</sup>.

- Même exercice, mais cette fois les élèves jouent sur leur violon (à faire d'abord sans l'archet, en pizzicati).

Avant de commencer, choisir une corde pour jouer les noires, une autre pour jouer les blanches et une 3<sup>e</sup> pour les croches. (Si l'on désire moins de dissonances, les croches peuvent être jouées sur la même corde que les blanches). Les élèves réagissent ici à un signal vocal de l'enseignant.

A "hop", Ils jouent les blanches, tout en marchant des noires

A "retour", ils jouent les noires, tout en marchant des noires

A "hip", ils jouent les croches, tout en marchant des noires

- Même exercice avec l'archet (veiller à ce que le son soit toujours beau, la position détendue).

- Puis les trois rythmes sont écrits au tableau noir ; l'enseignant montre un rythme ou l'autre, les élèves jouent cette fois sans marcher.



20. Jaques-Dalcroze, (1965, p. 39).

- Les élèves choisissent eux-mêmes le rythme qu'ils veulent jouer et le moment où ils en changent.

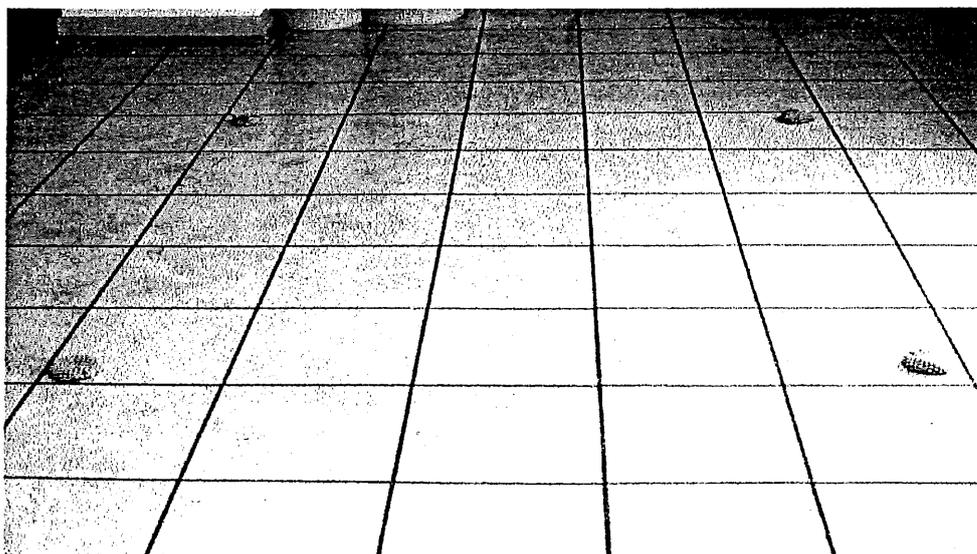
Au fur et à mesure de ces exercices, les élèves débutants parviennent à jouer ensemble, ils apprennent à tenir un rythme, à l'automatiser, à écouter les autres, à réagir aux consignes. Leur laisser de l'initiative, ils se sentent plus concernés quand ils peuvent choisir l'ordre des rythmes. On peut transposer cet exercice avec d'autres rythmes, d'autres cordes, d'autres notes en adaptant les difficultés au niveau de chaque élève en particulier.

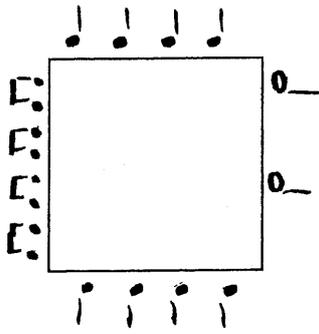
### **Le carré**

Dans une salle équipée de petits carrés de la grandeur d'un pas, on délimite, en faisant quatre pas par côté, un grand carré qui représente un ensemble de quatre mesures. (Pour des mesures à trois temps, délimiter trois pas par côté, etc.).

Ce qui nous amène à travailler la carrure:

- Reprendre le même exercice que dans le chapitre de la marche (double vitesse et double lenteur) en y ajoutant une structure de quatre mesures. L'élève se place dans un coin du carré. Il marche et joue. Quatre élèves peuvent jouer ensemble en partant:
  - Chacun d'un coin du carré et en jouant tous le même rythme dans le même ordre.
  - En canon. Les élèves partent à une mesure d'intervalle depuis le même coin. Jouer plusieurs fois de suite le carré.





- 1<sup>er</sup> côté = une mesure de noires
- 2<sup>e</sup> côté = " " de blanches
- 3<sup>e</sup> côté = " " de noires
- 4<sup>e</sup> côté = " " de croches

Cet exercice permet aux élèves de se rendre compte visuellement et physiquement s'ils sont justes, en retard ou en avance.

Pour enrichir un peu l'harmonie, choisir une note d'un accord majeur ou mineur par côté. Par exemple:

- 1<sup>er</sup> côté ré
- 2<sup>e</sup> côté fa
- 3<sup>e</sup> côté la
- 4<sup>e</sup> côté ré

Ou les 4 notes d'un accord de 7<sup>e</sup> avec un autre rythme, etc.

### La battue métrique aux pieds

"Le temps est un geste et la mesure un ensemble de gestes <sup>21</sup>." Le chef d'orchestre, en battant une mesure à quatre temps, trace dans l'espace quatre gestes différents, chacun d'eux représentant un temps. Avec ses élèves, on peut proposer ce système de battue métrique aux pieds qui indique avec précision un emplacement différent pour chaque temps et qui aide à savoir exactement où on en est dans le décompte des temps. Chaque mesure a son pas : il y a le pas de 4, le pas de 3, le pas de 2 (plus d'autres à inventer pour les mesures irrégulières).

Les élèves travaillent des rythmes donnés avec les différents pas, d'abord sur des cordes à vide, puis sur des gammes et arpèges.

Ces différents pas pourront être repris pour travailler des pièces musicales et des improvisations.

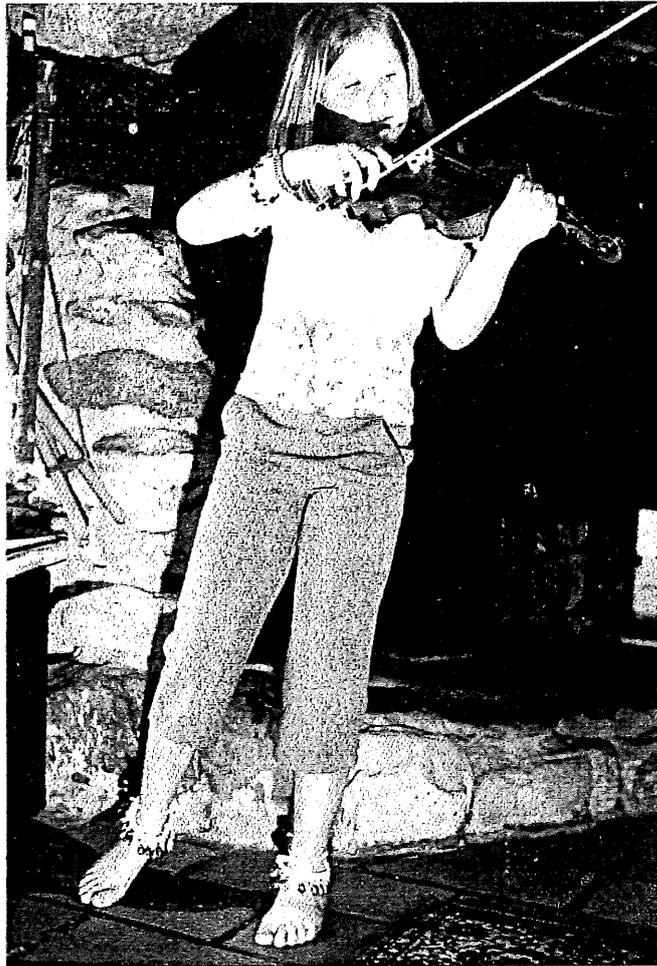
### Description du pas de 4 :

Position de départ = pieds serrés.

1<sup>er</sup> pas = ouvrir le pied droit à droite

2<sup>e</sup> pas = amener pied gauche à côté du pied droit = fermer sans mettre tout le poids du corps.

21. Frank Martin cité par Dominique Porte (1989, p. 83).



3<sup>e</sup> pas = ouvrir pied gauche à gauche

4<sup>e</sup> pas = amener pied droit à côté du pied gauche = fermer sans mettre tout le poids du corps (position de départ).

Exercer ce pas jusqu'à ce qu'il soit automatisé et devienne naturel.

Avec ce pas, les 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> temps sont plus marqués que les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup>, l'élève éprouve physiquement les temps forts et les temps faibles. Ce pas, que l'on peut pratiquer sans de long déplacement, convient aussi à la lecture d'une partition – il peut se réduire à un léger mouvement des talons.

*Description du pas de 3 :*

Deux façons de le danser :

- Pas de valse = 1 grand pas de côté + 2 petits pas.
- 1 pas en avant, 1 pas en arrière et 1 de côté, de façon à marquer un triangle.

La difficulté du pas de 3 provient du fait que le premier temps de chaque mesure porte une fois sur le pied droit, la fois suivante sur le pied gauche.

*Description du pas de 2 :*

Un pas à droite, un pas à gauche.

*Exemple d'exercices avec le pas de 4 :*

Avec les rythmes proposés ci-dessous, choisir et jouer sur

- Une corde à vide et jouer chaque mesure plusieurs fois, enchaîner avec la suivante puis dans l'ordre de son choix.
- Une gamme en changeant de note tous les 4 temps, tous les 2 temps, chaque temps.
- Un arpège.
- Improviser une mélodie à partir d'une gamme en choisissant un ou plusieurs rythmes.



Travailler le violon avec les différents pas est un bon exercice pour parvenir à jouer en rythme, tout étant cadré métriquement. Le but n'est certes pas de bouger constamment en jouant, mais de créer, par la sensation du mouvement, des images motrices. Une fois les pas bien intégrés, l'élève se les représente visuellement tout en jouant du violon, sans bouger.

La pratique des mouvements corporels éveille dans le cerveau des images. Plus les sensations musculaires sont fortes, plus les images deviennent claires et précises et plus, par conséquent, le sentiment métrique et rythmique se développe normalement, car le sentiment naît de la sensation. L'élève qui sait marcher en mesure et selon certains rythmes n'a qu'à fermer les yeux pour se figurer qu'il continue à marcher métriquement et rythmiquement. Il continue à effectuer le mouvement en pensée. Si ses mouvements sont mous, ses représentations imaginatives du mouvement seront pareillement molles. La précision et le dynamisme bien réglé des automatismes musculaires sont une garantie de la précision des automatismes de la pensée et du développement des facultés imaginatives<sup>22</sup>.

### **Les doigts de la main gauche**

Le violoniste utilise quatre doigts de sa main gauche, qu'il pose sur les cordes du violon.

- 1<sup>er</sup> doigt = l'index
- 2<sup>e</sup> doigt = le majeur
- 3<sup>e</sup> doigt = l'annulaire
- 4<sup>e</sup> doigt = l'auriculaire

Il faut déjà s'habituer à cette numérotation.

Les exercices suivants servent à développer une motricité plus fine et plus en rapport avec le jeu instrumental, à rendre les élèves plus conscients de ce qui se passe lorsqu'ils bougent un doigt, à savoir :

- qu'ils doivent donner un ordre clair et précis,
- que cet ordre doit être transmis correctement par le système nerveux aux bons muscles, sans se tromper d'adresse.
- que les muscles doivent pouvoir réaliser nettement le mouvement demandé dans la bonne énergie.

---

22. Jaques-Dalcroze (1965, p. 63).



(...) avant de mettre son corps au service de l'art, il convient de perfectionner le mécanisme de ce corps, de développer toutes ses facultés et de corriger ses défauts. Il ne suffit même pas que ces facultés, s'exercent normalement d'une façon instinctive, comme c'est le cas chez beaucoup d'individus bien doués. Il faut encore qu'elles deviennent conscientes et ne dépendent pas d'un état nerveux momentanée<sup>23</sup>.

### ***Les Lunettes mobiles***

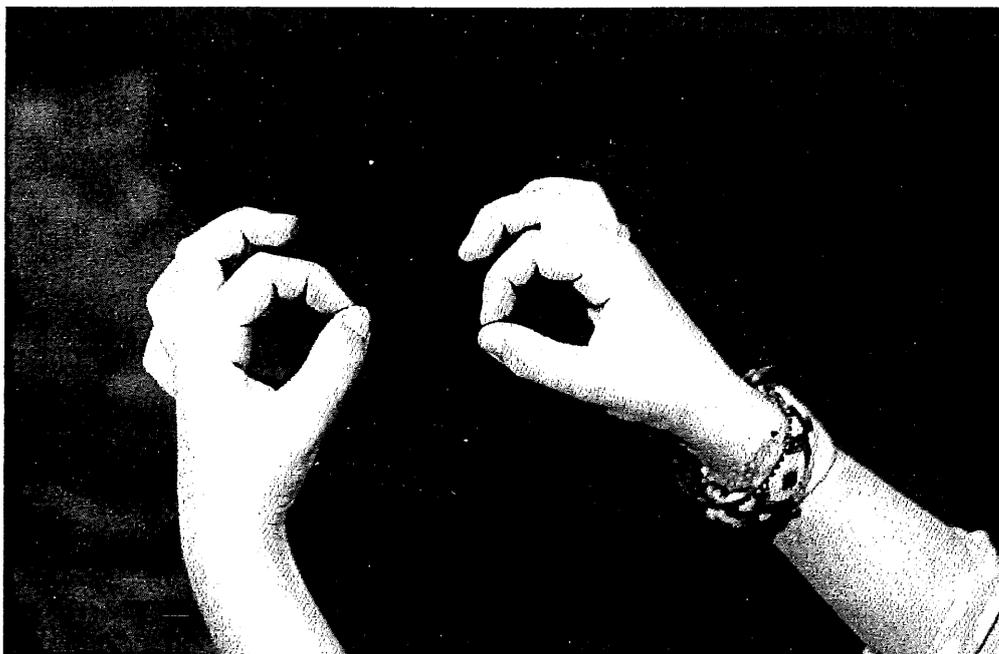
Mettre les deux mains devant les yeux et les positionner comme des jumelles ou lunettes, puis ramener les mains dans cette position devant soi pour voir ce que l'on fait. Tout au long de l'exercice, veiller à garder une forme bien arrondie des doigts.

Travailler avec les deux mains, cette position convenant autant à la main gauche qu'à la main droite.

1. Tapoter en pressant les doigts l'un après l'autre contre le pouce dans une pulsation régulière avec un bon tonus pour muscler les doigts. A faire aussi les yeux fermés.
2. L'élève invente des petits exercices comme :  
1-2-1-2-1-2... ou 1-2-3-2-3-4... à dire à haute voix tout en tapotant les doigts

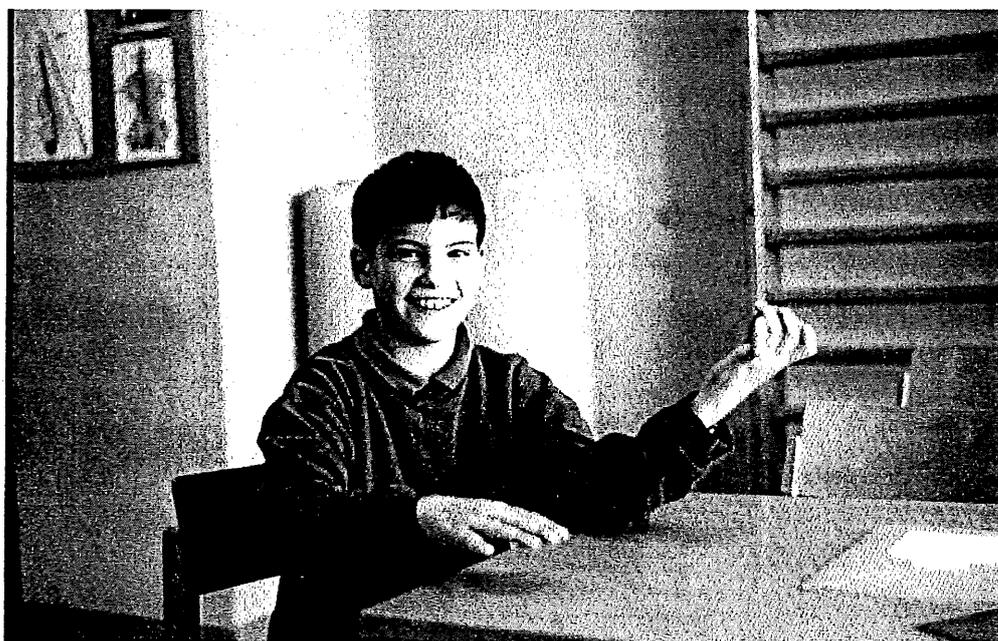
---

23. Jaques-Dalcroze (1916b, p. 106) cité par Marie-Laure Bachmann (1984, p. 111).



3. La main gauche mime toujours une lunette mobile, tandis que la main droite frappe une pulsation régulière sur une table. Imaginer que l'on tient un violon, ce qui entraîne une torsion de l'avant-bras et de la main gauche.
4. Exercice de régularisation et de réaction :  
La main gauche tape les doigts l'un après l'autre régulièrement, à la même vitesse que la main droite.  
1-2-3-4-3-2-1-2-3-4...

A "hop", tenir le doigt suivant deux fois plus longtemps contre le pouce,  
A "hip", tapoter le doigt suivant deux fois plus vite.



Veiller à ce que la main droite ne soit pas perturbée. Les signaux peuvent être donnés par l'élève lui-même.

### 5. La série de quatre chiffres :

Exercice pour développer l'obéissance des doigts. La main droite se repose.

- Dire quatre chiffres au hasard entre 1 et 4, par exemple : 1-3-4-4,
- Exécuter cette série avec la main gauche plusieurs fois jusqu'à ce que la réalisation soit claire. Changer de série.

A partir de là, l'exercice est transposé sur le violon.

Choisir une corde et une empreinte (voir ci-dessous).

Au violon, il y a 5 notes à disposition, les quatre doigts + la corde à vide:

0-1-2-3-4.

#### Reprendre le point 4

A faire d'abord sans l'archet, en veillant à bien construire les doigts les uns après les autres, comme les étages d'une maison. Lorsque le 4<sup>e</sup> doigt est posé, les 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> doigts le sont aussi.

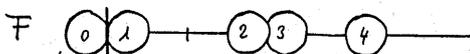
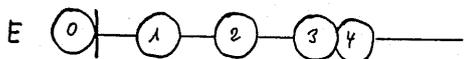
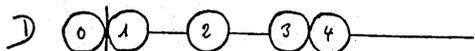
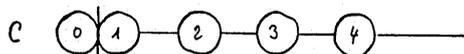
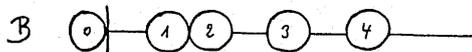
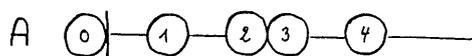
#### Reprendre le point 5

Dans cet exercice, il y a deux approches différentes :

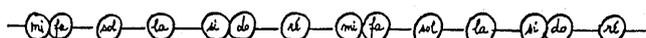
- Dire la série avant de la jouer,
- Jouer la série puis la dire.

Il est important de répéter plusieurs fois de suite la même série !

#### Les empreintes\* sur 5 notes en 1re position



repère violon des tons et demi-tons dans la gamme de Do



\*Empreintes: les différentes manières de disposer les doigts sur une corde (cf. p. 53).



empreinte A



empreinte B

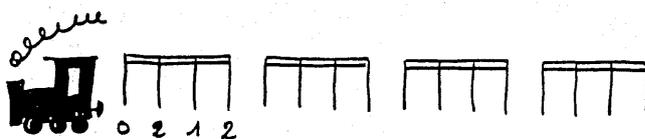


empreinte C

## Le Train

Dans le même ordre d'idée, choisir une corde du violon et jouer une série de quatre notes. Cette fois, on laisse aller les doigts et on écoute. Lorsqu'une série est plaisante, l'écrire dans un wagon.

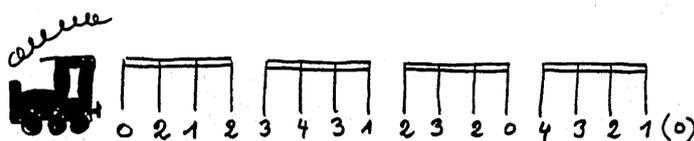
Exemple :



Choisir une autre série, l'écrire. Jouer les deux wagons à la suite. Ecouter l'ensemble, corriger si besoin. Compléter pour avoir un train avec quatre wagons. Il faut qu'il y ait une ligne mélodique et le sentiment d'une tonalité. Pour ce faire, On conseille à l'élève de commencer et de finir le train avec la corde à vide et d'éviter trop de sauts entre les doigts.

Chaque élève crée son train, d'abord par un dessin qu'il fait lui-même en utilisant une couleur par wagon en haut d'une page A4. Ce train sera sa "mise en train" pour son travail journalier.

Le reste de la page est réservé pour les consignes que l'élève trouve lui-même ou qu'on lui suggère. Jouer le train 4 fois de suite par consigne avant de terminer sur la corde à vide.



Exemple de quelques consignes qui font autant travailler la main gauche que l'archet :

1. Jouer le train qui part d'une gare, accélère, ralentit pour s'arrêter à la gare suivante.
2. Doubler, tripler ou quadrupler chaque note.
3. Accentuer toutes les 4, 3 ou 2 notes.
4. Jouer dans des caractères différents ou des nuances différentes.
5. Lier les notes par 2, 3, 4, 8, 16.
6. Trouver toutes sortes de coups d'archet, sautiller, marcato, etc.
7. Intercaler entre chaque note la corde à vide supérieure.
8. Ajouter le pas de 4 en noires.
9. Changer l'empreinte de la main gauche en gardant le même doigté (voir p. 52.)

Laisser l'élève trouver ses propres cheminements, il travaillera avec plus de plaisir; ajouter des "hip" et des "hop".

Selon les disponibilités, préparer un morceau en groupe à présenter lors d'une audition. Il suffit d'inventer un petit refrain que tous les violonistes jouent, puis chacun interprète son train à sa manière à tour de rôle soutenu par un petit

accompagnement. Si tout le monde a composé son train à partir d'une corde à vide, les trains s'enchaînent bien.

Il arrive souvent qu'en cherchant une série (1 wagon), les élèves découvrent des chansons connues comme "J'ai du bon tabac" ou "Oh when the Saints", ce qui nous donne l'occasion de les travailler et de les jouer avec différentes empreintes..

## L'archet

L'archet c'est le souffle, la vie, le phrasé, les nuances, l'expression, le son. L'archet doit être capable de tenir le son dans toute sa durée, il a besoin d'espace, de temps et d'énergie.

Conduire un son, c'est d'abord le laisser vivre en toutes circonstances, ne jamais le briser, l'étouffer. Il faut donc que soit entretenu un bon dosage entre la légère pression sur la baguette et la vitesse de l'archet (...). Il est difficile de parler du son, sans évoquer les nuances qui sont en rapport direct. Elles dénaturent souvent la sonorité, parce qu'elles entraînent des modifications... dans le poids du bras et dans l'énergie dépensée (...). Les bonnes nuances naissent d'une prévision de l'espace et des vitesses inégales de la baguette qui concourent à leur développement<sup>24</sup>.

Le domaine des nuances est trop vaste pour être abordé dans le cadre de ce mémoire.

On peut constater un lien étroit entre les mouvements du corps tout entier, exercés dans les cours de rythmique, et le geste de l'archet sur le violon, comme par exemple sentir en marchant ou en frappant des longues durées, sans que le mouvement du corps ne s'arrête, le corps s'étirant à l'image l'archet. Des exercices pratiqués avec des balles peuvent aider à ressentir ces liens "espace-temps-énergie".

Personne ne mettra en doute que tout mouvement a besoin d'espace et de temps. Si bref, si tenu soit-il, fort ou faible, rapide ou lent, corporel ou mécanique, il faut au mouvement un minimum d'espace et de temps pour pouvoir exister comme tel. (...) Dans le mouvement corporel, ce qu'on voit d'abord, c'est ce qui a trait à l'espace; c'est une certaine qualité du mouvement liée à son énergie, à sa plastique<sup>25</sup>.

---

24. Dominique Hoppenot (1982, pp.124-127).

25. Marie-Laure Bachmann (1984, p. 41).

*Exercices de type dalcrozien :*

Avec une balle:

- Expérimenter avec une balle qui frappe le sol les valeurs suivantes



- Idem, en lançant la balle en l'air,
- Idem, en roulant la balle au sol d'une main à l'autre.

Sentir les différents dosages d'énergie qu'il faut mettre pour que la balle soit dans le bon rythme et dans un espace adapté. La balle roulée au sol simule l'archet glissant sur la corde du violon.

- Avec une corde :

Se mettre deux par deux, l'un en face de l'autre. Le bras gauche de chacun mime la tenue du violon. Faire passer la corde dans les mains gauches qui se touchent presque. Garder les mains gauches ouvertes de façon à ce que la corde puisse glisser. Les mains de droite tiennent la corde à chaque bout, comme un archet. La corde doit être maintenue tendue.

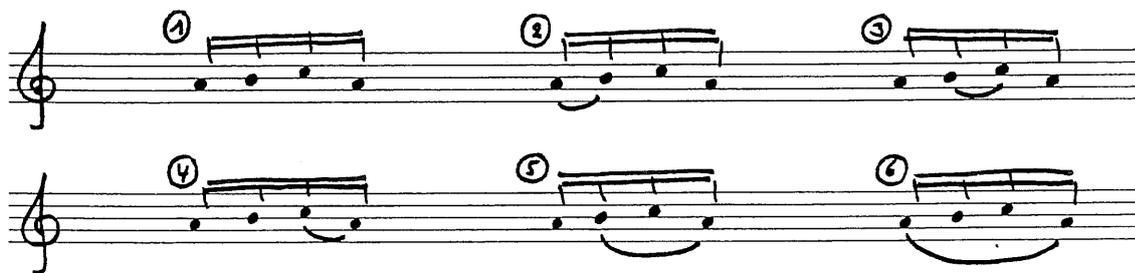
Avec les archets imaginaires, faire les mouvements qui correspondent au coup d'archet que l'on veut exercer. Ce jeu est amusant car la personne d'en face est toujours dans un geste inversé. Quand l'un a le bras droit tendu, l'autre l'a plié, et quand il tire la corde, l'autre se laisse tirer.



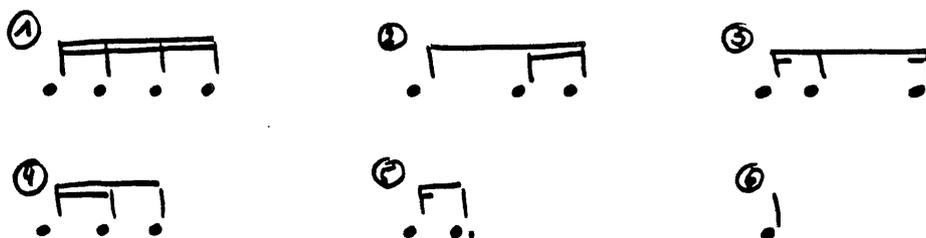
## Les liaisons

Lorsqu'il s'agit de lire une partition, l'élève ne réalise pas toujours qu'il effectue des rythmes différents avec ses deux mains. Avec la main gauche, il joue les notes et le rythme écrits sur la partition. Avec l'archet, il réalise le rythme des liaisons, qui sont soit déjà écrites sur la partition, soit qu'il ajoutera lui-même. Ces liaisons servent à respecter le phrasé, le caractère de la musique et à favoriser un confort gestuel personnel. Les notes liées sont jouées dans un geste continu de l'archet.

Exemple de 4 doubles croches avec différentes liaisons :



Sans la main gauche, ces liaisons font entendre les rythmes suivant :



L'élève souvent très concentré sur ce que fait sa main gauche délaisse un peu son bras droit. Alors que la conscience du geste que doit effectuer l'archet, du choix de la corde à jouer, de l'espace que prend chaque note, est primordiale.

La continuité du son est souvent compromise dans les changements de cordes (...) dans ces mouvements qui se surajoutent à la conduite linéaire<sup>26</sup>.

## Harvest Home

Ce morceau illustre les changements de cordes fréquents et les liaisons difficiles à réaliser.

Les deux premières mesures (sans la levée) sont représentées dans le graphique suivant en ayant préalablement dissocié le travail des deux mains et en

26. Dominique Hoppenot (1982, p.125).

commençant par ne faire jouer que l'archet sans liaisons. A chaque ligne un élément s'ajoute pour arriver petit à petit au texte original.

HORNPIPE

Violin melody

= corde de ré     
  = corde de la     
  = corde de mi

- 1)
- 2)
- 3)
- 4)
- 5)
- 6)
- 7)
- 8)

## Le solfège au violon

Le solfège n'étant pas obligatoire, dans beaucoup d'écoles de musique, il est nécessaire de l'intégrer dans le cours de la leçon d'instrument. Avant de lire ou d'écrire une partition de musique, dit Jaques-Dalcroze, il faut développer l'audition intérieure.

Le premier soin du maître de musique doit être de faire apprécier à l'enfant la différence qui existe entre le ton et le demi-ton<sup>27</sup>.

L'enseignant joue des intervalles de tons et de demi-tons. Lorsqu'ils sont

- ascendants, les élèves réagissent au ton en lançant une balle en l'air, au demi-ton en faisant semblant de la lancer ;
- Descendants, les élèves réagissent au ton en frappant la balle par terre, au demi-ton en faisant semblant de la frapper.

L'avantage d'un tel exercice pratiqué en groupe est qu'il permet à l'enseignant de voir tout de suite qui fait juste ou faux.

Le violoniste débutant n'a pas une vision de l'emplacement des notes aussi claire qu'un pianiste. Il se repère sur le manche du violon d'une manière plutôt tactile en construisant les intervalles entre les sons. L'élève peut très bien jouer tout un morceau sans avoir la conscience du nom des notes qu'il joue.

Pour développer une meilleure connaissance géographique du violon, on peut aborder un travail de solfège en prenant, par exemple, cette chanson:

### **Do - Ré - Mi, la perdrix**

- Chanter en se déplaçant en avant si les sons montent, en arrière si les sons descendent, marcher sur place si les sons restent à la même hauteur.
- Chanter en montrant avec le doigt l'emplacement des notes sur la gamme en carton que possède chaque violoniste débutant.
- Chanter tout en jouant la mélodie sur le violon, à partir de la corde de ré. Réaliser que les paroles ne vont pas et qu'il faut les changer.
- Chanter avec les nouvelles paroles, inventées par l'élève, en marchant, en suivant la gamme en carton, en chantant et jouant sur le violon.
- Jouer la mélodie en majeur et en mineur, analyser les intervalles, altérations. Tester d'autres empreintes et les solfier. A chaque dièse que l'élève rencontre = taper dans les mains, à chaque bémol = taper du pied.
- Analyser le rythme à l'aide du puzzle des notes<sup>28</sup>.
- Ecrire sur une portée la chanson, en majeur et en mineur, en respectant l'espace de chaque note<sup>29</sup>.
- Reprendre toutes les étapes à partir de chaque corde du violon.

RE
DO
Si
LA
SOL
FA
Mi
RE
DO
Si
LA

27. Jaques-Dalcroze (1965, p. 30).

28. Anna Marton, *Noten-Puzzle, une aide visuelle pour apprendre les notions de base du rythme*.

29. Anna Marton, *Das Marton rhythmus-Konzept* (pan 112).

Exemple de paroles trouvées par un élève à partir de Sol:

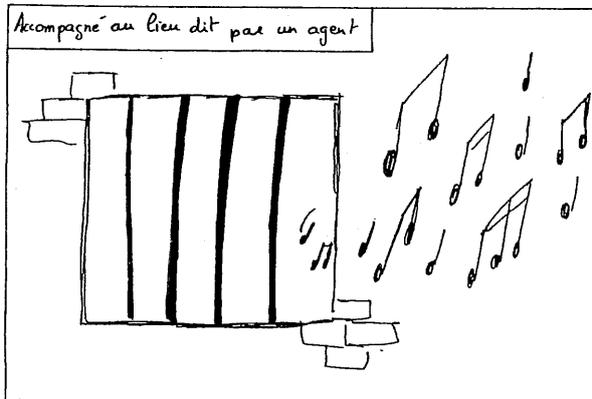
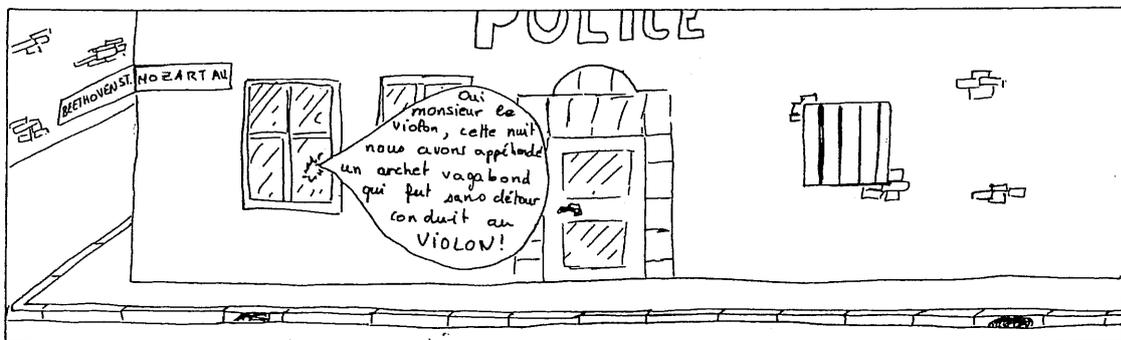
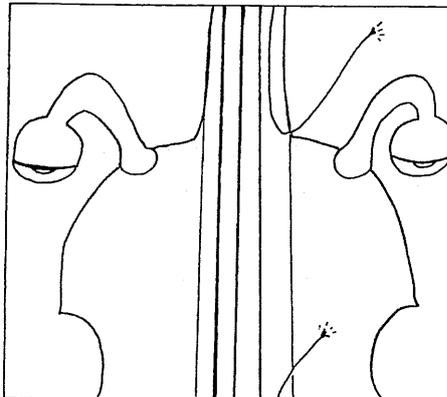
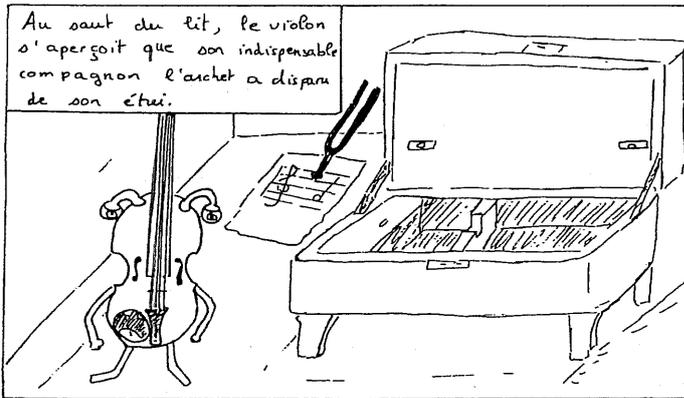
Sol - La - Si, la souris  
 Si - Do - Ré, va prom'ner  
 Do - Si - La, vers le rat  
 Si - La - Sol, elle rigole

Quelques jeux :

- On joue une empreinte, l'élève, en regardant la feuille, tente de la repérer.
- Dos à dos, on joue une petite mélodie, l'élève la chante, la joue, puis la solfie.
- Face à face, on propose un rythme avec l'archet, l'élève imite puis analyse le rythme.
- L'élève déchiffre une chanson au violon en jouant une octave plus haut ou plus bas, ce qui est complexe, car les doigtés s'en trouvent complètement bouleversés. Il faut donc dire le nom des notes.
- Lire une partition comme ci-dessous oblige l'élève à réfléchir, car il ne voit ni la hauteur des notes, ni l'intervalle. La flèche indique dans quel sens il faut aller chercher la note suivante.

**Je vous ai rencontrée** (Russie)

Handwritten musical notation for the piece "Je vous ai rencontrée" (Russia). The notation is written in a 4/4 time signature and consists of several lines of notes with stems and flags, indicating fingerings and directions. The notes are labeled with their corresponding solfège names: si, sol, fa#, mi, ré, do, si, ré, ré, ré, do, fa, si, si, la#, sol, fa#, mi, ré#, ré#, mi, ré, do, si, ré, ré, ré, do, fa#, mi, fa, la, sol, fa#, mi, do, fa#, si.



© J. Guéhen 77

## L'improvisation

L'improvisation est omniprésente dans la méthode Jaques-Dalcroze. Autant pratiquée par l'enseignant que par les élèves, dans tous les exercices de rythmique, de solfège, etc., elle conduit à l'épanouissement musical et à la maîtrise de l'instrument.

### *Improvisations atonales*

Les improvisations atonales ont l'avantage de développer l'expression, les sentiments, les nuances, les caractères, par des effets sonores ne requérant pas forcément une technique instrumentale avancée.

Quelques exemples de consignes:

- L'enseignant invente une histoire avec des personnages contrastés (une sorcière, un chat, une petite fille...) ; l'élève traduit musicalement les personnages et les situations.
- Se raconter une histoire intérieurement et l'exprimer musicalement.
- Improviser une musique sur une image.
- Improviser sur un thème comme "le désert", "le marché", "la forêt", "le château hanté".
- Imiter musicalement le mouvement d'un autre élève.
- A faire en groupe : les élèves traversent l'un après l'autre la salle en adoptant une démarche particulière qu'un violoniste traduira musicalement.

Les élèves ont une imagination débordante pour ce type d'improvisation, et ils ne tardent pas à proposer d'autres consignes.

### *Improvisations tonales :*

Il apparaît à l'usage que l'improvisation tonale est grandement facilitée quand on limite le choix des notes et des rythmes. Plus les consignes sont restrictives, plus les élèves seront à l'aise.

Quelques exemples de consignes à faire en groupe:

- Les violonistes jouent à tour de rôle 4 notes d'une gamme choisie, régulièrement, avec tout l'archet. Veiller à bien enchaîner d'un élève à l'autre. Jouer aussi en fermant les yeux, en écoutant avec attention pour saisir son tour au bon moment.
- Ajouter le pas de 4, en jouant une note par pas.
- Le violoniste qui joue choisit du regard celui qui sera le suivant.
- Sur une gamme choisie, jouer des questions et des réponses à tour de rôle, en respectant le rythme de la phrase suivante :



- Varier les rythmes et le choix des notes

– Exemple d'un morceau de jazz avec improvisations sur une grille d'accords.  
**Minor swing** (Django Reinhard)

*Minor swing* Arrangement Ath. Biéri

*improvisations = 4 pas per accord*

Le thème est arrangé pour que tous les élèves, même les débutants, puissent jouer. Une fois que le rythme du thème est mis en place, les élèves le jouent avec le pas de 4, en marchant des blanches.

Les improvisations, sur la grille d'accords, sont travaillées individuellement et en groupe : en marchant le carré ou en faisant le pas de 4, en apprenant les notes des accords, en les enchaînant de diverses manières, en introduisant des notes de passage, avec des rythmes variés... Le choix des notes est limité aux notes comprises sur les cordes de La et Mi en 1<sup>re</sup> position.

Ce morceau a été présenté lors d'une audition en juin 2001 à l'école de musique de Cossonay. 12 violonistes, ayant une pratique instrumentale allant de 1 à 6 ans, ont participé à cette première expérience. Le morceau a été joué en alternant le thème et les improvisations, tout en faisant le pas de 4.

La pulsation était bien tenue, les improvisations très courageusement jouées, et tous les élèves, grâce au pas de 4, savaient où ils en étaient.

Improviser au sens large du terme nécessite une disponibilité intérieure qui permet de saisir au vol ce qui se passe dans l'instant, de prendre des décisions et de faire des choix rapidement. Cela exige d'être présent à soi-même, aux autres, à tout ce qui nous entoure, d'être aux aguets en quelque sorte, et d'avoir suffisamment confiance pour oser prendre des risques (...) Il faut être solidement ancré dans le présent pour pouvoir se projeter plus loin, dans ce qui n'existe pas encore, tout en mettant sans cesse en perspective ce qui est en train de se dérouler avec ce qui est déjà passé. Cela demande une curiosité, un à propos de tous les instants. On est en état d'alerte, prêt à réagir, à saisir un son, une couleur, un rythme, un enchaînement<sup>30</sup>.

## Les groupes

Tout ce qui a été présenté au cours de ce travail découle du parti pris de faire jouer les élèves ensemble, non seulement pour lire des pièces écrites à plusieurs voix, mais pour exercer en groupes la technique du violon, le solfège et l'improvisation. La plupart des exercices de ce mémoire ont été testés en groupes.

Dans les leçons de groupes se développe une dynamique, faite de spontanéité et de gaieté, que l'on ne rencontre pas dans les leçons individuelles. Une saine émulation gagne tous les participants... pour leur plus grand plaisir et celui de l'enseignant.

Dans le cadre de l'Ecole de musique de Cossonay, je propose un cours de groupe de 2 heures par mois, qui remplace le cours individuel. Une solution qui a le mérite de ne pas trop charger les élèves et les parents.

Comment former les groupes?

- 3 groupes de niveaux différents : débutants - moyens - avancés.  
Cela permet de faire un travail plus approfondi sur la technique du violon : gammes, solfège au violon adapté selon les niveaux, morceaux de mêmes niveaux...
- 1 groupe avec tous les niveaux mélangés.  
Mise en place des morceaux d'audition où tout le monde participe. Mises en scène, improvisations, chorégraphies, etc.

A noter que Sheila M. Nelson, violoniste et pédagogue en Angleterre, a mis au point une méthode d'enseignement collectif des instruments à cordes<sup>31</sup> qui se révèle fort proche des principes dalcroziens qui nous inspirent.

---

30. Sylvie Morgenegg (1997, p. 3).

31. *Commençons les cordes*, Sheila M. Nelson 1993

## Comment utiliser le violon dans l'enseignement musical à l'école?

La question se pose maintenant de savoir comment enseigner la musique dans le cadre scolaire en utilisant le violon.

Beaucoup d'exercices et jeux dalcroziens que l'on pratique avec des groupes de violonistes peuvent être transposés dans une leçon de musique à l'école.

Sheila Nelson a tenté l'expérience tout à fait unique de faire apprendre le violon à des classes entières au même titre que l'allemand ou les mathématiques... avec des résultats étonnants, y compris pour des élèves très peu doués, car elle avait su adapter son enseignement aux capacités de chacun. L'expérience a été interrompue au bout de trois ans faute de moyens financiers.

Mais si ce genre de projet ne paraît pas réalisable dans le cadre de notre enseignement obligatoire, il y aurait certains avantages à utiliser le violon en classe (qui fut pendant longtemps L'INSTRUMENT de prédilection de nos régents de villages, avec l'archet qui pouvait se transformer en une arme redoutable) :

Le violon permet

- de jouer en étant proche des élèves, de leur apprendre une mélodie tout en reposant sa voix ;
- de proposer des chorégraphies tout en jouant ;
- de jouer des morceaux en se faisant accompagner par la classe (xylophones, percussions, instruments de musique pratiqués par les élèves...) tout en les dirigeant avec le système de la battue métrique aux pieds ;
- de proposer des exercices tout à fait complets de rythmique, les élèves réagissant à la différence de timbres. Par exemple, en bougeant le haut du corps pour la voix et le bas du corps pour le violon...

Le piano ne saurait à lui seul donner une idée de la richesse des timbres sonores, et l'on sait par ailleurs que les intervalles qu'il permet d'entendre sont fixés une fois pour toutes et que par conséquent le passage d'un son à un autre ne donne, au piano, qu'une approximation de la précision et de la continuité que l'on peut obtenir sur un instrument à archet (...). Si la voix ne permet pas tous les effets que l'on peut obtenir avec le piano, elle est, en revanche, liée plus intimement qu'aucun autre instrument à la sensation corporelle et au mouvement de l'être<sup>32</sup>.

Mais notre propos n'est pas de disputer au piano sa place prédominante dans l'accompagnement. Il faut toutefois concéder que le violon peut également servir d'instrument accompagnateur, en l'utilisant d'une manière plus harmonique,

---

32. Marie-Laure Bachmann (1984, p. 311).

pour des chansons qui s'y prêtent remarquablement bien, comme les trois suivantes, tirées des manuels scolaires "Chanson vole":

Qui peut faire de la voile sans vent? (Suède) Chanson vole 2, p. 65. Arrangement Ath. Biéri

chant  
 Vem kan segla för u - tan vind? Vem kan ro u - tan ä - rar?  
 Vem kan skilja från vän - nen si U - tan att fölla te - rar?

violon

L'eau vive (Guy Béart) Chanson vole 1, p. 102.

Arrangement Ath. Biéri

chant  
 La pe - tite est comme l'eau, Elle est comme l'eau vi - ve  
 Elle coule comme un ruisseau, que les enfants pour sui - vent  
 Cou - rez Cou - rez vite si vous le pouvez  
 Ja - mais ja - mais, vous ne la rattrapez

violon

chant

on met le *Sol* pied en a-vant, on met le *Sol* pied en ar-rière, on met le

violon

*Sol* *Ré*

pied en a-vant, et on ré-verse un pe-tit peu on

*Ré* *Ré*

dance le boogie woogie, on fait un bbt tour

*Ré* *Sol*

Et voi-là ma chan-son

## En guise de conclusion

La méthode Jaques-Dalcroze est une source inépuisable d'inventions et d'exercices, de jeux, de toutes sortes, qui séduisent les élèves, leur facilitent l'apprentissage de leur instrument et leur font aimer la musique: pour l'écouter et pour la pratiquer.

En résumé, grâce à cette méthode, les élèves

- deviennent plus autonomes
- écoutent les autres, s'écoutent eux-mêmes
- s'adaptent à une prestation qui n'est pas uniquement instrumentale (aspect scénique)
- développent leur spontanéité, sont à l'aise dans l'improvisation, savent combiner mélodies et rythmes, sachant que l'essentiel n'est pas dans la restitution parfaite d'une œuvre mémorisée, mais dans le plaisir partagé avec d'autres d'un moment musical unique.



# Bibliographie

## Livres

Bachmann Marie-Laure : *La Rythmique Jaques-Dalcroze, Une éducation par la musique et pour la musique* – Neuchâtel, La Baconnière, 1984.

Brunet-Lecomte H. : *Jaques-Dalcroze, sa vie, son œuvre* – Genève, Paris, Jeheber, 1950.

Dutoit-Carlière Claire-Lise : *Emile Jaques-Dalcroze créateur de la rythmique* – Neuchâtel, La Baconnière, 1965.

Hoppenot Dominique : *Le violon intérieur* – Luynes, Paris, Van de Velde, 1981.

Jaques-Dalcroze Emile : *Le rythme, la musique et l'éducation* – Suisse, Fœtisch, 1965.

Jarosy Albert : *Nouvelle théorie du doigté (Paganini et son Secret)*. Version française par S. Joachim-Chaigneau – Paris, Max Eschig, 1924.

Martin Frank : *Ecrits sur la rythmique et pour les rythmiciens, les pédagogues, les musiciens* – Drize, Genève, Papillon, 1995.

Mayor Jean-Claude : *Rythme et Joie avec Emile Jaques-Dalcroze* – Chapelle-sur-Erdre, Ketty & Alexandre, MCMXCVI.

Menuhin Yehudi : *La légende du violon* – Paris, Flammarion, 1996.

Montessori Maria : *Pédagogie scientifique, La maison des enfants*, texte français de Georgette J. J.

Porte Dominique : *Eloge de la carrure* – Lausanne, L'Age d'Homme, 1989.

## Brochures

Bachmann Marie-Laure : *Les fondements théoriques de la rythmique Jaques-Dalcroze à l'appui de l'identité du rythmicien*, exposé du 13 novembre 1985 à l'intention des étudiants et des professeurs de l'Institut Jaques-Dalcroze – Genève, IJD, 16 pages.

Bachmann Marie-Laure : *Trois conférences* – Genève, Institut Jaques-Dalcroze 1999

Berchtold Alfred : *Rencontrer Pestalozzi*, texte de conférence – Genève, Bulletin du Centre Protestant d'Etudes, 1996, 31 pages.

Havas Kato : *Le Trac, ses causes, ses remèdes, avec référence spéciale au violoniste*. Traduction : Pascale Boyer, 1974, 101 pages.

Havas Kato : *Une nouvelle approche du violon*. Traduction : Pascale Boyer, 47 pages.

Nelson Sheila M. : *Commençons les cordes, principes pédagogiques de l'enseignement collectif des instruments à cordes*. Traduction : Agnès Ausseur – London : Bossey & Hawkes, 1993, 31 pages.

Porte Dominique : *Geste et Musique, La rythmique Jaques-Dalcroze* – Genève, IJD, 1989, 8 pages.

Vanderspar Elisabeth : *Manuel Jaques-Dalcroze, principes et recommandations pour l'enseignement de la rythmique*. Traduction : Geneviève Rawat, 74 pages.

Vuataz Roland : *Comment intégrer l'improvisation aux débuts de l'enseignement du piano lorsqu'on n'est pas soi-même improvisateur*, conférence donnée à l'Association européenne des professeurs de piano – Lausanne, 1987, 18 pages.

### Mémoires

– Martinet Pascale : *La Rythmique Jaques-Dalcroze au service du chef de chœur*, mémoire de diplôme de l'Institut Jaques-Dalcroze – Genève, IJD, 1995, 51 pages.

Morgenegg Sylvie : *Initiation au piano par l'improvisation*, mémoire de diplôme de l'Institut Jaques-Dalcroze – Genève, IJD, 1997, 39 pages.

### Brochures pratiques, partitions

*Dossiers pédagogiques de rythmique par Isabelle Fauchez, Ruth Giannadda, Anne-Marie Godillot, Geneviève Weber. Education musicale, rythmique et psychomotricité, rue de Lyon 58, CP 112, 1211 Genève 13. Service de l'éducation musicale. Enseignement primaire, Genève.*

– *Espace - Exercices à thèmes - Le sac à malice - Le top 50 - Sources sonores*

Lookwood Didier, Francis Darizcuren: *Cordes et âme, méthode d'improvisation et de violon jazz* – Paris, Salabert.

Marton Anna : *Le puzzle des Notes* – Zürich, Pelikan 996.

Marton Anna : *La mesure à 6/8* – Zürich, Pelikan 993.

Marton Anna : *La pratique du rythme avec le puzzle des notes, l'apprentissage du rythme par l'improvisation* – Zürich, Pelikan 996.

Marton Anna : *Le concept de rythme Marton, la technique du Rythme* – Zürich, pp. 111, 112, 113.

Nelson Sheila M. : *Right from the start, Tetratunes, recueils pour ensembles, etc.* – London, Boosey & Hawkes.

Reymond-Sauvain Mathilde : *Education musicale de base, solfège, livre du maître* - Neuchâtel, La Baconnière, 1960.

– Wyttenbach Jurg: *Trois chansons violées pour une violoniste chantante* - Edition Musicale Suisse.

### Articles

Bachmann Marie-Laure : *Enseigner la rythmique dans un conservatoire* (janvier 1995).

Porte Dominique : *Les Bases de la méthode Jaques-Dalcroze*, (Le Rythme, juin 1974, pp. 5-8)

## Discographie

Slam Stewart featuring Milt Buckner and Jo Jones (Black and blue, jazz greatest names), disque 33 t. réf. 33.027.

Major Holley mule! (Black and blue, jazz greatest names), disque 33 t. réf. 33.074.

Iva Bittova et Dorothea Kellerova : *44 duos, Béla Bartok* (Rachot Behémot R-0011) disque compact.

## Source des illustrations

Dessin de couverture : Amandine Lauper (10 ans)

P. 11 *Barcarole*, dessin de Moritz Schwind (1804-1871)

p. 24 gravure de Nicolas Lormessin (18<sup>e</sup> siècle)

p. 34 dessin de Marco Urban (10 ans)

p. 61 dessin de Jérémie Cartier (15 ans)

p. 68 dessin de Kurt Goetz, tiré de la *Revue musicale suisse*

