
VERS UNE APPLICATION DES PRINCIPES DALCROZIENS A L'ENSEIGNEMENT DU PIANO

**MEMOIRE POUR L'OBTENTION
DU DIPLOME DE LA METHODE
JAQUES-DALCROZE**

Genève, avril 1987

Silvia Del Bianco

INTRODUCTION

Mon intérêt pour la pensée de Jaques-Dalcroze, d'une part, et l'enseignement du piano, d'une autre, m'ont amenée à chercher des liens entre ces deux domaines.

J'ai eu l'occasion d'avoir, comme élèves débutants au piano, des enfants qui suivaient des cours de rythmique. C'est dans ce cadre que j'ai conçu la plupart des exercices que je propose dans les pages suivantes. Ceux-ci peuvent être adaptés à tous les niveaux et demeurent valable avec des élèves plus avancés et face à des problèmes pianistiques et musicaux plus complexes.

Les applications des principes de l'éducation rythmique au piano étant multiples, je laisse au lecteur la possibilité d'en imaginer bien d'autres encore.

I. UN REGARD SUR LA RYTHMIQUE

" ... la gymnastique rythmique n'est pas complètement définie lorsqu'on dit qu'elle est un mode d'éducation musicale . "

E. Ansermet (1924)

Bien qu'à son origine Jaques-Dalcroze soit parti de certains problèmes musicaux qu'il remarquait chez ses élèves du Conservatoire, ses recherches l'ont amené aux origines corporelles de beaucoup de ces problèmes.

S'il y a un domaine qui appartient à la rythmique en exclusivité - par rapport aux autres méthodes d'éducation musicale - c'est bien l'éducation des centres nerveux qu'elle propose et par laquelle l'éducation musicale devrait pouvoir se faire dans de meilleures conditions.

A travers le courant de communication entre l'esprit et le corps, la recherche de l'unité de la personne, l'interaction entre le psychique et le physique, la rythmique peut apporter une grande aide à toute autre discipline.

Le corps est sans doute le centre de toutes nos émotions et pensées.

Par cette éducation des centres nerveux, la rythmique coordonne les rapports entre le cerveau et le corps, entre la conception des actes et leur réalisation. La relation entre les rythmes corporels instinctifs et ceux qui sont créés par la volonté, la possibilité d'instaurer des automatismes ou de les rompre, de réagir contre certains réflexes inutiles, de créer de nouvelles images motrices, nous permet d'harmoniser notre organisme d'une meilleure façon.

Ce n'est pas par le contenu des sujets musicaux que la rythmique innove dans l'histoire de l'éducation musicale, mais plutôt par sa façon d'aborder ces sujets et par sa technique pédagogique. C'est là que son message est et demeurera toujours unique.

II. QUELQUES CRITERES DALCROZIENS

En partant du principe que l'esprit et le corps ne font qu'un, l'éducation par la rythmique cherche la maîtrise du corps dans toutes ses possibilités, la conscience de l'organisme dans sa globalité. Enrichis par cette expérience, les élèves sont mieux à même de se concentrer sur une partie ou l'autre de leur corps .

A travers l'étude des mouvements corporels naturels, de leurs points de départ et d'arrivée, comme de leur interruption ou de leur continuité, nous arriverons à nuancer les sensations. Jaques-Dalcroze dit:

" Le son n'acquiert une valeur artistique complète que s'il est nuancé. Il y a des nuances de genres divers : les nuances dynamiques (énergie), les nuances agogiques (durée), les nuances tactiles (timbre, attaque diverse des sons, jeu de pédales), les nuances spatiales (déplacement des bras, mains et doigts sur les instruments, des pieds sur le pédalier de l'orgue). En outre, les sons doivent être associés, dissociés et enchaînés logiquement et clairement, puis élastiquement au moment qu'il faut." (1935 a)

Cette citation ouvre la voie à une énorme recherche. Nous trouvons là les trois constantes de la rythmique, à partir desquelles tout le travail physique, émotif et intellectuel est amené. Ces constantes sont les notions d'énergie, de temps et d'espace dans notre corps et en rapport avec l'environnement.

Il y a une deuxième notion qui apparaît dans cette citation et qui est à la base des principes dalcroziens: l'élasticité. Cette aptitude sera nécessaire dans le cadre d'un travail purement corporel (souplesse musculaire) mais aussi manifestée par une souplesse de l'esprit. C'est grâce à elle que nous pouvons lutter contre les automatismes inutiles et en créer de nouveaux. Maîtriser cette élasticité nous permet de nous adapter à un grand nombre de situations sur les plans rythmique et musical , mais aussi de nous contrôler dans nos gestes quotidiens.

L'éducation rythmique assouplit le corps et l'esprit et permet une meilleure conscience de nous même et de notre réalité.

C'est dans cette recherche de coordination entre les rythmes conscients et inconscients de l'être humain, dans le rapport entre la spontanéité et la volonté que l'improvisation trouvera sa place. De nombreuses consignes seront proposées aux élèves et, par un travail d'adaptation, l'imagination sera stimulée.

Parlant de l'improvisation, Jaques-Dalcroze dit:

" ... Il est donc tout indiqué que l'éducation du musicien comporte le développement des facultés d'élan spirituel et tactile nécessaires à la création musicale rapide. Cette éducation se donnera aussi pour tâche le développement des facultés imaginatives ..."

(1932)

Ce n'est pas le fait seul d'improviser ou de faire improviser qui soit propre aux principes dalcroziens; mais plutôt celui de tenir en éveil l'imagination, et de développer la capacité d'adaptation à des consignes précises.

Pour résumer et d'une façon générale nous trouvons dans les critères dalcroziens:

- 1) le rapport entre les notions de temps, d'espace et d'énergie.
- 2) le développement de l'élasticité, c'est-à-dire, de la capacité d'adaptation.
- 3) l'éveil de l'imagination par l'improvisation et à travers de multiples consignes.

III. Vers une compréhension des qualités du musicien et des défauts d'exécution musicale

C'est déjà en 1910 que Jaques-Dalcroze définit les qualités indispensables au musicien:

" ... la finesse de l'oreille, la sensibilité nerveuse, le sentiment rythmique - c'est à dire le sentiment juste des rapports existant entre les mouvements dans le temps et les mouvements dans l'espace - et enfin la faculté d'extérioriser spontanément les sensations émotives..."

Pour développer toutes ces qualités dans le but de former des musiciens plus complets, il a fallu qu'il détecte les défauts les plus courants chez ses élèves et qu'il trace, à partir de là, un chemin pédagogique permettant la réalisation de ses idéaux.

Ses observations l'amèneront à définir ces défauts sous le nom d'*arythmie musicale* et à affirmer que "*toutes ces causes sont de nature physique* " (1910)

Il les classera en trois catégories: la première au niveau de la conception ou émission des ordres du cerveau; la deuxième au niveau de la transmission des ordres par le système nerveux, et la troisième au niveau de la réalisation de ces ordres par les muscles et les articulations. [*c.f.* M.L. Bachmann, 1984 et 1986]

Donnons des exemples de ces défauts dans le cadre de la lecture à vue - et surtout avec les débutants . Certains élèves trouvent bien le nom des notes d'une mélodie , mais quand il s'agit de la jouer au piano, ils se trompent de tessiture. Il y a là un problème au niveau de la conception - mise en relation insuffisante de la représentation du son, et de sa localisation par rapport à l'espace du clavier -.

D'autres ont des connaissances suffisantes, mais prennent beaucoup de temps pour transmettre cette information aux doigts.

D'autres, en fin, arrivent à déchiffrer facilement mais, par un manque de moyens techniques, leur résultat n'est pas harmonieux. C'est souvent le cas des musiciens qui abordent un deuxième instrument; ils ont une conscience de tous les éléments musicaux, mais l'inexpérience du nouvel instrument les prive d'une certaine fluidité dans l'exécution.

A partir de ces découvertes, Jaques-Dalcroze a bâti une méthode d'éducation tendant à développer ces trois niveaux de fonctionnement psychomoteur de l'être humain.

Il inventera des exercices concernant chaque catégorie en particulier et d'autres, pour les mettre en relation.

Au premier niveau, celui de la conception, appartiendront les exercices répétitifs à travers lesquels la création des automatismes - c'est à dire des images motrices - sera rendue possible. Dans tous ces exercices la répétition est importante pour la stabilisation du nouveau concept mais, en même temps, la variation est indispensable pour assouplir cet automatisme.

Au deuxième niveau, celui de la transmission, se situeront les exercices de réaction, qui vérifieront et amélioreront la stabilité des automatismes acquis et leur souplesse d'adaptation.

Au troisième niveau, celui de la réalisation, nous trouverons les exercices de technique permettant la préparation physique nécessaire à une réalisation optimale.

Dans le cadre d'un apprentissage instrumental, la connaissance du fonctionnement psychomoteur est une aide fondamentale pour détecter des problèmes au niveau de la lecture à vue, de l'exécution des œuvres musicales, de l'improvisation, ou du travail technique.

IV. LA GRAMMAIRE DE LA RYTHMIQUE APPLIQUÉE A L'ETUDE DU PIANO

Jaques-Dalcroze décrit dans son article "*La grammaire de la Rythmique*", en 1926, un plan général de son programme avec des exercices propres à développer différents sujets de sa méthode.

Dans les pages qui suivront j'essaierai de définir certains de ces sujets et de traiter de leur application à l'enseignement du piano. La rythmique est une méthode d'éducation qui cherche à développer l'individu dans ses possibilités intrinsèques; pourtant, il n'y a pas de "recettes" en ce qui concerne les exercices à faire. Ceux-ci ne seront pas les mêmes pour tout le monde parce que chacun de nous est différent. Chaque élève a ses propres besoins et c'est au professeur d'utiliser son imagination pédagogique pour intervenir, dans le développement des ses possibilités, de la façon la plus efficace.

Table de sujets

1. Exercices de contraction et de décontraction musculaire
2. Exercices pour le développement de l'élasticité musculaire
3. Exercices de respiration
4. Exercices des points de départ et d'arrivée du geste
5. Exercices d'impulsions et de réactions
6. Exercices des gestes et leurs enchaînements
7. Exercices des attitudes et leur formes
8. Exercices des points d'appui et des résistances
9. Exercices d'utilisation de l'espace
10. Exercices d'actions et de sentiments

1. Exercices de contraction et de décontraction musculaire

Sous cette dénomination nous trouvons les exercices en rapport avec la perception des états de tension et de relâchement du corps tout entier ou d'un ou plusieurs de ses membres.

Ils se feront dans des tempi divers et dans toutes les nuances d'énergie.

De quelle façon pourrons nous les appliquer au piano ? Nous pouvons demander à l'élève - en dehors du clavier - de sentir le poids de ses bras, de les balancer calmement et de faire après une contraction brusque suivie d'une détente complète. Nous pouvons aussi lui proposer de faire une contraction progressive des muscles de ses mains et après la contraction maximale amener une détente aussi progressive. La même idée peut être reprise dans différentes vitesses.

Sur le même principe nous pouvons aborder l'approche du clavier: après une oscillation lente du bras, arriver en grande détente au-dessus du clavier; au moment où le doigt se pose, la première phalange fait une petite contraction qui va permettre au doigt de rester en contact avec la touche.

Cette notion de contraction et de décontraction sera travaillée dans le domaine technique et sera reprise dans le domaine expressif où la souplesse du corps doit être à l'image de celle de l'esprit.

Voilà un exemple musical où ces capacités nous sont demandées: " Aragonesa ", des " Pièces espagnoles " de Manuel de Falla.

MANUEL DE FALLA

(1908)

I. Aragonesa

Allegro
PIANO
con brio

A *sf*

B *mf*

ff

Nous pouvons observer que la même idée thématique apparaît sous deux formes différentes: la première fois d'une façon plus incisive et tendue (A), alors que la deuxième fois elle est pleine de douceur et de détente (B).

A travers la prise de conscience du poids du corps et l'étude de différents degrés d'intensité de l'énergie apparaîtra la notion d'économie du mouvement, que l'éducation rythmique cherche à instaurer à tout propos. Doser son énergie dans le but d'une efficacité maximale est aussi l'idéal de tout instrumentiste.

2. Exercices pour le développement de l'élasticité musculaire

" ... l'expérience avait ainsi conduit Jaques-Dalcroze à user d'un sens jusqu' alors inconnu, ou du moins inanalysé et inexploré, qu'il appela le sens rythmique musculaire, lequel étend à tout l'organisme humain une vertu qu'on limitait communément aux centres cérébraux, et fait de notre corps l'instrument où se joue le rythme, le transformateur où les phénomènes du Temps se muent en phénomènes de l'Espace. "

E. Ansermet (1924)

Dans l'éducation rythmique les durées n'ont pas qu'une valeur quantitative, mais aussi qualitative. A travers les exercices d'élasticité musculaire nous éprouverons les différences de poids et de force des rythmes dans les membres du corps, leurs possibilités de fonctionnement indépendant (dissociation) et aussi de coordination (association). Les exercices de création et d'assouplissement d'automatismes trouvent ici aussi leur place.

Au piano, comme dans tout autre instrument, nous sommes soumis d'une manière constante à de nombreuses associations et dissociations. Regardons la dissociation qui nous est proposée dans le cahier du Diller-Quaile I, au N° 50.

Jig

Allegretto French Folk-Tune

50

mf *p* *mf* *f*

Dans cette petite pièce la main gauche fait une quinte obstinée en staccato, pendant que la main droite joue, legato, une mélodie. Cette dissociation n'est pas facile pour les jeunes pianistes. Qu'exige-t-elle au juste ? D'abord d'automatiser le mouvement fait par la main gauche et, comme toujours dans le cadre des dissociations, c'est une fois que l'une des parties a été automatisée qu'on peut s'occuper de l'autre. Comme exercice préparatoire à ce petit morceau, nous pouvons demander à l'élève de jouer son ostinato pendant que le professeur improvise une mélodie ou vice-versa. Puis commencera le travail de mise en place de la main droite. L'élève doit sentir la durée des quatre phrases liées, et différencier celles qui sont crousiques (la première et la troisième) de celles qui sont anacrousiques (la deuxième et la dernière). La réalisation de l'anacrouse est difficile: pour bien réussir, il faut finir la phrase précédente avec une grande précision rythmique et respirer dans un laps de temps très court. Chanter la mélodie pour sentir ses détours est d' une grande aide. Une fois que l'élève est à l'aise, nous pouvons lui demander de jouer mains ensemble. Probablement, la première fois, à partir de la troisième mesure, il jouera soit les deux mains liées, soit les deux mains staccato; mais si tout le travail précédent a été suivi soigneusement, la dissociation entre le phrasé lié et le staccato pourra se faire.

Voici un autre exemple de dissociation, celui que propose Bartok dans son " Mikrokosmos II ", au N° 40. Cette fois la difficulté se manifeste sous la forme d'un polyphrasé. A la main gauche apparaît un ostinato, réparti en phrases de trois mesures - à l'exception de la toute dernière qui est très longue -, alors que, à la main droite, la longueur des phrases varie depuis le commencement et jusqu'à la fin.

8

In Yugoslav Mode
À la yougoslave
Auf südslawische Art

Allegretto, $\text{♩} = 120$

40

f

(La seconda volta *p*)

mf

p

mf *f*

[1 min. 40 sec.]

Des dissociations, il y en a partout, sans parler des " 51 Exercices " de Brahms où les rythmiciens découvrent - dans les premières pages - les polyrythmies de leurs rêves...

3. Exercices de respiration

La respiration est indispensable à la compréhension du phrasé. Elle est en rapport avec l'anacrouse corporelle visible ou invisible dans l'exécution musicale. Divers exercices seront proposés aux élèves pour les aider à percevoir la différence entre la sensation de l'inspiration et celle de l'expiration.

Ce sujet est très intéressant du point de vue de l'application instrumentale, étant donné que des adaptations pratiques devront se faire selon l'instrument joué. Certains musiciens seront conditionnés par les impératifs physiques de leur souffle (c'est le cas chez les chanteurs, les flûtistes, etc.). Obligatoirement, ils auront une conscience du phrasé plus en rapport avec la réalité de leur corps. D'autres (clavecinistes, pianistes...) n'ayant pas ces limitations physiques pour la production du son peuvent se permettre de transgresser les lois naturelles du corps en ce qui concerne la durée de ces deux mouvements vitaux. Toutefois, il est important de remarquer que c'est, justement, ce dernier groupe d'instrumentistes qui a le plus grand besoin de retourner à l'origine corporelle de la respiration et de faire le rapport entre celle-ci et le phrasé.

A ce propos, je fais chanter aux élèves - dans une première période d'approche du piano - les mélodies à jouer ultérieurement, et de même chercher, par les possibilités de leur souffle, le phrasé approprié. Citons un exemple du cahier " The Leila Fletcher piano course " au numero 6.

The musical score for 'The Snow-Flakes' is written for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: 'Snow-flakes are fall - ing so soft and white; Lit - tle brown'. The piano part features a simple accompaniment with eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the notes.

bun - ny is home to - night; He keeps out of sight, Un - til his fur's white.

La notion de respiration - liée à la conscience du phrasé - sera travaillée tant dans des exercices techniques que dans l'improvisation.

Nous pouvons proposer aux débutants de jouer le tricorde sur tous les degrés de la gamme, sur un rythme donné: noire-noire- blanche, en faisant une respiration après chaque motif (A). Dans un deuxième temps, ils changeront le rythme préalablement choisi, avec celui de noire-blanche-noire, par exemple, pour ne pas se limiter à respirer seulement après un arrêt ou une longue valeur (B). Puis l'exercice sera repris sous la forme d'une seule grande phrase montante, suivie de sa descente. Pour cela je propose souvent de prendre la mesure à 3/4 et de faire trois noires par mesure (C).

Bien entendu, le professeur ou l'élève peuvent choisir d'autres rythmes encore.

Des exercices similaires pourront être développés dans le travail des gammes et des arpèges.

Dans le cadre de l'improvisation, de nombreux exercices pourront se faire. Le jeu de question-réponse entre professeur et élève est une des possibilités; soit en gardant la même longueur de phrases, soit en se permettant de donner une réponse très courte. Le résultat variera d'un élève à l'autre. Certaines personnes ont un sens naturel de la carrure, alors que d'autres ne l'ont pas du tout. C'est au professeur de déceler la chose et de juger de la meilleure manière d'y remédier. Toutefois, il est important de rappeler que c'est bien le besoin de respirer qui amène la fin de la phrase. C'est, sans doute, en prêtant attention à la respiration, que l'on réalise un dialogue.

Il m'arrive, lorsque je cherche le phrasé le plus naturel, de jouer moi-même, dans plusieurs versions différentes, le morceau que l'élève travaille. Ce dernier répond en écho, soit en dessinant les phrases avec la main, soit en marchant celles-ci, tout en changeant de direction à chaque nouvelle respiration. J'ai expérimenté ce travail dans le premier morceau de l' "Album de la jeunesse", entre autres.

Melodie

1. Musical score for 'Melodie' in G major, 4/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (p) dynamic and a fermata over the first measure. The bass staff has a 5-finger pattern. The second system continues the melody and bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#).

Un autre et très bel exemple musical, utilisant une alternance de phrases de différentes longueurs, est la première des " Visions Fugitives " de Prokofieff.

VISIONS FUGITIVES

Edited by ISIDOR PHILIPP

1.

SERGE PROKOFIEFF, Op. 22
(1891-1953)

Lentamente.

PIANO

pp con una semplicità espressiva

ppp misterioso

pp semplice

ppp misterioso

mp

pp

C'est par la conscience de la respiration et du phrasé que la compréhension et la transmission des idées musicales deviennent possibles.

4. Exercices concernant les points de départ et d'arrivée du geste

Dans ces exercices l'attention se concentre sur trois moments: celui de la mise en activité du mouvement, celui de son parcours et celui de son arrêt. Ces trois moments donnent des sensations différentes, qui dépendront des membres du corps utilisés - chez le pianiste, par exemple, les sensations seront différentes s'il utilise la main seulement, l'avant-bras et la main, ou le bras tout entier.

Des essais seront faits, comme Jaques-Dalcroze lui même le dit: "*... dans toutes les nuances de la durée et de l'énergie et dans toutes les dimensions de l'espace...*" (1924b)

Cette conscience des divers moments d'un geste peut déjà s'éveiller dans les premiers exercices d'approche du piano. Notamment quand nous demandons à l'élève de soulever lentement son bras, puis de poser les doigts sur le clavier. Dans ce geste très simple, que nous retrouvons au début de toute exécution, on observe clairement un point de départ, un parcours et un point d'arrivée.

De toute évidence, ce geste pourra être conditionné par diverses consignes de temps ou d'énergie. Par exemple, jouer dans une mesure à trois temps, un son ou un accord sur le premier temps.

Comme autre possibilité, le professeur peut proposer un caractère et l'élève, aborder le clavier et produire un son, un intervalle ou un accord en rapport avec la consigne reçue.

La conscience de ces trois moments d'un geste est très utile lors d'un travail partiel tel que celui de l'automatisation de la " géographie " de certains accords dans " Le Clown " de Kabalevsky, où le fait d'exercer le passage d'un accord à l'autre permet une exécution ultérieure plus harmonieuse.

A: point de départ; B: parcours (déplacement); C: point d'arrivée



Il arrive très couramment que dans la musique, les gestes s'enchaînent et qu'un point d'arrivée soit, en même temps, un point de départ. Regardons par exemple, le début de la troisième Ballade de Brahms: la suspension sur le fa dièse sert en même temps de point de départ pour le do dièse suivant. Cette idée est valable aussi pour la suite.

12

BALLADEN.

3.

INTERMEZZO.

Johannes Brahms, Op.10.

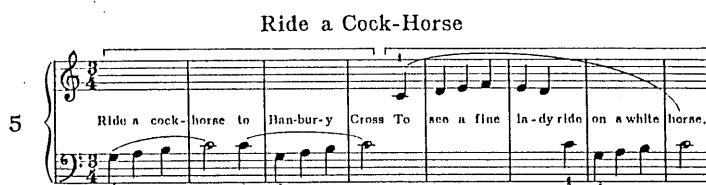
Allegro.

5. Exercices d'impulsions et de réactions

L'étude des élans, de leurs origines, de leurs parcours et points d'arrivée est bien le centre d'intérêt de ce chapitre, qui est étroitement lié au précédent.

Nous trouverons ici l'occasion de voir l'anacrouse sous ses différents aspects: soit comme une simple levée, soit comme une suspension qui peut durer plusieurs mesures. Citons deux exemples.

Dans le petit morceau du cahier de Diller-Quaile I, au N°5, la première idée est reprise avec une levée. Il est important de faire remarquer à l'élève le changement que cette différence provoque dans la mélodie.



Le même principe peut être appliqué à l'improvisation. L'élève improvisera une courte phrase musicale (crousique), laquelle sera répétée avec une levée d'une, deux ou plusieurs notes.

Par contre, dans le début de la " Sonate op.2 N°1 " de Beethoven, nous trouvons une très longue anacrouse qui aboutit sur un la (la crouse), qui est suivi d'une métacrouse descendante.



Cette idée pourra aussi être reprise à travers l'improvisation. Nous essayerons de faire sentir à l'élève les élans différents vers une crouse, et à partir de là, les métacrouses possibles.

Il est nécessaire de voir que dans l'exécution musicale, comme dans la plupart de nos actes quotidiens, tout morceau - crousiq ou anacrousiq en soi-même - commence par le geste anacrousiq du musicien qui aborde son instrument.

Au fond, nous pouvons dire que dans toute exécution musicale nous différencions trois parties:

1. L'anacrouse, représentée par la conception intérieure de l'œuvre musicale. C'est à ce moment-là que le musicien doit faire la synthèse des idées et des émotions à exprimer, aussi bien que de la gestuelle nécessaire à leur exécution.

2. La crouse, l'exécution elle même.

3. La métacrouse, représentée par le silence qui suit une exécution: ce moment " magique " pour l'interprète et le public.

6. Exercices de gestes et leurs enchaînements

Ce sujet comporte des exercices de prise de conscience de deux sortes de mouvements: le mouvement continu et le mouvement arrêté.

Les mouvements continus, Jaques-Dalcroze les conçoit " ... analogues à ceux de l'archet sur la corde, ou du son filé dans les instruments à vent ..." (1945).

Dans le cadre du mouvement continu, il est nécessaire de sentir les divers contours de la musique dans leur ensemble. Prenons l'exemple d'une étude de Czerny, le N°12 de l'opus 299. Le changement de direction des gestes dans l'espace (arpèges montants et descendants) ne doit pas interrompre le mouvement général.

N°12. *Molto allegro. (♩ = 92.)*

A travers l'improvisation nous pouvons reprendre l'idée des points de départ et d'arrivée d'un geste, et cette fois, demander à l'élève de " remplir " l'espace entre ces deux moments, de créer des liens entre eux, tout en se permettant d'inventer différents parcours pour enchaîner les idées musicales. Les " trajets " ainsi improvisés pourront être exécutés - selon le besoin - par des mouvements continus, ou par des mouvements interrompus.

Ces notions de mouvement continu et de mouvement arrêté ou interrompu sont très souvent associées à celles de legato et staccato, alors qu'en vérité nous pouvons trouver des exemples contraires.

Regardons la première page de la " Vision Fugitive N°10 " de Prokofiev.

10.

Ridicolosamente.

p sostenuto

f *p* *f* *p*

p

mp

sotto *sopra* *sotto* *p*

Nous trouvons, à la main gauche, un mouvement continu proposé par l'élément de croches, alors qu'à la main droite, diverses idées mélodiques (souvent répétées) apparaissent; cependant, celles-ci sont abruptement arrêtées par de nouveaux éléments. Nous trouvons ici, dans le sens où la Rythmique les entend, des mouvements continus à la main gauche et des mouvements arrêtés à la main droite.

Un autre exemple magnifique est celui du début de l' " Elégie " de Poulenc. Les deux pianos ont des mouvements continus mais ils sont de nature différente. Lorsque le premier piano joue des valeurs liées, le deuxième fait des contretemps (et vice-versa).

pour deux pianos

FRANCIS POULENC
1959

Très calme et mélancolique ♩ = 54

1^{er} PIANO *pp* beaucoup de pédale

2^e PIANO *pp* beaucoup de pédale

1

2

7. Exercices concernant les attitudes et leurs formes

" ... les attitudes sont des temps d'arrêt dans le mouvement... "

Jaques-Dalcroze (1919)

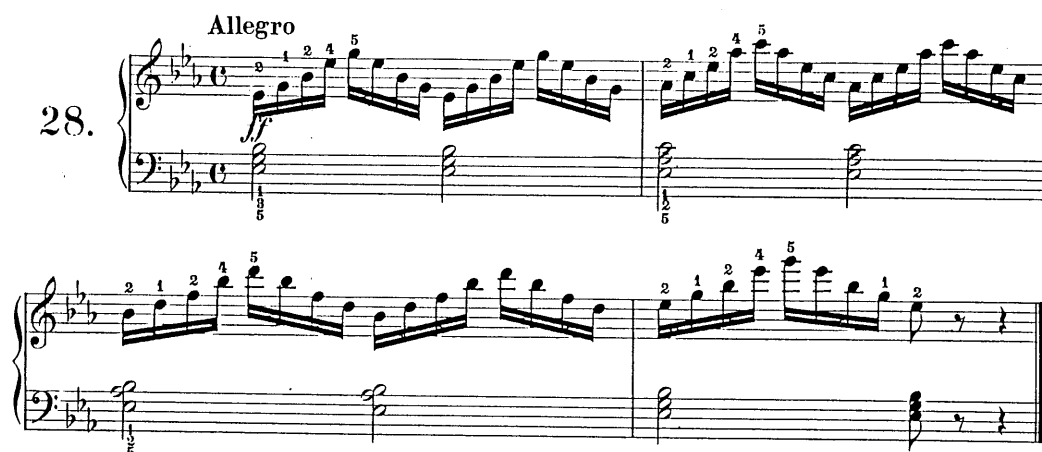
Ce chapitre complète celui de l'étude des gestes et de leurs enchaînements. En développant l'un et l'autre, les moyens physiques d'expression seront enrichis.

Les applications au piano peuvent être très variées. Partons d'une proposition simple. Nous demandons à l'élève d'adopter une attitude, un sentiment donnés: agressivité, fatigue... et de les transmettre sur le clavier, par un agglomérat, un accord ou un motif. Comme développement du même exercice, nous pouvons suggérer à l'élève d'improviser un parcours musical conduisant à son choix préalable. De là, il pourra se diriger ailleurs, en conservant la même attitude ou modifiant son comportement.

Ce travail nous permet d'élargir notre vocabulaire musical (rythmique, mélodique, harmonique...) et d'éveiller, en même temps, notre imagination. Par fidélité aux consignes données, nous serons obligés d'utiliser des parcours différents de ceux qui seraient nés de nos démarches habituelles.

Nous pouvons aussi demander à l'élève de jouer un morceau, de s'arrêter au signal du professeur tout en continuant la pièce par une audition intérieure, puis de reprendre au nouveau signal.

Il m'est arrivé de travailler de la sorte avec certaines études de Czerny. Prenons, dans le cahier op.261, le N°28.



Nous pouvons considérer chaque accord comme une attitude différente de la main sur le clavier. Dans le but de travailler ces déplacements et de sensibiliser l'élève aux diverses couleurs harmoniques, nous demanderons à celui-ci de prendre une de ces positions et le professeur improvisera à partir de celle-ci, mélodiquement. Il est important de renverser aussi les rôles.

8. Exercices de points d'appui et de résistances

A travers l'éducation rythmique les mouvements naturels du corps sont renforcés; mais en agissant toujours avec un esprit "interventionniste", cette méthode essaiera aussi d'opposer des résistances à ces rythmes ou tendances spontanées.

Une application possible de ce principe dans nos classes de piano serait celle de partir d' un simple exercice, où l'élève joue une gamme demandée. Au " hop " du professeur il continue la gamme en double vitesse; au " retour ", il reprend son tempo initial. Plus tard, nous pouvons ajouter le " hip " qui correspondra à la double lenteur. Finalement les consignes seront mélangées.

Dans la réalisation de cette sorte d'exercices il est important que les résistances soient prises dans le mouvement et qu'elles n'interrompent pas sa continuité.

Parfois, dans une mélodie, nous rencontrons des rythmes musicaux que - par un manque de conscience musicale - nous ne sentons pas dans toutes leurs " nuances " (voir la citation de la page 2). Voici un exemple du cahier Diller-Quaile I, au N°7.

Baa, Baa, Black Sheep

7

Baa, Baa, Black Sheep

Dans la troisième phrase, les jeunes pianistes ont tendance à faire le motif en croches, comme celui de la deuxième phrase. Ils doivent pouvoir opposer une résistance à cette tendance par une prise de conscience des durées différentes.

C'est à travers la maîtrise de nos forces et de nos résistances que nous pouvons donner à la musique la plasticité qui l'habite.

9. Exercices d'utilisation de l'espace

Dans le travail rythmique la notion d'espace est d'une importance capitale. L'espace est bien le milieu dans lequel l'homme localise ses perceptions; il est aussi le lieu où les différents objets se situent et où les mouvements s'effectuent.

Marie-Laure Bachmann dit:

" ... la rythmique cherche à rendre visible les diverses dimensions de la musique..."

(1984)

C'est, sans doute, à travers l'utilisation de l'espace que toutes ces dimensions pourront se faire et se voir clairement.

Si nous considérons l'espace comme l'environnement où tous nos actes vont se réaliser, ceci aura une grande importance lors d'une exécution musicale. La musique a besoin d'un espace physique concret pour être jouée et d'un espace de temps pour être produite.

C'est, en effet, par l'exploration de l'espace du clavier que l'approche du piano doit commencer. Ce moment de manipulation de la matière est primordial.

Les débutants, et surtout les enfants, aiment partir à la découverte du clavier, sentir les " agglomérats " des touches noires, entendre les différences de timbre entre l'aigu et le grave, chercher diverses façons de se déplacer sur cet espace nouveau. Le professeur doit profiter de ces intérêts divers et motiver l'élève dans sa recherche.

L'improvisation est un moyen indispensable à ce niveau-là. Il serait préférable, tout au début, de ne pas soumettre l'élève à l'obligation de jouer une musique écrite. Il aura l'occasion de le faire plus tard, pendant toute la durée de ses études. C'est le moment idéal, pour chercher dans ce nouveau " milieu ", les mélodies qui ont été apprises dans les cours de rythmique, ou les chansons populaires qui font partie du vocabulaire de l'enfant. Le professeur les adaptera aux possibilités techniques du débutant. Il l'encouragera à les jouer dans des tessitures et des tonalités différentes, dans des tempi divers et avec des caractères contrastés. Il pourra enfin les harmoniser et, de cette manière, élargir l'espace physique et auditif de l'élève.

La sensibilisation aux timbres peut être éveillée par le fait d'improviser à partir de petites histoires, d'ambiances à recréer, de mouvements de certains animaux à imiter, et.

De la même façon les jeux de questions-réponses dans des tessitures variées aideront, bien sûr, à la prise de conscience du mouvement sonore, ainsi que de l'aigu et du grave.

Dans le travail de l'intensité sonore, le professeur luttera contre la tendance à jouer fort dans le grave et doucement dans l'aigu, en proposant à l'élève d'autres possibilités.

La notion d'espace n'apparaît pas d'une façon isolée dans la musique. Elle y est toujours en rapport avec le temps et l'énergie. Pour cette raison elle est abordée, d'une manière ou d'une autre, dans tous les sujets rythmiques que nous avons traités auparavant. Toutefois, un travail spécifique de cette notion d'espace, permettra d'acquérir une maîtrise plus profonde sur ce point précis.

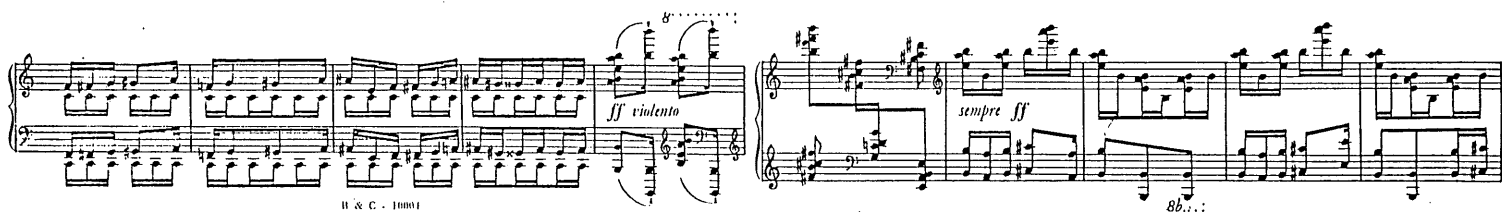
En effet, il s'ajoutera à l'étude de l'espace propre du clavier, celui de l'espace créé entre les deux mains.

L'espace du clavier est organisé et orienté sur le plan visuel et tactile - touches noires et blanches régulièrement alternées, avec deux niveaux différents -, mais aussi sur le plan sonore - allant de gauche à droite du grave à l'aigu.

Les mouvements des mains sur le clavier peuvent s'organiser et s'orienter à volonté. Ils peuvent présenter des différences de poids et d'énergie .[Il est important de citer l'apport de la littérature pianistique contemporaine à ce domaine spécifique. Citons, entre autres, les cahiers de Kurtag.]

La totalité du clavier - par l'intervention des mains -peut être utilisée de différentes façons selon le temps et l'énergie choisis. Arriver à se déplacer sur le clavier avec assurance demande des années de pratique.

Voyons un exemple musical où, dans une énergie et un temps précis, il nous faut traverser tout le clavier, en surveillant les déplacements de nos mains. Voilà un passage du quatrième mouvement de la " Sonate " de Ginastera.



La Rythmique représente un apport précieux pour les musiciens. Sa pratique n'a pas seulement développé les connaissances proprement musicales, mais elle a également sensibilisé l'élève à l'écoute de son corps. Par la conscience de son corps et de l'espace qui l'entourne, le rythmicien détient un atout qui le rend plus profondément actif face à la musique.

10. Exercices centrés sur les actions et les sentiments

" Le sentiment naît de la sensation "

Jaques-Dalcroze (1924a)

C'est à travers la prise de conscience de ses propres sensations que la Rythmique aide l'individu dans la découverte de son corps et de ses émotions.

En étant attentif aux sensations musculaires, nous pouvons enregistrer celles-ci dans notre mémoire motrice pour les retrouver à volonté plus tard.

Ce n'est que par le développement de notre conscience rythmique musculaire que nous accédons à une expression plus vivante de nos sentiments.

Jaques-Dalcroze proposait, comme première approche, un travail sur les actions réelles et imaginées, ainsi qu'une étude du rythme des diverses activités de la vie quotidienne.

A travers la réalisation d'une action, l'expression d'un sentiment est naturelle. Citons deux exemples musicaux de Schumann, qui illustrent cet aspect: " Schnitterliedchen " (de l'"Album für die Jugend ") et " Kind im Einschlummern " (des " Kinderszenen "). Nous les trouverons dans les pages suivantes.

Effectivement, exprimer le sentiment à partir d'actions concrètes est plus simple que découvrir le sentiment qu'un morceau éveille en nous pour le manifester, après, dans son exécution.

12. *M. M. ♩ = 92*

Schnitterliedchen

18. *Nicht sehr schnell*

De la même façon, Jaques-Dalcroze proposait diverses transformations de gestes donnés, sous l'influence d'un sentiment.

Nous pouvons imaginer l'application de ce principe au piano par le fait de s'exercer à jouer le même morceau dans des caractères différents: craintif, joyeux, irrité...A travers l'improvisation ce domaine peut être enrichi.

Si l'élève a des difficultés, nous pouvons lui proposer de commencer par exprimer une sensation qui soit plus proche de ses possibilités de réalisations physiques comme, par exemple, la légèreté ou la lourdeur. Quelquefois le fait de mettre l'élève dans une situation concrète - jouer un morceau évoquant le carnaval ou l'ambiance de Noël - tout en le laissant libre quant au sentiment qu'il exprime, permet d'obtenir un résultat musical plus satisfaisant.

En effet, l'expression des sentiments restera toujours - pour interprètes et improvisateurs - la conquête la plus précieuse sur le chemin d'une exécution musicale authentique.

CONCLUSIONS

L'éducation par la rythmique cherche à harmoniser le corps et l'esprit. Probablement pour cette raison, ses principes peuvent s'appliquer à d'autres disciplines, y compris les différentes techniques indispensables à l'apprentissage des instruments.

Son créateur a été très précis sur les buts de sa méthode, et il a insisté sur l'idée de laisser à chaque individu la possibilité de trouver sa propre voie dans l'enseignement de la Rythmique. Pourrons nous en gardant ces principes, trouver - à notre façon - le moyen de les appliquer ? Voilà le défi qui nous attend.

Dans les exercices et les exemples proposés dans les pages précédentes, j'ai choisi volontairement de ne pas donner de détails relatifs à un travail technique particulier. Les fondements de cette éducation sont universels et les situer dans des consignes précises reviendrait à mépriser leur valeur profonde.

La plupart du temps, je me suis référée à la musique elle-même, et aux exigences multiples de son exécution. C'est là que réside le centre de nos préoccupations et de nos intérêts.

Je n'ai pas réservé à l'improvisation " un chapitre " particulier. Elle est une branche principale de l'éducation rythmique et sa pratique est indispensable dans tout l'enseignement instrumental. Elle aide au développement de l'imagination musicale. Elle nous rend plus attentifs à l'écoute et à l'interprétation de la musique et nous permet d'avoir une conscience vivante de ses éléments. Sans oublier ce que Bernard Reichel nous rappelle: improviser est " parler personnellement en musique " (1986). Un musicien - bien qu' excellent interprète de la littérature musicale - doit aussi avoir son propre langage musical, lui permettant de s'exprimer d'une façon simple et naturelle.

Jaques-Dalcroze a beaucoup écrit à propos de l'éducation et des éducateurs et, probablement, il serait important d'insister sur son souhait le plus cher en ce qui concerne les pédagogues. Il dit:

"... un véritable pédagogue doit être à la fois psychologue, physiologue et artiste..."
(1915)

Comme d'habitude, sa conception est globale, sa vision de l'être humain, intégrale, puisqu'elle réunit tous les aspects de l'individu.

La rythmique est une discipline très vaste, qui brille - comme son créateur - de mille facettes. Je souhaite que mes réflexions sur son application à l'enseignement du piano puissent aider rythmiciens et pianistes dans leurs recherches spécifiques ou leurs objectifs communs.

BIBLIOGRAPHIE

ANSERMET, E., 1924, " Qu'est-ce que la Rythmique ? ", *Le Rythme* , N°12, pp.5-8.

BACHMANN, M-L., 1984, *La Rythmique Jaques-Dalcroze , une éducation par la musique et pour la musique* , A La Baconnière, Neuchatel.

- 1985, " Les fondaments théoriques de la rythmique Jaques-Dalcroze a l'appui de l'identité du rythmicien ", (Manuscrit non publié)

CHERIDJIAN-CHARREY, M., 1927, *Le piano ami de l'enfant* , Librairie Payot et Cie., Suisse.

JAQUES-DALCROZE, E:

- 1909, " L'éducation par le rythme ", *Le Rythme* , N°7, pp. 63-70.
- 1910, " L'éducation par le rythme et pour le rythme ", *Le Rythme* , N°2/3, pp. 18-31.
- 1915, " L'école, la musique et la joie ", " *Le rythme, la musique et l'éducation* " , 1965, pp. 85-95.
- 1917, " La Rythmique appliquée a l'étude du piano " , *La Rythmique* , vol. II , pp.79-96.
- 1919, " La rythmique et la plastique animée "; *Le rythme, la musique et l'éducation* , Foetisch Frères S.A., Lausanne.
- 1920, " Fragments d'une Conférence ", *Le Rythme* , N°6, pp. 6-8.
- 1921, " Définition de la Rythmique ", *Le Rythme* , N°7, pp. 1-8.
- 1924a, " Les exercices de la méthode intégrale de Rythmique , Solfège et Improvisation ", *Le Rythme* , N° 12 , pp. 12-21.
- 1924b, " Lettre aux rythmiciciens ", *Le Rythme* , N°13, pp. 1-8.
- 1924c, " La conscience du Rythme corporel et la conscience du son rythmé ", *Le Rythme* , N°14, pp.2-5.
- 1924d, " Principes et but de la Gymnastique rythmique ", *Le Rythme* N°12, pp. 3-4
- 1925, " Le piano et la musicalité de l'enfant " , *Le Monde Musical* , N°17-18 , pp. 303-309 .
- 1926a, " La grammaire de la Rythmique ", *Le Rythme* , N°17, pp. 2-9.
- 1926b, " Quelques recommandations aux Professeurs de Rythmique ", *Le Rythme* , N°17, pp. 10-15.
- 1931, " La Rythmique et l'éducation corporelle ", *Le Rythme* N°32, pp. 3-5.
- 1932, " L'improvisation au piano ", *Le Rythme* , N°34 , pp. 3-15 .
- 1935a, " Causerie à bâtons rompus ", *Le Rythme* , N°40, pp.3-17.

- 1935b, " Petite histoire de la Rythmique ", *Le Rythme* , N°39, pp. 3-18.
- 1935c, " La Rythmique et la Gymnastique ", *Le Rythme* , N°39, pp. 20-24.
- 1945, *La musique et nous* , Perret-Gentil, Genève.
- 1965, *Le rythme, la musique et l'éducation* , Fétisch Frères S.A. Editeurs, Lausanne.

FARBER, A., 1985, " Improvisation : Doing it , teaching it , thinking about it " , May, (Manuscrit non publié).

GORTER, N., 1922, " La méthode Jaques-Dalcroze et la transformation de l'enseignement du piano ", *Le Rythme* , N°9, pp. 18-22 .

MARTIN, F. et CLAUDE-PIGUET, J., 1967, " *Entretiens sur la musique* " , A la Baconnière, Neuchatel.

MARTIN, F., 1977, " *Un compositeur médite sur son art* " , A la Baconnière, Neuchatel.

MOTTIER, R., 1937, " Application de la rythmique au piano " , *Le Rythme* , N°43, pp. 21-25 .

PARE, M., 1981, " Synthèse de la pensée d'Emile Jaques-Dalcroze ", Laval, Faculté des Arts, (Manuscrit non publié).

PEYROT, F. et REICHEL, B., 1957, " Improvisation Jaques-Dalcroze ", *Le Rythme* , N°57, pp. 3-6.

REICHEL, B., 1986, *Parler en musique , quelques idées sur l'improvisation* .

ROSENSTRAUCH, H. , " The preparation of the child for the piano on the basis of the Dalcroze principles " (Manuscrit non publié).

SELVA, B., 1916- 1919, *L'enseignement musical de la technique du piano* (Tomes I et II), Rouart, Lerolle et Cie., Paris.

VANDERSPAR, E., *Manual Jaques-Dalcroze. Principes et recommandations pour l'enseignement de la rythmique* .

TABLE DE MATIERES

Page

Introduction

I. Un regard sur la rythmique	1
II. Quelques critères dalcroziens	2
III. Vers une compréhension des qualités du musicien et des défauts d'exécution musicale	4
IV. La grammaire de la rythmique appliquée à l'étude du piano	7
1. Exercices de contraction et de décontraction musculaire	8
2. Exercices pour le développement de l'élasticité musculaire	10
3. Exercices de respiration	13
4. Exercices concernant les points de départ et d'arrivée du geste	17
5. Exercices d'impulsions et de réactions	19
6. Exercices de gestes et leurs enchaînements	20
7. Exercices concernant les attitudes et leurs formes	24
8. Exercices de points d'appui et de résistances	25
9. Exercices d'utilisation de l'espace	27
10. Exercices centrés sur les actions et les sentiments	30
V. Conclusions	33
Bibliographie	35