

ACADEMIE DE MONTPELLIER

MEMOIRE IUFM 2^{ième} ANNEE

**LE CHOIX DES PERCUSSIONS EN PRATIQUE
INSTRUMENTALE**

PAR
Christophe GOMAR

Année 1999/2000

Sous la tutelle de
Mme Michelle ZYLBERING

AVANT-PROPOS

Approche vivante du monde sonore, les pratiques instrumentales sont motivantes et attrayantes pour l'élève. Dans un collège et avec le chant, la pratique d'un instrument, dans le contexte horaire du cours hebdomadaire, favorise des activités ludiques utiles à l'appropriation du langage musical sans dispenser un enseignement individualisé. Durant ces activités, les élèves éprouvent un certain plaisir à jouer ensemble ce qui caractérise l'essence même de la musique. Mon expérience en la matière m'a donné les plus grandes satisfactions et les plus grandes joies quand la musique était jouée à plusieurs. Le jeu collectif donne l'occasion à l'élève de s'exprimer et au professeur de gérer l'hétérogénéité.

Toutefois un choix s'impose: flûte à bec, percussions, technologies nouvelles, le cours hebdomadaire ne permet pas l'apprentissage et l'approfondissement de plusieurs instruments. Le professeur de musique au collège doit se décider en fonction de son goût esthétique, de son approche de l'instrument et de son expérience professionnelle.

En ce qui me concerne, je ne peux enseigner ce que je ne pratique pas. Possédant une batterie et quelques percussions, mon choix s'est orienté logiquement vers ces instruments dont tous les peuples du monde se servent depuis la nuit des temps. L'énorme pouvoir que possède leur son fascine presque tout le monde. Il n'est pas nécessaire d'être un génie musical ou d'avoir le rythme dans la peau pour jouer dans un groupe de percussions. Le prodigieux appétit que montre aujourd'hui notre société pour les percussions (le succès de la musique latine et l'abondance du djembé dans la musique actuelle) nous prouve que ces instruments ont une place à part dans le monde de la musique. On peut prendre l'exemple du tambour : il reproduit un son fondamental (le

battement du cœur) et sa forme (ronde comme la terre) évoque à la fois le principe féminin (le corps de l'instrument, résonnant, réceptif, stable) et le principe masculin (la peau, active et créative). En alliant ces essences, corps et peau créent une entité vivante. Le rythme, fondement de toute musique, est donc en nous, comme partout autour de nous. Enfin comme le déclare T. KLÖWER : « ... à travers les percussions se dégagent de formidables pouvoirs de guérisons physique et spirituelle du sons et du rythme, en même temps que notre créativité. Les guides spirituels ou les chamans de toutes les cultures considéraient des instruments de percussion comme des outils de guérison, de résolution des conflits et de communication. Ils ont également aidé des populations entières à conserver leur indépendance d'esprit et leur intégrité »(1).

Dans cette étude sur l'approche pédagogique des percussions au collège, nous tenterons de démontrer les capacités de stimulant physique et d'intégration de ces instruments.

(1)T.KLÖWER, percussions et rythmes du monde, éditions Binkley Kok, 1996

RESUME

Approche vivante du monde sonore, les pratiques instrumentales sont motivantes et attrayantes pour l'élève. Dans un collège et avec le chant, la pratique d'un instrument, dans le contexte horaire du cours hebdomadaire, favorise des activités ludiques utiles à l'appropriation du langage musical sans dispenser un enseignement individualisé. Pour plusieurs raisons, mon choix s'est orienté logiquement vers les percussions.

La pratique des percussions, tant corporelles qu'instrumentales, favorise une stabilisation psychologique et physiologique. Cette stabilisation s'acquiert grâce à une progression dans les apprentissages rythmiques, l'élève prend conscience de son corps dans les exercices de coordination et d'agilité. Les percussions jouent également un rôle social où l'élève est tour à tour soliste, accompagnateur ou simplement acteur. Enfin l'apprentissage de ces instruments permet à l'élève d'acquérir des éléments du langage en intégrant des notions techniques (hauteur, intensité, durée...).

TRADUCIÓ N

Las practicas instrumentales estan motivantes y atrayente para el alumno. Dentro de un colegio y con el canto, la practica de un instrumento, dentro el contexto horario del curso semanal, favore las actividades ludicas, útil del lenguaje musical sin dispensar un enseñanza individualdo. Para varias razones, mi preferencia sea orientado **lógicamente con las percusiones.**

La practica de las percusiones, tanto corporales que instrumentales, ameliora una estabilization psicológica y fisiológica. **Es estabilization se** adquiere gracia a una adelanta in los aprendizajes ritmicas, el alumno toma conciencia de su cuerpo con los ejercicios de coordinación y de agilidad. **Las percusiones juegan igualmente una función social donde el alumno es por turno** solista, acompañante o simplemente actor. Finalmente el aprendizaje de estos instrumentos permite al el alumno de adquiere elementos del lenguaje in integrar nociones tecnicas (altura, intensidad, duración...).

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS.....	<i>page 3</i>
INTRODUCTION.....	<i>page 5</i>
PROGRESSION DANS LES APPRENTISSAGES	
RYTHMIQUES.....	<i>page 7</i>
Reproduction rythmique.....	<i>page 7</i>
Coordination sensori-motrice.....	<i>page 9</i>
Maîtrise du geste instrumental.....	<i>page 10</i>
Pratiques polyphoniques et poly rythmiques.....	<i>page 13</i>
TIMBRES.....	<i>page 18</i>
Matériel disponible.....	<i>page 18</i>
Jouer sur le timbre.....	<i>page 19</i>
ECOUTE DE L' AUTRE.....	<i>page 22</i>
Communiquer c'est écouter.....	<i>page 22</i>
Gestion du groupe.....	<i>page 24</i>
Attrait de l'instrument.....	<i>page 27</i>
APPLICATION DU LANGAGE.....	<i>page 28</i>
Le codage.....	<i>page 28</i>
Exercices	<i>page 32</i>
CONCLUSION.....	<i>page 35</i>
BIBLIOGRAPHIE.....	<i>page 36</i>

INTRODUCTION

Comme le déclare T. KLÖWER dans son ouvrage : « Frappez une peau d'une baguette, l'oreille se remplit de bruit - d'un bruit qui n'a rien de mélodieux ou d'harmonieux. Mais frappez là une seconde fois, puis une troisième, et le rythme naît » (1).

La famille des instruments à percussion peut se classer de plusieurs façons différentes. La plus utilisée (et la plus pratique) consiste à ne les diviser qu'en deux catégories : ceux qui produisent une note musicale définie (d'un son déterminé), comme le xylophone et ceux qui font simplement du bruit, comme la grosse caisse ou les cymbales (de son indéterminé). Une autre classification les regroupe selon les matériaux dont ils sont faits : bois, métal ou cuir. Presque tous les instruments de l'arsenal orchestral de nos jours entrent dans ces catégories-là, et la majorité des exceptions exotiques sont trop grands et peu pratiques pour aspirer à une utilisation universelle. On peut donc remarquer une variété des formes et des timbres des percussions, ce qui caractérise des moyens techniques et expressifs spécifiques.

La pratique des percussions au collège, tant corporelles qu'instrumentales, favorise une stabilisation psychologique et physiologique : l'élève prend conscience de son corps dans des exercices de coordination, d'agilité, et parfois de déplacement d'un instrument à l'autre, l'élève se socialise au cours d'exercices où chacun est tour à tour soliste, accompagnateur ou simplement acteur. Il accède à une connaissance de lui-même et des autres par l'enchaînement de cellules rythmiques, sans rupture de tempo.

(1) T. KLÖWER, percussions et rythmes du monde, éditions Binkley Kok, 1996

De plus il acquiert et structure un savoir rythmique en liaison avec une connaissance de la culture musicale d'autres ethnies, lorsqu'il aborde des percussions d'origines diverses. Enfin il affirme sa personnalité en improvisant pendant que le reste de la classe joue une cellule de base. Cependant est-ce que le professeur de musique dispose d'une assez grande variété de matériel pour répondre au mieux à toutes les situations pédagogiques ? N'est-il pas très difficile de gérer une classe de 26 ou 27 élèves avec différents instruments et de respecter l'hétérogénéité ? Enfin beaucoup de personnes ne considèrent-ils pas les percussions que comme une forme de bruit ? Rien, en effet, ne brise aussi nettement les habitudes auditives que les sonorités des percussions, des crécelles ou des gongs.

Pour répondre au mieux à ces problématiques et pour étudier une approche pédagogique des percussions au collège, nous nous efforcerons, dans une première partie, de donner une progression dans les apprentissages rythmiques ; Nous étudierons, dans une seconde partie, comment jouer sur les différents timbres de ces instruments; Nous développerons, ensuite, le côté social des percussions avec l'écoute de l'autre ; Et enfin nous analyserons, dans une dernière partie, l'acquisition des éléments du langage en intégrant des notions techniques (hauteur, durée, organisation et éléments d'expression et d'interprétation).

PROGRESSION DANS LES APPRENTISSAGES RYTHMIQUES

1. REPRODUCTION RYTHMIQUE

Dans un premier temps et à partir de la 6^{ème}, le travail rythmique commence par un travail de reproduction et d'imitation, ce qui implique une bonne perception auditive. En effet, on ne reproduit bien ce que l'on entend bien. C'est pourquoi l'enseignant doit obtenir l'attention des élèves, leur réceptivité et leur concentration et « quelle que soit la tâche que vous voulez faire accomplir à l'élève, si vous avez trouvé moyen de la lui présenter de façon qu'il la perçoive comme un jeu, elle sera susceptible de libérer à son profit des trésors d'énergie »(1).

Le travail se limitera à rester dans une pulsation et donc à une maîtrise de la régularité. Pour cela nous pouvons commencer par des jeux préparatoires, en faisant référence à J.M. BARDEZ.

Une personne frappe (avec les mains, un instrument de percussion...) une pulsation régulière à 100-120 environ (plus les enfants sont petit, plus le rythme doit être rapide !)

- Plusieurs personnes frappent **ensemble** une même pulsation régulière à 100 – 120, en veillant à ce que les attaques se produisent toutes en même temps.

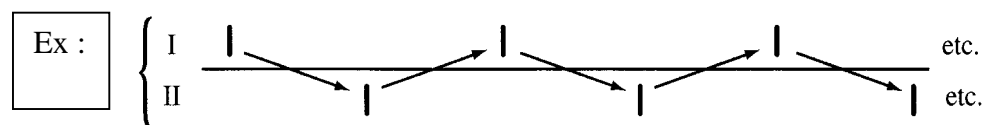
Frapper une pulsation régulière rapide ($J = 120$) (un frappeur ou plusieurs).

(1) J.DEWEY, Expérience et éducation, éditions Bourrelier.

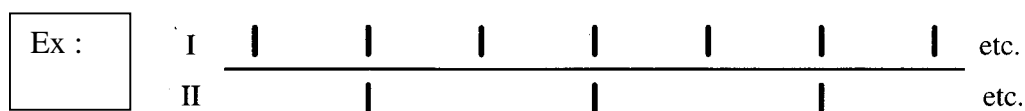
Ralentir peu à peu cette pulsation en contrôlant la régularité à chaque nouveau tempo atteint (100, 80, 60, etc....).

Accélérer la pulsation en repartant d'un tempo très lent jusqu'à dépasser le tempo de départ (140, 160 ...).

- Ensuite deux élèves frappent alternativement une pulsation régulière à 100 – 120 :



- De même, avec trois frappeurs, quatre, cinq, etc....
- Puis un élève frappe une pulsation rapide régulière, tandis qu'une seconde frappe toutes les deux pulsations :



- Puis faire les cinq premiers jeux avec une pulsation lente (50).

On peut, enfin, frapper les pulsations régulières **aux deux mains alternées** sur une table, ce qui nous amène au travail de coordination.

Ces exercices ont un intérêt capital dans un travail rythmique. La maîtrise d'une pulsation peut entraîner une parfaite adaptation et un suivi dans le travail de reproduction et d'imitation. De plus, à long terme, l'élève peut trouver rapidement des repères dans les différentes pratiques poly rythmiques et les exercices sont plus facilement assimilés.

2. COORDINATION SENSIRO-MOTRICE

Tout d'abord, il faut se souvenir que le rythme commence dans notre pouls et notre respiration. Il faut également faire prendre conscience aux élèves que leur corps est un instrument de musique ce qui leur permet de vivre concrètement toutes les potentialités d'un rythme. La voix, les pieds et les mains proposent à eux seuls trois niveaux d'expression rythmique : la voix soutient la pulsation et la frappe des mains crée la forme rythmique et y introduit les accentuations.

Avant de commencer les exercices (qui peuvent correspondre à un niveau de milieu d'année de 6^{ème}, ou au début de 5^{ème}) il est nécessaire d'avoir une posture appropriée à l'exercice : debout, pieds parallèles et distants d'une trentaine de centimètres, puis prendre conscience que cette position, à elle seule, leur permet déjà d'établir un contact intérieur avec le sol.

Par un travail en imitation, nous allons nommer quatre syllabes avec une diction régulière : KA LE BA SHI (en reprenant le « mot » de T.KLÖWER). Après les avoir répétées plusieurs fois, sans le savoir, les élèves viennent de créer un rythme à quatre temps.

Cependant une maîtrise parfaite du contre-temps est la condition essentielle à toute action rythmique. Par conséquent il faut insister sur la syllabe BA, d'abord seulement de la voix puis en frappant des mains. On entendra un contre-temps simple (qui est, par exemple, l'un des éléments rythmiques fondamentaux du reggae).

	KA	LE	BA	SHI	KA	LE	BA	SHI	KA	LE	BA	SHI	KA	LE	BA	SHI	Pulsation
Ex :	●				●				●				●				Voix
Fig. 1	●			●	●			●	●			●	●			●	Main droite
Fig. 2			●		●						●		●				Main gauche
Fig. 3	●		●		●				●		●		●				Main gauche
Fig. 4		●		●		●	●			●		●		●	●		Main gauche

(1) schéma tiré du livre de T.KLÖWER, percussions et rythmes du monde.

Les exercices du tableau ont pour but d'aider les élèves à conquérir l'indépendance des cotés droit et gauche de leur corps. Les rythmes sont présentés avec différents degrés de difficulté. Encore une fois il est nécessaire de prononcer les syllabes KA LE BA SHI offrant une meilleure régularité ainsi qu'une expérience concrète du rythme. De plus les accents de la figure 1 créent un rythme samba.

	U	ME	LA	U	ME	LA	U	ME	LA	U	ME	LA	Pulsation/Voix
Ex :	●			●			●			●			Pieds
Fig.1													Mains
Fig.2			●			●				●		●	Mains
Fig.3				●			●				●	●	Mains

Voici maintenant un rythme ternaire qui, comme le nom l'indique, se fonde sur une séquence à trois temps, pour laquelle, j'utiliserai les syllabes U ME LA (en prenant référence encore une fois à T.KLÖWER). Cette séquence forme la base d'un grand nombre de rythmes, comme le shuffle, le swing ou le « groove » . Ce qui amène à penser qu'il y a de la musicalité même dans le rythme !

3. MAITRISE DU GESTE MUSICAL

La maîtrise du geste musical ne peut s'appliquer qu'à partir du moment où les élèves ont su « dompter » l'instrument. C'est un cap à franchir entraînant généralement certains refus de la part des élèves. De plus la période d'apprentissage est très longue, le jeu collectif fait place à des leçons techniques. Il devient difficile, pour certains élèves de 4^{ème} ou de 3^{ème}, de faire un effort supplémentaire. Pourtant ces moments d'apprentissages sont des plus intéressants, un rapport de force avec l'instrument (pour les percussions à mains ou à baguettes) s'installe dès le début.

(1) schéma tiré du livre de T.KLÖWER, percussions et rythmes du monde.

On peut affirmer que maîtriser le geste musical en percussion est une « affaire » physique, par conséquent, une rigueur corporelle est indispensable.

Avant de commencer à jouer, il faut s'assurer de s'être confortablement assis. Le dos doit être droit et les épaules, les bras et les poignets parfaitement détendus. Les bras doivent dessiner un angle de 90° lorsque les mains sont sur la surface de frappe et enfin quand on est détendu, apprendre est beaucoup plus facile.

Il existe trois principales frappes :

- La **frappe ouverte** qui produit un son clair où la peau de l'instrument doit être touchée que brièvement. Plus la frappe est précise, plus la sonorité est nette.



(1)

- La **frappe grave** où le son est étouffé grâce à la paume de la main. On peut entendre ce son de grave en frappant légèrement l'instrument du bout des doigts.



(1)

(1) photos tirées du livre de T.KLÖWER, percussions et rythmes du monde.

- La **frappe claquée** qui donne un son tranchant et puissant. C'est la frappe la plus difficile et rarement abordée en cours.



(1)

Toutefois l'élève doit penser les sons, les phrases avant de les réaliser à l'instrument. Cette phase est un continuel aller-retour entre perception et production sonore : elle sollicite la mémoire auditive et la mémoire motrice, et peut induire une approche de la partition dans laquelle l'élève repère les différents éléments qui la constituent. Cette capacité dépend donc du développement de l'audition et de la mémoire. Cependant la difficulté majeure est le manque de temps dans l'apprentissage car il est impossible de s'occuper de chaque élève et de faire un enseignement individualisé. La solution existe lorsque les élèves se retrouvent dans un ensemble instrumental ou alors hors du collège, dans une école de musique.

(1)Les photos ont été tiré du livre de T.KLÖWER, percussions et rythmes du monde.

4. PRATIQUES POLYPHONIQUES ET POLYRYTHMIQUES

Les pratiques instrumentales s'appuient naturellement sur des activités polyphoniques ou poly rythmiques simples : mélodies chantées et accompagnées par des percussions corporelles (« *kumbaya* » ou « *c'est le rythme de la vie* »(1)), canons rythmiques, « *batucada* » ou un chant comme « *woman no cry* » de B.MARLEY accompagné par un arrangement très simple de batterie car la pratique instrumentale gagne à être associée, dans la phase d'apprentissage, à l'expression vocale. Cependant ces activités doivent être limitées dans le temps afin de maintenir l'équilibre des cours.

Les pratiques polyphoniques ou poly rythmiques, même simples, nécessitent une attention et une concentration exemplaires de la part des élèves. Dans un premier temps, il faut être capable de tenir une pulsation et de maîtriser les différentes techniques instrumentales vues précédemment.

Enfin le jeu collectif nécessite la capacité d'écouter les autres. Cela comprenant un développement d'une écoute intérieure. Lorsque tous ces critères sont réunis, le plaisir de jouer devient réel, le répertoire s'élargit considérablement et la notion d'improvisation peut être abordée. On peut prendre l'exemple de rythmes pour deux percussions puis pour deux percussions et clave pour une classe de 3^{ème} (dernier trimestre):

(1) J.-P. BLAISE, Y. AUDARD, D. ANDRE, Objectif 6^{ème}, édition Van de Velde, 1996.

Musical notation for Conga and Tuba. The notation is on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It consists of two measures. The first measure has notes on the first and second lines, with a 'y' above the first note. The second measure has notes on the first and second lines, with a 'y' above the first note. Below the staff, there are rhythmic notations: 'H-T O O' and 'L L R L' for the first measure, and 'H-T O O' and 'L L R L' for the second measure. Below these, there are 'RO O R' and 'RO O R' for the first and second measures respectively. To the right of the staff, the words 'Conga' and 'Tuba' are written vertically.

Musical notation for Conga and Tuba. The notation is on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It consists of two measures. The first measure has notes on the first and second lines, with a 'y' above the first note. The second measure has notes on the first and second lines, with a 'y' above the first note. Below the staff, there are rhythmic notations: 'S y' and 'S O R y' for the first measure, and 'S y' and 'S O R y' for the second measure. Below these, there are 'O R' and 'O R' for the first and second measures respectively. To the right of the staff, the words 'Conga' and 'Tuba' are written vertically.

c) Bossa nova

Musical notation for Bossa nova. The notation is on two staves with a 4/4 time signature. The top staff has notes on the first and second lines, with a 'y' above the first note. The bottom staff has notes on the first and second lines, with a 'y' above the first note. Below the bottom staff, there are rhythmic notations: 'O R' and 'S L' for the first measure, 'H-T O O' and 'L L R L' for the second measure, 'S R L' and 'S L' for the third measure, and 'H-T O O' and 'L L R L' for the fourth measure. Below these, there are 'BO BO' and 'BO BO' for the first and second measures respectively. To the right of the staves, the words 'Clave', 'Conga', and 'Tuba' are written vertically.

les exercices doivent être courts pour que les élèves arrivent facilement à donner un aperçu. Lorsque les activités sont trop longues, ils se lassent rapidement et leur attention disparaît. Une transmission orale et une perception globale et immédiate du langage (que l'on étudiera dans un prochain chapitre) est nécessaire.

Enfin l'utilisation d'une bande sonore ou d'une boîte à rythmes rend possible une pratique collective répondant à des objectifs suivants : intervention sans

rupture des élèves, improvisation en chaîne, interrogation en relais et respect d'un tempo et d'une carrure programmés.

Quelques exemples de pratiques polyphoniques et poly rythmiques :

- « *c'est le rythme de la vie* » pour une classe de 6^{ème}.

Vif ♩. = 144
introduction enregistrée

The score is in 6/8 time. It begins with a percussion introduction. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "C'est le ryth - me, c'est le ryth - me, c'est le r", "ryth - me de la vie!", and "vie!". There are first and second endings marked with "1." and "2." above the notes. The tempo is marked "Vif" with a quarter note equal to 144 beats per minute. The dynamic is marked "mf".

percussions

les élèves bien articulé

mf C'est le ryth - me, c'est le ryth - me, c'est le r

ryth - me de la vie!

1. vie!

2.

Cette pratique s'avère très intéressante car on peut s'apercevoir qu'une fois le texte appris avec le rythme, les élèves ont plus de facilité à acquérir la maîtrise des rythmes avec les percussions (des baguettes).

- « *maracatu* » pour une classe de 3^{ème}.

MARACATU

The score is for three percussion instruments: CLAYES, TAM-TAM, and CYMBALE. It is written in a rhythmic notation style with stems and flags. The CLAYES part has a melody with accents. The TAM-TAM part has a pattern of 'x' marks. The CYMBALE part has a pattern of 'x' marks with stems and flags. The score is divided into two measures by a double bar line.

CLAYES

TAM-TAM

CYMBALE

La batucada « *maracatu* » rentre dans une thématique de la musique brésilienne et forme un rythme de salsa. Les différentes parties (claves, tam-tam et cymbale) sont assez faciles à exécuter, cependant il est nécessaire de marquer les accents pour faire apparaître le caractère festif et entraînant de cette pratique. Cet exercice sera répété plusieurs fois avec des baguettes en bois avant de prendre les instruments.

- ou « *kumbaya* » pour une classe de 5^{ème}.

TIMBRES

1. MATERIEL DISPONIBLE

Le professeur d'éducation musicale gagne à disposer de matériel pour répondre au mieux à toutes les situations pédagogiques. Cependant le matériel disponible n'est souvent pas à la hauteur des exigences. Toutefois dans le collège de GIGNAC, les professeurs de musique ont à leur disposition un grand nombre d'instruments (malgré l'absence d'un piano !). En plus de deux claviers numériques, la salle (de surface importante) possède plusieurs percussions :

deux djembés, trois bongos, un guiro, trois couronnes de cymbalettes, des petits tambourins, deux triangles, une paire de maracas, différentes claves, des baguettes en bois, des œufs à secouer, un xylophone alto, des woodblocks, un darbukka et une batterie complète (grosse caisse, toms, caisse claire, hit-hat et une cymbale ride).

Comme on peut le remarquer, il est possible que tous les élèves disposent d'une percussion (pour une classe de 26 à 28 élèves). Le problème se pose quand il faut éduquer chaque élève avec une percussion différente. Encore une fois, le manque de temps empêche un enseignement individuel et une approche technique de chaque percussion. Cependant il est possible d'étudier certains instruments dans les détails pour leur montrer les différentes sonorités. Pour cette étude, nous prendrons le cas de quatre percussions disponibles dans la classe de musique au collège de GIGNAC (choisis pour leur différents timbres) : le guiro, les maracas, le djembé et les claves.

- **Le Djembé :** c'est un tambour de bois en forme de calice recouvert d'une peau de chèvre tendue par un tressage de cordes. Les graves jouent toujours un rôle important et les grands maîtres du djembé savent même le faire parler...
- **Les maracas :** ou « shakers » sont indispensables à la plupart des formations de percussionnistes. Aujourd'hui fabriqués en matériaux synthétiques, ils produisent un son plein et très sec.

- **Les claves** : ces barres de bois rondes sont les instruments les plus caractéristiques des musiques latino-américaines. En jouer est relativement facile.
- **Le guiro** : instrument incontournable des salsas. Sa surface est striée de cannelures régulières et ses sonorités puissantes sont dues au passage d'une fine baguette de bois sur les cannelures.

Le choix de ces quatre instruments n'est pas innocent car avec eux les ensembles instrumentaux prennent toute leur densité. C'est ce que l'on nommera « jouer sur le timbre ».

2. JOUER SUR LE TIMBRE

Avant de s'aventurer avec les différentes percussions, il est nécessaire de frapper les lignes suivantes avec des baguettes en bois. Toute la classe doit jouer chaque ligne et après un bon apprentissage, nous pouvons diviser les élèves en plusieurs groupes et enfin d'interroger un petit groupe d'élève. Cependant la pratique instrumentale demande du temps et de la patience... rien ne peut s'acquérir sans effort !

Après une rigoureuse progression et en ne laissant pas à chaque étape quelques élèves au fossé, on peut aborder des exercices poly rythmiques :

Dans l'exemple suivant, les congas peuvent être remplacés par un djembé.

Rumba 3 (popular) (cubain)

CLAVE (3-2)

MARACAS

GUIRO

TUMBA (Tumbao)
2 persons

* CONGA

* CONGA
1 person
TUMBA

Cette pratique correspond à une classe de 3^{ème}. On peut apprécier les différents timbres et la couleur de l'ensemble. Le professeur peut également accompagner les élèves à la guitare ou au piano ce qui amène un échange complice et ludique. La pratique suivante, pour une classe de 3^{ème}, donne un aperçu plus précis des différents timbres des percussions. Cependant plus le nombre d'instruments augmente, plus il est difficile de gérer et d'organiser une classe. C'est un long travail d'apprentissage et de patience qui entraîne souvent la lassitude de certains élèves. Pourtant après quelques semaines de répétitions et un résultat plutôt satisfaisant, ceux sont les élèves qui demande à recommencer l'exercice. Dans cette pratique (« *baion* »), le surdo peut être remplacé par la grosse caisse de la batterie, l'ago-go par des claves, la caixeta par des woodblocks, la pandeiro par le guiro, le reco-reco par un bongo et enfin la chocalho et la cabasa par la cymbale ride de la batterie.

Baion (Baião) (Moderato)

Musical score for Baion (Baião) in 4/4 time, Moderato. The score is arranged vertically for various percussion instruments. Each instrument part includes a 4/4 time signature and a repeat sign at the end of the first measure.

- SURDO:** Features a bass drum pattern with notes marked 'R' and 'L. muffle!'.
- TRIANGLE:** Features a triangle pattern with notes marked with '+' and 'o'.
- AGO-GO:** Features a castanets pattern with notes marked with 'x'.
- CAIXETA:** Features a tambourine pattern with notes marked with 'x'.
- CAIXA:** Features a snare drum pattern with notes marked with 'x'.
- PANDEIRO:** Features a pandeiro pattern with notes marked with '+' and 'o', and letters 'A', 'B', 'C' below.
- RECO-RECO:** Features a reco-reco pattern with notes marked with 'x' and arrows indicating direction.
- CHOCALHÓ:** Features a shaker pattern with notes marked with 'x' and arrows indicating direction.
- CABASA:** Features a cabasa pattern with notes marked with 'x' and arrows indicating direction.

205. KUMBAYA

harm. Donald Hughes.

doigt
mains
genoux

Enfants 1-2

1. Kum-ba-ya, my lor-dy, Kum-ba - ya, Kum-ba-

(Enfants 3)
ou
Voix d'hommes Oh -----

Percussion (peau)

La Sol Do Fa Sol

-ya, my lor-dy, Kum-ba - ya, Kum-ba-ya, my lor-dy, Kum-ba -

concentration et « quelle que soit la tâche que vous voulez faire accomplir à l'élève, si vous avez trouvé moyen de la lui présenter de façon qu'il la perçoive comme un jeu, elle sera susceptible de libérer à son profit des trésors d'énergie »(1).

Le travail se limitera à rester dans une pulsation et donc à une maîtrise de la régularité. Pour cela nous pouvons commencer par des jeux préparatoires, en faisant référence à J.M. BARDEZ.

Une personne frappe (avec les mains, un instrument de percussion...) une pulsation régulière à 100-120 environ (plus les enfants sont petit, plus le rythme doit être rapide !)

- Plusieurs personnes frappent **ensemble** une même pulsation régulière à 100 – 120, en veillant à ce que les attaques se produisent toutes en même temps.

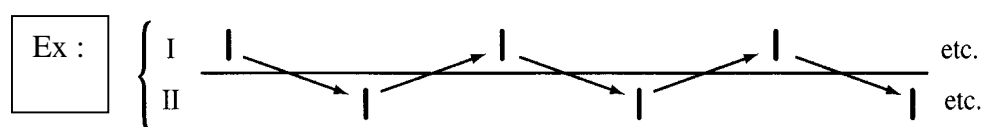
Frapper une pulsation régulière rapide ($J = 120$) (un frappeur ou plusieurs).

(1) J.DEWEY, Expérience et éducation, éditions Bourrelier.

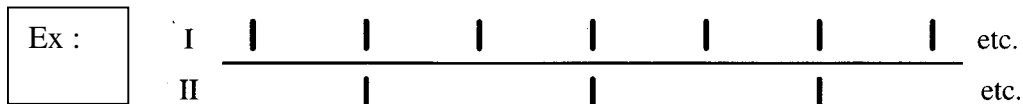
Ralentir peu à peu cette pulsation en contrôlant la régularité à chaque nouveau tempo atteint (100, 80, 60, etc....).

Accélérer la pulsation en repartant d'un tempo très lent jusqu'à dépasser le tempo de départ (140, 160 ...).

- Ensuite deux élèves frappent alternativement une pulsation régulière à 100 – 120 :



- De même, avec trois frappeurs, quatre, cinq, etc....
- Puis un élève frappe une pulsation rapide régulière, tandis qu'une seconde frappe toutes les deux pulsations :



- Puis faire les cinq premiers jeux avec une pulsation lente (50).

On peut, enfin, frapper les pulsations régulières **aux deux mains alternées** sur une table, ce qui nous amène au travail de coordination.

Ces exercices ont un intérêt capital dans un travail rythmique. La maîtrise d'une pulsation peut entraîner une parfaite adaptation et un suivi dans le travail de reproduction et d'imitation. De plus, à long terme, l'élève peut trouver rapidement des repères dans les différentes pratiques poly rythmiques et les exercices sont plus facilement assimilés.

6. COORDINATION SENSIRO-MOTRICE

Tout d'abord, il faut se souvenir que le rythme commence dans notre pouls et notre respiration. Il faut également faire prendre

conscience aux élèves que leur corps est un instrument de musique ce qui leur permet de vivre concrètement toutes les potentialités d'un rythme. La voix, les pieds et les mains proposent à eux seuls trois niveaux d'expression rythmique : la voix soutient la pulsation et la frappe des mains crée la forme rythmique et y introduit les accentuations.

Avant de commencer les exercices (qui peuvent correspondre à un niveau de milieu d'année de 6^{ème}, ou au début de 5^{ème}) il est nécessaire d'avoir une posture appropriée à l'exercice : debout, pieds parallèles et distants d'une trentaine de centimètres, puis prendre conscience que cette position, à elle seule, leur permet déjà d'établir un contact intérieur avec le sol.

Par un travail en imitation, nous allons nommer quatre syllabes avec une diction régulière : KA LE BA SHI (en reprenant le « mot » de T.KLÖWER). Après les avoir répétées plusieurs fois, sans le savoir, les élèves viennent de créer un rythme à quatre temps.

Cependant une maîtrise parfaite du contre-temps est la condition essentielle à toute action rythmique. Par conséquent il faut insister sur la syllabe BA, d'abord seulement de la voix puis en frappant des mains. On entendra un contre-temps simple (qui est, par exemple, l'un des éléments rythmiques fondamentaux du reggae).

Ex :

	KA	LE	BA	SHI	KA	LE	BA	SHI	KA	LE	BA	SHI	KA	LE	BA	SHI	Pulsation
	●				●				●				●	↗			Voix
Fig. 1	●			●	●			●	●			●	●			●	Main droite
Fig. 2			●		●						●		●				Main gauche
Fig. 3	●		●		●				●		●		●				Main gauche
Fig. 4		●		●		●	●			●		●		●	●		Main gauche

(1)

(1) schéma tiré du livre de T.KLÖWER, percussions et rythmes du monde.

Les exercices du tableau ont pour but d'aider les élèves à conquérir l'indépendance des cotés droit et gauche de leur corps. Les rythmes sont présentés avec différents degrés de difficulté. Encore une fois il est nécessaire de prononcer les syllabes KA LE BA SHI offrant une meilleure régularité ainsi qu'une expérience concrète du rythme. De plus les accents de la figure 1 créent un rythme samba.

Ex :

	U	ME	LA	U	ME	LA	U	ME	LA	U	ME	LA	Pulsation/Voix
Fig.1	●			●			●			●			Pieds
Fig.2		●			●			●			●		Mains
Fig.3			●			●			●			●	Mains

(1)

Voici maintenant un rythme ternaire qui, comme le nom l'indique, se fonde sur une séquence à trois temps, pour laquelle, j'utiliserai les syllabes U ME LA (en prenant référence encore une fois à T.KLÖWER). Cette séquence forme la base d'un grand nombre de rythmes, comme le shuffle, le swing ou le « groove » . Ce qui amène à penser qu'il y a de la musicalité même dans le rythme !

7. MAITRISE DU GESTE MUSICAL

La maîtrise du geste musical ne peut s'appliquer qu'à partir du moment où les élèves ont su « dompter » l'instrument. C'est un cap à franchir entraînant

généralement certains refus de la part des élèves. De plus la période d'apprentissage est très longue, le jeu collectif fait place à des leçons techniques. Il devient difficile, pour certains élèves de 4^{ème} ou de 3^{ème}, de faire un effort supplémentaire. Pourtant ces moments d'apprentissages sont des plus intéressants, un rapport de force avec l'instrument (pour les percussions à mains ou à baguettes) s'installe dès le début.

(1) schéma tiré du livre de T.KLÖWER, percussions et rythmes du monde.

On peut affirmer que maîtriser le geste musical en percussion est une « affaire » physique, par conséquent, une rigueur corporelle est indispensable.

Avant de commencer à jouer, il faut s'assurer de s'être confortablement assis. Le dos doit être droit et les épaules, les bras et les poignets parfaitement détendus. Les bras doivent dessiner un angle de 90° lorsque les mains sont sur la surface de frappe et enfin quand on est détendu, apprendre est beaucoup plus facile.

Il existe trois principales frappes :

- La **frappe ouverte** qui produit un son clair où la peau de l'instrument doit être touchée que brièvement. Plus la frappe est précise, plus la sonorité est nette.



(1)

- La **frappe grave** où le son est étouffé grâce à la paume de la main. On peut entendre ce son de grave en frappant légèrement l'instrument du bout des doigts.



(1)

(1) photos tirées du livre de T.KLÖWER, percussions et rythmes du monde.

- La **frappe claquée** qui donne un son tranchant et puissant. C'est la frappe la plus difficile et rarement abordée en cours.



(1)

Toutefois l'élève doit penser les sons, les phrases avant de les réaliser à l'instrument. Cette phase est un continuel aller-retour entre perception et production sonore : elle sollicite la mémoire auditive et la mémoire motrice, et peut induire une approche de la partition dans laquelle l'élève repère les

différents éléments qui la constituent. Cette capacité dépend donc du développement de l'audition et de la mémoire. Cependant la difficulté majeure est le manque de temps dans l'apprentissage car il est impossible de s'occuper de chaque élève et de faire un enseignement individualisé. La solution existe lorsque les élèves se retrouvent dans un ensemble instrumental ou alors hors du collège, dans une école de musique.

(1)Les photos ont été tiré du livre de T.KLÖWER, percussions et rythmes du monde.

8. PRATIQUES POLYPHONIQUES ET POLYRYTHMIQUES

Les pratiques instrumentales s'appuient naturellement sur des activités polyphoniques ou poly rythmiques simples : mélodies chantées et accompagnées par des percussions corporelles (« *kumbaya* » ou « *c'est le rythme de la vie* »(1)), canons rythmiques, « *batucada* » ou un chant comme « *woman no cry* » de B.MARLEY accompagné par un arrangement très simple de batterie car la pratique instrumentale gagne à être associée, dans la phase d'apprentissage, à l'expression vocale. Cependant ces activités doivent être limitées dans le temps afin de maintenir l'équilibre des cours.

Les pratiques polyphoniques ou poly rythmiques, même simples, nécessitent une attention et une concentration exemplaires de la part des élèves. Dans un

premier temps, il faut être capable de tenir une pulsation et de maîtriser les différentes techniques instrumentales vues précédemment.

Enfin le jeu collectif nécessite la capacité d'écouter les autres. Cela comprenant un développement d'une écoute intérieure. Lorsque tous ces critères sont réunis, le plaisir de jouer devient réel, le répertoire s'élargit considérablement et la notion d'improvisation peut être abordée. On peut prendre l'exemple de rythmes pour deux percussions puis pour deux percussions et clave pour une classe de 3^{ème} (dernier trimestre):

(1) J-P. BLAISE, Y. AUDARD, D. ANDRE, Objectif 6^{ème}, édition Van de Velde, 1996.

Musical notation for Conga and Tumba. The notation is on a single staff with a 6/8 time signature. The Conga part is represented by eighth notes with stems pointing up, and the Tumba part by eighth notes with stems pointing down. The rhythm letters are: Conga: H-T O O H-T O O; Tumba: L L R L R O R O. The piece is marked with repeat signs at the beginning and end.

Musical notation for Conga and Tumba. The notation is on a single staff with a 6/8 time signature. The Conga part is represented by eighth notes with stems pointing up, and the Tumba part by eighth notes with stems pointing down. The rhythm letters are: Conga: S Y S Y S Y S Y; Tumba: L R O R O L R O R O. The piece is marked with repeat signs at the beginning and end.

Cette pratique s'avère très intéressante car on peut s'apercevoir qu'une fois le texte appris avec le rythme, les élèves ont plus de facilité à acquérir la maîtrise des rythmes avec les percussions (des baguettes).

- « *maracatu* » pour une classe de 3^{ème}.

MARACATU

The musical notation for Maracatu consists of three staves: CLAVES, TAM-TAM, and CYMBALE. The CLAVES staff features a sequence of notes with accents, including a quarter note, a half note, and a quarter note, followed by a rest and a quarter note. The TAM-TAM staff uses 'x' marks to indicate percussive hits, with some hits having accents. The CYMBALE staff shows a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with accents and slurs. The notation is enclosed in a double bar line at both ends.

La batucada « *maracatu* » rentre dans une thématique de la musique brésilienne et forme un rythme de salsa. Les différentes parties (claves, tam-tam et cymbale) sont assez faciles à exécuter, cependant il est nécessaire de marquer les accents pour faire apparaître le caractère festif et entraînant de cette pratique. Cet exercice sera répété plusieurs fois avec des baguettes en bois avant de prendre les instruments.

- ou « *kumbaya* » pour une classe de 5^{ème}.

TIMBRES

3. MATERIEL DISPONIBLE

Le professeur d'éducation musicale gagne à disposer de matériel pour répondre au mieux à toutes les situations pédagogiques. Cependant le matériel disponible n'est souvent pas à la hauteur des exigences. Toutefois dans le collège de GIGNAC, les professeurs de musique ont à leur disposition un grand nombre d'instruments (malgré l'absence d'un piano !). En plus de deux claviers numériques, la salle (de surface importante) possède plusieurs percussions : deux djembés, trois bongos, un guiro, trois couronnes de cymbalettes, des petits tambourins, deux triangles, une paire de maracas, différentes claves, des baguettes en bois, des œufs à secouer, un xylophone alto, des woodblocks, un darbukka et une batterie complète (grosse caisse, toms, caisse claire, hit-hat et une cymbale ride).

Comme on peut le remarquer, il est possible que tous les élèves disposent d'une percussion (pour une classe de 26 à 28 élèves). Le problème se pose quand il faut éduquer chaque élève avec une percussion différente. Encore une fois, le manque de temps empêche un enseignement individuel et une approche technique de chaque percussion. Cependant il est possible d'étudier certains instruments dans les détails pour leur montrer les différentes sonorités. Pour cette étude, nous prendrons le cas de quatre percussions disponibles dans la classe de musique au collège de GIGNAC (choisis pour leur différents timbres) : le guiro, les maracas, le djembé et les claves.

- **Le Djembé** : c'est un tambour de bois en forme de calice recouvert d'une peau de chèvre tendue par un tressage de cordes. Les graves jouent toujours un rôle important et les grands maîtres du djembé savent même le faire parler...
- **Les maracas** : ou « shakers » sont indispensables à la plupart des formations de percussionnistes. Aujourd'hui fabriqués en matériaux synthétiques, ils produisent un son plein et très sec.
- **Les claves** : ces barres de bois rondes sont les instruments les plus caractéristiques des musiques latino-américaines. En jouer est relativement facile.
- **Le guiro** : instrument incontournable des salsas. Sa surface est striée de cannelures régulières et ses sonorités puissantes sont dues au passage d'une fine baguette de bois sur les cannelures.

Le choix de ces quatre instruments n'est pas innocent car avec eux les ensembles instrumentaux prennent toutes leur densité. C'est ce que l'on nommera « jouer sur le timbre ».

La pratique suivante, pour une classe de 3^{ème}, donne un aperçu plus précis des différents timbres des percussions. Cependant plus le nombre d'instruments augmente, plus il est difficile de gérer et d'organiser une classe. C'est un long travail d'apprentissage et de patience qui entraîne souvent la lassitude de certains élèves. Pourtant après quelques semaines de répétitions et un résultat plutôt satisfaisant, ceux sont les élèves qui demande à recommencer l'exercice.

Dans cette pratique (« *baion* »), le surdo peut être remplacé par la grosse caisse de la batterie, l'ago-go par des claves, la caixeta par des woodblocks, la pandeiro par le guiro, le reco-reco par un bongo et enfin la chocalho et la cabasa par la cymbale ride de la batterie.

205. KUMBAYA

harm. ^X ^X Donald Hughes.

doigt
mains
genoux

Enfants 1-2

1. Kum-ba-ya, my lor-dy, Kum-ba - ya, Kum-ba-

(Enfants 3)
ou
Voix d'hommes Oh -----

Percussion (peau)

La Sol Do Fa Sol

-ya, my lor-dy, Kum-ba - ya, Kum-ba-ya, my lor-dy, Kum-ba -

TIMBRES

5. MATERIEL DISPONIBLE

Le professeur d'éducation musicale gagne à disposer de matériel pour répondre au mieux à toutes les situations pédagogiques. Cependant le matériel disponible n'est souvent pas à la hauteur des exigences. Toutefois dans le collège de GIGNAC, les professeurs de musique ont à leur disposition un grand nombre d'instruments (malgré l'absence d'un piano !). En plus de deux claviers numériques, la salle (de surface importante) possède plusieurs percussions : deux djembés, trois bongos, un guiro, trois couronnes de cymbalettes, des petits tambourins, deux triangles, une paire de maracas, différentes claves, des baguettes en bois, des œufs à secouer, un xylophone alto, des woodblocks, un darbukka et une batterie complète (grosse caisse, toms, caisse claire, hit-hat et une cymbale ride).

Comme on peut le remarquer, il est possible que tous les élèves disposent d'une percussion (pour une classe de 26 à 28 élèves). Le problème se pose quand il

faut éduquer chaque élève avec une percussion différente. Encore une fois, le manque de temps empêche un enseignement individuel et une approche technique de chaque percussion. Cependant il est possible d'étudier certains instruments dans les détails pour leur montrer les différentes sonorités. Pour cette étude, nous prendrons le cas de quatre percussions disponibles dans la classe de musique au collège de GIGNAC (choisis pour leur différents timbres) : le guiro, les maracas, le djembé et les claves.

- **Le Djembé** : c'est un tambour de bois en forme de calice recouvert d'une peau de chèvre tendue par un tressage de cordes. Les graves jouent toujours un rôle important et les grands maîtres du djembé savent même le faire parler...
- **Les maracas** : ou « shakers » sont indispensables à la plupart des formations de percussionnistes. Aujourd'hui fabriqués en matériaux synthétiques, ils produisent un son plein et très sec.
- **Les claves** : ces barres de bois rondes sont les instruments les plus caractéristiques des musiques latino-américaines. En jouer est relativement facile.
- **Le guiro** : instrument incontournable des salsas. Sa surface est striée de cannelures régulières et ses sonorités puissantes sont dues au passage d'une fine baguette de bois sur les cannelures.

Le choix de ces quatre instruments n'est pas innocent car avec eux les ensembles instrumentaux prennent toutes leur densité. C'est ce que l'on nommera « jouer sur le timbre ».

6. JOUER SUR LE TIMBRE

Avant de s'aventurer avec les différentes percussions, il est nécessaire de frapper les lignes suivantes avec des baguettes en bois. Toute la classe doit jouer chaque ligne et après un bon apprentissage, nous pouvons diviser les élèves en plusieurs groupes et enfin d'interroger un petit groupe d'élève. Cependant la pratique instrumentale demande du temps et de la patience... rien ne peut s'acquérir sans effort !

Après une rigoureuse progression et en ne laissant pas à chaque étape quelques élèves au fossé, on peut aborder des exercices poly rythmiques :

Dans l'exemple suivant, les congas peuvent être remplacés par un djembé.

127

Rumba 3 (popular) i. (abstrai)

CLAVE (3-2)

MARACAS

GUIRO

TUMBA (Tumbao)

2 persons

* CONGA

* CONGA

1 person

TUMBA

Cette pratique correspond à une classe de 3^{ème}. On peut apprécier les différents timbres et la couleur de l'ensemble. Le professeur peut également accompagner les élèves à la guitare ou au piano ce qui amène un échange complice et ludique. La pratique suivante, pour une classe de 3^{ème}, donne un aperçu plus précis des différents timbres des percussions. Cependant plus le nombre d'instruments augmente, plus il est difficile de gérer et d'organiser une classe. C'est un long travail d'apprentissage et de patience qui entraîne souvent la lassitude de

certains élèves. Pourtant après quelques semaines de répétitions et un résultat plutôt satisfaisant, ceux sont les élèves qui demande à recommencer l'exercice. Dans cette pratique (« *baion* »), le surdo peut être remplacé par la grosse caisse de la batterie, l'ago-go par des claves, la caixeta par des woodblocks, la pandeiro par le guiro, le reco-reco par un bongo et enfin la chocalho et la cabasa par la cymbale ride de la batterie.

CONCLUSION

La pratique instrumentale des percussions au collège permet donc à l'élève d'acquérir une stabilisation psychologique et physiologique. Il prend conscience de son corps dans des exercices de coordination, d'agilité, et parfois de déplacement d'un instrument à l'autre. De plus, il se socialise au cours d'exercices où chacun est tour à tour soliste, accompagnateur ou simplement acteur d'une polyrythmie. Enfin après une progression rigoureuse dans l'apprentissage rythmique, il affirme sa personnalité et structure un savoir en liaison avec une connaissance de la culture musicale d'autres ethnies.

De plus cette pratique gagne à être associée, dans la phase d'apprentissage, à l'expression vocale et reste ouverte à l'invention, qu'elle soit de nature mélodique, harmonique ou rythmique, et notamment par les jeux qui font dialoguer solistes et groupes.

La pratique des percussions nécessite également une écoute de soi et des autres, une conscience, une connaissance de soi-même, et un respect de l'autre et de la différence. Elle présente donc un véritable rôle social, qui prend notamment tout son sens dans le cadre de l'auto – évaluation. Enfin la découverte des divers styles constitue un réel enrichissement culturel et apporte à l'élève les moyens d'une autonomie musicale.

BIBLIOGRAPHIE

TÖM KLÖWER, Percussions et rythmes du monde, éditions Binkey Kok Diever, 1996.

JEAN-MICHEL BARDEZ, Pulsations et Rythmes à jouer, 1^{er} vol. et 2^{ième} vol., éditions MusicCom, 1996.

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE, Cycle centrale des collèges-Enseignements artistiques, Direction des lycées et collège, 1997.

JEAN-PIERRE BLAISE, YVES AUDARD, DOMINIQUE ANDRE, Objectif sixième, Collection Musicollège, éditions Van de Velde, 1996.

J.DEWEY, Expérience et éducation, éditions Bourrelier.

M-F LACAZE, le geste créateur en éducation musicale, collection Psychologie et Pédagogie de la musique, édition EAP, 1984.

F.PLATZER, Musique au collège 6^e/5^e/4^e/3^e, édition Belin, 1995.