

PRATIQU' OPERA

EDUCATION MUSICALE

ET

ART LYRIQUE

Un outil de travail centré sur la relation

Réception et Production

Des pratiques diversifiées et classées en fonction des principales composantes musicales.

**Conseillers Pédagogiques en Education Musicale de la Haute-Garonne
Anne-Marie PRADALIE - Christophe GIRAUD - Jean COSTE**

**Description rapide
du partenariat**

Ce document a pour but d'aider les enseignants des classes qui vont participer à une action pédagogique en partenariat avec le Théâtre du Capitole.

Cette action partenariale se construit autour du projet de l'enseignant en fonction des objectifs pédagogiques qu'il poursuit.

La plupart du temps, l'enseignant et sa classe assistent à la répétition générale de l'œuvre qui a été choisie. Cette rencontre avec une œuvre du répertoire lyrique est accompagnée de visites de divers lieux de la structure culturelle où se construit la production du spectacle qu'ils vont découvrir.

Deux axes forts peuvent donc être exploiter :

- L'axe musical,
- L'axe culturel.

Pistes pédagogiques que l'on peut suivre quelque soit l'œuvre étudiée.

**Un genre induisant des
contenus particuliers**

Le Théâtre du Capitole propose un répertoire classique spécifique dans un genre musical particulier : l'art lyrique.

C'est donc de la musique chantée et accompagnée par un orchestre sur un livret racontant une « histoire », qui est mise en scène et jouée par des personnages chanteurs (ou acteurs à certains moments pour l'opérette ou l'opéra bouffe), accompagnée parfois de ballets, dans des décors conçus spécialement, le tout baigné dans des jeux de lumières particuliers.

Un des objectifs de ce partenariat est de faire connaître aux élèves ce genre musical.

Quelque soit l'œuvre que la classe va suivre, des activités de recherches documentaires et des activités d'écoutes musicales sont nécessaires.

Recherches concernant :

- Le compositeur
- L'œuvre, les généralités, les différents lieux, l'époque...
- L'œuvre, l'histoire, le déroulement dramatique, le découpage en tableaux ou actes, eux mêmes découpés en scènes.
- L'œuvre, les personnages, leurs rôles

Écoutes musicales :

- Les personnages, leurs rôles, leurs tessitures (soprano, mezzo, alto, ténor, baryton, basse),
- Les différents timbres de voix des chanteuses et des chanteurs ; les voix travaillées, leurs caractéristiques,
- Qu'est ce que le métier de chanteur ?
- La voix humaine, les voix des élèves, quelle tessiture ? Toujours la même pour tous les élèves ?
- Les différences d'ambitus, de timbre, de puissance

Activités musicales :

- Faire chanter aux élèves des chants adaptés à leur propre tessiture,
- Travailler des chants en faisant varier les dispositifs.
Qu'est-ce qu'un chœur, un soliste, un duo, un trio ... quelles compétences doivent être mises en œuvre lorsque l'on chante ensemble (chœur), seul, à deux, à trois ?
- Travailler des chants en les interprétant de différentes manières (jouer sur le tempo, les nuances d'intensité, l'articulation ...)
- Si la tessiture s'y prête, apprendre une partie d'un air ou d'un chœur de l'opéra étudié
- Mais aussi, travailler sur des jeux vocaux faisant intervenir la voix parlée, sur les effets sonores que l'on peut produire avec sa voix.

De la musique vocale et instrumentale

Un des éléments incontournables de cette musique est la présence de l'orchestre. Très souvent, l'œuvre commence par une ouverture où il est possible de repérer des thèmes présents dans la suite de l'ouvrage. On peut dégager des idées musicales à partir desquelles des activités musicales peuvent être proposés aux élèves comme c'est le cas dans la deuxième partie du document.

Un travail spécifique peut être mené pour connaître les différents instruments de l'orchestre, repérer à l'oreille les différents timbres de ces instruments par exemple.

Tout au long de l'œuvre avoir présent à l'esprit les rôles que joue l'orchestre en accompagnement des voix, en ponctuations dramatiques, en contre-chants, en ponts musicaux ...

Des éléments constitutifs de ce genre musical

Une constante que l'on peut faire repérer aux élèves est la succession d'airs et de récitatifs qui jalonnent les différentes œuvres. Une fois que les caractéristiques de chaque extrait sont répertoriées :

➤ **Air :** un chanteur soliste chante une mélodie parfois très virtuose qui met en valeur sa technique vocale, mélodie qui exprime un état émotionnel du personnage en prenant appui sur un texte repris plusieurs fois, accompagné par l'orchestre qui est très souvent souligne les sentiments exprimés ;

➤ **Récitatif :** un personnage chante un texte musical plus proche de la voix déclamée que de la mélodie, sur des paroles qui donnent des informations sur le déroulement de l'action , l'orchestre étant réduit à un ou quelques instruments qui ponctuent les paroles du chanteur ;

il est possible de faire comprendre aux élèves la fonction du récitatif dans l'opéra (faire avancer l'action) et celle de l'air (donner l'état émotionnel des personnages).

Ce travail peut se mener par audition comparative de deux extraits dans l'œuvre étudiée (un air et un récitatif interprété par le même personnage) en donnant des consignes d'écoute centrées sur l'aspect mélodique ou non de la musique écoutée, sur les affects du chanteur perçus par les élèves, le rôle que remplissent les instruments par rapport à la voix.

L'audition finie, l'enseignant peut donner aux élèves en validation des hypothèses formulées l'extrait du livret en français bien sûr. Les élèves pourront ainsi confirmer que le récitatif permet au personnage de faire rebondir l'action dramatique tandis que l'air est un état émotionnel dont le personnage/chanteur fait part au spectateur.

L'écoute en classe et au concert au centre de ces activités

Lors de ces activités, les élèves vont être mis en présence de deux situations d'écoute différentes :

- Écoute de musiques enregistrées,
- Écoute de musique en directe en concert.

La majeure partie des activités proposées dans le document prend appui sur une écoute d'un extrait de l'œuvre étudiée.

Que propose-t-on d'écouter ?

- Des extraits de l'œuvre d'une durée de deux minutes au début, un peu plus longue au fur et à mesure que les capacités d'écoute des enfants augmentent
- Des extraits de l'œuvre contenant une idée musicale clairement perceptible (entrées décalées, nuances d'intensité, changement de tonalité d'une mélodie).

Qu'est-ce qu'écouter ?

L'écoute d'un fragment musical est d'abord globale. Ce que saisit l'oreille est un tout sonore ayant une cohérence propre qui procure un sentiment de plaisir ou non. Mais cette première écoute ne permet pas de distinguer comment s'agencent les différents éléments sonores qui constituent la musique que l'on entend.

Pour prendre conscience de cette construction, pour pouvoir en apprécier les effets et attendre leur réapparition lors d'écoutes ultérieures, il faut « combattre l'effet de prégnance et de centration » lié à une première écoute globale, « en favorisant le processus de décentration » (J. Ribière-Raverlat dans « Développer les capacités d'écoute à l'école »).

Ce processus de décentration rend possible la concentration de l'attention de l'auditeur sur un élément musical particulier (l'accompagnement instrumental par exemple). Une consigne d'écoute est donnée pour permettre cette décentration.

Comment écouter un extrait ?

- Une première écoute sans consigne précise pour une écoute globale.
- Plusieurs écoutes successives avec une consigne pour focaliser l'attention sur un événement musical particulier.
- Une dernière écoute pour le plaisir.

Vient le soir de la générale ..., les élèves vont assister à un spectacle vivant,. Il s'agit, quelques jours avant la répétition, d'inviter les élèves à se projeter dans ce moment musical pour se mettre en « appétit », « en attente de », favorisant ainsi la qualité de l'investissement de chacun lors de la répétition / concert.

Les élèves vont formuler des hypothèses sur le spectacle auquel ils vont participer (qu'imaginent-ils ? Comment les événements vont se dérouler ? Comment imaginent-ils les décors, la place des musiciens, les lumières ...)

Documentation

Documents sonores :

« La voix chantée » E. Berel / M. Asselineau, Ed. Fuzeau

« Les voix du monde » Radio France

Pour un travail sur les différents timbres d'instruments « The young person's guide to the orchestra » de B. Britten

Documents papier

Collection « Avant scène Opéra » où une très grande proportion d'ouvrages est analysée. Dans cette même collection « L'Opéra, mode d'emploi » d'Alain Perroux est très intéressant à consulter.

Les pratiques décrites dans ce document (situations, dispositifs de jeu, directions de recherche, consignes de production...) ont un double objectif :

- Permettre une écoute plus fine de la musique concernée pour devenir un auditeur/spectateur plus « actif ».

- Construire, par l'action sur la matière sonore, des compétences de musicien.

I. FORME / ORGANISATION

TEMPS et ESPACE SONORE

I. 1 FORME

I. 1.1 Rechercher dans des chants ou dans des musiques ceux ou celles qui auraient **une forme identique** à l'extrait musical écouté (*A.B.A, couplets/refrain, ou tout autre forme nettement repérable*)

Construire vocalement et/ou instrumentalement, une production qui aurait cette même forme.

I. 1.2 A partir de ce procédé d'écriture musicale que l'on pourrait appeler « **trames et émergences** », construire une production vocale et/ou instrumentale. La trame sonore pourrait tout aussi bien être un chant connu sur lequel des solistes interviennent en ponctuation comme un fond sonore instrumental sur lequel se grefferont des émergences sonores basées sur l'idée de contraste.

I. 1.3 Travailler les différents plans sonores. A partir des différents paysages sonores, différencier les plans sonores.

I. 1.4 Lire un texte en **lecture décalée**. Chanter un **canon**, chanter des chansons très connues en les superposant et **décalant les départs**.

I. 2 ORGANISATION QUESTIONS/REPONSES

I. 2.1 A partir d'un chant qui s'y prête, **interpréter** certaines parties par un **petit groupe** auquel **répond le groupe entier**.

I. 2.2 Construire une production vocale et instrumentale où on entendra à un moment donné **une alternance entre deux groupes de chanteurs** (exemple : voix chantée/voix parlée ou registre grave/registre aiguë des voix des chanteurs etc ...)

I. 2.3 Construire **une production vocale parlée ou chantée**, à partir d'un texte choisi (poème, article de journal, extrait de lecture, recette de cuisine...) bâtie sur le principe de jeu « **question /réponse** », la question est proposée par un seul enfant, la réponse est interprétée par un groupe.

Le contenu des questions et des réponses peut être :

- improvisé ou prévu à l'avance.
- uniquement rythmique (en voix parlée)
- mélodique et rythmique.

I. 2.4 Construire un dialogue vocal et/ou instrumental s'articulant autour d'un motif sonore proposé par un (e) soliste, et des réactions provoquées par celui-ci de la part du chœur. Ces réponses musicales pourront exprimer la surprise, la colère, la joie...

Les élèves pourront utiliser des onomatopées s'il s'agit d'un travail vocal, et d'objets sonores fabriqués ou récupérés pour un travail instrumental. La durée des phrases proposées variera selon la rapidité du dialogue désiré.

I. 2.5 Sur un texte lu à haute voix, sélectionner des passages très brefs qui seront repris un nombre de fois convenu à l'avance par 2 lecteurs dans **un jeu de « ping-pong » sonore**. La lecture du texte s'effectuera normalement par un petit groupe, l'effet de questions/réponses très rapides étant réalisé au cours de cette lecture.

I. 2.6 Organiser un jeu de dialogue :

Se mettre par deux. Chacun invente 3 questions et 3 réponses. Les questions et les réponses ne doivent pas comporter plus de 8 sons (entre 3 et 8 par exemple). Numérotter les questions et les réponses :

**Joueur 1
Questionnant**

Question 1
Question 2
Question 3

**Joueur 2
Répondant**

Réponse 1
Réponse 2
Réponse 3

Renouveler plusieurs fois les questions et les réponses associées afin que les deux joueurs se rendent capables de mémoriser la question et la réponse associée. Inverser ensuite les rôles.

Le même type de dialogue peut s'instaurer entre des groupes de 5 à 6 joueurs, avec les mêmes consignes.

I. 3 DISPOSITIFS

I. 3.1 Inventer une phrase musicale qui sera chantée par un ou plusieurs enfants et qui sera reprise par l'ensemble des élèves.

I. 3.2 Travailler un chant qui s'y prête en faisant chanter **certaines parties de ce chant** par un groupe d'élèves, d'autres parties par un autre groupe (couplets et refrain par exemple, mais aussi en découpant plus finement le chant). Demander à des enfants de chanter seuls (en solistes) des passages du chant. Choisir des chants de tempo lent, mais aussi rapide en veillant à ce qu'il n'y ait pas de ralentissements lors du passage d'interprète(s) à interprète(s).

I. 4 SPATIALISATION

I. 4.1 Travailler à partir de la spatialisation des sons. Ecouter des exemples des sons qui se déplacent. Demander à un élève de se déplacer dans la classe et de produire du son, les autres élèves écoutant et devinant sans regarder où se trouve leur camarade. Ecouter une voiture qui passe dans la rue, une sirène de pompiers. Reproduire l'effet sonore entendu.

I. 4.2 Construire une production qui joue avec l'espace sonore. Par exemple, un chant déjà appris dont certaines parties préalablement choisies, seront chantées depuis un espace hors de la classe (couloir, cour de récréation, classe voisine...)

Figuralisme. Procédé musical qui consiste à donner une image de la réalité en cours. Par exemple, les événements sonores se rarifient progressivement, à l'image du souffle de vie quittant un personnage.

I.5 REPETITION

I. 5.1 À partir d'une phrase musicale prise dans une chanson connue, d'un motif instrumental inventé par les élèves, **travailler l'idée de répétition, puis de variation.** Comment peut faire varier cette phrase, ce motif sans en changer son déroulement dans le temps.

I. 5.2 Construire une production sonore utilisant **l'idée de répétition** : reprise d'un thème, reprise d'un motif sonore, reprise d'une dynamique d'intensité, reprise d'un rythme etc.

(En voix parlée répétition à l'identique par un enfant de l'intonation d'une phrase courte d'un camarade, l'élément de variation étant alors le timbre de voix des deux élèves).

I. 5.3 Proposer des jeux vocaux et instrumentaux autour de **l'idée d'alternance très rapide basée sur la répétition et mais aussi sur la variation de la réponse donnée** (demander à deux enfants d'alterner rapidement deux onomatopées. Même chose avec un groupe plus important. Sur un appel bref, un élève désigné par un meneur répond le plus vite possible, puis nouvel appel et réponse autre d'un autre élève et ainsi de suite, le but du jeu étant d'enchaîner le plus rapidement possible toutes les interventions.

I.6 VARIATION DE DENSITE

I. 6.1 Proposer des jeux vocaux et instrumentaux autour de **l'idée d'alternance très rapide basée sur la répétition et mais aussi sur la variation de la réponse donnée** (demander à deux enfants d'alterner rapidement deux onomatopées. Même chose avec un groupe plus important. Sur un appel bref, un élève désigné par un meneur répond le plus vite possible, puis nouvel appel et réponse autre d'un autre élève et ainsi de suite, le but du jeu étant d'enchaîner le plus rapidement possible toutes les interventions.

I. 7 RELATIONS VOIX/INSTRUMENTS

I.7.1 Construire une production vocale et instrumentale qui fera entendre ces deux formes de relations.

- la **mélodie chantée** est **jouée** en même temps par un ou plusieurs instruments.

- la **mélodie chantée** est **accompagnée** par des interventions instrumentales qui ne reprennent pas la mélodie.

II. ORDRE HARMONIQUE

II. 1 POLYPHONIE

II. 1.1 Apprendre et interpréter un canon.

II. 1.2 Apprendre un chant à deux voix.

II. 1.3 Chanter un même chant très simple en **polyphonie à la tierce** (par exemple « Au clair de la lune » une partie des élèves démarrant sur do l'autre sur mi).

II. 2 IMPROVISATION

II. 2.1 Construire **un dialogue chanté** (ou parlé, ou parlé/chanté), faisant entendre ces différents moments :

- Intervention de durées différentes qui alternent (ordre du successif)
- Interventions superposées (ordre du simultané).

II. 2.2 Essayer ainsi de **réaliser une palette d'accords diversifiés** que l'on enregistre chaque fois. Réécouter à la suite tous ces accords enregistrés et juger du résultat ...

II. 2.3 **Réaliser des masses sonores vocales.**

Exemple : chacun choisit une hauteur dans sa tête et, au signe d'un meneur, chante cette hauteur sur un son voyelle de son choix (a, ou, ai, o, é ...). Il tient cette hauteur sur toute la durée d'une expiration.

Dans ce cas, les hauteurs qui se superposent sont dues au hasard du choix individuel. Il est également possible de prévoir les hauteurs à l'avance :

Exemple : constituer quatre groupes dans la classe. Le maître donne des contrats à chaque groupe.

Groupe 1 → ré groupe 2 → fa groupe 3 → la groupe 4 → do

Chaque groupe disposant d'un instrument mélodique, il peut jouer cette hauteur, la mémoriser, et au signal du meneur, la chanter comme dans l'exemple précédent.

III. INTERPRETATION AFFECTS HUMEURS

III. 1 A PARTIR DE CHANTS CONNUS

III. 1.1 Interpréter différents chants en utilisant des « **humeurs** » différentes. Chaque groupe d'élèves doit choisir des « humeurs » choisies par lui, puis les faire deviner aux autres groupes au travers de son interprétation. Dans l'argumentation de la réponse des auditeurs apparaîtront les raisons musicales qui ont orienté leur choix.

III. 1.2 Travail spécifique en chant sur **le détaché** (staccato) que l'on entend très clairement dans les rires du passage (prise de conscience du travail du diaphragme). En parallèle, mener un travail sur **le lié** (legato).

III. 1.3 Interpréter un chant connu en prévoyant des consignes qui vont conduire à une **modification du timbre de la voix**.

Exemple :

Au clair de la lune	mon ami Pierrot	prête-moi ta plume	pour écrire un mot
Style « neutre »	« Style « oriental »	Style « africain »	Style « américain du sud »

en tentant de varier les « styles ».

Les transformations vocales que les enfants vont réaliser sont liées aux représentations qu'ils se font de ces régions du monde et vont modifier leur voix en conséquence.

Ceci étant, il serait indispensable de leur faire entendre quelques pièces vocales de musique extra-européenne pour confronter les stéréotypes sonores qu'ils ont produits avec la réalité très diversifiée de chants orientaux, africains, américains, sud-américains, etc...(cf. Référence discographique à la fin de ce document)

III. 2 A PARTIR DE JEUX VOCAUX

III. 2.1 Travailler vocalement en voix parlée et chantée, des « **humeurs** » comme la joie, la tristesse, l'étonnement ... en utilisant le jeu du « grommelo » (inventer une langue imaginaire et communiquer avec les autres au moyen de cette langue. L'intonation et l'expressivité deviennent incontournables si l'on veut se faire comprendre).

III. 2.2 Jouer sur **l'opposition de « sentiments »** dans la lecture d'articles de journaux, par l'intermédiaire de consignes de lecture contradictoires. Des enfants placés en auditeurs/spectateurs pourront alors relevés les contrastes sonores provoqués par ces lectures simultanées, et en déterminer les caractéristiques musicales, pour les reproduire instrumentalement ensuite.

III. 2.3 Travail spécifique en chant sur **le détaché** (staccato) que l'on entend très clairement dans les rires du passage (prise de conscience du travail du diaphragme). En parallèle, mener un travail sur **le lié** (legato).

III. 2.4 Proposer des jeux sonores vocaux et/ou instrumentaux à partir des variations d'intensité. Jouer avec les contrastes ou au contraire dans **une idée de progressivité**.

III. 3 A PARTIR D'IMPROVISATION

III. 3.1 Sur des phrases improvisées ou prévues à l'avance, les élèves créent des mélodies en faisant varier les hauteurs à leur gré. Dans un deuxième temps, ils pourront **associer à ces mélodies des « affects »** qui nécessiteront l'emploi de paramètres musicaux bien définis, le rôle des instruments consistera donc en un renforcement du sens ou du contenu affectif de la partie chantée.

III. 3.2 Construire une production vocale à 2, 3 ou 4 interprètes. Chaque interprète choisit **«un style affectif»** différent. Par exemple: la colère, la timidité, le dégoût, la joie, la peur, le dédain, l'impatience, ...). Il choisit aussi un extrait de chant connu de lui et l'interprète avec le style affectif qu'il a sélectionné. Une conversation improvisée (ou plus construite à priori) s'instaure alors entre les personnages.

Cette organisation est du type **«Quodlibet»**. Le quodlibet est un chant construit à partir de la superposition de 2, 3, plusieurs chants différents, pouvant être interprétés chacun de façon autonome. Leur superposition crée des effets harmoniques plus ou moins conventionnels.

III. 4 A PARTIR D'UNE ECOUTE

III. 4.1 Demander aux élèves de **formuler les sentiments** qu'exprime ce personnage dans ce passage (sa fatigue, son âge, son désabusement). Chercher **comment la musique rend cette « humeur »** du personnage (le tempo, les accents, l'intonation et l'expressivité du chanteur, la dégringolade dans les hauteurs).

III. 4.2 Se questionner sur **ce qui crée la tension** dans un extrait écouté. Proposer des activités sonores autour d'idées comme le crescendo et l'accélération et du decrescendo et de la décélération en les combinant.

IV. ORDRE MELODIQUE

IV. 1 TRAVAIL VOCAL

IV.1.1 ECHAUFFEMENT

IV. 1.1.1 Demander aux élèves d'inventer sur un mot choisi ensemble (par exemple un prénom) un très court motif jouant sur **une organisation mélodique et rythmique**. Jouer avec en le transposant à des hauteurs différentes. Proposer des jeux autour de son prénom (chanter son prénom en inventant le plus possible de variations, même chose en voix parlée).

IV. 1.2 TRAVAIL SUR L'ETENDUE VOCALE

IV. 1.2.1 Jouer sur différentes hauteurs de sa voix.

Exécuter **des sirènes** en faisant varier la vitesse, en définissant la hauteur de départ ou bien la hauteur d'arrivée.

IV. 1.2.2 Construire des **arpèges sonores** du grave à l'aigu et de l'aigu au grave

IV. 1.3 TRAVAIL SUR LA JUSTESSE VOCALE : UNISSON

IV. 1.3.1 Travailler vocalement sur une hauteur tenue à l'unisson dans différents registres (aigu, médium, grave). Insister particulièrement sur la respiration abdominale

(Comment produire un son tenu de qualité en mobilisant une respiration efficace qui soutienne le son produit ?)

Travailler la respiration individuelle pour chanter collectivement une hauteur tenue. Demander à la classe de chanter une hauteur et de la chanter pendant trois minutes sans interruption et sans variation d'intensité si possible. Encourager les élèves à trouver des stratégies communes pour y parvenir (par exemple, indiquer par un signal visuel que l'on va inspirer et donc arrêter de chanter).

IV. 1.4 TRAVAIL SUR LA JUSTESSE VOCALE : CHANGEMENT DE TONALITE

IV. 1.4.1 A partir de chants connus, les **interpréter simultanément à des hauteurs différentes**, la difficulté résidant dans ce cas à maintenir les mêmes intervalles quelle que soit la hauteur de départ.

En prenant pour commencer deux chants du répertoire de la classe, les enfants doivent les interpréter à partir d'une hauteur tirée au sort (même nombre d'interprètes pour chaque chant de départ). Les hauteurs de départ sont donc différentes.

Les enfants, tout en se déplaçant, se regroupent par chant. Ils se retrouvent ainsi avec le même chant interprété dans des « tonalités » différentes (polytonalité). Ils tentent ensuite, progressivement, de chanter leur chant commun à l'unisson.

IV. 1.4.2 **A partir d'une phrase chantée composée par un élève, proposer une autre interprétation respectant ce procédé. Il s'agit ici d'un exercice de développement de l'oreille particulièrement difficile.**

IV. 1.5 *TRAVAIL SUR LA JUSTESSE VOCALE : POLYPHONIE*

IV. 1.5.1 Toujours sur un chant connu simple et court, demander à un groupe d'élèves de chanter **une phrase musicale et de tenir la dernière note** pendant que l'autre partie du groupe chante ce que vient de chanter le premier groupe. Ainsi de suite jusqu'à la fin du chant.

Construire une production instrumentale qui fera entendre cette idée. Travailler sur l'entretien d'un son (cf. note tenue) et sur les gestes instrumentaux qui produisent ces sons tenus.

IV. 1.6 *TRAVAIL DE CONSTRUCTION/DECONSTRUCTION D'UN CHANT*

IV. 1.6.1 Prendre un air tiré d'une chanson à succès. La déformer dans certaines de ses caractéristiques et recomposer ensuite une nouvelle chanson de la classe. Les **déformations / transformations** peuvent porter sur les 3 strates qui constituent un chant : l'aspect mélodique, l'aspect rythmique, l'aspect textuel. Bon divertissement !

IV. 1.6 *TRAVAIL D'ECOUTE ET DE REPERAGE*

IV. 1.6.1 Repérer les différentes voix. Déterminer si chaque partie chantée est différentes ou pas. Essayer de reproduire des passages des **mélodies identifiées**. Construire une production vocale (parlée ou chantée) à cinq thèmes superposés qui commence sur un tutti et finit de même.

IV. 2 TRAVAIL DE PRODUCTION

IV. 2.1 *CONSIGNE CENTREE SUR UN MOUVEMENT CHROMATIQUE*

IV. 2.1.1 **Construire une production (vocale et/ou instrumentale) qui fera entendre un mouvement mélodique (ascendant ou descendant). Ce mouvement peut être chromatique (1/2 tons successifs).**

Même si les élèves ne redonnent pas une image précise de ce chromatisme, ils essayeront de conserver l'idée de « succession de petits intervalles ». Ils s'attacheront à conserver une vitesse rapide.

IV. 2.2 *CONSIGNE CENTREE SUR DES CHANGEMENTS DE TONALITE*

IV. 2.2.1 Construire une production vocale ou instrumentale qui fera entendre un très court **fragment mélodique** que l'on **transpose** successivement en allant vers l'aigu.

Construire une formule mélodique constituée de 3 hauteurs différentes. Faire entendre ces 3 hauteurs en les décalant vers le grave.

IV. 2.2.2 La construction, la **forme musicale** de cette partie est du type alternance **couplets / refrain.**

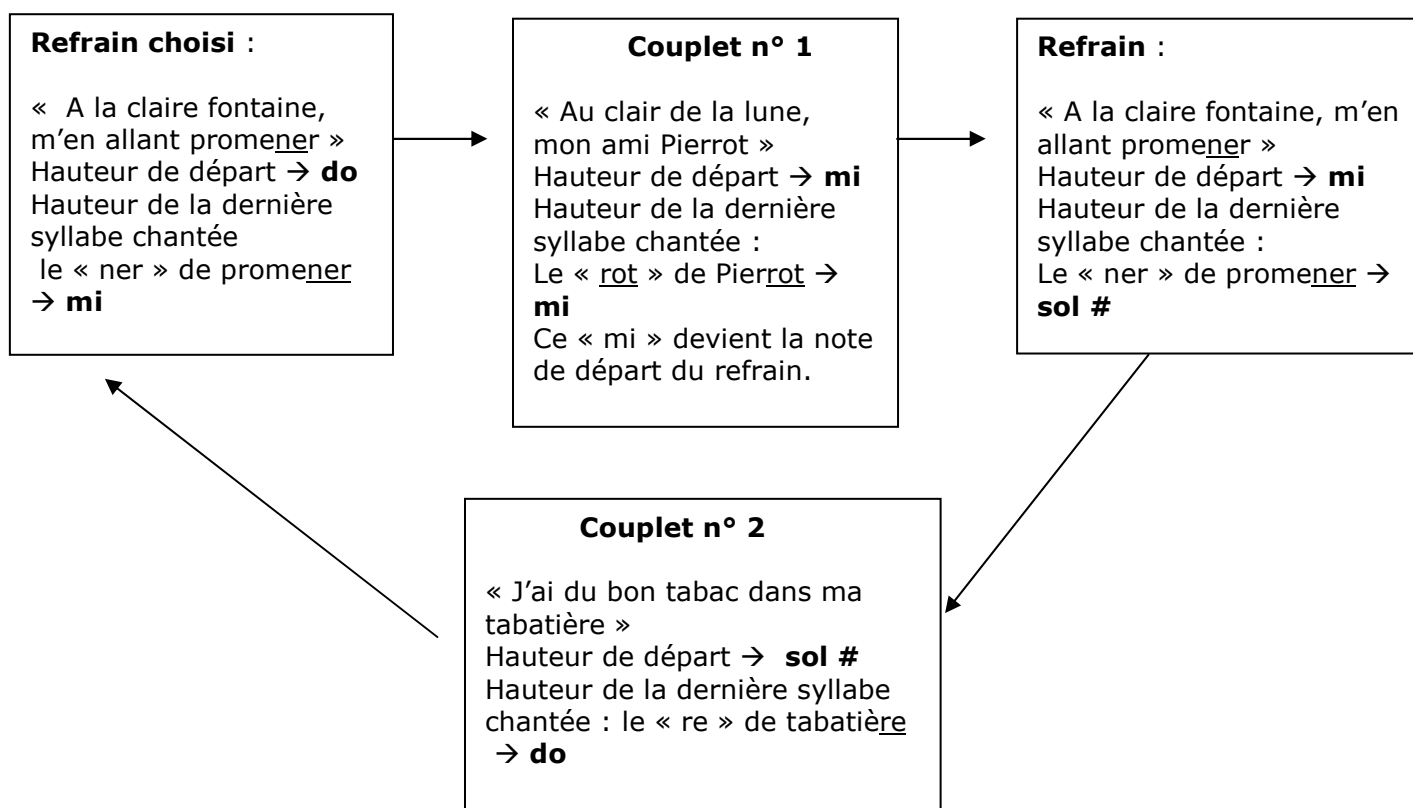
Le refrain est toujours le même, mais ici il est sans arrêt joué dans des tonalités différentes. Cette construction se retrouve dans de nombreux chants du répertoire scolaire.

Au delà du repérage de cette forme dans des chants connus, un travail de production pourrait être engagé.

Consigne : choisir un extrait d'un chant connu. Cet extrait servira de refrain (même si ce n'est pas le refrain du chant d'origine).

Les couplets seront constitués de petits bouts de chants différents que les enfants connaissent.

L'idée de base de ce travail est de faire chanter le refrain en commençant sur la dernière hauteur du couplet.



IV. 2.3 CONSIGNE CENTREE SUR DES MOUVEMENTS ANTAGONISTES

IV. 2.3.1 Deux **mouvements mélodiques inversés et superposés** (mouvements antagonistes) : un mouvement mélodique descendant et, en simultané, un mouvement mélodique ascendant. Construire une production vocale et/ou instrumentale qui fera entendre, superposés, des mouvements antagonistes. Cette opposition peut porter sur les hauteurs mais aussi sur intensité, vitesse d'une organisation sonore parlée ou chantée, ou timbre et densité d'une masse sonore.

IV. 2.4 CONSIGNE CENTREE SUR LA MATIERE SONORE

IV..2.4.1 Utilisation intermédiaire de la voix entre le parler et le chanter.

Construire une production vocale à partir d'un texte choisi, utilisant le parlé/chanté. Le langage parlé s'agrémenté d'inflexions de hauteurs, d'étirements et de précipitations dans la prononciation des mots et des phrases, leur donnant ainsi un caractère mélodique, sans que l'on puisse dire qu'il s'agit d'un chant avec une mélodie bien affirmée.

IV. 2.5 CONSIGNE CENTREE SUR L'INVENTION MELODIQUE

IV. 2.5.1 Le **principe de composition** suivant pourrait être utilisé par les enfants :

- Choisir un chant que les enfants ont appris
- Conserver le rythme de ce chant, y compris le texte qui lui est associé

En utilisant le même texte, inventer une autre mélodie sur ce rythme

IV. 2.6 CONSIGNE CENTREE SUR L'UTILISATION D'INTERVALLES IRREGULIERS

IV. 2.6.1 Réaliser vocalement et / ou instrumentalement un **mouvement qui va vers l'aigu par paliers successifs**. Chaque marche de cet escalier sonore n'aura pas la même taille : varier les intervalles de hauteur entre chacune des marches constituant cette « ascension ».

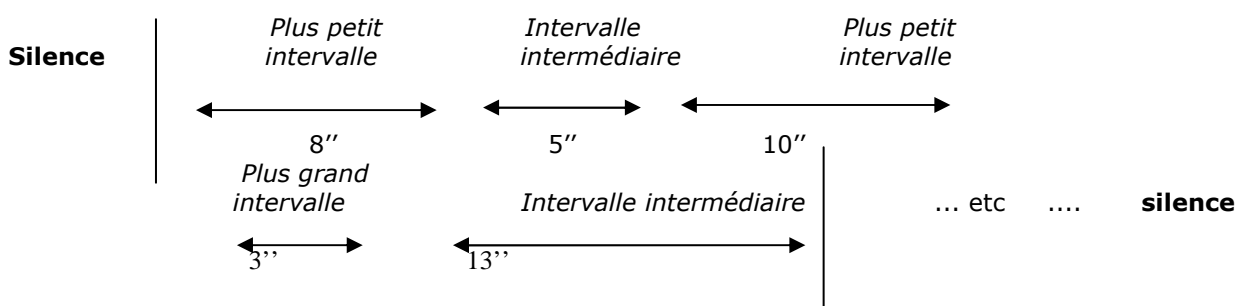
IV. 2.6.2 Construire vocalement des productions qui feront entendre des **alternances entre 2 hauteurs, chantées sur des voyelles**. Varier les intervalles entre les 2 hauteurs.

Exemple :

Rechercher vocalement

- le plus petit intervalle que l'on puisse chanter
- le plus grand intervalle que l'on puisse chanter
- un intervalle intermédiaire.

Organiser ces trois possibilités dans le temps.



IV. 2.7 CONSIGNE CENTREE SUR UN MODE D'ORGANISATION

IV. 2.7.1 Un **tuilage** est une sorte d'empilage de hauteurs qui entrent successivement à l'image de la disposition des tuiles d'un toit.

Réaliser avec des instruments ou avec des corps sonores (bouteilles plus ou moins remplies d'eau donnant ainsi des hauteurs différentes, métallophones constitués de barres de fer à béton torsadées, posées sur une boîte de polystyrène...) des tuilages, tant ascendants que descendants.

IV. 2.7.1 Construire vocalement et/ou instrumentalement des **enchaînements de courts fragments mélodiques**.

Exemple : (Groupes de 6 élèves)

Chaque enfant du groupe invente une très courte mélodie (entre 3 et 7 notes) qu'il répète pour être capable de l'interpréter chaque fois identique à elle même, avec un tempo très rapide (le plus rapide possible sans déformer la cellule mélodique)

Chaque groupe présente aux autres l'enchaînement de chacune des mélodies inventées, en prenant soin de ne pas laisser de silence entre chaque fragment interprété. Il est également possible de travailler d'abord à partir de l'improvisation avec l'ensemble de la classe.

IV. 2.8 CONSIGNE CENTREE SUR UN ACCOMPAGNEMENT PARTICULIER : LE BOURDON

IV. 2.8.1 Construire une production qui fera entendre une **improvisation vocale**, sur une base (une basse) constituée par l'alternance de deux hauteurs, prévues à l'avance et jouée régulièrement sur une pulsation.

- Faire varier la vitesse de la pulsation
- Jouer sur les oppositions entre la vitesse de la pulsation (les deux hauteurs qui alternent) et la vitesse de l'improvisation.

Exemple :

- Pulsation lente / Improvisation très rapide (ou l'inverse)
- Pulsation qui s'accélère progressivement / Improvisation qui ralentit progressivement (ou l'inverse).

V. MUSIQUE / TEXTE

V. 1 Choisir un **chant** que les enfants ont appris

- Conserver rythme et ligne mélodique de ce chant
- Créer de **nouvelles paroles** qui s'adapteront au rythme de ce chant

Les consignes d'écriture de ces textes pourront être orientées vers des thèmes de recherche diversifiés (l'amitié, les saisons, les animaux, l'exclusion, le racisme, la ville, la coopération, l'environnement, la caricature, ...)

V. 2 Interpréter un **extrait musical** (chansons diverses, mais aussi airs d'opéra, d'opérette et toute œuvre vocale qui s'y prête) écrit par un compositeur, l'analyser pour y trouver des **réponses aux questions** que l'on se pose lorsque l'on travaille sur la correspondance musique/texte.

V. 3 Ecouter des chansons, des extraits d'œuvres lyriques, mais aussi des œuvres contemporaines vocales pour chercher de réponses comme précédemment.

V. 4 Inventer des dialogues qui seront chantés sur des mélodies improvisées.

V. 5 Présenter un texte court, un poème, en l'interprétant avec **des affects** (colère, tristesse, ironie, joie, dans des situations imaginaires...)

V.6 Repérer dans un texte court les **groupes de souffle**, les **silences** rapides qui soient audibles, jouer avec leurs durées.

V. 7 Travailler la **diction, l'articulation**, de façon à rendre audibles tous les mots prononcés ; exagérer certaines accentuations, étirer quelques syllabes, consonnes, voyelles pour en « goûter tout le suc », jouer avec les mots.

V. 8 Lire un texte en tenant compte des **consignes** suivantes:

- 1- Voix murmurée. Vitesse de lecture ordinaire.
- 2- Voix chantée. Improviser une berceuse. Nuance: piano
- 3- Voix parlée. Sur une pulsation de votre choix, en scandant le texte comme pour une manifestation.
Nuance: forte.
- 4- Voix parlée. Souligner tous les mots monosyllabiques du texte. Le lire du début à la fin, mais ne sonoriser que ces mots monosyllabiques. Nuance: fortissimo
- 5- Lire le texte du début à la fin, mais ne sonoriser, en les allongeant, que les consonnes "sifflantes", "chuintantes", "soufflantes" que vous rencontrez au cours de la lecture. (s, ch, f, v, j, ...) Nuance: moyennement fort.
- 6- Choisir 4 ou 5 mots dans le texte. Ces mots seront chantés sur une hauteur fixe. Nuance: forte. Le reste du texte sera lu en voix chuchotée, le plus rapidement possible.

V. 9 Donner des consignes de lecture collective : murmurer, parler, déclamer (intensité) ; chanter, déclamer, faire un discours (hauteurs) ; étirer, précipiter (durées) ; lier, détacher (nuances) ; nasaliser, utiliser une voix de gorge (timbre). Enregistrer et écouter ces masses sonores variées.

V. 10 Jouer avec ces **masses sonores** en les faisant **évoluer** dans le temps, en les faisant se **transformer** dans le temps.

V. 11 Jouer sur des **contrastes d'intensité**, de **dispositifs** (soliste/chœur), de **spatialisation**...

V. 12 **Interpréter une œuvre écrite** pour des enfants (ou une partie seulement) par exemple

« Le roi de l'île » de Guy Reibel, analyser les idées musicales que cette œuvre traite pour nourrir sa propre réflexion et enrichir les productions mises en chantier.

V. 13 **Ecouter des œuvres de compositeurs** traitant de la même **problématique** pour nourrir et enrichir sa propre réflexion.

- **Mise en situation**

En sélectionnant des onomatopées contenues dans les bulles de bandes dessinées, construire une production sonore vocale qui organisera ce matériau.

Interpréter dans le sous-groupe la production ainsi créée.

Matérialiser votre production par collage des onomatopées, constituant ainsi une "partition".

Cette partition sera confiée, pour interprétation, à un autre groupe.

Éléments d'analyse

La confrontation, la comparaison entre la production vocale des auteurs et celle des interprètes permet de s'interroger :

- Sur la pertinence du code dans la situation de communication
 - quelle précision du codage des paramètres musicaux de la partition (notation des durées des sons produits, des hauteurs, de l'intensité, des vitesses, de la durée globale de la production, de la durée des silences...)
 - quelle intention des auteurs / compositeurs dans la marge de liberté laissée aux interprètes (zone de liberté, zone de contrainte).
- Sur les intentions des compositeurs dans la construction de la production
 - intentions anecdotiques, figuratives, symboliques, histoires racontées (intentions tournées vers le sens pouvant s'assimiler à du discours)
 - intentions liées à l'organisation des sons pour eux-mêmes par rapport à leurs caractéristiques propres (intentions d'ordre "esthétique" : effets de répétition, de contraste, recherche d'enchaînements jugés agréables par celui qui les produit...).

Relances et perspectives

La production pourrait être retravaillée dans un souci d'amélioration du résultat et rendre plus fidèle la réalisation au regard de l'intention.

Une partie de la production dont l'effet produit est satisfaisant peut faire l'objet d'une recherche d'effets analogues utilisant des matières sonores différentes.

Une version instrumentale de cette partition vocale peut être recherchée en reprenant les caractéristiques (toutes ou quelques-unes) des sons vocaux produits initialement.

Ecoute : « Stripsody » de Cathy BERBERIAN

VI. 4.3 Construire une production vocale et/ou instrumentale qui organisera des **suites sonores**, construites **à partir de pulsations** jouées à des vitesses simples, doubles, quadruple.

- en voix parlée à partir d'un texte support choisi par le groupe.
- en voix chantée à partir d'un chant connu que l'on transforme.
- à partir de corps sonores et d'instruments.

VI. 5 TRAVAIL SUR TEMPS FORT/TEMPS FAIBLE

VI. 5.1 En utilisant des percussions corporelles ou instrumentales, frapper une pulsation (= 120 environ). Travailler la régularité. Accentuer un temps sur 3. Chercher d'autres combinaisons pulsation/temps fort (un temps fort sur 2, sur 4 ; avec des CM accents sur 1 temps sur 2 enchaînés à un accent sur 3 par exemple). Un travail similaire peut être mené sur un texte lu.

VI. 5.2 Dissocier, dans l'accompagnement rythmique d'un chant, **la pulsation et les temps forts**.

VI. 6 TRAVAIL SUR TEMPS/CONTRETEMPS

VI. 6.1 Proposer une pulsation (environ 60 à la noire). Demander à une partie des élèves de jouer la **division de cette pulsation sur un autre timbre**. Superposer les deux groupes en demandant au premier de jouer la pulsation et à l'autre groupe de ne jouer que le contretemps. Demander ensuite au groupe jouant la pulsation d'intérioriser cette pulsation pour ne la jouer que dans sa tête : on n'entendra alors que le contretemps Veiller à la régularité de l'ensemble.

VI. 6.2 Travail sur le contre temps : donner une pulsation (T =80), la jouer de toutes les manières qui soit (percussions corporelles, déplacements, bruits de bouche) lorsque les enfants la possèdent bien, la dédoubler en la faisant jouer par 2 groupes différents en changeant de timbres

VI. 7 TRAVAIL SUR LE RYTHME ET LA PULSATION

VI. 7.1 Demander aux élèves de se déplacer sur cet extrait pour trouver la **pulsation**. Accentuer une pulsation sur deux de façon à retrouver le rythme de marche entendu.

La caractériser (lente, rapide ...) **Différencier rythme de pulsation** : un groupe d'élève frappe la pulsation, l'autre frappe le rythme. Superposer les deux. Demander aux élèves de se déplacer sur la pulsation et de frapper le rythme avec les mains.

L'ostinato ainsi réalisé peut être appris et interprété vocalement. Plusieurs ostinati peuvent être superposés, même s'ils sont de durées différentes ou s'ils comportent un nombre de notes plus grand.

Enregistrer ces superpositions de 2, 3, 4 ostinati. Juger des effets produits... , modifier, remplacer un ostinato par un autre afin d'obtenir des effets plus satisfaisants pour les élèves compositeurs / interprètes.

N.B. L'exemple donné prend appui sur la gamme de Do majeur. Il est bien sûr possible de jouer à partir d'autres gammes, y compris chromatiques (do do# ré ré# ... ou fa fa# sol sol# la la# ..., etc...).

VI. 10.3 Repérer un **ostinato rythmique** (formule rythmique répétée de manière identique continuellement)

Jouer l'ostinato entendu en percussions corporelles, en percussions instrumentales, avec des bruits de bouches ... Repérer l'élément rythmique constitutif. Jouer un enchaînement de cet élément en colorant avec des timbres différents. Accentuer les premiers temps. Proposer une écoute du Boréro de Ravel en comparant les deux ostinati sur le mode différences/ressemblances.

Construire des ostinati rythmiques avec les enfants. Chercher ceux qui peuvent se superposer. Jouer sur les ostinati trouvés des rythmes différents.

VI. 11 PRODUCTION RYTHMIQUE ET MELODIQUE

VI.11.1 Créer, à partir d'un rythme donné, une production parlée ou chantée. On pourra par la suite construire une mélodie instrumentale (avec un carillon par exemple) sur laquelle se greffera une production vocale qui devra reproduire à l'identique les **variations de hauteurs**.