

**LIRE LA MUSIQUE
PAR LA CONNAISSANCE
DES INTERVALLES**

VOLUME I

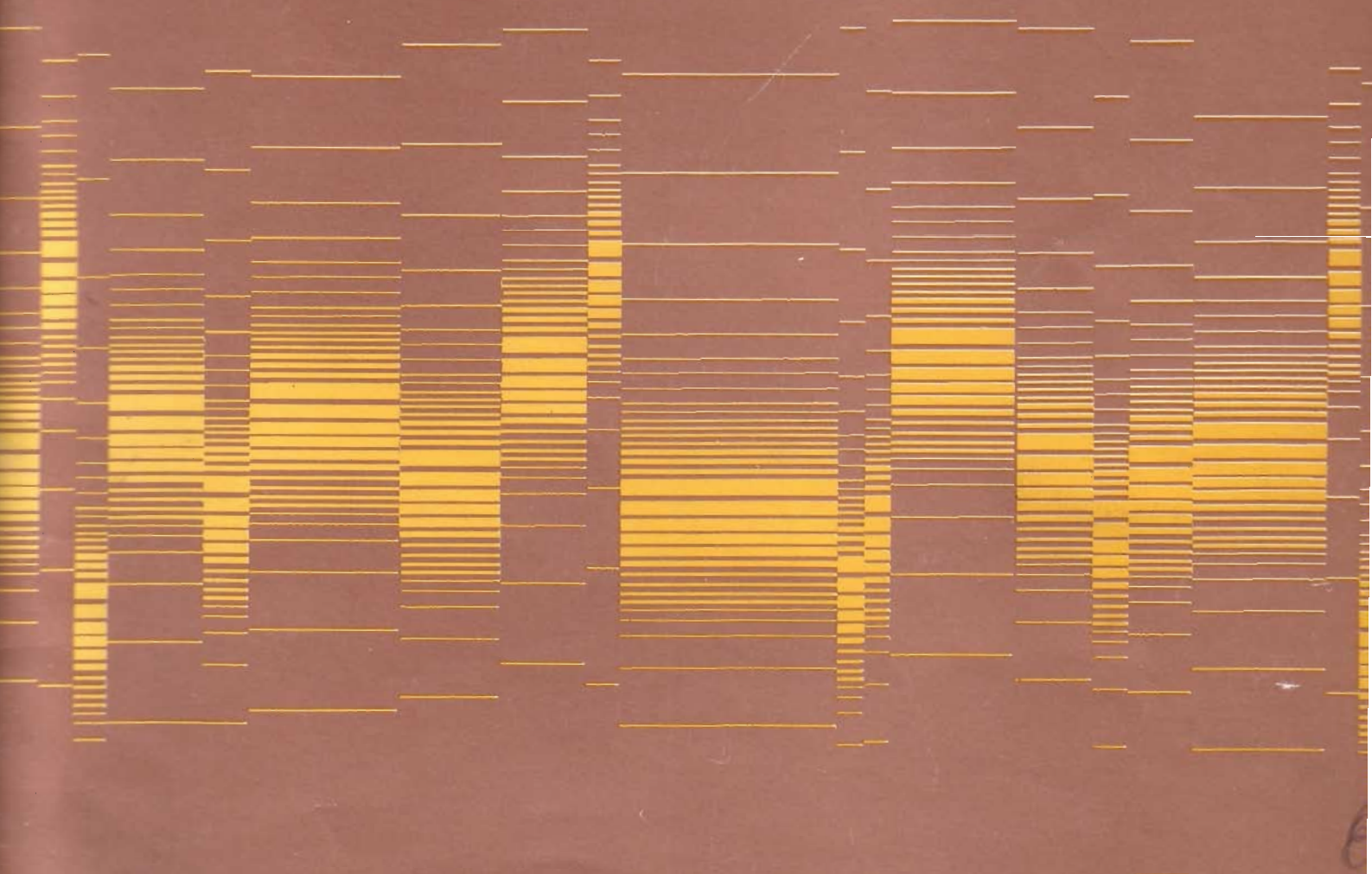
INSTRUMENTISTES

Degré élémentaire

CHANTEURS

Deuxième année

MARIE CLAUDE ARBARETAZ



LIRE LA MUSIQUE PAR LA CONNAISSANCE DES INTERVALLES

VOLUME I

MARIE CLAUDE ARBARETAZ

REPARTITION DE L'OUVRAGE

Page

– Secondes Majeure et mineure	4
– Tierce Majeure	13
– Tierce mineure	19
– Exercices récapitulatifs : Tierces majeure et mineure	24
– Quarte juste	28
– Quinte juste	33
– Exercices récapitulatifs : Quarte et quinte justes	37



Editeurs de Musique

12, rue de Penthièvre 75008 Paris

BUREAU DE VENTE : 25, rue d'Hauteville, 75010 PARIS - Tél. : 770.15.73 - 770.67.26

La notion d'intervalle en tant que relation « globale » entre deux sons, fait partie de la formation de l'oreille et il n'existait pas jusqu'à ce jour d'ouvrage traitant ce problème dans le cadre général qui est le sien.

Cette prise de conscience de l'intervalle en tant qu'élément mélodique ou harmonique appartient au domaine de « l'oreille absolue » qui doit être donnée de nos jours aux jeunes enfants. De plus elle aidera ceux qui commencent leur initiation musicale plus tard et désirent voir progresser leur sensibilité auditive à la hauteur des sons.

Les uns comme les autres retireront le plus grand profit du travail qui leur est proposé avec beaucoup d'intelligence et de compétence dans cet ouvrage.

Alain WEBER

L'ouvrage de Marie-Claude Arbarétaz risquait d'apparaître à tous ceux qui se sont penchés sur les conclusions des travaux sur la formation musicale, comme un recueil particulièrement sévère et faisant plus de place à la technique qu'à la musique. Mais face à l'évolution du répertoire vocal, nous savons l'importance que revêt la formation musicale des élèves chanteurs notamment en ce qui concerne l'acquisition des réflexes d'intonation. L'étude des intervalles que nous propose Marie-Claude Arbarétaz demeure essentielle et constitue un outil indispensable pour tous ceux qui ont la responsabilité de cet enseignement. Les exemples musicaux extraits du répertoire que Marie-Claude Arbarétaz a pris soin d'indiquer, permettront aux professeurs qui utilisent cet ouvrage de replacer cette étude dans un contexte musical et en favoriseront l'application.

Marc BLEUSE

Voici un ouvrage qui, par l'intelligence de sa conception et la clarté de sa rédaction, devrait devenir le livre de chevet des musiciens en herbe dont, l'oreille demande à se parfaire.

Ne s'adressant pas aux élèves débutants il suggère néanmoins la forme d'esprit qui doit présider à l'école de l'audition chez tous les étudiants soucieux de parvenir à cette indispensable « oreille intérieure » sans laquelle il n'est pas de véritable musicien.

Ce livre remarquable sera également précieux pour les professeurs s'adressant aux tout-débutants. Ils trouveront là, matière à réflexion sur la manière d'orienter l'école de l'oreille relative par les intervalles dans les cas où l'oreille absolue se révélerait difficile à obtenir.

Jacqueline LEQUIEN

Enfin un solfège spécifiquement adressé aux chanteurs.

Les musiciens depuis longtemps délaissés dans leur éducation musicale trouveront dans « Lire la Musique par la connaissance des intervalles » de Marie-Claude Arbarétaz les éléments multiples de travail qui leur permettront d'atteindre les moyens de lire, d'entendre et d'exécuter la musique avec beaucoup plus d'efficacité. Bien entendu ce solfège peut être utilisé judicieusement par tous les instrumentistes.

O. GARTENLAUB

En suivant les études de jeunes chanteurs qui avaient le privilège de travailler avec Marie-Claude Arbarétaz, j'ai toujours été émerveillée des progrès qu'ils faisaient en peu de temps. Ce n'est qu'en lisant la méthode de Marie-Claude Arbarétaz que je comprends pourquoi. Son livre sur l'enseignement du solfège pour les chanteurs m'a semblé si nouveau, si lucide, si plein de bon sens, que les progrès de ces jeunes chanteurs, également mes élèves, ne me surprend plus du tout. Tout au plus j'ai de grands regrets que « dans mon temps » on ne nous apprenait pas le solfège d'une façon rationnelle, car je suis convaincue qu'il est indispensable pour un chanteur professionnel de savoir lire même la musique contemporaine à « prima vista ». Voilà pourquoi je recommande chaleureusement le livre de Marie-Claude Arbarétaz en espérant que celui-ci soit traduit dans d'autres langues.

Ré KOSTER

Fac. Em. New-England Conservatory BOSTON

Je souhaite vivement que cette méthode correspondant particulièrement aux besoins des chanteurs soit adoptée par nos conservatoires. Remercions Marie-Claude Arbarétaz d'avoir mis ses grandes compétences de pédagogue et de musicienne à la réalisation de cet ouvrage.

Andréa GUIOT

*“Les mauvais musiciens n’entendent pas ce qu’ils jouent.
Les médiocres pourraient entendre, mais ils n’écoutent pas.
Les musiciens moyens entendent ce qu’ils ont joué.
Seuls les bons musiciens entendent ce qu’ils vont jouer.”*

Edgar Willems

✱ L'OREILLE MUSICALE
Tome II - La culture auditive
Les intervalles et les accords

Pour qu'un ouvrage pédagogique ait un intérêt et une efficacité réels, le lecteur doit chercher à découvrir l'esprit dans lequel il a été conçu, et le considérer comme le point de départ d'une réflexion personnelle.

Ce préambule s'adresse à tous ceux qui seraient tentés de chercher dans les ouvrages mis à leur disposition, des "livres de recettes infaillibles", à tous ceux qui auraient tendance à oublier que la pédagogie est un "acte vivant" nécessitant un perpétuel renouvellement, une perpétuelle adaptation. Fixer dans un livre, c'est-à-dire définitivement, une expérience pédagogique est donc une opération fondamentalement fautive. Néanmoins, l'improvisation indispensable à un bon enseignement doit s'appuyer sur des principes clairement définis. C'est pourquoi il me semble important d'exposer ici les principaux sujets de réflexion qui ont gouverné cet ouvrage.

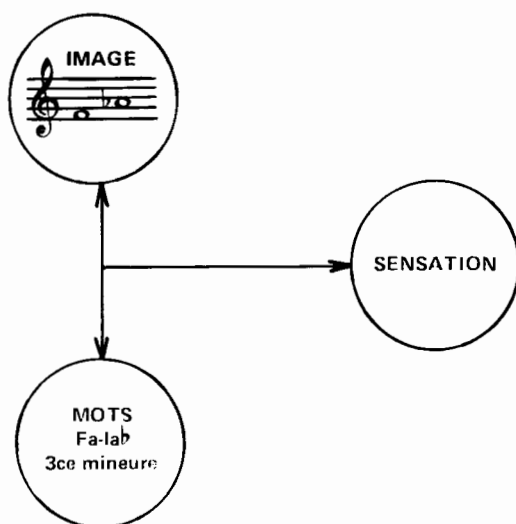
LA MUSIQUE EST UN LANGAGE

Qu'est-ce que : "Lire la Musique" ?

"L'acte de lire consiste à associer des significations à des formes graphiques ou "signes" qui sont le code d'un langage, quel que soit ce langage..." Pour qui ne comprend pas une langue, il n'y a pas de lecture possible." (Larousse)

La Musique est un langage. Ce langage s'adresse à la sensibilité par l'intermédiaire de sensations sonores. Comprendre la Musique, c'est la ressentir. Lire la Musique, c'est l'entendre, grâce à l'association de signes composés de

- un élément graphique ou IMAGE,
- un élément oral ou MOTS, et des sensations qu'ils représentent.



Comment : "Apprendre à lire la Musique" ?

1) jusqu'à 2 ans, l'enfant est à l'écoute du monde : il associe objets, sensations, gestes, avec les mots qui leur correspondent.

2) de 2 ans à 6 ans, l'enfant apprend à parler : il répète tout d'abord des mots, puis des phrases, et enfin maîtrise suffisamment les sonorités du langage reçu, pour les plier à sa propre volonté, et "s'exprimer".

3) à partir de 6 ans, l'enfant apprend à lire et à écrire : il fait enfin connaissance avec les signes qui vont représenter ces mots qu'il entend et utilise déjà depuis 6 ans. Viendront ensuite les règles grammaticales, les analyses de textes et les dissertations.

La formation du langage musical doit suivre exactement la même évolution, quel que soit l'âge de l'élève.

L'apprenti-musicien doit d'abord se familiariser avec les phénomènes sonores, apprendre à les différencier, à les isoler, être capable de les imiter puis de s'en servir, avant de vouloir les transcrire. La lecture ne peut être que l'aboutissement d'un travail sensoriel, faute de quoi les signes musicaux resteront toujours lettres mortes.

L'association entre sensations et signes doit se faire très progressivement. Il s'agit, en quelque sorte, de créer des "réflexes conditionnés". Or, pour créer un réflexe, il faut répéter inlassablement la même association.

Il est aisé de comprendre maintenant l'origine des difficultés rencontrées par un grand nombre d'élèves.

Pourquoi, malgré plusieurs années d'études "solfégiques" du langage musical, la plupart des élèves ne peut entendre une partition sans le secours d'un instrument ?

Pourquoi beaucoup d'entre eux peuvent-ils reproduire sans erreur un fragment musical donné, mais au moment de le transcrire écrivent sans s'en apercevoir des notes n'ayant qu'un lointain rapport avec la ligne mélodique donnée ?

Pourquoi d'autres chantent-ils faux tout en lisant correctement le nom des notes ?

De toute évidence, parce que l'association entre sensations et signes a été incorrectement réalisée, soit à cause d'une progression trop rapide, soit à cause d'un travail trop théorique.

Par exemple, les exercices de lecture de notes parlées amènent à ne former qu'un réflexe : Image-Mots, sans liaison avec la sensation. Reconnaître FA-LA sur une portée, savoir (après avoir compté les tons et demi-tons) qu'il y a une tierce mineure entre ces deux notes ne sert à rien, si l'élève n'entend pas l'espace sonore que constitue une tierce mineure. Ceci revient à connaître l'alphabet et la phonétique d'une langue sans comprendre le sens des mots.

En résumé :

La sensibilisation aux phénomènes sonores doit être le point de départ et le but de tout enseignement musical. Les signes musicaux ne sont que les intermédiaires permettant de matérialiser ces sensations. LIRE c'est ENTENDRE, donc RESSENTIR la Musique.

La progression nécessaire pour l'apprentissage de la lecture musicale quel que soit l'âge de l'élève, doit être :

- 1^{er} stade : Ecoute, attitude passive — découverte de la sensation.
- 2^{ème} stade : Imitation-Improvisation, stade actif, approche personnelle de l'élément travaillé.
- 3^{ème} stade : Lecture, association progressive de cet élément avec les signes le représentant.

AUDITION RELATIVE ET AUDITION ABSOLUE

La formation musicale en France est exclusivement basée sur le principe de l'oreille absolue, c'est-à-dire sur la faculté d'associer immédiatement un son avec le nom de la note qui le représente. Or l'oreille absolue est un don, qu'il faut cultiver très jeune. Voilà pourquoi les études musicales paraissent souvent inaccessibles à tous les enfants qui naissent sans ce don, à tous ceux qui, jouant d'un instrument transpositeur, ne peuvent par définition même, l'acquérir, et à tous ceux qui abordent ces études à l'âge adulte.

Mais l'oreille absolue est-elle indispensable ?

Dupré et Nathan affirment à ce sujet : "Il ne faut pas considérer cette faculté congénitale de discrimination de la hauteur des sons comme l'indice d'un tempérament musical, car elle existe chez des sujets non musiciens et manque chez des musiciens de valeur."

Flech dit : "A vrai dire, la reconnaissance immédiate du son qui vient de retentir ... ne prouve que l'existence de cette faculté, rare chez le débutant. Elle ne constitue en aucune manière une condition "sine qua non" pour être un bon musicien. ... L'audition relative est équivalente au sens des intervalles et constitue un critère assez sûr de musicalité."

C'est donc à la formation de l'oreille relative que tend l'ouvrage suivant. Plus qu'une succession de sons isolés, c'est la nature de l'enchaînement de ces sons qui crée la MUSIQUE.

En outre, seule la lecture par la connaissance des intervalles permettra d'aborder sans difficulté la musique contemporaine.

M. Cl. ARBARETAZ

SECONDES MAJEURES ET MINEURES

L'étude de chaque intervalle se présente en 4 chapitres :

- A) Prise de conscience sensorielle de l'intervalle.
- B) Représentation de l'intervalle.
- C) Exercices systématiques sur des schémas donnés et improvisation.
- D) Lectures.

Chacun de ces chapitres correspond à un nouveau stade d'acquisition, dans la connaissance de l'intervalle. Il est primordial de suivre scrupuleusement cette progression.

A. – PRISE DE CONSCIENCE SENSORIELLE DE L'INTERVALLE

Ce premier travail ne met en jeu aucune notion théorique, ni intellectuelle. Il est purement sensoriel, puisqu'il s'agit de cerner, d'isoler, de définir la sensation propre à chaque intervalle.

Les débuts des thèmes proposés servent à concrétiser, au départ, cette sensation. Il est important que ces thèmes soient extrêmement bien connus par l'élève, car celui-ci doit pouvoir les transposer sans hésitation. C'est pourquoi, pour chaque intervalle, une portée est réservée aux exemples personnels qui pourraient mieux convenir à l'élève.

Dans un premier temps :

- chanter à partir de n'importe quel son le début du thème, avec son texte, puis seulement le premier intervalle sur une voyelle.

Dans un deuxième temps :

- abandonner le thème, qui n'est qu'un point de repère, pour fixer la sensation de distance elle-même.

Ne pas craindre, pour matérialiser cette sensation, d'établir un parallélisme entre celle-ci et des sensations de couleurs, des sentiments ou des sensations physiques, vocales pour un chanteur.

SECONDE MAJEURE

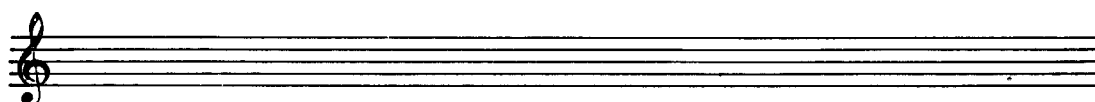
- seconde majeure ascendante



– chanson populaire

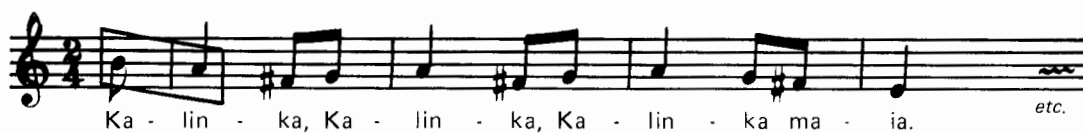


– ouverture du
"Barbier de Séville"
G. ROSSINI



– exemple personnel

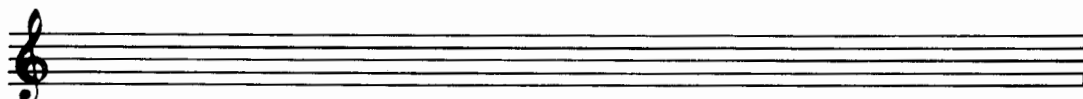
— seconde majeure descendante



— chanson folklorique russe



— air de Papageno. Acte I
extr. de "Die Zauberflöte"
W. A. MOZART



— exemple personnel

SECONDE MINEURE

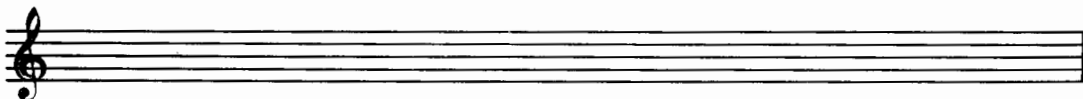
— seconde mineure ascendante



— "Wohin", extr. de
"Die schöne Müllerin"
F. SCHUBERT



— Concerto pour violon
L. van BEETHOVEN



— exemple personnel

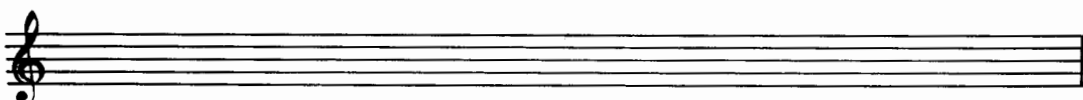
— seconde mineure descendante



— Habanera. Acte I
extr. de "Carmen"
G. BIZET



— Symphonie n° 40
en sol mineur
W. A. MOZART

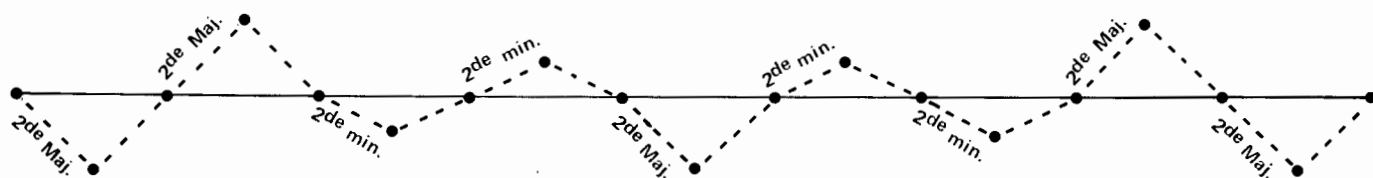


— exemple personnel

ECOUTER, CHANTER, RECONNAITRE des secondes majeures et mineures en insistant sur les intervalles descendants, toujours plus difficiles à entendre.

GRAPHISME : Le graphisme permet de récapituler les sensations étudiées, et de se libérer des thèmes.

Chanter ce graphisme très régulièrement, avec tempo obligé. Commencer très lentement, puis accélérer progressivement le tempo, en changeant de son, point de départ, à chaque nouveau tempo.



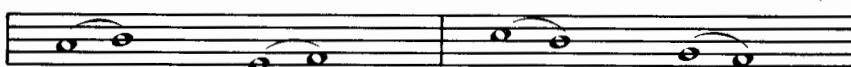
B. – REPRESENTATION DE L'INTERVALLE

La sensation de distance étant fixée, il s'agit maintenant d'apprendre à connaître les signes et les mots par lesquels celle-ci va être représentée, et d'établir un réflexe d'association entre ces trois éléments.

1) IMAGE : représentation graphique

Un intervalle est toujours représenté, sur la portée, par la même distance. Il est donc possible de "VOIR" directement un intervalle, sans avoir besoin de compter.

Quelle que soit la clé, les secondes seront toujours placées entre deux notes écrites conjointement sur la portée : ligne - interligne.



2) MOTS : Choix des notes et altérations nécessaires

L'image de l'intervalle sur la portée en définit la nature, mais non la qualification. Il est donc indispensable de préciser cette qualification par le choix de l'altération nécessaire, fonction des notes constituant l'intervalle.

Cette connaissance des notes et altérations nécessaires pour écrire chaque intervalle ascendant et descendant, à partir des 12 sons chromatiques, s'effectue en 3 séries :

- note de départ naturelle,
- note de départ diésée,
- note de départ bémolisée.

Ce choix ne doit pas être le résultat d'un calcul, même rapide ; il doit être immédiat. Pour cela, travailler série par série, et répéter les exercices de vérification des connaissances, jusqu'à un automatisme total. Contrôler que l'élève "voit" l'intervalle sur la portée, et non sur l'instrument.

SECONDES MAJEURES

La seconde majeure se compose de : 1 TON.

- Travail sur les secondes majeures dont la première note est naturelle :



Vérifier vos connaissances :



- Travail sur les secondes majeures dont la première note est diésée :



Vérifier vos connaissances :



- Travail sur les secondes majeures dont la première note est bémolisée :

Vérifier vos connaissances :

6 

SECONDES MINEURES

La seconde mineure se compose de : UN DEMI-TON DIATONIQUE.

- Travail sur les secondes mineures dont la première note est naturelle :

Vérifier vos connaissances :

8 

- Travail sur les secondes mineures dont la première note est diésée :

9 

Verifier vos connaissances :

10 

- Travail sur les secondes mineures dont la première note est bémolisée :

11 

Vérifier vos connaissances :

12 

C. – EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES ET IMPROVISATION

Les stades A et B cherchaient à fixer un nouvel élément du langage. Le stade C consiste à intégrer progressivement cet élément à l'ensemble des éléments connus. Nous avons appris un mot, il s'agit maintenant d'apprendre à l'utiliser, à faire des phrases.

1) EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES

Seul le schéma-type est écrit. Cela ne veut pas dire que seule cette formule doit être chantée. Au contraire, l'élève doit achever et transposer lui-même chaque exercice.

Ce travail est d'une extrême importance, car il incite l'élève à un travail actif. Ne jamais oublier que, pour qu'un enseignement soit efficace, l'élève ne doit pas le subir, mais y participer, en lui apportant le concours de son imagination et de sa réflexion personnelle.

Ces exercices s'effectuent de trois façons différentes :

- a) en vocalise, sans porter attention au nom des notes.
- b) en écrivant les noms des notes et des altérations. Ne pas oublier que nous cherchons toujours à consolider l'association entre la connaissance sensorielle acquise au stade A et le réflexe visuel acquis au stade B (réflexe ŒIL-OREILLE). C'est pourquoi il est important d'écrire et non pas seulement de prononcer le nom des notes et des altérations. Une fois l'exercice écrit, ne pas se contenter de le relire, mais le réécrire à chaque nouveau travail.
- c) en audition intérieure.

REMARQUE : Il est très important, pour la santé vocale des élèves instrumentistes aussi bien que chanteurs, de les faire chanter dans leur propre tessiture.

Les exercices sur des schémas donnés sont écrits dans une tessiture moyenne, mais il est évident que les voix graves devront les transposer en partant du Si bémol grave, etc...

MODES ANCIENS

Le mode est la façon de disposer les intervalles à l'intérieur d'une gamme. Cette disposition lui donne un caractère unique et immuable. La musique grégorienne possédait 8 modes (Pour une explication détaillée de ces modes voir "Traité Historique d'Analyse Musicale", par Jacques Chailley, chap. XX, Edit. Leduc).

Chanter les gammes suivantes en TON de RÉ.

13

Mode de LA Mode de SOL Mode de MI

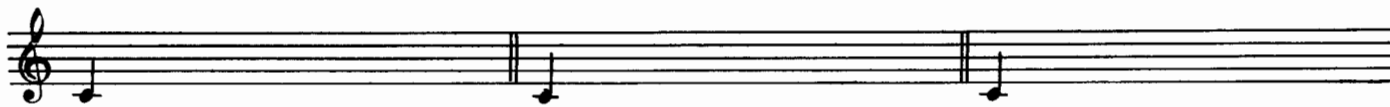
Mode de DO Mode de FA Mode de RÉ

Les gammes suivantes sont en ton de MI. Trouver dans quels modes elles sont écrites, puis chanter.

14

Ecrire les gammes suivantes, en TON de DO, dans les modes demandés, puis chanter.

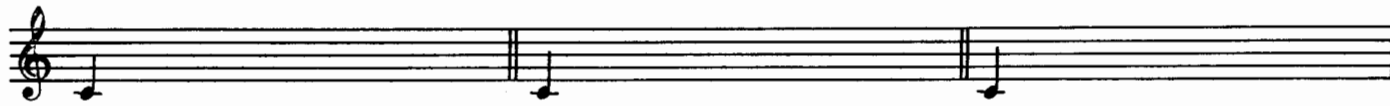
15



Mode de RÉ

Mode de FA

Mode de SOL



Mode de LA

Mode de MI

Mode de DO

GAMME CHROMATIQUE

Gamme de Ré Majeur :

16



MODES A TRANSPOSITION LIMITEE D'OLIVIER MESSIAEN :

(voir "Technique de mon langage musical" par Olivier Messiaen, Editions Leduc).

1^{er} Mode : gamme par tons : (la gamme par tons ne comportant que 6 sons, rend obligatoire l'utilisation de la tierce diminuée, ici enharmonie de la seconde majeure).

17



tierce diminuée

tierce diminuée

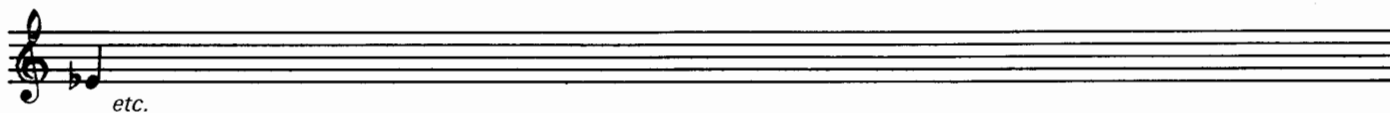
etc.

2^{ème} Mode

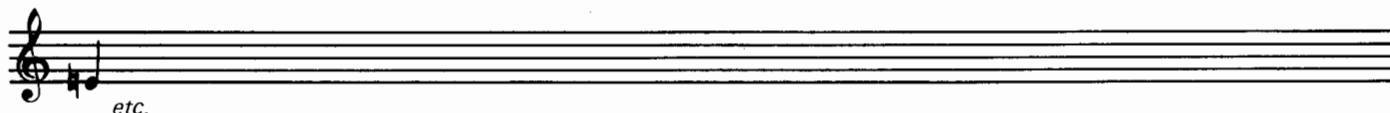
18



1/2 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1/2 t. 1 t.



etc.



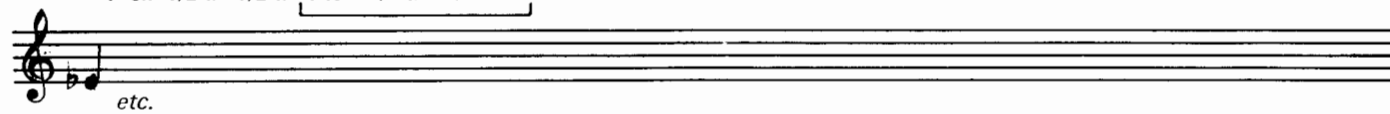
etc.

3^{ème} Mode

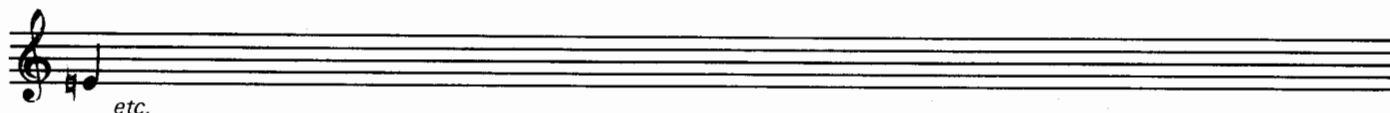
19



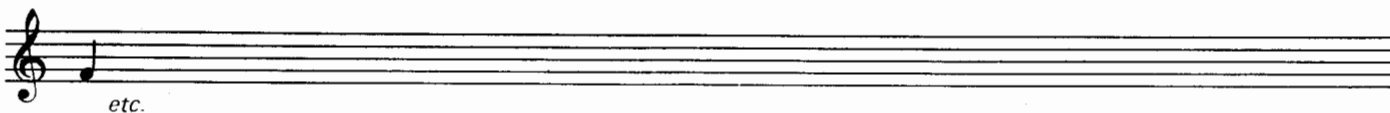
1 ton 1/2 t. 1/2 t. 1 ton 1/2 t. 1/2 t.



etc.



etc.



etc.

EXERCICES SUR D'AUTRES SCHEMAS

20 
1 ton 1 t. 1 t. descente chromatique etc.


etc. 21 1 ton 1 t. 1 t. montée chromatique


etc. 22 1/2 t. 1 t. 1/2 t. etc.


etc. 23 1/2 ton 1 t. 1/2 t. 1/2 t. etc.


etc. etc.

2) IMPROVISATION

L'élève, ayant acquis la maîtrise des éléments choisis, doit être capable de les utiliser selon sa propre volonté.

- exercice individuel ;
- exercice collectif : par exemple :
- un élève chante en vocalise 3 intervalles ; le suivant rechant cette mélodie suivie de 3 nouveaux intervalles ; le troisième élève rechant l'ensemble et ajoute à son tour 3 intervalles.
- Un élève chante en vocalise une succession d'intervalles (choisis parmi ceux déjà travaillés). Ses camarades écrivent la nature des intervalles chantés, etc...

D. – LECTURES

C'est l'aboutissement du travail.





Si les trois stades précédents ont été correctement assimilés, les lectures ne présenteront pas de grandes difficultés.

Attention au danger de vouloir "brûler les étapes", et de passer trop rapidement sur les stades B et C.

Chanter ces lectures :

1) Avec un tempo libre. L'élève a ainsi la possibilité de prendre tout le temps qui lui est nécessaire pour entendre avant de chanter.

2) Avec un tempo obligé. L'élève doit rapidement apprendre à discipliner son écoute, de manière à pouvoir adapter celle-ci aux contraintes rythmiques, qu'il trouvera plus tard dans les partitions à déchiffrer.

Commencer très lentement, mais très régulièrement, à 60 à la note si besoin est. Par mouvements progressifs, essayer ensuite d'atteindre 92 à la  pour les exercices en  et 60 à la  pour les exercices en . Quelques exercices rythmés permettent enfin d'établir le dernier relais avant le déchiffrement de partitions réelles.

Tempo libre ou tempo obligé, ces lectures doivent être chantées :

a) en vocalise, sur une syllabe choisie (consonne ou voyelle). Le fait de chanter sur une syllabe permet – une sensation accrue de l'intervalle – une approche vocale plus naturelle – pour les chanteurs la possibilité d'aborder sans difficulté le déchiffrement avec paroles.

b) en audition intérieure.

L'écoute intérieure doit être le principe fondamental de toute la formation musicale.

Ne jamais admettre que l'élève chante au hasard, puis corrige le son émis. Il faut lui apprendre à toujours "ENTENDRE AVANT DE CHANTER". Pour cela, multiplier les exercices muets ou semi-muets (chanter par exemple une note sur quatre).



29 

30 

31 

Allegretto

32 

Moderato

33 

34 

35 

Les exercices suivants doivent être exécutés par la même personne : une voix chantée, l'autre voix jouée. Ces exercices cherchent à habituer les instrumentistes aussi bien que les chanteurs à entendre leur partie par rapport à une autre partie, à obtenir une dissociation de lecture et d'oreille.

Ces exercices peuvent ensuite être exécutés à deux voix.

Andante

34 

35 

36 

37 

38 

EXEMPLES DE TEXTES D'APPLICATION

Tout travail technique doit trouver son application immédiate dans la lecture de textes musicaux.

Voici donc quelques exemples de partitions pouvant illustrer les intervalles de secondes majeures et mineures.

– *KINDERTOTENLIEDER* n° 1

G. MAHLER

– *WAR REQUIEM*, *Requiem aeternam*, Chœur à 4 voix 30 & 31
Offertorium, Chœur à 4 voix, 64 à 69

B. BRITTEN Edit. Boosey & Hawkes

TIERCE MAJEURE

A. – PRISE DE CONSCIENCE SENSORIELLE DE L'INTERVALLE

Tierce majeure ascendante

– chanson populaire

– VIVALDI
extrait des
"Quatre Saisons"

– exemple personnel

Tierce majeure descendante

– chanson populaire

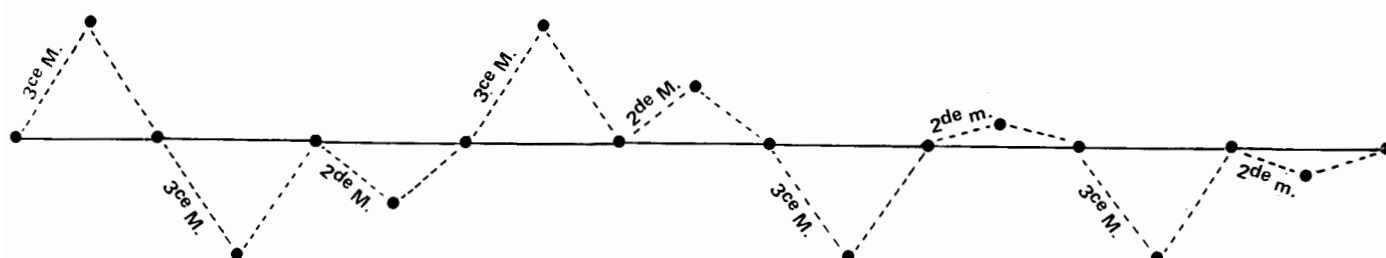
– air de Don José. Acte II
extr. de "Carmen"
G. BIZET

– exemple personnel

REMARQUE : La tierce majeure descendante paraît grande et s'apparente plutôt à une sonorité mineure. Ceci parce que l'oreille reconstitue inconsciemment un accord parfait à l'état fondamental qui, dans le cas de la tierce majeure descendante, est effectivement mineur.

JOUER CHANTER, RECONNAITRE les 3 intervalles déjà travaillés. Se détacher progressivement des points de repère thématiques. Chaque intervalle correspond à une sensation précise.

GRAPHISME – RYTHME REGULIER – TEMPOS PROGRESSIFS – NOUVEAU SON DE DEPART A CHAQUE NOUVEAU TEMPO

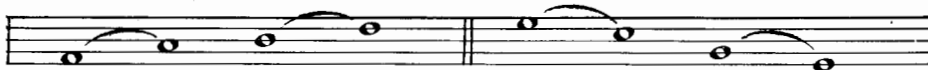


(Dans le graphisme : M. pour Majeur, m. pour mineur.)

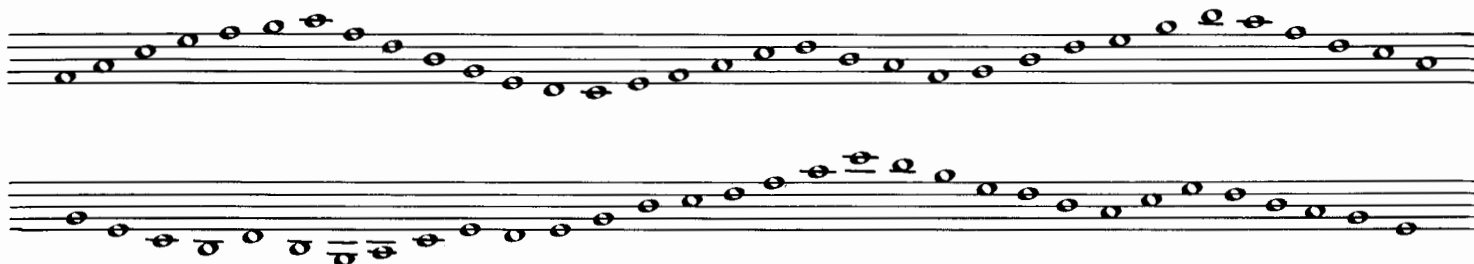
B. — REPRESENTATION DE L'INTERVALLE

1. REPRESENTATION GRAPHIQUE

QUELLE QUE SOIT LA CLE, les tierces sont toujours placées entre deux notes écrites dans deux interlignes conjoints, ou sur deux lignes conjointes.



Pour former ce réflexe visuel de distance, effectuer l'exercice suivant en lisant les intervalles, et non le nom des notes. Ecrire ensuite d'autres exercices.



2) CHOIX DES NOTES ET ALTERATIONS NECESSAIRES

La tierce majeure se compose de 2 TONS

– Travail sur les tierces majeures dont la première note est naturelle :



Vérifier vos connaissances :



– Travail sur les tierces majeures dont la première note est diésée :



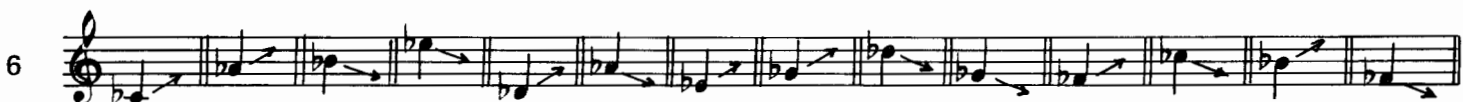
Vérifier vos connaissances :



– Travail sur les tierces majeures dont la première note est bémolisée :



Vérifier vos connaissances :



C. – EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES ET IMPROVISATION

1) EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES

A chanter :

- en vocalise ; se concentrer sur la sensation ;
- en écrivant le nom des notes ; ne pas oublier qu'il s'agit de créer une liaison étroite : ŒIL-OREILLE.
- en audition intérieure.

7

8

9

10

11

5te aug.

3ce M. 3ce M.

ACCORD DE QUINTE AUGMENTEE

5 avec altération, ou +5, selon le cas

12

2) IMPROVISATION

D. – LECTURES

ENTENDRE AVANT DE CHANTER

A chanter :

- en vocalise
- en audition intérieure

- 1) Tempo libre
- 2) Tempo obligé

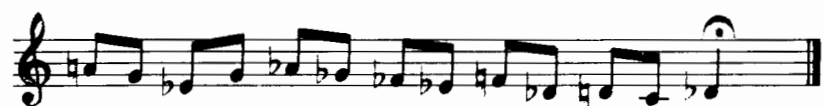
REMARQUE : Dans les lectures, il est parfois difficile de rester dans une tessiture moyenne. C'est pourquoi certaines notes sont écrites entre parenthèses ou entre crochets.

- les notes entre crochets sont facultatives pour les voix graves
- les notes entre parenthèses sont facultatives pour les voix aiguës.

13

14

15



Andante



Allegro



Chanter une partie, jouer l'autre.

Calme



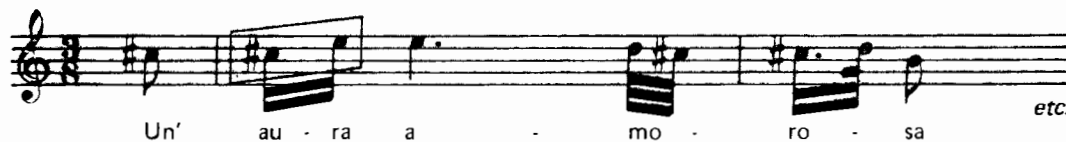
TIERCE MINEURE

A. — PRISE DE CONSCIENCE SENSORIELLE DE L'INTERVALLE

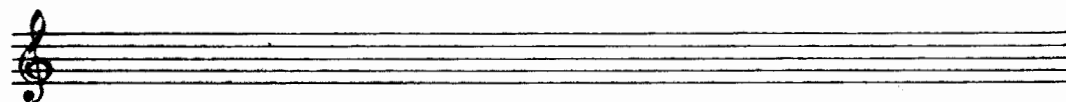
— Tierce mineure ascendante



— chanson populaire



air de Ferrando. Acte II
— extr. de "Cosi fan Tutte"
W. A. MOZART



— exemple personnel

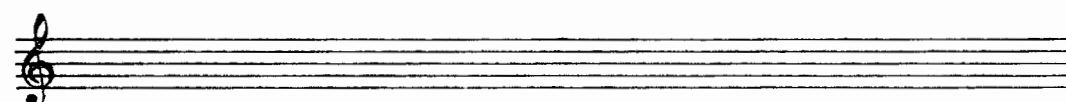
— Tierce mineure descendante



— chanson populaire



1^{er} mouvement du
— 1^{er} concerto pour piano
TCHAIKOVSKY

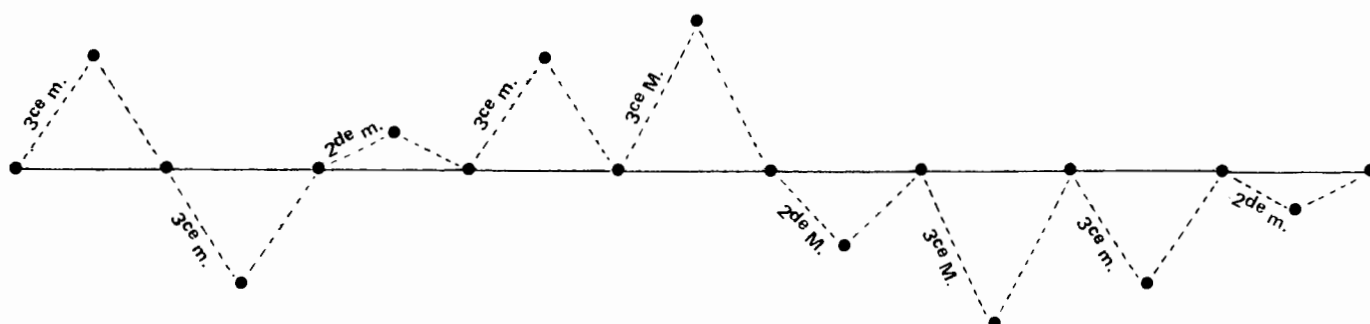


— exemple personnel

JOUER, CHANTER, RECONNAITRE les 4 intervalles déjà travaillés.

REMARQUE : Si la tierce mineure ascendante paraît mélancolique, moins brillante que la tierce majeure ascendante, la tierce mineure descendante, au contraire, paraît claire, gaie. Ceci s'explique (comme nous l'avons déjà vu lors de l'étude de la tierce majeure descendante) par le fait que l'oreille reconstitue inconsciemment un accord parfait qui se trouve être majeur.

GRAPHISME — RYTHME REGULIER — TEMPOS PROGRESSIFS
NOUVEAU SON DE DEPART A CHAQUE NOUVEAU TEMPO



B. — REPRESENTATION DE L'INTERVALLE

1) REPRESENTATION GRAPHIQUE

Comme toutes les tierces, la tierce mineure se trouve toujours placée, quelle que soit la clé, dans deux inter-lignes conjoints ou sur deux lignes conjointes.

2) CHOIX DES NOTES ET ALTERATIONS NECESSAIRES

La tierce mineure se compose de : 1 TON et 1/2 TON DIATONIQUE.

- Travail sur les tierces mineures dont la première note est naturelle :



Vérifier vos connaissances :



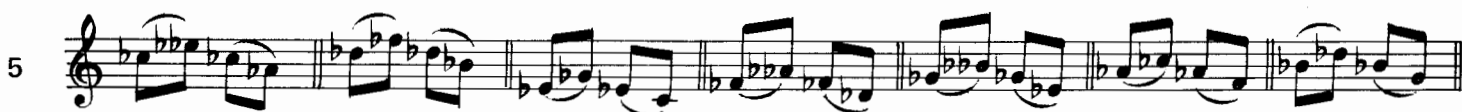
- Travail sur les tierces mineures dont la première note est diésée :



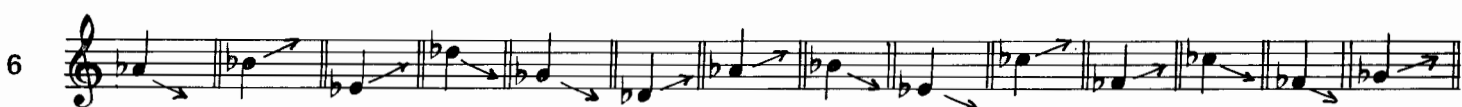
Vérifier vos connaissances :



- Travail sur les tierces mineures dont la première note est bémolisée :



Vérifier vos connaissances :



C. – EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES ET IMPROVISATION

1) EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES

A chanter :

- en vocalise
- en écrivant le nom des notes : réflexe OËIL-OREILLE
- en audition intérieure.

7

1 t. 1 t. etc. etc.

8

1/2 t. 1/2 t. etc. 1/2 t. etc.

9

1 t. 1 t. etc. 1 t. etc.

10

1/2 t. 1/2 t. etc. 1/2 t. 1/2 t. etc.

etc. etc.

5te dim.

3ce m. 3ce m.

ACCORD DE QUINTE DIMINUEE 5

11

1/2 t. 1/2 t. etc.

2) IMPROVISATION

D. – LECTURES

ENTENDRE AVANT DE CHANTER

A chanter :

- en vocalise
- en audition intérieure

- 1) Tempo libre
- 2) Tempo obligé

12

13

14

15

16

17

Allegretto

18

Andante

19

Chanter une partie, jouer l'autre :

Allant

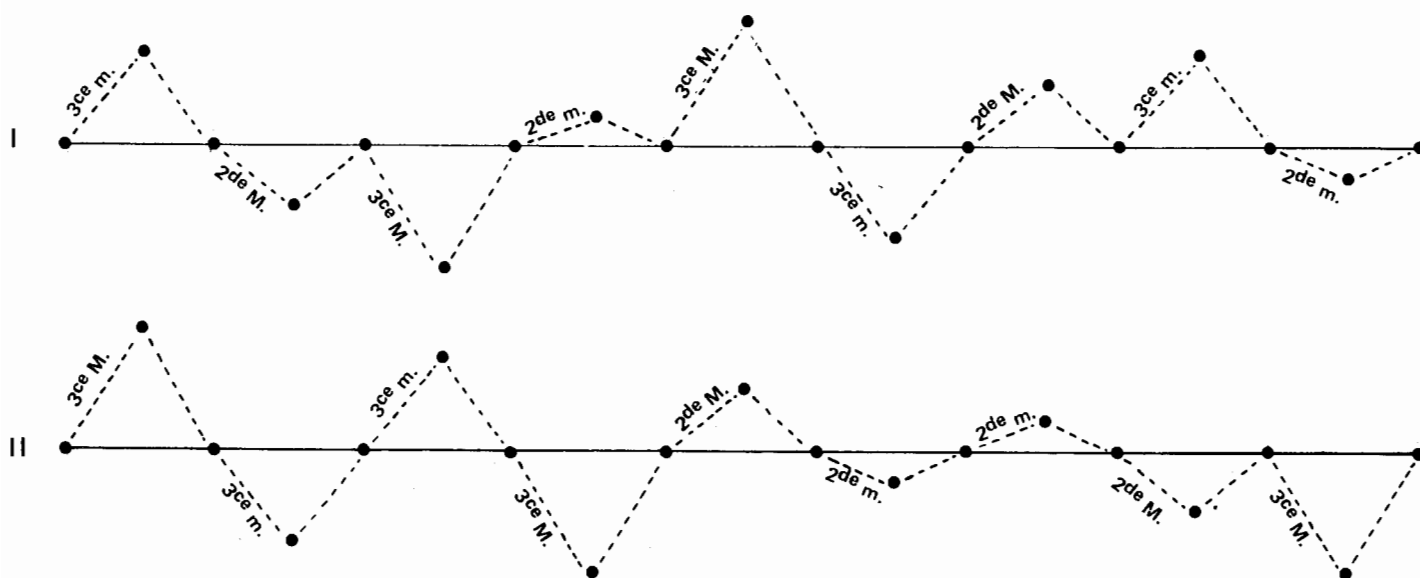
20

EXERCICES RECAPITULATIFS : TIERCES MAJEURE ET MINEURE

A. — TRAVAIL SENSORIEL

GRAPHISME — RYTHME REGULIER — TEMPOS PROGRESSIFS

NOUVEAU SON DE DEPART A CHAQUE NOUVEAU TEMPO



B. — REPRESENTATION DES INTERVALLES

RECAPITULATION : REFLEXE ŒIL-OREILLE

CHANTER EN VOCALISE, LE PLUS RAPIDEMENT POSSIBLE :



C. — EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES

A chanter :

- en vocalise
- en écrivant les notes. Ne pas craindre de réécrire ces exercices à chaque nouveau travail.

4

5

6

7

ACCORD PARFAIT MAJEUR 5 avec altérations éventuelles

8

ACCORD PARFAIT MINEUR 5 avec altérations éventuelles

RECAPITULATION DES QUATRE ESPECES D'ACCORDS DE TROIS SONS :

Accord parfait Majeur — accord parfait mineur — accord de quinte diminuée — accord de quinte augmentée

Noter, sous chaque accord arpégé, sa nature et éventuellement son chiffrage. Puis chanter.

9

Parf. Maj. 5te dim. 5te augm. parf. min. 5te dim. parf. min. Parf. Maj. 5te augm.

10

11

(8va bassa - - - - - voix graves)

12

13 

14 

(8^{va} bassa
voix graves)

15 

(8^{va} bassa
voix graves)

D. – LECTURES

ENTENDRE AVANT DE CHANTER

A chanter :

- en vocalise
- en audition intérieure

- 1) Tempo libre
- 2) Tempo obligé

16 



17 

18 



19 



20 

21 

22

23

24

25

26

Andante

27

Allegretto

28

EXEMPLES DE TEXTES D'APPLICATION

- Adam, d'amour vous démant
- Cimetière (Vol. III)
- Barcarolle (Vol. II)
- Chanson des Cueilleuses de Lentisques
extr. des "Cinq mélodies populaires grecques"
- "Le Dromadaire" et "La Chèvre du Tibet"
extr. du "Bestiaire"
- Extr. du WAR REQUIEM, Dies irae,
air du baryton, 25 à 28
- Le sourire
Extr. de "Trois Mélodies"

ADAM DE LA HALLE
G. FAURÉ
G. FAURÉ

M. RAVEL

Fr. POULENC

B. BRITTEN

O. MESSIAEN

Anthologie de chants de Trouvères

Ed. ESCHIG
Ed. HAMELLE
Ed. HAMELLE

Ed. DURAND

Ed. ESCHIG

Ed. BOOSEY
& HAWKES

Ed. DURAND

QUARTE JUSTE

A. – PRISE DE CONSCIENCE SENSORIELLE DE L'INTERVALLE

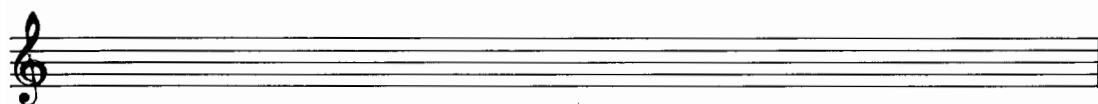
– quartre juste ascendante



Romance
J. P. E. MARTINI
(1741-1816)



Die Forelle
F. SCHUBERT



– exemple personnel

– quartre juste descendante



air de Cherubino. Acte II
extr. de
"Le Nozze du Figaro"
W. A. MOZART



Ouverture de
l' "Arlésienne"
G. BIZET

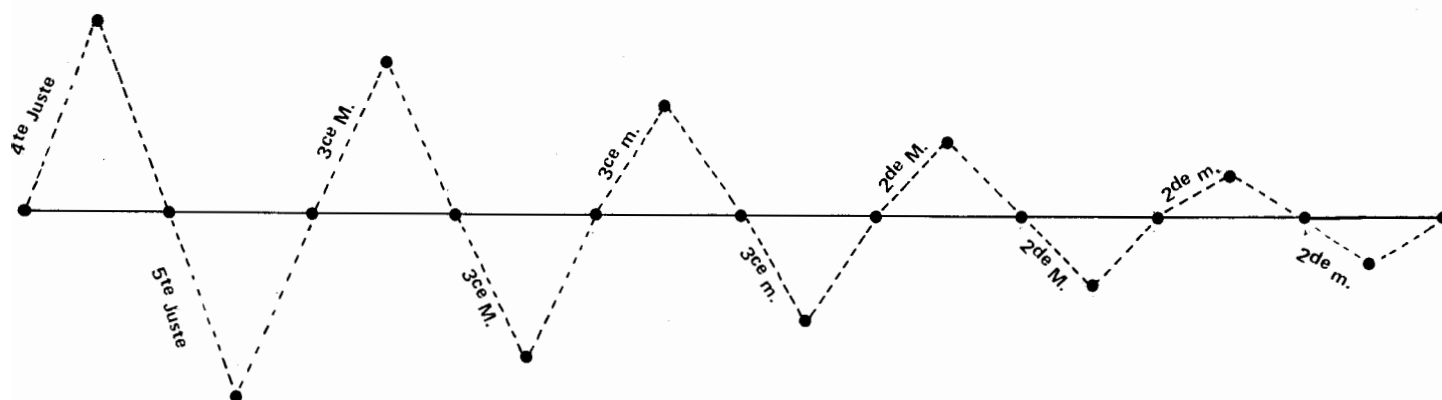


– exemple personnel

Fixer la sensation propre de chaque intervalle, en oubliant les thèmes.

GRAPHISME – RYTHME REGULIER – TEMPOS PROGRESSIFS

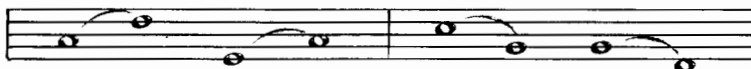
NOUVEAU SON DE DEPART A CHAQUE NOUVEAU TEMPO



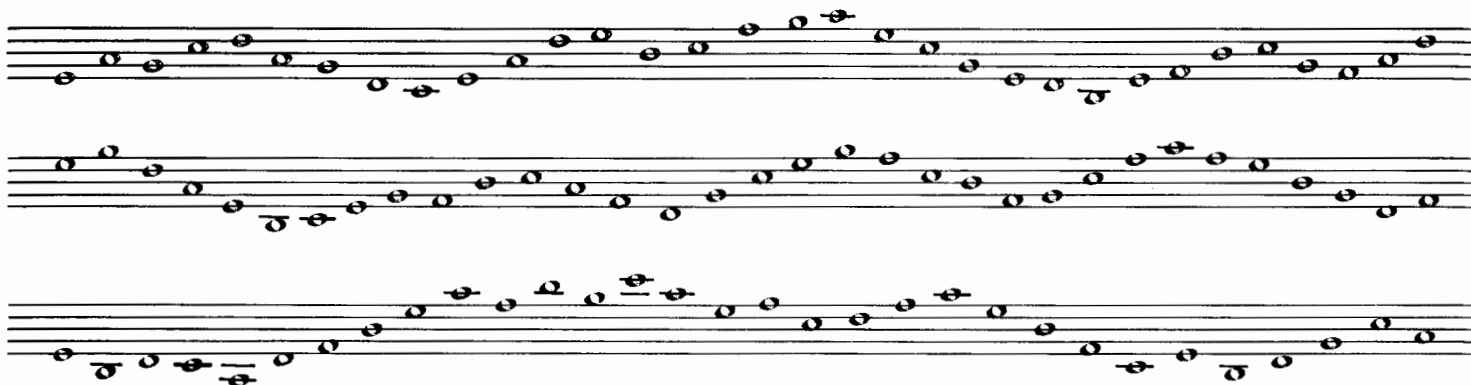
B. – REPRESENTATION DE L'INTERVALLE

1) REPRESENTATION GRAPHIQUE

QUELLE QUE SOIT LA CLE, la quarte est toujours placée entre deux notes écrites l'une dans un interligne, l'autre sur une ligne.



EXERCICES D'APPLICATION = LIRE LES INTERVALLES – ECRIRE D'AUTRES EXERCICES



2) CHOIX DES NOTES ET ALTERATIONS NECESSAIRES

La quarte juste se compose de : 2 TONS et 1/2 TON DIATONIQUE.

Le choix de l'altération nécessaire pour obtenir une quarte juste est simple et systématique.

- si la première note de la quarte est NATURELLE, la deuxième est NATURELLE ;
- si la première note de la quarte est DIESEE, la deuxième est DIESEE ;
- si la première note de la quarte est BEMOLISEE, la deuxième est BEMOLISEE.

EXCEPTIONS :

FA – SI \flat

et

FA \sharp – SI

(fa \flat – si \flat et fa \natural – si \sharp)

car FA – SI est une quarte augmentée composée de TROIS TONS

Exemples :

EXCEPTIONS :



Vérifier vos connaissances

Note de départ naturelle



Note de départ diésée



Note de départ bémolisée



C. – EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES ET IMPROVISATION

1) EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES

A chanter :

- en vocalise
- en écrivant
- en audition intérieure

4

5

6

7

Travail sur l'ACCORD DE SIXTE, 1^{er} renversement, 6 avec altérations éventuelles

8 acc. parfait majeur. Etat fondamental. 1^{er} renversement ou accord de sixte

9 acc. parfait mineur. Etat fondamental. 1^{er} renversement ou accord de sixte

Travail sur l'ACCORD DE QUARTE ET SIXTE, 2^{ème} renversement, 6/4 avec altérations éventuelles

10 acc. parfait majeur. Etat fondamental. 2^{ème} renversement ou accord de quarte et sixte

11 acc. parfait mineur. Etat fondamental. 2^{ème} renversement ou accord de quarte et sixte

12 accord parfait Majeur m. accord parfait mineur M. accord parfait Majeur M. accord parfait mineur m.

13 accord parfait Majeur m. accord parfait mineur M. accord parfait Majeur M. accord parfait mineur m.

2) IMPROVISATION

D. – LECTURES

ENTENDRE AVANT DE CHANTER

A chanter : — en vocalise
— en audition intérieure

- 1) tempo libre
- 2) tempo obbligé

This musical score is for the song "The Rose Tree" and is written for a single melodic line in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of 21 numbered measures, each with a corresponding staff. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various accidentals (sharps, flats, and naturals) to indicate the specific notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the 21st measure.

ARPEGES : Accords parfait Majeurs et mineurs,

- à l'état fondamental
- à l'état de 1^{er} renversement, accord de sixte, chiffr. 6 avec altérations éventuelles
- à l'état de 2^{ème} renversement, accord de quarte et sixte, chiffr. $\frac{6}{4}$ avec altérations éventuelles

Ecrire sous chaque arpège la nature de l'accord et son chiffrage, puis chanter.

22

Parf. Majeur $\frac{6}{4}$ Parf. min. 5 \sharp P. M. $\flat 6$ P. m. 6 \sharp P. m. $\flat \frac{6}{4}$ P. m. 5

23

24

25

Moderato

26

Andante

27

Chanter une partie, jouer l'autre.

Moderato

28

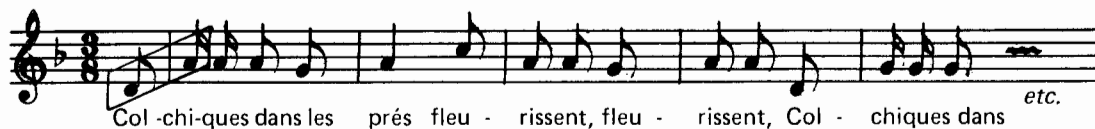
Exemples de textes d'application :

– Chants de Trouvères et Troubadours	G. FAURÉ	Ed. HAMELLE	– Rondel, extr. des	Cl. DEBUSSY	Ed. DURAND
– Soir (Vol. III)	G. FAURÉ	Ed. HAMELLE	– "Trois chansons de Charles d'Orléans"	M. RAVEL	Ed. DURAND
– Mandoline (Vol. III)	A. ROUSSEL	Ed. SALABERT	– Chanson Française	M. RAVEL	Ed. DURAND
– Le Jardin mouillé	F. POULENC	Ed. ESCHIG	– Chanson Italienne		
– Le Dauphin,	Cl. DEBUSSY	Ed. JOBERT	– Tout Gai,		
extr. du "Bestiaire"			extr. des		
– Le son du cor s'afflige	Cl. DEBUSSY	Ed. JOBERT	"Cinq mélodies populaires grecques"	M. RAVEL	Ed. DURAND
– La Chevelure,					
extr. des "Chansons de Bilitis"	Cl. DEBUSSY	Ed. JOBERT			

QUINTE JUSTE

A. — PRISE DE CONSCIENCE SENSORIELLE DE L'INTERVALLE

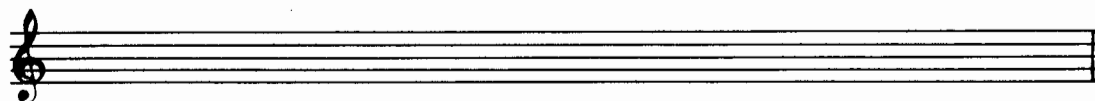
— quinte juste ascendante



extr. d' "Automne"
Mus. : F. COCKENPOT
Par. : J. CLAUDE *)



air de Cavaradossi. Acte III
— extr. de "Tosca"
G. PUCCINI



— exemple personnel

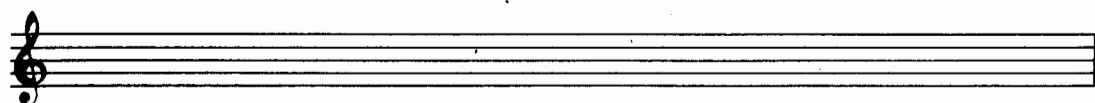
— quinte juste descendante



air de Carmen. Acte I
— extr. de "Carmen"
G. BIZET



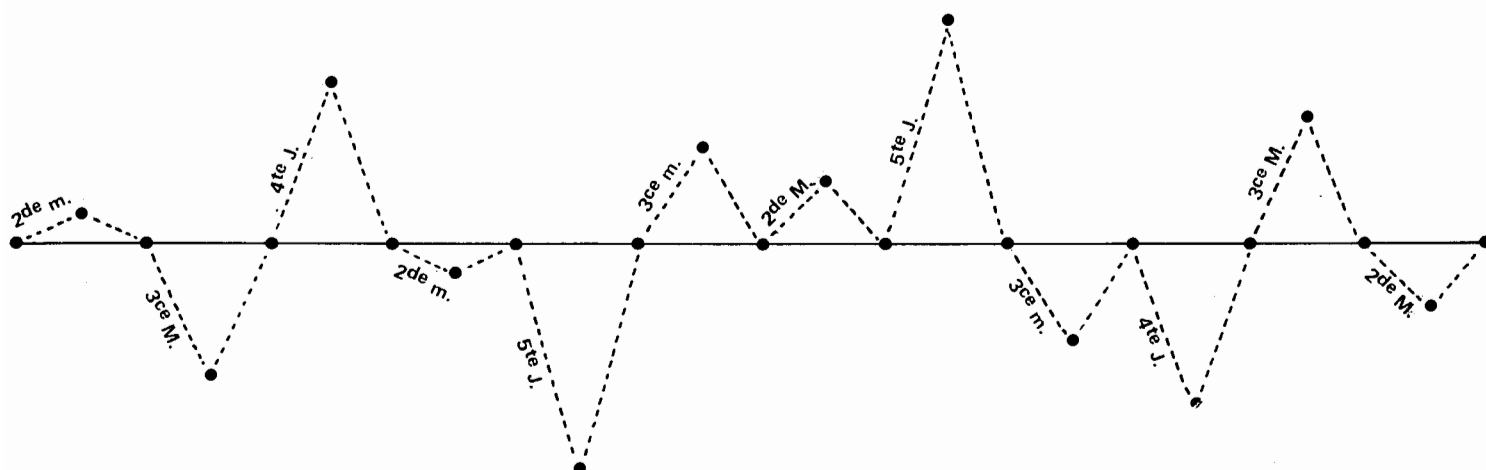
lied extrait de
— "Frauenliebe und -leben"
R. SCHUMANN



— exemple personnel

JOUER, CHANTER, RECONNAITRE tous les intervalles déjà travaillés.

GRAPHISME = RYTHME REGULIER — TEMPOS PROGRESSIFS
NOUVEAU SON DE DEPART A CHAQUE NOUVEAU TEMPO



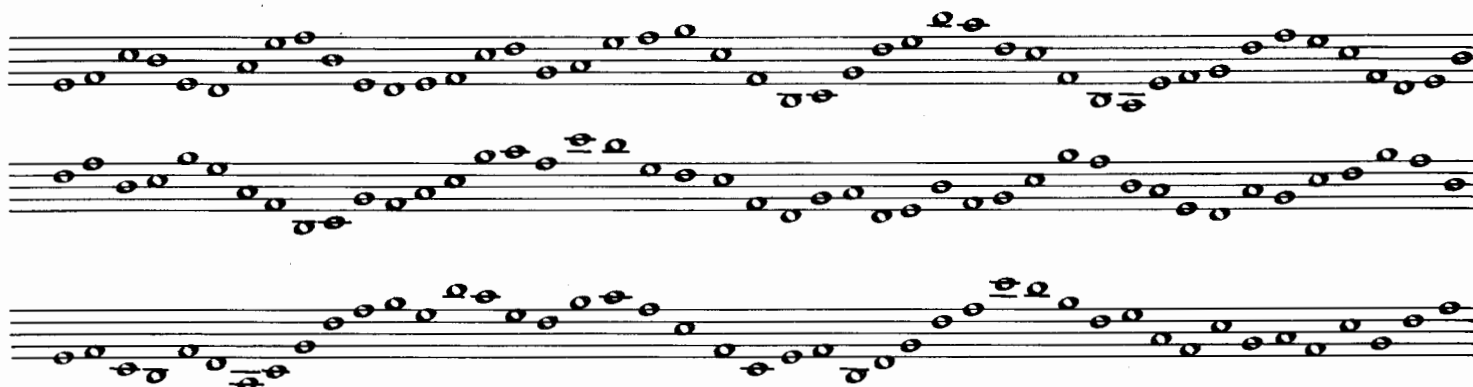
B. – REPRESENTATION DE L'INTERVALLE

1) REPRESENTATION GRAPHIQUE

QUELLE QUE SOIT LA CLE, la quinte est toujours placée entre deux notes écrites dans deux interlignes ou sur deux lignes.



EXERCICES D'APPLICATION = LIRE LES INTERVALLES – ECRIRE D'AUTRES EXERCICES



2) CHOIX DES NOTES ET ALTERATIONS NECESSAIRES

La quinte juste se compose de : 3 TONS et UN DEMI-TON DIATONIQUE

Le choix de l'altération nécessaire pour obtenir une quinte juste est simple et systématique.

- si la première note de la quinte est NATURELLE, la deuxième est NATURELLE
- si la première note de la quinte est DIESEE, la deuxième est DIESEE
- si la première note de la quinte est BEMOLISEE, la deuxième est BEMOLISEE.

EXCEPTIONS :

SI – FA#

et

SIb – FA

(si# – fa \times et sib \flat – fab)

car SI – FA est une quinte diminuée composée de 2 tons et 2 demi-tons diatoniques.

Exemples

EXCEPTIONS



Vérifier vos connaissances :

Note de départ naturelle



Note de départ diésée



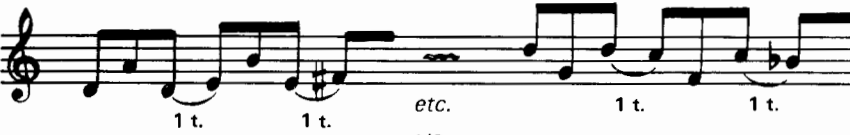
Note de départ bémolisée




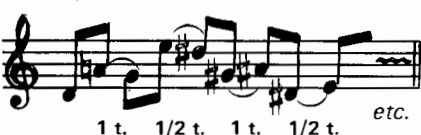
C. — EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNÉS ET IMPROVISATION


1) EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNÉS


A chanter : — en vocalise
— en écrivant les notes et altérations
— en audition intérieure

4 
1 t. 1 t. etc. 1 t. 1 t. etc. etc. etc.

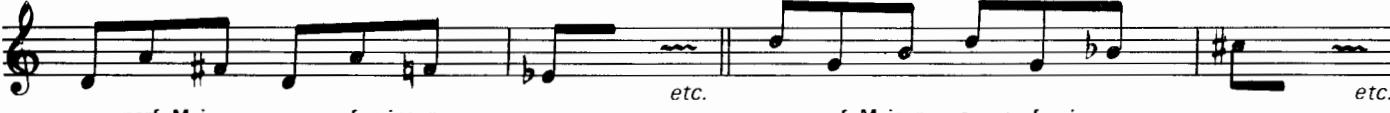
5 
3^{ce} M. 3^{ce} M. 1/2 t. 3^{ce} M. 3^{ce} M. 1/2 t. etc. etc.

6 
1 t. 1/2 t. 1 t. 1/2 t. etc.

7 
1/2 t. 1/2 t. etc.

8 
1/2 t. 1/2 t. 1/2 t. 1/2 t. etc.

ACCORDS PARFAITS MAJEURS ET MINEURS à l'état fondamental.

9 
acc. parf. Majeur acc. parf. mineur etc. acc. parf. Majeur acc. parf. mineur etc.

D. — LECTURES

ENTENDRE AVANT DE CHANTER

A chanter : — en vocalise
— en audition intérieure

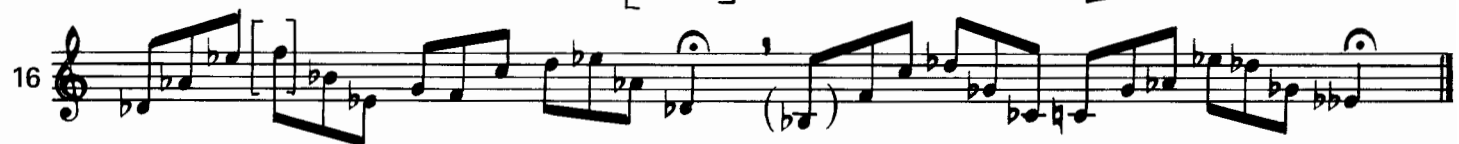
1) Tempo libre
2) Tempo obligé

10 
1 t. 1 t. etc. 1 t. 1 t. etc. etc. etc.

11 
1 t. 1 t. etc. 1 t. 1 t. etc. etc. etc.

12 
1 t. 1 t. etc. 1 t. 1 t. etc. etc. etc.

13 
1 t. 1 t. etc. 1 t. 1 t. etc. etc. etc.



Allegretto



Moderato

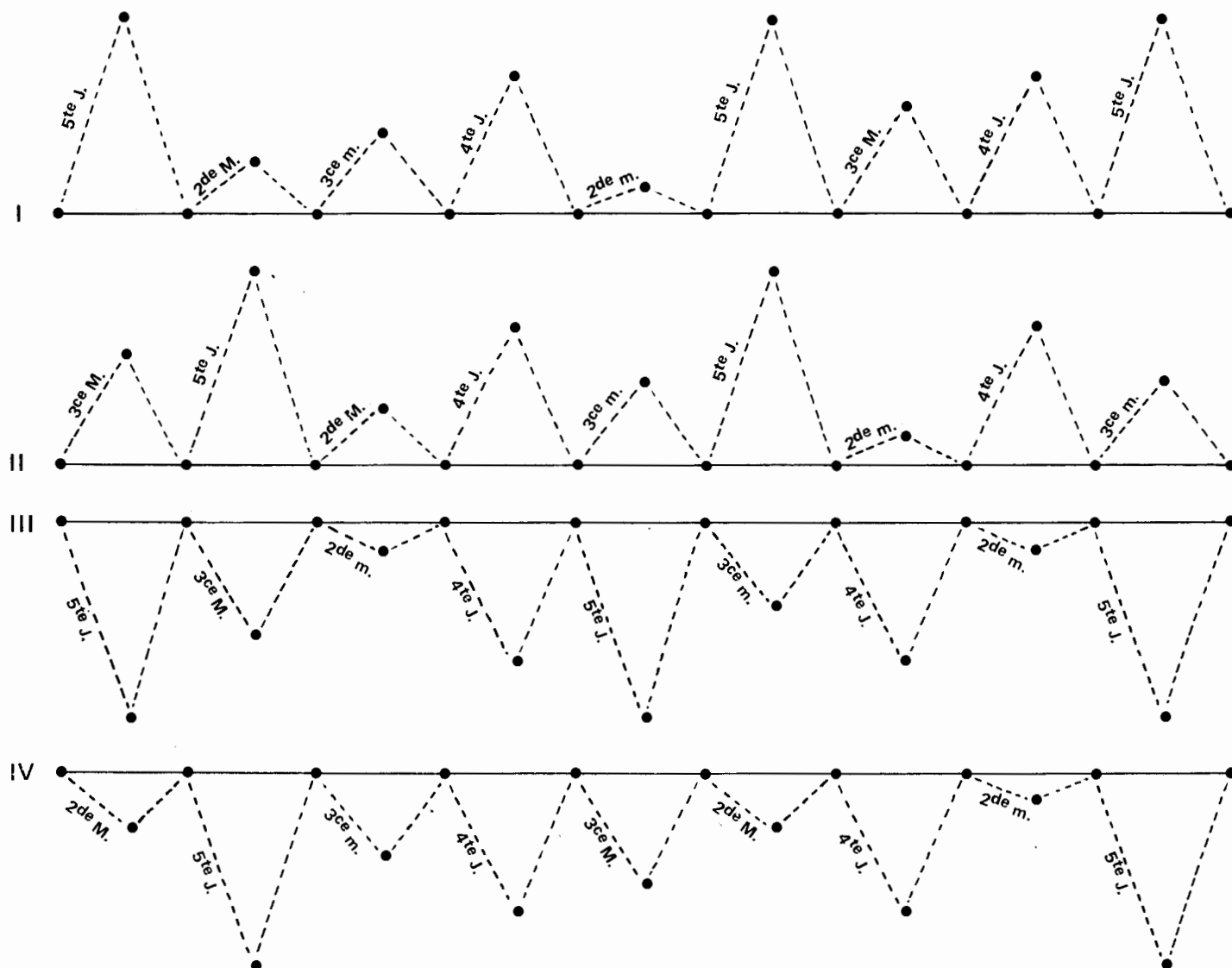


Chanter une partie, jouer l'autre.



EXERCICES RECAPITULATIFS : QUARTE ET QUINTE JUSTES

A. — TRAVAIL SENSORIEL — RYTHMES REGULIERS — TEMPOS PROGRESSIFS



B. — REPRESENTATION DES INTERVALLES

RECAPITULATION : REFLEXE ŒIL-OREILLE

CHANTER EN VOCALISE, LE PLUS RAPIDEMENT POSSIBLE



C. – EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNÉS

A chanter : – en vocalise
– en écrivant les notes et les altérations
– en audition intérieure.

4 *etc.* 4^{te} J. 1/2 t. 5^{te} J. 1/2 t. *etc.* 4^{te} J. 1/2 t. 5^{te} J. 1/2 t. *etc.*

5 *etc.* 4^{te} J. 5^{te} J. 1/2 t. 5^{te} J. 1/2 t. *etc.*

6 *etc.* 5^{te} J. 4^{te} J. 3^{ce} m. 4^{te} J. 1 t. *etc.* 5^{te} J. 4^{te} J. 3^{ce} m. 4^{te} J. 1 t. *etc.*

7 *etc.* 4^{te} J. 4^{te} J. 4^{te} J. 5^{te} J. 5^{te} J. 5^{te} J. 4^{te} J. *etc.*

8 *etc.* 4^{te} J. 4^{te} J. 5^{te} J. 5^{te} J. 4^{te} J. *etc.*

9 *etc.* 5^{te} J. 1/2 t. 4^{te} J. 1/2 t. 4^{te} J. *etc.*

10 *etc.* 4^{te} J. 1/2 t. 5^{te} J. *etc.*

11 *etc.* 5^{te} J. 3^{ce} M. 4^{te} J. 3^{ce} M. *etc.* 5^{te} J. 3^{ce} M. 4^{te} J. 3^{ce} M. *etc.*

D. – LECTURES

ENTENDRE AVANT DE CHANTER

A chanter : – en vocalise
– en audition intérieure.

12

13

14

15

16

17

18

19

20

Allegretto

C.S.A. - 14,273

Adagio



Andante



Allegro



EXEMPLES DE TEXTES D'APPLICATION

– Chants de Trouvères et Troubadours		
– Chants et Danses de la Mort, N° 1	M. MOUSSORGSKY	Ed. BESSEL
– Amoureux séparés	A. ROUSSEL	Ed. SALABERT
– Chanson épique	M. RAVEL	Ed. DURAND
– Le Grillon		
extr. des "Histoires Naturelles"	M. RAVEL	Ed. DURAND
– Clair de lune (Vol. II)	G. FAURÉ	Ed. HAMELLE
– Nocturne (Vol. II)	G. FAURÉ	Ed. HAMELLE
– Le Secret (Vol. II)	G. FAURÉ	Ed. HAMELLE
– Les Berceaux (Vol. II)	G. FAURÉ	Ed. HAMELLE
– L'Ecrevisse		
extr. du "Bestiaire"	F. POULENC	Ed. ESCHIG
– Quelle aventure !		
extr. de "La Courte Paille"	F. POULENC	Ed. ESCHIG
– Ballade N° 2		
extr. des "Trois ballades de François Villon"	Cl. DEBUSSY	Ed. DURAND
– La Flûte de Pan		
extr. des "Chansons de Bilitis"	Cl. DEBUSSY	Ed. DURAND
– Nombreux extraits de "Pelléas et Mélisande"	Cl. DEBUSSY	Ed. DURAND

Volume II

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> — Quarte augmentée et Quinte diminuée — Sixte Majeure — Sixte Mineure — Exercices comparatifs :
Sixtes majeure et mineure | <ul style="list-style-type: none"> — Septième Majeure — Septième mineure — Exercices comparatifs :
Septième majeure et mineure |
|--|---|

Volume III (à paraître)

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> — Seconde augmentée — Septième diminuée — Tierce diminuée | <ul style="list-style-type: none"> — Quarte diminuée — Quinte augmentée
et intervalles dus aux appoggiatures — Neuvième, dixième
et autres intervalles redoublés |
|---|---|