

IUFM Orléans-Tours
Année universitaire 2001-2002

Mémoire Professionnel

L'improvisation rythmique en classe de quatrième

Guillaume Blin
Professeur stagiaire en Education Musicale
au collège de Vouvray
Tuteur de mémoire : M. Georges Joseph

IUFM Orléans-Tours
Année universitaire 2001-2002

Mémoire Professionnel

L'improvisation rythmique en classe de quatrième

Guillaume Blin
Professeur stagiaire en Education Musicale
au collège de Vouvray
Tuteur de mémoire : M. Georges Joseph

Guillaume BLIN

Professeur stagiaire en Education musicale

L'improvisation rythmique en classe de quatrième

Résumé : L'improvisation, au même titre que la créativité laisse plus intervenir les élèves tant qu'individualités. Ayant une attache particulière pour cette pratique, nous avons voulu la partager avec nos élèves de quatrièmes. Cette pratique étant relativement difficile à mettre en place, nous n'aborderons que l'improvisation rythmique. Après avoir défini le terme et les différentes pratiques, nous nous attachons, dans ce mémoire, à détailler le contenu des séquences articulées autour de deux textes musicaux qui ont permis cette pratique. Nous voyons enfin ce qui pourrait être amélioré lors de prochaines séquences.

Mots Clés : **Improvisation – rythme – expression individuelle – percussion -**

Nombre de pages :

Nombre d'annexes :

Date de Parution : Avril 2002

Ce mémoire peut être consulté dans les centres de documentation de
l'IUFM Orléans-Tours
(Services Centraux et site de Blois)

Sommaire

Sommaire.

Avant propos

Introduction.

1. Première Partie : autour du sujet.

1. 1. Quelques rappels sur l'improvisation.

1. 1. 1. Définition.

1. 1. 2. Improvisation et Jazz.

1. 1. 3. Des pratiques dans l'histoire de la musique occidentale.

1. 1. 4. Des pratiques dans le monde.

1. 1. 5. Mode actuelle de l'improvisation.

1. 1. 6. Conclusion.

1. 2. Le choix de l'improvisation rythmique.

1. 2. 1. Les programmes officiels.

1. 2. 1. 1. Intérêt pour les élèves.

1. 2. 1. 2. Comment aborder l'improvisation.

1. 2. 2. Pourquoi l'improvisation rythmique.

2. Deuxième partie : la Pratique.

2. 1. *Delta Blues*.

2. 1. 1. Présentation.

2. 1. 2. Premier Cours.

2. 1. 3. Deuxième Cours.

2. 1. 4. Troisième Cours.

2. 1. 5. Quatrième Cours.

2. 1. 6. Cinquième Cours.

2. 1. 7. Conclusion.

2. 2. *Bottle Neck Plus Ultra.*

2. 2. 1. Présentation.

2. 2. 2. Premier Cours.

2. 2. 3. Deuxième Cours.

2. 2. 4. Troisième Cours.

2. 2. 5. Quatrième Cours.

2. 2. 6. Cinquième Cours.

2. 2. 7. Conclusion.

3. 3. Comparaison entre les deux pièces.

3. Troisième partie : Synthèse.

3.1. Les intérêts de cette pratique.

3. 1. 1. Pour les élèves.

3. 1. 2. Pour les autres activités.

3. 2. Les limites et Difficultés de l'improvisation rythmique.

3. 3. Si c'était à refaire.

Conclusion.

Annexes.

Bibliographie.

Disque d'accompagnement

Delta Blues.

Bottle Neck Plus Ultra.

Avant propos

L'improvisation est une technique que je pratique sur mon instrument, l'accordéon, depuis quelques années. Ce jeu permet une liberté sans limites et une expression personnelle qui n'est pas contrainte au respect d'un texte musical avec ses mélodies, rythmes, nuances et phrasés. Cette technique instrumentale me sert dans mes cours au collège lorsque j'accompagne des chants, au piano, mais également lors d'activités parallèles quand il s'agit de jouer une musique d'ambiance pour un générique de film d'animation réalisé par une classe de sixième. Pratiquant cette technique, il me semble logique de l'aborder dans les classes au collège. De plus, l'improvisation et la créativité sont deux notions très proches et les programmes officiels insistent sur cette deuxième.

Tout au long de ce mémoire, les titres de morceaux ou d'œuvres sont écrits en italiques.

Je tiens à remercier Georges Joseph pour ses conseils précieux, ses pistes de travail intéressantes et sa disponibilité ; Sylvie Bazola pour son soutien permanent ; Claire pour ses relectures et ses corrections pertinentes.

Introduction

L'éducation musicale au collège n'a pas pour but de former des instrumentistes. L'apprentissage de l'improvisation n'a pas pour objectif de créer des experts de l'improvisation. Il s'agit plus de les ouvrir à une pratique différente de la musique. Nous allons voir comment cette pratique peut être abordée, au collège, dans une classe de quatrième.

Il semble tout d'abord indispensable de définir ce terme, de justifier ce choix de l'improvisation rythmique, de recenser différentes pratiques dans le monde qui nous entoure puis de voir l'intérêt que l'improvisation peut avoir pour des collégiens. C'est pourquoi la première partie de ce mémoire y sera consacrée. La seconde partie est réservée à la pratique en cours, abordée de manière linéaire alors que la troisième et dernière partie propose une synthèse.

1. Première Partie : autour du sujet.

1. 1. Quelques rappels sur l'improvisation.

Ce mémoire traite de l'improvisation. Il semble donc nécessaire de définir ce terme dans une première partie. A l'évocation seule du mot improvisation, l'esprit associe tout de suite la notion de jazz. Pourtant, on peut improviser sans faire du jazz et jouer du jazz sans improviser. Ce point sera développé dans une seconde partie. L'étude des différentes pratiques de l'improvisation peut s'appréhender sur deux axes : le premier, historique, s'attache à montrer la présence de l'improvisation dans la musique occidentale ; le second, géographique, recense quelques pratiques dans le monde aujourd'hui. Nous verrons, dans une troisième partie, quelles étaient les pratiques de l'improvisation dans l'histoire de la musique occidentale. Enfin, nous nommerons quelques exemples de pratiques dans les musiques traditionnelles, extra-européennes ou pas.

1. 1. 1. Définition.

Le dictionnaire¹ indique qu'improviser signifie « composer sur-le-champ et sans préparation ». Cette définition implique un sens large du terme qui ne le restreint pas à la musique. L'improvisation musicale peut être la création dans l'instant d'une pièce, d'une mélodie ou d'un rythme dans une forme pré-établie. Cette notion peut être élargie à une marge de liberté laissée à un interprète par un compositeur. Ces différentes manières d'improviser se retrouvent dans les pratiques. L'improvisation rythmique, qui nous concerne particulièrement, réside dans un jeu où les hauteurs ne sont pas fondamentales. Elle est présente dans tous les jeux de percussions.

1. 1. 2. Improvisation et Jazz.

Le contenu de ce mémoire traite de l'improvisation rythmique en classe de quatrième mais en aucun cas de l'improvisation jazz. Les deux exemples traités en

¹ Le Robert Micro Poche, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris, 1988

cours, *Delta Blues*² et *Bottle Neck Plus Ultra*³, s'appuient sur une forme de blues mais ces deux supports ne sont que des prétextes qui pourraient être remplacés par d'autres. On associe trop souvent l'improvisation au jazz alors que cette association n'est vraie ni dans le sens où l'improvisation serait l'exclusivité du jazz, ni dans le sens où le jazz aurait systématiquement recours à l'improvisation. Même si ce style « a indubitablement apporté la contribution la plus importante à l'improvisation dans la musique occidentale du XX^e siècle »⁴, l'improvisation n'est pas seulement utilisée dans ce style. Le jazz n'a également pas toujours recours à cette technique, en témoignent les œuvres associées au Third Stream de Gunther Schuller ou le *Concerto for Cootie* de Duke Ellington, pièce majeure du répertoire de jazz qui comporte un soliste, une grande formation de jazz, une métrique swing, une sonorité jazz mais aucune improvisation.

1. 1. 3. Quelques exemples dans l'histoire de la musique occidentale.

L'encyclopédie universalis multimédia débute son article sur l'improvisation par : « A l'origine, il y a l'improvisation ». Lorsque l'homme découvre différentes vibrations qu'il peut produire, il les expérimente et les improvise. Les fondements de la musique sont donc basés sur l'improvisation. Voyons quelques exemples de pratiques de l'improvisation dans l'histoire de la musique occidentale. Au XVI^e, à la basilique Saint-Marc de Venise, des chanteurs improvisaient à quatre voix en contrepoint strict. Au XVII^e siècle, les techniques d'ornementation étaient très développées, notamment chez les clavecinistes, luthistes et guitaristes. Ils ont pour but de renforcer le pouvoir expressif de la musique mais ils servent également à mettre en exergue la personnalité et le style de l'interprète. La basse chiffrée des clavecinistes peut être considérée comme une forme d'improvisation puisque ces musiciens jouent des positions d'accords avec des lignes supérieures selon leur bon goût. Ceux-ci étaient également capables d'improviser des suites ou des fantaisies. Au XVIII^e siècle et jusqu'aux compositeurs romantiques, les solistes improvisaient les cadences des concertos. Au XX^e siècle, la forme ouverte représente un choix laissé à l'interprète : la *Troisième Sonate* de P. Boulez, sur le principe de formants, offre à l'interprète un

² ANDRE, D. AUDARD, Y. BLAISE, J-P. : « Objectif 4° ».

³ SAINT-JAMES, G. : « Histoire du jazz ».

⁴ BAILEY D. : L'improvisation.

certain nombre de parcours possibles. Il en est de même pour le *Klavierstück XI* de K. Stockhausen avec 19 structures musicales autonomes.

Il existe une tradition d'improvisation sur un type d'instrument qui a traversé les évolutions musicales : l'improvisation sur claviers. Celle-ci était très courante chez les grands compositeurs comme J-S. Bach, J-Ph. Rameau, W.A. Mozart, G-F. Händel, L. v. Beethoven, G. Fauré ou O. Messiaen. Chaque compositeur improvisait en respectant les règles conventionnelles de langage de son époque : Bach improvisait des chorals ou des fugues en respectant les règles du contrepoint alors que Messiaen improvisait dans les modes à transpositions limitées.

Certaines pratiques de l'improvisation, enseignées en conservatoire, sont encore utilisées aujourd'hui, particulièrement celles qui concernent les claviers.

1. 1. 4. Quelques exemples dans le monde.

Les techniques, les fréquences de la pratique et la densité d'improvisation par rapport à la partie obligatoire varient en fonction des traditions. L'improvisation est importante dans plusieurs traditions musicales asiatiques. En Inde, où la pratique de la musique est très liée à la religion, elle occupe une place prépondérante. Le cadre dans lequel l'improvisation se déroule est le Rāga. Cette structure, malléable, accueille plusieurs séquences rythmiques alors que les intervalles mélodiques sont différents des nôtres. En Thaïlande ou au Laos, l'improvisation s'effectue autour d'un noyau mélodique. Au Japon, elle sert à « meubler » des entre-actes de pièces de théâtre.

Le Flamenco, pratiqué en Espagne, est caractérisé par le chant, la musique instrumentale et la danse. Tous les musiciens et danseurs peuvent improviser.

Le continent Africain regroupe également beaucoup de traditions pour lesquelles la pratique de l'improvisation est courante.

1. 1. 5. Mode actuelle de l'improvisation.

En observant l'évolution récente des différentes pratiques de l'improvisation, nous remarquons un engouement récent pour celle-ci, sous des formes musicales ou non.

L'aspect sociologique n'est pas notre propos même si les spécialistes de cette discipline pensent que l'improvisation est un état d'esprit avant d'être une pratique musicale. Etat d'esprit qui se développe aujourd'hui. D'un point de vue extra-musical, on note l'engouement actuel pour les « matchs d'impro », qui consistent à improviser oralement sur des thèmes proposés. On peut alors assister à des manifestations comme les 24 heures d'improvisations à Villeurbanne ou à des affrontements nationaux voire internationaux.

Musicalement parlant, l'improvisation actuelle, dans notre société occidentale, ne se résume pas qu'au jazz. Elle est pratiquée dans la musique contemporaine mais également en techno ou en rock underground. Le centre Georges Pompidou a récemment accueilli le moi de l'improvisation où musiciens de divers horizons, cités précédemment, ainsi que personnes de théâtre ou de danse, ont pu se croiser. La diffusion de ce type de musique n'est pas ridicule puisque la radio nationale France Musique lui consacre une émission quotidienne, *tapage nocturne*.

Ces différents exemples, musicaux ou pas, nous permettent de situer la pratique de l'improvisation dans notre société.

1. 1. 6. Conclusion.

Cette partie, qui peut avoir un certain côté catalogage télégraphique, ne vise pas une énumération rigoureuse des différentes pratiques de l'improvisation dans la musique occidentale ou dans d'autres cultures. Elle permet néanmoins de montrer que l'improvisation n'est pas réservée au jazz et que sa pratique est relativement répandue. L'enseigner au collège n'est donc pas extrait de toute pensée musicale et sociologique actuelle.

1. 2. Le choix de l'improvisation.

Les pratiques musicales, selon les programmes officiels, gagnent à être « ouvertes à l'invention ». Cette seule phrase suffit à justifier la pratique de l'improvisation en classe. Nous allons cependant voir, dans une première partie, en quoi cette démarche est intéressante pour les élèves puis comment l'aborder, en nous

appuyant sur les programmes officiels. La deuxième partie justifie le choix de l'improvisation uniquement rythmique en classe de quatrième.

1. 2. 1. Les programmes officiels.

1. 2. 1. 1. Intérêt pour les élèves.

Les programmes du cycle central expriment clairement leur position face à l'improvisation que l'on peut associer à l'invention : « Qu'elle soit de nature mélodique, harmonique ou rythmique, cette pratique gagne à être ouverte à l'invention »⁵. Cette philosophie est tournée vers l'expression individuelle des élèves qui sont au centre de cette pratique car ils jouent un véritable rôle.

L'improvisation permet au élèves de s'exprimer personnellement sans se réfugier derrière l'imitation, d'affirmer leur personnalité. Les programmes officiels stipulent également que même s'il ne s'agit pas d'une véritable pratique instrumentale, cette activité contribue largement au « développement des capacités d'expression et d'invention »⁶ des élèves.

1. 2. 1. 2. Comment aborder l'improvisation.

Le cours d'éducation musicale est basé, pour les pratiques instrumentales et vocales, sur le principe de l'imitation. Ce mode d'apprentissage, qui passe par l'oralité, représente une étape indispensable pour l'acquisition d'un répertoire. Il est sans doute plus musical que de passer par l'écrit. Cependant, l'imitation ne laisse aucune marge de manœuvre aux élèves qui se contentent d'imiter le professeur, dans le meilleur des cas, sans laisser transparaître un engagement ou une interprétation personnelle. Or, les programmes officiels affirment que : « Les méthodes d'apprentissage sont fondées sur la transmission orale et la perception globale et immédiate du langage. Elles favorisent la spontanéité et l'aisance tout en constituant un moyen de parvenir à l'improvisation. »⁷. La pratique de l'improvisation passe donc par une phase d'imitation.

⁵ Programmes de 5° et 4°.

⁶ Accompagnement des programmes du cycle central 5°/4°.

⁷ Accompagnement des programmes du cycle central 5°/4°.

Le fait d'écrire des mots rythmiques, d'en inventer en passant par l'écriture, de les reproduire, permet de se familiariser avec eux. Nous rejoignons ici les programmes de l'éducation nationale qui, dans le chapitre évaluation, affirment qu'« A la sortie du cycle central, l'élève sera capable de : [...] Reproduire, reconnaître, lire, écrire des éléments de langage liés à l'organisation du discours musical »⁸. Il est alors plus facile par la suite de reconnaître et d'interpréter ces mots rythmiques lorsqu'ils sont sur des partitions.

Pour aborder l'improvisation, nous passerons donc par une phase d'imitation orale puis, par l'écriture.

1. 2. 2. Pourquoi l'improvisation rythmique ?

Notre préférence pour l'improvisation rythmique plutôt que l'improvisation mélodique vocale ou instrumentale s'explique par plusieurs raisons :

La première est sans doute un manque d'expérience, dans ce métier, qui implique un manque d'assurance pour expliquer les notions musicales nécessaires à l'improvisation mélodique. Sa pratique engendre une prise de risques, au même titre que la créativité, dans la mesure où un espace de liberté est laissé aux élèves. L'improvisation rythmique leur laisse une autonomie plus réduite qui semble mieux gérable.

L'improvisation à la flûte nécessite une maîtrise de l'instrument qui me paraît encore trop juste en cycle central, à moins de rester dans un cadre très défini, ce qui pose immédiatement les limites de cette pratique même si elle reste envisageable. L'improvisation vocale sur des onomatopées, le scat, nécessite quand à elle un investissement personnel et surtout une desinhibition par rapport au groupe. N'ayant pas une pratique vocale individuelle dans mes classes mais collective avec des évaluations formatives et sommatives, il me paraît presque impossible d'aborder cette pratique.

Le choix d'une classe de quatrième s'explique simplement par l'organisation de mon emploi du temps qui en compte trois différentes. Ceci permet d'une part, d'observer des réactions et des comportements parfois différents et d'autre part d'améliorer les explications. Cette pratique doit pouvoir s'effectuer dans les quatre

⁸ Programmes de 5° et 4°.

niveaux du collège en adaptant la difficulté rythmique en fonction des cycles. Il est légitime de penser qu'un élève qui aurait débuté l'improvisation rythmique en classe de sixième serait beaucoup plus à l'aise en classe de troisième.

2. Deuxième Partie : Pratique.

La première partie de l'apprentissage de l'improvisation s'est faite au cours d'un cycle sur le jazz qui nous a amené à écouter le quartette de Dave Brubeck. Celui-ci comprend un batteur qui improvise dans *Take Five*, que les élèves ont écouté. Nous pouvons alors faire un lien entre l'écoute d'une improvisation rythmique et sa pratique. Cette technique n'existe pas uniquement dans un cours d'éducation musicale puisqu'elle est pratiquée par de grands musiciens.

Abordons maintenant la pratique en cours.

2. 1. Delta Blues.

2. 1. 1. Présentation.

Le cycle flûte-rythme débute par l'apprentissage de « *Delta Blues*⁹ ». Cette pièce, extraite de l'« Objectif 4° », est construite sur une mesure ternaire. Il se décompose en deux parties : la première est mélodique, nous l'interpréterons à la flûte ; la seconde est rythmique, nous la frapperons dans les mains. Ne nous attardons pas sur l'apprentissage du texte de flûte qui n'est pas le propos de ce mémoire. La seconde partie s'articule autour des trois phrases rythmiques suivantes :

♩ 120

The image displays three musical staves, labeled A, B, and C, illustrating rhythmic patterns in 3/8 time. Each staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. Staff A shows a melodic line with quarter notes and eighth notes. Staff B shows a rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes. Staff C shows a rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes. The patterns are repeated across the staves.

Ex : II.1

⁹ ANDRE, D. AUDARD, Y. BLAISE, J-P. : « Objectif 4° », collection musicollège, Van de Velde, 2001, 58p.

2. 1. 2. Premier Cours.

L'apprentissage de ces trois phrases rythmiques s'effectue rapidement par imitation. Lorsque les élèves maîtrisent ces trois formules, nous les écrivons au tableau en leur associant une lettre de A à C, comme écrit ci-dessus. Cette démarche permet aux élèves de ressentir puis de pratiquer avant d'intellectualiser. Nous expliquons ensuite la mesure ternaire que les élèves découvrent à l'occasion de ce cycle. L'association d'une lettre à chaque formule nous permet d'insérer ces rythmes dans une dynamique musicale alternant le piano et les rythmes frappés. Le riff suivant, joué au piano, sert d'appel (le rythme de cet appel, qui donne une impulsion, est plus important que les notes elle-mêmes.) :



Ex : II.2

Lorsque nous jouons ce pattern, nous prononçons une lettre correspondant à la cellule rythmique que les élèves doivent frapper. On peut schématiser un parcours ainsi :

appel **A** appel **C** appel **B**

ce qui musicalement parlera :

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff is labeled 'Riffs Piano' and shows a 3/8 time signature with a rhythmic pattern: a quarter note, two eighth notes, and a dotted quarter note. The bottom staff is labeled 'Réponses Elèves' and shows a 3/8 time signature with a rhythmic pattern: a quarter note, two eighth notes, and a dotted quarter note. The second system also consists of two staves. The top staff is labeled 'Rfs pno' and shows a 3/8 time signature with a rhythmic pattern: a quarter note, two eighth notes, and a dotted quarter note. The bottom staff is labeled 'Rps El' and shows a 3/8 time signature with a rhythmic pattern: a quarter note, two eighth notes, and a dotted quarter note.

Ex : II.3

Cette pratique permet d'enchaîner ces rythmes, de se familiariser avec eux et de visualiser leurs écritures. Quand l'alternance piano-élèves se fait sans difficultés sur chaque rythme, nous arrêtons là ce travail.

Lorsque les élèves écoutent dans le détail les trois formules : A, mais surtout B et C, ils s'aperçoivent qu'elles sont construites sur un mot rythmique repris trois fois. Nous dégageons alors trois mots rythmiques :

Ex : II.4

Les formules rythmiques initiales étant de six temps ternaires, nous demandons aux élèves de combiner ces trois mots rythmiques pour obtenir d'autres formules. En considérant qu'il est possible de conserver le même mot trois fois dans une formule (Cf. *Delta Blues*), nous avons en tout 27 possibilités.

Le travail pour le cours suivant consiste d'abord à refrapper les rythmes de *Delta Blues*, puis à écrire cinq combinaisons, en précisant avant chaque formule l'enchaînement des lettres. Le fait d'écrire les combinaisons rythmiques avec les lettres minuscules devant nous permettra de vérifier, lors du prochain cours, si les élèves ont bien écrit les rythmes auxquels ils pensaient.

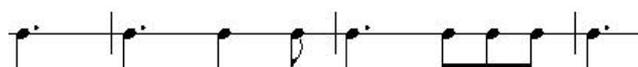
2. 1. 3. Deuxième Cours.

L'activité rythmique du second cours débute en demandant à un élève de frapper une des cinq formules qu'il a écrites. Si elle est perceptible, les autres doivent pouvoir reconnaître les différents mots qui la composent ; cela permet de garder l'attention du reste de la classe. Si elle ne l'est pas, nous demandons à l'élève de la

dicter pour l'écrire au tableau afin que toute la classe la frappe. On obtient alors ce genre de formule :

c a b : 

ou

a b c : 

Ex : II.5

Nous réitérons cette méthode jusqu'à l'obtention de cinq formules. Il est alors possible de reprendre l'alternance piano-élève en indiquant la formule que l'on souhaite entendre après le piano, comme pendant le premier cours. Jusqu'à maintenant, nous avons découvert des nouveaux mots rythmiques et nous les avons beaucoup frappés. Cette pratique permet une familiarisation avec un système bien cadré qui semble nécessaire pour une première approche de l'improvisation. Celle-ci permet une liberté qui ne doit pas être totale, sous peine d'obtenir n'importe quoi. Le cadre des six temps ternaires pour s'exprimer semble approprié. La règle est simple puisqu'il suffit aux élèves d'improviser une formule qu'ils auraient pu écrire. Nous passons alors d'interventions collectives à un jeu soliste. Leur improvisation entre dans un cadre formel puisqu'elle s'incère entre deux interventions de piano. Nous enchaînons toute la classe sur le modèle de l'exemple II 3, avec une formule par élève.

Le travail pour le cours suivant consiste à travailler les formules qui ont été écrites au tableau.

2. 1. 4. Troisième cours.

Ce troisième cours n'accorde pas une place prépondérante au travail rythmique. Il vise à consolider les bases des deux semaines précédentes par la pratique. Nous reprenons l'exercice d'improvisation individuel en écoutant chaque élève plusieurs fois. Cela permet également de préparer l'interrogation individuelle de *Delta Blues*. Comme nous l'avons vu précédemment, la seconde partie de ce morceau est construite sur trois formules différentes qui s'enchaînent ainsi :

appel **A** appel **B** appel **A** appel **C** appel **A**

Plutôt que de répéter trois fois le **A**, nous demandons aux élèves de remplacer les deuxième et troisième par une improvisation. Cela permet ainsi de reprendre les mêmes consignes formelles dans lesquelles les élèves ont déjà improvisé. Nous pourrons alors entendre :

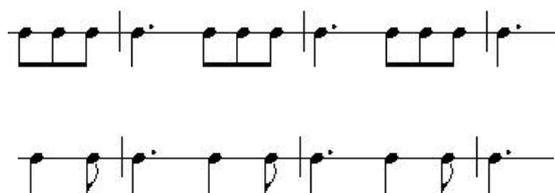
appel **A** appel **B** appel **impro** appel **C** appel **impro**

2. 1. 5. Quatrième cours.

L'évaluation individuelle permet d'entendre chaque élève et de mieux percevoir ce qu'ils ont compris de l'improvisation. Nous traiterons des résultats dans notre conclusion (2. 1. 7.).

2. 1. 6. Cinquième cours.

Lors du début de ce cinquième cours, nous procédons à un échauffement rythmique, en reprenant le principe du tour de classe mentionné précédemment. Cette pratique est enregistrée et se trouve en première plage du CD d'accompagnement. Ce support n'intervient malheureusement que maintenant faute d'idée et de moyens plus tôt. Le fait de reprendre cet exercice permet de ne pas refermer la « page improvisation » juste après l'évaluation. Sur les 18 formules entendues, quatre respectent les consignes. Certaines formules sont répétées, comme les trois premières mais nous pouvons en compter onze différentes. La variété de celles-ci oscille entre celles de *Delta Blues* :



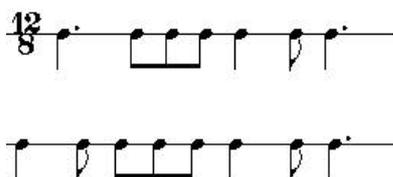
ou d'autres qui combinent les trois mots rythmiques :



Bottle Neck Plus Ultra est une pièce extraite de « l'histoire du jazz » de Guillaume Saint-James. Elle est construite sur le modèle du blues : une structure de douze mesures et une grille harmonique caractéristique. Il n'y a pas de partie rythmique indépendante comme dans *Delta Blues*. La mélodie, à deux voix est construite sur le modèle du blues riff, c'est à dire avec des répétitions de mêmes cellules mélodico-rythmiques. La partition, à l'origine en 4/4, a été réécrite en 12/8, même si la tradition manuscrite en jazz se veut binaire pour un jeu ternaire. Il semble difficile d'expliquer que le rythme deux croches peut se frapper de deux manières selon le système rythmique dans lequel on se trouve. Pour une compréhension plus aisée, nous utilisons au tableau le chiffre indicateur de mesure *4/noire pointée*.

2. 2. 2. Premier Cours.

Comme pour *Delta Blues*, ce premier cours permet l'apprentissage à la flûte de la voix aiguë de la mélodie. Nous travaillons ensuite des formules rythmiques de quatre temps ternaires en imitation afin que les élèves s'imprègnent de cette nouvelle mesure. Voici quelques exemples frappés :



Après avoir frappé plusieurs formules, nous extrayons les trois mots rythmiques que les élèves connaissent déjà :



Ces trois mots peuvent être combinés sur les quatre temps, ce qui donne, cette fois, 81 possibilités de formules différentes.

Le travail personnel à effectuer pour le cours suivant consiste à écrire cinq formules de quatre temps ternaires. Garder les mêmes méthodes, que celles utilisées pour *Delta Blues*, permet de gagner du temps car les élèves comprennent tout de suite ce qui leur est demandé.

2. 2. 3. Second Cours.

L'activité rythmique reprend le même principe que celle du second cours de *Delta Blues* : les élèves proposent des formules que nous écrivons au tableau et que la classe reprend. Quand la formule est assimilée par l'ensemble, nous interrogeons un autre élève. Lorsque cinq sont présentes au tableau, les élèves les notent sur leurs feuilles afin qu'ils les retravaillent chez eux.

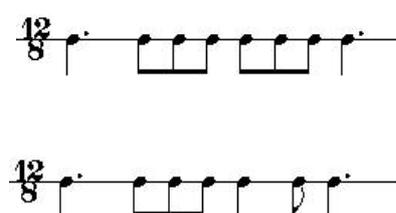
2. 2. 4. Troisième Cours.

L'activité rythmique commence par la révision des cinq formules notées et travaillées à la maison. Dans *Bottle Neck Plus Ultra*, l'improvisation ne se juxtapose pas à la mélodie de la flûte, comme dans *Delta Blues*, elle se superpose. Nous demandons alors à un élève d'improviser rythmiquement pendant que le reste de la classe joue le thème à l'instrument. L'improvisation consiste à reprendre une formule vue en cours ou à en inventer une et surtout à en enchaîner plusieurs. C'est sur ce dernier point que nous rencontrons une difficulté car les élèves s'arrêtent entre deux formules. Ils les considèrent comme des entités individuelles qui n'ont aucun liens entre elles.

Nous tenterons d'apporter une solution à ce problème lors du quatrième cours.

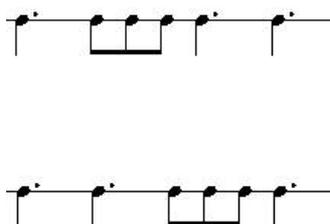
2. 2. 5. Quatrième Cours.

Puisque les élèves n'arrivent pas à enchaîner deux formules, nous travaillons sur la continuité autour de deux niveaux : le premier consiste à diviser la classe en deux moitiés. La première reprend le rythme juste après moi alors que la seconde le reprend après la première. Je propose, après le second groupe, une nouvelle formule sans briser la continuité. Nous pouvons entendre ceci sur la seconde plage du CD d'accompagnement, avec des formules comme celles-ci :



Le second niveau consiste à enchaîner deux formules identiques à la suite pour cerner leur enchaînement. Ce travail s'effectue, comme nous pouvons l'entendre sur la troisième plage du CD d'accompagnement, en conservant les deux moitiés de classe.

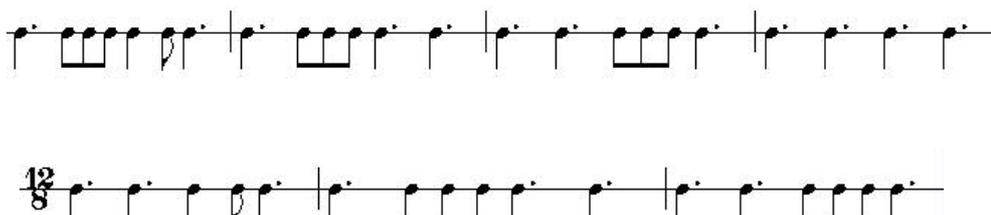
Pour la troisième activité rythmique, des formules sont écrites au tableau. Celle-ci consiste, pour les élèves, à frapper en boucle un rythme jusqu'à ce que nous en montrions un autre au tableau, qu'ils doivent enchaîner au premier sans s'arrêter. Voici les différentes formules enchaînées :



Le résultat, que nous pouvons entendre sur la quatrième plage du CD d'accompagnement semble correct. Lorsque nous montrons une nouvelle formule au tableau, tous les élèves ne réagissent pas et certains conservent l'ancienne pendant une mesure mais l'ensemble de la classe les enchaîne sans interruptions, ce qui était le but de ce cours.

2. 2. 6. Cinquième Cours.

Pour le cinquième cours, nous reprenons l'activité d'improvisation comme lors du troisième cours : la classe joue la mélodie de flûte pendant qu'un élève improvise. Lorsque celui-ci s'essouffle (au bout de trois ou quatre mesures), nous interrogeons un autre élève. Nous avons enregistré plusieurs classes sur cet exercice. Trois exemples peuvent être retenus. Les deux premiers fonctionnent très bien, avec une première improvisation sur trois mesures et une sur quatre. On peut alors considérer que la forme est improvisée puisqu'elle n'est pas fixe. Nous entendons ceci :



Le troisième exemple montre un élève pour lequel cela ne fonctionne pas. Celui-ci ne sent pas la pulsation du morceau et improvise dans un tempo complètement différent. Ceci nous montre les limites d'un exercice qui fonctionne pour une grande majorité mais pas pour la totalité.

Nous considérons que ce cycle est terminé. Lors de ce cinquième cours, beaucoup d'élèves improvisent deux, trois voire quatre mesures de rythmes. L'objectif fixé nous semble atteint et nous ne voyons pas l'intérêt d'une évaluation sur cette activité.

2. 2. 7. Conclusion.

Gardons les deux mêmes axes de réflexions que pour la conclusion de *Delta Blues*. Nous pouvons toujours nous demander si les élèves qui ne rencontrent pas de difficultés improvisent vraiment. L'espace qu'ils ont à leur disposition est beaucoup plus grand cette fois. Certains l'utilisent en variant les formules rythmiques, d'autres reprennent plusieurs fois la même comme pendant le travail des formules du quatrième cours. Ces derniers possèdent sûrement peu de formules mais ils ont le mérite de s'exprimer dans le bon tempo et dans les mesures.

Comme nous l'avons vu précédemment, les élèves qui ont des difficultés rencontrent deux problèmes : la perception du tempo et celle de la mesure. Ces deux éléments sont étroitement liés. Le marquage de la pulsation n'est pas très net dans l'accompagnement de *Bottle Neck Plus Ultra* et cela ne facilite donc pas la perception du tempo. Nous verrons, lors de la synthèse, quelle solution pourrait régler ce problème.

Nous ne devons pas oublier que la superposition d'une mélodie de flûte avec un rythme frappé permet d'aborder la polyphonie. Ces « éléments simples mais complémentaires conduisent à des productions sonores riches de leur diversité et propices au sentiment de plaisir musical. »¹⁰

2. 3. Comparaison entre les deux pièces.

¹⁰ Programmes de 5° et 4°.

La différence entre ces deux pièces réside dans le fait que l'improvisation dans la première est cadrée car les élèves improvisent six temps puis écoutent le piano. Pour *Bottle Neck Plus Ultra*, les interventions se fixent à l'intérieur de mesures mais leur nombre est en fonction de la capacité de chaque élève. Nous ajoutons ici une dimension à l'improvisation puisqu'elle n'est plus uniquement rythmique mais également formelle. Certains élèves sont allés jusqu'à six mesures. L'accroissement du nombre de possibilités de rythmes donne aux élèves plus de liberté, comme l'accroissement du temps réservé à leur expression.

3. Troisième Partie : Synthèse.

3. 1. Les intérêts de cette pratique.

3. 1. 1. Pour les élèves.

Cette pratique permet de mieux gérer l'hétérogénéité d'une classe. En effet, un élève qui est moins à l'aise dans cette activité se contente d'un rythme très simple pour improviser. S'il interprète la pulsation tout en restant dans le tempo, on peut considérer cette improvisation comme n'étant pas très variée mais correcte. L'autre possibilité pour ce type d'élève consiste, s'il passe après un camarade, à reproduire son exécution. Par ailleurs, un autre élève, qui ne rencontre pas de difficulté, cherchera un rythme qu'il n'a pas encore entendu en utilisant tout ce qu'il possède dans son « réservoir ». Cette pratique permet donc de lisser les difficultés pour des adolescents qui doutent d'eux et a contrario de les élever pour ceux qui sont sûrs d'eux. Ceci a l'avantage de ne pas mettre en échec un enfant déjà en difficulté.

3. 1. 2. Pour les autres activités.

La pratique de l'improvisation rythmique peut présenter deux intérêts pour le cours d'éducation musicale. Le premier concerne l'activité d'écoute : la pratique et surtout la reconnaissance des rythmes leur facilitera la perception de ceux-ci lors de l'écoute. Le second réside dans le fait d'inventer un accompagnement rythmique sous une mélodie de flûte. Cette pratique peut s'appliquer également sous un chant pour obtenir une polyphonie composée d'un accompagnement au piano, du chant et d'une partie rythmique improvisée.

3. 2. Les limites et les difficultés de l'improvisation rythmique.

3. 2. 1. Les limites.

Le temps accordé à l'éducation musicale n'étant pas extensible, les 55 minutes représentent une contrainte puisqu'il faut, dans ce créneau horaire, chanter, écouter et pratiquer. La division en trois parties égales est difficile à garder lors des activités d'improvisation, surtout lorsqu'il faut expliquer : les premiers cours, pendant lesquels l'improvisation a été abordée, n'ont pas été divisés en trois parties égales car cette nouvelle activité a empiété sur les deux autres. Nous pouvons dire que le niveau des élèves se limite au temps qu'ils ont pour pratiquer, c'est à dire au temps qu'ils ont lors du cours d'éducation musicale.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'improvisation est un état d'esprit. Si les élèves font semblant d'improviser, nous n'avons pas de moyen de contrôle. La confiance entre le professeur et les élèves devient indispensable. Ceci pose une limite à l'improvisation car un élève sérieux qui n'est rassuré que lorsqu'il connaît ses leçons par-cœur, apprend quelques formules qu'il reprendra à l'identique.

3. 2. 2. Difficultés de l'improvisation rythmique.

L'improvisation est une pratique particulière qui nécessite un engagement personnel de l'élève. Cet investissement est plus important que dans le cadre habituel du travail en imitation entre le professeur et l'élève.

L'improvisation nécessite, comme toute expression musicale, de suivre une métrique. Lorsqu'un élève maîtrise un texte de flûte, il écoute le play-back et se pose dessus. L'obligation de réflexion que nécessite l'improvisation monopolise l'attention des élèves ce qui entraîne une difficulté pour suivre le tempo. Nous voyons ici une explication de la difficulté rencontrée par certains élèves.

3. 3. Si c'était à refaire.

Les élèves de quatrième ont abordé l'improvisation, pour la première fois, par deux pièces ternaires. Nous pouvons nous interroger sur la pertinence de cette métrique dont le choix n'a pas été suffisamment réfléchi. Débuter l'improvisation sur une métrique binaire semble plus simple car les élèves pratiquent ces rythmes depuis

la sixième. L'apprentissage de la mesure ternaire ajoute une difficulté pour l'exécution de rythmes improvisés qui ne semble pas nécessaire. Nous essaierons de trouver des textes binaires pour cette pratique l'année prochaine, lorsque nous réitérerons ces cycles.

Le fait de frapper des rythmes provoque évidemment de la musique mais pourquoi n'en ferions nous pas plus : en variant les nuances, on peut obtenir deux présentations d'un même rythme différent. Il est également possible de changer les modes de percussions en tapant sur les cuisses, le torse ou les bras. Ces deux éléments peuvent fortement contribuer à la diversité des interventions des élèves. Des accents peuvent également être placés pour donner plus de vie à la musique. De plus, ces accents permettraient, lors de l'apprentissage par imitation, de mieux sentir les temps forts (en les plaçant sur les temps un et trois, par exemple).

L'improvisation individuelle permet une focalisation sur chaque élève. Ceci semble positif, pourtant, cela rend plus difficile l'attention vis-à-vis du reste de la classe. Certains en profitent pour s'agiter. Ceci est peut-être dû à ma position spatiale dans la classe, trop proche de l'élève qui exécute et donc trop loin du reste de l'ensemble des élèves. Mon attention particulière sur le rythme m'a fait un peu oublier la partie de flûte de *Bottle Neck Plus Ultra* qui, lorsque nous l'écoutons à l'enregistrement laisse transparaître quelques erreurs. Jouer en début de chaque cours le texte de flûte sans improvisation rythmique semble être une solution pour enrayer ce problème.

Les réactions des élèves n'ont pas été très positives : lorsque nous annonçons l'improvisation en début de séquence, nous entendons parfois : « oh non, pas ça ». Ceci n'est sûrement pas révélateur de l'ensemble de la classe mais rendre cette activité plus attractive en utilisant un djembé pourrait peut-être plus impliquer certains élèves.

Nous pouvons émettre une hypothèse pour diminuer le nombre d'élèves qui rencontrent des difficultés lors de cette activité : le marquage de chaque temps par des clics pourrait permettre aux élèves de se situer sur deux niveaux : celui de la mesure entière et celui de l'intérieur de chaque temps.

Conclusion

Ce travail d'improvisation a permis d'aborder une technique qui me tient particulièrement à cœur. Le résultat musical n'est pas exceptionnel sans être non plus complètement fade, il est relativement conforme aux consignes. Ceci a permis aux élèves de pratiquer beaucoup, individuellement, et surtout avec une autre méthode de travail que celle habituellement proposée. Changer les habitudes n'est pas pour déplaire aux adolescents.

Notre pratique de l'improvisation dans une classe de quatrième comporte, nous l'avons vu précédemment, beaucoup d'éléments à améliorer. Ces différents points semblent cependant réalisables, c'est pourquoi nous reconduirons cette pratique l'année prochaine. Elle pourra être étendue à tous les niveaux du collège en adaptant les mots rythmiques. Suite à cette première expérience, nous aborderons sûrement la pratique de l'improvisation mélodique instrumentale. Ces différentes pratiques de l'improvisation pourront peut-être déboucher sur un atelier instrumental qui allierait parties écrites et parties libres.....

Annexes

Bibliographie

- ANDRE, D. AUDARD, Y. BLAISE, J-P. : *Objectif 4°*, collection musicollège, Van de Velde, 2001, 58p.
- BAILEY D. : L'improvisation, Outre mesure, collection « contrepunts », Paris, 1999, 158p.
- CARLES, Ph. CLERGEAT, A. COMOLLI , J-L. : *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, Collection « Bouquins », 1994.
- LEVAILLANT, D. : *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Actes Sud, 1998.
- SAINT-JAMES, G. : *Histoire du jazz* , Jazzimuth Création, 1998, 28p.
- SIRON, J. : *la Partition Intérieure*, Paris, Outre mesure, collection « théories », 1992
- Le Robert Micro Poche*, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris, 1988
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sous la direction de Stanley Sadie, Londres, Macmillan Publishers, 1984.

Disque d'accompagnement

- 1) *Delta blues* : Improvisations rythmiques
- 2) *Bottle Neck Plus Ultra* : Formules une fois en triangle
- 3) *Bottle Neck Plus Ultra* : Formules deux fois en triangle
- 4) *Bottle Neck Plus Ultra* : Formules en boucles
- 5) *Bottle Neck Plus Ultra* : Improvisation trop vite
- 6) *Bottle Neck Plus Ultra* : Improvisation de trois formules
- 7) *Bottle Neck Plus Ultra* : Improvisation de quatre formules

2. Delta Blues

I :A: B :A: ♪

Rythmes ternaires

En trois séances environ, travaillez au choix Delta blues ou Sweet Georgia Brown.

Allegro ♩ = 120

A tous

mf flûtes soprano et ténor

B premier groupe

deuxième groupe

pp mains

p doigts sur le bord de la table

ff genoux

