

# ECOUTER PRATIQUER CREER 2007

## COMMENTAIRE SUR LES PRODUCTIONS

PREMIERE PARTIE : découverte de la créativité

### Les Dombes : (répétition/rupture)

Premier morceau réalisé lors du stage, son titre évocateur lui a été donné après l'enregistrement en rapport avec les sons obtenus. Il ne s'agissait donc pas au départ d'évoquer une région lacustre de notre académie mais d'utiliser le moment de la mise en voix pour le rendre créatif.

Les participants travaillent d'abord sur le souffle et toutes les possibilités sonores de celui-ci. Ils cherchent ensuite tous les bruits vocaux utilisables, puis les onomatopées et tous les sons vocalisés.

La première consigne fournie est de monter **une boucle** mêlant ces différents éléments sonores bâtie sur quelques uns d'entre eux.

La boucle étant montée, les stagiaires ont obligation de s'en servir pour construire une musique. Ils rajoutent alors les tenues en polyphonie en même temps que la boucle.

Les participants sont alors arrivés aux limites des possibilités offertes par le jeu en boucle et ont cherché à en sortir. Le terme de **rupture** est donc ici apparu.

Pour rompre le discours établi, ils choisissent un jeu soliste improvisé. Deux solistes entament donc des solos et cassent le rythme tranquille de la boucle. Pour commencer leurs solos, ils avancent d'un pas vers le centre du cercle.

La structure du morceau est donc ainsi clairement établie : boucle - solo 1 – boucle - solo 2 - boucle, la fin étant choisie parmi les bruits émis dans la boucle.

### Et si tu n'existais pas : (réinvestissement)

Le moment de mise en voix créatif peut ainsi être réinvesti pour la préparation d'une chanson. Les participants s'intéressent ici aux mots importants de ce texte (Jo Dassin – Et si tu n'existais pas) et décident d'en créer une introduction originale.

La chanson d'origine possède un intermède instrumental entre deux couplets. Les stagiaires s'intéressent donc à ce passage pour le transformer en création vocale :

- l'alternance des 2 accords (Bm et Em) est repérée. Les chanteurs travaillent en polyphonie avec l'aide du piano pour réaliser des tenues alternatives sur ces deux accords.
- Les participants rythment ensuite leurs interventions vocales, d'abord en restant proche des tenues puis en s'éloignant et formant de petites mélodies.
- Le formateur lance le début d'une mélodie qui est complétée en « cacophonie » par les stagiaires.
- Les stagiaires superposent leurs propres mélodies pour créer un ensemble polyphonique le plus audible possible.

La chanson est ensuite montée et enregistrée en entier avec cette structure adaptée : la créativité est donc possible au cours de l'activité chantée d'une séance même si le chant est déjà écrit et structuré.

### Missirlou : (du vocal à l'instrumental)

La pratique vocale semble être très abordable avec des exercices de créativité mais qu'en est-il de la pratique instrumentale ? Nous allons monter ce morceau sans partition en y incluant un espace pour l'improvisation.

Pour guider cet exercice, deux obligations : la gamme arabo-andalouse, une rythmique Klezmer simple (Missirlou étant une musique originaire des Balkans, familière à la musique Klezmer et devenue un standard de jazz voire même une musique de films très populaire).

- la gamme arabo-andalouse est abordée progressivement par la gamme de ré M à laquelle on rajoute le mib et le sib
- un travail d'improvisation sur la gamme se construit comme l'exercice vocal précédent.
- La rythmique Klezmer se met en place sur un accord (ré M)
- La mélodie de Missirlou est apprise d'oreille ensemble sur la rythmique
- D'autres accords sont trouvés pour enrichir la mélodie
- La musique est enregistrée avec une structure établie ensemble.

L'apprentissage sans partition facilite l'accès à la création, c'est une évidence que nous venons de mettre en application.

### **Beethovying (ou l'art de la migration en musique)**

Si la créativité est facilement praticable à partir d'un apprentissage à l'oreille, qu'en est-il à partir des partitions déjà écrites ? Nous travaillons maintenant à partir d'une transcription de l'allegretto de la 7<sup>ème</sup> symphonie de Beethoven.

Après avoir déchiffré la partition et en avoir réfléchi une orchestration adaptée aux instruments disponibles, il fallait trouver un moyen pour sortir d'un cadre strict établi par le compositeur.

Le mot **démolition** est rapidement apparu dans cette recherche.

Les participants ont donc démolé (sans aucun respect...) progressivement la musique de Beethoven et ont reconstruit à partir du « squelette » restant.

L'inspiration du moment les a amenés à s'éloigner d'un cadre très occidental pour un clin d'œil asiatique à leur façon. Heureusement, le voyage de retour se passe au mieux...

La **reconstruction** peut donc prendre des aspects différents, selon le moment, les participants, la rigidité d'un cadre proposé par le professeur, etc...

DEUXIEME PARTIE : écouter – pratiquer - créer

### **Poésie musicale (à partir de l'écoute de « Music to Hear » de Régis Campo)**

La musique, analysée collectivement, met en valeur des mots issus d'un poème de Shakespeare de façon vocale et très variée. Nous allons donc travailler à partir de la musique des mots.

Le poème imposé pour l'exercice est un extrait du « Canto General » de Pablo Neruda écrit en 1950 : Voy à vivre (poème très facile à traduire pour des élèves de collège)

*Yo no voy a morir*

*Salgo ahora en este día lleno de volcanes*

*Hacia la multitud, hacia la vida*

L'analyse des différents modes vocaux utilisés sur les mots de Shakespeare conduit donc à une libre création sur le poème de Neruda avec réinvestissement de tout ce qui a été vu dans la première partie.

### **Thème obsédant ( à partir de l'écoute de « Simple symphony – Boiterous Bourree » de Britten)**

L'analyse de cette musique conduit à repérer un thème très simple (Vème degré – 1er degré), utilisé successivement de façons très différentes et remplissant ainsi presque entièrement le déroulement de la musique.

Les participants vont donc créer un thème simple qui pourra être ensuite utilisé de façon variée.

Les propositions sont lancées et rapidement un motif initial se met en place, antécédent qui sera vite complété par un conséquent adapté. Le thème obtenu prend tout de suite une couleur jazzy et est ainsi orchestré.

L'organisation (contrechant, structure, ...) est ensuite choisie collectivement.

Il s'agit donc ici d'un morceau monté de toute pièce, depuis l'élaboration du thème jusqu'à la production finale, d'après les éléments musicaux fournis lors de l'analyse de l'œuvre de Britten.

#### **Tout dépend donc de la qualité et de l'amplitude de l'analyse préalable :**

- *pour écouter et créer en classe, le professeur devra « tirer » des musiques choisies les principaux éléments musicaux audibles (espace – couleur – temps – forme) et désigner en parallèle les objectifs précis d'utilisation de cette œuvre dans sons cours.*
- *Il lui faudra utiliser en alternance des exercices de créativité et des moments d'écoute lui servant à atteindre ses objectifs : la création peut être une excellente préparation à une écoute ou à l'inverse, une écoute bien travaillée peut déboucher sur une création réussie, les deux solutions mettant en œuvre les acquis des élèves.*
- *Les élèves, entraînés à la créativité régulièrement, apprennent d'autant mieux qu'ils sont mis dans les conditions d'un « créateur » et peuvent ainsi appréhender la musique de façon plus concrète. Les acquis, connaissances et compétences n'en seront que plus larges.*

TROISIEME PARTIE : mieux écouter pour mieux pratiquer et mieux créer

Le choix d'un travail sur des musiques traditionnelles de cultures éloignées de la nôtre permet alors d'affiner le parcours entre écoute et création réalisé en amont pendant ce stage.

### **La chine des lyonnais**

Rien de plus facile que de faire improviser des professeurs de musique (et en transposant des élèves) sur des musiques asiatiques. Il nous vient tout de suite à l'esprit des notes aiguës, des sonorités métalliques, et la gamme pentatonique. Soit.

Si nous écoutons de près une musique traditionnelle (l'art du Pipa – Neige voltigeant sur les pins), d'autres détails cependant nous apparaissent lors d'une analyse plus poussée : une musique essentiellement monodique, maniant la notion de temps de façon très souple (accélération, ralenti, passages pulsés, non pulsés, rapidité des notes, résonance...), et des modes de jeu très recherchés (trémolos, vibratos variés, glissando, harmoniques, etc...). La musique chinoise nous apparaît alors sous un aspect beaucoup plus élaboré et complexe que nous avons l'habitude de l'entendre. L'analyse nous pousse à nous poser des questions sur le sens de cette musique, le titre poétique navigant visiblement entre éphémère, léger (la neige) et pérenne, solide (le pin).

Cette analyse pourrait se poursuivre de façon encore plus approfondie, à l'infini, mais déjà, le résultat final est complètement différent de la première production (la polyphonie mise à part).

L'atmosphère qui se dégage de ce morceau créé après ce moment important de réflexion et d'analyse n'est-il pas plus « chinois » que les musiques d'inspiration folkloriques parfois même issues de Chine ? Tiens, cela ressemble parfois au « Plein du vide » de Xu Yi !

### **Waca Waca**

#### **Les Andes lyonnaises (travail également mené à Nancy – voir site)**

Beaucoup de compositeurs ou musiciens occidentaux se sont intéressés à la musique traditionnelle des Andes et ont parfois transcrit et adapté des partitions pour pouvoir les jouer en occident.

Les résultats sont souvent très intéressants mais reflètent-ils exactement la musique traditionnelle des Andes, connue grâce à une importante médiatisation dans les années 70 ?

Nous jouons ensemble l'une de ces musiques (Waca waca, transcrite par Jean Michel Cayre). Le résultat nous semble déjà très proche la musique andine connue.

Nous regardons et écoutons ensuite un document intitulé « siku » (la flûte de pan amérindienne) document enregistré par Patrick Kersalé (edts Lugdivine). Des indications sur les indiens Aymaras et l'utilisation du siku (instruments légèrement « désaccordés » entre eux, mode de jeu avec beaucoup de souffle, présence d'une percussion simple binaire en ostinato, jeu en hoquet), nous permettent de créer une version lyonnaise certes mais bien plus proche de la signification profonde de la musique.

#### **Pygmées lyonnais (travail également mené à Nancy – voir site)**

Cette fois-ci, nous partons directement de l'écoute des polyphonies pygmées (Ocora). Nous relevons le chant en yodel, en hoquet, en ostinato et la rythmique qui soutient le tout.

Notre démarche est ici à l'opposée de la précédente musique. Nous allons essayer d'adapter le principe de construction musicale des pygmées à nos voix occidentales. Les résultats sont encore sous influence africaine (yodel) mais nous nous dégageons petit à petit d'une musique traditionnelle pour n'en prendre que l'aspect purement musical et donc universel (pygmées 4) : une autre façon de travailler à partir des musiques traditionnelles.

***De meilleurs connaissances culturelles des musiques proposées aux élèves permettent donc un meilleur investissement dans la pratique et la création...à moins que ce ne soit l'inverse qui favorise auprès des élèves la découverte de cultures éloignées mais musicalement très enrichissantes pour eux... et pour leur professeur.***

***Cette remarque, très importante pour les musiques traditionnelles, est également largement valable pour toutes les musiques...***

Résumé :  
Dominique Terry