Zeitschrift: Éducateur et bulletin corporatif : organe hebdomadaire de la Société Pédagogique de la Suisse Romande

Herausgeber: Société Pédagogique de la Suisse Romande

Band: 94 (1958)

Heft: 13

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MONTREUX 5 AVRIL 1958 XCIVe ANNÉE — N° 13

396

Dieu Humanité Patrie

EDUCATEUR

ET BULLETIN CORPORATIF

ORGANE HEBDOMADAIRE DE LA SOCIÉTÉ PÉDAGOGIQUE DE LA SUISSE ROMANDE

Rédacteurs responsables: Educateur, André CHABLOZ, Lausanne, Clochetons 9; Bulletin, G. WILLEMIN, Case postale 3, Genève-Cornavin.
Administration, abonnements et annonces: IMPRIMERIE CORBAZ S. A., Montreux, place du Marché 7, téléphone 6 27 98. Chèques postaux II b 379
PRIX DE L'ABONNEMENT ANNUEL: SUISSE FR. 15.50; ÉTRANGER FR. 20.- • SUPPLÉMENT TRIMESTRIEL: BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE

C'est si simple d'aimer, de sourire à la vie...

Partie corporative

La page du Congrès

Les anciens Grecs comptaient le temps non d'après les années, mais d'après les olympiades, qui, comme chacun sait, avaient lieu tous les quatre ans. J'ai connu bon nombre de collègues instituteurs et institutrices du pays romand qui évaluaient la longueur de leur activité pédagogique au nombre des congrès auxquels ils avaient assisté. C'est avec une fierté touchante qu'ils proclamaient en être à leur huitième ou neuvième congrès, et ils espéraient bien ne pas quitter la scène avant d'avoir atteint leur dixième étape, ce qui représente quarante ans d'enseignement. C'était alors la coutume de n'en jamais manquer un seul, et ces aimables collègues étaient capables d'énumérer non seulement les lieux et les dates de ces manifestations, mais aussi les sujets présentés et les interventions des orateurs qui les avaient le plus particulièrement frappés.

Que d'amitiés se sont ainsi créées au cours de ces réunions, que de liens subtils et forts se sont tissés pendant les séances, pendant les repas, pendant les excursions. Habitués à ne connaître dans la vie de tous les jours que les collègues des villages voisins, à ne tenir compte que des contingences locales ou cantonales, c'était une véritable libération de se trouver au milieu d'une foule de compagnons cheminant sur la même route, hantés des mêmes préoccupations ; il en naissait un double sentiment : celui de fierté de rencontrer une nombreuse délégation de son canton, celui de solidarité qui naissait à la pensée d'être membre d'une collectivité plus vaste, au sein de laquelle on ne se sentait nullement dépaysé, et où éclataient une communauté de vues et une confraternité véritables.

Sans doute, les temps ont changé ; les manifestations régionales, cantonales, nationales sont devenues plus fréquentes et plus nombreuses ; les voyages aux congrès romands ne sont plus les seules occasions que l'on ait de se mettre en route. Mais les expériences et les sentiments qui sont nés dans nos réunions quadriennales sont-ils surannés ? Est-il inutile d'affirmer, une fois tous les quatre ans, la solidarité agissante qui lie entre eux les membres du corps enseignant de notre école populaire ?

Le croire, ce serait commettre une grave erreur. Nos contemporains, lorsqu'ils jugent l'école, lorsqu'ils entendent vitupérer ses défauts ou recourir à ses services, procèdent à des généralisations de plus en plus étendues. L'école, dans leur esprit, ce n'est plus le collège voisin, ce n'est plus celui du canton, c'est celui du pays tout entier, et c'est le corps enseignant dans son ensemble qu'on prend à partie.

D'autre part, la multiplicité des moyens de transport et d'information accélère la circulation des courants d'idées et si, autrefois, les mêmes problèmes se posaient aux différents cantons, mais rarement de façon simultanée, ils se présentent aujourd'hui pareils, presque en même temps partout dans notre Romandie.

Il est donc nécessaire, et j'ose dire plus encore aujourd'hui qu'hier, que le corps enseignant manifeste son unité aux yeux du public en général, qu'il montre combien les préoccupations qui sont les siennes sont vivantes ; par l'ampleur de ses débats, il prouvera qu'il mérite la confiance que les parents, comme les autorités, lui témoignent.

Membres de la SPR, éducateurs qui distribuez science et sagesse en ville, en campagne ou à la montagne, prenez conscience de votre devoir et venez assister nombreux au Congrès de Genève les 30-31 mai et 1er juin prochains.

G. W.

Comité central SPR

Le comité central a tenu séance à Genève, le samedi 29 mars, sous la présidence d'A. Neuenschwander.

Le président informe le comité de l'état des préparatifs du congrès ; toutes les commissions travaillent avec enthousiasme, et nous espérons que les participants viendront nombreux affirmer leur attachement à la Romande.

La vérification des comptes, prélude du congrès, a eu lieu le 15 mars par les soins des délégués genevois et vaudois. Les vérificateurs félicitent Pulfer de sa gestion. (Ces comptes paraîtront prochainement dans le bulletin.)

Les commissions de la SPR poursuivent leur travail ; celle qui s'occupe des moyens d'enseignement, notamment, s'organise pour arriver à faire œuvre pratique et utile.

Les prochains congrès de la FIAI et de la CMOPE auront lieu fin juillet et début d'août à Rome ; Neuenschwander y représentera la SPR (par raison d'économie un seul délégué a été prévu).

Un stage d'une semaine organisé par la commission nationale suisse de l'Unesco aura lieu au début d'octobre à Vitznau. Il étudiera les problèmes des relations culturelles entre l'Orient et l'Occident.

Constatons que la situation de la SPR vis-à-vis de la commission nationale reste dans l'équivoque ; à l'occasion de la formation de la commission qui doit avoir lieu prochainement, nous demanderons une fois de plus à être officiellement représentés.

Le principal objet à l'ordre du jour était la présentation du rapport de P. Rebetez, de Delémont, sur le thème du congrès : « L'école et le monde moderne » ; c'est une œuvre monumentale, qui présente des solutions hardies aux problèmes qui nous tracassent, et qui suscitera certainement des discussions passionnées.

Nous espérons qu'au début de mai tous les membres de la SPR recevront le travail du rapporteur général et qu'ils auront suffisamment de temps pour fourbir leurs arguments. G. W.

VAUD

Postes au concours

Pas moins de 204 postes primaires de tous genres ont été mis au concours le 28 mars, délai d'inscription 11 avril :

— Instituteurs primaires	77
— Instituteurs primaires supérieurs	12
— Maîtres OP	2
— Instituteurs classes développ.	1
— Maîtres de dessin	2
— Maîtres de gymnastique	1
— Institutrices primaires	55
— Institutrices semi-enfantines	16
— Institutrices enfantines	6
— Maîtresses travaux à l'aiguille	20
— Maîtresses ménagères	7
— Maîtresses coupe et confection	5

Une classe sur dix cherche un titulaire (aujourd'hui... car l'année n'est pas finie). Et 119 brevets ont été délivrés il y a huit jours... Arrêtons là les commentaires.

Bien entendu, nous renonçons à insérer ici la liste-fleuve de ces postes : les collègues intéressés voudront bien la consulter dans la Feuille des avis officiels du 28 mars dernier. Je me permets par contre de recommander à ces collègues de se renseigner, avant de postuler, sur les conditions de logement faites éventuellement par la commune de leur cœur. P. B.

(Suite en page 207)

SOMMAIRE

PARTIE CORPORATIVE : *La page du Congrès.* — *Comité central SPR.* — **Vaud :** *Postes au concours.* — *Echallens.* — **Genève :** *Visite du Grand Passage.* — **Neuchâtel :** *Cartel.* — *Au Grand Conseil.*

PARTIE PÉDAGOGIQUE : Henny Rosenstrauch : *Les instruments à percussion.*

ENSEIGNEMENT DE LA RYTHMIQUE

Partie pédagogique

Les instruments à percussion

par HENNY ROSENSTRAUCH
Professeur diplômé de la méthode Jaques-Dalcroze

Traduit par Hélène Finsler

E. Jaques-Dalcroze

On sait l'essor qu'a pris l'enseignement de la rythmique dans les classes officielles, tant à Genève qu'à Lausanne, Montreux, Vevey et dans les principales villes de Suisse allemande.

Nous consacrons le numéro de l'Educateur d'aujourd'hui à la présentation d'une documentation pédagogique musicale tout à fait originale, expérimentée par Mlle Henny Rosenstrauch durant ses nombreuses années d'enseignement en Allemagne et en Amérique.

Mlle Rosenstrauch a désiré mettre au point ses expériences pour en faire profiter ses collègues et leur faciliter un enseignement difficile lorsqu'il s'adresse à des classes nombreuses.

Nous pensons que nos lecteurs s'intéresseront à cet effort d'éducation dont la conception entre parfaitement dans la ligne des principes de l'école nouvelle de Decroly, Mme Montessori et Freinet.

On comprendra que la rythmique s'inscrive au programme scolaire comme une activité éminemment éducative. Réd.

INTRODUCTION

Seriez-vous intéressé, encouragé, de voir comment un travail, commencé avec un minimum de moyens, peut se développer ? Si oui, voici un aperçu de mon propre travail.

Il vous montrera d'une part le développement progressif, d'autre part la diversité des domaines auxquels peuvent s'appliquer les instruments à percussion.

Déjà en Allemagne, il y a de cela bien des années, je me servais d'instruments à percussion dans mes cours de rythmique. Au lieu de répéter constamment un motif ou un problème rythmique au piano — ce qui va à l'encontre des lois de la musique — je me servais d'un grand tambourin. Les avantages en étaient multiples. L'élève qui, auparavant, avait été troublé par la mélodie et l'harmonie, pouvait désormais se concentrer uniquement sur le problème rythmique. Il avait le temps d'écouter le rythme jusqu'à ce qu'il l'ait saisi et compris. Ce n'est qu'alors que le piano entrait en jeu, comme point culminant. L'élève, sûr de son problème rythmique, pouvait suivre le tempo, le dynamisme et le contenu de la musique, en toute liberté.

Lorsque je m'aperçus que les enfants désiraient jouer, eux-mêmes, avec ces instruments, je me procurai un deuxième tambourin, et ensuite plusieurs, de timbres différents. Avec le temps, j'ajoutai les autres instruments. Les enfants pouvaient marcher des rythmes, les jouer et les entendre en même temps. Cela leur procurait beaucoup de joie. Ils apprenaient également à jouer pour leur camarades, et à accompagner leurs mouvements. A mesure qu'augmentaient leurs connaissances, la manière dont ils appliquaient et utilisaient les instruments devenait de plus en plus variée, de plus en plus différenciée.

Il n'y eut qu'un pas entre cette capacité d'entendre et de jouer ces instruments et celle du mouvement. Les enfants s'identifiaient à l'instrument. Ils inventaient des mouvements correspondant à l'instrument, mouvements qui en exprimaient la sonorité, le timbre, le caractère et le style. Tout ceci s'opérait uniquement par le sens auditif et la spontanéité du sentiment et laissait intact la nature de l'enfant.

En y ajoutant la flûte, le chant, le piano et la voix parlée, un jeu de mouvement : « Les Instruments vivants » en résultait et, en unifiant tous ces éléments, donnait de la forme à l'ensemble.

Au point de vue musical, c'est l'effet des sonorités dans leur ensemble qui m'intéressait. De cet intérêt naquit un petit orchestre que l'on dirigeait, et ceci, tout d'abord, sans autre musique. Les enfants acquéraient une clarté, une sûreté surprenantes, et leurs improvisations faisaient preuve d'une imagination fertile. Les plus doués composaient de petites partitions avec ou sans musique. Les enfants écrivirent aussi un conte : « Le Petit Roi qui pleure », dans lequel les instruments à percussion occupèrent une place importante à côté des instruments mélodiques.

En Angleterre, les enfants manifestèrent le même entrain et j'obtins d'excellents résultats. De notre travail rythmo-musical sortit très naturellement une petite pièce : « Blanche-Neige », texte, musique et danses composés par les élèves.

Aux cours professionnels de l'Ecole Dalcroze, de Londres, j'introduisis les instruments à percussion combinés avec le mouvement.

Ma nomination à un Institut des Beaux-Arts en Amérique fut un nouveau stimulant. Dans cette institution, je n'avais que des élèves adultes qui se préparaient à une carrière professionnelle comme musiciens ou comme acteurs. Mon enseignement devait être ajusté aux exigences de leurs études spéciales.

Pour les élèves de musique, les études de rythmiques devenaient plus approfondies, leur direction plus consciente et l'orchestre à percussion s'enrichissait de divers instruments à vent que mes élèves, jeunes filles et jeunes gens, apportaient à la leçon. Les timbres et les sonorités variés de ces instruments étaient une source d'inspiration pour le jeu ainsi que pour le mouvement. Le pont entre la leçon de rythmique et l'étude purement musicale fut créé par le déchiffrage de partitions rythmiques de musique ancienne et moderne. Ici, comme ailleurs, je rencontrai l'intérêt le plus vif pour ce travail.

Les élèves avancés employaient les instruments à percussion pour leur stage pratique à la grande joie des enfants. Cela leur permettait de jouer eux-mêmes les rythmes et les valeurs et d'ajouter un accompagnement d'instruments, là où le caractère de la chanson le permettait.

L'Institut organisa aussi un cours destiné aux instituteurs, ce qui se trouva être un problème difficile. Ces instituteurs des classes élémentaires étaient censés introduire du « rythme » dans leurs leçons de musique, sans avoir reçu la moindre formation pour le faire. Très peu d'entre eux savaient jouer du piano, quelques-uns chantaient ou jouaient de la flûte douce. Dans une pareille situation, les instruments à percussion se révélèrent être une solution. Ils constituèrent un moyen très utile et une source vivifiante pour leurs études. De même, l'improvisation, tant redoutée, fut attaquée avec plus de courage, lorsqu'elle était combinée avec la percussion.

Dans mon travail avec les acteurs, je m'adaptais aux exigences de la scène.

En dernier lieu, j'ai enseigné à l'Institut Jaques-Dalcroze, à Genève. Ici j'ai donné des cours aux élèves professionnels et un cours particulier aux professeurs de la méthode. Ce sont mes collègues qui ont fait naître en moi l'idée d'écrire une petite brochure dans laquelle je tiens compte plus particulièrement des problèmes que pose l'enseignement dans les écoles primaires. Je vais donc tâcher de donner dans ce petit « guide » un aperçu de ce que nous avons acquis grâce à notre travail en commun, aussi bien que quelques possibilités de développement.

Je ne ferai qu'indiquer les possibilités et ne donnerai que peu d'exercices. Ceci à dessein : les exercices que l'on reprend d'un autre manquent de vie. Et, ce qui est aussi important : je ne voudrais pas priver le professeur d'une des plus grandes joies de l'enseignement, celle de chercher et d'inventer soi-même, joie infiniment enrichie par l'apport de l'élève. Il arrive qu'un professeur se plaigne d'être à bout d'idées. Cela signifie qu'il a négligé de faire participer activement les enfants à la leçon. Leur imagination est inépuisable si nous stimulons et encourageons celle-ci. Le professeur n'a plus qu'à saisir leurs idées, les guider et les compléter. La fraîcheur qui semblerait faire défaut au professeur, de temps à autre, lui sera rendue par les enfants.

Au lieu d'accumuler un grand nombre d'exercices, il est bien plus important de **comprendre les principes de base**, de les passer en revue de temps en temps. Ceci constitue aussi un contrôle de soi-même. En agissant ainsi pendant mes longues années d'expérience dans le domaine des instruments à percussion, j'ai trouvé des principes qui me guident dans mon enseignement. Aussi vais-je commencer par ce qui paraît être le plus essentiel : les principes de base.

LES PRINCIPES DE BASE DANS L'UTILISATION DES INSTRUMENTS A PERCUSSION

Les instruments à percussion doivent être joués d'une manière dynamique nuancée.

Chaque instrument possède, dans le cadre de sa sonorité, toutes les nuances du pp au ff.

On ne doit pas utiliser les instruments en « tapant dessus », mais il faut vraiment les « jouer ». Pour ce faire, il faut de la sensibilité et du goût musical. Il n'y a rien de plus rebutant, de plus fatigant, voire même nuisible au système nerveux, que des coups répétés, monotones et bruyants, que j'ai entendus, hélas, si souvent, dans les leçons de gymnastique et de musique. Je ne puis assez vous mettre en garde contre cette habitude. Il vaut infiniment mieux ne pas se servir d'instruments à percussion que d'en mal jouer. Des instruments mal joués ont exactement l'effet contraire du but que nous nous proposons en éducation musicale.

Aussi devons-nous former l'oreille et la technique de l'élève dès le début. Il faut lui apprendre à écouter et à jouer en y faisant participer sa sensibilité.

Le même principe entre en vigueur lorsqu'il s'agit du jeu d'ensemble, d'un orchestre à percussion. En formant un orchestre, il faut veiller au choix des instruments et en éviter une accumulation. Le mélange des timbres et les diversités sonores ont une importance musicale bien plus grande que le volume sonore. Il est plus important d'économiser que de surcharger. Mieux vaut employer peu d'instruments et faire un travail d'un goût impeccable. Les grands orchestres d'enfants dégénèrent très souvent en une espèce de vacarme rythmo-métrique.

Pour faire ressortir le caractère de chaque instrument, il faut les faire jouer tout d'abord sans musique. En agissant ainsi, les instruments à percussion ne seront pas relégués au second plan. Dès que les élèves savent bien jouer d'un instrument, bien l'employer et bien le diriger, on peut ajouter de la musique, tantôt improvisée, tantôt composée. Il faut choisir cette dernière avec précaution. A part certaines chansons et certaines danses, il y a peu de musique composée qui se prête à l'accompagnement d'instruments à percussion. Le manque de respect que l'on rencontre dans ce domaine frise souvent le vandalisme musical.

En Angleterre et aux Etats-Unis, j'ai entendu beaucoup d'orchestres à percussion. Le jeu des enfants n'était autre chose qu'un accompagnement de chansons ou de morceaux de musique que l'on n'aurait pas dû orchestrer. L'orchestre était épais et surchargé. La répartition des instruments était plus ou moins arbitraire. Le volume énorme en état l'effet principal, mais toute nuance en était absente. Les enfants n'avaient aucune possibilité d'exercer leurs dons d'imagination et d'improvisation. Tout était réglé à l'avance et limité par la musique imposée. Les enfants ne dirigeaient pas, ils ne faisaient que battre la mesure.

Je crois pouvoir affirmer que, dans ce qui se fait habituellement dans ce domaine, je me distingue sensiblement dans ma manière de traiter l'orchestre à

percussion, où chaque instrument est apprécié à sa propre valeur et remplit sa fonction appropriée.

Aussi l'improvisation joue-t-elle le rôle principal, que l'on joue ou que l'on dirige les instruments.

Dans la seconde partie de ma brochure, je démontrerai la différence fondamentale qui existe entre les deux manières d'utiliser un orchestre à percussion.

LA TECHNIQUE DES INSTRUMENTS A PERCUSSION

Bien que chaque instrument demande une technique spéciale, la manière de frapper les instruments est la même pour tous : le coup donné doit être bref et élastique, il doit rebondir. Si le maillet, la baguette ou la main ne rebondit pas immédiatement, si on les laisse reposer sur la surface de l'instrument, le son est assourdi ou entièrement arrêté. Le débutant a grand mal à se rappeler qu'il est impossible de jouer d'un toucher legato sur un instrument à percussion. C'est uniquement par les vibrations que certains instruments, comme le triangle, la cymbale et le gong produisent un legato ; mais la manière de les jouer est toujours au staccato. Un bras et un poignet souples sont de toute importance pour bien jouer.

Les tambourins

a) le grand tambourin à maillet ;
b) le petit tambourin ;
c) le tambourin de basque.

a) **Le grand tambourin** peut être accordé. On joue généralement avec un maillet, ou avec la main si on veut obtenir des nuances plus différenciées.

Il y a des maillets mous, moyens et durs, et le choix doit être guidé par la qualité du son que l'on veut obtenir. Le manche peut aussi servir pour jouer. On s'en sert en frappant sur le cadre en bois du tambourin. Cela donne un son clair, piqué, et forme un contraste avec le son profond et rond produit par le jeu sur la peau. On obtient le son le plus fort en frappant en plein milieu du tambourin. Cependant si on répète trop souvent le coup au même endroit, il devient monotone, rigide, statique. Par contre, en répartissant les coups sur toute la surface, le son devient plus vivant et, s'il s'agit de mouvement, éveille le désir d'avancer. Les élèves qui écoutent, les yeux fermés, réagissent immédiatement à ces deux manières de frapper le tambourin, soit en restant sur place, soit en avançant.

Pour accompagner un mouvement continu avec le tambourin, il ne suffit pas de donner un coup au départ et à l'arrivée du mouvement, puisque le son du tambourin n'est que d'une courte durée. Il faut soutenir le mouvement pendant toute sa durée d'une série de coups rapides, soit réguliers, soit rythmés. Lorsqu'on se sert de la main pour jouer du tambourin, on obtient un nombre si considérable de possibilités techniques qu'il m'est impossible de les énumérer ici. Pour n'en mentionner que quelques-unes des plus importantes : jeu avec le bout des doigts, avec le plat des doigts allongés, avec la paume de la main ; coup latéral donné par un mouvement rotatoire de l'avant-bras ; utilisation du poing, des jointures des doigts ; jeu avec un seul doigt sur le bord du tambourin. Et toutes ces manières de jouer comportent encore des variations.

Il y a, bien entendu, une différence si on joue dans une petite ou une grande salle ; si l'instrument fait partie d'un ensemble ou doit ressortir comme instrument solo, si on joue avec accompagnement de piano, de chant, de flûte ou de xylophone, si on joue pour accompagner son propre mouvement ou celui d'autrui. Si on accompagne son propre mouvement, on peut tenir le tambourin de différentes manières. Dans ce rôle, il devient un avec le bras, il allonge le mouvement. Des mouvements contrastants se produisent tout naturellement du fait que le bras dirigeant le tambourin esquisse un mouvement plutôt legato, tandis que l'autre bras prépare un mouvement d'élan en vue du coup à donner. C'est la qualité et la force du son que l'on désire obtenir qui déterminent l'ampleur du mouvement préparatoire ; on peut aller d'un mouvement du bras entier à un mouvement du poignet ; mais il doit toujours être dirigé avec fermeté, du départ jusqu'au point d'arrivée. Il arrive parfois que les débutants arrêtent brusquement le mouvement, juste avant de frapper le tambourin. Cela produit un son tout autre que celui auquel on s'attend, et ne manque pas de comique.

Ici, j'aimerais vous mettre en garde contre une mauvaise habitude que l'on prend facilement : l'élan des deux bras à la fois. Cela peut se faire, en cas d'accents isolés ou si on veut indiquer la durée d'une note. Mais dès qu'on joue des rythmes, il faut diriger son tambourin dans l'espace avec un mouvement continu et ferme, pour que le maillet ou la main rencontre une résistance. Il faut éviter également de déplacer trop souvent le tambourin, car cela crée une certaine agitation et interrompt la ligne rythmique du mouvement.

Plus le tambourin est de bonne qualité, plus les effets musicaux sont de premier ordre. Aussi doit-on attacher beaucoup d'importance à l'acquisition d'un instrument de belle sonorité et qui peut s'accorder. Même si l'achat d'un tel instrument représente des frais, ils seront remboursés abondamment par la joie qu'on aura à en jouer et par la résistance à l'usure : si on peut se permettre d'en acheter plusieurs, on fera bien de choisir des tambourins de grandeurs et de diapasons différents, car ils seront indispensables pour le jeu polyphonique.

b) **Le petit tambourin.**

Il se joue presque uniquement avec la main. La baguette produit un ton dur et sec, le maillet à feutre ne donne, pour ainsi dire, presque pas de son.

La technique est semblable à celle qu'on utilise pour le jeu du grand tambourin. Le son a peu de volume et, comme instrument solo, ne convient pas au grand espace. On peut néanmoins obtenir un nombre étonnant de nuances et un ton relativement fort, si on frappe vigoureusemet avec le poing ou avec un doigt tendu, à l'endroit où la peau et le cadre en bois se touchent. Le petit tambourin constitue un accompagnement plein de charme pour le chant, la flûte, le xylophone, grâce à une certaine qualité intime.

Si on veut s'en servir pour le mouvement, ou dans un jeu d'ensemble, il faut réunir plusieurs petits tambourins. Tandis que le volume produit par beaucoup de grands tambourins, joués simultanément, peut être trop fort et donner une impression de confusion, on peut faire jouer, sans danger, un assez grand nombre de petits tambourins ensemble et obtenir un jeu précis et pas trop fort. Mais ceci à condition d'unité de mouvement dans l'attaque de la part des instrumentistes.

Lors de l'achat de plusieurs petits tambourins, il est à recommander de choisir des instruments à diapasons différents.

c) **Le tambourin de Basque.**

Ce tambourin est l'instrument par excellence de la danse. Il incite, entraîne, galvanise et déclenche un mouvement plein de vie, voire même d'une certaine sauvagerie. La coutume est de le tenir en l'air, quoique toutes les attitudes et mouvements soient possibles, puisque le cliquetis ininterrompu des grelots empêche tout rythme compliqué. C'est le tourbillon des grelots qui accompagne la danse. On obtient des nuances dynamiques du PP jusqu'au FF en secouant le tambourin d'un mouvement saccadé. La sonorité de ces nuances est modifée selon l'angle de l'instrument. On produit les accents, tantôt avec la main, tantôt avec le poing. Dans l'orchestre à percussion, son rôle se borne surtout à un accompagnement rythmique simple. Pour ce faire, on utilise les doigts ou un coup de la main, ou bien encore on secoue le tambourin tout en esquissant un mouvement en hauteur et en profondeur. Par un glissando, exécuté par le pouce au bord de la peau du tambourin, on obtient un trille. On peut aussi tenir ce tambourin devant soi comme un plateau et le secouer rythmiquement. Pour obtenir un son précis, il faut tenir le tambourin d'une main, tandis qu'avec l'autre, bien tendue, on frappe le bord de l'instrument. Ceci produit un effet très spécial, surtout si le coup est donné d'une façon absolument régulière et monotone.

Le bois

est un instrument à sonorité sèche, sans harmoniques. Il se prête surtout aux rythmes rapides. Il faut le jouer d'un poignet souple et d'une main légère. Ce petit cube en bois doit être maintenu par la base, d'une main. Il ne faut pas que la main repose sur le bois, ni qu'elle recouvre la fente de résonance. On le joue avec une baguette ou un petit marteau. Lorsqu'on veut jouer avec deux baguettes, on pose le cube par terre ou sur une matière dure quelconque. Il y a des bois différents et de hauteur de son différentes. Il y a aussi des baguettes différentes, soit avec le bout dur, soit avec le bout feutré.

La différence de volume et de hauteur de son varie sensiblement selon l'endroit du bois où l'on frappe, soit au milieu ou au bord du bois, si on joue sur la surface supérieure ou inférieure. Mais, tout petit qu'il est, cet instrument nous permet d'obtenir pas mal de sons et de nuances contrastants. Pour jouer des rythmes rapides d'une façon nette, il faut les jouer en parcourant toute la surface du bois. En restant sur place, la main et le son se raidissent, et il est difficile de faire un phrasé. Mais on peut grouper les rythmes par phrases, grâce aux différences de hauteurs de son et par le dynamisme.

Le xylophone et le metallophone se jouent de la même manière que le bois.

Le triangle est un instrument à vibrations fortes. Le son qu'il émet dure très longtemps, mais il s'arrête au moindre contact. Il faut le tenir de manière à laisser le quatrième et cinquième doigts libres afin qu'ils puissent produire les silences en touchant le métal. La qualité du son est modifiée selon le poids et la grandeur du triangle et des baguettes, qui sont en métal. La petite ouverture doit être dirigée du côté de l'auditeur. Comme le triangle se met facilement à tournoyer, il vaut mieux jouer sur le côté horizontal et ne se servir que rarement des autres côtés. Le trille rapide se joue dans un des angles du triangle ; en faisant le tour intérieur du triangle, par un mouvement circulaire de la baguette, on obtient un genre de bruissement qui porte assez loin. Plusieurs triangles à diapason différent permettent des improvisations charmantes.

Les cymbales.

La manière de tenir les cymbales, que ce soit au moment du heurt ou bien par la suite, pendant qu'elles vibrent, détermine la qualité du son et de la résonance. Le mouvement préparatoire des bras peut être horizontal, vertical ou diagonal. Le diminuendo du son sera modifié par la position des cymbales : si on tourne leur surface vers l'extérieur, le son sera diffusé dans l'espace. En rapprochant les cymbales l'une de l'autre, le son semble rester sur place, et ne vibre qu'entre les cymbales. Pour arrêter le son instantanément, il faut les serrer contre soi ou les appuyer sur un tissu.

Pour obtenir de petits accents ou des rythmes en douceur, il faut heurter avec la surface d'une cymbale le bord extrême de l'autre cymbale. Si on frotte les cymbales l'une contre l'autre en crescendo, cela prépare un accent puissant.

Les manières de tenir les cymbales et les variations de sonorité, combinées avec le mouvement, sont multiples. Il est impossible de les noter par écrit, car elles seront assimilées au corps et à ses mouvements. La forme de la cymbale, le brillant du son, combinés avec le mouvement libre et cadencé, sont d'un effet prodigieux.

La cymbale suspendue peut prendre la place d'un petit gong. Il faut un maillet de consistance moyenne pour produire un bon son. On peut obtenir beaucoup de nuances, selon l'endroit où l'on frappe. Pour arrêter le son, il faut poser la main sur l'instrument.

Il ne vaut pas la peine d'utiliser des cymbales de qualité inférieure car elles émoussent la sensibilité musicale. Mieux vaut attendre le moment où l'on pourra se procurer des cymbales d'une belle sonorité.

Il y a cependant des cymbales minuscules, d'un son aigu et argentin, que les petits aiment jouer et qui ne sont pas coûteuses.

Le gong

a la plus grande puissance sonore de tous les instruments à percussion. Les ondes sonores qui en émanent se répandent dans l'espace en diminuant lentement du f jusqu'au pp. En balançant le gong après l'avoir frappé, la durée du son se prolonge. Pour obtenir un son profond, il faut frapper le gong en plein milieu. A mesure que l'on s'approche du bord, le son s'amenuise et devient plus clair. On obtient un son de plus en plus vibrant si on passe le maillet sur la surface du gong et en accélérant le mouvement. Lorsqu'on accompagne un mouvement maintenu dans la même force, il faut frapper le gong d'une manière rapide et légère pour empêcher le son de mourir. La même chose s'applique au crescendo — avec la différence, qu'on augmente la force du son en proportion de celle du mouvement qu'on accompagne. On peut varier la qualité du son, en utilisant des maillets de poids et de résistance différents ; les maillets durs sont inutilisables.

Pour arrêter le son il faut procéder comme déjà indiqué pour les cymbales. Si le gong est très lourd, ou si on possède plusieurs gongs, il faut se servir d'un chevalet.

En plus de ces instruments principaux dont j'ai fait la description, il y a encore quantité d'instruments de

moindre importance comme : des bâtons, des baguettes, des crécelles, des grelots, des clochettes, etc.

A défaut d'instruments à percussion authentique, et pour le plaisir d'expérimenter, les enfants eux-mêmes ont quelquefois créé une sorte d'orchestre en assemblant des éléments tels que des ustensiles de cuisine, de ménage, de jardinage et ainsi de suite.

Ceci peut se justifier en tant qu'éducation sensorielle, mais il ne faut en aucun cas la confondre avec une éducation musicale. Les casseroles, les couvercles, les pelles, les râteaux, etc., n'ont ni la forme, ni la sonorité pure prévues pour faire de la musique.

Je répète : ces jeux rythmiques ont une certaine valeur — mais il faut la direction sûre, et la sensibilité d'un professeur expérimenté pour que ces ensembles ne dégénèrent pas en vacarme.

LE JEU D'ENSEMBLE

La technique de l'instrument individuel est forcément la même, mais le jeu d'ensemble exige une technique qui ne s'acquiert que si les musiciens s'exercent très souvent ensemble. Une première condition en est une parfaite synchronisation du mouvement d'attaque. L'anacrouse, c'est-à-dire la préparation du coup à donner, doit occuper la même durée dans l'espace que dans le temps. Aussi faut-il non seulement lever et baisser la baguette au même moment, mais aussi à la même distance. « Inspiration et Expiration » doivent ne faire qu'« Un ». La parfaite coïncidence des mouvements est le seul moyen d'arriver à la précision.

Les élèves peuvent jouer debout ou assis ; mais en cas de jeu prolongé, la position assise est préférable. Il faut espacer les musiciens pour permettre toute liberté aux mouvements du bras droit. Le musicien assis à droite de chaque groupe est celui qui prend l'initiative pour le groupe. La disposition des instruments dépend de leur qualité sonore. De droite à gauche, faisant face au chef, se trouvent les triangles, les bois, les petits tambourins, et (en dernier lieu) les grands tambourins. La formation en demi-cercle est préférable à la ligne droite, car elle facilite la tâche du chef d'orchestre. Le chef domine mieux la situatien s'il se tient un peu en recul des musiciens. Il est très important qu'il ait une bonne tenue. Il manquera d'autorité et de précision dans les gestes s'il y a du laisser-aller dans son maintien. Quand il s'agit de direction libre, chaque entrée, chaque geste doit être d'une précision telle que les joueurs puissent les comprendre instantanément. La technique de ce genre de direction libre, spontanée, est unique dans son genre. Le chef ne peut communiquer son intention que par le geste, puisque tout est improvisé. Il faut qu'il y ait une entente parfaite entre le geste, la sonorité et le caractère de l'instrument. L'expression **visuelle** doit être analogue à l'impression **auditive.** Les deux mains, tantôt ensemble, tantôt séparément, indiquent les instruments. D'habitude, c'est la main droite qui est plus habile, plus sensible, aussi s'adresse-t-elle aux instruments à droite, de sonorité plus légère, alors que la main gauche s'adresse plutôt aux instruments forts, placés à gauche. La direction simultanée de deux instruments différents pose un problème difficile. Il en est de même si on veut exprimer des différences dynamiques avec les deux mains à la fois. On ne peut arriver à cette technique qu'à force de beaucoup de pratique. Elle est le propre de l'élève avancé.

La technique de direction est à peu près la suivante :

Les bras levés légèrement de côté, donnent le signal pour la préparation, la tension et la concentration.

Le bras droit, ou gauche, selon l'instrument qui sera le premier à jouer, donne l'anacrouse, suivi d'un temps frappé. Ceci pour indiquer le tempo et le dynamisme. Si plusieurs instruments commencent ensemble, il faut indiquer leur entrée avec les deux bras. C'est à l'élève de trouver un geste qui indiquera les silences et les points d'orgue. Le début et la fin de la musique ne doivent jamais être brusqués ou précipités. Il faut se donner le temps de se préparer, et de créer une ambiance. A la fin, il faut permettre à l'ambiance créée par la musique de s'atténuer graduellement. Chaque geste doit être intelligent, expressif et clair.

Le jeu du **triangle** demande de petits mouvements du poignet, délicats et détachés, ainsi que des doigts très sensibles.

Pour frapper sur le **bois,** il faut des mouvements fermes et secs.

L'entrée du **tambourin** est indiquée par un mouvement préparatoire du bras, le poing fermé pour indiquer le coup à donner.

On prépare le coup à donner au **gong** par un mouvement d'élan et du corps et du bras.

Les joueurs des **cymbales** et du **tambourin de Basque** suivent le mouvement indiqué par le chef.

Les images sonores et le jeu des instruments créent de nombreux types de mouvement. Il est donc nécessaire de laisser aux élèves le temps de trouver, dans la mesure du possible, les mouvements justes eux-mêmes.

Il y a souvent des changements rapides entre staccato, legato, martellato, entre l'élan et l'accent, et cela dans tous les tempi ou de dynamisme varié. Ce travail développe la coordination et la dissociation au plus haut degré, surtout quand il s'agit de diriger deux instruments différents à la fois.

On voit souvent des débutants indiquer du doigt l'instrument qui doit jouer. Mais ils apprennent vite à adapter leur geste à la sonorité de l'instrument. Il suffit, au début, de diriger deux instruments à la fois. La maîtrise d'un grand nombre d'instruments ne s'acquiert que petit à petit.

Une fois que le chef possède les gestes, il fera participer le corps entier aux mouvements. Il arrivera ainsi à diriger ses musiciens en évoluant librement dans l'espace et par des mouvements dansés quasiment. L'orchestre de son côté l'accompagne en improvisant. Il en résulte une espèce de collaboration intime entre le chef et l'orchestre.

Dans le cas où l'orchestre joue des rythmes définitivement établis, des partitions, des chants ou d'autres compositions, avec un accompagnement improvisé par un chanteur ou une flûtiste, il faut employer la manière habituelle de diriger. Le bras droit donne la mesure, le bras gauche indique les nuances.

Il faut procurer à l'élève l'occasion de jouer, tantôt comme membre de l'orchestre, tantôt comme directeur. Ceci lui permettra de développer les deux capacités : celle de suivre et celle de diriger.

Pour terminer la première partie de mon exposé de la technique du jeu, j'aimerais souligner le fait qu'il y a encore bien d'autres possibilités de jeu, et qu'il ne s'agit point ici de règles rigides. Il appartient à chaque élève d'inventer de nouvelles manières de jouer des instruments et de développer son propre style de direction. Ceci s'applique également aux enfants.

La recherche constante, l'expérimentation, l'improvisation constituent le charme principal et la valeur de ce travail, dont le but est de libérer les facultés et l'expression individuelles et de faire la découverte de son propre rythme.

L'application des instruments à percussion dans l'enseignement scolaire

Il est utile de se demander de temps à autre « Pourquoi est-ce que je me sers d'instruments à percussion ? Quelle en est la valeur ? Combien de temps faudrait-il leur consacrer dans le cadre d'une leçon de Rythmique ? »

Même si j'ai répondu à ces questions dans l'introduction de la première partie, ce serait peut-être le moment d'y revenir en quelques mots.

L'emploi occasionnel d'instruments à percussion décharge le professeur de rythmique d'un excès d'improvisation pianistique. Ainsi est évitée la répétition fréquente d'un même motif ou problème — ce qui est à l'encontre des lois de la musique. Le changement entre les différents timbres repose l'oreille et stimule le mouvement.

Ecouter et jouer des rythmes en dehors de tout cadre mélodique ou harmonique, nous permet de vivre le rythme pur, dépouillé de toute loi musico-mathématique.

Mais avant tout, les instruments à percussion donnent aux enfants l'occasion de jouer eux-mêmes les rythmes et d'acquérir une technique manuelle. Si l'enfant est exceptionnellement doué, c'est le seul instrument qui mette cette possibilité à sa portée Il n'est pas entravé par une technique difficile et peut s'exprimer librement, aussi bien au point de vue rythme qu'au point de vue dynamisme, tout en traduisant le son et le rythme en mouvement corporel.

Tout d'abord l'enfant doit apprendre à écouter, afin de distinguer d'une part les instruments, d'autre part leurs nuances. Aussi faut-il introduire chaque instrument en le faisant écouter par l'enfant. Ce n'est que lorsque l'enfant sait bien écouter qu'il peut réagir comme il faut, soit en jouant, soit par le mouvement corporel.

Un conseil : n'utilisez pas le même instrument trop longtemps de suite, car l'oreille se fatigue. Il faut : a) varier les instruments ou les mélanger ; b) les combiner avec le chant, la flûte, le xylophone ou le piano ; c) intercaler du mouvement sans accompagnement sonore. Pour le Dalcrozien le piano sera toujours l'instrument principal. En dépit de leur valeur les instruments à percussion n'occuperont qu'une partie de la leçon.

Cependant cette partie de la leçon est indispensable et d'une importance primordiale en éducation rythmique.

L'élève ne peut arriver à une sûreté rythmique qu'en jouant lui-même. Il ne faut pas se leurrer sur cette question. D'ailleurs, on peut en faire l'essai : l'élève qui prend l'habitude de ne s'animer que grâce au piano et qui se laisse guider par celui-ci, finit par en dépendre. Un élève qui suit bien la musique ne joue pas nécessairement d'une manière rythmique, une observation qu'on entend parfois. L'utilisation des instruments à percussion aussi bien en solo qu'en tutti, apprend à l'élève, **sans la moindre aide extérieure,** à jouer même des rythmes très difficiles, avec une précision impossible à acquérir par le travail des pieds. Le fait de pouvoir jouer, dans le cadre d'une leçon de rythmique, beaucoup d'instruments en même temps, constitue pour beaucoup d'élèves la seule occasion où il peut s'exercer au jeu d'ensemble, et de prouver qu'on peut compter sur lui au point de vue rythme.

L'utilisation des instruments dans un cours nombreux demande une préparation consciencieuse et une organisation habile. Tous les enfants doivent être occupés, mais pour des raisons d'ordre pratique et sonores, on ne peut pas faire jouer beaucoup d'instruments à la fois, aussi faut-il diviser la classe en plusieurs groupes de travail, chaque groupe ayant son activité propre et un chef responsable. Ceux qui assistent peuvent prendre une part active en observant de près le travail des groupes. Il faut encourager les enfants à faire la critique, à proposer leurs propres idées, à développer les exercices donnés par le professeur. Le sentiment de participer à la réussite de la leçon stimule leur intérêt. Tous les enfants saisissent de pareilles occasions avec joie, car ils aiment à apprendre et ils acceptent volontiers la critique. Une critique constructive, qu'elle vienne du professeur ou des camarades, pousse les enfants à persévérer dans le travail et développe leur pouvoir d'imagination. Si les enfants trouvent ennuyeux de répéter plusieurs fois un exercice, un jeu ou un chant, soit dans la même leçon, soit quelques jours plus tard, en disant : « Nous avons déjà fait ça ! » la faute en est au professeur. Ou bien il aura traité le sujet sommairement et superficiellement, ou bien il aura répété l'exercice en négligeant de le corriger.

Il y a dans l'éducation moderne une tendance exagérée à approuver constamment l'enfant et à trouver excellent tout ce qu'il fait. L'enfant dont l'instinct est très sûr se rend parfaitement compte qu'il ne mérite pas ces éloges et que tout cela n'est pas du travail sérieux. Petit à petit, il arrivera à mépriser et son travail et le jugement de son professeur ; il deviendra négligent, commencera à s'agiter et à s'ennuyer.

Dans cet état d'esprit, l'enfant demande toujours du « nouveau ». Si, par contre, on l'habitue à faire **une** chose de son mieux dans une leçon, l'enfant prêtera son concours avec joie. Le progrès l'intéresse. La nouveauté est inhérente au progrès et n'a rien à voir avec le changement constant. Ceci ne veut pas dire qu'il faille faire de l'exercice une discipline.

L'âge, les dons, l'humeur des élèves imposeront à un moment donné un changement total d'activité dans la leçon. C'est au professeur de pressentir le moment psychologique pour introduire ce changement.

La tendance de considérer les instruments à percussion comme un jeu d'enfants et de les traiter d'une manière superficielle est tellement répandue que je me suis sentie obligée de faire cette digression purement pédagogique.

Le travail avec les instruments à percussion n'a de valeur éducative et musicale que s'il repose sur une base artistique qui exige, comme toute autre étude, un travail soigné, consciencieux et sensible.

QUELQUES EXEMPLES DE LEÇONS PRATIQUES

Une leçon de rythmique sans piano et avec le tambourin seulement

Supposons que le professeur se trouve dans l'obligation de donner une leçon dans une salle où il n'y a pas de piano, ou en plein air. Il n'a à sa disposition qu'un tambourin, et, à la rigueur un pipeau. Il peut jouer du tambourin de trois manières différentes :

1) avec le maillet
2) avec le manche du maillet sur le cadre en bois
3) avec la main

Il montrera et expliquera tout d'abord les trois manières de jouer aux enfants. Il permettra à quelques enfants d'en jouer eux-mêmes. Ainsi il aura gagné l'intérêt des enfants, et le contact avec eux sera établi.

Le professeur divise sa classe en trois groupes, en assignant à chacun de ces groupes une des trois manières de jouer. Les enfants écoutent les yeux fermés et cherchent à les distinguer, en réagissant à celle que le professeur leur indique. Si les enfants réussissent à les reconnaître rapidement, on peut procéder au mouvement. Les trois groupes forment chacun un cercle et l'on part du plus facile : la marche. La manière de jouer du tambourin détermine la manière de marcher. Ainsi la manière de jouer le Numéro 1 produira une marche un peu molle et lourde. Le No 2 donnera une marche plutôt saccadée et sur la pointe des pieds, alors que le No 3 provoquera une marche légère et élastique.

Selon la capacité des enfants, chaque cercle peut marcher une autre valeur ou un autre rythme. Sur un mot de commande de la part du professeur les cercles échangent, entre eux, la manière de marcher, la valeur ou le le rythme. Cet échange tient l'attention en éveil et développe la réaction rapide.

La marche en ligne est déjà plus difficile, car elle demande un sens spatial, un sens de l'ordre, et un chef habile. Nous allons donc interrompre l'exercice proprement dit pour nous concentrer sur le sujet « Lignes ». Cette activité peut aussi se partager entre plusieurs groupes. Quelques enfants, assis par terre, dessineront des lignes, soit avec le bras droit, soit avec le gauche. Un autre groupe, resté debout, dessinera avec tout le corps, alors que le troisième groupe se mettra devant le tableau noir, sur lequel un enfant après l'autre dessinera des lignes. Il faut, cela va sans dire, faire échange d'activité entre les trois groupes.

Maintenant, nous allons combiner le dessin et la musique. Tous les enfants fredonnent tout doucement une mélodie, tout en dessinant. La ligne et la mélodie ne forment plus qu'une unité de phrasé. On trouve dans presque chaque groupe un enfant prêt à improviser seul ; c'est l'occasion d'une discussion en commun, de faire des propositions individuelles et de suggérer des critiques. Nous pouvons également commencer par l'autre bout, c'est-à-dire nous partons d'une chanson connue de tous, en la chantant et en interprétant la ligne mélodique et son phrasé par le mouvement corporel : nous dessinons tout en chantant. Maintenant nous sommes prêts à marcher des lignes dans l'espace. Nous utilisons les trois manières de marcher étudiées au début ou bien nous exécutons des rythmes. On peut y ajouter le chant ou le pipeau. Au lieu de marcher des rythmes donnés on peut choisir des rythmes de travail, de métiers, qui correspondent aux trois manières de jouer le tambourin.

On peut intercaler des exercices d'ordre purement technique et sans accompagnement ; ceci pour arriver à une bonne technique de la marche, de la course et du saut, et aussi pour acquérir une exécution harmonieuse des rythmes. L'effort corporel restaure et augmente le sens vital.

Terminons la leçon avec un petit air de danse, chanté par une partie des enfants et accompagné au pipeau et aux tambourins, tandis que l'autre moitié exécute la danse.

Je me suis arrêtée longuement sur cette leçon afin de prouver que l'enseignement peut être bien varié, même si on dispose de peu de moyens. Un tambourin, un ou plusieurs pipeaux, ou peut-être quelques voix, et voilà ce qui en est résulté : des exercices d'audition, de réaction rapide, des exercices de marches différentes, des rythmes, des mouvements de métier, de la technique corporelle, l'étude de la ligne, aussi bien au point de vue dessin qu'au point de vue mélodique et spatial. Et, pour résumer : chanter et exécuter un air de danse.

Pour celui qui a un grand nombre d'instruments à percussion à sa disposition, les possibilités seront encore bien plus riches.

Une leçon pour enfants, petits et grands.

Rythmes spontanés et libres, combinés avec le son et la musique.

Un professeur de Rythmique qui trouve son inspiration dans les événements de la vie quotidienne y trouvera des thèmes aussi variés que la vie elle-même. Ce n'est pas seulement en nous que se déroule l'expérience du rythme, mais nous sommes entourés dans le champ visuel et auditif de tout un monde de rythmes d'une telle variété que nous pouvons y puiser à l'infini pour nos leçons. Le musicien, lui aussi, s'inspire des phénomènes de la nature qui l'entoure, et il les traduit en musique. Les œuvres musicales nous en fournissent des exemples sans nombre. L'artiste et l'enfant sont près de ces sources. A nous de nous rapprocher ; ce sera, pour nous, un enrichissement. Nous ressentirons mieux la musique et saurons mieux la révéler à l'enfant si nous contemplons la vie qui nous entoure avec respect, avec le regard du chercheur, de l'artiste, dans la signification la plus large du terme. Pour éveiller en l'élève l'amour et l'admiration de tout ce qui a été créé, il faut que nous en ayons reconnu nous-même la raison d'être et la beauté absolues de cette création.

Si nous nous identifions complètement à ce que nous désirons représenter corporellement, que ce soit le vent, les nuages, l'eau, les animaux... nous n'en ferons jamais une imitation superficielle et vide de sens.

Il est bien plus difficile de donner une leçon dans laquelle l'observation, la représentation, la réalité, l'imagination doivent former un tout, que de donner une leçon de rythmique-musique dans laquelle la matière est beaucoup plus définie. L'emploi des instruments à percussion est bien plus difficile dans celle-là, car le choix juste et la technique dépendent uniquement de l'imagination sonore et du bon goût du joueur.

Choisissons parmi les nombreux thèmes de la Rythmique libre le suivant :

L'HIVER

Je ne ferai qu'esquisser les procédés et l'instrumentation. Il y a bien des suites de mouvement qui ne demandent ni accompagnement d'instruments à percussion, ni accompagnement musical.

Il va sans dire que le sujet occupera plusieurs leçons.

La neige tombe. Nous sortons joyeusement. « Qui a déjà bien regardé et de près la beauté d'un flocon de neige, la douceur de son mouvement et sa chute ? Qui veut être un flocon de neige et nous montrer son mouvement ? »

Le vent fouette et chasse les flocons. Un groupe d'enfants, restant sur place représente le vent, en fredonnant, en chantonnant et en produisant un bruissemet sur les tambourins. Un autre groupe représente les flocons (il est accompagné d'un jeu doux et irrégulier de plusieurs triangles). Le vent arrive en saccades, s'arrête, repart (phrasé du chant). Le vent diminue, se meurt petit à petit. Les flocons tombent par terre doucement et sans bruit (décontraction complète). Il ne neige plus. (Un triangle après l'autre se tait.) Le silence...

La couche de neige est épaisse et suggère une bataille de boules de neige. Deux camps se disputent la victoire. Un rythme déterminé à l'avance règle le lancement des boules d'un camp à l'autre. Le tambourin saisit et joue pour les mouvements de lancer et pour les appels. Un élève improvise une mélodie qui s'accorde avec le mouvement, ou bien il chante une chanson composée exprès. Comme alternative le professeur peut improviser au piano.

Nous avons froid ; il faut se réchauffer. Pour ce faire, nous nous frappons le corps des bras et battons de la semelle. Chaque enfant aura son rythme personnel, quelquefois même deux à la fois (mains et pieds). Choisissons-en le plus intéressant et étudions-le. Nous le jouerons sur nos tambourins avec des touchers et des sonorités variés. L'effet sonore de deux cymbales frottées l'une contre l'autre peut très bien soutenir le mouvement.

Il faut veiller à ce que **tout mouvement continu soit accompagné d'un jeu continu des instruments :** il ne faut pas qu'on entende de vides. Une fois les rythmes assimilés nous les analysons, nous en notons la mesure au tableau noir. Des enfants plus avancés peuvent en noter les rythmes.

Maintenant nous allons faire une promenade en traîneau. Les chevaux trottent gaiement sur la neige dure, au son des grelots. (Certains enfants jouent avec les bois, les grelots ou les triangles. Le cocher chante une mélodie ou bien le piano accompagne en improsant.)

Nous descendons au bord du lac. Les mouettes sont perchées sur la balustrade. De temps à autre une d'elles s'élève et survole l'eau en décrivant des cercles et des lignes. Puis elle revient. (Le vol est accompagné par la flûte ou par un chant dont le phrasé doit être soigneusement observé.) Ou encore toutes les mouettes s'envolent en même temps. Elles pourraient former un groupe derrière le chef. Ceci constituerait une belle étude d'ensemble et d'espace, sans accompagnement sonore.

Une tempête approche ; elle s'élance avec fureur sur le lac ; elle fouette les vagues ; celles-ci se jettent contre la rive rocheuse et ensuite elles reculent. (Les enfants représentent d'abord la tempête et ensuite les vagues. D'autres se chargent de l'accompagnement instrumental : les voix accompagnent la tempête, les cymbales frottées en crescendo accompagnent l'approche des vagues ; un coup de cymbales et des tambourins soulignera le choc des vagues.)

Quelques jours plus tard le lac a gelé. Nous pouvons patiner ; nous danserons sur la glace. Un groupe d'enfants chante une chanson qui contribue à créer l'atmosphère pour les mouvements des patineurs. Comme alternative, le piano peut jouer « une musique de patineurs ».

Noël approche. Le Père Noël monte l'escalier. Les enfants sont agités. Il entre, distribue les cadeaux et repart en descendant l'escalier avec grand bruit. (Au piano : « Knecht Rupprecht » de Schumann.)

Les enfants ont reçu beaucoup de cadeaux pour les fêtes, et surtout des jouets. « Dites-nous le nom de quelques animaux et montrez-en les mouvements. Pourquoi la différence de mouvement parmi les animaux est-elle si grande ? Est-elle due à la conformation de leurs corps, ou bien à une différence de tempérament et de caractère ? » (La percussion, le pipeau ou le piano n'accompagneront que là où l'action le demande. Par exemple on peut accompagner les coups de bec du pic, mais non pas son action de grimper.)

Parmi les jouets se trouvent des soldats de plomb (marches de Schubert, Schumann, Bloch, Prokofieff, etc. accompagnées de percussion), des poupées en bois (accompagnées des bois et du xylophone), des pantins (sans accompagnement).

Les instruments eux-mêmes deviennent vivants et chacun commence à danser à sa manière. (Un groupe d'enfants accompagne cette dans avec les instruments correspondants.)

Il y a, dans cette scène des jouets, des possibilités multiples de variantes permettant d'atteindre un niveau de difficultés et d'intérêt suffisants même pour des élèves avancés.

Il est très tard. Tous les objets qui se trouvent sous l'arbre de Noël s'endorment. Il fait nuit.

Les étoiles d'argent descendent de l'arbre et se mettent à danser autour des cadeaux endormis. (La danse des étoiles est accompagnée des triangles et du xylophone.)

RYTHME LIBRE ET RYTHME MUSICO-MÉTRIQUE

Une leçon pour débutants et pour élèves avancés.

Les exercices que je vous propose seront adaptés aux capacités des élèves, savoir : vous les simplifierez ou vous les rendrez plus difficiles selon le besoin. L'ordre dans lequel je vous les présente ne doit pas servir de modèle. Seul est important un changement bien équilibré entre : le mouvement et le repos ; entre l'action d'écouter, de suivre, et de jouer soi-même ; entre l'activité créatrice et celle de l'appréhension.

Commençons notre leçon par l'improvisation de rythmes libres, c'est-à-dire des rythmes qui ne sont pas soumis à la métrique musicale. Le rythme devient une expérience en soi, que nous vivons et qui est déclenché par le mouvement corporel, par le dynamisme du son, de la parole, ou par une ambiance.

L'instrument le mieux qualifié à cette fin est le grand tambourin.

Essayons d'abord comment jouer du tambourin et ce qu'on peut y exprimer. Le professeur joue pour les élèves, qui écoutent tout tranquillement et avec attention. Maintenant c'est le tour de l'élève. Les élèves forment plusieurs groupes. Ils sont assis en cercles. Chaque enfant joue, c'est-à-dire « parle » sur son tambourin. Après avoir joué il le passe au voisin et ainsi de suite autour du cercle. Ce même procédé peut s'appliquer à la position debout et à des formations variées. On peut également l'utiliser sous forme de jeu :

Le facteur de campagne est le jeu préféré des enfants. Il traverse la campagne portant un grand sac chargé de lettres. Tantôt le chemin monte, tantôt il descend. Il est de bonne humeur et chante en faisant ses courses d'un village à l'autre. Tantôt les maisons se trouvent tout près les unes des autres, tantôt les fermes sont très éloignées. Lorsqu'il arrive devant une maison où il doit remettre une lettre, il s'arrête et tape à la porte avec un petit rythme. Il a un autre rythme pour chaque porte. (Les enfants sont dispersés dans la salle. Chacun tient un tambourin devant lui, ou bien il tend les deux mains ouvertes en avant. Le facteur tape des rythmes improvisés sur les tambourins ou dans les mains tendues. La longueur des phrases marchées et chantées dépend de la disposition des enfants dans l'espace et du choix du facteur.)

Si vous possédez plusieurs tambourins à diapason différent certains élèves peuvent les tenir tandis que d'autres improvisent dessus avec deux maillets. Le point de départ peut être un thème rythmique, une

parole rythmée. Si on s'écoute jouer on peut développer le thème, et petit à petit la naissance d'une forme apparaît.

J'ai rencontré le même enthousiasme pour ce genre d'improvisation rythmique depuis le tout petit enfant jusqu'à l'adulte.

Maintenant, nous allons établir les rapports entre le mouvement dans l'espace et le jeu rythmique. Il y aura dialogue entre mains et pieds, chacun à son tour ou les deux à la fois. Ainsi, nous posons les bases pour les études ultérieures de la polyrythmie et du contre-point rythmique.

Ce même procédé peut s'appliquer à 2 ou 3 élèves : pieds, mains, mouvement corporel et sens spatial forment une unité. De pair avec les connaissances et possibilités grandissantes se développe le sentiment du contenu intelligent et de la forme intelligible.

Passons à l'accompagnement des mouvements. Travaillons soit deux par deux ou en groupes. Un élève choisit le mouvement et le rythme d'un métier, les autres l'accompagnent sur un des instruments. Un ensemble de plusieurs groupes se servant simultanément des mouvements de métiers produit des contrastes de rythmes et de tempi d'une grande beauté, aussi bien dans le mouvement que dans le jeu.

Il est important que le jeu du rythme suive et soutienne le mouvement d'une façon continue et dynamique. Par ex. : en cas d'un coup de marteau, le mouvement préparatoire du bras doit être accompagné par le tambourin d'un rythme rapide et en crescendo. Le coup de marteau doit être accompagné par un accent.

Quittons ces études du mouvement vif pour retrouver l'improvisiation instrumentale pure. Nous inventons des signaux rythmiques, des signaux de commandement, d'avertissement, d'attaque, des rythmes de danse, de la monotonie, de l'agitation. Nous créons une atmosphère et nous nous y plongeons..

Ou encore, nous accompagnons un petit poème parlé par les élèves. Nous accompagnons un mot ou un rythme parlé par des instruments choisis spécialement.

Un sujet passionnant est celui du cœur parlé dans lequel le timbre des voix est utilisé. Les enfants peuvent créer eux-mêmes de petits poèmes en prose ou en vers inspirés par le gai triangle ou le gong solennel, par le bois leste et succinct ou le tambourin profond. L'adaptation de la voix parlée au timbre d'un instrument développe admirablement et l'oreille et la voix.

Quittons les rythmes plus ou moins libres pour nous occuper du **rythme purement musical.**

Lorsqu'un rythme est joué au piano l'élève l'exécute corporellement. Mais ensuite, il devrait le jouer lui-même sur un instrument à percussion. Ceci compte également pour le petit enfant. Je n'ai pas besoin d'énumérer les multiples exercices musico-rythmiques que le professeur fait travailler dans la leçon de rythmique. Je tâcherais uniquement de montrer, par quelques exemples, le rôle que peuvent jouer les instruments à percussion dans une leçon de rythmique.

Les enfants ont vécu et assimilé un rythme joué au piano. Ensuite, ils prennent les instruments et accompagnent le rythme que joue le professeur. Tout à l'heure, ils suivaient la musique en marchant ; maintenant, ils la suivent en jouant et en observant le tempo et le dynamisme de celle-ci.

Ils inventent et jouent des contre-rythmes ; ce qui produit une belle polyrythmie bien nuancée, surtout que les rythmes sont répartis entre plusieurs groupes.

Le contraire est tout aussi possible : les enfants conduisent, c'est-à-dire un enfant dirige le rythme joué par le groupe et le professeur suit le tempo et le dynamisme du chef dirigeant.

Ces deux exemples, ainsi que bien d'autres exercices peuvent être exécutés en marchant en lignes ou en groupes, tout en jouant les rythmes au tambourin, ou en les frappant dans les mains d'un geste harmonieux et libre. En utilisant un ou plusieurs rythmes, ces études dans l'espace aboutissent fréquemment à une forme tantôt improvisée, tantôt bien définie, comme par exemple des canons ou des inventions.

Intercalons quelques improvisations individuelles. La classe chante une mélodie et un élève l'accompagne rythmiquement au grand tambourin. C'est encore mieux si un élève improvise un chant en s'accompagnant à l'instrument de son choix. Le caractère de la mélodie et de l'instrument doit s'harmoniser. La mesure peut être libre ou déterminée à l'avance. Dans le premier cas, il en résulte une improvisation inconsciente et instinctive. Dans le deuxième cas, elle est consciente.

Si le sujet traité pendant la leçon de rythmique a été celui des mesures et valeurs, nous pouvons ensuite les exécuter dans l'espace en nous accompagnant des instruments à percussion : le gong au fond de la salle joue les rondes. Les élèves, groupés autour du joueur de gong, remplissent la durée de résonance de grands mouvements corporels.

Les enfants peuvent également former une ou deux lignes, et ils marcheront des blanches, en conservant les lignes. Le chef tient les cymbales. Il les frappe sur chaque premier temps et les laisse vibrer pendant la durée de la valeur.

Les élèves marchent également des noires et des croches en les accompagnant au petit tambourin ou aux bois. Si chaque valeur entre en jeu à un autre moment, et si on commence par un pp, enchaînant avec un crescendo jusqu'au f et revenant au pp en diminuant progressivement, il en résulte une belle étude de précision, de dynamisme, de division de l'espace et de forme.

Il y a une tout autre manière de traiter ce même problème métrique, c'est-à-dire sous forme d'une dictée métrique : on distribue certaines valeurs dans une mesure établie à l'avance entre 3 ou 4 groupes. Si on ne dispose pas d'un instrument pour chaque élève, on en donne un au chef de chaque groupe. Les autres enfants frapperont doucement dans les mains. Les instruments les mieux indiqués pour ce genre d'ensemble sont les tambourins, grands et petits, ainsi que les bois. Un élève indique de la main les valeurs à jouer et dirige les groupes de cette manière, en alternant entre les groupes. Il est évident que celui qui dirige doit posséder une grande sûreté métrique. En se servant de ces valeurs, il peut inventer des phrases rythmiques.

Une fois ce travail assimilé, le chef d'orchestre chante les valeurs qu'il indique simultanément avec la main. Autrement dit, c'est par son chant même qu'il analyse ce qu'il chante et dirige. Il lui incombe d'inventer une jolie mélodie spontanée, et non pas une construction intellectuelle. Il est évident que cela ne peut réussir du premier coup. Il faut beaucoup de pratique, mais, c'est une source de grande joie.

Notre leçon se termine par cet exercice musico-métrique. L'exécution d'un air de danse, avec chant et accompagnement, est une autre manière de terminer la leçon d'une façon heureuse.

Si les élèves sont plus avancés et s'ils ont déjà une certaine habitude de suivre les canons rythmiques joués au piano, ils peuvent prendre la place du professeur et inventer à leur tour des canons. L'élève joue un rythme dans une certaine mesure au tambourin. Il

s'arrête pour donner au groupe le temps de répéter ce rythme sur leurs tambourins. C'est un canon interrompu. S'il veut changer la position du tambourin ou celle de son corps à chaque mesure, il vaut mieux qu'il tourne le dos au groupe. Ceci aide la mémoire visuelle. L'élève qui joue le canon a la tâche fort intéressante d'inventer un bon thème, et de le développer au moyen de contrastes rythmiques et dynamiques. En suivant, le groupe développe la mémoire rythmique et visuelle, un jeu varié et dynamique, une grande précision dans les entrées qu'il est particulièrement difficile d'obtenir après un silence. Il suffit que chef et groupe travaillent en s'enchaînant sans heurt pour que cette étude rythmo-métrique se transforme en forme harmonieuse.

Le canon interrompu, réalisé avec l'accompagnement du gong, est un exercice semblable. Un élève souligne la durée du son par un mouvement plastique. Le groupe répète le mouvement une mesure plus tard. Ce genre d'exercice est précieux parce qu'il développe le sens du mouvement continu ornemental, ainsi que le sens esthétique.

L'ORCHESTRE A PERCUSSION

Dans l'enseignement moderne de la peinture, on donne à l'enfant des couleurs pour qu'il puisse faire ses expériences personnelles. Appliquons le même principe à notre enseignement : plaçons nos élèves, enfants ou adultes, devant « la palette » des instruments à percussion.

Nous avons le gong avec la sonorité profonde du bronze, le timbre doré des cymbales, la voix argentine des triangles, le son un peu sourd des bois. Tout comme dans la leçon de peinture, les élèves sont libres de faire des essais avec les différents timbres. Le chef d'orchestre peu expérimenté commencera probablement par faire jouer tous les instruments ensemble, ou par mélanger les timbres sans discernement. Ses gestes sont vagues, il n'a pas encore une idée bien nette de ce qu'il veut. Petit à petit, son jugement se forme et cela lui permet de faire un choix bien équilibré de timbres. Son potentiel rythmique et dynamique se développe. Il se pose des thèmes tels que « Effets de sonorités », « Crescendo et Diminuendo », « Changement de mesure et de tempo », « Polyrythmie », « Ambiance », « Incidents dramatiques », etc. L'élève apprend à réconcilier le geste et l'instrument d'une façon intelligible. Il peut donner libre cours à son imagination et peut tout oser. Il se rend compte, grâce aux critiques de ses camarades, que le contenu de ses improvisations doit être intéressant et de forme harmonieuse. Son goût se développe ; il arrive à créer une image intérieure de ce qu'il veut et peut la communiquer aux autres avec rapidité et clarté.

Ceux qui jouent les instruments ont une tout autre tâche. Ils sont tenus de deviner l'intention du chef, pour pouvoir le suivre immédiatement avec un jeu précis, concentré et souple. Ils doivent être capables de maintenir leur rythme tout en écoutant celui des autres joueurs. Ceci est important pour obtenir un bon jeu d'ensemble. (Je noterai un bon exercice préparatoire plus loin.) Il y a aussi bon nombre d'exigences techniques qui sont en même temps une excellente préparation au jeu pianistique ; par exemple, la chute du bras entier ou de l'avant-bras, la souplesse du poignet, la rotation de la main en jouant un trémolo, des doigts fermes et sensibles, la dissociation des deux mains.

Au début, je fais jouer les élèves sans muique. Ceci leur permet de se concentrer uniquement sur les caractéristiques et possibilités de nuances des instruments à percussion. Sans ce travail préparatoire, ils n'apprendaient jamais à s'écouter eux-mêmes pendant qu'ils jouent. La musique les en distrairait, elle dominerait et les instruments à percussion ne joueraient plus qu'un rôle secondaire.

Si vous avez à faire à de tout petits enfants, ou à des cours où les enfants sont très nombreux, il faut vous contenter, tout au moins au début, d'accompagner des chansons et des danses. Il est bien difficile pour le petit enfant, de maintenir un rythme sans le soutien et le stimulant de la musique. Si vous avez un grand nombre d'enfants, il est difficile de les occuper tous et de maintenir la discipline. Aussi vaut-il mieux prendre une chanson que tous les enfants connaissent. Une partie des enfants la chante, d'autres la jouent aux pipeaux, d'autres encore l'accompagnent au xylophone et aux instruments à percussion. Après avoir donné un rythme à chaque groupe, le chef ne doit pas battre la mesure, mais il doit diriger librement, en indiquant chaque entrée comme il l'entend. Si le choix est tombé sur un air de danse, une partie des enfants peut danser. Une fois que les enfants ont atteint un certain degré d'homogénéité, et que la discipline ne pose plus de problèmes, on peut attaquer les études mentionnées plus loin.

UNE LEÇON D'ORCHESTRE A PERCUSSION

Commençons notre leçon avec l'exercice mentionné ci-dessus, exercice préparatoire à l'indépendance rythmique. Le chef donne un thème court à un des élèves. Celui-ci le joue jusqu'à ce qu'il le sache par cœur. Tout en l'écoutant, celui qui dirige essaie de se représenter un nouveau rythme. Cette activité intérieure doit être purement auditive et non pas intellectuelle. Il est essentiel qu'il entende les deux rythmes à la fois, celui joué par l'élève et celui qu'il se représente au moyen de l'ouïe intérieure.

Maintenant, le directeur communique ce deuxième rythme au prochain élève. Dès que l'élève l'a saisi, le directeur s'adresse à l'élève suivant et ainsi de suite. Cependant, il faut éviter toute complication ou une trop forte accumulation. Seule l'oreille en est juge.

Les joueurs doivent maintenir leurs rythmes et ne point se laisser troubler par celui du voisin, même si celui-ci joue dans une tout autre mesure. Le chef ne bat pas la mesure : il donne ou bat l'unité métrique, le « pouls », la pulsation, si bien que les membres de l'orchestre peuvent jouer en mesures différentes sans que cela trouble l'ensemble, bien au contraire, cela peut être d'un effet tout à fait intéressant.

Cette étude est une matière malléable pour le chef. Il la façonne au moyen de variations dynamiques. Il peut également y ajouter ou en enlever certains rythmes. Il cherche à arriver à un point culminant, soit pour y terminer, soit pour en redescendre, petit à petit, par une diminution du son et des rythmes jusqu'à ce qu'il ne lui en reste plus qu'un seul.

Maintenant, choisissons quelques thèmes d'autres élèves. La leçon sera d'autant plus vivante qu'il y aura une variété de propositions.

Nommer et faire la description de ces thèmes nous conduirait trop loin, aussi j'en choisis un seul pour le développer et en partant de la base la plus simple.

Il ne faut pas limiter le développement de ces variations à une seule leçon. Ce serait pédant et ennuyeux. Mon but est uniquement de vous montrer les multiples possibilités d'un seul thème.

Choisissons deux thèmes rythmiques. Si le premier contient des notes rapides, le deuxième doit en avoir très peu pour qu'il soit transparent. Autrement les deux rythmes se confondraient une fois joués simultanément.

1. Le chef distribue les deux rythmes aux joueurs, qui doivent les jouer d'abord séparément, ensuite tous ensemble. Il les conduit par un crescendo jusqu'au « forte » comme point culminant. Ce sommet est souligné par un grand coup de cymbales.

2. Choisissons maintenant deux élèves. Chacun va marcher un des deux rythmes tantôt seul, tantôt les deux en même temps. Ce ne sont plus les mains qui dirigent, mais les pieds.

3. Ajoutons la musique. Le chef chante le rythme qu'il dirige. Même avec deux thèmes, on peut déjà improviser de fort jolies mélodies. Mais plus on a de thèmes, plus les improvisations seront belles. Tout ce que je viens de dire peut également s'appliquer à deux pipeaux ou au piano.

4. Prenons pour terminer, deux rythmes avec lesquels nous improviserons la forme A-B-A. Le rythme lent sera joué par les grands tambourins, le rythme vif et rapide par les petits tambourins, les bois et les triangles. Le fond sonore et les accents seront joués par le gong, les cymbales, le tambour de basque.

Ajoutons-y le chant, les pipeaux ou le piano. S'il y a un élève qui a l'amour du mouvement et de l'improvisation, il dirigera l'orchestre avec des évolutions dans l'espace et des mouvements spontanés. Les deux activités, celle de suivre et celle de diriger, se rencontrent et fusionnent. Le rythme, la musique, le mouvement et l'espace se fondent en une unité. Si l'improvisation pianistique en fait partie, elle doit être mélodique plutôt qu'harmonique. La mélodie ajoute l'élément vibrant qui manque au rythme frappé des instruments à percussion. Lorsqu'on accompagne un seul instrument, il faut choisir avec soin le registre dans lequel jouer l'accompagnement, car le ton et le timbre doivent être adaptés, autant que possible, à l'instrument à percussion. Je vous donne quelques directives générales ; n'y voyez pas de règles fixes. L'oreille et le goût seront l'arbitre.

L'étude consciente du déchiffrage et de la notation du rythme, de la composition et du jeu de petites partitions, l'orchestration de chants, de marches et de danses, doit procéder parallèlement aux études de l'improvisation.

Il y a peu d'œuvres musicales qui se prêtent à l'orchestration sans que cela produise une certaine détérioration de l'œuvre. Il existe peu de compositions créées pour instruments à percussion. Ce serait, pour le rythmicien doué en composition, une tâche intéressante.

Je termine donc cette petite brochure avec l'appel : « Aidez-nous dans notre travail en créant de la musique pour l'orchestre à percussion ! »

Henny Rosenstrauch.

Recommandez

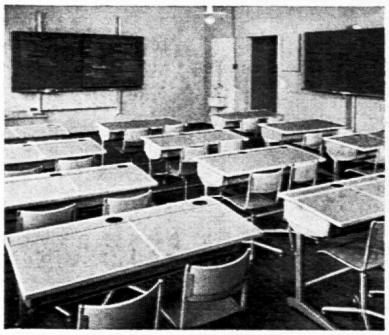
le stylo ALPHA

à vos élèves

PRIX	POINTES
Fr. 15.—	121
Fr. 17.50	1 F
Fr. 20.—	101 EF
Fr. 25.—	101 F
	103 EF
	103

Mobilier scolaire Bigla

Ne connaissez-vous pas encore les nouveaux meubles scolaires BIGLA ?



Sinon, c'est le moment de vous familiariser avec leurs avantages.

En voilà quelques-uns :

extrêmement solides... très pratiques... beaux... etc... etc.

Conclusion : vous achèterez la prochaine fois les meubles BIGLA.

Bigler, Spichiger & Cie S. A. Biglen

(Berne) Tél. (031) 68 62 21

Foire Suisse d'Echantillons, Bâle, stand 1921 G 2, bât. principal

LA CAISSE CANTONALE VAUDOISE DES RETRAITES POPULAIRES

Subventionnée, contrôlée et garantie par l'Etat

Assure à tout âge
et aux meilleures conditions

Educateurs !

Inculquez aux jeunes qui vous sont confiés les principes de l'économie et de la prévoyance en leur conseillant la création d'une rente pour leurs vieux jours.

Renseignez-vous sur les nombreuses possibilités qui vous sont offertes en vue de parfaire votre future pension de retraite.

LA CAISSE CANTONALE VAUDOISE D'ASSURANCE INFANTILE EN CAS DE MALADIE

Subventionnée, contrôlée et garantie par l'Etat

La caisse assure dès la naissance à titre facultatif et aux mêmes conditions que les assurés obligatoires les enfants de l'âge préscolaire.

Encouragez les parents de vos élèves à profiter des bienfaits de cette institution, la plus avantageuse de toutes les caisses-maladie du canton.

La
Caisse cantonale vaudoise
d'assurance infantile
en cas de maladie

Siège : rue Caroline 11 Lausanne

Clavecins EPINETTES CLAVICORDES

OTTO RINDLISBACHER
ZÜRICH 3 - Dubsstrasse 23

LE SPÉCIALISTE RENOMMÉ - PROSPECTUS

VOS IMPRIMÉS

seront exécutés avec goût

IMPRIMERIE CORBAZ S. A. MONTREUX

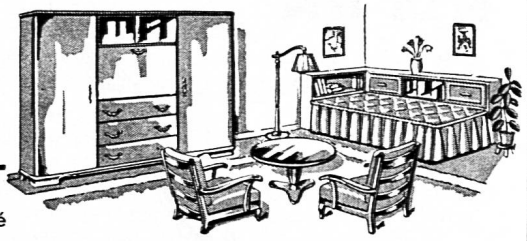
MEUBLES HEIDER S.A. MAITRE ÉBÉNISTE

MAISON FONDÉE EN 1860
98 ANS D'EXPÉRIENCE
100 % SUISSE

BEL-AIR MÉTROPOLE LAUSANNE

HEIDER VEND
chaque jour
DES MEUBLES
pour toujours

Choix immense
toujours bon et bon marché



PAPETERIE de St LAURENT

Charles Krieg

Tél. 23 55 77 RUE ST LAURENT 21 Tél. 23 55 77

LAUSANNE

ARTICLES TECHNIQUES • MEUBLES DE BUREAU EN BOIS

(Suite de la page 194)

Jusqu'au 16 avril 1958 :

Bercher : instituteur primaire supérieur.
Chavornay : instituteur primaire.
Epalinges : institutrice primaire. Obligation d'habiter la commune.
Henniez : maîtresse de travaux à l'aiguille à l'Internat ménager.
Mont-la-Ville : Directrice de l'Internat ménager.
Ormont-Dessous : institutrice primaire à la Forclaz.
Penthaz : maîtresse de coupe et confection (11 à 12 h. hebdomadaires).
Pully : instituteurs primaires supérieurs. Institutrice primaire. Les candidats sont priés d'informer le directeur des écoles de Pully de leur postulation.
Villars-Burquin : institutrice primaire.

Section Echallens - Gymnastique

Première leçon de la nouvelle année : mardi 8 avril, à 16 heures, à la grande salle d'Echallens (Château).

GENÈVE

Visite du Grand Passage

La visite du Grand Passage intéressait tant de collègues qu'elle dut avoir lieu en deux groupes les lundi 17 et mardi 18 mars.

En une longue file, instituteurs et institutrices, nous nous glissons à travers les comptoirs, nous empruntons l'escalier roulant, nous nous perdons au milieu des produits d'entretien ou dans l'ascenseur et nous finissons par arriver au Xme étage où nous reçoit M. Martin, chef du personnel. Ses collaborateurs vont nous emmener par groupes de vingt-cinq en des lieux inconnus des acheteurs.

Les réserves d'un grand magasin occupent des locaux immenses, ce que nous pouvons aisément imaginer si nous pensons par exemple que seul le rayon ménage présente dix mille articles différents.

Infirmerie, bureaux commerciaux, étiquetage des marchandises, nous passons d'un service à l'autre. L'activité n'y est pas égale tout au long de la journée. A 17 heures, en effet, moment de grosse vente, les vendeuses sont occupées au magasin ; le matin, au contraire, elles circulent dans les réserves pour regarnir leurs rayons ou elles préparent les étiquettes de prix. La salle de « training » avec son matériel de vente nous rappelle nos leçons d'application. C'est là que les apprentis s'exercent à vendre, là aussi qu'ils suivent les cours organisés par la maison à leur intention.

Au rez-de-chaussée, les marchandises prêtes à être expédiées sont préparées sur des chariots où les prendront les livreurs. Près de l'entrée du personnel s'alignent les horloges de pointage dans lesquelles les employés introduisent leurs cartes ; ce système permet un contrôle malgré les horaires différents. Nous passons devant les vestiaires aux innombrables armoires pour arriver dans la chaufferie puis à la centrale électrique (le Grand Passage supplée immédiatement à la fourniture d'électricité en cas de panne).

Notre guide nous conduit ensuite à la cantine du personnel où nous attend un délicieux buffet.

M. Martin nous expose alors les conditions d'apprentissage au Grand Passage et les exigences de la maison vis-à-vise des candidats.

Mme de Belleval, qui dirige les apprentis pendant leurs études, répond à nos questions sur le plan pratique. Nous ne tirerons pas de conclusions pour l'instant de ce très intéressant débat, nous reparlerons de tout ceci lors du forum qui suivra l'ensemble de nos visites d'entreprises.

Nous remercions très vivement la direction du Grand Passage et toutes les personnes qui nous ont aimablement renseignés.

R. R.

NEUCHATEL

Cartel

Assemblée des délégués du 25 mars 58

Un copieux procès-verbal est lu par Me Chabloz, le très consciencieux secrétaire du Cartel.

Les diverses sections représentées font part de leurs desiderata respectifs qui seront présentés au congrès fédératif de Lausanne, en mai.

Nous-mêmes avons remis six propositions, lesquelles ont déjà paru dans un numéro précédent de l'Educateur. Certaines seront déposées simultanément avec les autres sections du Cartel.

Puis un projet de mémoire à adresser au Conseil d'Etat est discuté. La réduction du travail qui pourra avoir toute espèce d'incidences donne lieu à de longs débats.

Enfin, chaque délégué reçoit un grand tableau établi par les bons soins de notre dévoué et clairvoyant secrétaire, M. Deppen. Il s'agit de l'état comparatif des traitements dans les cantons d'Argovie, Bâle, Berne, Fribourg, Genève, Neuchâtel, Soleure, Vaud et Zurich pour une vingtaine de professions. Des suggestions peuvent en être tirées utilement.

M. Luc de Meuron présidait la séance avec sa perspicacité et sa clarté habituelles. W. G.

Au Grand Conseil

Quelques détails de la loi de 1954 ont dû être revus dans le sens du nouveau droit fédéral.

Le plus important concerne le contrôle médical. Jusqu'ici, les nouveaux membres du Fonds pouvaient faire appel au médecin de leur choix, ce qui, à l'occasion, favorisait une certaine complaisance. Dorénavant, le contrôle devra se faire par un médecin désigné par les instances du Fonds. W. G.

Des colraves tendres comme du beurre

Ce n'est réellement pas sorcier d'obtenir dans son jardin des colraves à la fois beaux et tendres. Voici la recette : on sait que les colraves sont très exigeants en eau et en éléments fertilisants. C'est pourquoi il convient de répandre sur le terrain, avant le repiquage, un bon compost ou de la tourbe compostée ; ces matières organiques retiennent bien l'humidité et les engrais, elles donnent à la terre une structure grumeleuse et favorisent le développement des microorganismes du sol. Il va de soi qu'il ne faut pas oublier de semer une poignée d'Engrais complet Lonza par m2 lors de la préparation du sol, l'engrais étant enterré par grattage. Les plantes sont mises en place assez haut et, 2 semaines plus tard, on répand entre les lignes une petite poignée de Nitrate d'ammoniaque par m2. Enfin on prend garde que les colraves ne souffrent jamais de la soif. Mais il ne faut pas les arroser avec la pomme d'arrosoir en plein soleil, sinon les plantes sautent.

L.

Une nouvelle librairie au service du corps enseignant

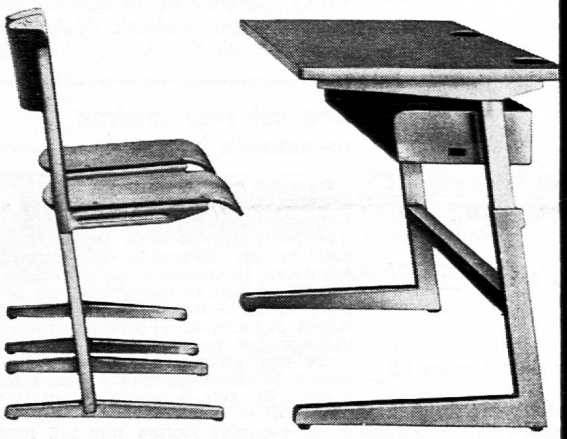
LIBRAIRIE DE L'ENSEIGNEMENT

Exposition permanente
Envois à l'examen de tous les livres scolaires et du matériel éducatif

OUVERTURE 8 AVRIL 1958

4, place de la Riponne
LAUSANNE
Tél. (021) 23 15 13

Esthétiques et pratiques...



les meubles d'école modernes palor le sont vraiment et chaque maître en est fier. Facilement réglables et ne retombant jamais brusquement, grâce à un dispositif de blocage ingénieux, ils s'adaptent continuellement à la stature des élèves.

Les meubles d'école palor sont aussi les préférés parce qu'ils laissent beaucoup de place aux pieds et que les chaises peuvent étre empilées (40 chaises par m²).

Demandez nos références et prix ou la visite de notre représentant.

PALOR S. A., Niederurnen GL
Bureau à Lausanne, Tél. (021) 24 25 96

palor

Fabrique de mobilier scolaire et tableaux

LA MISSION SUISSE cherche deux

INSTITUTRICES DIPLOMÉES

S'adresser : Mission Suisse, 5, ch. des Cèdres, Lausanne

C'est une erreur...

de croire que Winckler ne construit que des chalets.

Nous avons édifié aussi des centaines de maisons « Novelty », dont le système a été expérimenté depuis de nombreuses années.

Ces constructions, avec parois extérieures en briques, offrent tous les avantages de la maison en bois. Elles sont surtout appréciées pour leur isolation d'une valeur exceptionnelle, d'où économie sensible de chauffage.

Chaque construction est étudiée individuellement, en fonction des besoins du futur propriétaire.

Ecrivez-nous aujourd'hui encore pour nous faire part de vos intentions. Nous vous soumettrons, sans frais ni engagement, notre documentation illustrée et d'intéressantes suggestions.

WINCKLER S. A. FRIBOURG

6 Bibliothèque Nationale Suisse Berne

J. A. Montreux 1

S. A. DE L'IMPRIMERIE CORBAZ, MONTREUX