

112950

Ouvrage en usage dans les Classes supérieures de Solfège  
du Conservatoire de Genève

# Exercices Pratiques d'Intonation

dans l'étendue d'une dixième

ET

## SOLFÈGES AVEC PAROLES

DESTINÉS AUX ÉLÈVES DE CHANT

PAR

# E. JAQUES-DALCROZE

Tous droits réservés

Toute copie ou reproduction quelconque sont formellement interdits

JOBIN & C<sup>ie</sup>

ÉDITIONS MUSICALES

PARIS

Boulevard de Bondy, 28

LEIPZIG

Nürnbergstrasse, 36

LAUSANNE

Avenue des Alpes, 6

A LONDRES, chez Novello & Co, Wardour W. N. 109



## AVERTISSEMENT.

Je n'aurais pas ajouté un cahier nouveau à toutes les méthodes de solfège déjà publiées si je n'avais cru reconnaître leur insuffisance, au point de vue tonal surtout.

Alors qu'il n'est pas d'œuvre musicale écrite dans une tonalité unique, les méthodes de solfège en usage font souvent travailler l'élève comme s'il n'existait qu'une unique tonalité. Presque toutes, elles ne s'attachent qu'à le familiariser avec les difficultés diverses de la solmisation dans le même ton d'ut. Une fois atteint ce résultat, semblant considérer leur tâche comme achevée, elles se contentent de faire chanter les mêmes exercices dans d'autres tons, souvent même à l'aide d'une transposition purement nominale qui ne change des notes que le nom, sans en changer aussi le son, c'est-à-dire qui fait chanter faux. Après quoi, sans autre préparation, l'élève s'attaque à des morceaux proprement dits, choisis sans discernement, sans graduation aucune dans l'abord des difficultés multiples qu'ils renferment.

L'enseignement actuel du solfège présente d'autres lacunes encore, qu'il serait long d'énumérer. La conscience nette de ces insuffisances m'a donné le désir d'y remédier. L'idée d'une méthode nouvelle m'est apparue, idée si simple que, malgré le silence de la littérature, je ne serais point surpris que d'autres en eussent déjà tenté l'application dans leur professorat. Et une année d'expériences m'ayant inspiré confiance en l'efficacité de cette méthode, je viens l'offrir au public sous forme d'exercices.

Ces exercices diffèrent en deux points principaux de ceux qui ont été publiés jusqu'ici :

1° ils mettent les chanteurs à même d'apprendre à déchiffrer, grâce à un soigneux échelonnement des difficultés d'intonation dans une série graduée de morceaux avec paroles, telle qu'on en chercherait vainement l'équivalent dans les méthodes existantes;

2° et c'est le point capital, ils ont tous ceci de commun qu'ils se meuvent dans le même intervalle d'ut à ut, en commençant toujours par l'ut, inférieur ou supérieur. C'est là l'idée nouvelle que je me suis efforcé d'appliquer de façon systématique.

Ce système a de nombreux avantages.

Il permet à toutes les voix de chanter toutes les gammes, les changements apportés à l'ordre de succession des tons et des demi-tons suffisant à donner l'impression des gammes diverses. Dans les autres méthodes, la chose est impossible à l'enfant, dont la voix a peu d'étendue, ainsi qu'à l'apprenti chanteur, qu'on n'autorise à user que d'un registre limité. Quelle que soit d'ailleurs l'étendue des voix, on n'initie jamais à la diversité des gammes qu'à l'aide des moyens fâcheux de transposition mentionnés plus haut; et si même on fait chanter certaines gammes

à leur hauteur vraie, on néglige de faire saisir leurs rapports, ainsi que nous le faisons au moyen de l'altération successive des diverses notes de la gamme d'ut.

Un autre avantage de ce système est qu'en peu de temps il grave dans la mémoire l'ut fondamental et qu'il apprend ainsi à chanter juste sans recourir au diapason, sans se « donner le la » ni se le faire donner. L'avantage est précieux surtout dans l'audition musicale. L'élève formé selon notre méthode n'aura pas de peine à discerner la tonalité d'un morceau quelconque, grâce à la perception des altérations qu'y subit la gamme typique d'ut, et rompu au chant des intervalles divers dans les milieux divers, je veux dire dans les divers tons, il reconnaîtra aisément toutes les notes, de quelque instrument qu'elles sortent.

Il est donc de toute importance que le professeur s'attache à graver dans la mémoire, et pour ainsi dire dans le gosier de ses élèves, l'ut fondamental. Il faut aussi que, pour préparer à l'audition musicale intelligente, il donne comme contre-partie aux exercices d'intonation ce qu'on pourrait appeler les exercices de reconnaissance ou d'appellation, de même qu'à l'école primaire on exerce de front la lecture et l'écriture. En d'autres termes, il faut qu'à l'issue du cours de solfège l'étudiant soit capable, aussi bien de nommer les notes de l'une quelconque des lignes de ce cahier, choisie et chantée par autrui, que de la chanter lui-même. Pour le conduire à ce résultat, le maître l'habitue d'abord, et dès le début, à discerner dans quel ton un autre élève chante l'exercice dont l'étude est achevée, puis à nommer, ou à écrire comme sous dictée, les notes d'un exercice pris au hasard, enfin à distinguer des notes quelconques dans une succession quelconque. Je ne saurais trop insister sur ce point; on peut ainsi, sans perte de temps, donner aux facultés musicales un développement double.

Dans les pages qui suivent, je me suis borné au strict nécessaire et n'ai point cru, notamment, devoir indiquer les exercices multiples auxquels il faut parfois avoir recours pour faciliter au début la tâche d'élèves très jeunes ou mal doués. Le professeur intelligent saura les inventer et les varier selon les besoins. Je lui recommande aussi de commencer toujours par l'étude des exercices dans chaque ton isolément, en finissant sur la tonique, et de ne les relier qu'ensuite, et progressivement, en une chaîne ininterrompue parcourant tout ou partie de l'échelle des tonalités.

Genève, septembre 1894.

**Emile Jaques-Dalcroze.**

## Gamme type (do)

A musical staff showing the C major scale (do) with interval labels above the notes and degree names below. The intervals are: I (1 ton), II (1 ton), III (1 2 ton), IV (1 ton), V (1 ton), VI (1 ton), VII (1 2 ton), and I (1 ton). The degree names are: I (tonique), II (sus tonique), III (médiane), IV (sous dominante), V (dominante), VI (sous sensible), VII (sensible), and I (tonique).

## Exercices rythmiques.

Le signe  $\wedge$  (ou  $\vee$ ) signifie que la note doit être accentuée; plusieurs exercices ont une double accentuation, selon que le signe  $\wedge$  est au-dessus ou au-dessous de la portée. Le signe  $\vee$  indique la respiration. L'élève ne doit en tenir compte que dans les mouvements rapides. Si l'exercice est chanté lentement, il vaut mieux respirer à chaque mesure.

15 rhythmic exercises, each on a musical staff. Exercise 1 is in common time (C). Exercise 2 is in 3/4 time. Exercise 3 is in 2/4 time. Exercise 4 is in 2/4 time. Exercise 5 is in common time (C). Exercise 6 is in common time (C). Exercise 7 is in 2/4 time. Exercise 8 is in 2/4 time. Exercise 9 is in common time (C) and includes the instruction "(pour la reprise)". Exercise 10 is in common time (C). Exercise 11 is in common time (C). Exercise 12 is in common time (C). Exercise 13 is in 6/8 time. Exercise 14 is in 9/8 time and includes the instruction "(pour la reprise)". Exercise 15 is in 9/8 time. Various markings such as accents ( $\wedge$  and  $\vee$ ) and breath marks ( $\vee$ ) are present throughout the exercises.

## Gammes majeures.

Les gammes doivent d'abord être étudiées isolément. On les reliera ensuite en supprimant les petites notes qui terminent chaque mesure et l'on chantera chaque série d'un trait.

L'élève reviendra au ton d'ut en suivant le chemin inverse: pour les dièzes, fa#, si, mi, la, ré, sol, ut; pour les bémols, réb, lab, mi♭, sib, fa, ut.

### Série des gammes diézées.

do

sol

ré

la

mi

si

fa #

do #

### Série des gammes bémolisées.

do

fa

sib

mi♭

lab

ré♭

sol♭

## Exercices et Solfèges.

A chanter dans tous les tons, de la même façon que les gammes de la page 3, en changeant l'armure tout en conservant les mêmes notes. On terminera toujours par la tonique.

### Sur les Secondes.

(Pour les mouvements lents, les signes de respiration sont marqués au-dessus de la portée, et au-dessous pour les mouvements rapides.)

I. a)

Two staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines with 'v' above and '^' below indicate breath marks. The second staff continues the sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

b)

Two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A dashed box highlights the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Vertical lines with 'v' above and '^' below indicate breath marks.

c)

Two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines with 'v' above and '^' below indicate breath marks.

II. a)

Two staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines with 'v' above and '^' below indicate breath marks. The second staff continues the sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

b)

Two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines with 'v' above and '^' below indicate breath marks.

c)

Two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A dashed box highlights the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Vertical lines with 'v' above and '^' below indicate breath marks.

Two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines with 'v' above and '^' below indicate breath marks.

III. a)

Two staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines with 'v' above and '^' below indicate breath marks. The second staff continues the sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

b)

Two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines with 'v' above and '^' below indicate breath marks.

c)

Two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines with 'v' above and '^' below indicate breath marks.

IV. <sup>a)</sup> <sup>b)</sup> <sup>c)</sup>


Exercise IV consists of three parts: a) in 2/4 time, b) in 3/4 time, and c) in 2/4 time. Each part features a single melodic line with various rhythmic patterns and accents.

V. <sup>a)</sup> <sup>b)</sup> <sup>c)</sup> <sup>d)</sup> <sup>e)</sup>


Exercise V consists of five parts: a) in 3/8 time, b) in 3/8 time, c) in 3/8 time, d) in 3/8 time, and e) in 12/8 time. Each part features a single melodic line with various rhythmic patterns and accents.

## Solfèges avec paroles.

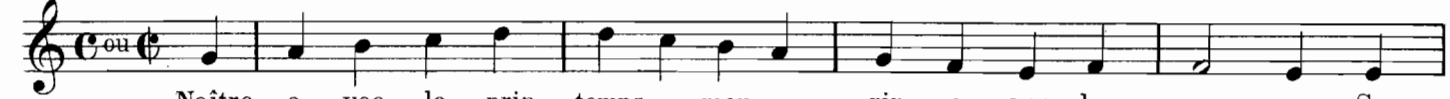
(à chanter dans tous les tons.)

I. 

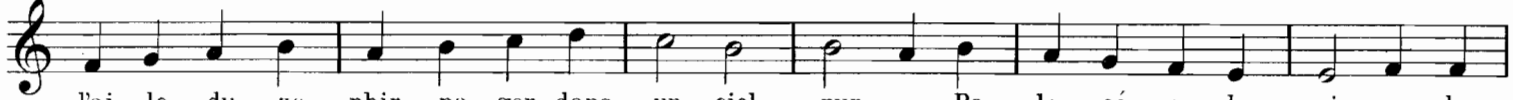
Vo-yez vous, de l'or— de ces ur-nes, S'è chap - per— ces es - prits des fleurs  
Ce— ne sont pas de vains fan - tô - mes Cré - és par— un art dé - ce - vant  
Non,— chaque a - to-me de ma - tiè - re Par— un es - prit est ha - bi - té.



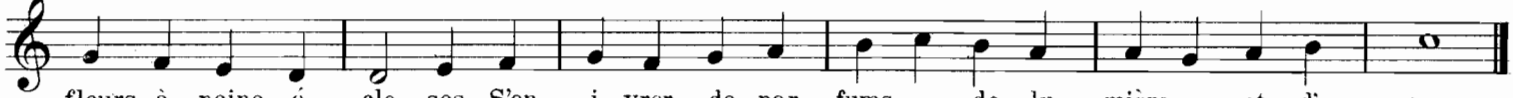
Tout trem - pés— de par - fums noc - tur - nes, Tout vê - tus de frai— ches cou - leurs?  
Pour don - ner un corps— aux a - rô - mes Que— nos ga - zons li - vrent au vent.  
Tout— sent et la na - ture en - tiè - re N'est— que dou - leur et vo - lup - té.  
*(Lamartine.)*

II. 


Naître a - vec le prin temps— mou - - rir a - vec les ro - ses; Sur  
Se - cou - ant jeune en cor— la— pou - dre de ses ai - les, S'en -




l'ai - le du ze - phir na - ger dans un ciel pur;— Ba - lan - cé sur le sein— des  
- vo - ler comme un souffle aux voû - tes é - ter - nel - les, Et re - tour - ner au ciel— cher -




fleurs à peine é - clo - ses, S'en - i - vrer de par - fums,— de lu - mière— et d'a - zur.  
- cher la vo - lup - té, — Voi - là du pa - pil - lon— le des - tin— en - chan - té.  
*(Lamartine.)*

III. 

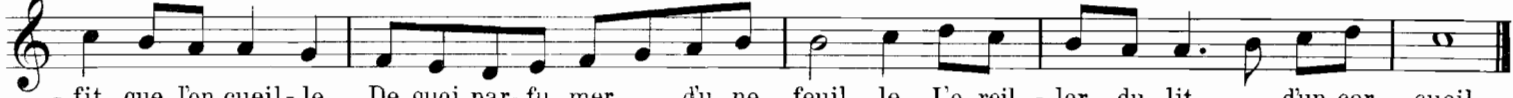
Lors— que vient le soir— de la vi - e, Le prin temps at - tris - te le cœur; De— sa cor - beille é - pa - nou -  
Cueil - lez moi— ce pa - vot sau - va - ge Qui— croît à l'om - bre des blés: Ondit qu'il en coule— un breu -



- i - e Il - s'ex— hale un par - fum mo - queur. De tou - tes ces fleurs— qu'il é - ta - le, Dont l'a -  
- va - ge Qui fer - me les yeux— ac - ca - blés. J'ai— trop veil - lé; mon âme est las - se De ces—



- mour ou - vre le pé - - ta - le, Dont les— prés— é - blou - is - sent Pœil, Hé - - las!— il suf -  
rê - ves qu'un rê - ve chas - se Que me veux tu, prin - temps ver— meil? Loin de moi— ces—




- fit que l'on cueil - le De quoi par - fu mer— d'u - ne feuil - le L'o - reil - ler du lit— d'un cer - cueil.  
lys et ces ro - ses! Que faut - il— aux pau piè - res clo - ses? La— fleur qui gar - de le som - meil.  
*(Lamartine.)*





VII.   
 Rien n'est si beau que mon ha-meau. Oh! quelle i - - ma - ge  
 Dans mon ha-meau c'est un or-meau Dont le feuil - la - ge

  
 Quel pa - y sa - ge fait pour Wat-teau; Dans mon ha - - meau. Mon er - mi -  
 Prête un om - - brage à mon trou-peau. Dans mon ha - - meau, C'est un ruis -

  
 -tage est un ber-ceau, Dont le treil - la - - ge Couvre un ca - - veau.  
 -seau dont l'on - de pu - re Peint sa bor - du - re D'un vert nou - - veau.

VIII.   
 Cest un gno - - me Si mi gnon, Qu'on le nom - - me Pa-pil - lon; Une é -


  
 - pingle fait la tringle de son lit. D'u - - ne miet-te Son as-siette se rem - plit se rem-plit; c'est un

  
 gno - me Si mi - gnon, si mi-gnon, qu'on le nom-me pa - pil - lon

  
 Une e - pin - gle fait la trin-gle De son lit. D'u - ne miet-te, Son as-siet-te se rem - plit.

IX.   
 Eau de jou - ven - ce, Fil - - tre char - mant! Cha - - cun  
 Quel - le res - sour - ce Tu nous four - nis, O - - bel

  
 - dà - vance En est gour - mand Le doux bien ê - tre  
 - le sour - ce Qui ra jeu - - nis, Qui rends a - gi - les

  
 Qu'elle fait nai - tre En nous pe - nè - tre Su - - bi - te - ment.  
 Les corps dé - bi - les, Aux sens sté - ri - les, Et ra - cor - - nis.