

CONSERVATOIRE ROYAL DE MONS

2011-2012

LA METHODE DE KODALY
ET
LA NECESSITE DE LA DIFFUSION
EN TURQUIE

Aslı Ceren Yıldırım

MS2 / PIANO

Classe de Dalia Ouziel

Promoteur: Orit Ouziel

2012 / İzmir



INTRODUCTION.....	4
I. LES METHODES D'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE.....	5
II. ZOLTAN KODÁLY(1882-1967) ET LA METHODE KODÁLY.....	8
1. LA PHILOSOPHIE DE LA METHODE KODALY.....	9
2. LES OBJECTIFS DE LA METHODE KODALY.....	12
3. LES MOYENS DE LA METHODE KODALY.....	14
4. LES SEQUENCE D'APPRENTISSAGE DE LA METHODE KODALY.....	26
5. LE CONCEPT DE L'EDUCATION MUSICALE DE KODALY.....	27
6. L'EXEMPLE D'UN PLAN DE COURS DE KODÁLY	29
7. UN EXEMPLE DE RECHERCHE A CE SUJET:.....	34
CONCLUSION.....	39
BIBLIOGRAPHIE.....	41
ICONOGRAPHIE.....	42

INTRODUCTION

En réalité, la musique est une branche de l'art qui fait de nous de vrais êtres humains.

Le développement de la civilisation va de pair avec le développement de la musique, parce que la musique sert à développer le côté émotionnel d'une personne. De plus, la musique a une grande force à inciter l'Homme à la bonne action, au bien et au travail.

La musique est basée sur l'essence de l'esthétique; ses qualifications sont à la fois particulières, culturelles, économiques, éducatives et sociales. Depuis les premiers temps de l'Histoire Humaine, la musique est un outil très efficace pour l'éducation, mais c'est aussi un secteur important d'éducation.

L'éducation est le meilleur moyen de formater, de modifier et de développer les individus et les sociétés. Partout dans le monde, pour l'intégration culturelle de l'être humain, la musique est utilisée comme un outil éducatif. Dans cette étude, la place et l'importance de l'éducation musicale dans la vie humaine ont pris de l'ampleur.

La musique qui interagit avec la société est au-dessus de tout art. C'est un phénomène social car c'est un indicateur important du niveau de développement d'une nation; en effet le niveau de la musique détermine en parallèle le niveau auquel est arrivé la société.

La musique permet le développement des sentiments d'amour, de responsabilité et de créativité. Les objectifs de son éducation sont multiples: il s'agit à la fois de faire aimer la musique, mais aussi d'augmenter les capacités d'écoute, de jugement et d'élever le niveau d'appréciation.

I. LES METHODES D'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

Les rythmes, qui sont fondés sur l'attention, sont généralement appris dans les premiers stades de la vie. Le développement du mouvement ne dépend pas uniquement de l'enseignement de certaines compétences.

Le développement psychomoteur d'un individu est tout d'abord lié à son développement mental, émotionnel et social. La caractéristique la plus marquante d'un être "vivant" est son mouvement, qui dépend principalement de la coopération entre les nerfs et les muscles.

En fonction du temps, pendant le mouvement, tout le corps ou bien une partie du corps change de place dans l'espace tridimensionnel (largeur-longueur-profondeur)

Les enfants font des mouvements sans même se reposer; ils agissent sans arrêt avec une tension musculaire et nerveuse. Pour faire un mouvement qui est facilement effectué par un adulte, les enfants utilisent tout leur corps.

Pendant le développement de l'enfant, l'éducation des mouvements et des jeux est une bonne contribution. Cela contribue notamment à l'harmonie avec les organes du corps, à une bonne vitesse de réaction, à gagner du pouvoir et de la force, à garder l'équilibre et la souplesse.

Non seulement pour le développement de la cinétique de l'enfant, mais aussi pour le développement mental, affectif et social, le mouvement sous forme de jeu, est un outil pédagogique précieux.

De nos jours, les méthodes d'enseignement musical du compositeur hongrois, à la fois ethnomusicologue, enseignant, linguiste et philosophe, *Zoltán Kodály*, servent de base de travail. On appelle cette méthode, la "méthode *Kodály*". Ce dernier a fait des recherches et des expériences sur le processus de développement de l'enfant.

De plus, les méthodes fréquemment utilisées par *Emile Jacquez Dalcroze*, appelées “méthode Dalcroze” et “méthode Carl-Orff”, sont basées sur l’idée fondamentale de la méthode Kodály, à savoir «le rythme de musique et le mouvement»

1.1. LA METHODE D’EMILE JACQUES DALCROZE

En 1903, étant professeur de musique au Conservatoire de Genève, Emile Jacques Dalcroze (1865-1950), a commencé à développer le système Eurhythmics (bon rythme) suite aux difficultés que ses élèves avaient au sujet du mouvement. En 1892, lorsqu’il enseignait l’harmonie et le solfège au Conservatoire de Genève, Dalcroze s’est concentré sur les méthodes d’enseignement spécial. Il a lancé la nouvelle idée de “musique et mouvement” et l’a introduite dans l’enseignement de la musique.

Le rythme naturel des enfants doit être pressenti dans le mouvement de ses mains et de ses bras, dans sa marche et sa course. D’après Dalcroze, le talent inné a été développé comme une sensibilité naturelle. Selon le système d’éducation de Dalcroze, lorsque l’harmonie entre l’esprit et les activités du corps est réduit, alors les enfants prennent beaucoup de plaisir de ce qu’ils font. L’enfant fait passer la musique dans son corps et agit en utilisant son intelligence, ses talents et ses compétences. C’est ainsi que naissent chez l’enfant, les plaisirs d’invention, de créativité et du mouvement du corps. La combinaison de l’activité intellectuelle et du mouvement du corps permet à l’enfant de prendre plaisir de l’activité musicale et par là-même de se détendre.

Dalcroze défend l’idée que les compétences de détection et d’improvisation peuvent s’améliorer grâce à l’éducation. Cela étant possible par l’intégrité de l’âme et de l’esprit.

Pour améliorer l’harmonie entre les mouvements rythmiques et la musique, il a pris en considération trois parties: “les mouvements rythmiques, les travaux d’écoute et les improvisations”.

1.2. LA METHODE CARL ORFF

Selon Carl Orff (1895-1982), l'approche à l'éducation musicale de l'enfant est liée au rôle du compositeur. Ses premiers travaux ont été faits dans une école de musique avec des musiciens et des danseurs innovateurs.

D'après Orff, la musique primitive provenant des paroles, du mouvement et de la danse doit former les bases de la musique. Elle doit faire appel à tous les sens du corps humain. C'est par la pratique et l'expérience, grâce à cet apprentissage actif, que l'enfant doit pouvoir trouver des solutions aux problèmes; cela lui permettrait d'avoir confiance en soi.

Orff a observé que dans les travaux de groupes, lorsque les enfants font ensemble de la musique, lorsqu'ils chantent et qu'ils dansent, cela permet de faciliter le développement social. Les enfants sont détendus au niveau de l'esprit, du corps et du mental.

Orff constate que les changements de l'harmonie au groupe, de la concentration, de l'attention, de la motivation, de la motricité, du contrôle de son corps jouent un rôle important dans la prise de place dans la vie de société.

ZOLTAN KODÁLY(1882-1967) ET

LA METHODE KODÁLY

Zoltan Kodály, est né le 16 Décembre 1882, à Kecskemét en Hongrie. Kodály est l'un des plus importants des éducateurs de ce siècle. En tant que compositeur, il a beaucoup travaillé sur la combinaison de la musique folklorique Hongroise et de la musique Européenne. De plus, il a laissé des travaux de valeur en tant qu'ethnomusicologue. Cependant, l'aspect le plus important, c'est son côté éducateur. Il a développé son propre concept de l'éducation musicale et il a soutenu l'idée que "les enfants doivent être dirigés vers la musique au bon moment et de la bonne manière". C'est en 1967, que Kodály est décédé.

Ses travaux sont transférés aux nouvelles générations dans l'Institut Pédagogique Zoltan Kodály, dans sa ville natale qui est Kecskemét. Le concept de l'éducation musicale de Zoltan Kodály forme la base de l'éducation de la musique en Hongrie; de plus il a une place importante dans l'éducation spécialisée de la musique.

Suite à son intérêt profond, en 1925, à la pédagogie de la musique, les principes de base du concept ont été formés, puis articulés et petit à petit ont commencé à prendre vie.

«La musique est pour tout le monde ... les enseignants doivent développer l'idée que la musique et son application sont une partie intégrante de la vie des élèves"¹ Cette phrase nous donne une idée générale de l'approche de Kodály envers l'éducation musicale.

La méthode Kodály, qui est partout connue dans le monde d'aujourd'hui, est un système complet d'éducation musicale que le compositeur Zoltan Kodály, ses collègues et ses étudiants ont développé en Hongrie entre les années 40 et 50. Les objectifs sont la philosophie et les principes appartiennent à Kodály. Cependant, les outils d'apprentissage pour développer la méthode ne lui appartiennent pas.

¹ Boshkoff, R. Lesson Planning the Kodály Way. Music Educators Journal. September 1991: 30-34.

Kodály a rassemblé les différentes méthodes existantes, les méthodes qui formaient un ensemble cohérent, et a mis en avant sa propre méthode. De nos jours, il existe en Hongrie, plus de 1500 écoles de chant pour les enfants de niveau primaire.

La méthode, cependant, est répandue partout dans le monde: notamment au Japon, en Nouvelle-Zélande, en Australie, en Afrique, en Europe, en Amérique du Nord et du Sud.

Dans ce contexte, en analysant les trois méthodes, Dalcroze, Orff et Kodály, nous pouvons observer les propriétés communes suivantes:

- Elle est utilisée pour l'enseignement collectif et non individuel,
- En utilisant l'ensemble du corps, elle met en avant l'importance du mouvement,
- Les applications sont effectuées à un très jeune âge,
- Elle devient active et attractive grâce aux chansons, aux jeux et aux danses.

1. LA PHILOSOPHIE DE LA METHODE KODALY

Kodály s'intéresse particulièrement à l'éducation des jeunes enfants et croit à la nécessité de commencer l'éducation à un âge précoce. Selon Kodály, il serait même intéressant de commencer 9 mois après la naissance. A cet effet, ce sont les écoles maternelles qui sont les mieux placées pour cela, car elles fournissent les moyens et le contexte appropriés aux enfants de 3 à 6 ans. En Hongrie, la fréquentation scolaire maternelle était de 15% en 1941; suite à l'initiative et aux informations de Kodály sur cette question est elle passée aujourd'hui à 90%. Ainsi, la langue maternelle musicale est composée de chansons enfantines et de jeux chantés.

Kodály a souligné l'importance des écoles maternelles, car selon lui "ces écoles permettent à l'enfant de s'habituer à la communauté humaine, ce qui n'est pas tout à fait possible dans la famille même si l'éducation qui y est donnée est très attentive."

A l'école maternelle, puis par la suite à l'école primaire, les enfants apprennent des chansons grâce à l'enseignement conscient des éléments musicaux.

Il est beaucoup plus facile d'enseigner, à l'école maternelle, les éléments de la musique par le biais de chansons. C'est en chantant et en jouant que les enfants apprennent mieux les idées fondamentales de la musique.

Il est possible de faire des signes de la main en l'élevant et de montrer les différents concepts tels que : lent-rapide, doux-puissant, long-court, similaire-différent.

De même que l'on peut travailler les différents points suivants :

- les différences et les relations entre les sons fins et épais,
- les imitations rythmiques et mélodiques,
- l'intonation propre,
- la mémoire musicale,
- les rythmes de la chanson apprise,
- l'apprentissage de l'écoute d'une musique,
- le développement de la créativité par le biais de l'improvisation.

Tout cela améliorerait les capacités mentales et les compétences émotionnelles d'un enfant.

A l'aide de sa méthode, Kodály a exposé une approche qui se concentre sur le développement naturel de l'enfant. En partant des faits connus de l'enfant, il s'est concentré sur sa période pré-scolaire. Puis par la suite, il a pris pour objectif, les adultes «alphabétisés» au niveau de la musique.

Ainsi, une personne "alphabétisée" du point de vue de la musique, est capable d'entendre les sons de son environnement, de les distinguer, de réfléchir, de lire les symboles et de créer de nouveaux sons. Il suit la philosophie suivante: "la musique est pour tout le monde" et il préconise l'idée que toute personne doit être "alphabétisée musicalement".

L'alphabétisation musicale ne doit pas seulement concerner une minorité. Bien au contraire, elle doit faire partie de la connaissance et de la culture générale. Il y a quelques siècles, savoir lire et écrire était le privilège d'une élite. On pensait que les gens ordinaires ne pouvaient pas lire. De nos jours, où l'alphabétisation a gagné une

dimension universelle, cette vieille idée devient absurde. Il n'y a pas de raison de penser que les personnes sont moins capables de lire les notes plutôt que de lire les mots. Il est possible d'enseigner la capacité à lire des notes. Si la langue musicale est connue et couramment utilisée, alors le plaisir pris par la musique augmenterait et la jouissance de la vie serait meilleure.

La base fondamentale pour un musicien, c'est chanter. L'équipement majeur de l'enseignement de la musique d'un enfant n'est pas un instrument quelconque mais sa propre voix. Dès le plus jeune âge, les enfants émettent des bruits qui ressemblent à des sons musicaux. Pour un enfant, chanter est une action aussi naturelle que parler. Il est à la fois efficace et facile d'utiliser cette capacité naturelle, mais aussi d'éduquer et de développer l'instrument que tout le monde possède, c'est-à-dire la voix. De cette façon, les connaissances musicales sont plus permanentes et précieuses.

La langue maternelle utilisée doit également être un moyen dans la musique. Dans les chansons folkloriques, la langue et la musique sont dans un ajustement spécial. Le rythme de la chanson reflète les accents naturels de la langue. Si bien que, l'enfant n'apprend pas seulement les mélodies et les paroles, mais il acquiert également la capacité de compréhension et de maîtrise de la langue parlée. Que ce soit anonyme ou bien composé, la musique utilisée dans l'enseignement doit porter une forte valeur artistique. Les chansons folkloriques apportent aux enfants une identité culturelle et permettent d'assurer la continuité du passé. La musique doit former le squelette du programme, c'est-à-dire la base de l'éducation. Elle contribue beaucoup plus que d'autres sujets et concepts, elle permet notamment à l'enfant de se développer à tous les points de vue (émotionnel, mental, esthétique et physique).

De plus, Kodály croyant à l'importance de la langue maternelle chez les enfants, il s'est principalement intéressé à la musique folklorique de sa propre culture. L'approche de Kodály est une série systématique d'idées sur le développement de la musicalité et sur la façon de faciliter l'apprentissage des enfants. Dans ce système, Kodály pense que chanter permet à la fois le développement de l'oreille mais aussi de l'intelligence. De ce

fait, il croit à l'idée que «l'on va créer des enfants lettrés qui peuvent voir avec leurs oreilles et entendre avec leurs yeux».²

Il pense qu'en apprenant une langue, un enfant développe ses conversations tout en entendant et en écoutant constamment. De même que pour améliorer les sons, il écoute les chansons des personnes qu'il prend en model. Kodály pense également qu'en utilisant son instrument naturel, qui est sa propre voix, l'enfant peut très bien apprendre et progresser.³

Dans ce contexte, Kodály, en développant sa propre théorie, a pour objectif de constater que le peuple hongrois a la capacité d'être un connaisseur de la musique. Selon les principes de Kodály, dans les écoles où il y a l'enseignement de la musique, les enfants réussissent d'avantage que dans les autres écoles.

D'après les statistiques, les classes où la musique fait partie de l'enseignement de base sont plus performantes que les classes où la musique est une option et également plus performantes que les classes où on accorde de l'importance à la lecture et aux mathématiques.

Cependant, l'objectif de cet enseignement de la musique en tant que cours de base, n'est pas d'assurer les enfants à obtenir des notes élevées en mathématiques et en lecture. Il s'agit de fournir une «vie pleine» aux générations futures, mais aussi de combler le temps creux des années de travail.

2. LES OBJECTIFS DE LA METHODE KODALY

Plus l'enfant grandit physiquement, socialement, émotionnellement et esthétiquement et plus son développement au niveau de la musique lui permet de saisir les concepts complexes. Selon Kodály, "toute personne qui parle, écrit et comprend une langue possède la capacité d'apprentissage du langage musical".

² Boshkoff, R. - Lesson Planning the Kodály Way. (Music Educators Journal/September 1991: 30-34)

³ Howard, P. M. - Kodály Strategies for Instrumental Teachers. (Music Educators Journal/March 1996: 27-34)

Les bases fondamentales de la méthode de Kodály sont les suivantes:

- l'éducation musicale commence à la grossesse,
- les âges entre 3 et 7 sont très importants pour l'éducation de la musique,
- les capacités non acquises à cet âge ne peuvent être gagnées par la suite,
- la langue maternelle est un "moyen de transport" pour la musique
- chanter pour un enfant, c'est aussi naturel que parler.

A côté de toutes ces bases, voici les objectifs de la méthode de Kodály:

- Maximiser la capacité de la musique qui existe dans chaque enfant,
- Enseigner aux enfants le langage de la musique, leur donner une formation dans une langue, leur permettre d'écrire et de produire,
- Leur faire connaissance des produits de leur propre langue et culture,
- Leur faire connaître les plus grandes oeuvres d'art du monde qui leur permettront d'apprécier la musique et d'avoir la joie de vivre.

Dans sa méthode, Zoltan Kodály suit totalement l'approche du développement de l'enfant en tenant compte de l'évolution naturelle de l'enfant. Si on analyse de près les techniques de la méthode de Kodály, on y utilise:

- des syllabes simples appelées des syllabes rythmiques,
- de la "phonomimie" c'est-à-dire les signes de la main,
- le système qui change de place le "do", appelé "la méthode d'espacement",
- l'enseignement du solfège.

Dans ces techniques, Kodály propose les différents matériels de soutien suivants:

- les jeux authentiques pour enfants,
- les comptines et des chansons,
- la musique populaire authentique,
- la musique de grands compositeurs tels que Mozart et Beethoven.

Il convient de mentionner qu'en utilisant ces techniques et ces matériaux, le point auquel il faut faire le plus attention c'est qu'il faut partir des faits existants de la vie de l'enfant.

3. LES MOYENS DE LA METHODE KODALY

Dans les étapes ultérieures de la méthode de Kodály, on utilise d'autres outils. Toutefois, "la solmisation relative", les signes de la main et le matériel de la musique folklorique sont les principaux outils utilisés par les enseignants dans l'éducation de la musique.

3.1 La solmisation relative

En résumé, la "solmisation relative" est également utilisée comme "le système du do mouvementé". Dans ce cas, dans les morceaux enseignés, l'un de ton absolu et l'autre de ton relatif, on trouve deux solfèges. Quelque soit la clé, toutes les chansons sont chantées par rapport à la clé de sol. Vous allez trouver par la suite, des informations de base sur l'évolution historique, le système de base et le fonctionnement de base.

Ce système qui a été développé pour aider à chanter de façon déchiffrée, est attribué au moine et enseignant de musique du 11ème siècle, Guido Arezzo. Mais, il existe des exemples plus anciens, qui contiennent les systèmes élaborés en Chine, en Grèce Antique et en Inde.

Guido a nommé les notes du ton avec des syllabes; **ut, re, mi, fa, sol, la**. En 1650, la syllabe "si" en France est ajoutée aux octaves. En Italie, "ut" est remplacé par "do".

Les syllabes de solmisation utilisées dans la méthode de Kodály sont les suivantes:

Les syllabes pleines sont; **do re mi fa so la ti**. A la place de "Sol" on utilise "so"; ainsi toutes les syllabes terminent par une voyelle.

Dans la méthode Kodály, pour faciliter la lecture et l'écriture de la musique, on utilise uniquement les premières lettres des syllabes : **d-r-m-f-s-l-t**.

Pour les débutants dans la musicale, on utilise la méthode de John Spencer Curwen (1816-1880), c'est-à-dire au lieu d'utiliser les notes sur la portée, on utilise les premières lettres des syllabes de solmisation. Comme on utilise uniquement les premières lettres des syllabes, alors pour éviter de confondre le "si" et le "so" alors on a remplacé "si" par "ti".

Les altérations les plus fréquemment utilisées sont Fa-fi (fa-fa dièse), et ti-ta (si-si bémol). Le mineur harmonique de base utilisé, le « la » mineur, son altération du 7^{ème} pas est nommé so-si (sol-sol dièse).

Ainsi, toutes les syllabes spécifiques des sons aigus sont montrés avec "i" et les sons plats avec "a". Les syllabes sont souvent altérés et utilisés comme suit: **do-di, re-ri, mi-ma, fa-fi, so-si, la-lo, ti-ta**. En dehors de ces altérations, ré-ra, la-li et d'autres, sont les résultats de fortes séparations tonales ou de modulations.

A ce stade, les altérations ne sont pas utiles si on appelle "do" le ton qui subit une modulation. La suite chromatique qui est grimpanche et descendante est la suivante:

Do-di-Re-ri-Mi-Fa-fi-So-si-La-li-Ti-Do – Do-Ti-ta-La-lo-So-fe-Fa-Mi-ma-Re-ra-Do.

Le "do" fin et les notes en dessous sont écrites avec un tiret dans le coin inférieur droit de la syllabe. Avec cette simplification, Curwen a participé au développement du style de la chorale anglaise.

L'exemple de la figure 1 est du ton de "D majeur". Le ton tonique du D majeur est "D = re". Le ton de ce morceau est majeur

Figure 1: Mise en oeuvre de la Solmisation relative dans les tons majeurs

BEETHOVEN

Allegro

do sol do mi sol do sol do mi sol fa re mi do re ti ti do re

do sol do mi sol do sol do mi sol fa re mi do re la re ti do

L'exemple de la figure 2, est du ton du "D mineur". Le son tonique du D mineur est "ré".

Figure 2: Application de la solmisation relative dans les tons mineurs

MOZART

mi mi mi fa mi re ti do re do mi la la do do ti fa fa mi si la

mi mi mi fa mi re ti do re do mi la la do ta fa mi si la

Les syllabes de la solmisation donnent des noms différents aux formes de dièse et de bémolle des tons. Dans le do majeur, on utilise le "fa dièse", alors on peut penser à une modulation au sol qui a un ton dominant. Cette modulation est fréquemment utilisée, et les premières informations sur l'harmonie étant données au Do majeur, alors l'étudiant identifie une modulation entre le "fa dièse" et le ton dominant.

Lorsque le “sol dièse” continue pendant le Ré majeur, on peut penser à une modulation au ton dominant La majeur.

Toutefois, il faut du temps pour que l’élève se rende compte de cela, ainsi en chantant ou en jouant le “sol dièse”, il n’est pas conscient que le Ré majeur est un ton dominant. Ceci étant dû à l’ignorance musicale du débutant.

Cependant, lorsque le Ré majeur accompagne un morceau de solmisation relative alors le “sol dièse” est nommé le “fa dièse” et l’élève va jouer plus consciemment de la musique.

Dans l’éducation musicale, la solmisation relative permet à l’élève d’atteindre des séries. Et à partir d’un certain point, cela permet d’affronter les obstacles des chemins menant à la musique.

L’élève, en travaillant avec la solmisation relative doit se rendre compte, si elle existe, de la modulation. Il doit trouver à quel ton il y a eu modulation et doit changer la “tonique” selon le ton ou la modalité de passage. Cela permet ainsi à l’élève de prendre conscience de la théorie musicale.

La solmisation relative ne doit pas être utilisée à la fois pour montrer la notation absolue et pour lire avec “la notation relative”.

Le même nom ne peut pas être utilisé pour montrer deux concepts différents.

Actuellement, en Turquie, le “ton absolu” est à la fois appelé par les lettres de l’alphabet et aussi par les syllabes de la solmisation. De plus, l’idée du “do fixe” n’est pas utilisée.

On donne également le même nom au ton avec une dièse ou un bémol.

C’est-à-dire le « ton » D et le ton « D dièse » sont tous les deux appelés « ré ».

L’utilisation du même nom pour les deux « tons », causerait des problèmes de perception mentale et d’intonation.

La structure musicale en Turquie est plutôt modale. Nous appelons ces modes des “makam”. Il faudrait ainsi déterminer le champ d’application de la solmisation aux “makam” turcs.

Dans l'éducation musicale, la solmisation relative est un moyen de facilité pour l'enfant. Mais les noms des notes absolues (les lettres de l'alphabet) doivent être enseignés.

Dans le système d'éducation musicale en Hongrie, les noms des notes absolues sont appris dès la troisième année de l'école primaire et il y a un travail parallèle avec la solmisation relative.

Dans le système de solmisation, il faut éviter les dangers provenant de la pensée mécanique et de la routine. Si cela se produit, alors le résultat sera un échec. Pour éviter cela, il faut que l'enseignant comprenne l'idée de base de la musique qui est derrière la solmisation et qu'il maintienne sans cesse vivante la sensation tonale.

3.2. Les signes de la main: La "Phonomimie"

Dans l'enseignement de la musique, on utilise les mains. Ainsi, il est utile de mentionner

Guido d'Arezzo. «La Main de Guido» est un avertisseur des signes modernes. Avec cette méthode, les bouts des doigts et les articulations sont attribués à des notes ; cela permet de faciliter la modulation.

Dans le système d'éducation musicale en Hongrie, les signaux manuels utilisés proviennent de John Curwen. Selon Curwen, les signes de la main, en précisant avec des formes graphiques, permettent de spécifier visuellement.

En utilisant les signes de la main, l'objectif est de révéler plus rapidement et de façon plus sécuritaire la mémoire tonale. Dans l'enseignement de la musique, les différentes activités de la phonomimie qui est menée par les mains sont les suivantes:

- l'éducation auditive,
- l'enseignement du chant,
- l'apprentissage du solfège,
- le travail à deux tons,

- la préparation à la dictée,
- les répétitions,
- la pratique et le renforcement.

Dans l'éducation musicale à un jeune âge, la phonimie permet aux enfants de:

- concrétiser la "hauteur" de leur voix,
- lire la musique avec une bonne intonation en entendant une mélodie interne,
- développer la mémoire musicale.

Pour utiliser les signes de la main, l'enfant se sert uniquement de la main avec laquelle il écrit. Il n'y a pas de pratiques appliquées pour que les deux mains soient utilisées.

Dans des conditions normales, l'enfant qui utilise sa main droite et qui chante avec sa main droite pour la première fois, apprend plus rapidement et plus sûrement les textures sonores que l'enfant qui utilise les deux mains.

Figure 3: Les signes de la main I



(do)



(ré)



(mi)



(fa)



(so)



(la)



(ti)

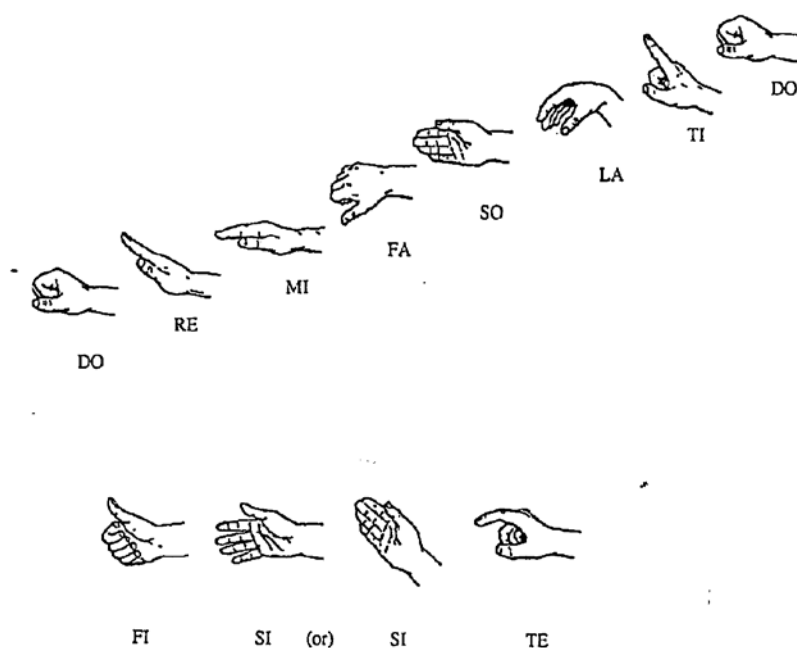


(do)

On montre le “Do” au niveau de la taille, et le “la” au niveau des yeux.

La distance entre les sons doit également se refléter aux signes.

Figure 4: Les signes de la main II

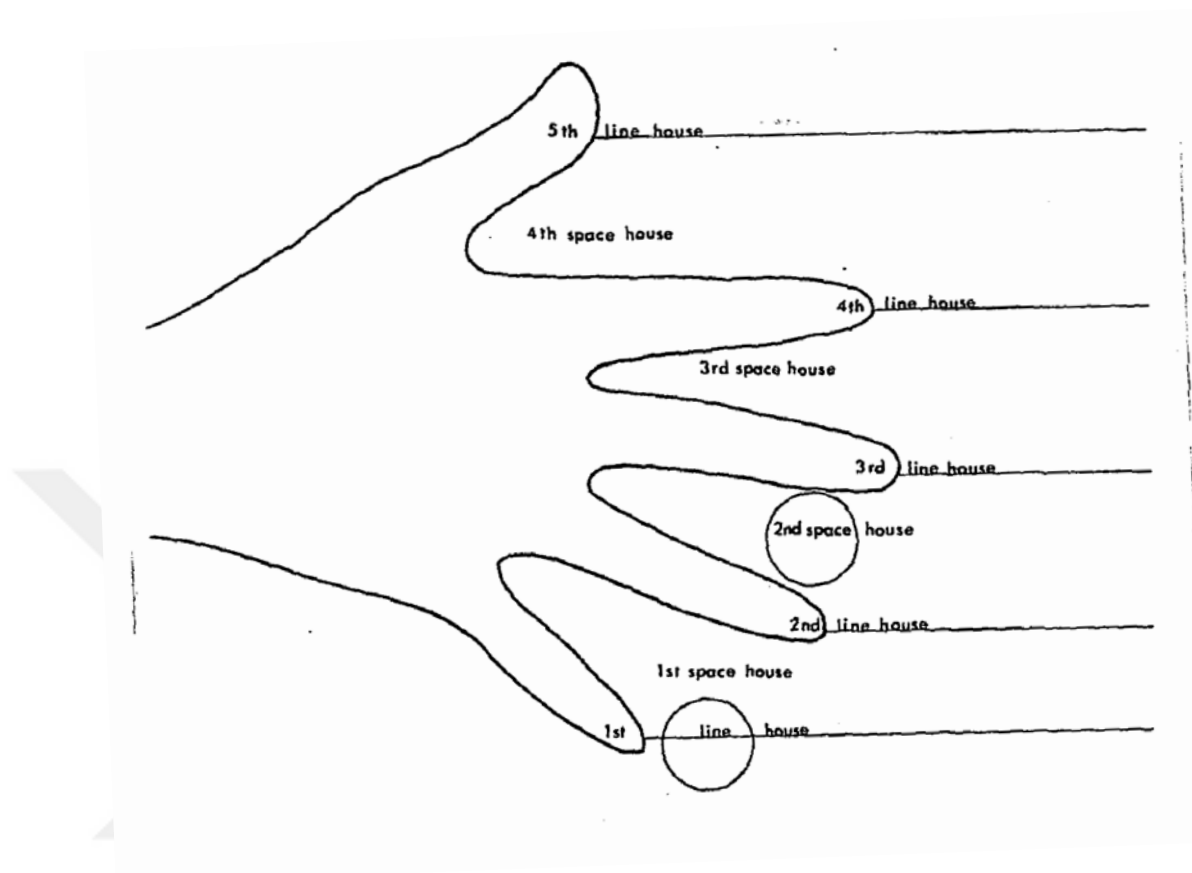


Dans toutes les étapes de l'éducation musicale, ces signes sont utilisés pour la préparation, la pratique et le renforcement. Ils présentent un grand avantage quand on chante, car ils permettent de corriger l'intonation. En montrant avec la main le "ton", dans le cas où il faut chanter plus finement ou plus gravement, l'enseignant peut utiliser sa main en l'élevant ou en la rabaissant. Ainsi, il permet de retrouver la bonne intonation, et grâce aux signes visuels, cela permet de renforcer la formation de l'oreille des élèves.

La contribution extrêmement importante de ce moyen de travail, c'est qu'il crée un travail parfait à deux tons. L'enseignant peut faire appel à deux groupes différents en utilisant ses deux mains: en utilisant sa main gauche, il peut montrer le "do" allongé, et le "do-so-do" avec sa main droite. En s'écoutant mutuellement, les deux groupes peuvent surmonter le problème d'intonation et trouver les sons corrects.

Pour présenter la "portée" à 5 lignes aux élèves, nous pouvons utiliser la main de l'enseignant. Il peut utiliser les cinq doigts de sa main gauche (le pouce pointant vers le haut) en tant que portée et avec l'index de sa main droite il peut montrer n'importe quelle note. Chaque doigt et l'intervalle entre chaque doigt sont utilisés pour une note.

Figure 5: Utilisation de la main comme une “portée”

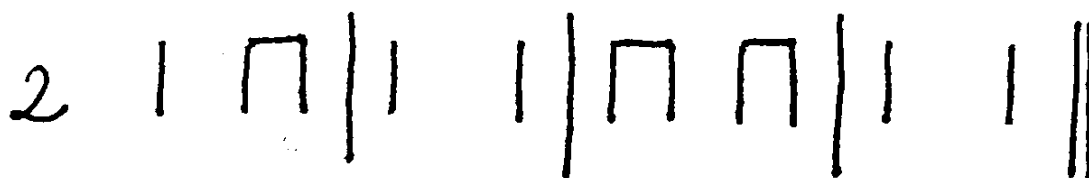


Dans le système d'éducation musicale hongrois, les signes de la main sont utilisés comme la première phase de la dictée. Les enfants chantent ou bien écrivent la mélodie avec les syllabes de la solmisation, grâce aux signes de la main de l'enseignant. Cela permet ainsi l'amélioration du sens interne mais également le développement de la mémoire.

3.3. La durée du rythme

Kodály pense que les pas de marche des enfants peuvent être exprimés en “notes noires” et les pas de course en “croches”. C'est pour cette raison, qu'il soutient l'idée que pour enseigner les éléments du rythme, il faut commencer par les noires et les croches.

En Hongrie, afin d'aider les élèves débutants à surmonter les difficultés initiales, on leur fait utiliser uniquement les tiges de notes pour la lecture du rythme.



Pour un débutant on fait d'abord apprendre des modèles.

Pour la lecture des syllabes, on utilise les tiges qui ne possèdent pas de “début de note” (seulement les barres). Il est extrêmement important de s'assurer, durant la formation des rythmes et la durée des syllabes, que chaque son continue jusqu'au suivant.

Le “ta” représente un quart de note. Dans une mesure “2/4”, le “ta” doit durer toute une frappe. Les enfants apprennent le “Ta” comme un nom plutôt qu'une période relative.

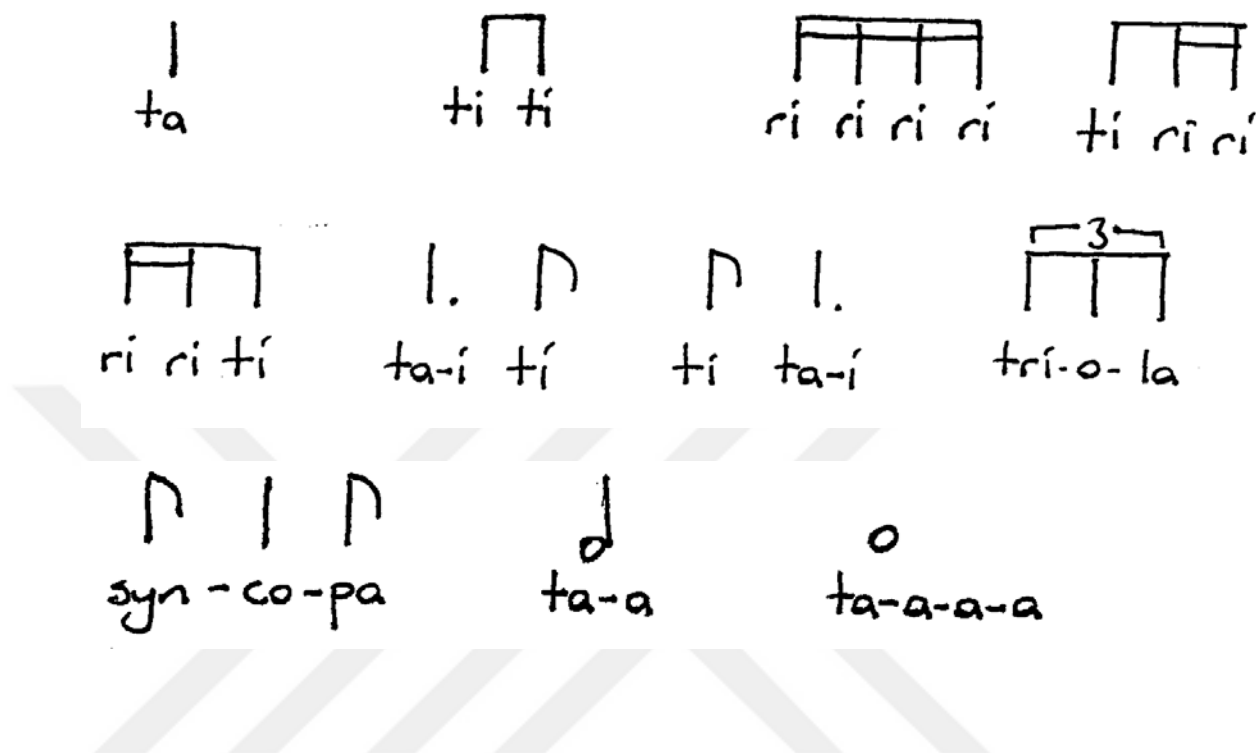
Si les enfants apprennaient les motifs rythmiques sur des tons, le taux d'erreur ne serait pas élevé.

Selon Kodaly, le rythme tel qu'il est exprimé avec une série de syllabes peut aussi être montré sur des temps relatifs et la texture.

Une fois la lecture du rythme à l'aide du système de syllabes faite, les enfants peuvent passer à l'apprentissage des vraies valeurs du rythme. Et une fois qu'ils lisent facilement les durées du rythme, cette méthode d'apprentissage est mise de côté.

Cette méthode, utilisée dans de nombreux pays, peut poser des problèmes de langue. Pour surmonter ces difficultés, un certain nombre de changements peuvent être apportés. Au lieu de considérer les valeurs mathématiques, on peut penser au son et aux relations entre les sons.

Figure 6: La durée des syllabes rythmiques



3.4. . Le matériel de la musique folklorique

Le succès de l’approche de Kodaly et sa différence avec les autres sont dûs au fait que le choix du matériel dans la formation de musique est fait avec beaucoup de soin.

Kodaly a insisté sur la nécessité d’utiliser les chansons folkloriques comme matériel pour un enfant qui débute.

En effet, Kodaly rappelle qu’un enfant commence par apprendre sa langue maternelle avant de faire connaissance avec des langues étrangères. Ainsi, avant de passer aux musiques autres que celles de son pays, Kodaly pense qu’il est nécessaire qu’un enfant commence d’abord par apprendre la musique folklorique de son propre pays, c’est-à-dire la “langue maternelle musicale” et ensuite les autres musiques.

Il pense également que les jeux chantés et la musique folklorique sont des matériaux naturels et adaptés aux enfants qui commencent dans la musique.

Dans les chansons folkloriques, les paroles et la mélodie sont en harmonie. Ces chansons reflètent en partie la population. Cette expression est pure, simple et expressive; avec des formes courtes, elle s'adresse directement au coeur de l'enfant.

La musique folklorique, essentiellement au début de l'éducation est un bon soutien pour chanter et lire. Les mélodies qui ressemblent à celles de la musique folklorique, c'est-à-dire mélodiques et rythmiques, conçues dans l'esprit de la musique populaire, peuvent aussi être utilisées dans l'enseignement de la musique. Le but n'est pas de fermer leurs enfants entre les murs de sa propre musique. Bien au contraire, une fois que les enfants auront appris leur langue maternelle musicale, ils vont entrer par eux-mêmes dans la langue mondiale de la musique. Mais il ne faut surtout pas oublier, que la base de tout ce travail est la langue maternelle.

Kodaly a parlé de la nécessité pour les enfants d'avoir une variété de musique. Après l'apprentissage des mélodies de la langue maternelle, il faut passer aux mélodies des autres pays en utilisant, dans la mesure du possible, la langue originale. La langue permet de donner des informations sur le caractère de la nation en question.

On peut trouver certains éléments de la musique dans d'autres pays alors que dans le pays d'origine on risque de ne pas souvent les trouver. Par exemple, le nombre de mesure $3/4$ se trouve très rarement dans la musique folklorique hongroise. Dans cette partie, on peut enseigner les mélodies polonaises originales de "mazurka".

Pour apprendre les nombres de mesure $6/8$, les modes de Dorien et Frigien, on peut se servir de la musique folklorique française. Les numéros de mesure imparfaite (c'est-à-dire 5-7-9), sont disponibles dans le folklor turc, bulgare et grec.

Cependant, la musique folklorique n'est pas le seul matériel de la méthode. Après cela, il faut que la musique soit bien composée et convenable aux enfants.

Une fois avoir passée la phase débutante, ils peuvent utiliser les oeuvres de périodes différentes et de style baroque, classique ou romantique. Ces oeuvres peuvent être celles de Monteverdi, de Bach, de Handel, de Mozart, de Haydn, de Beethoven, de Brahms ou de Schumann.

Bien qu'il n'en existe pas un grand nombre, les oeuvres pédagogiques utilisant le matériel de musique folklorique ont été préparées pour l'éducation des enfants. Les

compositeurs ont arrangé la chorale des mélodies folkloriques. Mais il faut que ceci soit aussi introduit, encouragé et propagé dans les écoles.

4. LES SEQUENCE D'APPRENTISSAGE DE LA METHODE KODALY

4.1. L'enseignement du rythme dans la méthode Kodaly

Dans la méthode Kodaly, l'ordre du développement de l'enfant définit également les séquences d'enseignement.

Les mesures à deux temps (2/4, 4/4, 6/8) sont enseignées avant les mesures à trois temps (3/4, 9/8).

Les dimensions mineures et les majeurs paires sont données avant les mineurs pairs. Ces décisions sont prises d'après ce que les enfants ont la capacité de faire.

Les principales étapes de la méthode sont fixées en fonction du niveau de maturité des enfants.

Dans le classement général, les petits détails sont déterminés par la fréquence des formes rythmiques et de la structure mélodique, utilisées dans le matériel de la chanson.

Le premier critère de classement, à savoir le développement de l'enfant, est universel. Partout dans le monde, les enfants du même âge possèdent à peu près les mêmes capacités. Le deuxième critère est la « fréquence d'occurrence », utilisée dans la littérature de la musique.

Dans ce cas, il peut aussi bien avoir des différences entre les pays mais aussi des différences dans le même pays mais selon les régions géographiques.

Les principales lignes de l'ordre, liées aux principes, ne peuvent ni changer, ni être modifiées.

Cependant, si l'enseignant montre l'ordre comme un facteur flexible et s'il adapte selon les caractéristiques de la région, de la culture et de la couche sociale, alors la méthode risque d'échouer.

4.2. L'enseignement de la mélodie dans la méthode Kodaly

Quand on analyse les mélodies formées ou existantes, nous pouvons constater que le sens du mouvement va du plus grave au plus fin ou vice versa.

Les sons peuvent être répétés et les intervalles peuvent être déplacés pas à pas ou bien en sautant. Ces informations jouent un rôle important dans l'apprentissage.

Cependant, la mémoire tonale des enfants n'est pas aussi performante que leur mémoire rythmique. Les motifs mélodiques, comme dans les autres doctrines, sont rangés du plus facile au plus compliqué.

4.3. L'enseignement de la polyphonie dans la méthode Kodaly

Pour pratiquer le chant polyphonique, il ne s'agit pas de réunir les élèves. Il faudrait enseigner petit à petit aux enfants, dès leur jeune âge, la capacité d'écouter les chansons dans son ensemble. Il faut aussi analyser en terme de qualité le chant à une voix et le chant polyphonique. Cependant, il ne faut pas oublier que le chant polyphonique est une compétence que l'on peut faire acquérir, et que le processus d'éducation doit commencer dès la maternelle.

5. LE CONCEPT DE L'EDUCATION MUSICALE DE KODALY

De nos jours, le concept d'éducation musicale de Zoltan Kodály forme la base de l'éducation générale de la musique en Hongrie. De plus, il possède une place très importante dans l'enseignement spécialisé de la musique.

En 1925, après son intérêt profond à la pédagogie de la musique, les principes de base du concept ont été créés, articulés et ont pris petit à petit vie.

La meilleure façon de résumer ses idées, c'est de faire des citations de ses écrits.

“La musique est une nourriture intellectuelle qui ne peut être remplacée.

Ceux qui ne la comprennent pas vivent et meurent avec une anémie spirituelle. On ne peut pas concevoir une vie spirituelle saine sans la musique. Dans l'âme, il n'y a que les régions éclairées par la musique”. (Quels sont les avantages de l'école sur les communautés musicales? 1944)⁴.

“La musique est une partie essentielle de la connaissance humaine universelle... C'est pour cela qu'il est naturel que la musique fasse partie du programme scolaire.”

(Extrait du texte du discours prononcé en 1966, à l'ouverture du centre culturel de Dunapataj).

"Si quelqu'un veut expliquer en un mot l'essence de cette formation, ce mot serait cependant chanter..."

Dans l'ère actuelle de la mécanisation, nous pouvons voir une personne comme une machine qui traîne sur un chemin. Seul l'esprit du chant peut nous protéger de cette douleur. "

(L'éducation musicale en Hongrie, en 1966)

“Seul le véritable art est adapté aux enfants” (Chorale pour enfants, en 1929)

“...Les caractéristiques d'un bon musicien sont les suivantes:

- 1. Une oreille bien formée*
- 2. Une intelligence bien formée*
- 3. Un coeur bien formé*
- 4. Une main bien formée*

⁴ ZOLTAN KODALY and KODALY METHOD; Zoltan Kodaly Pedagogical Institute of Music – Translation: Buğra GÜLTEK 30 September 2007

Toutes ces caractéristiques doivent être développées en même temps. Il y a une erreur, si l'une est à la traîne ou bien en avant. Ensemble, le solfège, la connaissance de la forme et l'harmonie enseignent les deux premiers points. Pour compléter cette formation, tant que possible, il faut avoir une variété d'expérience musicale ; on ne peut pas être un bon musicien sans faire de la musique de chambre et sans chanter dans une chorale.»

(Qui est un bon musicien? 1953)

6. L'EXEMPLE D'UN PLAN DE COURS DE KODÁLY ⁵

Le plan de cours de Kodály est composé de 3 parties principales

I. Préparation

II. Présentation

III. Application

- La phase de **la préparation** est généralement celle de l'apprentissage inconscient. Il s'agit d'enseigner les chansons ou les jeux par le biais de l'oreille, ou bien de faire des présentations à l'aide de dessins. Dans cette partie, on doit s'assurer que l'enfant prenne plaisir des activités proposées et qu'il s'amuse.

En fait, on prépare l'enfant à atteindre les capacités de lecture et d'écriture.

- La phase de **la préparation** est la phase de la nomination ou bien de la présentation.

Les découvertes de l'élève sont dirigées par l'enseignant. On attend de l'élève une découverte consciente des informations apprises et par la même une identification.

Cette section fait partie d'un cours d'apprentissage très court, mais pour qu'elle soit efficace il faut une très bonne préparation.

⁵ Mann, R, Lovell, J. et Tekse, P.(Not Published Lesson Notes). Arizona State University, Tempe: Arizona. 1998.

- La phase de **l'application** peut être présentée comme celle de l'utilisation des informations apprises ou présentées, mais dans une autre situation.

Dans cette section, on attend de l'élève qu'il transfère avec ses méthodes, ce qu'il a appris dans de nouvelles situations et circonstances.

Ces trois parties, à savoir la préparation, la présentation et l'application forment la base d'un cours de Kodály. Et chaque partie détermine une heure de leçon

Selon Kodály, en préparant le plan du cours, il faut penser que chaque leçon est une préparation à la suivante, ainsi il faut que les leçons s'enchaînent. Dans ce cas, en préparant le plan de travail de chaque cours, à savoir les trois parties citées ci-dessus (préparation, présentation et application), il faut fixer les objectifs. Une fois les objectifs déterminés, cela facilitera à la fois le fonctionnement du cours mais aussi cela permettra de planifier les prochaines leçons.

Une fois avoir fixé les objectifs des trois sections et précisé le matériel à utiliser pendant le cours, pour que la leçon soit plus efficace et que l'on puisse atteindre les objectifs déterminés, il faut préparer un plan composé des parties suivantes:

I) L'Ouverture,

II) Le Point focal,

III) Les Activités de mouvement, les jeux avec chansons, les jeux,

IV) Le point focal adjoint,

V) La clôture

6.1. Ouverture

Dans cette section, les 5 premières minutes servent à attirer l'attention des enfants et à les préparer au cours. En fait, cette section peut être appelée une séance d'échauffement.

L'objectif de cet échauffement est de répéter les éléments connus et de préparer la première chanson. Pour cela, nous pouvons utiliser:

- la répétition des applaudissements,
- la répétition du son,
- le mouvement,
- les jeux,
- les activités d'échauffement

Ainsi pour atteindre ces objectifs, le cours commence avec une salutation très brève.

- **A. Salutations** ; Pour faire une salutation, on peut utiliser les sons à présenter ou à appliquer. Par exemple, si l'objectif est de montrer le "la", alors on peut utiliser les sons appris pendant le cours précédent, c'est-à-dire "sol-mi", pour faire une salutation comprenant le "la". De plus, comme le but est l'échauffement, avec cette brève salutation il est possible de répéter les connaissances acquises.

- **B. Comptines** ; Pour attirer l'attention au rythme et aux frappes, en utilisant le son de la parole, on peut utiliser les comptines. Ici aussi, on peut s'échauffer à l'aide de comptines comprenant des rythmes connus ou bien des rythmes qui vont être enseignés.

6.2. Point focal

Cette section qui comprend les 10-15 minutes du cours continue avec diverses activités.

C'est une section importante du cours où les enfants ont besoin d'une concentration intense.

Un morceau appris est répété et les éléments de ce morceau sont répétés afin de passer à la partie inconnue. En travaillant avec un morceau connu, les objectifs à atteindre sont les suivants: développer les compétences de lecture, et répéter les anciennes connaissances.

6.3. Les activités du mouvement, les jeux avec les chansons ou les jeux

Cette section est parfaite pour préparer les nouveaux sujets de musique. De plus, elle permet de changer le déroulement du cours, de sortir de la routine et de s'amuser un peu.

Les enfants apprennent un nouveau morceau, qui représente une préparation pour les prochaines leçons.

Après la densité de l'étape précédente (le point focal), il faut que les enfants aient le bonheur et la satisfaction de faire de la musique. C'est pour cela, qu'il faut continuer avec des chansons, des danses, des jeux et différentes activités musicales.

6.4. Le point focal adjoint

Cette partie du cours est plus souple que les autres. On peut utiliser certaines de ces activités ci-dessous:

- l'enseignement de nouvelles chansons,
- lecture d'histoires,
- l'improvisation,
- l'écoute.

C'est une bonne occasion de faire des applications ou bien de répéter, mais aussi d'apprendre une nouvelle chanson pour se préparer à la leçon suivante.

Le plus important, après la section précédente où l'enfant a été actif, l'enseignant essaye d'attirer l'attention de l'élève vers un autre sujet et par la-même de calmer un peu la classe.

6.5. Fermeture

Comme dans la section d'ouverture, une activité sur les phénomènes à présenter ou à appliquer est préparée. Ou bien une répétition des phénomènes présentés dans la deuxième partie (le point focal) peut être faite.

Conclusion

En conclusion, dans sa méthode, Kodály a fait preuve d'une approche qui se concentre sur le développement naturel de l'enfant. Il a préconisé la nécessité de partir des faits existants et connus de la vie d'un enfant pour l'éduquer.

La philosophie de Kodály est un système où il a pensé à développer la musicalité et à apporter de la clarté sur la facilité d'apprentissage des enfants.

Dans ce système, le plan de cours de Kodály, formé d'une préparation, d'une présentation et d'une application est la préparation d'une application.

Ainsi, la présentation d'un phénomène est préparée au cours précédent, puis il est présenté et ensuite il est appliqué.

Avec une telle programmation de chaque leçon, ce mécanisme systématique permettrait d'atteindre les objectifs fixés. Les techniques et le matériel utilisés servent de soutien.

La tâche la plus importante de l'enseignant est de planifier soigneusement chaque leçon mais aussi d'assurer les relations entre chaque cours.

Dans cette approche systématique, l'apprentissage peut se faire de manière saine. Comprendre le passé permettra à l'enseignant d'éclairer le futur; en sachant le pourquoi et le comment, cela permettrait aux enseignants de musique à la fois d'améliorer ses propres méthodes mais aussi de servir de bons exemples aux générations futures.

La validité des pratiques de Kodály et des pratiques similaires est adoptée par la plupart des éducateurs de musique de nombreux pays du monde.

Mais, à côté des exigences continues de notre ère, de nouvelles méthodes d'applications sont développées et continuent de se développer.

Par conséquent, pour qu'un enseignant soit dans un environnement idéal d'éducation, il faut qu'il suive toutes ces approches et processus et par la suite qu'il les applique. Ensuite, il faut qu'il tire profit des meilleurs aspects de tous ces processus et approches et qu'il les combine avec les siens. C'est pour cela qu'il faut prendre connaissance des applications existantes et qu'il faut adapter ces applications à son environnement et à ses conditions.

7. UN EXEMPLE DE RECHERCHE A CE SUJET:

“L’EFFET DE LA METHODE KODALY SUR LES COMPETENCES A JOUER DU VIOLON D’UN ELEVE DE L’ECOLE PRIMAIRE”⁶

Résumé

L’objectif de cette étude est de chercher l’effet de la méthode Kodaly sur la capacité de jouer du violon des élèves du primaire.

Cette expérience porte sur 13 élèves, scolarisés en 2007-2008 dans une école privée à Izmir.

Ces élèves, choisis dans les classes de 3^{ème}, 4^{ème} et 5^{ème} année du primaire, n’ont pas eu auparavant d’éducation instrumentale. Les critères de sélection de ces élèves sont les suivants:

- les compétences de répétition du mono son
- la capacité de reproduire une mélodie,
- la capacité de reproduire un rythme,
- la capacité de chanter,
- la volonté et la condition physique pour jouer du violon.

Au cours de l’enquête, une heure par semaine, on applique la méthode Kodaly au groupe expérimental et l’éducation traditionnelle de musique au groupe de contrôle. De plus, une heure de leçon de violon est donnée pour les élèves de chacun des deux groupes.

Pendant cette étude, les deux groupes apprennent les mêmes chansons et travaillent les mêmes sujets. Les données de la recherche ont été recueillies dans un formulaire d’observation. Selon les résultats de la recherche, on constate que la méthode Kodaly

⁶ Müzik Eğitiminde Yaratıcılığı Geliştiren Yöntem ve Yaklaşımlar; Elif TEKİN GÜRGEN, Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü. İzmir

n'a pas d'incidence sur « la configuration physique » et « la dimension technique », mais qu'elle est très efficace sur « la dimension musicale ».

Les objectifs de la méthode Kodaly sont les suivants :

- Maximiser la capacité de la musique existante dans chaque enfant, enseigner aux enfants le langage de la musique et leur permettre de lire et écrire avec ce langage.
- Faire connaître aux enfants les produits de leur langue et de leur culture (chants populaires, danses folkloriques, etc).
- Initier les enfants avec les plus grandes œuvres du monde et leur permettre d'apprécier la musique et de prendre plaisir à la vie tout en écoutant la musique, en l'exécutant et en l'analysant.

Dans la méthode Kodaly, les élèves s'engagent dans un processus d'apprentissage comprenant les étapes suivantes :

Première étape: Il entend le nouvel élément et le chante (les chansons apprises oralement).

Deuxième étape: Il découvre le nouvel élément et l'adopte

Troisième étape: Il symbolise le nouvel élément et le crée.

Quatrième étape: Il lit les anciens et les nouveaux éléments.

Cinquième étape: Il crée une musique en utilisant le nouvel élément (il compose)

(Chosky, 1986).

Compte tenu des caractéristiques de la méthode Kodaly, on se pose la question suivante:

“Le violon étant un instrument difficile pour un débutant, serait il possible de soutenir les élèves pour que:

- ils développent leur ouïe;
- ils perçoivent facilement les structures rythmiques ;
- ils apprennent facilement la musique comme un jeu ;

- ils surmontent sans difficultés les étapes énoncées ci-dessus.

Les principales conclusions à la suite de l'analyse des résultats de la recherche sont les suivantes:

- La formation générale de musique donnée dans la méthode Kodaly et la formation de musique de la formation générale ne sont pas très différentes.
- De la même façon, il n'y a pas de différence dans "la dimension technique".
- Mais la différence est dans la "dimension musicale".

Aussi bien les élèves du groupe expérimental que ceux du groupe de contrôle, leur compétence pour jouer du violon est influencée par les cours généraux d'éducation musicale.

Les moyennes de pré-test et post-test des deux groupes ont augmenté. Ce résultat montre que les deux groupes ont été positivement influencés durant l'expérience.

Cependant, le changement de la dimension musicale du groupe expérimental est statistiquement significatif. Cette différence qui est en faveur du groupe expérimental, est due au fait que dans les leçons de musique c'est la méthode Kodaly qui est utilisée et non la méthode générale.

Pour les élèves des écoles primaires, jouer du violon est une activité lourde et très difficile à réaliser, alors qu'avec la méthode Kodaly c'est devenu plus facile et plus accessible.

Les compétences que Kodaly vise à faire gagner par les élèves sont les suivantes:

- la commodité de la lecture des notes,
- la réflexion sur la durée et la hauteur du son,
- la codification de la durée du rythme.

Dans la méthode Kodaly, la musique est choisie selon l'âge, le niveau et les attentes de l'élève; ce qui naturellement se reflète dans les résultats de recherche.

La méthode Kodaly a des effets différents divers dans la dimension musicale; ce sont:

- la tonalité;
- l'intégrité;
- la qualité du ton;
- le tempo;
- l'articulation;
- la qualité du son;
- les nuances;
- le déchiffrage.

Dans les leçons avec les élèves du groupe expérimental, des études approfondies sur la tonalité ont été menées.

Les activités suivantes permettent le développement du sentiment de la tonalité des élèves:

- découvrir les fonctions des sons dans la tonalité;
- chanter avec les signes de la main;
- trouver la présence tonique du son;
- percevoir les phrases demi-stables et répondre avec des phrases décisives;
- examiner la relation entre le son sensible et le son tonique.

Le développement du sentiment de la tonalité est considéré comme synonyme du développement des capacités auditives. Cette accumulation permet de se rendre plus facilement compte des erreurs de son en jouant du violon. De plus, avec les mêmes acquis, les élèves peuvent se comparer avec les autres groupes et peuvent développer des méthodes de travail adaptées à leur niveau. Répondre aux phrases musicales demi-stables par des phrases à temps plein, permet à l'élève de développer son sens de l'intégrité. Pour l'intégrité du morceau, il est extrêmement important que l'élève commence à voir le morceau chanté ou bien joué dans son ensemble, et qu'il pense à la forme du morceau. Ce qui a aussi attiré leur attention, c'est l'utilisation du tempo dans

le chant et l'utilisation du tempo le plus approprié à la chanson. Dans l'apprentissage des rythmes, la durée du rythme, notamment les syllabes ont visuellement influencé la capacité à déchiffrer.

On a analysé les effets de la méthode Kodaly sur les capacités d'improvisation vocale, d'audition musicale et de chant. Après la recherche, on a constaté que la méthode Kodaly, contrairement à l'enseignement traditionnel de musique, a été jugée significativement efficace sur le développement des capacités auditives musicales des élèves.

Suite à cette recherche, on a constaté qu'il n'y avait pas de différences importantes dans les domaines physique et technique de la capacité à jouer du violon. La raison de cette situation est que pour jouer du violon il est nécessaire de maîtriser les compétences de base et quelle que soit la méthode utilisée et l'augmentation du groupe témoin est due à la régularité hebdomadaire des leçons et à une programmation correcte du contenu des cours

Conclusion et Propositions

Dans l'éducation traditionnelle de musique, on fait apprendre par cœur les sons et les durées des sons. Ceci est loin de soutenir la formation du violon et ne permet pas de développer le sens de l'ouïe. Ainsi, la méthode Kodaly propose une éducation qui permet de développer et d'amener à un niveau élevé le sens de l'ouïe. En se basant sur les données de cette recherche, nous pouvons affirmer qu'il faut se servir de la méthode Kodaly non seulement dans l'éducation générale de musique mais également dans l'enseignement des instruments, notamment les instruments sans frettes.

CONCLUSION

Pour former des personnes confiantes et bénéfiques pour la société, des personnes qui ont un esprit critique, qui réussissent à résoudre les problèmes, qui ont leur place au sein de la communauté, qui produisent, il faut que l'éducation soit centrée sur l'élève. Cette éducation doit être active, loin du par coeur et doit suivre les méthodes pédagogiques modernes.

Bien que la musique fasse appel à la créativité, dans notre pays les objectifs principaux des leçons de musique sont l'apprentissage de chansons et de la flûte.

Lorsque nous observons le processus de créativité musical chez l'enfant, nous pouvons voir que dès le bas âge il est intéressé et il commence à jouer avec les sons. L'éducation musicale est le moyen le plus simple pour développer la volonté de la création qui est instinctif chez l'enfant. Mais la création peut mieux se réaliser dans un environnement libre, c'est pour cela que l'on a besoin de nouvelles méthodes.

Les méthodes pédagogiques modernes et les approches décrites ci-dessus sont composées d'activités que chaque professeur de musique peut facilement appliquer, adopter et développer en y ajoutant sa créativité. L'enseignant doit planifier les grandes lignes de ses leçons et pendant les activités, il doit orienter ses élèves et même participer de temps en temps.

Ce sont principalement les élèves qui mènent le cours; dans le cadre des objectifs, ils doivent chanter ensemble, et créer des danses et des histoires adaptées à ces chants.

Ainsi, dans une atmosphère libre, ils pourront faire librement de la musique. Et sans même s'en rendre compte, ils pourront apprendre tout en créant, en s'amusant et en prenant plaisir.⁷

Tant que l'environnement du cours est approprié, il est possible de développer la créativité de chaque élève. Pour inciter les élèves à être plus productifs, au lieu

⁷ Müzik Eğitiminde Yaratıcılığı Geliştiren Yöntem ve Yaklaşımlar; Elif TEKİN GÜRGEN, Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü. İzmir

de leur transférer directement les informations, il faut leur assurer un environnement libre et démocratique leur permettant d'accéder personnellement aux informations.

Il faut que les programmes de toutes les leçons comprennent des activités créatives qu'il faudrait développer à cet effet.

Dans les institutions de formation des enseignants, le contenu du cours des "méthodes de l'enseignement de la musique" contient cette méthode et son similaire et des approches.

Dans notre pays, des recherches empiriques devraient être faites sur les méthodes d'enseignement de la musique contemporaine; ces recherches porteraient sur les compétences musicales, les attitudes, la confiance en soi, les compétences sociales et la créativité. Puis, suite aux résultats obtenus, on devrait apporter des arrangements au système d'éducation active.

BIBLIOGRAPHIE

Boshkoff, R. - Lesson Planning the Kodály Way. (Music Educators Journal/September 1991: 30-34)

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2009) Bilimsel Araştırma Yöntemleri Ankara: Pegem.

Erdal, Gülşen - MÜZİK ÖĞRETİM YÖNTEMLERİNDEN DALCROZE METODU ve KULLANIMI – Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölüm Başkanı. (Erciyes Üniversitesi GSF. Müzik Sempozyumu Bildirisi, 14-16 Nisan 2005, Kayseri)

Gültek, Buğra - ZOLTAN KODALY and KODALY METHOD; Zoltan Kodaly Pedagogical Institute of Music – Translation: 30 September 2007

Gürgen Tekin, Elif - Müzik Eğitiminde Yaratıcılığı Geliştiren Yöntem ve Yaklaşımlar; Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü. İzmir

Gürgen Tekin, E. (2007). Orff-Schulwerk ve Kodaly Yönteminin vokal Doğaçlama, Müziksel İşitme ve Şarkı Söyleme Becerileri Üzerindeki Etkileri. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış doktora tezi.

Howard, P. M. - Kodály Strategies for Instrumental Teachers. (Music Educators Journal/March 1996: 27-34)

Mann, R, Lovell, J. et Tekse, P.(Not Published Lesson Notes). Arizona State University, Tempe: Arizona. 1998.

Özeke, Sezen. - Kodály Yöntemi ve İlköğretim Müzik Derslerinde Kodály Yöntemi Uygulamaları / Eğitim Fakültesi Dergisi XX (1), 2007, 111-119

Yıldırım, Kemal - Kodaly yönteminin ilköğretim öğrencilerinin keman çalma becerisi üzerindeki etkileri. Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi (BAED), 1(2), 140-149.(2010)

Yiğit Filiz, Emine - Kodaly Yönteminin Müzik Eğitimindeki Rolü (The Role Of Kodaly Method in Music Education) – 2000 / İzmir

ICONOGRAPHIE

- www.belgeler.com
- www.muzikegitimcileri.net
- www.kutuphane.uludag.edu.tr/Univder/uufader.html
- www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale
- <http://www.belgeler.com/blg/27ar/muzik-egitiminde-kodaly-metodunun-rolu>
- home.uludag.edu.tr/users/ucmaz/PDF/egitim/htmpdf/2007
- http://web.deu.edu.tr/baed/giris/baed/2_6.pdf
- http://en.wikipedia.org/wiki/Kodaly_Method