

Lucas CIAVATTA

O PASSO
« LE PAS »

MUSIQUE ET ÉDUCATION

Symétrie 2022

ISBN 978-2-36485-056-9

Titre original

O Passo – Música e Educação, de Lucas Ciavatta,
Rio de Janeiro : L. Ciavatta, 2009
© Lucas Ciavatta

Traduit du portugais brésilien par
Cléa Thomasset

Révisions

Véronique Lieubray et Lucas Ciavatta

Visitez le site

www.institutodopasso-fr.org

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-36485-056-9

dépôt légal : septembre 2022
© Symétrie, 2022

Crédits

illustrations : © Instituto d'O Passo, Brésil

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Standart Imprensa, Vilnius, Lituanie, www.standart.lt, info@standart.lt

INTRODUCTION

En 1996, à l'occasion des cours de musique que je donnais, partant de plusieurs inquiétudes et de quelques angoisses, toujours en étroite collaboration avec mes élèves du premier niveau de l'enseignement fondamental⁵, je recherchais une alternative au procédé hautement sélectif d'accès à la pratique musicale, tant dans les espaces académiques que populaires ; avant la fin de cette même année, je développais un travail qui s'appelait déjà « O Passo⁶ ».

O Passo est une *méthode*. Je pense qu'il est important de sauver la force de ce mot, qui dans son origine étymologique a le mot « chemin ». Il est essentiel de ne pas confondre la méthode avec la « liste d'exercices ». La méthode, c'est la manière dont la liste d'exercices doit être étudiée, le cheminement proposé pour aller d'ici à là. O Passo est une méthode d'*alphabétisation*. Cela sera approfondi plus loin, mais j'avance que lorsque je parle d'alphabétisation, je fais référence à une connaissance approfondie des notations graphiques (partitions, écriture) et des notations orales et, plus important encore, des notations corporelles. « S'alphabétiser », dans O Passo, signifie se familiariser avec ces trois types de notation et leurs relations.

O Passo ne va pas en direction de tel ou tel type de réalisation. Il vise à la construction d'une base qui ouvre d'innombrables possibilités et donne des clés pour une meilleure compréhension de la rythmique comme un tout, et du sonore dans son ensemble.

Il y a sans aucun doute des points communs, voire des éléments issus d'autres méthodes qui jalonnent les chemins qu'emprunte O Passo. Si cela s'est produit, cela n'est nullement lié aux formations spécifiques que j'aurais reçues pour ces méthodes, puisque je ne les ai pas suivies ; en revanche, cela est très certainement dû au fait que j'ai été en contact avec ces méthodes lors de mes études à l'UNIRIO⁷. Ceci étant, il est indéniable que la plus grande source d'inspiration d'O Passo depuis ses débuts se trouve dans la pratique musicale populaire brésilienne, notamment en ce qui

concerne la relation entre corps et musique, dans le processus d'acquisition du *swing*.

Basé sur un mouvement de marche précis et quatre piliers (corps, imagination, groupe et culture), O Passo a introduit dans l'enseignement et l'apprentissage du rythme et de la justesse de nouveaux concepts, comme ceux de position et d'espace musical, ainsi que de nouveaux outils, comme le pas qui donne son nom à la méthode, les notations orales et corporelles et la Partition d'O Passo.

O Passo propose donc d'identifier, comprendre et noter chaque élément musical, rythmique ou mélodique, de manière orale, corporelle et graphique. Ce qui le différencie d'autres méthodes est la constante préoccupation de ne jamais dissocier ces éléments musicaux du flux qui leur donne vie au cours de ce processus. Comprendre ce qu'est un contretemps va bien au-delà de comprendre ce qu'est la moitié d'un temps. Comprendre le flux qui anime ce contretemps et l'espace musical dans lequel il s'inscrit, voilà ce qui est le plus important. Qu'il soit issu des traditions érudites ou populaires, n'importe quel musicien marque corporellement le contretemps d'une manière ou d'une autre. C'est ainsi, en ressentant ce flux, par un mouvement corporel (si minime soit-il), qu'il retrouve l'image de ce qu'est un contretemps et le réalise. Dans le même ordre d'idée, savoir ce qu'est un *la* va bien au-delà de savoir qu'il s'agit d'un son vibrant à 440 Hz. Savoir ce qu'est un *la*, c'est connaître son contexte, soit une série de relations tonales qui définissent ce son en termes harmoniques. Tout le processus de la justesse passe par la connaissance de ce flux de progressions harmoniques.

Ce livre est le fruit d'années d'expérimentations à partir de ces idées lancées en 1996 et largement développées dans mon mémoire de maîtrise⁸, réalisé à l'U.F.F. en 2001 sous la direction de la Pr Dominique Colinvaux. En 2003, j'ai publié un premier ouvrage, *O Passo – la pulsation et l'enseignement-apprentissage de rythmes*⁹, dont l'essentiel est repris ici. L'objectif

5. L'équivalent du cours préparatoire (N. d. t.).

6. O Passo signifie *Le Pas* en portugais.

7. L'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro est l'une des quatre universités publiques fédérales de l'État de Rio de Janeiro, au Brésil.

8. Diplôme sanctionnant un deuxième cycle d'études supérieures et correspondant au master.

9. Titre original : *O Passo – a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos*.

principal de ce livre est de présenter et de contextualiser tous les outils d'O Passo pour qui souhaite en faire usage.

Certaines certitudes sont fortes et elles se manifestent dans chaque page de ce livre. Néanmoins, O Passo est une matière vivante et en ce sens, tout

ici est potentialité et ouverture. Tout peut changer, si nous, moi, les personnes qui travaillent déjà avec O Passo, et vous, nous percevons qu'il existe des chemins plus intéressants que ceux que nous suivons.

Cet ouvrage tout entier est une invitation.

LES PRINCIPES D'O PASSO

Inclusion

N'importe quelle méthode d'enseignement musical devrait inscrire parmi ses procédés d'enseignement-apprentissage le principe d'inclusion, et peut-être le proposent-elles toutes, dans une certaine mesure. Dans *Le rythme, la musique et l'éducation*, Dalcroze (1967, p. 18) dit avec une extrême franchise en parlant des enfants ne possédant pas « la voix et l'oreille juste » qu'il faut les « éliminer [du cours] comme on dispense les aveugles des exercices de tir et les culs-de-jatte des leçons de gymnastique ». Dalcroze (1967, p. 24) parle également de « ne pas autoriser à continuer les études musicales » pour ces « cas d'infirmité », ne proposant de toute évidence qu'une interdiction comme alternative. Il est vrai que les affirmations de Dalcroze sont clairement datées et il est bien possible qu'aujourd'hui lui-même ne se permettrait pas d'énoncer de tels propos. Dans la préface de son livre, il explique avoir décidé de conserver certaines positions qui furent abandonnées par la suite, afin que ces contradictions puissent apporter quelque enseignement à ses lecteurs. Le fait est que ces idées ont bien eu cours dans sa pratique et, bien que la majorité des enseignants en musique s'oppose clairement à cette attitude actuellement, ma préoccupation, au moment où je suis entré dans le processus d'élaboration d'une méthodologie pour l'enseignement-apprentissage de la musique, a été de faire en sorte qu'il n'y ait pas d'« élimination des cas d'infirmités ». Au contraire il m'a semblé important que les élèves en difficulté aient le sentiment d'être « capables », car se sentir « incapables » les amènerait avec le temps à abandonner leurs efforts, à « s'auto-éliminer ».

Sans doute, mon constat le plus important en ce sens est-il, pour autant qu'on puisse en juger, que personne n'est à l'abri de se voir attribuer cette fâcheuse étiquette. L'idée du fameux « don de naissance », que l'on aurait ou non pour la musique, est extrêmement dangereuse et n'a été utilisée que par des enseignants ayant de grandes difficultés à exercer leur métier.

J'ai entamé l'élaboration d'O Passo à un moment de profond questionnement sur mes propres pratiques en tant qu'enseignant. Assurément, il n'était pas simple de rendre viable l'inclusion de tous, et il m'est apparu essentiel de partir du principe qu'aucune faculté ou compréhension ne devait être considérée comme allant de soi. J'ai réalisé au fil du temps que l'une des grandes forces d'O Passo est justement le fait d'être basé sur une faculté naturelle de n'importe quel être humain ne présentant pas de déficience physique : la marche. Mais même cette faculté doit être réapprise, tout comme quiconque prend des cours de Tai-Chi doit réapprendre à respirer, autrement dit prendre conscience de ce qu'est la respiration, pour mieux respirer.

J'ai donc poursuivi ma route en essayant de ne jamais supposer qu'un élève savait déjà telle ou telle chose qui me paraissait fondamentale à un instant donné. Aujourd'hui, tous les professeurs d'O Passo et moi-même ne demandons jamais à un élève s'il sait ou non ; nous lui demandons de réaliser quelque chose qui nous donne et lui donne la certitude qu'il sait réellement, et nous envisageons calmement les moyens les plus adéquats pour lui enseigner ce dont il a besoin.

Il serait extrêmement constructif de pouvoir discuter de ce que chacun entend par « inclusion ». Ma vision, construite à la lumière d'O Passo, est que nous sommes *de facto* inclus dans une pratique musicale déterminée, lorsqu'elle nous impacte, mais surtout lorsque nous l'impactons. Nous ne sommes inclus que si notre action influe, « fait la différence », dans le rendu musical du groupe. Notre présence seule ne garantit pas cette inclusion. Il est fondamental que notre action soit également significative pour le groupe, qu'elle interfère, positivement ou négativement, dans le résultat du groupe. L'idéal est que cette interférence soit positive, car elle sera de plus en plus désirée et nous nous sentirons d'autant plus intégré au groupe. Mais si elle se révèle négative, l'important est que nous puissions nous en rendre

LA PULSATION

Le travail sur la pulsation fait partie intégrante du quotidien d'un nombre significatif de professeurs de musique brésiliens¹⁶.

Pour Ester Scliar (citée par Paz, 2000, p. 81), « le point de départ était la pulsation ».

Cacilda Borges Barbosa (citée aussi par Paz, 2000, p. 90) affirme qu'avant tout, « il est nécessaire de comprendre et ressentir ce qui deviendra une unité, une pulsation ».

D'après Paz (2000, p. 264), Ian Guest dit au sujet de la partie rythmique de la méthode Kodaly qu'« au début, tout est très simple, de manière à ne pas surcharger l'attention de l'élève. On travaille donc sur la pulsation, doublée et divisée par deux. »

En se référant à la rythmique Dalcroze telle qu'elle est pratiquée au Brésil par la Pr Rosa Maria Barbosa Zamith, Paz (2000, p. 259) dit que « la pratique commence avec le ressenti de la pulsation ».

À propos du travail réalisé au sein de l'école de Samba Bambas da Orgia de Porto Alegre, Prass (1998, p. 82) témoigne de l'utilisation de la pulsation même en dehors des méthodes formelles.

Les tests avaient lieu pendant les répétitions, sans avis préalable, en général lorsqu'il y avait un trop grand nombre de ritmistas pour un pupitre déterminé, et ils consistaient simplement à jouer sa partie tout seul, alors qu'un unique *surdo maracanã* marquait la pulsation, et cela sous l'œil du maître.

Cependant, à ma connaissance, aucun éducateur ne s'est dédié à systématiser l'étude de la pulsation, à examiner de près les questions soulevées au cours du processus d'acquisition de compétences et de clés de compréhension nécessaires au travail sur la pulsation.

On confond souvent la perception de la régularité et la pulsation, ne prenant pas en compte la différence entre réaliser simplement un marquage (la perception de la régularité) et réaliser un marquage en l'utilisant comme référence pour une réalisation rythmique (le travail sur la pulsation). L'affirmation suivante d'Alfaya & Parejo (1987, p. 23) n'en est qu'un exemple parmi d'autres.

D'une certaine façon, il est facile pour l'étudiant musicien de percevoir la pulsation, l'accent et la mesure, puisqu'il s'agit d'éléments très naturels et symétriques, comme le sont plusieurs de nos marquages physiologiques, tel que le battement du cœur ou la marche, par exemple.

Pour ce qui est du battement du cœur comme référence de régularité, Dalcroze (1967, p. 38) avertit :

Les battements du cœur donnent, grâce à leur régularité, une idée nette de la mesure, mais il s'agit là d'une activité inconsciente, indépendante de notre volonté, et qui ne peut être prise en considération dès qu'il s'agit d'exécuter et de percevoir un rythme.

Avant de poursuivre, il est important de faire une distinction entre la perception et la réalisation de cette régularité dans le domaine musical, et hors du domaine musical. La perception de la régularité d'un robinet qui goutte par exemple, ou l'exécution d'une marche régulière, ne doivent pas être considérées comme des compétences équivalentes à celle de reconnaître la régularité d'une musique et de la marquer par des frappes de mains ou d'une quelconque autre manière. Cette régularité présente dans le domaine extramusical, tant dans les battements du cœur et dans la marche que dans d'autres éléments cycliques de la nature, est certainement une référence importante pour favoriser l'apprentissage de la régularité au sein de l'espace musical, ainsi que le travail sur la pulsation que cette régularité permet. Dalcroze (1967, p. 31) émet l'idée d'une interdépendance entre ces deux formes de régularité :

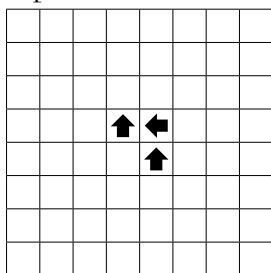
Si un enfant bien portant et sans aucune tare physique a de l'irrégularité physique dans la démarche, cette irrégularité correspondra musicalement à une manière irrégulière de mesurer le temps.

Comme le souligne Thurmond (1991, p. 26), les deux sphères sont étroitement liées à l'origine même du concept de régularité :

Le rythme a toujours été une composante importante de l'existence humaine. Les rythmes du jour et de la nuit, des saisons, du passage de l'humide au sec, du flux et reflux des marées, de la respiration et de la marche ne sont que quelques-uns des

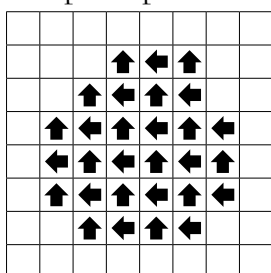
16. Cette affirmation provient en partie des citations qui suivent, et dans une plus large mesure, de ma propre expérience en tant qu'éducateur. Je n'ai cependant pas connaissance d'une enquête scientifique qui la confirmerait.

6. Appelez un troisième élève qui se placera en regardant l'épaule du deuxième.

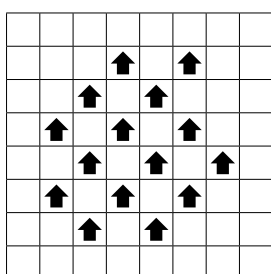


7. Comptez jusqu'à quatre et les trois doivent sauter en avant, frapper trois fois des mains puis sauter en arrière.

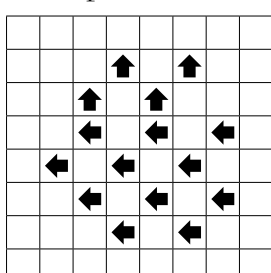
8. À ce moment vous pouvez appeler tous les autres élèves à participer.



9. Pour minimiser le risque d'erreurs et de « chocs » (attention : ce risque existe et fait partie du jeu), vous pouvez demander de quitter le filet à tous ceux qui sont tournés vers « la fenêtre », par exemple, et compter jusqu'à quatre pour que ceux qui restent sautent en avant, frappent trois fois des mains et sautent en arrière.



10. Ensuite, procédez de même avec ceux qui sont tournés vers « la porte ».



11. Une fois tout le monde dans le filet, comptez jusqu'à quatre, tous doivent sauter en avant, frapper trois fois des mains et revenir en arrière.

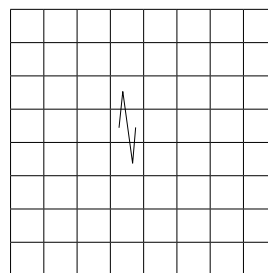
Observation

Il est important de fixer ce carré, duquel on part et auquel on revient, car quand le mouvement va devenir plus complexe, cette notion sera précieuse pour que chacun puisse mieux se situer.

Avancer sur la « Croix »

12. Comptez jusqu'à quatre, tous doivent sauter **en arrière**, frapper trois fois des mains et revenir à leur place initiale.

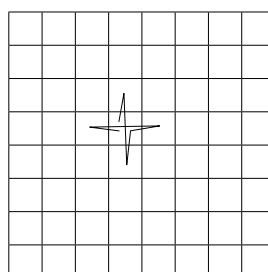
13. Comptez jusqu'à quatre, tous doivent sauter **en avant**, frapper trois fois des mains et revenir, frapper trois fois des mains, sauter **en arrière**, frapper trois fois des mains et revenir.



14. Comptez jusqu'à quatre, tous doivent sauter à **droite**, frapper trois fois des mains et revenir.

15. Comptez jusqu'à quatre, tous doivent sauter à **gauche**, frapper trois fois des mains et revenir.

16. Comptez jusqu'à quatre, tous doivent sauter **en avant**, frapper trois fois des mains et revenir, frapper trois fois des mains, sauter **en arrière**, frapper trois fois des mains et revenir, sauter à **droite**, frapper trois fois des mains et revenir, sauter à **gauche**, frapper trois fois des mains et revenir.



AVANT LES QUATRE NOIRES³⁰

16.09.2014 – Un bâtiment d'auberge s'est effondré au Nigeria, faisant au moins 60 morts et 131 blessés ; la cause peut résider dans la défaillance des fondations du bâtiment³¹.

25.05.2012 – Un rapport judiciaire signale des défauts structurels dans le bâtiment qui s'est effondré à Buritis. Le document indique que les problèmes dans le bâtiment qui s'est effondré en janvier ont commencé par une construction inadéquate du terrain. Le manque de drainage des rues et la pluie ont aggravé les dégâts³².

22.05.2015 – Des résidents qui ont dû quitter leurs propriétés en raison du risque d'effondrement dans le quartier de Pernambuco, à Salvador, estiment que l'un des bâtiments a un problème de fondation et a été construit en utilisant le mur d'un autre bâtiment comme support³³.

S'est effondré. Comme ça simplement. Sans avertir personne. Eh bien, en fait, des avertissements ont été donnés. Des craquements ici et là, des bruits étranges. Mais qui savait vraiment lire les signes ? Peu. Le fait est qu'un lieu qui était autrefois considéré comme un bon endroit où vivre est maintenant en ruines. Certains pleurent, beaucoup se lamentent, mais un seul désespère : le résident. Lui, qui un jour a cru avoir trouvé un foyer, un endroit pour construire une vie pleine de joies et d'accomplissements. Sous un toit qu'il croyait sûr, il a assemblé ses affaires, toute son histoire, tout le temps d'une vie dévouée, tout ce qui avait été accumulé au cours d'années de pratique intense. Maintenant, tous les souvenirs, toutes les promesses, sont tombés en poussière. Selon certains, il a assez de force pour reconstruire. Difficile... Difficile de savoir par où recommencer. Il n'y a aucune possibilité de réforme. Il faudrait repartir de zéro, reconstruire les fondations — la cause déjà avérée de l'effondrement. Et comment être sûr que les vides, les défauts laissés dans la fondation ne seront plus là ?

*
* *

L'exercice ci-dessous (ou des variantes de celui-ci) peut être considéré comme le premier exercice de la plupart des méthodes de solfège rythmique :



Je ne crois pas vraiment qu'en termes de lecture rythmique il y ait quelque chose de plus simple. Cependant, même dans l'apparente simplicité, une question se pose : seule une personne ayant déjà une notion minimale de régularité peut réaliser cet exercice. L'exercice suppose qu'un étudiant débutant en rythme a déjà une connaissance préalable du rythme. Un paradoxe. Comme si pour commencer à apprendre quelque chose il fallait que nous ayons déjà commencé à l'apprendre.

Peut-être est-il important de mentionner ici une différence, pas toujours prise en compte, entre « méthode » et « liste d'exercices ». Oui, les noms sont différents et cela seul devrait suffire à établir cette différence. Cependant, malheureusement, ce n'est pas le cas. Il y a effectivement une confusion, plus souvent que nous aimerions l'admettre. Sinon, pourquoi est-il si souvent proposé à un élève, qui ne sait pas jouer un « contretemps », quarante exercices qui travaillent des « contretemps », ayant déjà fait quarante exercices avec cet objectif ? Si les mêmes procédures, la même méthode sont adoptées à nouveau, rien ne changera. Ceux qui n'ont pas appris continueront sans apprendre. La suggestion de « quarante exercices de plus » suit la logique de la quantité : « plus de la même chose ». Personne ne prend une autre boîte du même médicament lorsque son inefficacité est prouvée !

Attention ! L'origine étymologique du mot « méthode » est liée au mot « chemin », elle est liée à « comment faire ». « Méthode » n'est pas « recette », ce n'est pas la liste d'exercices. La méthode est un document écrit, qui vient généralement avant la liste des exercices, des procédures, des recommandations et qui n'est souvent pas lu. En ce sens, une personne peut utiliser la même méthode pour étudier plusieurs exercices ou utiliser différentes méthodes pour étudier le même exercice.

30. Texte initialement publié dans le livre *Becoming musical* de Frank Abrahams et Ryan John (Chicago : GIA Publications, 2017).

31. Source : www.noticias.terra.com.br.

32. Source : www.em.com.br.

33. Source : www.g1.globo.com.

TABLE DES MATIÈRES

Préface I	1
Regina Marcia SIMÃO SANTOS	
Préface II	3
Dr Frank ABRAHAMS	
Préface de l'édition française	5
Eduardo LOPES	
Introduction	7

Les Bases d'O Passo

Les principes d'O Passo	11
Inclusion	11
Autonomie	12
Les quatre piliers d'O Passo	13
Corps	13
Imagination	17
Groupe	19
Culture	21
Le concept de position	25

O Passo et l'enseignement de la musique

La pulsation	35
L'intériorisation de la pulsation	38
O Passo et la marche	40
O Passo et la coordination motrice	45
O Passo et l'écrit	47

Les Pas d'O Passo

Avant de marcher	55
Le mouvement d'O Passo	56

Feuilles d'O Passo – Rythme

Numéros (temps).....	60
Numéros (temps) 3.....	62
Jouer et chanter avec Numéros 3.....	64
E (contretemps).....	66
Jouer et chanter avec E.....	68
E (contretemps) 3.....	70
Jouer et Chanter avec E 3.....	72
I (division en 4).....	74
Jouer et Chanter avec I.....	76
I (division en 4) 3.....	78
Jouer et Chanter avec I 3.....	80
A (division en 8).....	82
O (division en 3).....	84
Jouer et Chanter avec O.....	86
O (division en 3) 3.....	88
Jouer et Chanter avec O 3.....	90
I du O (division en 6).....	92
Jouer et chanter avec i du o.....	94
Duolets et Triolets.....	96
Jouer et chanter avec E et O.....	98
Swing.....	100
Shuffle.....	102
Les Pas à 5 et 7 temps.....	104
Mesures brisées.....	106

Feuilles d'O Passo – Justesse

O Passo et la justesse.....	111
Séquence de Degrés.....	112
Choral.....	114

Exercices d'O Passo

Exercices préparatoires.....	119
Les cycles de temps.....	123
Les divisions du temps.....	131
La justesse.....	134
Choral 1 de J. S. Bach.....	136
Choral 8 de J. S. Bach.....	137

Choral 26 de J. S. Bach.....	138
Chant et défis rythmiques.....	139
Bases pour jouer et chanter	140
Progressions alternées	142
Les instruments et les défis rythmiques.....	144
Ela é assim	145
L'improvisation	147

Feuilles de Partition Classique

Le passage à la partition classique et aux méthodes de solfège.....	151
Partition Classique avec Numéros.....	152
Composition avec Numéros.....	153
Partition classique avec E	154
Composition avec E.....	155
Partition classique avec I	156
Composition avec I.....	157
Partition classique avec O	158
Composition avec O	159

Feuilles de percussion

Percussion avec O Passo	163
Codages	164
Quatre rythmes avec E.....	165
Samba.....	166
Maracatu	169
Alujà	170

Autres textes

L'allégorie du melon.....	172
Musique et bicyclette	173
O Passo, le dialogue et les jeunes emprisonnés.....	173
Avant les quatre noires	176
Bibliographie	179