

Fondements pour une nouvelle pédagogie de l'Harmonie

Par Mario Litwin

La particularité de l'Harmonie

L'Harmonie est la grammaire de la musique. Elle renferme dans son essence les fondements de la composition musicale et de l'orchestration, tout en permettant par sa seule pratique la découverte et le perfectionnement de la Théorie musicale et du solfège. Si la musique ne devait s'enseigner qu'à travers une seule discipline, ce serait inévitablement l'Harmonie.

Une image fréquente définit l'Harmonie comme la « science du vertical ». Cette définition est réductrice et incomplète, car l'Harmonie est une discipline structurée agissant en étroite relation avec « l'horizontal », la construction mélodique, dont le contrepoint est son expression maximale.

Une synthèse des grands courants occidentaux

Deux courants fondamentaux dominent le paysage pédagogique de notre sensibilité musicale occidentale. **Une vision académique**, représentée par l'enseignement officiel est constituée d'une lignée qui trouve ses origines dans l'Harmonie traditionnelle. Elle dérive de la musique ecclésiastique et a atteint son apogée dans la première moitié du XXe siècle, et **l'Harmonie du Jazz**. Leurs origines culturelles différentes ont fait croire pendant très longtemps à beaucoup de théoriciens qu'il existait des divergences et des incompatibilités entre ces deux courants. Ils ont pourtant évolué dans des cadres culturels à la fois divers et homogènes, ce qui a créé une complémentarité indéniable. Prétendre l'ignorer est à la source de tous les malentendus qui ont porté préjudice à des centaines de milliers d'étudiants en musique. On ne peut pas nier aujourd'hui la richesse apportée par la synergie de ces deux courants. Elle se manifeste surtout dans la production symphonique de beaucoup de compositeurs de la première moitié du XXe siècle, dans la création cinématographique et dans la chanson populaire occidentale. Par ailleurs, l'étude et la pratique de l'une apportent une nouvelle lumière dans la compréhension de l'autre.

Leurs différences méthodologiques sont à la base de leurs richesses et complémentarité. Pour **l'Harmonie traditionnelle**, les accords dérivent des gammes, ce qui permet la structuration de la tonalité et des modulations ; pour **l'Harmonie du Jazz**, les gammes dérivent des accords, ce qui facilite l'improvisation. L'harmonie traditionnelle est étroitement dépendante de « l'horizontal », de la mélodie, tandis que l'harmonie du Jazz est essentiellement « verticaliste ». Cette inspiration se retrouve chez les grands symphonistes du début du XXe siècle. Nous n'irons pourtant pas jusqu'à affirmer qu'elle est due à l'influence naissante du Jazz, bien que cette hypothèse ne soit pas à exclure complètement.

Le système harmonique traditionnel a permis l'émergence de formations orchestrales géantes. Cent vingt musiciens sont un nombre facilement maîtrisable. Ceci illustre la finesse d'élaboration de ses concepteurs qui ont su créer un système musical appuyé par des modèles acoustiques fondés sur des bases mathématiques. Aucun autre système harmonique et mélodique que l'occidental n'a jamais permis l'émergence de si grandes formations orchestrales polyphoniques. En effet dans n'importe quel autre système connu, les capacités timbriques et harmoniques s'épuisent très rapidement dès que le nombre d'instrumentistes atteint plus d'une douzaine.

L'Harmonie traditionnelle est conçue pour une grande souplesse et indépendance interprétative des instrumentistes. L'écriture orchestrale prévoit des différences acoustiques et rythmiques sans perte d'équilibre sonore. Un groupe instrumental peut avoir moins de musiciens que le nombre prévu par le compositeur, leur puissance s'atténue sans que l'ensemble orchestral perde sa cohérence. Dans ce cas, le spectateur peut certes entendre autre chose que ce qui a été prévu par le compositeur, mais la construction harmonique, basée à la fois sur le vertical et l'horizontal, conserve son équilibre. Même si les harmonies perdent leur puissance et leur rendement vertical par le nombre réduit de pupitres consacrés à une voix, l'oreille se satisfait, à l'instar de Rimski-Korsakov « par la bonne marche horizontale des voix ». Cette souplesse

structurale accepte ainsi toutes les possibilités acoustiques de la salle, toutes les variations de mise en place des instrumentistes et par la même raison, permet l'existence de grandes formations orchestrales, sans les inconvénients provoqués par le grand nombre d'intervenants : grande distance entre musiciens, différences d'écoute, effets de masque, temps de réaction et vitesse du son, qui modifient les conditions d'écoute et risquent d'affecter la qualité de l'interprétation.

La réalité des orchestres de jazz est autre. Leur construction verticaliste, ne permet pas la coexistence de mélodies indépendantes. Les voix inférieures à la voix leader, sont tributaires de cette dernière. Les mélodies des secondes, troisièmes et quatrièmes voix n'ont pas d'existence propre. Elles n'existent que pour compléter rigoureusement l'harmonie. Les mélodies exposées par ces voix, sont souvent incohérentes et elles ne sauraient « accrocher » l'oreille comme dans une orchestration classique pour compenser toute variation de la mise en place. Ceci exige l'intervention d'excellents instrumentistes sachant jouer en respectant une mise en place parfaite. Ils sont obligés de s'écouter intimement les uns les autres créant un ensemble homogène. Ceci exige en plus un placement géographiquement proche. La finalité est de créer un rendu sonore serré comme si c'était le jeu d'un seul musicien.

Lorsque dans la même œuvre coexistent les deux techniques, ceci permet des œuvres d'une grande richesse et d'une sonorité particulière dont quelques grands compositeurs du XXe siècle ont le secret.

La situation de la Musique Assistée par Ordinateur.

L'essor des nouvelles technologies a mis à la portée du grand public des instruments de musique sophistiqués sur le principe du synthétiseur. L'accessibilité de ces instruments polytimbriques a créé de nouvelles vocations. Une nouvelle génération de musiciens est née dont on distingue deux courants. Un premier courant polarisé par le côté ludique de l'ordinateur et encouragé par les modèles esthétiques simplistes a réussi à s'imposer. Ceci bien entendu sous le regard bienveillant des médias. Un autre courant de musiciens, conscient de l'ouverture que les nouvelles technologies provoque, est avide de nouvelles connaissances. Malheureusement, les

pédagogues ont du mal à inscrire ces nouveaux courants esthétiques dans une continuité historique et se sentent décontenancés par ce qu'ils considèrent comme une menace au bon goût. **Il est nécessaire de créer un chaînon manquant d'ordre pédagogique permettant de faire le lien entre la formation traditionnelle et les nouvelles esthétiques.** Ceci permettrait d'accompagner les nouveaux créateurs plutôt que de les abandonner à leur sort. Sinon on risque de subir l'amplification de l'émergence d'artistes hybrides qui relégueraient au rang de dinosaures démodés les grands principes esthétiques sur lesquels repose notre musique occidentale.

Heureusement, le synthétiseur poly-timbrique informatisé réveille chez un grand nombre de jeunes musiciens le goût de la facture orchestrale. Le synthétiseur qui est d'une certaine façon le concurrent de l'orchestre, notamment pour la musique enregistrée, s'avère sur certains aspects être son meilleur complimenteur. Il éveille des vocations orchestrales. Ces vocations doivent être encouragées

Problèmes constatés dans la pratique de la pédagogie de l'Harmonie.

Il existe trois concepts théoriques autour desquels tourne l'apprentissage de l'Harmonie.

Le concept **compilateur**.

Le concept **compositeur**.

Le concept **empirique**.

C'est sur le premier, le plus connu, que l'on peut appeler de **compilateur** ou de « professeur d'Harmonie », que nous nous attarderons et dont nous dénonçons les erreurs pédagogiques malgré sa popularité et son acceptation dans les programmes officiels. La méthode la plus répandue en France adhérant à ce concept est celle de Dubois. À travers cette méthode, l'étudiant apprend une multitude de règles souvent déconnectées de ce qu'il lit et écoute tous les jours en tant que musicien. De nombreuses questions nous sont posées tous les jours par des étudiants exprimant l'inquiétude provoquée par ces contradictions. L'étudiant a l'impression de subir une série de contraintes qui le briment dans son élan créatif plutôt que d'encourager sa créativité et son esprit de recherche. De plus, ce type de méthode explique comment composer dans le style de Bach ou de Mozart, considérant tout le

reste comme des « exceptions » justifiées par le génie des grands maîtres. Ce concept encourage l'immobilisme et la béatitude. Ceux qui arrivent à créer après avoir été formés par ce concept pédagogique, le font *malgré* les méthodes et non-pas *grâce* à elles. En dramatisant, on peut dire que ce concept forme... des professeurs d'Harmonie pour former... des professeurs d'Harmonie... et ainsi de suite, tout en brisant les élans créatifs au moment où l'étudiant a le plus besoin d'encouragement.

Questions souvent posées par la pratique de ce concept.

Pourquoi les octaves parallèles sont-elles interdites alors que chez Mozart on en a beaucoup ? Pourquoi interdit-on les quintes parallèles alors que plus tard on les autorise sans aucune justification ? Comment l'Harmonie traditionnelle explique les fonctions supérieures introduites par les musiciens de jazz au XXe siècle ? Pourquoi si Le Sacre du printemps est une œuvre clé de l'histoire de la musique, on finit son diplôme d'Harmonie sans la comprendre ? Toutes ces questions qui devraient être du domaine du professeur d'Harmonie, c'est le professeur d'Analyse musicale qui y répond selon son propre point de vue de compositeur. Le procédé est empirique et l'étudiant devient plus tard un compositeur plus ou moins créatif selon le talent et l'esprit d'ouverture du professeur d'analyse.

Un autre concept, plus évolutif est celui du **compositeur**. Dans ce courant s'inscrivent les traités de Rimsky-Korsakov, Hindemith, Schöenberg, Joachim Zamacois, Vincent Persicetti, etc. Ils permettent plus de créativité et sont fondés surtout sur la propre expérience créative des auteurs plutôt que sur des règles figées et directives. Nous préférons ce concept. Notre approche méthodologique tient compte de la pensée de ces créateurs qui ont su se placer en pédagogues. La priorité est donnée à la créativité de l'étudiant, tout en le guidant à travers l'évolution de la musique par les différentes époques.

Il existe d'autres méthodes **empiriques** qu'on ne peut pas qualifier de sérieuses. Il s'agit souvent d'une collection opportuniste de recettes pour la formation et l'enchaînement d'accords. Ce type de méthode s'adresse à des musiciens pressés et souvent sans formation solfégique. Ils relèvent plutôt de la tradition orale. Contrairement à ce qu'on affirme, ils ne constituent pas

une porte d'entrée pour des études plus approfondies, mais ils envoient le musicien vers des comportements formatés et des voies sans issue.

Former à la fois des créateurs épanouis et des prescripteurs de culture

Lorsque les créateurs, artistes, critiques et journalistes spécialisés, bref, tous ceux que nous appelons « prescripteurs de culture » délaissent les terrains traditionnels d'intervention, et que la Culture est livrée à son propre sort, elle est récupérée par les industriels. La fonction traditionnelle de l'art s'en ressent. L'art n'est plus une discipline d'enrichissement de l'esprit, il dévient loisir et marchandise vide de substance. L'artiste ne crée plus pour s'exprimer et pour façonner la sensibilité de sa génération, mais pour satisfaire un cahier des charges -imposé industriellement ou par sa propre autocensure- destiné à flatter une sensibilité pressentie chez les consommateurs de loisirs artistiques. De nouvelles générations d'artistes émergent dont le souci principal est la renommée facile et la rentabilité. Une nouvelle idéologie de l'hégémonie culturelle et du formatage de l'esprit, basée sur la marchandisation de l'art, remplace l'idéal démocratique de la diversité culturelle. Il existe des artistes de talent totalement inconscients de leur fonction sociale, ainsi que du rôle qu'ils pourraient jouer sur l'enrichissement culturel de notre civilisation. Ceci n'est pas propre à notre situation aujourd'hui en Europe en 2006, l'art est depuis longtemps exposé à ce risque, aujourd'hui accentué par la mondialisation et par l'essor des instruments de communication.

Il existe néanmoins, des manifestations musicales et des styles qui se passent d'une élaboration harmonique sophistiquée ou de toute recherche à cet égard. Nous sommes respectueux de ces musiques à l'harmonie « naïve », du moment que leur simplicité est l'expression culturelle d'un folklore ou d'une entente artistique communautaire issue d'un groupe social paysan ou citoyen (en général des accompagnements constitués de deux ou trois accords). Nous le sommes moins quand elle est le résultat de la paresse intellectuelle ou d'une stratégie marchande destinée à rendre plus abordable le « produit commercial » musique.

L'approche méthodologique que nous avons développée pour l'enseignement de l'Harmonie, permet de :

- Systématiser la pensée harmonique des principaux compositeurs qui ont marqué de leurs créations l'histoire de la musique.
- Remplir le fossé existant entre la pratique de la musique orchestrale et celle du synthétiseur poly-timbrique, autrement dit la Musique Assistée par Ordinateur
- Comprendre et concilier les principaux courants harmoniques qui ont modelé la création musicale du monde occidental au long de son histoire.
- Apporter des repères et des méthodes d'analyse pour comprendre les pensées musicales contemporaines, y compris celles qui sont libérées des contraintes établies par les règles et de l'Harmonie traditionnelle.
- Apporter à l'étudiant une solide formation en la science et la technique de l'Harmonie,

discipline essentielle de la musique, pour le développement de son sens critique, pour l'encouragement vers des voies de recherche et pour l'épanouissement de ses potentialités créatives.

Cette optique apporte aux nouveaux musiciens les connaissances harmoniques et orchestrales traditionnelles et modernes tout en les encourageant au développement d'une attitude chercheuse et créative. Notre principal souci est que ces jeunes ainsi formés, participent à une évolution qui s'inscrit dans la continuité historique d'une esthétique prouvée par des siècles de création musicale.

Un livre est en cours d'écriture sur cette nouvelle approche méthodologique.

Mario Litwin – mars 2006

Copyright : Mario Litwin – 2006 – Reproduction interdite, totale ou partielle.

Programme général

Chapitre 1 :

Le spectre sonore. Le spectre musical. Les 120 notes et dix octaves du spectre musical. Le Do central. Le registre expressif. Mélodie, harmonie, rythme. La notation musicale.

Chapitre 2 :

Les accords. Dix règles essentielles et inamovibles de l'Harmonie. L'accord de fondamentale. L'accord parfait. L'approche traditionnelle. L'approche selon le Lydian Concept.

Chapitre 3 :

Enchaînements des accords de fondamentale. Le noyau harmonique et le développement instrumentale. Doublures instrumentales. Considérations pour distinguer le noyau harmonique au sein de l'écriture instrumentale.

Chapitre 4 :

Accords de sixte. Exercices. Analyse de partitions sur des œuvres du XVIII siècle.

Chapitre 5 :

Accords de sixte et quarte. Accords de sixte. Exercices. Analyse de partitions sur des œuvres du XVIII^e siècle.

Chapitre 6 :

Accord de septième de dominante. Accords de sixte. Exercices. Analyse de partitions sur des œuvres de Bach et Haendel. Analyse de partitions sur des œuvres populaires contemporaines.

Chapitre 7 :

Accord de septième de II^e degré. Analyse de partitions sur des œuvres de Mozart et Beethoven. Analyse de partitions sur des œuvres populaires contemporaines. Exercices.

Chapitre 8 :

Accord de septième de VII^e degré. Analyse de partitions sur des œuvres du Bach. Exercices.

Chapitre 9 :

Modulation pivot. Degrés de voisinage tonal. Bach, Beethoven. Mozart.

Chapitre 10 :

Notes de passage. Retards et appoggiatures. L'approche Mozartienne.

Chapitre 11 :

Enharmonie de l'accord de septième de VII^e. Tonalités lointaines. Modulation chromatique. L'approche Wagnérienne. Chopin. Liszt. Analyse de partitions sur des œuvres et exercices inspirés de l'œuvre Wagnérienne.

Chapitre 12 :

Théorie de l'accompagnement. Webern. Schubert. L'accompagnement dans les musiques populaires et folkloriques. Exercices inspirés des œuvres de Schubert et des œuvres populaires contemporaines.

Chapitre 13 :

Les modes majeurs et mineurs. Les modes anciens. L'accord de sixte augmentée. L'approche Mozartienne. L'approche Beethovénienne. Evolution de l'accord de sixte augmentée selon Rimsky-Korsakov.

Chapitre 14 :

Les accords de septième sur les degrés I, III, IV et VI. Développement du Lydian Concept. Complémentarité avec l'Harmonie traditionnelle.

Chapitre 15 :

Les fonctions supérieures : 9^e, 11^e, 13^e, 15^e, 17^e, 19^e, 21^e, 23^e. Fonctions et couleurs. Notes ajoutées.

Chapitre 16 :

Marches harmoniques et progressions. Marches diatoniques et modulantes. Dominante diatonique et dominante secondaire. Accords de substitution. Explication des fonctions supérieures et des notes ajoutées à la lumière de l'Harmonie traditionnelle. Analyse et exercices inspirés des œuvres de Gershwin.

Chapitre 17 :

La double tonalité. Stravinsky. Analyse et exercices sur le Sacre du Printemps et L'oiseau de feu.

Chapitre 18 :

L'impressionnisme. La gamme par tons. L'accord de quinte augmentée. Debussy. Ravel. Jacques Ibert. L'impressionnisme américain. Charles Ives. Analyse et exercices inspirés des œuvres de Debussy.

Chapitre 19 :

La musique d'improvisation. L'influence du Jazz sur la musique symphonique. Autres courants. Honegger. Hindemith. Alban Berg. Sibelius. Chostakovitch. Prokofiev. L'école de Vienne.

Chapitre 20 :

Les postromantiques. Le groupe des cinq. Korsakov. Moussorgski. Balakirev. Cesar Cui. Borodine.

Chapitre 21 :

Le Jazz. L'harmonie parallèle. Blocs d'harmonisation. L'école de New Orleans. L'école de Dixieland. L'école de Chicago. L'école de New York. La West Coast. Les Harmonies du XXe siècle.

Chapitre 22 :

Conciliation des harmonies traditionnelles avec les sonorités électroniques. Traitement électronique de l'harmonie. L'orchestration électronique. Traitement mixte, orchestre synthétiseur. Le « Blending mode ». Influence des paramètres acoustiques et psycho - acoustiques sur la perception harmonique. Les gammes exotiques.

Chapitre 23 : L'harmonie dans les cordes. L'harmonie dans les bois. L'harmonie dans les cuivres. Traitement harmonique des chœurs.

Chapitre 24 : La théorie hiérarchique de lignes directrices (apport de l'auteur, document en préparation) pour la structuration de la séquence musicale. La tonalité. La série de quintes. Le chromatisme. L'imitation mélodique. L'imitation rythmique.

Chapitre 25 : L'ordinateur comme instrument de modélisation et de création.

Fin de document