



Méthode d'harmonie pratique au clavier

Alexandre Climent y Garcia

Méthode d'harmonie pratique au clavier

(à partir de quatorze ans)

Alexandre Climent y Garcia

Illustration de couverture : © Alexandre Climent y Garcia

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par la loi du 30 juin 1994 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Tous droits réservés pour tous pays.

Dépôt légal : avril 2014

Texte intégral

Cet ouvrage a été entièrement réalisé par © Alexandre Climent y Garcia, 2014
climentalexandre@gmail.com

Il est conseillé de l'imprimer en recto-verso:
livre ouvert, les pages impaires seront du côté droit, les pages paires du côté gauche.

Je remercie :

Yuka Izutsu,
Yves Gourmeur
et Michèle Legrand

"Au fil des heures, les improvisations s'enchaînèrent, des musiciens allaient rejoindre le groupe et d'autres repartaient, mais jamais il n'y eut d'interruption à la musique. Elle se renouvelait continuellement. J'étais fasciné par tant de fraternité entre hommes et femmes venus d'horizons divers qui, pour la plupart, s'étaient rencontrés la nuit même."

Nuage nocturne - Alexandre Climent

Table des matières

| | | |
|--------------------|--|-----------------|
| Chapitre 1 | Les notes | Page 8 |
| Chapitre 2 | Les altérations | Page 10 |
| Chapitre 3 | Les intervalles | Page 15 |
| Chapitre 4 | Les gammes | Page 34 |
| Chapitre 5 | Les harmoniques | Page 44 |
| Chapitre 6 | Les accords | Page 47 |
| Chapitre 7 | Les renversements | Page 61 |
| Chapitre 8 | Les degrés | Page 66 |
| Chapitre 9 | Les enchaînements | Page 71 |
| Chapitre 10 | Contre-chant | Page 98 |
| Chapitre 11 | Transposition | Page 104 |
| Chapitre 12 | Figurations | Page 106 |
| Chapitre 13 | Réalisation d'un accompagnement | Page 113 |
| Chapitre 14 | Les accords complexes | Page 119 |
| Chapitre 15 | Harmoniser une mélodie | Page 133 |
| Bonus | My Small Real Book | Page 140 |

Préface adressée à l'élève

Bonjour,

Je suis l'auteur de cette méthode. Avant toute chose, je te remercie de me faire confiance pour parachever ton éducation musicale.

Sais-tu qu'à ton âge, j'ai dû, tout comme toi, apprendre les bases de la technique pianistique avec un professeur ? J'ai énormément travaillé pour apprivoiser le langage musical. Tu as peut-être déjà eu l'occasion d'entendre jouer ton professeur et tu t'es sans doute dit que tu aimerais jouer comme lui. Eh bien, sache que lui aussi a un jour été l'élève de quelqu'un avant d'être ton professeur. Il a lui aussi dû exécuter des exercices, même lorsqu'il n'en avait pas envie. Mais il a eu raison de persévérer car aujourd'hui, c'est lui qui enseigne cet art honorable.

Si toi aussi tu désires un jour jouer comme lui, il ne tient qu'à toi de t'en donner les moyens. Ton professeur est là pour te donner des conseils, mais c'est à toi de les appliquer. Et sache que l'apprentissage de la musique requiert une qualité indispensable : la patience. Il est important de ne sauter aucune étape.

J'ai tout à fait conscience que les exercices que l'on te donne à faire sont à l'opposé de tes attentes. Mais il est une chose que tu dois comprendre. La musique est une langue, avec son vocabulaire et sa grammaire. Si tu désires la pratiquer, alors il te faudra la comprendre. Ce cahier t'enseignera comment la musique se construit.

Et lorsque tu joueras de la musique aussi aisément que parler, tu seras libre de jouer tous les morceaux qui te feront rêver.

Alexandre Climent y Garcia

Les notes



La musique tonale se base sur la GAMME.

Qu'est-ce qu'une Gamme?

Il s'agit d'une échelle de NOTES.

Mais avant d'expliquer plus en détail ce qu'est une gamme, il faut mémoriser le nom des notes dont elle est constituée.



Un petit conseil :

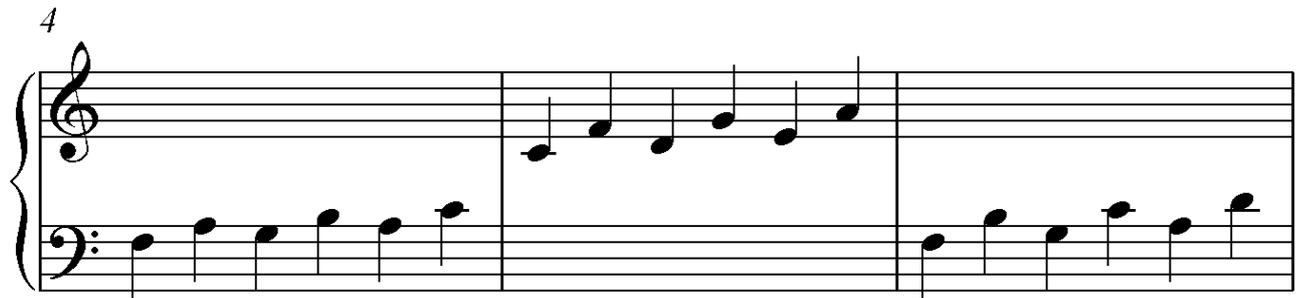
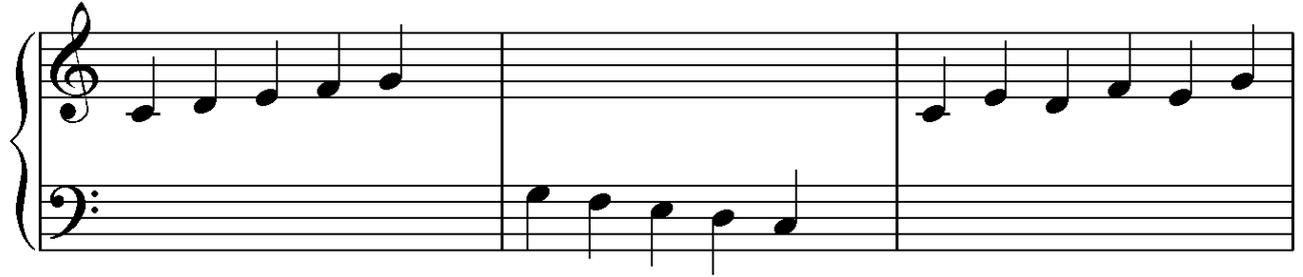
- Mémorise-les dans l'ordre. À savoir, de bas en haut.
- Ensuite, mémorise leur emplacement sur le clavier et joue-les tout en chantant les notes.

Que constates-tu ?

- Plus tu joues à gauche du clavier, plus les sons sont graves.
- Inversement, plus tu joues à droite du clavier, plus les sons sont aigus.

Exercice

- Joue sur ton clavier les notes suivantes tout en les chantant !



Les altérations

Ton ou demi-ton ?

- Qu'est-ce qu'un TON ?

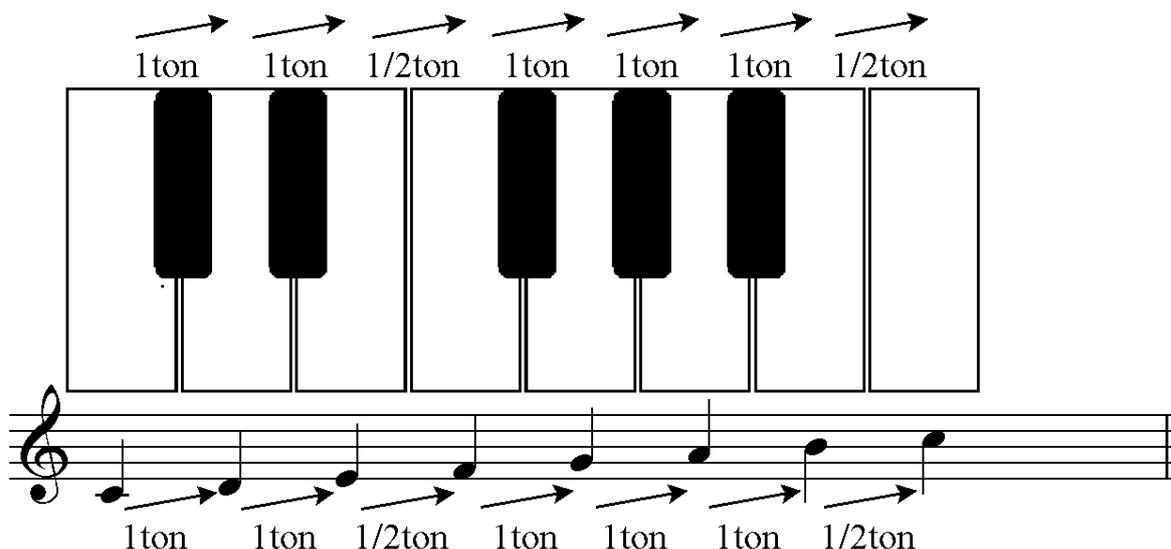
C'est la distance qui sépare deux notes voisines.

- Et un DEMI-TON alors ? Qu'est-ce que c'est ?

Tu as peut-être déjà remarqué qu'entre certaines notes, il y a une touche noire, tandis qu'entre certaines autres, il n'y en a pas? Eh bien :

- Lorsqu'il y a une touche noire entre deux touches blanches, on dit que la distance qui sépare ces deux touches blanches est d'un ton.
- Et lorsqu'il n'y a pas de touche noire, alors la distance est d'un demi-ton.

Un demi-ton, c'est également la distance qui sépare une touche blanche d'une touche noire voisine.

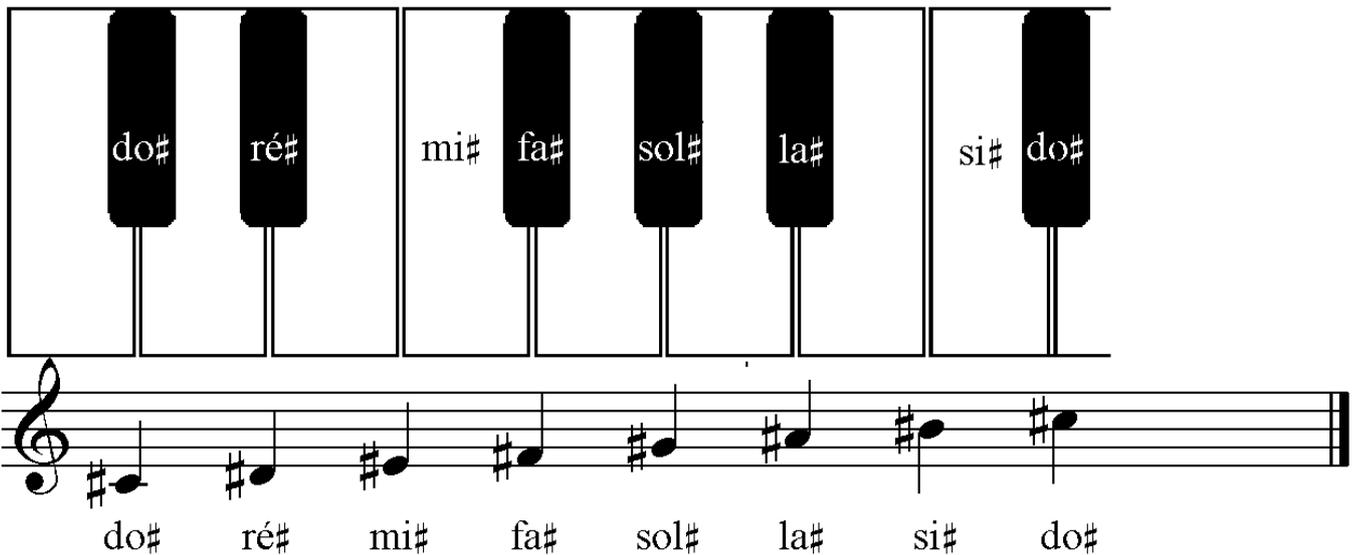


Dièse

Le DIÈSE est le symbole (#) que l'on place devant une note pour le hausser d'un demi-ton.

C'est-à-dire que l'on jouera la touche juste à DROITE de celle-ci.

- Il s'agira soit d'une touche noire
- Soit d'une touche blanche



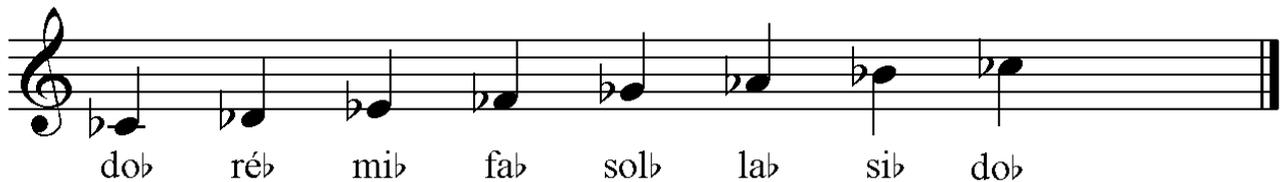
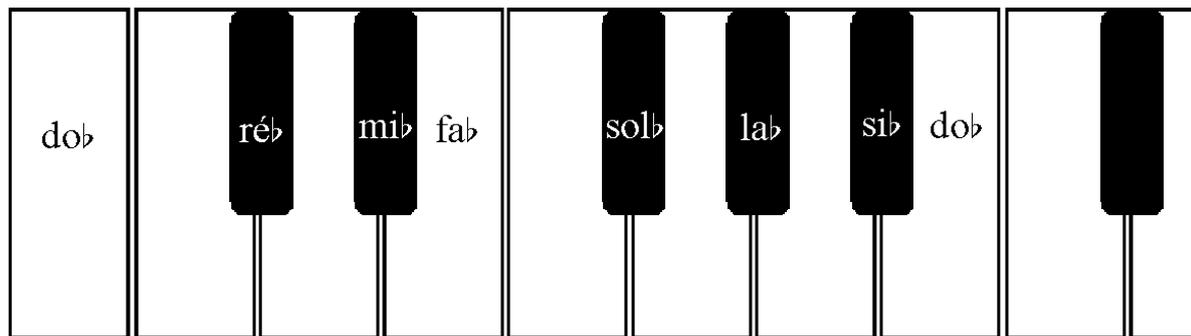
Tu constates que :

- Le Si# est la même touche que Do
- Et que le Mi# est la même que Fa

Bémol

Comme le dièse, le BÉMOL est le symbole (\flat) que l'on place devant une note, mais cette fois-ci, pour l'abaisser d'un demi-ton. C'est à dire que l'on jouera la touche juste à GAUCHE de celle-ci.

- Il s'agira soit d'une touche noire
- Soit d'une touche blanche



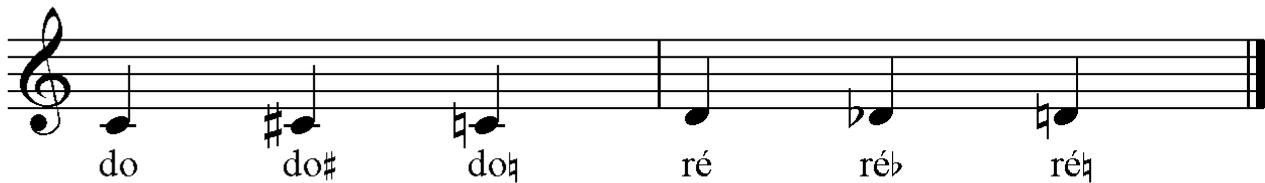
Tu constates que :

- Le Do \flat est la même touche que Si
- Et que le Fa \flat est la même que Mi

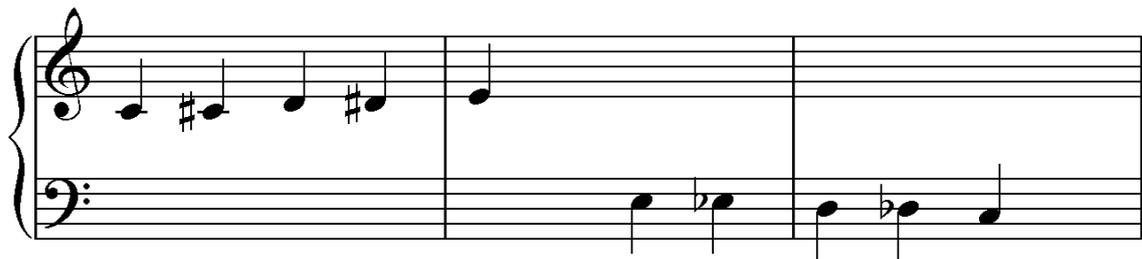
Bécarre

Le BÉCARRE est le symbole (♮) que l'on place devant une note. Cette fois-ci, elle n'a pas la fonction, ni de la hausser, ni de l'abaisser d'un demi-ton.

Son rôle est d'annuler un bémol ou un dièse.



- **Joue sur ton clavier les notes suivantes tout en les chantant !**

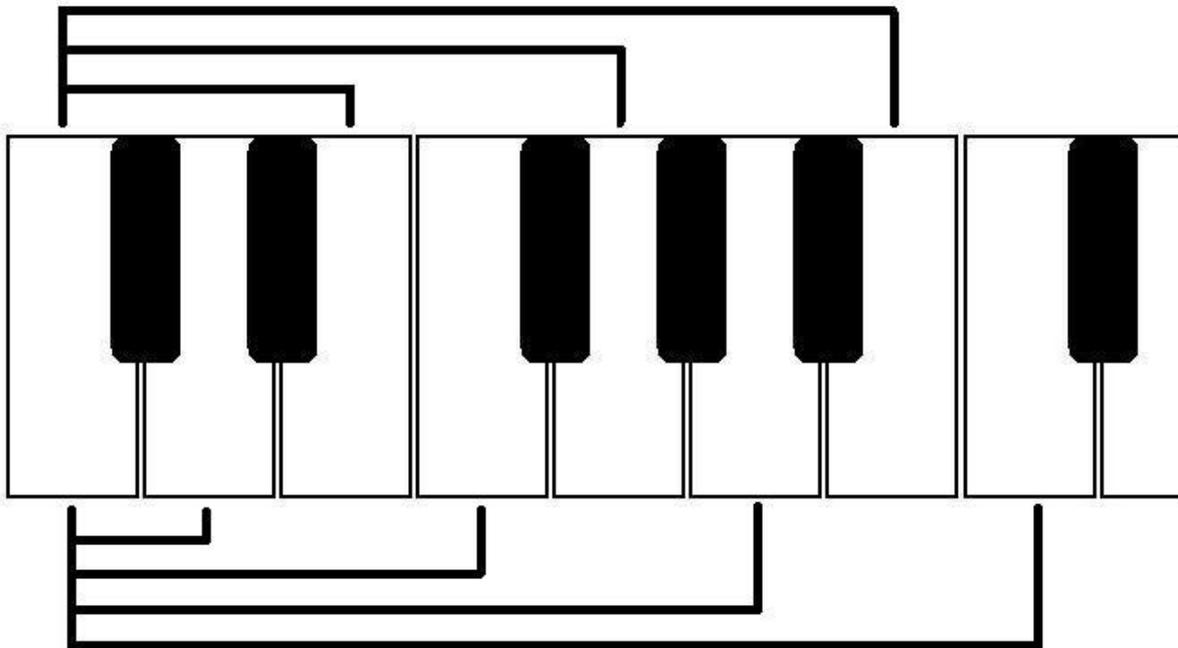


Les intervalles

- Qu'est-ce qu'un INTERVALLE ?

C'est la distance qui sépare deux notes.

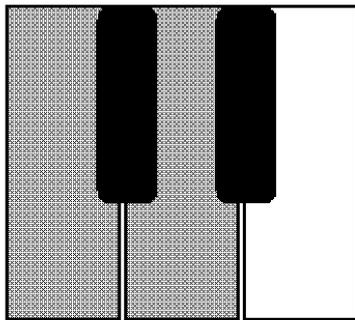
- Elles peuvent être jouées :
 - Soit l'une après l'autre. Elles forment un intervalle MÉLODIQUE.
 - Soit en même temps. Elles forment alors un intervalle HARMONIQUE.



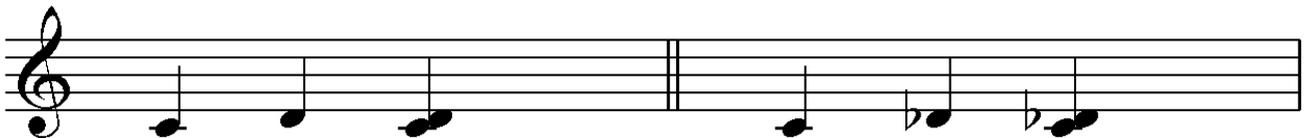
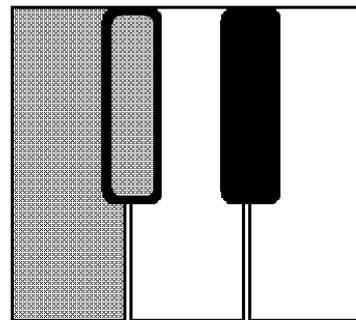
Seconde

La SECONDE (2de) est le plus petit intervalle.
Elle peut être soit MAJEURE, soit MINEURE.

1 ton



1/2 ton



2de majeure
Elle est constituée
de 1 TON.

2de mineure
Elle est constituée
de 1 DEMI-TON

Méthode d'harmonie pratique

Les hymnes de la seconde



U-ne se-con-de ma-jeure, u-ne se-con-de mi-neure, ma-jeure mi-neure.



Lors-que la se-con-de est mi-neure, elle est char mante et en-vou

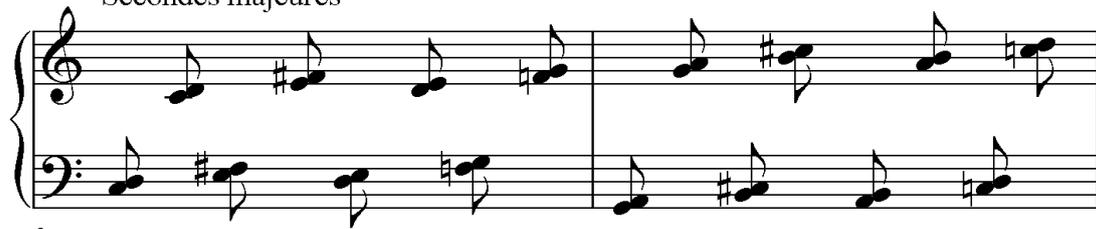


tante, car lors-que la se-con-de est mi-neure, je l'ai-me-rai-s tou-te la vie.

Petit conseil

- Chante chaque hymnes et mémorise-les par cœur.
- Ensuite, entraîne-toi à ne chanter que l'intervalle.
- Il est évident que tu peux avoir ton propre hymne.

Secondes majeures

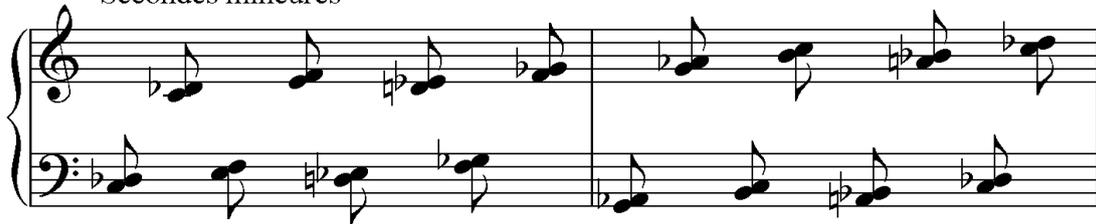


3



5

Secondes mineures



7

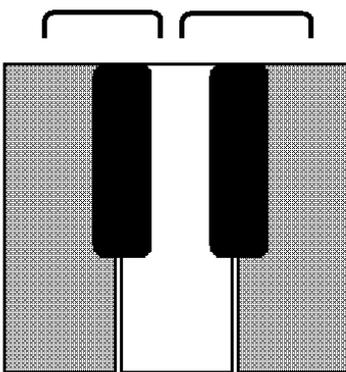


Tierce

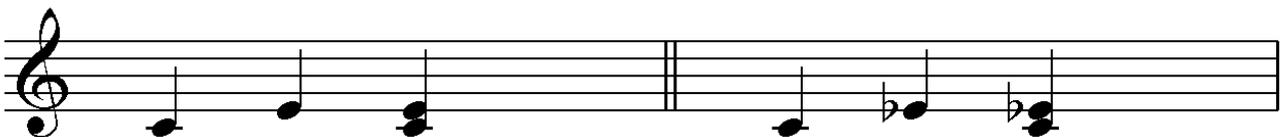
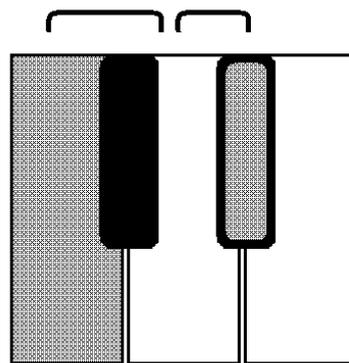
La TIERCE (3^{ce}).

Elle peut également être soit MAJEURE, soit MINEURE.

2 tons



1 ton + 1/2 ton



3^{ce} majeure

Elle est constituée
de 2 TONS.

3^{ce} mineure

Elle est constituée
de 1 TON et 1
DEMI-TON

L'hymne de la tierce

U - ne tie - rce ma - jeure elle en - chante nos jour - nées, u - ne
4
tie - rce mi - neure elle me fait fris - son - ner.

The score consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melody with lyrics. The second staff, starting with a measure rest and the number '4', continues the melody in the same key and time signature, also with lyrics.

Tierces majeures

3

The score is for piano and consists of two systems. The first system shows a sequence of major triads in the right hand and their corresponding bass notes in the left hand. The second system continues this sequence with more complex rhythmic patterns in both hands.

5 Tierces mineures

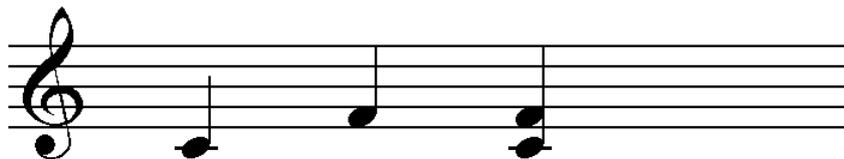
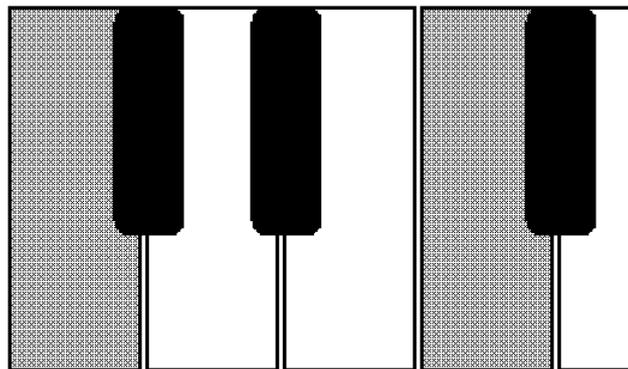
7

The score is for piano and consists of two systems. The first system shows a sequence of minor triads in the right hand and their corresponding bass notes in the left hand. The second system continues this sequence with more complex rhythmic patterns in both hands.

Quarte

La QUARTE (4te) que l'on nomme aussi QUARTE JUSTE.

2 tons + 1/2 ton



4te juste
Elle est constituée
de 2 TONS et 1
DEMI-TON

L'hymne de la quarte



La quarte c'est chouette pour tous les jours de fête, la

6



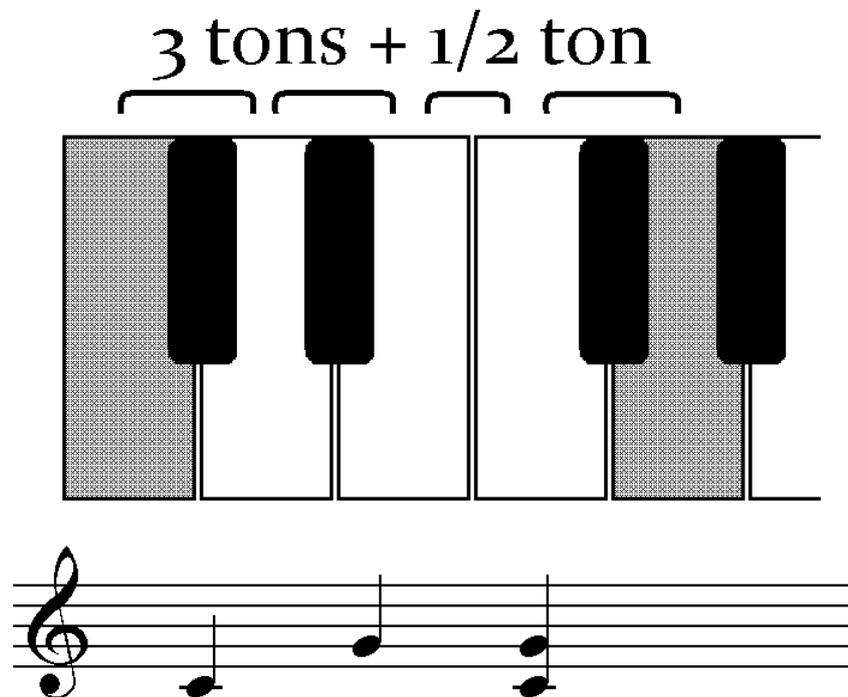
quarte c'est chouette elle nous reste dans la tête.

Quartes



Quinte

La QUINTE (5te) que l'on nomme aussi QUINTE JUSTE.



5te juste
Elle est constituée
de 3 TONS et 1
DEMI-TON

Les hymnes de la quinte



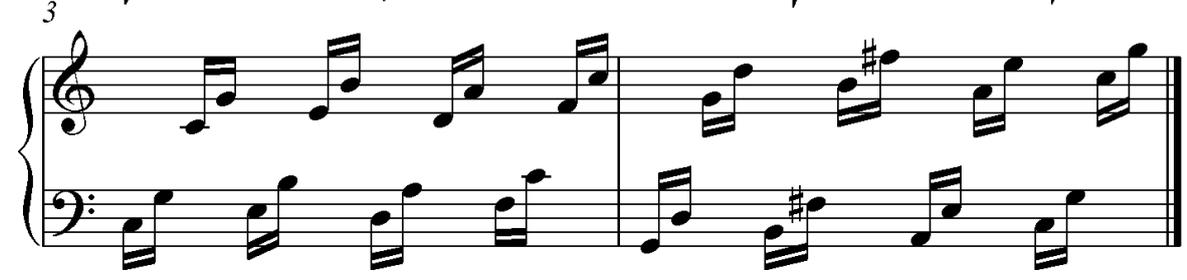
3 La quinte la quinte, la plus grande a - ven - tu - rière,
elle nous em - porte nous rend plus fort! Oui! En - core une fois!



5 U - ne quin - te par i - ci, ça nous don - ne le sou - rire.
nous re - don - ne le sou - rire.



7 Et si je suis un peu gro - gnon, je dois chan - ter à l'u - nis - son,



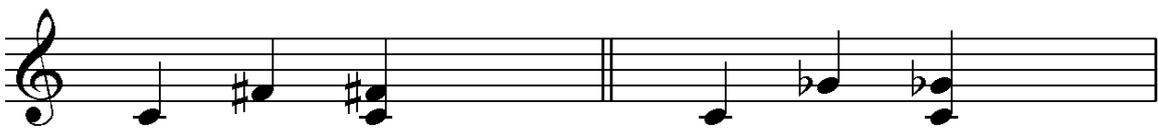
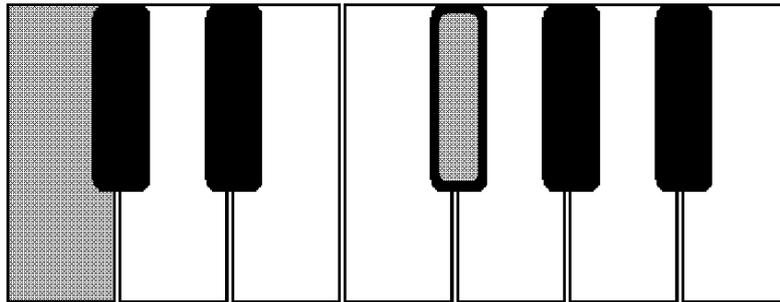
Triton

Le TRITON (4^{te} aug/5^{te} dim) que l'on nomme aussi QUARTE AUGMENTÉE ou QUINTE DIMINUÉE. Il est l'intervalle qui coupe l'octave en deux.

3 tons

ou

2 tons + 2/2 tons



4^{te} aug

Elle est constituée de 3 TONS

5^{te} dim

Elle est constituée de 2 TONS et 2 DEMI-TONS

L'hymne de la quarte

Un tri-ton un peu gro-gnon, moi, je le trou-ve mi-gnon.

The musical notation is a single melodic line in 4/4 time. It consists of two measures, each containing a tri-tone (F#-C) followed by a quarter note. The notes are: F#4, C4, F#4, C4, F#4, C4, F#4, C4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Quartes augmentées

The musical notation is a piano accompaniment in 4/4 time, consisting of two systems. Each system has a treble and bass clef. The first system shows a sequence of augmented fourths (F#-C) in the treble and bass clefs. The second system shows a sequence of augmented fourths (F#-C) in the treble and bass clefs, with a triplet of eighth notes in the treble clef.

5 Quintes diminuées

The musical notation is a piano accompaniment in 4/4 time, consisting of two systems. Each system has a treble and bass clef. The first system shows a sequence of diminished fifths (F-C) in the treble and bass clefs. The second system shows a sequence of diminished fifths (F-C) in the treble and bass clefs, with a triplet of eighth notes in the treble clef.

Sixte

La SIXTE (6te).

Elle peut être soit MAJEURE, soit MINEURE.

4 tons + 1/2 ton

3 tons + 2/2 tons

The diagram shows two piano keyboard sections. The left section illustrates the major sixth interval, labeled '4 tons + 1/2 ton', with brackets indicating the intervals between C4, D4, E4, F4, G4, and A4. The right section illustrates the minor sixth interval, labeled '3 tons + 2/2 tons', with brackets indicating the intervals between C4, D4, E4, Fb4, G4, and Ab4. Below the keyboards is a musical staff in treble clef showing the notes C4, D4, E4, F4, G4, and A4 for the major sixth, and C4, D4, E4, Fb4, G4, and Ab4 for the minor sixth.

6te majeure

Elle est constituée
de 4 TONS et 1
DEMI-TON

6te mineure

Elle est constituée
de 3 TONS et 2
DEMI-TONS

Les hymnes de la sixte

4 U - ne sixte ma - jeure, je la re - con - nais par coeur. E - chauffe
bien ta voix et re - chante en - core une fois.

2 La sixte mi - neure, la sixte mi - neure, elle nous fait fris - son -
ner. Pour la chan - ter, l'ap - pri - voi - ser, il suf - fit de l'ai - mer.

Sixtes majeures

3

5

Sixtes mineures

5

7

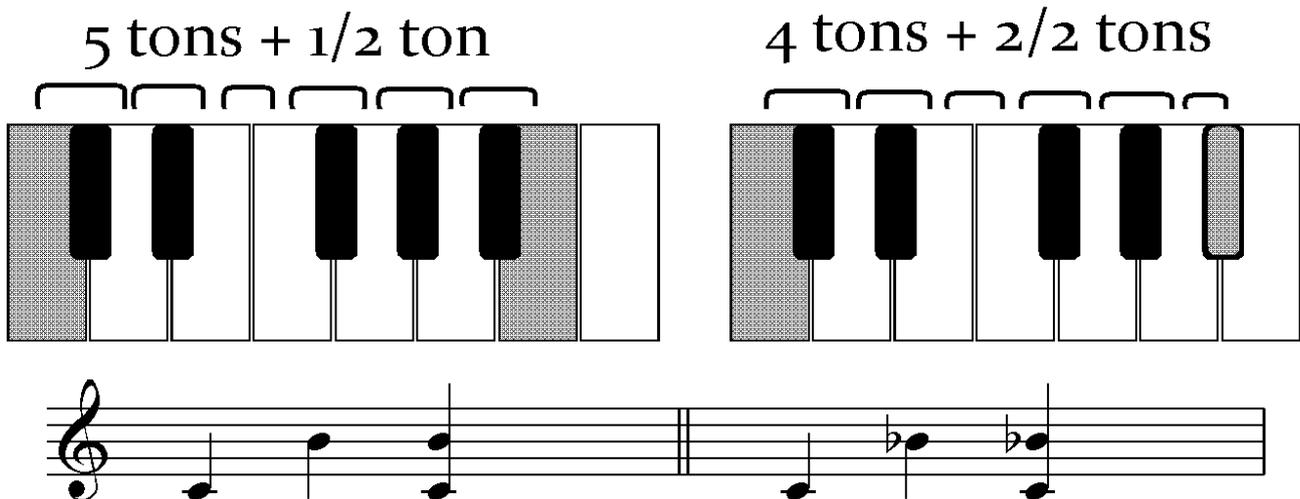
Septième

La SEPTIÈME (7ème).

Elle peut être soit MAJEURE, soit MINEURE.

5 tons + 1/2 ton

4 tons + 2/2 tons



The diagram shows two piano keyboard sections. The left section illustrates the major seventh interval, labeled '5 tons + 1/2 ton', with brackets above the keys C, D, E, F, G, A, B. The right section illustrates the minor seventh interval, labeled '4 tons + 2/2 tons', with brackets above the keys C, D, E, F, G, Ab, Bb. Below the keyboards is a musical staff with a treble clef, showing the notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4 for the major seventh, and C4, D4, E4, F4, G4, Ab4, Bb4 for the minor seventh.

7ème majeure

Elle est constituée
de 5 TONS et 1
DEMI-TON

7ème mineure

Elle est constituée
de 4 TONS et 2
DEMI-TONS

Méthode d'harmonie pratique

Les hymnes de la septième

La sep - tième, la sep - tième, est vrai-ment a - gile. La sep -
5
tième, la sep - tième, c'est tel-lement fa - cile.

2 La sep - tiè - me mi-neure est vrai-ment très char -
3 mante et telle-ment en - vou-tante, elle est très in - tri -
gante. Son air me ca-resse et me boule-verse comme lechant d'es- poir.

Septièmes majeures

3

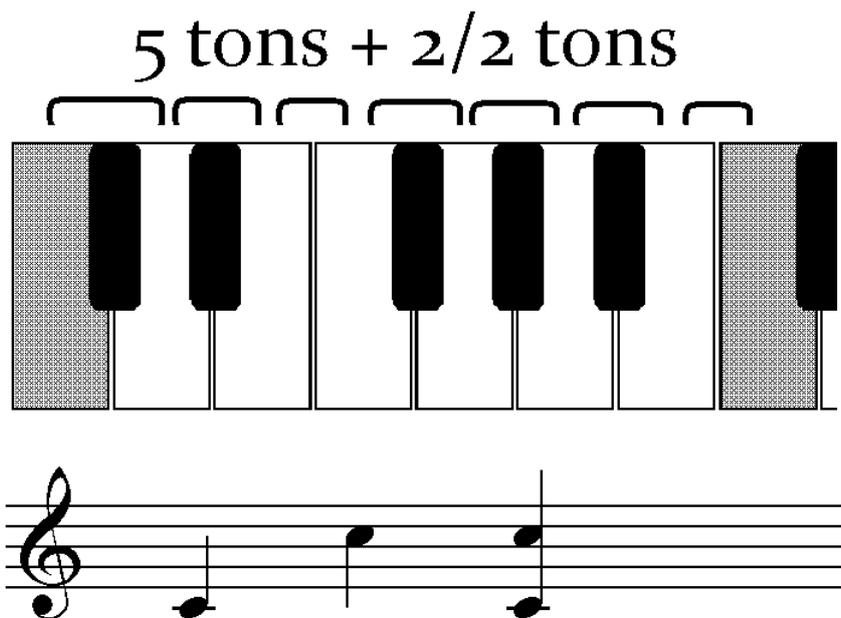
Septièmes mineures

5
7

Octave

L'OCTAVE (8^{ve}).

C'est l'intervalle entre deux notes du même nom
(par exemple deux Do)



8^{ve}
Elle est constituée
de 5 TONS et 2
DEMI-TONS

L'hymne de l'octave

4

Oc - tave! Oc - tave! Mon a - mi s'ap-pelle
Oc - tave! Oc - tave! Et il le res- te - ra!

Detailed description: This block contains a vocal melody in 3/4 time. The first line consists of three measures: the first two contain a quarter note followed by a quarter rest, and the third contains a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second line consists of four measures: the first two are identical to the first two of the first line, and the last two contain a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The lyrics are written below the notes.

Octaves

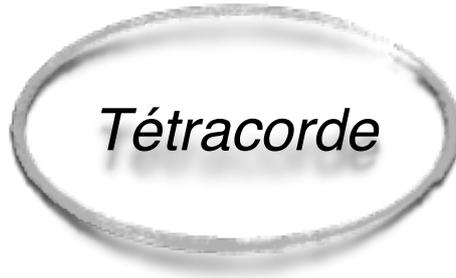
3

Detailed description: This block contains a piano accompaniment in 3/4 time. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The melody consists of two lines of four measures each. The first line starts with a quarter rest followed by three eighth notes, and the second line starts with a quarter note followed by three eighth notes. The bass line consists of a steady eighth-note pattern.

Tous les intervalles se mélangent !

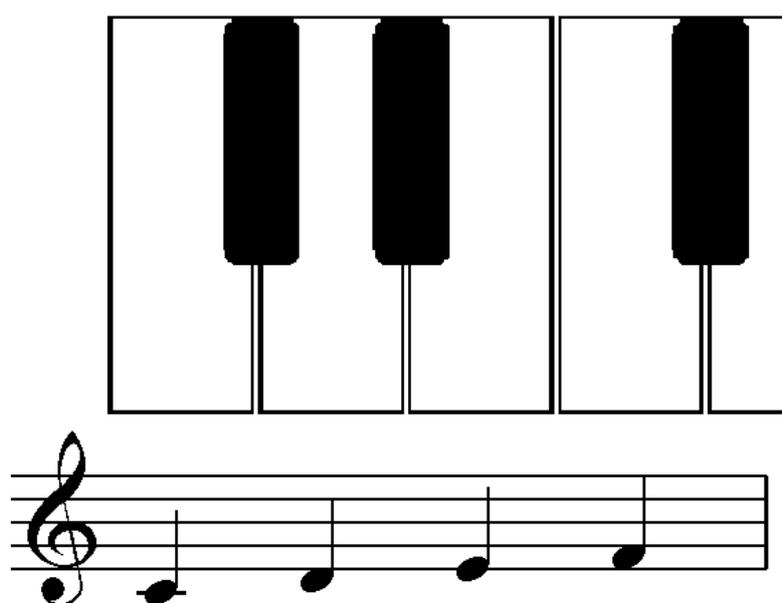
The musical score consists of five systems, each with a treble and bass clef staff. The systems are numbered 1, 3, 5, 7, and 9. The notation includes various intervals such as thirds, fourths, fifths, and sixths, often presented as dyads or triads. The bass clef parts frequently use block chords, while the treble clef parts use more melodic lines. The overall style is that of a technical exercise for piano.

Les gammes



- Qu'est-ce qu'un TETRACORDE ?
C'est un groupe de 4 notes à intervalle de :
1 ton + 1 ton + 1/2 ton
Et ce, toujours dans le même ordre.

1 ton + 1 ton + 1/2 ton



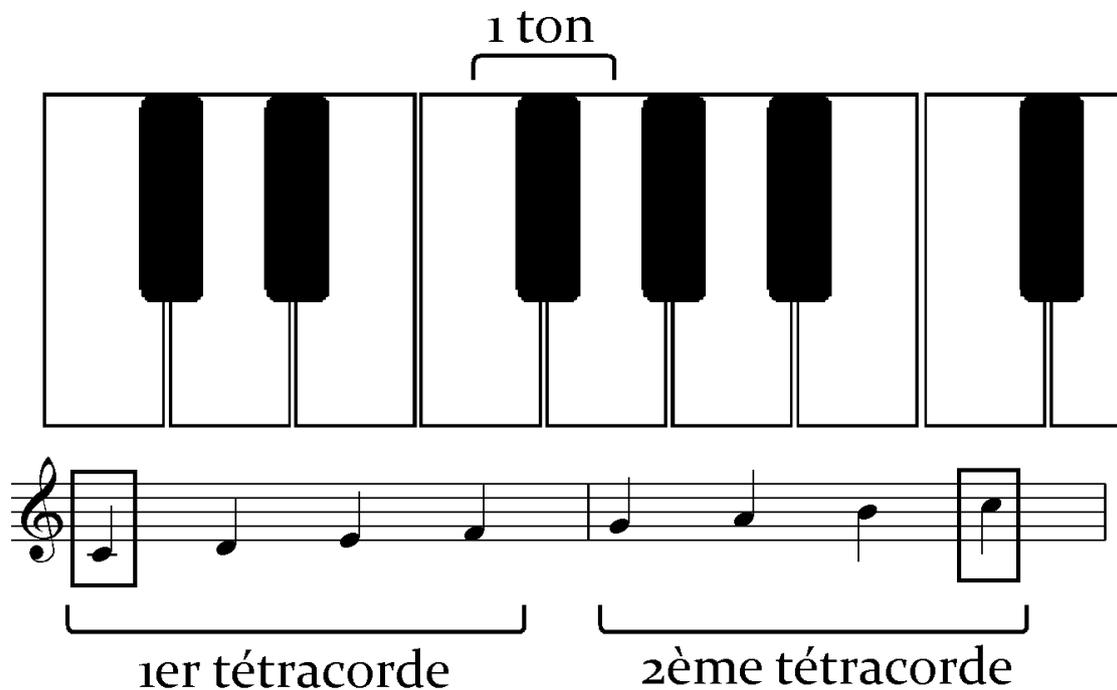
The diagram illustrates the interval structure of a tetrachord. It shows three curved lines above a piano keyboard diagram, indicating intervals of one tone, one tone, and one half tone. Below the keyboard is a musical staff with four notes: C4, D4, E4, and F4.

Gamme majeure

La GAMME MAJEURE est constituée de 2 TÉTRACORDES séparés par 1 ton.

La première et la dernière note de la gamme sont les mêmes.

Cette note se nomme la TONIQUE.



Sur cet exemple, la tonique est Do. Il s'agit donc d'une gamme de DO MAJEUR.



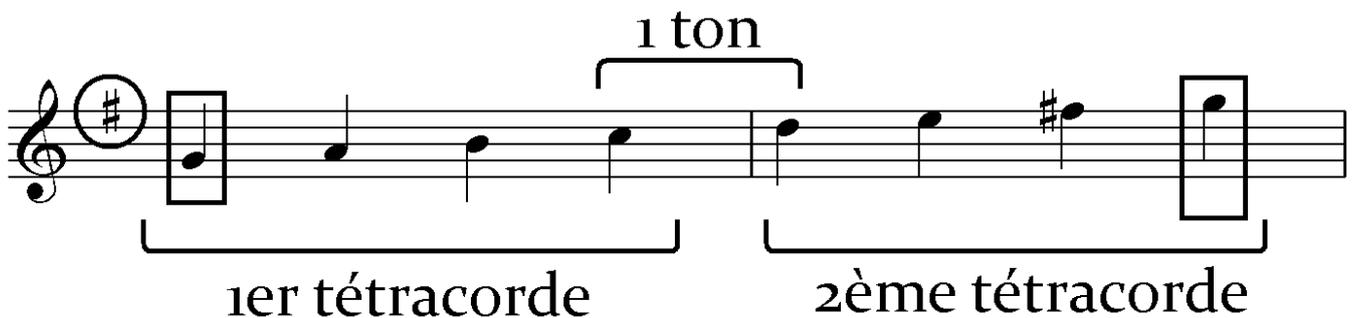
Tu constates que :

- Le clavier du piano correspond parfaitement à la gamme de Do majeur.
- Il n'y a donc pas de bémols ni de dièses.

Transposition de la gamme majeure

Répétons la même opération mais cette fois-ci, en déplaçant la tonique UNE QUINTE PLUS HAUTE de Do.

On obtiendra la gamme de SOL majeur



Tu constates que :

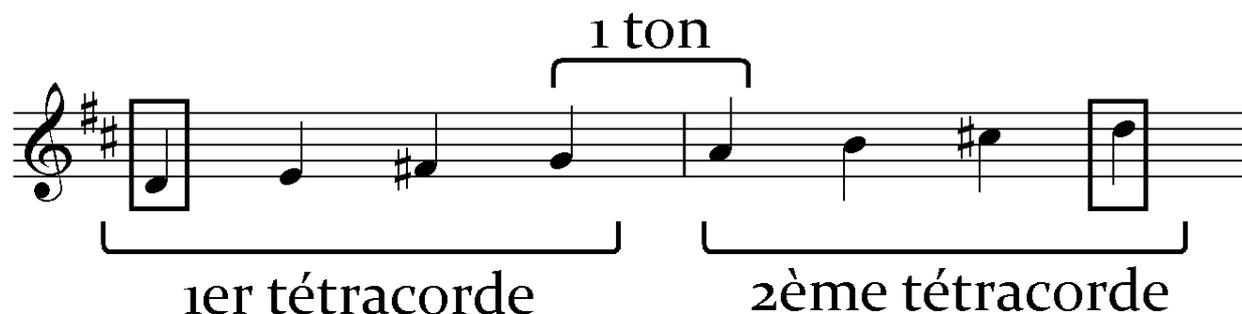
- Cette fois-ci, il y a UN DIÈSE dans le deuxième tétracorde. Sur la septième note de la gamme.
- Il s'agit du FA#. On l'appelle la SENSIBLE car elle est sensiblement attirée par la tonique.
- L'intervalle qui sépare la sensible de la tonique est un demi-ton.



Pour éviter de placer un dièse sur chaque Fa du morceau en Sol majeur, on le met au commencement. On appelle cet emplacement, l'ARMATURE

Répétons la même opération mais cette fois-ci, en déplaçant la tonique DEUX QUINTES PLUS HAUTES de Do.

On obtiendra la gamme de Ré majeur



Tu constates que :

- Cette fois-ci, il y a DEUX DIÈSES. À nouveau sur la sensible.
- Mais tu remarques également que le Fa# reste altéré.

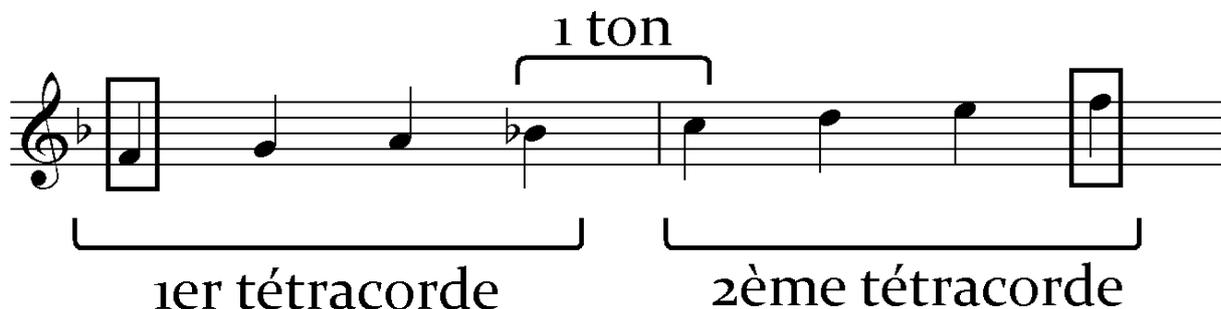
- Chaque fois que tu transposes ta gamme une quinte plus haute, tu ajoutes un dièse sur la sensible tout en conservant les altérations des transpositions précédentes.
- Ainsi, si tu transposes ta gamme de Do :
 - de 1 quinte plus haute => il y aura 1 dièse.
 - de 2 quintes + hautes => 2 dièses.
 - de 3 quintes + hautes => 3 dièses.
 - Ex...

On appelle cette progression, **succession des gammes par cycle de quintes.**



Et maintenant, répétons la même opération mais cette fois-ci, en déplaçant la tonique UNE QUINTE PLUS BASSE de Do.

On obtiendra la gamme de Fa majeur

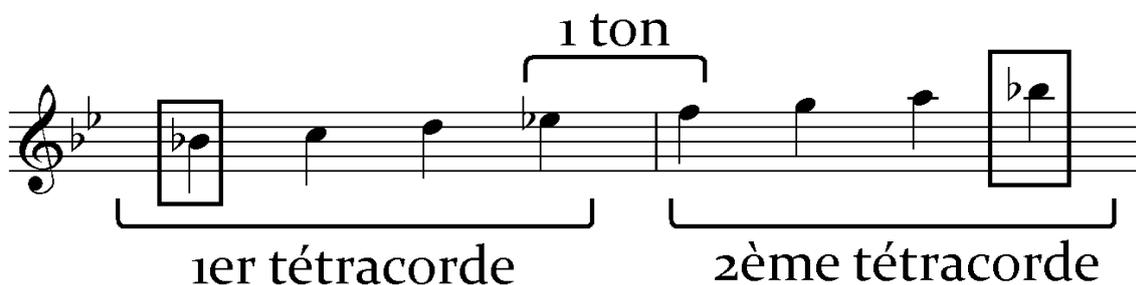


Tu constates que :

- Cette fois-ci, il y a UN BEMOL dans le premier tétracorde. Il s'agit de la quatrième note de la gamme.
- Il s'agit du Si \flat

Répétons la même opération mais cette fois-ci, en déplaçant la tonique DEUX QUINTES PLUS BASSES de Do.

On obtiendra la gamme de Si \flat majeur



- Cette fois-ci, il y a DEUX BÉMOLS. une fois de plus, on conserve les altérations précédentes.

- Chaque fois que tu transposes ta gamme d'une quinte plus bas, tu ajoutes un bémol sur la quatrième note de la gamme tout en conservant les altérations des transpositions précédentes.
- Ainsi, si tu transposes ta gamme de Do :
 - de 1 quinte plus basse => il y aura 1 bémol.
 - de 2 quintes + basses => 2 bémols.
 - de 3 quintes + basses => 3 bémols.
 - Ex...



Petite astuce

Pour obtenir la tonalité d'un morceau, il suffit de regarder les altérations dans l'armature.

- Pour les dièses : regarde la dernière altération. Il s'agit toujours de la sensible.

Ex. Fa#, Do#, Sol# Ré# à l'armature.

Ré# = sensible de Mi

4 dièses = Mi majeur

- Pour les bémols : regarde l'avant dernière altération. Il s'agira de la tonalité.

Ex. Si♭, Mi♭, La♭ à l'armature.

Avant dernière altération = Mi♭

3 bémols = Mi♭ majeur

Gamme mineure

La GAMME MINEURE est la RELATIVE de la GAMME MAJEURE.

Pourquoi relative? Parce qu'elles ont toutes les deux la même ARMATURE.

La gamme relative mineure commence sur la 6ème note de la gamme majeure.

Ex. La relative mineure de Do majeur est La mineur.

The image shows two musical staves in treble clef. The top staff is labeled 'Do Majeur' and contains the notes C, D, E, F, G, A, B, C. A vertical box highlights the notes A, B, and C. The bottom staff is labeled 'La mineur' and contains the notes A, B, C, D, E, F, G# (circled with a shaded oval), A, B, C. A vertical box highlights the notes A, B, and C in this staff as well, showing they are the same notes as in the major scale above.

- Dans la GAMME MINEURE, la 7ème note est haussée. Souvenez-vous ! L'intervalle en la SENSIBLE et la TONIQUE doit être d'une 2de mineure.
- Cette altération n'apparaît pas dans l'ARMATURE.
- Cette gamme se nomme GAMME MINEURE HARMONIQUE.
- Lorsque la 7ème note n'est pas haussée, on nomme GAMME MINEURE NATURELLE.

*Transposition de
la gamme mineure*

Ré mineur, relatif de Fa majeur

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Fa Majeur' and contains the scale notes: F, C, G, A, Bb, C, D, E, F. The bottom staff is labeled 'Ré mineur' and contains the scale notes: D, E, F, G, Ab, Bb, C, D. A vertical rectangular box highlights the notes C and D in both staves, showing their correspondence. In the Ré mineur staff, the note C is circled and has a sharp sign (#) next to it, indicating it is C natural.

Mi mineur, relatif de Sol majeur

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Sol Majeur' and contains the scale notes: G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff is labeled 'Mi mineur' and contains the scale notes: E, F, G, A, B, C, D, E. A vertical rectangular box highlights the notes C and D in both staves, showing their correspondence. In the Mi mineur staff, the note C is circled and has a sharp sign (#) next to it, indicating it is C natural.

Exercice

Do Majeur

1 2 3 4 5 4 3 2 1
5 4 3 2 1 2 3 4 5

The first system of the exercise is in 4/4 time and consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a melodic line with a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The left-hand staff (bass clef) contains a corresponding bass line with a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingering numbers are provided below the notes: 1 2 3 4 5 4 3 2 1 for the right hand and 5 4 3 2 1 2 3 4 5 for the left hand.

The second system continues the exercise with the same melodic and bass lines as the first system, maintaining the 4/4 time signature.

Sol Majeur

The third system introduces the key of Sol Majeur (G major). It begins with a double bar line and a sharp sign (#) on the treble clef staff. The melodic line starts on G4 and follows the sequence: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass line starts on G3 and follows: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The time signature remains 4/4.

The second system of the Sol Majeur exercise continues the melodic and bass lines in G major, 4/4 time.

The third system of the Sol Majeur exercise concludes the exercise. It features a final cadence with a whole note G5 in the treble staff and a whole note G3 in the bass staff, both marked with a fermata. The system ends with a double bar line and a sharp sign (#) on the treble clef staff.

Fa Majeur

First system of musical notation for Fa Majeur. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (Bb). The melody in the treble clef starts on G4 and moves in a stepwise fashion. The bass line starts on C3 and moves in a stepwise fashion.

Second system of musical notation for Fa Majeur. It continues the melody and bass line from the first system. The treble clef melody continues its stepwise ascent, and the bass line continues its stepwise movement.

Third system of musical notation for Fa Majeur. It concludes the piece with a final cadence. The treble clef melody ends on a whole note chord, and the bass line ends on a whole note chord. The system is enclosed in a double bar line.

La majeur

First system of musical notation for La majeur. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef starts on G4 and moves in a stepwise fashion. The bass line starts on C3 and moves in a stepwise fashion.

Second system of musical notation for La majeur. It continues the melody and bass line from the first system. The treble clef melody continues its stepwise ascent, and the bass line continues its stepwise movement.

Third system of musical notation for La majeur. It concludes the piece with a final cadence. The treble clef melody ends on a whole note chord, and the bass line ends on a whole note chord. The system is enclosed in a double bar line.

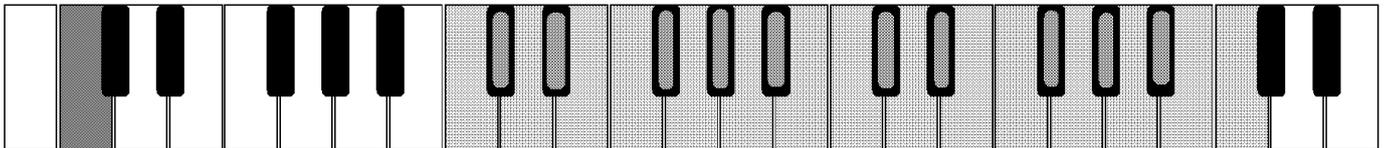
Les harmoniques



Nous allons procéder maintenant à une petite expérience. Pour cela, suis bien toutes mes consignes !

Première étape

- Demande à ton professeur d'enfoncer silencieusement tous les demi-tons contenus sur deux octaves dans le médium aigu du piano. **Attention, il est important de ne pas utiliser la pédale pour cet exercice !**
- Ensuite, joue très fort le Do grave !



Que constates-tu?
Certaines notes parmi les touches enfoncées se sont mises à résonner comme par magie!!!???

Ces notes fantômes, nous les nommons **HARMONIQUES**.

Mais qu'est-ce qu'une harmonique ?

Lorsque tu fais vibrer une corde en appuyant sur une touche, les vibrations de cette corde se propagent dans tout l'instrument. Par conséquent, elles se propagent dans les autres cordes voisines. Ainsi, certaines cordes se mettront à vibrer par **SYMPATHIE**.

Mais pourquoi certaines cordes vibrent et d'autres pas ?

La réponse se trouve dans les **COMPOSANTES DU SON**.

En réalité, un son est composé de plusieurs petits sons. Nous ne les entendons pas car ils sont tellement bien mélangés que notre oreille n'entende qu'un seul son unique. Mais grâce au petit exercice que je t'ai fait faire, tu as pu découvrir ces sons fantômes.

D'ailleurs, on appelle cet ensemble de sons :

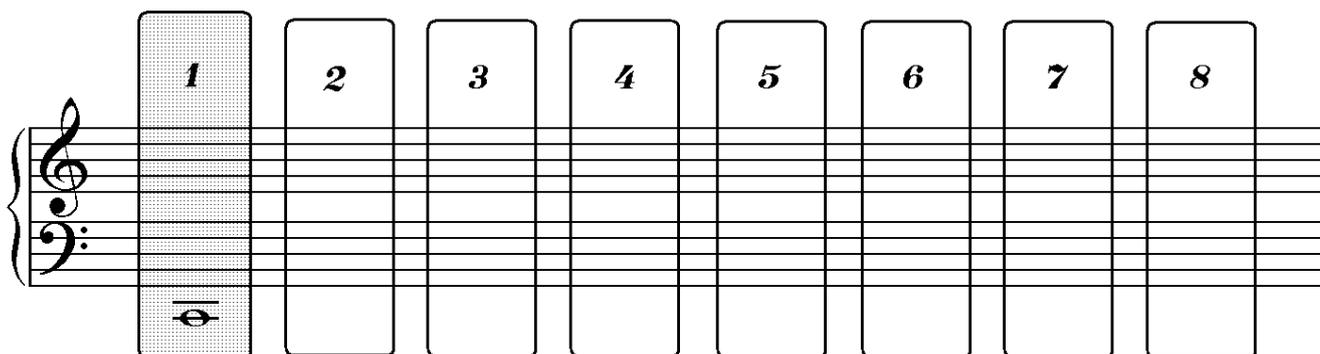
le **SPECTRE HARMONIQUE**

Mais partons à la recherche de ces notes fantômes avec la deuxième étape de ce chapitre.

Répète l'exercice précédent, mais cette fois-ci, n'enfonces silencieusement qu'une seule note à la fois tout en jouant fort le même Do grave. Lorsque tu constates que l'une des notes que ton professeur a maintenue enfoncée silencieusement s'est mise à résonner, inscris-la sur la portée ci-dessous. Répète ainsi l'opération en remontant d'un demi-ton la note silencieuse tout en gardant le Do grave comme note à jouer fort.

Tu obtiens ainsi le spectre harmonique de Do

Pour cet exercice, tu dois être assisté par ton professeur



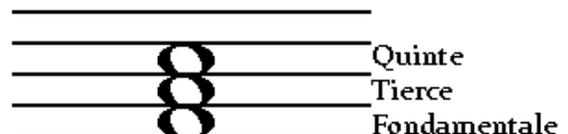
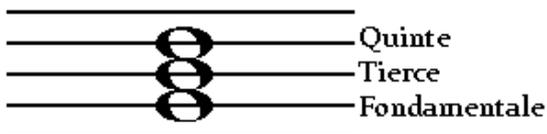
Les accords

Accord à trois notes

- Un ACCORD est composé de 3 notes au minimum.
- Ces 3 notes sont :
 - La FONDAMENTALE en dessous
 - La TIERCE
 - La QUINTE

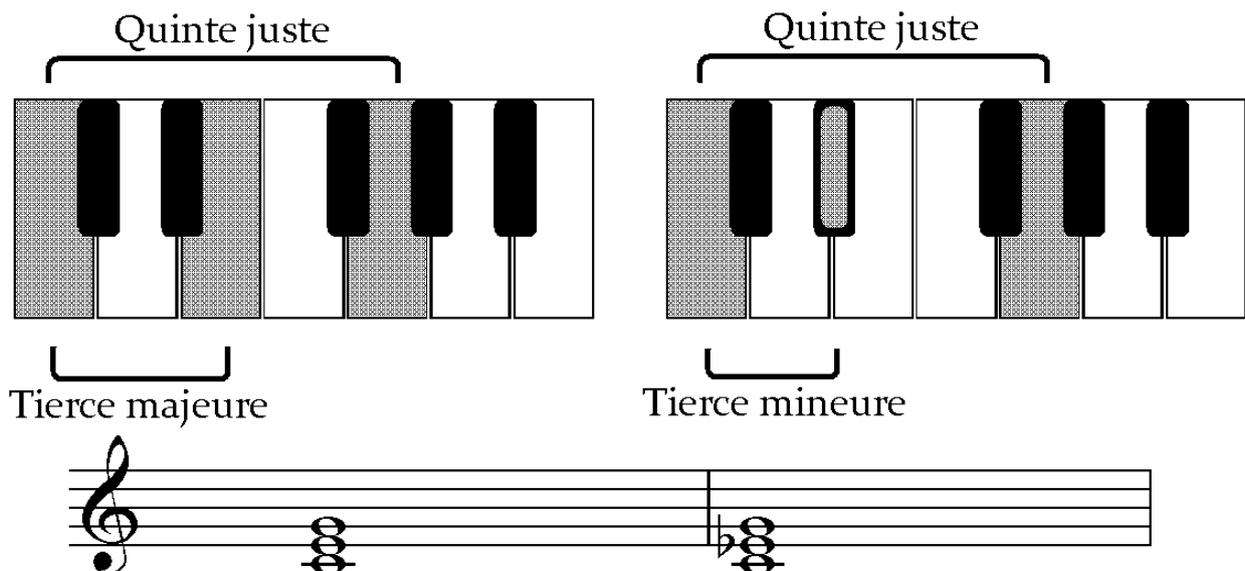
La fondamentale est la note qui donne le nom à l'accord.

Ex. Si la fondamentale est un Do, alors l'accord sera un accord de Do



Accords majeurs/mineurs

- Un ACCORD MAJEUR est constitué d'une QUINTE JUSTE et d'une TIERCE MAJEURE.
- Un ACCORD MINEUR est constitué d'une QUINTE JUSTE et d'une TIERCE MINEURE.



Petite astuce

Tu peux changer chaque accord majeur en un accord mineur en abaissant la tierce d'un demi-ton.

Notation anglo-saxonne

Les Anglais désignent chaque accord par une lettre de l'alphabet en commençant par le **La** qu'ils remplacent par la lettre **A**

A = La ; B = Si ; C = Do ; D = Ré ; E = Mi ; F = Fa ; G = Sol

The image displays two musical staves in treble clef. The first staff shows seven major chords: C (C4, E4, G4), D (D4, F#4, A4), E (E4, G#4, B4), F (F4, A4, C5), G (G4, B4, D5), A (A4, C#5, E5), and B (B4, D#5, F#5). The second staff shows seven minor chords: Cm (C4, E4, G4), Dm (D4, F4, A4), Em (E4, G4, B4), Fm (F4, A4, C5), Gm (G4, B4, D5), Am (A4, C5, E5), and Bm (B4, D5, F#5).

- S'il n'y a rien devant la lettre, c'est qu'il s'agit d'un ACCORD MAJEUR.
- Si en revanche il y a un petit "m" après la lettre, c'est un ACCORD MINEUR.

Exercice

Accords Majeurs

The image displays four systems of musical notation for major chords in the key of G major. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, with chord symbols placed above and below the notes. The chords are: G major (G-B-D), A major (A-C#-E), B major (B-D#-F#), and C# major (C#-E-G#). The notation shows the chord structure in both hands across four systems.

Accords mineurs

First system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef contains chords: G minor (Bb, D, F), A minor (C, Eb, G), Bb minor (Db, F, Ab), C minor (Eb, G, Bb), D minor (F, Ab, C), E minor (G, Bb, D), F minor (Ab, C, Eb), G minor (Bb, D, F). Bass clef contains chords: G minor (Bb, D, F), A minor (C, Eb, G), Bb minor (Db, F, Ab), C minor (Eb, G, Bb), D minor (F, Ab, C), E minor (G, Bb, D), F minor (Ab, C, Eb), G minor (Bb, D, F).

Second system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef contains chords: A minor (C, Eb, G), Bb minor (Db, F, Ab), C minor (Eb, G, Bb), D minor (F, Ab, C), E minor (G, Bb, D), F minor (Ab, C, Eb), G minor (Bb, D, F), A minor (C, Eb, G). Bass clef contains chords: A minor (C, Eb, G), Bb minor (Db, F, Ab), C minor (Eb, G, Bb), D minor (F, Ab, C), E minor (G, Bb, D), F minor (Ab, C, Eb), G minor (Bb, D, F), A minor (C, Eb, G).

Third system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef contains chords: Bb minor (Db, F, Ab), C minor (Eb, G, Bb), D minor (F, Ab, C), E minor (G, Bb, D), F minor (Ab, C, Eb), G minor (Bb, D, F), A minor (C, Eb, G), Bb minor (Db, F, Ab). Bass clef contains chords: Bb minor (Db, F, Ab), C minor (Eb, G, Bb), D minor (F, Ab, C), E minor (G, Bb, D), F minor (Ab, C, Eb), G minor (Bb, D, F), A minor (C, Eb, G), Bb minor (Db, F, Ab).

Fourth system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef contains chords: C minor (Eb, G, Bb), D minor (F, Ab, C), E minor (G, Bb, D), F minor (Ab, C, Eb), G minor (Bb, D, F), A minor (C, Eb, G), Bb minor (Db, F, Ab), C minor (Eb, G, Bb). Bass clef contains chords: C minor (Eb, G, Bb), D minor (F, Ab, C), E minor (G, Bb, D), F minor (Ab, C, Eb), G minor (Bb, D, F), A minor (C, Eb, G), Bb minor (Db, F, Ab), C minor (Eb, G, Bb).

Accords Majeurs mélangés

Treble clef: G, C, A, F, D
 Bass clef: C, E, D, B, G

Treble clef: E, B, E, F, B
 Bass clef: A, G, F, C, A

Accords mineurs mélangés

Treble clef: Gm, Cm, Am, Fm, Dm
 Bass clef: Cm, Em, Dm, Bm, Gm

Treble clef: Em, Bm, Em, Fm, Bm
 Bass clef: Am, Gm, Fm, Cm, Am

Réaliser des accords Majeurs juste avec la fondamentale

Treble clef: A, C, F, B, C
 Bass clef: C, F, A, D, G

Treble clef: E, D, G, F, B
 Bass clef: B, A, D, A, G

Réaliser des accords mineurs juste avec la fondamentale

Treble clef: Am, Cm, Fm, Bm, Cm
 Bass clef: Cm, Fm, Am, Dm, Gm

Treble clef: Em, Dm, Gm, Fm, Bm
 Bass clef: Bm, Am, Dm, Am, Gm

Réalise harmoniquement les accords suivants

Ma Première Partition Sans Notes

(Medium Swing) Alexandre

A

$\frac{4}{4}$ | C D | E F | G A | B C |

| C_m D_m | E_m F_m | G_m A_m | B_m C_m |

B

| C D_m | E_m F | G A_m | B_m C |

| C E_m | G_m D_m | F A | G C |

C

| C F | C G | C F | G C |

| C A_m | F G | C D_m | G C |

D

| C A_m | F D_m | G A_m | F C |

| C F | D_m G | A_m F | G C ||

Morceau

Joue les accords pendant que ton professeur fait la mélodie.



1

Musical score for a piece in 4/4 time, featuring a melody and accompaniment. The score is divided into six systems, each with a measure number and chord symbols above the staff.

System 1 (Measures 1-4): Cm G Cm G

System 2 (Measures 5-8): Cm G Cm G Cm

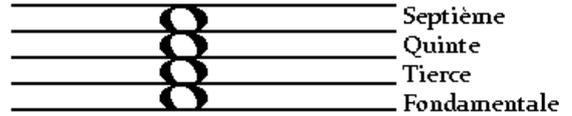
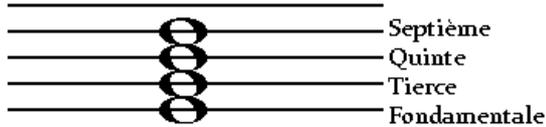
System 3 (Measures 9-12): Fm Cm G Cm

System 4 (Measures 13-16): Fm Cm G Cm

System 5 (Measures 17-20): Fm Cm G Cm ^{8va}

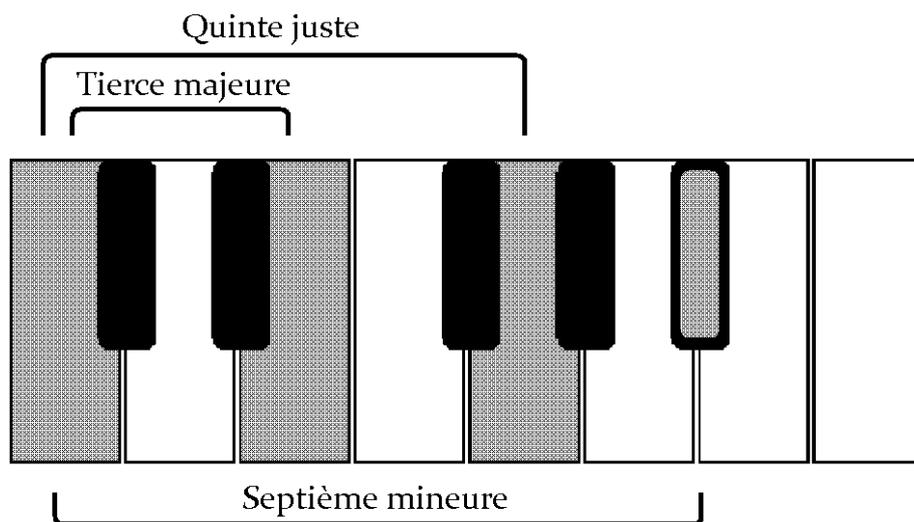
System 6 (Measures 21-24): Fm Cm G Cm (8)

Accord à quatre notes



Accord de dominante

Un ACCORD DE DOMINANTE est constitué d'une TIERCE MAJEURE, d'une QUINTE JUSTE et d'une SEPTIÈME MINEURE.



Exercice

En notation anglaise, on marque un accord de DOMINANTE en ajoutant un "7" après l'accord.

Ex. Accord Do de dominante = C7

Accords de dominante

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). Each system illustrates dominant chords (triads with a seventh) in various keys. The first system shows chords in C major (C7, F7, G7, C7, F7, G7) and C minor (C7b9, F7b9, G7b9, C7, F7, G7). The second system shows chords in G major (G7, C7, D7, G7, C7, D7) and G minor (G7b9, C7b9, D7b9, G7, C7, D7). The third system shows chords in D major (D7, G7, A7, D7, G7, A7) and D minor (D7b9, G7b9, A7b9, D7, G7, A7). The fourth system shows chords in A major (A7, D7, E7, A7, D7, E7) and A minor (A7b9, D7b9, E7b9, A7, D7, E7). Accidentals (sharps, flats, and naturals) are placed above or below the notes to indicate the specific chord quality and key signature.

Accords Majeurs mélangés

Chords in the first system: G7, C7, A7, F7, D7

C7 E7 D7 B7 G7

Chords in the second system: E7, B7, E7, F7, B7

A7 G7 F7 C7 A7

Réaliser des accords de dominante juste avec la fondamentale

Chords in the first system: A7, C7, F7, B7, C7

C7 F7 A7 D7 G7

Chords in the second system: E7, D7, G7, F7, B7

B7 A7 D7 A7 G7

2

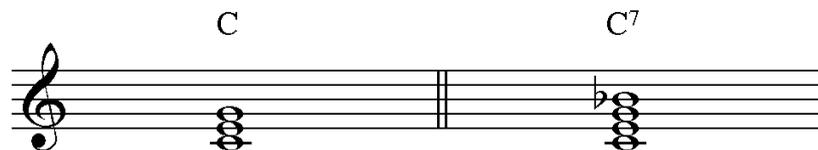
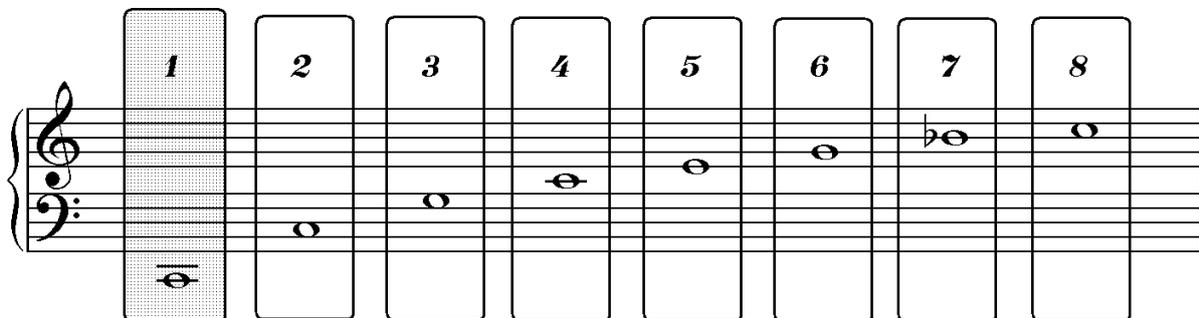
Blues

The musical score is written in 12/8 time and consists of five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 12/8 time signature. The word "Blues" is written above the first staff. The first staff contains the first three measures, with chords C7, F7, and C7 indicated above. The second staff starts at measure 4 and contains measures 4, 5, and 6, with chords C7, F7, and F7 indicated. The third staff starts at measure 7 and contains measures 7, 8, and 9, with chords C7 and C7 indicated. The fourth staff starts at measure 9 and contains measures 9, 10, and 11, with chords G7 and F7 indicated. The fifth staff starts at measure 11 and contains measures 11, 12, and 13, with chords C7 and G7 indicated. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



Petite constatation

Te rappèles-tu du SPECTRE HARMONIQUE ?
Maintenant, compare un peu l'accord de Do majeur et Do 7ème de dominante avec les notes du spectre harmonique de Do.



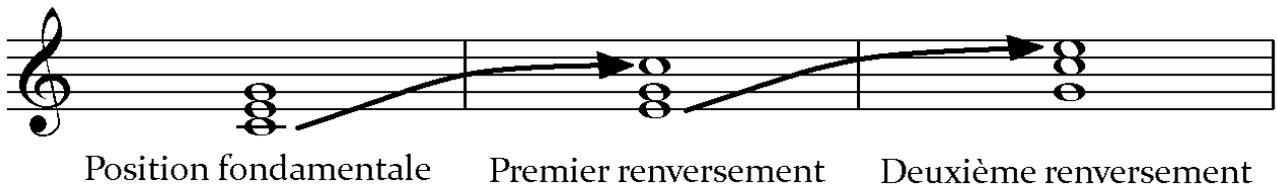
Que constates-tu?

- Les cinq premières harmoniques constituent les notes de l'accord de Do majeur
- Les sept premières harmoniques constituent les notes de l'accord de Do 7ème de dominante

Les renversements

Un accord à trois sons peut être joué dans trois POSITIONS

1. la POSITION FONDAMENTALE
2. le PREMIER RENVERSEMENT
3. le DEUXIÈME RENVERSEMENT



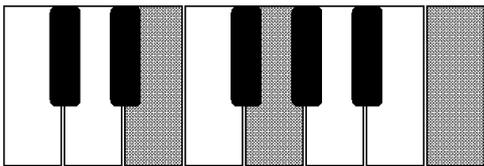
Pour exécuter un renversement
Il suffit de prendre la note du bas et la monter
d'une octave.

1er renversement

On appelle le premier renversement : accord de SIXTE.

Car l'intervalle entre la basse et la note du haut est une sixte.

Accord de sixte

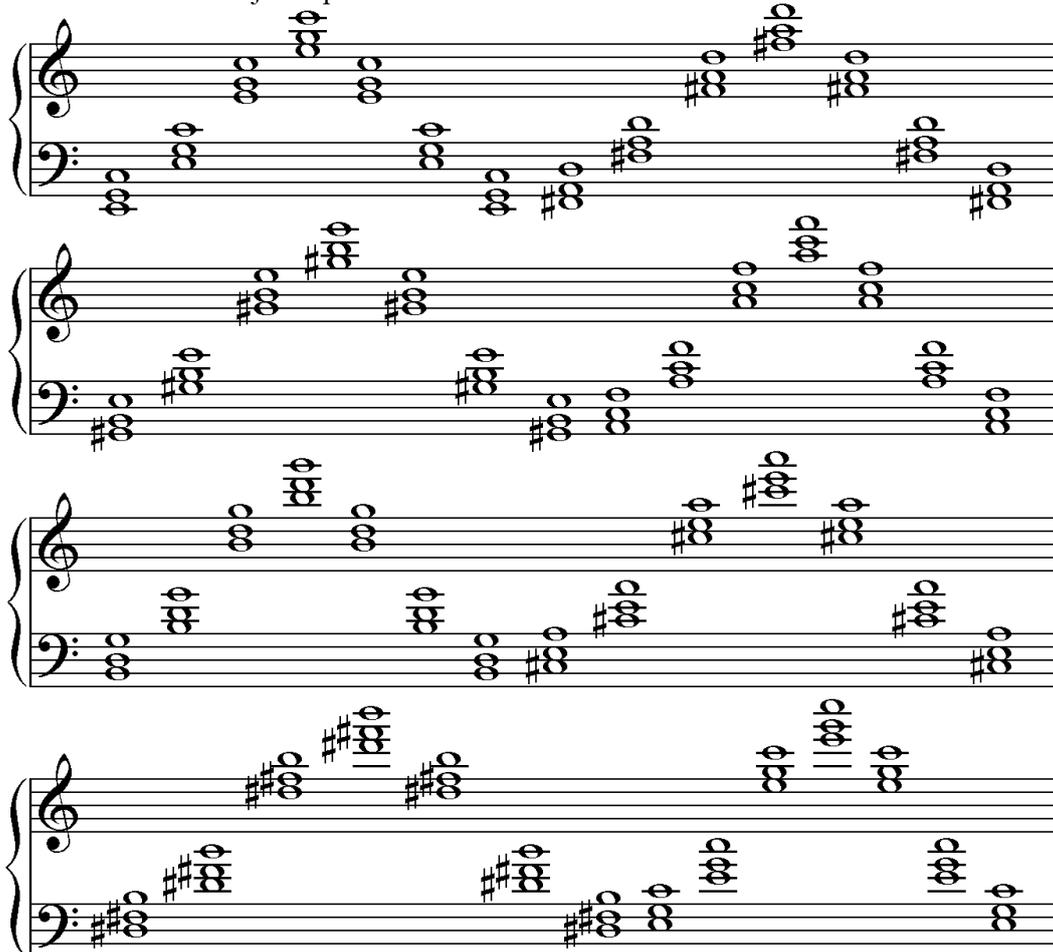


Sixte



Position fondamentale Premier renversement

Accords Majeurs premier renversement

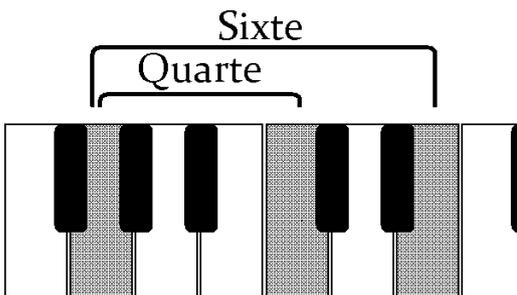


2ème renversement

On appelle le deuxième renversement : accord de SIXTE et QUARTE.

Car les intervalles entre la basse et les notes du haut sont une sixte et une quarte.

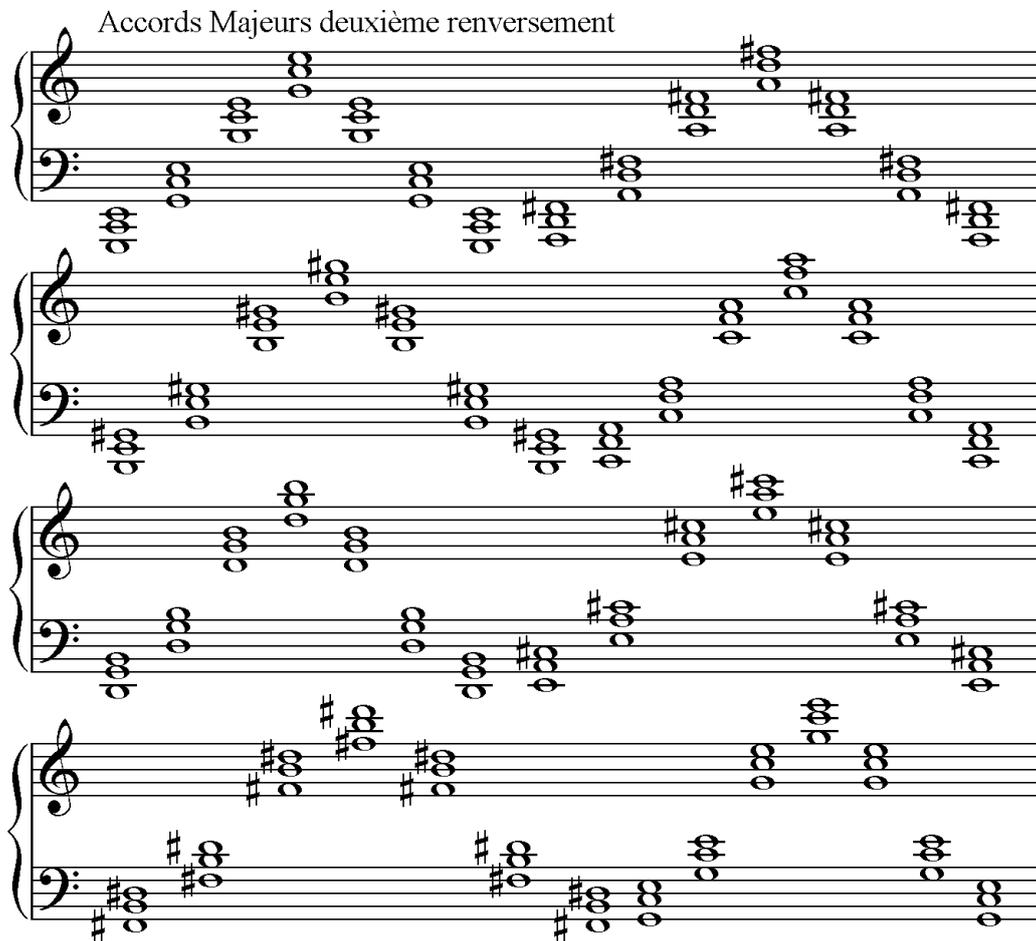
Accord de sixte et quarte



Premier renversement Deuxième renversement



Accords Majeurs deuxième renversement



Exercice

Accords Majeurs sur tous ses renversements

First system of musical notation showing major triads in root position and first inversion.

Second system of musical notation showing major triads in second and third inversions.

Third system of musical notation showing major triads in second and third inversions.

Fourth system of musical notation showing major triads in root position and first inversion.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a sequence of chords in the right hand, starting with a triad of G4, B4, and D5, followed by a triad of A4, C5, and E5, and then a triad of B4, D5, and F#5. The left hand provides a bass line with chords of G2, B2, and D3, followed by A2, C3, and E3, and finally B2, D3, and F#3.

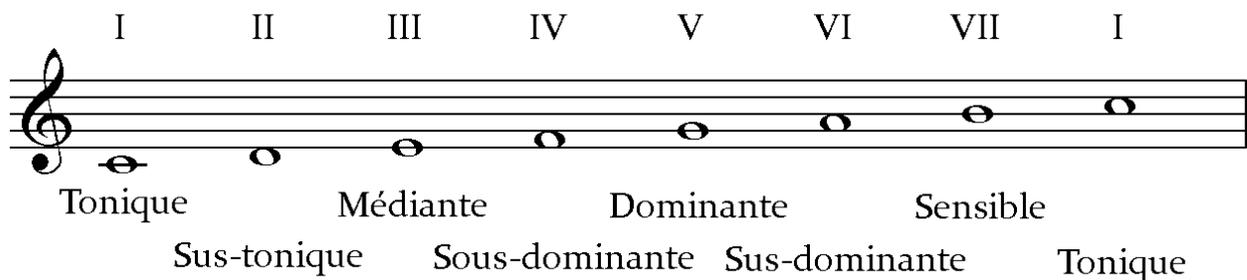
Second system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand features a sequence of chords: G4, B4, D5; A4, C5, E5; B4, D5, F#5; C5, E5, G5; D5, F#5, A5; E5, G5, B5; F#5, A5, C6; G5, B5, D6; and A5, C6, E6. The left hand features a sequence of chords: G2, B2, D3; A2, C3, E3; B2, D3, F#3; C3, E3, G3; D3, F#3, A3; E3, G3, B3; F#3, A3, C4; G3, B3, D4; and A3, C4, E4.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand features a sequence of chords: G4, B4, D5; A4, C5, E5; B4, D5, F#5; C5, E5, G5; D5, F#5, A5; E5, G5, B5; F#5, A5, C6; G5, B5, D6; A5, C6, E6; F#5, A5, C6; G5, B5, D6; E6, G6, B6; F#6, A6, C7; G6, B6, D7; and A6, C7, E7. The left hand features a sequence of chords: G2, B2, D3; A2, C3, E3; B2, D3, F#3; C3, E3, G3; D3, F#3, A3; E3, G3, B3; F#3, A3, C4; G3, B3, D4; A3, C4, E4; F#3, A3, C4; G3, B3, D4; E4, G4, B4; F#4, A4, C5; G4, B4, D5; and A4, C5, E5.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand features a sequence of chords: G4, B4, D5; A4, C5, E5; B4, D5, F#5; C5, E5, G5; D5, F#5, A5; E5, G5, B5; F#5, A5, C6; G5, B5, D6; A5, C6, E6; F#5, A5, C6; G5, B5, D6; E6, G6, B6; F#6, A6, C7; G6, B6, D7; and A6, C7, E7. The left hand features a sequence of chords: G2, B2, D3; A2, C3, E3; B2, D3, F#3; C3, E3, G3; D3, F#3, A3; E3, G3, B3; F#3, A3, C4; G3, B3, D4; A3, C4, E4; F#3, A3, C4; G3, B3, D4; E4, G4, B4; F#4, A4, C5; G4, B4, D5; and A4, C5, E5.

Les degrés

- Les DEGRÉS désignent les places de chaque note dans une échelle musicale (gamme majeure ou mineure)
- Dans la musique tonale, on compte 7 degrés.
 1. Le premier degré = Tonique
 2. Le second degré = Sus-tonique
 3. Le troisième degré = la médiate
 4. Le quatrième degré = la sous-dominante
 5. Le cinquième degré = la dominante
 6. Le sixième degré = la sus-dominante
 7. Le septième degré = la sensible
- On numérote les degrés avec le chiffre romain (I, II, III,...)



*Accords sur chaque degré
de la gamme majeure*

Do majeur

I II III IV V VI VII I

accord mineur mineur Majeur Majeur mineur quinte Majeur
Majeur diminuée

Dans la musique tonale, il y a 3 degrés qui sont très **IMPORTANT**S. Ils s'agit :

- 1er degré : la **TONIQUE**
- 4ème degré : la **SOUS-DOMINANTE**
- 5ème degré : la **DOMINANTE**



**Tu dois absolument
avoir en tête ces trois degrés.**

On peut comparer

- la TONIQUE avec la TERRE
- la SOUS-DOMINANTE avec la LUNE
- la DOMINANTE avec le SOLEIL

Sol majeur

I II III IV V VI VII I

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above the staff are the Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, and I. Below each numeral is a chord symbol consisting of three circles representing the notes of the chord.

Ré majeur

I II III IV V VI VII I

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Above the staff are the Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, and I. Below each numeral is a chord symbol consisting of three circles representing the notes of the chord.

Fa majeur

I II III IV V VI VII I

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). Above the staff are the Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, and I. Below each numeral is a chord symbol consisting of three circles representing the notes of the chord.

Sib majeur

I II III IV V VI VII I

A musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). Above the staff are the Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, and I. Below each numeral is a chord symbol consisting of three circles representing the notes of the chord.

*Accords sur
chaque degré de la
gamme mineure*

La mineur

I II III IV V VI VII I

accord quinte quinte mineur Majeur Majeur quinte mineur
mineur diminuée augmentée diminuée

Mi mineur

I II III IV V VI VII I

Si mineur

I II III IV V VI VII I

Ré mineur

I II III IV V VI VII I

Sol mineur

I II III IV V VI VII I

Les enchaînements

- Un ENCHAÎNEMENT, c'est lorsque l'on joue une série d'accords les uns à la suite des autres.
- Toute la musique tonale est construite sur une série d'enchaînements d'accords.
 - *On peut comparer la musique tonale à un chemin au cours duquel on passe par différents accords et degrés.*
 - *Les DEGRÉS d'une gamme sont autant de contrées d'une même région que l'on appelle TONALITÉ. Les ENCHAÎNEMENTS en sont les chemins.*
 - *Chaque région a un premier degré, la TONIQUE (c'est le point de départ), et un cinquième degré, la DOMINANTE (c'est le point de destination).*
 - *La musique, c'est un personnage appelé Temps, qui se fraye un chemin en allant d'une contrée à une autre à l'intérieur d'une même région et qui cherchera à prolonger toujours un peu plus son voyage en retardant le moment où il atteindra sa destination, ce qui l'obligera à retourner à son point de départ.*
 - *La TONALITÉ d'un morceau est généralement déterminée par le PREMIER et le DERNIER ACCORD du morceau. Car c'est de là que nous partons et c'est là qu'il faudra retourner.*

I => V => I



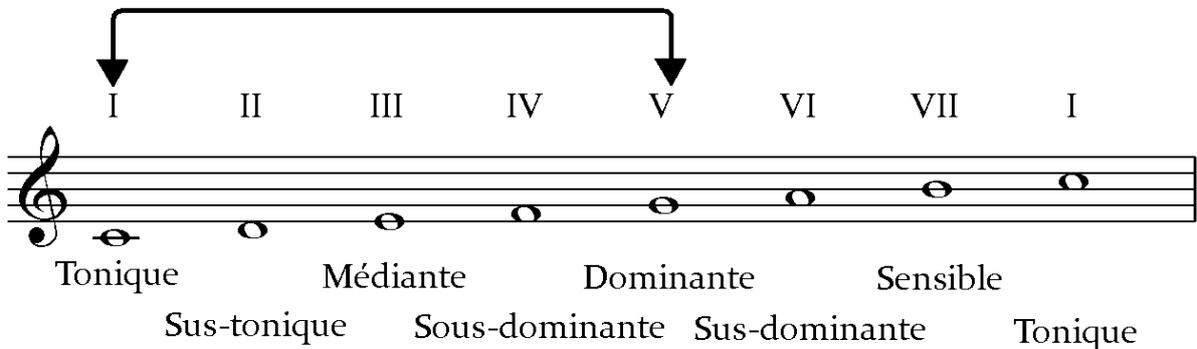
Il existe des enchaînements types en musique tonale. Pour faciliter la mémorisation de ces enchaînements, on utilise les **DEGRÉS** pour les déterminer au lieu de mémoriser les accords. On peut ainsi plus aisément **TRANSPOSER** chaque enchaînement dans toutes les tonalités.

Ex. Dans la tonalité de Do majeur, l'enchaînement (I => V => I) correspond aux accords (Do majeur => Sol majeur => Do majeur)

Le même enchaînement en La mineur

*correspondra à (La mineur => Mi **majeur** => La mineur)*

Le V reste majeur, même dans une tonalité mineure.



L'enchaînement (I => V => I) est l'enchaînement le plus important dans la musique tonale d'où l'appellation du 5ème degré : **DOMINANTE**.

D'ailleurs, les morceaux tonales se terminent généralement par cet enchaînement appelé dans ce contexte **CADENCE PARFAITE**.

Pour éviter de faire de grands mouvements avec la main en passant d'un accord à un autre, il existe **DEUX RÈGLES** très importantes à retenir pour exécuter de bons enchaînements.

1. **Pivoter sur les NOTES COMMUNES**
2. **Favoriser les MOUVEMENTS CONJOINTS** (c'est-à-dire favoriser les mouvements les moins grands)

Do majeur

I V I I V I I V I I V I

La mineur

I V I I V I I V I

La résolution obligée

Dans l'accord **V**, la tierce est la
SENSIBLE.

Elle doit obligatoirement prendre sa
RÉSOLUTION sur la
FONDAMENTALE de l'accord de **I**.

L'intervalle entre ces deux notes
est une **SECONDE MINEURE.**

**Le 5ème degré est la NOTE
COMMUNE.**

La mesure en 3/4

Tu dois accentuer le premier temps à la basse.

● Pour les réalisations suivantes, la main gauche joue la basse (si possible en octave) et la main droite exécute les accords.

● La mélodie peut être soit jouée par le professeur sur le piano (ou un autre instrument), soit chantée.

3

Do majeur C G C C

6 C G C C G

11 C G C G

15 C G C

4

Sol majeur G D G G

6 G D G G D

11 G D G D

15 G D G

MODULATION dans la tonalité de la dominante

C'est lorsque l'on déplace la TONIQUE sur le ton de la DOMINANTE.

Ici, ça se voit par un changement d'armature.

Moduler, c'est un peu comme passer d'une région à une autre.

5

The musical score consists of five staves of music in 3/4 time. The first three staves are in C major, with chords C, G, and C. The fourth staff shows a modulation to G major, indicated by a sharp sign on the F line and a new key signature. The fifth staff continues in G major with chords D, G, D, and G. The score ends with 'D.C. al Fine' and a double bar line.

Chords: C, G, C, G, C, G, C, G, C, G, D, G, D, G.

Measure numbers: 1, 7, 13, 20, 27.

Labels: I, V, Fine, D.C. al Fine.

Une MARCHE HARMONIQUE

C'est lorsque l'on MODULE plusieurs fois en peu de temps dans un même morceau.

6

The musical score for exercise 6 is written in 4/4 time and consists of 16 measures. The key signature changes from C major to B-flat major. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The chord changes are: C (measures 1-2), G (measures 3-4), Dm (measures 5-6), A (measures 7-8), F (measures 9-10), C (measures 11-12), Gm (measures 13-14), D (measures 15-16), Bb (measures 17-18), F (measures 19-20), Cm (measures 21-22), G (measures 23-24), Eb (measures 25-26), Bb (measures 27-28), Fm (measures 29-30), C (measures 31-32).

I => V7 => I

**La SEPTIÈME DE DOMINANTE
ajoute une tension supplémentaire
au Vème degré.**

Do majeur
I V⁷ I I V⁷ I I V⁷ I I V⁷ I

La mineur
I V⁷ I I V⁷ I I V⁷ I I V⁷ I

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Do major, and the second is for La mineur. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with four measures. Above each system, the chord progression I V7 I is written four times. In the first measure of each system, the I chord is shown as a triad. In the second measure, the V7 chord is shown with arrows indicating the resolution of the third and seventh notes to the first and third notes of the I chord in the next measure. The bass line in all measures consists of a single note (the root of the chord).

Les résolutions obligées

Par facilité, on enlève la quinte de l'accord de dominante.

1. Dans l'accord **V7** , la tierce est la SENSIBLE. Elle doit obligatoirement prendre sa **RÉSOLUTION** sur la **FONDAMENTALE** de l'accord de **I** .
2. La **SEPTIÈME DE DOMINANTE** doit obligatoirement se résoudre sur la tierce de l'accord de **I** .

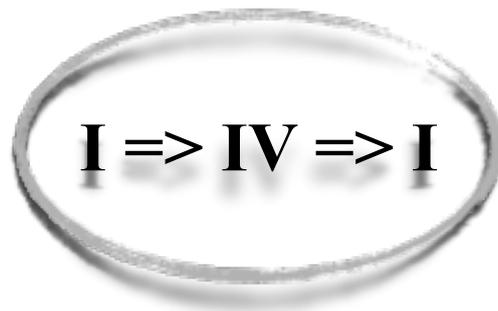
7

Pour le morceau suivant, joue à la main gauche les accords et la mélodie à la main droite.

8

9

Exercise 9 is a melodic line in 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. The harmonic accompaniment is indicated by chords above the staff: Dm, Dm, A⁷, Dm in the first staff; Dm, Dm, A⁷, Dm in the second staff (starting at measure 6); A⁷, Dm, A⁷, Dm in the third staff (starting at measure 10); and A⁷, Dm, A⁷, Dm in the fourth staff (starting at measure 14). The first staff also includes Roman numerals I, I, and V⁷ below the notes. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic in the final measure of the second staff.

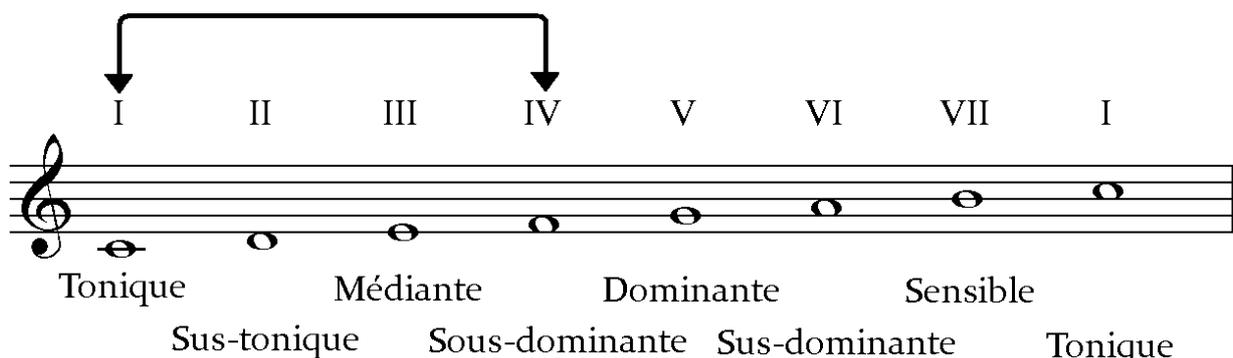


L'enchaînement (I => IV => I) est le deuxième plus important enchaînement dans la musique tonale d'où l'appellation du 4ème degré : SOUS-DOMINANTE. C'est comme une dominante mais vers le bas. En effet, monter d'une quarte revient à descendre d'une quinte. Lorsqu'un morceau tonale se termine par cet enchaînement, on appelle CADENCE PLAGALE.

Ex. Dans la tonalité de Do majeur, l'enchaînement (I => IV => I) correspond aux accords (Do majeur => Fa majeur => Do majeur)

Le même enchaînement en La mineur correspondra à (La mineur => Ré mineur => La mineur)

Le IV devient mineur dans une tonalité mineure



L'enchaînement du 4ème degré est moins affirmatif que celui sur la Dominante. On l'utilise plutôt pour des morceaux calmes. Comme une berceuse par exemple.

La tonique est la NOTE COMMUNE.

Do majeur
I IV I I IV I I IV I I IV I

La mineur
I IV I I IV I I IV I I IV I

La mesure en 6/8

Idéale pour une berceuse. Fais des arpèges comme accompagnement.

10

F B \flat F C

I IV I V

5 F B \flat F C F B \flat

11 F C F

14 B \flat F C 7 F

Modulation au ton direct

Pour l'exercice suivant, exécute le morceau dans la tonalité initiale (Do majeur).

Ensuite, pour le moduler au TON DIRECT, change le mode pour le jouer en mineur (Do mineur).

Rappelle-toi, en mineur, le IV est également mineur.

Les accords seront donc : I = Do mineur ; IV = Fa mineur ; V = Sol Majeur.

11 Do majeur/mineur

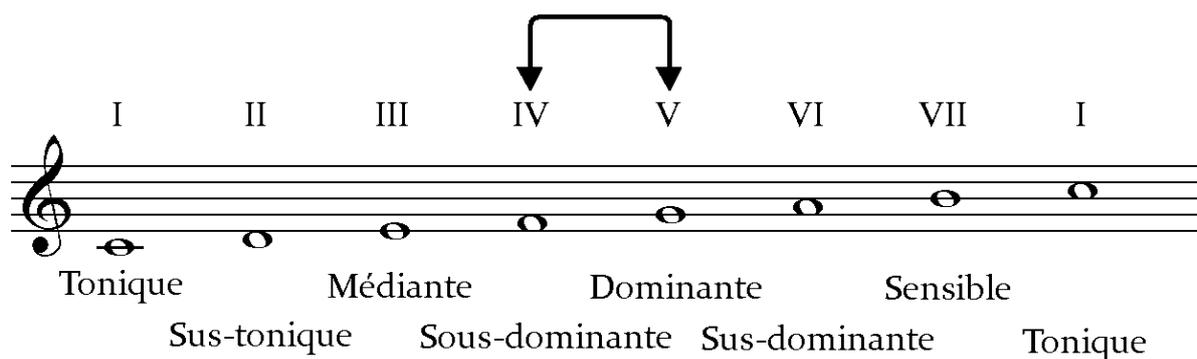
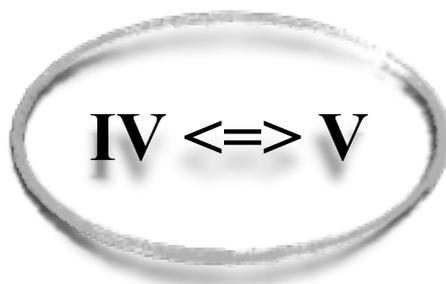
C F C G C F

I IV I V I IV

7 C G C F C G C F

15 C G C F C G C F

23 C G C F C G C



La règle pour ces enchaînements est de procéder par mouvement contraire avec la basse.
Il n'y a pas de notes communes entre IV et V.

Do majeur

IV V IV IV V IV IV V IV IV V IV

La mineur

IV V IV IV V IV IV V IV IV V IV

Dans le morceau suivant, tiré du films "Jurassic park", le IVème degré crée une ambiance calme. C'est la mélodie qui représente les gentils dinosaures.

12

Jurassic Park

John Williams

C F C F C G F C G C G C F C G

I IV I IV I V IV I V I V I IV I V

5 C F C F C G F C G C G C F C G

9 C F C F C Bb

11 C F C F C Bb G7 C

13

Gm Cm D Gm Gm Cm

I IV V

7 D Gm Cm Gm D

12 Gm Cm Gm D Gm

Modulation au ton relatif

Une MODULATION AU TON RELATIF, c'est lorsque, au sein d'un morceau, on module au RELATIF MINEUR/MAJEUR.

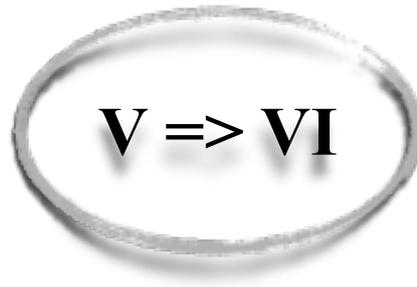
(Voir chapitre sur les gammes)

Par exemple, si on est en Do majeur, la modulation au ton relatif sera La mineur (et inversement).

Pour le morceau suivant, la tonalité est Re majeur. Son relatif mineur est Si mineur.

14

D G A
 I IV V
 5 D Bm Em
 I IV
 8 F# Bm Em
 V
 11 Bm F#7 Bm
 14 Em Bm F#7
 17 Bm F# Bm
 20 D G A
 23 D A7 D



I II III IV V VI VII I

Tonique Médiate Dominante Sensible

Sus-tonique Sous-dominante Sus-dominante Tonique

Le VI est la SUS-DOMINANTE.

L'enchaînement (V => VI) est appelé CADENCE ROMPUE car elle rompt l'enchaînement (V => I).

*Ex. Dans la tonalité de Do majeur, l'enchaînement (V => VI) correspond aux accords (Sol majeur => La **mineur**)*

*Le même enchaînement en La mineur correspondra à (Mi majeur => Fa **majeur**)*

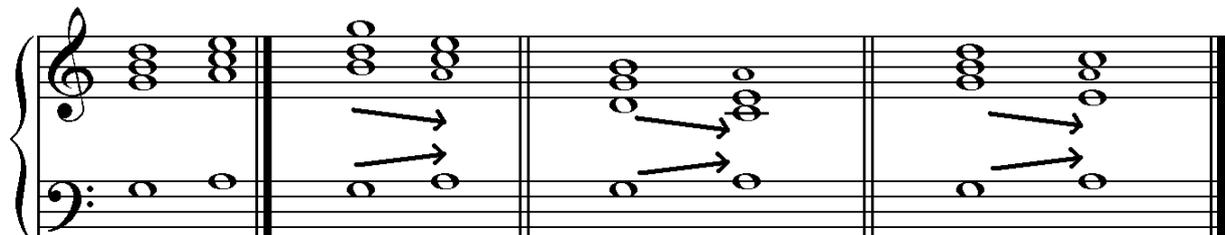
Le degré qui suit généralement après un VI est le degré IV.

Les résolutions obligées

1. Normalement, dans l'accord **V** , la tierce est la **SENSIBLE**. Elle doit donc obligatoirement prendre sa **RÉSOLUTION** sur la **TONIQUE** (**càd sur la tierce de l'accord VI**) Mais alors, l'accord VI se retrouve incomplet ? Non car la fondamentale du V remonte sur la fondamentale du VI.
2. Pour les autres notes de l'accord, il faut procéder par mouvement contraire avec la basse.

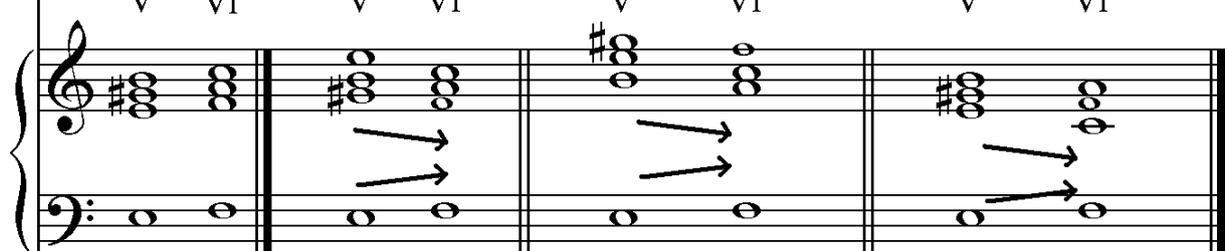
Do majeur

V VI V VI V VI V VI



La mineur

V VI V VI V VI V VI



15

B \flat
F
E \flat
F

I
V
IV
V

5

B \flat
F
E \flat
F

I
V
IV
V

9

B \flat
F
E \flat
F

I
V
IV
V

13

Gm
F
E \flat
F
B \flat

VI
V
IV
V
I

18

F
E \flat
F
Gm
F

F
E \flat
F
Gm
F

23

E \flat
F
B \flat
F

E \flat
F
B \flat
F

27

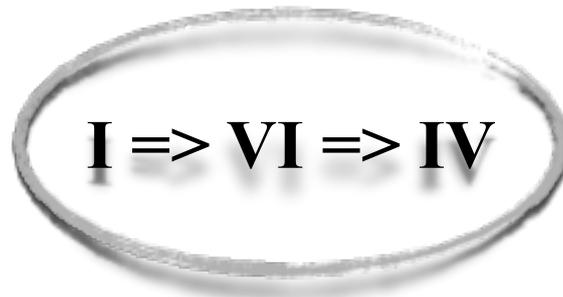
E \flat
F
Cm

E \flat
F
Cm

31

Gm
F
B \flat

Gm
F
B \flat



I II III IV V VI VII I

Tonique Sus-tonique Médiante Sous-dominante Dominante Sus-dominante Sensible Tonique

L'enchaînement (I => VI => IV) est ce que l'on appelle un **GLISSEMENT HARMONIQUE** par **TIERCE** car il glisse d'accord en accord en **PROGRESSION** de tierce.

Pour cet enchaînement, on procède par DEUX NOTES COMMUNES.

Do majeur

I VI IV I VI IV I VI IV I VI IV

La mineur

I VI IV I VI IV I VI IV I VI IV

Méthode d'harmonie pratique

16

C Am F G C Am F G

I VI IV V

5 C Am F G C Am F G

9 C Am F G C Am F G

13 C. Am F G

15 C. Am F G C

17

Dm A Dm Gm

I V I IV

5 A Dm A Dm Bb

I VI

9 Gm A Dm Bb

IV V

13 Gm A Dm Bb

17 Gm A Dm

20 Bb Gm A Dm

18

En cloque

Renaud

The musical score for "En cloque" by Renaud is written in treble clef, key of D major (two sharps), and 6/8 time. The score consists of six staves of music. The chords and Roman numerals are as follows:

- Staff 1: D, Bm, A. Roman numerals: I, VI, V.
- Staff 2: D, D, Bm, A.
- Staff 3: D, G, D, A.
- Staff 4: D, D, Bm, A, D. Ends with **Fine**.
- Staff 5: G, A, D, G.
- Staff 6: Em, A, D, A, D. Ends with **D.C. al Fine**.

II Accord de fausse quinte

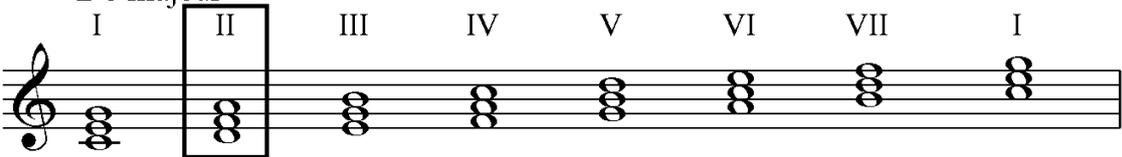
Le II^e degré est la SUS-TONIQUE.

La particularité de ce degré, c'est que dans le mode mineur, le II est un accord de FAUSSE QUINTE.

*Ex. Dans la tonalité de Do majeur, le II correspond à l'accord Ré **mineur***

*Le même degré en La mineur
correspondra à Si **FAUSSE QUINTE***

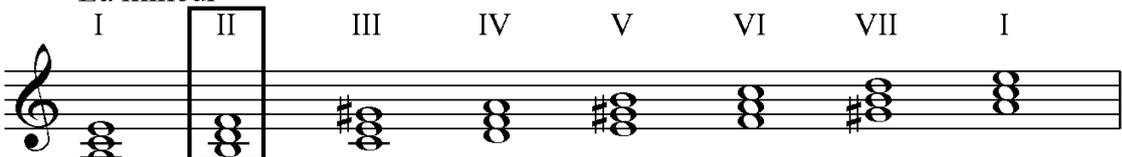
Do majeur



I II III IV V VI VII I

accord mineur mineur Majeur Majeur mineur quinte Majeur
Majeur diminuée

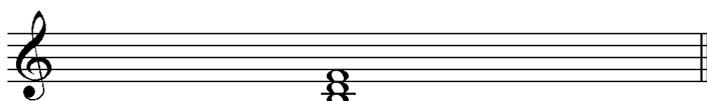
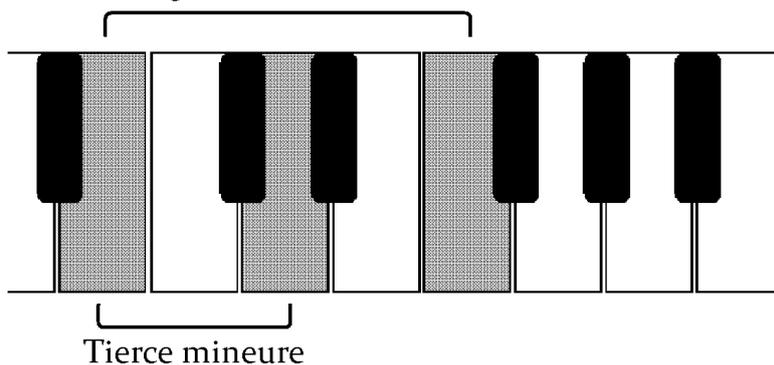
La mineur



I II III IV V VI VII I

accord quinte quinte mineur Majeur Majeur quinte mineur
mineur diminuée augmentée diminuée

Quinte Diminuée



Accords de fausses Quintes mélangées

G5dim C5dim A5dim F5dim D5dim

C5dim E5dim D5dim B5dim G5dim

E5dim B5dim E5dim F5dim B5dim

A5dim G5dim F5dim C5dim A5dim

Réaliser des accords de fausses Quintes avec la fondamentale

A5dim C5dim F5dim B5dim C5dim

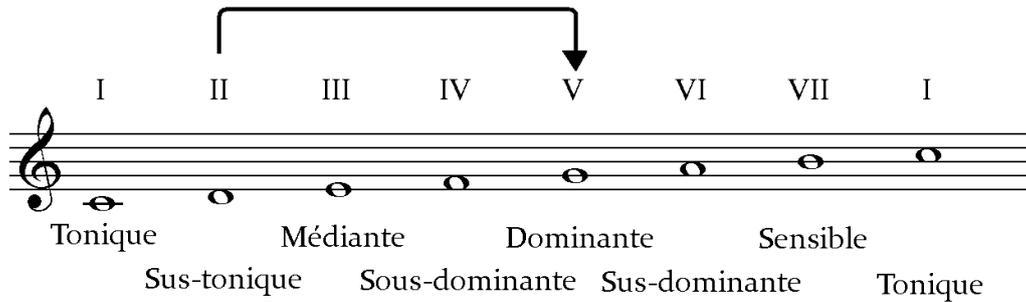
C5dim F5dim A5dim D5dim G5dim

E5dim D5dim G5dim F5dim B5dim

B5dim A5dim D5dim A5dim G5dim

II => V

L'enchaînement (II => V) remplace dans certain contexte l'enchaînement (IV => V).
 Ex. Dans la tonalité de Do majeur, l'enchaînement (II => V) correspond aux accords (Ré mineur => Sol majeur)
 Le même enchaînement en La mineur correspondra à (Si FAUSSE QUINTE => Mi majeur)



Tout comme l'enchaînement (IV => V) on doit procéder par mouvement contraire avec la basse.

Do majeur

II V II V II V II V

La mineur

II V II V II V II V

19

Am Dm B⁵dim E Am Dm B⁵dim E

I — IV II — V

5 F Dm B⁵dim E

7 F Dm B⁵dim E Am

20

F B^b Gm C F B^b Gm

I — IV — II — V —

8 C Dm B^b Gm C

13 Dm B^b Gm C F

V de V => V => I

En musique tonale, le Vème degré est la DOMINANTE. C'est le degré le plus fort. Mais il arrive que les compositeurs désirent un degré plus fort encore que la dominante. Dans ce cas, il peut faire une DOMINANTE de la DOMINANTE (V de V).

En quelque sorte, le V devient momentanément une TONIQUE. C'est une MICRO-MODULATION au ton de la DOMINANTE.

Comment faire?

Le **V de V** est au même emplacement que le **II**. Mais au lieu d'être un accord mineur, il devient MAJEUR.

Ex. Dans la tonalité de Do majeur, l'enchaînement (V de V => V => I) correspond aux accords (Ré MAJEUR => Sol majeur => Do majeur)

Le même enchaînement en La mineur

correspondra à (Si MAJEUR => Mi majeur => La mineur)

Vous remarquerez qu'il faut ajouter des ALTÉRATIONS ACCIDENTELLES au V de V.

En effet, en Do majeur, il n'y a pas de Fa# ; et en La mineur, il n'y a pas de Ré# ni de Fa#.

Do majeur
VdeV V I VdeV V I VdeV V I VdeV V I

La mineur
VdeV V I VdeV V I VdeV V I VdeV V I

Les règles d'enchaînement du V de V => V est identique que V => I.

21

Ave Maria

Ch. Gounod

Intro C Dm G C C Dm

7 G C Am DM

V I VI VdeV

11 G C Am

V I

14 DM G C

22

F C F F C

I V I I V

5 F Bb Gm C F Bb GM

I IV II V I IV VdeV

9 C F Bb F C

V I

12 F Bb Gm C F

Contre-chant

- Un CONTRE-CHANT est une MÉLODIE SECONDAIRE superposée à la MÉLODIE PRINCIPALE.
- Nous verrons essentiellement dans ce chapitre le contre-chant de la BASSE.
- Pour l'instant, nous avons réalisé tous les enchaînements avec la fondamentale à la basse.
- Mais pourquoi ne pas réaliser une belle LIGNE MÉLODIQUE avec la basse?

Comment faire?

En utilisant des renversements d'accords.

Jusqu'à présent, nous avons réalisé des accords renversés avec toujours la fondamentale à la basse.

Désormais, nous allons profiter des renversements pour faire chanter la basse.

Notation anglo-saxonne des renversements

La notation anglo-saxonne pour les renversements est très simple.

- Comme nous l'avons vu précédemment, ils indiquent l'accord par une lettre allant de A à G. Ils ajoutent à celles-là un symbole pour préciser la nature de cet accord (ex. majeur/mineur).
- Pour le renversement, ils indiquent simplement la note de la basse sous l'accord.

Ex. Accord Do majeur = C

Do majeur sur Sol = C/G

La mineur = Am

La mineur sur Mi = Am/E

Exercice sur les renversements

- Do majeur 1° renversement = C/E
- La mineur 2° renversement = Am/E
- Sol majeur 1° renversement =
- Ré mineur 1° renversement =
- = B/D
- = Fm/D
- La majeur 1° renversement =
- Mi mineur 2° renversement =
- = Dm/A
- = Gm/D



Les renversements peuvent être utilisés pour faire bouger la basse à l'intérieur d'un MÊME ACCORD.

Pour les exercices suivants, joue les enchaînements d'accords avec les mêmes règles que pour les exercices précédents.

Seule la basse à la main gauche se différencie du chapitre précédant.

Les renversements s'indiquent également dans la fonction en-dessous du chiffre romain

Ex. Tonique sur la tierce = $\frac{I}{3}$

23

C C/E G G⁷/F C/E

I I/3 V V⁷/7 I/3

⁵ G/D C C/E F D/F G C

V/5 I I/3 IV II/3 V I

24

Am Am/C Am/E E Am Am/C Am/E E

I I I V

3 5

5 Am Am/C Am/E E Am Am/C Am/E E

9 Am Am/E Dm Dm/F E

12 F Dm/F E Am

Soit les renversements peuvent être utilisés pour empêcher la basse de faire de trop grands dépassements. Dans ce cas là, on choisit les renversements en favorisant les mouvements CONJOINTS à la basse.

25

F C/E F Gm F/A Gm/Bb

I V I II I II

3 3 3

7 C C7/Bb F/A Bb Gm/Bb C F

V V7 I IV II V I

7 3 3

26

Dm A/C# Dm

I V I

3

4 E5dim Dm/F E5dim/G

II I II

3 3

7 A A7/G Dm/F A/E

10 Dm E5dim Dm/F

13 Gm E/G# A DM

IV VdeV V I

3

Et enfin, on peut également utiliser les renversements pour garder la basse sur la même note tout en changeant les accords.

27

G C/G D C/G G D/F# G

I IV 5 V IV 5 I V 3 I

8 C Am/C A/C# G/D D G C/G G

IV II 3 VdeV 3 I 5 V I IV 5 I

Transposition

- Nous avons déjà vu les modulations au ton de la dominante. C'est lorsque nous déplaçons la tonique sur le degré de la dominante.
- Nous avons également vu les marches harmoniques. C'est lorsque nous modulons plusieurs fois en peu de temps.
- Ensuite nous avons vu les modulations au ton relatif. C'est lorsque le morceau module au ton relatif mineur.
- Et enfin, nous avons travaillé les modulations au ton direct. C'est lorsque nous prenons un morceau majeur et que nous le transformons en mineur.

Nous allons voir maintenant la TRANSPOSITION.

Transposer, c'est prendre un morceau dans une tonalité et déplacer sa tonique.

Ex. Un morceau en Do majeur, le transposer en Ré majeur.

Pour cela, tous les degrés devront se déplacer avec la tonique.

Ex. En Do majeur : le V = Sol majeur ; IV = Fa majeur.

Transposé en Ré majeur : V = La majeur ; IV = Sol majeur.

Pour faciliter la transposition, il ne faut plus penser en ACCORDS, mais en DEGRÉS (inscrit en chiffre romain). En musique, on appelle ça, les FONCTIONS des accords.

La tonalité d'un morceau s'indique dans un rectangle au début de la partition.

28

C

I IV II V₇ I IV II

V VI IV II V VI IV

II V I IV VdeV V I

G

I IV II V₇ I IV II

V VI IV II V VI

IV II V I IV VdeV V I

F

I IV II V₇ I IV II

V VI IV II V VI IV

II V I IV VdeV V I

Figurations

Pour l'instant, nous nous sommes essentiellement intéressés aux accords et leurs fonctions. Pour cela, nous nous sommes contentés de ne jouer que les notes contenues dans les accords.

Par exemple, dans un accord de Do majeur, les seules notes sont Do, Mi et Sol.

Mais sais-tu qu'il est permis de jouer des notes étrangères à l'intérieur d'un même accord ?

C'est-à-dire que dans un accord de Do majeur, il est permis de jouer par exemple un Ré.

Comment?

On appelle ces notes étrangères : notes de FIGURATIONS.

Il en existe huit sortes.

- Les broderies
- Les appoggiatures
- Les notes d'approches
- Les notes de passages
- Les anticipations
- Les retards
- Les échappées
- Les pédales (de tonique ou de dominante)

Toutes ces notes de figurations servent à enrichir les accords et la mélodie.

Les broderies

Diagram illustrating two examples of 'broderies' (embroideries) in music. The first example shows a C major chord with a wavy line above it, followed by an arrow pointing to a C major chord with a wavy line and a melodic line above it. The second example shows a Cm minor chord with a wavy line above it, followed by an arrow pointing to a Cm minor chord with a wavy line and a melodic line above it.

29

Musical notation for the first system, measures 1-4. Treble clef, 4/4 time. Chords: C, G, C, F. Bass clef, 4/4 time. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical notation for the second system, measures 5-10. Treble clef, 4/4 time. Chords: C, G, C, Cm, G, Cm. Bass clef, 4/4 time. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

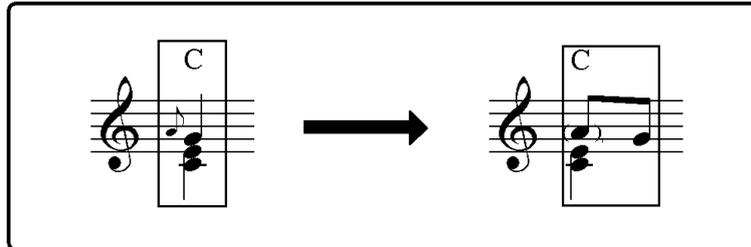
Musical notation for the third system, measures 11-15. Treble clef, 4/4 time. Chords: Cm, G, Cm, Fm, Cm. Bass clef, 4/4 time. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical notation for the fourth system, measures 16-20. Treble clef, 4/4 time. Chords: G, Cm, Fm, Cm, G7. Bass clef, 4/4 time. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical notation for the fifth system, measures 21-25. Treble clef, 4/4 time. Chords: Cm, Fm, Cm, G7, Cm. Bass clef, 4/4 time. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Les appoggiatures

30



Notes d'approches

31

Notes de passages

32

∴ = répéter

1 C Am Dm

4 G Gm Dm Gm

8 Dm C Gm Dm

12 Am Em D Em

16 D Dm C F

20 C Dm C F

Anticipations

33

Exercise 33 consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff contains eight measures with the following chords: F, C7, F, C7, F, Bb, F, C. The second staff starts at measure 5 and contains nine measures with the following chords: F, C7, F, C7, F, Bb, F, C7, F. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (Bb), and various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and chords.

Retards

34

Exercise 34 consists of a single staff of music in 3/2 time. The chords are Cm, G, Cm, G7, Ab, Fm, G (with a fermata and a 7th fret marking), and Cm. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and chords.

Échappées

35

Sarabande

Haendel

1 Dm A A/G F C C/B \flat D/A

5 Gm Dm Dm/C Gm/B \flat A Dm

10 A A/G F C C/B \flat D/A Gm C 7 /E

14 F Dm B \flat Gm Dm/A A Dm

Pédales

36

C C F/C G G⁷ G/C C G/C C A⁷/C Dm/C

7 D⁷/C C G⁷/C C F/C C G/C C

Réalisation d'un accompagnement

Jusqu'à présent, nous avons réalisé les enchaînements d'accords au clavier de la façon la plus simple et basique. Mais tu seras d'accord avec moi pour dire que la musique n'est pas uniquement une histoire d'enchaînements d'accords. La musique, c'est du RYTHME, une PULSATION, une MÉTRIQUE, du SWING, de la DANSE, du MOUVEMENT, une DIRECTION,...

La musique, c'est tout ça en même temps.

Tu auras compris que désormais, j'attends de toi un peu plus de créativité en ce qui concerne la réalisation de ton accompagnement.

Mais comment faire?

Pour te guider, voici quelques idées de réalisations d'accompagnement pour mettre un peu de vie dans nos morceaux.

Ensuite, joue à l'apprenti compositeur et écris tes propres accompagnements sur les feuilles à portées à la fin du cahier.

La première méthode d'accompagnement, c'est lorsque tu accompagnes, soit un chanteur, soit un autre instrumentiste, et que tu joues l'accompagnement des deux mains.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by six measures of chords: two chords of two notes each, two chords of three notes each, and two chords of four notes each. The lower staff is in bass clef and contains six measures of single notes: a dotted half note, a quarter note, a dotted half note, a quarter note, a dotted half note, and a quarter note.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six measures of a simple melody: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The lower staff is in bass clef and contains six measures of single notes: a dotted half note, a quarter note, a dotted half note, a quarter note, a dotted half note, and a quarter note.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six measures of a melody with eighth notes and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains six measures of single notes: a dotted half note, a quarter note, a dotted half note, a quarter note, a dotted half note, and a quarter note.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six measures of a melody with eighth notes and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains six measures of single notes: a dotted half note, a quarter note, a dotted half note, a quarter note, a dotted half note, and a quarter note.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six measures of chords and a melody. The lower staff is in bass clef and contains six measures of chords and a melody.

System 1: Treble and bass staves in 2/4 time, key of D major. Treble staff has a sixteenth-note melody, bass staff has a simple accompaniment.

System 2: Treble and bass staves in 2/4 time, key of D major. Treble staff has a melody with rests, bass staff has a simple accompaniment.

System 3: Treble and bass staves in 6/8 time, key of D major. Treble staff has a melody with rests, bass staff has a simple accompaniment.

System 4: Treble and bass staves in 6/8 time, key of D major. Treble staff has a melody with rests, bass staff has a simple accompaniment.

La seconde méthode d'accompagnement, c'est lorsque tu t'accompagnes toi-même en jouant l'accompagnement à la main gauche et la mélodie à la main droite.



Et enfin, la troisième méthode d'accompagnement, c'est lorsque tu t'accompagnes toi-même, mais cette fois-ci, en jouant à la fois les accords et la mélodie à la main droite et la basse à la main gauche.



Applique ces réalisations d'accompagnement sur les premiers morceaux du cahier! Tu verras, ils te sembleront faciles maintenant.

Les accords complexes

Nous avons vu tous les enchaînements classiques. Mais nous n'avons travaillé pour l'instant qu'avec des accords simples.

**Mais la musique, ce n'est pas que des enchaînements.
C'est aussi des couleurs.**

Mais comment réaliser des couleurs en musique ?

Les musiciens de jazz connaissent la réponse. En utilisant
des ACCORDS COMPLEXES.

Chaque accord est comme une couleur différente.

**Ainsi, la musique devient un art des couleurs tout comme
la peinture.**

Jusqu'à présent, nous nous sommes beaucoup préoccupés des règles d'enchaînements. Mais toutes ces règles ne sont en vigueur que dans un contexte tonale classique. Dans la musique pop, le rock ou encore le jazz, on ne se préoccupe pas tant de ces règles d'enchaînements. On fait juste attention à favoriser les mouvements conjoints.



Accord Majeur 7

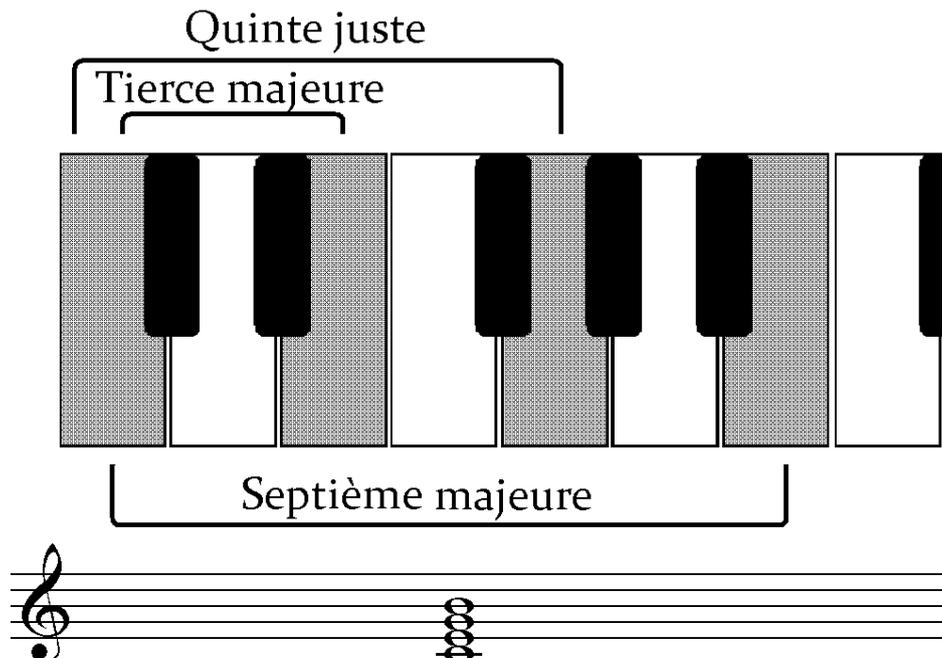
Un ACCORD MAJEUR 7 est constitué d'un ACCORD MAJEUR avec la SEPTIÈME MAJEURE.

Symbole

Majeur septième = Maj7

Ex. Do Maj7 = Do, Mi, Sol, Si.

La couleur majeure 7 est très douce et lumineuse. C'est un accord très utilisé en jazz.



37

Cmaj⁷ Fmaj⁷ G⁷ Cmaj⁷
 5 C⁷ Fmaj⁷ G⁷ Cmaj⁷
 9 Fmaj⁷ Dm G⁷ Cmaj⁷
 13 C⁷ Fmaj⁷ G⁷ Cmaj⁷
 17 Fmaj⁷ Dm G⁷ Cmaj⁷

Des jours et des vies

38

Cmaj⁷ Gm Fmaj⁷ Fmaj⁷ Dm
 5 Cmaj⁷ Dm G⁷ Cmaj⁷
 9 Gm Fmaj⁷ Fmaj⁷ Dm
 12 Cmaj⁷ Dm G⁷ Cmaj⁷

Accord mineur 7

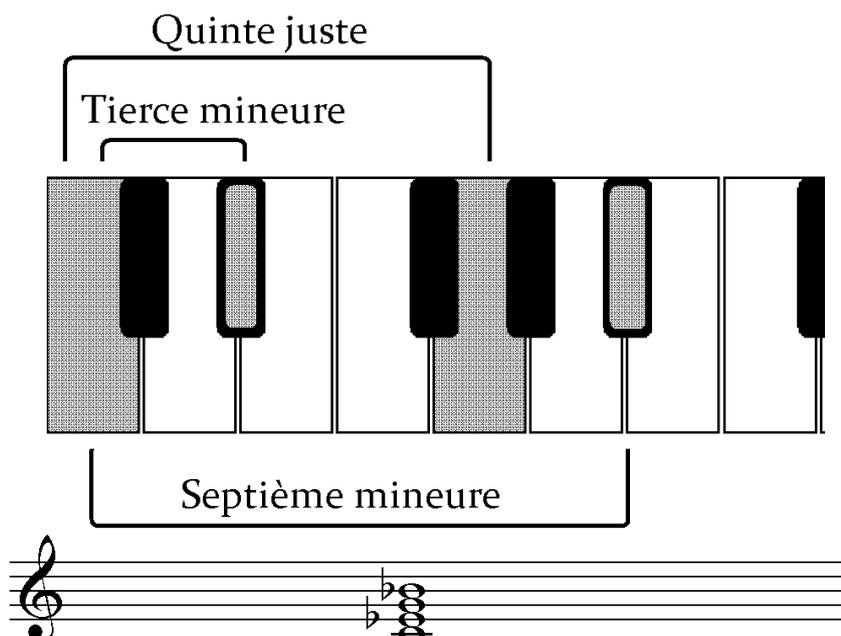
Un ACCORD MINEUR 7 est constitué d'un ACCORD MINEUR avec la SEPTIÈME MINEURE.

Symbole

Mineur septième = min7

Ex. Do min7 = Do, Mi bémol, Sol, Si bémol.

La couleur mineure 7 est sombre et intimiste. C'est un accord qui réveille un sentiment de nostalgie.



39

Juste un soupir

Cm⁷ Gm⁷ Fm⁷ Dm⁷
 6 G⁷ Cm⁷ Gm⁷ Fm⁷
 10 D⁷ G⁷ Cm⁷ A^b Fm⁷
 14 G⁷ Cm⁷ A^b Fm⁷
 18 G⁷ Cm⁷ Gm⁷ Fm⁷
 22 G⁷ Cm⁷ Gm⁷ Fm⁷
 26 D⁷ G⁷ A^b B^b
 31 Fm⁷ G⁷
 36 Cm⁷ Gm⁷
 38 Fm⁷ D⁷ G⁷ Cm⁷

*Accord
mineur majeur 7*

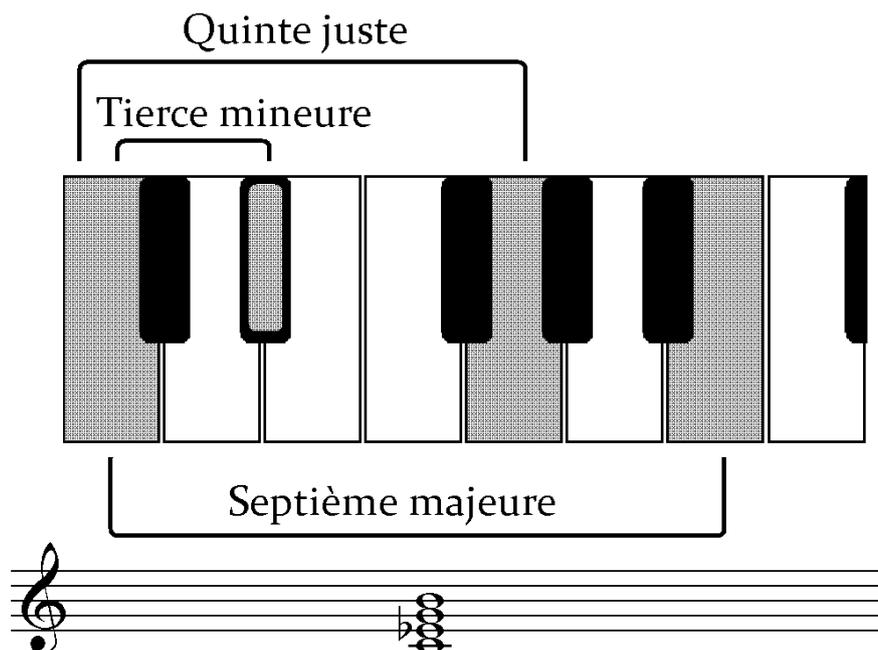
Un ACCORD MINEUR MAJEUR 7 est constitué d'un ACCORD MINEUR avec la SEPTIÈME majeure.

Symbole

Mineur majeur septième = min Maj7

Ex. Do min Maj7 = Do, Mi bémol, Sol, Si.

La couleur mineure majeure 7 est une couleur composite et très forte. Comme si l'on mélangeait du bleu avec du rouge. C'est un accord qui attire l'attention de l'auditeur. Un peu inquiétant et souvent utilisé dans les films à suspenses.



40

Variation sur "Soul Eyes"

Mal Waldron

CminMaj⁷ G⁷ CminMaj⁷

5 FminMaj⁷ D[♭]Maj⁷ E[♭]Maj⁷ CminMaj⁷

7 DminMaj⁷ B[♭]dim G⁷ CminMaj⁷

Accord 7 diminuée

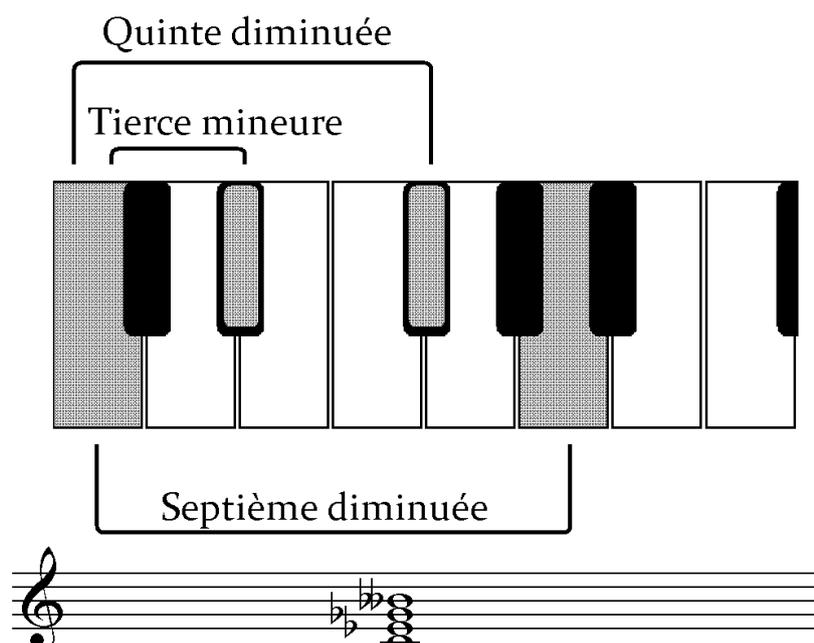
Un ACCORD 7EME DIMINUÉE est constitué d'une TIERCE MINEURE, une QUINTE DIMINUÉE et la SEPTIÈME DIMINUÉE.

Symbole

Septième diminuée = dim7

*Ex. Do dim7 = Do, Mi bémol, Sol bémol, Si double bémol
[La].*

La couleur 7 diminuée est une couleur très sombre et dramatique. C'est un accord très théâtral. Également beaucoup utilisé dans les films à suspenses. Lorsque l'on joue cet accord, cela donne la sensation à l'auditeur de ne pas savoir ce qui arrivera après.



41

Cm Fm Cm Bdim⁷ Cm

6 G⁷ Cm Fm Cm D⁵dim

11 Cm Fm Cm Bdim⁷ Cdim⁷ C[#]dim⁷

17 Ddim⁷ E^b A^b E^b B^b⁷

22 E^b A^b E^b B^b E^b



As-tu constaté que l'accord de septième diminuée est en réalité une superposition de tierces mineures?

*Cela lui donne un profil un peu ROND
Eh bien, sache qu'il existe un autre symbole
pour représenter la septième diminuée*

Septième diminuée = °7

Accord demi-diminué

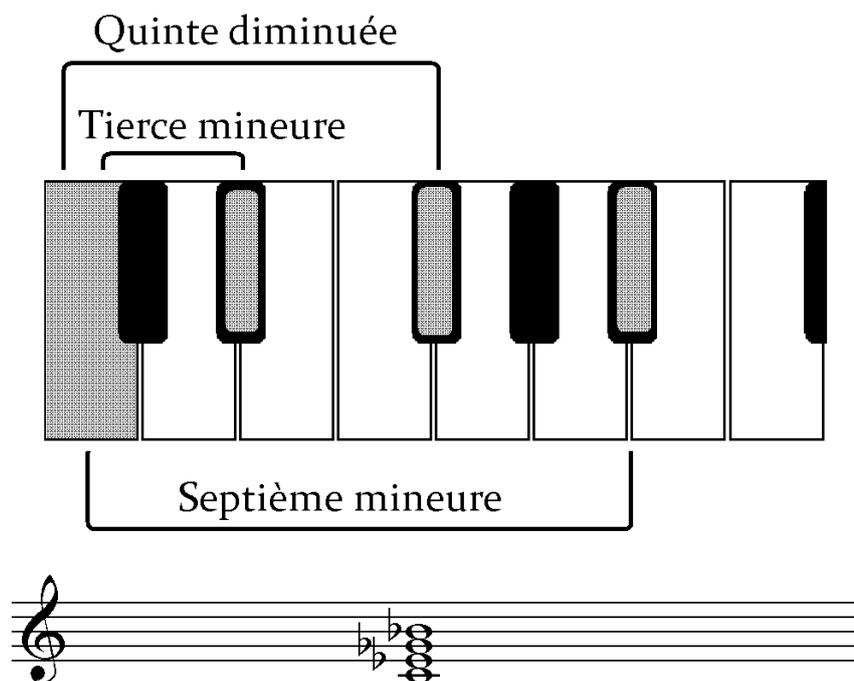
Un ACCORD DEMI-DIMINUÉ est constitué d'une TIERCE MINEURE, une QUINTE DIMINUÉE et la SEPTIÈME MINEURE.

Symbole

Demi-diminué = Ø

Ex. Do Ø = Do, Mi bémol, Sol bémol, Si bémol.

La couleur demi-diminuée est une couleur moins sombre que la diminuée et moins théâtrale. En revanche, elle garde la particularité de désorienter l'oreille de l'auditeur dans une sorte de brouillard sonore.



42

Exercise 42 is written in 3/4 time on a single treble clef staff. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The chords indicated above the notes are: C#ø, Cø, Bø, Bbø, Aø, G#ø, Gø, F#ø, Fø, Eø, D#ø, and Dø. The notes are: Measure 1: C4, E4, G4; Measure 2: C#4, E4, G4; Measure 3: C4, E4, G4; Measure 4: B4, D5, F#5; Measure 5: A4, C5, E5; Measure 6: A4, C5, E5; Measure 7: A4, C5, E5; Measure 8: A4, C5, E5.



Ainsi, entant donné que l'on représente la septième diminuée par un ROND (°7), le symbole de l'accord demi-diminé est facile à retenir puisqu'il s'agit d'un ROND COUPÉ (Ø).

Accord 5 augmentée

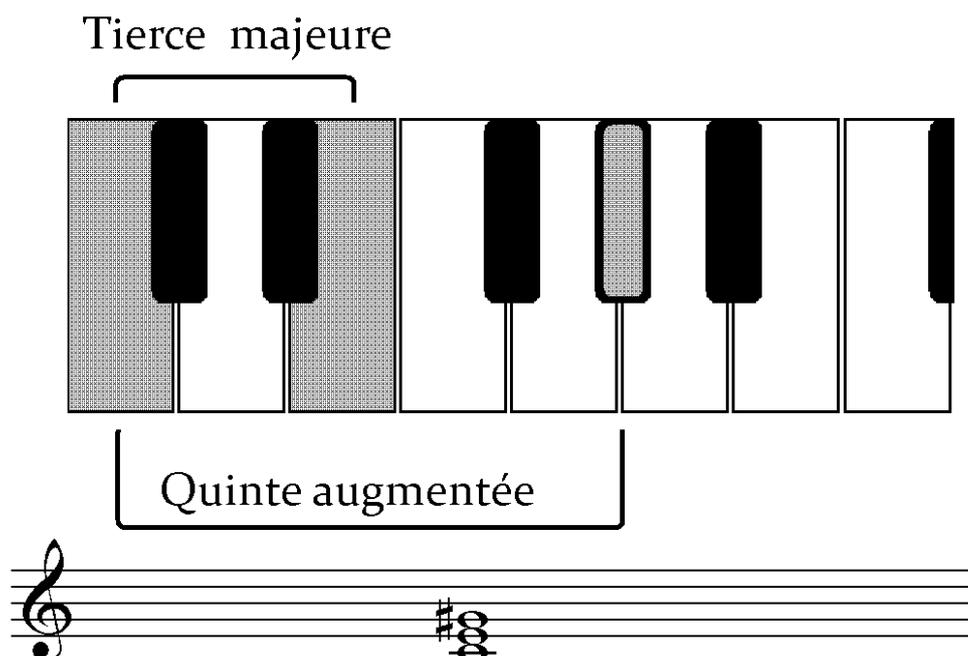
Un ACCORD 5TE AUGMENTÉE est constitué d'une TIERCE MINEURE, une QUINTE AUGMENTÉE.

Symbole

Quinte augmentée = 5aug

Ex. Do 5aug = Do, Mi, Sol dièse.

La couleur de 5te augmentée est une couleur extrêmement piquante et déstabilisante. C'est un accord très particulier qui brouille tous les repères tonals. Comme lorsque nous sommes baignés dans l'eau et que nous ne distinguons plus le haut du bas. Debussy utilise cette harmonie pour représenter cet aspect de l'eau.



43

The musical score for exercise 43 consists of five staves of music in 4/4 time, written in treble clef. The notes are as follows:

- Staff 1: Measure 1 (C⁵aug) and Measure 2 (E⁵aug). Both measures contain a sixteenth-note triplet (marked '6') starting on the second line (F#4).
- Staff 2: Measure 3 (C⁵aug), Measure 4 (G#⁵aug), and Measure 5 (C⁵aug). Measure 4 contains a sixteenth-note triplet (marked '6') starting on the second space (G#4).
- Staff 3: Measure 6 (E⁵aug), Measure 7 (G#⁵aug), and Measure 8 (G⁵aug). Measure 6 contains a sixteenth-note triplet (marked '7') starting on the second space (G4).
- Staff 4: Measure 9 (F#⁵aug) and Measure 10 (F⁵aug). Both measures contain a sixteenth-note triplet (marked '7') starting on the second space (G4).
- Staff 5: Measure 11 (E⁵aug) and Measure 12 (Eb⁵aug). Measure 11 contains a sixteenth-note triplet (marked '7') starting on the second space (G4).

Synthèse

44

Paupières closes

The musical score is written in 3/4 time and consists of four staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains measures 1-5 with chords Cm7, Fø, Ddim7, and G5aug. The second staff contains measures 6-9 with chords Cm7, Fø, Dø, and G5aug. The third staff contains measures 10-11 with chords Abmaj7, Fø, Bm(maj7), and Dm(maj7). The fourth staff contains measures 12-13 with chords Abm(maj7), Fø, Dm(maj7), and Gm(maj7). Triplet markings are present under the first two notes of measures 1, 2, 6, 7, 8, and 9.

Harmoniser une mélodie

Voilà, tu arrives à la fin de ton apprentissage de l'harmonie pratique. Je te félicite pour ton travail. Faisons maintenant un petit récapitulatif de tout ce que nous avons vu ensemble.

- Tu as appris les noms des notes
- Leurs altérations
- Les intervalles mélodiques et harmoniques
- Tu as découvert comment obtenir une gamme avec deux tétracordes et reconnaître sa tonalité ainsi que son relatif mineur
- Tu as découvert les harmoniques
- Nous avons vu ce qu'était un accord de trois et quatre notes
- Comment les renverser
- Tu as ensuite appris les degrés et leurs fonctions
- Nous avons ensuite parcouru tous les enchaînements grâce aux degrés, mais aussi quelques exemples de modulations
- Puis, comment réaliser un beau contre-chant à la basse
- Tu as découvert le secret de la transposition grâce aux degrés
- Nous avons vu comment enrichir ta musique avec les figurations
- Je t'ai montré quelques exemples de réalisations d'accompagnement pour donner du rythme à ta musique
- Tu as pu découvrir les couleurs en musique grâce aux accords complexes. Ils donnent un petit côté jazz à ta musique

Il ne te reste donc plus qu'une étape avant de devenir un musicien accompli.

Synthétiser toutes tes connaissances acquises pour écrire tes propres accompagnements.

Harmoniser une mélodie, en quoi ça consiste ?

C'est lorsque tu prends une mélodie seule et que tu poses des accords par-dessus, **comme pour l'habiller**.

Mais comment savoir si mes harmonies sont correctes ?

Il n'existe pas une seule solution. Chaque musicien est libre de poser les accords qu'il veut. C'est pourquoi, il n'y aura jamais de mauvaises harmonisations.

Cependant, il existe des solutions plus riches que d'autres.

Par exemple :

- *Si tu n'utilises que deux degrés (deux accords), ton accompagnement sera plus pauvre que si tu passes par tous les degrés que nous avons vu.*
- *Ou bien encore, si tu utilises des accords complexes, ton accompagnement sera plus coloré que si tu n'utilises que des accords simples (majeurs/mineurs)*

Amuse-toi à chercher le plus de solutions possibles! Ce sera comme changer d'habits à un bonhomme. Il reste le même tout en réapparaissant sous des couleurs variées.



Harmonise la mélodie ci-dessous !

45

Fine

D.C. al Fine

9

Une harmonisation se fait en plusieurs étapes
La première est de reconnaître la tonalité du morceau
et repérer déjà les degrés fondamentaux (ex: I, V)
Effectue également un découpage par phrase pour
avoir une image claire de la structure.

Phrase A1

Fine

Fa majeur

A2

D.C. al Fine

9

La seconde étape sera d'enrichir un peu les enchaînements en cherchant d'autres degrés (ex: II, IV)

Et pourquoi pas enrichir déjà la couleur des harmonies en remplaçant quelques accords V en accords de dominants (V7)

Phrase A1 A2 Fine

Fa majeur

F Gm C7 F F B♭ C7 F

I II V₇ I I IV V₇ I

Phrase B1 B2 D.C. al Fine

9 F Gm C7 F F B♭ C7 F

I II V₇ I I IV V₇ I

L'étape suivante sera d'enrichir encore un peu plus les enchaînements en cherchant des degrés plus éloignés (ex: VI) Ainsi que des micro-modulations (ex: VdeV ou V7deIV)

Phrase A1 A2 Fine

Fa majeur

F Gm C7 F Dm B♭ C7 F

I II V₇ I VI IV V₇ I

Phrase B1 B2 D.C. al Fine

9 F⁷ B♭ C7 F Dm B♭ C7 F

V₇deIV IV V₇ I VI IV V₇ I

Une fois que vous aurez fini d'explorer tous les enchaînements possibles, vous pourrez passer à la dernière étape
Colorer vos accords en enrichissant les harmonies

Pour ça, allez piocher des idées dans les accords complexes
 On peut même parfois ajouter des notes qui n'appartiennent pas à un accord, juste pour lui donner une couleur en plus

Par exemple :

dans un accord de Do majeur, on peut ajouter le 6^e degré.

Cela donne Do, Mi, Sol et La

On écrit cet accord C6

Phrase A1

Fa majeur

Fmaj⁷ Gm⁷ C⁷ F

I II V₇ I

A2

F⁷ Bbmaj⁷ C⁷ F⁶

V₇deIV IV V₇ I

Fine

Phrase B1

9 F[#]dim⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷

VIIdeII II V I

B2

A[∅] Bb⁶ C⁷ F⁶

VIIdeIV IV V₇ I

D.C. al Fine

Exercice

46

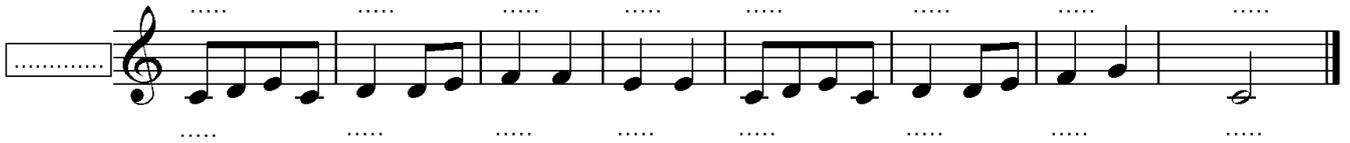
J'ai du bon tabac

Fine



D.C. al Fine





Amuse-toi à chercher de nouvelles harmonies aux premiers morceaux du cahier! Ils te sembleront être de tous nouveaux morceaux.

Et pourquoi pas écrire toi-même tes propres mélodie à harmoniser.

My Small Real Book

47

Choral du Soleil

Maestoso

F C F C Am G Am

6 Dm F C Dm F

9 C Am G C

Detailed description: This block contains the musical notation for 'Choral du Soleil' in C major, 4/4 time, marked Maestoso. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-5 with chords F, C, F, C, Am, G, and Am. The second staff contains measures 6-8 with chords Dm, F, C, Dm, and F. The third staff contains measures 9-11 with chords C, Am, G, and C. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

48

Etoile

Misterioso

Em F#m C F# F# G Em F#

4 G Em Emin7 F# G Em F# G Em F# Bm

8 Bmin7 Emin7 C#∅ F#m G#∅ E∅ F# G

11 Em Emin7 F# Bm B∅ Dmin7 Bb G7

Detailed description: This block contains the musical notation for 'Etoile' in E minor, 4/4 time, marked Misterioso. It consists of four staves of music. The first staff contains measures 1-3 with chords Em, F#m, C, F#, F#, G, Em, and F#. The second staff contains measures 4-7 with chords G, Em, Emin7, F#, G, Em, F#, G, Em, F#, and Bm. The third staff contains measures 8-10 with chords Bmin7, Emin7, C#∅, F#m, G#∅, E∅, F#, and G. The fourth staff contains measures 11-13 with chords Em, Emin7, F#, Bm, B∅, Dmin7, Bb, and G7. The melody is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

49

All of me

Gerald Marks et Seymour Simons

Swing

The musical score for "All of me" is written in 4/4 time. It consists of eight staves of music. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with several triplet markings. Chords are indicated above the staff at various points. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Chord progressions and markings:

- Staff 1: CMaj⁷ (measures 1-4), E⁷ (measures 5-8). Triplet markings are present in measures 4, 5, and 8.
- Staff 2: A⁷ (measures 9-12), Dm (measures 13-16). Triplet markings are present in measures 12, 13, and 16.
- Staff 3: E⁷ (measures 17-20), Am (measures 21-24). Triplet markings are present in measures 20, 21, and 24.
- Staff 4: D⁷ (measures 25-28), Dmin⁷ (measures 29-32), G⁷ (measures 33-36). Triplet markings are present in measures 28, 29, and 32.
- Staff 5: CMaj⁷ (measures 37-40), E⁷ (measures 41-44). Triplet markings are present in measures 40, 41, and 44.
- Staff 6: A⁷ (measures 45-48), Dm (measures 49-52). Triplet markings are present in measures 48, 49, and 52.
- Staff 7: F (measures 53-56), Fm (measures 57-60), CMaj⁷ (measures 61-64), Emin⁷ (measures 65-68), A⁷ (measures 69-72), Dmin⁷ (measures 73-76).
- Staff 8: G⁷ (measures 77-80), 1. C⁶ Ebdim⁷ Dmin⁷ G⁷ (measures 81-84), 2. C⁶ (measures 85-88).

50

Le chant d'espoir

Largo C Bm Am GMaj⁷

6 C D Am⁶ Am Bm

11 Am GMaj⁷ C

14 D Amin⁷ D Em

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Le chant d'espoir'. It is in the key of G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Largo'. The score consists of four systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system starts with a common chord (C) and moves through Bm, Am, and GMaj7. The second system starts with a common chord (C) and moves through D, Am6, Am, and Bm. The third system starts with Am and moves through GMaj7 and C. The fourth system starts with D and moves through Amin7, D, and Em. The piece ends with a double bar line.

51

L'aube

Misterioso

Em F#5dim Am F#5dim

5 Em D C

8 D Em D

11 C D G D Am

16 G D C Em

20 D C D Em

Detailed description: The musical score is written on a single treble clef staff in the key of D major (one sharp) and common time (C). It consists of six lines of music. The first line contains four measures with chords Em, F#5dim, Am, and F#5dim. The second line starts at measure 5 with chords Em, D, and C, and includes a triplet of eighth notes. The third line starts at measure 8 with chords D, Em, and D. The fourth line starts at measure 11 with chords C, D, G, D, and Am, and includes two triplets of eighth notes. The fifth line starts at measure 16 with chords G, D, C, and Em, and includes two triplets of eighth notes. The sixth line starts at measure 20 with chords D, C, D, and Em, and includes two triplets of eighth notes. The piece concludes with a final whole note chord Em.

52

Chant espagnol

Entrainant

Am G F G

5 Am G Dm G

9 C G⁷ Am E⁷

13 C F G C

17 Am Dm E⁷ Am

Detailed description: The musical score is written on a single treble clef staff in 6/8 time. It consists of five lines of music. The first line starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with several triplet markings (indicated by a '3' below the notes). Chords are indicated above the staff: Am, G, F, and G. The second line begins with a measure rest labeled '5'. Chords are Am, G, Dm, and G. The third line begins with a measure rest labeled '9'. Chords are C, G⁷, Am, and E⁷. The fourth line begins with a measure rest labeled '13'. Chords are C, F, G, and C. The fifth line begins with a measure rest labeled '17'. Chords are Am, Dm, E⁷, and Am. The piece concludes with a double bar line.

53

Petite valse nostalgique

Mélancolique

Chords: Cm Gm Cm Cm
7 Gm Cm Eb Bb
13 Cm G7
18 Eb Bb
22 Cm G7 Cm
27 Gm Fm Cm
33 Fm Cm
37 G7 Cm Cm

54

La boîte à musique

Lento *8va*
Bbm *Gbmaj7*

3 (8) *Ab* *F* **Fine** *Bbm*
idem...

6 *Gbmaj7* *Ab* *F7* *Bbm*

10 *Gbmaj7* *Ab* *F7* *Gb*

14 *Ab* *Db* *F* *Gb*

18 *Ab* *Db* *F* *F* *8va*
D.C. al Fine



Le souvenir d'une promenade

Vivo

C G Am E⁷ C

7 G Am E⁷ F³ G Am

12 E⁷ F³ G G⁷ Am F

18 Dm B⁵dim E⁷ C

24 G Am E⁷ C

28 G Am E⁷ Am

57

Greensleeves

Andante

Gm F Ebmaj⁷

7 D Gm F

13 Eb D 1. Gsus⁴ Gm 2. Gsus⁴

19 **Fine** Gm Bb F Eb

25 D Bb F

31 Eb D Gm **D.C. al Fine**

58

La Moldau

B. Smetana

Em C G F#5dim/A Em/B

8 B 1. Em 2. Em C G/B D/A D

14 G Am Em/G B/F# B Em A#dim7 B

21 A#dim7 B B B Emaj

28 Am D G Fmaj/A C B 1. Em 2. Em



Une petite sœur

Andante

Chords: Bm, G, Em, F#, Bm, Em, D, F#, Bm, G, D, F#, Bm, G, D, F#, A, Em, F#, G, A, Em, F#, Bm, G, D, F#, B

Gammes et accords majeurs

Dièses

Do majeur

1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 5 3 5 3 1

5 4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4 5

Sol majeur

1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 5 3 5 3 1

5 4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4 5

Ré majeur

1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 5 3 5 3 1

5 4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4 5

La majeur

1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 5 3 5 3 1

5 4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4 5

Mi majeur

1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 5 3 5 3 1

5 4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4 5

Si majeur

1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 5 3 5 3 1

4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4

Gammes et accords mineurs Dièses

La mineur

Mi mineur

Si mineur

Fa dièse mineur

Do dièse mineur

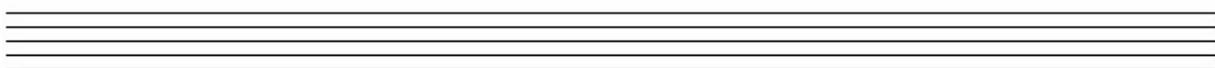
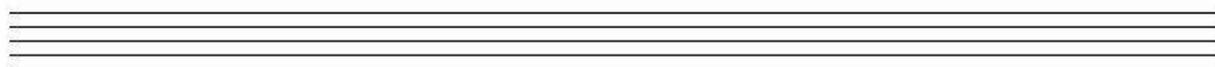
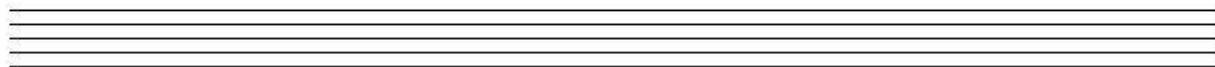
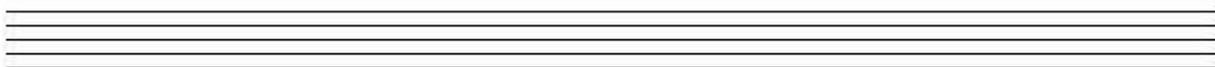
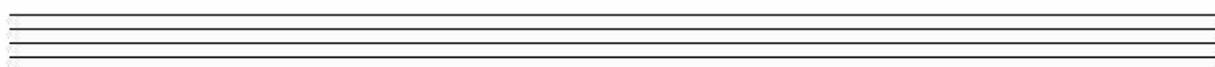
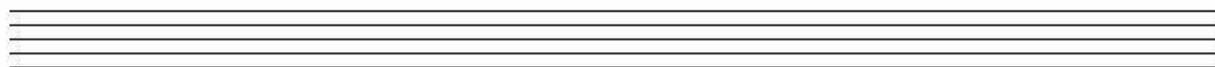
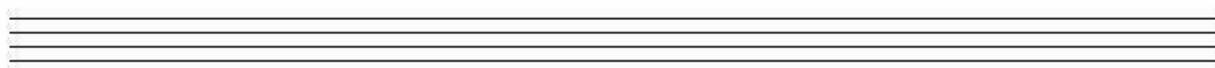
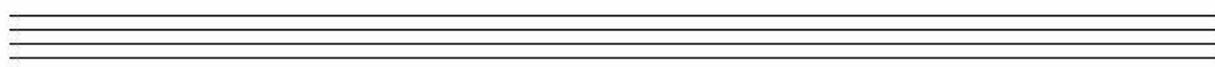
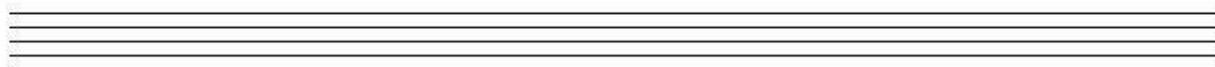
Sol dièse mineur

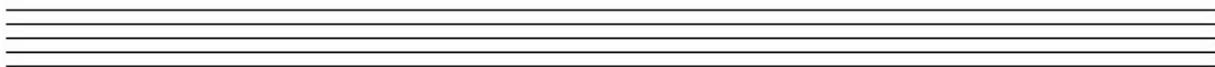
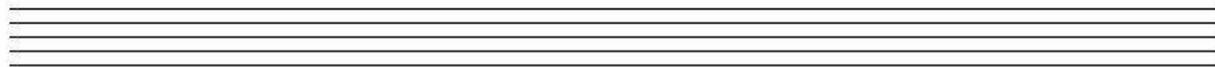
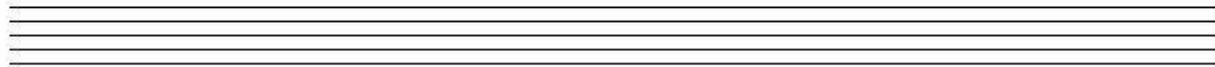
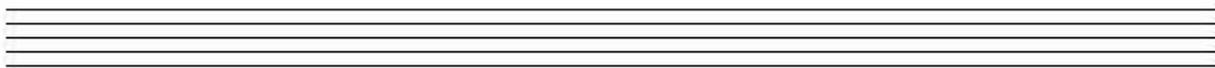
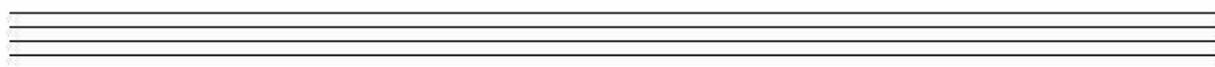
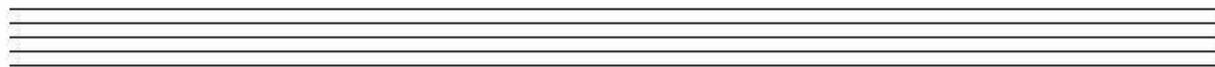
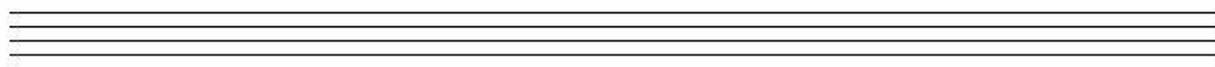
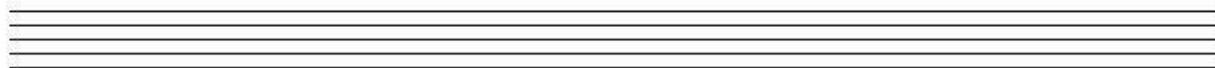
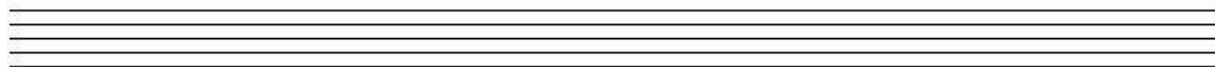


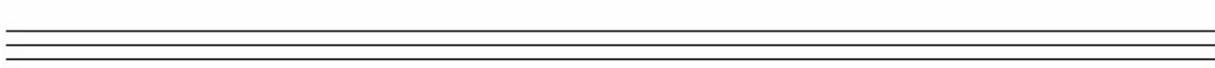
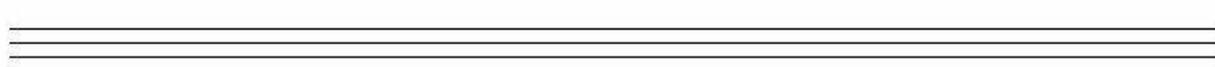
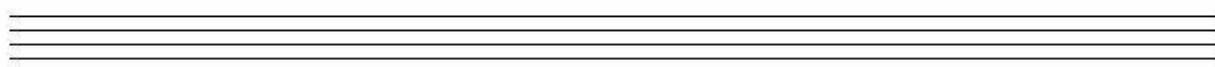
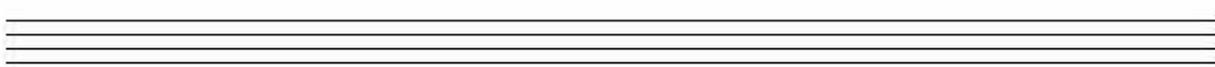
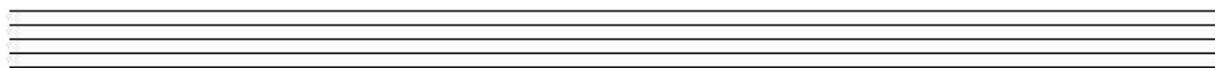
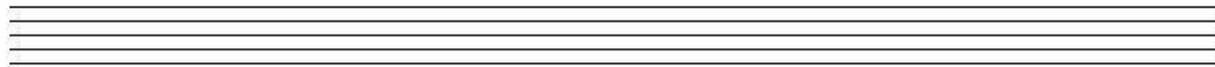
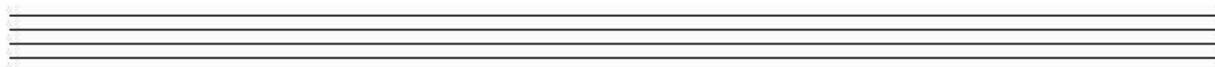
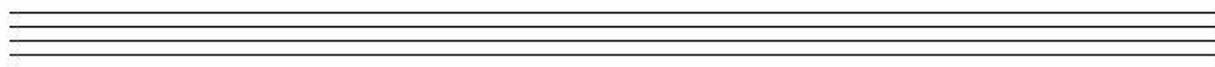
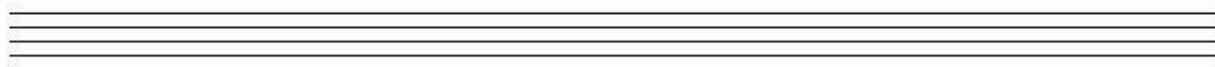
*Eh voilà !
Ainsi s'achève ma méthode.
J'espère qu'elle t'a aidé.
Voici quelques feuilles de brouillon pour
réaliser tes exercices.*

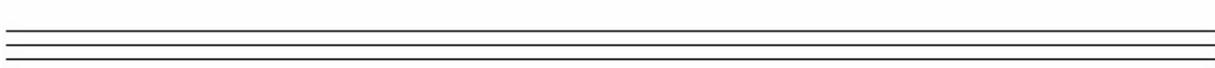
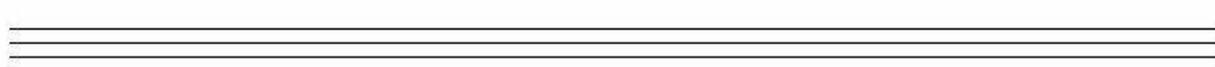
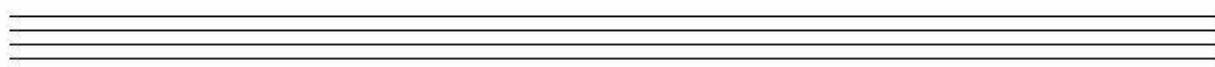
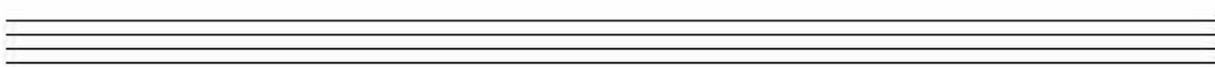
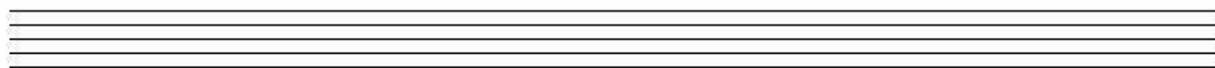
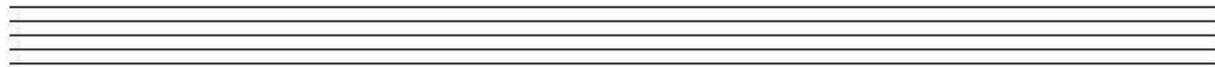
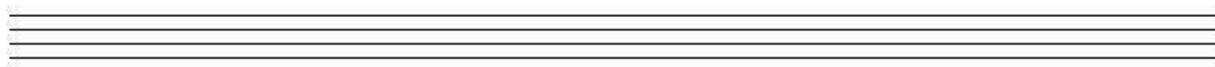
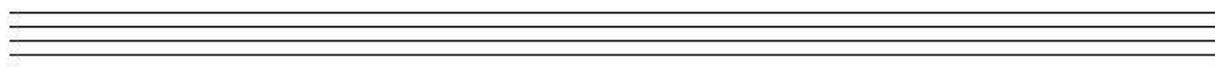
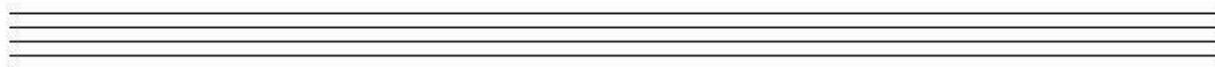
Merci de ta patience et ta passion !

Et bonne route !

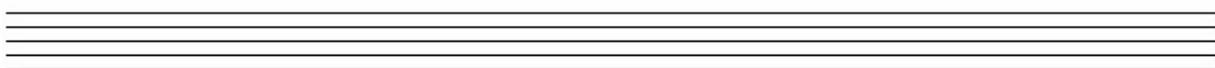
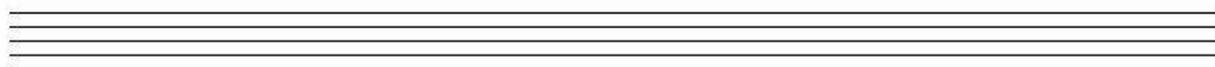
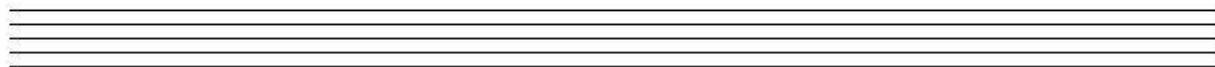
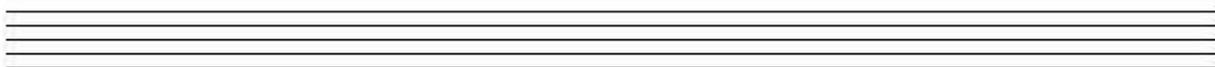
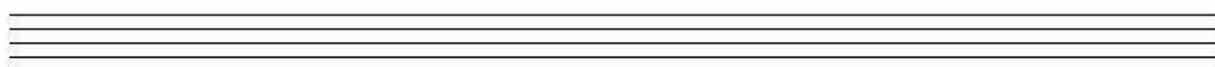
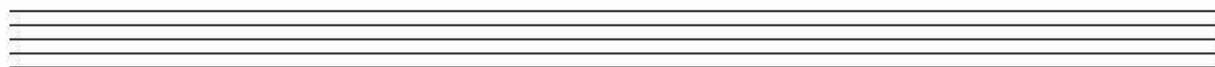
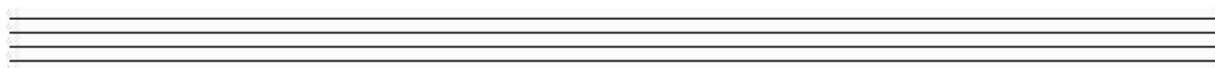
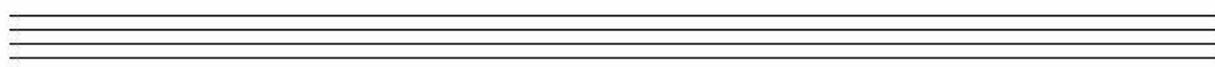
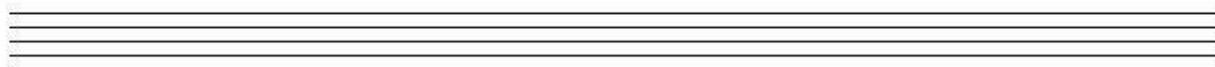


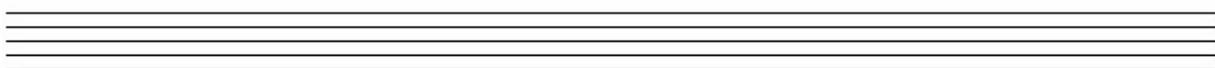
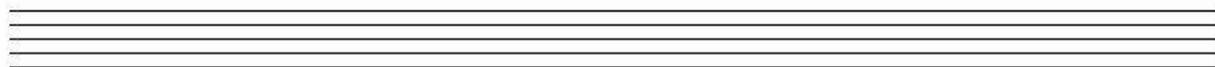
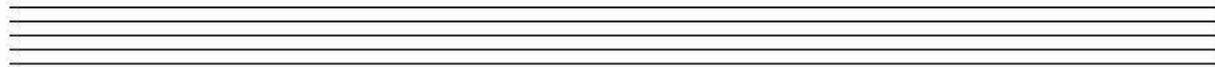
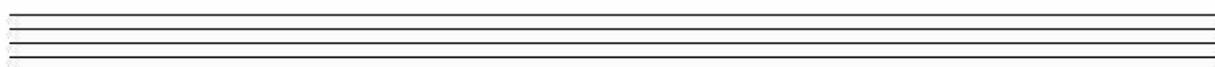
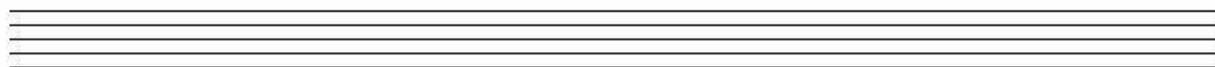
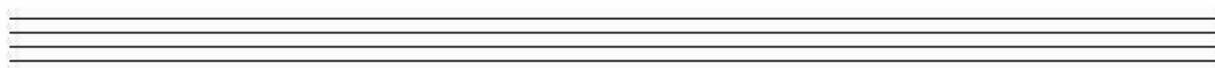
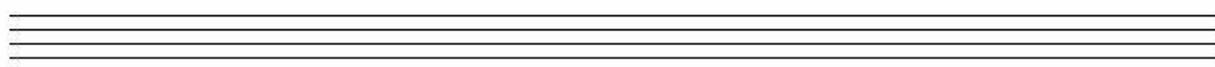
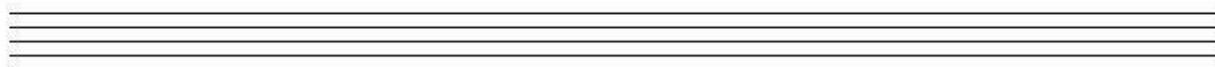


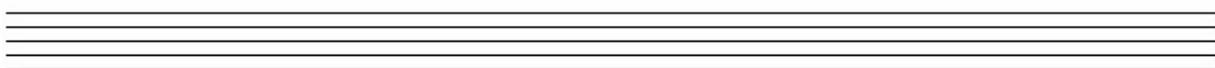
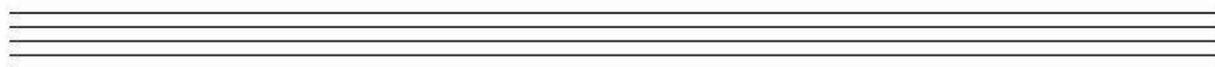
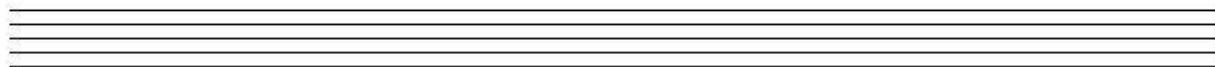
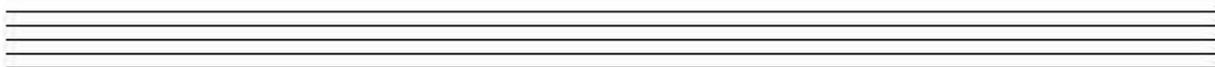
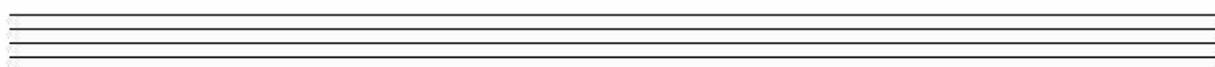
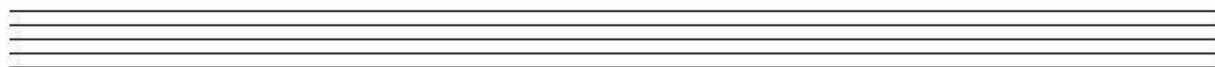
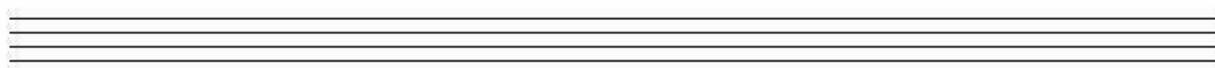
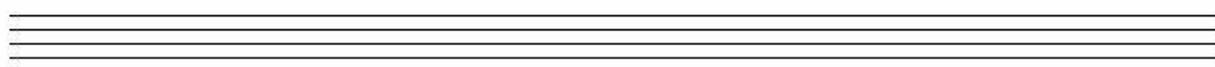
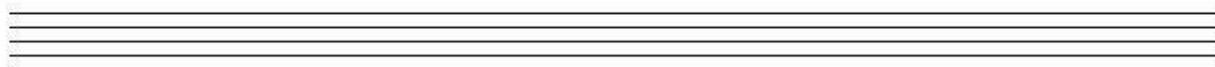




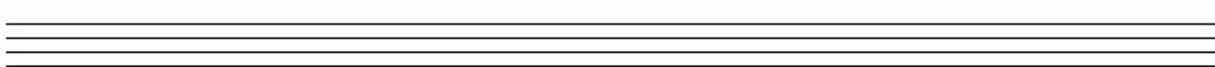
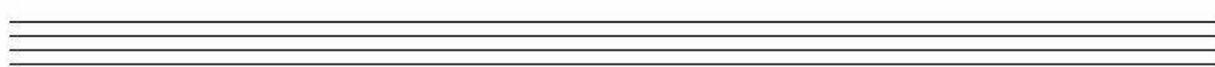
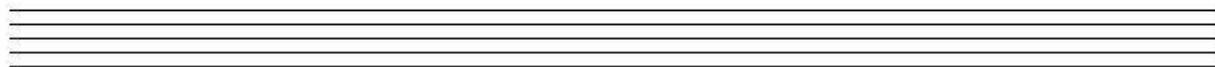
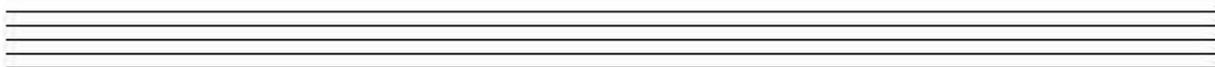
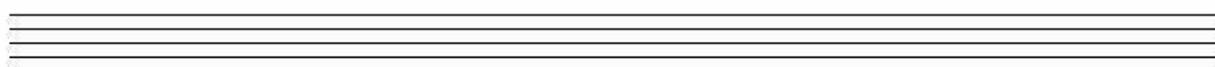
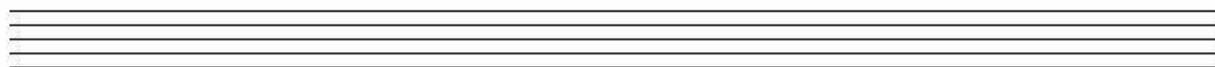
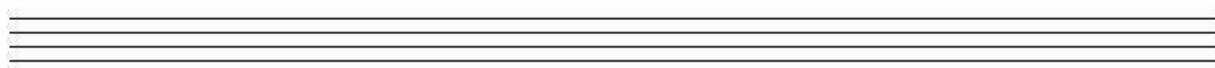
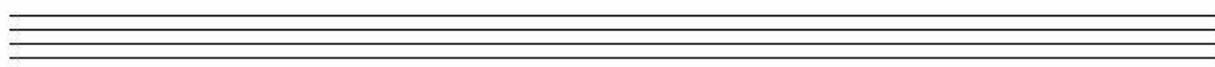
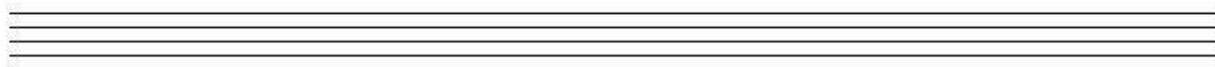
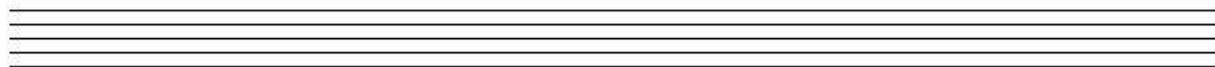
Méthode d'harmonie pratique

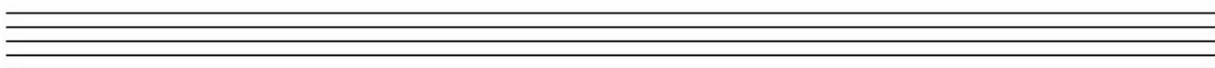
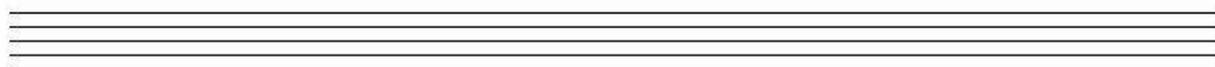
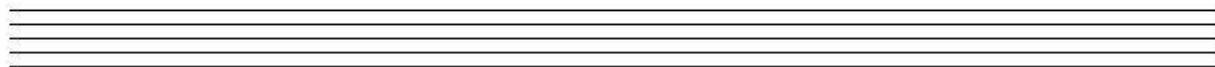
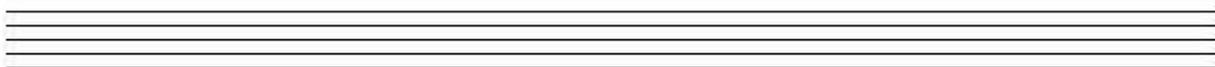
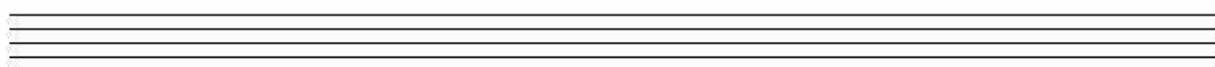
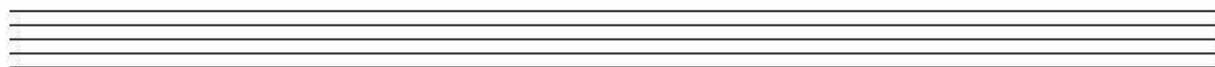
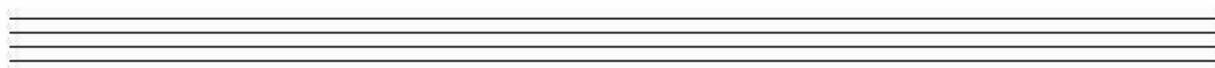
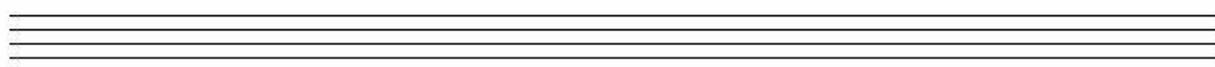
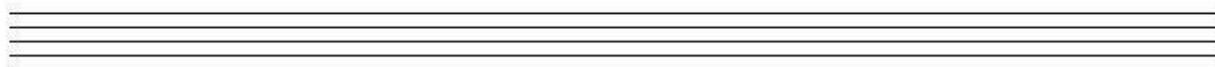


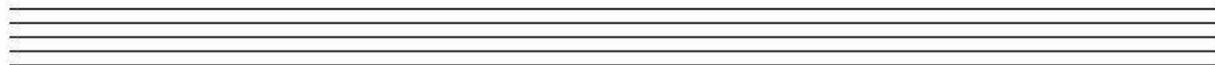
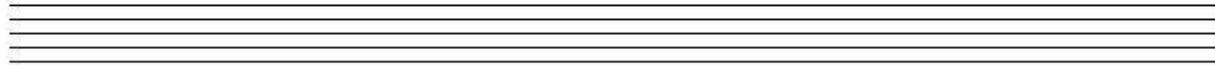
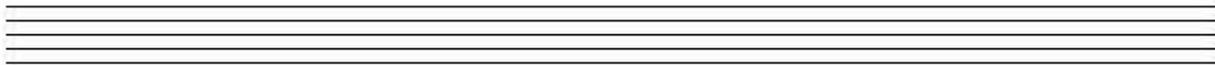
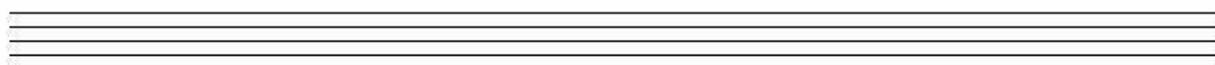
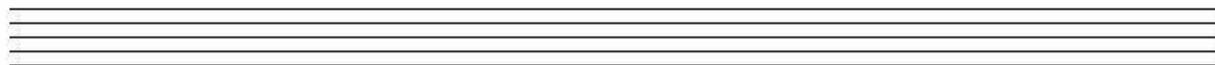
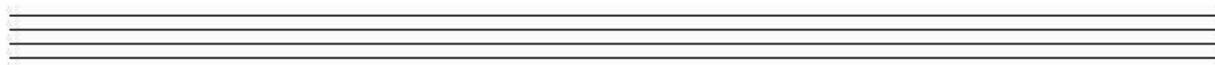
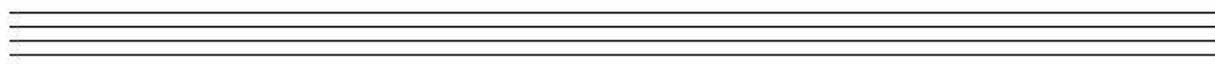
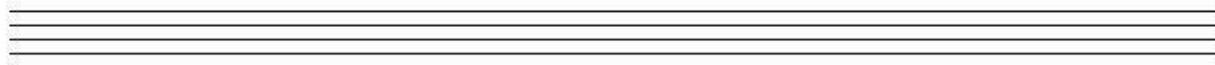
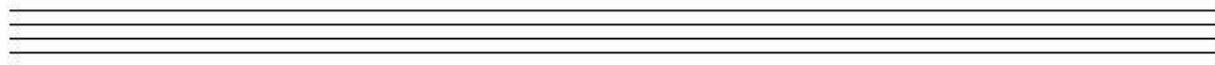


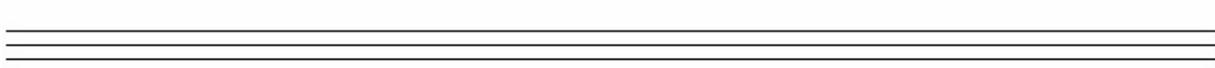
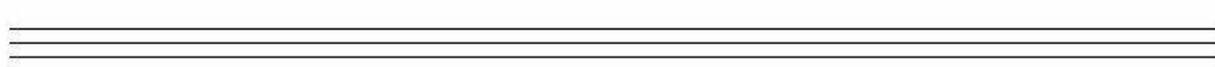
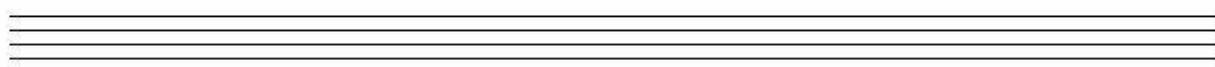
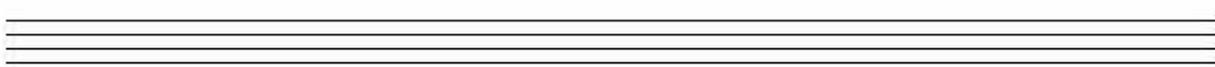
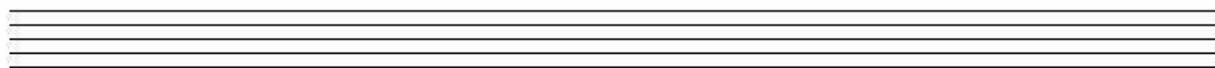
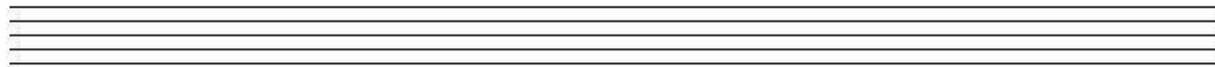
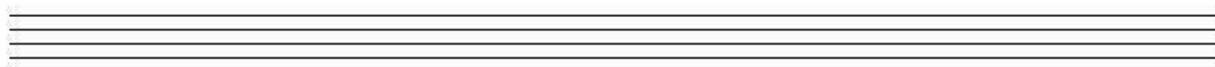
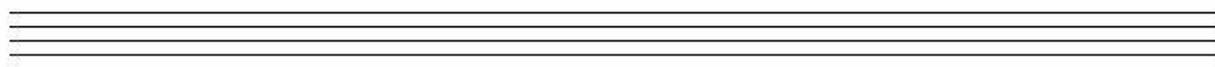
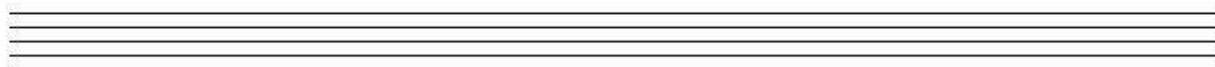


Méthode d'harmonie pratique











Cet ouvrage a été pensé et conçu par Alexandre Climent y Garcia,
dans le cadre de la défense du mémoire en pédagogie au
Conservatoire Royal de Mons (ARTS2)
durant l'année académique 2013 - 2014

Postface adressée au professeur

Mémoire

d'Alexandre Climent y Garcia

Remerciements

Je remercie Yuka Izutsu, ma professeure de piano, de la patience et la passion dont elle a fait preuve avec moi. Pour m'avoir éveillé à la musique en me partageant son amour de l'art. Pour sa tendresse et sa rigueur, sa gentillesse et sa fermeté, sa compréhension et son exigence, pour toutes ces raisons, je lui en serai éternellement reconnaissant.

Je remercie également Yves Gourmeur, mon professeur d'introduction aux langages contemporains, pour son franc parlé, son ouverture d'esprit et son énergie. Pour chaque découverte que je fais, pour chaque frontière poussée plus loin, pour chaque limite mentale et physique dépassée, je penserai à lui.

Et enfin, je remercie Michèle Legrand, ma professeure de psychopédagogie, mais aussi Catherine Feist et Marc Gillot, mes professeurs de méthodologie, de m'avoir ouvert la voie de la transmission. Lorsque je me verrai confier un enfant et qu'à mon tour, je deviendrai initiateur, ce jour-là, je trouverai les mots justes grâce à leurs enseignements.

Grâce, et avec eux, j'ai pu m'épanouir en tant qu'enfant, homme et père de la musique.

Introduction

J'ai choisi comme sujet de mémoire d'aborder « l'harmonie pratique au clavier : méthode d'apprentissage ».

Cela fait quelques années maintenant que j'enseigne le piano pour mon plus grand plaisir. J'ai eu la chance de m'être vu confier de jeunes enfants pour leur enseigner les bases d'apprentissage du piano. Avec les années, je les ai vus progresser. Le plus gratifiant a été de constater l'autonomie que certains acquièrent au fil des leçons.

Si j'ai pris la décision de créer ma propre méthode, c'est pour plusieurs raisons que je vous expose en détail dans ce présent mémoire. Il s'agit donc d'un travail de réflexion qui tente de réunir les différents éléments déclencheurs qui sont à l'origine de ma réflexion sur la pédagogie.

J'ai structuré mon mémoire en quatre grandes parties.

●La première sera consacrée aux éléments déclencheurs de ma réflexion, elle-même divisée en cinq sous-parties. Je décris mes premières années au conservatoire, mes premières expériences professionnelles, mon initiation au continuo, mes

premiers contacts dans le monde du jazz et mes premières expériences comme professeur.

●J'entre ensuite dans le vif du sujet avec une description de ma méthode en citant les ouvrages de référence qui m'ont servi de modèle pour l'élaboration.

●Une troisième partie où je décris l'influence que peut avoir la méthode sur la pratique du répertoire classique.

●Et enfin, j'ai voulu clore mon mémoire avec une ouverture à la réflexion sur la place qu'occupe la créativité dans la formation artistique. Pour cela, j'aborde l'improvisation et j'interroge le lecteur sur l'importance de l'âge de l'artiste qui souhaite se lancer dans la création.

Je souhaiterais, avant de commencer, vous citer un extrait de la préface de l'ouvrage pédagogique de Dandrieu dédié à la basse continue qui date du dix-huitième siècle (texte original non retouché).

« Si l'on considère le nombre et la diversité des Méthodes qu'on a donné jusqu'à présent pour faciliter l'étude des Sciences, les deux réflexions suivantes semblent se présenter d'elles mêmes. La première, qu'on a toujours compris qu'il y avoit des moyens plus sûrs et plus courts les uns que les autres pour arriver aux connoissances humaines : La seconde, que malgré la bone intention de ceux qui se sont appliqués à ces sortes d'ouvrages, ils n'ont pas absolument atteint le but qu'ils s'étoient proposé, et qu'ainsi l'on peut encore tenter la même entreprise, peut-être avec plus de succès, puisque venant après eux on est en état de profiter de leurs lumières et d'éviter les fautes où ils sont tombez. Ce sont ces réflexions qui m'ont déterminé à travailler sur l'Acompagnement du Clavecin, quoi que d'habiles gens eussent déjà traité cete matière avant moi. »

C'est un témoignage très fort d'un homme qui, comme beaucoup d'autres avant lui, et plus encore après lui, s'est lancé dans l'incroyable aventure de rédiger une méthode. J'ai ressenti, en lisant cette préface, une émotion intense. Tout comme lui trois cents ans après, je me suis lancé dans cette même aventure sans avoir l'arrogance de prétendre être le premier. Nous bénéficions tous et en tout temps des enseignements de nos aînés, tant de leurs réussites que de leurs erreurs. Aussi me suis-je tout naturellement tourné vers des ouvrages susceptibles de m'aider pour y puiser les connaissances dont j'ai besoin pour fonder ma méthode, mais aussi pour en analyser les approches pédagogiques.

En effet, la pédagogie, parallèlement à la musique, a également énormément évolué au cours des siècles. L'on n'enseigne pas la musique de la même manière au dix-huitième siècle qu'en mille-neuf-cent-

¹ Mr. DANDRIEU, « Principes de l'Acompagnement du Clavecin », Paris, 1718, p.1

quarante-cinq, et encore moins qu'aujourd'hui. Ainsi, parcourir ces méthodes qui appartiennent à des époques différentes nous apprend énormément sur nous-mêmes et sur le rapport professeur/élève.

Pour cela, il faut approcher ces ouvrages en lisant entre les lignes. Tenter de remonter à la source, arriver jusqu'à l'intention de l'auteur pour comprendre sa démarche, son désir, son ambition qu'il transcendera au travers de sa méthode.

C'est tout un voyage initiatique que je vous invite à faire avec moi tout au long de ce mémoire.

Naissance d'une réflexion

Premières années au conservatoire

Avant de rentrer au conservatoire, il arrive parfois que nous nous faisons de fausses idées du monde artistique professionnel. Il n'est pas rare que les premiers mois s'accompagnent de désillusions. Beaucoup reconsidèrent leurs projets d'avenir.

Pour certains, l'agrégation devenait une résignation plus qu'une vocation. Pour ma part, j'enseignais déjà le piano à de jeunes enfants depuis deux ans et je ne voyais absolument pas cela comme une chose dégradante à mes ambitions. Au contraire, l'un de mes plus grands objectifs de vie est de transmettre ma passion en réveillant celle des élèves qui m'auront été confiés. S'il existe bien une vocation commune à tous les hommes et inscrite dans nos gènes, c'est la transmission. Nous naissons enfants pour grandir, nous vivons hommes pour avancer et nous nous retournons en tant que pères pour guider.

Le conservatoire agit véritablement comme tremplin. Nous y apprenons les règles de la vie professionnelle, nous permettant d'y faire nos preuves. Nous y côtoyons des artistes professionnels. Aussi notre comportement a un impact sur notre vie future. Nos actes dans l'enceinte de l'établissement peuvent déterminer notre carrière. Pour cela, il n'y a qu'un maître mot : le travail pour être le plus distingué. Le conservatoire est l'endroit idéal pour se préparer car nous y avons encore droit à l'erreur tandis qu'en dehors, c'est la vie professionnelle et elle est loin d'être aussi indulgente. Il est donc important de vivre ses premières expériences artistiques à l'école où il reste nos professeurs pour nous rattraper en cas de chutes.

Le conservatoire est également très riche en diversités culturelles. Nous y rencontrons des artistes d'horizons multiples et parfois opposés. Ce brassage culturel nous fait parfois découvrir des perspectives d'avenir que nous n'avions jamais envisagées. Il est très important de ne se fermer aucune porte, ne pas avoir peur de toucher à tout. Surtout ne pas se cloisonner à un seul genre. Cette mentalité aura un grand impact sur mes choix futurs. J'ai élargi, au cours de mes études, mon éventail d'intérêt au jazz, à l'improvisation et à la pop qui sont à l'origine de la création de ma méthode.

Premières expériences professionnelles et concerts

Avant ma rentrée au conservatoire, je n'avais travaillé que la musique classique. C'est alors que je me vis proposer, comme premiers contrats professionnels, des accompagnements de chanteurs et chanteuses pop. Malgré mon inexpérience, j'acceptai sans hésiter. Après tout, je me devais, en tant que futur professionnel, d'être le plus polyvalent.

Je me retrouvai rapidement face à une première difficulté. N'ayant travaillé jusqu'à présent que sur base de partitions, ma première démarche avait été de chercher celles des chansons qui m'avaient été imposées. Il s'agissait de variété française et quelques chansons pop-rock anglais. C'est alors que je constatai qu'il n'en existait pratiquement aucune.

La deuxième difficulté a été la gestion du temps. En effet, je réalisai rapidement que les musiciens pop se doivent de travailler très rapidement et efficacement, car bien souvent, ils ont un délai très court pour préparer un programme et très peu de répétitions avant le concert. Pour ma part, mes premières expériences professionnelles furent des mariages et des événements. J'ai dû trouver une méthode de travail pour arriver à assumer mes engagements.

L'inexistence de partitions et le délai court sont deux difficultés qui trouvent une solution commune. Pour la trouver, je me suis mis à écouter et observer attentivement les musiciens pop. J'ai cherché des ensembles de musiciens qui devaient également travailler très rapidement. Mon attention fut attirée par une émission musicale très populaire d'une chaîne télévisée publique française. L'émission consiste à tester les connaissances de candidats sur la variété française en tentant de restituer un maximum de paroles de mémoire. Si le concept ne m'attirait guère, en revanche, un élément de l'émission sollicita ma curiosité. Ces candidats étaient accompagnés de musiciens en live. Cela impliquait qu'ils devaient connaître une grande quantité de chansons (environ deux-cents chansons pour cinq émissions enregistrées). Cela valut mon admiration.

Mais une question s'imposa à moi. Est-il techniquement possible de répéter chaque chanson avant l'enregistrement de l'émission ? Comment faisaient-ils pour avoir une telle précision et une coordination parfaite entre eux ?

Ils étaient incontestablement des professionnels. Je désirais savoir comment il était possible d'assumer un tel répertoire. Quelle méthode de travail appliquer ? Comment devenait-on un musicien pop professionnel ? C'était véritablement à l'opposé de mon éducation. Tandis que je passe des mois pour jouer quelques morceaux, eux n'ont pas besoin de répétitions pour exécuter un nombre impressionnant de chansons.

Je me suis ensuite intéressé à leurs partitions. Je constatai qu'il ne s'agissait pas de partitions classiques traditionnelles comprenant les parties de chaque instrument. Celle-ci n'était munie que d'une seule portée, pour la mélodie, sur laquelle étaient inscrits les accords en notation anglo-saxonne.

Après avoir longtemps analysé le jeu de ces musiciens, je suis finalement arrivé à cette conclusion :

s'ils peuvent assumer un tel répertoire, c'est parce qu'ils ont une connaissance approfondie de l'harmonie et une oreille très développée et précise.

Mais avant de poursuivre avec la musique pop, je souhaiterais faire une parenthèse avec le chiffrage baroque et la pratique du continuo en musiques anciennes. Nous verrons que ce système de la partition unique pour tous les instruments existe pour une raison évidente, l'économie de temps. Imaginez qu'il faille réaliser une partition pour chaque instrument en tenant compte des différentes interventions solistes de chaque musicien. Sans oublier que le charme de la musique pop est l'effectif libre d'instruments selon les circonstances de concert.

Pratique du continuo en musique ancienne

Nous pouvons comparer les partitions de musique pop/jazz avec celles des compositeurs baroques lorsqu'ils écrivent une œuvre pour voix soutenue harmoniquement par le continuo. La tradition voulait que les musiciens qui exécutent le continuo improvisent. Cela permettait aux compositeurs de gagner du temps et d'économiser du papier, car le continuo détient dans son chiffrage toutes les indications nécessaires pour réaliser un accompagnement. Monteverdi entre autres exemples employait même la basse-chiffrée pour gagner de la place lorsqu'il voyageait avec des opéras dans sa valise. Sur place, il réécrivait l'instrumentalisation.

Mais la plupart du temps, la basse-chiffrée s'exécutait de manière improvisée. C'est une pratique qui se perdit progressivement. Cela nous semble parfois même difficile à croire qu'ils aient pu improviser sur le chiffrage, car nous avons presque entièrement perdu cette tradition en musique classique. Il persiste cependant une musique qui s'appuie encore aujourd'hui essentiellement sur l'improvisation et qui peut nous donner une idée de la manière dont les musiciens baroques réalisaient leurs continous. Il s'agit évidemment de la pop/jazz. Mais j'y reviendrai plus loin.

Aujourd'hui, de plus en plus de spécialistes de musiques anciennes se sont penchés sur la pratique d'improvisation du continuo, abandonnant ainsi les réalisations modernes pour piano qui sont inadéquates au clavecin.

J'ai moi-même pu me faire une idée de ce travail. J'ai plus d'une fois participé à des projets de musiques anciennes au sein du conservatoire. Dans un premier temps, je me basais sur des réalisations d'accompagnements pour piano, mais je constatai rapidement que cela ne convenait pas. Tout d'abord, le timbre du piano diffère considérablement avec celui du clavecin et il fallait également tenir compte de sa mécanique. Un exemple simple. Le piano à la capacité de réaliser des nuances. Chose que le clavecin est techniquement incapable de produire. Au piano, cela ne gêne donc absolument pas le surplus de notes, car une nuance piano camoufle le tout. En revanche, au clavecin, le surplus de notes se ressent très vite par une lourdeur antimusicale. On favorise donc des accords de trois notes tout au plus. Pour des mouvements rapides, on favorise une harmonie qui se construit par mesure pour

ne pas surcharger l'accompagnement. Parfois même, le chiffrage est là à titre informatif, pour que les musiciens du continuo sachent ce qui se passe aux voix supérieures. Il n'est donc pas indispensable de réaliser chaque chiffrage pour alléger ainsi l'accompagnement. Le continuo baroque se doit de rester humble. Il n'est pas soliste, il soutient les voix supérieures.

J'ai donc abandonné les partitions avec basses réalisées pour m'attaquer à l'étude de la basse-chiffrée. J'ai tout d'abord réécrit moi-même les continous, mais je devais constamment modifier la partition au cours des répétitions. J'ai compris qu'exécuter une basse-chiffrée ne se limitait pas uniquement à jouer les notes de l'accord. Il existait une multitude de règles qui sont le résultat d'une tradition orale. Pour cela, il est indispensable d'écouter beaucoup de musique baroque pour en saisir les subtilités propres au style.

Le clavecin étant incapable d'exécuter des nuances, cela n'empêche pas le claveciniste de trouver des subterfuges. Il peut donner l'illusion des nuances en gérant la densité de notes d'un accord, leur répartition à la fois sur le clavier, dans le temps et la durée. Tout cela rend impossibles toutes réalisations écrites et définitives d'un continuo, car il est le résultat d'un long travail de répétition et de choix musicaux pris en concertation avec tous les musiciens de l'ensemble.

Premier contact dans les cercles de Jazz

Revenons à la musique pop/jazz. Pour s'initier à cette musique, il n'y a qu'un moyen efficace : l'écouter et fréquenter des clubs de jazz, ce que je fis. Dans un premier temps, je m'étais contenté d'écouter la musique sans être actif. Je me suis mis à l'analyser. Ma première réaction en tant qu'auditeur de musique classique fut de constater que la plupart du temps, les enchaînements d'accords étaient répétitifs. J'ai compris que la structure même de cette musique était construite, non pas pour guider l'oreille vers une compréhension narrative de l'harmonie comme c'est le cas dans les formes classiques, mais pour inciter à l'improvisation. En effet, les grilles d'accords se distribuent généralement en huit, douze ou seize mesures répétées, regroupées par quatre mesures.

Cette structure carrée à une fonction précise : être rapidement repérable à l'audition. Pourquoi est-il primordial que la structure d'un morceau jazz soit vite cernée ? Pour faciliter la coalition de musiciens. La structure carrée permet aux musiciens de se rajouter en cours de route à un ensemble éphémère. Il leur suffit d'attendre la fin d'un cycle de la grille d'accords pour s'ajouter. C'est également la raison pour laquelle les fonctions des accords sont bien mises en évidence. Le musicien doit être capable à l'écoute de repérer la tonalité du morceau, les accords et la grille employés.

Pour un musicien classique, un morceau jazz peut sembler vite répétitif et lassant. Notre écoute est trop focalisée sur l'enjeu fonctionnel et harmonique de la musique. J'ai très vite compris que la richesse de cette musique était ailleurs. Mais alors, où était-elle ? Qu'est-ce qui pousse tous ces hommes et femmes à se

rassembler dans un même lieu pour écouter et jouer cette musique ?

Dans ces clubs, l'on retrouve des personnes de toutes origines, de tous les milieux, de toutes les classes, de toutes les confessions et de toutes les convictions. Ce qui les unit, ce n'est pas une connaissance spécifique. Ils n'ont besoin d'aucune connaissance prédéfinie pour fréquenter ces clubs, juste d'être ouvert à l'autre. Accepter que l'on nous tende la main et surtout, ne pas la refuser. Dans ces clubs, il n'est qu'une règle qui tient. Il faut que ça « swing » ! Seul le « groove » fait danser le public.

Après les avoir attentivement écoutés, j'ai moi-même pris place devant le clavier sur scène. Dans cette situation, pas le temps de répéter, le public n'attend pas. Un musicien lance un thème de standard et la machine est lancée. Ainsi, ma première leçon de jazz se déroula en public, rendant inoubliable chaque minute de cette incroyable expérience. Cet exercice sollicita une concentration absolue. Tous les sens doivent être en éveil : L'écoute, la pulsation intérieure, les notions d'harmonie, les réflexes,... Le stress de jouer en public renforce l'imprégnation de l'apprentissage.

Côtoyer ces clubs ne m'a pas juste appris à jouer du jazz, j'y ai découvert une nouvelle manière de vivre la musique. Et c'est ce goût du partage que je veux transmettre à mes élèves.

Premiers contacts avec les élèves

Lorsque j'ai commencé à donner des cours, j'ai très rapidement décelé plusieurs lacunes dans la formation musicale de base des jeunes. La première est une absence de notion d'harmonie qui engendre la seconde, un manque flagrant de compréhension et d'analyse du texte musical. De plus, l'on peut constater un manque de motivation de la part de l'élève. Certains sont frustrés de constater que des amis arrivent à faire de la musique de manière autodidacte en grattant quelques accords à la guitare tandis qu'eux doivent travailler longtemps sur des exercices pour un résultat décevant. Ils ont l'impression de perdre du temps et n'ont plus la patience de travailler des matières telles que le solfège qui diffèrent trop de leurs envies premières. D'où l'importance d'être à l'écoute de l'élève pour ne pas risquer de le dégoûter de la formation musicale. Tout l'art de la pédagogie est de trouver l'astuce pour introduire subtilement la théorie qui permettra à l'élève d'accéder à une pleine conscience de son art.

Si, dans un premier temps, l'élève ne présente aucun intérêt pour la musique dite « classique », alors il faut partir de ses envies pour lui faire assimiler la théorie. Ma méthode se sert de la musique pop pour aborder les notions d'harmonie. Il ne faut pas avoir peur d'utiliser cette musique, car de toute façon, cela n'empêchera pas l'élève d'en jouer. Autant l'y aider pour éviter qu'il n'assimile des erreurs.

J'ai dans un premier temps fournis à mes élèves des partitions toutes faites de musiques de films ou de chansons. Cependant, malgré leur intérêt apparent, je ne constatai aucune amélioration. Le travail était tout aussi lent et pénible. Le déchiffrage est tellement laborieux que

bien souvent, l'élève se lasse du morceau avant d'avoir su le jouer correctement. Il ne récolte donc pas la satisfaction souhaitée en commençant le morceau. C'est la cause du découragement qui entraînera dans le pire des cas l'abandon.

Je me suis donc interrogé sur la raison de ce blocage. Pour trouver une réponse, je me suis penché sur les partitions de musique pop-variété. Elles sont bien souvent des transcriptions ultérieures à l'œuvre elle-même, tentant d'imiter un caractère d'improvisation. En voulant rendre cet apparence improvisée à l'écriture, nous obtenons un résultat très hétéroclite et difficile au déchiffrage. Conséquence, l'élève restera imperméable face à tant de complexités et il se contentera de lire et relire la partition sans comprendre la construction du discours musical tant la forme lui semblera confuse. Il n'y trouvera pas le plaisir souhaité et se découragera. D'où mon désir d'enseigner les notions d'harmonie qui permettront l'apprentissage de la tradition improviser plutôt que d'imiter l'improvisation avec une partition. Je souhaite enseigner à l'élève comment cette musique se crée. Ne faut-il pas tout d'abord apprendre à parler avant d'arriver à lire ?

L'événement qui fut décisif dans ma réflexion fut lorsque l'un de mes jeunes élèves dut accompagner une jeune chanteuse pour un concert. Il s'était fourni la partition du morceau. J'assistai donc à la répétition et je constatai avec effroi qu'il était totalement en décalage avec la chanteuse tant il était concentré sur sa partition. En effet, l'effort visuel et digital avait totalement obstrué son attention auditive. La musique se résumait à un enchaînement de gestes soigneusement répétés. La complexité de la partition le bloquait véritablement. Mon élève se préoccupait tellement de jouer strictement les notes qu'il lui était impossible de prêter attention à sa partenaire.

Je lui suggérai donc de conserver uniquement la basse de l'accompagnement. Là-dessus, j'inscrivis en notations anglo-saxonnes les accords. Ensuite, je lui expliquai rapidement comment réaliser les accords en choisissant un pattern rythmique pour les couplets et un second pour le refrain qu'il dût tenir imperturbablement tout le long du morceau en tachant bien de ne pas bousculer la pulsation. La chanteuse n'avait pas besoin d'un accompagnement riche en contrepoint, mais juste d'un soutien harmonique et rythmique. Le reste vient plus tard avec l'expérience.

Ce concert est resté gravé dans ma mémoire. Toute ma pédagogie était remise en question. J'avais une responsabilité vis-à-vis de ces jeunes qui m'avaient été confiés. J'avais une mission. Tout mettre en œuvre pour arriver à les épanouir artistiquement. C'est pourquoi tout ceci m'amena à créer ma propre méthode en ciblant mon attention sur l'harmonie pratique adaptée aux débutants. Il s'agit d'un outil pédagogique visant à aborder, à travers la pratique de l'instrument, les aspects théoriques de la musique.

La méthode

Comment introduire l'harmonie pratique avec les jeunes

J'ai acquis très tardivement les notions d'harmonie. J'ai dû rattraper mon retard au conservatoire. Aussi, mes connaissances en harmonie sont restées pendant longtemps théoriques. Je n'ai pas été initié, étant petit, à l'harmonie pratique. Elle n'est donc jamais passée par mes oreilles et mes doigts avant d'être intellectualisée. Les fonctions tonales sont restées longtemps des notions abstraites.

C'est pourquoi je trouve capital d'aborder l'harmonie pratique avec les jeunes en commençant par des jeux, des explorations sonores, des découvertes sur l'acoustique. L'enfant fonde ainsi progressivement ses connaissances de manière empirique, sur des ressentis physiques plutôt qu'abstraits.

Une grande pédagogue qui aura basé toute sa pédagogie sur la notion fondamentale de la sensation est Marie Claude Arbaretaz. Elle explique dans sa méthode de l'apprentissage des intervalles que lire la musique, c'est associer des sensations sonores à des éléments graphiques. Pour cela, il faut avoir acquis physiquement toutes ces sensations sonores. Jusqu'à l'âge de deux ans, l'enfant emmagasine tout ce qu'il entend et voit et fait des associations avec les mots entendus. Ensuite, jusqu'à six ans, il répète ces mots, jusqu'à les maîtriser suffisamment que pour s'exprimer. Finalement, il apprendra à lire et à écrire. C'est la phase où il associe les mots aux signes (lettres, grammaire,...). C'est ainsi que sensations, mots et graphiques seront scellés à tout jamais dans les acquis de l'enfant. Marie Claude insiste pour que ce soit pareil pour la formation musicale de l'enfant. Elle dénonce un apprentissage du solfège trop théorique. Elle interroge le lecteur sur les causes des difficultés rencontrées par les élèves. Pourquoi n'entendent-ils pas une partition sans l'aide d'un instrument ? Pourquoi n'arrivent-ils pas à transcrire une mélodie entendue ? Comment se fait-il qu'ils chantent faux une mélodie tout en lisant correctement le nom des notes ?

« De toute évidence, parce que l'association entre sensations et signes a été incorrectement réalisée, soit à cause d'une progression trop rapide, soit à cause d'un travail trop théorique.

Par exemple, les exercices de lecture de notes parlées amènent à ne former qu'un réflexe : Image-Mots, sans liaison avec la sensation. Reconnaître Fa-La bémol sur une portée, savoir (après avoir compté les tons et demi-tons) qu'il y a une tierce mineure entre ces deux notes ne sert à rien, si l'élève n'entend pas l'espace sonore que constitue une tierce mineure. Ceci revient à connaître l'alphabet et la phonétique d'une langue sans comprendre le sens des mots.² »

Ainsi, lorsque nous aborderons la théorie avec nos élèves, elle devra s'appuyer sur des ressentis. Le but étant que lorsque nous parlerons de tonique et dominante, de modulation, de transposition, de cadence rompue, ceux-là soient déjà des événements musicaux imprégnés physiquement en eux.

J'invite les professeurs qui souhaiteront appliquer ma méthode d'harmonie pratique de tout d'abord préparer l'oreille du jeune élève avec des exercices préparatoires.

Exemples d'exercices préparatoires.

● Petites dictées de mélodies sur une échelle diatonique prédéfinie (ex. gamme majeure) en partant toujours de la même note et avec des intervalles simples. Le but est de développer son oreille diatonique.

● Jouer à des jeux collectifs comme par exemple demander à un élève de jouer une note à l'intérieur d'une octave. L'élève suivant devra la rejouer tout en ajoutant une note à son tour et ainsi de suite.

● Faire reconnaître à l'enfant une même note sur plusieurs octaves.

● Faire des exercices progressifs de reconnaissance d'intervalles (secondes, tierces, quintes, octaves,...).

● Faire découvrir la notion de consonance et de dissonance. Associer les consonances avec un sentiment de tranquillité et sensibiliser son oreille aux dissonances et leur potentiel de tension.

● Demander de faire des minicréations en reproduisant un schéma narratif avec comme matériaux les consonances et les dissonances.

● Partir à la découverte des harmoniques d'un son. Pour ça, actionnez silencieusement les touches sur plusieurs octaves. Après quoi, l'élève jouera fort une note dans les graves (de préférence un Do). Il constatera que plusieurs notes continuent à résonner.

Quelques méthodes

Pour l'élaboration de ma méthode, je me suis essentiellement penché sur sept ouvrages pédagogiques.

• « **Principes de l'Accompagnement du Clavecin** » de Mr. DANDRIEU, Paris, 1718, que j'ai précité dans l'introduction.

Pour avoir une vision la plus large possible de l'évolution de l'harmonie pratique dans l'histoire, je suis remonté à l'origine avec cette méthode qui enseigne l'accompagnement au clavecin. Il ne s'agit pas de la première, mais je l'ai choisie pour ses préoccupations

² Marie Claude ARBARETAZ, « Lire la musique par la connaissance des intervalles » vol.1, Chappell, Paris, 1979, p.3

pédagogiques. L'ouvrage contient une préface qui est un témoignage très touchant de ce pédagogue dans l'âme. On ressent un vrai souci de clarification des notions d'harmonie et un désir de rendre l'apprentissage agréable à l'élève.

• « **Basse-Chiffrée** » en deux volumes de **Martial MORAND**, <http://jacques.duphly.free.fr/>, 2007, 2008.

Comme la méthode de Dandrieu, il traite la basse-chiffrée. Cependant, il ne s'arrête pas à l'étude du chiffrage. Il apprend les différentes positions des accords pour réaliser des enchaînements sans faute. De plus, il illustre ses exercices par de nombreux exemples musicaux en abordant à la fois la réalisation du continuo et le style (style à l'italienne, à la française, à l'anglaise,...).

• « **Préparation au déchiffrage pianistique** » volumes un et deux de **Odette GARTENLAUB**, Éditions Rideau Rouge, Paris, 1969, 1970.

Comme son titre l'indique, cette méthode aborde la lecture à vue au piano. C'est un ouvrage vraiment bénéfique pour acquérir des réflexes de lecture par l'imprégnation digitale. Je l'ai choisie également pour son approche de l'étude des accords. Elle passe en revue tous les accords et incite à travailler par empreinte plutôt que lire note par note.

• « **Étude du piano modernisée** » volume un de **Michael AARON**, International Music Publications, England, 1945.

Il s'agit d'une méthode de piano pour débutant. Je l'ai choisie pour sa valeur historico-pédagogique. Elle témoigne de l'apparition de la préoccupation psychologique dans la pédagogie. L'enseignement n'est plus la transmission d'un savoir, mais d'un plaisir d'apprendre. Il aborde l'apprentissage du piano par la mélodie. Cela semble évident aujourd'hui, mais cela n'a pas toujours été le cas.

• « **Cours de base Alfred pour le piano pour les adultes** » volume un de **Willard A. PALMER**, **Morton MANUS** et **Amanda Vick LETHCO**, Alfred Publishing Co., Inc., E.U. 1983.

C'est une méthode de piano pour débutant. Si je l'ai choisie, c'est parce qu'au-delà de toutes les notions purement pianistiques, elle se préoccupe beaucoup des notions d'harmonie. Elle prend la peine d'expliquer d'où viennent les accords, les gammes, la tonalité, les altérations à l'armure,...

• « **Lire la musique par la connaissance des intervalles** » volume premier de **Marie Claude ARBARETAZ**,

Chappell, Paris, 1979, que j'ai précité ci-dessus.

Il s'agit d'une méthode de solfège. Je l'ai choisie pour son approche de l'étude des intervalles. Elle insiste sur l'importance de ressentir physiquement les intervalles avant de l'associer à l'image (les notes sur la portée). Elle nous explique qu'une approche trop théorique du solfège n'est pas positive. Ce principe ne se limite évidemment pas à l'intervalle. Il s'applique à tous les éléments de solfège.

• « **Créatif à l'école des grands compositeurs** » volumes trois, quatre et cinq de **Jean-Claude BAERTSOEN**, **Baertsoen ASBL**, Nivelles, 1987, 2000.

Il s'agit d'une méthode d'apprentissage de l'écriture. J'ai choisi cette méthode pour plusieurs raisons. Premièrement, pour son approche théorique de l'harmonie qui est claire, complète et fluide. Ensuite, pour une raison pédagogique. Baertsoen est reconnu dans le métier pour son sens aigu de la pédagogie active. Sa méthode n'est pas qu'une suite de règles. Elle est écrite sous la forme d'un texte continu. Si on lit toutes ses méthodes d'une traite, l'on a presque l'impression de l'entendre nous donner cours. Il emploie un langage parlé. L'on sent dans son écriture qu'il ne nous met pas à l'écart. Il nous parle, nous pose des questions, nous demande régulièrement si nous avons bien tout compris. Il ne se contente pas de coucher sa science sur le papier sans préoccupation pédagogique. Il va même parfois jusqu'à écrire de véritables petites pièces de théâtre pour mettre en scène le cours. Sa méthode est un exemple de pédagogie.

Je tiens à préciser que ma méthode ne doit en aucun cas substituer une méthode d'apprentissage pianistique traditionnelle. Pour la simple raison que je me préoccupe essentiellement de notions harmoniques. Je n'ai pas abordé, ou très peu, les notions purement pianistiques. Je citerais pour justifier mon choix cet autre extrait de la préface de Dandrieu (texte original non retouché).

« Je n'entre dans aucun détail sur la Musique, je ne dis même rien de la disposition du Clavier, parce que je suppose que ceux qui veulent s'appliquer à l'Accompagnement ont une connoissance au moins médiocre de ces choses. Mais je me suis attaché le plus sérieusement qu'il m'a été possible à démêler les rapports et les liaisons qu'ont entre elles les matières dont j'ai cru devoir parler, afin de les disposer de sorte qu'elles pussent se présenter à l'esprit avec ordre, et faire par ce moyen une impression plus vive sur l'imagination et sur la mémoire. Car enfin les idées qui ne s'offrent à nous que d'une manière confuse et dérangée nous embarrassent loin de nous éclairer, et nous détachent souvent même des objets auxquels elles sont liées, ce qui est directement opposé aux vues qu'on doit avoir dans une méthode.³ »

³ Mr. DANDRIEU, « Principes de l'Accompagnement du Clavecin », Paris, 1718, p.1

Parcourir les différents chapitres de ma méthode.

1. Les notes

Pour ce chapitre, j'ai fait une synthèse de la méthode de base Alfred et de Aaron pour l'apprentissage des notes et leur emplacement sur le clavier, et la méthode de Gartenlaub pour l'exercice de lecture.

Comme je l'ai dit plus haut, ma méthode n'est pas une méthode d'apprentissage du piano, mais de l'harmonie pratique. Je ne m'attarde donc pas trop sur les notes, considérant que l'élève aura déjà quelques notions de solfège. Je me contente de les situer rapidement sur le clavier comme rappel accompagné d'un petit exercice de lecture à vue qui est un élément essentiel de ma pédagogie.

Je fais remarquer aussi la hauteur des notes par rapport à l'orientation du clavier (gauche = grave, droite = aigu).

2. Les altérations

Tout comme le chapitre précédent, je reste très bref dans l'explication des altérations. Je commence par expliquer ce que sont un ton et un demi-ton. Pour cela, je pars sur les observations du clavier pour ne pas l'aborder trop théoriquement dès le début. Nous remarquons cette même approche dans le cours de base Alfred aussi que dans celui de Aaron.

Je commence par distinguer le ton du demi-ton sur le clavier pour que l'élève constate cette différence de manière pratique. J'attire aussi l'attention sur la particularité du clavier avec cet écart de demi-ton entre Mi-Fa, et Si-Do. Il intègre ainsi directement les particularités de l'instrument.

Je termine par un petit exercice de lecture à vue toujours inspiré de la méthode de Gartenlaub.

3. Les intervalles

Je commence immédiatement par expliquer qu'un intervalle peut être soit mélodique soit harmonique. Je me base sur la méthode de lecture à vue d'Odette Gartenlaub qui consacre un volume à la reconnaissance de tous les intervalles (de la seconde à l'octave) et leur nature (majeur/mineur, augmenté/diminué). Elle termine le chapitre avec un exercice où tous les intervalles sont mélangés.

Michael Aaron ainsi que le cours de base Alfred consacrent également toute une partie de leur méthode à la reconnaissance des intervalles. Leur but est de faciliter la lecture à vue en se concentrant davantage sur les rapports d'une note à l'autre. Par exemple, plutôt que de lire les notes suivantes : Do-Ré ; Do-Mi, l'élève peut facilement repérer l'intervalle de seconde et celui de

tierce tout comme l'on reconnaît les différentes syllabes d'un mot sans nécessairement lire toutes les lettres.

Pour cela, il est capital que l'élève sache reconnaître et reproduire n'importe quel intervalle dans n'importe quelle transposition sans omettre les intervalles harmoniques. Ceux-là seront bénéfiques lorsqu'il devra réaliser des accords simples et complexes sur base de notation anglophone. Car il n'aura plus sous les yeux toutes les notes de l'accord écrites, mais juste une indication harmonique. Il devra alors se fier aux intervalles superposés à la basse donnée pour réaliser les accords.

Je me suis également inspiré de la méthode de Marie Claude Arbaretaz. Elle écrit un petit hymne avec des paroles pour chaque intervalle. C'est un moyen mnémotechnique. Elle demande que l'élève chante régulièrement chacun des hymnes pour qu'il arrive à obtenir d'oreille n'importe quel intervalle. L'entraînement de l'oreille est primordial pour libérer la créativité, car il permet de reproduire une mélodie de tête. Arbaretaz met d'ailleurs cette phrase d'Edgar Willems en préface de sa méthode :

« Les mauvais musiciens n'entendent pas ce qu'ils jouent. Les médiocres pourraient entendre, mais ils n'écoutent pas. Les musiciens moyens entendent ce qu'ils ont joué. Seuls les bons musiciens entendent ce qu'ils vont jouer. »

Arbaretaz ne nous dit pas pour autant qu'il faille avoir l'oreille absolue pour être un bon musicien. Elle explique que l'oreille absolue est un don, mais elle ne détermine en aucun cas la qualité d'un musicien. Au contraire. Selon elle, ce serait plutôt l'oreille relative qui témoigne du niveau du musicien. Entendre la musique, ce n'est pas entendre un ensemble de notes à hauteurs précises, mais entendre les relations entre elles.

Pour travailler la lecture des intervalles, elle procède par étapes. Tout d'abord, prise de conscience sensorielle de l'intervalle. Ensuite, savoir reconnaître sa représentation graphique (sur la portée). Faire des exercices systématiques. Et finalement, la lecture à vue.

Avant de travailler la lecture sur portée, elle donne des exercices de lecture sur un graphique où sont représentés sur une ligne graduée les intervalles. Cela sert à se concentrer tout d'abord sur la sensation des intervalles avant de se préoccuper des notes. Sur la même idée, elle propose aussi des jeux ludiques. L'un de ces jeux consiste à demander à un élève de chanter un intervalle. Ensuite, un autre élève doit répéter cet intervalle et en ajouter un à son tour (par l'ajoute d'une note). Et ainsi de suite.

Après les exercices basés sur la sensation, elle écrit une série d'exercices systématiques sur portée pour acquérir les automatismes. Elle insiste pour que l'élève reconnaisse les intervalles immédiatement sur partition sans passer par une visualisation intérieure de l'instrument. Personnellement, j'opterais plutôt pour la méthode de lecture à vue de Gartenlaub qui consiste à lire immédiatement sur instrument pour que les intervalles deviennent une sensation digitale à part entière.

⁴ Edgar WILLEMS, « L'oreille musicale » tome II — la culture auditive, les intervalles et les accords.

En revanche, un bon exercice qu'Arbaretaz suggère, c'est la lecture semi-muette. C'est-à-dire que l'élève chante tout haut une note sur deux. Cela permet de contrôler s'il entend bien intérieurement les intervalles.

4. Gammes

Pour ce chapitre, je souhaitais éviter de donner simplement les gammes sans expliquer d'où elles venaient et comment les obtenir. Le but de cette méthode est la compréhension de la tonalité. C'est pourquoi je commence par expliquer les tétracordes et que l'on obtient la gamme majeure en combinant deux tétracordes séparés par un ton. Le cours de base Alfred procède de la même manière.

J'aborde immédiatement la notion de tonalité avec la tonique de la gamme. Je fais remarquer également que le clavier est adapté à la gamme de Do majeur (il n'y a pas de dièses ni de bémols).

Pour aborder les autres tonalités, j'aborde la transposition à la quinte de la gamme de Do majeur. Je me suis inspiré de la méthode de base Alfred. J'explique ainsi la présence des altérations dans l'armure (causés par le déplacement des tétracordes) et la notion de sensible.

En abordant les gammes ainsi, l'élève fait immédiatement l'association entre la transposition de la gamme par quinte et le nombre d'altérations dans l'armure (1 quinte plus haute => 1 dièse en plus/1 bémol en moins ; 1 quinte plus basse => 1 bémol en plus/1 dièse en moins). Michael Aaron signale également la présence des altérations à l'armure sans expliquer d'où elles proviennent.

Je donne une petite astuce mnémotechnique pour retenir le nombre d'altérations pour chaque tonalité ou à l'inverse, pour obtenir la tonalité d'un morceau avec le nombre d'altérations.

J'aborde le relatif mineur comme dans le cours de base Alfred, en expliquant qu'une gamme majeure et sa relative mineure partagent la même armure en déplaçant juste la tonique sur le sixième degré. J'explique aussi la raison pour laquelle la sensible des tonalités mineures n'est pas reprise dans l'armure en faisant la distinction entre mineur harmonique et mineur naturel.

5. Harmoniques

Le but de ce chapitre est que l'élève associe la notion d'accord avec un principe acoustique et pas uniquement théorique. Partir de l'expérience et de l'observation physique pour aller vers la théorisation est le procédé dominant de la pédagogie de Jean-Claude Baertsoen. Il va toujours attirer l'attention de l'élève sur un phénomène acoustique pour aboutir sur une règle d'harmonie.

L'exercice que je propose se présente sous forme d'expérience et de découverte des phénomènes acoustiques à travers l'instrument. Éveiller l'élève au principe des harmoniques d'un son. Cet exercice doit être rigoureusement encadré par le professeur en s'assurant que l'élève arrive à repérer les harmoniques. Le professeur (qui connaît le phénomène) doit guider l'élève, car l'exercice est trop complexe pour un enfant seul. Il doit juste constater ce phénomène, être témoin.

6. Les accords Maj/min, Accord 7e de dominante

J'aborde immédiatement les composantes des accords en partant des intervalles qui les constituent. Partir de l'intervalle permet de voir tous les accords en transposant juste la base sur laquelle l'accord se construit. Dans la méthode de Marie Claude Arbaretaz, elle passe en revue tous les accords (majeurs, mineurs, augmentés, diminués,...) en expliquant qu'ils sont les résultats des combinaisons de différents intervalles (exemple : accord majeur = une tierce majeure + une tierce mineure).

Dans ma méthode, j'insiste une fois de plus sur la lecture à vue. J'alterne différents exercices de lecture des accords inspirés de la méthode d'Odette Gartenlaub. Je commence avec des lectures simples d'accords en toutes notes. Ensuite, des lectures avec juste la basse. L'élève doit visualiser l'accord à partir des intervalles posés sur cette basse. Le but est donc l'abstraction totale de notes écrites sur portée en donnant uniquement le nom de l'accord en notation anglo-saxonne. L'avantage à ne donner que le nom des accords est que l'élève se détache d'une réalisation unique. Chaque accord peut être joué sur toute la tessiture de l'instrument et réalisé selon le caractère du morceau (arpégé, plaqué,...). Dans la méthode d'Aaron, je reproche qu'à force de s'attarder sur les mêmes accords dans le même registre et sous les mêmes renversements, l'élève ne différencie pas l'accord de sa réalisation. Or, un accord est mobile, il peut apparaître sous différentes formes sans pour autant changer sa nature.

L'un des principes de ce cahier est de ne pas être uniquement un cahier d'exercices sans ambitions musicales. Au lieu de demander simplement d'exécuter une série d'accords, je les intègre dans de petites mélodies jouées ou chantées par le professeur. Le principe est simple. Les accords sont inscrits au-dessus d'une mélodie. Celle-ci est destinée au professeur qui a le choix de la chanter, ou de la jouer au piano, ou encore sur un autre instrument (flûte, violon, mélodica,...), pendant que l'élève, lui, exécute les accords inscrits. L'avantage que ça soit le professeur qui exécute les mélodies, c'est que je ne suis pas freiné par le niveau de difficulté. Dans la méthode de Aaron ainsi que le cours de base Alfred, ils sont obligés d'adapter les mélodies au niveau de l'enfant. Dans ma méthode, étant donné que l'élève est sensé, dans un premier temps, se concentrer uniquement sur les accords, je peux me permettre d'écrire des mélodies complexes au profit de la musique.

En procédant ainsi, l'élève associe immédiatement les accords avec des émotions que leur inspireront les mélodies. Il aura immédiatement l'impression d'exécuter un accompagnement plutôt que simplement des exercices. Le professeur peut ainsi immédiatement intégrer une dimension musicale en travaillant l'interprétation. De plus, l'avantage d'intégrer les exercices d'harmonie pratique dans des mélodies, c'est que l'élève devra exécuter les accords en respectant la pulsation. La contrainte du tempo fera qu'il devra anticiper ses mouvements et bien connaître les accords.

Dandrieu dans sa méthode d'accompagnement au clavecin avait aussi pensé à l'aspect musical. Il refusait également de donner de simples exercices sans

dimension musicale. Il a choisi des mélodies populaires faciles à retenir sur lesquelles il imposa des accords à exécuter par l'élève. Martial Morand fait de même en illustrant chaque enchaînement par un exemple musical. Chez Michael Aaron, on retrouve un témoignage touchant de cette conscience pédagogique. Sa méthode datant de 1945, l'on y constate les débuts des notions de psychologie dans la préoccupation pédagogique. Voici ce qu'il écrit dans sa préface :

« La plupart des êtres humains sentent très tôt le besoin de la musique. Tous ont un désir plus ou moins vif de chanter, de danser, ou de jouer un instrument quelconque. Mais pour s'affiner, cet attrait doit nécessairement puiser à des sources extérieures. Une méthode est une de ces sources. La nôtre se donne pour mission de promouvoir l'intérêt de l'élève, et de lui fournir le goût et les moyens de mener à bien son éducation musicale. La Psychologie nous enseigne que l'Attention engendre l'Intérêt, et par ricochet favorise l'éclosion de la Mémoire. Or, cet intérêt, nécessaire chez l'élève, sera avivé par la Mélodie qui sert de base au présent volume. [...] les procédés exposés dans cet ouvrage, s'enchaînent logiquement et progressivement. Ils sont de nature à adoucir la tâche du professeur et à réaliser les espoirs de l'élève.⁵ »

On constate une attention toute particulière au bien être de l'élève pour que son éducation musicale ne se déroule pas sans plaisir. Pour cela, il opte pour l'utilisation de la mélodie comme outil pédagogique.

Je commence le chapitre avec la représentation d'un accord à trois sons comme c'est le cas dans le cours de base Alfred. J'explique la nomination de chaque note (fondamentale, tierce et quinte) en expliquant le rôle de la fondamentale et la quinte (tonalité) et de la tierce qui détermine le mode (majeur/mineur). Je fais remarquer, comme dans le cours de base Alfred, que l'on peut changer un accord majeur en un accord mineur en ne déplaçant que la tierce.

Ensuite, je représente les accords sur le clavier en mettant en évidence les intervalles qu'ils contiennent (quinte juste + tierce Maj/min) en partant toujours de la basse.

J'aborde ensuite immédiatement la notation anglo-saxonne (les lettres de l'alphabet). C'est le point le plus important de ma méthode : maîtriser la notation moderne, car en fin de compte, c'est cette notation qu'ils seront amenés à lire s'ils désirent aborder la musique pop/jazz. Dans la méthode de Martial Morand, il consacre deux pages aux notations anglo-saxonnes.

J'enchaîne avec un exercice de transposition de l'accord majeur et mineur sur tout le registre du clavier. C'est un exercice repris de la méthode de Gartenlaub qui permet de repérer plus rapidement l'emplacement des accords sur le clavier.

J'aborde ensuite les accords à quatre sons en suivant le même procédé. À ce niveau de la méthode, j'ai restreint la matière à l'étude de la septième de dominante.

Je fais ensuite remarquer à l'élève que les cinq premières harmoniques du spectre harmonique constituent l'accord majeur et que les sept premières constituent l'accord de septième de dominante. C'est important de ne pas écarter les notions acoustiques dans la théorie musicale pour que l'élève prenne conscience que les lois de physique sont à la base de la théorie musicale tonale et non le contraire.

7. Renversements

Il sera utile d'employer les renversements lorsque nous verrons les enchaînements d'accords.

Je commence par expliquer qu'un accord peut être soit dans sa position fondamentale, soit, dans une position renversée (premier renversement, deuxième renversement et troisième renversement pour les accords à quatre sons). Ensuite, je montre concrètement sur une portée comment réaliser un renversement. Je m'aide d'une flèche comme c'est le cas dans le cours de base Alfred pour montrer qu'il faut transposer d'une octave une ou plusieurs notes pour obtenir un renversement.

En me basant sur les intervalles par rapport à la basse, je nomme chaque renversement (accord de sixte et accord de sixte et quarte pour les accords à trois sons) et je les représente sur un clavier graphique.

Je termine avec un exercice de lecture toujours inspiré de la méthode de Gartenlaub. Le but de cet exercice est que l'élève n'ait plus à réfléchir pour exécuter un accord, quel que soit le renversement. Cela doit devenir un automatisme.

8. Degrés

Il est crucial, pour saisir le fondement de la musique tonale, de comprendre la notion de degré. La musique tonale n'est pas qu'une suite aléatoire d'accords et de notes. Elle suit un schéma riche et complexe d'interrelations basées sur le principe de tension/détente. Je commence le chapitre en donnant la nomination de chaque degré (tonique, sus-tonique,...) et en les associant avec le chiffre romain. Il est primordial pour la suite que l'élève mémorise les degrés et leur nomination.

Je pose ensuite un accord de quinte et tierce sur chaque degré en donnant la nature des accords obtenus (majeur/mineur, quinte augmentée/fausse quinte). Dans le cours de base Alfred, il fait remarquer que la nature des accords varie en fonction du degré de la gamme sur lequel ils sont placés. Par exemple, l'accord de dominante est un accord majeur et l'accord de sous-dominante dans une tonalité majeure sera un accord majeur tandis que dans une tonalité mineure, il est mineur.

J'explique immédiatement que parmi ces degrés, il y en a trois qui sont plus importants, à savoir, la tonique, la dominante et la sous-dominante. Je les compare poétiquement avec la terre, le soleil et la lune. Dans la méthode d'Aaron ainsi que dans le cours de base Alfred, ils abordent également immédiatement ces trois degrés.

⁵ Michael AARON, « Étude du piano modernisée » vol.1, International Music Publications, England, 1945, p.4

9. Enchaînements

Chaque enchaînement vu est illustré par une petite mélodie à accompagner qui reflète sa coloration. Ainsi, l'élève associe les enchaînements avec ses ressentis émotionnels. Ils ne doivent pas être de simples notions théoriques à devoir appliquer mécaniquement. Chaque enchaînement est chargé d'un potentiel expressif qu'il faut cerner pour plus tard parvenir à les intercaler dans des exercices de créativité. Baertsoen procède systématiquement de la sorte. Il part toujours d'exemples musicaux pour aborder une nouvelle notion d'écriture (enchaînement, degré, altération,...) pour que l'élève s'en imprègne. Il intercale ensuite les notions théoriques et termine le travail d'assimilation par des exercices pratiques et exercices de créativité.

La réalisation au clavier a une très grande place dans la pédagogie de Baertsoen. Pour cela, il demande de mémoriser les empreintes des formules types d'enchaînements. Pour lui, l'harmonie passe aussi par les doigts. Une harmonie introduite par l'oreille, assimilée par l'esprit et pratiquée par les doigts, c'est une harmonie à cent pour cent, consciente.

J'introduis la matière avec l'élève de manière imagée. Je compare la notion d'enchaînement d'accords avec un chemin. Je fais cette comparaison poétique pour illustrer le concept abstrait de tonalité. J'explique que la musique, c'est un personnage appelé Temps qui se fraye un chemin (enchaînement) de contrée en contrée (degrés) au sein d'une même région (tonalité). Pour cela, il doit y avoir un point de départ (tonique) et une destination (dominante) avant de rentrer de nouveau à la maison. Le temps cherchera à prolonger toujours un peu plus son voyage en retardant le moment où il retournera à son point de départ.

Je passe en revue les principaux enchaînements classiques. Voici les enchaînements types que j'aborde dans ce chapitre.

- I => V => I
- I => V7 => I
- I => IV => I
- IV <=> V
- V => VI
- I => VI => IV
- II => V
- V de V => V => I

J'insiste sur l'importance de travailler avec le chiffrage romain qui indique la fonction des accords, car cela permettra plus tard de nous détacher des accords pour nous concentrer essentiellement sur leur fonction. Dans sa méthode de basse-chiffree, Martial Morand marque systématiquement la fonction en chiffres romains en dessous de chaque accord. Cela facilite la mémorisation. En effet, il est plus facile de mémoriser une suite d'enchaînement qu'une suite d'accords. De plus, en pensant avec la fonction, il est plus facile par la suite de transposer. Martial conseille pour cela de mémoriser l'empreinte de chaque enchaînement sur tous les tons. Ainsi, en répétant quotidiennement tous les enchaînements types dans les douze tons, l'élève pourra

jouer tous les morceaux dans toutes les tonalités avec beaucoup plus d'aisance.

Les fonctions d'accords sont également systématiquement indiquées dans la méthode de base Alfred et celle de Aaron pour garder constamment une idée claire de l'harmonie. Il va de soi que Jean-Claude Baertsoen fait de même dans son cours de créativité.

Pour aborder le deuxième degré, j'ai dû tout d'abord voir l'accord de fausse quinte. C'est pourquoi je fais une parenthèse avec l'étude de l'accord de fausse quinte par des exercices similaires au chapitre des accords.

Pour chaque enchaînement type, j'explique comment le réaliser correctement à l'aide des règles suivantes :

- Pivoter sur les notes communes.
- Favoriser les mouvements conjoints.
- Résolution obligée de la sensible.
- Résolution obligée de la septième.
- Mouvement contraire avec la basse.

Ces règles permettent d'exécuter un enchaînement correct facilement et d'éviter les trop grands déplacements de la main d'un accord à un autre. Pour cela, je me suis inspiré de la méthode de Martial Morand qui, contrairement à la méthode de Dandrieu, ne se préoccupe pas uniquement de la composition des accords, mais aussi de leur position par souci de mouvements minimaux.

Ainsi, pour chaque enchaînement, je réalise différentes formes correctes en Do majeur et en La mineur. Je mets en évidence les mouvements obligés (résolution de la sensible et de la septième) par une flèche et une coloration différente pour les notes communes. Je me suis également inspiré pour cela du cours de base Alfred ainsi que le cours de Baertsoen qui emploient également des flèches.

Comme Baertsoen l'explique dans sa méthode, la « mélodie-vedette » (la voix soliste) est dispensée de respecter les règles d'harmonie. Il ne faut donc pas se préoccuper des quintes ou octaves parallèles, des mouvements obligés, des résolutions,... qui impliqueraient la « mélodie-vedette ».

*« Sur ce fond bien réglé, la mélodie-vedette se meut avec détachement, voire insouciance. [...] On lui passe cela. Ce n'est pas sur elle que repose la responsabilité de la cohérence harmonique. Le piano remplit pour deux ce devoir. Et du moment que la mélodie ne contredit pas ostensiblement les accords de son consciencieux partenaire, on la laisse aller à sa fantaisie. »*⁶

Pour éviter que les morceaux tournent en rond, j'aborde à travers ce chapitre quatre sortes de modulation :

- Modulation au ton de la dominante.
- Marche harmonique.
- Modulation au ton direct.
- Modulation au ton relatif.
- Micromodulation avec la dominante de la dominante.

⁶ Jean-Claude BAERTSOEN, « Créatif à l'école des grands compositeurs » vol.4, Baertsoen ASBL, Nivelles, 2000, p.4

10. Contrechant

Dans ce chapitre, j'aborde à nouveau les renversements d'accords, mais cette fois-ci, dans le but de faire ressortir le contrechant à la basse. Je fais la distinction entre l'utilisation des accords renversés pour réaliser des enchaînements corrects, mais avec toutefois la fondamentale à la basse, et les renversements de la basse par souci mélodique. Jean-Claude Baertsoen justifie l'importance de l'utilisation des renversements pour l'enrichissement musical d'un morceau, pour que la basse joue le rôle de voix secondaire, compagnon de la voix principale.

« L'usage exclusif d'accords à l'état fondamental produit des accompagnements solides, volontiers rustiques, sans grande finesse, mais doués d'une franchise, d'un sans-façon qui ont leur prix. [...] Au contraire, les renversements font un débit souple, sinueux, nuancé. Ils favorisent l'envol lyrique de la phrase. Ils s'accordent avec le raffinement des détails, la mobilité des sentiments, le discours soutenu. [...] La basse a cessé d'être rien que l'assise de l'harmonie. Elle est promue au rang de "seconde mélodie", elle s'émancipe précisément pour dialoguer avec le chant ; elle chante à part entière. Il convient donc qu'une connivence réelle existe avec la voix principale.⁷ »

Je commence par expliquer la notation anglo-saxonne des renversements avec un petit exercice théorique.

Je distingue différentes utilisations des basses renversées.

- Faire déplacer la basse à l'intérieur d'un même accord.
- Conserver la même basse tout en changeant les accords.
- Par souci de mouvements conjoints à la basse.

Dans la méthode de Baertsoen, il explique très précisément toutes les règles pour réaliser des renversements corrects. Il aborde les lois de contrepoint avec d'innombrables exemples et contre-exemples. Personnellement, j'ai trouvé ce chapitre très lourd pour l'intégrer dans ma méthode. De plus, je rappelle que je n'ai pas cherché à réaliser une méthode d'écriture, mais d'harmonie pratique de base. Je préfère donc, dans un premier temps, laisser plus de liberté à l'élève pour qu'il fasse ses expériences en se fiant à ses oreilles. Rien n'empêche le professeur d'aborder les règles parallèlement avec la méthode de Baertsoen ou autres.

11. Transposition

La transposition est l'une des matières qui me semblent les plus utiles. L'on retrouve d'ailleurs un exercice de transposition adapté aux enfants dans la méthode de Michael Aaron. Pour expliquer à l'enfant ce qu'est transposer, il demande tout d'abord de déplacer une quinte plus haute l'empreinte des deux mains, initialement sur Do, et de jouer en Sol majeur une

mélodie écrite en Do majeur. Pour cela, l'élève devra abandonner les notes pour ne se concentrer que sur les intervalles. C'est exactement la même démarche que je demande dans ma méthode à la différence que moi, ce sont les accords que je demande d'abandonner pour ne penser plus que par fonction.

Penser par fonction offre bien plus d'un avantage. Cela demande un entraînement et une analyse harmonique plus exigeante, mais ça permet d'acquérir une compréhension plus précise d'un morceau et peut aider à la mémorisation. En effet, prenons une chanson pop qui tourne autour de quatre accords. Par exemple Do, La min, Fa et Sol. Nous pouvons choisir de mémoriser simplement ces quatre accords au risque de les oublier à long terme, ou bien d'analyser leur fonction. L'exemple est simple. Nous aurons vite compris qu'il s'agissait de I, VI, IV et V en Do majeur. Il nous a fallu très peu d'effort pour faire la conversion et cela nous permet de retenir plus facilement à long terme l'enchaînement. Mais surtout, ça nous permet de jouer ce morceau dans n'importe quelle tonalité sans être restreints aux quatre uniques accords. Vous imaginez la perte de temps si le musicien a mémorisé les accords plutôt que leur fonction et qu'il souhaite par la suite transposer le morceau ? Il devra transposer chaque accord. Tandis que s'il pense par fonction, il ne devra transposer que la tonique et le reste vient tout seul dans les doigts grâce aux formules d'enchaînements types.

Jean-Claude Baertsoen insiste sur ce point dans sa méthode. Il explique que le pianiste doit impérativement travailler tous les enchaînements dans toutes les tonalités pour ne plus avoir à réfléchir en jouant. Après quoi, il pourra transposer n'importe quel morceau dans toutes les tonalités. Dans ce cas-là, plus rien ne pourra arrêter le jeune musicien dans sa quête de la maîtrise.

Pour ce chapitre, j'ai simplement écrit une mélodie en Do majeur en indiquant uniquement la fonction des accords à exécuter. Ensuite, j'ai transposé en toute note cette même mélodie en Sol majeur et en Fa majeur en demandant à l'élève d'adapter les accords par rapport à la nouvelle tonalité.

12. Figurations

Je ne pouvais pas me permettre d'ignorer les notes de figuration. Même si je ne m'y attarde pas, il fallait au moins que j'aborde le sujet pour que l'élève sache qu'il est bien évidemment permis de jouer d'autres notes que celles comprises dans les accords. Cependant, c'est une matière qui se rapproche davantage de l'écriture qu'à l'harmonie pratique. D'où ma retenue. Cela concernera plutôt un ouvrage consacré essentiellement à l'écriture, voir même l'improvisation. Il m'est donc difficile d'approfondir le sujet dans une méthode générale telle que la mienne.

⁷ Jean-Claude BAERTSOEN, « Créatif à l'école des grands compositeurs » vol.5, Baertsoen ASBL, Nivelles, 2000, p.20-21

Je distingue huit sortes de figuration.

- Les broderies
- Les appoggiatures
- Les notes d'approches
- Les notes de passages
- Les anticipations
- Les retards
- Les échappées
- Les pédales

J'ai fait le choix de ne pas les définir théoriquement et me suis contenté d'écrire de petits morceaux en intégrant chacune des sortes de figuration. L'élève cernerait intuitivement le rôle de chacune d'elles par l'exemple musical.

13. Réalisation d'un accompagnement

Ce chapitre est primordial pour donner à l'étude de l'harmonie pratique une dimension et un enjeu esthétique. Pour cela, la méthode « Créatif » de Baertseon est un exemple. En effet, il ne se contente pas de donner les règles d'écriture tonale et des exercices. Il insuffle véritablement le souci de la créativité et de la recherche musicale.

Il consacre tout un chapitre à l'accompagnement au clavier. Pour cela, il aborde l'harmonie pratique en donnant beaucoup d'exemples de réalisations. Il nous offre une méthode claire, structurée, adaptée et accessible à tous âges tout en étant exigeante.

Il insiste entre autres sur l'importance d'une cohérence entre l'accompagnement et le caractère d'une mélodie (avec ou sans texte). Par exemple, pour une berceuse, on optera pour un rythme ternaire en arpèges. Et inversement, pour une marche, on choisira plutôt un rythme pointé et plaqué.

Toutefois, dans son chapitre sur la réalisation d'accompagnement, il insiste peut-être un peu trop à mon goût sur les règles d'écriture, ce qui freine l'élève débutant. En effet, sa méthode est chargée en texte explicatif. C'est un peu surchargé pour des débutants.

Ce n'est en aucun cas un reproche, car sa méthode est totalement juste et enrichissante. Mais mon but étant d'aborder l'harmonie pratique avec des débutants, j'ai tout de même adapté l'exigence au niveau attendu à ce stade de l'apprentissage. Ma méthode est plutôt comme un initiateur aux principes de base de l'harmonie. L'on pourra peut-être me reprocher de ne pas avoir suffisamment approfondi certains points de la formation musicale, et pour me défendre, j'invoquerai cet extrait de la préface de Dandrieu (texte original non retouché).

« On se plaindra peut-être de ce que je n'ai pas dit tout ce qu'on pouvoit dire sur cete Science. Mais si l'on considère qu'il y a des choses qu'on apprend infailliblement par l'exercice, on me saura gré sans doute de les avoir omises, et de ne m'être attaché qu'aux préceptes absolument nécessaires. »⁸

J'incite d'ailleurs mes élèves les plus persévérants à poursuivre leur formation avec la méthode « Créatif » de Baertseon.

Je rappelle encore une fois que si j'ai mis ce chapitre à la fin, c'est parce que j'ai choisi de procéder de manière structurée. J'invite évidemment les professeurs à sauter du chapitre sur les enchaînements à celui-ci pour enrichir les réalisations d'accompagnements.

Ce chapitre se veut volontairement court pour inciter l'élève à chercher ses propres formules d'accompagnement. Le but est qu'il adapte l'accompagnement au contexte de chaque morceau et ne pas se contenter d'appliquer sans recherches personnelles une formule toute faite. Arbaretaz dit bien dans sa méthode que l'élève doit impérativement être actif. Il ne doit pas subir son enseignement, il doit y participer.

Je rappelle à l'élève que la musique ne se résume pas à des enchaînements d'accords. C'est la synthèse de tous les facteurs musicaux tels que le rythme, la pulsation, la métrique, la direction du discours, le mouvement, ... C'est un tout qui donne à la musique du swing, qui la rend vivante. Martial Morand souligne également dans sa méthode sur la basse-chiffrée l'importance de la pensée musique dans nos choix de réalisation.

« Il n'est pas acquis non plus qu'une réalisation donnée à des fins pédagogiques doive être jouée telle quelle en musique de chambre. Agazzari souligne que l'intérêt de la basse chiffree est de concerner all'improviso. C'est affirmer que la réalisation n'est jamais figée, même en ce qui concerne le choix des accords. »⁹

Je distingue dans ma méthode trois sortes de réalisation d'un accompagnement.

- Jouer la basse à la main gauche et les accords à la main droite. Cela implique un deuxième musicien pour la mélodie.
- Jouer la basse et les accords à la main gauche et la mélodie à la main droite. Cela permet de jouer seul.
- Jouer la basse à la main gauche et les accords ainsi que la mélodie à la main droite.

14. Accords complexes

Après avoir passé en revue les principaux enchaînements tonals, j'explique que l'on peut aussi voir la musique comme de la peinture. J'ai comparé la musique à un chemin pour aborder les enchaînements, et maintenant, j'introduis la notion de couleur. C'est un héritage qui nous est légué par les impressionnistes. Depuis Debussy, nous nous sommes mis à envisager les accords, non plus uniquement pour sa fonction, mais pour sa couleur harmonique. Les compositeurs ont cherché des accords de plus en plus complexes et riches. Nous trouvons également cette recherche de la coloration harmonique dans le jazz.

⁸ Mr. DANDRIEU, « Principes de l'Accompagnement du Clavecin », Paris, 1718, p.4

⁹ Martial MORAND, « Basse-Chiffree » Vol.2, <http://jacques.duphly.free.fr/>, 2008, p.3

Méthode d'harmonie pratique

Pour ce chapitre, je ne me préoccupe pas tant des règles d'enchaînements. Je le signale d'ailleurs à l'élève. Je préfère qu'il soit plus libre pour explorer les accords complexes. Il est important qu'il prenne le temps de les découvrir, s'imprégner de leur vibration. La théorie risquerait de le bloquer plus qu'autre chose. Je préfère qu'il fasse des erreurs en explorant plutôt que d'appliquer sagement des règles préétablies. Rien n'empêche le professeur de le recadrer au fur et à mesure du travail. Il faut laisser ses oreilles le guider, rechercher un résultat acoustique et non théorique. Même Jean-Claude Baertsoen admet qu'il ne faut pas toujours noyer l'élève de règles. Il faut aussi le laisser expérimenter. D'ailleurs, il dit que les fautes peuvent être repérées à l'écoute comme des pauvretés harmoniques.

J'aborde six accords complexes, sans compter la septième de dominante déjà abordée précédemment. Pour chaque accord, je me permets de donner une petite description de l'émotion qu'elle procure. Il s'agit évidemment d'un avis subjectif, mais cela peut aider à assimiler plus facilement chaque couleur harmonique en les associant à des ressentis.

15. Harmoniser une mélodie

Voici l'objectif final de cette méthode. Arriver à réaliser soi-même l'harmonisation d'une mélodie. Dandrieu insiste également sur l'importance de savoir réaliser une harmonisation en l'absence de chiffrage.

Dans ce chapitre, je m'adresse directement à l'élève en lui disant qu'il arrive au bout de son apprentissage. Je l'en félicite et récapitule tout ce que nous avons vu ensemble. Je lui explique ensuite que l'étape suivante sera d'écrire lui-même ses propres harmonies. Jouer en quelque sorte au petit compositeur. Cette partie se rapproche déjà plus de la méthode « créatif » de Baertsoen.

Je commence par dire qu'il n'existe pas de bonnes ou mauvaises harmonisations. En revanche, il existe des harmonisations plus riches que d'autres. J'émetts deux critères qui déterminent la richesse d'une harmonisation. La première étant la diversité des degrés employés, les modulations internes et micro-modulations (exemple : V de V). La seconde est la richesse harmonique des accords employés. C'est-à-dire l'utilisation ou non d'accords complexes.

Ensuite, j'explique quelle démarche suivre pour réaliser une harmonisation la plus riche possible. Je divise le travail en quatre étapes.

Première étape : chercher la tonalité du morceau et placer prioritairement les degrés principaux (I et V, voire peut-être déjà IV). Baertsoen donne une méthode vraiment efficace que le professeur qui lit ce mémoire peut appliquer. Il demande de jouer plusieurs fois la mélodie pour repérer la tonalité, le caractère, le rythme, la mesure... Ensuite, pour trouver les harmonies, jouer tout d'abord l'accord de tonique en commençant à jouer la mélodie. Répéter l'accord de tonique toute les mesures jusqu'à ce que la mélodie impose fortement un changement d'harmonie. C'est le signe qu'il faut changer d'accords. Lorsque ce travail est fait, l'harmonie fait apparaître la structure du morceau et les cadences qui ponctuent les fins de phrases.

Seconde étape : chercher à remplacer quelques degrés basiques par d'autres (II, IV) et enrichir déjà

l'harmonie en remplaçant certain V par un V7 de dominante.

La troisième étape : chercher à placer quelques degrés plus recherchés (VI) et tenter d'intégrer pourquoi pas des micromodulations (VdeV).

La dernière étape : consiste à enrichir l'harmonie en remplaçant les accords simples par des accords complexes. Parfois, cela implique quelques modifications de degrés.

J'encourage l'élève à faire ce travail pour toutes les mélodies du cahier. Il fera ainsi la même démarche que les musiciens de jazz qui s'approprient les standards en les enrichissant à travers les variations au fil des improvisations.

L'étape ultime serait que l'élève compose lui-même ses propres mélodies à harmoniser. Ce serait véritablement l'accomplissement de ma méthode. Mais je ne peux que laisser ce soin aux professeurs qui auront suffisamment confiance en ma méthode pour l'employer avec leurs élèves.

Rayonnements sur la pratique du répertoire

Ma méthode met l'accent sur l'harmonie et les fonctions des accords. Cela permet de mieux comprendre les œuvres écrites. Elle installe des automatismes d'analyse harmonique. J'invite d'ailleurs les professeurs à poursuivre le travail en prenant l'habitude d'inscrire dorénavant sur les partitions traditionnelles les accords et/ou leur fonction ; dans quelle tonalité sommes-nous ? Repérer les cadences ; avons-nous modulé ? La mélodie s'organise autour de quels degrés ? ...

Si l'élève est consciencieux, alors, il développera progressivement une pensée tonale. Appliquer tout ceci aide à la mémorisation. Nous le faisons naturellement en littérature. Lorsque nous lisons un livre, nous retenons l'histoire dans sa globalité et non mot pour mot l'entière du texte. En musique, cela doit être pareil. Cependant, pour pouvoir retenir « l'histoire » que nous raconte une musique, il faut être capable de la décrypter. D'où l'importance de l'analyse.

De plus, en cas de trou de mémoire, si nous avons une idée précise du schéma harmonique du morceau, alors il nous est tout à fait possible de nous rattraper à condition d'avoir bien l'empreinte des accords dans les doigts. Nous acquérons de l'assurance en jouant.

Tout ceci a pour but d'aider notre jeune futur musicien à devenir un véritable professionnel, maître du potentiel expressif de son art.

Créativité dans la démarche artistique

L'improvisation naît-il de rien ?

L'on ne crée jamais rien, l'on recrée. Improviser signifie que l'on développe un discours dans l'instant. Cela ne veut pas dire pour autant que le langage employé vient de nulle part. Au contraire, l'on ne peut improviser qu'à partir d'éléments acquis et que l'on maîtrise. Jean-Claude Baertsoen écrit :

« Le mot improviser suggère un premier jet, l'impression que tout coule de source, sans effort ni hésitation. C'est l'illusion donnée par le bon improvisateur ! En réalité, une improvisation se prépare et se travaille.¹⁰ »

L'on peut comparer l'improvisation avec la parole. Lorsque nous dialoguons avec un correspondant, nous construisons au fur et à mesure nos phrases en fonction des réponses de notre interlocuteur. Pour ce faire, nous employons un langage conventionnel, la langue parlée par les deux partis. Ils n'ont pas prévu ni répété à l'avance leurs phrases. Nous pouvons dire qu'ils improvisent, mais ils n'inventent pas pour autant les mots qu'ils emploient puisqu'ils s'expriment dans une langue avec ses règles et ses conventions. Pour cela, ils ont dû apprendre la grammaire et la maîtriser. Ainsi, construire des phrases complètes ne leur sollicite plus un effort de concentration. Cela devient naturel. Il doit en être ainsi pour la musique. Si l'on désire improviser dans un style, alors, il faut connaître toutes les règles qui sont attachées à ce style et les maîtriser pour arriver à développer un discours musical instantané.

Si nous demandons à un enfant d'improviser au piano, sans doute qu'il s'amusera dans un premier temps à explorer toutes les possibilités acoustiques de l'instrument, mais il viendra un moment où il sera freiné par l'incapacité d'organiser un discours sans les outils pour y parvenir.

En musique tonale, ses conventions sont les accords, leurs fonctions, les enchaînements types, la mesure, le rythme, ... Pour pouvoir jongler avec tous ces éléments qui constituent le langage tonal, il faut avant tout les maîtriser chacun individuellement. D'où mon choix d'isoler chaque facteur de l'harmonie pratique par chapitre. C'est pour avoir une image mentale très claire de ces différentes connaissances. Cela n'empêche pas l'élève, ni le professeur, de passer d'un chapitre à un autre.

J'invite d'ailleurs l'étudiant, à tout niveau d'apprentissage, à mettre en œuvre progressivement toutes les connaissances qu'il aura accumulées d'une leçon à l'autre en réalisant de petites créations. Des feuilles à portées sont mises à leur disposition en fin de cahier.

Même si toutes les théories musicales semblent restrictives, elles ne le sont véritablement que si elles ne sont pas entièrement maîtrisées. Une fois acquises, elles

deviennent des aides précieuses à la créativité. Elles permettent de gagner beaucoup de temps et d'énergie à l'élaboration d'un discours musical tonal et à la compréhension de celui-ci.

Est-ce un problème d'être si jeune pour assumer ses convictions ? Une philosophie de l'humilité

"Faut-il attendre d'être suffisamment cultivé pour se lancer dans la création ?" Tout d'abord, comment déterminer notre niveau de culture ? Et puis, que signifie l'expression "être cultivé" ? Avoir une grande connaissance dans un domaine ? L'art est tellement vaste et la culture est tellement étendue, à la fois dans l'espace et dans le temps, qu'il est impossible de tout connaître. C'est évident qu'être jeune est un désavantage mais il faut se décomplexer. Il est normal de ne pas tout connaître ! L'important est de garder à l'esprit que nous ne pouvons pas tout savoir et qu'il est primordial de constamment s'instruire.

Cependant, lorsqu'il s'agit de créativité, il faut arriver à mettre notre culture de côté. Il n'est pas intéressant de produire une copie conforme de ce qui a déjà été fait. Il est utile de maîtriser l'écriture classique, mais c'est avant tout arriver à traduire ce que nous voulons transmettre qui est important. La culture est en nous ! Elle doit être assimilée pour nourrir notre inspiration.

La culture est là pour nous enseigner ce que nos aînés avaient à dire en leurs temps, et non pour nous dicter ce que nous devons dire aujourd'hui. Elle doit être une nourriture de l'esprit et non une ligne directrice. L'important est d'être dans une démarche créatrice, si modeste soit-elle, qui soit sincère aujourd'hui et nourrie de l'enseignement des hommes et femmes d'hier.

Personnellement, je me rappelle le jour où j'ai pris conscience de mon manque de culture. C'était au théâtre. Le metteur-en-scène était une connaissance et il avait intégré dans la pièce un thème très connu de la musique classique. Cependant, à l'époque, je n'avais pas su reconnaître le compositeur. Il est ensuite venu me voir en me demandant si j'avais reconnu l'œuvre. J'ai été contraint de répondre par la négative. Ce n'était peut-être pas grand-chose, mais j'avais déçu une personne qui m'estimait.

Depuis cet événement, je fais le nécessaire pour ne plus aller me coucher sans avoir appris une nouvelle chose dans la journée. L'idée d'être dans l'ignorance m'était insupportable. Cependant, plus je m'instruisais, moins j'avais l'impression de connaître grand-chose. J'ai compris que nous pensons être très cultivé lorsque nous ignorons l'étendue des connaissances. Plus nous nous instruisons, plus nous prenons conscience de la quantité qui nous reste à découvrir. Sans oublier que pour comprendre l'art, il nous faut tout autant nous instruire sur la science, l'histoire, la religion, les mathématiques, la

¹⁰ Jean-Claude BAERTSOEN, « Créatif à l'école des grands compositeurs » vol.4, Baertsoen ASBL, Nivelles, 2000, p.5

politique,... sans quoi notre rapport à l'art restera à tout jamais futile. C'est un parcours de toute une vie. Mais dans ce cas-là, faudrait-il attendre la fin de notre vie pour nous lancer enfin à la création ?

Il est évident que non ! C'est pourquoi je continuerai à dire qu'il ne faut pas attendre pour créer. De plus, c'est en créant que nous apprenons, grâce aux erreurs. Mozart n'a pas commencé par composer sa « Flûte enchantée ». Tout artiste, à tous les niveaux, a débuté avec des œuvres de jeunesse. Il faut tenir compte de cela. L'histoire de l'art n'est pas une ligne figée à tout jamais dans le marbre. Elle est vivante. Un artiste est un homme en devenir, et non un produit fini.

Conclusion

C'est sur une touche de créativité que s'achève mon mémoire. Si à première vue, cette dernière partie semble sortir du cadre de l'harmonie pratique, aborder la créativité n'est pas sans importance dans un travail de réflexion sur la pédagogie et elle a tout à fait sa place dans ce présent mémoire.

Enseigner l'harmonie pratique va au-delà de l'étude de la matière. C'est un mode de penser qu'il faut arriver à transmettre. Il est une chose que nous ne trouverons pas dans les méthodes écrites, mais qui pourtant doit être la ligne directrice de tous pédagogues. Inutile de chercher dans les livres qu'elle est cette chose, nous ne la trouverons pas. Il nous faut tout d'abord la vivre pour la reconnaître et la comprendre.

Je rappelle ceci de mon introduction : les auteurs de méthodes imprègnent leurs ouvrages d'un vrai message pédagogique. Pour restituer ce message, il faut lire entre les lignes. Certains pédagogues comme Baertsoen vont jusqu'à écrire une véritable pièce de théâtre à faire jouer par leurs élèves pour rendre leur enseignement encore plus actif.

Aussi, tout comme j'ai introduit mon mémoire avec une citation de Dandrieu, je terminerai avec cette citation d'Arbaretaz :

« Pour qu'un ouvrage pédagogique ait un intérêt et une efficacité réels, le lecteur doit chercher à découvrir l'esprit dans lequel il a été conçu, et le considérer comme le point de départ d'une réflexion personnelle. Ce préambule s'adresse à tous ceux qui seraient tentés de chercher dans les ouvrages mis à leur disposition, des "livres de recettes infaillibles", à tous ceux qui auraient tendance à oublier que la pédagogie est un "acte vivant" nécessitant un perpétuel renouvellement, une perpétuelle adaptation. Fixer dans un livre, c'est-à-dire définitivement, une expérience pédagogique est donc une opération fondamentalement fautive. Néanmoins, l'improvisation indispensable à un bon enseignement doit s'appuyer sur des principes clairement définis.¹¹ »

Ce texte met en évidence cette chose indispensable à tout enseignant. De quoi s'agit-il ? C'est à un professeur qu'il convient de poser la question car cette chose indispensable à tous pédagogues, il la vit tous les jours. Lorsque des parents lui confient un enfant, il imagine le parcours initiatique sur mesure qui fera voir à cet enfant le monde d'un œil nouveau. À cet instant magique, il vit pleinement cette chose ! Quand il cherche le moyen de faire naître en son élève la curiosité nécessaire pour apprendre, nourrir cette force d'émerveillement innée à tout enfant, là encore, il la vit ! Lorsque cet élève présente des difficultés et qu'il doit trouver l'astuce qui le débloquera, il la vit ! Et lorsque ce même élève, plusieurs années plus tard, se tourne vers lui, quelques instants avant de jouer, et qu'il lui sourit pour lui donner le courage suffisant pour monter sur scène, eh bien, plus que jamais, il la vit !

Je parle évidemment de l'art honorable qu'est la transmission. C'est un art qui ne s'apprend pas dans les livres. Il se vit !

J'ai décrit ci-dessus mon parcours qui m'amena à être le professeur que je suis aujourd'hui. Et demain, je vivrai les événements qui feront de moi le professeur que je serai. Certains événements furent décisifs et m'ont caractérisé. C'est la raison pour laquelle il existe autant de pédagogies que de pédagogues.

J'invite tous professeurs à faire le point sur son parcours. Ils doivent s'interroger sur ce qui les caractérise pour mieux être conscient de ce qu'ils veulent apporter à leurs élèves. Il est primordial, pour enseigner, de savoir qui nous sommes et comment le sommes-nous devenus pour mieux aider nos élèves à devenir ce qu'ils aspirent être.

Être professeur, ce n'est pas inciter l'élève à devenir comme soi, mais tenter de comprendre d'où il vient pour l'aider à se réaliser soi-même.

Alexandre Climent y Garcia

"Ceux que l'on initie ne doivent pas apprendre quelque chose, mais éprouver des émotions et être mis dans certaines dispositions" - Aristote

¹¹ Marie Claude ARBARETAZ, « Lire la musique par la connaissance des intervalles » vol.1, Chappell, Paris, 1979, p.2

Bibliographie

- "Principes de l'Acompagnement du Clavecin" de Mr. DANDRIEU, Paris, 1718.
- "Basse-Chiffrée" en deux volumes de Martial MORAND, <http://jacques.duphly.free.fr/>, 2007, 2008.
- "Préparation au déchiffrement pianistique" volumes un et deux de Odette GARTENLAUB, Éditions Rideau Rouge, Paris, 1969, 1970.
- "Étude du piano modernisée" volume un de Michael AARON, International Music Publications, England, 1945.
- "Cours de Base Alfred pour le piano pour les adultes" volume un de Willard A. PALMER, Morton MANUS et Amanda Vick LETHCO, Alfred Publishing Co., Inc., E.U. 1983.
- "Lire la musique par la connaissance des intervalles" volume premier de Marie Claude ARBARETAZ, Chappell, Paris, 1979.
- "Créatif à l'école des grands compositeurs" volumes trois, quatre et cinq de Jean-Claude BAERTSOEN, Baertsoen ASBL, Nivelles, 1987, 2000.

Tous droits réservés pour tous les pays.
Dépôt légal.

Cet ouvrage a été entièrement réalisé par © Alexandre Climent y Garcia, 2014
climentalexandre@gmail.com

Les erreurs ou omissions éventuelles signalées à l'adresse ci-dessus seront
rectifiées lors des prochaines éditions.

Méthode d'harmonie pratique

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various chords and rhythmic patterns. The chords shown are G7, Cm7, Gm7, Fm7, D7, Ab, and Bb. The rhythmic patterns include triplets and eighth notes. A copyright notice is enclosed in a dashed box at the bottom center of the page.

© Alexandre Climent y Garcia, 2014

climentalexandre@gmail.com