

LES ÉLÉMENTS ESSENTIELS DE LA MUSIQUE

NARCÍS BONET

 **DINSIC**
Publicacions Musicals
Barcelona

 **LA SCHOLA
CANTORUM**
Paris

LES ÉLÉMENTS ESSENTIELS DE LA MUSIQUE

Conception et dessin couverture : Hélène Giraudier (d'après l'escalier d'un clocher de " La Sagrada Familia " de Gaudí à Barcelone).

Illustration : " La Mélodie et l'Harmonie ", dessin original de Josep Maria Subirachs

Réalisation : DINSIC GRÀFIC

2^{ème} édition (première édition française) : septembre 2001

1^{ère} réimpression de la première édition française : juillet 2003

© Narcís Bonet

Coédition : © DINSIC Publicacions Musicals S.L - Sta. Anna, 10 E 3a 08002 Barcelone
LA SCHOLA CANTORUM - 269, rue Saint-Jacques. 75005 Paris

Imprimé à : Càlamo, Produccions Editorials, S.L. - Winihard Gràfics, S.L.
Av. del Prat, núm. 7, 08180 - Moià

Dépôt légal : B-28.109-2003

ISBN : 84-95055-20-1

ISMN: M-69210-171-0

Toute reproduction d'un extrait quelconque de ce livre par quelque procédé que ce soit, et notamment par photocopie, microfilm ou traitement informatique, est strictement interdite sans autorisation écrite des Editeurs.

DISTRIBUTION : DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

Santa Anna, 10 - E 3a - 08002 Barcelona

tel. 34.93 318.06.05 - fax 34.93 412.05.01

e-mail: dinsic@dinsic.com

www.dinsic.es - www.dinsic.com



C'est avec une très grande joie que je salue la parution en français du livre *Les éléments essentiels de la musique* de Narcís Bonet. Ainsi, avec cette coédition, La Schola Cantorum renoue avec une tradition qui fut longtemps la sienne au cours du 20^e siècle.

A la faveur d'une longue amitié et d'une étroite collaboration avec l'auteur, j'ai pu mesurer le bien-fondé de son enseignement sur un grand nombre d'élèves.

Ce livre, au-delà des aspects techniques, des notes et des mots, témoigne d'une pédagogie où l'aspect humain est constamment présent. C'est ce qui confère à cet ouvrage une " tonalité particulière ", sans quoi l'art perd sa raison d'être éducatrice et demeure lettre morte.

Que Narcís Bonet en soit chaleureusement remercié.

Je remercie également Francesca Galofré, Directrice de DINSIC, ainsi que toute son équipe, pour le soin, l'enthousiasme et le dynamisme qu'elles ont apporté à la réalisation de ce projet commun.

Ma reconnaissance aussi à Hélène Bonet-Giraudier pour la conception et le dessin de la couverture des livres, ainsi qu'au sculpteur Josep Maria Subirachs pour son illustration de "la mélodie et l'harmonie".

Michel Denis

Directeur de La Schola Cantorum



A Hélène: Narcis

SUBIRACHS 75

PRÉFACE

Narcís Bonet insiste dans son Introduction avec autant d'élégance que de modestie sur ce qu'il doit à l'enseignement de la regrettée Nadia Boulanger et à moi-même. Aussi nombreuses que soient les filiations, j'ai toujours quant à moi, pensé que l'intérêt majeur de la pédagogie réside dans la germination future des principes donnés à l'élève. En ce sens, le présent ouvrage est remarquable par les horizons que découvre Narcís Bonet lui-même.

Voici un Traité de Solfège qui donne à cette discipline sa véritable hauteur. De son étude ressort avec une clarté nouvelle combien le solfège est le fondement de toute musique, au point que les musiciens possédant " un bon solfège " se séparent inexorablement des autres, sa méconnaissance représentant une véritable infirmité. Le mot n'est pas trop fort. Que ce soit avec des interprètes, des solistes, des musiciens d'orchestre ou de jeunes chefs, j'ai noté sans cesse, au cours des ans, combien un entraînement insuffisant constitue une lacune fermant l'accès à toute pratique valable de la musique. On doit donc souhaiter que cet ouvrage soit utilisé dès le début de la formation musicale des aspirants musiciens quand l'oreille assimile pour ainsi dire spontanément rythmes, intervalles et accords.

D'aucuns pourront être surpris par les nombreuses incursions de l'auteur dans des domaines, à première vue étrangers au sujet, harmonie, modes ou analyse du discours musical. J'estime au contraire qu'il faut en louer Narcís Bonet qui, en élevant le problème, s'applique à faire ressortir les liens multiples unissant le solfège aux autres disciplines du langage sonore. Ainsi plutôt qu'être un enseignement sec, son ouvrage invite à apprendre.

Igor MARKEVITCH

Igor Markevitch rédigea cette préface quelques mois avant sa mort (7 mars 1983), pour la première édition, en langue catalane, parue à Barcelone en 1984.

En hommage à la mémoire de

NADIA BOULANGER

et

d'IGOR MARKEVITCH

Leur enseignement a guidé mes recherches
et éclairé le sens de chaque découverte.

INTRODUCTION

Depuis que l'apprentissage de la Musique s'est étendu au-delà des cercles de famille de musiciens qui se transmettaient leurs connaissances de père en fils et qu'il a fallu concevoir et organiser une méthode d'enseignement dès la base, le Solfège s'est imposé dans les pays latins comme une discipline aussi nécessaire que rebutante pour l'élève. De nombreux auteurs se sont efforcés de rendre cet enseignement moins aride et, par là même, plus accessible au nombre toujours croissant de ceux qui désirent apprendre la Musique. Malgré les réels progrès accomplis dans ce domaine, mon expérience m'a amené à constater de graves failles dans les divers systèmes d'enseignement en cours qui m'ont poussé à chercher d'autres solutions.

Ma première constatation étant qu'après plusieurs années de solfège la plupart des élèves continuaient à ne pas savoir lire, ou tout au moins à ne pas comprendre ce qu'ils lisaient. Les défauts venant de très loin, il fallait chercher les causes dans les premières années d'études, et c'est là que j'ai observé des vides à combler et des orientations de base à rectifier radicalement, autant dans la théorie que dans la lecture, la dictée et la battue de la mesure. Ces différents aspects faisant un tout, c'est l'ensemble de l'enseignement qui devait être reconsidéré et, par conséquent, cette problématique s'étendait au delà du Solfège traditionnellement chanté pour entrer à son tour dans le domaine de la pratique instrumentale. J'ai donc essayé de coordonner l'un avec l'autre sans jamais perdre de vue le but principal de ma démarche : chercher à comprendre les mécanismes du langage musical pour mieux les enseigner.

Connaître d'abord les éléments essentiels de la Musique et sa notation, analyser le Rythme et le Son. Puis, exposer les bases générales de l'enseignement du Solfège tel qu'il s'est imposé à moi. Néanmoins, cette partie théorique n'est pas conçue comme une succession de leçons à apprendre selon un programme préalablement établi, mais plutôt comme un guide à l'usage du maître pour l'aider à répondre aux questions qui se posent dans l'ordre théorique et pratique. Aussi, j'ai ordonné les exercices pratiques en trois livres qui correspondent à trois années scolaires.

Le premier livre est consacré aux degrés conjoints et aux temps entiers. Le deuxième livre à la division binaire et ternaire du temps et à l'intervalle de tierce. Le troisième livre étant consacré aux intervalles de quarte et à l'ensemble des figures rythmiques de la division binaire et ternaire du temps.

Je ne prétends évidemment pas couvrir avec ces trois livres toute la problématique du Solfège, mais seulement établir - ce qui me semble déjà très ambitieux - les bases d'une solide formation musicale élémentaire qui permette d'accéder par la suite à un niveau de formation supérieure qui dépasse le but du présent ouvrage et pour lequel l'enseignement, en général, est déjà outillé.

Si les conclusions auxquelles je suis parvenu et qui m'ont permis de définir, orienter et élaborer mon enseignement peuvent surprendre par leur apparente nouveauté ou paraître originales, voire révolutionnaires, je répondrai simplement, d'après la définition d'Antoni Gaudi, que “ l'originalité n'est que le retour à l'origine ”.

Dans ma dédicace j'ai fait appel à mes deux Maîtres, Nadia Boulanger et Igor Markevitch. Deux voix complémentaires, ainsi réunies et insérées en moi, qui ont contribué décisivement à modeler ma perception de la Musique. Dire ce que je leur dois serait comme chercher à saisir et à distinguer les ressemblances héréditaires sur les traits d'un visage ou d'un caractère (tout compte fait nous ne sommes que la somme de ceux qui nous ont précédés pour nous éclairer).

Leur Enseignement se dégage, je crois autant que je l'espère, de tout l'ensemble et de chacun des éléments qui forment et façonnent cet ouvrage. Il était juste et inéluctable de m'y référer ici, autant pour leur rendre hommage que pour citer les sources et les motivations qui peuvent cautionner mon propre enseignement. Faut-il préciser que la “ manie ” du temps fort et du temps faible m'a été transmise par Nadia Boulanger, ainsi que la notion d'intervalle comme base fondamentale de l'enseignement des notes, ou les “ marches harmoniques ” pour l'assimilation du langage... De même, tout ce qui touche à la battue de la mesure - le geste dans la musique - m'a été révélé par Igor Markevitch, ainsi qu'une certaine manière d'approcher, analyser et appréhender une partition ou d'employer une terminologie...

Il se peut, emporté par ma propre impulsion, que je me sois égaré quelquefois dans le labyrinthe pédagogique. (Ne nous arrive-t-il pas de dénoncer des fausses routes en nous y engageant nous-mêmes!). Rien n'est donc définitif. Rien n'est nouveau non plus, si ce n'est le regard que l'on y pose et la vie qu'on y dépose. Je fais appel, enfin, pour clore cette Introduction et ouvrir mon enseignement, au mot de Stravinsky, derrière lequel je voudrais me protéger de chacune de mes affirmations : “ Rien n'est ici absolu, excepté le relatif ”.

Narcís Bonet

Parmi les **timbres** nous établirons deux grandes familles : la voix humaine et les instruments ou objets fabriqués par l'homme, sans compter les sons de la nature ou ceux des animaux.

Il nous reste encore deux éléments complémentaires sans lesquels le Son ne serait pas perceptible : le **Volume** et l'**Intensité**. Ces deux éléments, qui prêtent à confusion, sont néanmoins aussi différenciés que le poids et le volume, ou la masse et la densité. On pourrait aussi comparer le **volume** au débit et l'**intensité** à la pression. Ainsi nous pouvons concevoir des sons à faible volume et à grande intensité, comme il peut y avoir aussi des sons à faible intensité et à grand volume.

Enfin, deux éléments qui découlent de ceux que nous venons de présenter et qui constituent le phénomène musical : la **mélodie** et l'**harmonie**, qui nous apportent les notions d'horizontalité et de verticalité.

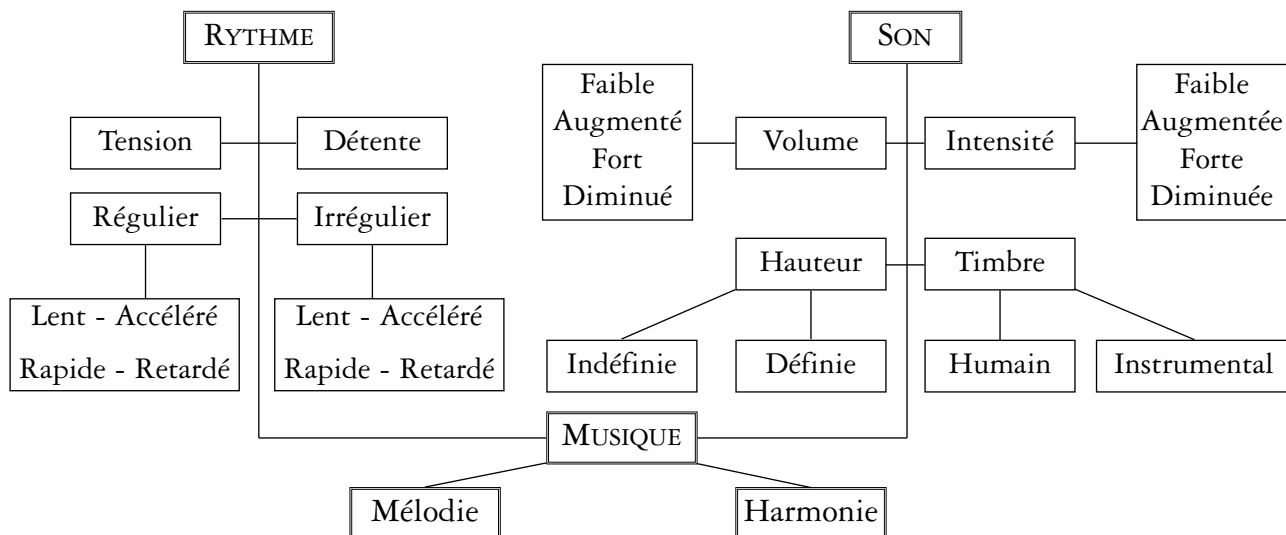
La **mélodie** étant la **succession** des sons, l'harmonie étant la **simultanéité** des sons.

Nous n'aborderons pas le mécanisme de l'ouïe de l'homme ni le phénomène acoustique qui sert de lien entre le **son émis** et le **son perçu**.

C'est dans la mise en marche de tous ces éléments, interdépendants comme des pièces d'horlogerie, que se manifeste le phénomène sonore, mû par le mouvement de tension et de détente qu'est le **Rythme**, puisqu'il agit à l'intérieur même du **Son**. Car tout **son** comprend une durée dans le temps et dans l'espace, donc une naissance, une croissance et une fin. Nous pouvons donc créer des mouvements de tension et de détente, soit par le volume et par l'intensité, soit par la succession des sons ou leur simultanéité.


Avec cet ensemble d'éléments dont chacun contient une gamme infinie de possibilités, le musicien -qu'il soit compositeur ou interprète- travaille à remplir un espace sonore dans le temps au moyen des rapports de tension et de détente qui lui sont offerts par chacun d'entre eux et dont le dosage lui permet de nuancer à l'infini ce langage universel qui s'exprime par la fusion du Rythme et du Son.



TABLEAU DES ÉLÉMENTS ESSENTIELS DE LA MUSIQUE





LES VALEURS RYTHMIQUES


Pour déterminer la **durée** des **sons** et des silences nous employons un système métrique basé sur la division ou la multiplication par deux.


L'unité de valeur du son est représentée par le signe le plus simple qui soit. La **ronde** :  dont découlent tous les autres ⁽¹⁾.


En divisant par deux la figure de la ronde : , nous trouverons une nouvelle figure représentant la moitié de sa valeur, la **blanche** : 

Il suffit de noircir la tête de la blanche pour obtenir la figure représentant la moitié de sa valeur, la **noire** : 



En ajoutant un crochet à la noire, on obtient le signe représentant la moitié de sa valeur, la **croche** : 



Un deuxième crochet détermine la moitié de la valeur de la croche, la **double croche** : 




Un troisième crochet détermine la moitié de la valeur de la double croche, la **triple croche** : 


Un quatrième crochet détermine la moitié de la valeur de la triple croche, la **quadruple croche** : 


Les signes représentant les **durées** équivalentes en **silences** ne sont pas moins simples :

Par opposition au rond, la figure du **silence** équivalent à la durée de la **ronde** est un rectangle noir placé sous la quatrième ligne de la portée  ou tout simplement, pour les sons à hauteur indéfinie ⁽²⁾ 


Le **silence** équivalent à la durée de la **blanche** est représenté par le même rectangle placé au dessus de la troisième ligne de la portée :  ou tout simplement 



Le **silence** équivalent à la durée de la **noire** est représenté par le signe  (caractère d'imprimerie) ou  (caractère manuscrit). On trouve aussi le signe  pour représenter ce silence.


Le **silence** équivalent à la durée de la **croche** est représenté par le signe  (un crochet).

Le **silence** équivalent à la durée de la **double croche** est représenté par le signe  (deux crochets).

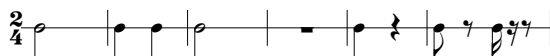
Le **silence** équivalent à la durée de la **triple croche** est représenté par le signe  (trois crochets).

Le **silence** équivalent à la durée de la **quadruple croche** est représenté par le signe  (quatre crochets).

Si besoin est, en ajoutant un cinquième crochet on peut représenter la moitié de la durée de la quadruple croche :  et du silence équivalent : 

⁽¹⁾ Il existe aussi la **note carrée** :  qui vaut le double de la ronde.

⁽²⁾ Les instruments à hauteur indéfinie ne nécessitant pas de portée, peuvent s'écrire sur une seule ligne :



LES MESURES COMPOSÉES

Nous avons vu que dans la nomenclature employée pour énoncer la mesure, le chiffre supérieur détermine le nombre de temps de la mesure et que le chiffre inférieur représente la valeur rythmique attribuée au temps.

Du fait qu'elles divisent le temps non pas en valeurs binaires mais ternaires, les **mesures composées** échappent à cette règle. En effet, tout le système de notation rythmique étant basé sur la division binaire, les **valeurs ternaires** n'ont pas de représentation propre puisqu'elles font appel au **point** qui ajoute à la note ou au silence la moitié de sa valeur. Aucun chiffre n'est prévu non plus pour représenter les valeurs ternaires dans l'énoncé de la mesure.

Cette situation incongrue entraîne forcément une confusion dans l'énoncé des mesures à division ternaire du temps, dites **mesures composées**, puisque leur **chiffre supérieur** ne détermine plus le nombre de temps mais le **tiers de temps** de la mesure. En conséquence, le **chiffre inférieur** représente la valeur rythmique attribuée au **tiers de temps**.

Ainsi, dans l'énoncé $\frac{6}{8}$ par exemple, le **6** signifie : **six tiers de temps par mesure**, soit deux temps par mesure.

Le **8** signifie que la **croche** étant attribuée aux tiers de temps c'est la **noire pointée** qui représente l'unité de temps. $\frac{6}{8}$ est donc une **mesure composée à deux temps** avec une **noire pointée par temps**.

Tableau des mesures composées

unités de temps	1 temps	2 temps	3 temps	4 temps
$\frac{3}{4}$		$\frac{6}{4}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{12}{4}$
$\frac{3}{8}$		$\frac{6}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{12}{8}$
$\frac{3}{16}$		$\frac{6}{16}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{12}{16}$

Comment distinguer alors une **mesure composée** d'une **mesure simple** puisqu'elles ont le même énoncé ? En effet, une mesure à $\frac{3}{4}$, par exemple, peut signifier aussi bien une mesure simple à trois temps qu'une mesure composée à un seul temps. ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Voir " Les contradictions de l'énoncé des mesures par rapport à l'unité de temps ", p. 47.

qui peuvent s'énoncer respectivement :

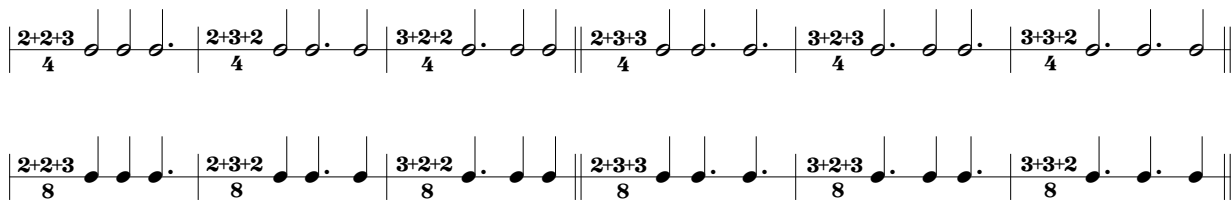


TABLEAU DES SIGNES LES PLUS USUELS

Indications de *tempo* ou mouvement

en italien	en allemand	en français
Largo	Breit	Large
Larghetto		Un peu moins lent que Largo
Lento	Langsam	Lent
Adagio	Ruhig	A l'aise, tranquille
Andante (And ^{te})	Gehend	Allant
Andantino (And ^{ino})		Un peu moins lent que Andante
Allegretto (All ^{to})		Plus lent que Allegro
Moderato	Mässig	Modéré
Allegro (All ^o)	Lustig	Gai, Rapide
Presto	Schnell	Vite
Prestissimo (Prest ^{mo})	Sehr schnell	Très vite

Pour accélérer le mouvement :

Animato	Belebt	Animé
Animando	Belebend	En animant
Accelerando	Schneller werdend	En accélérant
Stringendo	Schneller werdend	En accélérant
Incalzando	Beschleunigend	En pressant
Affrettando	Beschleunigend	En pressant
Più moto	Mehr bewegt	Plus animé
Più mosso	Mehr bewegt	Plus animé
Stretto		Serré
Doppio	Doppeltempo	En doublant le mouvement

Les ornements

L'acciaccatura



L'appoggiature



la double appoggiature



Le mordant supérieur :



avec altération :



Le mordant inférieur:



Le double mordant sup.



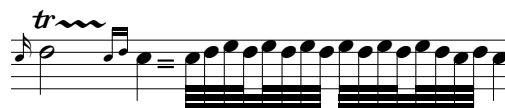
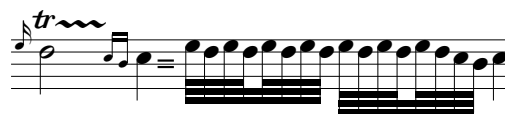
Le double mordant inf.



Le trille



avec commencement et terminaison



avec altérations



Le gruppetto supérieur :



Le gruppetto inférieur :



Les abréviations :

trémolo:



aussi rapide que possible



batterie :



aussi rapide que possible



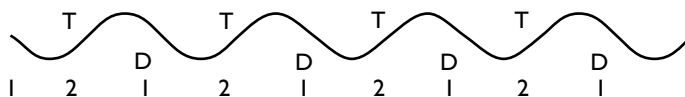
LA PULSATION, LES TEMPS ET LA MESURE

Nous avons dit que le Rythme est un mouvement de tension et de détente qui se manifeste par la **pulsation** ⁽¹⁾.

Chaque **pulsation** ou **unité de temps** ⁽²⁾, contient ces deux éléments fondamentaux d'après la représentation suivante :

courbe du mouvement

de tension (T) et de détente (D) :



pulsation ou unité de temps :

, , , ,

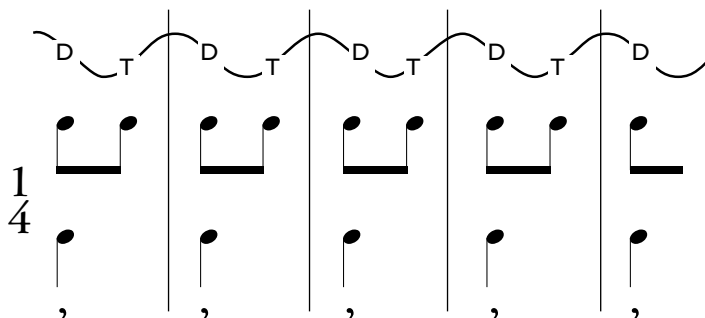
Ce mouvement, comme celui du coeur, peut être lent, rapide, régulier, irrégulier, s'accélérer et se ralentir. ⁽³⁾

La **pulsation** ou **unité de temps** est divisible par 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc, et peut se représenter par les différentes figures des valeurs rythmiques. ⁽⁴⁾

La courbe du mouvement de tension et de détente, propre à la pulsation ou unité de temps, est extensible à l'**unité de mesure**.

La **mesure** comprend donc de une à plusieurs pulsations, chaque pulsation devenant un temps de la mesure.

Dans la mesure à un temps, la courbe du mouvement de tension et de détente s'applique aussi bien à la mesure qu'à la pulsation ou unité de temps ⁽⁵⁾. Chaque courbe comprend donc un **demi-temps** pour la tension et un **demi-temps** pour la détente :



⁽¹⁾ Voir “ Les éléments essentiels de la musique ”, p. 13.

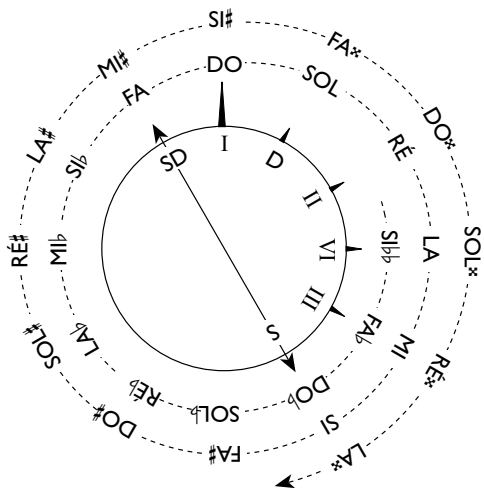
⁽²⁾ En fait, le sens du mot **temps** en musique, et ailleurs, est des plus insaisissables. (Il fuit entre nos mains comme ... le temps !) Il peut aussi bien exprimer l'**unité** pouvant contenir des parts (ou “ temps ”) que l'une des **parts** (ou “ temps ”) contenues dans l'unité.

⁽³⁾ Voir “ Les éléments essentiels de la musique ”, p. 13.

⁽⁴⁾ Voir “ La mesure ”, p. 29 et “ L'échelle des valeurs rythmiques par rapport à la pulsation ”, p. 46.

⁽⁵⁾ Pour ces exemples nous choisissons la **noire** pour représenter la **pulsation** ou **unité de temps**.

du cercle. En tournant le Cycle des Quintes, chaque son pourra devenir le centre d'attraction ou Tonique, entraînant dans son mouvement tous les autres sons, lesquels rempliront, respectivement, les fonctions correspondantes.

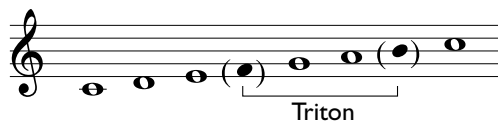


Il est intéressant d'observer que les deux notes extrêmes de la tonalité, en refermant le sens tonal comme un fermoir ferme le cercle d'un collier, forment l'intervalle de triton qui divise l'octave en deux moitiés égales, comme il divise aussi le cercle en deux moitiés symétriques. De là nous pouvons conclure à ce paradoxe : la moitié de douze n'est pas six, mais sept !

LE TRITON

Au cours des analyses précédentes nous avons vu le rôle inquiétant joué par le **triton** dans l'organisation des sons. C'est pourquoi nous croyons utile une brève réflexion sur cet intervalle que les anciens appelaient "diabolus in musica", le diable dans la musique.

Le **triton** se fait remarquer d'abord par son absence dans les plus vieux modes employés par l'homme : la **gamme pentatonique**,

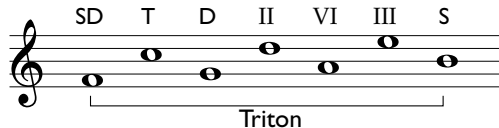


comme s'il s'agissait d'un élément tabou qu'il convient de tenir à l'écart.

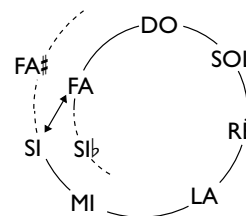
Il divise l'octave en deux moitiés symétriques :



Il constitue les deux pôles opposés du Cycle des Quintes et les deux extrémités de la tonalité majeure :



dont il devient l'élément de tension harmonique par excellence puisqu'il force la spirale du Cycle des Quintes à réintégrer le cercle tonal :

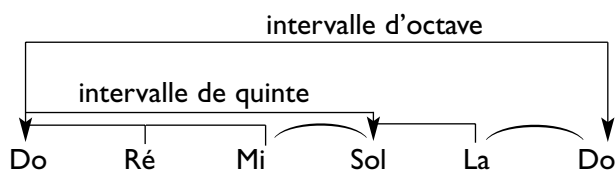


Par sa situation stratégique, le **triton** est en même temps le bouclier ou fermoir du système tonal et la porte ouverte à la réalité enharmonique. En effet, par ses deux extrémités il contient, enharmoniquement, les deux tonalités les plus éloignées qui soient, séparées, elles aussi, par l'intervalle de triton.

Les modes pentatoniques

La progression mélodique ascendante par intervalles de seconde majeure qui mène à la tierce majeure se trouve fortement troublée par l'attraction du pilier harmonique de la quinte juste qui provoque l'irrégularité d'un intervalle d'un ton et demi. En reprenant ensuite, après la quinte, la même démarche de l'intervalle de seconde majeure qui mène à la sixte majeure, l'attraction exercée par l'octave provoque à son tour une nouvelle irrégularité qui oblige à sauter l'intervalle d'un ton et demi.

Exemple en Do:



Cette démarche explique la constitution de la gamme pentatonique (où l'on peut observer l'absence du triton FA-SI, par rapport à la gamme majeure).

En utilisant les mêmes notes et en appliquant le mouvement descendant de la détente mélodique qui détermine le " sens tonal ", on obtient la constitution de cinq gammes pentatoniques différentes :

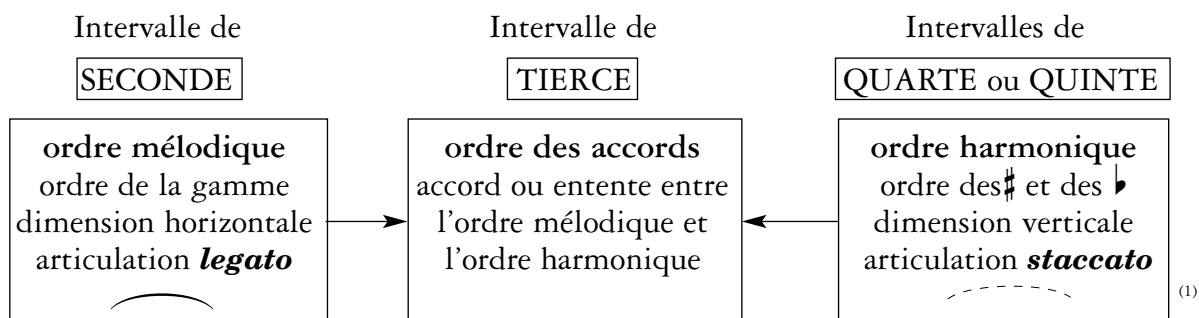
Plus tard, l'introduction du triton donnera naissance aux sept modes grecs :

(Transposition en Do)

Dorien (mode de Mi)		
Phrygien (mode de Ré)		
Lydien (mode de Do)		
Mixolydien (mode de Si)		
Hypodorien (mode de La)		
Hypophrygien (mode de Sol)		
Hypolydien (mode de Fa)		

LES INTERVALLES FONDAMENTAUX

Nous avons établi que les intervalles fondamentaux se réduisent à trois: intervalles de 2^{de}, de 3^e et de 4^e, chacun ayant leur propre signification et représentant une dimension différente de la Musique :



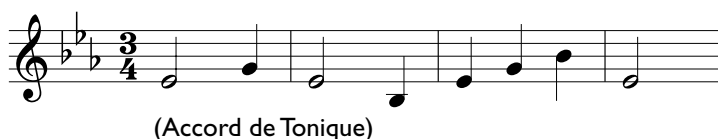
LA MÉLODIE

A partir de la découverte de l'ordre harmonique, le sens mélodique se trouve tellement conditionné par l'harmonie qu'un grand nombre de thèmes ou "mélodies" de la musique classique ne sont que de simples développements de l'accord parfait :

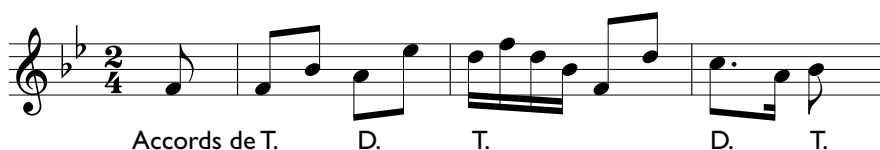
Mozart. " Eine kleine Nachtmusik ", K.525



Beethoven. III^{ème} Symphonie en Mi bémol majeur (Eroica)



Schubert. " Das Wandern " (Die schöne Müllerin), Op. 25



(1) Les notions d'horizontalité et de verticalité attribuées respectivement à la mélodie et à l'harmonie proviennent d'un effet visuel de notation. Il serait plus juste d'appliquer le sens de la verticalité à la mélodie puisque les sons montent et descendent du grave à l'aigu, et d'attribuer à l'harmonie la dimension de la profondeur, la dimension horizontale appartenant au rythme.

LES CADENCES

Les mouvements fondamentaux de la tension et la détente harmoniques sont appelés **cadences** :

Il convient de remarquer ici la fonction ambivalente de la Sous-dominante en tant qu'**inflexion de la détente** ou en tant qu'**accord de passage** entre la Tonique et la Dominante où elle se trouve en plein mouvement de tension :

Le mouvement de détente de la **cadence parfaite** peut être évité :

a) en déviant la Dominante vers le VI^{ème} degré (satellite de la Tonique) donnant lieu ainsi à la **cadence rompue** :

b) en déviant la basse vers le III^{ème} degré en accord de sixte (1^{er} renversement de la Tonique) donnant lieu ainsi à la **cadence imparfaite** :

V - LE SOLFÈGE

L'APPRENTISSAGE DES NOTES SUR LA PORTÉE

Dans l'apprentissage du solfège traditionnel il est question de fixer l'emplacement d'une note déterminée sur la portée comme un signe absolu. Etant donné qu'avec les lignes supplémentaires supérieures et inférieures on peut inscrire près d'une trentaine de notes différentes sur une portée, l'apprentissage de chacune d'entre elles équivaut à apprendre un alphabet qui n'est valable finalement que pour une seule des sept clés. Chaque nouvelle clé représente donc un nouvel alphabet à apprendre, ce qui rend la lecture musicale extrêmement difficile, sans tenir compte qu'à ces signes des notes il faut encore y ajouter ceux des valeurs rythmiques, des altérations et de la ponctuation.

Or, le système de notation musicale est d'une très grande logique et simplicité puisque notre alphabet se compose, non pas d'une trentaine de notes (multipliées par sept clés) mais, seulement de sept notes qui se reproduisent d'octave en octave comme les chiffres se reproduisent de dix en dix. Plutôt que d'apprendre les notes par leur emplacement absolu (d'abord par rapport à la clé de Sol, puis de la clé de Fa, etc.) nous orienterons notre travail sur l'apprentissage des intervalles. Seuls les intervalles ont une valeur absolue car, quelle que soit la clé employée, un intervalle de seconde, de tierce ou de septième sera toujours représenté de la même façon, quelle que soit sa disposition sur la portée ou sur les lignes supplémentaires.

D'après ce principe, la disposition des intervalles est toujours :

<p>pour la Seconde</p> <p>ascendante: ou </p> <p>descendante: ou </p>	<p>pour la Tierce</p> <p>ascendante: ou </p> <p>descendante: ou </p>
<p>pour la Quarte</p> <p>ascendante: ou </p> <p>descendante: ou </p>	<p>pour la Quinte</p> <p>ascendante: ou </p> <p>descendante: ou </p>
<p>pour la Sixte</p> <p>ascendante: ou </p> <p>descendante: ou </p>	<p>pour la Septième</p> <p>ascendante: ou </p> <p>descendante: ou </p>

4 - Division du temps par quatre

-Battre les temps et compter :

a)

b)

-Mélanger la division du temps par un, par deux et par quatre :

Exemples :

a)

b)

-Introduire les silences et les compter en tant que valeurs rythmiques.

Exemples :

a)

b)

5 - Mélange de la division binaire et ternaire du temps

Avant de mélanger les divisions binaires et ternaires du temps nous conseillons d'y intercaler la division par un.

à éviter au début :

LES FORMULES HARMONIQUES

Nous envisageons l'étude des **formules harmoniques** comme celle des **formules mélodiques**. Il s'agira ici d'apprendre à construire, sur chacune des sept notes, les **accords parfaits** à l'état **fondamental** et ses **renversements**, les **accords de septième** et ses **renversements**.

Nous aborderons, tout d'abord, l'étude de la **tierce** en prenant comme exemple le schéma suivant :



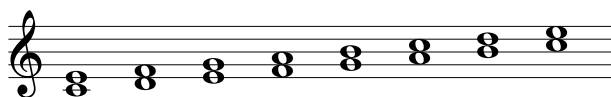
1 - Lire l'exercice en nommant la note écrite et sa tierce supérieure (que l'on visualisera) c'est à dire : Do-Mi Ré-Fa etc.

2 - Lire l'exercice en nommant la note écrite et sa tierce inférieure : Do-La Ré-Si etc.

3 - Lire l'exercice en nommant d'abord la tierce supérieure de la note écrite : Mi-Do Fa-Ré etc.

4 - Lire l'exercice en nommant d'abord la tierce inférieure de la note écrite : La-Do Si-Ré etc.

5 - Ecrire l'exercice avec les tierces réelles superposées et le lire (de bas en haut) comme suit :



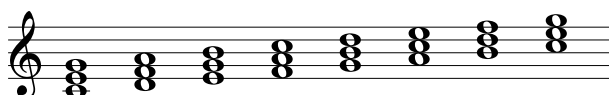
(Ce travail se fera sur chaque intervalle)

Pour les accords de trois notes :

1 - Lire l'exercice en nommant la note écrite et ses deux tierces superposées (soit l'accord parfait à l'état fondamental) : Do-Mi-Sol Ré-Fa-La etc.

2 - Lire l'exercice en nommant la note écrite et ses deux tierces inférieures : Do-La-Fa Ré-Si-Sol etc.

3 - Ecrire l'exercice avec les deux tierces supérieures réelles superposées et le lire (de bas en haut) comme suit :



Pour les accords de quatre notes :

1 - Lire l'exercice en nommant la note écrite et ses trois tierces supérieures (soit l'accord de septième) : Do-Mi-Sol-Si Ré-Fa-La-Do etc.

2 - Lire l'exercice en nommant la note écrite et ses trois tierces inférieures : Do-La-Fa-Ré Ré-Si-Sol-Mi etc.

TABLE DES MATIÈRES

Présentation - Michel Denis	3
Illustration “ La Mélodie et l’Harmonie ”, dessin original de Josep Maria Subirachs	5
Préface - Igor Markevitch	7
Introduction	11
I - LES ÉLÉMENTS ESSENTIELS DE LA MUSIQUE	13
II - LA NOTATION MUSICALE	15
Les notes	15
Les notes par rapport à la portée et les clés	16
Les tons, les demi-tons et les altérations	19
Les intervalles	21
Les valeurs rythmiques	23
Le point d'orgue	28
La liaison	28
Le détaché	28
La mesure	29
L'emploi des silences dans la mesure	31
Les mesures composées	32
Les mesures irrégulières	33
Tableau des signes les plus usuels	34
III - LE RYTHME	41
Le temps fort et le temps faible	41
La pulsation, les temps et la mesure	43
L'échelle des valeurs rythmiques par rapport à la pulsation	46
Les contradictions de l'énoncé des mesures par rapport à l'unité de temps	47
La syncope et le contretemps	49
Le <i>legato</i> et le <i>staccato</i>	51
La suspension du temps	53
IV - LE SON	55
L'organisation harmonique des sons	60
Le sens tonal	61
L'organisation tonale	62
Le triton	65
L'organisation mélodique des sons	66
Les modes	67
Les intervalles fondamentaux	72
La mélodie	72
Les accords fondamentaux	78
La modulation	81

Les renversement des accords et leurs dispositions.....	83
Les cadences.....	84
Les marches harmoniques.....	86
Les accords de septième.....	87
V - LE SOLFÈGE	93
L'apprentissage des notes sur la portée	93
La lecture par intervalles	97
La lecture, l'écriture et la dictée	99
La lecture rythmique et la division du temps	100
La battue de la mesure	105
La levée	107
La mesure à deux temps	108
Le <i>legato</i> et le <i>staccato</i> dans la mesure à 1, 2, 3 et 4 temps	109
Les autres mesures	111
Le point d'orgue.....	113
Les nuances et le <i>tempo</i> dans la battue	113
L'enseignement du Solfège par rapport à l'enseignement instrumental.....	114
Les formules mélodiques	116
Les formules harmoniques.....	119