

PAUL HINDEMITH

Pratique élémentaire de la musique

Traduit de l'américain et annoté par
ROBERT MERMOUD



ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2024

TITRE ORIGINAL
Elementary Training for Musicians

AVANT-PROPOS

L'ÉTUDIANT qui entre en classe d'harmonie est en général insuffisamment préparé en ce qui concerne la connaissance et l'emploi correct des notions fondamentales : rythme, mesures, intervalles, gammes, notation. À chaque étape de son enseignement, le professeur d'harmonie doit constater le défaut de bases solides. Trop souvent, en effet, l'approche des principes élémentaires souffre de méthodes déplorables : tel musicien se contente de piquer au hasard parmi les connaissances qu'il a lui-même acquises empiriquement ; tel autre se réfère à un cours de solfège élémentaire, mais n'y puise que des connaissances superficielles, dont un cours ultérieur de dictée musicale ne pourra combler les lacunes.

Le présent ouvrage tente d'offrir des exercices qui doivent infailliblement – s'ils sont appliqués correctement – fournir les connaissances théoriques fondamentales. Ce n'est certes pas la première tentative d'explication des données élémentaires, et elle ne prétend pas davantage exposer ces notions sous une forme nouvelle. Son contenu a déjà été énoncé et développé un nombre incalculable de fois, et il existe sur le même sujet d'excellents manuels dans toutes les langues. Mais seul un musicien expérimenté peut assimiler les meilleurs de ces livres et en tirer un profit convenable ; il y trouvera toutes les connaissances de base, remarquablement exposées. En revanche, un débutant aura peine à en digérer l'accablante accumulation de faits et de règles et ne sera pas en mesure d'y choisir ce qui pourrait lui être utile. De plus, les exercices proposés par ces livres sont insuffisants (quand il y en a).

D'un autre côté, il existe un grand nombre de manuels moins ambitieux, riches en exercices pour les débutants. On bute ici sur d'autres insuffisances : les renseignements généraux que l'on trouve dans la plupart d'entre eux sont souvent démodés ou insuffisants

Le présent ouvrage a paru pour la première fois chez l'éditeur Associated music publishers, Incorporated, à New York, en 1946.
La présente traduction a d'abord paru dans la collection Musiques et musiciens, aux éditions Jean-Claude Lattès à Paris, en 1986.
© Éditions Allia, Paris, 2024, pour la présente édition.

pour une formation professionnelle, les exercices qu'ils proposent semblent avoir été conçus dans la plupart des cas pour la propre satisfaction de l'auteur plus que pour le profit des étudiants, à moins qu'ils ne soient tellement secs que l'élève le plus docile ne peut y trouver la moindre parenté avec la musique vivante.

Il existe aussi de nombreux ouvrages, hautement spécialisés, en dictée, lecture à vue, entraînement de l'oreille ou lecture des clés. Tous ces livres traitent de sujets assez mineurs, mais d'une manière relativement élaborée; à vouloir y choisir grain à grain ses connaissances, on risque de consacrer des années de sa formation musicale à une tâche qui, ne l'oublions pas, reste une préparation aux études à venir.

Le musicien formé d'après les méthodes de solfège des pays latins affirmera qu'il ne peut exister de meilleur entraînement. Et on sera tenté de souscrire à cette opinion si l'on considère le niveau relativement élevé des élèves issus de conservatoires français ou italiens dans le domaine de la lecture à vue mélodique ou rythmique (élevé surtout en prononciation ultra-rapide des syllabes de la solmisation). Mais les défauts de cette formation apparaissent plus tard, au cours des études: il est extrêmement difficile d'accéder à une conception transcendante de l'harmonie ou de la mélodie, difficile d'acquérir une indépendance dans la démarche créatrice. Les élèves éduqués selon cette méthode ne peuvent franchir le pas qui les sortirait d'une conception bornée de la tonalité (tonalité distordue, puisque la nomenclature ne connaît qu'une syllabe pour une note donnée *et* pour tous ses dérivés), à moins que, passant par les bornes, ils ne tombent plus aisément que d'autres dans ce que l'on veut considérer comme une nouvelle liberté: le désordre tonal et l'incohérence.

Il existe des méthodes qui tendent à "illustrer" l'enseignement solfégique, en exprimant la signification des degrés de la gamme par toutes sortes de conventions (écrites, parlées ou gestuelles). Cela va de l'information sommaire destinée à des amateurs jusqu'aux systèmes les plus développés et les plus "fonctionnels". La première catégorie n'intéresse pas le musicien professionnel – à moins

qu'il ne veuille lui-même se spécialiser dans l'enseignement aux amateurs – puisqu'elle ne va pas au-delà des balbutiements. La seconde impose, en plus (ou à la place) de notre entraînement quotidien, l'apprentissage d'une foule de conventions dont l'assimilation demande plus d'efforts et de temps que celle des notions elles-mêmes.

Il n'existe pas de manuel qui échappe à la critique, quelles que puissent être les intentions de son auteur et les qualités de sa conception ou de son contenu. Je peux facilement imaginer le genre d'objections que va susciter le présent ouvrage.

On dira que c'est un livre beaucoup trop développé pour que chacun puisse en tirer profit, et que l'étudiant qui y cherche quelques brèves informations ne désire pas digérer une foule de notions inintéressantes. On dira encore que le musicien d'aujourd'hui, hautement spécialisé, connaissant à fond les faits et règles de son champ d'activité particulier, ne peut espérer tout embrasser; que, si la lecture dans les différentes clés peut rendre les plus grands services au futur chef d'orchestre, elle sera une perte de temps pour le pianiste qui n'a que faire d'un drill aussi fastidieux; que le chanteur doit assurément être capable d'émettre le son voulu à son intonation exacte, mais qu'il est inutile d'en demander autant à un violoniste; que celui-ci doit plutôt être rompu à la lecture des notes aiguës avec force lignes supplémentaires, spécialisation superflue pour le timbalier; que tel entraînement nécessaire au musicien d'orchestre est secondaire pour le virtuose; que l'accroissement de connaissances théoriques ne va pas nécessairement améliorer le jeu d'un violoncelliste. On dira enfin que la pratique musicale n'est pas obligatoirement un critère de valeur en ce qui concerne la pensée d'un compositeur ou les idées d'un théoricien.

Il n'y a qu'une réponse à ces objections: elles sont infondées. D'abord, les exercices de ce livre ne sont pas écrits pour l'information superficielle d'un amateur – encore qu'un entraînement à ce niveau ne lui fera pas de mal, s'il s'y intéresse. Le titre de

cet ouvrage en définit clairement les objectifs. D'un autre côté, comme ce livre tend à une formation aussi complète que possible, on comprend qu'il ne puisse satisfaire ceux qui souscrivent à la décadence actuelle de l'éducation musicale.

Les temps sont apparemment révolus où, pour être considéré comme bon musicien, il fallait posséder une assimilation complète du subtil mécanisme de la musique, en plus de la maîtrise de son instrument ou de sa voix. Les grands solistes d'aujourd'hui peuvent-ils rivaliser en connaissances théoriques avec un Liszt, un Rubinstein, un Joachim? Beaucoup d'entre eux ne se plaignent-ils pas d'avoir subi un entraînement technique excessif, au détriment de leur culture générale? Certes, les bases théoriques n'influencent pas directement la technique d'un violoniste, mais elles lui permettront d'élargir son horizon musical et le conduiront à des interprétations plus approfondies. Si les exécutants actuels – instrumentistes, chanteurs et même chefs – avaient une vision plus pénétrante des partitions, nous ne serions pas confrontés à ce qui semble être devenu une règle dans les concerts d'aujourd'hui : quand ce n'est pas le débit mécanique, sans articulation raisonnable, sans analyse approfondie du caractère, du tempo, de l'expression, de la signification et de l'effet, c'est la distorsion hyper-individualisée des idées exprimées dans le texte musical.

En ce qui concerne les chanteurs, on remarquera que nombre d'entre eux se lancent dans la carrière sans talent musical exceptionnel, mais parce que la nature les a gratifiés d'une belle voix. Ce don fait passer toutes les faiblesses, même l'insuffisance la plus criante en connaissances musicales élémentaires, au niveau de ce qu'une intelligence normale peut acquérir en quelques semaines. De nos jours, bien rares sont ceux qui possèdent cette qualité primordiale : la maîtrise absolue des intervalles, la faculté d'attaquer facilement n'importe quelle note, sans que cette note soit forcément incorporée à un fragment de gamme ou à un accord, sans qu'elle soit obligatoirement soutenue par l'accompagnement. Est-ce que le chanteur ne trouvera pas le plus grand profit à s'imposer un sérieux entraînement théorique et auditif? Craint-il d'abîmer sa

voix en cherchant à enrichir ses connaissances, en s'efforçant d'atteindre le niveau qu'on attend d'un musicien professionnel?

Certains compositeurs peuvent à la rigueur avoir de merveilleuses idées indépendamment de toute expérience musicale prolongée. Mais peut-on réellement imaginer que sans culture suffisante ils seront capables de présenter celles-ci sous une forme optimale, de les exploiter jusqu'à leurs plus lointains développements? À considérer le métier proprement dit, les compositeurs occupent souvent le dernier rang dans la hiérarchie des valeurs, eux qui étaient considérés jadis comme les musiciens par excellence. Combien rares actuellement sont ceux qui peuvent fonder leurs réalisations sur une maîtrise incontestée d'instrumentiste ou de chanteur, critère que l'on a longtemps considéré comme essentiel! La décision de devenir compositeur est trop souvent dictée par un talent musical qui ne dépasse pas la capacité d'écouter de nombreux disques et de savoir les retourner au moment voulu (quand un mécanisme automatique ne vient pas éliminer cette dernière séquelle d'activité musicale)! Et les étudiants de nos universités ne vont-ils pas jusqu'à considérer avec dédain celui de leurs camarades qui n'a pas écrit sa première symphonie avant même d'avoir terminé sa première année d'harmonie!

Je pense que, dans cette situation, on ne peut que saluer toute méthode qui vise à éliminer de notre distinguée corporation les incapables et les esprits obtus. Tant qu'un élève compositeur ou un futur maître de branches théoriques n'est pas capable de réaliser sans peine tous les exercices de ce livre, il ne doit pas être admis à un cours supérieur. J'irai même jusqu'à dire qu'on doit plutôt lui déconseiller toute activité musicale professionnelle – avec l'arrière-pensée que cette élimination de l'ivraie sera profitable à la culture musicale tout entière.

Au reste, cette méthode offre à ceux qui sont particulièrement doués une base solide pour leur développement musical ultérieur. Ils trouveront dans ce livre, présenté sans détours ni faux-semblants, tout ce qu'un musicien doit savoir pour mener à bien de sérieuses études théoriques et pratiques. On n'y fait pas usage des syllabes de

la solmisation, car elles sont trompeuses ; on évite les appellations spécieuses et les symboles fantaisistes qui distraient l'attention de l'objet principal : la connaissance des données et des conventions fondamentales, avec leur représentation traditionnelle sous forme écrite. Ces éléments sont présentés par le moyen le plus simple d'accéder au cœur des problèmes : *les exercices*. Le grand nombre de ceux-ci doit contraindre l'élève à travailler en profondeur. Car il a été démontré que l'étudiant ne peut assimiler la théorie musicale à travers une simple formation étalée sur un ou deux semestres, mais que pour y parvenir il doit mettre en œuvre toutes ses facultés intellectuelles. D'auditeur attentif, il doit se convertir en musicien agissant, et cela dès les premiers pas, par une participation active. Qu'elles disparaissent, ces classes où nul n'entend son musical, si ce n'est un accord joué occasionnellement par le maître ; qu'elles rejoignent dans un juste oubli la stérile division du cours élémentaire en "théorie" et "dictée", ou celle du cours d'harmonie en "écriture" et "clavier"! De toute évidence, un cours global de théorie ou d'harmonie, avec ses références constantes aux divers secteurs d'activité de l'étudiant, met beaucoup plus à contribution le maître que les cours séparés, où il n'y a qu'à suivre les voies confortables de la routine.

Un maître indolent ne manquera pas de présenter cette objection : Comment animer une classe de débutants dont les étudiants ne savent ni chanter ni jouer décemment ? La réponse est que le maître lui-même doit les faire jouer ou chanter – non comme des solistes ou des virtuoses, mais au moins de telle manière qu'ils acceptent d'ouvrir la bouche (de bon cœur) et d'émettre des sons aussi justes et bien timbrés que ceux que l'on attend de n'importe quel choriste. On trouve encore, hélas ! des instrumentistes (ne parlons pas des compositeurs) qui ont accompli six années d'études, si ce n'est davantage, sans avoir ouvert la bouche une seule fois pour exercer la plus naturelle des activités musicales. Ce qui est valable pour la voix l'est aussi pour la main, en ce sens que chaque étudiant doit connaître les touches du piano assez bien pour réaliser des exercices élémentaires ; il n'est pas nécessairement tenu

d'observer les doigtés, la position de la main et autres contraintes techniques ; mais, si on lui donne l'occasion de pratiquer ces exercices, il va acquérir une sorte de maîtrise instinctive, une certaine habileté naturelle sur laquelle on pourra facilement construire une éventuelle technique ultérieure. Cette remarque vaut pour tous les autres instruments, sur lesquels on peut d'ailleurs jouer plusieurs de ces exercices.

Après tout ce qui vient d'être dit, le but de ce livre apparaît clairement : *l'activité*. Principe valable pour le maître d'abord : ne jamais enseigner quoi que ce soit sans le démontrer par l'écriture, le chant ou le jeu ; vérifier chaque exercice par un contre-exercice qui fasse appel à d'autres moyens d'expression. Et pour l'étudiant : n'accepter aucune règle qui ne soit prouvée et expérimentée, ne jamais commencer à écrire ou chanter un exercice sans en avoir parfaitement compris le but. La mise en œuvre de cet enseignement contraignant impose au maître une tâche supplémentaire : les exposés de ce livre sont réduits à leur forme la plus condensée et seront parfois d'un accès difficile aux étudiants d'un niveau moyen, d'où il s'ensuit que le maître devra dans chaque cas trouver sa propre approche par une démonstration plus détaillée. En revanche, les *exercices* devront se réaliser sous la forme prescrite ; d'ailleurs chacun d'eux offre de large possibilités de développements ultérieurs. Outre que le maître sera fréquemment appelé à inventer des exercices complémentaires, on a cherché à stimuler la créativité de l'étudiant par la remarque : "Inventez des exercices similaires." Les étudiants avancés trouveront matière à exercer leur esprit et leur zèle dans certaines sections des exercices indiquées par la mention "Plus difficile".

Chaque chapitre de ce livre se divise en trois sections :

- A. ACTION DANS LE TEMPS.
- B. ACTION DANS L'ESPACE.
- C. ACTIONS COMBINÉES.

La première section comprend des exercices sur le rythme et le mètre, séparés de tout contexte mélodique. La théorie et les exercices ressortissant aux aspects les plus élevés du rythme – la forme musicale – n’ont pas leur place dans un cours élémentaire, mais s’adressent aux étudiants avancés, auxquels on les enseignera par les méthodes déductives d’analyse des formes ou par les méthodes inductives de composition. (Pour la même raison, on a renoncé à donner des faits historiques.) L’action dans l’espace comprend les connaissances en matière de hauteur des sons, d’intervalles et de gammes, alors que les actions combinées associent ces données aux éléments rythmiques présentés dans la première section. Les informations relatives aux accords, aux progressions harmoniques ou aux structures mélodiques, réservées aux cours plus avancés, ne figurent pas non plus dans ce livre, mais des cours complets de *notation* et *dictée* sont intercalés dans les trois sections. Les exercices de dictées sont groupés dans la seconde partie de l’ouvrage, qui doit être utilisée en classe par le maître seul, afin de réserver l’élément de découverte nécessaire à ce genre d’exercice.

Les deux premiers chapitres ne présentent aucune difficulté qui ne soit à la portée du premier élève venu. Mais, à partir de là, une pratique constante sera nécessaire, sous forme d’entraînement en classe ou de travail à domicile. L’instinct musical ne suffira pas ; pour surmonter les difficultés progressives, l’étudiant, si doué soit-il, devra s’astreindre à penser logiquement, développer sa perspicacité et son habileté à combiner des éléments divers. Lorsque maître et élèves abordent leur tâche dans l’esprit convenable, en équipe bien soudée, l’assimilation des notions présentées dans ce livre ne doit pas demander plus d’un an et demi ou deux ans.

À la question : Comment incorporer ces acquisitions dans le programme des étudiants ? je répondrai ceci : pour être admis en classe d’harmonie, il faut être capable de réaliser au moins les exercices des deux premiers tiers de cet ouvrage. Les avantages sont évidents : la maîtrise des principes fondamentaux permet de comprendre plus aisément la technique harmonique, les progrès sont donc plus rapides. De plus, on peut alors éviter d’être astreint


à des cours auxiliaires – tels que celui de dictée – qui ne sont qu’un “pont aux ânes”.

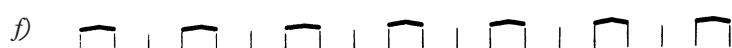
J’ai rédigé ce livre à la demande de mes classes de théorie et il a été écrit pour leur propre bénéfice. Inutile de dire que nous avons réalisé entièrement la totalité des exercices, et que seuls ont été agréés ceux qui ont prouvé leur efficacité absolue – cela pour répondre aux soucis des incrédules et des timorés.


PAUL HINDEMITH
Université de Yale, New Haven, Conn
Printemps 1946

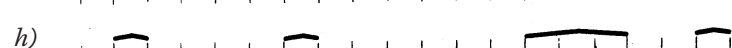
Première partie

NOTIONS THÉORIQUES
ET EXERCICES

e) 

f) 

g) 

h) 

4. Inventez d'autres exemples similaires.

5. Au lieu de chanter les sons, jouez-les sur un instrument en frappant le rythme du pied. Si vous utilisez un piano :

- jouez chaque exercice de la main droite et frappez le rythme du pied;
- jouez de la main gauche, frappez;
- jouez de la main droite, frappez le rythme de la main gauche;
- jouez de la main gauche, frappez de la droite.


Vous noterez une notable différence de difficulté entre *c* et *d*, ainsi que dans des cas semblables qui se présenteront dans ce livre. Travaillez d'abord très lentement ces interversions de mains, puis accélérez progressivement. Plus que d'autres exercices, ceux-ci développeront votre indépendance dans l'action physique et la coordination mentale.

6. Réalisez tous ces exemples dans un tempo accéléré.

DICTÉE 1

Notation: Les rythmes et les différentes durées des sons des exercices précédents peuvent être représentés par des *notes* :

● = *ronde*; correspond au son dont la durée est de 4 frappés (4 temps) 

♩ ou ♪ = *blanche*; correspond au son dont la durée est de 2 frappés (2 temps) 

La tige s'appelle la *queue de la note*, elle est placée à droite en montant et à gauche en descendant¹.

♩ ou ♩ = *noire*, un frappé².

1. Le mot "haste" n'est plus utilisé. (N.d.T.)


2. En américain et en allemand, le nom de la note est tiré de son rapport avec la ronde, ce qui n'est pas le cas en français, moins logique :


whole-note; *die Ganze*: la ronde (?)
half-note; *die Halbe*: la blanche (?)
quarter-note; *das Viertel*,
Viertelnote: la noire. (N.d.T.)


3. La forme ancienne du soupir (♩) est actuellement abandonnée, même en France. (N.d.T.)


Exercice 2

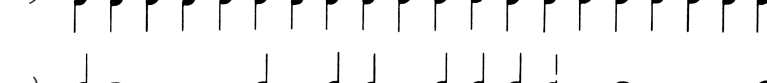
1. Chantez et frappez comme précédemment :

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

DICTÉE 2

Notation: 1. L'omission d'une note ou de frappés est signalée par des *silences* :

— = silence correspondant à une ronde : *pause*.


— = silence correspondant à une blanche : *demi-pause*.


♩ = silence correspondant à une noire : *soupir*³.


2. Une double barre marque la fin de chaque exemple¹.


Exercice 3

1. Jouez et frappez comme précédemment :

a) 

b) 

c) 

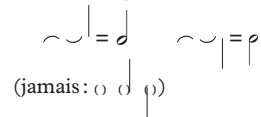
d) 

1. Dès les débuts, les élèves voudront bien s'astreindre à dessiner correctement les notes, silences et autres signes musicaux.

– La *ronde* se dessine en deux mouvements :



– La *blanche*, en trois mouvements :



– Le *soupir* demande trois mouvements en partant du bas vers la droite, remontant vers la gauche pour repartir vers la droite :



– La *noire* part d'un point que l'on agrandit, ovale et légèrement oblique :



(jamais un cercle que l'on remplit !)

– Les queues des notes, verticales, touchent les têtes.

On veillera également à ce que les lignes supplémentaires soient tracées à une distance correspondant à l'écartement des lignes de la portée. (N.d.T.)

e) 

f) 

g) 

h) 

2. Inventez, chantez et jouez des exemples similaires.

LECTURE 3

B. ACTION DANS L'ESPACE

La forme la plus élémentaire de l'action dans l'espace en musique est l'émission de sons de hauteurs différentes.

Exercice 4

1. Chantez pendant quelques secondes un son bien posé, à une hauteur commode pour votre voix ; puis chantez un son légèrement plus aigu ; revenez au son primitif ; chantez un son légèrement plus grave ; revenez au son initial.

2. Les trois sons peuvent être désignés par *m* (moyen), *h* (haut), *g* (grave). Chantez maintenant l'exercice suivant :

a) m m h m

b) m g m g

- c) m h m m g m
- d) m g g m h h m
- e) h m g m h m
- f) g m g m h m g m h m
- g) h g m g h m h g m
- h) g h h g g h m

3. Inventez des exercices similaires.

C. ACTIONS COMBINÉES

Nos trois symboles (○, *d*, *♩*) peuvent être placés sur une ligne, au-dessus de la ligne ou au-dessous de celle-ci, pour représenter respectivement un son moyen, aigu ou grave.

Notation: Le silence correspondant à la ronde, la pause, pend au-dessous de la ligne; la demi-pause est posée sur celle-ci; quant au soupir, on l'écrira indifféremment sur la ligne, au-dessus ou au-dessous de celle-ci.

Exercice 5

1. Chantez les notes, marquez les rythmes :

2. Jouez les notes supérieures des exercices ci-dessus en frappant les inférieures. (Au piano, jouer avec une main et frapper de l'autre, puis intervertir.)

3. Inventez des exercices similaires.

DICTÉE 4

CHAPITRE II

A. ACTION DANS LE TEMPS

Les valeurs rythmiques \circ , \downarrow et \downarrow ainsi que les silences correspondants peuvent s'organiser en groupes réguliers de deux ou trois frappés (deux ou trois temps).

Notation: 1. On sépare ces groupes par *des barres de mesure*:



L'espace compris entre ces barres se nomme *une mesure*.

2. *Signe de mesure, indication de mesure*. On indique le nombre régulier de temps entre les barres de mesure, au début de chaque exemple, par le numérateur d'une fraction. Le dénominateur désigne l'unité rythmique choisie comme valeur d'un temps¹:

($\downarrow = \frac{1}{4} \circ$): $\frac{2}{4}, \frac{4}{4}$. La mesure $\frac{4}{4}$ se désigne aussi par **C**.

3. Le silence correspondant à une *mesure complète* est toujours la *pause* (—); quel que soit le nombre de temps ou l'unité de temps. Dans ce cas, la pause prend place au milieu de la mesure, à égale distance des deux barres de mesure.

On place également au milieu de la mesure une note qui occupe complètement celle-ci, à moins que d'autres notes plus courtes ne soient écrites au-dessus ou au-dessous d'elle²; dans ce cas, la note reprend sa place au début de la mesure.

1. Il n'y a pas de barre de fraction; on lira "deux-quatre", "quatre-quatre". (N.d.T.)

2. La règle concernant la place de la note isolée au centre de la mesure est de moins en moins observée. (N.d.T.)

Exercice 6

1. Jouez (n'importe quel son) et frappez (au piano, suivez les instructions donnée à l'exercice 1, § 5):

a) $\frac{2}{4}$ **||**

b) $\frac{4}{4}$ **||**

c) $\frac{2}{4}$ **||**

d) **C** **||**

2. Inventez des exercices similaires, écrivez-les et jouez-les.

3. Jouez et comptez à haute voix (au lieu de frapper):

a) $\frac{2}{4}$ **||**

b) $\frac{4}{4}$ **||**

c) $\frac{2}{4}$ **||**