

Louise Rosbach

Comment développer l'oreille harmonique du jeune violoncelliste afin de développer son expressivité ?

ESM Bourgogne Franche-Comté 2018-2019



Louise Rosbach

Comment développer l'oreille harmonique du jeune violoncelliste afin de développer son expressivité ?

Directeur de mémoire : Jean Tabouret

ESM Bourgogne Franche-Comté 2018-2019

# Remerciements

Merci à Christian Wolff, Marie Béreau, Xavier Gagnepain, Thierry Rosbach et Estelle Huet pour le temps qu'ils m'ont consacré et dont les réflexions ont guidés l'élaboration de ce mémoire.

Merci à tous mes professeurs, qui m'ont formés en tant que violoncelliste et musicienne et qui m'ont donné l'envie de transmettre à mon tour.

Merci à Steve, pour sa relecture attentive et son soutien permanent.

# Table des matières

Introduction.....	1
I-Pourquoi développer une conscience harmonique ?.....	2
1-Conscience harmonique et justesse instrumentale.....	3
2-La dynamique tension/détente, une sensation qui structure le discours.....	3
3-Développer sa palette d'expression.....	5
a-Développer son vocabulaire harmonique.....	5
b-Quête de sens et justesse d'expression.....	6
II-Comment développer une conscience harmonique? Les outils du musicien et du professeur....	7
1-L'utilisation du piano.....	7
2-La pratique collective.....	8
3-L'improvisation.....	8
4-L'utilisation de la voix.....	9
5-Quelle place pour la théorie ?.....	10
III-Mises en pratiques concrètes, expérimentations.....	11
1-Développer une conscience des intervalles.....	12
a- Improvisation d'une gamme sur un bourdon.....	12
b- Gamme en tierces, quartes, sixtes.....	12
c-Chanter en jouant.....	13
2-Quelques notions d'harmonie.....	14
a-Accord parfait.....	14
b-Chaconne [7].....	14
c-Notes étrangères.....	15
d-Sensation de tonique/dominante[2].....	16
e-I, IV, V, I / I, II, V, I[8].....	17
3-Harmonie et narration.....	17
a-Majeur/mineur.....	18
b-Autre histoire.....	19
4-Développer une écoute active.....	19
a-Jeux du « perroquet ».....	19
b-Jouer en chantant bis.....	20
Conclusion.....	22
Bibliographie.....	23



# Introduction

J'ai toujours été sensible à l'harmonie. Ceci vient peut-être du fait que mes parents sont pianistes et que j'ai ainsi toujours eu la chance d'être accompagnée au piano dès mes débuts au violoncelle. J'ai également commencé le piano et le quatuor à cordes dans la classe du quatuor Manfred à 13 ans et j'ai suivi des cours d'écriture et d'harmonie au clavier lors de mes études supérieures.

Au contact de Xavier Gagnepain, violoncelliste, professeur et concertiste, la conscience de l'harmonie a pris une place encore plus importante dans ma vie de musicienne. J'ai vu dans sa classe des élèves dont le jeu n'était pas très expressif se transformer, « devenir musiciens » en étant guidés dans le développement d'une écoute verticale, en développant leur conscience harmonique. J'y ai donc vu un moyen objectif de justification d'intentions musicales en plus d'être une source de joie et d'émotions musicales. Lors de mes années d'études dans sa classe, j'ai appris à conscientiser ce qui était pour moi instinctif, à préciser des sensations, ce qui a développé mes connaissances théoriques mais nourrit encore ma recherche d'expression instrumentale, seule et en musique de chambre.

. Toutefois, aujourd'hui jeune professeur en formation, je me suis rendue compte que je n'avais pas les outils nécessaires pour transmettre simplement mon enthousiasme pour l'harmonie, pour développer une conscience de l'harmonie chez mes élèves, principalement en premiers cycles. C'est pourquoi j'ai choisi d'axer ce mémoire de pédagogie sur les moyens de développer dès les débuts à l'instrument l'oreille harmonique du violoncelliste, dans le but de d'enrichir son expressivité.

Pour nourrir ma réflexion, en plus d'un travail personnel de documentation, j'ai pu interroger des instrumentistes de différentes disciplines, qui ont tous eu un rôle important dans mon développement de musicienne. J'ai ainsi pu m'entretenir avec Christian Wolff, violoncelliste du quatuor Manfred et professeur de violoncelle au CRR de Dijon et Ecole Supérieure de Musique de Bourgogne Franche-Comté, Marie Béreau, violoniste du quatuor Manfred et professeur de violon au CRR de Dijon et Ecole Supérieure de Musique de Bourgogne Franche-Comté, Xavier Gagnepain, violoncelliste du quatuor Rosamunde et professeur de violoncelle au CRR et Pôle Supérieur de Boulogne-Billancourt, Thierry Rosbach, professeur de piano au CRR de Dijon et Ecole Supérieure de Musique de Bourgogne Franche-Comté et Estelle Huet, jeune professeur de violoncelle qui a tout récemment créé une méthode consacrée au développement de l'oreille en cours de violoncelle.

Il me paraissait important de croiser les visions sur ce sujet de violoncellistes, d'une

violoniste -le violon représentant l'un des instruments mélodiques par excellence- et d'un pianiste. Il apparaît que le développement de l'oreille occupe une place de choix dans l'enseignement de chacune des personnes interrogées et j'ai été frappée de retrouver autant de similitudes dans les approches de chacun, et ce malgré les différences d'instrument et de parcours.

Ce mémoire s'articulera en trois parties : dans la première, nous nous intéresserons aux raisons de développer une conscience harmonique, dans la deuxième aux moyens envisagés par les professeurs que j'ai pu interroger sur ce sujet et nous envisagerons dans la troisième et dernière partie des mises en pratique concrètes et diverses afin de développer cette oreille.

## **I- Pourquoi développer une conscience harmonique ?**

L'harmonie est un élément fondamental du langage musical. Lors des recherches effectuées pour ce mémoire, j'ai été frappée de découvrir à quel point son évolution a impacté celle de l'histoire de la musique en général, de l'avènement de la tierce, qui a fait passer la musique d'un ordre mélodique à un ordre harmonique, à l'élargissement du vocabulaire harmonique des romantiques. [5][4][1]

Des recherches en neurosciences ont de plus montré que l'harmonie jouait un rôle particulier pour susciter des émotions musicales et était toujours impliquée dans les réactions physiologiques présentées par les auditeurs : les larmes sont provoquées la plupart du temps par des appoggiatures, des marches harmoniques et certains mouvements harmoniques inattendus [11].

Elles ont également montré que les fonctions harmoniques des accords sont reconnues par les non-musiciens de manière semblable à un expert, car il existe un apprentissage implicite de la musique tonale dû au fait que tout le monde -dans notre culture- est confronté depuis la première enfance à cette musique [3]. Ces connaissances sont acquises et mobilisées très tôt chez l'enfant, il est donc tout à fait possible d'envisager une approche de quelques notions harmoniques dès les débuts à l'instrument.



## **1- Conscience harmonique et justesse instrumentale**

Les quartettistes font un lien étroit entre conscience de l'harmonie et justesse instrumentale : « Pour moi, les connaissances de l'harmonie sont nécessaires au travail de la justesse en quatuor à cordes mais aussi de tous les instruments dont on peut moduler la justesse. Dans un jeu polyphonique, le rapport entre les voix est très important, il faut connaître sa place dans l'accord pour bien le faire sonner. L'intuition de l'oreille est pour cela notre meilleure alliée : une quinte juste est très satisfaisante même pour une oreille non travaillée, une tierce majeure basse résonne....La justesse n'est pas absolue : elle dépend de la tonalité, et pour moi, il est important de sensibiliser les élèves à cette écoute. » (Christian Wolff<sup>1</sup>).

Avoir certaines notions théoriques va donc permettre de pouvoir identifier sa place dans l'accord et d'ajuster les hauteurs en fonction. On peut imaginer que plus elles seront précises, plus cet ajustement pourra se faire rapidement. Ce système de justesse, dit harmonique, recherche la résonance naturelle des accords avec notamment une tierce majeure basse. Il est prôné par Zarlino à la Renaissance, siècle dans lequel la tierce acquiert une nouvelle importance en devenant un outil harmonique de base.

Cette recherche de l'équilibre dans un accord des notes qui le composent pour trouver une belle couleur d'accord est également le souci des pianistes. J'ai été surprise d'entendre parler de justesse au piano :

« Le piano est limité dans sa fausseté mais il n'est pas limité dans sa justesse, c'est à dire qu'on peut ajuster deux notes ensemble. Il est possible de faire une quinte ou une octave fausse dès lors que l'on n'ajuste pas les deux notes entre elle. » (Thierry Rosbach).

On voit donc l'importance que la conscience de l'harmonie peut avoir dans quelque chose d'aussi concret que la justesse, pour les instruments dont on peut moduler la justesse, que ce soit individuellement avec le travail des doubles cordes ou en ensemble, mais aussi pour un instrument tempéré comme le piano.

## **2- La dynamique tension/détente, une sensation qui structure le discours**

« Dissonance et consonance sont les poumons de l'harmonie » dit le personnage du professeur dans le livre *L'Amateur* de J. Pernoo[9] (p.169). On évoque très régulièrement cette

---

1 Voir introduction pour la présentation des personnes sollicitées pour les entretiens.

dynamique, aussi ai-je voulu revoir ces notions, qui semblent être au cœur de la musique tonale occidentale.

Lorsqu'on superpose deux notes, on crée une consonance ou une dissonance, c'est un phénomène physique dû aux vibrations d'un son. En effet, les harmoniques des notes fondamentales entrent ainsi en vibration, s'il y en a beaucoup de similaires, elles sont en phase et consonent et si à l'inverse elles sont très différentes, elles dissonent.

Toutefois, la consonance est une notion statique. Elle pose une référence mais ne peut à elle seule créer un mouvement, or ce dernier est nécessaire à l'expression. Elle doit donc être complétée par un principe dynamique susceptible de créer des tensions qui devront se résoudre sous forme de détente. Ces phénomènes de tensions ou d'attractions comme les nomme J. Chailley [5], peuvent naître de diverses manières. En musique monodique, certains sons ont une valeur prééminente établie par des usages qui permettent d'exprimer un sentiment d'attraction - c'est le principe des modes-. En musique harmonique, dans laquelle les sons sont tributaires d'accords exprimés -ou sous entendus- on combine ces mêmes tensions horizontales avec des rapports verticaux.

Ainsi, les attractions vont pouvoir être créées par des dissonances, en ajoutant par exemple une note étrangère (retard, note de passage, appogiature...) à un accord parfait. Ceci va créer une tension qui se relâchera au moment de la résolution de cette note étrangère sur une note de l'accord parfait. Les tensions peuvent également naître du rapport entre les différents degrés d'une tonalité : un cinquième degré va naturellement appeler la tonique, la sous-dominante et le deuxième degré amènent la dominante. De ce phénomène naît la notion de cadences, conclusives ou non, de phrases, il est donc au cœur de la structure du discours musical.

Il est primordial pour tous les professeurs avec lesquels je me suis entretenue que ces dynamiques « tensions/détentes » soient abordées par la sensation, qu'elles ne soient pas réduites à de simples concepts :

« Parfois mes élèves ont des notions de dominante et de tonique mais souvent c'est pour eux quelque chose de livresque : ils savent faire une interrogation écrite de formation musicale mais ils ne font pas de rapport avec l'instrument. L'une des premières choses que je leur fais reconnaître c'est la sensation de tonique et de dominante, puis dans un deuxième temps celle de sous dominante, car ce sont des sensations et non des calculs. Au début, les élèves n'osent pas forcément s'exprimer mais on peut leur faire reconnaître que la sensation de tonique a un rapport avec la sensation d'être chez soi, d'être arrivé, que la sensation de dominante c'est un peu comme ouvrir la porte, de passer un pied et d'être sur le point d'être chez soi... Quand ils ont senti ça et qu'ils l'ont identifié comme dominante et tonique, on peut déjà faire beaucoup de choses. C'est donc quelque chose que j'aborde dans le premier cycle » (Thierry Rosbach)

Se pencher sur les dynamiques de « tensions/détentes » est donc essentiel pour comprendre la structure d'une phrase ou d'une œuvre musicale et pour pouvoir ensuite l'interpréter de façon juste. En effet, lorsqu'on ressent la résolution d'une fin de phrase, on aura instinctivement envie de jouer moins fort la résolution, comme l'on baisse le ton de la voix en fin de phrase parlée. En faisant entendre ces relations, on obtiendra de son élève un résultat bien plus convaincant qu'en lui demandant de faire un petit diminuendo selon Xavier Gagnepain [6] (p.85). C'est en fait lui ouvrir les portes -et les oreilles- de la dynamique fondamentale de la musique tonale occidentale.

### **3- Développer sa palette d'expression**

#### **a- Développer son vocabulaire harmonique**

Une fois que la dynamique de tonique/dominante est devenue une sensation, la musique n'est déjà plus neutre, elle commence donc à se colorer émotionnellement, à prendre du sens. Ce travail de « coloration » se fait également pour Thierry Rosbach -qui est en ce point rejoint par Xavier Gagnepain- par l'identification émotionnelle de certains accords, comme la septième de dominante, la septième diminuée ou encore la sixte napolitaine. Très expressifs, ces accords sont des clefs du langage musical. Certains sont tellement ancrés qu'ils prennent une valeur objective dans la musique occidentale : un accord de 7<sup>ème</sup> diminuée sera par exemple associée à la douleur ou au drame. Ces deux professeurs cherchent à les rendre identifiables auprès de leurs élèves, de façon à les reconnaître émotionnellement avant même de chercher à analyser les notes qui les composent « comme des personnages que nous allons retrouver d'un morceau à un autre ». Le ressenti prime, il s'agira toutefois de le verbaliser de plus en plus précisément au cours de l'apprentissage.

Cette recherche de sens, de couleurs, est une chose qui va se préciser, évoluer toute la vie d'un musicien au fur et à mesure de la découverte du répertoire et en fonction de la conscientisation de ses sensations.

Toutefois l'expression propre à chacun des accords est moindre par rapport à l'expression créée par l'enchaînement des accords. L'accord de sixte qu'est la sixte napolitaine ne prend sa couleur très identifiable de tendre tristesse que dans un contexte harmonique particulier. Dans son livre[9], Jérôme Pernoo fait un parallèle avec la poésie : chaque mot à son sens qui lui est propre mais c'est l'agencement choisi par le poète qui révèle des images inattendues.

## b- Quête de sens et justesse d'expression

Souvent, Xavier Gagnepain aborde l'importance du rôle de l'harmonie avec ses élèves par l'affirmation « Rien ne ressemble plus à un *Ré* qu'un *Ré* », qu'il est a priori difficile de contredire. Toutefois, les *Ré* d'un accord de *Ré* majeur, de *Ré* mineur, ou encore de *Mi* majeur, ont beau être la même hauteur de note, ils n'ont pas la même signification, et c'est ce que ce professeur fait réaliser à ses élèves, qui en prennent conscience immédiatement après écoute.

Une note seule n'exprime pas grand chose. C'est quand elle est mise en relation à d'autres, que ce soit dans une échelle ou dans un accord qu'elle prend du sens. C'est pourquoi il est essentiel pour Jérôme Pernoo ou Xavier Gagnepain qu'un musicien ne déconnecte jamais sa partie de son contexte harmonique, afin de pouvoir l'interpréter de façon juste expressivement . Travailler ainsi, en isolant sa voix du contexte harmonique, serait pour eux aussi absurde qu'un comédien qui ne travaillerait son texte qu'avec les répliques de son personnage.

Ceci s'illustre particulièrement dans le cas du violoncelliste en musique de chambre : tandis que le violoniste et le flûtiste ont encore beaucoup de mélodies dans leurs parties d'orchestre ou de musique de chambre, le rôle contrapuntique des parties de violoncelle n'est pas toujours évident, les parties de basses n'ont souvent pas un dessin mélodique très marqué. L'harmonie s'affirme par le violoncelle, et sensibiliser le jeune violoncelliste à son rôle harmonique lui permettra d'en comprendre le sens, d'en assumer le rôle et d'en savourer pleinement l'importance.



MOZART Wolf. Am., Quatuor à cordes n°19 en Do majeur K.465, Andante cantabile, extrait de la partie de violoncelle

Une conscience de l'harmonie, du rôle de la note que l'on doit jouer est donc nécessaire à tout instrumentiste qui cherche à interpréter une phrase musicale expressivement juste :

« Quand on n'entend pas ce que l'on joue, on n'entend pas les intervalles, on ne répercute pas sur les différentes parties l'expressivité que la musique peut avoir. C'est vrai pour les consonances, qui vont être fades voire vilaines, mais c'est vrai aussi pour les dissonances : quand on joue un accord qui contient une note étrangère, comme une appoggiature, si elle n'a pas été conscientisée, si on n'a pas chanté les notes consonnantes entre elles et qu'on n'a pas relevé que cette note était dissonante et étrangère à l'accord, elle va sonner comme quelque chose de terne, sans signification. Il faut lui donner tout son rôle de note étrangère qui vient percuter telle ou telle note réelle »

(Thierry Rosbach).

Se pencher sur l'harmonie sert donc à comprendre la structure d'une phrase musicale (ou même d'une œuvre) mais aussi sa direction, sa signification. Ce travail d'intériorisation, d'appropriation de l'harmonie va conduire à la recherche du « ton juste » qui vient ainsi nourrir le chant intérieur d'un musicien. Cette quête de justesse d'expression initie un travail de recherche infini à l'instrument : timbre, vibrato, nuances, articulations, vibrato...autant de facteurs à adapter pour varier les couleurs instrumentales et enrichir la palette d'expression d'un musicien.

## **II- Comment développer une conscience harmonique? Les outils du musicien et du professeur**

### **1- L'utilisation du piano**

La pratique du piano est un outil efficace pour ceux qui jouent d'un instrument monodique. Son avantage principal est de pouvoir faire entendre les différentes parties d'une œuvre, qu'il s'agisse d'une voix soliste avec une réduction d'orchestre ou les quatre parties d'un quatuor à cordes, joué par une seule personne. Ceci offre la possibilité de mieux confronter les parties entre elles et ainsi de prendre conscience de l'harmonie car « quand on est acteur de sa propre voix on a de forts risques de se limiter à un mouvement mélodique » (Xavier Gagnepain).

Le piano permet également de compléter les accords sous-entendus dans les œuvres pour instrument seul, par exemple des *Suites pour violoncelle seul* de Jean-Sébastien Bach. Pouvoir jouer au piano les harmonies sous-jacentes permet une meilleure compréhension de la pièce.

En cours d'instrument, il n'est pas toujours possible d'avoir un pianiste à disposition. Aussi, être capable, en tant que professeur de pouvoir accompagner ses élèves au piano est un outil précieux pour développer cette conscience harmonique.

« J'ai des élèves qui sont devenus professeurs et qui accompagnent leurs élèves au piano. Quand j'écoute ces derniers, je remarque qu'ils ont déjà développé une intuition de l'harmonie » (Xavier Gagnepain).

Tous mes interlocuteurs s'accordent pour dire que la pratique d'un instrument polyphonique comme le piano est un outil de qualité pour l'apprenant qui souhaite développer son oreille

harmonique, mais surtout d'une praticité extrême pour l'enseignant qui souhaite conduire son élève dans cette voie.

## **2- La pratique collective**

Toutefois, il n'est pas réhilitoire de ne pas jouer du piano : la pratique de la polyphonie de groupe, en orchestre ou en musique de chambre semble même occuper une place plus importante dans le développement de l'oreille pour les professeurs interrogés :

« Il est quand même très utile de jouer d'un instrument polyphonique, mais cela ne remplacera jamais la pratique de l'harmonie avec son instrument, seul avec le travail des doubles cordes et en musique de chambre. Pour entendre vraiment, sentir l'harmonie, c'est important de faire partie de petits ensembles dans lesquelles on est seul responsable de sa partie. C'est là qu'on peut apprendre le mieux. » (Marie Béreau)

Il s'agit bien entendu de ne pas se contenter de faire jouer en même temps les différentes parties d'un morceau mais de faire ressentir comment les parties sont liées entre elles, de développer une capacité d'écoute active nécessaire au chambriste.

Il est souvent difficile pour des raisons logistiques de former des groupes de musique de chambre de débutants. Afin de sensibiliser ses élèves à une écoute verticale dès les premiers pas à l'instrument et pallier ces difficultés, Marie Béreau conseille l'usage de méthodes pour débutants qui proposent des duos avec le professeur ou des méthodes avec des accompagnements enregistrés sur CD.

## **3- L'improvisation**

L'improvisation est également considérée comme un outil de choix pour le développement de la conscience harmonique, et peut être utilisée de diverses manières.

Marie Béreau l'utilise pour le travail des gammes. L'élève « improvise » une gamme en savourant chaque note, de la façon dont il le souhaite, en écoutant la tonique, tenue comme un bourdon par le professeur ou un autre élève. Cet exercice fait prendre conscience du rôle de chaque note dans une gamme, d'entendre les relations qui existent entre chaque note et la tonique. Il sensibilise également les élèves aux notions d'intervalles et de justesse harmonique en passant par l'écoute, le ressenti et non l'analyse.

Thierry Rosbach propose d'utiliser l'improvisation en transposant des motifs de quelques notes ou des accords dans plusieurs tonalités. Cet exercice permettrait d'en apprendre plus sur les relations entre chaque note, de comprendre qu'un motif peut nous plaire non pas car il est composé de ces trois notes précises mais que c'est la relation entre ces notes qui nous plaît, qu'il fonctionne dans une autre tonalité.

L'improvisation à plusieurs permettrait d'après Xavier Gagnepain de pouvoir développer une capacité d'écoute active. En effet, elle nécessite la prise en dictée musicale des propositions des autres tout en étant soi-même en train de jouer,. Cette écoute est l'essence même de la musique de chambre et il paraît bénéfique de la travailler en étant libéré d'une partition.

Pour finir, l'improvisation sur une grille harmonique est considéré par les professeurs s'étant exprimés sur le sujet comme un excellent moyen de maîtriser le langage harmonique voire même l'aboutissement du travail d'une oreille harmonique.

#### **4- L'utilisation de la voix**

« Le développement de l'oreille a une place prépondérante à tel point que j'en fais une priorité au début. Un enfant qui arrive à son premier cours de violoncelle est vierge de tout préjugé. Il est donc décisif de faire usage de la voix dès le premier cours puis dans un second temps de chanter en combinant avec une autre voix. Aussi, l'un des objectifs de la première année pour moi est que l'élève réussisse à chanter en s'accompagnant au violoncelle. On a tout à y gagner : la perception qui se verticalise (ce qui est le principe même de l'harmonie), la capacité à suivre deux lignes et la perception rythmique qui s'affine, surtout quand il y a une voix qui a la subdivision de la première (l'élève ne va pas s'auto-manger une croche). » (Xavier Gagnepain)

On voit donc à quel point l'outil qu'est la voix est privilégié par ce professeur. En chantant en s'accompagnant soi-même à son instrument, on éprouve physiquement la confrontation des parties entre elles, on est acteur de deux parties d'une façon peut-être plus charnelle qu'au piano. Cet exercice permet de prendre toute la mesure de la beauté de l'harmonie, des notes qui dissonent entre elles, de l'apaisement de la résolution etc...

Passer par la voix était également préconisé par Chopin à ses élèves. En effet, il leur conseillait de chanter les mélodies et les basses des morceaux travaillés mais aussi chaque accord et toutes les formules d'accompagnement afin qu'aucune note n'échappe à leur oreille intérieure.

L'utilisation de la voix permet donc de conscientiser l'expression de l'harmonie et d'ainsi nourrir le chant intérieur du musicien.

## 5- Quelle place pour la théorie ?

Il est étonnant de remarquer que parmi les professeurs interrogés, aucun d'entre eux ne préconise les cours théoriques d'harmonie. La plupart d'entre eux déplorent que leur formation dans ce domaine ait été si déconnectée de la pratique instrumentale, si abstraite, et c'est finalement en manipulant l'harmonie à l'instrument (musique de chambre, harmonisation au clavier, doubles cordes...) que tous ont développé leur oreille harmonique.

La sensation est placée au centre : il est important de pouvoir sentir d'abord puis d'être capable de comprendre ces sensations et de pouvoir les nommer. Pour tous, les notions théoriques sont utiles pour pouvoir communiquer sur ces impressions, mais sont surtout utiles au professeur pour pouvoir transmettre.

« Pour bien jouer, la théorie n'est pas nécessaire. Par contre pour transmettre à quelqu'un qui n'entend pas suffisamment, elle devient fondamentale. J'ai assisté au cours d'un professeur frustré par un élève qui ne jouait pas une note de façon expressive. Il lui prodiguait des conseils tels que : « chante » « vibre », « allonge » mais pour moi, le problème venait du fait que l'élève n'entendait pas le frottement de cette note avec l'harmonie. Je crois que les outils théoriques ne vont pas spécialement créer de sensibilité personnelle -ou peut-être vont-ils affiner une prédisposition- mais ils seront vitaux pour comprendre ce qui manque chez l'autre, la différence entre ce qu'il entend intérieurement et le discours du compositeur » (Xavier Gagnepain)

Pour ce musicien, la théorie va être utile au professeur pour pouvoir expliquer à un élève pourquoi une chose est si belle, lui faire sentir que sa proposition musicale ne correspond pas à ce que le compositeur a écrit. Elle va en effet lui permettre de pouvoir harmoniser différemment un passage, en le simplifiant, en le rendant banal, pour pouvoir permettre à l'élève de comparer, de prendre conscience de la beauté harmonique d'un extrait musical :

« En ré-harmonisant naïvement la mélodie à la manière d'un curé de campagne, il la dépouille en quelque sorte de son attrait. Par défaut, son élève peut alors mieux mesurer la beauté de chaque trouvaille harmonique dont on l'a privé »[6](p.84).

Certaines notions théoriques de l'harmonie vont pouvoir également aider le professeur à pouvoir imaginer des basses virtuelles dans les pièces pour instrument seul -par exemple les *Suites pour violoncelle seul* de Bach- et pouvoir ainsi guider son élève dans une compréhension harmonique de l'œuvre. Il n'est en effet pas toujours évident d'entendre les harmonies sous-entendues dans ce répertoire et les entendre va permettre de structurer le discours (cf chapitre 1).

Le développement de l'oreille harmonique occupe une place importante dans l'enseignement des professeurs interrogés et tous ont réfléchi à des moyens de la développer chez leurs élèves. On



remarque que tous accordent une place importante à la sensation par rapport aux connaissances théoriques. Toutefois, il n'est pas question ici de renier l'importance des cours de solfège ou d'harmonie, qui permettent de comprendre et de verbaliser ces phénomènes mais de montrer à quel point il faut connecter ces matières théoriques à la pratique instrumentale afin qu'elles deviennent utiles au musicien.

### **III- Mises en pratiques concrètes, expérimentations**

A la lumière de mes recherches et de ces entretiens, je me suis rendue compte qu'un développement de la conscience harmonique nécessite d'abord un travail de l'oreille en général. En effet, il faut tout d'abord être capable d'entendre deux notes simultanément et les relations qu'elles ont entre elles, capacité qui doit être travaillée chez les débutants.

Les élèves dont j'ai la responsabilité -principalement des premiers cycles- ont pour la plupart l'esprit encore très occupé par la découverte de l'instrument et les soucis de réalisation instrumentale. Aussi, j'ai initié une réflexion personnelle sur des moyens concrets permettant d'éveiller une sensibilité harmonique, adaptés aux deux premiers cycles. Je me suis ainsi penchée sur l'élaboration d'exercices plutôt pensés comme des jeux. L'idée est de se concentrer sur le développement de l'oreille en mettant de côté certaines difficultés, notamment de lecture, afin d'aborder à l'instrument certains aspects théoriques et de construire avec l'élève des outils nécessaires pour développer sa sensibilité à l'harmonie.

Ces exercices ne sont pas pensés comme une méthode et sont loin d'être exhaustifs. Il est également possible d'en imaginer de nombreuses variantes selon le niveau et les besoins de l'élève. Ils regroupent pour certains des expérimentations personnelles, des idées inspirées de la méthode de composition et d'improvisation musicale de Claude-Henry Joubert[8], de celles de mon amie Estelle Huet, qui vient d'élaborer une méthode consacrée au développement de l'oreille en cours de violoncelle, et des cours de Xavier Gagnepain.

Certains des exercices proposés ici ont été pensés pour un cours collectif dédié à l'harmonie au sein de ma classe de violoncelle de l'Association Culturelle Fontainoise. Ce cours a regroupé deux adultes, en début de deuxième cycle et deux débutantes de 7 et 11 ans, toutes deux en deuxième année d'instrument.

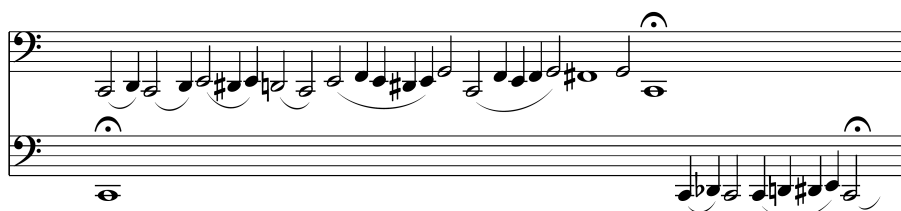
## 1- Développer une conscience des intervalles

### a- Improvisation d'une gamme sur un bourdon

Il s'agit, pour cette exercice, d'« improviser » une gamme pendant que le professeur (ou un autre élève) tient la tonique de la gamme comme un bourdon. L'improvisateur doit monter la gamme en entier au rythme et à la vitesse qu'il le souhaite, en n'hésitant à revenir en arrière s'il le souhaite. Le but du jeu est de savourer, de goûter chaque note dans leur relation avec la note tenue. Une fois qu'on arrive sur la tonique, les rôles s'échangent. Cet exercice permet d'initier un travail d'écoute verticale, de justesse harmonique tout en abordant les prémices de l'improvisation.

J'ai expérimenté cet exercice en cours collectif. Nous avons opté pour la gamme de *Do* majeur. Après plusieurs improvisations, je leur ai demandé de repérer quelles notes étaient particulièrement tendues avec la basse. Nous en avons dégagé la notion de consonance et dissonance, qu'elles ont toutes ressentie de façon immédiate malgré les différences d'âge et de niveau.

On pourrait développer cet exercice sur le même principe en se libérant de la contrainte de monter la gamme en entier : après un motif de quelques notes, on passerait le relais au suivant à chaque fois qu'on jouerait la tonique. On pourrait également pimenter l'exercice en montrant aux élèves comment intégrer des notes étrangères à la gamme dans leur improvisation :



### b- Gamme en tierces, quarts, sixtes...

C'est peut être l'exercice le plus basique lorsqu'on travaille des gammes en groupe : jouer à deux ou à plusieurs une gamme à un intervalle donné, ce qui permet d'identifier les différentes couleurs des intervalles et travailler la justesse.

Nous avons fait cet exercice à la suite de l'exercice précédent, qui nous avait permis d'identifier les consonances et les dissonances. Nous nous sommes intéressées avec mes élèves aux

couleurs des différents intervalles consonants. Nous avons commencé avec l'intervalle qui a remporté le plus de succès et nous avons ainsi commencé par jouer une gamme sur deux octaves en tierces (« ça vibre! ») en nous répartissant les voix , puis en quarts (« ça sonne un peu moyenâgeux ! »), quintes puis sixtes, en prenant à chaque fois le temps de d'exprimer notre ressenti concernant la couleur de l'intervalle.

### c- Chanter en jouant

Comme nous l'avons vu précédemment, être capable de chanter en s'accompagnant au violoncelle est un outil de choix pour développer une conscience harmonique. C'est toutefois un outil qui demande à être travaillé, car il demande des capacités de dissociations très importantes. Il peut également permettre de développer une conscience des intervalles.

Pour cela, nous proposons de chanter une gamme tout en jouant une note tenue au violoncelle (soit de réaliser seul le premier exercice proposé) puis d'inverser les rôles :

The image contains two musical exercises. Each exercise consists of two staves: a vocal staff (treble clef) labeled 'Chanter' and a cello staff (bass clef) labeled 'Jouer'. Both are in the key of G major (one sharp).  
 Exercise 1: The vocal staff contains a scale from G4 to G5. The cello staff contains a single note G2.  
 Exercise 2: The vocal staff contains a single note G4. The cello staff contains a scale from G2 to G5.

Il est possible d'imaginer de nombreuses variantes de cet exercice. En effet, on pourrait jouer en chantant la gamme simultanément, jouer en chantant à un intervalle donné (tierce...) ou encore jouer en alternant une note jouée/ note chantée :

The image shows a musical exercise with two staves: a vocal staff (treble clef) labeled 'Chanter' and a cello staff (bass clef) labeled 'Jouer'. Both are in the key of G major (one sharp). The vocal staff contains a scale from G4 to G5 with a fermata over the final note. The cello staff contains a scale from G2 to G5, with notes alternating with the vocal part.

## 2- Quelques notions d'harmonie

### a- Accord parfait

En partant d'une expérimentation à l'instrument, on évite de rendre ce concept trop abstrait. On peut ainsi montrer qu'une note est en fait composée de plusieurs autres notes en faisant glisser le doigt sur la corde de son choix en harmoniques. On peut ensuite s'arrêter sur les notes qui composent l'accord parfait (on pourra ajouter la septième plus tard). Une fois qu'on a expliqué à l'élève que pour construire un accord parfait il faut ajouter la quinte et la tierce à une note de référence, il est possible de s'amuser à transposer ces accords dans différentes tonalités.

Il est possible dans un second temps de faire le même exercice avec des accords parfaits mineurs, en expliquant toutefois que la tierce mineure ne se trouve pas dans le spectre harmonique.

### b- Chaconne [7]

Cet exercice consiste à improviser sur une ligne de basse jouée en boucle, comme dans une chaconne baroque.

Il faut tout d'abord commencer par apprendre une basse de chaconne qu'on aura inventé. En cours collectif, je leur avais proposé la basse suivante :



Afin d'aller plus loin dans l'exercice, on pourrait montrer à l'élève comment utiliser des notes étrangères :



### c- Notes étrangères

Afin d'expliquer le rôle des notes étrangères voici un exercice très largement inspiré de l'enseignement de Xavier Gagnepain :



Il s'agit de faire comparer la valeur émotionnelle de chaque note. Dans la première cellule, *Ré* et *Si* sont des notes de passages, elles servent de conduit entre deux notes de la mélodie qui font partie de l'accord parfait de *La* mineur et sont douces à l'oreille. Dans la deuxième cellule, ces notes deviennent appoggiatures et ont une valeur expressive différente. Il est possible également de faire entendre que la deuxième cellule appelle un accord de septième de dominante.

En cours collectif, j'avais adapté cet exercice pour qu'il soit joué à quatre violoncelles (avec toujours une élève qui jouait le rôle d'auditeur). Toutes ont eu du mal à identifier les différences autres que rythmiques lorsqu'on l'a joué à l'instrument, elles ont toutes mieux entendu et compris lorsque je leur ai joué au piano.

## d- Sensation de tonique/dominante[2]

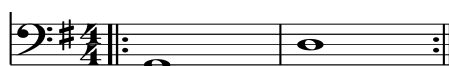
Pour aborder la sensation de tonique, il est possible de commencer par jouer par cœur une formule du type :



On peut demander où l'élève aurait envie de terminer cette phrase : A la fin de la deuxième mesure ? A la fin de la première ? Vers quelle note a-t-on envie d'aller à la fin de la deuxième mesure ?

On peut ensuite jouer cette formule en canon (A et B en sont les deux entrées) et réitérer la question : Comment arrêter ce canon ? Pour avoir une sensation de fin sur le premier temps de la première mesure, quelle note de la deuxième voix faudrait-il changer ?

En simplifiant le canon, voici les deux notes principales :



Elles peuvent servir à accompagner le canon (expliquer que les *Mi* ont ici valeur de note étrangère).



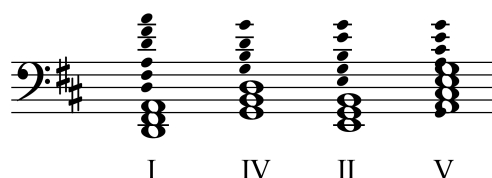
On peut ensuite improviser une autre mélodie accompagnée par ces deux notes, en faisant sentir le sentiment de balancier entre ces deux pôles.



### e- I, IV, V, I / I, II, V, I[8]

Il s'agit ici d'apprendre à manier ces enchaînements et d'apprendre à les reconnaître, de montrer que l'accord de dominante attire la tonique et qu'il aime être précédé d'un deuxième ou quatrième degré. On pourra s'amuser à jouer toute sorte d'autres enchaînements.

On peut commencer par écrire les notes de l'accord de tonique (I), sous-dominante (IV), deuxième degré (II) et dominante (V). Ici en *Ré* majeur pour le violoncelle :



On s'impose ensuite un cadre pour improviser avec les notes disponibles, en étant accompagné par le professeur -ou un autre élève- qui joue les accords (plaqués, arpégés, la basse de chaque accord...). Ici, nous avons choisi huit mesure à deux temps, avec un accord par mesure :



On pourra dans un second temps rajouter des notes étrangères dans les notes à disposition.

Cet exercice est une variante de l'exercice sur une basse de chaconne proposé plus haut. Il s'agit toutefois ici de vraiment se concentrer sur les notions de degrés, de sensation de cadences et d'apprendre à les manier.

### 3- Harmonie et narration

Les morceaux des premières années d'instrument n'utilisent pas toujours un langage harmonique très riche, il n'est donc pas forcément évident de montrer aux jeunes élèves l'aspect narratif de l'harmonie. Toutefois, il est possible de les y sensibiliser en proposant des harmonisations différentes pour comparer les différentes histoires qu'elles racontent.

### a- Majeur/mineur

C'est la comparaison la plus évidente à faire écouter. En cours collectif, j'ai choisi de me baser sur un extrait d'un morceau travaillé par les plus jeunes, qu'elles aiment beaucoup toutes les deux. En voici la version originale<sup>2</sup> :



The image shows a musical score for a piece in 2/4 time. It consists of three staves. The top staff is a single bass clef line with a melodic line of eighth and quarter notes. The middle and bottom staves are grouped as piano accompaniment. The middle staff has a treble clef and contains chords and rests. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with some accidentals (sharps).

Quand je leur ai demandé de s'exprimer sur le caractère du morceau, aucun adjectif ne leur est venu spontanément. Je leur ai donc proposé une deuxième version (majeure) :



The image shows a musical score for a major version of the piece in 4/4 time. It consists of three staves. The top staff is a single bass clef line with a melodic line. The middle staff is a treble clef line with chords and rests. The bottom staff is a bass clef line with a bass line.

Si les deux adultes ont entendu la différence et pu mettre des mots sur leur sensation tout en jouant leur partie, les plus petites n'ont pas entendu de différence lorsqu'elles étaient actrices de leur voix. En étant auditrices, elles ont toutes deux entendu qu'il y avait une différence, que cela ne racontait pas la même histoire, mais ne savait pas tellement dire en quoi elle était différente, malgré qu'elles aient repéré l'ajout du *Do#*. Lorsque je leur ai joué les quatre parties au piano, elles ont pu tout de suite mettre des mots sur leur ressenti (première version plus « triste », deuxième version plus « gaie », « entraînante »...).

---

<sup>2</sup> En cours collectif, tous les extraits avaient été écrits pour 4 violoncelles. Pour des soucis de lisibilité et de gain de place, nous les mettons ici dans leur version réduite pour piano



## **b- Autre histoire**

Afin de conclure cette séquence qui montrait en quoi l'harmonie pouvait faire dire des choses différentes à une mélodie, nous avons joué une troisième proposition<sup>3</sup>







## Conclusion

L'harmonie est donc l'un des éléments fondamentaux du langage musical. En développer une écoute, une conscience permet, outre des bénéfices considérables de justesse, d'articuler son discours, de pouvoir trouver des justifications objectives à des émotions musicales et de développer son chant intérieur. Elle est donc source d'une recherche inépuisable de couleurs, de palettes sonores instrumentales.

J'ai essayé dans ce mémoire d'être la plus synthétique possible pour des contraintes formelles, chaque point pourrait tout à fait être développé en un mémoire entier. Il m'a toutefois permis une remise au clair avec des notions fondamentales à aborder avec mes élèves, comme la dynamique « tension/détente » qui régit la musique tonale, mais aussi une réflexion sur les moyens de transmission à envisager. Il m'a donné envie d'améliorer ma pratique du piano afin de pouvoir accompagner mes élèves et ainsi les éveiller au monde de l'harmonie, mais aussi d'aller plus loin dans mes connaissances théoriques. Il a également initié un travail de recherche d'exercices concrets permettant d'éveiller une conscience harmonique chez mes élèves et m'a révélé à quel point le travail de l'oreille est nécessaire sur le chemin de l'autonomie.

Il serait très intéressant de réfléchir aux moyens de développer la conscience d'autres éléments fondamentaux du langage musical notamment le rythme.

« Apprenez de bonne heure les lois fondamentales de l'harmonie. N'ayez pas peur des mots: Théorie, Harmonie, Contrepoint. Ils vous souriront si vous leur en faites autant » (Robert Schumann, *Conseils aux jeunes musiciens*[10])

## Bibliographie

- [1] AMBLARD Jacques, *L'harmonie expliquée aux enfants*, Paris, Editions M.F., 2006
- [2] BESANÇON Joséphine, *Comment enseigner une pratique monodique de l'harmonie dès le 2nd cycle ? (En particulier pour des clarinettes)*, mémoire réalisé dans le cadre de la formation au DE du CNSMDP, 2017
- [3] BIGAND Emmanuel et DELBE Charles, *Musique, Langage, Emotion approche neuro-cognitive*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010
- [4] BOUCOURECHLIEV André, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993
- [5] CHAILLET Jacques, *La Musique et son Langage*, Paris, Zurfluh, 1996
- [6] GAGNEPAIN Xavier, *Du musicien en général...au violoncelliste en particulier*, Paris, Cité de la musique, Les Editions, 2003
- [7] HUET Estelle, *Des Oreilles magiques*, Paris, Editions Henry Lemoine, à paraître à la rentrée 2019
- [8] JOUBERT Claude-Henry, *Manuel de Composition et d'Improvisations Musicales*, Charnay les Macon, Robert Martin, 2011
- [9] PERNOO Jérôme, *L'Amateur*, Paris, Le Fond des Coulisses, 2009
- [10] SCHUMANN Robert, *Album pour la jeunesse*, Paris, Editions Buchet/Chastel
- [11] SLOBODA John, *Music Structure and Emotional Response*, Society for Research in Psychology of Music and Music Education, 1991  
[https://www.researchgate.net/publication/209436058\\_Music\\_Structure\\_and\\_Emotional\\_Response\\_Some\\_Empirical\\_Findings](https://www.researchgate.net/publication/209436058_Music_Structure_and_Emotional_Response_Some_Empirical_Findings)