



UNIVERSITÉ DE NANTES

« Le véritable musicien croit uniquement en ce qu'il entend. »

*The Craft of Musical Composition (Book 1 – Theory)*

Paul HINDEMITH

Séminaire de Philosophie de la musique

sous la direction de Patrick Lang,

mémoire de Siloë Douillard

Licence de Philosophie, année universitaire 2014-2015.

L'ouvrage de Paul Hindemith, *The Craft of Musical Composition (Book I – Theory)*, vise à donner à l'étudiant en composition musicale les clés et les outils pour envisager la plupart des aspects de la composition. Hindemith, altiste, professeur et compositeur de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, écrit dans un contexte où les expérimentations musicales se sont faites plus nombreuses, et ont élargi les possibilités de composition – en dépassant le cadre strict de la tonalité. De fait, Hindemith, dans son introduction, souligne que personne, selon lui, n'a rédigé un traité de composition qui prenne en compte les nouvelles possibilités musicales, ou plutôt le vrai champ de la musique, tel qu'il a commencé à être perçu à partir de Wagner et de l'utilisation qu'il fait du chromatisme. Il tente donc de déterminer quel est le matériau fondamental sur lequel peut s'appuyer le musicien pour composer. Cette recherche se fonde plus sur son ressenti de musicien que sur son expérience de compositeur, et l'amène à poser ce qu'est le matériau fondamental de la musique et à établir des principes pour le manipuler. Il serait donc intéressant d'étudier tout d'abord la mise en place de ce matériau fondamental, avant de voir les conséquences que l'on peut en tirer dans le cadre de l'harmonie et de la mélodie.

## I. QUEL MATÉRIAU DE BASE POUR LA MUSIQUE ?

### a. LA CONSTITUTION D'UNE NOUVELLE GAMME

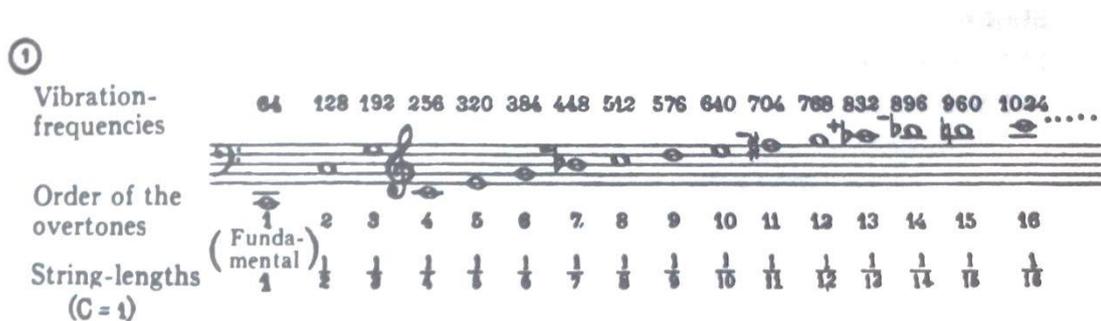
#### *i. L'approche théorique de la constitution d'une nouvelle échelle*

La démarche première de Hindemith consiste à repenser le matériau fondamental de la musique, à savoir les sons et les relations qu'ils ont les uns avec les autres. Il commence par expliquer de quelle manière se forme une échelle musicale, avant de remettre en cause les échelles déjà existantes et de proposer une autre échelle, la plus naturelle selon lui.

C'est à partir de la succession des harmoniques que se forment les échelles musicales. Les harmoniques sont les sons partiels contenus dans un son fondamental et qui s'étalent dans un spectre sonore ; les différents intervalles qui se tissent entre ces sons sont donc des intervalles purs car ils apparaissent ainsi naturellement. Cette pureté des intervalles pose néanmoins problème : à partir du moment où l'on souhaite réunir

dans un même cadre les différents intervalles composés par les harmoniques d'un seul son, il est difficile de conserver tous les intervalles dans leur pureté. Hindemith insiste sur cette difficulté, en expliquant qu'elle est à l'origine de la diversité des échelles existantes, chaque théoricien ne privilégiant pas nécessairement les mêmes intervalles purs. Il affirme néanmoins que les musiciens, lorsqu'ils exécutent un morceau, tendent à modifier naturellement (et souvent inconsciemment) les intervalles joués pour retrouver la pureté de l'intervalle original. Les instruments figés dans le tempérament égal – comme le piano, dont on ne peut ajuster le son produit par les touches – ont donc quelque part une moindre richesse harmonique car ils ne peuvent faire cette adaptation et sont contraints de jouer toujours dans une échelle définie.

Succession des harmoniques (schéma proposé p. 17) :



Hindemith cherche à mettre en place une nouvelle échelle en se fondant sur des faits acoustiques et non pas sur des calculs compliqués et éloignés de la pratique du musicien. En effet, il veut trouver une justification aux émotions et aux sensations ressenties à l'écoute d'une œuvre musicale dans le phénomène acoustique même. Il voit ainsi son approche de la perception musicale comme une recherche de principes aussi certains que ceux de la physique : la triade majeure (do-mi-sol), par exemple, qui découle des premiers harmoniques, est comparée à un principe fondamental et essentiel comme celui des trois couleurs primaires pour le peintre ou celui de la gravité<sup>1</sup> – il n'est pas possible de nier ce principe et la sensation de pureté et de stabilité qu'il procure, d'essayer de faire sans.

<sup>1</sup> HINDEMITH, P. : *The Craft of Musical Composition (Book 1 – Theory)*, trad. angl. (Mayence : Schott, 1984), p. 22.

## ii. *L'échelle chromatique et la Série 1*

À partir de ces différentes remarques, Hindemith propose de constituer une nouvelle échelle, de douze sons (cette échelle correspond peu ou prou à la gamme chromatique tempérée, mais en diffère par quelques légers écarts dans les intervalles) obtenus à partir des harmoniques. Il veut montrer que cette gamme est l'échelle qui apparaît le plus naturellement dans un travail sur les harmoniques. La méthode qu'il utilise est la suivante : il considère que « chaque harmonique successif doit pouvoir être considéré comme étant en fait un harmonique de rang inférieur d'une fondamentale imaginaire »<sup>2</sup>. À partir de ce postulat, il se demande si cette fondamentale imaginaire peut entrer dans le cadre délimité par une octave et fournir un des douze sons chromatiques (qu'il cherche à obtenir) en ayant avec les autres tons un intervalle, sinon pur, du moins assez proche d'une certaine pureté. Il utilise ensuite la même méthode en sens inverse (chaque harmonique pourrait être l'harmonique d'une fondamentale plus aiguë que la fondamentale dont elle est effectivement l'harmonique) pour obtenir les tons manquants.

Dans cette méthode, Hindemith utilise les six premiers harmoniques, à savoir : do, do (à l'octave), sol, do, mi, sol, car l'utilisation du septième harmonique de la même manière serait catastrophique : elle entraînerait l'apparition d'une multitude de sons distincts les uns des autres de seulement quelques commas, et l'échelle se trouverait alors composée d'un ensemble de micro-intervalles qui la rendrait de fait inutilisable.

Cette échelle constitue le matériau de base dans la théorie que dépeint Hindemith, et c'est en partant de ces douze sons que se constituent deux ensembles classés selon un ordre de valeur : la Série 1 et la Série 2, qui déterminent pour l'une l'ordre naturel de succession des intervalles, et pour l'autre l'ordre naturel de consonance des intervalles (cette seconde échelle se forme néanmoins à partir d'autres éléments, comme nous le verrons par la suite).

La Série 1 découle de l'ordre d'apparition des intervalles, qui détermine leur valeur, en fonction de leur parenté plus ou moins proche avec le ton source. Si le ton source est un do grave, l'ordre de valeur sera le suivant : do (octave), sol (quinte), fa (quarte), la (sixte majeure), mi (tierce majeure), mi bémol (tierce mineure), la bémol

---

<sup>2</sup> FICHET L. : *Les théories scientifiques de la musique, aux XIXe et XXe siècles*, Paris, J. Vrin, 1996, p. 103.

(sixte mineure), ré (seconde majeure), si bémol (septième mineure), ré bémol (seconde mineure), si (septième majeure), fa dièse (triton). La méthode employée par Hindemith lui permet donc de fonder dans le phénomène acoustique une échelle de valeur des sons, relativement à un ton source.

Cependant, dans son ouvrage *Les théories scientifiques de la musique*, Laurent Fichet critique cette méthode en soulignant qu'elle n'est pas vraiment justifiée, qu'elle correspond à un choix arbitraire : en quoi l'utilisation de fondamentales imaginaires est-elle justifiée pour la production d'une gamme qui prétend se fonder sur des phénomènes acoustiques naturels et réels ? De plus, Hindemith ne prend pas réellement en compte tous les tons qu'il obtient, et choisit en fait ceux qui l'arrangent le plus pour la constitution de sa gamme. Laurent Fichet met aussi en lumière le fait que l'échelle qu'il établit, parce qu'elle ne correspond pas exactement au tempérament égal, n'est pas utilisable dans la pratique.

Ce problème du rapport entre le tempérament égal et la gamme établie par Hindemith traverse tout son traité : si l'échelle à laquelle il arrive est une échelle chromatique, elle ne correspond pas exactement à la gamme chromatique telle qu'elle se trouve dans le tempérament égal, sur un clavier de piano par exemple. Hindemith en effet est très critique vis-à-vis du tempérament égal : il considère qu'il lui manque une richesse et une subtilité dans les intervalles, et rend même responsable le tempérament égal d'un désamour de la tonalité (qui aurait conduit selon lui à la musique dite « atonale »). Il écrit ainsi : « Le déclin de la valeur accordée à la tonalité trouve son origine dans le système du tempérament égal, un compromis qui nous est présenté à travers le clavier comme une aide pour maîtriser le monde tonal, et qui ensuite prétend être ce monde même. »<sup>3</sup> Si ces critiques ne sont pas sans justesse, il faut néanmoins reconnaître que l'échelle mise en place par Hindemith est difficilement applicable – ce qui ne rend pas pour autant fausses la manière dont il l'obtient (en l'ancrant dans le phénomène acoustique) et surtout les analyses qu'il en tire ensuite.

---

<sup>3</sup> HINDEMITH, *op. cit.*, p. 155. Hindemith écrivant en allemand, j'ai choisi de ne pas reproduire les citations de son ouvrage dans la traduction anglaise, mais de les indiquer en français.

## b. LA SÉRIE 2

### i. *Les sons différentiels*

Parallèlement à la série des harmoniques, Hindemith va se référer à un autre phénomène naturel pour établir une seconde échelle de valeur, qui indiquera le degré de consonance naturelle des intervalles : ce qu'il appelle les « sons de combinaison », qui correspondent aux sons différentiels. Ces derniers sont nommés ainsi parce qu'ils apparaissent lorsque deux sons sont joués simultanément, et correspondent à un son plus grave, et non pas à un ensemble de sons qui se déploie comme les harmoniques. Ces sons différentiels correspondent à un obscurcissement de l'intervalle : Hindemith considère que cet écho plus grave vient en brouiller la pureté ; il établit donc un classement des intervalles selon leur plus ou moins grande pureté – déterminée par ces sons différentiels. Ceux-ci sont obtenus par Hindemith grâce à ses propres expériences acoustiques.

Il montre que l'unisson est l'intervalle le plus pur car aucun son différentiel n'est produit, tandis que la quinte do-sol a comme son différentiel un do une octave plus bas et est donc moins pure. Si l'on prend la quarte sol-do, on constate que son son différentiel est aussi le do. Ces considérations permettent à Hindemith de déterminer, dans un intervalle, lequel des deux sons en jeu est le son fondamental. Dans la quinte do-sol, c'est le do qui est renforcé par le son différentiel – la fondamentale est donc le do ; dans la quarte sol-do, c'est aussi le do qui est renforcé, et donc est la note fondamentale. Il est intéressant de voir qu'il ne considère pas la note la plus grave d'un intervalle (ou d'un accord) comme sa fondamentale<sup>4</sup>, mais que la note qu'il nomme fondamentale est déterminée en fonction de son attraction plus grave. Est fondamentale le son qui est renforcé par le son différentiel, c'est donc dans une réelle origine naturelle que Hindemith recherche la fondamentale, et non pas dans une convention musicale.

À partir de là, il classe les intervalles en fonction de leur plus ou moins grande pureté (selon l'obscurcissement plus ou moins fort apporté par le son différentiel) et de leur stabilité, qui dépend notamment de l'emplacement de la note fondamentale dans l'intervalle. Ainsi, la quinte est plus stable que la quarte car sa fondamentale correspond

---

<sup>4</sup> Dans la théorie conventionnelle de l'harmonie, la fondamentale d'un accord est la note à partir de laquelle se construit l'accord.

à sa note la plus grave alors que ce n'est pas le cas pour la quarte. Ce classement correspond à la Série 2 et est établi après une étude de chacun des différents intervalles existants.

*ii. Un exemple de travail sur un intervalle : la triade mineure*

Toute la théorie de Hindemith est animée par l'idée première de gravité, d'ancrage dans une loi naturelle, et cette idée se retrouve particulièrement dans l'analyse qu'il fait de la triade mineure et donc de la différence entre tierce majeure et tierce mineure.

Pour établir son matériau de base et ses échelles naturelles, il refuse toute convention léguée par la théorie classique de la composition, s'appuie au contraire sur la seule expérience auditive et s'attache donc à une expérience naturelle première. Les lois qui dirigent la succession des sons et leur combinaison sont pour lui comme celle de la gravité : on ne peut les nier, et vouloir construire de la musique sans les prendre en considération, c'est comme vouloir construire un bâtiment en faisant abstraction de la gravité. Cette comparaison avec l'architecture (liée à l'importance de la gravité) traverse tout l'ouvrage et on la trouve par exemple lorsqu'il explique la triade mineure (constituée d'une tierce mineure et d'une tierce majeure, comme do-mi bémol-sol).

Il constate que l'on a tendance à la considérer comme le miroir de la triade majeure (tierce majeure suivie d'une tierce mineure) : la triade mineure se formerait à partir d'une inversion des tierces dans l'espace de la quinte (do-sol). Or Hindemith écrit : « En travaillant avec un élément lié au principe de la gravité aussi étroitement que le ton, on ne peut simplement mettre les choses à l'envers pour l'amour d'une jolie idée. »<sup>5</sup> Par sa nature, le composant tonal se construit de bas en haut, et la triade mineure ne peut donc s'obtenir à partir d'un simple jeu entre des intervalles que l'on inverserait. « Les tons obéissent aux lois illustrées par la série des harmoniques, comme des pierres empilées les unes sur les autres pour construire un bâtiment obéissent à celles de la statique qui s'appliquent dans la nature. »<sup>6</sup>

Hindemith affirme que l'on ne peut en aucune manière évaluer la triade mineure à partir d'une inversion des tierces de la triade majeure, et il propose de la considérer

---

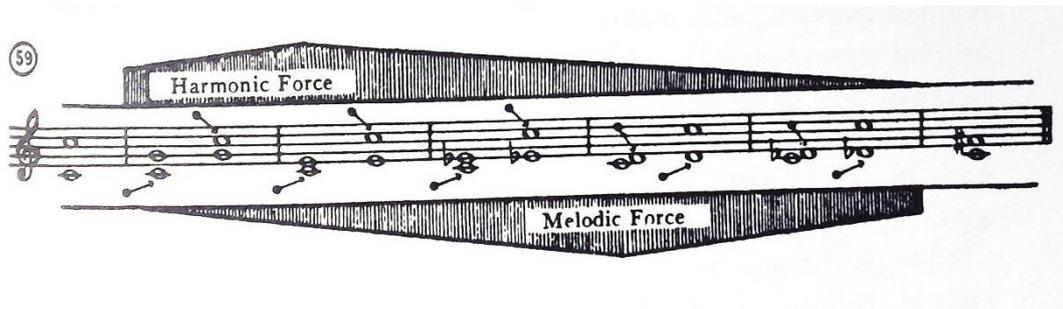
<sup>5</sup> HINDEMITH, *op. cit.*, p. 75.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 75.

comme une triade majeure plus trouble, assombrie. En effet, pour sons différentiels, la triade majeure a do et sol, tandis que la triade mineure a la bémol, mi bémol, do et si bémol : elle est donc moins stable. De plus, la tierce mineure serait plus attirée vers la fondamentale, et serait associée à un moment de repos, tandis que la tierce majeure se rapprocherait de la quarte et de la quinte, intervalles dynamiques, et serait ainsi porteuse d'un élan, d'une forme de joie. Ces deux intervalles se distinguent donc d'abord par leur attirance vers la tonique (pour la tierce mineure) ou vers la quinte (pour la tierce majeure). On peut d'autant moins considérer la triade mineure comme une inversion des tierces de la triade majeure qu'il existe, entre la tierce mineure et la tierce majeure, une zone d'incertitude pour l'oreille, qui rend difficile la détermination du caractère mineur ou majeur de la tierce. Cette difficulté qu'a l'oreille pour déterminer à quel intervalle elle a affaire met en lumière le fait que les intervalles ne sont pas des entités figées que l'on peut superposer selon le bon vouloir de chacun. Les intervalles ne se comprennent réellement que par rapport au phénomène de la gravité tonale et Hindemith propose ici une explication fondée sur le ressenti auditif. Si cette méthode d'approche peut être critiquée, c'est néanmoins celle qu'il a choisie pour sa théorie, et qui consiste à se fonder d'abord, non pas sur des calculs abstraits, mais sur la pratique et le fait acoustique premier – en ce sens on a affaire à une approche phénoménologique du son.

### *iii. Le classement des intervalles et des accords*

Hindemith effectue un travail semblable sur les différents intervalles, afin de déterminer leur valeur. Il arrive ainsi au classement de la Série 2 (classement d'intervalles et non pas de tons par rapport à un ton source comme dans la Série 1), qui est le suivant : octave, quinte, quarte, tierce majeure, sixte mineure, tierce mineure, sixte majeure, seconde majeure, septième mineure, seconde mineure, septième majeure, triton. Plus les intervalles sont à gauche de la série, plus ils sont consonants. Le triton est mis à part du fait de sa force directrice particulière : Hindemith considère que sa présence marque toujours d'une certaine couleur l'accord et lui donne une tension particulière. Il propose ainsi ce schéma, p. 87 :



Ce classement permet à Hindemith de montrer la force harmonique et mélodique de chaque intervalle. En effet, harmonie et mélodie sont complémentaires en musique (il écrit ainsi que la mélodie met la masse de l'harmonie en mouvement, tandis que l'harmonie lie et organise les vagues de la mélodie<sup>7</sup>), et donc, comme les intervalles sont la « matière » de la musique, ils ont nécessairement des caractéristiques harmoniques et mélodiques.

À partir de là, Hindemith déduit un classement des accords : il distingue d'abord le groupe A des accords sans triton du groupe B des accords avec triton. Il classe ensuite les accords selon la présence ou l'absence de secondes et de septièmes et obtient ainsi :

I (Groupe A) : accords sans triton, et sans secondes ni septièmes

II (Groupe B) : accords avec triton, sans secondes ni septièmes

III (Groupe A) : accords sans triton, avec secondes et/ou septièmes

IV (Groupe B) : accords avec triton, et avec secondes et/ou septièmes

V (Groupe A) : accords sans triton indéterminés

VI (Groupe B) : accords avec triton indéterminés.<sup>8</sup>

Hindemith montre que la théorie conventionnelle de l'harmonie n'utilise que les accords des groupes I, II et VI<sup>9</sup>. Les accords des autres groupes, quand cette théorie les rencontre dans une œuvre, sont expliqués par la présence de notes de passage, par exemple. De fait, dans la tonalité, telle qu'elle est conçue conventionnellement, la relation entre les tons et les accords se fait dans une tonalité donnée, qui définit leur position et leur valeur. Au contraire, dans le système présenté ici, les accords sont

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>8</sup> Voir en annexe une reproduction du tableau du classement des accords proposé dans l'ouvrage.

<sup>9</sup> *Ibid.*, III, 12 « la valeur des accords ».

utilisés en fonction de leurs qualités : ils sont ainsi placés dans la progression harmonique de façon à ce que leurs qualités correspondent à la fonction qu'ils doivent remplir. Hindemith souligne le fait que la nature, fondamentalement, ne donne pas une tonalité, mais donne des intervalles. C'est ensuite la juxtaposition d'intervalles qui « donne naissance à une tonalité »<sup>10</sup>. « Contrairement à la théorie conventionnelle de l'harmonie, dans laquelle tous les tons et combinaisons de tons sont classés selon leur relation à un schéma tonal *a priori*, et ont donc uniquement une valeur relative, notre système attribue une valeur fixe à chacun. »<sup>11</sup> Ce renversement dans l'usage des accords et dans la manière de les évaluer permet au compositeur, qui maîtrise les tensions harmoniques grâce à l'échelle de valeur de la Série 2, de donner aux relations tonales la couleur qu'il souhaite.

Après les chapitres II et III de son traité, Hindemith a donc défini son matériau fondamental (la gamme de douze sons) et deux échelles de valeur qui vont lui permettre d'analyser le fonctionnement de l'harmonie et de la mélodie dans les chapitres IV et V. Ce matériau fondamental est, pour lui, réellement ancré dans le phénomène acoustique, et correspond donc à la réalité du ressenti musical.

Néanmoins, Laurent Fichet critique l'approche de Hindemith en lui reprochant notamment son manque de rigueur scientifique : il considère qu'il a une approche du matériau musical presque passéiste, et qu'il « est moins préoccupé par une recherche des véritables lois naturelles de la musique (...) que par l'établissement de liens entre la tradition musicale et quelques observations scientifiques, ceci malgré de fréquentes allusions à l'importance de la nature comme référence indiscutable »<sup>12</sup>. Cette contradiction entre des principes affirmant se fonder uniquement sur la nature et une prise en compte de la pratique musicale pour la mise en place de ces principes conduit Laurent Fichet à rejeter presque tous les principes établis par Hindemith (au point que l'on peut même se demander pourquoi il l'évoque dans son ouvrage). Néanmoins, si les contradictions qu'il souligne sont réelles, il serait intéressant de se demander, plutôt que de rejeter la totalité de la théorie de Hindemith, pourquoi il a cherché à rester lié à la pratique musicale, et pourquoi il n'a pas été d'une complète rigueur scientifique. Une réponse possible serait peut-être que Hindemith n'a pas voulu établir ses principes dans

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>12</sup> FICHET, *op. cit.*, p. 102.

le champ de la science, mais dans un autre champ, réellement lié à la pratique du musicien – un champ phénoménologique peut-être – et fondé avant tout sur cette pratique, comme un reflet de la perception des sons. C'est peut-être pour cela qu'il écrit : « Le phénomène acoustique comme miroir de la vie de l'esprit a toujours représenté le meilleur point de départ pour étudier la technique de la composition. »<sup>13</sup>

## II. INTÉRÊT DE CES ÉCHELLES NATURELLES DE VALEUR POUR L'HARMONIE ET LA MÉLODIE

« Je n'écris pas un traité exhaustif sur la composition, qui ne pourrait être complet sans un traitement exact de *tous* les éléments de la structure musicale, mais j'essaie seulement d'introduire de l'ordre et des lois dans le domaine de la *manipulation des tons*. »<sup>14</sup>

Des Séries 1 et 2, Hindemith tire différents principes pour analyser la mélodie et l'harmonie, et composer des œuvres musicales équilibrées sur ces deux plans. Il met ainsi en place différentes règles qui permettent d'apprendre à bien manipuler les tons. Ces règles doivent permettre une maîtrise tant de la mélodie que de l'harmonie. Comme dans l'architecture – où on ne peut faire abstraction de l'élément horizontal ou vertical – le compositeur doit apprendre à développer une relation logique entre ces deux éléments fondamentaux dans la musique : une fois le matériau de base (la gamme chromatique) mis en place, ainsi que les échelles de valeur (les Séries 1 et 2) pour l'évaluer, il s'agit d'apprendre à manier ces deux dimensions dans le cadre harmonique et mélodique.

### a. HARMONIE

Hindemith distingue trois forces à l'œuvre dans un morceau de musique: le rythme, l'harmonie et la mélodie. Ces trois éléments sont d'égales valeurs, et s'il ne s'attarde pas sur l'élément rythmique, c'est que cela lui demanderait un travail trop long. Étudier le rythme l'éloignerait de son but premier : établir des règles qui permettent une juste manipulation des tons selon la nature. Néanmoins il conserve le double angle d'attaque (mélodique et harmonique) pour analyser, précisément, et la mélodie et l'harmonie.

---

<sup>13</sup> HINDEMITH, *op. cit.*, p. 45-46.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 179.

### *i. Fluctuation harmonique et progression des degrés*

Jusqu'à présent, les accords étudiés n'ont pas été mis en relation, et c'est donc cette relation, la manière d'arranger ensemble des accords pour créer une progression harmonique, qui est, dans le chapitre IV, l'objet de Hindemith.

Dans cette progression harmonique, toute dimension mélodique n'est pas éliminée : il parle ainsi de l'importance d'avoir un équilibre entre la voix la plus basse et la voix la plus aiguë, c'est ce qu'il nomme le « cadre des deux voix ». Les intervalles entre ces deux voix, selon leur plus ou moins grande euphonie, apportent une tension ou une détente à l'ensemble de la progression harmonique. En soulignant l'importance de ce cadre, Hindemith montre que des principes mélodiques ont cours aussi dans un phénomène à première vue uniquement harmonique. Ces principes ne correspondent pas à un simple jeu de formes, mais sont essentiels pour la vie de l'œuvre musicale.

Le principe qu'il met ensuite en lumière est celui de la fluctuation ou déclivité harmonique, qui s'applique entre les accords de différentes classes. Plus un accord est proche de la classe I, plus sa valeur augmente (tandis que sa tension baisse) : ainsi, lorsque l'on passe d'un accord de la classe III à la classe I, la tension harmonique baisse, et si l'on passe ensuite à un accord de la classe II, la tension harmonique augmente. Celle-ci peut donc, grâce au principe de la déclivité harmonique, être analysée précisément dans les œuvres existantes, et est un élément essentiel dans le maniement de la progression d'accords pour le compositeur.

Il ne faut pas la confondre avec le principe de la progression des degrés. Celui-ci se fonde sur la relation entre les fondamentales des accords en jeu : la succession ou la liaison entre différents accords est évaluée à l'aune de la valeur des intervalles mélodiques que forment la succession de leurs fondamentales. Par rapport à cette succession, Hindemith distingue deux échelles : une plus resserrée, que l'on trouve principalement à la fin du discours musical, pendant les cadences (moment où les différents principes du maniement des tons en harmonie sont le plus visibles), et une autre plus large, visible dans de larges structures tonales. C'est à cette échelle que se voit véritablement le rôle de la progression des degrés. Ces derniers correspondent aux « fondamentales qui supportent le poids des plus grands groupes harmoniques »<sup>15</sup>, et la

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 143.

progression des degrés correspond à la succession des fondamentales en accord avec la Série 1. Les degrés servent à la fois de guides et de support pour la progression tonale de l'ensemble, et, tout en étant porteurs d'une cohérence tonale, ils doivent permettre « le libre déploiement du rythme, de la mélodie et de l'harmonie »<sup>16</sup>.

## ii. *La sphère tonale*

Il est à première vue assez étonnant de voir Hindemith parler de progression tonale et de degrés, alors qu'il a clairement refusé le système tonal de la théorie conventionnelle de la musique. En effet, s'il refuse la tonalité qui définit la valeur des accords à partir d'un ton arbitrairement choisi, il ne nie pas du tout l'existence même de la tonalité et au contraire son système vise à élargir la conception communément admise de tonalité. D'une certaine manière, il fait de la tonalité le principe général dans lequel doit se situer toute œuvre musicale ; à partir de la tonalité se dessinent les relations entre les tons et les intervalles. Cependant il ne parle pas de tonalité précise pour un morceau, mais de sphère tonale.

La sphère tonale correspond à un groupe d'accords marqué par le même centre tonal. Ce dernier est déterminé, pour une succession de plus de trois intervalles, par la répétition d'un même ton (qui est alors centre tonal), et par les intervalles entre ce même ton et les tons qui l'entourent : si ce sont des intervalles stables, avec une certaine valeur (comme la quinte ou la quarte par exemple), alors le centre tonal est stable.

Il est intéressant de voir que cette conception de la sphère tonale correspond assez à la tonalité conventionnelle : le ton central, la tonique, est indiqué comme tel par les intervalles entre ce ton et d'autres tons – c'est exactement ce qu'il s'agit de faire dans une cadence parfaite, par exemple : la quinte sol – do indique que l'on arrive sur la tonique, et c'est le ton sur lequel on se repose alors. Pourtant, Hindemith refuse le carcan de valeurs relatives qui va avec cette tonalité conventionnelle : il explique que si le pôle tonal n'est pas stable, si l'on est attiré par une autre note, alors c'est qu'il y a un changement de sphère tonale. Cette manière de concevoir la tonalité induit une certaine liberté dans l'enchaînement harmonique et en même temps se fonde sur une conception plus large, plus fondamentale du principe de tonalité. En concevant la tonalité comme une « force naturelle, comme la gravité »<sup>17</sup>, il élargit ses limites et ouvre un domaine

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 152.

plus large, constitué par la multitude d'accords existants, « gouverné par les relations tonales »<sup>18</sup>, et non pas limité par des relations et des valeurs dépendant d'une tonique.

#### b. MÉLODIE

Hindemith commence par remarquer l'absence d'une réelle théorie sur la mélodie et se demande si ce vide théorique est la conséquence d'un conflit entre la nature même de la mélodie et une certaine rigueur nécessaire pour établir une théorie. Il propose néanmoins d'essayer d'établir quelques principes fondamentaux pour organiser le mouvement linéaire des tons, tout en soulignant que, à partir de ces principes, une infinité de variations est possible et que la mélodie reste l'élément le plus personnel dans une œuvre musicale.

De même que des forces mélodiques opèrent dans la progression harmonique, on retrouve le principe de la progression des degrés dans la mélodie. Hindemith remarque en effet qu'une connexion harmonique se retrouve dans la ligne mélodique, et que cette connexion est essentielle pour l'équilibre et la couleur d'une mélodie. Il écrit ainsi p.182 : « Dans une mélodie, les groupes de tons qui sont harmoniquement connectés sont comme les liens d'une chaîne ; ils apportent à la mélodie couleur et éclat. » Cette progression par degrés qui se trouve dans la mélodie peut s'opposer à la progression par degrés qui s'exprime dans l'harmonie : le contraste entre ces deux progressions est intéressant, note Hindemith, à la condition qu'il serve l'ensemble de l'œuvre et ne se fasse pas uniquement dans le but de mettre en place un contraste (encore une fois, on voit qu'il refuse, dans la composition d'une œuvre musicale, tout jeu qui serait simplement formel).

Dans la construction même de la mélodie, il met en lumière l'importance du rôle de la seconde (intervalle qui peut être majeur : do – ré, ou mineur : do – ré bémol). En effet, la seconde est à la fois une des plus simples unités dans une courte section mélodique, et un élément régulateur dans les connexions mélodiques plus larges.<sup>19</sup> La manière dont la seconde est dirigée, la note vers laquelle elle se résout, jouent un rôle essentiel dans la construction de la ligne mélodique et dans l'effet qu'elle produit sur l'auditeur – et l'importance de ce rôle se retrouve tant à l'échelle d'un motif mélodique qu'à celle du développement de toute une ligne mélodique. Lorsque l'intervalle de

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.187.

seconde descend, cela produit un effet de repos – Hindemith explique ce phénomène par la dépense d'énergie moindre pour la production d'un son plus grave, chez la plupart des instruments. À l'inverse, si la seconde monte, l'énergie du musicien, l'effort demandé apporte une impulsion à la mélodie et produit un effet de tension – à condition que l'intervalle de seconde se fasse entre deux tons qui n'appartiennent pas au même accord. Cette analyse de l'effet d'un intervalle mélodique reste néanmoins subordonnée à la structure rythmique de la ligne mélodique.

Hindemith note un dernier principe dans la ligne mélodique : celui de la progression par étapes. Celle-ci correspond à la progression des tons qui ressortent dans la mélodie parce qu'ils sont les plus aigus, les plus graves ou qu'ils sont mis en valeur rythmiquement. Ainsi, pour qu'une ligne mélodie soit bien structurée, ses tons les plus aigus doivent avoir entre eux une relation de seconde (indépendamment des tons qui se trouvent entre ces deux tons plus aigus) : la relation entre les points culminants d'une mélodie doit réellement être étudiée et jouer sur la tension qu'apporte l'intervalle d'une seconde. Plus la progression par étapes, c'est-à-dire le maniement des intervalles entre les tons particulièrement importants dans la mélodie, sera simple et fluide, plus la mélodie se développera clairement et naturellement.

### c. BONNE ET MAUVAISE MUSIQUE

« Si, dans nos considérations, nous laissons de côté l'idée largement répandue qui pose que toute musique dans laquelle l'oreille et la compréhension ne se sentent pas immédiatement et absolument chez elles, est atonale (...), nous pouvons soutenir qu'il n'y a que deux genres de musique : la bonne musique, dans laquelle les relations tonales sont maniées avec talent et intelligence, et la mauvaise, qui les méprise et par conséquent les mélange sans discernement ni choix. »<sup>20</sup>

L'échelle de tons, les échelles de valeur et les principes pour manier les tons en harmonie et mélodie permettent à Hindemith de faire une distinction entre bonne et mauvaise musique – tout en reconnaissant qu'il existe une grande variété de musique entre ces deux appellations extrêmes. Néanmoins, en fondant son regard sur ce qu'il considère comme un système naturel, il peut juger des réalisations musicales, et surtout porter un regard critique sur certaines manières de faire de la musique à son époque.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 152.

Toute la vision musicale de Hindemith est fondée sur l'idée que la tonalité est un principe naturel, qu'il n'est pas possible de nier, et que les sons doivent être organisés à partir de ce principe (et des règles que l'on en tire), car c'est ainsi que l'oreille humaine organise naturellement les sons – il a intuitivement une approche phénoménologique du son, qui se fonde avant tout dans la perception du musicien et dans l'organisation naturelle des sons. Ainsi, lorsque Hindemith parle de « l'oreille », un phénoménologue pourrait parler de « conscience musicale ».

De cette conception dérive logiquement une vive critique de l'atonalité. Nier les relations harmoniques apparaît comme une absurdité à Hindemith, et ce d'autant plus que, tout en refusant les relations tonales au nom d'une certaine liberté de création, les compositeurs de musique atonale se soumettent à un formalisme arbitraire, qui dépend plus d'une mode que d'autre chose et rend impossible ce qu'ils nomment liberté.

« Le caractère vague de cette conception [l'atonalité], qui provient de son origine négative (...) est la cause de la transformation de ce terme technique en slogan populaire, utilisé par certains pour porter aux nues toute musique qu'ils ne comprennent pas, et par d'autres pour condamner tout ce qu'ils n'aiment pas (...) », écrit-il p.156. L'atonalité est pour Hindemith l'incarnation du mépris des lois naturelles et de la perception de la musique telle qu'elle se constitue dans la conscience humaine. Aller contre cette réalité ne relève pas de la liberté mais de la soumission à un dogme et ne peut conduire à une œuvre réellement musicale.

L'approche de Hindemith peut être critiquée, sa démarche « scientifique » ne l'est peut-être pas réellement et il y a des erreurs et des imprécisions dans ce qu'il dit être la réalité naturelle. Mais, s'il tient à établir un lien entre la pratique musicale déjà en place et des échelles issues du phénomène acoustique, c'est qu'il cherche à fonder dans un phénomène naturel le ressenti et la manière de faire de la musique, et qu'il souhaite montrer comment les deux sont intrinsèquement liés et se constituent l'un l'autre. Dans ce traité, il met en place des échelles de valeur pour évaluer l'harmonie et la mélodie, et tente de mettre au jour le fonctionnement technique d'une œuvre musicale, de façon systématique. Certains pourraient comprendre cette démarche

comme une tentative d'expliquer à toute force le phénomène musical et sa réception, de clarifier le processus qui fait que telle mélodie nous touche et telle autre non, mais Hindemith ne considère pas que toute œuvre se résume à une juste manipulation des tons. C'est pourquoi il écrit p.157 : «La véritable œuvre d'art n'a pas besoin d'envelopper d'un voile de mystère ses caractéristiques extérieures. En effet, la marque même du grand art est que ce n'est qu'au-delà de la clarté totale de son processus technique que nous sentons le mystère essentiel de son pouvoir créatif. »

BIBLIOGRAPHIE :

FICHET Laurent : *Les théories scientifiques de la musique aux XIXe et XXe siècles*, Paris, J. Vrin, 1996.

HINDEMITH, Paul : *The Craft of Musical Composition (Book 1 – Theory)*, trad. angl. (Mayence : Schott, 1984).

ANNEXES :

Tableau du classement des accords (p. 224-225).

# Table of Chord-Groups

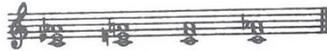
## A Chords without Tritone

### I Without seconds or sevenths

1. Root and bass tone are identical

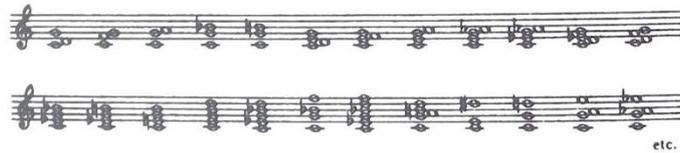


2. Root lies above the bass tone



### III Containing seconds or sevenths or both

1. Root and bass tone are identical



2. Root lies above the bass tone



### V Indeterminate



