

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 30 - Solstice d'hiver 2008

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2008 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



Les Chinois possèdent de nombreux noms pour désigner ce que nous appelons du riz. Ces noms varient selon qu'il s'agit de la plante, du grain avec son enveloppe, du grain cru, blanc ou brun, du grain cuit, long ou glutineux... On aperçoit d'emblée la familiarité avec cette céréale des habitants de l'Empire du Milieu, là où, pour nous, il s'agit tout simplement d'un aliment dont le critère principal est de ne pas « coller ».

Au début du XX^e siècle, deux linguistes américains lancèrent l'idée – connue, aujourd'hui encore, sous le nom d'hypothèse Sapir-Whorf – selon laquelle « nous disséquons la nature suivant des lignes tracées d'avance par nos langues maternelles. » D'après ces auteurs, la structure de notre langue catégorise à sa manière le monde que nous percevons, de sorte que les natifs de cultures différentes ne partagent pas nécessairement les mêmes références. Pour revenir à notre exemple de départ, « riz » ne veut rien dire pour un Chinois. Il faut préciser. Alors que, pour nous, c'est très clair. De même, la langue russe distinguant deux bleus différents, elle conditionne ses locuteurs à voir, dans la réalité, l'un ou l'autre. Nous, francophones, n'y voyons que du... bleu.

Transposons un instant cette hypothèse à la musique. Le découpage dont parlent Sapir et Whorf s'applique ici aux hauteurs, aux rythmes, en fonction de notre grammaire commune : le solfège. Impossible pour nous, musiciens occidentaux, de donner un autre sens que la fausseté

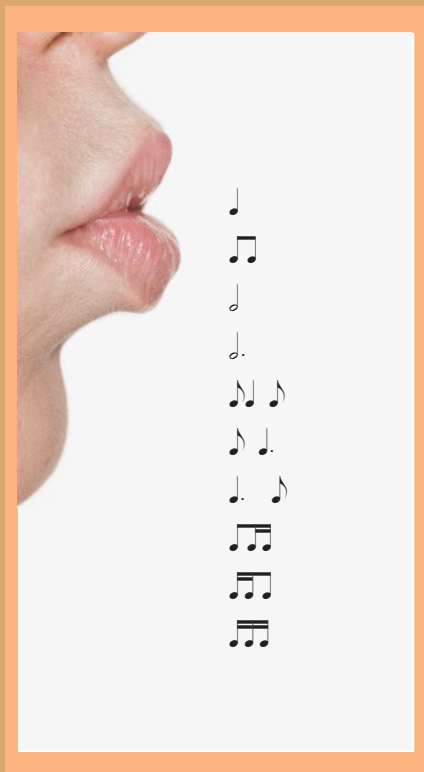
à un quart de ton ; impossible aussi de concevoir un rythme qui ne serait ni binaire, ni ternaire. Notre perception musicale est formatée conformément au système dans lequel nous évoluons. Rien de mal à cela ! Si ce n'est le danger que nous courons de prendre le système pour la réalité... À force d'avoir affaire à des croches, des noires, des blanches, nous risquons de tenir ces valeurs pour des phénomènes naturels et ériger leur maîtrise au rang de fin en soi. L'expérience du rythme, cependant, s'avérant d'un autre ordre, de grands pédagogues comme Jaques-Dalcroze, Kodály ou Orff ont ressenti la nécessité d'un rapprochement entre le système et la réalité par le recours à de petits médiateurs : les syllabes rythmiques.

Dans ce numéro, nous passons en revue les principaux systèmes syllabiques en usage dans l'enseignement du rythme en Occident tout en épinglant leurs vertus et vices. Au travers de cet examen, nous observons que, chez nous, la conception du rythme demeure encore fortement tributaire de son système de notation. Dans un exposé critique, **Jean-Marie Rens** nous initie, quant à lui, à la vision du rythme chez Messiaen. Il y met au jour les arcanes de ce « langage », cher au compositeur français, empreint tout à la fois d'inspiration mystique et de rationalité fonctionnelle.

Sur le plan pratique, **Pascale Dossogne** nous propose l'entretien de notre rythme par un chœur parlé, conçu à partir du célèbre *Téléphon'* de Nino Ferrer, tandis que **Santo Scinta** nous défie de scander, sans anicroche, six accentuations successives d'un pattern syllabique aux valeurs changeantes. Alors, allez-vous réaliser ces exercices par dissection méthodique ou par essais pratiques ? En tout cas, comme l'affirme un sage d'Orient : « faites bien attention de ne pas prendre un grain de riz pour un grain de sable ! »



RÉFLEXIONS MESURÉES



Des Syllabes et des rythmes

Seconde partie : les syllabes rythmiques dans les méthodes pédagogiques occidentales

par Arnould Massart

Après avoir envisagé les principaux systèmes rythmiques syllabiques émanant de diverses cultures extra-européennes⁽¹⁾, nous allons examiner maintenant les syllabes rythmiques élaborées à des fins pédagogiques dans le cadre d'un certain nombre de méthodes occidentales d'enseignement de la musique. Avant, cependant, de nous lancer dans leur description, une remarque s'impose. Le « rythme » auquel se réfèrent la plupart d'entre elles n'y est pas appréhendé de la même manière que dans les traditions musicales du monde que nous venons de survoler. Ici, la conception du rythme, empreinte de pensée solfégique, s'attache intimement à sa *notation*, d'où l'orientation de la pédagogie vers la *lecture et l'écriture* des rythmes. Sans revenir sur le rapport entre rythme et lecture dont nous avons déjà montré en détail⁽²⁾ les défis qu'il représente, il nous faut cependant souligner que les méthodes rythmiques que nous allons décrire partagent toutes l'objectif d'inventer, par le recours aux syllabes, un intermédiaire entre ces deux termes facilitant le

(1) Voir le Numéro 28 du présent magazine

(2) Voir le Numéro 25 du présent magazine















passage de l'un à l'autre. Le statut du rythme tient donc ici davantage de sa conceptualisation que de son expérience, aucune des méthodes ne se détachant complètement du rapport à l'écrit. Au regard des traditions rythmiques que nous avons parcourues dans la première partie de cet article, cette hégémonie du texte – toute larvée qu'elle fut – nous rappelle sans surprise que si, pour le musicien arabe, africain ou indien, le rythme s'affirme comme une puissance expressive, il se présente, pour le musicien occidental, encore très souvent comme un obstacle. Tandis, donc, que le musicien traditionnel le chevauche, l'instrumentiste diplômé le redoute. Tandis qu'il s'agit, là-bas, de l'exploiter, de se l'appropriier, de le partager, il importe, ici, encore trop souvent de le vaincre. On ne s'étonnera donc pas de la multiplicité des approches pédagogiques visant à le « maîtriser ».

La paternité des méthodes syllabiques en Europe remonte aux origines de l'École **Galin-Paris-Chevé**. Professeur de mathématiques, Pierre Galin apprend la musique en autodidacte pour publier, en 1818, une théorie de son enseignement incluant le *chronométriste*, un nouveau système de représentation des durées. Son élève, Aimé Paris, développe alors cette théorie en inventant, entre autres, la *langue des durées*, un procédé permettant de « parler la mesure ». Enthousiasmé par cette approche novatrice, le

médecin français Émile Chevé propage enfin sans relâche les idées de ses prédécesseurs et donne sa forme définitive à la méthode connue aujourd'hui sous le nom de Galin-Paris-Chevé.

Voici, ci-dessous, les principales syllabes utilisées par cette méthode, assorties de leurs correspondances rythmiques.

taa	=	
ta-té	=	
tafa-téfê	=	
ta-téfê	=	
tafa-té	=	
ta-éfê	=	
tafa-é	=	
ta-té-ti	=	
tafa-téfê-tifi	=	
tarala-terele-tirili	=	
taa até	=	
taa aa	=	
taa aa aa	=	
taa aa aa aa	=	



Il apparaît d'emblée que c'est la noire qui fonde l'étalon du système. Elle se traduit par la syllabe /tɑ/. Lorsque cette noire se décompose, l'ensemble syllabique figurant le groupe compte autant de consonnes que celui-ci contient de notes. Dans les cas, cependant, où cette noire compose une valeur plus longue, le /ɑ/ est répété un nombre de fois équivalent à la teneur en noires de la valeur en question. On notera, d'autre part, que les valeurs isolées, de même que les groupements graphiques, débutent par la syllabe /ta/. Au sein de ces derniers, toutes les positions de croche correspondent à des syllabes commençant également par le son /t/ mais comportant une autre voyelle (/e/ dans les groupes binaires auquel s'adjoint /i/ dans les groupes ternaires). En revanche, toutes les positions binaires de double croche sont exprimées par la consonne /f/, alors que les positions ternaires de double croche s'énoncent respectivement /r/ et /l/. On distingue ainsi une hiérarchisation des voyelles (/ɑ/, /a/, /e/, /i/, soit ouvertes vers fermées) doublée de deux niveaux consonantiques (/t/ et /f/, /r/, /l/, soit occlusif vers fricatif).

Ce système particulièrement cohérent s'avère également astucieux dans sa manière de traiter les valeurs pointées : l'insertion d'une voyelle supplémentaire (/a/ ou /e/), absente du rythme, permet une prise de repère améliorant sans aucun doute la mise en place de la figure rythmique.

Mais cette interpolation entraîne aussi l'inconvénient de la vocalisation d'une position rythmique ne correspondant à aucune note réelle. Une simple comparaison entre *ta-téfé* et *ta-éfé* révèle combien la différence entre les deux rythmes produits est ténue. Pour ce qui est des valeurs longues, on peut craindre que la pratique consistant à scander une itération à la noire de /ɑ:/ ne les dépossède du sentiment de repos qu'elles sont supposées induire.












L'utilisation du système Galin-Paris-Chevé nécessite, en outre, un apprentissage assez soutenu impliquant une bonne compréhension préalable de la dimension métrique. Comment sinon l'élève pourrait-il saisir la différence entre les groupes *tafa-téfé* et *téfé-tafa* ? L'aperture vocalique suffit-elle, à elle seule, à figurer la hiérarchie métrique ? Il est permis d'en douter, car cette différence phonétique entre /a/ et /e/ ne semble pas suffisamment signifiante que pour entraîner une sémantique timbrale des positions rythmiques. À l'inverse, /t/, d'une part, et /f/, /r/, /l/, de l'autre, présentent une opposition opérationnelle indiquant clairement la place des accents métriques.







Il reste qu'à travers l'exploitation logique qu'il fait des consonnes et des voyelles, ce système syllabique demeure efficace en raison de la prise de conscience qu'il apporte des différentes positions rythmiques dans les groupements



constitués de valeurs inférieures à la noire – au sein du temps, somme toute.

Se basant sur les caractéristiques du folklore hongrois, le compositeur et pédagogue **Zoltán Kodály** va s'inspirer des syllabes de la méthode Galin-Paris-Chevé pour proposer son propre système onomatopéique. Celui-ci connaîtra toutefois quelques adaptations dans les pays anglo-saxons du fait, entre autres, de l'absence de /r/ roulé ou grasseyé dans les langues de ces cultures. Le tableau synoptique ci-dessous en reprend les principales équivalences avec, dans la colonne de droite, les variantes anglo-saxonnes.

	=	ta	
	=	ti-ti	
	=	ta-a	ou too
	=	ta-a-a	
	=	ti-ta-ti	
	=	ti-tai	
	=	ta-i-ti	ou ta-am-ti ou tum-ti
	=	ti-tiri	ou ti-tika
	=	tiri-ti	ou tika-ti
	=	tiri-tiri	ou tika-tika
	=	tim-ri	ou tim-ka

	=	ri-tim	
	=	ti-ti-ti	
	=	tiri-tiri-tiou	tika tika ti
	=	ti-tiri-ti	ou ti-tika-ti
	=	ta-ti	
	=	tre-o-la	

Comme chez Galin-Paris-Chevé, Kodály prend la noire pour étalon. Il y associe la syllabe /ta/ (au lieu de /tɑ/). Contrairement à ce qui était d'usage auparavant, /ta/ ne représente plus ici la note initiale d'un groupement graphique, mais bien une *valeur absolue* : la noire. Dans le même ordre d'idées, Kodály simplifie le contenu syllabique des groupes élémentaires (deux croches, trois croches...) : il abandonne la subordination de la voyelle à la position de la syllabe dans le groupe (ex : ta-té-ti) au profit de l'assignation d'une syllabe identique à chaque valeur (ex : ti-ti-ti). La syllabe /ti/ désigne ainsi, en règle générale, une valeur de croche, tout comme la syllabe /ri/ (ou /ka/) se rapporte à une double croche.

Lorsque cependant deux doubles croches s'associent dans un groupe, c'est l'onomatopée /tiri/ qui va les exprimer. Dans ce cas, /ti/ ne représente plus une croche, mais bien



une double croche en position forte, alors que /ri/ (ou /ka/) figure une double croche en position faible. Kodály n'abandonne donc pas complètement une certaine forme de hiérarchisation syllabique tirée des positions métriques. Il la réserve cependant aux valeurs de double croche. Dans le groupe que nous venons de décrire, la syllabe /ri/ (ou /ka/) demeure toutefois la seule représentante indiscutable de la double croche étant donné qu'elle renvoie non seulement à une valeur, mais aussi à une position. C'est sans doute pour cette raison que le maître hongrois décide de s'en servir dans le groupe *double croche – croche pointée* en le réalisant par la syllabe /ri-tim/. L'usage de /ti/ comme double croche eut assurément prêté ici à confusion.

Toute valeur correspondant à un multiple entier de la noire s'exprime, ici aussi, par une itération de la voyelle /a/ ou par une modification de cette voyelle (/a/ devient /o:/). De même, Kodály réalise la noire pointée du groupe *noire pointée – croche* par un amalgame des syllabes /ta/ et /ti/ donnant « ta-i ». Le /i/ représente ici une valeur de croche non attaquée, soudée, pour ainsi dire, à une valeur de noire. Mais dès lors qu'il s'agit d'exprimer le groupe *croche pointée – double croche*, cette procédure pose problème, du fait que le son /i/ renvoie tant à une valeur de croche qu'à une valeur de double croche. Ainsi, plutôt que de recourir à la séquence syllabique « ti-i-ri »,

qui comporte une répétition du son /i/, délicate à gérer, Kodály choisit, à l'instar de nombreuses traditions, l'ajout d'une consonne nasale (/m/) pour prolonger la valeur de la voyelle qui précède. Il procède de manière analogue dans la rétrograde de ce groupe figurée par « ri-tim ».

Un certain nombre d'exceptions émaillent ainsi le choix des syllabes kodaliennes, qui se veut, à l'évidence, davantage pragmatique que systématique. Il n'est que d'observer le recours à « tum » (prononcé « toum ») – désignant une noire pointée dans la version anglo-saxonne – pour en découvrir un exemple supplémentaire. Mais en matière d'exception, la séquence syllabique « tre-o-la » surpasse toutes les autres. Mis à part le son /t/, placé à l'initiale, cette séquence ne reprend aucune des syllabes fondamentales du système. Il est vrai que celui-ci ne comporte guère d'équivalent syllabique pour exprimer une valeur de triolet. Ainsi, c'est vraisemblablement dans le but de souligner un changement de division du temps que le pédagogue hongrois y incorpore l'appellation « tre-o-la ». Toutefois, même si cette dénomination nouvelle prend ici tout son sens, elle demeure quand même un pis-aller, d'abord du fait qu'elle ne s'applique qu'au triolet de croches et pas aux autres valeurs de triolet, ensuite, et surtout, parce qu'au mieux, elle aide l'élève à *se souvenir*



de cette division spécifique du temps, aucunement cependant à la *sentir*.

Moins complexe que le système Galin-Paris-Chevé, le corpus syllabique de Zoltán Kodály se distingue par sa facilité d'accès ainsi que par la rapidité des résultats qu'il peut procurer. On ne peut que se féliciter de l'ingéniosité des deux systèmes qui inventent, dans le chef des syllabes, un intermédiaire opérationnel entre la nomenclature et la réalisation rythmiques. Le profil temporel de séquences syllabiques comme « ti-ti ta » ou « ta-té taa » pouvant, en effet, se rapprocher du rythme auquel elles renvoient, il facilitera leur association dans le cerveau de l'élève, ce qui, en retour, exercera un effet immédiat sur l'assimilation et la production rythmique de ce dernier. En tant que moyen terme, que point de contact entre la théorie et la pratique, le plan syllabique joue ici un rôle essentiel dans l'assimilation du rythme et de sa représentation.

Mais, au-delà de cet avantage, ces deux systèmes connaissent aussi certaines limites. (Kodály, d'ailleurs, le reconnaît implicitement quand il affirme du sien que, le moment venu, il faut pouvoir l'abandonner.) Celles-ci tiennent de leur *fondement*, qui repose davantage sur la structuration graphique du rythme que sur le phénomène rythmique proprement dit. Kodály, par exemple, associe les syllabes à des *valeurs*. Quoique théoriquement

relatives les unes aux autres, dans la pratique, la durée objective des syllabes peut varier au point que la double croche d'une Allemande excède parfois la croche d'un Allegro. Pourquoi alors dans un cas « ta ti-ti » et dans l'autre « ti-tiri » pour une même séquence temporelle ? L'élève qui écoute les rythmes plus qu'il ne les visualise ne risque-t-il pas là une certaine confusion ? Et celui qui assimile bien le système pourra-t-il plus tard se libérer du concept de valeur pour élaborer son discours musical à partir d'un ressenti spécifiquement rythmique ?

En dehors du groupe « tiri », où les deux syllabes signifient également une double croche, Kodály procède à un appariement systématique *syllabe – valeur*. Nous avons vu que ce n'était pas le cas chez Galin, Paris et Chevé qui élaborent leur système non seulement selon les valeurs, mais aussi en fonction des positions métriques. Dans les deux cas cependant, les groupes syllabiques choisis se calquent sur les groupements *notationnels*. Or, ceux-ci sont loin de correspondre à la réalité phénoménologique des groupements rythmiques. Prenons pour seul exemple le groupement graphique *croche pointée – double croche*. Bien que les notes soient ligaturées de cette manière, la réalité auditive de l'élève demeure, tant au niveau de la perception que sur le plan de la production : *double*















croche – *croche pointée*, en d’autres termes, un groupe « *court - long* » plutôt que le contraire. Ce qui, donc, se note, pour ainsi dire, « *tim-ri* » sur la partition s’entendra le plus souvent « *ri-tim* ». Face à ce hiatus, on est en droit de se demander, plus généralement, comment fonctionne l’association *syllabes – rythmes* lorsque les groupements rythmiques chevauchent les temps (comme, par exemple, dans le thème du début de la 40^e symphonie de Mozart) ? Sachant que les séquences syllabiques, structurées selon les ligatures graphiques, induisent des blocs mnésiques, la question se pose de savoir si ceux-ci demeurent toujours opérants dans de telles situations.







La primauté de l’écrit sur le sonore, du concept sur le percept constitue chez Galin-Paris-Chevé comme chez Kodály la toile de fond à partir de laquelle s’organisent les groupes syllabiques. Le choix des syllabes, proprement dites, demeure cependant, dans les deux cas, onomatopéique.

Toutes différentes s’avèrent les syllabes prônées par l’homme l’on peut considérer à juste titre comme le père des méthodes actives : **Émile Jaques-Dalcroze**. Celui-ci va, tout simplement, recommander la scansion des appellations correspondant aux valeurs rythmiques. Craignant, cependant, les incompréhensions par manque d’expérience et les applications dévoyées pouvant en résulter, le pédagogue et musicien suisse prend le parti de

ne jamais consigner dans l’un de ses ouvrages son système de correspondances entre rythmes et syllabes. Aussi, est-ce exclusivement par la voie orale que se transmet celui-ci de génération en génération. Le tableau que nous présentons ci-dessous nous est parvenu, pour ainsi dire, de troisième main, vu qu’il nous a été communiqué par l’élève d’une élève détenant, elle-même, l’information de Jaques-Dalcroze en personne.

	=	noir’	/nwaR/
	=	deux croch’	/dø kRɔʃ/
	=	croch’ noir’ croch’	/kRɔʃ nwaR kRɔʃ/
	=	blanch’	/blāʃ/
	=	ron-de lon-gue	/Rɔ də lɔ̃ gə/
	=	noir’ pointée	/nwaR pWēte/
	=	blanch’ pointée	/blāʃ pWēte/
	=	quadriolet	/kadriɔle/
	=	triolet	/triɔle/
	=	croch’ deux doub’	/kRɔʃ dø dub/
	=	deux doub’ croch’	/dø dub kRɔʃ/
	=	doub’ croch’ doub’	/dub kRɔʃ dub/



	=	saut-yé	/so.ti.je/
	=	galop	/ga.lɔ/
	=	deux doub' croch' croch'	/dø.dub.kʁɔʃ.kʁɔʃ/
	=	croch' croch' deux doub'	/kʁɔʃ.kʁɔʃ.dø.dub/
	=	doub' croch' croch' doub'	/dub.kʁɔʃ.kʁɔʃ.dub/
	=	saut-yé croch'	/so.ti.je.kʁɔʃ/

Il ressort clairement du tableau ci-dessus que le projet de Jaques-Dalcroze n'est point d'inventer des syllabes dont le profil temporel s'approche de la réalisation des groupes rythmiques auxquelles elles se rapportent, mais bien d'inculquer aux élèves les noms des valeurs correspondant aux durées qu'ils produisent, ceci afin de faciliter le rapport à l'écrit. Même si la scansion naturelle des vocables dont il fait usage ne constitue pas forcément le calque temporel des groupes rythmiques qu'ils désignent, Jaques-Dalcroze veille cependant à éviter les correspondances contradictoires. Dès l'introduction de la valeur de base – la noire – il est ainsi amené à supprimer le e muet, une prononciation trop régionale du mot « noire » risquant d'induire une cellule rythmique fort différente. Il applique cette règle à tous les mots possédant pour finale un e muet (blanche, croche, double). Dans un souci de cohérence, il invente même le terme « quadriole » en lieu

et place de « quatre doubles », cette dernière appellation ayant nécessité l'accentuation du e muet pour rendre patente la concordance avec le groupe rythmique. Le e muet resurgit cependant subrepticement dans la séquence « ron-de lon-gue », syllabée à la noire, une pratique vraisemblablement introduite par le pédagogue suisse afin de prévenir la mauvaise habitude, manifeste chez de nombreux élèves, consistant à rogner les valeurs longues d'une portion de leur durée.

Les séquences syllabiques « croch' pointée doub' » et « doub' croch' pointée » se révélant incommodes à articuler dans la vitesse, Émile Jaques-Dalcroze se rabat exceptionnellement sur une solution d'inspiration analogique pour figurer ces cellules rythmiques. « Saut-yé » renverra ainsi au groupe *croche pointée – double croche* en référence au pas sautillé des enfants, tandis que le groupe *double croche – croche pointée* s'assimilera au galop du cheval. Notre expérience pédagogique nous incline à douter de l'efficacité de ces analogies, le pas sautillé se rapprochant bien plus souvent du groupe ternaire *noire – croche* que de celui auquel il se réfère ici. De même, le galop du cheval nous semble perçu par la plupart des individus davantage comme un groupe iambique que comme un rythme trochaïque. Cette différence induisant



un déplacement de l'appui métrique, grand est le risque que la valeur longue s'assimile à une position forte. On ne saurait cependant blâmer Jaques-Dalcroze qui, confronté à une difficulté d'élocution, s'est vu obligé d'inventer une solution vis-à-vis de deux graphismes rythmiques particulièrement difficiles à exécuter par des débutants.

La verbalisation des rythmes recommandée par Jaques-Dalcroze se différencie nettement des systèmes syllabiques que nous avons envisagés jusqu'ici. Alors que, dans ces derniers, les auteurs suggèrent une réalisation orale des rythmes visant, par la voie onomatopéique, à mettre en évidence certains caractères relatifs à la durée ainsi qu'à la position des valeurs en jeu, il s'agit ici, par une association de nature pavlovienne, à familiariser l'élève avec une nomenclature afin que celui-ci puisse ultérieurement retrouver les rythmes au départ de cette même nomenclature ainsi que des signes graphiques auxquels elle renvoie. La manière scandée introduite par Émile Jaques-Dalcroze ne constitue donc pas un moyen terme entre la théorie et la pratique rythmique, mais plutôt une incrustation directe de la terminologie des valeurs au sein même de la pratique en temps réel. Par cet effet d'adhérence, le nom est censé déclencher le rythme comme le rythme se doit d'évoquer le nom. Et la promesse de la médaille de naître par l'adjonction de ses deux faces...

Bien que ce procédé ne relève pas d'un système syllabique à proprement parler, nous ne saurions passer sous silence l'utilisation du langage à des fins rythmiques pratiquée par le compositeur et pédagogue bavarois **Carl Orff**. Plutôt que de coller des vocables sur les valeurs rythmiques à l'image de son inspirateur Émile Jaques-Dalcroze, Orff va tirer parti du rythme naturel de la langue parlée pour approcher les rythmes musicaux. Comme le notent Jos Wuytack et Aline Pendleton-Pelliot dans leur adaptation française du premier volume de *Musik für Kinder*, « le parler rythmé est la manière la plus concrète pour l'enfant d'aborder l'étude du rythme ». Il reste que des langues comme le français et l'allemand diffèrent grandement quant à la place de l'accent tonique et que, selon la perspective orffienne, le rythme de l'allemand parlé ne saurait constituer un exemple valable pour de jeunes francophones. C'est la raison pour laquelle, l'internationalisation de cette approche du rythme par la langue débouchera, non pas sur une liste de correspondances strictes à appliquer, mais bien sur un système ouvert laissant libre cours à la créativité des enseignants de divers pays du monde. Il n'existe donc pas de syllabes orffiennes définies, mais bien une manière de faire initiée par le célèbre pédagogue.



Voici quelques applications de cette pratique, tirées de diverses sources françaises et anglo-saxonnes.

	=	pomme
	=	poire
	=	raisin
	=	trèfle
	=	Dagobert
	=	un hélicoptère
	=	hélicoptère
	=	Marc te l'a dit
	=	Marc l'a dit
	=	sac de billes
	=	catastrophe
	=	apple pie
	=	huckleberry pie
	=	blueberry pie
	=	cranberry juice
	=	gooseberry bush

Ici, c'est articulation usuelle du mot ou du syntagme qui oriente l'enfant vers la cellule rythmique. Le lien entre la forme langagière et la figure rythmique ne relève plus de l'arbitraire (au sens linguistique), mais bien d'une homologie temporelle. Il s'agit, selon Orff, de prendre appui sur les compétences locutives de l'élève pour lui faire découvrir ce qu'il pratique déjà sans l'avoir encore repéré : les diverses formes rythmiques.

Dans le tableau ci-dessus, nous avons volontairement juxtaposé le français et l'anglais afin de mettre en évidence les séquences rythmiques qui leur sont propres. La langue française ayant tendance à accentuer la syllabe finale d'un mot ou d'un syntagme, elle produit des rythmes majoritairement anacrousiques. En revanche, l'accentuation de la syllabe initiale en anglais s'assimile presque automatiquement à un temps fort. On peut tirer parti des propriétés prosodiques du français pour faciliter la mise en place d'un certain nombre de cellules rythmiques à l'exécution difficile. Le syntagme « un hélicoptère », par exemple, conduit facilement à la production du groupe rythmique *quatre doubles croches – noire* du fait que la syllabe « un » coïncide avec un temps tandis que la syllabe finale du mot « hélicoptère » atterrit sur le temps fort. Au départ de ce modèle, il est relativement aisé, par l'élision du mot



« un », d'interpréter le groupe rythmique *trois doubles croches – noire*, pourtant beaucoup plus délicat à gérer d'ordinaire que le précédent. Il en va de même de l'élision de la phrase « Marc te l'a dit » en « Marc l'a dit » contrainant à mettre en place la difficile cellule *croche pointée – double croche*.

À côté des avantages certains que comporte cette technique, on déplorera cependant la référence répétitive qu'elle entretient vis-à-vis de choses ou d'événements étrangers à la réalité musicale. Ces objets ou situations, désignés par des syntagmes choisis pour leurs propriétés rythmiques, entraînent avec eux un plan sémantique extramusical susceptible de parasiter quelque peu la dimension rythmique par un effet soutenu de diversion. Concrètement, le petit élève risque de s'attacher davantage à l'hélicoptère lui-même qu'à la forme rythmique que dégage l'énonciation de ce vocable.

L'approche rythmique proposée par Carl Orff peut néanmoins s'avérer fort efficace lorsqu'elle est appliquée avec circonspection par des enseignants sensibles à la prosodie et aux structures rythmiques de leur langue maternelle. Dans ce cas, conformément au souhait du compositeur, la langue révèle le rythme tandis que le rythme vivifie la langue.

Avant d'aborder la méthode syllabique d'Edwin Gordon, un détour s'impose par l'approche numérique. Cette technique, largement répandue dans les pays anglo-saxons, consiste à scander sur chaque temps de la mesure le chiffre qui lui correspond. Dans le cas d'une division binaire du temps, on dit « and » (prononcé /æɪn/ et noté « & ») pour les valeurs tombant sur un contretemps, tandis que les positions intermédiaires s'expriment par les sons /i/ et /ə/ (notés respectivement « e » et « a ») selon qu'elles précèdent le « & » ou lui succèdent. Si, par contre, le temps est divisé de manière ternaire, on prononce /la/ sur les notes intervenant sur la deuxième partie du temps et /li/ sur celles se trouvant sur la troisième. En voici un petit exemple.

The image shows two musical staves illustrating rhythmic counting. The first staff is in 4/4 time and shows a sequence of notes: a quarter note (1), a quarter note (2), a quarter note (3), a quarter note (4), an eighth note (e), a quarter note (&), an eighth note (a), a quarter note (2), an eighth note (a), a quarter note (3), an eighth note (e), and a quarter note (&). The second staff is in 12/8 time and shows a sequence of notes: a quarter note (1), an eighth note (2), a quarter note (la), an eighth note (li), a quarter note (3), a quarter note (4), a quarter note (li), an eighth note (1), a quarter note (la), an eighth note (li), a quarter note (2), an eighth note (la), a quarter note (3), an eighth note (li), and a quarter note (4).

Initialement, le chercheur et pédagogue américain **Edwin Gordon** va reprendre cette technique en l'adaptant quelque peu. S'apercevant que, combinée à celle des chiffres, l'articulation successive des sons /i/ (e), /æɪn/ (&) et /ə/ (a)



se révèle assez malaisée, tandis que la séquence phonique /iænə/ (e & a) conduit à des imprécisions rythmiques, il décide de remplacer ces sons par des syllabes construites sur le modèle *consonne – voyelle*, dont l'attaque connaît une bien meilleure définition. Fort de son expérience de musicien de jazz, il découvre en outre que la troisième partie d'un temps ternaire et la deuxième partie d'un temps binaire remplissent des fonctions analogues. Cette prise de conscience le conduit à attribuer à ces positions une seule et même syllabe : « Ne » (prononcée /ne^β). Il assigne, enfin, la syllabe « ta » à toutes les positions intermédiaires en pulsation binaire, tandis qu'en pulsation ternaire, il homogénéise l'usage des consonnes en substituant l'occlusive /n/ à la fricative /l/ sur la seconde partie du temps. Voici comment se présentent, dès lors, les deux séquences précédentes dans le cadre de cette approche.

Mais Gordon n'est pas satisfait, car son système demeure bâtard. Il mélange, en effet, un comptage avec une série

(3) Même si /e/ est effectivement le phonème visé, tout anglo-saxon de souche le prononcera /eɪ/

de syllabes. De plus, le profil rythmique phonétique des noms des chiffres varie d'un chiffre à l'autre, ceci le rendant peu adapté à la scansion rythmique. En moins de dix ans, Gordon va ainsi mettre au point un système exclusivement syllabique, cette fois, que nous pouvons résumer comme suit.

- Du /du/ = valeur située sur un temps
- De /de/ = valeur située sur un contretemps binaire
- Da /da/ = valeur située sur la 2^e partie d'un temps ternaire
- Di /di/ = valeur située sur la 3^e partie d'un temps ternaire
- Ta /ta/ = toute valeur située sur une position intermédiaire entre les positions ci-dessus

Reprenons, une nouvelle fois nos deux petites séquences et voyons ce à quoi le présent système aboutit.



Plusieurs phénomènes appellent un commentaire. Gordon assigne à toutes les valeurs situées tant sur un temps que sur un contretemps la consonne sonore /d/. Sa contrepartie sourde /t/ n'apparaît que sur les positions intermédiaires, c'est-à-dire celles n'intervenant ni sur un temps ni sur un contretemps. Par cette répartition, le pédagogue américain souligne un premier jeu d'oppositions entre consonnes voisées et non voisées, soit entre le plan des temps et contretemps, contenant des fréquences graves (les consonnes sonores), et le plan des positions intermédiaires, ne présentant que des fréquences aiguës (les consonnes sourdes). À celui-ci, va se combiner un jeu vocalique constitué des phonèmes /u/, /a/, /e/ et /i/ figurant un continuum *grave* – *aigu*, dû, cette fois, à la composition formantique de ces voyelles. Selon le modèle de la grosse caisse dans le jazz traditionnel, dans le rock ou encore dans les fanfares, « Du », la syllabe la plus grave, se positionne ainsi naturellement sur tous les temps (qu'il nomme « macrobeats »). Dans les mesures à pulsation binaire, les syllabes « De » et « Ta » comblent les espaces métriques entre les temps tandis qu'en ternaire se profile une hiérarchisation des trois parties du temps traduite par les sons /u/, /a/ et /i/ dont la succession figure un mouvement du grave vers l'aigu.

L'intérêt du système syllabique d'Edwin Gordon réside cependant moins dans le choix des syllabes qui y est opéré que dans la volonté de son auteur d'y organiser les syllabes, non selon un critère de durée, mais bien en fonction de ce qu'il nomme leur « *beat function* », c'est-à-dire leur fonction métrique. Ainsi, qu'il s'agisse d'une ronde, d'une blanche, d'une noire, d'une croche ou d'une double croche, toute note intervenant sur le temps sera exprimée par la syllabe « Du ». De même, toute note placée sur le deuxième ou quatrième quart d'un temps se scandra « Ta », qu'elle soit syncopée ou non et peu importe sa valeur. Quand bien même Gordon s'inspire, comme Kodály, du modèle Galin-Paris-Chevé, c'est néanmoins la différentiation des positions métriques qu'il va en retenir et aucunement le système des valeurs. À titre comparatif, voici ci-dessous un même rythme présenté dans deux contextes métriques différents, réalisé respectivement selon les méthodes Galin-Paris-Chevé, Kodály et Gordon.

$\frac{2}{4}$		$\frac{6}{8}$	
ta-é	fê ta té	taa	ta-é fê ti ta té
tim	ri ti ti ta		tim ri ti ti ta
du	ta du de du		du ta di du da



Il suffit de scander l'une après l'autre ces trois versions pour sentir les éléments rythmiques soulignés prioritairement par chacune des approches. Notons cependant qu'aucune d'entre elles ne s'attache à exprimer quelque élément de phrasé. Pour se faire une idée des résultats possibles, il n'est que d'assigner aux différentes valeurs rythmiques les syllabes « doum » et « tak »⁴ selon diverses combinaisons.

Gordon cependant systématise encore davantage : puisque la séquence « Du Da Di » représente la décomposition d'un temps ternaire, il va étendre son champ d'application au triolet dans un contexte binaire. Inversement, il va se servir de la paire « Du De » pour réaliser un duolet dans une mesure à pulsation ternaire. On pourrait s'attendre à ce que, dans sa lancée, Gordon utilise ces deux groupes syllabiques dans le cadre des mesures asymétriques. Or, il n'en est rien. Afin d'éviter la confusion entre une mesure asymétrique et une mesure comprenant différentes divisions du temps (doubles croches et triolets de croche, par exemple), le pédagogue américain introduit ici les syllabes « Be », « Ba » et « Bi » en lieu et place des syllabes « De », « Da » et « Di », situées sur une position intermédiaire du temps (« microbeat »). Par conséquent, une suite de cinq croches en 5/8 s'exprime dès lors par la séquence

« Du Be Du Ba Bi » ou « Du Ba Bi Du Be » (en fonction la division interne de la mesure). Il reste que la consonne /b/ fait ici une irruption d'autant plus inattendue qu'elle n'apporte aucune information nouvelle, si ce n'est le type de mesure, que l'on peut néanmoins déjà supposer connu. En effet, les voyelles /u/, /e/, /a/ et /i/ suffisent amplement pour déterminer à quel type de groupement on a affaire et de quelle position il s'agit. La tendance chez l'élève occidental à symétriser les mesures étant relativement marquée, on peut toutefois imaginer qu'à la suite d'expériences d'enseignement non abouties, Gordon ait ressenti le besoin d'attirer l'attention de l'apprenti rythmicien sur l'inégalité des temps des mesures asymétriques afin d'éviter que celui-ci n'assimile, par exemple, une mesure à cinq temps à une mesure binaire dont le premier temps serait divisé en trois, alors que le second l'est en deux. Le recours à des syllabes différentes sert vraisemblablement à le lui rappeler.

Comparé au système Galin-Paris-Chevé, le système syllabique d'Edwin Gordon s'avère d'une application relativement aisée, en grande partie du fait du petit nombre de syllabes dont il fait usage. On lui doit également une focalisation de l'attention de l'élève, non pas sur la durée des notes, mais bien sur leur *position* dans la mesure, un phé-

(4) Voir la première partie de cet article dans le n°28 (Été 2008) du présent magazine



nomène déterminant, à notre sens, dans la perception et la production rythmiques. De ce point de vue, en effet, une valeur donnée suivie d'un silence ne diffère que très peu d'une valeur totalisant les durées de ces deux éléments. En procédant de la sorte, Gordon a le mérite de se détacher de la notation un peu plus que ses prédécesseurs et, tout asservi à la métrique qu'il demeure, de s'approcher davantage du rythme proprement dit.

Pour terminer notre tour d'horizon, il nous faut encore mentionner brièvement une technique syllabique d'origine anonyme mais très répandue, cependant, depuis plus de vingt ans dans la pédagogie non classique du rythme. Elle consiste à scander les syllabes TA-KI pour les groupements par deux et/ou les divisions binaires du temps tout en réservant les syllabes GA-MA-LA aux groupements par trois ainsi qu'aux divisions ternaires du temps. Librement adaptées des bols et des jati indiens, ces syllabes décrivent exclusivement des groupements de durées équivalentes et ne s'associent a priori ni à des valeurs définies ni à des positions métriques. Tout au plus peut-on y déceler une forme d'articulation interne. Le /a/ du TA s'impose, en effet, vis-à-vis du /i/ du KI de par son ouverture et la résonance relativement grave de son second formant. Dans GA-MA-LA, le /g/, seule consonne occlusive, met en relief la syllabe GA du fait du léger accent dont il

l'enrichit. Outre leur dynamique interne, les deux groupes de syllabes se distinguent également l'un de l'autre par les associations métaphoriques qu'ils dégagent. Avec ses deux consonnes occlusives sourdes et son jeu d'opposition vocalique, TA-KI induit des images et des mouvements de type anguleux, tandis que les trois consonnes sonores de GA-MA-LA, reliées en continu par la voyelle /a/, renvoient plutôt à des formes ou des gestes arrondis.

À l'aide de ces deux cellules syllabiques, il est possible de faire entendre et/ou pratiquer la structure de l'ensemble des mesures connues, binaires comme ternaires, asymétriques ou non. Ces syllabes se prêtent également à des groupements rythmiques divers s'articulant tant en dedans qu'en dehors d'un contexte métrique. Dans certaines situations où ces deux groupes syllabiques se combinent, on peut cependant craindre que leur profil psychophonétique tranché ne constitue un obstacle à l'homogénéité rythmique.

Au terme de notre examen des différentes méthodes syllabiques occidentales, deux grandes tendances se dégagent. Nous observons, d'une part, les approches dans lesquelles les syllabes représentent des *valeurs solfégiques* – telles Jaques-Dalcroze et Kodály – et, de l'autre, les approches où les syllabes figurent des *positions métriques* – comme



celle de Gordon ou, pour une grande part, le système Galin-Paris-Chevé. En marge de ces deux orientations se situe la démarche orffienne, qui ne privilégie pas un aspect plus que l'autre, mais tente cependant de trouver dans la langue parlée des équivalents à diverses figures rythmiques rendant compte, à la fois, de leurs *durées* et de leur *accentuation*. Le procédé « Ta-ki Ga-ma-la », quant à lui, repose exclusivement sur le phénomène de *groupe-ment* rythmique.

Parmi ces techniques syllabiques, seules les deux dernières ne se réfèrent pas implicitement au solfège. Dans tous les autres cas, l'usage correct des syllabes présuppose une compréhension soit des rapports de valeurs, soit des bases de la métrique. Les méthodes fondées sur les valeurs, par exemple, impliquent une connaissance minimale de ces valeurs de la part de l'élève, vu que les syllabes s'y définissent en fonction d'elles. Dans l'éventualité où le recours aux syllabes y précéderait toute notion solfégique, l'élève ne pourrait cependant échapper à l'apprentissage de leur code de durées. Cela reviendrait alors, pour lui, à une autre forme d'étude du solfège « avant la lettre », pour ainsi dire. Les méthodes se basant sur les positions métriques, quant à elles, exigent dans le chef de l'élève une familiarité suffisante avec la notion de mesure pour qu'il puisse en aborder les applications pratiques. En l'absence

de cette condition préalable, on imagine mal comment celui-ci pourrait saisir les subtilités de ces systèmes.

Ce jeu d'exigences croisées n'est pas loin de dénoter une certaine récursivité dans la plupart des démarches syllabiques. Car, si le détour par les syllabes se veut pour objectif une meilleure compréhension de l'organisation solfégique, on ne saurait admettre que l'assimilation des fondements de cette même organisation solfégique conditionne le bon maniement des syllabes.

Toujours est-il que le recours aux syllabes génère des associations psychophonétiques facilitant l'apprentissage, ceci d'autant plus que les caractères temporels et fréquentiels des séquences phonémiques choisies s'approchent de l'articulation des rythmes ciblés. À ce titre, de petits groupes comme « ti-ri » (ou « ti-ka ») s'accommodent bien d'une phonation rapide, de même que la syllabe / du/ connote positivement un appui dans le grave, légèrement résonnant. Mais ces quelques exemples ne sauraient nous faire oublier que l'organisation des principaux systèmes syllabiques repose d'abord sur un ensemble de *conventions* que l'élève doit intégrer. Il s'agit pour celui-ci, tantôt d'apprendre à dire « ta » lorsqu'il exprime une valeur de noire, tantôt de veiller à scander /du/ lorsqu'une note intervient sur le temps, tantôt encore de s'entraîner à



chanter « galop » lorsqu'il repère le groupe *double croche – croche pointée*. La tâche de lecture – déjà combien pénible pour l'élève – ne s'alourdit-elle pas d'un fardeau supplémentaire consistant à devoir, de surcroît, adopter les phonèmes appropriés ?

Et le rythme dans tout ça ?

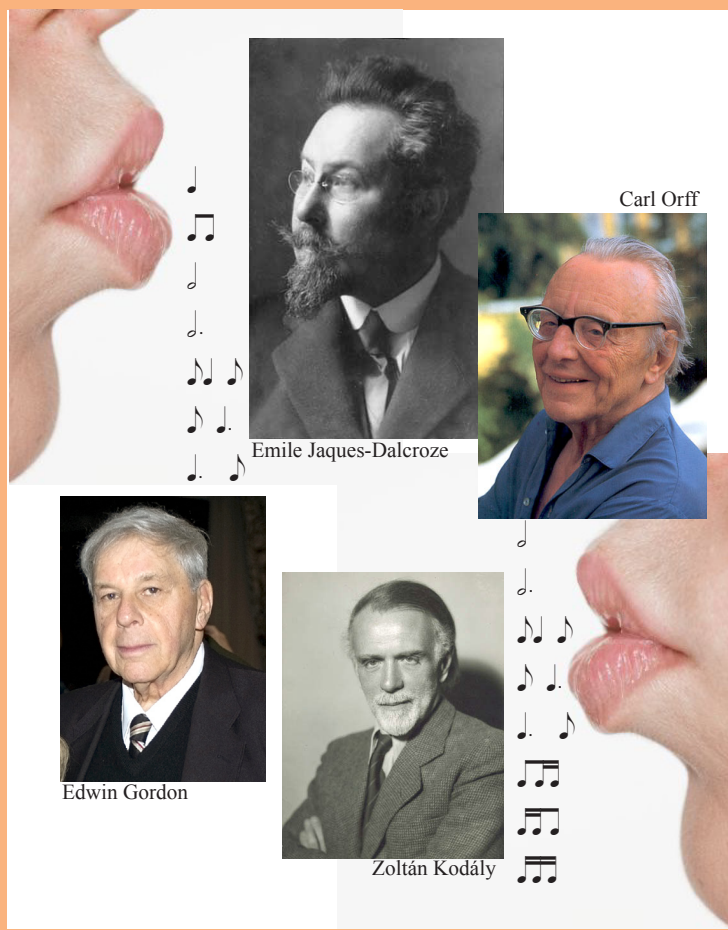
En dehors de l'approche préconisée par Orff, les systèmes syllabiques évoqués plus haut ne fournissent à l'élève aucun profil temporel pouvant servir de modèle à la production ou à la perception de cellules rythmiques. Ce n'est pas parce que l'élève lance « ta-éfé », « tim-ri », « saut-yé » ou encore « du ta » qu'il en devient pour autant capable d'exécuter correctement ou de repérer à l'oreille le groupe *croche pointée – double croche*. À quel autre modèle temporel ou accentuel peut-il d'ailleurs se fier si ce n'est à l'exemple de son professeur ? Et quand bien même celui-ci scanderait « saut-yé », « tim-ka » ou tout autre séquence syllabique, ce ne sont pas les syllabes, elles-mêmes, qui feront entendre le rythme à l'élève, mais bien la manière dont le professeur organise celles-ci dans le temps et dans l'espace fréquentiel. Que les choses soient claires, donc : les syllabes ne donnent pas le rythme ! Elles contribuent simplement à souligner un certain nombre de traits rythmiques comme la durée, la position, l'accentuation ou le groupement.

D'autant que le rythme ne se réduit pas à l'un ou l'autre de ces traits. Le rythme est une réalité dépassant de loin le plan qui la représente. Aussi, quoiqu'en bonne voie, l'élève qui maîtrise les durées ou celui qui gère bien la mesure n'ont-ils pas nécessairement encore atteint le plan rythmique. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, les groupements rythmiques présents dans les approches syllabiques occidentales sont tous calqués sur les groupements graphiques. En tant que petits blocs mnésiques, ils favorisent, certes, une perception à tendance globale, mais ne rendent pas compte de la réalité rythmique qui déborde de part et d'autre les bornes de la mesure et des temps qui la composent. Le début d'un rythme, par exemple, ne coïncide pas obligatoirement avec le début d'un temps ou d'une mesure. De même, les accents rythmiques ne sont aucunement réservés aux temps forts. Pourtant, c'est bien à cette vision-là que contribuent les approches syllabiques que nous avons examinées ici, confondant, en l'espèce, la réalité rythmique et sa représentation.

Leur intérêt pédagogique, néanmoins, est loin d'être négligeable. C'est que les syllabes confèrent au rythme une consistance, un contour tangible qui le fait passer de l'état abstrait – selon lequel il est trop souvent traité – à un niveau perceptif, expérientiel, gagnant en sens de par



son actualisation. En tant que formes acoustiques, en tant que mouvements articulatoires, les syllabes dégagent une énergie conférant d'emblée au rythme un contenu psycho-affectif qui, lorsqu'elles sont bien choisies, renforce immédiatement le ressenti rythmique de celui qui les prononce. Pour autant, toutes les syllabes ne possèdent pas le même impact. Des onomatopées comme « ti ti ta » n'évoquent pas grand chose, si ce n'est une référence à un système de valeurs abstraites reléguant toute manifestation rythmique à une neutralité sans relief. À l'inverse, beaucoup de syllabes des traditions extra-européennes comportent un jeu d'attaques, de timbres, de résonances leur donnant aussitôt le statut de matières sonores à valence émotionnelle, papables et combinables. Il apparaît que, plus les syllabes utilisées s'assimilent à des objets ou à des événements sonores aboutis, plus elles sont susceptibles de se raccrocher, chez l'élève, à des expériences significatives. Car, ce qui importe pour bien saisir le rythme, ce n'est pas tellement la manière dont il se note, mais plutôt la conscience du lien qu'il entretient avec notre corps en mouvement dans le temps et dans l'espace. Par conséquent, toute séquence syllabique contribuant à illuminer l'une ou l'autre facette de ce vécu fondamental sera, à notre sens, toujours bienvenue.



Carl Orff

Emile Jaques-Dalcroze

Edwin Gordon

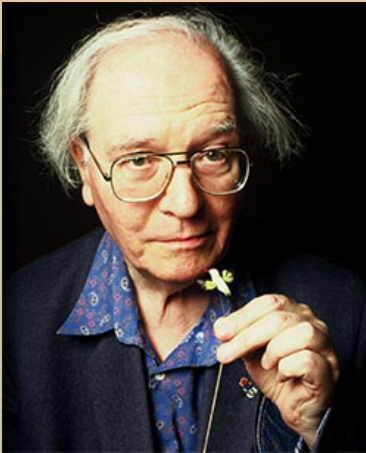
Zoltán Kodály



SCANNÉ POUR VOUS

La Place du rythme chez Messiaen

par Jean-Marie Rens



Olivier Messiaen

Depuis quelques années maintenant, le monde musical dans son ensemble a pris l'habitude de rendre ponctuellement hommage à ses grands compositeurs. Cette année c'est le centenaire de la naissance du compositeur français Olivier Messiaen qui retient toute l'attention (10 décembre 1908 - 27 avril 1992). Continuateur de la pensée de son illustre compatriote Claude Debussy dans le domaine de la modalité et de l'harmonie, il a en revanche innové considérablement le langage dans le domaine du rythme. L'interaction entre ses métiers de compositeur et d'analyste est sans nul doute à la base de ses nombreuses trouvailles. Et lorsque nous parlons de l'analyste, nous pensons entre autres à la manière dont il a étudié le paramètre rythmique chez différents compositeurs dont, pour n'en citer qu'un seul et non des moindres dans le domaine de la réflexion sur le rythme, son confrère Igor Stravinsky. Du reste, tout comme Stravinsky, lorsque Messiaen parle du rythme, il l'associe de manière plus globale à la problématique de la perception du temps en musique.



Voici ce que nous dit Messiaen dès 1944 :

« Musicien, j'ai travaillé le rythme. Le rythme est, par essence, changement et division. Etudier le changement et la division, c'est étudier le Temps. Le temps – mesuré, relatif, physiologique, psychologique – se divise de mille manières, dont la plus immédiate pour nous est une perpétuelle conversion de l'avenir en passé. Dans l'éternité, ces choses n'existeront plus. Que de problèmes ! Ces problèmes, je les ai posés dans mon quatuor pour la fin du temps. Mais, à vrai dire, ils ont orienté toutes mes recherches sonores et rythmiques depuis une cinquantaine d'années »¹.

Messiaen considère donc bien et à juste titre d'ailleurs, le temps et donc le rythme – à la fois localement, à savoir sur le plan des thèmes, des motifs, des cellules... mais aussi dans sa dimension formelle - comme un constituant déterminant du langage musical. Aborder toutes les dimensions temporelles que Messiaen traite dans ses œuvres est trop ambitieux pour la circonstance. Cet article va donc se restreindre à la dimension locale du rythme. Donc, à de petites entités.

(1) Extrait de la notice d'introduction de la partition du quatuor pour la fin du temps – éditions Durand S.A. Toutes les citations reprises dans cet article sont extraites de l'introduction à la partition ou de « Technique de mon langage musical » - ouvrage publié par Messiaen en 1944 aux éditions Alphonse Leduc.

Dès lors, nous nous proposons d'étudier un certain nombre de procédés en commençant par les définir théoriquement, un peu à la manière d'une « petite théorie de son langage musical » et d'étayer celle-ci à la lumière d'exemples extraits d'une de ses œuvres emblématiques, son célèbre *Quatuor pour la fin du temps*. Nous prendrons également le temps de dire quelques mots sur chacun des mouvements observés afin de placer les exemples choisis dans leur contexte musical. Ce sera aussi l'occasion de parler, dans les grandes lignes, de l'impact des diverses constructions rythmiques sur notre perception temporelle plus globale.

Si nous avons placé au centre de notre propos cette œuvre, écrite dans des circonstances tellement particulières², c'est qu'elle contient tous les grands procédés de construction rythmique bien connus du compositeur français.

(2) Les circonstances qui virent naître ce quatuor sont bien connus. C'est la rencontre avec 3 amis instrumentistes dans un camp de prisonnier (stalag VIII A situé à Görlitz en Silésie en 1940-41) qui est à l'origine du projet. Messiaen leur a d'abord écrit une pièce en trio sans piano (ne sachant pas qu'il allait pouvoir en obtenir un). Cette pièce allait devenir le 4^e mouvement du quatuor (l'intermède) qui en compte 8. Composé entièrement entre décembre 1940 et janvier 1941, le quatuor pour la fin du temps (clarinette, violon, violoncelle et piano) a été créé au stalag le 15 janvier 1941. Si les conditions de compositions sont particulières, la création le fut tout autant. Avant la première exécution, sous la neige, Messiaen fit un exposé sur l'apocalypse de saint Jean devant un auditoire de 5000 personnes. Messiaen rapporte : « Jamais je n'ai été écouté avant autant d'attention et de compréhension. »



Nous avons également pris le parti de présenter les choses de manière très didactique. Ceci explique pourquoi, malgré le fait que tous ces procédés de construction rythmique peuvent coexister, nous étudierons ces différentes techniques de manière séparée. Cette option explique aussi pourquoi un même extrait musical sera parfois commenté à différents endroits. De la même manière, le lecteur ne s'étonnera donc pas de retrouver un même extrait sonore à plusieurs endroits du texte, l'attention de celui-ci devant se focaliser dans ce cas sur l'une ou l'autre partie instrumentale ou encore sur différentes approches analytiques du texte (locale, formelle, ...).

Plusieurs grands procédés de construction rythmique de Messiaen seront examinés ici :

- Les rythmes non rétrogradables
- Les valeurs ajoutées
- Les augmentations et diminutions
- Les pédales rythmiques
- La polyrythmie

Les rythmes non rétrogradables³

Cette expression un peu mystérieuse mais bien connue des amateurs de la musique d'Olivier Messiaen n'est pas

(3) Voir également l'article entièrement consacré à ce sujet dans le n° 2 du présent magazine

sans ambiguïté. En effet, tout rythme comme tout autre paramètre musical d'ailleurs (hauteur, dynamique...), offre la possibilité d'être lu de gauche à droite ou de droite à gauche. Tout événement musical peut donc se rétrograder. Mais Messiaen nous parle du non rétrogradable. Que représente alors cette négation ?

Voici comment Messiaen nous explique ces rythmes dans son traité « Technique de mon langage musical ».

« J'en ai déjà parlé de façon assez claire dans la préface de mon « Quatuor pour la fin du temps ». Qu'on les lise [les rythmes non rétrogradables] de droite à gauche ou de gauche à droite, l'ordre de leurs valeurs reste le même ». Il ajoute : « valeurs extrêmes identiques, valeur centrale libre (...) tous les rythmes de 3 valeurs, ainsi disposés, sont non rétrogradables »⁴. En clair, les deux sens de lecture donnent rigoureusement le même résultat. Messiaen aurait d'ailleurs pu décrire ce procédé en d'autres termes comme, par exemple, « rythme symétrique ». De manière plus générale, Messiaen parle de ce procédé, tout comme de celui des modes à transpositions limitées, en termes assez poétiques. Le nombre limité de transformations possibles, bien entendu déterminé par les caractéristiques

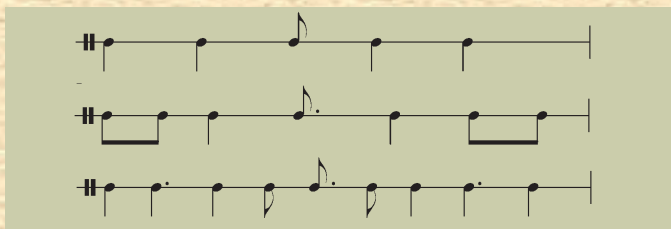
(4) Olivier Messiaen. *Technique de mon langage musical* – 1944. Editions Alphonse Leduc, volume 1 page 12.



du matériel de base lui-même (rythme, mode...), est appelé par Messiaen, « le charme des impossibilités ». Autrement dit, ce que Messiaen recherche, c'est de créer des objets, qu'ils soient rythmiques, mélodiques, modaux... qui ne donnent qu'un nombre limité de transformations, ceci lui permettant, entre autres, d'utiliser toutes les transformations possibles.

Voici trois exemples simples donnés par Messiaen lui-même⁵ :

Exemple 1 – rythmes non rétrogradables



Afin de rendre l'exemple le plus lisible possible, nous avons placé la valeur centrale du rythme (l'axe de symétrie en quelque sorte) avec la hampe vers le haut.

Le principe étant défini, prenons quelques exemples dans le quatuor. Le premier exemple est tiré du premier mouvement *Liturgie de cristal*⁶. Dans ce mouvement les

(5) Préface de la partition du Quatuor pour la fin du temps.

(6) Il s'agit du tout début du premier mouvement (lettre A dans la partition).

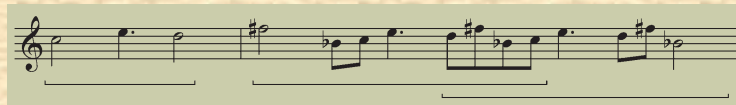
quatre protagonistes ont des rôles tout à fait spécifiques et indépendants les uns des autres. La clarinette et le violon jouent des chants d'oiseaux dont on connaît toute l'importance dans la musique de Messiaen. Le piano joue de grands accords sur une séquence rythmique répétitive de 13 noires – ce que Messiaen appelle « pédale rythmique », nous y reviendrons plus tard. Le violoncelle, dans une tout autre énergie, joue des glissandi en sons harmoniques, très haut perchés, qui contrastent de manière radicale avec les autres couches de cette strate complexe. Le résultat de ces quatre strates indépendantes donne l'impression d'un temps suspendu et calme sur lequel nous n'avons pas de prise. Messiaen décrit du reste ce mouvement en ces termes : *“Entre 3 et 4 heures du matin, le réveil des oiseaux : un merle ou un rossignol soliste improvise, entouré de poussières sonores, d'un halo de trilles perdus très haut dans les arbres. Transposez cela sur le plan religieux : vous aurez le silence harmonieux du ciel”*.

La partie de violoncelle est, comme celle de piano, répétitive sur le plan rythmique, mais également sur le plan mélodique. Elle joue en réalité une seconde pédale rythmique construite sur 2 mesures en rythme N.R.⁷.

(7) Par facilité nous utiliserons l'abréviation de N.R. pour « non rétrogradable ».



Exemple 2 : *Liturgie de cristal* (partie de violoncelle) –

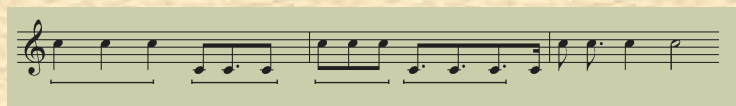


La première mesure a pour axe de symétrie le *mi* noire pointée tandis que la seconde, plus étendue, trouve son axe de symétrie entre les deux croches centrales du groupe de quatre. L'axe de symétrie peut donc se situer sur une attaque ou dans l'espace entre deux attaques. Nous pourrions aussi considérer qu'ici, c'est tout le bloc de 4 croches qui constitue l'axe de symétrie.

La pédale rythmique du piano est construite, elle aussi, mais de manière plus locale (de petits motifs), à l'aide d'un certain nombre de petits motifs N.R.

Exemple 3 : *Liturgie de cristal* (constituants de la pédale rythmique du piano).

L'exemple sonore est le même qu'à l'exemple 2 mais concerne cette fois la partie de piano.



Les trois premiers groupes de 3 valeurs sont clairement N.R. Le 4^e, constitué de 4 attaques, a une double croche en plus – ce que Messiaen appelle une *valeur ajoutée* (nous y reviendrons ultérieurement).

Le quatrième exemple est extrait du 6^e mouvement : *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*. Ce mouvement extrêmement rapide et violent voit les quatre protagonistes jouer la presque totalité du texte en octaves. Il en résulte une sorte de bloc compact presque monolithique. Messiaen nous dit à propos de ce mouvement : « *Rythmiquement, le morceau le plus caractéristique de la série. Les quatre instruments à l'unisson affectent des allures de gongs et trompettes (les six premières trompettes de l'Apocalypse suivies de catastrophes diverses, la trompette du septième ange annonçant consommation de Dieu). Emploi de la valeur ajoutée, des rythmes augmentés ou diminués, des rythmes N.R. Musique de pierre, formidable granit sonore: irrésistible mouvement d'acier, d'énormes blocs de fureur pourpre, d'ivresse glacée. Ecoutez surtout le terrible fortissimo du thème par augmentation et changement de registre de ses différentes notes, vers la fin du morceau* ».



Exemple 4 : *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*⁸.

The image displays a musical score for 'Danse de la fureur, pour les sept trompettes' by Olivier Messiaen. The score consists of 14 staves of music, numbered 1 through 14. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic style characteristic of Messiaen, with various note values and rests. The score is presented on a light green background.



La réécriture proposée se passe de longs commentaires : chaque mesure est N.R. avec, systématiquement, un axe de symétrie sur une attaque.

Bien que notre étude soit centrée sur le rythme, il nous paraît intéressant de montrer la manière dont les hauteurs sont organisées dans cette séquence, car le systématisme de la construction rythmique est également présent dans l'organisation des hauteurs. En effet, une série de 16 hauteurs se répète inlassablement. Celle-ci épouse donc le propos rythmique qui, lui, est variable (les liaisons montent chaque cycle).

(8) Lettre F dans la partition.



Exemple 5



Ce procédé de répétition mélodique obstinée, qui se plie inexorablement à la trame rythmique, se rencontre déjà dans les motets isorythmiques du moyen âge – la mélodie de base (grégorienne) se répétait inlassablement sur une formule rythmique qui, dans le cas du motet isorythmique, était, elle aussi, répétitive⁹.

(9) À ce sujet, voir l'article d'Ivan Cayron dans le n°25 du présent magazine

La forme de ce passage, dont la dernière mesure s'enchaîne à la conclusion avant le retour du thème initial, est organisée en 2 séquences identiques rythmiquement. Chacune d'elle pouvant se diviser en 2 parties : A et B (traits pleins et pointillés).



Exemple 6

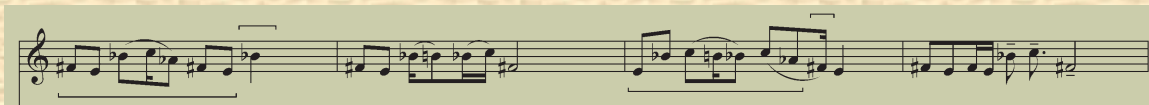


Le dernier exemple que nous proposons d'observer est le tout début de ce 6^e mouvement (lettre A dans la partition). Les rythmes N.R. sont toujours utilisés dans l'élaboration

du texte, mais de manière beaucoup moins systématique et plus localement.



Exemple 7



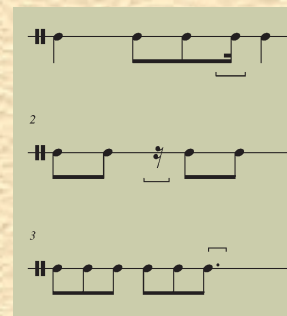
Les 7 premières attaques de la première mesure donnent clairement un rythme N.R. (le crochet sous le texte). Ensuite, une noire ajoutée clôt ce premier motif et rompt la non rétrogradabilité de la mesure dans son entièreté. La troisième mesure reprend les éléments rythmiques de la première mesure, mais se voit agrandie d'une valeur ajoutée (la double croche) qui perturbe encore un peu plus la non rétrogradabilité du motif. C'est de ces notes interpolées que nous allons parler maintenant. Messiaen les fait entrer dans une catégorie plus large et les appelle globalement les « *valeurs ajoutées* ».

Les valeurs ajoutées

Messiaen nous dit : « *Valeur brève, ajoutée à un rythme quelconque, soit par une note, soit par silence¹⁰, soit par le point. Ordinairement, et comme dans les exemples ci-dessous, le rythme est presque toujours immédiatement pourvu de la valeur ajoutée, sans avoir été entendu au préalable à l'état simple* ».

(10) À la lecture de son traité et de ses œuvres, il semble que le silence ajouté soit beaucoup moins utilisé par Messiaen.

Voici trois exemples donnés par Messiaen – Exemple 8 :

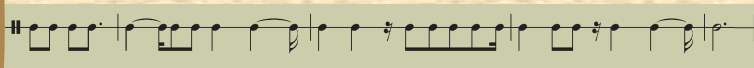


La plupart du temps ce procédé donne un côté asymétrique et « rebondissant » à un motif rythmique simple. L'exemple ci-dessus est cet à égard particulièrement éloquent : en supprimant la double croche ajoutée de la première mesure, le motif se voit réduit à un rythme simple et régulier composé de 3 temps (1 noire, deux croches et une noire), de la même manière, aux mesures 2 et 3, la suppression de la valeurs ajoutée donne respectivement 2 groupes de 2 croches et 2 groupes de 3 croches. Partant de choses, somme, toute assez simples, Messiaen se sert



de cette technique pour nous proposer un nouveau paysage rythmique. En réalité, la régularité d'une rythmique stable est, la plupart du temps, soigneusement évitée. Afin de mieux comprendre ce procédé et un peu sous forme de devinette, voici ci-dessous un exemple d'une chanson populaire ayant subi cette technique de transformation.

Exemple 9 :

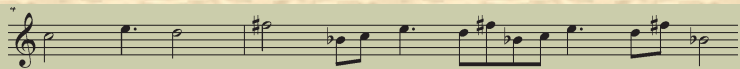


Alors ? Vous avez trouvé de quelle chanson il s'agit ?

Prenons quelques exemples dans le quatuor.

- **Valeur ajoutée par un point ou une liaison** (prolongation de la valeur)

Exemple 10



Sans le point le rythme s'inscrit assez clairement dans un mètre de 5 noires. La barre de mesure manquante se situerait alors après les deux premières croches du groupe de 4 croches.

Les mesures 1, 2, 3, 5 et 7 de l'exemple 4 nous donnent également plusieurs cas de valeurs ajoutées, soit par le

point, soit par une liaison (double croche liée à une noire par exemple).

- **Valeur ajoutée par une note**

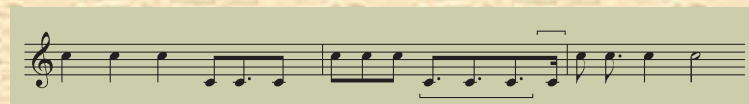
À l'exemple 11, extrait du tout début du troisième mouvement, *Abîme des oiseaux*, les doubles croches ajoutées, signalées par un crochet, donnent un exemple simple mais particulièrement démonstratif de cette technique.

Exemple 11



Dans cet autre extrait, déjà cité à l'exemple 3, le 4^e groupe N.R. de 3 notes (crochet inférieur) est agrandi par une double croche ajoutée (crochet supérieur).

Exemple 12



■ Combinaison des deux procédés

C'est à nouveau le début du 6^e mouvement que nous allons commenter.

Exemple 13



The musical score consists of two staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff begins with a dynamic marking of *ff*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second staff continues the piece, also marked with *ff*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall style is characteristic of Messiaen's rhythmic language.

Comme le montrent les crochets, les valeurs ajoutées par une note peuvent se situer à l'intérieur d'un groupe¹¹ (comme, par exemple, aux mesures 1, 3, 6, 9...), en tête de groupe (comme à la mesure 2), ou encore en fin de groupe (comme à la mesure 5). La valeur ajoutée par le point est, ici, à chaque fois sur la dernière valeur d'un

(11) Le groupe représente ici les sons repris en une seule ligature.

groupe. Afin de bien saisir le procédé, nous avons placé à la seconde portée le texte amputé de ses valeurs ajoutées. La musique prend alors, rythmiquement parlant, des allures beaucoup plus « stables », voire même, par moments, assez naïves.



Les rythmes augmentés et diminués

Ce procédé n'est pas propre à Messiaen et bien d'autres compositeurs ont utilisé ce principe. Pour ne citer qu'un seul exemple dans la musique ancienne, nous donnons à l'exemple 14 un extrait d'une fugue de J.S. Bach¹².

Le sujet de la fugue est présenté seul à la première mesure. Il est suivi de sa réponse à la 2^e mesure avant d'être entendu à nouveau à la 4^e mesure (crochet à l'exemple 14a). L'exposition fera entendre une 4^e entrée puisque la fugue est à 4 voix.

Exemple 14b

À la mesure 14 (exemple 14b) – centre de la fugue qui



(12) Fugue en do mineur du second cahier de *Clavier bien tempéré* de J.S. Bach – BWV 871.

Exemple 14a



contient un total de 28 mesures – Bach fait entendre le sujet en augmentation rythmique. Les croches sont devenues des noires et les doubles croches des croches (crochet pointillé). Cette augmentation fait qu'il occupe maintenant 2 mesures complètes. Pendant ce temps les autres voix vont, elles aussi, faire entendre le sujet, mais dans sa forme rythmique originale. Signalons encore que Bach choisit judicieusement l'endroit où faire entrer l'augmentation rythmique puisque la mesure 14, et plus précisément le nombre 14, est une forme de signature. En effet, Bach a très souvent signé ses œuvres par ce nombre qui n'est autre que l'addition des lettres de son nom dans l'ordre alphabétique : B = 2, A = 1, C = 3 et H = 8.



Mais revenons à Messiaen. Voici ce qu'il nous dit de ce principe d'augmentation et de diminution rythmique.


« *Un rythme peut être immédiatement suivi de son augmentation ou diminution sous différentes formes : en voici quelques exemples (dans chacun d'eux, la 1^e mesure contient le rythme normal, la 2^e mesure son augmentation ou diminution) » :*

Exemple 15

Ajout du tiers des valeurs	
Retrait du quart des valeurs	
Ajout du point	
Retrait du point	
Augmentation classique	
Diminution classique	

Il ajoute : « ... on peut aussi user d'augmentations et diminutions inexactes ».

Exemple 16

Diminution inexacte 

« ... ce rythme contient 3 croches (diminution classique de noires), plus le point (valeur ajoutée), qui rend la diminution inexacte ».

Un passage du 6^e mouvement est particulièrement parlant¹³.

Exemple 17 (voir page suivante)

Plusieurs augmentations et diminutions s'enchaînent ici. La mesure 5 est une augmentation du quart des valeurs de la mesure 4. Les mesures 8 à 11 enchaînent des augmentations et des diminutions en alternance. Les mesures 15 à 19 procèdent de la même manière pour terminer, à la mesure 20, par ce qui semble être le modèle de base : un rythme N.R. : blanche, noire, blanche.

(13) Lettre I dans la partition.



Exemple 17



Le dernier exemple que nous donnerons est celui de la pédale rythmique du piano au premier mouvement dont nous avons déjà parlé plus haut.

Exemple 18



Le motif de 3 noires initial est tout de suite réduit de moitié, mais de manière irrégulière par l'ajout du point à

la 2^e croche. Le troisième motif est l'exacte diminution de moitié (ce que Messiaen appelle diminution classique). Le quatrième motif est, par rapport à l'original, réduit d'un quart de sa valeur. Il est aussi, et nous l'avons signalé plus haut, agrandi par une double croche ajoutée. Le dernier motif est une autre forme d'augmentation intéressante, mais Messiaen n'en parle pas. Il s'agit d'une augmentation progressive au sein même du motif. Ici, cette augmentation rassemble la valeur initiale (la noire) ainsi que

La place du rythme chez Messiaen 13/17



les deux valeurs des diminutions entendues précédemment (la croche et la croche pointée), le tout se ponctuant par une note ajoutée : la blanche (valeur la plus longue de la séquence, mais aussi l'augmentation classique de la noire).

La pédale rythmique

« Rythme qui se répète inlassablement, en 'ostinato' sans s'occuper des rythmes qui l'entourent. La pédale rythmique peut donc accompagner une musique de rythme tout différent, ou se mélanger à elle. Elle peut encore se superposer à d'autres pédales rythmiques ».

Cette superposition de pédales dont parle Messiaen est utilisée dès le début du premier mouvement. En effet, et nous l'avons évoqué plus haut, le piano et le violoncelle exécutent tous deux une pédale rythmique. Ces deux pédales sont complètement indépendantes puisque de longueurs différentes, mais aussi d'énergie et de modalité différentes.

La séquence rythmique de chaque partie est donnée aux exemples 2 et 3. Le violoncelle est construit sur une longueur de 33 croches, réparties en 15 attaques et le piano sur un total de 13 noires (soit 26 croches) réparties sur

17 attaques. Nous signalerons au passage que le piano est construit sur des nombres premiers (13 et 17). Messiaen aime particulièrement ces nombres, car ils entrent, entre autres, dans la catégorie du « charme des impossibilités », un nombre premier n'étant divisible que par 1 et par lui-même.

Ces nombres premiers agissent à d'autres niveaux encore. Le violoncelle est construit sur une succession de 5 sons se répétant 3 fois (do, mi, ré, fa# et sib). De plus, les deux mesures de cette séquence (deux rythmes N.R.) se composent, fondamentalement, de « 3 » et « 9 » valeurs (Messiaen explique lui-même que les quatre croches de la seconde mesure sont en réalité une blanche monnayée), ce qui donne un total de 11 temps. Le piano a, quant à lui, une série (un cycle) de 29 accords qui se répètent sur le cycle des 17 attaques. Autrement dit, la pédale est non seulement rythmique, mais aussi mélodique et les deux paramètres, mélodie et rythme, sont indépendants. Il y a donc, au-delà des procédés locaux examinés, une volonté de grande indépendance des parties et donc, selon Messiaen, de polyrythmie.

C'est de ce dernier point, la polyrythmie, que nous allons parler maintenant.



La polyrythmie

Le sujet étant extrêmement vaste dans la musique du compositeur français, nous ne ferons que l'aborder dans les grandes lignes. Dans son traité Messiaen englobe sous le concept de polyrythmie les superpositions de rythmes d'inégales longueurs, la superposition d'un rythme à ses différentes formes d'augmentation et diminution, la superposition d'un rythme à sa rétrogradation ainsi que les canons rythmiques, les canons avec ajout du point et les canons de rythmes N.R. La superposition de pédales rythmiques différentes entre, bien entendu, dans cette catégorie de la polyrythmie. Bref, toute superposition non synchrone appartient, pour Messiaen, à une forme de polyrythmie. En prenant cette description à la lettre, toute musique polyphonique serait alors polyrythmique. Il nous semble dès lors nécessaire de distinguer certaines de ces formes de polyrythmie et de proposer, pour quelques-uns des procédés décrits par Messiaen, une terminologie, nous semble-t-il, plus adaptée.

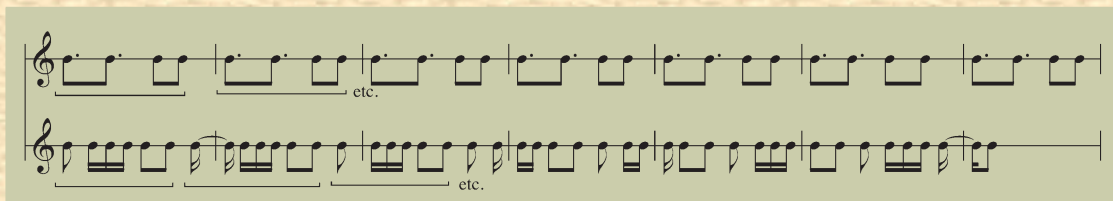
Dans son traité, Messiaen donne comme exemple de polyrythmie un extrait d'une pièce pour orgue - *Le Verbe* - dont voici le début¹⁴ :

Exemple 19 (voir ci-dessous)

La première strate (1^e portée) est construite sur un mètre de 10 doubles croches qui se répètent. La seconde est construite sur 9 unités de doubles croches répétées elles aussi. Au bout de 10 répétitions, les deux voix seront à nouveau synchrones. Y a-t-il polyrythmie ? Oui, dans une certaine mesure. Mais nous parlerions plus volontiers ici de polymétrie.

De la même manière, lorsque Messiaen superpose les deux pédales rythmiques de longueurs différentes dans le premier mouvement du quatuor, et qu'à l'intérieur de ces deux pédales il y a des vitesses et des énergies musicales différentes, il nous paraît plus pertinent de parler soit de polymétrie à grande échelle (un mètre général de 26

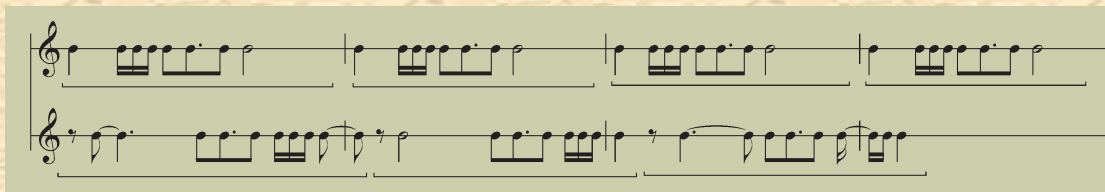
(14) Exemple 35, page 4.



coches pour le piano et de 33 pour le violoncelle) ou de « polycycle ». Et lorsque les chants d'oiseaux, joués par le violon et la clarinette, viennent se greffer par-dessus ces deux pédales, nous entendons, certes, une forme de polyrythmie – puisque les 4 strates sont indépendantes – mais nous parlerions plus volontiers d'indépendance totale des parties.

Messiaen donne un autre exemple¹⁵ extrait de *L'Ange aux parfums*, pièce pour orgue également.

Exemple 20



C'est ici un motif rythmique de 11 unités de croches (partie supérieure) auquel se superpose sa propre rétrogradation agrandie d'un silence ajouté en tête de motif (partie inférieure), donc 12 unités de croches. Il en résulte une forme de canon à l'écrevisse, de manière locale, dont la seconde voix s'éloigne progressivement. Sans mettre en question le procédé compositionnel et encore moins la qualité et

(15) *Technique de mon langage musical*, exemple 43, page 6.

l'intérêt de la musique, le terme polyrythmie nous paraît ici quelque peu sommaire. La technique utilisée ici mériterait une classification qui lui permettrait de la distinguer des autres procédés évoqués plus haut.

Nous en resterons là de notre petite étude tout en sachant que plusieurs techniques compositionnelles n'ont pas été abordées. Nous pensons par exemple à l'utilisation des rythmes grecs et indiens dont Messiaen a tellement parlé.

Bien qu'hors propos ici, il est important de souligner combien l'étude du rythme chez Messiaen est à mettre en relation avec les autres paramètres de son langage.

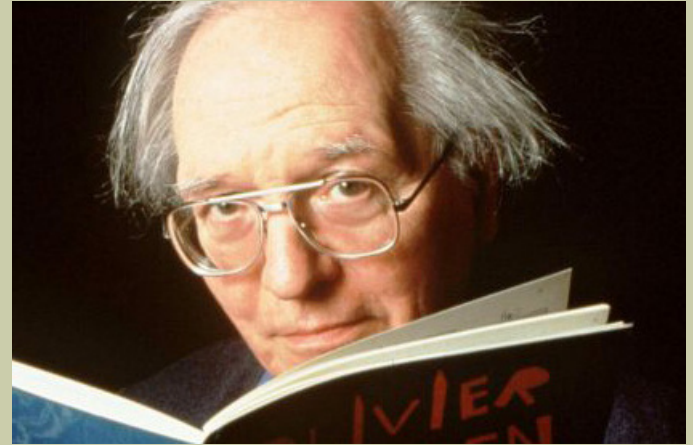
Il y a, souvent, une réelle interaction entre la mélodie et/ou la modalité et la polyrythmie – celle-ci pouvant s'accompagner, par exemple, d'une polymodalité. De la même

manière, la non rétrogradabilité d'un rythme peut agir sur la non rétrogradabilité d'une formule mélodique, etc. Il y a donc un rapport étroit entre ces différents paramètres, l'un contaminant l'autre. Aussi, nous invitons le lecteur désireux de poursuivre l'étude de la musique de Messiaen, à se plonger dans son ouvrage *Technique de mon langage*



musical dont nous avons parlé plus haut ou encore dans son immense *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992) publié, lui aussi, aux éditions Leduc.

Les innovations non seulement rythmiques de Messiaen, mais aussi des œuvres marquantes comme les quatre études de rythmique – dont fait partie le célèbre *Modes de valeurs et d'intensité* – ou encore *Chronochromie* et la *Tourangalila symphonie* ont influencé toute une série de compositeurs de la génération suivante. Ceux-ci, pour la plupart élèves de la classe d'analyse de Messiaen au Conservatoire de Paris, ont poussé leurs recherches à partir de cet enseignement. La première sonate pour piano de Pierre Boulez ou encore *Kreuzspiel* de Stockhausen, deux des nombreux élèves du Maître, le montre clairement.



Les extraits sonores sont issus du très bel enregistrement effectué par l'ensemble *Het Collectief – Fuga Libera* (2008). Nous tenons ici à remercier les membres de cet ensemble ainsi que Michel Stockem de nous avoir autorisé à utiliser ces extraits.



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

- 1 – Restons en phase**
- 2 – Le défi du trimestre**



Restons en phase

par Pascale Dossogne

Ce petit chœur parlé - dont le rythme est tiré d'un succès des années '60 de Nino Ferrer - va nous permettre de travailler, dans un tempo assez rapide, les contretemps, la levée, le cycle de 4 mesures ainsi que l'improvisation d'un « fill », c'est-à-dire d'un rythme improvisé généralement par la batterie, en fin de phrase, pour amener le premier temps de la phrase suivante.

Gas-ton y'a l'té-lé - phon' qui son' et y'a ja - mais per-son' qui y ré - pond!

Gas - ton, Gas - ton! Y'a l'té - lé - phon', Gas - ton, Gas - ton! Ouais!

Y'a l'té - lé - phon', Gas - ton, Gas - ton! Y'a l'té - lé - phon', Ouais!

Gas - ton Y'a l'té - - - lé - phon' qui son!

1. Phase d'imprégnation à l'audition :

Dans un premier temps, on demande aux élèves de se déplacer, dans toutes les directions, sur la musique de Nino Ferrer, les pas correspondant à la pulsation. Progressivement, on intègre des frappements de mains sur les 2^e et 4^e temps, le chant du refrain ainsi que des changements de direction toutes les 4 mesures



2. Chœur parlé :

Ensuite, on se place en cercle. Au même tempo, on exécute des pas exprimant la mesure à 4 temps et on frappe dans les mains les 2^e et 4^e temps de chaque mesure. (Cet exercice peut être simplifié pour les néophytes qui ne frappent alors pas les 2^e et 4^e temps et se contentent de se balancer d'un pied à l'autre sur la pulsation) On peut alors dire le texte rythmé (1^e ligne) sans chanter, en veillant à bien conserver le mouvement des pieds et des mains. Pour bien installer le rythme, voici quelques variantes :

- isoler un fragment de la phrase et le répéter en boucle
- sans interrompre l'exercice, supprimer les pieds, les redémarrer, supprimer les mains, les redémarrer, supprimer les deux (toujours en début de cycle)
- varier les tempi

Chaque partie du chœur ci-dessus sera apprise en suivant cette évolution. Ensuite, progressivement, on divisera la classe en plusieurs groupes afin d'assembler les différentes voix de la polyrythmie.

3. Percussions corporelles :

Toujours en se balançant sur la pulsation, frapper le rythme de chaque partie dans les mains, d'abord tout en scandant le texte, puis en le pensant. Réaliser ensuite la polyrythmie en 4 groupes en utilisant un niveau différent pour chaque partie :

- 1^e voix : mains
- 2^e voix : torse
- 3^e voix : cuisses
- 4^e voix : pieds

On peut également réaliser ces différentes parties sur des instruments à percussion si on en dispose.



4. Improvisation d'un « fill » :

Un prolongement intéressant de cet exercice consiste à remplir par un *fill* les temps de silence qui séparent deux cycles consécutifs en veillant à atterrir sur le premier temps de la première mesure du rythme.

- Dans un premier temps, on tourne sur la première voix du chœur parlé (sur les paroles), et on improvise un rythme frappé dans les mains sur la dernière mesure, en considérant le premier temps de la séquence comme l'aboutissement de l'improvisation. Ce travail se fait d'abord collectivement, c'est-à-dire que tout le monde improvise des rythmes forcément différents, pour se retrouver ensemble à l'arrivée.
- Ensuite, on reprend le même procédé, mais chacun à son tour improvise, alors que tout le groupe reprend chaque fois le chœur parlé, à l'unisson. On peut corser l'exercice en imposant le nombre de coups frappés. Par exemple, deux coups au premier tour, trois au suivant, puis quatre, ... (en veillant toujours à terminer sur le premier temps de la première mesure de la séquence).
- Reste enfin à intégrer les improvisations individuelles dans la réalisation complète de la polyrythmie, vocale ou frappée.

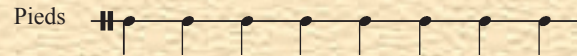


Défi du trimestre

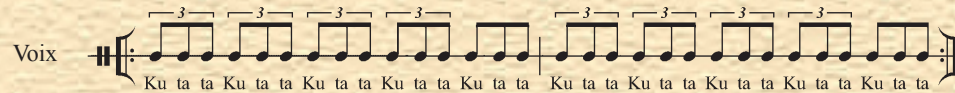
par Santo Scinta

Ce défi consiste à exécuter un pattern rythmique en boucle avec un balancement de pieds et d'y ajouter des accents aux mains.

Commencez par vous balancer d'un pied sur l'autre à un tempo de 76 bpm.



Superposez ensuite la voix avec les syllabes inscrites en dessous.



Ensuite, ajoutez à cela des accents en les frappant dans les mains :

- pendant le 1^e cycle : toutes les 2 croches (de triolet ou non)
- pendant le 2^e cycle : toutes les 3 croches (de triolet ou non)
- pendant le 3^e cycle : toutes les 4 croches (de triolet ou non)
- pendant le 4^e cycle : toutes les 5 croches (de triolet ou non)
- pendant le 5^e cycle : toutes les 6 croches (de triolet ou non)
- pendant le 6^e cycle : toutes les 7 croches (de triolet ou non)

Le changement d'accents s'effectue à chaque reprise. Les accents continuent même pendant le passage des 3 croches. Vous constaterez qu'ils ne tombent pas toujours juste à la fin de certaines boucles.

