

# DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 9 - Equinoxe d'automne 2003

## Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2003 - Avogadro

**Edito**

**Réflexions mesurées**

**Scanné pour vous**

**Et le faire, c'est mieux ...**

# EDITO



Au cours de la longue histoire de l'humanité – qui s'étend sur plusieurs millénaires déjà – il ne fait aucun doute que l'invention de l'écriture a exercé une influence considérable sur la pensée des hommes. Au-delà de l'avantage incontestable qu'elle représente au niveau de la conservation de l'information, elle n'en a pas moins façonné petit à petit la manière dont les humains appréhendent le monde. S'ils veulent communiquer par l'écrit, ceux-ci sont, en effet, obligés de traduire au mieux leurs idées, leurs sentiments, leurs images dans ce système de signes catégoriel qui ne tolère que les concepts pour lesquels il a été inventé. Ainsi, à côté de l'immense progrès qu'il représente pour eux, ils font aussi quotidiennement l'amer constat de ses limites.

Le système de signes est quelquefois tellement bien intégré à notre expérience du réel que nous finissons par en oublier sa présence (un peu comme quelqu'un qui ne s'aperçoit plus qu'il porte des lunettes). Ce phénomène d'illusion, de filtre perceptif s'applique également à notre compréhension du rythme. Bercés que nous avons été par un environnement culturel lettré, nous oublions que notre conception du temps est moulée dans les signes qui la caractérisent – au point qu'il nous arrive de confondre réalité et symbole, écrit et vérité. Prenant ainsi la proie pour l'ombre, nous inversons inconsciemment l'ordre des choses en conférant au signe une primauté

qu'il ne possède pas. Car les symboles musicaux ont bien été inventés pour *représenter* des valeurs et non le contraire.

Dans cette optique, il nous a paru approprié de juxtaposer dans ce même numéro, un article polémique qui fait le procès de la pensée musicale catégorielle avec un texte qui retrace dans les grandes lignes, mais avec beaucoup de précision, la conception du rythme dans la musique baroque. **Cécile Broché** aborde quelques notions que plusieurs siècles d'asservissement aux partitions nous ont peut-être fait oublier. Que se passe-t-il en effet à l'intérieur des valeurs rythmiques que nous connaissons ? À quel niveau se situe notre référentiel rythmique ? Voilà, parmi d'autres, autant de questions qui nous sont posées et vis-à-vis desquelles l'auteur nous offre des pistes. **Bernard Woltèche** nous invite à considérer l'autre face du problème notationnel. Il nous montre comment, à l'époque baroque, les musiciens ont contribué à l'évolution d'un système de signes multiple destiné à représenter au mieux leurs intentions. Il apparaît ici aussi clairement que « la carte n'est pas le territoire » et que seul celui qui redonne vie aux signes est à même de rencontrer les desseins du compositeur.

Sur un plan plus pratique, je vous propose cette fois-ci un petit exercice de structure gigogne dont la pratique devrait développer la conscience de ce qui se passe, incognito, au sein de chaque valeur rythmique. **Jean-Marie Rens**, quant à lui, nous a mijoté un petit défi polyrythmique dont la face sonore est bien plus prégnante que la partition qui le décrit. Encore une fois ici : lire, c'est bien, mais comprendre et sentir, c'est mieux.

A.M.



# RÉFLEXIONS MESURÉES

**Le rythme ?**

**Parlons des sous-entendus.**

Le fait de côtoyer des batteurs – et de bons batteurs – dans mes pérégrinations musicales, m’a aidé à poursuivre mon travail et ma réflexion concernant le rythme. Cela m’a permis, aussi, de développer des outils très concrets pour mon travail quotidien dans l’improvisation comme dans l’interprétation – outils qui concernent la mise en place, l’impulsion, la perception du moteur vital à la musique qu’est le rythme.

par Cécile Broché.



Avant toute chose, j'aimerais souligner l'importance de la subdivision. Un batteur, va impérativement s'intéresser à la subdivision — il doit en effet les jouer, et construire ses rythmes à partir d'elle ; subdivision binaire, ou subdivision ternaire selon les cas et le style de musique à interpréter. (Attention, je précise qu'une mesure en 3/4, par exemple, est de subdivision binaire !...Lors de mes stages, j'ai souvent rencontré une confusion à ce propos.)

Or, je me rappelle mes (nombreuses) années de cours de solfège, où la référence était essentiellement la noire. Ainsi, entre deux noires, on case tant bien que mal les plus petites valeurs (par exemple une croche pointée — double), et, on additionne les noires pour les valeurs plus longues. Ainsi, dans ce long laps de temps qui existe entre deux noires de référence, les plus petites valeurs sont logées de façon complètement abstraite. Donc, entendre et sous-entendre toutes les subdivisions, en avoir conscience et pouvoir construire les formules rythmiques à partir de cette base, permet et d'être beaucoup plus précis, et de faire vivre de l'intérieur des valeurs plus longues.

En guise d'exemple, prenons le début du premier mouvement de l'Op.3 n° 8 de Vivaldi. Les violons jouent deux noires puis deux fois quatre doubles-croches dans

la première mesure. Si on fait un travail d'articulation du rythme — pourquoi pas d'abord vocalement — avec toutes les subdivisions, cela donne : Takademi Takademi Takademi Takademi. Au terme de ce travail, lorsque nous interpréterons les noires, on peut imaginer qu'elles seront, d'abord plus précises quant à leur longueur réelle, mais aussi alimentées d'un « rebond interne » qui leur donnera une vie différente. Évidemment, tout ceci dépendra de la

ANTONIO VIVALDI

## CONCERTO in LA MINORE

per 2 Violini, Archi e Cembalo  
F. I n. 177  
*L'Estro Armonico*  
(Op. III n. 8)

VIOLINO II CONCERTANTE

Allegro



manière dont le travail est fait ! Voilà qui nous conduit au point suivant.

... parlons des sous-entendus 1/3



Imaginons donc, que nous vocalisons toutes les subdivisions, en accentuant, en faisant ressortir les formules rythmiques souhaitées. Au-delà de cette base, la manière d'articuler, de produire ce débit rythmique aura son importance. Ce que l'on appellera alors le phrasé rythmique, sera l'expression extérieure d'un engagement physique (et psychique), et d'une clarté d'intention, en deçà des problèmes liés à la pratique instrumentale pure. Il est d'ailleurs très frappant de constater, qu'une phrase peut déjà réellement sonner, même sans hauteur de notes et sans harmonie.

Dans ce sens, Didier Lockwood a développé un jeu d'archet intéressant: comme les guitaristes, il joue avec le principe des « ghost » notes, c'est-à-dire en ayant les subdivisions présentes dans un jeu continu de l'archet, en soulignant, en mettant les accents selon la rythmique désirée. Les subdivisions entendues ou sous-entendues donnent alors du rebond à la phrase, et le geste est adapté à une continuité rythmique inscrite dans l'image mentale, et même, génère cette continuité. Très convaincant à entendre, il peut jouer seul sur deux notes et donner vraiment l'impression que l'on entend la batterie derrière.

Avant de traduire en gestes et adapter ce que l'on recherche à l'instrument, il faut d'abord s'intéresser, précisément, à « ce que l'on recherche ».

Dans ce sens, la vocalisation est un outil intéressant. Elle permet d'émettre et d'entendre en impliquant le corps, mais elle reste proche de la pratique instrumentale en ce qu'elle requiert des mouvements minimums, et cependant un grand engagement intérieur lié à la respiration, au souffle, à l'émotionnel. Un rythme inscrit dans un mouvement extériorisé est une chose, mais lors de l'application à l'instrument, le corps n'a plus ces mêmes repères. Plus question, alors, de frapper dans les mains ou de bouger dans l'espace.

Ainsi, on peut imaginer que même si une étape du travail passe par un vécu corporel plus large, en utilisant mains, pieds, etc. (avec tous les bienfaits et avantages que ce type de travail peut procurer), le fait de progressivement interioriser les gestes, tout en gardant l'émission vocale nous rapprocherait de la réalité instrumentale où, là, il faudra essentiellement compter sur une perception interne.

J'ai pu observer dans des groupes de formation continuées que j'animais, qu'un des problèmes de la « gestuelle » (dans le travail en clapping, au sens large) nous ramène au problème instrumental : on se laisse vite gouverner par le geste, plutôt que d'avoir celui-ci au service d'une image mentale suffisamment développée et présente.



Même dans des exercices simples, un changement de geste entraîne presque systématiquement une imprécision rythmique, jusqu'à ce que le nouveau geste soit intégré.

Au violon, cela se traduit par exemple, dans les passages de cordes (le geste d'aller-retour est alors subitement agrandi), les changements de direction d'archet, les changements de vitesse du bras droit, qui génèrent très souvent des imprécisions rythmiques.

Un dernier point, juste ébauché ici, sera de relever l'intérêt d'avoir une conscience du déroulement continu du temps. Ceci étant évidemment lié au problème de développement de l'horloge interne. Qui dit horloge...

De nouveau, dans l'apprentissage classique, le travail se fait beaucoup de manières très morcelées. Bien sûr cela a sa raison d'être, mais ne perd-on pas de vue qu'avant tout la réalisation doit s'inscrire dans un « espace-temps » qui lui, se déroule et ne s'arrête pas ?

Or, la perception, et la gestion de ce déroulement sont loin d'être un acquit. Ce sujet est d'autant plus sensible quand il s'agit d'improviser, mais il est omniprésent et inhérent à la musique, évidemment.

Je laisserai cette réflexion ouverte, au risque de rester un peu sur sa faim, car en parlant de fin...

Il serait possible d'étoffer cet article avec plus de développements, plus d'exemples. Mais, après ce difficile exercice d'avoir essayé de verbaliser des choses qui doivent avant tout se vivre et se ressentir, il est temps pour moi de retourner à mon violon.

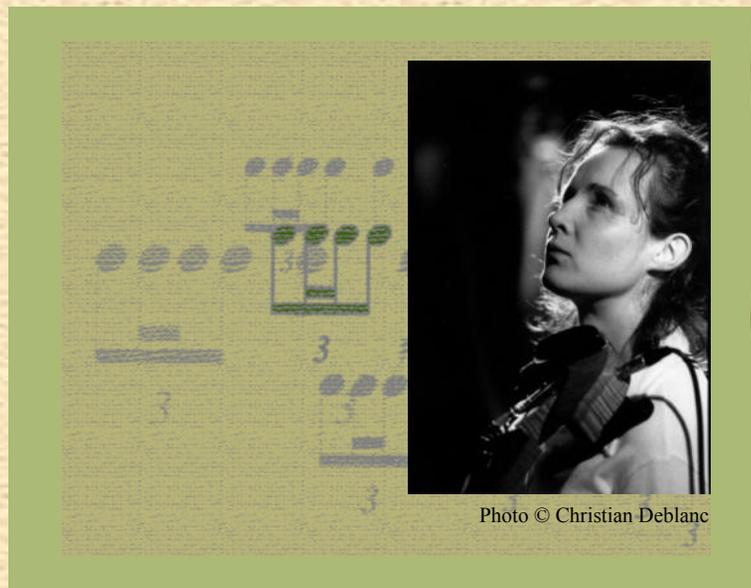


Photo © Christian Deblanc



# SCANNÉ POUR VOUS



## **Quelques notes sur la conception du rythme à l'époque baroque**

par Bernard Woltèche

La relation très étroite entre Langage et Musique qui caractérise la période baroque, qui s'étend de 1600 à 1750, a conditionné le style ainsi que l'agencement rythmique, que ce soit dans le domaine de la monodie, du style concertant ou du récitatif.



Claudio Monteverdi résume bien la situation, en opposant le style déclamatoire libre - tempo del'affetto del animo - à une pratique mesurée de la musique — de la mano — (VIIIe livre des Madrigaux, 1638). Les changements stylistiques qui s'opèrent au début de la période baroque sont avant tout guidés par la volonté de mettre en musique des textes dramatiques ou lyriques. Ce besoin de suivre un texte dans les moindres détails se caractérise par l'avènement de la **monodie** (une voix soliste) accompagnée par la **basse continue** (destinée à soutenir la mélodie). Ce bouleversement se manifeste, en ce qui concerne la notation, par l'introduction de nouvelles valeurs — plus particulièrement des valeurs courtes qui suivent le rythme de la langue parlée (ce que Caccini appelle « nuova maniera di cantar »)— et par l'abandon de ligatures complexes. L'évolution différente des musiques vocales et instrumentales se dessine : si dans la première, l'ancienne notation de la mensuration subsiste relativement longtemps, dans la seconde, on évolue rapidement vers une nouvelle notation. C'est évidemment au début de la période baroque que l'échange perpétuel entre les deux sphères (renaissance et baroque)

4

*SONETTO IN STILE RECITATIVO.*



Ignor, c'horà fra gli oftri, hora fra l'armi Moni gara per te fra Pall.a.e

Marte, Egiunto à quanto può natura, & arte Contro al gran nome tuo morte difar-

style récitatif

*ARIA DI ROMANESCA.*

*Prima Parte.*

17



Vnque douro del puro ser uir mi o Crudel' hor

style instrumental

... à l'époque baroque 1/4



est le plus caractéristique : les notations mensuralistes du XVI<sup>e</sup> siècle sont majoritairement réutilisées, tandis que les proportions changent, en ce sens que le signe de mesure, dans la musique pré-baroque, ne se rapporte plus à la durée de la note (brève, semi-brève, etc..) mais bien au contenu d'une mesure.

Pour comprendre l'évolution de la notation rythmique de la Renaissance au Baroque, il convient de s'attarder à la notion de temps à cette époque. En effet, dans la musique de la Renaissance, on ne parlait pas encore de *tempo*, mais bien de *tactus*, qui désigne la battue (en italien, *battuta*) qui se compose de :

- posés (*thesis*, en latin *positio*) : la main s'abaisse
- levés (*arsis*, en latin *elevatio*) la main s'élève.

Ces termes, utilisés aujourd'hui dans l'analyse d'une phrase musicale, proviennent de la danse, où ils désignaient la levée et le posé du pied..

On distingue

- les mouvements réguliers (*tactus aequalis* ou *simplex*) et
- les mouvements inégaux (*tactus inaequalis* ou *proportionalis*) où la *positio* est deux fois plus longue que l'*elevatio*, càd un mouvement ternaire.

La notation mensuraliste distingue le mouvement (*tactus*) et le temps écoulé (valeur des notes, *mensur*).

Dans le même temps, on peut se mouvoir lentement (*tactus maior; tardior*) ou deux fois plus vite (*tactus minor; celerior*).

La figure de note qui correspond au *tactus* varie selon l'époque : elle tend à être de plus en plus brève ; vers 1600, la battue est normalement à la semi-brève alors que la battue à la brève (*alla breve*) donne un tempo redoublé (*proportio dupla*).

Le changement de « tempo » au sein d'un morceau se fait d'une façon proportionnelle :

ainsi, le chiffre 3 après le signe de mesure indique la *proportio tripla* (3 :1) ou *sesquialtera* (3 :2). En d'autres termes, moins mathématiques, cela donne dans le premier cas trois semi-brèves ayant la même durée qu'une auparavant, et dans le deuxième cas, la même durée que deux semi-brèves.

La mesure est l'unité métrique régulière (le mètre), que la musique remplit avec un débit rythmique irrégulier (le rythme). Dans les cas extrêmes, la nouvelle conception du temps vient briser l'ancienne notation mensuraliste et la battue. Nous en avons parlé ci-dessus, avec Monteverdi et son tempo del'affetto del animo. Ce dernier prend d'ailleurs parfois le soin d'indiquer dans ses récitatifs qu'ils doivent être effectués '*senza battuta* '.



Pour les compositeurs de la Renaissance, la musique du début du Baroque, dont le rythme s'affranchissait de la régularité du tactus, manquait de rythme musical et donnait naissance à un chaos.

Par opposition à cette nouvelle liberté rythmique dont la souplesse est directement liée au *style récitatif* (où il s'agit avant tout de suivre un texte et d'illustrer des passions), on assiste peu à peu à une transformation du *tactus* en pulsations mécaniques régulières. Celles-ci, issues de la musique de danse, se généralisent à la musique instrumentale et aux airs dans la musique vocale (les mots importants se situent généralement sur des temps forts de la mesure). Le style concertant comme il apparaît à la fin de l'époque baroque (par exemple, dans les concertos de Vivaldi) est un exemple frappant du caractère inexorablement régulier de la battue. Ceci n'empêche pas (même au contraire) que l'on fasse appel aux capacités d'improvisation du soliste ou du chanteur (aria da capo) afin de briser cette régularité.

### On peut diviser la période baroque en trois périodes :

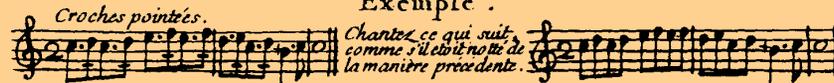
1. au début : prépondérance de la musique vocale. L'accent est mis sur la représentation violente des mots : liberté rythmique du récitatif.
2. période centrale : importance égale des musiques vocale et instrumentale, naissance du style bel canto et distinction entre style récitatif (libre) et aria.
3. fin du baroque : domination de la musique instrumentale, fixation du style concertant et importance du rythme mécanique.

### L'inégalité

De la même façon que le chanteur se base sur le rythme des mots pour chanter un récitatif, il doit respecter la dynamique des mots dans les airs. Ainsi, les valeurs des notes s'assouplissent en faveur de l'expression. On parle alors d'inégalité, qui se répand très vite à la musique instrumentale. Cependant, cette notion d'inégalité s'applique avant tout à la musique française.

*Les croches se chantent quelquefois également et quelquefois inégalement.  
Quand on les fait égales, on reste autant sur la seconde que sur la première  
Quand on les fait inégales, on demeure un peu plus sur la p.<sup>re</sup> que sur la seconde.*

Exemple .



Voici ce qu'en dit Montéclair :



Johann Joachim Quantz, quant à lui, en parle de façon détaillée dans son « Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière ».

*« Il faut ici faire une remarque très nécessaire, par rapport au tems que l'on doit donner à chaque note. Il faut dans l'exécution savoir faire une différence entre les notes capitales (...) & entre celles qui passent (...). Les notes capitales doivent toujours, s'il est possible, être plus relevées que celles qui ne font que passer. Suivant cette règle il faut que dans les pièces d'un mouvement tempéré ou même dans l'Adagio, les notes les plus vites soient jouées avec quelqu'inégalité, bien qu'à la vue elles paroissent être de même valeur ; de manière qu'il faut à chaque figure appuyer sur les notes frappantes, savoir la première, troisième, cinquième & septième, plus que sur celles qui passent, savoir la seconde, quatrième, sixième & huitième, quoiqu'il ne faille pourtant pas les soutenir aussi longtems que si elles étoient pointées. (...) Mais on excepte de cette règle premièrement les passages vites, dans un mouvement très vite, où le tems ne permet pas de les jouer inégalement, & où l'on ne peut appuyer & employer de la force que sur la première note des quatre. De plus on en excepte tous les passages que les chanteurs doivent exécuter avec vitesse, à moins qu'ils ne doivent pas être coulés. (...).*

*Enfin on en doit excepter les notes sur lesquelles il y a des traits ou des points. Il faut aussi faire la même exception, lorsque plusieurs notes se suivent sur un même ton, ou quand il y a un arc sur des notes dont le nombre excède celui de deux, savoir quatre, six ou huit ; & enfin par rapport aux Croches dans les Gigues. Toutes ces notes doivent être exprimées également l'une pas plus longtems que l'autre. »*

J'évoque ici, sans en parler, l'importance de la danse dans la musique baroque. D'autres notions propres à la musique baroque mériteraient sûrement qu'on les étudie. Je pense par exemple à l'hémiole. Ces sujets pourraient éventuellement faire partie d'un prochain article. En attendant, je m'en voudrais de ne pas citer mes sources :

*La musique baroque*, Manfred F. Bukofzer,  
*Vous avez dit « Baroque » ?*, Philippe Beaussant,  
*Atlas zur Musik*, Ulrich Michels  
MGG, article sur la musique baroque, très technique, et rendu compréhensible grâce aux bons soins de ma mère  
*Guide de la théorie de la musique*, Claude Abromont et Eugène de Montalembert.

*Traité de chant et de mise en scène baroques*, Michel Verschaeve  
*« Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière »*. Johann Joachim Quantz

... à l'époque baroque 4/4



# ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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

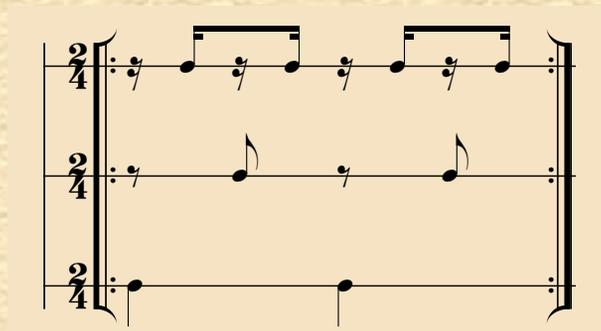


# Restons en phase

*proposé par Arnould Massart*

L'exercice que nous vous proposons est relativement simple et a pour but de développer en vous le sens du contretemps à plusieurs niveaux.

Pour commencer, il s'agit d'apprendre à exécuter la figure ci-dessous à un tempo de plus ou moins **50** à la **noire**.



Commencez par les pieds, puis ajoutez les mains. Quand vous vous sentez à l'aise, ajoutez la voix en scandant « et » sur chaque valeur. Continuez ainsi un certain temps jusqu'à ce que le rythme « tourne » comme un mécanisme bien rodé dans lequel vous entendez une succession régulière de sons passant d'un niveau à l'autre. Essayez ensuite les variantes suivantes :

- dites un « et » sur deux; d'abord les « et » impairs, puis les pairs
- dites un seul « et » sur les quatre, puis un autre, et ainsi de suite
- dites trois « et » successifs, puis trois autres, etc.
- dites deux « et » successifs, puis deux autres, etc.



- supprimez l'un des deux fraplements de mains, puis l'autre
  - supprimez complètement les mains pendant quelques mesures, puis reprenez-les; augmentez petit à petit le nombre de mesures
- 
- frappez des pieds seulement le premier temps de la mesure
  - pendant quelques mesures, frappez uniquement la deuxième noire aux pieds, puis reprenez les deux
  - supprimez les pieds pendant quelques mesures, puis reprenez-les; augmentez petit à petit le nombre de mesures
- 
- combinez n'importe quel point d'un des trois paragraphes précédents avec n'importe quel point d'un autre paragraphe
  - effectuez l'exercice à des tempi de plus en plus rapides

Bon amusement !



# Défi du trimestre

proposé par Jean-Marie Rens

Le défi de ce trimestre consiste en un petit jeu de déphasage progressif à l'intérieur d'une mesure en 3/4.

Exemple 1 :

cycle de 11 croches

Voix

Clap Mains

Thorax

Pieds

D G D G D G D G D G D ...

Quelques propositions pour sa mise en oeuvre :

1. Les pieds commencent par installer une mesure en 3/4. Le premier temps devant, les deux autres au même niveau à l'arrière.

1D

1G

2G

3D

3G

2D



2. Installer ensuite la partie vocale en la scatant. Les onomatopées sont données ici à titre d'exemple. Toutefois, il est assez amusant de conserver un son différent pour la double croche. Elle devient de la sorte comme un écho des mains de la troisième couche rythmique.

Le cycle de cette partie est de 11 croches. Il y aura donc déphasage de la formule rythmique d'une croche à chaque cycle. Il vous faudra attendre le 1er temps de la douzième mesure (pied gauche si vous être parti du pied droit) pour que le début du cycle soit à nouveau en phase avec le premier temps de la mesure. Pendant que les pieds font 11 mesures de 3 temps, soit un total de **11 mesures de 6 croches**, la voix fait entendre **6 groupes de 11 croches**.

*Mais attention, pour retrouver la synchronisation avec le pied droit et donc remettre tout en phase, il vous faudra faire le parcours à 2 reprises.*

3. Une fois que cette partie vocale est dominée, vous pouvez ajouter les mains qui reste en phase avec la voix.

Vous pouvez aussi, si le cœur vous en dit, tenter la variante. Celle-ci propose de garder un cycle rythmique à la troisième couche (mains et poitrine) sans déphasage par rapport aux pieds.

Exemple 2 :

cycle de 11 croches

Voix

Clap  
Mains  
Thorax

Pied

D G D G D G D G D ....

