

# DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 32 - Solstice d'été 2009

## Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2009 - Avogadro

**Edito**

**Réflexions mesurées**

**Scanné pour vous**

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

# EDITO



Dans ce numéro, le jazz est à l'honneur. Musique centenaire issue de la « fécondation » de l'harmonie occidentale par le rythme africain, le jazz n'a point encore livré tous ses secrets. Même si son enseignement fête, il y a peu, son jubilé, il reste des aspects de ce courant musical que la raison n'a point encore cernée et que le discours pédagogique peine donc toujours à traduire. Seigneur parmi les sphinx du jazz, le **swing** constitue l'exemple par excellence.

Depuis sa naissance, il refuse de déclinier son identité. Même Duke Ellington, atteint par son virus, ne peut en définir clairement les symptômes. Il parlera d'une « partie du rythme qui cause une urgence dynamique, un entrain terpsichoréen [...] qui vous donne envie de danser et de bondir ! » Les plus grands musicologues s'y attaquent : ils dissertent sur des notions d'opposition entre stabilité et instabilité, de superposition, de mouvement propulsif... Mais le swing ne se laisse pas piéger. Tel un caméléon, il va même se métamorphoser au fil des époques pour mieux se dissimuler. De 1978 à 1986, il résiste même aux assauts répétés de l'arsenal technologique de l'IRCAM. Rien n'y fait. Beaucoup l'entraperçoivent, le surprennent, le poursuivent ; peu cependant en dessinent un portrait-robot un tant soit peu utilisable.

Que se passerait-il si l'on devait apprendre le swing à quelqu'un sans jamais le lui faire entendre ? La personne tenterait sans doute de se mettre en état d'« urgence dynamique », d'« élan propulsif » et le résultat, quoique peut-être intéressant, n'aurait sans doute que peu

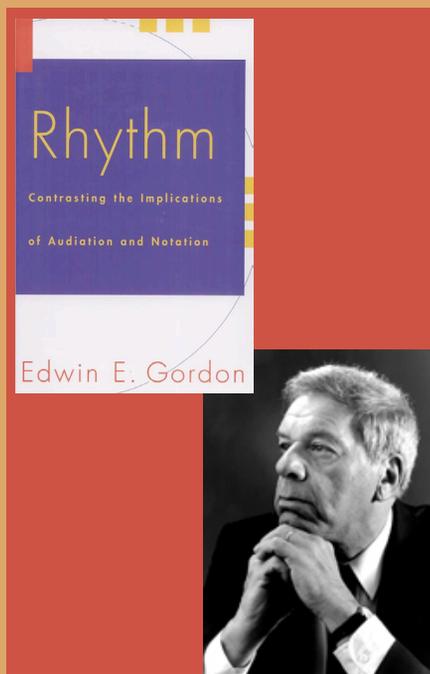
de choses à voir avec le phénomène lui-même. Comme pour tout rythme, le swing demande qu'on le vive, qu'on en fasse l'expérience. **Edwin E. Gordon**, cet ancien contrebassiste de Gene Krupa reconverti en pédagogue de la musique, ne propose pas autre chose lorsqu'il conçoit sa méthode d'enseignement du rythme. Pour mieux comprendre l'approche de cette incontournable figure, nous vous proposons en exclusivité la traduction du premier chapitre de son ouvrage majeur sur le rythme.

En 2002 cependant, deux chercheurs suédois parviennent à prendre du swing quelques clichés révélateurs. Ils examinent de près le chabada de quatre batteurs célèbres et analysent l'interaction entre leur swing et celui des solistes qu'ils accompagnent. Surprise ! Bien qu'en apparence relativement indépendants, les deux formats rythmiques pivotent sur une même référence : le **contretemps**. Les conséquences à en tirer pour l'enseignement du jazz sont dès lors radicales, car le contretemps s'oppose précisément aux balises selon lesquelles s'organise la partition : les temps. Le swing serait-il réfractaire à la lecture ? La question mérite d'être soulevée.

Mais n'oublions pas la pratique pour autant. Partageant avec le jazz sa maternité africaine, la musique cubaine possède elle aussi sa *sabor* particulière. Nous vous proposons à cet effet une petite version vocale du rythme du **guaguanco** qu'il s'agit de faire « tourner » afin qu'elle prenne vie. Une polyrythmie personnelle impliquant chant, mains et pieds devrait occuper les plus téméraires d'entre vous que « l'envie de danser et de bondir » empêche de sommeiller pendant les heures chaudes de l'été. À consommer *Straight, No Chaser*, le produit possédant déjà une teneur élevée en swing.



# RÉFLEXIONS MESURÉES



## L'enseignement du rythme d'après Edwin Gordon

*Inventeur d'une méthode novatrice d'enseignement du rythme, Edwin E. Gordon est un pédagogue et théoricien américain peu connu dans nos régions. Même si nous avons déjà exposé brièvement son approche dans ce magazine<sup>1</sup>, il nous a paru important de le laisser parler, en personne, de sa vision du rythme. Le texte qui suit est une traduction du premier chapitre de son ouvrage Rhythm. Contrasting the Implications of Audiation and Notation paru en 2000, que nous vous présentons dans son intégralité.*

(1) Voir l'article *Des syllabes et des rythmes* dans le n° 30 de ce magazine



Alors que je me mets à écrire, je me souviens des philosophes et des chercheurs qui fondèrent la *Société royale de Londres* en 1662 sous la houlette de Charles II. Comme les académies étaient dominées par des professeurs exclusivement voués à la pensée déductive et à la physique aristotélicienne, les membres de la Société ainsi que leurs écrits incisifs et résolus sur le « raisonnement physico-mathématico-expérimental » horripilaient les universités. L'éventualité de découvrir que ce qu'ils avaient enseigné et confirmé en classe pouvait s'avérer partiellement incorrect, avait empêché les académiciens d'examiner, tant les idées avancées par Newton que les perspectives nouvelles de la pensée inductive présentées par Descartes et, avant lui, par Bacon. La perspective inquiétante d'un changement se révéla paralysante pour ceux qui investissaient dans le maintien du statu quo. Pendant que l'establishment tentait désespérément d'éviter que la curiosité intellectuelle n'influence (voire n'atteigne) le public, les universités s'efforçaient assidûment de censurer tout débat sur des conceptions autres que les leurs.

Je ne m'illusionne pas, bien sûr, sur le fait que mes propos sur le rythme relèvent de la même importance que les idées émises aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Ce dont je suis certain, par contre, c'est que tout le temps passé par les professeurs de musique à suivre des cours de théorie musicale et

à apprendre à l'école « la vérité » sur le rythme rend extrêmement difficile pour quelqu'un comme moi la mobilisation d'un public ouvert à une approche nouvelle remettant en question la pédagogie actuelle du rythme. Il n'est pas exagéré de clamer l'urgence d'une réévaluation sérieuse des conceptions traditionnelles du rythme. Nous n'attendons que depuis trop longtemps une réflexion conduisant à une nouvelle théorie du rythme qui contribuera à identifier des approches adaptées à l'enseignement de la pratique rythmique. Mes arguments se basent sur des études empiriques, historiques et philosophiques ; souvenons-nous que lorsque l'on copie le travail d'une personne, il s'agit de plagiat, mais quand on reproduit le travail de deux ou plusieurs personnes, il s'agit de recherche.

Ainsi, d'un point de vue musical et pratique, je vous demanderai de réexaminer des conceptions anciennes et d'en envisager de nouvelles. Peu de musiciens récuseraient l'idée que ce qui a été enseigné sur le rythme, et qui s'enseigne encore couramment, entrave le développement musical des élèves ; cependant, peu d'enseignants prennent conscience de l'énorme différence existant entre l'apprentissage théorique du rythme et son apprentissage pratique.



Ce premier chapitre s'intitule *Ouverture*, car on y trouve le matériau thématique qui sera commenté en détail au travers de cet ouvrage. Réfléchissez un instant à une définition du rythme. Bien que quelques-uns d'entre nous savent intuitivement ce qu'est le rythme, peu – si tant est qu'il y en ait un – ont effectivement mis des mots sur ce qu'ils ressentent. De trop nombreuses personnes enseignent le rythme sans jamais embrasser la dimension musicale de ce qu'ils tentent d'enseigner. Pour certains, le rythme, c'est compter ; pour d'autres, c'est apprendre les valeurs relatives des notes ; d'autres encore tiennent à donner des descriptions verbales des chiffrages de mesure – que l'on appelle couramment et faussement signatures rythmiques ou signatures métriques. Comme nous le verrons, les chiffres placés au début d'une partition n'indiquent ni le rythme, ni le mètre. Ces nombres ne sont autre chose que les vestiges de siècles passés de notation mensuraliste auxquels on a commodément et frivolement donné un nouveau sens à la fin du XIXe siècle. À l'image des glissements de sens dans de nombreux mots du langage, la signification originelle s'est perdue en cours de route. Lorsqu'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que la raison initiale pour laquelle nous entreprenons quelque chose peut différer considérablement de la raison pour laquelle nous continuons à faire cette même chose. Le besoin de définir les chiffrages de mesure de manière à ce

point contraire au fonctionnement de la pensée musicale ne fait probablement pas exception à cette règle.

Le rythme est mouvement et ne peut être compris en dehors du mouvement puisque qu'il interagit avec la respiration. Ainsi, le rythme, le mouvement et la respiration sont-ils inséparables. Le rythme doit être ressenti – l'intellectualiser revient à éluder la question. Une analogie possible, mais trompeuse peut-être, consisterait à comparer le disque dur avec le logiciel d'un ordinateur. Le disque dur ne peut mémoriser que l'information rassemblée et interprétée par le logiciel. Sans l'action activatrice du logiciel, le disque dur demeurerait en veille, un état inutile dans la mesure où il ne pourrait s'adonner qu'à un échange stérile avec et à propos de lui-même. Considérons maintenant le cerveau et le corps humain. Le cerveau joue le rôle du disque dur et le corps celui du logiciel. Au moyen du système nerveux, le cerveau rassemble et retient instinctivement ce que le corps apprend par les sens avant de le lui communiquer. Sans l'information rythmique que le corps acquiert par le mouvement pour ensuite l'interpréter et la transmettre au cerveau, ce dernier ne représenterait, au niveau du rythme, qu'un organe biologique de plus.



Le cerveau saisit mieux ce qui relève du temps<sup>2</sup>, alors que le corps est capable de comprendre à la fois le temps et l'espace – l'espace donnant sens au temps. L'espace peut exister en dehors du temps musical, mais le rythme, sous toutes ses formes, dépend de l'espace. De nombreux musiciens, par exemple, jouent « en rythme » sans prendre l'espace en considération. Cette manière de faire donne peu de marge à l'auditeur sensible, si ce n'est de river son attention au comptage silencieux auquel s'adonnent, à l'évidence, les interprètes. Il faut savoir que dans un enseignement du rythme limité à la théorie et à la notation musicales en dehors de tout mouvement, le plaisir demeure étranger à l'expérience vécue et relève uniquement de la sphère temporelle et cérébrale. En pareil cas, il n'existe d'autre solution

que d'apprendre le comptage, les valeurs des notes et les définitions conformément à la notation. Cela conduit alors à une insistance sur les valeurs relatives des notes individuelles, isolées, plutôt que sur un ensemble de durées prenant un sens musical. Notez que j'utilise le terme « note »

(2) N.D.T. : dans ce paragraphe et dans le suivant, Gordon joue sur le mot *time* signifiant en anglais à la fois *temps*, *durée*, *vitesse*, *mesure*, *rythme* etc. La traduction française ne peut rendre le jeu sur les acceptions de ce mot et doit se contenter des équivalents les plus proches.

lorsque je parle de notation et le terme « durée » lorsque je fais référence aux pulsations que l'on ressent – que celles-ci soient ou non associées à la notation. Une note est une entité isolée, alors que deux durées ou plus forment une figure rythmique. Lorsque nous tournons notre attention vers la notation et la théorie musicale, nous sacrifions l'authentique prise de conscience du rythme résidant dans l'expérience corporelle.



Le sens que l'on a voulu donner aux indications de mouvement devrait nous aider à reconnaître la profonde différence entre l'espace et le temps. Le rythme se réfère à la vitesse relative d'un son direct et continu dont le début et la fin sont stipulés et se produisent dans l'espace – le centre de l'espace étant partout et ses limites nulle part. Par exemple, *largo* signifie grand, ample et *breit* signifie large. Dans la détermination des différences entre les deux indications, l'espace joue un rôle important là où le rythme et le tempo ne sont que secondaires. À l'origine, le tempo a trait à l'espace, mais à défaut de ce substrat, il faut bien expliquer les figures rythmiques et la mesure en termes temporels. Tout comme il existe une

... **rythme d'après Edwin Gordon.** 3/8



différence entre le mouvement et la danse, il existe également une différence entre le tempo et le rythme.

Puisque la théorie et la notation sont devenus les outils conventionnels d'explication du rythme, un certain nombre de difficultés s'avèrent inévitables. Étant donné que le recours au mouvement – si tant est que l'on en tienne compte – est souvent reconnu comme obligatoire dans l'étude du rythme, il arrive que les élèves (et les professeurs) se raidissent tant dans leur pensée que dans leurs gestes. Ceci affecte, bien sûr, leur musicalité, car le phrasé, le style et l'expression trouvent leur origine dans le rythme. Je ne peux m'imaginer expliquer le style du jazz sans faire appel à des mouvements rythmés. Il est clairement impossible, par ailleurs, de faire comprendre le style du jazz par du verbiage et, encore moins, par une partition. Bien sûr, la notation du jazz suit les mêmes principes que ceux qui s'appliquent à la plupart des autres styles musicaux, mais pour lire et interpréter une partition dans un style jazz, on doit avoir préalablement entendu du jazz interprété par des professionnels. Pour autant que l'on ait respecté cet ordre, la partition jazz gagnera du sens par *audiation*<sup>3</sup> - un sens que la théorie n'est pas en mesure

(3) N.D.T. : *audiation* est un des concepts clés de la *Music Learning Theory* de Gordon. C'est un processus cognitif par lequel le cerveau donne sens aux sons musicaux extérieurs ou intérieurs, présents ou passés. Étant donné la spécificité de ce concept, nous le gardons tel quel dans le texte.

de donner. Je distingue ici la mémoire de la mémorisation, la mémoire musicale – non la mémorisation – jouant un rôle important dans l'audiation. Après tout, sans mémoire, seul le présent existe et sans audiation, il ne reste que le son manifesté. L'audiation est un terme relativement nouveau. Je me contenterai pour l'instant d'une simple définition que je développerai dans le chapitre suivant : *l'audiation est à la musique ce que la pensée est au langage*. Sans audiation, la partition ne nous enseigne rien ; elle ne peut que nous rappeler ce que nous avons déjà appris et accompli par audiation.

Considérons les lettres de l'alphabet. Lorsque nous les utilisons isolément, elles nous renvoient principalement à l'orthographe et à l'écriture et ne nous servent pas à écouter ou à comprendre un discours ni à lire un texte. Il en va de même des noms de chacune des notes composant l'alphabet musical. Les noms des valeurs rythmiques servent simplement à apprendre à écrire la musique, mais ils participent peu – s'ils le font – au processus d'audiation ou à la lecture de figures rythmiques, par opposition à la lecture de notes individuelles. De même que les élèves possédant des aptitudes expressives satisfaisantes devraient jouer pour apprendre et non apprendre à jouer, ils devraient lire pour apprendre et non apprendre à lire.



Il se peut qu'une autre explication aide à clarifier les différences entre audiation et notation dans leurs rapports au temps et à l'espace. La notation est linéaire et s'assimile ainsi automatiquement au passage du temps. Afin que la partition acquière un sens (c'est-à-dire afin qu'on donne à la partition une signification musicale sans le secours du son physique), elle doit être vécue intérieurement<sup>4</sup>. Il ne s'agit pas de tirer de la partition des indices intellectuels comme dans une tâche de décodage ; la partition doit chanter. Tout comme la pensée, l'audiation n'est pas un processus linéaire, mais bien circulaire. Lorsque nous jouons ou écoutons de la musique, lorsque nous lisons vraiment une partition, notre audiation voyage sans cesse d'un côté à l'autre. Elle porte notre attention sur ce qui a été entendu, sur ce que l'on entend et sur ce que nous prévoyons d'entendre. Autrement dit, c'est au sein d'un présent fallacieux que nous réexaminons, réévaluons et ensuite clarifions notre audiation. En musique particulièrement, le passé et le futur n'existent pas ; il ne s'agit que d'illusions imposées par le plan temporel que nous imaginons. Le sens du rythme suppose l'audiation et, du fait de sa nature circulaire, l'audiation suppose l'espace.

(4) N.D.T. : *audiated* dans le texte anglais



Comme la plupart des choses, l'audiation commence là où il s'arrête et s'arrête là où il commence.

J'ai déjà mentionné la pratique débilante qui consiste à compter afin de saisir le rythme. Ce genre de méthodologie semble ancré non seulement dans l'esprit des musiciens professionnels mais également dans celui des amateurs. Pour paraphraser Einstein, ce que l'on peut compter ne compte pas, et ce qui compte ne peut être compté. Je me souviens cependant l'avoir vu jouer du violon dans un petit ensemble et rencontrer des difficultés rythmiques. Quoiqu'il arrive, il avait l'habitude d'essayer de résoudre ses problèmes en comptant. Plus tard dans la pièce, même Heifitz, que le jeu pressé d'Einstein exaspérait, lança au célèbre penseur : « Qu'est-ce qui se passe, vous ne savez pas compter ? »

Lorsque nous comptons, nous nous attachons aux notes individuelles et non aux figures rythmiques. Lorsque nous écoutons ou interprétons de la musique, cependant, nous organisons automatiquement les figures rythmiques par audiation. Comment se fait-il, dès lors, qu'une telle

... rythme d'après Edwin Gordon. 5/8



contradiction puisse exister entre cette pratique intuitive et un enseignement aussi irréfléchi ? La raison ressemble peut-être à celle qui pousse certains parents à enseigner l'alphabet à leurs enfants pour leur apprendre à lire et à écrire. Mais, tout comme nous pensons en mots (en groupes de lettres) et pas en lettres séparées, en musique, nous entendons par audiation des structures (tonales et rythmiques) et pas des valeurs rythmiques ou les noms des notes. Je pourrais vous demander comment il se fait que de nombreuses personnes s'avèrent incapables de parler ou de lire toutes les langues partageant un même alphabet. Cela est dû au fait qu'ils ne possèdent aucun vocabulaire dans ces langues. Il en va de même des nombreux musiciens, à qui on a enseigné les valeurs rythmiques et les noms des notes, qui ont du mal à lire la partition d'une musique qu'ils ne pratiquent pas – une activité que l'on excuse par le terme de lecture à vue. La question n'est pas d'être incapable de lire « à vue » ; les personnes voyantes utilisent leur vision pour déchiffrer toutes les partitions, connues ou inconnues. Il ne s'agit pas d'un problème de familiarité ou non avec la partition, il s'agit plutôt d'un déficit de l'audiation d'un riche vocabulaire de figures rythmiques dans le contexte de la musique qui est lue.

Même s'il est courant de parler d'oreille absolue, j'ai rarement entendu quelqu'un utiliser le terme *tempo absolu*.

On emploie souvent l'expression oreille relative, mais, encore une fois, je n'entends pas les musiciens parler de *tempo relatif*. Le tempo relatif nécessite l'audiation de figures rythmiques dans différents tempos, pas la division ou la prolongation arithmétique de notes individuelles. Qu'il s'agisse du tempo absolu ou du tempo relatif (l'un et l'autre apparaissant comme plus importants à acquérir que l'oreille absolue ou relative), on s'aperçoit que les deux sont plutôt rares chez les musiciens. Combien de musiciens sont capables d'entendre intérieurement<sup>5</sup> le tempo exact d'une pièce qu'ils ont déjà jouée plusieurs fois avant que le chef d'orchestre ne le donne ? Étonnamment peu, même après que le premier temps soit donné.

Tout aussi intéressante est la raison pour laquelle de nombreux musiciens s'avèrent incapables d'improviser sur le plan harmonique. En dépit du fait qu'ils peuvent entendre intérieurement<sup>4</sup> les bons enchaînements harmoniques, ils ne sont pas sûrs du moment où s'opère le changement d'accord au niveau rythmique. Autrement dit, ils peuvent s'avérer capables de reconnaître (nommer) les différents accords d'une progression harmonique mais, sur une musique qu'ils connaissent, ils demeurent incapables de prévoir l'instant précis de leur venue ; sur une musique

(5) N.D.T. : *audiate* dans le texte anglais  
... *rythme d'après Edwin Gordon*.



inconnue, ils ne peuvent le conjecturer. Plutôt que d'agir, ils réagissent.

Jusqu'ici, je me suis borné à quelques références évasives à l'audiation. Il importe cependant de comprendre ce processus à fond si l'on veut saisir l'essence de la musique et, en particulier, du rythme. L'audiation est un concept fascinant, très souvent mal compris ou méconnu par les professeurs de musique traditionnels – j'entends par là, ceux qui donnent cours en privé ainsi que ceux qui enseignent dans des institutions. Pourquoi il en est ainsi ? Je ne le sais. Il reste que les conséquences de ce phénomène sont immenses. Pensez au nombre de musiciens qui font preuve d'une éblouissante technique instrumentale mais qui ne peuvent se représenter intérieurement<sup>4</sup> des éléments musicaux aussi basiques qu'une tonique ou les macrotemps<sup>6</sup> d'une simple mélodie. De plus, les auditeurs ou musiciens, professionnels ou amateurs, qui ne peuvent entendre intérieurement<sup>4</sup> s'avèrent incapables de prendre la mesure d'une culture sans cesse enrichie par ceux qui, eux, entendent intérieurement. Lorsque ce phénomène se produit, les masses abandonnées à leur inculture musicale peuvent juste se rebeller en ne s'intéressant à la musique que pour son côté divertissant ou son soutien émotion-

(6) N.D.T. : traduction de *macrobeat*, un concept propre à Gordon qu'il définit comme la pulsation la plus lente que l'on perçoit à l'audition d'une musique ; selon lui, les « *macrobeats* » donnent le tempo.

nel. En outre, la musique populaire qu'ils cherchent à entretenir est une musique de nature très simple, souvent répétitive, dans laquelle prédominent habituellement des paroles suscitant la sympathie ou la contestation sociale. Très vite, le but pédagogique propre à l'enseignement de la connaissance musicale (l'audiation) s'avère inaccessible, tandis que le dilettantisme musical se présente avantageusement comme une solution de remplacement viable – quoique néanmoins inconsciemment élitiste – pour les prolétaires. Cela conduit, chez les musiciens cultivés, à la croyance en vogue que la musique appelée arhythmique – qu'ils ne peuvent entendre intérieurement mieux que tout rythme ordinaire – devrait constituer l'intérêt premier des professeurs de musique. Ils remarquent à peine qu'il est impossible d'effacer de l'esprit humain les rythmes fondés sur les fonctions métriques<sup>7</sup> ; au mieux, l'audiation de musiques traditionnelles sans complexe peut constituer une base pour l'audiation d'innovations contemporaines. Ils vont même jusqu'à vendre la musique comme un langage universel, même si celle-ci ne possède aucune grammaire, seulement une syntaxe. Si leur opinion se vérifie, ne devrait-on pas considérer également le rire et le sport, par exemple, comme des langages universels ?

(7) N.D.T. : *beat function* en anglais, un autre concept propre à Gordon



En tant que sculpteur sur bois amateur, je me dois de comparer avec pertinence la musique moderne et l'art moderne. Je rencontre des artistes qui se déclarent seulement épanouis lorsqu'ils utilisent essentiellement des outils, des techniques ou des matériaux contemporains. Je ne peux m'empêcher de penser que leurs œuvres traditionnelles sont tout aussi peu inspirantes que les abominables produits de leur « post modernisme », tout comme je trouve amusants les compositeurs faisant usage de techniques électroniques et informatiques qui s'avèrent incapables d'entendre les « fausses notes » même lorsqu'ils dirigent leurs propres œuvres ou qui ne reconnaissent pas leur propre musique lorsqu'elle est interprétée par d'autres à leur insu. La technologie dépasse les compétences qu'à l'humanité de s'en servir. Et tandis que les hommes s'évertuent à rendre les machines plus humaines, les humains ressemblent de plus en plus à des machines. J'ajouterais cependant qu'à mon avis, la composition d'œuvres qualifiées d'arythmiques et d'atonales ainsi que l'enseignement de musiques considérées couramment comme multiculturelles ne sont autre chose que des prétextes trouvés par tous ceux qui ne sont pas capables de comprendre<sup>8</sup> la musique tonale et rythmique traditionnelle, sans parler de la musique de leur propre culture.

(8) N.D.T. : *audiate* dans le texte anglais

Par le passé, certaines personnes ont fait allusion à l'audiation en parlant de *perception auditive*, d'*écoute intérieure* ou d'*imagerie musicale*. Ces tentatives, cependant, se sont avérées infructueuses, puisqu'en dépit des intentions et objectifs poursuivis, ces termes soulignaient le contenu en oubliant malheureusement le contexte. Une figure rythmique, par exemple, représente un contenu musical, alors que la mesure et la syntaxe qui la sous-tendent constituent son contexte. Comme nous le verrons de manière détaillée, l'interprétation d'une figure rythmique détachée de son contexte métrique ne peut conduire qu'à des dénouements arithmétiques. Ainsi, avant d'entreprendre une analyse spécifique du rythme, il est prudent de consacrer le chapitre suivant à un examen et un exposé complets des multiples types et étapes de l'audiation en général, ceux-ci influençant tous le rythme – directement ou indirectement. À défaut d'une prise de conscience bien claire du rôle essentiel qu'exerce l'audiation dans l'acquisition, le développement et la conservation des compétences musicales, je suis sûr que notre confort rythmique laissera encore beaucoup à désirer.

traduction : Arnould Massart

L'ouvrage original de Gordon peut être consulté dans son intégralité en cliquant sur ce lien : [\*Rhythm. Contrasting the Implications of Audiation and Notation\*](#)

... **rythme d'après Edwin Gordon.** 8/8



# SCANNÉ POUR VOUS

## À la recherche du *Swing* dans un ensemble jazz.

*par Arnould Massart*



Le swing est une notion difficile à définir. Les jazzmen le pratiquent au quotidien ; les amateurs de jazz le reconnaissent. Tous le jugent : certains l'apprécient, en font l'éloge, d'autres le critiquent, s'inquiètent de son absence... Pourtant, questionnés à son sujet, peu se révèlent en mesure d'apporter une réponse précise quant à sa nature...



La plupart des commentateurs s'accordent pour affirmer que le swing consiste à interpréter les croches de manière inégale. Ainsi, par exemple, dans une succession de huit croches par mesure, les valeurs impaires seront prolongées, tandis que les valeurs paires se verront retardées et, partant, raccourcies, le tout donnant lieu à un schéma rythmique *long – court*. Ce schéma imprègne non seulement le *chabada* du batteur, mais également le *comping* du pianiste, l'ornementation de la *walking bass* du bassiste et, bien sûr, la ligne mélodique du soliste. Le swing d'un ensemble, cependant, ne relève pas seulement de cette référence commune, mais dépend aussi pour beaucoup des relations temporelles entre les différents instruments. De ces types de mise en place rythmique collective naquirent d'ailleurs les expressions jouer « devant », « derrière » ou « sur le temps ».

Avec son collègue Andreas Sundström, le chercheur suédois Anders Friberg a tenté de jeter une lumière nouvelle sur le phénomène du swing, tant du point de vue du découpage temporel spécifique qui le caractérise que selon la perspective du jeu d'ensemble<sup>1</sup>. À cet effet, ils se sont d'abord penchés sur le *chabada* particulier de la cymbale *ride* de quatre batteurs reconnus qu'ils ont

(1) Friberg, A., & Sundström, A. (2002). Swing ratios and ensemble timing in jazz performance: Evidence for a common rhythmic pattern. *Music Perception*, 3(19), 333-349.

analysé à partir d'enregistrements commerciaux. Voici, ci-dessous, la liste de ces sources.

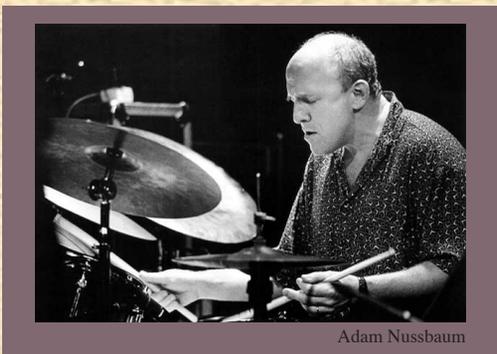
Titre	Artiste	Année	Batteur
<i>Aebersold Play-a-long</i>	John Coltrane	1983	Adam Nussbaum
<i>My Funny Valentine</i>	Miles Davis	1964	Tony Williams
« Four » & More	Miles Davis	1964	Tony Williams
<i>The Cure</i>	Keith Jarrett	1990	Jack DeJohnette
<i>Standards in Norway</i>	Keith Jarrett	1989	Jack DeJohnette
<i>Live At Blues Alley</i>	Wynton Marsalis	1986	Jeff « Tain » Watts

L'idée communément répandue à propos du swing veut que la valeur longue corresponde au double de la valeur brève, soit un ratio de 2:1. Si tel est le cas, deux croches consécutives dont la première apparaît sur le temps doivent alors être interprétées comme une noire de triolet suivie d'une croche de triolet. L'étude de Friberg et Sundström nous montre que les patterns de cymbale des batteurs ci-dessus ne s'approchent de ce ratio qu'à un tempo de 200 pulsations par minute (ppm). En dehors de ce cas, les ratios varient de 3.5:1, pour des tempos proches de 100 ppm, à 1:1 pour des tempos avoisinant les 300 ppm. À des tempos relativement lents, le ratio du swing peut donc excéder celui de la cellule *croche pointée – double croche* (égal à 3:1) alors qu'il se ramène à deux croches égales pour les tempos très rapides. Mis à part certaines variations



individuelles, il apparaît ainsi que le ratio du swing des batteurs décrit une décroissance linéaire à mesure que le tempo augmente (3.5:1 → 1:1)

Un élément, pourtant, semble demeurer constant tout au long d'une grande étendue de tempos : il s'agit de la durée de la valeur brève. Cette dernière, proche des 100 millisecondes (ms), s'applique à tous les tempos supérieurs à 150 ppm. En dessous de cette vitesse, elle atteint des temps excédant parfois les 150 ms. Si l'on considère la durée de cette valeur en partant des tempos les plus lents vers les plus rapides, on s'aperçoit que celle-ci diminue progressivement, mais qu'elle se stabilise à 100 ms à partir de 150 ppm. Tout se passe donc comme si, pour une question liée peut-être à la perception ou à la production de ce son, le temps de la valeur brève ne pouvait se situer en-deçà du seuil approximatif des 100 ms. Cette constante pourrait aussi expliquer en partie la modification du ratio du swing en fonction du tempo, puisque avec 100 ms pour valeur brève, on obtient respectivement un ratio de 3:1 à 150 ppm, un ratio de 2:1 à 200 ppm et un ratio de 1:1 à 300 ppm. Une valeur *absolue* (une durée de 100 ms) pourrait ainsi



Adam Nussbaum

déterminer les valeurs *relatives* (croche, noire de triolet, croche pointée...) effectivement jouées.

Lorsque l'on compare les ratios des différents batteurs, on observe une grande cohérence interindividuelle pour les tempos supérieurs à 200 ppm. Celle-ci surprend d'autant plus que les styles de ces musiciens diffèrent considérablement. C'est en dessous de 200 ppm que les écarts sont les plus marqués. Tony Williams, par exemple, connaît le ratio le plus élevé (3.4:1), alors qu'Adam Nussbaum s'en tient à l'espace entre 1.2:1 et 2.1:1. Jeff « Tain » Watts et Jack DeJohnette suivent la tendance générale avec, chez ce dernier, une exception notoire autour de 120 ppm (2.3:1) semblant résulter d'un choix délibéré.

Dans leur étude, Friberg et Sundström analysent également le degré de variation du ratio de chaque batteur à un tempo déterminé. Dans le cas de Tony Williams par exemple, le ratio peut varier d'un coefficient de 1.2 (entre 2.6:1 et 3.8:1) à un tempo de 110 ppm. Chez Adam Nussbaum, en revanche, la fluctuation du ratio ne dépasse qu'exceptionnellement 0.4, tous tempos confondus. À côté de cette



variation interne, Friberg et Sundström notent également l'évolution du tempo durant le morceau. Dans tous les cas, on assiste à une accélération progressive pouvant même aller dans certains cas jusqu'à 16 % du tempo initial (par exemple dans *My Funny Valentine*). On pourrait imaginer que cette accélération représente un effet secondaire du swing, d'autant qu'elle ne semble pas affecter son ratio de manière significative.

La seconde partie de l'article de Friberg et Sundström porte sur les relations temporelles entre les instruments d'un ensemble jazz ainsi que sur les ratios du swing des solistes. Dans les extraits analysés, il apparaît que les moyennes des ratios des solistes se situent toutes entre 1:1 et 2:1, c'est-à-dire entre le jeu en croches égales et le format inégal en valeurs de triolet. Cette observation semble confirmer les nombreuses affirmations qui veulent que le swing interviendrait dans cet espace. Elle montre, cependant, qu'à des tempos moyens, les ratios des solistes s'avèrent considérablement plus petits que ceux des batteurs. Profitons-en pour souligner, à la lumière de ce constat, que dans toute discussion sur les ratios du swing, il importera donc de tenir compte des différents instruments et de leur



fonction.

Les deux chercheurs en viennent alors à l'examen du décalage entre les attaques des solistes et les impacts de la cymbale ride des batteurs. Sur les temps, les attaques des solistes interviennent dans la grande majorité des cas *après* l'impact de la cymbale. Ce retard a tendance à s'accroître pour les tempos plus lents. À une exception près (Wynton Marsalis à un tempo supérieur à 250 ppm), tous les solistes

jouent donc « *derrière* » le temps, ou, du moins, derrière la cymbale ride. Sur les contretemps, la situation se révèle radicalement différente : les solistes ne jouent ni « devant » ni « derrière » la cymbale. On observe plutôt une remarquable synchronisation. Cette découverte indique que, dans leurs développements mélodiques et

rythmiques, *les jazzmen prendraient plutôt appui sur les contretemps* et non sur les temps comme ont l'habitude de le faire les musiciens classiques.

En résumé, l'interaction entre les musiciens d'un ensemble de jazz pourrait se caractériser de la manière suivante. Les batteurs utilisent un ratio de swing assez étendu pouvant s'élever jusqu'à 4:1 à des tempos lents. En revanche, le ratio



du swing des solistes est moindre ; il se situe typiquement entre 1:1 et 2:1. Une telle différence peut s'expliquer du fait que le soliste intervient en retard sur les temps tout en se synchronisant sur les contretemps. Ce complexe jeu rythmique réciproque constitue probablement une des composantes essentielles du swing.

L'étude de Friberg et Sundström entraîne un certain nombre de conséquences au niveau de l'enseignement du swing. Elle montre tout d'abord que le swing ne se résume pas à un jeu « en triolets » comme beaucoup le pensent encore. À ce titre, il faut bien reconnaître que l'appellation *pulsation ternaire* (*ternary feel* en anglais) prête à confusion, car elle alimente encore ce vieux préjugé. Étant donné que le ratio du swing varie avec le tempo, il semble approprié – pédagogiquement parlant – l'inviter les élèves débutants à travailler leur swing à un tempo confortable et sans trop en changer. Ils pourront ainsi, se familiariser avec la sensation qui l'accompagne et la retrouver facilement. Passer constamment d'un tempo à un autre – et donc d'un ratio à un autre – exigerait de leur part trop d'adaptabilité là où, précisément, ils entament le processus d'assimilation et de mise en place de leurs



Tony Williams

repères. Il importe également, comme le souligne l'étude, de tenir compte de la fonction de l'instrument joué. On n'encouragera pas ainsi un jeune trompettiste à calquer son swing sur celui d'un batteur (ou d'une séquence de batterie enregistrée). Mais cela ne veut pas dire non plus qu'on l'invitera à évoluer librement « au-dessus » de cette

référence sans trop s'en préoccuper. Même si cette manière de faire peut se réclamer d'un style spécifique (Miles Davis dans certains enregistrements), elle ne contribue pas, cependant, à apprendre à swinguer. Friberg et Sundström nous montrent, au contraire, qu'à côté d'une certaine liberté expressive dont font preuve les solistes, ceux-ci se synchronisent avec la cymbale des batteurs en des points très précis. Vis-à-vis du batteur, donc, le swing du soliste n'est donc

ni totalement déterminé, ni totalement libre, ce qui nous mène à la remarque suivante.

Comme le montre l'étude, les points de contact entre le swing du batteur et celui du soliste se situent sur les *contretemps*, (c'est-à-dire sur la valeur brève du schéma



long – court lorsque le swing est inégal, sur les croches paires de la mesure lorsqu’il est égal). Cette référence commune semble bien constituer la base de l’articulation du discours rythmique de l’un et de l’autre. Il n’est, d’ailleurs, que de se pencher sur tel ou tel thème spécifiquement jazz (surtout à partir de la période *be bop*) ou d’écouter la manière dont les jazzmen interprètent les mélodies des standards pour vérifier à quel point les contretemps sont mis en évidence par l’accentuation et, surtout, par les fréquentes anticipations rythmiques d’une croche (égale ou inégale) émaillant le discours. Ce phénomène laisse clairement entendre que c’est à partir de ces positions-là que se déploie le jeu swing, d’autant qu’à différents degrés, tous les instruments le démontrent. À dater d’une certaine époque, en effet, le chabada du batteur ne se résout plus systématiquement sur le temps, mais reste souvent en suspens, ce qui donne lieu à ce que l’on pourrait nommer un « chaba- » dont la seconde note sonne comme une anticipation d’un temps escamoté. Dans son comping, le pianiste également aura tendance à régulièrement anticiper les attaques des accords d’un demi-temps (égal ou inégal). Le contretemps va même apparaître petit à petit



King Oliver's Creole Jazz Band

dans la *walking bass line*, tant comme petit ornement que comme anticipation occasionnelle du premier temps.

Si l’on confronte ce phénomène à la notation, on s’aperçoit que les repères auditifs propres au swing contredisent, en quelque sorte, les repères visuels présents sur la partition (barres de mesure, ligatures etc.). En dépit donc de ce qu’il aura pu assimiler pendant sa formation classique, il s’agira ici, pour l’apprenti jazzman, de prendre pour référence, précisément les éléments métriques considérés comme *faibles* par la théorie musicale. Alors que sa perception visuelle s’articule sur les temps, son imagination auditive devras’appuyer sur les contretemps. On comprend, dès lors, d’autant mieux le hiatus existant en jazz entre la partition et l’exécution. Car l’interprétation swing ne repose pas seulement sur une convention (jouer les croches inégales), elle implique également une *conception* différente du rythme axée sur le contretemps. Or, l’organisation graphique de la partition indique le contraire. Ce n’est donc pas la partition qui va aider l’apprenti jazzman à découvrir le swing. Elle aurait même plutôt tendance à l’en détourner.



En poursuivant cette logique, il devient naturel d'apprendre à développer le swing à partir d'un synchroniseur – comme un métronome, par exemple – dont les battements donnent, non pas les temps, mais bien les contretemps. Il apparaît aussi essentiel d'apprendre de mémoire les solos retranscrits. En effet, leur lecture ne fera que renforcer, chez l'élève, sa dépendance à la partition et à ce qu'induit son graphisme.

Une interprétation par cœur, en revanche, lui permettra de se concentrer d'abord sur le swing et de recréer à partir de lui l'articulation rythmique du solo. Plutôt donc que de se réduire à un phénomène stylistique, comme c'est le cas lorsqu'il se superpose à une tâche de lecture, le swing deviendra le moteur premier de la ligne mélodique sur lequel se grefferont ensuite valeurs et notes.

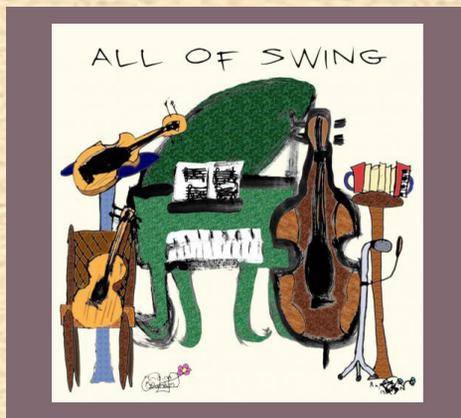
Dans la mesure où, de l'avis de la plupart des spécialistes, le swing représente un des ingrédients essentiels de nombreux styles de jazz, il semble fondamental de développer des outils pédagogiques favorisant son accès aux élèves en vue d'une maîtrise future.

À cet effet, il importe d'abord d'en appréhender la nature. L'article de Friberg et Sundström contribue à nous en faire entrevoir une partie.

Mais *intégrer* le swing dans l'apprentissage du jazz ne suffit pas ! De fait, il se dégage de l'article que les différents types de swing résultent d'un appui spécifique et continu sur une position métrique particulière : le contretemps (égal ou inégal). Cet appui semble bien constituer le germe du discours swingué à partir duquel diverses libertés d'interprétation peuvent être prises. En tant que tel, c'est

bien *lui* qui doit servir de fondement à l'enseignement du jazz, car, dans la majorité des cas, c'est lui qui donne au jazz sa singularité. Il ne s'agira donc pas pour l'enseignant de l'incorporer dans sa méthode pédagogique, mais bien de s'en servir comme principe générateur ! L'apprenti jazzman pourra ainsi élaborer son savoir-faire, pour ainsi dire « à l'endroit », c'est-à-dire non pas à partir d'un ensemble de hauteurs et de valeurs rythmiques conformes au

système de notation traditionnel, mais bien sur base de cette spécificité de l'interprétation jazzistique que Friberg et Sundström ont si joliment su mettre au jour.



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

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



# Restons en phase

par Arnould Massart

Le guaguancó (prononcer « wawangco ») est une des formes de la rumba cubaine. Il s'agit d'une danse festive de séduction dont il existe de nombreuses variantes locales. En voici, ci-dessous, une version syllabique accompagnée de frappements de mains.

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first three staves are for voices, and the fourth is for claps. The lyrics are as follows:

Voix 1: tchac ka - tchac tchac ka - tchac tchac ka - tchac ka

Voix 2: k t pm k t pa koug koug k t pak

Voix 3: ka ke ta poung ka ke ta poung

Claps: (represented by 'x' marks on the staff)

La voix 1 reprend le rythme de la *cascara* ou des *palitos*. La voix 2 imite une figure de base jouée par le *conga* ou *segundo* qui comprend trois hauteurs relatives. Pour celles-ci, on peut se référer à la voix parlée. Tous les sons sont brefs, mis à part les deux « koug » qui résonnent comme le ton de l'instrument. La voix 3, qui est la plus grave, articule la figure de *tumba* ou *salidor* émaillée de « poung » profonds et résonnants. Les claps qui reproduisent, quant à eux, la figure de *clave* seront avantageusement exécutés avec des frappes sèches et aiguës.

On peut déjà jouer cette séquence à partir d'un tempo de 120 à la noire, mais dans ce type de danse, des tempos de 160 à 180 à la noire ne sont pas inhabituels. Privilégiez cependant toujours le groove – le balancement – à la vitesse.

Lorsqu'il n'y a pas de tension, on s'amuse mieux. Et la rumba, elle est faite pour ça !



## Défi du trimestre

par Arnould Massart

Le défi de ce trimestre a pour origine le motif initial du thème de Thelonious Monk *Straight No Chaser*. Il s'agira de le répéter de manière polyrythmique pendant 16 mesures et d'atterrir sur le premier temps de la 17<sup>e</sup> mesure. En parallèle, un autre motif d'une longueur différente sera exécuté avec les mains tandis que les pieds frapperont les temps faibles de la mesure en 4/4.

Voici la donnée en détail :

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Voix', is in G minor (one flat) and common time (C). It contains a melodic line with three circled numbers (1, 2, 3) indicating repetitions of a 7-measure motif. The middle staff, labeled 'Claps', is in common time and shows a rhythmic pattern of 17 eighth notes. It features circled numbers (1, 2) indicating repetitions. The bottom staff, labeled 'Pieds', is in common time and shows a simple pattern of eighth notes on the weak beats of the 4/4 measure.

La portée du dessus reprend le motif du thème exécuté à la voix dont les chiffres entourés d'un cercle indiquent les reprises successives. L'étendue du motif est de 7 noires. Sur la seconde ligne figure le motif des frappements de mains. Celui-ci est d'une durée de 17 croches. Les notes pleines indiquent une frappe normale dans les mains tandis que les notes en croix signifient une frappe avec le dos de la main. Chaque reprise de ce motif est également marquée par un chiffre. Enfin, les pieds battent en alternance les temps faibles pour aboutir, sur la 17<sup>e</sup> mesure à un posé sur le premier temps de celle-ci.

Le tout est à réaliser en swingant à un tempo approximatif de 180 à la noire.

