



## Rythmes d'Hier et de Demain

Dans son livre *A travers chants*, Berlioz relève le fait bizarre que le rythme n'est pas enseigné dans les Conservatoires de musique, et il considère comme une nécessité d'inscrire son étude à leur programme. Cet avis judicieux n'a pas été pris en considération. Il est à prévoir que mon humble voix ne sera pas plus écoutée que la sienne, si j'insiste à nouveau sur l'anomalie signalée par le grand romantique français. Cependant un essai va être tenté cet hiver au Conservatoire de Genève, grâce à l'initiative de son directeur, M. Henri Gagnebin, et c'est pourquoi je me sens aujourd'hui plus à l'aise pour discuter cette question intéressante, qu'au cours des précédentes années pendant lesquelles l'étude obligatoire du rythme ne fit partie de l'enseignement *d'aucune* école de musique.

Sur tous les programmes des conservatoires figure l'étude des trois éléments importants de la musique : la mélodie (mono et polyphonie) l'harmonie et la forme. Or aucun de ces éléments ne peut se passer, dès qu'il s'agit de la création ou de l'interprétation d'une œuvre musicale complète, — de la collaboration d'un quatrième élément qui est *l'énergie*, dans toutes ses relations avec la *durée*... Dans l'ensemble des manifestations motrices, la continuité et les ruptures d'énergie constituent le rythme.

L'on a donné du rythme une quantité de définitions de tous genres dont le disparate nous prouve une grande confusion dans la façon d'interpréter ce

joue du piano avec beaucoup de « rythme », ou encore : « Cette jeune Zoé mot et cette conception. Et tout d'abord dans les milieux musicaux, on en fait souvent un simple qualificatif. L'on dit, par exemple : « Ma fille Suzanne joue du piano avec beaucoup de « rythme », ou encore : « Cette jeune Zoé est surtout gracieuse dans les danses rythmiques ». En disant cela, l'on confond le rythme avec l'accentuation, ou même avec le simple mouvement. D'autres confondent le rythme avec la mesure, et disent d'un pianiste qui joue rubato : « Ce musicien n'a pas de rythme », au lieu de dire qu'il ne joue pas en mesure. Or, la métrique qui est l'art de régulariser les successions de sons, et de les ordonner dans la durée, est une création d'ordre uniquement *rationnel*, tandis que la rythmique est l'étude des facultés *irraisonnées* de l'homme et des forces spontanées de la nature. Le rythme est un courant vital qui a un point de départ et un point d'arrivée. Une fois le courant en marche (peu importe la façon dont est déclenché son mouvement) il s'affirme métriquement tant qu'il ne rencontre pas de résistance. S'il y a rupture d'équilibre, il se produit une réaction tendant à rétablir cet équilibre. Si la résistance ne se produit qu'une fois, il y a accentuation fortuite d'ordre pathétique. Mais sitôt qu'elle se répète, il y a rythme. En effet, un des éléments primordiaux du rythme est la *répétition*, soit la périodicité. Un autre est l'*élasticité*, nécessaire à la réaction contre la résistance. Quant à la nature du rythme, sa forme est déterminée par la force du courant et de l'énergie de la résistance, tandis que le point d'arrivée dépend de la durée du courant et de la longueur de l'espace ou du temps à parcourir. Tout changement dans la durée amène une double modification de l'espace et de l'énergie, tout changement dans l'énergie modifie les rapports de la durée et de l'espace. Quant à la régularisation des rythmes, elle exige l'intervention d'un quatrième élément qui est l'ordre, la Métrique.

Si nous saisissons nettement la nature des éléments du rythme et leur normal fonctionnement, nous n'aurons aucune peine à comprendre dans quel sens doit être entreprise l'étude des rythmes musicaux. Dans la musique vocale, mélodie, harmonie et forme, nous ne trouvons que trois éléments du rythme : énergie, durée et élasticité. Dans la musique instrumentale, comme dans la

danse, nous voyons s'y ajouter l'élément « espace ». Un pianiste, par exemple, doit pour exécuter un rythme comme il convient, et sans le dénaturer, posséder le sens métrique nécessaire à la régularité du jeu et à l'exécution de toutes les nuances de la durée, — un sentiment musculaire propre à lui permettre d'exprimer toutes les nuances de l'énergie, — un système nerveux souple et entraîné de façon à lui assurer l'élasticité nécessaire à l'exécution des accentuations pathétiques, — et enfin un sens *spatial* permettant à ses mains de parcourir avec aisance l'espace du clavier.

Le sens de la mesure est assuré dans les études musicales traditionnelles par l'étude du Solfège. Le sens dynamique et celui de l'espace le sont tout naturellement par la pratique même de l'instrument. Ce qui manque à l'enseignement musical c'est d'une part l'éducation du système nerveux, dans le but d'affiner la sensibilité des élèves, et d'assurer la spontanéité d'accentuation et la libre nuance de l'énergie musculaire. Ce qui lui manque d'autre part, c'est une éducation spéciale tendant à développer le sentiment des nuances et de la *durée*. En outre il faudra mettre l'élève à même d'analyser et d'apprécier les rapports étroits qui existent entre les nuances du temps et celles de l'énergie, de l'élasticité et de l'espace, et de participer lui-même à cet ensemble de vies multiples qui constitue l'entité rythmique.

Le contrôle du métronome ne suffit pas à nous communiquer le sentiment de la durée. Les facultés auditives ont besoin d'être associées aux facultés nerveuses, et les sensations musculaires du bras, des mains et des doigts doivent être complétées par celles du système moteur tout entier, car la rythmique humaine dans laquelle vibre toute la personnalité de l'être, est produite par ses vibrations primesautières, étroitement associées aux manifestations générales de tout l'organisme. L'étude du solfège et de l'harmonie comportera par conséquent des expériences corporelles sans lesquelles elle est destinée à rester uniquement théorique. Il importe, en effet, qu'il s'opère au cours de l'éducation musicale, des échanges continuels entre les facultés localisées dans les deux pôles de l'être, entre les forces nerveuses cérébrales et le système nerveux interne. C'est bien pourquoi le compositeur n'est pas complètement maître de ses facultés de création, s'il n'est capable de composer autrement que grâce au

raisonnement et au calcul. Il doit pouvoir *improviser*, c'est-à-dire extérioriser sa pensée et son émotion d'une façon spontanée sous l'influence de toute une série d'associations psycho-physiques qui assurent la force et la continuité de l'acte de création. Tout élan a son origine dans le grand sympathique, dans l'esprit ou dans l'état affectif général de l'être (ce que l'on appelle *anima*). Quelle que soit son origine, l'élan principal provoque fatalement des élans secondaires. Et c'est ainsi que lorsque l'intelligence, la science et la volonté ne suffisent pas, à certains moments, à assurer le développement naturel de la pensée musicale, les énergies musculaires et nerveuses nécessaires pour la composition rapide au piano (c'est-à-dire pour l'improvisation) constituent un excitant immédiat de l'activité cérébrale. De même ne suffit-il pas que l'enseignement du piano comporte uniquement l'étude de la musique « des autres ». Il doit comporter aussi l'étude des moyens propres à permettre à l'exécutant d'exprimer à sa façon, ses pensées et ses émotions *personnelles*. Il me paraît difficile, — étant donné que le rythme est avant tout une manifestation motrice spontanée, — de faire d'un pianiste un rythmicien complet sans lui apprendre à improviser, c'est-à-dire sans le mettre à même de délivrer son esprit de toute résistance entravant les essorts naturels de son esprit musical.

Quoiqu'il en soit, l'enseignement du rythme dans les écoles de musique comportera, comme celui de l'harmonie, l'étude des compositions classiques, puis celle des maîtres modernes, analysées au point de vue des relations entre les rythmes, les mélodies et les harmonies. Je n'ai pas besoin d'expliquer aux musiciens la nécessité d'étudier les rythmes classiques, ni même ceux d'aujourd'hui qui sont encore alliés intimement à la métrique, et qui trouvent leur originalité dans les dissociations de mouvements, dans le synchronisme de thèmes différents et opposés. L'étude du « deux contre trois », — « trois contre quatre ou cinq », — « sept contre trois ou quatre », — est facilitée par la lecture des œuvres des jeunes maîtres actuels, Stravinsky, Malipiero, Honnegger, etc., comme de celles de leurs prédécesseurs immédiats, Richard Strauss et Debussy en tête. Quant aux rythmes de demain, j'ai le sentiment qu'ils seront provoqués par un retour à la Rythmique grecque, qui, comme on le sait, est le produit de la succession et de l'agglomération de très petits divi-

seurs, alors que la rythmique moderne est le résultat de multiples décompositions d'une durée très longue.



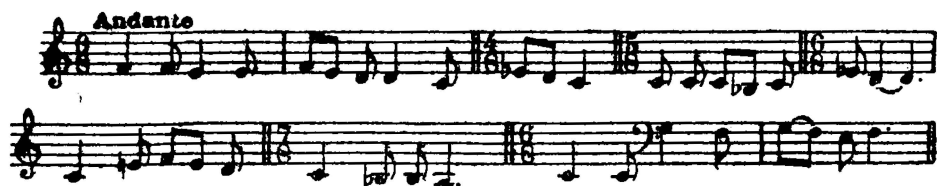
Comme la nature d'un courant d'énergie dépend toujours de son point de départ, un retour à la conception grecque du rythme et aux traditions du chant grégorien est certainement propre à provoquer la naissance de rythmes mélodiques nouveaux qui ne pourront être créés que grâce à l'emploi de *temps inégaux*. La musique primitive des nègres est essentiellement métrique et régulière, et ne révèle aucun sentiment nuancé de la durée. Mais les mélodies populaires bulgares, serbes, tziganes, etc., constamment écrites en temps inégaux et faisant se succéder des rythme brefs de 7/8, 5/8, 11/8, etc., sont le produit d'une sensibilité toute particulière provoquée par un sentiment très raffiné des nuances agogiques, c'est-à-dire des différences, — souvent inappréciables par une oreille européenne, — de successions de sons brefs, d'inégale longueur et d'intensité différente.

*Mélodie hongroise.*

Modéré

du quintolet précédent!

c. à d.

*Méodies tchécoslovaques et serbes*

L'étude des temps inégaux sera complétée par celle des changements d'allure créés par l'enchaînement naturel de sons diversément divisés. Il conviendra, en outre, de vouer une attention toute spéciale à l'analyse des relations mathématiques de durées inégales *superposées* qui font de la rythmique arabe une mine inépuisable de suggestions originales. Les recherches des nouvelles générations vont se porter de plus en plus sur la co-activité de rythmes complètement indépendants, évoluant sur une base de *tempi métriques obstinés*. Toutes ces expériences et toutes ces analyses me paraissent de nature à orienter la rythmique de demain dans une direction jusqu'aujourd'hui bien rarement poursuivie dans nos milieux musicaux pégagogiques, et à créer pour l'émotion et la pensée humaine des moyens d'expression nouveaux.

E. JAKES-DALCROZE.

