

Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée

par François Picard,

document élaboré au sein du Centre de Recherches Langages Musicaux

Séminaire d'Etudes EthnoMusicologiques de Paris-Sorbonne

Les rapports entre les notions de rythmes, battue, accent, mesure, phrase, durées, vitesses, récurrences, discret et continu échappent encore en partie à une théorie générale, en particulier par ce que les mots gardent un caractère amphibologique (ambigu) ou que les termes ne sont définis qu'à travers des répertoires très limités. Beaucoup de musiciens, de musicologues et ethnomusicologues, voire d'analystes confondent formules de percussions, rythmes et mesure.

Nous allons donc proposer quelques éclaircissements généraux.

On a des durées, et des accents. Une suite particulière de durées crée un rythme si elle est répétée. Il y a une mesure, qui est une durée globale affirmée par la séquenciation. Une même figure rythmique dont l'origine est décalée par rapport à la mesure donne un nouveau rythme. C'est ce que fait le Flamenco pour distinguer ses types. De même en musique arabe (Alexis Chottin).

Temps lisse et temps strié

La distinction, popularisée par Pierre Boulez qui avait entendu du Gagaku, entre temps lisse et temps strié semble préférable au plus haut niveau de généralité à celle entre libre et mesuré.

Sachs rappelait la distinction :

Aristoxenos : « taxis chronos » (order of times)

Plato : « chronos kinéscos » (order of movement)

La distinction libre / non-mesuré n'est pas toujours pertinente ou nécessaire. Elle est peu claire, car ce qui est « non-mesuré » n'est pas toujours le contraire d'un « mesuré » qui serait déterminé par la mesure.

rubato = temps libre sur battue régulière, exprimée ou non.

Il faut pouvoir aussi caractériser ces musiques chinoises qui ignorent la mesure, mais sont bâties sur une pulsation régulière, de plus exprimée par une alternance de deux types de frappes distinctes. On les appellera « battues non-mesurées », (« a-mesuré » chez Messiaen) pour laisser le terme de « mesuré » aux musiques qui respectent la notion, particulière, de mesure.

On aura un premier niveau :

La pulsation

La pulsation va définir une vitesse, un *tempo*. Par définition, elle sera écrite par une valeur de noire. Elle se situe par rapport à des absolus physico-psychiques autour de la seconde, mais la culture et l'âge peuvent la faire varier de l'ultra lent japonais ou coréen au super speed.

La battue

Essentiellement, matérialisation par un geste ou la réitération d'accents de la pulsation. C'est une référence commune aux instrumentistes.

La battue (le temps) peut être divisée en parties égales, soit deux (binaire), soit trois (ternaire). C'est à ce niveau qu'on parlera (comme en Jazz) de « ternaire », et non pas à propos de mesure à trois, six ou neuf temps. Par convention, un 6/8, composé de deux temps ternaire, est ternaire.

Corollaire

La battue étant matérialisée, et non plus implicite, ressentie comme dans le cas de la pulsation, elle s'autonomise et peut varier, ou être sujette à variations périodiques. La

battue irrégulière reste partagée entre les instrumentistes : elle produit les « rythmes ovoïdes » (comme dit Jean Durning). Il peut y avoir dans la battue succession de valeurs différentes, incommensurables : c'est le cas de la battue bichrone. Il peut y avoir une référence non audible par l'auditeur, et toujours susceptible de varier : c'est le cas du clic de synchronisation en enregistrement re-recording tel que pratiqué en musique de film.

percussions n'est pas rythme

La batterie de Jazz jusqu'au Free Jazz, de rock, le jeu de la *derbuka*, du *riqq*, du *tabla* ou du *zarb* — mais pas la caisse claire du *Boléro* de Ravel — associent musiques mesurées, rythme et jeu de percussions. Le cas n'est pas universel. Les percussions chinoises peuvent jouer des musiques non mesurées, sans battue régulière — sans même qu'il soit besoin d'évoquer les changements de vitesse - ; elles peuvent aussi marquer une alternance régulière de groupes de deux, quatre, huit, seize frappes selon trois accents différents, sans pour autant que la mélodie s'inscrive dans une mesure ; de même pour le *Boléro* de Ravel.

Accents

Le clavecin, comme l'orgue, est un instrument qui ne permet pas les nuances d'intensité ni d'attaque en cours de jeu. Tout le monde convenant qu'il peut jouer des musiques rythmées, il faut bien que l'accent puisse ne pas être seulement d'intensité. C'est heureusement largement le cas. On aura ainsi des accents d'intensité, de hauteur (grave / aigu), de durée (sec / tenu), de timbre, de densité.

Mètre

Un rythme n'est pas qu'une suite reconnaissable de valeurs de durées. Comme en poésie, ce qui peut être déterminé par une suite comme longue-brève-brève, quelles que soient leurs valeurs relatives, n'est pas un rythme. La poétique appelle ça un « mètre ».

Verse, A line consisting of a certain number of long and short syllables, disposed according to metrical rules. *Webster's Condensed Dictionary*, London, George Routledge & Sons, Paris, H. Didier, 1884.

Mesure

La musicologie, comme l'interprétation musicale, doit abandonner la définition simpliste et fautive selon laquelle la mesure serait déterminée par la récurrence d'un temps fort entre plusieurs temps faibles.

La mesure est une durée globale affirmée par la séquenciation.

Le dicton bien connu « rendez-vous à la barre de mesure » dit bien ce qu'il en est : la mesure est un repère nécessaire au jeu d'ensemble. La mesure est le regroupement d'un nombre de battues dénombrable. L'être humain, et pas seulement le Pygmée, compte « un deux trois quatre plusieurs »¹. Jusqu'à quatre, ce regroupement peut être perçu globalement comme un tout, une Gestalt. Au-delà, il faut compter. La surenchère entre cultures qui consiste à proclamer que sa musique est plus riche que celle de l'autre parce que ses rythmes ont seize, trente-deux, voire quarante huit temps méconnaît l'existence de plusieurs niveaux de pertinence, et fait l'impasse sur la

¹ E. L. KAUFMAN, M. W. LORD, T. W. REISE, J. VOLKMAN, « The discrimination of visual numbers », *American Journal of Psychology*, 1949, 62, p. 498-525. Cité par Jack GOODY, *La Raison graphique*, Paris, Minuit, 1979, p. 52.

musique de l'époque classique composée de mesures à quatre temps, qui pourtant connaît (ô combien !) la carrure.

La distinction entre mesures simples (au nombre de temps pair) et composées (au nombre de temps multiple de trois) est trop locale. En revanche, il paraît opportun de distinguer quelques types de mesures : 1) à un, deux ou quatre temps ; 2) à trois temps ; 3) composées (des deux catégories précédentes). On posera (pour des raisons liées aux capacités cognitives) qu'une mesure à cinq temps ou plus est le regroupement d'unités de plus bas niveau ; mais ceci est moins musicologique que cognitif, et l'enquête de terrain peut mener, comme en Amérique Latine, à considérer des rythmes à 5/8 comme simples.

Rythmes

Arcis et thesis, lever et posé, leur alternance définit le rythme. Mais aussi : le rythme coule, fluide, en devenir. Le rythme est une figure, une Gestalt.

- Le regroupement périodique (selon la battue, non selon la durée mesurée en valeurs isochrones !) d'accents détermine le rythme musical.

1 2 3 1 2 3 1 2 3 Trois temps réguliers dont un accentué

- Le regroupement périodique (selon la battue, non selon la durée mesurée en valeurs isochrones !) de durées détermine le rythme musical.

1 - 2 3 1 - 2 3 1 - 2 3 Trois durées inégales non accentuées si ce n'est en durée.

Dans le cas général, celui du solfège scolaire, rythme et mesure coïncident.

Il conviendra sans doute de distinguer figure rythmique et rythme structurant, les syncopes et anacrouses faisant partie des figures.

syncope ou contretemps

On vérifiera assez facilement que la définition de la syncope ou du contretemps (Abromont) comme marquée par un accent sur un temps faible est fautive, non seulement parce que trop locale, mais même à l'intérieur de la musique européenne. On utilisera plutôt et intuitivement le terme de contretemps pour qualifier une attaque sur la deuxième croche d'un temps.

L'ethnomusicologue notera avec intérêt et amusement que l'Européen définit le jazz ou les musiques noires comme des musiques « syncopées » et que l'amateur de jazz, lui, se moque des ploucs, des *straights* « qui battent la mesure à contretemps », alors que l'ethnomusicologue doute que l'amateur de jazz puisse définir ce qu'est un contretemps, si les musicologues eux-mêmes (comme Abromont) ne l'ont jusqu'à présent pas pu. Selon notre définition, les Européens non-initiés ne battent pas le Jazz à contretemps, mais battent les temps impairs de la mesure au lieu des temps pairs, porteurs d'un accent d'intensité (1 et 3 sont faibles en Jazz, ou plutôt, selon Laurent Cugny, « 1 et 3 sont biens les temps forts, les temps sur lesquels on s'appuie, sur lesquels l'harmonie change, etc. Mais il se trouve, par ailleurs, que 2 et 4 sont accentués »).

A propos des rythmes à valeurs ajoutées

Décrits par Olivier Messiaen (1944, p. 6-7), ils sont une invention du compositeur, non une découverte. L'étude critique de ses sources le montre. Les « rythmes à valeur ajoutés » sont en tous cas absents de la musique indienne. Depuis, des « rythmes à valeur ajoutés » ont été repérés dans la musique tadjike et chez les Wayãpi de Guyane. Olivier Messiaen (1908-1992), *Techniques de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944 (préface de 1941), p. 6-7.

Le type

d'une orchidée solitaire de Fabien Lévy, et comme elle se décalait sur les valeurs longues, le chef Mark Foster lui demanda de compter à haute voix tout en jouant ce qui était écrit dans des mesures à quatre temps : on entendit Yang Lining décompter : « un, deux, trois, quatre, cinq, un... » ; elle comptait la durée de la note, sans référence à la mesure...