Grande encyclopédie Larousse (1976) – RYTHME

samedi 30 septembre 2017

rythme

La définition du rythme, en musique, a donné lieu à des énoncés contradictoires, témoignant d'une certaine difficulté à dégager cette notion d'autres idées qui n'en sont que des expressions partielles, telles que mesure, phrase, isochronisme, périodicité, formules métriques, etc. On peut définir le rythme, comme l'« organisation dans le temps du déroulement des sons, dans la mesure où elle est perçue comme telle ».

Cette dernière restriction est nécessaire en ce qu'elle introduit la notion d'une perception qualitative, voire subjective, sans laquelle, selon l'expression courante, « il n'y a pas de rythme », alors qu'on peut toujours « trouver un rythme » dans un déroulement de sons si l'on ne fait intervenir que l'élément quantitatif.

Jusqu'au siècle dernier, la plupart des théories de la musique fondaient leurs définitions du rythme sur la seule notion de périodicité isochrone des temps d'appui, confondant le « rythme » et la « mesure* », et en excluant ce qu'on a appelé le *rythme non mesuré*, fondé sur une périodicité non isochrone de ces mêmes points d'appui. Elles ignoraient ainsi les musiques établies sur une telle périodicité non isochrone soit dans leur matérialité (par exemple le chant grégorien), soit dans leur pratique, par exemple le style récitatif, compromis dans lequel l'écriture prend souvent l'aspect mesuré isochrone, alors que son interprétation, jusqu'au milieu du XIXe s. surtout, exclut tout autant la régularité des points d'appui. Elles ignoraient aussi les formules rythmiques à périodicité régulière, mais à organisation interne de temps inégaux (rythmes dits « boiteux » tels que l'*aksak* turc, où alternent des temps courts valant deux petites unités et des temps longs en valant trois ; la métrique grecque connaissant ce genre de rythme sous le nom de *rythme hémiole*, c'est-à-dire 1 + 1/2).

Ces mêmes théories, le plus souvent, considéraient comme base exclusive du rythme l'alternance régulière des *temps forts* et des *temps faibles*, alors que cette régularité n'existe que dans certaines musiques, avec une valeur de structure extrêmement variable selon les genres et les styles. Elles considéraient en outre le temps fort comme un frappé initial (l'anacrouse éventuelle n'étant qu'un accident occasionnel) en contradiction avec la notion antique, qui donnait parfois à l'arsis, ou « levé », une valeur d'appui supérieure à celle de la thésis, ou « posé ». Cette dernière notion fut reprise au début du XIXe s. par Jérôme Joseph de Momigny (v. 1762-1838), développée par Mathis Lussy (1828-1910) et Hugo Riemann (1849-1919) [théorie du phrasé] ; elle devait jouer un grand rôle dans les conceptions rythmiques de l'école de Solesmes, formulées par dom André Mocquereau (1849-1930) en 1903 et qui considéraient la phrase comme une série d'élans et de retombées jalonnés par des points d'appui, ou *ictus*, non forcément isochrones, mais toujours perceptibles. On la retrouve dans le trinôme anacrouse-accent-désinence, qui forme la base de l'analyse rythmique d'Olivier Messiaen*.

Une autre confusion, plus récente cette fois, s'est souvent établie entre le rythme et la « formule rythmique », cellule composée d'une succession de durées à valeur définie pouvant jouer un rôle plus ou moins déterminant dans la structure d'un morceau ; l'origine s'en trouve probablement dans les formules métriques à base d'alternance de « longues » et de « brèves », sur lesquelles étaient fondées les versifications à base prosodique de l'Antiquité, car de tels schèmes, encore en usage dans diverses langues, manquent rarement d'influer sur les schèmes musicaux.

Les problèmes du rythme sont complexes et ne peuvent être épuisés en un article. Il existe, selon nous, deux grandes catégories de rythme, issues respectivement de deux activités fondamentales de l'homme : la parole et le geste. L'une, le *rythme verbal*, dérive de l'organisation temporelle de la phrase et du mot ; elle organise la marche des sons d'appui en appui de manière hiérarchisée, mais non obligatoirement régulière. L'autre, le *rythme gestuel*, dérive de la périodicité de gestes régulièrement répétés dans des activités corporelles telles que la marche, la rame, la danse, etc. Elle est fondée sur la symétrie des durées, l'isochronisme des points d'appui, la présence plus ou moins constante de schèmes cellulaires susceptibles de variations plus ou moins étendues, mais seulement dans la mesure où ces variations ne font pas perdre de vue la persistance du schème de base. L'infinie variété des conceptions rythmiques peut toujours, en fin d'analyse, se ramener à des combinaisons plus ou moins subtiles de ces deux éléments de base.

La musique suit ici un chemin analogue à celui de la poésie, dont la motivation rythmique peut être ramenée le plus souvent à un passage progressif du rythme verbal pur, qui est celui du langage ordinaire, en prose, à une stylisation du verbe calquée sur la périodicité du rythme gestuel — qu'elle accompagne ou reste souvent lorsque le chant est lié à la danse. Les langues anciennes étant le plus souvent à base prosodique (longueur ou brièveté des syllabes), la stylisation poétique s'est faite surtout sur une base métrique (organisation des rythmes en fonction de cette longueur ou de cette brièveté). Dans l'Occident médiéval, la notion de longueur tend, au contraire, le plus souvent, à se transmuer en notion d'accent, tant dans les langues vulgaires que dans le latin médiéval. Celui-ci transforme alors sa poésie prosodique en une prosodie accentuelle et peu à peu en une poésie syllabique, entraînant à sa suite le rythme musical. Avec la prédominance des poésies accentuées de deux en deux syllabes (surtout dans les hymnes et les séquences « nouveau style »), l'accent se transmue de nouveau progressivement en allongement, transformant la nature du rythme de base et favorisant le rythme ternaire, qui domine dans l'Ars* antiqua des XIIe et XIIIe s.

Toutefois, ce n'est qu'avec l'avènement de la polyphonie* que s'impose avec tyrannie, en vue de la simultanéité des voix et seulement dans certains répertoires, l'isochronisme absolu, en dehors des exigences gestuelles, des temps d'appui, appelés dès lors *tactus* : il se marque en effet par un touchement du doigt soit sur un objet (table, pupitre, etc.), soit sur le corps du partenaire (épaule, main). La « musique mesurée » s'oppose dès lors au « planus cantus », ou plainchant*, dit *immensurabilis*, c'est-à-dire non soumis à la mesure (ce terme étant à prendre au sens étymologique du mot : détermination des durées en fonction d'un étalon unitaire, qui était alors exclusivement le « tactus »). Le rythme mesuré, propre à la polyphonie malgré divers emprunts que lui fait la monodie* (séquences mesurées, chansons de troubadours en « modes rythmiques », etc.), est alors fondé sur une succession régulière de points d'appui isochrones, ou « tactus ». En termes de solfège moderne, la « mesure » se compte 1, 1, 1, 1... et non pas, par exemple, 1, 2, 3, 1...

Ce n'est qu'à partir du XVIIe s. que l'on prend l'habitude de grouper les tactus (qui seront appelés *temps* par dérivation de sens à partir des « modes, *temps* et prolations » de la notation mensurale) en unités syntaxiques, qui prendront abusivement le nom de *mesures* et tendront de plus en plus vers la répétition régulière des groupes de tactus en unités égales, avec hiérarchisation des appuis (temps forts et faibles). Cette régularité devient une règle presque générale jusqu'au début du XXe s., où elle est fréquemment remise en question (Stravinski). La notion même de point d'appui, donc de mesure elle-même, est souvent absente des compositions dites « de musique contemporaine », d'où disparaît alors en pratique la perception même d'un « rythme » au profit d'une « organisation des durées » fondée sur des critères variables et non toujours communicables à l'auditeur.

La division des durées d'un tactus à l'autre (ou, en solfège moderne, la « division du temps de battue ») obéit à des critères différents du principe de leur regroupement. D'une part, il subsista dans certains cas une marge d'incertitude et de liberté variable selon les genres, les époques et les écoles ; d'autre part, il fut longtemps admis que toute valeur pouvait se diviser indifféremment en deux ou en trois. Dans les débuts de la notation mesurée (XIIIe s.), la prédominance fut donnée aux divisions ternaires, de sorte qu'une division en deux aboutissait non pas à deux valeurs égales, mais à deux valeurs écrites égales et exécutées inégalement, le plus souvent 1 + 2 *(brevis recta, brevis altera)*. Au XVIe s., les progrès de la division binaire entraînèrent à de multiples complications dans une notation qui se voulut de plus en plus précise, et c'est seulement à la fin du XVIIe s. que s'imposa, dans la théorie, la suprématie de la division binaire, qui régit encore le solfège actuel. Mais la pratique des notes inégales (exécution en valeurs inégales de notes écrites égales dans la subdivision du temps) demeura en vigueur au moins jusqu'au milieu du XVIIIe s., et elle ne devrait jamais être perdue de vue dans les exécutions de musique ancienne — de même que l'antinomie profonde qui existe entre la « mesure », expression du rythme gestuel, et le « récit », expression pure du rythme verbal. On peut y rattacher la pratique romantique du *rubato*, et, dans le jargon moderne, celle du *swing*, qui allient la rigueur du tactus (marqué dans le jazz par la « section rythmique » : percussion ou pizzicati) à la plus extrême liberté de rythme des « sections mélodiques ».

I. C.

► *Solfège.*

M. Lussy, *Traité de l'expression musicale* (Berger-Levrault, 1874). / A. Mocquereau, *le Nombre musical grégorien ou Rythmique grégorienne : théorie et pratique* (Desclée, 1908-1927 ; 2 vol.). / G. Brelet, *le Temps musical* (P. U. F., 1952). / E. Willems, *le Rythme musical* (P. U. F., 1955). / G. Cooper et L. B. Meyer, *The Rythmic Structure of Music* (Chicago, 1960). / J. Chailley, *le Rythme verbal et rythme gestuel. Essai sur l'organisation musicale du temps*, dans *Journal de psychologie* (P. U. F., 1971).

9741