

Percussion competition

Du 15 au 22 février 1999 se déroulera au Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg la quatrième édition de la Percussion Competition, une manifestation d'envergure, réalisé par la International Percussion Competition Luxembourg et qui nous donne l'occasion de risquer un détour dans le monde complexe et spectaculaire du rythme.

Im Anfang ...

«Im Anfang war der Rhythmus», phrase du célèbre chef d'orchestre Hans von Bülow (1830-94), qui stipule que le rythme est à l'origine de la musique. Or, lorsqu'on y regarde de plus près, l'on constate que l'histoire de la musique occidentale montre exactement le contraire. Les chants latins des moines médiévaux sont des chants dépourvus de rythme. Ces chants s'appuient essentiellement sur la prosodie du langage, ce sont des mots plutôt que des sons en mouvement. Le rythme tel que nous le connaissons aujourd'hui, avec un système relationnel de symboles et une unité de temps bien définis, n'apparaîtra que bien plus tard.

L'affirmation de Hans von Bülow appuie également l'idée, un peu fausse, que le rythme est l'aspect le plus naturel de la musique, idée qui prend sa source dans un phénomène bien connu et aisément observable. Dès que le tube préféré retentit, en effet, toutes les parties du corps, de la tête jusqu'aux pieds, se mettent à vibrer. Le rythme semble faire partie intégrante de notre corps. Depuis toujours des phénomènes biologiques comme la pulsation cardiaque, la respiration, ou la marche ont été associés au phénomène cyclique qu'est le rythme. Le 'tempo giusto' de l'époque baroque, défini aux alentours de 76 à 80 battements par minute, correspond en effet à une pulsation cardiaque moyenne. Or la recherche montre qu'il n'existe aucune relation entre ces phénomènes physiologiques du corps et le rythme.

Le fait d'avoir recours à la motricité pour exprimer les pulsations rythmiques, Robert Jourdain

l'explique de la façon suivante. Le temps, selon lui, ne dispose pas d'unité naturelle de mesure. Le fait de savoir qu'en langage musical une blanche équivaut à deux noires et qu'une noire équivaut à deux croches, établit certes une relation entre ces symboles, mais ne nous renseigne en aucune façon sur la durée de ces notes. Dans une pièce de musique une croche peut durer une demi-seconde alors que dans une autre elle ne prendra qu'une fraction de seconde. Le cerveau dans son travail d'appréhension d'une oeuvre musicale ne dispose donc pas de catégories temporelles toutes faites. Il devra par conséquent toujours adapter les catégories dont il dispose au rythme de l'oeuvre en question. Si maintenant, face à un chef-d'oeuvre musical, le cerveau voudrait donner un sens au rythme de l'oeuvre en question, peut-être la façon la plus simple de le faire est d'avoir recours au mouvement, le mouvement dont on sait que c'est un comportement qui se déploie dans le temps, même s'il ne se prête pas pour toutes les musiques.

L'ultime issue pour vérifier la véracité de l'affirmation Bülow est d'aller voir du côté des enfants. Si le rythme est naturel, les enfants vont pouvoir le réaliser aisément. Lorsqu'on joue des chansons simples à des enfants et qu'on leur demande de taper le «beat», l'on constate à nouveau que le rythme ne semble pas aussi naturel qu'il n'en a l'air. Un grand nombre de leçons de musique sont en effet nécessaires pour que les enfants arrivent à cerner une pulsation rythmique très primitive. Pour eux la musique est avant tout une expérience langagière aux contours mélodiques très superficiels. Les dimensions du rythme et de l'harmonie ne se développeront que bien plus tard.

La recherche montre qu'il n'existe aucune relation entre des phénomènes physiologiques du corps et le rythme.

L'apprentissage du rythme

L'éducation rythmique est un sujet qui a déjà fait couler beaucoup d'encre. Faute de curriculum bien défini et dirigé, tout reste à faire. A titre d'exemple je citerai quelques contenus parmi un choix de plus en plus vaste et varié: les rythmes d'outre-mer, très en vogue pour le moment, comme la samba batucada, le ewe africain et le guaguanco cubain, la body-percussion, qui exploite les possibilités percussives du corps et le ku-tschi-tschi comme le représentant des formes de danse toutes faites qu'il suffit de reproduire. Tous ces contenus semblent tourner autour de la même notion d'apprentissage du rythme par le mouvement, même si la direction n'est pas toujours très claire. L'objectif à court terme serait non pas de rejeter toutes ces formes musicales, mais d'y mettre de l'ordre pour en arriver finalement à un enseignement de base qui pourrait donner à un grand nombre d'élèves des notions élémentaires et fondamentales de sensibilité et de contrôle rythmiques. Trop de méthodes scolaires prennent toujours appui sur des symboles musicaux pour les transposer dans une langue familière aux enfants. Or l'inverse semble plus important. L'éducation rythmique doit permettre aux enfants, en partant d'un vécu rythmique, de sentir et par la suite de comprendre la pulsation rythmique. L'impulsion rythmique pour une blanche et une noire suivie d'un silence dans un 2/4 est la même, même si la durée est différente.

Peter Giger dans son livre «Die Kunst des Rhythmus», paru aux éditions Schott, tout comme R. Flatischler «Taketina - Der Weg zum Rhythmus» (Essen 1990), proposent une démarche systématique. Je ne pourrai pas exposer en détail toute la méthode, je vais me limiter à quelques points qui me semblent intéressants:

*la coordination mains-pieds

P. Giger propose les mains et les pieds comme système de référence dans le travail d'appréhension du rythme pour marquer la pulsation de base et/ou le temps.

*l'emploi de la parole dans des exercices de «vocussion», c.à.d. de parler rythmique

A l'aide de syllabes bien choisies l'élève pourra poser des accentuations dans le flux continu du temps. Le choix des syllabes est important dans ce sens qu'elles doivent permettre un travail précis. Les exercices de «vocussion» pourront bien sûr être étendus à des exercices de chant.

*le processus d'intériorisation

Sachant que les musiciens qui tapent du pied ne sont pas très en vogue chez les chefs d'orchestre, l'aboutissement de tout travail rythmique sera l'intériorisation du processus du contrôle rythmique.

*le déchiffrage à l'écoute

Le déchiffrage à l'écoute, à côté du déchiffrage à vue, est essentiel. Le mérite de la globalisation culturelle est certainement le fait d'avoir redécouvert que la musique s'apprend par l'oreille.

*le travail en groupe

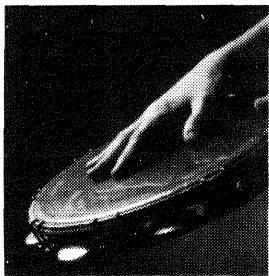
Le travail en groupe permettra de dévoiler les secrets de la polyrythmie.

Percussion Competition

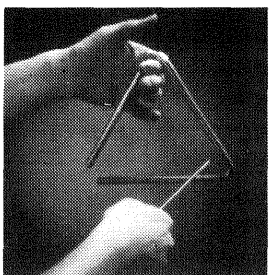
Après les quatuors en 1989, les trios en 1992 et les solistes au marimbaphone en 1995, la quatrième édition de la Percussion Competition aura cette année-ci comme tête d'affiche les duos de percussion. Comme son nom l'indique, la Percussion Competition est une véritable compétition, où des ensembles de percussion se disputent trois prix, décernés par un jury de renom international. Tous les trois ans, quelques percussionnistes du Grand-Duché, anciens et moins anciens, se retrouvent autour de Paul Mootz pour planifier et réaliser cette manifestation d'envergure, qui accueillera plus de 35 duos, venus des

Un grand nombre de leçons de musique sont nécessaires pour que les enfants arrivent à cerner une pulsation rythmique très primitive.





quatre coins du monde, avec une apparition remarquée du Japon et de la France qui seront représentés par 10 respectivement 7 ensembles. Trois ensembles luxembourgeois seront également de la partie, à savoir Bob Morhard et Pascal Schumacher, Michel Mootz et Paul Wiltgen, Christophe Nanquette et Marc Lohr. Le concours quant à lui se déroulera en trois parties: l'épreuve éliminatoire, la demi-finale et la finale. Pour chaque épreuve les ensembles devront présenter un morceau imposé et des oeuvres au choix. Le morceau imposé de la finale sera la partition «Dialogue I pour deux percussionnistes» de Claude Lenner, écrite pour Paul Mootz et Peter Sadlo et présentée lors du Festival d'Echternach en 1984.



Le morceau imposé de la demi-finale sera une composition originale, intitulée «Na Shefa», de Boris Dinev, percussionniste bulgare qui depuis quelques années enseigne la percussion à l'école de musique de la ville d'Echternach. «Na Shefa», qui signifie «pour le chef», est dédié à la mémoire de Dobri Paliev (1928-97), figure de proue dans le monde de la percussion de L'Europe de l'Est. Né en 1928 à Pernik en Bulgarie, Dobri Paliev entame ses études musicales chez Ivan Zagorsky à l'Académie de Musique bulgare. En 1949 il devient timbalier-solo de l'Orchestre Symphonique de Radio Sofia, en 1961 il est nommé professeur de percussion au Conservatoire de Sofia. Comme joueur de xylophone Dobri Paliev sera le premier lauréat du concours de percussion bulgare. En 1978 il fonde l'ensemble de percussion «Polyrhythmia». Outre ses nombreuses publications dans le domaine de la percussion, Dobri Paliev se verra décerner le titre de docteur pour sa documentation «Bells, Clappers and Cowbells in Bulgaria». Dobri Paliev compte parmi ses élèves Boris Dinev, un des quatre lauréats de la première édition de la Percussion Competition en 1989.

PERCUSSION COMPETITION

au Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg

Epreuve éliminatoire le 15,16,17 /01/99 à 15.00 et 20.00 (entrée gratuite)

Demi-finale le 20/01/99 à 10.00, 15.00 et 20.00

(prix des places: 500/300,- étudiants: 250/150,-)

Finale le 22/01/99 à 20.00

(prix des places: 800/600,- étudiants: 400/300,-)

Réservation à la billetterie centrale tél 47 08 95

Adresse du concours: International Percussion Competition Luxembourg
c/o Carl Adalsteinsson, L-2426 Luxembourg. Tél 43 39 21, Fax 43 39 21
E-mail: cadal @ ipcl.lu; URL: <http://www.ipcl.lu>

Conçu sous forme de dialogue, «Na Shefa» peut se voir comme une pièce charnière, établissant un lien entre d'une part l'héritage du passé, la richesse mélodique et métrique de la musique populaire bulgare en l'occurrence, et d'autre part les exigences du présent, un présent qui nous dévoile toutes les facettes de la percussion contemporaine, tout en laissant une large marge d'interprétation aux exécutants. «Na Shefa» débute par un prélude très court, style rubato, sur le vibraphone et le marimbaphone, enchaîne par la présentation d'une mélodie dans le style bulgare, toujours sur le marimbaphone, et à laquelle viendront s'ajouter des éléments de drum-set qui finiront par prendre le dessus pour nous entraîner vers un interlude joué exclusivement sur des instruments de percussion à sons indéterminés, un interlude qui demandera beaucoup de doigté de la part des exécutants. Après cet interlude la mélodie du début sera développée à fond. La base pour la deuxième partie est un chant populaire bulgare. Pour les besoins de la cause, ce chant ne sera jamais joué dans sa version originale mais connaîtra dans une accélération graduelle toutes les variations métriques possibles, symétriques et asymétriques, pour terminer à nouveau dans un fade-out général, style rubato.

Une caractéristique essentielle de la musique populaire bulgare est sa richesse métrique. Le chant à la base de la deuxième partie est un chant en 8/8(2,3,3) et 11/8(2,3,3,3), une métrique complexe qu'on ne trouve que très rarement dans nos contrées. Lorsqu'en 1600, pour des raisons que l'on ignore, la notation musicale deviendra essentiellement binaire, toute la richesse métrique de la langue tombera sous la coupe du 4/4, ce qui donne l'occasion à Robert Jourdain de constater: "By the time of Mozart and Haydn, nearly everything was written in drab 3/4 and 4/4". (1,p. 151) Le 20^e siècle connaîtra une réaction face à cette simplicité métrique, une réaction que le compositeur français Arthur Honegger, et je cite, commentera de la façon suivante: "I myself remain very skeptical about these rhythmic refinements. They have no significance except on paper. They are not felt by the listener (...) After a performance of Stravinsky's Symphony in Three Movements the players in the orchestra all remarked: "One has no time to listen or appraise. One is too busy counting eight notes." (1,p. 153)

Jean-Paul Barthel

(1): Robert Jourdain, *Music, the brain and ecstasy*, New York

(2): Peter Giger, *Die Kunst des Rhythmus*, Schott