



nt et que les rythmes
 artistes me comprendro
 leurs mouvements, il faut encore
 leurs musiques par la maladresse de leurs
 trige leurs défauts et ne risquent plus de
 leur artistique, et qu'il collabore avec la
 on instrument de beauté et d'harmonie lorsqu'il
 n'aurait pas que grâce à des exercices spéciaux,
 l'art et d'assurer le corps humain, qui
 service de mettre les facultés intégrales
 une place importante dans la culture
 quels que soient du reste sa
 pour le rythme — une place importante dans la culture
 qualité d'artiste, je tiens à ajouter que le second
 doit être de mettre les facultés intégrales
 à l'union libre et saine de
 pour le rythme de tous les pédagogues et à assurer
 de voir clair en soi-même, de se connaître tel que l'on
 réalisations spirituelles à l'union libre et saine de
 de l'attention tout le parti possible. Et ce résultat me
 matière incapable d'obtenir la réalisation
 conceptions, l'œuvre à se forger des images
 de l'esprit. Incapable d'obtenir la réalisation
 que remède contre la perversion intellectuelle,
 c'est l'établissement de l'ordre dans
 système nerveux à obtenir du
 autre chose qu'un désordre
 ment des fonctions vitales,
 outre à l'individu la
 autre chacune de ses con-
 ception, l'œuvre à se forger des images
 de l'attention tout le parti possible. Et ce résultat me
 matière incapable d'obtenir la réalisation
 conceptions, l'œuvre à se forger des images
 de l'esprit. Incapable d'obtenir la réalisation
 que remède contre la perversion intellectuelle,
 c'est l'établissement de l'ordre dans
 système nerveux à obtenir du
 autre chose qu'un désordre
 ment des fonctions vitales,
 outre à l'individu la
 autre chacune de ses con-

LE RYTHME 2009

no doubt have
 kind of expressive gymn
 In fact, our Eurhythmics
 no way is related to the vi
 anymore than our soifège
 required for professional
 virtuosity art; it is a
 nervous system, mak
 and duration. The Eurhy
 possession of his
 harmoniously str
 music. His re
 to be attain
 Moreover h
 to create f
 their natu
 Eur
 Greek
 and
 ima
 ex

à l'exacte et rapide.
 enfant est dans la marche
 un autre fait des pas inégaux,
 tous ces défauts s'ils ne sont pas
 retrouveront plus tard dans les exécution,
 ou de retarder, en chantant ou en jouant d'un
 de hâcher l'exécution, de ne pas savoir surv.
 dans les interprétations musculaires et nerveuses de l'enta.
 manque de corrélation entre l'esprit qui conçoit le mouvement, le
 qui l'ordonne, le nerf qui transmet l'ordre et de nuancer la musique également
 Et bien plus, la faculté de phraser et d'artistiques dépend du système
 sensibilité dans des proportions justes et de l'harmonisation des membres et le système
 de l'éducation des centres nerveux, et de l'organisation de l'harmonisation des membres et le système
 musculaire, de la santé de l'organisme de chaque défaut musical, à
 en un mot de la rapidité de communication entre les membres et le système
 mode de guérison que j'ai édifié petit à petit ma
 mastique rythmique. Elle repose toute entière sur
 fois répétées et aucun de ces exercices n'a
 son utilisation ne m'eût paru défini
 une idée complètement différente form
 me une simple variante
 la mode, et dont
 urire en émi



L'assemblée générale du 8 août 1908 a chargé le comité de s'occuper de la création d'un journal, organe particulier (Korrespondenzblatt) de notre société internationale pour la propagande de la méthode Jaques-Dalcroze.

Notre société qui compte actuellement plus de 200 membres a pour but de grouper tous ceux qui s'occupent de la « méthode ». Malheureusement nous n'avons l'occasion de nous rencontrer qu'aux cours normaux, et ceux-ci ne sont guère suivis que par le tiers de nos collègues. Si nous voulons nous connaître et profiter des relations créées entre nous, il faut donc qu'une autre occasion soit provoquée d'entrer en communication les uns avec les autres. Ce moyen est un « journal de correspondance » auquel chacun de nous serait encouragé à collaborer.

Tout membre de la société serait prié de renseigner le comité sur la marche dans le bon ou le mauvais sens de ses cours de gymnastique rythmique, sur les auditions publiques qu'il donne, sur les progrès de ses élèves etc., de façon à ce que puisse être rédigé un bulletin général d'informations qui paraîtrait dans le journal. Le journal donnerait en outre des renseignements sur l'institut, sur les modifications apportées par M. Jaques-Dalcroze à son enseignement (récits de cours d'hiver par les participants, etc.), sur les opinions de la presse, des encouragements, des conseils scolaires, etc.

[...] Le journal paraîtra en langue française et allemande de 6 à 12 fois par an et avec un nombre de 8 à 16 pages, selon le nombre des abonnements.

[...] Nous proposons de donner au journal le titre : Le Rythme, espérant que ses abonnés se souviendront toujours que c'est le Rythme qui les a réunis et groupés et que c'est lui qui organise désormais leur vie, régite leurs vouloirs et oriente leurs désirs artistiques.

Avec un « Hop » confraternel et sympathique,

Paul Boepple, in Le Rythme 1909, n°1

Le Rythme est édité par la FIER (Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique)
Siège social : 44, Terrassière, CH-1207 Genève
www.fier.com
info@fier.com

Membres du comité

Fabian Bautz.....bautz.hachen@bluewin.ch
Michèle de Bouyalsky, secrétaire.....mdebouyalsky@hotmail.com
Mary Brice, trésorière.....marybrice7@hotmail.com
Madeleine Duret, présidentemadeleine.duret@bluewin.ch
Paul Hille, vice-président.....hille@mdw.ac.at

Directrice de la rédaction

Michèle de Bouyalsky

Rédacteurs

Marie-Laure Bachmann, Marja-Leena Juntunen, Louise Mathieu, Ann-Krestin Vernersson, Karin Greenhead, John R. Stevenson, Dorothea Weise-Laurent, Angelika Hauser, Dick McCaw, Barbara Dutkiewicz, Pierre Kolp, Marianne Siegwolf, Sandra Nash, Reinhard Ring, Eri Inoue, Ruth Alperson, Fabian Bautz, David Frego et Donald Himes

Robert M. Abramson nous a quittés avant d'ajouter son nom à cette liste.
Sauf mention contraire, les résumés sont écrits par l'auteur de l'article (dans sa langue maternelle) et traduits par Madeleine Duret et Mary Brice.

Metteur en page

Pierre Luypaert.....pierre.luypaert@gmail.com

Photographe

Charlotte Sampermans.....charlotte533@msn.com

Les illustrations en pages 19, 21, 30, 51, 73 et 90 ont été aimablement prêtées par l'IJD Genève.
Illustrations des couvertures : photographie d'A.A. Gulliland, 1938, prêtée par l'IJD Genève (haut)
Photographies de Charlotte Sampermans pour la FIER et l'IJD Bruxelles (bas et dos) © C.S.

Sommaire/Contents

Qu'est-ce que la Gymnastique Rythmique ? (Jean d'Udine)	6
Notes et questions autour de l'article de Jean d'Udine (Marie-Laure Bachmann)	9
L'éducation par le rythme et pour le rythme (Émile Jaques-Dalcroze)	12
Transformation of the body-mind through "L'éducation par le rythme et pour le rythme" (Marja-Leena Juntunen)	16
À bâtons rompus Lettre aux rythmiciens (Émile Jaques-Dalcroze)	20
« À bâtons rompus » Sur les traces de Jaques-Dalcroze (Louise Mathieu)	25
Définition de « <i>La Rythmique</i> » (Émile Jaques-Dalcroze)	28
Dear Jaques-Dalcroze (Ann-Krestin Vernersson).....	32
La technique de la « <i>Plastique vivante</i> » (Émile Jaques-Dalcroze)	34
Plastique Animée: yesterday, today and tomorrow...? (Karin Greenhead).....	37
An article based on "La Technique de la Plastique Vivante" (John R. Stevenson)	41
Die Rhythmik und der Tänzer (Hélène Brunet-Lecomte)	44
Der Tanz und die Rhythmiker: Ein Kommentar (Dorothea Weise-Laurent)	46
La rythmique et l'acteur (Georges Pitoiëff).....	48
Lebendiges Theater (Angelika Hauser)	49
Rhythm in Art and Life: Stanislavsky and the Art of Acting (Dick McCaw).....	52
Qu'est-ce que la « <i>Rythmique</i> » ? (Ernest Ansermet)	56
Are Ansermet's remarks still relevant? (Barbara Dutkiewicz)	58
La Rythmique et le Musicien (Paul Boepple)	60
La Rythmique pour le musicien dans l'art contemporain (Pierre Kolp).....	61
Damals - heute (Marianne Siegwolf)	64
La grammaire de la Rythmique (Émile Jaques-Dalcroze)	66
Some issues relating to movement technique for Dalcroze Eurhythmics (Sandra Nash)	68
L'évolution de la Rythmique de M. Jaques-Dalcroze (Frank Martin).....	72
Zur Entwicklung der Rhythmik (Reinhard Ring)	74
Musique et Mouvement (Émile Jaques-Dalcroze)	76
Commentaire de « Musique et Mouvement » (Eri Inoue).....	78
Pourquoi la Gymnastique rythmique n'est pas moderne (Frank Martin)	80
A comment on "Why Eurhythmics is not modern" by Frank Martin (Ruth Alperson).....	81
Warum die Rhythmische Gymnastik nicht ,modern' ist (Fabian Bautz)	82
Reflections on Dance (R.B.P.)	84
Plastique Animée: A Dance Genre and a Means to Artistry (David Frego)	87
Glancing at Reflections (Donald Himes)	90

Avant-propos

par Madeleine Duret, présidente de la FIER

En 1909, les quelque 200 rythmiciciens répartis dans le monde, ont senti la nécessité de rester en contact les uns avec les autres, en s'informant mutuellement de leurs activités.

Est alors né un bulletin auquel il a été donné le nom de LE RYTHME. Des articles plus substantiels s'y ajoutèrent rapidement, signés d'Emile Jaques-Dalcroze et de ses proches collaborateurs. On y précisait des points de méthodologie, on développait certains thèmes, on y faisait part de découvertes, on s'interrogeait, on répondait aux critiques.

Au fil des ans, ce bulletin est devenu une revue. Paraissant en ses débuts plusieurs fois par an, il est publié actuellement tous les deux ans, et est édité par la FIER.

Imprimé à 1'500 exemplaires, il est envoyé principalement aux 15 Associations Nationales de Rythmique, qui sont chargées de le distribuer à leurs membres.

Rédigé en français et allemand en ses premières années, LE RYTHME est maintenant bilingue, certains articles sont en français, d'autres en anglais.

Ce numéro fête les 100 ans de la revue. Le comité de la FIER, désireux de marquer cet anniversaire, a sélectionné des articles entre 1909 et 1939, qui ont été envoyés à des personnalités compétentes. Nous leur avons demandé de poser un regard d'aujourd'hui sur ces écrits d'hier : les idées émises à cette époque, sont-elles toujours d'actualité ? Quelle évolution ? Les utopies d'hier se sont-elles réalisées ? Ou au contraire, tout cela n'est-il pas à ranger dans les tiroirs d'un passé révolu ?

Dans ce numéro, vous trouverez les articles anciens et en regard, la réponse moderne. En hommage aux premiers numéros, nous publions également des articles en allemand.

Et je terminerai comme le fit Paul Boepple dans son article de présentation, dans le premier numéro de 1909,

« Avec un 'Hop' confraternel et sympathique ».

In 1909, there were about 200 rhythmicians spread throughout the world. They began to feel the need to create ways of staying in contact with each other, and of being able to share what they were doing with others.

And so a bulletin, known as LE RYTHME, came into being. It expanded rapidly, through substantial articles written by Emile Jaques-Dalcroze and by his close colleagues, becoming the forum for the articulation of the philosophy of the "Method" and for making known the latest discoveries, reflecting on certain themes and justifying the method to critics.

With the passing of the years, the small bulletin became a magazine. Originally it was published several times each year. Today it appears every two years, and is edited by the FIER.

1'500 copies of LE RYTHME are printed, and these are sent mainly to the 15 National Eurhythmic Associations, which distribute them to their members.

During its first years, LE RYTHME was written in French and German. It is still bilingual, but now some articles are in French, and others in English.

This edition of LE RYTHME celebrates 100 years of its existence. The FIER committee selected several articles written for the magazine between 1909 and 1939. We sent these articles to competent personalities, asking them to write a contemporary commentary on the articles of yesterday: are the ideas still relevant for us today? What evolution has there been? Have the ideals of a previous era been realized, or has the past been relegated to the past?

In this edition, you will find the original articles, and beside them, their contemporary responses. We are publishing several articles in German, out of respect for the original authors.

I conclude my introduction as did Paul Boepple in the very first edition of 1909,

"With a brotherly and sympathetic 'Hop'?"

Chers messieurs et amis,

Vous avez bien voulu m'écrire pour me demander si je serais disposé à répondre, dans les colonnes de votre journal, aux demandes qui me seraient éventuellement adressées par les membres de la S.G.R. Et je m'empresse de vous dire que c'est avec le plus grand plaisir que je me mets à votre disposition et à celles de vos collègues.

Il est certain que la création de votre journal est de nature à resserrer les liens qui unissent entre eux les partisans de la méthode d'éducation par et pour le rythme. Il a été jusqu'à présent très peu écrit sur le rythme. Les psycho-physiologues sont sans doute d'accord pour reconnaître le rôle bienfaisant qu'il joue dans la coordination des actes et la formation des images sensorielles; les médecins préconisent une judicieuse éducation des centres nerveux; les pédagogues constatent l'influence des mouvements rythmés sur les progrès intellectuels des enfants anormaux; les musiciens ne peuvent nier qu'une étude rationnelle des mouvements corporels dans leurs rapports de durée et d'intensité ne doive fatalement rendre plus puissant le sentiment de la mesure et de l'accentuation; les maîtres de gymnastique consciencieux ne peuvent nier non plus que la stylisation des exercices physiques grâce à une musique incarnant et spiritualisant les rythmes corporels, ne soit de nature à rapprocher la gymnastique de l'art et à lui donner ainsi un but plus noble.....mais les expériences sont encore trop peu nombreuses, les essais tentés trop peu connus, les documents publiés trop rares, pour que les pédagogues désireux d'essayer les méthodes nouvelles puissent agir en toute sécurité et en toute connaissance de cause. L'encouragement d'expériences similaires tentées ailleurs leur manque. Ils n'ont pas

la possibilité de se renseigner sur la manière de traiter certains cas isolés, de supprimer certains tâtonnements, d'établir des rapports intimes entre l'art et l'éducation, de varier les procédés d'étude selon les âges et selon les milieux. Votre journal pourra remplir le rôle très utile de révélateur des expériences tentées dans le domaine du rythme, et d'indicateur de documents inédits ou publiés. Chacun des membres de votre société se fera, j'en suis sûr, un devoir d'envoyer au journal les articles qu'il aura pu lire sur la question qui nous intéresse et dont la reproduction lui paraîtra devoir être utile à tous. De mon côté, je vous signalerai avec plaisir tous les livres ou articles de revues où je pourrai découvrir des passages relatifs au rythme. Et je répondrai selon mes moyens à toutes les questions d'ordre général que me poseront les lecteurs du journal et que je jugerai susceptibles d'intéresser leurs collègues, telles que celles concernant la recherche des rythmes et de leurs combinaisons dans les oeuvres musicales, la manière de réaliser certains passages; la recherche de mouvements rythmés dans des oeuvres plastiques et la possibilité de les interpréter musicalement s'il y a lieu; la façon de traiter certains cas spéciaux d'arythmie que j'ai eu l'occasion d'observer et de noter moi-même; la possibilité de réfuter certaines objections faites contre la méthode de G.R. par des musiciens, médecins ou gymnastes, etc, etc, etc.

Je souhaite à votre journal longue vie et joyeux succès, et vous prie, chers messieurs et amis, de recevoir et de transmettre à vos collègues, l'expression de ma cordiale sympathie et de mon sincère dévouement.

Jaques-Dalcroze

Qu'est-ce que la Gymnastique Rythmique ?

(extraits)

par Jean d'Udine



NOS OREILLES, NOS YEUX, NOTRE SENS musculaire nous permettent également de contrôler la régularité des divisions de la durée.

Il est d'expérience courante que, pour chanter régulièrement, tout au moins pendant que l'on apprend une nouvelle mélodie, le meilleur moyen est de « *battre la mesure* ». On est sûr, ou l'on se croit plus sûr, en exécutant ces mouvements conventionnels et répétés du bras ou de la main, de conserver une vitesse constante – sans presser ni ralentir – et de donner bien exactement aux notes leurs valeurs relatives. Un violoniste ou un flûtiste, qui étudie un morceau, bat de même la mesure avec le pied pour assurer la régularité de son jeu.

Réciproquement, si l'on veut obtenir que des soldats, des marins, des ouvriers effectuent des mouvements réguliers à la revue, dans la mâturation sur les quais, on leur joue de la musique, on les fait chanter, on les dirige avec les modulations d'un sifflet.

Enfin, pour obtenir d'un orchestre, d'un chœur, d'une équipe de rameurs ou d'une troupe de gymnastes un sentiment précis, une parfaite régularité de sons ou de mouvements, on bat la mesure devant eux.

Il y a donc, au point de vue de la régularité de nos activités diverses, une parfaite solidarité entre les renseignements qui nous sont fournis par notre sens musculaire, par nos oreilles et par nos yeux.

En battant la mesure et en regardant battre la mesure, nous faisons de la musique plus régulière.

En écoutant jouer de la musique et en regardant battre la mesure, nous exécutons des mouvements plus réguliers.

En écoutant jouer une musique et en effectuant des gestes réguliers, nous divisons plus régulièrement l'espace¹.

Leurs activités étant solidaires, le sens musculaire, l'ouïe et la vue s'exercent à la fois chez l'enfant, et chacun de ces trois sens sert à contrôler les deux

autres. [...]

L'éducation du sens rythmique commencée par l'enfant, au moyen de tous ses sens à la fois, s'arrête dès qu'on lui enseigne chaque art isolément.

Cette faculté de diviser l'espace et le temps au moyen de nos divers sens et de graduer les divisions ainsi opérées est essentiellement le sens rythmique. Et l'on peut dire que les premières années de la vie humaine se passent essentiellement à cultiver ce sens.

Malheureusement au bout de quelques années cette éducation commune s'arrête. Les parents et les maîtres de l'enfant n'utilisent pas les relations de ses différents sens les uns avec les autres, pour obtenir de son jeune corps une parfaite coordination de mouvements et un affinement organique, dont il profiterait toute la vie, ni pour introduire dans son cerveau des habitudes de précision dans la mesure du temps et de l'espace, dont bénéficieraient toutes ses facultés, tant artistiques que philosophiques et littéraires. [...]

[...]La Gymnastique Rythmique a pour but de remédier à cet état de choses et de coordonner les différents facteurs de l'éducation. Son principe est d'associer à chaque rythme sonore, perçu par l'oreille, un ou plusieurs mouvements qui créent, dans tout ou partie de l'organisme, un rythme musculaire parfaitement synchronique à ce rythme sonore, c'est à dire tel que chacun de ces mouvements s'exécute rigoureusement en mesure et coïncide parfaitement comme durée avec la durée de chacun des sons musicaux.

Il est important de donner au système musculaire entier et non à quelques muscles seulement, le sentiment du rythme et de la mesure.

Le geste du chef d'orchestre battant la mesure et du soldat marchant au pas ont servi à M. Jaques-Dalcroze de point de départ pour cette division corporelle de la durée. Prenons un rythme musical très simple : par exemple celui produit par une série de noires dans une marche à 4 temps. Si nous jouons cette marche sur un instrument, ou si nous la chantons, nous donnerons à toutes les notes qui la composent des durées à peu près égales.

Mais ce ne sera qu'un à peu près, dont l'effort musculaire, exigé par l'émission du son, assurera tant bien que mal la régularité. Et, pour peu que nous ne soyons pas doués d'un sens rythmique déjà bien développé par l'exercice de toutes nos facultés physiques, cette régularité ne sera que très approximative. Au contraire, réalisons cette même marche corporellement, en faisant un pas par « *noire* » et en battant avec les bras la mesure à 4 temps, immédiatement nous serons frappés des irrégularités de notre propre démarche, parce que notre sens rythmique est beaucoup plus sensible aux indications fournies par des mouvements intéressants tous nos membres. [...]

Si nous répétons cet exercice un certain nombre de fois, nous acquerrons forcément une perception et même une conception plus nette de la durée. Et si nous l'avons exécutée au son de la musique, il se sera fait dans notre cerveau une association intime et régularisatrice entre nos efforts musculaires successifs et les durées sonores correspondantes. Nous ne marcherons pas seulement plus régulièrement, nous saurons aussi chanter et jouer une marche avec plus de sûreté rythmique. [...]

Si l'on peut se représenter corporellement, par des pas et des mouvements de bras égaux, des durées sonores égales, on conçoit qu'il est également possible de représenter, par des mouvements et par des gestes appropriés, les durées sonores et les dessins rythmiques inégaux. Toute la méthode de M. Dalcroze, différant en cela des gymnastiques pratiquées au son du piano dans certains pays, ou de la danse – danse de salon ou de théâtre – telle que la conçoit notre civilisation, consiste précisément à exiger du corps de l'élève non pas un synchronisme global avec les rythmes musicaux concomitants, mais un synchronisme analytique et rigoureux. [...]

[...]A chaque valeur sonore (noire, blanche, blanche pointée, ronde, croche, double croche, noire pointée, triolet, etc.) elle associe un mouvement ou une série de mouvements particuliers, que l'élève doit effectuer lui-même, à l'audition des ryth-

1. Tous les acrobates, qui exécutent des jeux basés sur l'appréciation optique des distances, le savent. Ils se font accompagner par de la musique pour réussir leurs tours d'adresse, ou du moins « *comptent* » mentalement en les exécutant, ce qui est une manière de diviser acoustiquement la durée. De même pour faire, à main levée, un dessin décoratif régulier (division optique de l'espace) le meilleur moyen est de régler le mouvement musculaire des doigts par un chant mental.

mes, en choisissant, sous la dictée sonore, dans le vocabulaire créé par M. Dalcroze, le terme plastique qui constitue conventionnellement la traduction littérale du terme musical entendu.

La Gymnastique Rythmique est donc l'art de représenter les durées musicales et leurs combinaisons par des mouvements et des combinaisons de mouvements corporels (musculaires et respiratoires), d'associer à chaque valeur sonore une attitude, un geste corrélatif.

Perfectionnement du sens des valeurs rythmiques [...] et des nuances rythmiques

[...]Après ce que nous venons de dire sur l'association qui se produit entre le sentiment de l'effort musculaire et le sentiment de la durée sonore, quand des rythmes corporels et musicaux affectent simultanément notre organisme, il n'est pas nécessaire de méditer longuement, pour admettre qu'aucun exercice ne saurait développer plus sûrement ni perfectionner davantage le sens de la vision du temps.

[...]La Gymnastique Rythmique, en éduquant l'un par l'autre notre sens du rythme musical et notre sens du rythme musculaire, nous rend [...] extrêmement sensibles à tous les rapports de durée. [...]

Ce qui est vrai[...]de l'étude des valeurs, ne l'est pas moins de l'étude des nuances rythmiques.

[...]En effet si l'étude de la Gymnastique Rythmique perfectionne au plus haut point le sens métrique, la méthode de M. Dalcroze offre encore l'avantage de fortifier la sensibilité musicale expressive, et cela pour deux raisons.

Culture de l'éducation musicale par l'analyse qualitative des rythmes

La première c'est que cette méthode ne se contente pas d'une analyse rythmique quantitative. Les temps ou fragments de temps n'y sont pas envisagés comme des entités indifférentes, qu'il s'agirait de mesurer mécaniquement[...]. L'analyse métrique des durées par les mouvements de la Gymnastique Rythmique est au contraire qualitative. Soit une marche à 4 temps. Quatre de ces temps, pris entre le temps 3 d'une mesure et le temps 2 – inclusive – de la mesure suivante, seront tout autre chose, comporteront une réalisation corporelle, une série d'attitudes très différentes des mouvements par lesquels on réaliserait les quatre temps compris, dans la même marche, entre le premier et le 4ème temps d'une mesure. [...]

Si nous songeons que les mouvements de la Gymnastique Rythmique comportent ainsi la représentation de toutes les modalités expressives des rythmes, tant comme accentuation – pesanteur rythmique ou dynamique pathétique² – que comme

durée et comme accélération, nous n'hésiterons pas à admettre que son étude, poursuivie méthodiquement et avec amour, puisse un jour déterminer dans la musique une évolution puissamment novatrice.

Le second motif pour lequel la Gymnastique Rythmique aiguise et intensifie la sensibilité musicale, est d'un ordre direct et nous ne pourrions le concevoir qu'après avoir examiné son rôle au point de vue plastique.

Obéissance rapide et passive des muscles au cerveau

On comprend sans peine que la méthode de M. Dalcroze, associant le geste à la musique et contraignant le premier à se soumettre étroitement aux exigences de la seconde, oblige l'élève à une variété et à une rapidité de mouvements qui supposent, à la fois, une grande souplesse physique et une autorité absolue du cerveau sur les membres. [...]

[...]Dans ses exercices, la Gymnasti-

le même rôle qu'un tremplin pour un sauteur), jouent musicalement – et par suite corporellement, en Gymnastique Rythmique – le rôle de temps lourds. Les temps lourds constituent acoustiquement et plastiquement l'intervention fatale de la pesanteur, qui exige un retour périodique de contact avec la terre, un rythme attractif auquel l'artiste doit obéir passivement. Les accents pathétiques, répartis par la volonté expressive du musicien sur des temps quelconques de la mesure, représentent la part autonome de l'activité humaine. Leur dynamisme n'a pas sa source dans la gravitation universelle, mais dans le libre effort des individus. Quand on a subi gymnastiquement l'attraction des accents métriques et pratiqué les mouvements essentiellement actifs des accents pathétiques, on est à jamais fixé sur leur valeur expressive musicale.

que ordinaire attribue au cerveau un rôle tout petit par rapport à celui des muscles, ne lui demande qu'un minimum d'intervention et d'autorité, qui ne saurait amener aucune amélioration, dans son empire sur le corps³.

[...]La Gymnastique Rythmique, en revanche, spiritualise le corps et poétise l'esprit, en les mettant tous deux sur un pied d'égalité. Elle assure, par là, au même degré, l'équilibre et la beauté des attitudes.

Perfectionnement de l'équilibre corporel [...] et de la beauté des attitudes par la coordination des mouvements

L'équilibre comporte l'aisance et l'énergie des mouvements. Être capable d'enchaîner les unes aux autres des attitudes diverses de tout ordre, mais aussi avec n'importe quelle vitesse, exige autant de force que de souplesse. [...]

A ce problème de l'équilibre corporel est donc intimement lié celui de la beauté plastique. L'expression corporelle dépend, en effet, de la coordination de nos mouvements. C'est par leur régularité, leur précision, leur amplitude en fonction de la durée, que nous pouvons donner l'im-

3. A cet égard, de tous les sports, l'escrime serait le meilleur, à notre point de vue, mais elle reste inférieure à la G.R., non seulement parce que le nombre de ses attitudes est beaucoup plus limité, mais encore parce que les mouvements, dans cet art, sont commandés par l'intelligence de l'agent réalisateur lui-même, tandis que, dans la G.R., les injonctions venant du dehors exigent du cerveau un double rôle de récepteur musical et de transmetteur dynamique, qui crée ou perfectionne, chez l'élève, un nombre de réflexes beaucoup plus considérable que l'escrime ne saurait le faire.



2. Nous sortirions du programme de cet exposé purement théorique, si nous voulions donner des détails relatifs aux diverses modalités des accents rythmiques. Observons, toutefois, que les accents métriques, ceux produits par les temps forts des mesures (que ces temps forts soient ou non précédés d'une anacrouse ou levée, suite de notes remplissant

pression de la grâce.

[...]Et si le musicien ralentit parfois le dernier ou les deux derniers temps d'une mesure, si, pour donner plus de vigueur, plus d'accent à un temps fort, il le fait précéder d'un *ritenuto*, il nous faudra beaucoup d'habitude pour ne pas retomber trop tôt et gauchement sur le pied qui doit frapper ce temps fort, pour graduer notre geste, pour ménager suffisamment notre énergie musculaire. Si l'on n'a pas essayé cet exercice, on ne saurait s'imaginer à quel point il est difficile. Mais précisément aussi de cette solidarité de nos gestes avec la musique (solidarité qui est toute la Gymnastique Rythmique) résultent à la fois l'affinement de l'expression musicale et l'affinement de l'expression plastique. [...]

Développement simultané de l'émotivité plastique et de l'émotivité musicale ; [...] épanouissement et régularisation de la sensibilité artistique

[...]Possédant tous des bras, des jambes, un torse, une physionomie mobiles, nous sommes si gauches, quand il faut prendre une attitude vraiment éloquente, si maladroits, si contraints! Nous avons un corps et nous avons honte de le laisser prononcer une belle phrase. Ah! Luttons du moins pour que, chez nos enfants, n'existe plus cette fausse pudeur qui amoindrit notre émotivité, quand elle ne la paralyse pas entièrement! Et que ce soit la musique qui fasse utiliser, par ces jeunes corps, toutes leurs énergies musculaires, toutes leurs facultés motrices!

Mais, réciproquement aussi, n'ayons pas peur que la musique fasse des gestes, de grands gestes, beaucoup de gestes! [...]A force d'avoir exclusivement associé la symphonie à notre vie intérieure, nous l'avons privée de toute flexibilité, de tout dynamisme, de tout élan, de tout rythme franc, net et vigoureux.



Rendons-lui son caractère mécanique, ses courses, ses bonds et aussi ses longs agencements, ses bras tendus tout grands vers le ciel, ses sanglots sans retenue et ses lentes prostrations! Rendons-lui toute sa vie dramatique! [...]

[...]Nous ne prétendons certes pas qu'il faille gesticuler toute musique entendue, ni nous démener comme des forcenés à l'audition d'un drame lyrique ou d'une pièce d'orchestre. Loin de là. Mais il n'en est pas moins vrai que celui qui se sera exercé à traduire méthodiquement en attitudes corporelles les diverses formes du langage sonore, percevra, à l'audition de toutes les oeuvres, des images motrices, des représentations d'efforts musculaires, qui permettront à sa sensibilité un épanouissement imaginaire mais précis, lui assurant la plénitude de la jouissance esthétique. [...]

Accroissement de la concentration psychique [...] et organisation de l'économie physique [...]

Si l'étude de la Gymnastique Rythmique permet à celui qui l'entreprend de compter sur un double perfectionnement de sa sensibilité, dans le domaine musical, et dans le domaine des attitudes, et, par suite, d'affiner en même temps son goût pour tous les arts de la vue, à côté de ces avantages purement esthétiques, elle présente encore une vertu éducative d'ordre beaucoup plus général. Les artistes n'accorderont probablement pas une très grande attention à ce côté du problème. Pour les philosophes et les physiologistes, en revanche, il domine toute la question. Et c'est à lui qu'à juste titre l'inventeur de la Méthode attache une importance capitale.

Cette vertu éducative de la Gymnastique Rythmique, vertu dont il n'est pas encore possible de mesurer toute la portée, peut se résumer en un mot : l'accroissement de la concentration psychique. L'amélioration de toutes les facultés mentales, qui doit résulter fatalement d'un exercice où le corps et l'esprit sont contraints de collaborer sans cesse, tient principalement à deux causes : l'organisation de l'économie physique et la création de réflexes nouveaux.

Continuellement, en effet, nous gaspillons nos énergies musculaires [...] faute de les avoir mesurées à l'étalon de la durée, faute de les avoir graduées par des exercices conscients. [...] Il en résulte, chez nous, des erreurs d'appréciation, qui nous couvrent continuellement de confusion. [...] Pour éviter une bicyclette, dans la rue, nous faisons un bond désordonné et butons contre un trottoir ou nous jetons sous les pieds d'un cheval. [...] La Gymnastique Rythmique, avec ses exigences constantes, où le mouvement et l'impas-

sibilité sont tour à tour et brusquement commandés par les sons longs ou brefs, par les silences, par les « *mesures à compter* » de la musique, instaure, dans tout le mécanisme moteur de celui qui la pratique, cette force et ce calme d'où dérivent forcément l'attention et la volonté.

Création de réflexes nouveaux, gestes primitivement volontaires qui deviennent instinctifs par l'habitude et perfectionnent le mécanisme de la pensée

[...]Une telle méthode oblige des parties du cerveau, qui ne fonctionnent jamais ensemble, ou même ne nous transmettent leurs injonctions qu'à des intervalles de durée relativement longs, à conquérir une activité absolument simultanée. [...]Or, des enfants de huit ou dix ans, qui ont fait avec soin une ou deux années de Gymnastique Rythmique, exécutent déjà ces exercices avec une facilité relative sans que l'acquisition de cette faculté nouvelle, qui se fait progressivement, leur cause jamais aucune fatigue, ni physique, ni cérébrale. Des adultes, au bout de quelques années de pratique, obéissent à ces commandements sans y penser, tout à fait machinalement. Les physiologistes en conclurent que des circuits neuroniques nouveaux se sont créés dans le cerveau de ces élèves. Les influx nerveux, à force de suivre certains chemins, sous l'empire de la volonté, pour aller de l'oreille au cerveau et du cerveau aux muscles moteurs, ont perfectionné ces chemins. [...]

En tout cas, tous les réflexes créés par la Gymnastique Rythmique constituant, à n'en pas douter, un accroissement d'ordre et de précision dans notre activité physique, ne peuvent déterminer qu'une amélioration corrélative de notre activité psychique. [...]

La culture psychique doit retrouver sa base dans la culture rythmique du corps.

[...]« *C'est par l'intermédiaire du corps, écrivait Platon, que l'eurythmie – expression de l'ordre de l'âme humaine – s'insinue dans cette âme, et c'est la danse gymnastique qui enseigne l'eurythmie.* »

La postérité vouera, je le gage, une éternelle reconnaissance à Jacques-Dalcroze d'avoir compris la vraie portée de cette formule et d'avoir ressuscité la culture eurythmique, en lui redonnant des bases techniques, assez précises et assez générales tout ensemble, pour s'adapter parfaitement aux exigences les plus modernes de l'art et de la civilisation. □

Cet article sera tiré à part pour la propagande. On peut commander les brochures auprès de la rédaction dès maintenant.

Notes et questions autour de l'article de Jean d'Udine

par Marie-Laure Bachmann

« *Aucun art n'est plus
près de la vie que la
musique.* »

(Émile Jaques-Dalcroze, 1905)

« *De tout temps j'ai aimé
d'un égal amour tous les
arts.* »

(Jean d'Udine, 1910)

Introduction : Jean d'Udine et la Rythmique

De son vrai nom Albert Cozanet (1870–1938), Jean d'Udine¹, avocat de formation, a déjà derrière lui un passé important d'auteur, de théoricien et de critique musical et théâtral, lorsqu'il découvre la toute récente méthode de Gymnastique Rythmique de Jaques-Dalcroze. Celui-ci n'est son aîné que de cinq ans, mais d'Udine va dorénavant le considérer comme son maître.

Leurs premiers contacts semblent remonter à 1901, date de création de la « *Revue musicale*

1. Nom d'un célèbre peintre du XVI^e siècle, Giovanni da Udine ou Jean d'Udine, élève et collaborateur de Raphaël. On peut imaginer que le choix de ce pseudonyme n'est pas sans relation avec les travaux sur l'esthétique des couleurs, auxquels Jean d'Udine dit avoir « consacré sept années de [sa] vie » (cf. *L'Art et le Geste*, Préface de 1909, p.X) et dont témoignent deux de ses premières publications importantes : la *Corrélation des sons et des couleurs en art*, Paris, Fischbacher, 1897 et *L'Orchestration des couleurs ; analyse, classification et synthèse mathématiques des sensations colorées*, Paris, A.Joanin et Cie, 1903. Il aurait décidé de ce choix dans l'urgence pour ne pas faire interférer ses prises de position en tant que critique d'art avec sa carrière juridique (voir à cet égard Guillaume Cozanet, 1958, p.11 : « Mon père, Jean d'Udine ». *Cahiers de la Danse*, 1958, 10-12)

suisse » fondée par Jaques-Dalcroze qui en était le rédacteur en chef ; d'Udine y tenait une rubrique intitulée « La Lettre parisienne ». Mais c'est entre 1903 et 1906 que ce dernier comprend l'importance de la Gymnastique Rythmique pour ses propres travaux visant à la synthèse des arts. Ce qu'il cherche depuis quelque temps, c'est à établir une théorie esthétique basée sur les synesthésies (associations d'impressions venant de domaines sensoriels différents)², qui sont pour lui nécessairement présentes chez tout véridable artiste.

Sa découverte de la Rythmique lui fait prendre conscience que « *la danse, ou plus généralement le geste, l'attitude, sont les anneaux encore manquants* » de sa chaîne de raisonnements³. Il précisera plus tard sa pensée : si on peut faire l'analogie entre, par exemple, une couleur et un son, c'est parce que ce son et cette couleur « *déterminent, dans nos centres moteurs, des rythmes analogues ; [...] si bien que finalement, ce que nous trouvons à la base de tous les arts c'est le geste humain, non seulement le geste directement perceptible, mais encore le geste intérieur de nos passions* »⁴.

Son chemin individuel, on le voit, devait immanquablement conduire Jean d'Udine à trouver chez Jaques-Dalcroze un écho à plusieurs de ses propres préoccupations, et à partager avec lui – avec un autre regard mais néanmoins un regard proche – la conviction que « *le rythme est à la base de toutes les manifestations artistiques* »⁵. Aussi consacre-t-il les années 1907 et 1908 à s'initier à fond aux méthodes dalcroziennes ; et dès 1909 il crée à

Paris son « *Ecole française de gymnastique rythmique, méthode Jaques-Dalcroze* ». Celle-ci va du même coup lui servir de laboratoire pour la suite de ses recherches sur l'unité des arts⁶. Elle évoluera bientôt vers ce que d'Udine nommera la « *Géométrie rythmique* »⁷, orientée plutôt vers la chorégraphie, la mesure de l'espace et l'établissement de liens explicites entre sensations, langage corporel et langage verbal ; une évolution à laquelle le prédisposaient ses recherches antérieures sur les couleurs⁸ et son goût de la systématization⁹. Il définira sa rythmique comme étant le « *succédané géométrique* » de la méthode dalcroziennne¹⁰ et précisera qu'il l'a « *imaginée et adjointe à la méthode dalcroziennne, non pour la transformer mais pour la compléter.* »¹¹

Sa trajectoire va ce faisant l'éloigner

6. Il écrit : « *Le jour où j'aurai fait danser des harmonies, même traditionnelles, par des couleurs, même approximatives, autour de danseurs traduisant par leurs mouvements tous les rythmes musicaux, j'estime qu'après Jaques-Dalcroze, et grâce à lui, j'aurai fait faire à l'art un nouveau pas décisif vers l'unité à laquelle il tend éternellement...* » (« Vers l'Unité ». art. cit., cf. note 2, 1911, p.675).

7. Il publiera en 1926 son *Traité complet de Géométrie rythmique : théorie et pratique*. (Paris, Heugel). Son fils, dans l'hommage quasi hagiographique qu'il lui rend (cf. note 1), déclare que Jean d'Udine « *sut mieux que le Maître lui-même, conserver à la méthode son caractère de dépouillement et de pureté [...] Élève d'abord, puis disciple, il en devint irrésistiblement l'Apôtre, et l'entraîna vers de très hautes cimes, bien au-delà de son objet initial.* » [sic] art.cit. 1958, p.12.

8. Cf. les ouvrages cités à la note 1.

9. Également cité dans l'article de G.Cozanet, 1958 (cf. note 1), le musicologue Paul de Stœcklin, précise (p.12) : « *Il consacra à la rythmique et à son développement ses vivantes facultés d'organisation. Il en fut le législateur, si l'on peut dire [...] La Rythmique était pour Jean d'Udine essentiellement un instrument de formation générale, de culture intellectuelle ; une introduction à l'étude de la vie.* »

10. J. d'Udine : « *Qu'est-ce que la Danse ?* Paris, H.Laurens, 1921, p.188

11. J. d'Udine : « *L'Enfant et la culture rythmique* ». *Nos Loisirs*, déc.1925, p.663.

2. « *... ce quelque chose si insaisissable en apparence, qui permet de qualifier une ligne architecturale de chantante, une harmonie de colorée, une phrase de lourde, un style de chaud...* » (J. d'Udine, « Vers l'Unité ». *Le Courrier musical* n°20, 1911, p.614)

3. J. d'Udine : *L'Art et le Geste*, Paris, F. Alcan, 1910. Préface de 1909, pp. XIII et XIV.

4. J. d'Udine : « *Qu'est-ce que l'éloquence et la poésie ?* », Paris, H. Laurens, 1932, pp.157 et 159.

5. E. Jaques-Dalcroze : « *L'éducation par le rythme et pour le rythme* », *Le Rythme* II^eme année, n°2/3, mai 1910, p.28.

du monde dalcrozien ... À moins que ce ne soit l'inverse?¹²

Toutefois, il continuera d'envoyer et de dédicacer affectueusement à Jaques-Dalcroze nombre de ses ouvrages consacrés aux différents arts,¹³ dans les pages desquels il lui rendra souvent hommage et justice, par des mots reflétant l'admiration qu'il lui porte.¹⁴

À mon tour d'essayer de lui rendre justice dans les lignes qui suivent ...

L'article publié dans *Le Rythme* de 1909 : une paternité contestée

En 1909 d'Udine est donc tout acquis aux idées dalcroziennes. Frais émoulu de leur étude, il les a faites siennes; penseur lui-même et homme de plume, il en saisit parfaitement le langage et la portée. Au point que son article « *Qu'est-ce que la Gymnastique Rythmique ?* » non seulement est jugé digne de figurer au sommaire de la toute nouvelle revue *Le Rythme* (réparti sur deux numéros, car il s'étend sur quatorze pages), mais encore les rédacteurs de la revue avertissent les lecteurs qu'ils prévoient d'en faire « *un tiré à part pour la propagande* ».¹⁵

La même année, l'article paraît également dans le *Bulletin français de la S.I.M.*¹⁶ Et lorsqu'en 1910 il publie *l'Art et le Geste*,¹⁷ c'est encore son article, ici amputé de quelques pages, que Jean d'Udine



fait figurer au chapitre consacré à l'éducation du geste¹⁸, en s'en justifiant dans un paragraphe liminaire : « *Ce qu'est le système de M. Dalcroze, je l'ai défini aussi exactement qu'il m'a été possible de le faire, dans une plaquette intitulée "Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique ?". Je demande la permission de citer ici les pages essentielles de cette plaquette.* »¹⁹

C'est dire que Jean d'Udine affiche très ouvertement la paternité de son texte.

Or voici que cette paternité est contestée : M. Bablet, auteur d'un catalogue des écrits de Jaques-Dalcroze²⁰, avertit le lecteur que l'article « *Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique ?* » est de Jaques-Dalcroze lui-même, bien que publié dans *Le Rythme* sous la signature de Jean d'Udine. Son affirmation se fonde sur un manuscrit dactylographié portant le même titre²¹, dont le rédacteur s'exprime à la première personne là où le texte imprimé dans *Le Rythme* fait état de « *M. Jaques-Dalcroze* ». A ses yeux, cet usage de la première personne « *prouve* » que Jaques-Dalcroze est l'auteur du manuscrit, et donc de l'article imprimé, modifié avec son accord : « *un subterfuge utile à la propagation de sa méthode... et en vue de l'ouverture de l'école française.* »²²

Or mon intuition me pousse dans un sens différent. Car plus je relis le texte de l'article, plus je le confronte aux écrits de Jaques-Dalcroze datant de la même époque,²³ et moins j'y retrouve, si ce n'est

fugitivement, le « ton Jaques-Dalcroze » avec lequel j'ai eu par ailleurs si abondamment l'occasion de me familiariser. Au contraire je constate un discours plus analytique, une présentation plus systématique que chez le Jaques-Dalcroze que je connais; j'observe que l'accent est porté de préférence sur la précision métrique, la division des durées, le sens visuel, la synchronisation, l'équivalence des sens; je note une préoccupation « esthétique ».

Et puis, je conçois mal, de la part des deux créateurs que sont Jean d'Udine et Emile Jaques-Dalcroze, chacun jaloux de son œuvre et maître de ses écrits, qu'ils eussent pu trouver un quelconque avantage à se prêter au « *subterfuge* » invoqué par Bablet.

Par ailleurs, j'apprécie ce long texte, construit « à la française » de façon progressive et logique, bien que non dépourvu de quelques envolées lyriques dignes du créateur de la Rythmique. Il est propre à informer et enrichir le lecteur, rythmicien ou non, – même si les définitions du sens rythmique qu'il contient apparaissent incomplètes, comme désincarnées, à mes yeux de dalcrozienne.²⁴ Pour moi, il est exclu que Jaques-Dalcroze en soit l'auteur.

Mais pour tenter d'étayer ce qui n'est jusqu'ici guère plus qu'une intime conviction, il me faut encore examiner la photocopie du « *manuscrit original dactylographié* » (BPU 698/14) d'où M. Bablet tire ses certitudes.

12. Il n'est pas cité au nombre des collaborateurs de l'École de rythmique parisienne de Vaugirard, ouverte dès avant 1920 et où Emile Jaques-Dalcroze passera les années 1924 à 1926. Une brève allusion faite par H. Brunet-Lecomte dans la biographie qu'elle a consacré à son frère (Jaques-Dalcroze, sa vie – son œuvre. Genève, Jeheber, 1950) marque cette prise de distance (p.216) : « *Philipp, professeur au Conservatoire [...] ne se doutait pas de la musicalité de l'enseignement de Jaques-Dalcroze,] qu'il ne connaissait que par d'U***.* »

13. Ains de ses ouvrages *Qu'est-ce que la peinture ?* (Paris, H. Laurens, 1929) qui porte la dédicace manuscrite : « *A mon maître Jaques-Dalcroze, fidèle souvenir* » et *Qu'est-ce que l'éloquence et la poésie ?* (op.cit. cf. note 4, 1932) dédié à la main « à Jaques-Dalcroze, le génial prophète du rythme, son fidèle disciple et vieil ami Jean d'Udine ».

14. Ainsi, dans *Qu'est-ce que la Danse ?* (op. cit. p.188) : « *Seul celui qui pouvait [...] imaginer une méthode logique et complète d'éducation plastique, de culture esthétique du mouvement corporel [...], seul celui-là devait créer quelque chose [...] de certain, de tangible et de durable. Ce fut Jaques-Dalcroze, avec sa Gymnastique Rythmique* ».

15. Cf. *Le Rythme* n°3 p. 32 et n°4 p.37. (N.B. Je n'ai pas retrouvé à ce jour d'exemplaires de ce tiré à part et n'ai donc pu en vérifier la conformité avec l'article paru dans *Le Rythme*. m-lb)

16. Jean d'Udine : « *Qu'est-ce que la Gymnastique Rythmique ?* » *Bulletin français de la Société Internationale de Musique* (ancien *Mercur musical*), 5, 1909, 635-651.. (N.B. Renseignement obtenu sur Internet. Il ne m'a pas été possible de le consulter à ce jour et je ne peux donc dire dans quelle mesure il recouvre celui du *Rythme* et encore moins celui de la plaquette non retrouvée. m-lb)

17. Cet ouvrage est dédié conjointement à Emile Jaques-Dalcroze et au biologiste et philosophe Félix Le Dantec, «... deux esprits si dissemblables et pourtant si voisins, qui ont eu sur l'évolution de ma pensée une influence prépondérante », écrit d'Udine.

18. *L'Art et le Geste*, op.cit. chapitre XII : « *L'Éducation du geste. Les Étiquettes verbales* », pp. 204-221.

19. *L'Art et le Geste*, op.cit., p.205. Il s'agit sans doute du « *tiré à part pour la propagande* » mentionné plus haut. Les parties non reproduites sont pour la plupart celles ayant trait aux incidences musicales de la Gymnastique rythmique (jugées non essentielles pour le chapitre concerné), ainsi que les sous-titres, posés en marge dans l'article du *Rythme*.

20. Misolette Bablet, *Catalogue des écrits d'Emile Jaques-Dalcroze*, Institut Jaques-Dalcroze, Genève 1999.

21. « *Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique ?* » Bibliothèque publique universitaire de Genève, cote BPU 698/14. Photocopie consultée : Archives de la Bibliothèque de l'Institut Jaques-Dalcroze.

22. Cf. Misolette Bablet, op.cit., p.68.

23. Cf. notamment Jaques-Dalcroze : « *L'initiation au Rythme* », 1907

in *Le Rythme*, la musique et l'éducation, 1920, p.37-45 ; « *L'éducation par le rythme* ». *Le Rythme*, n°7, déc.1909, pp.63-70 ; « *L'éducation par et pour le rythme* ». *Le Rythme*, IIème année, n°2/3, mai 1910, pp.18-31.

24. Cf.p.26 : « *...notre sens rythmique, c'est-à-dire notre faculté de diviser régulièrement le temps et l'espace* » ; ou encore : « *Cette faculté de diviser l'espace et le temps au moyen de nos divers sens et de graduer les divisions ainsi opérées est essentiellement le sens rythmique* ». Alors que Jaques-Dalcroze fait une nette distinction entre mesure et rythme : « *La marche régulière nous fournit un modèle parfait de mesure et de division du temps en parties égales. Mais c'est le corps tout entier que l'éducation doit mettre en mouvement pour créer le sentiment rythmique* ». (cf. note 24, 1907, p.39)

L'enquête : un manuscrit qui livre une partie de ses mystères

Ne comportant ni date, ni signature, ni nom d'auteur, ce manuscrit intitulé "Qu'est-ce que la Gymnastique Rythmique ?" n'est à première vue pas facile à attribuer. Ce qui saute aux yeux en revanche, c'est un sur-titre dactylographié au haut de la première page, sur-titre qui n'est pas mentionné par l'auteur du Catalogue (mais pourquoi ?), et qui est ainsi libellé : « *Tiré à part du "Rythme", organe de la Société de Gymnastique Rythmique (méthode Jaques-Dalcroze)* ». Or par définition, un tiré à part ne précède pas l'article publié, mais fait suite à sa publication dans une revue ou dans un volume. Premier constat : il ne s'agit donc pas du « *manuscrit original* » de l'article imprimé dans *Le Rythme*, comme le prétend Bablet, mais c'est plutôt ce dernier qui a servi de base au manuscrit dactylographié. Cela signifie que l'utilisation de la première personne dans le manuscrit est également survenue après la publication de l'article dans *Le Rythme*. S'il en faut une preuve, on la trouvera dans ce fragment de phrase non-corrigé au moment de la frappe, puis barré au crayon : « *Et c'est à lui qu'à juste titre l'auteur de la Méthode attache une importance capitale* ». ²⁵ Jamais Jaques-Dalcroze n'aurait utilisé la troisième personne pour se qualifier lui-même, s'il était l'auteur du manuscrit ! ²⁶ Pas plus qu'il n'aurait, à l'inverse, "repêché" un article écrit par quelqu'un d'autre pour se l'approprier !

Pour moi, c'est bien Jean d'Udine qui a repris son propre texte ²⁷, soit à partir de l'article imprimé, soit à partir de son manuscrit initial (qui serait le vrai "manuscrit original" de l'article imprimé, mais dans ce cas, où le trouver ? ²⁸). Il l'a fait peut-être en prévision de l'une des publications prévues ²⁹, ou alors en vue d'une occurrence plus tardive

25. Cf. manuscrit dactylographié, BPU 698/14, pp.18-19. Corrigé en « *Et c'est à lui que j'attache* » etc...

26. De même trouve-t-on dans le manuscrit (op.cit., pp.7,11,12) plusieurs allusions à « *notre méthode* », alors que Jaques-Dalcroze à cette époque disait invariablement « *ma méthode* », ou « *mon système* ». (cf. ses articles note 23).

27. La dactylographie du manuscrit est plutôt bâclée : fautes de frappe, omission involontaire de nombreux mots (parfois mais pas toujours rétablis à la main), placement des sous-titres dans le texte à la suite et sans soulignement, petites corrections manuscrites ultérieures, tout semble suggérer qu'il s'agit d'une recopie hâtive.

28. Il serait intéressant d'examiner les Archives Jean d'Udine, si elles existent.

29. Cf. notes 15 et 16. L'examen de ces publications, jusqu'ici hors d'accès, hélas, pourrait nous éclairer utilement, non seulement quant au contenu, mais éventuellement aussi quant à la date du manuscrit dactylographié : certaines corrections à la main laissent penser qu'il est bien plus tardif que l'article publié ; cf. notamment : « *sous les roues d'une automobile* » qui vient remplacer « *sous les pieds d'un cheval* » (cf. manuscrit BPU 698/14, p.19).

– conférence ou démonstration, qui sait ? ³⁰ – qui demandait qu'il s'impliquât davantage en prononçant le texte à la première personne. C'est donc en toute légitimité, j'en suis persuadée, que Jean d'Udine a signé son article dans *Le Rythme*. Même si l'on peut dire que Jaques-Dalcroze n'en est pas totalement absent :

Souvenons-nous en effet que Jean d'Udine est non seulement un chercheur amoureux des arts, aux préoccupations voisines, sinon identiques à celles de Jaques-Dalcroze, – mais qu'il est aussi un journaliste et un critique cultivé, sachant manier la plume et les idées, les siennes comme celles d'autrui. Qui sait combien d'entretiens il a pu avoir avec le créateur de la Rythmique ; à combien de ses conférences il a pu assister ³¹ ; combien de ses leçons il s'est remémorées ; combien de ses articles publiés il a pu lire... ? N'était-il pas particulièrement à même de faire sien – ou presque sien – le langage du maître ? Suffisamment en tout cas pour être le premier, en-dehors de lui, à pouvoir répondre en toute conscience et avec talent à la question « *Qu'est-ce que la Gymnastique Rythmique ?* », par un texte qui se complète et qui s'étoffe au fil des pages, en une sorte de crescendo révélateur de sa nature artistique et de son regard personnel. ³²

Et je veux faire ici le pari que, même impatient de devenir à son tour le Maître qui peut dire « *je* », Jean d'Udine aura été assez modeste pour soumettre à Jaques-Dalcroze le manuscrit de son tiré à part. Car parmi les adjonctions portées à la main sur ce manuscrit, il y en a quatre d'une autre plume, – ab-

30. L'une des corrections manuscrites remplace les mots dactylographiés : je disais « *en tête de ces pages* », par : je disais « *tout à l'heure* », ce qui laisse supposer la préparation d'un exposé oral. (ibid., p.5)

31. Jaques-Dalcroze a été particulièrement prolifique en conférences pendant les années 1906-1908 (six au cours d'été 1906, quatre à Paris en 1907, trois pour un cours d'été en 1908...). Cf. Bablet, op.cit., pp.90-93

32. Notamment, on admirera l'élégance et la modernité de sa formulation – en quelque sorte plus pointue, plus ciblée que celle de Jaques-Dalcroze à la même époque, et donnant en outre le point de vue de quelqu'un qui a pratiqué la rythmique comme élève, tout en étant capable de l'examiner à la lumière de ses autres champs d'études – lorsqu'il énonce, avec parfois une prescience remarquable, des phrases telles que : « *Dans la G.R., les injonctions venant du dehors exigent du cerveau un double rôle de récepteur musical et de transmetteur dynamique, qui crée ou perfectionne, chez l'élève, un nombre [considérable] de réflexes.* »

Ou encore : « *Les physiologistes en conclurent que des circuits neuroniques nouveaux se sont créés dans le cerveau de ces élèves. Les influx nerveux, à force de suivre certains chemins, sous l'empire de la volonté, pour aller de l'oreille au cerveau et du cerveau aux muscles moteurs, ont perfectionné ces chemins.* »

Voir aussi (cf. note 2 de l'article reproduit) sa définition particulièrement éclairante et synthétique des accents métriques et des accents pathétiques.

sentées, et pour cause, de l'article du Rythme 1909, – où l'écriture de Jaques-Dalcroze est parfaitement reconnaissable ³³. Ont-elles été respectées ? Le saurons-nous jamais ?... □

33. Cf. manuscrit dactylographié, BPU 698/14, p.3 : « *L'éducation du sens rythmique commencée par l'enfant, au moyen de tous ses sens à la fois, s'arrête ou est interrompue lorsqu'on lui enseigne chaque art isolément* » ; p.16 : « *à force d'avoir exclusivement associé la symphonie à notre vie intérieure extérieure* » ; p. 17 : « *Rendons-lui son caractère toutes ses facultés mécaniques* », et : « *la délicatesse et la profondeur nous appartiendront par surcroît, si notre sensibilité nous empêche de tomber dans l'outrance.* » (écriture de J-D. indiquée ici en italiques).

Marie-Laure Bachmann est diplômée de l'Institut Jaques-Dalcroze de Genève, où elle fut professeure puis directrice jusqu'en 2006. Licenciée en psychologie génétique et expérimentale de l'Université de Genève, elle est l'auteure de « La Rythmique Jaques-Dalcroze, une éducation par la musique et pour la musique » (1984, trad. angl. Dalcroze Today, 1991) ainsi que de nombreux articles sur les branches de la méthode dalcrozienne.

Abstract (M-L. Bachmann)

To begin with, Marie-Laure Bachmann portrays the article's author, Jean d'Udine (1873-1938), as a theoretician and a critic of arts, whose encounter with Jaques-Dalcroze and his methods were of great significance for his own research, which aimed to a synthesis of all arts based upon the idea of synesthesia. After having studied with Jaques-Dalcroze during years 1907 and 1908, he opened his own school in Paris. He created there a « *Rythmical Geometry* » which in his own views was supposed not to replace but to complete the Dalcroze method. This was to cause a breaking off from the dalcrozian world, most probably due to the latter.

Rather than commenting d'Udine's article (which at the time was considered exemplary enough to be sold apart and be published in other periodicals), Bachmann then deals with refuting the arguments given by M. Bablet – the author of a catalogue of Jaques-Dalcroze's writings – in order to deny d'Udine's authorship, which she attributes to Jaques-Dalcroze himself.

By comparing styles and thoroughly studying the manuscript upon which Bablet established her thesis, she tries to rehabilitate Jean d'Udine's figure while showing in which ways his writing distances itself from Jaques-Dalcroze's.

L'éducation par le rythme et pour le rythme

par *Émile Jaques-Dalcroze*



LA GYMNASTIQUE RYTHMIQUE EST AVANT tout et uniquement une expérience personnelle. A sa base se trouve le mouvement et il est difficile de faire apprécier celui-ci à l'aide de simples mots. Le mouvement ne peut être démontré que par

lui-même, comme la vie par la vie; il s'adresse aux sens de celui qui l'exécute ou à la mémoire de celui qui l'a produit. Celui qui assiste au mouvement ne peut en comprendre toute la portée que s'il l'a auparavant exécuté lui-même. Dans le cas particulier de la G.R., j'ajouterai que l'on ne peut complètement apprécier ses exercices que grâce à la perception des changements que ceux-ci provoquent au bout d'un certain temps d'étude dans la mentalité. C'est de ces changements que je veux dire quelques mots ici : la pratique seule peut démontrer la nature même de ces exercices.

Le but de la G.R. est de régulariser les rythmes naturels du corps et, grâce à leur répétition fréquente qui crée leur automatisation, de créer dans le cerveau des images rythmiques définitives.

Dans la gymnastique usuelle, suédoise ou allemande, la rythmique n'intervient guère. Tous les mouvements sont ramenés à une unité inflexible de mesure et détournés, dans un but d'énergisation musculaire et aussi de discipline, de leur rythme primordial. Une innervation générale du corps doit s'accomplir dans le même temps qu'une innervation partielle; un mouvement du bras entier doit avoir la même durée qu'un mouvement du poignet. Chaque mouvement est considéré comme une entité et non comme le fragment d'un tout rythmique. Eh bien, supposons qu'un maître de gymnastique soit frappé du peu de liberté accordée à la manifestation naturelle des mouvements corporels et se décide à abandonner le côté purement métrique de son enseignement : il cherchera à enseigner non plus

la façon de faire des mouvements énergiques ou souples dans un temps donné, mais la manière de les effectuer dans tous les degrés de rapidité et de lenteur, c.à.d. Dans toutes les nuances dynamiques car la pesanteur, au point de vue musculaire, dépend des rapports du temps et de l'espace. Il s'apercevra bientôt que ses élèves même les mieux doués au point de vue physique et les mieux entraînés au point de vue gymnastique, auront une peine énorme à rythmer leurs mouvements d'une façon aisée, à faire se succéder (ou à combiner) un mouvement lent à un rapide, un mouvement accentué à un mouvement sans accent, à effectuer simultanément un crescendo d'énergie dans un membre et un decrescendo dans un autre. C'est que les exercices de gymnastique pure n'auront pas enseigné aux élèves les rapports entre les manifestations corporelles et les conceptions cérébrales, ne leur auront pas appris à déduire les actes des vouloirs, à harmoniser les facultés imaginatives et les facultés réalisatrices de l'individu.

En tout domaine intellectuel ou corporel, chez l'homme isolé aussi bien que dans la société, la phase de développement de la personnalité est toujours précédée d'une période d'imitation. Le maître s'appliquera à découvrir des modèles rythmiques que son élève aura à réaliser en mouvements corporels. Et d'instinct il cherchera ses modèles dans la musique qui, elle, les avait primitivement emprunté aux rythmes du corps humain mais dont, à travers les siècles, elle a varié et multiplié les types et les combinaisons jusqu'à oublier leur origine musculaire et à les spiritualiser entièrement cependant que, de son côté, le corps s'en déshabitait à mesure que dans l'éducation augmentait la prépondérance de la culture purement intellectuelle. Et c'est pourquoi la plupart des modèles rythmiques empruntés à la musique moderne, fût-elle de ballet, ne peuvent plus être imités par le corps. Certaines musiques pourront être superposées aux mouvements corporels mais non être interprétées par eux, mais non être pour ainsi dire transposés plastiquement.

Les mouvements sonores se contentent d'être développés parallèlement aux

mouvements corporels ; la musique joue un rôle d'accompagnement et n'effectue pas une collaboration, elle n'inspire, ne pénètre, ni ne vivifie les gestes, les mouvements et les attitudes. Et c'est pourquoi ni la gymnastique ni la danse de nos jours ne constituent des arts complets et ne peuvent contribuer au progrès de l'art.

Maître de musique, j'ai parcouru le chemin contraire de celui que je viens de décrire et, partant de la musique, suis arrivé à la gymnastique, à une gymnastique spéciale. Frappé de l'incapacité d'un grand nombre d'élèves à s'assimiler intellectuellement les éléments du rythme musical, j'ai demandé au corps de me fournir des modèles de mouvements rythmiques qui, longtemps imités puis automatisés, devaient fatalement créer dans le cerveau des élèves des images rythmiques précises parcourant l'échelle entière des graduations dynamiques et temporelles. Mais ces modèles, la gymnastique usuelle ne me les a pas fournis pour la raison déjà énoncée que cette gymnastique n'est pas édifée sur le rythme mais uniquement sur la mesure. Et j'ai dû m'imposer la tâche de les créer moi-même en introduisant dans les divers mouvements de gymnastique le rythme qui leur manque, en convertissant la gymnastique métrique en gymnastique rythmique. Ma théorie était celle-ci, et la pratique m'a démontré depuis que cette théorie était juste, - : « *Toutes les causes de l'arythmie musicale sont d'ordre physique et si l'on veut guérir l'arythmie musicale qui est une véritable maladie, il faut avant tout soigner le siège de cette maladie qui est le corps !* » Je m'explique.

Être musicalement arythmique, c'est être incapable de poursuivre un mouvement pendant tout le temps nécessaire à sa réalisation normale ; c'est le presser ou le retarder quand il doit rester uniforme ; c'est ne pas savoir l'accélérer quand il doit être accéléré, le ralentir quand il doit être ralenti, c'est le saccader et le morceler quand il doit être lié et vice-versa ; c'est le commencer trop tard ou trop tôt, le terminer trop tôt ou trop tard ; c'est ne pas savoir enchaîner un mouvement d'une espèce à un mouvement d'une espèce différente, un mouvement lent à un

mouvement rapide, un mouvement souple à un mouvement rigide, un mouvement énergique à un mouvement doux ; c'est être incapable d'exécuter simultanément deux ou plusieurs mouvements contraires. C'est encore ne pas savoir nuancer un mouvement, ç.à.d l'exécuter dans une gradation insensible du piano au forte ou réciproquement, et c'est ne pas pouvoir l'accentuer métriquement et pathétiquement aux endroits fixés par la carrure ou par l'émotion musicales. Or tous ces défauts dépendent sans aucune exception soit de l'incapacité du cerveau à donner des ordres suffisamment rapides aux muscles chargés d'exécuter le mouvement – soit de l'incapacité du système nerveux à transmettre ces ordres fidèlement et calmement, sans se tromper d'adresse, – soit encore de l'incapacité des muscles à les exécuter irrécusablement. L'arythmie provient donc d'un manque d'harmonie et de coordination entre la conception du mouvement et sa réalisation et du désordre nerveux qui dans certains cas est la cause de cette désharmonie et dans d'autres la conséquence. Chez certains sujets le cerveau conçoit normalement les rythmes, étant par hérédité pourvu d'images rythmiques nettes et claires, mais les membres très capables d'exécuter ces rythmes n'y parviennent cependant pas parce que le système nerveux est en désarroi. Chez d'autres sujets les membres ne sont pas capables, par dégénérescence, d'exécuter les ordres cérébraux nettement donnés et les décharges nerveuses sans effet finissent par détraquer le système nerveux. Chez d'autres sujets encore, nerfs et muscles sont en bon état mais l'insuffisance de leur éducation rythmique empêche l'enregistrement clair dans le cerveau d'images durables. Le but de la gymnastique rythmique, ai-je dit au début de cette étude, est de « régulariser les rythmes naturels du corps et, grâce à leur automatisation, de créer dans le cerveau des images rythmiques définitives. »

Les exercices que j'ai créés sont de diverses catégories. Les uns contraignent les muscles à exécuter avec précision dans un temps donné les ordres du cerveau – que ce soient des ordres de mouvement ou des ordres d'inhibition (arrêt du mouvement). D'autres cherchent à automatiser des séries de mouvements en leurs multiples enchaînements. D'autres encore, enseignent à allier des mouvements automatiques à des mouvements volontaires d'un ordre contraire. D'aucuns visent à l'élimination en toute action motrice des innervations inutiles et à provoquer l'équilibre des forces musculaires antagonistes. D'autres enfin à individualiser les sensations musculaires et à perfectionner le sens des attitudes... Tous ont pour but suprême un accroissement de la concentration psychique, une organisation claire de l'économie physique, une augmentation de la personnalité, et de plus grâce à une éducation progressive du système nerveux, un développement de la sensibilité chez les sujets insensibles ou peu sensibles et, au contraire, une régularisation des réactions nerveuses chez les individus hypersensibles ou désordonnés. Je crois pouvoir affirmer en toute conscience que des enfants sains soumis à l'éducation spéciale que je préconise, deviennent infailliblement au bout de 3 à 4 ans des sujets rythmiques, ç.à.d débarrassés de tous défauts d'ordre nerveux ou musculaire s'opposant à la pleine liberté de leurs mouvements, des sujets chez lesquels les fonctions cérébrales et corporelles sont pleinement harmonisées et qui savent apprécier

clairement les rapports de mouvements de le temps et dans l'espace. Il me reste à démontrer quelles sont les conséquences morales de cette éducation.

Et tout d'abord, après une courte période d'agitation pendant laquelle le cerveau se tourmente d'avoir tant de peine à obtenir l'obéissance du corps, voici qu'à mesure que diminue le temps perdu entre l'ordre cérébral et la réalisation musculaire, à mesure aussi que les actions corporelles s'accomplissent plus aisément grâce à l'élimination des antagonismes musculaires exagérés, voici que le calme s'instaure en l'organisme et avec lui la joie ! Je ne puis pas vous faire comprendre la nature de cette joie, mais je tiens à affirmer qu'elle existe chez tous les sujets ayant travaillé la G.R. pendant le temps nécessaire. Oh, je sais bien qu'il paraît exagéré de prêter à des exercices d'essence corporelle une telle influence sur la mentalité générale. Et cependant cette influence est bien telle que je l'affirme. Elle provoque une joie paisible et confiante, une satisfaction intime qui pénètre l'organisme tout entier. Cette joie provient du calme corporel et moral engendré par la diminution des énervements, des timidités, des inquiétudes et des rancunes qui résultent du désaccord existant entre les facultés d'imagination et celles de réalisation. Elle est augmentée par la confiance en soi que procurent la sécurité des actions rapides, la certitude de pouvoir accomplir ce que l'on a décidé et de l'accomplir exactement comme on le désire, et aussi la sensation très nette d'un développement de la volonté. Ce dernier est dû à la conviction que l'affirmation des vouloirs est certaine de triompher peu à peu des résistances. À prendre plaisir à vouloir, on s'habitue à avoir de la volonté. Et si cette joie se présente sous une forme sereine, paisible et permanente, c'est qu'elle est accompagnée de la faculté de se concentrer, premier résultat d'une éducation dont le but est d'amener l'élève à voir clair en soi-même. Elle est

accompagnée aussi d'une augmentation de la personnalité, car cette dernière n'est pas autre chose que l'individualité ayant conscience et intelligence de soi (Lacordaire). Et dans beaucoup de cas le manque de personnalité provient d'une faiblesse du système nerveux grâce à laquelle ne peut s'affirmer le tempérament. Savoir agir vite, s'empêcher d'agir trop vite, savoir agir lentement, s'empêcher d'agir trop lentement, prendre rapidement une bonne habitude, interrompre vivement une habitude mauvaise, se forcer par une série de lents exercices à automatiser les actes utiles et à créer ainsi des réflexes nouveaux, être capable de trouver rapidement la solution d'une question, savoir se concentrer pour la chercher lentement en pesant le pour et le contre..., voici les résultats d'une éducation qui étudie les rapports de la vitesse et de la lenteur, de la force et de la souplesse, du mouvement et de l'arrêt, des sonorités et des silences, du travail et du repos, de l'ombre et de la lumière selon les lois d'alternance et qui d'équilibre qui sont les lois du Rythme. Et parce que cette éducation produit en nous de la joie, elle développe en nous le sens esthétique, car de la joie qui vit en nous nous enveloppons tout ce qui nous entoure et nous créons de la beauté.

J'attends beaucoup d'un enseignement par et pour le Rythme pratiqué dans les écoles d'une façon régulière et complète et pendant un temps suffisant. C'est à l'âge de 6 ans qu'il convient de commencer les études et la façon la plus efficace de les pratiquer consiste à donner tous les jours à l'enfant une leçon d'une demi-heure sous la forme de jeu. Si l'enseignement est irrégulier et trop espacé, il devient inefficace. À partir de 12 ans, 2 heures de leçons par semaine suffisent. L'enseignement du chant se trouve chez les garçons entravé pendant une année ou deux par la période de mue. C'est à ce moment qu'il conviendrait de la remplacer complètement par l'enseignement de la G.R. Celle-ci ne développe pas seulement le sens



esthétique et plastique en ce qu'elle forme l'oeil à la comparaison des beaux mouvements et des belles lignes, mais encore le sentiment musical. L'on ne peut se figurer combien nombreux sont les hommes qui n'aiment pas la musique ou ne la comprennent pas (ce qui est la même chose), parce que leurs facultés auditives ne sont pas intactes et que l'éducation scolaire ne cherche pas à développer le sens auditif de l'enfant, mais je vais plus loin : je prétends que la presque totalité des enfants qui n'aiment pas la musique parce qu'ils ont une mauvaise oreille, arriveront fatalement à l'apprécier si l'on développe leurs facultés rythmiques. Le rythme joue dans la musique un rôle aussi important que la sonorité et je sais par expérience que grâce à une éducation développant les rythmes naturels du corps, l'on peut faire aimer la musique même à ceux qui n'en apprécient pas les sonorités.

Ils l'aimeront à cause du mouvement qu'elle renferme et parce que ce mouvement leur est chose naturelle et familière. Vous me direz que c'est diminuer la musique que de la faire aimer par des gens qui n'en apprécient qu'une qualité sur deux. Et que vous répondrai que ce qui est vraiment diminuer la musique c'est de ne jamais en enseigner qu'un seul élément : la virtuosité. Et tel est le cas, je l'affirme, dans tous nos conservatoires où il y a parfois des classes de chant d'ensemble, jamais de classe de développement de l'oreille et jamais non plus de classe de rythme. En cultivant celui-ci, non seulement dans les conservatoires mais aussi dans les écoles publiques, l'on développera le sens musical des générations futures dans des proportions incroyables.

Mais avant de songer à enseigner le rythme aux enfants, il faut l'enseigner aux instituteurs. C'est là évidemment le grand obstacle. Il est dur pour les maîtres d'école de faire de nouvelles études à un âge où l'on croit avoir le droit de se reposer. Si les maîtres d'école savaient la joie que procurent ces études, sans doute n'hésiteraient-ils pas à les entreprendre, et je puis leur affirmer qu'aucun des instituteurs qui étudie le rythme chez moi ne le regrette, bien au contraire. Mais pour se décider à entreprendre ces études il faut d'autant plus de courage que les programmes scolaires sont surchargés, qu'ils n'accordent point d'heure libre aux études nouvelles. Il faudrait donc que l'élan partît d'en haut, que dans les conseils scolaires supérieurs, l'on s'occupât de la question. J'ai la conviction intime que cela se fera avant peu. Déjà le ministère prussien s'en occupe activement et il est à prévoir que d'ici quelques années le Rythme entrera à l'École. Ce sera un jour joyeux pour moi et, j'en suis sûr, un jour béni pour la pédagogie. Car le champ du Rythme est sans borne et de nombreuses méthodes seront créées, de saines émulations aussi. Et il n'y aura pas

à redouter ces concurrences, car dès que l'enseignement du rythme se modèle sur la nature il ne peut pas exister de mauvaises méthodes.

Si je crois fermement à la possibilité de développer le sens artistique en même temps que la volonté, la personnalité et la concentration psychique chez les enfants soumis à l'éducation par et pour le Rythme, je crois aussi que l'art lui-même (la musique comme la plastique) n'aura qu'à gagner à s'appuyer sur cette éducation.

Ne vous êtes-vous jamais demandé en constatant combien la musique vieillit vite, quels sont ceux de ses éléments qui se sont développés si vite que nous ne savons plus apprécier qu'historiquement les œuvres où ces éléments ne se trouvent encore qu'en germe ? Dès que vous aurez songé à aborder cette question vous en trouverez la solution. Si la musique s'enrichit chaque jour c'est en harmonie, en modulations et en effets orchestraux de sonorités. Si une musique nous paraît vieille c'est qu'elle ne renferme pas les harmonies pittoresques, les modulations imprévues et les timbres orchestraux savoureux auxquels notre oreille s'est habituée et qui constituent un enrichissement de ses moyens d'expression. C'est pour cette raison que Gluck, que Hændel, que Haydn, que Mozart, tout en nous émouvant encore aux passages où leur génie a dominé la matière ne nous transportent plus au même degré d'enthousiasme qu'un Beethoven, un Wagner, ou un Richard Strauss. Mais avez-vous jamais eu l'idée de vous plaindre de la pauvreté rythmique d'œuvres de Gluck, de Hændel, de Haydn ou de Mozart ? Il est certain que non et cela pour la bonne raison que la pauvreté ne se constate que par comparaison avec la richesse. Or les rythmes de nos œuvres modernes sont les mêmes que ceux des œuvres des siècles précédents. La musique n'a au point de vue rythmique fait aucun progrès ; au contraire, hélas, elle a retrogradé. Ce n'est pas un progrès en effet que faire entendre simultanément 4 rythmes différents peu intéressants. C'est une reculade de ne plus se servir communément des rythmes à 5, 7 ou 11 ou 15 temps employés dans les chants populaires, orientaux ou slaves. Et la preuve la plus certaine de la pauvreté métrique et rythmique actuelle, c'est que les musiciens n'ont même pas cherché à inventer un signe pour désigner une note durant 5 temps (5 noires ou 5 croches), c'est qu'ils divisent sans exception les mesures à 9 temps en 3 fois 3 sans songer à aborder les combinaisons plus intéressantes de 4 + 5, de 5 + 3 + 1, de 2 + 2 + 3 + 2 etc. Il reste dans le domaine musical un champ énorme à explorer et ce champ est celui du Rythme dont les combinaisons multiples doivent fournir à l'art d'émouvoir par les sons un incroyable trésor de nouveaux moyens d'expression.

Notez-le bien, si la rythmique musicale ne fait pas de progrès, ce n'est pas parce que les musiciens ne cherchent pas de nouveaux rythmes, c'est parce qu'il n'en découvrent point et parce que, lorsque leur esprit en forge péniblement un original, ils ne peuvent pas s'en servir, car ils ne le sentent point ; je prétends que les hommes des générations nouvelles élevées par et pour le rythme auront subi une évolution de la mentalité telle qu'ils trouveront sans les chercher des rythmes musicaux intéressants et cela parce que la musique des mouvements habitera en eux, parce qu'en leurs êtres éduqués aux plus nombreux actes conscients du mouvement l'émotion artistique s'exprimera en mouvements inconscients également plus nombreux et plus significatifs.

Il faudra sans doute de nombreuses années pour que se produise dans l'art musical cette souhaitable Renaissance du Rythme, mais il est certain qu'un temps relativement court suffira pour faire servir l'éducation rythmique à l'amélioration des interprétations musicales dramatiques et chorégraphiques. Cette éducation rythmique est tout d'abord indispensable pour amener les gens de théâtre qui s'y soumettront à reconnaître que sans elle ils ne peuvent exprimer rythmiquement la musique dramatique d'une façon satisfaisante. Car les 9/10 des spectateurs d'une représentation lyrique ne se rendent pas compte qu'il existe un trou béant entre l'orchestre et la scène et que les chanteurs et les danseurs superposent sans aucun discernement des gestes et des attitudes à une musique qu'ils ne connaissent pas ou ne connaissent qu'imparfaitement, que leurs pieds marchent quand ils ne devraient pas marcher, que leurs bras se lèvent quand ils ne devraient pas se lever, que leurs corps agissent vis-à-vis de la musique exactement comme se comporterait leur voix s'ils chantaient faux ou pas en mesure ou encore qu'ils attaquaient la musique d'un autre opéra pendant que l'orchestre continue à jouer l'œuvre commencée. Et ces défauts proviennent autant de la maladresse des membres mal entraînés au rythme que d'une mentalité insuffisamment éduquée et par conséquent ignorante des rapports intimes existant entre les mouvements dans l'espace et les mouvements dans le temps. À la suite de ma première conférence à Dresde a paru dans un journal de cette ville une lettre humoristique d'une cantatrice s'inquiétant de savoir si les opéras de Wagner où le compositeur a demandé la cessation complète des mouvements corporels, comme dans le premier acte de Tristan, je ne commettais pas un crime de lèse majesté en obligeant les acteurs à battre à 3 temps d'une main et à 4 temps de l'autre ! J'ai trouvé inutile de répondre à cette excellente personne qui évidemment n'avait rien compris à mes idées. Et je me rends bien compte qu'à part



certain spécialistes de la scène s'étant occupés à fond de la question, quelques chefs d'orchestre, quelques régisseurs et quelques auteurs exceptionnellement cultivés, sans parler de dilettantes et de critiques plus spécialement au courant de la synthèse des arts, il est peu de gens de théâtre et peu de spectateurs qui puissent comprendre ce que j'entends par harmonisation des mouvements dans le temps et dans l'espace. Mais je tiens à constater aussi que les plus petits des élèves que j'ai emmenés avec moi dernièrement en Allemagne et que j'ai conduits au théâtre ont été effroyablement choqués par l'arythmie des chanteurs, des danseurs et des mimes sur les grandes scènes. Je défie du reste n'importe quel chanteur, fût-il génialement doué, d'interpréter plastiquement la musique la musique la plus facile dans un sentiment rythmique exact s'il ne s'est pas soumis à une éducation spéciale ayant pour but d'identifier les actions musculaires et les mouvements sonores. Cette éducation devra être celle de tous les chanteurs lyriques de demain et devra être menée conjointement à l'enseignement du chant. Et les résultats en seront tels, j'en ai l'intime conviction, que le public de demain s'étonnera qu'il ait pu exister une époque où l'étude des rythmes corporels ne faisait pas partie de l'enseignement dramatique.

L'étude du Rythme fera également partie du programme d'étude du chef d'orchestre et du régisseur de théâtre ainsi que du compositeur dramatique qui a besoin de connaître les ressources multiples de l'instrument si expressif qui est le corps humain avant de songer à lui donner une musique à interpréter. Et les apports des rythmes sonores et des rythmes plastiques seront de même enseignés aux danseurs dont l'art pressenti par Schiller, Goethe, Schopenhauer et Wagner, s'ennoblira, deviendra plus humain en même temps que plus poétique et cessera enfin d'être, ce qu'il est aujourd'hui, un simple divertissement des jambes indépendant de toute idée intelligente, de tout sentiment esthétique ou musical, de toute portée sociale et de tout intérêt artistique.

En mon idée l'enseignement rythmique donné à l'école présente (outre les avantages énumérés plus haut, développement de la personnalité, de la concentration d'esprit, de l'attention et de la volonté) celui de préparer peu à peu à l'art les sujets naturellement bien doués et dont les facultés normalement entraînées depuis l'enfance prendront rapidement leur complet essor dès qu'ils entreprendront dans une école artistique ad hoc des études plus complètes et plus spéciales. L'école prépare l'enfant à toutes les professions, sauf à la carrière artistique. Or en introduisant l'étude du rythme dans ses programmes, elle préparera forcément l'enfant à la compréhension de

l'art, car le rythme est à la base de toutes les manifestations artistiques, à la base de la sculpture comme de la musique, de l'architecture comme de la poésie. Les enfants devenus maîtres de leurs propres mouvements et appréciateurs des mouvements des autres seront facilement accessibles aux émotions procurées par tout ce qui est dans les arts, leur rappellera le mouvement. Et ce sera même le devoir de l'éducateur de créer périodiquement des occasions d'affirmer la toute puissance du rythme en des évolutions et des combinaisons de gestes, de marches et d'attitudes constituant de véritables fêtes plastiques et rythmiques. Quel beau spectacle que celui d'un millier d'enfants exécutant en mesure le même mouvement de gymnastique ! Mais quel plus sublime spectacle encore que celui d'une foule organisée en groupes distincts, dont chacun prend part d'une façon indépendante à la polyrythmie de l'ensemble ! L'art vit surtout par les contrastes et ce sont les contrastes qui constituent ce que l'on appelle en art les valeurs. Dans un spectacle plastique l'émotion esthétique sera produite par les oppositions de lignes et les contrastes de durées. Et ce sera une émotion puissante et véritablement humaine parce qu'elle sera directement inspirée par le mécanisme de notre vie individuelle dont nous retrouverons l'image en les évolutions rythmiques de tout un peuple.

J'ai dit tout à l'heure que le rythme est à la base de tous les arts ; il est aussi à la base de la société. L'économie corporelle et spirituelle n'est pas autre chose qu'une coopérative. Et le jour où la société sera organisée dès l'école, elle sentira d'elle-même le besoin d'extérioriser ses joies et ses douleurs en des manifestations d'art collectives, telles que les pratiquaient les Grecs de la belle époque. Celles-ci nous offriront des spectacles bien ordonnés qui seront l'expression même de ses vœux esthétiques et où divers groupes évolueront à la manière des individus d'une façon métrique mais personnelle, c'est-à-dire rythmique, car le rythme c'est la personnalité stylisée. Il y a de si belles choses à créer dans le domaine du mouvement rythmique de la foule ! Si peu de gens se doutent que ce domaine est en partie inexploré et qu'un peuple peut évoluer avec ordre et en beauté sur la scène sans présenter forcément l'aspect d'un bataillon de soldats, qu'il peut contrepointer de cent façons différentes, par les gestes, les marches et les attitudes, le dessin musical, tout en donnant aux spectateurs l'impression de l'unité et de l'ordre. Nul doute que des générations d'enfants instruits dans le rythme ne se préparent et ne nous préparent pour demain des jouissances esthétiques insoupçonnées. La joie d'évoluer rythmiquement, de donner tout son corps et toute son âme à la musique qui nous guide et nous inspire est une des plus grandes



qui puissent exister. En effet, elle est créée par la possibilité de communiquer aux autres ce que l'on a reçu ! N'est-ce pas une jouissance d'ordre supérieur que de pouvoir traduire librement et à sa manière les sentiments qui nous agitent et qui sont l'essence même de notre individualité, que d'extérioriser sans peine nos douleurs et nos joies, nos aspirations et nos vœux, que d'allier enrythmiquement nos moyens d'expression à ceux des autres pour grouper, grandir et styliser les émotions inspirées par la musique et la poésie ? Et cette jouissance n'est pas de celles que l'on peut considérer comme factices, occasionnelles et anormales, non, elle fait partie intégrante des conditions d'existence et de progrès de notre individu. Une satisfaction esthétique parfaite n'est pas autre chose que de « l'hygiène au sens le plus haut et le plus excellent ».

Et voilà pourquoi je serais heureux de faire faire l'expérience de l'éducation par et pour le rythme dans des conditions spécialement favorables, qui sont les suivantes :

1. Introduction de la G.R. dans une école publique où cet enseignement figurerait au programme d'une façon obligatoire et au même titre que la gymnastique ordinaire dont elle peut profiter et la gymnastique cérébrale qu'elle favorisera en rendant libres les voies de communication et de transmission des forces physiques et psychiques.

2. Création d'un institut modèle destiné aux professionnels et où l'enseignement du rythme serait spécialisé pour les futurs éducateurs, pour les peintres, sculpteurs et leurs modèles, pour les futurs chefs d'orchestre, chanteurs, danseurs et régisseurs dramatiques.

3. Organisation de fêtes artistiques périodiques où l'éducation rythmique favoriserait la création d'évolutions plastiques directement inspirées par la musique, et cela sur une scène ad hoc, construite spécialement en vue des mouvements corporels et prévoyant par conséquent des pentes, des escaliers et des accidents de terrain, tels qu'on ne les trouve pas sur les scènes ordinaires.

Ces fêtes évidemment ne seraient que la conséquence, que le couronnement de l'éducation donnée et un produit naturel, authentique et inévitable du développement du sens esthétique, telles les fleurs s'épanouissant au printemps sur les branches des arbres vivaces, aux racines indestructibles. En attendant la floraison, il s'agit de préparer le terrain, de faire les bonnes semences et de surveiller la croissance du jeune arbrisseau.

J'ai déjà affirmé ma conviction que le sens esthétique a ses bases dans l'hygiène morale et corporelle. Et c'est le rythme qui doit être l'organisateur de cette hygiène instaurant l'ordre en notre corps et notre cerveau, en nous éclairant sur nos moyens d'action et en régularisant nos vœux et nos forces réalisatrices. □

Transformation of the body-mind through “L'éducation par le rythme et pour le rythme”

by Marja-Leena Juntunen

I HAVE BEEN INVITED TO respond to and reflect on Jaques-Dalcroze's article *L'éducation par le rythme* et pour le rythme published in *Le Rythme* 1910. In this article, Jaques-Dalcroze articulates the changes, or transformations, that one can experience in oneself (especially in one's mentality) and learn to appreciate, after practicing “*la gymnastique rythmique*” for some time. In the following, I will discuss these transformations that Jaques-Dalcroze describes as ends and/or advantages of his approach. In other words, I will examine how, in Jaques-Dalcroze's understanding, the body affects the mind and vice versa, through the training in and through rhythm.

Creating rhythmic images

Rhythm is a central issue in Jaques-Dalcroze's pedagogy. According to him through rhythm it is possible to bring the mind, body, feeling, music and all the forms of arts together in a conscious human experience¹ (see Endnotes). Jaques-Dalcroze² argues that rhythm has its origin in natural body movements and thus is physical in nature. Accordingly, he suggests that it is most natural to develop the sense of rhythm through movement. In this particular article, he argues that the goal of his education is to regularize the natural rhythmic movements of the body and, by their frequent repetition and thus achieved automation, to create definite rhythmic images in the brain.

Following Antonio Damasio's (2000)³ understanding, image means “*a mental pattern in any of the sensory modalities, e.g. a sound image, a tactile image, the image of a state of well-being*”. Thus, by applying today's understanding of the matter, we could say that rhythmic experiences combining music and movement are stored as aural, visual, and kinaesthetic images, which can be then recalled when reading, notating, composing, performing, or creating music. Even though in action we would focus on one specific type of sensation, for example, sensing a rhythm in and

through movement, activation does not happen only in one particular area of the brain but all sensations through different senses fuse into one experience. According to Merleau-Ponty, such cross activation of the senses is always happening: “*The sound and the colour are received into my body, and it becomes difficult to limit my experience to a single sensory department: it spontaneously overflows towards all the rest*”⁴. Daniel Stern has found the origin of synesthetic experiences through examining the early sensory experiences of a child. He uses the notion of amodality to describe the infant's ability to instantly unite the sensations gained through various senses and to transfer the received information from one sensory modality to another.⁵

The advantage of a rich store of images is that the images can be recalled and be applied in new and different situations. Damasio writes, “*.. without the guidance of images, the actions would not take us far. Good actions need the company of good images. Images allow us to choose among repertoires of previously available patterns of action and to optimize the delivery of the chosen action – we can, more or less deliberately, more or less automatically, review mentally the images which represent different options of action, different scenarios, different outcomes of action. We pick and choose the appropriate and reject the bad ones. Images also allow us to invent new actions to be applied to novel situations and to construct plans for future actions – the ability to transform and combine images of actions and scenarios is the wellspring of creativity.*”⁶ This process also explains how experiences gained in Dalcroze lessons can be applied and made good use of in other situations such as playing an instrument.

Malady called a-rhythm

One goal of Jaques-Dalcroze's education was a person, who could think and act rhythmically, whereas a person, who was not rhythmic, according to him, suffered from a-rhythm (*l'arythmie*)⁷ – inability to



control rhythmic movements. As he saw it, a-rhythm is due to disharmony between the functions of the mind and body, it is due to excessive intellectual thinking, imbalance between thinking and sensing, or physical movements; a lack of co-ordination and harmony between the idea and the execution of the movement, and involves the “*nervous irregularity that in some cases produces, and in others is the product of, this dis-harmony*”⁸. He also listed the deficits of musicianship exhibited in physical actions under this heading⁹, such as accelerating or slowing down the tempo of the movements when one should keep it steady, starting or ending too early or too late, not being able to master the quality of movements, etc. He thought that all the causes for “*musical a-rhythm*” (*l'arythmie musicale*) were physical in nature and could be cured only by ‘healing the body’.

Jaques-Dalcroze was not alone with these ideas.

John Dewey, a contemporary of Jaques-Dalcroze, defended F. Matthias Alexander's view that many of the physical and mental ills that people suffer in the modern world result from disharmony between our more advanced intellectual behaviour and our more basic bodily functions.¹⁰ Alexander was after better somatic awareness and a new attention to bodily experiences, offering a concrete method for such reflective education (e.g. Alexander 1987). Richard Shusterman writes, "[t]his insistence on thinking through the body, to achieve more conscious control and more acute perception of its condition, clearly distinguishes Alexander's approach from standard physical culture and body building".¹¹ Neither Dewey, Alexander, Jaques-Dalcroze nor many of their contemporaries thought that bodies are like 'tabula rasa' upon which society just stamps its symbolic imprint. They recognized that body-functioning influences the mind and vice versa, in a heterogeneous way. This implies, for example, that by becoming consciously aware of one's otherwise subconscious movements, it is possible to prevent oneself from doing unnecessary habitual movements and, thus, to improve the body functioning. Similarly, by consciously learning new social habits, for instance, musical expression and dance, we can improve our psychophysical existence. The body needs cultivation and habituation.

Profound education through rhythmic movement

For Jaques-Dalcroze, teaching of rhythmic movement, although based on music, is not solely a preparation for musical studies, but rather is a more profound education of general culture¹². He believed that his approach developed not only the physical body but also the whole psycho-physiological human being as a whole. In this article, Jaques-Dalcroze lists and describes the different types of exercises and the significant results at which these exercises aim. Some of the goals relate primarily to one's psychological or mental qualities (such as concentration, attention, intellectual quickening, the growth of personality, sensitivity, etc.); some others mainly concern physiological aspects (e.g., the balance of the nervous system) and others physical capacities (e.g., mastering the quality of movements), all of which are inter-related, and become outcomes of the holistic process that educates the whole body-mind, the human being as a whole. Jaques-Dalcroze believed that through regular training of his approach, the functions of the mind and the body would be perfectly balanced. He was also convinced that the physical wellbeing and the balance between thinking and moving would promote freedom of imagination and emotion, and thus general well being¹³.

Even though it is difficult to prove Jaques-Dalcroze's arguments to be true, I am convinced that many Dalcroze teachers believe in the approach's possibilities to develop a large variety of skills and capacities needed in all areas of life. Anyhow, these arguments lead us into discussion about the goals of music education in general. Music teachers often

dispute whether the rationale for teaching music should be based exclusively on musical values or whether the advantages of musical study for development of general capacities useful in learning and life should be acknowledged as well. Music's educational ends and aims are too often wrongly regarded as 'extra musical' and unnecessarily separated from music's intrinsic nature and value. Though music may not be considered fundamental to life, and while many of the outcomes of musical study may not presently be valued highly in society at large, studying music can clearly affect who we are and how we relate to others. As Wayne Bowman¹⁴ notes, it develops certain modes of reflective attitudes toward experience, openness toward possible meaning, and educates a person who is capable of acting and reflecting open-mindedly, cooperatively, and independently.

By emphasizing the large variety of skills, capacities and competencies as ends of this approach, Jaques-Dalcroze suggests a holistic approach to music education in which musicianship is viewed in a large perspective. There is an attempt to educate the whole of the human being. By emphasising the development of musicianship, Dalcroze teaching has some similarities with the praxial approaches of music education.¹⁵

Although Jaques-Dalcroze understood that the mind and body were inseparable and intensively interrelated, and wanted to unify the 'intellectual man' and the 'physical man'¹⁶, he applied a rather dualistic explanation of the stimulus-response relation between mind and body. At any rate, these



explanations are dated and should be modernized according to contemporary research. For me, the dualistic explanation does not seem to support the practice of teaching and, instead, focuses away from the lived experience; it is even in conflict with the practical pedagogical ideas of Jaques-Dalcroze. It is possible that if he had been acquainted with writings of phenomenology (e.g., Merleau-Ponty's ideas) or Eastern philosophies, his writings on this matter would be considerably different. However, by understanding the positive impact on musical action and on neuronal activation of training through rhythmic movement, he seems to have been on the right track. As Bowman states, "[o]ur bodily actions build on habits and on the firing of neural pathways whose routine depends on the contingencies of personal experience".¹⁷

Joy in learning

Jaques-Dalcroze was convinced that physical skilfulness would also promote joy. According to him, the better we know and use our body, the more joy and freedom of spirit we have. Jaques-Dalcroze was convinced that as a student feels delivered from all physical embarrassment and mental obsession of a lower order, he or she will conceive a profound joy, which he looked upon as the most powerful mental stimulus to learning.¹⁸

Generally, in Dalcroze teaching the importance of one's emotional state in learning is recognized. In order to inspire a free and joyful atmosphere and feeling, many of the exercises, are shaped as musical games. Mihaly Csikszentmihalyi's (1990) understanding of play may clarify the idea: Play sustains interest and enjoyment because it orders



consciousness through the knowledge created of one's own power to control life. Play challenges, since it demands the reordering of one's own know-how in order to overcome and rise beyond obstacles and the unexpected. Joy arises when students experience balance between present capacities and the task in question. Csikszentmihalyi refers to this experience of balance by the notion of flow. Furthermore, positive experiences foster positive motivation toward study. As Maxine Sheets-Johnstone¹⁹ reminds us, merely acquiring information does not generate motivation, because motivation is not embodied in cognition. Motivation, rather, comes from and is experienced by the 'felt' body. Even today, the results of brain research prove that motivation, especially intrinsic motivation, which entirely depends on the learner's own needs and desires, "has a pivotal role in the success of learning".²⁰

Jaques-Dalcroze (1910) was very convinced that children always enjoy moving and that through movement it was even possible to make them love music. This is probably often the case. However, we also need to acknowledge possible problems: Nowadays, children do not necessarily feel comfortable with movement. Also, learning through movement is difficult for students who are self-conscious about moving to music. This lack of ease, even embarrassment, prevents them from enjoying the exercises and thus from having positive experiences. Moreover, awakening sensitivity towards movement and establishing a connection between sensing, thinking, feeling and moving usually takes a lot of time, and the necessary time is not always available. Sometimes, the

problem is that the teaching stops at the activity level, whereas learning through movement necessitates the movement to be qualitatively sensed.

Conclusion

In today's terminology, we could say that the understanding of the human being that underlined Jaques-Dalcroze's pedagogical views was holistic: he stressed that the body and the mind were inseparable and wanted to bring thoughts "into immediate contact with behaviour".²¹ Broadly, Jaques-Dalcroze's arguments were opposed to the dualistic view of mind and body and the nature of knowing in this dualistic framework. Similar critiques were posed in the early 20th century in a more general level, and have grown extensively in the past years. The basic cornerstones of Dalcroze pedagogy can thus be seen as an early critique of the Cartesian tradition within the profession of musicians. Jaques-Dalcroze aimed at resolving the imbalance caused by the intellectualisation of musical knowledge and the tendency for abstractions without practical or bodily connections in learning practices. His idea of bodily transformation and therefore of better musicianship seems to have been in many ways ahead of his time. Jaques-Dalcroze's insight reflects the current outlook on the role of the body in musical learning and performance²², and his pedagogy highlights the embodiment of the human being and embodied ways of learning within music education.²³ □



Endnotes

1. J-D 1920/1965, 101; J-D 1930/1985, 106-117
2. J-D 1920/1965, 38-40
3. Damasio 2000, 9
4. Merleau-Ponty 1962, 227
5. Stern 1985, 47-53
6. Damasio 2000, 24
7. A-rhythm should not be confused with arhythmie (or arrhythmia) which means a change in the regular beat of the heart that is often related to levels of stress and emotional trauma.
8. J-D 1921/1980, 152, also J-D 1930/1985, 103
9. J-D 1920/1965, 136-137, also Bachmann 1984, 109-110
10. Shusterman 1994, 137
11. Shusterman 1994, 137
12. J-D 1930/1985, 102
13. See also J-D 1930/1985, 6
14. Bowman 2002, 63,66
15. See Elliott 1995; Regelski 1998
16. "L'homme intellectuel ne doit plus désormais être indépendant de l'homme physique" (J-D 1920/1965, 163).
17. Bowman 2002, 71
18. See also J-D 1920/1965, 58-59, 91
19. Sheets-Johnstone 1999, 267
20. OECD 2007, 27, also available in French: Comprendre le cerveau: naissance d'une science de l'apprentissage
21. J-D 1921/1980, x
22. see, e.g., Bowman 1998; 2000; Stublely 1998
23. see, Juntunen 2004



References

- ▶ Alexander M (1987) *The Use of the Body*. Orig. 1932. London: Victor Gollancz.
- ▶ Bachmann M-L (1984) *La Rythmique Jaques-Dalcroze. Une éducation par la musique et pour la musique*. La Baconnière, Neuchâtel.
- ▶ Bowman WD (1998) *Philosophical perspectives on music*. Oxford University Press, New York.
- ▶ Bowman WD (2002) *Educating musically*. In: Colwell R & Richardson C (eds) *The handbook of research on music teaching and learning*, Schirmer Books, New York, 63-84.
- ▶ Damasio AR (2000) *The feeling of what happens. Body, emotion and the making of consciousness*. Vintage, London.
- ▶ Elliott D J (1995) *Music matters. A new philosophy of music education*. Oxford University Press, Oxford.
- ▶ Jaques-Dalcroze É (1910) *L'éducation par le rythme et pour le rythme*. *Le Rythme* 2/3: 18-31.
- ▶ Jaques-Dalcroze É (1920/1965) *Le rythme, la musique et l'éducation*. Fœtisch, Lausanne.
- ▶ Jaques-Dalcroze É (1921/1980) *Rhythm, music and education*. The Dalcroze Society, London.
- ▶ Jaques-Dalcroze É (1930/1985) *Eurhythmics, art and education*. Arno Press, New York.
- ▶ Juntunen M-L (2004) *Emodiment in Dalcroze Eurhythmics*. Ph.D. diss. University of Oulu, (available in <http://herkules oulu.fi/isbn9514274024>).
- ▶ Merleau-Ponty M (1962) *Phenomenology of perception*. Routledge, New York & London.
- ▶ Merleau-Ponty M (1964/1982) *Signs*. Northwestern University Press, Evanston, IL.
- ▶ OECD (2007) *Understanding the brain: The birth of a leaning science*. OECD: Centre for educational research and science, Paris.
- ▶ Regelski TA (1998b) *Schooling for musical praxis*. *Finnish Journal of Music Education* 3(1): 7-37.
- ▶ Sheets-Johnstone M (1999) *The primacy of movement*. John Benjamins, Amsterdam.
- ▶ Shusterman R (1994) *Dewey on experience: foundation or reconstruction?* *Philosophical forum* XXVI(2): 127-148.
- ▶ Stern D (1985) *The Interpersonal World of the Infant*. Basic Books.
- ▶ Stublely E (1998) *Being in the body; being in the sound: a tale of modulating identities*. *Journal of Aesthetic Education* 32(4): 93-106.

Marja-Leena Juntunen, PhD, is a licenced Dalcroze pedagogue and also Assistant Professor at the University of Oulu, Finland.

Résumé

Dans son article, Jaques-Dalcroze articule les changements ou les transformations que l'on peut expérimenter en soi-même et apprendre à apprécier après avoir pratiqué la « gymnastique rythmique » un certain temps.

ML Juntunen commente ces transformations que Jaques-Dalcroze décrit comme des finalités, et/ou des avantages de son approche. Elle examine donc comment, dans la pensée de Jaques-Dalcroze, le corps influence l'esprit et vice-versa, grâce à cette formation « par et pour le rythme ».

À bâtons rompus

Lettre aux rythmiciciens

(extraits)

par *Émile Jaques-Dalcroze*



Genève, le 1er juin 1916

M

ES CHERS ÉLÈVES,

Voilà tout juste deux ans que paraissait le dernier numéro de notre intermittent journal. Que d'événements se sont produits depuis, dépourvus, tous, de cette

logique, de cet équilibre et de cet enchaînement ordonné que nous cherchons péniblement à provoquer en nos études et qui devraient se retrouver en toute manifestation humaine. Hélas, les Rythmiciciens se sont dispersés et des difficultés de toutes sortes s'opposent en ce moment à la libre circulation de nos idées et même à l'émission spontanée de tous nos espoirs communs. Car il est trop tôt encore pour tenter une réunion définitive : les voies ne sont pas libres, il faut que l'histoire suive son cours. Mais il est à espérer que chaque Rythmicien est en train d'accomplir son devoir, qui est de travailler individuellement à se perfectionner et à agir pour la bonne cause dans le cercle, même restreint, qui

l'entoure. Plus que jamais, une lourde responsabilité incombe aux éducateurs. C'est à eux de sauvegarder le lendemain de cet aujourd'hui atroce, d'entretenir chez ceux qui vont devenir responsables, les sentiments de sécurité et d'espoir en l'avenir, de préserver les générations qui nous suivront du découragement auquel les voueraient inévitablement les misères actuelles, si les petits hommes de demain n'étaient mis en possession de toute leur énergie et si les éducateurs ne les prépareraient à un travail régénérateur, grâce à un appel énergique et persistant à leur volonté. Ils auront besoin d'un jugement net, spontané, d'un esprit d'ordre, de précision, de ténacité et de promptitude et en leur âme doit être entretenu désormais un impérieux appétit d'idéal et de progrès.

Et c'est parce que j'ai toute confiance en la vertu de notre travail spécial qui est certainement de nature à établir chez les enfants une collaboration plus intime entre les vœux conscients et les possibilités instinctives de réalisation, – c'est parce que l'étude de la Rythmique est appelée plus que toute autre à préserver les hommes de demain de la mollesse intellectuelle ou de l'hésitation dans les moyens personnels et sociaux de régénération, que je me décide à rouvrir la série des numéros du Rythme, à publier périodiquement des renseignements sur notre méthode et sur la carrière de ses adeptes, espérant que ces notes, non coordonnées mais significatives, pourront circuler librement entre les frontières antagonistes, renouer certaines attaches, dissiper quelques erreurs et ranimer certains espoirs.

Et tout d'abord, avant de jeter les bases d'un programme ordonné, laissez-moi, dans ce premier fascicule, répondre d'une façon générale, à bâtons rompus, à un certain nombre de questions que me posèrent quelques-uns d'entre vous, au cours de cette dernière année, et qui me paraissent de nature à vous intéresser tous. Vous me pardonneriez de sauter du « coq à l'âne », sans souci de progression ni de style.

Quelles sont les nouveautés de la méthode ? Voilà certes, la question la plus fréquemment posée. L'homme cherche et aime les nouveautés ; il se lamente quand

il n'en trouve point autour de lui, mais trop souvent ne songe pas à les découvrir en lui-même. En somme, il n'existe rien de nouveau sous le soleil, mais il importe que notre volonté crée en chacun de nous un état d'esprit si pimpant, si frais, si ingénu, que chaque vieillesse s'en trouve transformée et rajeunie. Toute joie nous paraît nouvelle. Or, nous avons beaucoup travaillé à Genève depuis deux ans, et avec tant de plaisir que nous nous figurons avoir trouvé de nouveaux exercices. En réalité, ce ne sont que de nouvelles formes d'exercices. Je ne vous les décrirai pas par le menu ; je vous dirai seulement quelle est leur nature. À vous de découvrir vous-mêmes la manière ou plutôt les manières de les rendre vôtres et de les faire vivre selon votre tempérament. C'est ainsi que l'ouvrier fait sien l'outil dont il se sert pour son métier et l'emploie selon la conformation particulière de sa main, de son bras, selon l'intensité de son souffle et les aptitudes de son organisme tout entier.

En Rythmique, nous nous sommes voués particulièrement cette année à l'étude approfondie et ordonnée des diverses mesures, traitées chacune l'une après l'autre avec toutes les combinaisons anacrousiques praticables dans les doubles et triples lenteurs et vitesses (24/16, 18/8, etc., etc.). Puis les rapports entre chaque mesure (de 2 à 9 temps), avec chacune des autres. Nous arrivons ainsi à saisir pour ainsi dire la physiologie des mesures, puis leur caractère psychologique et nous entrons en outre en possession d'un matériel métrique complet, grâce auquel nos moyens rythmiques d'expression deviennent plus variés et plus intéressants. Nous avons consacré aussi des leçons particulières à la notation musicale qui laissait jadis beaucoup à désirer. Il est de toute importance que nous sachions noter la musique rapidement et clairement. Le fait d'avoir consacré un temps spécial à cette étude a beaucoup développé nos élèves des classes de pédagogie. Et l'ami Lang a su rendre ces leçons très attrayantes.

Pour développer davantage l'audition intérieure, nous cherchons à composer et à noter de simples périodes mélodiques de 4 mesures, pendant que d'autres partici-

pants à la leçon, chantent des gammes ou simplement se livrent aux charmes de la conversation. Cela pour que nous apprenions à nous isoler ! Combien de fois, dans la vie de tous les jours, sommes-nous obligés d'assister à des discussions oiseuses, à des spectacles inutiles ? Quel temps nous gagnons alors en cherchant à isoler notre pensée de par notre volonté de concentration, à continuer mentalement notre activité, tout en satisfaisant aux devoirs de politesse que nous impose la société à laquelle nous nous trouvons mêlés ! À ceux qui deviennent capables de poursuivre leur rêve intérieur, de développer leur pensée ordonnée au milieu de tous les fracas des extériorités et au sein des ambiances les plus hostiles, le progrès devient plus facile et la vie s'avère meilleure, plus paisible et moins ennemie. D'autre part, au point de vue purement musical, il est absolument nécessaire que notre individualité auditive devienne assez forte pour que notre oreille sache percevoir les sons, et notre concept musical les réaliser, alors même qu'autour de nous résonnent d'autres sons et d'autres harmonies. Aucun chanteur n'est digne de faire partie d'une société chorale s'il ne sait déchiffrer sa partie sans être gêné par les sonorités émises par ses voisins chantant une partie différente ! Et à ce propos, laissez-moi dire le plaisir que j'ai éprouvé, il y a deux ou trois ans, à provoquer en une grande ville musicale étrangère, la déconfiture d'un célèbre professeur très hostile à notre méthode, qui dans une de nos démonstrations publiques s'était proposé pour écrire à la planche une mélodie que mes élèves avaient à déchiffrer. Vous n'avez pas d'opposition, lui dis-je, – au moment où il montait sur le podium avec le désir intense de nous mettre dedans, – vous n'avez pas d'opposition à ce que mes élèves chantent le cycle des gammes pendant que vous écrivez votre mélodie ? – Aucune, me répondit-il, avec un sourire pédant. Mais ce sourire ne persista point, et, malgré les efforts acharnés du professeur, sa mélodie ne répondit ni aux désirs de mes élèves, ni à ceux du public, ni – probablement – aux siens propres. Sachons nous isoler pour chanter et entendre notre mélodie, au milieu de celles des autres, sachons garder notre personnalité au moment même où nous prenons plein contact avec la société, quelle joie que nous éprouvions à en faire partie.

Et sachons aussi nous appliquer à une concentration telle, qu'à première audition nous puissions percevoir nettement le caractère général du rythme dicté, même si quelques-uns de ses détails nous échappent. Il faut procéder du général au particulier.

Je vous parlerai un jour en détails de la plastique animée. Il est évident que la connaissance des possibilités de mouvements que possède notre corps est nécessaire à tout Rythmicien. Il doit savoir choisir entre les diverses manières d'effectuer une certaine série de mouvements, celle qui nécessite le moindre effort, et c'est par les sensations réitérées, par leur comparaison et leur analyse qu'il y parviendra. Cette technique élémentaire, chacun de nous doit la posséder, comme l'improvisateur au piano a besoin d'une technique digitale. Mais ni l'une, ni l'autre n'ont rien de commun avec ce que l'on appelle la virtuosité. C'est la Rythmique qui doit donner aux élèves la possibilité de découvrir eux-mêmes, sous la direction de Rythmiciciens plus expérimentés, les façons corporelles de rendre des impressions, des émotions sincères et spontanées en leurs infinies

nuances. Le corps, grâce à la Rythmique, doit être prêt à se plier à toutes les fluctuations des rythmes musicaux, à évoluer dans toutes les nuances de rapidité, de lenteur, de force et de souplesse. Une virtuosité corporelle, – j'entends une science des effets et non des sensations – acquise avant le développement terminé de l'étude des sensations et des sentiments détruirait toutes les possibilités d'interprétation spontanée. Cette virtuosité devra être le couronnement de nos études ; elle deviendra nécessaire pour tous les spécialistes de l'art, entre autres pour les danseurs. Un de vous m'écrit, au nom sans doute de cette pléiade d'ignorants qui se figurent que la Rythmique est une école de ballet, que nous ne devrions pas encourager ceux qui se destinent à l'art inférieur qui est la danse et n'accepter dans nos classes que des adeptes de la musique pure. Pourquoi ? La Rythmique prépare à tous les arts. Un danseur qui traduit la musique avec son corps entier peut être un aussi grand artiste que le pianiste qui ne danse qu'avec les doigts. L'important est que sa virtuosité soit mise au service de ses qualités et volontés d'expression.

Il est certain que notre but n'est pas de former des danseurs, mais il est indéniable que l'éducation que je préconise se basant sur les relations étroites des mouvements du corps et de l'âme, des sensations et des émotions, replace la danse, au sens le plus noble et le plus élevé du mot, au niveau supérieur où la situèrent les anciens philosophes. Nous provoquons une renaissance de la danse, en la faisant entrer dans l'éducation intégrale de l'homme. Notre corps doit être la belle maison mouvante qu'habitent nos sentiments et nos vœux et dont les parois sonores tressaillent aux vibrations changeantes et constamment renouvelées de nos émotions, de nos désirs de beau et de bien, de nos appétits de vie. Si pour prendre contact avec les œuvres musica-

les, nous en donnons parfois de naïves interprétations, il est évident pour l'observateur attentif que ces interprétations ne sont pas le but de notre enseignement, mais un des moyens que nous employons pour entrer en contact avec les émotions musicales qui inspirent les œuvres. Pour faire comprendre le but de notre méthode et donner à celle-ci le rang qu'elle mérite de tenir en l'éducation moderne, il faut que tous ceux qui l'ont étudiée se persuadent qu'il n'y a qu'un moyen de l'imposer, c'est de ne pas s'inquiéter des piètres arguments que lui opposent les incompetents. Toute méthode éducative a été combattue à outrance à ses débuts. La nôtre n'échappe pas à la loi humaine de la résistance instinctive contre tout travail nouveau rompant avec la tradition. Elle n'échappera pas non plus – et c'est là notre consolation et notre espoir – à la loi d'adaptation à laquelle doivent se soumettre tous les hommes. Ce sont ceux-là qui s'adapteront à nos idées : – ce n'est pas à nous d'adapter nos idées à la mentalité présente. Notre but est de faire évoluer cette mentalité.

Le but de la Rythmique est de mettre ses adeptes à même de dire à la fin de leurs études, non : « *Je sais* », mais bien « *J'éprouve* » et avant tout à créer en eux le désir impérieux de s'exprimer, après avoir développé leurs facultés émotives et leur imagination créatrice. Mais, encore une fois, la connaissance de la technique corporelle est nécessaire et c'est pourquoi j'engage certains d'entre vous à tenir davantage en estime les divers systèmes de gymnastique et de culture physique actuellement en usage. L'on trouve du bon partout si l'on sait analyser et les comparaisons sont nécessaires. D'autre part, plus le public s'intéresse aux manifestations corporelles, à la gymnastique et la danse, et plus aussi son éducation sera facile à faire. Vous devriez donc considérer comme une heureuse preuve



de son désir de développement qu'il prenne goût à la culture physique, – et témoigner davantage d'indulgence aux nouveaux essais. Oh, sans doute, le public est-il malheureusement trop porté à juger les systèmes non d'après leur valeur, mais d'après l'intérêt que lui inspire leurs auteurs. L'on ne loue, souvent, hélas, une méthode qu'au détriment d'une autre. Sachons nous mettre au-dessus de ces vaines querelles, apprécier les qualités que nous trouvons chez les autres, et ne pas imiter leurs défauts !

La plupart des musiciens-nés qui fréquentent les cours de Rythmique croient, au bout de deux ou trois ans, en savoir assez pour se lancer dans la vie musicale, ou encore ils estiment qu'une fois au courant de tous les principes de la méthode, ils auront avantage à poursuivre des études musicales conventionnelles, parce que ces études ont toujours été faites dans les Conservatoires et sont considérées comme nécessaires par les musiciens faisant autorité. Le malheur est qu'ils courent ainsi le risque de perdre les facultés d'intervention qu'ils avaient péniblement acquises chez nous, j'entends cette intervention qui consiste à deviner le meilleur parti à tirer des lectures et des analyses, à se créer soi-même des sentiers dans la forêt de la science au lieu de suivre les chemins battus. Car, je le répète, les études musicales classiques sont certes indispensables, mais la manière dont elles sont menées trop souvent dans les Conservatoires ne convient qu'à ceux qui ne se connaissent pas encore, qui ont besoin d'être conduits et en lesquels ne sont pas nés l'instinct personnel de développement et la divination des procédés particuliers à chaque tempérament.

Et c'est ainsi que les musiciens formés à notre école risquent, s'ils rentrent dans la routine de la musique intellectuelle et formelle, de se laisser envahir par la griserie des développements contrapuntiques et des recherches harmoniques ou orchestrales, et de substituer l'imitation volontaire puis involontaire des procédés de composition à nous léguer par des ascendants d'une autre essence que la nôtre, aux recherches instinctives et élémentaires que devraient susciter actuellement en nous la conscience de notre présente situation physique. L'on écrit beaucoup sur l'art après la guerre, comme si c'était vraiment la guerre qui pouvait être appelée à influencer sur l'art ? Ce qui déterminera un nouveau style, c'est notre attitude durant et après la guerre et la façon dont nous chercherons, au moment de reconstitution, de réparation et de reconstruction, à nous débarrasser de toute empreinte antérieure, à nous épurer, à nous vider de doctrines toutes faites et d'actions automatiques pour devenir capables d'exprimer irrésistiblement et définitivement, chacun à notre manière mais solidairement aussi, nos sentiments nouveaux, – enfin dégagés des formes périmées et des éducations surannées et pénétrés jusqu'aux moelles de la conscience aiguë du présent et de la présence de l'avenir.

Quelle tristesse pour nous qui entrevoyons toutes les possibilités de développement artistique, moral et intellectuel que pourrait assurer une éducation complète par et pour le Rythme, d'après notre méthode ou une autre, – quelle tristesse de voir si peu de disciples avoir le courage de poursuivre cette éducation jusqu'au bout et d'en faire le but de leur vie entière ! Et aussi de voir si peu d'artistes déjà formés et mûris, s'arrêter quelque temps en leur carrière pour partager nos expériences. Ma conviction est que celle-ci serait profitable aux intelligences les plus



cultivées, aux talents les plus éprouvés et pourrait fournir aux compositeurs de la musique des formes d'expression toutes nouvelles. Quant aux pédagogues pratiquants, combien peu d'entre eux songent à s'intéresser à nos efforts ? L'on fait pourtant dans tous les arts dans toutes les classes de la population, pour élever les mentalités des adultes au niveau des beautés répandues par la Musique, le Théâtre et les Beaux-Arts... Et cependant, tant d'anciens élèves m'écrivent : – « Ah ! Monsieur Jaques, si vous saviez combien j'ai à lutter autour de moi pour convertir les gens à la beauté simple et naturelle ! Les gens ne savent pas voir, ils voient autrement ! Ce que nous avons appris à mépriser, les effets de mauvais goût, les exagérations de style, les recherches ambiguës de pittoresque, les gens l'admirent ! Comment convertir ces gens, comment les amener à la simplicité ! »...

Mais, parbleu, mes chers amis, ces gens voient mal ou autrement, parce qu'ils n'ont pas, dans leur premier âge, fait les mêmes études que vous... Si vous voulez contribuer au progrès de votre milieu, il vous faut apprendre à être patient, à voir loin ! Ce ne sont pas les adultes qui vous entourent qu'il vous faut éduquer, ce sont leurs enfants. Aucun progrès n'est possible, si les idées de beauté et de progrès artistique ne sont pas enseignées à l'âge le plus tendre, si grâce à une sollicitude éducative de tous les instants, elles n'arrivent pas à germer naturellement en l'âme des enfants. C'est à eux que nous devons consacrer tous nos efforts. – Ce sont eux, éduqués selon nos idées, qui feront peut-être l'éducation de leurs parents, – que de fois j'ai eu à constater ce fait ! – et qui créeront pour demain l'atmosphère de pureté esthétique dont l'absence vous fait aujourd'hui tant souffrir. Vous me dites que « l'école ne veut pas accueillir vos services et qu'en dehors de l'école il reste bien peu de temps aux enfants pour étudier ! » Nous nous heurtons évidemment à de très grandes difficultés. L'on enseigne toutes les sciences à l'école, sauf celle qui consiste à reconnaître et apprécier la beauté. L'école prépare à toutes les professions, mais elle ne met pas les écoliers à même de devenir artistes ni de jouir de l'art. On ne leur apprend même pas à se

connaître.

Ce qui m'a toujours frappé dans le programme des écoles, c'est que ce sont les études abstraites qui semblent jouer le rôle principal dans l'éducation des petits comme des grands. Dans certains jardins d'enfants, comme cette admirable « *maison des petits* » de l'institut J.-J. Rousseau à Genève, l'on s'occupe avant tout de rendre les enfants conscients d'eux-mêmes. Mais dès qu'ils entrent dans les écoles de l'État, – il semble que l'on cherche à leur faire oublier que leur personnalité est le point de départ et d'arrivée de leur développement. Le but des études paraît consister uniquement à communiquer aux élèves des notions générales sur une quantité de sujets qu'on ne leur donne pas l'occasion de contrôler par eux-mêmes. Il y a un abîme entre l'éducation du premier âge, telle que Froebel et Pestalozzi l'ont imposée de par la logique de leurs procédés naturels, et l'instruction qu'une routine multi-séculaire fait subir aux adolescents. Dès qu'un enfant entre dans une école supérieure, il semble que le programme scolaire cherche à faire oublier à cet enfant qu'il existe. L'hygiène corporelle, la conscience physique, les instincts sensoriels sont mis au troisième plan. Avant tout, il s'agit de faire emmagasiner par l'esprit le plus grand nombre de connaissances spéciales que chaque professeur enseigne à sa guise, sans s'enquérir des procédés de ses collègues et sans souci des règles naturelles de l'éducation générale. Loin de moi la pensée d'incriminer le moins du monde des cours spéciaux qui chez nous sont donnés souvent par les professeurs consciencieux et capables à la fois maîtres de leur sujet et désireux de l'enseigner de la façon la plus rapide et la plus efficace. Mais ce qui me paraît imparfait dans cette éducation supérieure, c'est qu'elle suppose l'élève capable de se l'assimiler, de la pénétrer, de l'aimer et de la faire sienne, alors que l'élève, la plupart du temps, n'est pas préparé par une connaissance préalable de ses facultés, de ses vœux et de ses pouvoirs à la considérer comme une réponse à une interrogation de son être, comme un remède indispensable dans son ignorance, comme une délivrance de son moi empiésonné dans le doute. Goethe a dit : « Peu

importe que l'on m'apporte des connaissances parfaites, l'essentiel est que l'éducateur me mette à même d'agir par moi-même, de penser par moi-même et d'aller spontanément à la rencontre de l'instruction que mon âme réclame. »

Et c'est là que le rôle de la musique, dans le sens grec du mot, me paraît totalement méconnu dans nos écoles. Méconnu ou dénaturé ! L'élément le plus humain de la musique est la connaissance du temps et de ses divisions et subdivisions, de l'accentuation en ses divers degrés, de l'équilibre réglé par les résistances, de la dynamique en ses nuances multiples de pesanteur et de légèreté, de souplesse et d'énergie, toutes qualités d'essence physique que seule une éducation rationnelle basée sur les appréciations du temps, de l'espace et de la pesanteur peut faire naître et développer. Elle y parviendra grâce à une étude approfondie des rapports des sens et de l'esprit, de l'âme et du corps, des bonnes conditions physiologiques et psychologiques de l'être, que seuls peuvent assurer l'harmonisation consciente du système nerveux, le perfectionnement des instincts naturels et la culture intégrale des facultés organiques et spirituelles. Tout notre être est esclave des exigences du temps. C'est le temps qui règle nos fonctions vitales, c'est le même temps qui assure à notre esprit la pleine liberté de son contrôle, c'est le temps qui modifie, nuance nos actes et nos vouloirs, notre imagination et nos facultés de réalisation. Et c'est la musique qui est le seul art qui puisse régler les fonctions du temps et en donner à nos esprits la libre conscience.

C'est ce que les grecs ont compris, c'est ce que nous ne comprenons plus. Le rôle que doit jouer la musique en nos programmes scolaires est supérieur à celui qu'on lui fait jouer et qui consiste en l'étude d'un certain nombre de chants nationaux. Apprendre à être musicien, c'est apprendre à se connaître soi-même, car la musique est l'art de l'expression et la base des études musicales est de ressentir d'abord, d'exprimer ensuite. Pour ressentir et exprimer, il faut tout d'abord savoir clairement ce qu'on est : or, savoir ce que l'on est, c'est affirmer sa personnalité. Une fois devenu conscient de sa personnalité, l'enfant est prêt à s'instruire. Il demande à s'instruire. Il demande à aimer ! Et c'est pourquoi, pour répondre toujours à certaines questions que vous m'avez posées, je vous engage, mes chers amis, si l'école ne veut pas de votre collaboration officielle, à faire des essais privés, sous forme de cours à quelques instituteurs désireux de s'évader des traditions, et surtout des leçons gratuites, très courtes, mais fréquentes et poursuivies pendant de longues années, à des enfants pauvres que leurs parents seront désireux de vous confier indéfiniment dès qu'ils auront constaté quelle joie elles seront susceptibles de leur procurer. Il est impossible qu'à la longue, les progrès

accomplis ne finissent pas par attirer l'attention des autorités scolaires ou à engager les parents à réclamer d'elles d'inscrire la Rythmique au programme des écoles publiques.

Mais d'autre part, je vous en supplie, pénétrez-vous bien de cette idée : une des premières conditions pour agir pédagogiquement dans un sens favorable au progrès, c'est d'aimer enseigner et de se donner corps et âme, tout entier aux leçons que l'on donne. Il n'est pas nécessaire d'en savoir beaucoup pour être utile aux autres, mais le peu que l'on sait, si on le sait bien, il faut l'enseigner avec joie, avec force, avec persuasion, en sacrifiant ses aises, en s'oubliant soi-même pour ne penser qu'à ceux qui dépendent de nous. Sans doute, existe-t-il beaucoup trop de maîtres de Rythmique qui ne sont pas suffisamment artistes, et dont l'enseignement ne rayonne pas de cet enthousiasme persistant et sincère devant le beau qui suscite chez les élèves l'envie irrésistible de le découvrir et qui provient de la faculté d'apercevoir ce beau partout et constamment autour de soi et de le créer quand il n'y est pas. Tout homme qui enseigne les lois de l'art doit être capable de créer lui-même des œuvres vibrantes, car si l'on

n'a pas connu la joie de créer, cette joie qui s'imprègne en l'œuvre et en lui insuffle la vie – comment la communiquer aux autres et leur faire comprendre que le travail de création artistique ne dépend pas seulement des facultés d'analyse et de la volonté d'agir, mais surtout du besoin irrésistible de s'exprimer, de laisser jaillir hors de son être épanoui les sèves généreuses de la vie ?

En notre temps de guerre, combien de gens qui sacrifient leurs journées entières en faveur d'œuvres nobles et utiles au détriment de leurs devoirs habituels et de leur perfectionnement en la carrière spéciale qu'ils ont choisie. Ces gens donnent sans doute un bel exemple d'altruisme et sont à admirer et à féliciter. Mais si la société humaine était mieux organisée, un tel sacrifice de la part de certains citoyens serait inutile. Ce travail serait partagé entre tous les citoyens sacrifiant chacun une ou deux heures par jour au travail commun, et de cette manière l'avenir serait sauvegardé. Car il ne faut pas qu'une préoccupation exclusive des devoirs d'aujourd'hui nous fasse oublier la préparation des devoirs impérieux de demain. En



ce moment, l'art ne court-il pas le risque de sombrer dans l'anarchie ? En ce qui concerne la musique, par exemple, l'on voit le public se ruer à des concerts de charité, composés sans goût, sans souci d'ordre ni de style, et ne pas faire de différence entre des programmes de circonstance et des programmes vraiment artistiques. Il ne faut pas considérer l'art, en temps de guerre, uniquement comme un précieux incitateur à la charité. Le contact avec les œuvres de style est un purificateur des personnalités et, même à notre époque troublée, le public musicien devrait aller entendre une symphonie dans d'autres dispositions d'esprit que celles où se trouvent la majeure partie des auditeurs de nos festivités artistiques actuelles, dont le genre nous reporte, comme choix de programme, à quarante ans en arrière. La guerre est un facteur de désordre dans tous les domaines. Nous l'avons constaté surtout au début des terribles hostilités actuelles. Mais petit à petit, l'on s'est ressaisi et nous cherchons à vivre normalement, en la plénitude de nos fonctions vitales, et à réagir contre le trouble momentané de nos esprits. Dans l'art, il n'y a pas seulement des jouissances esthétiques, il y a aussi une large part d'éducation. L'art est fait d'équilibre, ne l'oublions pas. Il importe donc que nos études artistiques soient poursuivies avec opiniâtreté, car ce sont elles qui assurent la continuité des progrès intellectuels de la race. Sachons prendre sur nos plaisirs tout le temps nécessaire pour être utile aux malheureux directement frappés par la guerre, mais ne prenons pas ce temps (ou du moins prenons-en le moins possible) sur celles de nos heures consacrées jadis à notre développement moral, intellectuel et artistique, car le développement de chaque individu contribue à celui de la Société.

Je suis persuadé, comme je le disais au début de cette lettre, que la Rythmique est appelée à exercer une salutaire influence au lendemain de la guerre. Il est à craindre qu'après la grande excitation physique des combats, les soldats, de retour au foyer, ne se sentent attirés irrésistiblement par le sport violent et ne perdent leurs instinct intellectuels. Notre Rythmique qui développe une communion intime entre les facultés physiques et morale, me semble destinée à allier dans une juste proportion les exercices de concentration à ceux de dépense nerveuse et musculaire. D'autre part, le concours d'une musique simple et basée sur les rythmes corporels ne peut que contribuer à idéaliser le sport. Sachons, nous qui voulons enseigner la Rythmique, ne pas oublier la collaboration nécessaire de la musique à la danse idéale et que négliger l'un des facteurs de cette éducation serait une faute grave. Et n'oublions pas surtout que si, aimant la Rythmique, nous voulons la faire connaître, il est indispensable que nous, les Rythmiciens, nous nous aimions les uns les autres. L'art ne peut pas exister sans amour mutuel. À quoi bon communiquer des sensations artistiques à des gens que nous n'aimerions point ? Si tant de musiciens que nous connaissons se dis-



putent et se jalouent, c'est, ma foi, qu'ils ne sont vraiment pas artistes. Une fois que l'on est prêt à combattre pour une idée, il faut se tenir prêt à aider et à aimer ceux qui combattent pour cette même idée, même s'il existe, entre eux et nous, des divergences d'opinion en ce qui concerne les formes et les moyens. Chacun de nous rencontre de grosses difficultés sur son chemin. Mais est-ce que le fait de surmonter les difficultés en commun, ne procure pas toujours et toujours de la sécurité et de la joie ? Vous m'écrivez que cette joie est souvent gâtée par le sentiment des difficultés à craindre, ... voyons souvenez-vous de ces fameuses réalisations rythmiques qui vous procurèrent à tous tant d'inquiétudes et de désespérées agitations morales ? Ne souriez-vous pas maintenant, à un secret contentement, en voyant patauger vos élèves ? Et ne leur dites-vous pas avec conviction : « *Mais voyons, ce n'est pas si difficile que cela ! allez-y carrément !... soyez calmes !... Je ne comprends pas que cela vous paraisse difficile !...* » Ah, c'est que vous avez eu le certificat ou le diplôme, c'est que vous n'avez plus d'examens à faire ! Alors vous êtes devenus vous-mêmes, vous vous êtes conquis, et vous jugez les gens d'après votre savoir et votre quiétude, en oubliant que vous avez jadis beaucoup hésité comme eux et beaucoup souffert. Ceux qui ont encore à affronter les épreuves des examens, puisent leur force en leur union, en la communauté de leurs travaux de préparation, en l'échange de leurs effarements, en l'appui de leurs sympathies. Il faut que cette union persiste une fois les épreuves terminées ! Et que ceux qui sont lancés pour de bon dans la vie pédagogique ne considèrent jamais comme une difficulté que d'autres Rythmiciens puissent leur faire concurrence en donnant des leçons dans la même ville. Qu'ils s'associent, qu'ils rendent communs leurs efforts et qu'ils ne redoutent

jamais, que, grâce à des relations plus nombreuses, à davantage d'esprit d'initiative, que sais-je ? l'autre se fasse une place plus large que la leur ! Les efforts des uns doivent fatalement profiter aux autres. Le temps est le grand régulateur de toutes choses. Si un maître de rythmique n'a ni talent, ni conviction, il sombrera malgré son diplôme. À chaque être son dû ! Chacun récolte selon ce qu'il sème. Tel fait de la réclame et réussit grâce à cette réclame, puis n'a plus de succès dès que cette réclame cesse ! Plus il y a de semeurs, plus dur le blé pousse ! Toutes ces sentences à la Sancho Panza résument ma pensée. Travaillons ensemble en la mesure de nos moyens. Et si certains réussissent mieux que nous, ne songeons pas à les jalouser. Perfectionnons-nous pour acquérir plus d'influence. Aimons pour être davantage aimés ! Si peu talentés [sic.] que nous puissions être, nous pourrions avoir, chacun, une action définitive sur le développement de notre race, de par l'apport, si minime soit-il, que nous procurons à l'éducation générale du peuple, de par la volonté qui est la nôtre, n'est-ce pas ? de nous unir à tous ceux qui travaillent pour le progrès.

Et s'il y a d'autres difficultés à vaincre, nous en discuterons à notre réunion générale su mois d'août, à laquelle j'espère vous voir assister le plus nombreux possible. Vous y ferez connaissance de la belle maison nouvelle où des amis dévoués ont installé la Rythmique sans aucune préoccupation « *d'affaire* » et sans autre souci que sa réussite morale, ce dont je leur suis sincèrement reconnaissant. C'est là que nous avons travaillé avec entrain cet hiver et que je me réjouis de vous retrouver cet été pour parler avec vous des idées qui nous sont chères, pour récapituler les travaux passés et pour vous redire de vive voix ma cordiale affection. □

« À bâtons rompus » Sur les traces de Jaques-Dalcroze

par Louise Mathieu



JE TIENS À FÉLICITER MES collègues du comité exécutif de notre Fédération d'avoir songé à souligner le centenaire de notre revue de façon aussi originale et les remercie de l'honneur qu'ils me font en m'invitant à contribuer, à ma façon, à cette édition toute spéciale.

À Bâtons Rompus, titre que Jaques-Dalcroze donne à la lettre qu'il adresse aux rythmiciens le 1er juin 1916, est quelque peu trompeur. Dans le dictionnaire Le Petit Robert (1984, p. 234), nous lisons : « Parler à bâtons rompus, parler de manière peu suivie, parler en changeant de sujet ». Il est vrai que, à première vue, comme l'écrit Jaques-Dalcroze lui-même, ce texte semble « sauter du coq à l'âne ». Mais ne nous méprenons pas : loin d'entrer en cacophonie, le chant du coq et le braiment de l'âne se complètent et se font écho, s'unissant pour chanter la valeur éducative de l'art. Car c'est bien de l'art et du rôle qu'il joue dans le développement de la personnalité dont il est question ici.

D'entrée de jeu, Jaques-Dalcroze rappelle aux rythmiciens leurs responsabilités d'éducateurs. Ils doivent préparer « les petits hommes de demain » qui « auront besoin d'un jugement net, spontané, d'un esprit d'ordre, de précision, de ténacité et de promptitude et [écrit-il] en leur âme doit être entretenu désormais un impérieux appétit d'idéal et de progrès. » Ici, il n'est nullement question de transmettre aux enfants une quantité remarquable de notions et de connaissances sur des sujets de toutes sortes, mais plutôt de les préparer de façon à ce qu'ils puissent se réaliser pleinement et exercer un rôle positif dans la société.

Cette conception de la pédagogie s'inscrit dans la foulée des idées de Rousseau qui considère que toute pédagogie doit découler de l'observation de l'enfant et favoriser le développement naturel et complet de l'être humain. À la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, la pensée éducative de Rousseau sera reprise par plusieurs auteurs dont Pestalozzi, Fröbel, Claparède, Dewey, Decroly, Montessori, Freinet, et un peu plus tard, Neil et Piaget. Malgré les tendances diverses et les approches variées de ces auteurs, tous s'opposent à l'école traditionnelle et prônent la nécessité pour l'enseignant de fonder la pédagogie sur la science et de centrer son action sur l'enfant et ses caractéristiques propres. Selon Gauthier (1996, p. 146), cette période « est un moment fort, peut-être même inégalé dans l'histoire de la pédagogie au sens large, et de la pédagogie nouvelle en particulier ». Gauthier considère que cette vision de la pédagogie a traversé le 20^e siècle et sert encore de fondement aux pratiques pédagogiques actuelles.

C'est donc en cette période de contestation, voire de révolution de la conception de l'éducation, que Jaques-Dalcroze écrit cette lettre et élabore la rythmique. De toute évidence, il est influencé par les idéologies de son époque et adhère aux courants de la pédagogie nouvelle. Il conteste ouvertement l'école traditionnelle, comme on peut le lire dans sa lettre :

Le but des études paraît consister uniquement à communiquer aux élèves des notions générales sur une quantité

de sujets qu'on ne leur donne pas l'occasion de contrôler par eux-mêmes. Il y a un abîme entre l'éducation du premier âge, telle que Froebel et Pestalozzi l'ont imposée de par la logique de leurs procédés naturels, et l'instruction qu'une routine multi-séculaire fait subir aux adolescents. Dès qu'un enfant entre dans une école supérieure, il semble que le programme scolaire cherche à faire oublier à cet enfant qu'il existe.

Pour Jaques-Dalcroze, le rôle principal de l'éducation consiste à amener l'enfant à se connaître et à développer sa personnalité. Soulignant que la personnalité est le point de départ et d'arrivée du développement humain, il rappelle les paroles de Goethe : « Peu importe que l'on m'apporte des connaissances parfaites, l'essentiel est que l'éducateur me mette à même d'agir par moi-même, de penser par moi-même et d'aller spontanément à la rencontre de l'instruction que mon âme réclame. »

Jaques-Dalcroze considère que les arts, et plus particulièrement la musique, sont à même d'éveiller chez l'individu les forces vives qui lui permettront d'agir et de penser de façon autonome. Musicien-compositeur, improvisateur de grand talent, n'avait-il pas lui-même ressenti les pouvoirs qu'exerce la musique en l'âme de celui qui s'en laisse imprégner? Il écrit : « Apprendre à être musicien, c'est apprendre à se connaître soi-même [...] or savoir ce que l'on est, c'est affirmer sa personnalité. » C'est donc grâce au rapport intime que Jaques-Dalcroze a eu avec la musique qu'il a pris conscience de sa valeur éducative. Aussi écrit-il : « Dans l'art, il n'y a pas seulement des jouissances esthétiques, il y a aussi une large part d'éducation. »

À maintes reprises dans sa lettre, Jaques-Dalcroze souligne comment le développement musical contribue au développement personnel. Rappelons, à titre d'exemple, le lien qu'il fait entre l'importance pour le musicien d'être capable d'entendre intérieurement les sons et celle pour l'individu d'être à l'écoute de sa propre personnalité : « Sachons nous isoler pour chanter et entendre notre mélodie, au milieu de celles des autres, sachons garder notre personnalité au moment même où

nous prenons plein contact avec la société, quelle joie que nous éprouvions à en faire partie. » Il est intéressant de noter ici que pour Jaques-Dalcroze, l'individu ne se développe pas en vase clos. Bien au contraire, c'est au contact de la société qu'il pourra affermir sa personnalité, et ce faisant, contribuer non seulement à son développement personnel mais aussi à celui de la société.

Il y a un parallèle à faire ici entre les propos de Jaques-Dalcroze et ceux de Piaget. Dans son livre intitulé *Où va l'éducation*, Piaget cite l'article 26 de la Déclaration universelle des droits de l'homme : « *L'éducation doit viser au plein épanouissement de la personnalité humaine et au renforcement du respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales* » (Piaget, 1972, p.83). Ensuite, il précise en quoi consiste l'épanouissement de la personnalité et présente les méthodes par lesquelles l'éducation parviendra à assurer cet épanouissement. Pour Piaget, la personnalité est constituée de la corrélation des deux aspects suivants : l'autonomie et la réciprocité. Selon lui, « *la personne est l'individu qui situe son moi dans sa vraie perspective par rapport à celui des autres, c'est-à-dire qui l'insère en son système de réciprocité impliquant simultanément une discipline autonome et une décentration fondamentale de l'activité propre* » (Piaget, 1972, p.105). Ainsi la vie collective s'avère indispensable à l'épanouissement de la personnalité. Quant aux méthodes qui contribuent au développement de cette personnalité, Piaget se prononce clairement en faveur de l'école active et critique l'école traditionnelle :

[Le fait de] conquérir soi-même un certain savoir au cours de recherches libres et par un effort spontané conduira à le retenir davantage; cela permettra surtout à l'élève d'acquérir une méthode qui lui servira toute la vie, et qui élargira sans cesse sa curiosité sans risquer de la tarir; tout au moins, au lieu de laisser sa mémoire primer son raisonnement ou de soumettre son intelligence à des exercices imposés du dehors, apprendra-t-il librement ses propres notions. (Piaget, 1972, p.88)

Force est de constater la parenté entre les propos de Piaget et ceux de Jaques-Dalcroze. Dans sa lettre, Jaques-Dalcroze rappelle aux rythmiciciens l'importance d'effectuer une recherche personnelle, de prendre conscience de sa relation au monde et de s'appropriier les nouveaux exercices de la méthode. Il écrit : « *À vous de découvrir vous-mêmes [...] les manières de les rendre vôtres et de les faire vivre selon votre tempérament. C'est ainsi que l'ouvrier fait sien l'outil dont il se sert pour son métier et l'emploi selon la conformation particulière de sa main, de son bras, selon l'intensité de son souffle et les aptitudes de son organisme tout entier.* »

Ces idéaux d'autrefois guident-ils toujours les éducateurs d'aujourd'hui? Certes, nombreux sont ceux qui considèrent de nos jours que le rôle de l'éducateur consiste à guider l'élève de façon critique et à le préparer à s'orienter dans le monde. Aussi les débats pédagogiques s'appuient-ils toujours sur la science, se nourrissant des données de la psychologie, de la neurophysiologie et de disciplines connexes. À l'instar des pionniers de la « *pédagogie nouvelle* », les concepteurs des projets pédagogiques actuels situent l'élève au centre du processus d'apprentissage et visent le développement global de l'individu. Les politiques éducatives servant à l'élaboration du curriculum et des programmes d'études reconnaissent la contribution des arts au développement affectif, physique, intellectuel et social de l'élève, et recommandent qu'une place leur soit réservée dans la formation. Toutefois, entre

ces énoncés de politique et la vie de l'enfant à l'école, il semble encore y avoir un écart important.

Au Québec notamment, l'énoncé de politique éducative qui a présidé au contenu du Programme de formation de l'école québécoise (2003) a identifié cinq grands domaines d'apprentissage disciplinaires dont la présence doit être assurée dans le curriculum : les langues; la technologie, les sciences et les mathématiques; l'univers social; les arts; le développement personnel (L'école, tout un programme, 1997). Or, malgré l'importance accordée aux arts dans le programme de formation, un examen attentif du régime pédagogique déterminant les matières au programme et le temps qui leur est respectivement alloué, démontre que les arts – dont bien sûr la musique – sont considérés comme des matières à option. Le temps qu'on leur alloue n'est donc pas prédéterminé, mais plutôt laissé au bon vouloir d'un conseil d'établissement qui peut même décider de ne pas les inclure du tout dans la grille-matières. Ainsi, force est de constater que, malgré le caractère « *obligatoire* » qu'on leur reconnaît dans le programme, les arts ont peu de place dans la grille-matières et peuvent, à toute fin pratique, être absents de la vie de l'enfant à l'école (Mathieu et al., 2008).

Le contexte québécois qui vient d'être décrit ici est loin d'être unique. En effet, il représente assez bien l'importance secondaire accordée aux arts à l'école dans de nombreux pays. Encore aujourd'hui, tout comme l'écrivait Jaques-Dalcroze en 1916, « *les études abstraites semblent jouer le rôle principal dans l'éducation* ». Pourtant, même si la musique n'est pas aussi présente qu'on pourrait le souhaiter, il n'en demeure pas moins qu'elle est enseignée dans bon nombre d'écoles au Québec, comme ailleurs dans le monde. Aussi est-il intéressant de constater que, là où l'on enseigne la musique, les idées préconisées par Jaques-Dalcroze en 1916 sont encore actuelles. Et pour preuve, on dénombre dans le domaine de l'éducation musicale une grande quantité de livres, manuels et guides pédagogiques vantant les mérites de l'approche dalcrozienne. La majorité des cours de méthodologie s'adressant aux futurs musiciens-éducateurs aborde les principes fondamentaux de la Rythmique Jaques-Dalcroze.

Jaques-Dalcroze est certainement considéré comme l'un des grands pédagogues du XXe siècle. Déjà en 1916, il rappelait aux rythmiciciens l'importance de considérer la personne comme un tout et de chercher « *à établir une collaboration plus intime entre les vouloirs conscients et les possibilités instinctives de réalisation* ». Or, la nature de ce travail qui souligne les liens indissociables entre les dimensions sensorielles, émotives et cognitives de l'être humain, a été validée par de nombreuses recherches scientifiques au cours du XXe siècle et sert encore de fondement à la pédagogie contemporaine.

En outre, pour Jaques-Dalcroze, le rôle du corps est central et nécessaire à toute éducation. Les travaux de Juntunen (2004) et de Seitz (2005) ont permis d'établir une parenté de vue entre Jaques-Dalcroze et plusieurs auteurs de divers champs disciplinaires, notamment Dewey, Merleau-Ponty, Damasio, qui considèrent que le corps est la source principale d'appropriation, de connaissance et de compréhension du monde.

En 2003, dans une édition révisée de son livre, *A Philosophy of Music Education. Advancing the Vision*, Bennett Reimer s'appuie sur les travaux du neurologue chercheur Antonio R. Damasio pour démontrer la





valeur éducative de la musique. Damasio considère que la conscience est construite sur trois phénomènes distincts mais interdépendants : « *an emotion, the feeling of that emotion, and knowing that we have a feeling of that emotion* » (Damasio cité dans Reimer, 2003, p. 79). La connaissance est donc incarnée, le savoir s'établissant dans et à travers le corps, dans et à travers les sensations que nous procure notre corps, et dans la prise de conscience que notre être les ressent. Damasio souligne que « *because of their inextricable ties to the body, they [the feelings] come first in development and retain a primacy that subtly pervades mental life. Because the brain is the body's captive audience, [...] feelings have a say on how the rest of the brain and cognition go about their business. Their influence is immense* » (Damasio cité dans Reimer, 2003, p.78). Reimer en conclue que la musique permet d'éduquer les sensations et émotions sans lesquelles toute conscience et connaissance humaine ne pourraient exister. Les écrits de Reimer ont exercé et exercent encore aujourd'hui une influence majeure sur les pratiques pédagogiques musicales.

Comment ne pas rappeler ici qu'au tout début du XXe siècle, l'éducation que préconise Jaques-Dalcroze se base déjà « *sur les relations étroites des mouvements du corps et de l'âme, des sensations et des émotions* », et que l'enseignement de la musique ne peut se passer selon lui de la collaboration nécessaire de la « *danse idéale* ». En 1916, à l'époque où Jaques-Dalcroze rédige cette lettre aux rythmicistes, il écrit : « *Le but de la Rythmique est de mettre ses adeptes à même de dire, non : 'Je sais' mais bien 'J'éprouve'* ». En 1924, il précise sa pensée : « *avant tout elle [la rythmique] cherche à nous révéler à nous-mêmes, à dire : 'Je sais et je pense parce que je ressens et j'éprouve'* » (Jaques-Dalcroze, p.7). S'il vivait aujourd'hui, Jaques-Dalcroze, avec l'esprit chercheur qu'on lui connaît – caractéristique intrinsèque de l'artiste comme du scientifique – nous rappellerait sûrement la nature de notre travail qui doit permettre aux élèves de découvrir eux-mêmes les sensations et émotions qui les habitent. Il nous mettrait en garde contre l'utilisation mécanique et superficielle du corps dans l'éducation en général et dans l'éducation musicale en particulier : ce n'est pas en faisant gesticuler le corps ou en le faisant bouger pour bouger – sous prétexte qu'il est le moteur de toute connaissance – dirait-il, que nous parviendrons au développement harmonieux et équilibré des diverses dimensions de notre personnalité, et à une conscience aiguisée de nous-mêmes et du monde qui nous entoure. Il nous rappellerait aussi le rôle de la musique et ses « *qualités d'essence physiques* » qui traduisent la morphologie des émotions et nous permettent de comprendre la réalité subjective et l'univers du sentiment. Il nous rappellerait encore que l'incarnation de la musique nous fait « *entrer en communion plus intime avec les œuvres* » et, ce faisant, avec soi-même. Que cette incarnation de la musique par la Rythmique assure la mise en action simultanée et interdépendante de nos sensations, nos émotions, nos sentiments et de notre conscience. □

Liste des références

- ▶ Gauthier, C. (1996). « De la pédagogie traditionnelle à la pédagogie nouvelle », sous la direction de C. Gauthier et M. Tardif. La pédagogie. Théorie et pratiques de l'Antiquité à nos jours. Gaëtan Morin : Montréal.

- ▶ Gouvernement du Québec. Ministère de l'Éducation (1997). L'école tout un programme. Énoncé de politique éducative. Québec : Gouvernement du Québec.
- ▶ Gouvernement du Québec. Ministère de l'Éducation (2003). Programme de formation de l'école québécoise : Enseignement secondaire, premier cycle. Québec : Gouvernement du Québec.
- ▶ Juntunen, M-L et Hyvönen L. (2004). Embodiment in Musical Knowing: How Body Movement Facilitates Learning within Dalcroze Eurhythmics. *British Journal of Music Education*, 21 (no 2), 199-214.
- ▶ Mathieu L., Moreno M., Peters V., Vilar M., (2008). « La situation de l'enseignement musical dans le milieu scolaire du Québec, dans From Sea to Sea. Perspectives on Music Education in Canada. Ed. Beynon C. A., Veblen K. K., <http://coalitionformeducation.ca/html/sec4-advocacy/ebook/>.
- ▶ Piaget J. (1972). Où va l'éducation? U.N.E.S.C.O. : Paris.
- ▶ Reimer, B. (2003). *A Philosophy of Music Education. Advancing the Vision. Third Edition.* Pearson Education, Inc. : New Jersey.
- ▶ Robert, P. (2004). *Le Petit Robert 1. Édition remaniée et amplifiée* sous la direction de J. Rey-Debove et A. Rey. Dictionnaires Le Robert : Paris.
- ▶ Seitz, J. (2005). Dalcroze, the Body, Movement and Musicality. *Psychology of Music*, 33 (no 4), 419-435.

Professeure titulaire à la Faculté de musique de l'Université Laval de Québec, Canada, Louise Mathieu détient le Diplôme Supérieur de la méthode Jaques-Dalcroze de l'Institut Jaques-Dalcroze de Genève, Suisse. Elle détient également un Doctorat ès arts de la New York University de New York. Outre l'enseignement des branches dalcroziennes, Dr Mathieu donne des cours de méthodologie de la recherche et supervise des projets de recherche en éducation musicale. Elle est régulièrement invitée à donner des cours et des conférences au Canada, aux États-Unis, en Europe et en Asie. Elle a dirigé des ensembles musicaux et chorégraphié et mis en scène plusieurs œuvres musicales. Membre du comité de lecture de la revue Recherche en éducation musicale, elle contribue au développement de la recherche en éducation musicale et à sa diffusion en langue française.

Abstract (L. Mathieu)

This paper comments upon a letter to eurhythmics practitioners written by Jaques-Dalcroze in June 1916. First, it recalls the movement of protest against traditional education which prevailed at the turn of the century, as well as the foundations of the new pedagogy. Then, it stresses how Dalcroze prized the development of one's personality and the educational value of art. Finally, it focuses on Dalcroze's contribution to contemporary music pedagogy, and draws a parallel between his views and those of scholars from various disciplines, such as Piaget (Psychology), Merleau-Ponty (Philosophy) and Damasio (Neurology).

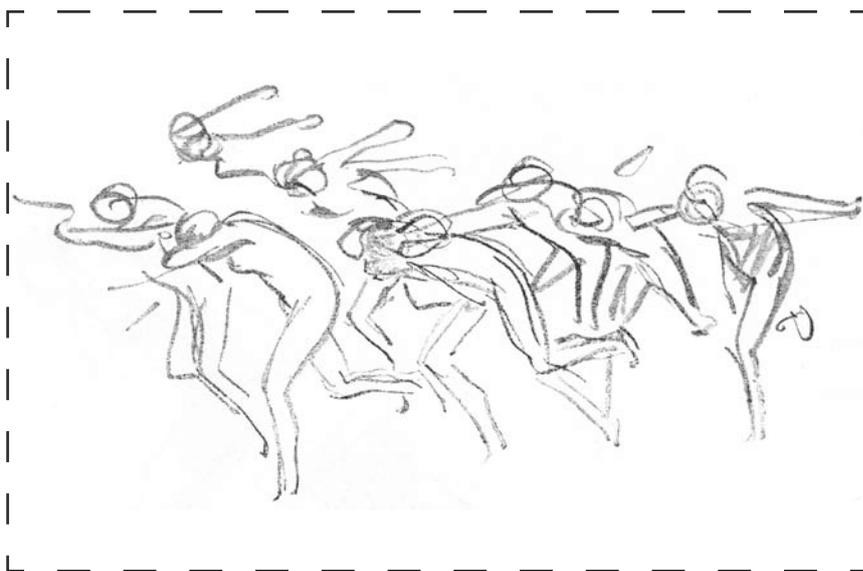
Définition de « La Rythmique »

par Émile Jaques-Dalcroze



LE BUT DE TOUTE GYMNASTIQUE est d'éveiller et de développer, grâce à des exercices répétés, le mécanisme vivant de l'objet humain auquel elle s'adresse. La gymnastique hygiénique assure au corps son complet fonctionnement, la gymnastique sportive donne à ce même corps son maximum de rendement dans certaines épreuves spéciales. La gymnastique vocale développe le mécanisme du larynx, du diaphragme et de l'appareil pulmonaire en vue de la bonne émission du son. La gymnastique pianistique assure le mécanisme complet du bras, de la main et des doigts et le met au service de l'interprétation des oeuvres de piano. Il existe des gymnastiques purement spirituelles destinées à développer la mémoire, la concentration d'esprit et la volonté, etc..., etc... S'il s'agit, par conséquent, de définir la méthode de gymnastique « rythmique », il nous sera facile d'affirmer que son but est d'éveiller et de développer, grâce à des exercices répétés, les rythmes naturels du corps. Mais il sera plus difficile de définir ces rythmes eux-mêmes, car ils sont de nature très complexe, et d'expliquer les exercices de la méthode, car chacun d'eux se trouve appelé – que la méthode le veuille ou non – à satisfaire à plusieurs besoins différents. Essayons tout d'abord d'expliquer quels rythmes humains la méthode cherche à éveiller et à développer.

Un rythme est une série de mouvements enchaînés formant un tout et pouvant être répétée. Le nombre minimum de mouvements constituant un rythme est le nombre « deux ». Le rythme respiratoire se compose d'un mouvement d'inspiration puis d'un mouvement d'expiration. Celui du manger d'un mouvement d'absorption puis d'un mouvement de déglutition. Ces deux rythmes élémentaires se passent de toute éducation. Mais un autre rythme élémentaire, celui de la marche, qui se compose de deux mouvements aussi, celui de lever une jambe légère, puis de la poser pesante sur le sol, ce rythme tout à fait naturel chez les animaux, demande, chez beaucoup d'enfants, à être provoqué par les parents, grâce à des exercices de gymnastique passive. J'entends que ce rythme ne devient automatique qu'après une certaine période d'entraînement. Ce phénomène nous permet d'affirmer l'existence de toute une série de mouvements rythmiques humains qui ne peuvent se passer pour s'exercer librement, c'est-à-dire automatiquement, de la pratique d'un certain nombre d'exercices préparatoires dont l'ensemble constitue une gymnastique, faisant partie de toute éducation corporelle. Mais l'éducation



usuelle ne cherche à provoquer l'éveil et l'activité que d'un nombre assez restreint de rythmes naturels nécessaires à la vie courante telle que la constituent nos habitudes d'aujourd'hui. Et dès que nous nous trouvons transplantés au dehors de nos conditions actuelles d'existence et de motricité, nous nous apercevons que nous sommes privés de l'usage de certains rythmes naturels qui ne se manifestent plus d'une façon spontanée, parce qu'ils ne sont pas directement nécessaires à notre genre d'existence... À la suite de la création de nombreux engins mécaniques de locomotion, nos jambes ne possèdent plus l'ensemble de leurs facultés de saltation, de reptation et de « grimpe ». En conséquence de notre façon de nous vêtir et de nous chausser, nos pieds, nos coudes, nos épaules, nos hanches ont perdu de leur souplesse, et des résistances de toute nature faussent à tel point le mécanisme de certaines habitudes motrices que leurs enchaînements – qui seuls pourraient provoquer des rythmes – s'en trouvent à jamais rendus difficiles ou même impossibles. La gymnastique hygiénique et la gymnastique sportive restituent au corps un grand nombre de rythmes naturels que l'on croyait à jamais perdus, mais si nous analysons l'organisme humain, nous nous rendons compte que tous ses mouve-

ments ne dépendent pas uniquement du bon fonctionnement musculaire, et qu'un rythme naturel convenablement effectué en tel état d'esprit perd de sa régularité et de son aisance dès que cet état d'esprit se trouve altéré. Les rythmes spontanés du corps sont complétés par la collaboration de rythmes mentaux synchroniques. Dès qu'il y a changement dans un rythme mental, il devrait par conséquent, pour rétablir l'équilibre, se produire une modification du rythme corporel et vice-versa. Malheureusement, l'équilibre entre les deux rythmes est le plus souvent compromis par des résistances d'ordre nerveux. Le rythme corporel, non averti, ne s'adapte pas au rythme mental, l'esprit lutte contre la matière. De là un désordre dans tout l'organisme, une inharmonie des diverses parties de l'individu, qui enlèvent à l'ensemble des facultés psycho-physiques leur liberté entière de fonctionnement. La gymnastique rythmique cherche à établir des rapports entre les rythmes corporels instinctifs et les rythmes créés par la sensibilité ou par la volonté raisonnée. Elle est un complément indispensable de toute gymnastique hygiénique, comme de toute gymnastique intellectuelle ou artistique.

Nous savons que toute mauvaise nouvelle, toute émotion, agit directement sur



notre diaphragme qui se contracte. Tant que la contraction persiste, le rythme cardiaque est modifié, les rythmes de l'esprit subissent des altérations, et tout rythme d'action se trouve entravé. Si la pratique de certains exercices de décontraction nous permet de rendre rapidement notre diaphragme à son état normal, la liberté en même temps est rendue à tous nos autres rythmes naturels. L'équilibre de nos rythmes organiques dépend de la vivacité avec laquelle nous saurons rendre la liberté à tel fonctionnement partiel dont l'arythmie compromet le rythme de l'ensemble. Il convient dès lors de se demander si l'éducation usuelle prévoit la possibilité de dissocier les rythmes naturels de l'enfant, puis de lui assurer la possibilité de réagir sur chacun d'eux isolément, afin de devenir à même de les harmoniser, même à son insu, et de lutter à l'instant et instinctivement contre toute inharmonie passagère. C'est là la question que je me suis posée jadis et que mes efforts cherchent à résoudre. Ah certes, suis-je bien loin encore d'avoir atteint le but, mais l'important est que la question ait été posée et que la curiosité d'un certain nombre de pédagogues et de psychologues ait été suffisamment éveillée pour qu'un mouvement commun se dessine, ayant pour but de chercher dans l'éducation de demain, les moyens les plus sûrs et les plus rapides d'établir une communication entre les divers courants de notre vie psycho-physique, de mettre les enfants à même de posséder des corps entièrement imprégnés de leur pensée, et des esprits certains de dominer leurs instincts corporels. Nos exercices, en somme, ont un double but : 1° grâce aux « hops » (au commandement inopiné), ils provoquent le déclenchement des rythmes corporels spontanés dans toutes les parties du corps ; 2° grâce à des appels constants et divers à la concentration d'esprit, ils diminuent l'action néfaste de certains rythmes intempestifs, et renforcent celle des rythmes utiles, de façon à obtenir un équilibre des centres nerveux et des dynamismes musculaires ; 3° grâce à l'harmonisation des fonctions corporelles avec celles de l'esprit et à l'état de satisfaction et de paix joyeuse qui en résulte, ils assurent à l'imagination et au sentiment leur libre épanouissement. Tous ces exercices sont accompagnés de commandements qui ont pour but de maintenir le corps et l'esprit « sous pression » – de provoquer soit des mouvements, soit des ar-

rêts subits, soit encore des combinaisons d'arrêt et d'activité – de mettre l'esprit en demeure de choisir dans l'ensemble des muscles celui qui est le plus nécessaire à l'action demandée et d'immobiliser les autres, – d'assouplir le système nerveux de façons à ce que les commandements de l'esprit soient immédiatement et intégralement exécutés – d'associer ou de dissocier des rythmes imposés, – de provoquer l'invention ou l'enchaînement de rythmes dits : « de situation » – de combiner et d'interchanger les rythmes spontanés et les rythmes commandés par le raisonnement – d'influencer l'esprit grâce à l'élan irrésistible de la rythmique instinctive, comme d'influencer le corps grâce à l'énergie des centres de volition, – en un mot, de pénétrer les forces subconscientes d'afflux conscients, et vice-versa. Les commandements sont donnés sous une forme visuelle et sous une forme sonore. J'entends que le geste ou l'attitude du maître commande chez l'élève soit une imitation directe et immédiate, soit une rapide association d'idées motrices. Ou encore ce sont les mots prononcés par le maître qui influencent l'élève et le forcent à l'action. Mais ces deux sortes de commandements n'agissent que sur la volonté ou n'exercent que des réflexes ; ils n'éduquent par conséquent que le conscient ou l'inconscient des élèves. Toute la partie de l'éducation par le rythme qui vise à la pénétration du subconscient est confiée à un agent plus puissant que la parole ou que la vue : à la musique, art rythmique par excellence, à la fois excitateur et reposant, qui agit non seulement sur la sensibilité nerveuse, mais aussi, et d'une façon directe, sur le sentiment. Depuis sa naissance, la musique a enregistré les rythmes corporels de l'organisme humain dont elle présente l'image sonore amplifiée et idéalisée. Elle est le substratum de toutes les émotions de l'homme à travers le temps. Les transformations successives

des rythmes musicaux, de siècle en siècle, correspondent si parfaitement aux transformations de caractère, de tempérament et de coutumes, qu'il suffit de jouer une phrase musicale de telle composition-type pour faire revivre tout l'état d'âme de l'époque où elle a été composée, et – par association d'idées – pour éveiller en nos corps d'aujourd'hui l'écho musculaire des mouvements corporels imposés à cette époque par les conventions ou les nécessités sociales. Si nous voulons restituer au corps la somme entière des rythmes qu'il a peu à peu oubliés, il ne suffira pas de lui donner comme modèles les rythmes cahotés et tumultueux des musiques sauvages, il faudra encore l'initier, petit à petit, à toutes les transformations successives que le temps a fait subir à ces rythmes élémentaires. Il ne suffira donc pas que le maître de Rythmique ne serve, au cours de ces leçons, d'instruments de percussion tels que ceux qu'utilisent les nègres ou les Indiens. Il faudra qu'en outre, il connaisse à fond les éléments de la mélodie et de l'harmonie, ainsi que leur rapport avec le dynamisme. Il faudra qu'il soit un musicien complet. Car la mélodie et l'harmonie ennoblissent la rythmique et pénètrent l'organisme d'une excitation de bon aloi qui stimule les énergies musculaires en même temps qu'elle renforce les facultés d'imagination. L'expérience nous a montré, dans les écoles primaires, que les rythmes frappés par le maître dans les mains ou sur le sol avec un bâton parviennent à être imités par les enfants avec exactitude, force et intelligence, mais qu'ils ne les incitent pas à les compléter ou à les nuancer d'une façon personnelle, tandis que dès qu'ils sont joués sur le piano, ils infusent la joie et l'entrain dans les petits corps comme dans les jeunes esprits et stimulent directement les facultés d'invention. Sans doute, ne faut-il pas que les enfants soient pendant une leçon tout entière stimulés et entraînés par une musique qui



leur enlève leur libre contrôle et facilite trop leur tâche personnelle. Aussi convient-il que la musique ne joue pas un rôle constant dans la leçon et ne collabore pas à tous les exercices. Il n'en demeure pas moins nécessaire que le maître soit en état de recourir – dès qu'il le juge nécessaire – à ce stimulant d'ordre supérieur. C'est pourquoi, tant que l'homme n'aura pas retrouvé le plus grand nombre de ces rythmes naturels, l'éducation par et pour le rythme aura-t-elle besoin d'être donnée par des maîtres possédant l'instinct musical, et connaissant toutes les ressources de cet art. À lui de savoir doser l'emploi des moyens musicaux et de ne se servir dans son enseignement que d'une musique simple appropriée à leur âge et à leur caractère.

D'aucuns se sont figuré (l'erreur est aujourd'hui moins commune) que la complexité de nos exercices serait de nature à provoquer chez l'enfant une certaine fatigue cérébrale. Il n'en est rien, il est impossible qu'un état d'équilibre puisse créer de la fatigue. L'important est que les exercices soient posés, distribués et ordonnés de telle façon qu'il n'y ait jamais prédominance de l'élément cérébral sur l'élément physique, que chaque tentative de dissociation ou d'association de mouvements non spontanés soit précédée d'exercices destinés à créer des automatismes – que les rythmes naturels de l'enfant soient, dès le début des études, rendus à tel point vivants, que leur constante intervention au cours de l'apprentissage de rythmes nouveaux ou de rythmes oubliés, agisse comme une joie et comme un repos, – et enfin que le maître expose au moins la moitié des exercices de la leçon sur la forme du jeu. De cette façon, il n'y a aucune fatigue à craindre. Il n'est du reste pas possible au maître de méconnaître l'état de fatigue de l'enfant ; dès qu'il est signalé par de l'inattention ou par des bâillements, il est facile de créer l'état de repos soit par des exercices de décontraction, soit encore par des appels directs à la curiosité et à l'imagination. J'ai parlé de décontraction : il me semble que le rôle bienfaisant d'exercices ayant pour but d'interrompre momentanément toute activité nerveuse, musculaire ou spirituelle, est encore méconnu par beaucoup d'éducateurs. Les exercices de décontraction sont particulièrement bienfaisants pour les adolescents et pour les adultes, généralement entravés en leurs études générales par des innervations ennemies. Je ne saurais trop insister sur la nécessité de créer des comparaisons constantes, dans l'esprit des élèves, entre l'état



d'inertie de chaque membre ou de l'ensemble de tous les membres, et leurs différents états d'activité. Ce n'est du reste que grâce à l'intervention fréquente de l'état complet de décontraction que pourront être indiqués les rapports étroits qui existent entre les nuances dynamiques musculaires et les divers degrés de la durée, comme les divers segments de l'espace. Dans une leçon d'adulte le tiers des exercices peuvent être exécutés dans l'état de station couchée. Quelle détente lorsqu'on demande ensuite aux élèves des mouvements primesautiers vigoureux, des déclenchements subits de rythmes, des courses et des élans spontanés ! Il est, à mon sens, complètement inutile de soumettre l'esprit des élèves dilettantes à des opérations difficiles d'ordre mathématique. L'important pour eux, comme pour les enfants, n'est-il pas de faire se pénétrer réciproquement l'esprit et le corps ? Or, dès que l'esprit d'un adulte est en train de résoudre un problème compliqué, son corps devient une masse inerte complètement séparée de l'esprit. Pour faire participer le corps à l'action cérébrale, il importe que celle-ci n'absorbe pas toutes les forces de l'être. En ce qui concerne nos études à nous, professionnels de la Rythmique, il est évident qu'elles doivent être poussées vigoureusement dans le sens de la résolution des problèmes les plus difficiles. Si nous voulons mériter l'honneur d'enseigner de nouveaux principes aux générations futures, il importe que nous possédions ces principes à fond, que nous abordions toutes

les faces du grand problème. Notre tâche est actuellement très complexe, puisque les diverses branches de la Rythmique n'ont encore fait l'objet d'aucune spécialisation. Nous avons donc à nous occuper simultanément de physiologie, de psychologie, de musique, de géométrie, de plastique et de pédagogie. Il ne faut pas que les difficultés de cette tâche multiple nous effraie. Si nos connaissances musicales sont suffisantes, si notre amour de l'humanité est assez ardent pour nous communiquer – lui seul le peut – le talent de faire vibrer les cœurs, d'instruire les esprits et de les convaincre, – nous parviendrons à mener de front nos travaux nombreux et divers, car un élément commun d'une force singulière, – le rythme – les réunit et les anime. La rythmique musicale est faite d'enchaînements de durées, la géométrie d'enchaînements de fragments d'espace, et la plastique animée complète ces mêmes enchaînements par des nuances d'énergie. Il ne faut pas que la nécessité de cumuler tant de savoirs et d'entreprendre tant d'études différentes nous paraisse si dure que nous ayons peur de continuer à suivre le chemin que nous nous sommes tracés. Pensons-y bien : le simple travail que nous effectuons pour nous rendre compte des divers mécanismes dont dispose notre corps comporte lui-même des recherches nombreuses et toute une série de travaux d'ordre différent. Chaque mouvement que nous avons à effectuer dans un temps donné demande une autre préparation musculaire si nous désirons le répéter dans

« Il est impossible qu'un état d'équilibre puisse créer de la fatigue »

un temps différent. Chaque ligne parcourue par un membre dans un espace et dans un temps donnés, devient plus courte ou plus longue selon le degré d'énergie musculaire qui déclenche le mouvement. Chaque durée de temps parcouru par un membre dans tel degré donné d'énergie musculaire se trouve prolongée ou raccourcie selon la longueur de l'espace à parcourir. Et de plus, chaque modification de l'espace, de la durée ou de la dynamique exerce une influence telle sur l'équilibre corporel qu'elle doit être forcément accompagnée de toute une série de travaux de rectification confiés aux muscles synergiques ou antagonistes. Ces travaux eux-mêmes ont besoin de la collaboration de centres nerveux instruits de leur pouvoir. Chaque erreur dans la transmission des vouloirs cérébraux introduit l'anarchie dans le système musculaire. Chaque résistance dans le système nerveux introduit le trouble dans le cerveau. Chaque erreur du cerveau introduit le trouble dans le système nerveux. En somme les multiples facteurs de notre vie mouvementée agissent à la façon d'une coopérative. Et c'est aussi comme une coopérative que doivent agir les applications spécialisées de la Rythmique élémentaire.

Toutes les lois qui régissent l'harmonisation de nos rythmes corporels régissent celles des rythmes spécialisés et établissent des rapports entre les arts visuels et les arts sonores, entre l'architecture et la mécanique, entre la mécanique et la musique, entre la musique et la poésie, entre la poésie et la peinture, entre l'art et la science, entre la science et la vie, entre la vie et la société. Si nous savons que la science du Rythme consiste avant tout à fixer les lois de l'équilibre et de l'économie, et si nous faisons l'effort nécessaire pour humaniser cette science de telle sorte que nous la sentions vibrer et palpiter en notre corps,

comme une partie vivante de nous-mêmes, nous aurons beaucoup moins de peine à en étudier les innombrables problèmes. Nous dépenserons aussi moins de temps. Car nous saurons économiser et équilibrer nos vouloirs et nos forces, fixer les rapports entre nos forces et le temps, entre le temps et nos vouloirs. Économiser, équilibrer, telle doit être notre devise. Il nous faut économiser nos dépenses nerveuses, qui se traduisent en sauts d'humeur, en brusqueries, en irrégularités, en impatiences, en dépression, en hypersensibilité. Il nous faut économiser notre temps, ne pas travailler jusqu'à la fatigue, prévoir le moment où le repos devient nécessaire. Il nous faut économiser nos vouloirs de progrès, mesurer nos appétits, équilibrer nos désirs de création et nos moyens de réalisation... Ah ! Sans doute est-il parfois nécessaire de se laisser aller à certaines expansions de toutes les forces de l'être, à des enthousiasmes qui nous font franchir, telles des ailes, les bornes de la vie courante, à des élans puissants qui nous entraînent loin des mesquineries, des calculs, des prévoyances et des égoïsmes. Mais il faut savoir aussi retrouver notre équilibre, au moment où nous le jugeons nécessaire et il importe qu'après nous être égarés dans la fantaisie nous sachions rejoindre la réalité. De cet équilibre de nos forces actives, naîtra la confiance en nous-mêmes et une plus grande aptitude à projeter efficacement hors de nous tout ce qui peut être utile aux autres. Nous avons absolument besoin de posséder de la confiance en le but que nous poursuivons comme dans les moyens que nous avons de l'atteindre. Le travail effectué dans l'angoisse et l'incertitude est un mauvais travail. Sachons au début de nos études limiter nos désirs de progrès et ne pas exiger de nous-mêmes plus que nous ne pouvons donner. L'important est que nous

sachions nettement quels progrès la nature nous permet d'opérer, et que nous ne nous obstinions pas à progresser dans la même mesure que ceux qui ont plus de talent et de facilité que nous. Il ne faut pas oublier que l'inégalité entre les talents constitue aussi un équilibre. S'il n'existait que des personnalités supérieures aptes à accomplir les besoins pédagogiques les plus compliquées, il n'y aurait plus personne pour accomplir les besoins toutes simples. Les enfants ont avant tout besoin de maîtres qui les aiment et qui cherchent à les connaître. Ces maîtres, – en notre cas particulier – doivent savoir improviser au piano des rythmes musicaux corrects, connaître le mécanisme corporel en ces rapports avec les forces nerveuses et cérébrales, et avoir une certaine culture générale. Il n'y a là rien qui soit au-dessus des forces humaines. Seulement, il faut chercher à savoir, avant d'entreprendre ces études, combien de temps elles exigent de nos forces, et à ne pas s'obstiner (seule exception à la règle énoncée plus haut) à vouloir économiser ce temps, car il ne faut pas oublier qu'il existe des rapports immodifiables entre l'action et la durée... Si nous savons tout cela et si les difficultés ne vous font pas peur, vous serez heureux, mes chers amis, car votre tâche est suprêmement reconfortante, et l'activité d'un maître de Rythmique le met, plus que toute autre, à même de réagir contre la fatigue et les soucis. La Rythmique est un foyer d'énergie et de joie. Et nous tous, les Rythmiciens, sommes soutenus en nos recherches par le sentiment que nous sommes nombreux à poursuivre le même but, et que nous avons les uns pour les autres, une grande et solide affection qui nous assure la force, la sécurité et le courage. □



by Ann-Krestin Vernersson

Dear Jaques-Dalcroze...

Malmö, 2008-10-07

DEAR MONSIEUR JAQUES-DALCROZE,
Thank you for the article *Définition de la Rythmique* of December 1921!

The year of 1921 is notable from many points of view and it has probably been of importance for both big and small worlds and values. Hitler was appointed leader of the National Socialist Party in Germany, and in Italy Mussolini became leader of the Fascists. Turkey became an independent state, and in Sweden the way was paved for equality between the sexes through women's suffrage and the election of five women to parliament. Death penalty was abolished in Sweden... and Einstein was awarded the Nobel prize in physics.

"Space – time – energy are basic concepts for the theoretical description of elementary particle physics and cosmology. The definition of time and space is related to our own existence on earth. Speed, which is the quotient between space and time, has a fixed point in the speed of light (c). The particles of matter are associated with a mass, and we know through Einstein's formula that this mass is a form of energy ($E = Mc^2$). We also know that energy has an important second form, namely that of motion. Einstein's formula contains, in fact, this part too since M is an effective mass." (Göran Jarlskog, emeritus professor at the university of Lund)

The consequences of Einstein's experiments with form mass were devastating. Too bad he didn't put his energy on a eurythmic nuclear bomb... with great spreading power.

It would be foolish to believe that the concepts – space – time – energy – (form) belong to the eurythmics method!!

On the other hand it feels inspiring to think that *"rhythm is to jump on the law of gravitation"*.

The 20th century brought technological, medical, social, ideological and political renewal. New terms appeared, like world war, genocide, nuclear war, the theory of relativity and quantum physics. In the Western World the means of transportation changed from horses to cars. Pollution and long time effects on the environment were debated. Other innovations were the development from steam ship to space shuttle and the first steps on the moon.

In Sweden the reform of dropping the formalities of address was introduced in 1967 and it affected us radically. The psychological and pedagogical differences of level within the hi-

erarchy were evened out. Teachers and students got closer to one another.

In the field of music, impressionism, expressionism, neo-classicism, twelve tone music, electro- acoustic music, aleatoric music, happenings and minimalism appeared...

Movements similar in character arose simultaneously in several places around the world. New combinations of music, movement, colour, form and pedagogics. You, as well as Steiner, von Laban and Kodaly, belonged to the reform teachers and you worked for the development of pedagogical ideas like balls in a game of skittles. The Bauhaus collective, that was founded in 1919 and brought together painters, musicians, designers, set designers and actors, was also hit hard by Hitler's abuse of power and was forced to end its activity in 1933.

"The result is in no way any form of rhythmic movements à la Dalcroze. On the contrary, the inhibited intellectualist clearly differs from the flowing naive human being just as the essence of a man differs from that of a woman. An intellectualist covers his eyes with his hands as if unrelieved, and moves with dragging feet, while the free man finds himself in a regular rhythmic movement that involves both hands and legs." (Gunow, quoted by Droste, 1990)

Monsieur Jaques-Dalcroze! Did you ever get to know that Gertrud Gunow criticized you, and if so, how did you answer her? (Gunow, a music pedagogue and teacher of harmonization based on

the relation between colour, sound and movement.)

In 1921 your method had got a 'foothold', but wasn't it driven away from some parts of Europe? What did it feel like when the second world war broke out and free thinking got a loop around its neck? How did you react? More questions: How did you look at the age in which you lived? Psychoanalytical theories? Twelve tone music? Jazz music?

You list some forms of gymnastics: Hygienic, sportive, pianistic, vocal, mental/spiritual. I am not familiar with these in particular, but I can tell you that most instrumental teachers and school teachers are nowadays well aware of the importance of movement in relation to learning and well being. Many new strategies for learning, with connections between movement, body and brain, have been developed. In this context, however, eurhythmics is still considered outstanding with its direct connection to music.

What do you say about the following description of rhythmic gymnastics?

"At the olympic games in Los Angeles in 1984 rhythmic gymnastics was selected the most beautiful sport by the assembled sport press. Female sport branch. The gymnast performs her exercises with hand apparatuses to music. Every movement is meant to correspond to the character of the music and to follow its rhythm... There are five different hand apparatuses, each with its own technical regulation: rope, hoop, ball, clubs and ribbon... During all programs the hand





apparatus is to be in constant movement and in harmony with the gymnastical and musical performance. The hand apparatus shall be in the hands of the gymnast, on her body, on the floor or in the air..." (source: Swedish Gymnastics Society)

Monsieur Jaques-Dalcroze! Today we say eurhythmics teacher! Some call themselves Dalcroze pedagogues! There is a certain confusion of ideas! Eurhythmics? The rhythm of the music or a pedagogical method? Or both? Is eurhythmics the proper word? Eurhythmics method? Dalcroze pedagogy? The Dalcroze method? The problem is that some believe that we only work with rhythms and/or percussion instruments. We are in constant debate about the title of the subject and try to agree on it and express the pedagogical strategies.

But in everyday speech eurhythmics is often said to be a pedagogic method originating from Emile Jaques-Dalcroze.

A little anecdote... in the 1970s and 80s you could mostly distinguish eurhythmics teachers from a crowd by their choice of clothes. Batik-coloured, lots of velour and preferably socks with different colours...! I myself belonged to that group and was once presented as "... she who personified the velour trousers...!"

My music teacher students were asked to write some words to the titles: What is natural? What is instinctive? What is learnt? After some discussion they wrote that – closing your eyes – gravitation – foetus position – looking – atoms – smiling –

huddling up when insecure – approaching in love – backing off when insecure, might be classified as natural movements. Among the movements classified as learnt were – playing an instrument – talking – sport – dance – everyday chores – swimming. Some thought that – gripping – swallowing – twinkling – screaming – swimming and breathing are instinctive movements. Are the natural movements equal to the autonomus ones? Or can what is learnt be or become natural? A possible metamorphosis for the phrasing of respiration may be expressed with the following:

... *"takes off like the rooster – puts down like the crane – sinks like the dromedary..."*

In your article you advise us to be economical with our time, our powers, our ambition and our will for development and progress. You mean that out of this balance between our powers a self confidence will be born that allows us to work for others. And we do! Above all should be mentioned the Swedish women who went to Switzerland to study what was new in your method. Without their interest and will to learn new things there probably wouldn't have been any development of eurhythmics in Sweden.

In 1933 the Dalcroze seminar was founded in Stockholm and is now part of the Music Academy. In Malmö the Eurhythmics teachers programme started in 1961 and in Gothenburg in 1978. Today there are eurhythmics teachers programmes at the music academies of Ingesund and

Örebro as well.

We do our best to put the pedagogical legacy of eurhythmics to good use. The programmes work well and we educate people who have a passion for the method and who can teach school children as well as adult music students and furthermore make use of the method within the field of health care. Some eurhythmics teachers have even specialized the method of eurhythmics. What about, for example: Saxophone eurhythmics? Violine eurhythmics? Eurhythmics and mathematics?

Eurhythmics teachers must know a lot! How to play, sing, move and have a good ability to communicate. Music is a large and wide concept, and we may, in good communication with the movements of the body, reach unforeseen combinations and levels that concern both body and soul. General pedagogics, general thinking... still characterizes the method of eurhythmics. But the specific strategies of the eurhythmics teachers have led to the development of teaching in different directions. The method of eurhythmics is of course mainly transmitted orally and the pedagogics might therefore not get the spreading it deserves. We should have followed your example, since you had an incredible ability to express thoughts and visions in writing.

Monsieur Jaques-Dalcroze! I wonder how you would have reacted to the way things have developed since you wrote your article 87 years ago?

Our perception of time has changed and has got a new meaning. Today it takes only a few seconds to get in contact with someone on the other side of the earth and data might be obtained with the speed of thought or light by computers and so on.

You had a vision that eurhythmics teachers together could make people happier. My teacher colleagues at Malmö Academy of Music usually describe the eurhythmics students and the way they confront their learning process in different subjects like this: *"they feel happy at the prospect of new tasks; they are in control of their bodies and movements; they have the music rooted in their bodies; they perceive and learn easily; they are positive and alert; they are obliging and cooperative...!"*

Wonderful tidings! The eurhythmics students are very active and curious in the way they learn, a fact that gives hope for the future of eurhythmics. □

Ann-Krestin Vernersson is a Senior Lecturer at Malmö Academy of Music/Lund University.

Résumé

Une lettre de 2008 à 1921, de la Suède à la Suisse... de la part de Ann-krestin Vernersson à Jaques-Dalcroze.



La technique de la « Plastique vivante »

Par Émile Jaques-Dalcroze



etc., actuellement à la mode, soient tous également propres à préparer l'enfant à la vie intégrale, à établir des rapports étroits entre les mécanismes corporel et cérébral et à réunir dans un même courant les rythmes naturels du corps et de l'esprit ? Il ne nous semble pas que, dans la plupart de ces méthodes, les exercices aient une autre destination que d'assurer la précision et la régularité des mouvements dans certaines durées fixées. Il constituent par conséquent une instruction essentiellement métrique. Dans d'autres systèmes, les rythmes spontanés et instinctifs du corps font l'objet d'une observation plus attentive, mais l'étude des relations naturelles entre le dynamisme musculaire et les lois de l'« agogique » (étude des nuances de durée) n'y est pas suffisamment poussée pour que l'élève puisse devenir maître absolu de ses facultés motrices et apte à juger de l'opportunité des mouvements à faire ou à empêcher. J'entends que notre corps, constamment sous pression, doit se tenir continuellement en état de se mouvoir et évoluer sans effort, selon l'idée qui naît dans notre cerveau et de réagir sans résistance aux élans spontanés de notre fantaisie – et qu'inversement, les rythmes instinctifs d'un corps délivré de toute emprise intellectuelle, entretiennent la vie en notre pôle cérébral, enrichissent notre imagination et augmente le nombre des manifestations de notre vouloir comme de notre fantaisie.

Cette technique de réaction autant que d'action est comparable à celle dont doit disposer l'escrimeur, mais, au lieu d'être spécialisée dans un ou deux membres, elle nécessite le concours de toutes les parties de l'organisme. Son acquisition est le résultat d'une série d'actions très compliquées. En effet, elle suppose non seulement la connaissance « vécue » de toutes les possibilités musculaires de contraction et de détente, en toutes les nuances de la force et de la durée, mais encore la collaboration incessante des centres nerveux comme des facultés de contrôle, avec chacun des membres de notre corps, avec chaque partie isolée de ce membre, avec chaque association de ce membre (ou d'une de ses parties isolées)

avec une ou plusieurs autres parties de l'organisme.

Évidemment l'étude de cette technique sera facilitée par le fait qu'une éducation sportive ou gymnastique aura préalablement assoupli, fortifié et rendu sains le corps qui doit l'acquérir. Cependant la pratique d'un seul sport, – ou d'une seule série de sports – spécialise l'individu dans un nombre défini de mouvements. D'autre part, les exercices gymnastiques usuels ne comportent qu'un très petit nombre de variation de vitesse ou de lenteur. Il en résulte que la majorité des sportifs ou des gymnastes se trouvent en possession d'un certain nombre d'automatismes nuisibles à l'acquisition de cette souplesse synchronique des évolutions corporelles, dans le temps et l'espace, que doit requérir un système d'éducation psycho-physique vraiment complet. Ils sont donc obligés, dès qu'ils entreprennent d'introduire l'art dans leurs manifestations motrices, de songer tout d'abord à se débarrasser de certains procédés techniques particuliers, trop fortement ancrés en leur mémoire musculaire pour permettre à leur fantaisie de varier les nuances musculaires d'énergie et de durée en toute liberté.

Il y a une vingtaine d'années, Antoine créait de toutes pièces une mise en scène des foules, et obtenait, grâce à la seule force de son merveilleux instinct, des résultats surprenants avec des acteurs sans technique ; de nos jours quelques directeurs de théâtre – tel Copeau, Gémier, etc. – soucieux d'introduire dans l'art de la « gestique » plus d'aisance, de naturel et d'humanité, cherchent à soumettre les jeunes acteurs à une éducation corporelle plus complète. Par quels moyens spéciaux une renaissance de la plastique vivante, individuelle ou collective, peut-elle être tentée ? Quelles sont les nouvelles habitudes motrices à créer, les combinaisons inédites à rechercher, de quelle gamme de moyens physiques la technique corporelle propre à assurer la vie et la beauté au mouvement corporel peut-elle disposer ? C'est là ce que nous allons tenter de définir en le bref exposé suivant des études indispensables à tout « plasticien » complet.

1. Étude des moyens pour passer

IL Y A TRENTE ANS, peu d'écoles avaient la culture corporelle à leur programme. Les parents étaient hostiles à toute gymnastique et cherchaient, pour la plupart, à faire dispenser leurs enfants d'un enseignement physique que certains jugeaient même préjudiciable à la santé. De nombreux pédagogues et médecins s'insurgeaient contre la sévérité de la méthode suédoise de Ling et la question si importante de l'hygiène scolaire n'attirait pas l'attention des autorités. Depuis lors, les mentalités ont changé, l'exercice en plein air est adopté un peu partout, le sport a envahi la vie de tous les jeunes gens et même des enfants ; à l'école comme à la maison, la culture physique triomphe, et tous les pédagogues comme tous les artistes ressentent le besoin d'une technique corporelle propre à entretenir l'organisme en pleine vigueur et en pleine souplesse.

Est-ce dire que les innombrables systèmes de gymnastique « hygiénique », « esthétique », « dynamique », « plastique », « artistique », « sportive », etc.,

de l'état de complète décontraction musculaire (station couchée) aux divers états de redressement du corps (agenouillement, station debout, sans, puis avec extension verticale des bras.

2. Étude dans la station debout des moyens d'action de la respiration sur les différentes parties de l'organisme, au point de vue dynamique comme au point de vue spatial : c'est-à-dire pour renforcer ou amoindrir l'intensité énergétique des attitudes, ou pour amplifier ou diminuer la place occupée par nos membres dans l'espace qui nous entoure. Étude aussi des rapports entre l'action exercée par la respiration sur l'extension et la contraction des membres dans l'émission vocale du son parlé ou chanté.
3. Étude de l'équilibre dans la station debout, des « *départs d'orientation* » dans l'espace environnant grâce au relâchement de tel ou tel autre groupe musculaire, et des contrastes de pesanteur entre des membres différemment disposés.
4. Étude des relations dans la station debout, entre le corps et les diverses divisions de l'espace dont il est le centre. Établissement des distances du centre jusqu'à la périphérie. Graduation de l'espace en ligne horizontales, verticales et obliques. Étude des lignes courbes. Étude des rapports entre l'amplitude des gestes et le temps en lequel ils tracent des lignes droites ou courbes.
5. Étude des divers moyens de transfert du centre de gravité du corps en un autre point de l'espace, sous l'impulsion du sentiment, de la sensation ou de la volonté. La « *marche* » considérée comme succession de divers états d'équilibre, réglée par les diverses intensités de tension musculaire et les diverses sollicitations de la pesanteur. Les attaques diverses du sol par le pied, par la jambe et le pied, par le corps et le pied. Les diverses révélations de silhouettage des corps sur des parois de hauteur et de largeur variées. Étude des multiples mouvements de marche continue, de marche scandée ou de marche interrompue.
6. Les diverses durées des pas scandés ou continus.
7. Les diverses longueurs des pas et leurs relations avec la dynamique et avec la durée.
8. Les ornements de la marche, la course, le saut, le sautillé, le bondissement, les alternances de « *staccato* », de « *legato* », de « *pizzicato* », « *portando* », « *glissando* », etc.
9. Les divers jeux d'arrêt de la marche, de la course et du saut, en leurs successions et leurs alternances.
10. Étude des points de départ du geste,

selon que celui-ci dépend du déplacement d'équilibre du corps entier ou d'un déclenchement musculaire ayant lieu dans telle ou telle autre partie du corps ou sous la prime influence d'un mouvement respiratoire. Différenciation du geste provoqué par l'obéissance à la pesanteur et de celui qui est la conséquence de la volonté d'échapper à la pesanteur.

11. Étude des résistances et oppositions musculaires réglant les rapports des gestes d'un bras avec ceux de l'autre bras, avec les mouvements des jambes, de l'épaule ou du torse.
12. Influence des attitudes corporelles sur la résistance matérielle du décor, collaboration des lignes corporelles avec les lignes des parois, colonnes, escaliers et plans inclinés que le contraste rend vivantes.
13. Rapports du geste et de la marche, leur alternance, leurs oppositions, leurs contrastes, leur concordance, leur contrepoint. Dissociation et harmonisation des différentes manifestations motrices de l'organisme.
14. Rapport de la voix (parlée ou chantée) avec la marche et la gesticulation.
15. Reprise de tous les exercices ci-dessus dans toutes les nuances de force et de durée, double et triple vitesse ou lenteur d'un membre ou plusieurs membres. Association et dissociation de durée ou de dynamisme.
16. Étude des rapports entre deux corps humains associés, harmonisation de leurs gestes ou de leur marche. Opposition de l'arrêt d'un individu avec l'activité de l'autre, opposition de deux activités semblables ou dissemblables, dans les déplacements comme dans les dynamismes, dans telle vitesse ou dans telle autre.
17. Étude des rapports entre des individus associés formant un groupe, et des rapports entre plusieurs groupements d'individus, au triple point de vue de la division de l'espace, des synergies et des antagonismes dynamiques et de la nuanciation de la durée.

Les études de Rythmique ne constituent que l'A.B.C. de la technique corporelle nécessaire à tout « *plasticien* » complet. Car elles ne s'adressent qu'à l'intelligence et à la volonté. L'acquisition de toutes les qualités plastiques, dynamiques et agogiques indispensables au rythmicien, au danseur, à l'acteur ou au mime, ne fera de lui qu'un adaptateur, qu'un transpositeur, qu'un automate, si ces qualités techniques ne sont pas mises au service d'une riche fantaisie, d'un tempérament souple et élastique, d'une généreuse spontanéité de sentiments, et d'une nature artistique et vibrante. Toute éducation plastique, par conséquent, doit avoir comme prime objet l'éveil des instincts naturels, des élans primaires, des conceptions individuelles. L'aboutissement suprême des études de

« *plastique vivante* » est certainement l'expression directe des sentiments et des émotions animiques ou esthétiques, sans même le concours de la parole, sans le concours de la musique. Mais la plastique « *dans le silence* » demande une technique prodigieuse acquise au cours d'expériences prolongées au-delà d'une seule existence humaine. Or, bien malheureusement, si la musique est un des arts les plus jeunes, l'on peut hautement affirmer que la plastique animée est de nos jours le moins étudié de tous les arts. Les expansions naturelles du corps ont été contrariées par les usages d'une vie de jour en jour plus antinaturelle. La gamme des gestes et des attitudes est réduite dès lors au strict minimum. Il en résulte que la rééducation des moyens corporels d'expression a besoin de s'étayer sur des procédés éducatifs empruntés à des techniques déjà éprouvées, celle de la parole et celle de la musique. La première, celle du « *verbe* », s'est à tel point spécialisée, et les images qu'elle cherche à concrétiser se succèdent avec une rapidité telle que les mouvements corporels ont de la peine à épouser leur forme et leur durée. D'autre part, l'expression verbale confond à tel point le réalisme du mot avec l'émotion élémentaire de la pensée que le geste constamment hésite entre le réalisme et le lyrisme, entre le mouvement oratoire et didactique et le mouvement de situation. Celui-ci crée l'atmosphère et traduit directement l'émotion par le dynamisme.

Il en résulte que, si la plastique animée peut s'associer heureusement au verbe, il importe, dès que l'on souhaite leur complète harmonisation, que le verbe ne cherche pas à s'isoler, et qu'au contraire il songe constamment à cette plastique à laquelle il demande à s'unir. J'entends que le poète doit consentir à condenser sa pensée en un plus petit nombre de mots, à éliminer les digressions, à suggérer plus qu'à décrire et à faire, des silences, des arrêts et des suspensions, des collaborateurs indispensables des rythmes corporels. Tandis que la musique, qui, dès ses origines, est issue directement non de la pensée, mais de l'émotion, est – actuellement – plus capable que la poésie verbale de seconder ou de provoquer – dans les situations lyriques – le geste corporel spontané. Elle est parvenue à exprimer les vérités humaines à l'aide de la sonorité, du dynamisme et de la durée en toutes leurs nuances. Or, le corps humain est susceptible de s'adapter ou de transposer soit les nuances de ce dynamisme, soit les nuances de cette durée. Et que si, dédaigneuse des nuances de la sonorité, la plastique animée veut s'affirmer en dehors d'elles, il n'en reste pas moins qu'elle ne pourra jamais mieux régler les nuances de sa dynamique et de son agogique, qu'en adoptant la technique agogique et dynamique musicales qui sont d'ores et déjà ordonnées et réglées, et qui peuvent, certainement, lui servir de modèles. Sans doute, la plastique vivante pourra-t-elle, à son tour, modifier cette dynamique et cette agogique, mais l'important n'est-il pas en tout développement artistique, de partir de

ce qui est, pour parvenir à ce que l'on veut différent ? Et cela est si vrai que, même le nuancé sonore (les diverses élévations du son) peut, soit dans la musique, soit dans la diction poétique, amener le plasticien à se construire une gamme de gestes correspondant à la gamme des sons. Qui sait si cette dernière ne fut pas autrefois inspirée par les mouvements de la respiration et par l'action de celle-ci sur les muscles du larynx ?

L'important pour tous ceux qui considèrent le corps en mouvement comme un interprète direct des émotions humaines, est de ne dédaigner aucun moyen d'enrichir les moyens techniques d'expression de ce corps. Qu'importe si pendant quelque temps encore la plastique humanisée s'associe à la musique et au verbe ? L'important n'est-il pas qu'elle parvienne à multiplier et à clarifier ses moyens d'expression ? Or, à une époque telle que la nôtre, où tous les efforts tendent à associer tous les arts en une harmonieuse entente, pour humaniser la pensée, pour la rendre et plus large et plus diverse et plus complète, il me semble que tout effort tendant à spécialiser la plastique animée serait stérile et propre à amoindrir sa profonde portée. Comme l'a dit Canudo, « *toute énergie d'impression, de représentation et d'évocation de ces phalanges de sensitifs et de créateurs que l'on dénomme 'artistes', est de plus en plus influencée par des lois musicales, par le besoin de transmettre les lois les plus larges de la vie à l'aide du plus universel des langages, celui qui 'suggère sans définir', qui seul peut imposer à des collectivités diverses, sous des climats éthiques et individuels différents, la même émotion idéale. L'évolution de la musique est en rapport direct avec l'accroissement de l'humanité* ».

Le propre de la musique est avant tout de provoquer en l'âme des hommes un besoin d'imagination et de réalisation. Pourquoi renoncer à ce pouvoir ? La musique est née en nous d'un besoin absolu de sortir de nous-mêmes, d'extérioriser nos aspirations, de donner des ailes à nos vœux mal définis, de donner un corps à des aspirations souvent peu claires et mal ordonnées, mais impérieuses. Du moment qu'elle fixe des moments divins où un être nouveau s'échappe de notre moi habituel, pourquoi ne pas nous appuyer sur elle dès qu'il s'agit de nous exprimer grâce à un mécanisme humain aussi inconnu de la plupart des êtres que les origines mêmes de leurs actes et de leurs pensées ? Initier à la musique les artistes du théâtre et de la danse, c'est renforcer la puissance de leurs mouvements, car la technique musicale libérera à

la fois leurs corps et leurs âmes.

Est-il possible que certains hommes n'aient pas besoin de faire des études de technique, parce qu'ils ont la science infuse ? Mais sans doute. Nous connaissons tous des enfants prodiges qui jouent sans en avoir jamais étudié le mécanisme, des jeunes gens qui s'improvisent écrivains ou peintres, d'autres qui dansent ou jouent la comédie sans s'être soumis à aucun enseignement. Pourquoi ne serait-il pas possible que certains corps humains n'aient jamais connu les résistances nerveuses, musculaires, intellectuelles ou morales qui s'imposent si souvent au libre essor des rythmes naturels ? Trop souvent l'homme pourvu d'un système moteur sans défaut est empêché de s'en servir, grâce à une timidité, à un manque de confiance en soi-même qui paralysent ses moyens. Être sûr de soi, savoir oublier ses faiblesses, ne penser qu'au but à poursuivre, se sentir entièrement envahi par l'idée, c'est en somme nier l'existence des résistances, et une certaine technique naturelle se révèle dès lors au moment où l'esprit la réclame, et sous l'excitation même d'émotions supérieures.

Les trouvailles du génie ont besoin d'être complétées par des recherches guidées par l'intelligence. Le domaine de l'inconscience au sein de laquelle opèrent l'intuition et la sensibilité et palpite le tempérament, a besoin d'être agrandi grâce à l'acquisition de qualités conscientes qui permettent au tempérament d'abord de s'équilibrer avec l'intellect, puis de le dominer sans porter de préjudice à l'Ordre et à la Raison.

Plus aussi l'étendue de certains procédés techniques élémentaires de technique corporelle expressive aura pénétré dans l'enseignement scolaire, plus le public sera mis à même de comprendre l'effort des artistes créateurs. Pourquoi le piano est-il de nos jours l'agent le plus puissant de vulgarisation musicale ? C'est parce que tous nos enfants sont plus ou moins initiés à la technique de cet instrument. L'enseignement de la Rythmique doit, par conséquent, lorsqu'il est donné à des enfants ou à des dilettantes, se garder de toute spécialisation outrée, d'ordre mathématique ou métaphysique. Tout au plus tiendra-t-il à faire comprendre aux élèves les possibilités de relation directe de l'éducation technique, musculaire et nerveuse qu'ils reçoivent, avec la métaphysique et les mathématiques. Posséder son corps, en toutes ses relations avec l'esprit et la sensibilité, c'est briser les résistances qui paralysent le libre développement de nos facilités d'imagination et de création.

En ce qui concerne les professionnels qui se vouent plus particulièrement aux études de plastique, je suis fermement convaincu qu'il y a pour eux un avantage à sensibiliser leur organisme en l'imprégnant de musique avant de les laisser tenter les expériences nécessaires à l'élaboration d'un système tendant à faire de la plastique animée un art qui se suffit à lui-même, et dégagé de toute relation avec la poésie et la musique. Cet art existera certainement un jour. Il aura ses lois personnelles basées sur des expériences d'ordre géométrique et spatial, ayant pour but de créer une architecture en mouvement, s'orientant et s'équilibrant selon l'influence fatale d'une pesanteur graduée et nuancée. Cette architecture vivante n'aura de commun avec les autres arts que le rythme, mais sa rythmique sera triple et comprendra : 1° la connaissance et l'expérience des mouvements rythmés musculaires spontanés ; 2° celles des mouvements rythmés créés par les modifications de la pesanteur ; et 3° celles de l'adaptation de ces deux rythmes aux rythmes unifiés de l'espace et de la durée. La métaphysique de cet art plastique intégral consistera en l'imagination de pesanteurs et d'espaces fictifs, et en une succession de modifications et transformations de leurs rapports. Une fois parvenu à vivre de sa propre vie, d'une vie réglée par ses propres lois, l'art plastique ne se fondra plus dans la musique, mais s'associera avec elle comme elle s'associe la parole dans le drame lyrique. Il n'y aura plus identification, mais superposition et collaboration. Pour se développer, cet art nouveau devra se dégager de toute imitation directe de la nature, de toute préoccupation littéraire, de toute intention mimique, et il faudra, je crois, de longues et répétées expériences jusqu'à ce qu'il se soit dégagé de toutes les influences qui emmaillotent aujourd'hui le langage du mouvement. Ces expériences me paraissent devoir être toutes d'ordre rythmique et puisque, indubitablement, les lois naturelles de la durée et de l'accentuation des gestes ont presque totalement disparu, que le nombre de nos rythmes corporels spontanés est réduit au strict minimum, je ne vois pas d'autre moyen de reconstruire cet art nouveau qu'en étudiant le rythme dans les arts déjà complets, et surtout dans la musique qui, incontestablement, est, de tous les arts, le plus riche en mouvements rythmiques et en nuances de la durée. □

« *Il me semble que tout effort tendant à spécialiser la plastique animée serait stérile et propre à amoindrir sa profonde portée.* »

Plastique Animée: yesterday, today and tomorrow...?

by Karin Greenhead

Introduction

Plastique Animée—or realisation as it is sometimes known today—generally refers to the realisation of a musical composition in movement although as early as 1912 Dalcroze himself speaks of an expressive art of movement in silence or as a dialogue to music. In the diverse practices that have evolved worldwide since this 1921 article was published there are schools that devote themselves to choreography while others do not practise it at all, imagining perhaps that Plastique is an element of the Dalcroze work that is no longer relevant.

Those who have attended FIER congresses will have seen many such choreographies in many different styles that are the result of group collaboration or work by an individual teacher or student.

The story of Plastique Animée is central to the history of the method itself and explains one of the reasons why the spread of this most comprehensive and richest of all teaching methods has been difficult to sustain. Periodically it rises again, as it is now rising, like a phoenix from the ashes of the latest war, artistic or educational reform.

It is interesting to compare the 1921 article with two others: “*Eurhythmics and Moving Plastic*” (1919) and “*How to revive Dancing*” (1912).

In the earliest of these articles Dalroze (who reveals that he considers the art of dance to be derived from music rather than an art in its own right) deplores the state of classical ballet, as he sees it, grown decadent through the cultivation of virtuosity at the expense of expression and through the lack of unity between body movement and musical rhythm.

In fact he was far from the first to make such judgements. There has from the beginning always been a tension between technical virtuosity and the expressive and social aspects of ballet—perhaps because people enjoy virtuosity: they enjoy the challenge and exhilaration of pushing the body to its limits and watching others do so too. From the early 18th century various critics, dancers and choreographers tried to rescue ballet from its origins as a courtly diversion. One of the first, Noverre, published an influential book in 1760, introducing drama and the expression of human emotion and teaching that musician, choreographer and designer should work together.

In Dalcroze’s own time Fokine¹ (see Endnotes) wrote as early as 1904 to his superiors that more attention should be paid to the integration of story, music, scenic design and choreography. He said that “*danc-*

ers can and should be expressive from head to foot” and that “*all the arts should have complete equality*”.

Nevertheless Dalcroze thought that even the Russian dancers did not respond appropriately to music. He also criticises Isadora Duncan (who he otherwise admired) for not being able to walk in time and her students for copying the poses on Greek vases without relation to music, rather than moving as an expression of their own personal feeling.

Why was dalcroze so opposed to ballet? The desire to define and reform

Dalcroze saw himself as a pedagogue and social reformer as much as an artist. His jovial and optimistic personality and Apollonian view of life, strongly influenced by the philosophy of Rousseau² and other French writers of the 18th century, had no room for disorder and conflict. The liberation and co-ordination of the natural rhythms of mind and body by means of music through movement would lead students to freedom through the recovery of natural responses suppressed by mechanization, rationalism and restrictive clothes and attitudes. This reawakening and expression of “*primary emotion*” through unblocking the creative urges has no dark or chaotic side, only joy and order. However, the art of the early 20th century became very much concerned with the expression of the dark and conflicted in human nature. Dalcroze constantly tried to discover or define Laws³ or rules governing musical expression (after Lussy⁴), structures, the use of space, balance and movement.

By “*dancer*” Dalcroze meant anyone who interprets music bodily, such as conductors and opera singers. He wanted to “*restore (dance) to its ancient glories*” through the “*rhythmic regulation of gesture*” and ridiculed not only exaggerated or false emotion but athleticism itself. Even at this early stage he says that movement without sounds will be possible when mu-

sic has been “*ingrained in the body*” and the human organism impregnated with the many rhythms of the emotions of the soul and only requires to react naturally to express them in movement. “*Orchesis*”, he says, “*is the product of impression transformed into expression*”. This expression may take the form of a dialogue in which the dancer like a concerto soloist engages in dialogue with the other instruments: sometimes one pauses, sometimes the other. This shows that he was not thinking simply of “*mickey-mousing*” as was often stated later.

Dalcroze prioritised the moral and social development of children, learning through experience and individual freedom. He saw technical virtuosity as empty if it did not appear to express the authentic and finer states of soul of the performer. Although he had worked in the theatre in his youth, participated in Festspiele and loved spectacle and performances of all kinds, he enjoyed them, as Ansermet was to point out, as social events that everyone could engage in⁵.

By 1919, conceding that ballet concentrates on harmony and grace, Dalcroze states that a conventional dancer adapts music to his restricted technique and automatism while the eurhythmist lives the music. By this time Dalcroze had received a lot of criticism. The Russian choreographer and teacher Fyodor Lopukhov⁶ suggested that Dalcroze’s teaching was for “*the visualisation of beat, metre and details of rhythmical pattern*”. This was rather unfair as the work did encourage a response to other musical parameters as stated in this article which goes into more detail concerning the relationships between music and movement. This includes a feeling for space and its laws, shades of time, inward sense of decorative line and form, balance, nuance and dynamism. Here Dalcroze produces a list of elements common to music and moving plastic⁷:

By 1919 too he had suffered the loss of Hellerau and many of his brightest students. Perottet, Wigman, Holm, Chladek and others felt, as Wigman said in 1914, the movement at Hellerau was chiefly of the extremities of the body and not

expressive enough⁸. Perottet sought “*dissonance*” to express her character which was not possible under Dalcroze’s “*harmonious structure*”. Although the articles mention movement initiated from the centre, following dynamic changes and articulation in the music and the embodiment of authentic thought and feeling, the fact remains that many felt that the work was not sufficiently visceral to cover the full range of human expression which required plumbing the depths of human passion and not only aspiration and the heights of human emotion. Some of these left Dalcroze to pursue greater authenticity in the study of movement in and for itself, following Laban, who taught movement without music, or creating their own schools. Many became important figures who effected profound changes in European and American dance. Ausdruckstanz developed by Chladek and Wigman found its way to America via Hanya Holm whose work became part of the strong Dalcroze influence found in the whole of Modern American Dance.

By this time Dalcroze feels optimistically that “*only a short time is needed to reform musical, dramatic and choreographic interpretations*”. Despite stating again that “*forms of movement will be created without resort to sound*” he is becoming insistent. “*There is only one way of restoring the complete scale of its means of expression to the body, and that is to submit it to an intensive musical culture*”

The 1921 article is as remarkable for what it does not say as for what it does. There is little comment on music, the realisation of musical repertoire or dance and more about movement, space and control. Here there is less confidence and enthusiasm: musical phenomena play a small part and the list of indispensable necessities is dry and often seems to quote Duncan’s notebook -

“*they will learn first the values of straight lines, then angles and finally curves...they will possess an unconsciousness in the execution as to be merely the expression of the unfolding of the Human Will in Bodily movement...they will be learning the notes as one might call them of the scale of movement*” – or an even older influence, the actor Delsarte (1811-1871) who connected the inner emotional experience of the actor with a systematised set of gestures based on his observations of human interaction⁹.

Here speech as well as music can help re-educate the body but music is more powerful because it “*expresses human truths through sound, dynamic force and duration in all gradations*”.

Already in 1912 Dalcroze had suggested that musical accompaniment “*may not be necessary*” to *Plastique Vivante*. In 1919 he wrote that it would “*not take long to reform musical, dramatic and choreographic interpretations*”. By 1921, although he is open to any means of enriching the technical means of body expression, silent *plastique* is far away—it requires such wonderful technique as lies beyond the span of a single human life: *plastique* will need to be allied to words and music for some time to come. He also sees less of a role for it as a specialism as “*there is a tendency to link all the arts for the purpose of humanising thought*”.

The savage criticism of the influential ballet critic André Levinson which resulted in the eventual banning of Rouché’s *Eurhythmics* classes at the Paris Opéra in 1925 added to the wave of negative views of the Dalcroze work in the dance world and was the probable cause of Dalcroze’s retreat from

Plastique exemplified in a letter of 1932 to Gertrude Ingham¹⁰ (then Head of the Dalcroze School in London):

“*I have decided in general to give only pedagogical demonstrations, finding that this is the best way to protect the method against all equivocation while affirming that it represents a preparation for art and not an art itself. I have confirmed moreover that many people prefer to see exercises of rhythmic and not plastic realisations.*” He received a reply from Natalie Tingey informing him that “*plastic movement still has a place in London*”. A further letter to the school begins: “*Too often people confound our method with a system of dance. That stems from our use of body movement to reinforce our physical sensations and transform them into feelings. For that we have our own technique which consists of a deep knowledge of the diverse conditions of possible movement of the organism. We know how to move in all degrees of slowness and speed, of impulse, of continuity and of elasticity. We learn to orient ourselves in the space around us, which we think of as a collaborator, as an accomplice of movement. We know also all degrees of muscular energy and the way to grade dynamics*” and goes on to say that the movement technique connected with his teaching “*is certainly not that of ballet and modern dance*”; he wishes to dispel the “*error of those who believe that we have choreographic pretensions. Our method does not form virtuosos*”.

This dry and conservative description had little effect on the English teachers who had included demonstrations of *Plastique Animée* since the very beginning of training. The London School, eventually founded officially in 1913, sent students to Hellerau. Ethel Driver with her students had produced plastic movement studies on Bach and Debussy and the ballets from Holst’s “*the Perfect Fool*” and in 1933 Ann Driver was invited by Ninette de Valois¹¹ to teach Dalcroze *Eurhythmics* as applied to choreography on a training course for the new Association of Operatic Dancing. During the 1930s Dalcroze principles, touching so many areas connected with music, movement and education, began to be absorbed into the general education system in England and elsewhere so that, as Tingey observed, people benefited from his ideas without realising where they came from. This is still the case today.

After the first world war: developments in contemporary dance

Those who left Hellerau and Europe itself took their ideas and experience with them. In America, Ruth St Denis developed a form of choreography she called “*Music visualization*” clearly based on Dal-

croze’s ideas and included *Eurhythmics* in the curriculum of her Denishawn School—the cradle of American Dance where Doris Humphrey studied and worked. Famous for her “*music visualizations*” Humphrey eventually moved away from a literal interpretation of music in search of dance as an art in its own right. In 1938 she created *Water Study* a choral ballet with no music in which the movement is initiated by the dancers’ breathing echoing, probably unknowingly, Dalcroze’s mention of breath and gesture in the article of 1921. The *Plastique* element of the Dalcroze work could not be suppressed.

The family tree of Dalcroze influence in American dance was reinforced by John Colman who worked with most of the great choreographers at one time or another. It descends through Graham, Weidman, Limon (who “*orchestrated*” the body), Cunningham, Taylor (from Graham’s company) and Tharp, Nikolais (student of Hanya Holm), Ailey and George Balanchine. Many of these great choreographers had a very strong background in music in addition to absorbing Dalcroze’s ideas. Balanchine studied harmony and counterpoint for three years and earned his living as a pianist from cabaret and silent films in his youth. Dalcroze in the States has also produced Meredith Monk who works across all the disciplines using time, space, voice, movement and music. The Central European trees of influence take us through Wigman, Chladek, Perottet, Laban, Jooss and others to Pina Bausch in our time and through Rambert, Massine and Ashton and countless others. Of internationally successful choreographers today Mark Morris’ choreography is marked by music visualisation and an eclectic mixture of styles including everyday movement and folk dance; Jiri Kylian also uses a combination of choreography based on the musical score including movement as a counterpoint to or dialogue with music (Dalcroze’s 1921 article refers to this possibility) and dance with no music accompanied only by the body percussion and sounds generated through movement as seen in *Return to the Stamping Ground*. The young but internationally celebrated British choreographer Christopher Wheeldon, noted for the musicality of his work, had *Eurhythmics* classes twice a week in which he improvised and composed movement to music from the age of 11 – 14 at the Royal Ballet School.

All that Dalcroze rejected: the training of “*virtuosos*”, the inclusion of mime or imitation of the natural world and dance technique, has been included, incorporated and remixed with his ideas during the twentieth century to form new schools and styles of dance training and produce generations of virtuosos! A fertile ground indeed!

Contemporary research in neurosci-

ence and related fields shows a natural connection between musical listening and bodily response and also between actual, observed and imagined movement and stimulation of the motor cortex. Eleanor Stubley (McGill University) has written on how dancers come to know music directly through the body and the bodily basis of linguistic concepts such as balance, repetition and continuity. This leads her to a conception of musical form as something both felt and heard. This may explain why the practice of creating realizations of music in movement can be so rewarding not only to dancers but to conservatory music students.

Plastique animée today: a personal account

I have taught Plastique Animée as realization, dialogue, with body percussion, bruitsages and in silence to trainee and professional dancers and musicians for many years at the Royal Ballet School then Central School of Ballet and Northern Ballet theatre. At the same time I was teaching Dalcroze to dancers I was teaching it in conservatories. Plastique is a requirement in the UK Dalcroze Certificate exam and at its best is a wonderful discipline that allows the student to discover and plumb the depths of music as an interpreter of a score, to be a primary creator when working without music and to discover him/herself and one another at the same time.

Like some of Dalcroze's students, I too was irritated by the emphasis on "joie", skipping and a lot of exercises. To me it was about discovery and revelation, including the dark and conflictual: the whole of life in and through art. As a student I discovered plastique as a way of learning music and engraving it in the memory through taking part in plastique performances of movements from Messiaen's *Quatuor pour la fin du temps*. Over 30 years later I still know this score from memory. As a teacher I moved quickly from teaching children to training teachers and would-be performing artists. Here the exploration, study and creation of artworks and not only preparatory exercises and improvisation became essential. I often use body-percussion to sharpen up rhythmicity and "bruitsages" to form a bridge between silent movement and its interpretation in music as part of a training both for plastique and playing for movement and so it has always interested me that Dalcroze himself as Edith Naef¹² said "*described*" the movement rather than did it himself. When you move yourself you discover a lot of things hard to describe in words. Movement is its own language, its own communication.

As my conservatory students were

almost all string players they tended to choose string-quartets for plastique realisation. In teaching them I discovered how to help them show more aspects of the music than the obvious rhythm patterns, accents and form on which I had been advised to concentrate by many of my own teachers. Were four people really sufficient to convey the opening of the slow movement of Bartok's String Quartet no IV with its chords and solo part, or to handle very rapid music? How about the relationship between the parts, the texture and density? Nijinsky had been criticised for running every semi-quaver. From my musical training and performance in orchestra, opera, as soloist and as accompanist I knew that the written notes are signs indicating to a performer an impression a composer wants to effect. Sometimes the busy semi-quavers mean murmur or a sense of speed or power. The notes are not the music and the music is not always "about" semi-quavers. So would it be better to show this as a swirly movement or just as a visual crescendo by adding more people instead of running about? I gave the string quartets to my dance students to see how they would approach them. If we think of Plastique today as answering the question "*How does the music move?*" as opposed to "*what does it look like on paper?*" we are far nearer a useful result with music realisation. We could ask what the composer means by what he writes, we could attempt to embody this ourselves and show it to others. So Plastique as realisation is a kind of living analysis in real time—a deep way to study music for both dancers and musicians which both groups found completely valid. From the dance point of view learning to hear into the musical text and express it meant they got more out of the music and could choose if they wanted to counterpoint it or not. It gave both groups a chance to ponder on musical repertoire and absorb its messages and meanings and create meanings for themselves. For the musicians' group choreographies it led to insights concerning interpretation, a real need to co-operate with others to arrive at solutions: combined lessons in aural training, score reading, harmony, interpretation, performance and projection. When eventually we started performing "*the best from exams*" to the College public and friends, more than one dancer who attended said she was amazed. None of them had any really trained movement technique and yet they were completely convincing, watchable and moving¹³.

Central School of Ballet students also put on their realisations publicly. As there was no budget there was always a problem with costuming. Some were very good, some less successful. The Director of the School, Christopher Gable, was always very keen to see them and

said that had he had a standing company he would have set up an ongoing project for dancers in the company and himself to study this work and produce work of their own.

The FIER congresses have often included various kinds of choreographies. Some of them are wonderful artworks, original, compelling and authentic in expression and some are less successful. The range goes from the very simple to the involvement of computer technology and complex staging. Dalcroze considered that the best pieces to use were ones with unequal beats, metrical changes and accents but even his supporter Ansermet said he felt Dalcroze had emphasised metrical rhythm at the expense of phrase and cadence¹⁴. Was this because he had been put off by his experiences in Paris as far as interpretation went – or because of his Apollonian and rational approach to art or a mixture of the two? The London School never gave up Plastique despite Dalcroze's advice, knowing that it "*worked*" in some way for them.

In my experience plastique as realisation is not only entirely valid as a way of studying music and music and movement relationships but a kind of summary of the method itself. It is there that students practise and apply their aural skills, their harmonic knowledge, their understanding of structure, style and meaning. It is there that they study the score, learn to co-operate and work with one another, to express and project the music in and through movement to an audience. It can be preceded and complemented by exercises in silence, so that the sense of movement in its own right can be explored and studied. Plastique as realisation can be studied using a wide range of repertoire, as a way of studying music and musical performance: plastique as dialogue with the music or other kinds of relationship can follow. Successful study in Plastique does not result from seeking "*laws*" but through deep listening with all the senses, knowing how to ask questions and find answers, finding an authentic response. This reflection in, on and after action requires the experience of using space and weight and orientation so that the study of phrase is not only about sustained line but also about direction and cadence. Does the phrase travel or not? Does it come towards us or move away, or change direction or energy? What is the emotional or dramatic relationship between foreground and background of the music? How can we make the audience see that? Bringing this work to performance really is a transformative experience for students and audience alike.□

Endnotes

1. Fokine (1880–1942) choreographer of the Ballets Russes till 1912. Dalcroze was very familiar with the work of Fokine, Nijinsky, Nijinska and Massine. Marie Rambert went from Dalcroze to work with the Ballets Russes on Rite of Spring.
2. Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778) also of Geneva. Philosopher, writer and composer Rousseau believed in the goodness of the natural man. He also thought that children's emotions should be educated before their intellects.
3. Does this search for underpinning laws reflect Platonism or a search for scientific explanation and justification for his work? Or possibly

- both?
4. Mathis Lussy (1828-1910) *Musical Expression* 1892, Novello; *Traite de l'expression musicale* (1893-1894), Heugel. Lussy was the first to try to base a theory of expressive performance on a theory of rhythm and was a great influence on Dalcroze
 5. Berchtold, A. 2000, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*. Lausanne, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse
 6. Fyodor Lopukhov (1886-1973), influential Russian choreographer who disparaged Dalcroze's work although he had much in common with him. Lopukhov's choreography of *Firebird* and also the adagio of his *Dance Symphony* included body counterpoint legs in 2 time with the arms in 3
 7. Pitch–position and direction of gestures in space; Intensity of sound–muscular dynamics; Timbre–Diversity in corporal forms (the sexes); Duration – Duration; Time – Time; Rhythm – Rhythm; Rests – Pauses; Melody–continuous succession of isolated movements; Counterpoint–opposition of movements; Harmonic succession–succession of associated movements (or of gestures in groups); Phrasing – Phrasing; Construction (form)–Distribution of movements in space and time; Orchestration–Opposition and combination of divers corporal forms (the sexes).
 8. Partsch-Bergson, I. 1994. *Modern Dance in Germany and the United States*, Routledge.
 9. Delsarte's (1870 – 1871) *Science of Applied Aesthetics–voice breath and movement dynamics for emotional expression*. His use of relaxation, poise and control of the breath–influenced Duncan, St Denis, Laban as well as Dalcroze and was very widely taught by 1890s.
 10. EJD letter to Gertrude Ingham 23 May 1932, London File, CIDJD quoted in her Doctoral Thesis "Dalcroze Eurhythmics in England: History of an innovation in Music and Movement education" by Selma Odom Univeristy of Surrey, 1991
 11. Ninette de Valois, (1898-2001), born Edris Stanus in County Wicklow, Ireland, dancer in the Ballets Russes, noted choreographer and founder of The Royal Ballet Company. Ashton was her chief choreographer. She brought in new talent and continued to be a strong influence, appearing in public until her death at 102.
 12. E.Naef interviewed in the film "The Liberation of the Body". At a FIER congress in 1999 she gave a public class including a demonstration of how to walk showing the Duncan walk with lifted thigh and relaxed lower leg.
 13. The DVD "The Movement of Music" is one such concert of exam pieces. Distributed by Meerkat Films
 14. Ansermet, E. 1965. *Les Structures du rythme in Deuxième Congrès International du Rythme et de la Rythmique*

Résumé

Bien que Jaques-Dalcroze ait imaginé qu'un jour existerait un art du mouvement dans le silence, indépendant de la musique ou d'un texte, la Plastique Animée est toujours pensée comme une réalisation musicale en mouvement. Ayant noté une variété d'approches de la Plastique dans différentes écoles, certaines l'ignorant complètement, d'autres concédant beaucoup de temps aux chorégraphies, l'auteur compare l'article de 1921 à 2 autres articles plus précoces « *La rythmique et la plastique animée* » (1919) et « *Comment faire revivre la danse* » (1912). Dans ce dernier, Dalcroze critique dans le ballet classique « *La virtuosité au dépens de l'expression* », une critique émise fréquemment. Tout en admirant les Ballets Russes et Isidora Duncan, Dalcroze sentait qu'ils ne répondaient pas d'une manière appropriée à la musique. Il était en cela très influencé par Lussy et d'autres personnes, qui souhaitaient que des règles codifiées soient établies pour définir l'expression. Dalcroze était aussi un réformateur de la société, un pédagogue au même titre qu'un artiste, et il croyait en la libération et la coordination des rythmes du corps et de l'esprit, qui conduiraient les étudiants vers leur liberté personnelle et artistique. Pour lui, la libération des « *instincts* » n'avait pas de mauvais côtés. Cependant les gens au début du 20e siècle étaient très concernés pas le côté sombre et caché de la nature humaine, et plusieurs de ses meilleurs étudiants sentant que son mouvement était trop périphérique, trop concerné par la métrique, et pas suffisamment par l'expressivité, ont quitté Jaques-Dalcroze pour Laban, ou ont développé leur propre recherche ailleurs, y compris en Amérique. Ces anciens étudiants de Hellerau devinrent des personnalités importantes dans l'expressionnisme allemand, ainsi que dans d'autres formes de danse européenne, et dans la danse moderne en Amérique.

Dalcroze et ses disciples furent sévèrement critiqués à Paris. Dans l'article, on constate un déclin progressif de l'enthousiasme et de la confiance, et le développement d'un conservatisme croissant, de telle sorte que l'article de 1921 parle très peu de musique ou de réalisations du répertoire en mouvement, mais insiste sur les questions d'espace et de contrôle. On est fort loin de la « *plastique en silence* »

Une lettre écrite en 1932 à Gertrude Ingham (Ecole de Londres) recommande de ne donner que des démonstrations pédagogiques. La

méthode n'est qu'une préparation à l'art, mais n'est pas un art. La réponse fut cinglante : « *la plastique a toujours une place à Londres* ». Contrairement à Paris, Londres a incorporé la rythmique dans la formation des danseurs avec beaucoup de succès. Les idées de Dalcroze, grâce à leurs implantations profondes dans la danse moderne américaine, peuvent être retracées grâce à St Denis et Humphrey (dont la chorégraphie « *Étude d'eau* » basée sur la respiration a eu tant d'influence), et se trouvent également chez des chorégraphes contemporains, comme Mark Morris, Meredith Monk, et en Europe, Kylian, Bausch, Wheeldon.

On constate dans le domaine de la recherche en neuroscience, qu'il existe un lien naturel entre l'écoute musicale et la réponse du corps. Il s'agit là d'une approche dalcrozienne.

Enfin dans la section finale de l'article, l'auteur mentionne sa propre expérience d'enseignement de la plastique animée avec des danseurs et des musiciens. L'auteur parle de la Plastique comme étant une discipline pour étudier l'expression musicale et l'interprétation, en devenant un créateur, en se découvrant et découvrant les autres, et en donnant du sens à la création. Elle parle de l'utilisation des percussions corporelles et des bruits pour jouer pour le mouvement et de son utilité comme passerelle vers la plastique silencieuse. En allant plus profondément vers la réalisation du répertoire, elle soulève différentes questions comme par exemple comment montrer la densité, la texture, les relations entre les voix ; que mettre en évidence, que mettre en arrière-plan dans le cas d'une musique très rapide. La plastique en tant que réalisation répond à la question « *Comment est-ce que la musique bouge ?* »

Dalcroze considérait que les musiques présentant des accents, des changements de métrique étaient propices aux réalisations. Même ses supporters ont souvent trouvé qu'il mettait en avant le rythme métrique, au détriment de la phrase et de la cadence.

La plastique résume la méthode Jaques-Dalcroze car c'est là que les étudiants pratiquent et appliquent tout ce qu'ils ont appris en rythmique, solfège et improvisation, tout en étudiant les styles, les moyens et développent une écoute profonde, ainsi qu'une réflexion avant, pendant et après l'action. Ainsi elle propose une expérience qui enrichit.

Illustrations : Greeceindex.com (p.41, haut)
 Vanity Fair, August 1916 (p.41, bas)
 Émile Jaques-Dalcroze, Méthode Jaques-Dalcroze : Exercices
 de Plastique Animée, Volume One, Jobin & Cie, Éditeurs,
 Lausanne, Copyright by Jobin & Cie, 1917 (pp. 42-43)

An article based on “La Technique de la Plastique Vivante”

by John R. Stevenson

I WELCOMED THE OPPORTUNITY TO REVIEW the article “*La Technique de la Plastique Vivante*” The Technique of Living Plastic by Emile Jaques-Dalcroze. The full version of the article was published in the Review Geneva but I have no date. However, from reading the work I would say that this article predates the author’s text “*Exercices de Plastique Animée*,” which was published in 1916.

Plastique Animée has played a major importance in my professional life for more than thirty-five years. It first began when I was a student of Mlle. Hussy in Geneva. Mlle. was an 85 year old disciple of Jaques-Dalcroze who spoke in a murmur, and lived with what probably was a severe case of osteoporosis. Nevertheless, she, with her deep blue “ancient eyes,” full of wisdom, knowledge, and a vast experience possessed an insightful and forward thinking mind in addition to a very warm heart. She was a woman who knew and appreciated artistic subtlety both in music and in movement, and completely understood M. Jaques and the work he did in Plastique Animée. My interest then continued as the founder/director of the touring group l’Ensemble Jaques-Dalcroze through my twelve-year tenure as professor of Jaques-Dalroze Studies at Ithaca College.

As in all of his writings, which includes this article, M. Jaques aspired to take his readers, his students, beyond the straight and narrow of current day thought and experience and to seek new directions where they would challenge the conventional wisdom, craft healthy experimentation, and position the “experience” as the crucial element in all education. He always spoke of a better humanity, a new world order where the arts regained their primary importance in society and reigned supreme over the hearts, minds, and souls of all people, and in his time, he was not alone in his view. Most of the “makers and shakers” in the capitals of Western society were espousing many of the same ideals, but we later learned that many of those principles, and morals were distorted



PAUL THEVENAS

“*tableaux vivante*.” This a form of art where individuals would create little “scenes” by dressing up and striking poses behind a curtained 7’ x 4’ box depicting famous works of art or characters in famous senses. The guests would gather in the parlor or ballroom where there could be as many as seven or eight of these beautifully decorated “*sécrètes la cachette*” (secrete hiding places) complete with drawstrings to open the curtains. The guests would travel en mass from scene to scene revealing from behind curtains the live dramas fixed in time and space and having a completely delightful evening. Perhaps Jaques-Dalcroze took this idea one step further by infusing music and movement into the “*tableaux vignettes*,” thereby creating a new art form he called “*Plastique Vivante*” and eventually “*Plastique Animée*,” “*Living Plastic*.” Admittedly, it loses its charm when translated to English as most of French does.

My first encounter with this art form took place watching the PBS Masterpiece Theater production of “*The Duchess of Duke Street*” in the spring of 1976, my first year as an assistant professor at Ithaca College. The series took place in the early 1900’s and told the story of Rosa Lewis, the legendary cook who ran the Cavendish Hotel; she was the best friend of Oscar Wild and legendary “*mistress*” of Edward VII, and eventually became one of the rich and famous in England, France, and the United States. When I saw the episode where the “*Plastique Vignettes*” first appeared and I saw the physical positions the human manikins assumed I immediately drew a connection to Jaques-Dalcroze. They were almost exact replications of the famous Jaques-Dalcroze “*attitudes en groupes*” that are depicted in the appendix of the same text I sighted above, “*Exercices de Plastique Animée*.” These photographs, taken by the artist Boissonnas of Geneva (depicted) who remains famous for his extraordinary photographs of ancient Greece, inhabit many Dalcroze publications and at one time decorated the walls of the Dalcroze Institute in Geneva.

Again, in this article Jaques-Dalcroze

and corrupted and eventually led the world to its second “great” war.

In this article, M. Jaques first establishes an argument for the necessity of movement education in general and specifically for fusing movement education with music education, thereby generating a new joy and giving rise to an enlightened spirit. He offers a scenario where movement education, not to be confused with sports education, becomes a means to nourish the human body, to revitalize it, shape it, and enhance its natural beauty; render it supple, buoyant, and responsive. He continues by insisting that if music were integrated as an equal partner in the practice of honing the physique it would serve to educate and enlighten the mind, inspire and rouse the soul, and broaden the horizon for a new humanity, a new world order. He called this practice “*Plastique Vivante*” but he would later christen it “*Plastique Animée*.” He saw this marriage of music and movement within the educational process as the best great hope for a return to our human roots, and our shared values as members of society.

Back in the early 1900’s the gentry and aristocracy became fascinated with what they called

does not simply describe supercilious ideals and lofty goals but begins to illustrate the types of exercises that one would need to develop so that an art form such as he described could be developed and nurtured. In 17 classifications of “*études*”, he describes what I call the “*Eight Eurhythmic Subjects*.”¹ They include studies in:

1. Time, Space, Energy
2. Social Integration
3. Body Technique
4. Movement Independence
5. Concentration / Memory
6. Corporal Schema
7. Breathing – use of the life force
8. Spatial Orientation

However, it is obvious that M. Jaques is describing exercises and études that were perhaps works in progress. After all, no one had done this before. Codifying exercises that would eventually develop an entirely new art form could not have been easy, and as all good teachers, he needed students and colleagues to help him learn. He began experimenting and reaching out of the box both proverbially and literally. He taught insistently, took copious notes, and drew up elaborate lesson plans. He gathered friends and colleagues around him to help navigate toward his goal, and advise him when and where needed.

Intelligent and gifted men and women who want to learn as they teach always seem to attract and gather intelligent and gifted colleagues. The gift in one always recognizes the gift in the other, and Jaques-Dalcroze was no exception. He had friends and colleagues who were all proven artists in their own right. They included: Adolph Appia, (1862-1928) considered the father of modern lighting technique and modern scenic design, and Paul Thévenaz, (1891-1921), a famous painter, dancer and self-proclaimed rhythmician. Other friends and colleagues included Fred Boissonnas (18518-1946) as mentioned earlier who took all of the stunning photos of the various exercises and techniques performed by students, and Suzanne Ferrière, an excellent and highly respected student and colleague of M. Jaques who eventually became Diplômée and professor at the Institute Jaques-Dalcroze in Geneva, Switzerland.

The two individuals immediately responsible for assisting M. Jaques in the methodology of *Plastique Animée* were Mlle. Ferrière and Paul Thévenaz. Mlle. Ferrière, herself a gifted Dalcrozian and educator, who understood M. Jaques the

teacher, developed, organized, and classified his exercises while M. Thévenaz himself an experienced and talented dancer, painter and sculpture who understood M. Jaques the artist, could authentically realized those exercises on paper with pen and ink.

It is obvious from these now famous works of art by Paul (Paulet) Thévenaz that he had “*experienced*.” Look at the power, the force and the energy depicted so clearly in his drawing. With just a few strokes of a pen, he was able to capture not only an accurate and precise depiction of the movement from one position to another but the beauty of the free spirit incarcerated.

A few years later he moved to the United States where at the age of 30 he died from peritonitis due to an appendicitis rupture, but not from suicide as it had been rumoured at the time.

When examining the specific exercises contained in “*Exercices de Plastique Animée*” it becomes apparent that M. Jaques, for the first time in history had conceived a technique that would give students a “*vocabulary of movement*” that related directly to rhythm values and musical expression. At first glance this “*vocabulary*” seems robotic in character because it divides the space surrounding the body and its parts into 8 or 9 “*degrés d’orientation*” or “*lignes de mouvements*” depending upon a given body part. I use the word “*points*.” Shapes and forms are created by placing the limbs and their parts on the various “*points*.” In doing so each pose contains juxtaposed lines and angles stemming from one central point of reference as physical resistance with and against gravity is experienced. Students were taught to arrive at these various “*points*” through space in time with the music by means of a series of quick reaction exercises. From this comes “*les vingt gestes*” (the twenty poses) which are learned and memorized and used to create movement combinations for both stationery and locomoter movement.

Keep in mind that all of these exercises were created simply to get people to move who had little or no opportunity to do anything more than walk. As mentioned above it was all done with and “*on the music*,” (a true revolution at the time) which was usually provided by the teacher’s piano improvisation or by playing the pieces found in the two volumes of “*Esquisses Rhythmiques*,” which were specifically composed by Jaques-Dalcroze for these “*plastique*” exercises. (They are delightful piano pieces.)

Focus your attention on the two drawings by Paul Thévenaz on the previous page. Notice how each limb is set at an angle jutting away from the navel, and how each angle relates to another. The techniques creates a counterpoint in space where one line opposes the other with weight and

resistance. There drawings are designed to show one how to move one combination to another on whole notes with resistance.² They remind me of Yoga postures. As in level one of Kripalu Yoga, postures are learned and studied, in conjunction with the breath. In level two the postures are held for longer and longer periods of time allowing the shape to form deep within the muscle memory. In level three the Yogi learns to move one posture to another in a “*free flow*,” eventually abandoning the structure of each pose thereby creating a rhythmic flow of movement guided only by the imagination, the breath stream and yet grounded in the physical technique. Eventually, *Plastique Animée* does reach a level three where the student gains permission to find his/her own authenticity of motion and where the physical response to music and the musical response to movement becomes indistinguishable.

M. Jaques developed a method that connects the abstract concepts of music to the concrete realities of the human body in motion and in stillness. Speaking from my own experience as student, practitioner and educator of *Plastique Animée* I know and understand this place of indistinguishable lines uniting in mind, body, and soul. Once having been there one forms a unique bond with others who have also “*experienced*.” It is this common understanding that ignited a fire of interest and excitement all over Europe, England and the United States. Jaques-Dalcroze with his *Plastique Animée* even sparked what we now call the “*modern dance*” movement through his students Marie Rambert, Mary Wigman, Hanya Holm, and many others.³

However, before returning to the article in question, I want to remind the reader that *Plastique Animée* in no way should be confused with or mistaken for modern dance. The dancers, to their credit, took what they learned from M. Jaques and developed it in another direction, a direction in their view that best served their art form. The “*vingt gestes*” the “*free flow*” the resistance, etc, all live in their work today.

When I toured with the *Plastique Animée* troupe out of Ithaca College for those many years, I continually informed audiences about what I was taught by the genius of a woman, Mlle. Hussy whom I mentioned earlier. It was actually from her and through my own experience with dance that I learned how *Plastique Animée* differs from modern dance. I list some of

1. Please visit http://bethms.com/DSI/DSI_htmls_pages/DSI_eurhythmicis.html for a complete description of the eurhythmic subjects



2. *Exercices de Plastique Animée*, Pg 56. Jobin and Cie, Lausanne, 1916

3. Please visit http://bethms.com/Articles/DSI_Articles/DSI_Art_Dancers_musicians.html for more information on the influence Jaques-Dalcroze had on the creation of modern dance.

the differences here.

1. *Plastique Animée* is first and foremost an educational process. It is a process that leads its practitioners to a keen understanding of a musical score and to an artistic image of that score realized through time and space.
2. *Plastique Animée* is an art form devoted to the individual's personal movement and how that movement interacts with others. There is no attempt to create a specific style, technique or school of dance as for example that which was created by Martha Graham. Therefore, the athletic virtuosity may not match that of a dancer. Remember what he promulgated. Movement was personal and unique to each individual. He designed exercises and techniques to allow the individual to become comfortable and at home in his/her own body. The act of exposing genuine movement married to live music was in itself an authentic, artistic expression worthy of public performance. The question is not how high one can jump but rather what sentiment is communicated in the jump and does the jump sing the music.

This axiom was well taught and strictly followed by Mlle Hussey. However, I found a quote by Miss I. S. Wittenoon, a distinguished Australian Dalcrozean who wrote the following on the inside cover of a program for a *plastique* demonstration she gave in Australia on Saturday March 5, 1919.

"In plastic expression the music is studied in detail before being realized. The strict technique of the method is abandoned and freer movements employed. Plastic expressions are often very beautiful to the eye, but it should be remembered that the object in view is the musical education of the pupil, not the production of a spectacle. Beauty in movement is not the aim of the work but comes in the attempt to express a beautiful thought in movement. The faculty of plastic music expression exists naturally in but a few gifted individuals. The Dalcroze Method attempts to give to all its pupils the technique necessary for such expressions."

3. *Plastique Animée* is an art form conceived with and through music. As stated by Miss Wittenoon, students intensely analyze each score harmonically, melodically, rhythmically and structurally before creating any movement. This is to ensure that the movement represents the music in all of its various parameters.
4. *Plastique Animée* is an art form based entirely on improvisation. Once the score has been thor-

oughly dissected for its theoretical, musical, and emotional properties, participants are asked to listen to the score and then to improvise movement that best speaks to their view of the music. This is done phrase by phrase, and section by section.

In most programs I would demonstrate how this skill is developed by improvising at the piano as the troupe would improvise movement to my music. Often they would each take a different element in the music so that one could see the rhythmic and melodic counterpoint, and phrase structure of the music in the movement. I would then reverse the role and have the group improvise movement. I would create music that I believed best depicted their movement. I too would pick up on certain themes in the movement and play them against each other. It was always a great success.

5. *Plastique Animée* is an art form with no single choreographer. All the movement is created from ideas, impressions, and insights from all participants. No idea is left unexplored or discounted. The "director" is the facilitator of those ideas and guides the participants toward a final form that best depicts the music in its fullness through time and space. This is an educational process that cannot be rushed. The final product must arrive in its own time and only after everyone involved is convinced of its validity.

Often I would split the larger group into duets, trios, and solos so that we could create an entire program for each new touring season. This allowed more students to participate and to take on more responsibility for their group or partner. Solos were always encouraged because they were so useful as teaching tools. Solo work sparked the students to delve deeper into the score and to search more intensely within themselves to find the true artist within and thereby becoming more and more comfortable with their movement.

6. *Plastique Animée* cannot authentically be studied and practiced away from or apart from eurhythmics, solfège and improvisation, the three principle branches of a Jaques-Dalcroze education. *Plastique Animée* is a process through which one applies all of the Jaques-Dalcroze principles, solfège subjects, eurhythmics studies, and improvisation skills to the analytical study of music literature. The student becomes performer, and the analysis becomes interpretation. The entire Jaques-Dalcroze experience matures into an art form—an art form unique unto itself having



as its basis the fusion of movement and music into a moment-to-moment drama.

M. Jaques' goal was made clear by his closing statement and remains the goal of each Jaques-Dalcroze educator. *"Once reached to live on its own, in a life regulated by its own laws, Plastique Animée will not simply blend in with music anymore, but will combine with it as does the word in lyric drama."* The expression of the musical analysis of a piece of music is not in words, diagrams, or charts, but rather in movement through space in a "*plastic expression*." The plastic expression is the actual visualization of the musical score in space. It captures every pitch, rhythm, dynamic, and agogic nuance, phrase and articulation. The music dictates the movement completely. The performers are plasticians; musicians who draw the music with their bodies in space and time, and remain completely free to join with the music in a most intimate and evocative manner. □

John R. Stevenson : *Diplôme Superior Jaques-Dalcroze*

Abstract (Monica Dale)

Jaques-Dalcroze's original article describes a means of enhancing the human body and its movement through music, calling it *Plastique Vivante* (later termed *Plastique Animée*). The concept relates to *Tableaux Vivantes*, or *Plastique Vignettes*, a popular form of entertainment around the turn of the century. In bringing music and movement to these visualizations, Jaques-Dalcroze devised 17 classifications of "*études*," which correlate with eight Eurhythmics subjects. He composed *Esquisses* for his *Plastique* exercises and created 20 poses to develop movement vocabulary. His students and colleagues helped him to illustrate, develop, and share his ideas. One in particular, Mlle. Hussey, provided the author with direct experience and knowledge of *Plastique Animée*, including seven characteristics that distinguish it from other art forms, including dance: *Plastique* is an educational process, employs personal movement rather than styles, finds its basis in music, develops through improvisation, enables participants to create movement, and grows from the three branches of Jaques-Dalcroze's method in both practice and philosophy.

Die Rhythmik und der Tänzer

von *Hélène Brunet-Lecomte*

DIE KUNST DER CHOREOGRAPHIE HAT ihre Tradition und ihre festen Regeln. Laufen, Springen, Drehen, in einem Wort: sich im Raum orientieren, das sind die Ausdrucksmittel der Tänzer.

– Die Musik stellt für sie eine Art klingende Arithmetik dar, die ihnen hilft, ihre Bewegungen zeitlich zu regulieren. Aufgrund einer unzureichenden Ausbildung lässt sie ihr inneres Taktempfinden aber Fehler machen.

Es reicht, der Mehrzahl der Tänzerinnen eines Corps de ballet beim unaufhörlichen Zählen während der Ausführung ihrer Schritte zu zu sehen, um davon überzeugt zu sein, dass man die Musik – die hier nichts anderes als Unterstützung anstatt Auslöser der Bewegung darstellt – ohne weiteres durch eine andere Musik der selben Geschwindigkeit, aber mit anderem Charakter, ersetzen könnte, ohne dass die Choreographie davon im mindesten beeinflusst wäre. Die Vorbereitungsübungen im klassischen Tanz, die zur Virtuosität führen, basieren auf einer intensiven Gymnastik der unteren Gliedmaßen, die es den gefangenen Körpern erlaubt, sich mit Würde und Leichtigkeit vom Boden zu erheben. Diesen Übungen hinzugefügt sind solche, die eine an Akrobatik grenzende Geschmeidigkeit zu erlangen trachten. So viele Anstrengungen enden häufig mit dem Erreichen einer echten Perfektion. Diese dürfte jedoch aufgrund einer Technik, die auf der Kontraktion der Beine, der Handhabung des Gleichgewichts auf der Spitze und der Ausdre-

hung der Knie und Füße¹ beruht, gewisse Grenzen nicht überschreiten. Das grundlegende Element des klassischen Tanzes ist das Vergnügen sich zu bewegen, aber ach!, diesem Vergnügen geht häufig alle Beredtheit ab, wenn der gesamte Körper mit Ausnahme der Beine, keinen einzigen Teil des Ausdrucks übernimmt. Weder die Arme (die nur zum Ausgleich des Gleichgewichts benutzt werden), noch der Kopf und der Rumpf tragen dazu bei, die Bewegungen der Musik nach zu zeichnen oder ihre Aussage und Poesie in eine lebendige und greifbare Form zu fassen.

Wir huldigen wohl dem Fortschritt, der durch bestimmte Solisten des klassischen Tanzes und durch das russische Ballett realisiert wurde und von dem wir einige plastische Interpretationen (tänzerische Umsetzungen, Anm.) wie zum Beispiel in Petruschka, Scheherazade und in den Tänzen des Prinz Igor, in denen die Tänzer (welchen es weder an beflügelter Anmut, spiritueller Fantasie, noch an heißer Leidenschaft mangelte) unzweifelhaft

1. Diese Position ist zur Ausführung gewisser Sprünge notwendig, aber wenn sie zur Gewohnheit wird, wird es dem Tänzer unmöglich, sich im langsamen oder mittleren Tempo natürlich zu bewegen.

bewiesen, sich dank einer entsprechenden Technik mühelos zu schneller Musik bewegen zu können. Aber je lyrischer, schwerer und langsamer die Musik wird, desto eher werden diese Qualitäten mit Hilfe der Pantomime ausgedrückt. Es fehlt ihnen (den Tänzern, Anm.) in der Tat die Möglichkeit ihre Muskelaktivitäten allen Temponuancen klanglicher Bewegung anzugleichen.

Um sich fließend langsam zu bewegen, braucht es eine besondere Technik, die eine Aufteilung der motorischen Kräfte bereitstellt, so dass das Körpergewicht kontinuierlich und lückenlos übertragen werden kann. Ebenso spezielle Übungen, um schnell von einem in ein anderes Tempo zu wechseln, ohne im Übergang zu beschleunigen oder zu verlangsamen, so dass dieser unbemerkt bleibt. Und schließlich müssen gleichzeitig unterschiedliche Dauern realisiert werden können, wobei jede in ihrem eigenen Wert erhalten bleiben soll.

Der musikalisch trainierte Körper des Tänzers muss wie ein Schmelztiegel sein, in den die Musik wie geschmolzenes Gold geschüttet wird: sie kommt als Juwel mit tausend Facetten wieder heraus. Dann wäre der Tanz (r) eine Musik, der man das Tönende entziehen könnte. Um die viel-





fältigen Aspekte von Musik, wie Kontraste, Gegenüberstellungen, Konsonanzen und Dissonanzen, Anfänge und Schlüsse, Ein- und Mehrstimmigkeit zu erfassen, braucht es eine solide musikalische Kultur und, um sie plastisch darstellen zu können, eine nicht weniger solide und ganz spezielle Erziehung des Muskelapparats, damit dieser zuverlässig und genau auf klangliche Impulse reagiert.² Der Tänzer muss sich andererseits einer gründlichen Erziehung des Nervensystems unterwerfen, um jede feine Gefühlsregung der Musik übersetzen zu können, wobei er eine geheimnisvolle Beziehung mit dem Publikum eingeht, in der beide gemeinsam Gefühle geben und nehmen.

Um Gefühle bei anderen auszulösen, reicht es nicht aus, selbst bewegt zu sein. – Nachdem man durch einen äußeren Faktor (sagen wir hier: die Musik) beeindruckt ist, muss dieses Gefühl auf irgendeine Art durch Stilisierung wieder erschaffen werden. Dieses Wiedergeben gelangt durch die plastische, merklich bereicherte Aussage zu wahrer Schönheit.

2. Die in allen Dauern und Tempi variierte Übungsabfolge ist nicht Teil der üblichen choreographischen Ausbildung. Geschieht aber Tanz nicht auch in Zeit und Raum?

Würde man nun einwenden, die Musik würde bei einer solchen Illustration abhanden kommen, würden wir antworten, dass auch die Natur sich selbst genügt, aber niemand daran denken würde, einem Maler vorzuwerfen, dass er versucht seine eigene Vision umzusetzen und ihr damit eine neue Aussage zu verleihen.

Zusammenfassend wiederhole ich, dass dieser unmittelbare sensible Widerhall nur durch eine neue Art von Übungen, die wir nirgendwo anders als bei der Dalcroze-Methode finden, zu erreichen ist. Diese bildet eine unverzichtbare Vorbereitung für choreographische Übungen und Inszenierungen. Sie befähigt den Einzelnen nicht nur dazu, seinen Körper unmittelbar in den Dienst einer Idee und von Empfindungen zu stellen, sondern seine Bewegungen mit denen anderer menschlicher Gruppen zu vereinen, die vom selben Verlangen nach „gutem“ Rhythmus³ und Stilisierung angetrieben sind. □

3. Nach Rücksprache mit Kollegen habe ich mich dazu entschieden, das im französischen Text verwendete eurythmie an dieser Stelle im ursprünglichen Wortsinn zu übersetzen, da es mir für das Anliegen der Verfasserin am treffendsten erscheint.

Übersetzung: Dorothea Weise-Laurent



Der Tanz und die Rhythmiker: Ein Kommentar

von Dorothea Weise-Laurent

ZEHN JAHRE NACH DER SKANDALUMTOSTEN, aber wegweisenden Uraufführung von Stravinskys „*Sacre du printemps*“ in Paris äußert Hélène Brunet-Lecomte, Schwester von Emile Jaques-Dalcroze und Verfasserin seiner Biographie¹, ihr Unbehagen beim Betrachten von Aufführungen des klassischen Balletts. Es mangle den perfekt gedrihten Tänzern an Musikalität. Insbesondere langsamen musikalischen Passagen würden die Bewegungen der wenig ausdrucks geschulten oberen Extremität und des Rumpfes nicht gerecht. Diese Beobachtung ist aus der Perspektive einer engagierten Rhythmikerin nachvollziehbar. Würde sie heutzutage einer Musical-Aufführung beiwohnen, müsste sie vermutlich noch mehr aufstöhnen. Und was würde sie wohl zu den absurden Verrenkungen eines Xavier Le Roy sagen, der den „*Sacre*“ solistisch interpretiert und dabei einen Dirigenten mimt? Stehen sich der Tanz und die Rhythmik noch ebenso unversöhnlich gegenüber, wie Hélène Brunet-Lecomte es in ihrem Beitrag schildert? Hier der auf Schnelligkeit und Höchstleistung getrimmte Ballettvirtuose, dort der sensibel wahrnehmende, differenzierte, durch und durch musikalisierte Rhythmiker. Während der Tänzer sich zu oder auf Musik bewegt, bewegt sich die Musik durch den rhythmisch geschulten Körper hindurch, sie –weniger interpretierend als präzise widerspiegelnd– sichtbar machend.

Könnte man Tänzern doch nur ein Rezept für „*Rhythmische Erziehung*“ verschreiben, sie zur Apotheke schicken und die Einnahme des Heilung versprechenden Mittels, am besten 3x täglich, verordnen. Aber so einfach ist die Sache leider nicht. Die Krankheit wird vom Patienten nicht erkannt, es schmerzt nichts, also warum zum Arzt gehen? Solange das Publikum Anerkennung für zigfache Pirouetten und formvollendete Sprünge zollt, gibt es keine Notwendigkeit, das ohnehin strapaziöse Trainingsprogramm durch Übungen zu erweitern, deren Effekt nicht unbedingt auf Anhieb in die tänzerische Praxis eingeht. So wünschenswert eine ausgiebige Musikalisierung in der klassischen Tanzausbildung aus der Perspektive der Rhythmik sein mag, die Sprache des klassischen Bühnentanzes hat sich über einen langen Zeitraum ausgeprägt und etabliert. Sie folgt ihrem eigenen stilistischen Codex und vertraut auf die Macht der Suggestion von Schwerelosigkeit und Anmut. Wer wollte da

kantige Dirigierübungen, stampfende Betonungen und schwierige Koordinationaufgaben exerzieren?²

Die Art und Weise in der Hélène Brunet-Lecomte die Mängel des Balletts bejammert und die Beseitigung derselben durch die Methode Jaques-Dalcroze anpreist, mag bei heutigen Lesern Unbehagen auslösen. Die Gegenüberstellung beider Disziplinen (noch dazu im haus-eigenen Journal) ist allzu polemisch, ein Phänomen, das sich häufiger im Zuge der Verbreitung einer neuen Methode oder Systematik findet.

Begeisterung, Schwung und tiefe Überzeugung mögen gute Beigaben sein, um neue Ansätze und Inhalte zu vermitteln. Aber wie groß ist die Akzeptanz auf der anderen Seite, wenn wichtige Aspekte der eigenen professionellen Identität bemängelt werden? Das hat die Rhythmik beinahe zeitgleich selbst zu spüren bekommen, als Schülerinnen von Jaques-Dalcroze sich dem Ausdruckstanz zuwandten und vor der Übersiedlung von Hellerau nach Schloss Laxenburg bei Wien seinen Segen für die stärkere Einbeziehung des Tanzes in seine Methode erbat. ³ Und bereits viel früher, im März 1911 lehnte Wolf Dohrn ängstlich die Präsentation der „*Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus*“ im Rahmen eines Veranstaltungsprogramms im Museum Folkwang (damals noch im westfälischen Hagen ansässig) in Kombination mit ei-

ner Aufführung des vom griechischen Altertum inspirierten russischen Tänzers Alexander Sacharoff am selben Tag ab: „... Auch müssen wir vorläufig darauf halten, in unseren Vorführungen das musikalische und das pädagogische Moment in den Vordergrund zu rücken, da an sich die Gefahr besteht, die Dalcroze-Methode nur als eine neue Tanzreform gelten zu lassen, wovon wir m.E. schon übergenug haben.“⁴ Die Vorstellungen der Jaques-Dalcroze-Schule fanden dann zwei Tage später statt, als der Solo-Tanzabend von Alexander Sacharoff.

Emile Jaques-Dalcroze war also schon früh nicht nur mit der Verbreitung, sondern auch mit der Abgrenzung seiner Methode, insbesondere gegenüber den schwelgenden, empfindungsbetonten Darbietungen des Ausdruckstanzes, beschäftigt.

85 Jahre später würde er sich vermutlich erstaunt die Augen reiben: der Tanz als Kunstform hat inzwischen mehrere Reformen durchlaufen, speist sein Repertoire mittlerweile aus allem, was sich bewegt, verschlingt neue Trends und spuckt sie in Windeseile als hippe Techniken wieder aus. Der Begriff „*Tanz*“ lässt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch in zwei Hauptrichtungen, das klassische Ballett und den Ausdruckstanz, fassen. Heute präsentiert sich eine facettenreiche und sehr offene Bezeichnung, in der sich einerseits der Terminus Tanz bereits mit der Existenz des Bewusstseins für Bewegung verbindet und die andererseits für hoch artifizielle, kultivierte und reflektierte Techniken und choreografisches Arbeiten steht. Zwischen diesen Polen entfaltet sich eine vielgestaltige Tanzlandschaft. Die Tendenz zur spartenübergreifenden, interdisziplinären Arbeit, vor 100 Jahren noch ein Novum, ist heutzutage selbstverständliche Quelle experimenteller Tanzlaboratorien. Die Analyse und körperliche Erforschung physikalischer, arithmetischer, physiologischer, biologischer, soziologischer aber auch architektonischer und musikalischer Gegebenheiten

2. 2 Dennoch hat sich der Anteil an Musikfächern mit Theorie, Formenlehre und praktischen Fächern (z.T. auch Rhythmik) an den meisten Ausbildungsinstituten für Tanz erhöht. Aber die Forderung Emile Jaques-Dalcrozés, der Tänzer müsse die Werke, die er interpretiere, selber am Klavier spielen können, bleibt unerfüllt.

3. 3 Vgl. einen auf das Jahr 1925 datierten Brief von Emile Jaques-Dalcroze an die Tänzerin Valerie Kratina, in dem er ihren emotionsgeladenen Stil bemängelt und ihr eindringlich zu einer Rückkehr zu schlichteren, stärker an den formalen Aspekten der Musik orientierten Choreographien rät. (In: „Emile Jaques-Dalcroze an Valerie Kratina“, *Rhythmik in der Erziehung*, 3/88, S. 90 ff.)

1. „Jaques-Dalcroze – sa vie, son oeuvre“, Hélène Brunet-Lecomte, Genève 1950

4. 4 aus: „Die Sacharoffs“, Frank-Manuel Peter, Rainer Stamm, Wienand Verlag, S. 33

ist Grundlage vieler zeitgenössischer Tanzstücke und führt zu immer wieder überraschendem und originellem Bewegungsvokabular.

Nehmen wir als Beispiel die Choreographin, Tänzerin und Pädagogin Anna Teresa de Keersmaeker. Ihr im Januar 2008 in Paris uraufgeführtes Tanzstück „*Zeitung*“ besticht durch eine sehr bewusst und differenziert gestaltete Beziehung zwischen Musik und Bewegung. In der Vorbereitungs- und Probenarbeit hat eine ausführliche Analyse und Reflektion der Musikstücke stattgefunden und die beteiligten Tänzer kreieren ihre Bewegungssprache wie „*ein Tableau der ‚Verzeitlichung‘ und Taktung von Musik und Tanz*“⁵ zu einer klug getroffenen Auswahl von Kompositionen von Bach, Webern und Schönberg.

Der Tanzabend enthält choreographierte und improvisierte Teile. Die vollständig internalisierte Musik ermöglicht es den Tänzern, ihre Improvisationen mit nahezu derselben Präzision auszuführen, wie die komponierten Passagen.

Die, ebenfalls von de Keersmaeker geleitete, in Brüssel ansässige Tanzausbildungsstätte P.A.R.T.S. räumt der musikalischen Bildung mit den Fächern Musikanalyse, Rhythmus und Singen einen prominenten Platz ein. Beim Betrachten des Videos auf der Homepage von P.A.R.T.S., wird man mit einer rhythmischen Gestaltung von 20 Tänzern und Tänzerinnen überrascht, die mit Witz und Präzision einen wenig spannenden Technosound choreographisch beleben.

Was einst Spezialität der Rhythmik war, das gewissenhafte Sondieren von der Übereinstimmung Form gebender Elemente in Musik und Bewegung, ist heute selbstverständlicher Teil der Arbeit vieler Tanzschaffender. Allerdings ist ihr Beweggrund der eines jeden Künstlers: sich ein Thema zu wählen und sich damit in künstlerischer Freiheit zu beschäftigen, auf welche Art und Weise auch immer. Die Rhythmik hingegen wurde als Methode geboren. Ihre Wurzeln liegen in der Idee, die Menschen musikalischer zu machen und ihnen ein profundes Rüstzeug zu geben, welches sie dazu befähigt. Bühnengestaltungen von Rhythmikern gehen aber inzwischen oftmals weit über eine rein formale, gelegentlich wenig sympathetische Wirkung erzeugende, choreografische Arbeit hinaus. Rhythmiker erkunden angrenzende Gebiete wie Theater, Performance und Tanz, wobei die Musik stets eine zentrale Rolle spielt. Selbst in Gestaltungen „*ohne Musik*“ sind ihre Gesetze der Zeit- und Spannungsgestaltung und ihre formalen Aspekte in das dramaturgische Konzept eingegangen.

Die Beziehung Rhythmik – Tanz war und ist für Rhythmiker von großer Bedeutung, denn die Einbeziehung einer Tanztechnik in die Studieninhalte (z.B. das Chladek-System, Elementarer Tanz, New Dance, Contactimprovisation) löst ohne langes Nachdenken Fragen nach dem Tanz aus. Darüber hinaus interessieren sich bereits während des Studiums viele angehende Rhythmikerinnen und Rhythmiker für eine intensive Körperschulung, die ihnen ein virtuoseres Bewegungsrepertoire ermöglicht. Der heute offenere Tanzbegriff erlaubt es auch Bewegungsgeschulten, die nicht die Technik des klassischen Balletts beherrschen, sich als Tänzer



zu bezeichnen. Unabdingbar aber für alle Rhythmiker, die sich in der weiten Domäne der Bewegungskunst verorten, ist die lebendige und intensive Auseinandersetzung mit dem eigenen Fach. Die Berührung mit verwandten Disziplinen kann dabei nur klärend sein.

Eine Gegenüberstellung von Rhythmik und Tanz aus heutiger Sicht kann demnach nicht zu den gleich Ergebnissen kommen, wie Hélène Brunet-Lecomte in ihrem Artikel. Denn nicht nur der Tanz hat sich weiter entwickelt. Auch die Rhythmik wurde durch initiative Fachvertreter und –vertreterinnen inhaltlich erweitert. Neue Schwerpunkte entstanden und heute kann ein regelrechter Stammbaum mit Verästelungen in die verschiedenen Richtungen die Ausdehnung des Faches veranschaulichen. In der Rhythmik, wie im Tanz ist eine zunehmende Vernetzung und Involvement von künstlerischen, pädagogischen, wissenschaftlichen und therapeutischen Bereichen zu konstatieren.

Dadurch ist jeder einzelne, ob Rhythmiker oder Tänzer, aufgefordert, seine eigene Linie und seinen Schwerpunkt zu definieren. Voraussetzung dafür ist eine Ausbildung, die über das eigene Fach hinaus theoretische und praktische Zugänge zu anderen Disziplinen ermöglicht.

Für Rhythmiker ist eine tänzerische Bewegungsausbildung, die ihnen technische Fertigkeiten bei gleichzeitigem Freiraum für die Entwicklung und Reflexion einer eigenen Bewegungssprache vermittelt, notwendig. Im Gegenzug benötigen Tänzer, die heute häufig in den choreographischen Entstehungsprozess mit einbezogen werden, eine solide musikalisch-rhythmische Bildung. Insbesondere an Ausbildungsinstituten mit dem Schwerpunkt Zeitgenössischer Tanz wird dieser Anspruch inzwischen erkannt und umgesetzt. Vielleicht wäre Hélène Brunet-Lecomte heute doch nicht so unglücklich. □

Dorothea Weise-Laurent est Professeur de rythmique à l'Université des Arts (UdK) de Berlin

Abstract (Paul Hille)

How relevant nowadays is criticism of musically differentiated movement? Is the distinction described by Hélène Brunet-Lecomte between dancers who move to the music and rhythmicians who allow the music to move them still valid? In 1923 the sister of Emile Jaques-Dalcroze formulated her criticism of classical ballet too polemically. Nevertheless, at that time, musical subjects were not normally integrated into classical dance programs.

With the passing of time changes have taken place and dance has seen a lot of reform. In a polymorphic dance landscape, cultivated techniques and interdisciplinary approaches are used. What was once the specialty of Eurhythmics is nowadays a natural part of the work of many dancers and choreographers. A convincing example is the work of the dancer, choreographer and pedagogue Anna Teresa de Keersmaeker, head of the dance program P.A.R.T.S in Brussels.

However, the opinion of Jaques-Dalcroze, that a dancer should be able to play on the piano works he or she interprets, remains, it seems unrealistic.

The integration into the Eurhythmics program of special dance techniques such as the Chladek-System, Elementary Dance, New Dance and Contact Improvisation seems to show connections between Eurhythmics and Dance which have perhaps always existed.

Lively and intensive debate about our own subject with those from related theoretical and practical disciplines can only be helpful the understanding of our students.

5. 5 zitiert aus der Presseankündigung zur deutschen Erstaufführung von „*Zeitung*“ im Rahmen der Ruhrtriennale im September 2008.

La rythmique et l'acteur

par Georges Pitoïeff



sentiment rythmique. J'étais en possession d'un nouveau sens que j'ai mis aussitôt au service de l'art scénique. Sans toucher aux questions que soulève la Rythmique de Jaques-Dalcroze, au point de vue éducation physique, musicale, plastique et autres, je veux préciser le rôle que le rythme est destiné à jouer dans l'art scénique. J'affirme que le rythme, base de toute musique et de tout mouvement du corps humain dans l'espace, est également la base de la réalisation scénique de toute oeuvre destinée à la représentation.

Le mouvement qui englobe la pièce et conduit chaque acte, le mouvement qui distingue et détaille les scènes de l'acte, qui précise le dialogue et les tirades, qui est à la base même de la logique du texte, qui impose et limite le temps et la pause, ce mouvement qui passe de la parole au mouvement proprement dit (déplacement dans l'espace) et qui s'inspirant de la parole et du déplacement vient dessiner les lignes du décor et établir la gamme des couleurs ; ce mouvement n'est pas autre chose que le « *rythme* ». Le rythme est en nous, il est le sol du sentiment et celui-ci, comme la méthode, ne fait que l'illuminer. Le rythme est une force qui permet d'exprimer l'inexprimable ; force qui nous permet de mettre « *en ordre* », et en « *rythme* » les mouvements secrets de notre âme, lesquels privés de ce guide resteraient à l'état de chaos. – L'acteur qui prononce un mot, qui ferme les yeux, qui soulève sa main, n'exprimerait rien si tout cela n'était dicté par un rythme intérieur. Ce n'est pas de la théorie, je le constate tous les jours dans mon travail pratique. Que de mauvaises représentations voyons-nous malgré les acteurs de premier ordre, mauvaises uniquement parce que le metteur en scène a négligé de construire la réalisation scénique sur les bases du rythme. Il me faudrait des démonstrations pratiques pour prouver ce que je dis. Contentons-nous de prendre l'exemple du « *temps* », de la « *pause* ». Le « *temps* » comme force d'expression réclame une durée déterminée. Il ne doit être ni plus ni moins long que cette durée – autrement il devient « *un trou* ». – Comment déterminer cette durée ? La

pensée, le sentiment ne vous le dicteront pas. Fermez les yeux, écoutez le rythme de votre âme, et vous trouverez cette durée du « *temps* ». Vous entendrez une mélodie, c'est le « *sentiment* », vous sentirez la « *forme* » intérieure de ce sentiment. Cette forme, c'est le rythme. Et votre temps sera strictement déterminé comme la pause musicale. Pour que l'homme sur la scène puisse découvrir le rythme intérieur de son âme, il faut avant tout que son corps soit initié au secret du rythme. Et c'est ici que Dalcroze intervient. Il découvre dans le corps l'harmonie du rythme. Dalcroze transforme l'incohérence du mouvement corporel en mouvement rythmé. Il transforme le corps humain en un instrument sensible au rythme de la vie corporelle et le rend capable de refléter le rythme de la vie spirituelle et c'est ici que la rythmique devient la base de l'art scénique. Le corps qui ignore le rythme qui est en lui ne pourra jamais diriger son âme. Pour moi, je le répète, le rythme est le point de départ et le fondement le plus puissant de toute réalisation scénique.

Je le sens en moi – dans mon âme et dans mon corps – comme un « *sens palpable* ». Pour moi, jouer un rôle, établir une mise en scène, faire jouer les acteurs, dessiner les décors et les costumes, régler les lumières, n'est pas autre chose que trouver le « *lien* » qui raccorde tous ces éléments divers. Et ce lien ne se trouve que dans le mystère du rythme.

Dalcroze révèle le rythme au corps, et seul, le corps qui possède le rythme, est capable de servir l'art scénique. On me dira qu'il y a eu des acteurs de génie qui ne connaissaient même pas le nom de Dalcroze. Certes – mais ceux-là, ont découvert le rythme dans leur corps par la grâce de Dieu. – Il faut s'entendre, Dalcroze ne crée pas un élément nouveau dans le corps. Il le retrouve dans le chaos des mouvements corporels, il le précise, l'éduque, il le rend présent et obéissant à la volonté et la pensée de l'homme. Le rythme est dans le corps de chaque être humain. C'est un don de la nature. Un don que nous ignorons souvent. Dalcroze est celui qui l'a vu, a senti son influence et sa vertu et à trouvé le prodige de lui donner une « *existence* ». □

J E ME SUIS INITIÉ À la Rythmique de Jaques-Dalcroze en 1911. J'étais venu à Hellerau pour assister aux fêtes organisées par l'Institut Jaques-Dalcroze. Ce fut pour moi, comme pour bien d'autres, une révélation. J'ai senti que derrière ces formes géométriques, ces corps humains qui se mouvaient dans l'espace obéissant à une loi inconnue, se cachait un mystère hallucinant et merveilleux. Ces corps humains possédaient une force nouvelle cachée, et ils étaient enrichis d'un don mystérieux, ils connaissaient quelque chose qui m'était inconnu, ils avaient découvert en eux une possibilité ignorée qui leur donnait une puissance prodigieuse. J'ai été émerveillé et je me suis senti diminué, presque abattu ; – ces corps humains possédaient quelque chose que je n'avais pas, ils m'étaient supérieurs. Je n'ai pas pu faire autrement que de rester chez Dalcroze. Quand quelques mois plus tard, j'ai quitté Hellerau, j'étais en possession du secret, j'avais découvert en moi un don qui dormait jusqu'alors, mais que je sentais obscurément sans pouvoir le préciser. Ce don découvert était le

Illustrations : photographies de
Charlotte Sampermans pour la FIER et l'IJD Bruxelles (pp. 49-50) © C.S.
Photographie de F.H. Jullien, 1920 (p.51)

von Angelika Hauser

Lebendiges Theater

ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS entstanden im Bereich des Theaterspiels, wie in allen anderen Künsten, grundlegende Erneuerungen. Man versuchte vor allem von dem durch lange Tradition erstarrten, deklamatorischen Aufführungsstil und vom Realismus wegzukommen. In der Malerei war die Abstraktion ein großes Thema, im Tanz wurden andere, natürlichere Ausdrucksformen als das klassische Ballett gesucht und entdeckt, in der Musik schuf man parallele Systeme zur Diatonik. Einige Künstler wie Johannes Itten und Wassily Kandinsky versuchten Entsprechungen zu finden zwischen Malerei, Musik und Tanz. Heute wissen wir, dass wir allenfalls von Analogien sprechen können, die mehrere Möglichkeiten von Zuordnungen erlauben.

Indem man sich von moralischen Zwängen zu befreien versuchte, war es unumgänglich, auch den Körper zu befreien, weg vom Korsett und von einstudierten gesellschaftsüblichen Verhaltensregeln hin zur natürlichen Geste. Wie wäre das besser und radikaler zu verwirklichen gewesen, als nackt und im Freien? Noch heute erscheint uns die Haltung, die die Photos aus dieser Zeit vermitteln, radikal. Gleichzeitig suchte man nach tiefer liegenden Gesetzmäßigkeiten, die in der Natur des Menschen begründet sind und die Künste miteinander verbinden.

Alle Künste suchten über die Demontage der einengenden künstlerischen Traditionen hinaus den Ausdruck des Unsichtbaren, Unaussprechlichen, normal nicht Wahrnehmbaren. Sie kehrten in gewisser Weise zum Ursprung der Künste zurück, zur Spiritualität und zum Mysterium. Die tiefgründigste Aufgabe der Kunst war es, eine Brücke zu bilden zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Welt. Antonin Artaud z.B. träumte von einem Theater der Trance und des Rituals. Theater sollte für den Zuschauer nicht Schauspiel sondern Erlebnis sein.

Georges Pitoieff war durch die von ihm besuchte Aufführung in Hellerau zutiefst berührt. Er hatte offensichtlich erlebt, dass Menschen- und nicht Tänzer im herkömmlichen Sinne-mit natürlichen und in bestimmter Weise rhythmisierten Bewegungen eine besondere Magie ausstrahlten und zwar in der Weise, dass sie von einer Gesetzmäßigkeit bestimmt waren, die jedem szenischen Geschehen, also auch dem Theaterspiel, zugrunde liegt. Pitoieff spürte gleichzeitig, dass auch er diese Gesetzmäßigkeit lernen könne, ohne Musiker oder Tänzer sein zu müssen.

Er blieb einige Monate bei Emile Jacques

Dalcroze und berichtete anschließend, dass er die Grundlagen für ein lebendiges Theater erfahren habe und nunmehr beherrsche.

Adolphe Appia, Musiker und Architekt, und Emile Jacques Dalcroze, Musiker, Komponist und Urheber der Rhythmik, beide maßgeblich an den Festspielaufführungen der Bildungsanstalt Hellerau beteiligt, beeinflussten mit ihren Gedanken und der neuen Methode der Rhythmik bedeutende Künstler aus verschiedenen Sparten. Besonders in Frankreich trafen einige von ihnen zusammen: Sei es Diaghilew und Nijinski, die wichtige Impulse für den modernen Tanz aus Hellerau nach Paris und St.Petersburg mitnahmen, sei es Paul Claudel, der Theaterstücke schrieb und der mit Auguste Renoir befreundet war, während dieser wiederum zeitweise Rainer Maria Rilke als seinen Sekretär um sich hatte. Vsevolod Meyerhold, der große Theaterrevolutionär in Russland wirkte vor allem in St.Petersburg und stand in Kontakt und Austausch mit Nijinsky. Er hielt sich mehrmals in den 1910er Jahren in Paris auf. Er hatte zu dieser Zeit bereits seine Biomechanik auf die Tradition von François Delsarte aufgebaut. In späteren Jahren griff Jerzy Grotowsky, der bis heute tiefen Einfluß auf das internationale Theaterleben hat, vieles von den Lehren Meyerholds auf.

Über Georges Pitoieff kam schließlich Jacques Copeau, der große Revolutionär des französischen Theaters, in Kontakt

mit Appia und Dalcroze.

Jacques Copeau erzählt über seine erste Begegnung mit Adolphe Appia:

„Appia hat uns neue Wege eröffnet. Er hat uns zur Größe zurückgeführt und zu den ewigen Prinzipien... Er war Musiker und Architekt und hat uns gelehrt, dass die musikalische Dauer, die die dramatische Handlung einhüllt, bestimmt und regelt, gleichzeitig den Raum entstehen läßt, in dem die Handlung sich abspielt“¹ (siehe Quellen).

Jacques Copeau schaut in mehreren Klassen bei Emile Jacques Dalcroze zu. Angeregt durch diese Begegnungen entwirft er gemeinsam mit Susanne Bing das Konzept einer multidisziplinären Schauspielausbildung. Sie beinhaltet Kulturwissen, Musik, Rhythmik, Gymnastik, Improvisation, Mimik und Maskenspiel. Schon bald wird ihnen aber klar, dass sie selbst noch viel dazulernen müssen, um das ganze Potential dieser Methoden auszuschöpfen. Die in dieser Richtung Ausgebildeten betonen nach wie vor die grundlegende Bedeutung des Rhythmus für das Schauspiel, wie z.B. Giorgio Strehler und Jacques Lecoq. Durch sie und andere breitete sich dieser Einfluß weltweit aus. Was bleibt uns heute von den damaligen Erkenntnissen? Sind sie heute noch relevant?

Erlebt man Inszenierungen von z.B. Luc Bondy, Christoph Marthaler, Ariane Mnouchkine, Simon McBurney, allesamt Schüler / -innen von Lecoq, oder Insze-



nierungen von Jean Louis Barrault und Peter Brook, so weht einem, obwohl die individuellen Stile sehr ausgeprägt sind, der Geist dieses Bühnenschaffens auch heute noch stark entgegen.

Allen gemeinsam ist, dass sie beabsichtigen, die Zuschauer / -innen auf belebende Weise durch das Theaterstück mitzunehmen und ihre Wahrnehmung zu erweitern. Das Bühnengeschehen will vom Publikum erlebt werden, andernfalls könnte es das Stück ja gleich zu Hause im Bett lesen. Was erzeugt das Erleben? Wenn ein Bühnengeschehen lebendig ist, ist das Publikum fasziniert, es atmet mit, es ist emotional dabei, es ist offen für neue Eindrücke. Voraussetzung dazu ist, dass die Schauspieler / -innen gelernt haben, Bewegung differenziert einzusetzen. Lecoq sagt:

„Jeder von uns teilt sich durch seine estik mit, bewusst oder unbewußt, mit oder ohne Wunsch zu kommunizieren“².

Er beschreibt weiter, wie sich diese Gestik als unsere primäre Sprache erweist und unsere tiefere Natur zeigt.

„Das Gesicht, die Hände, der Körper offenbaren die Gefühle, die Leidenschaften, den dramatischen Zustand...“³

Er schreibt auch:

„Eine Bewegung hat keine Form und kein Leben, wenn sie keinen Rhythmus hat und hier berühren wir den wesentlichsten Punkt der Bewegung.... Wir wissen über ihn (den Rhythmus, Anm. der Verfasserin), dass er die organische Essenz ist, dass er us Schwüngen und Wiederfallen, aus den Bezügen zwischen betonten und unbetonten Zeiten besteht, aber er entgeht uns in seinem Wesen, sobald man versucht ihn zu ergründen, so wie uns das Mysterium des Lebens entgleitet.... Die theatralische Vereinigung zwischen dem Publikum und dem Autor mittels der Schauspieler ist eine rhythmische Übereinstimmung... Von der Bewegung zu sprechen, dem Rhythmus, dem Raum und der Zeit heißt vom Leben und seinem Mysterium zu sprechen“⁴.

Am deutlichsten wird dieses Phänomen, wenn man Gelegenheit hat, eine Aufführung in einer fremden Sprache zu erleben. Ist man gepackt und fasziniert vom Bühnengeschehen, obwohl man die Worte nicht versteht, zeugt dies von einer lebendigen Inszenierung⁵. Umgekehrt, wenn es zu langweilig wird und die Gedanken abdriften in ein distanziertes Beobachten des Spieles, kann man immer Mängel in den Rhythmen auf verschiedenen Ebenen entdecken, z.B. dass Bewegungen in einen gleichförmigen Rhythmus verfallen oder auch die Sprache in immer gleichen, eher mechanischen und gleichförmigen Hebungen und Senkungen verläuft oder dass Pausen und Stille fehlen.

Raum und Zeit werden von Rhythmus strukturiert. Jede Bewegung – im Alltag und auf der Bühne – unterliegt rhythmischen Gesetzmäßigkeiten. Wer ein Bewußtsein dafür entwickelt hat, verleiht dem Spiel auf der Bühne mehr Intensität, mehr Präsenz und neue Erlebnisqualitäten, denn auf der Bühne zu stehen bedeutet, mit verdichteter Zeit umzugehen.

Die menschliche Dimension des Darstellers überträgt sich durch den Stimmklang, durch den Rhythmus der Sprache und den Rhythmus der Bewegungen. Wechsel der Tempi, crescendo, diminuendo, fortissimo, pianissimo, accelerando, ritardando und Pausen tragen die Vitalität und Sensibilität des Spieles.

Beachtung der Rhythmisierung ist ein Mittel für



die Schauspieler / -innen, emotional und körperlich vollkommen präsent zu sein. Die intellektuelle Ebene läuft gleichsam im Hintergrund mit, ohne diese Präsenz zu stören. Dieser Zustand erzeugt die Intensivierung von Leben und die Leichtigkeit der Darstellung auf der Bühne. Im modernen Sprachgebrauch würde man auch von einem Gefühl des „Flow“ sprechen. Peter Brook umschreibt es so:

„Die Essenz des Theaters liegt in einem Mysterium namens, der gegenwärtige Augenblick“⁶.

Georges Pitoieff weist darauf hin, dass Dalcroze nicht etwas Neues dazuerfunden hat, sondern dass er eine Entdeckung gemacht hat, die er allen zugänglich machen kann – die Natur des Rhythmus und seine Gesetzmäßigkeiten – und dass man nur über den Körper Rhythmus erschließen kann.

In meiner Arbeit mit Schauspielern und Schauspielerinnen habe ich erfahren, dass diese oft wenig Bewußtsein für zum Teil einfachste rhythmische Zusammenhänge haben. Ob das Spiel am Abend „funktioniert“ bleibt dadurch sehr unsicher. Aus Verlegenheit entstehen „Löcher“, wie Pitoieff sie beschreibt oder rhythmische Eintönigkeit in einer übersprudelnden Aktivität beim Sprechen, die die unsichere Situation überspielen soll. Das sind sicherlich keine guten Voraussetzungen, lebendiges Theater zu zeigen. Peter Brook sagt:

„...im Theater kann man von einer Sekunde zur anderen das Publikum verlieren, wenn das Tempo nicht stimmt“⁷, und auch:

„Im Theater ist „so irgendwie“ der größte und tückischste Feind“⁸.

Schauspieler und Schauspielerinnen haben z.B. manchmal kein Maß dafür, was „schnell“ und „langsam“ ist, geschweige denn, was ein doppeltes oder halbes Tempo ist und die daraus resultierende veränderte Einteilung der Bewegung im Raum. Ich habe aber stets erfahren, dass große Bereitschaft besteht, dies zu lernen, um wenigstens Grundrhythmen bewegen

und sprechen zu können.

Rhythmik wird in manchen Schauspielausbildungen als eigenes Fach gelehrt, in vielen jedoch nicht. Bezüglich der Musik- und Bewegungsausbildung gibt es große Unterschiede zwischen den Schulen. Manche bieten sie in Form von getrennten Fächern bestehend aus Ballett und Gesangsunterricht an, manche legen ein Schwergewicht auf die Bewegungsausbildung und andere wiederum bieten individuelle Körperarbeit, Akrobatik, Tanz, Rhythmik, Stimmbildung, Gesang und Improvisation an. Außerdem entstanden inzwischen neue Methoden, sich dem Rhythmus anzunähern, die nicht über den musikalischen Weg, sondern z.B. über das Spiel mit der Neutralen Maske führen⁹. Dennoch fragt man sich, warum es nicht selbstverständlich ist, dass Rhythmik als Fach vertreten ist: Ist es die Komplexität von Rhythmik, die schwer verbal zu vermitteln ist? Ist es die Gefahr der Konditionierung, die bei einer einseitig verstandenen Rhythmik eintreten kann? Ist es das mangelnde Engagement von Rhythmiklehrenden, Kontakt zu Theaterschaffenden zu suchen und in einen fachlichen Austausch zu gelangen?

Gerade durch die Verbindung von Musik und Bewegung kann Bühnenwirksamkeit konzentriert erlernt werden. Musikalisierung und Bewegungsbewußtsein gehen hier Hand in Hand. Folgende Themen der Rhythmik erscheinen mir daher für den Bereich Theater besonders relevant:

- Erfahrung von Pulsation, Fluß und Synchronisation und ihre körperliche Verankerung;
- Verschiedene Tempi in Bewegung und Sprache umsetzen;
- Deblockierung der Eigenrhythmen durch Bewegung;
- Miteinander „grooven“ / sich dem Rhythmus überlassen;
- Sich voneinander abgrenzen / Rhythmen formen;
- Parallel zum Fluß der Pulsation ei-



ne zweite Handlungsebene einführen;
– Spiel mit rhythmischen Gegensätzen und ihr körperlicher Ausdruck;
– Erkennen der Gefahr der Mechanisierung und wie sie durchbrochen werden kann;

– die Bedeutung von Pause und Stille und ihr körperliches Äquivalent;
– Rhythmus im Zusammenhang von innerem Impuls und äußerem Verhalten und ihre Synchronisierung;
– Bewegungs- und Sprachformen innerlich lebendig halten.

Diese Themen könnten dazu dienen, in einen verstärkten Dialog mit Theater-schaffenden zu gelangen und im Gespräch mit ihnen eine Arbeitsbasis für Rhythmik in der Theaterausbildung zu bilden.

„Die Kunst ist ein Rad, das sich um einen ruhigen Mittelpunkt dreht, den wir weder greifen noch definieren können,“ meint Peter Brook¹⁰. Kann es sein, dass sich die Rhythmik in unmittelbarer Nachbarschaft dieses Mittelpunkts befindet? Andernfalls hätte sie wohl nicht das Potential, auf unterschiedliche Künste so starken Einfluss zu nehmen und sie untereinander verbinden zu können, besonders im Bereich des Theaters, wo Bewegung, Musikalität der Sprache, Architektur in Form von Bühnenbild und Lichtdesign zusammenwirken, so wie es auch Georges Pitoieff beschreibt. □

Quellen

1. Jacques Copeau: Appels; Gallimard Verlag Paris 1974; S.67
2. Jacques Lecoq: Le théâtre du geste; Bordas Verlag Paris 1987, S.19
3. a.a.O.; S.24
4. a.a.O.; S.103
5. Dieses Phänomen durfte ich beispielsweise bei der Aufführung von „Baruffe Chiozzotte“ von Goldoni in der Inszenierung von Giorgio Strehler im Theater an der Wien erleben. Dieses Stück ist in venezianischem

Dialekt geschrieben und wohl kaum jemand im Publikum konnte diese Sprache verstehen. Dennoch ist mir dieser Abend als besonders stimungsvoll, bunt, berührend und begleitet von z.T. nicht enden wollenden Lachsalven des Publikums in Erinnerung geblieben.

6. Peter Brook: Das offene Geheimnis; Fischer Taschenbuchverlag Frankfurt am Main 2000; S.117
7. a.a.o.; S.22
8. a.a.O.; S.28
9. Beim Spiel mit der Neutralen Maske geht es um die Identifikation mit den Elementen, Tieren, Farben usw. und ihrer Darstellung durch Bewegung. Auf diesem Wege erlernt man die dynamischen Möglichkeiten von verschiedenen, zumeist irrationalen Rhythmen und ihre Auswirkung auf die Bewegung im Raum. Als Schülerin von Lecoq empfand ich diesen Zugang nicht nur als wertvoll, um die Vielfalt des eigenen Ausdrucks zu entwickeln, sondern er war auch Inspiration, die Möglichkeiten der musikalischen Improvisation zu erweitern. vgl auch: Jacques Lecoq: Der poetische Körper; Alexander Verlag Berlin; 2000
10. Peter Brook; a.a.O.; S. 135
Französische Originaltexte:
1. Jacques Copeau
« Avec la vie, les idées de grandeur et de style se sont éclairées pour nous, et pour les servir, nous sommes retournés aux principes éternels [...] Musicien et architecte, Appia nous enseigne que la durée musicale, qui enveloppe, commande et règle l'action dramatique, engendre du même coup l'espace où celle-ci se développe. »
2. und 3. Jacques Lecoq
« Chacun de nous s'exprime – inconsciemment ou non, avec ou sans désir de communiquer –, par des gestes... » (S.19)
« Le visage, les mains et le corps manifestant les sentiments, des passions, des états dramatiques... » (S.24)

4. Jacques Lecoq

« Un mouvement n'a aucune forme ni aucune vie s'il n'a pas de rythme et, là, nous touchons à l'aspect majeur du mouvement... Nous savons de lui qu'il est d'essence organique, qu'il est fait d'élan et de retombées, de rapports de temps forts et de temps faibles, mais il nous échappe dans son essence lorsqu'on veut le pénétrer, comme nous échappe le mystère de la vie. » (S.103)

Angelika Hauser is a professor and the director of the Department of Music and Movement Training and Music Therapy in the Vienna University of Music and the Performing Arts.

Abstract (Paul Hille)

At the beginning of the twentieth century, performing artists in all fields were trying to distance themselves from the declamatory style which had become fossilized through tradition. The attempt to free oneself from moral restraints required that the body also be freed, and art again began to form a bridge between the seen and the unseen worlds. It somehow made visible the dimensions of the unseen and unspeakable: of spirituality and mystery.

Adolphe Appia (musician and architect) and Emile Jaques-Dalcroze (musician, composer and creator of Eurhythmics) were both significantly involved in the festival performances of the Hellerau Education Centre. They both influenced important artists in various fields by their initiatives, especially that of the new method of Eurhythmics. In Hellerau, Georges Pitoieff observed that people who were not necessarily dancers in the normal sense of the word were radiating a special kind of magic through their natural and rhythmic movements. Pitoieff sensed that he could also learn this system without having to be a musician or a dancer. He states that Dalcroze did not invent something new, but rather discovered something which could be made available to all: this something is the nature of rhythm which can be learned only through physical experience.

Jacques Copeau, the great revolutionary of French theatre came into contact with Appia and Dalcroze in Hellerau through Georges Pitoieff. After this meeting he formulated the concept of a multi-disciplinary training method for actors. Successors of this method stress the fundamental importance of rhythm in acting. Every movement, in everyday life as on stage, is subject to the rules of rhythm. Such consciousness can lend increased intensity and presence to stage acting.

Since the curriculae of various actors' training programmes contain offerings in the areas of movement and music, including eurhythmics, why is eurhythmics not included in these programmes as a matter of course? Eurhythmics has the potential to influence other artistic fields, and to provide a connection between them.

Illustrations : photographies de
Charlotte Sampermans pour la FIER et l'IJD Bruxelles (pp.53-55) © C.S.
Photographie de Michèle de Bouyalsky (p.52) © M. de B.

Rhythm in Art and Life: Stanislavsky and the Art of Acting

by Dick McCaw



PITOEFF'S RHAPSODIC WORDS ON RHYTHM and on Hellerau resonate within me (the metaphor of resonance reminds us how ubiquitous is the theme of rhythm). As he says, rhythm is an index of how well an organism or a machine is working. A mechanic can listen to the rhythm of a car-engine and declare that it is 'ticking-over' beautifully. It can be an index of how well one has mastered working with a tool or a machine; how well one has harmonised and adapted one's own movements to its specific constraints and possibilities. It can demonstrate a state of understanding of a particular activity or skill. Being able to perform something rhythmically makes that activity intelligible (readable) to others. I watch John Williams or many of his students play the guitar and marvel at how even the most dif-

ficult piece looks transparently – and of course, deceptively – simple. There is a certain transparency when something is rhythmic – it is a state when the movement, the playing, the working, become clear, intelligible, pleasurable. Rhythm is also very noticeable by its absence: a petrol engine whose timing is out produces terrifying explosions. We say people are 'out of synch' when they aren't working together or aren't communicating. But while we can refer to our heart as a 'pump' or a 'ticker', our bodily organism is bewilderingly more complex than any clockwork or hydraulic mechanism. I am interested in pursuing this distinction between mechanical and organic in connection with the teaching of rhythm. Can rhythm be understood through counting (the measured beats of metronome), or is it something altogether more subtle and organic? I shall

follow the role that rhythm plays in the pedagogy of Constantin Stanislavski (1863 – 1938), from his writings on actor training, and his work with opera singers (which allows him to compare the rhythmic sense of the actor and the musician). Did Stanislavski know of Dalcroze? His biographer Jean Benedetti states that he did, but that he 'by no means gave unqualified approval' to an approach which 'he often found mechanical'. 'He insisted on an inner justification for and an awareness of each movement.'¹ While I cannot comment on whether Stanislavski's is a fair account of Dalcroze, this tension between the metrical and outer aspect, and the emotional and inner aspect of rhythm maps out the argument of this short essay.

1. Benedetti, 1989:48

In *Building a Character* Stanislavski devotes over 80 pages to the subject of rhythm. The lesson begins with him reading out a technical description of rhythm, where he defines tempo as ‘the speed or slowness of beat of any agreed-upon units of equal length in any fixed measure’, and rhythm as the ‘quantitative relationship’ between units of sound or movement.² In order to demonstrate the divisions of a beat he then sets off a number of metronomes, each successive one counting ever smaller divisions: the result is a ‘clatter of dizzying sounds’³. The purpose of the exercise is to assist the actor in distinguishing the rhythm of his or her own role, ‘from the general, organized chaos of speed and slowness going on around you on the stage’⁴. Later exercises are described in which all the students clap and count the beats, before moving on to military drill – all these exercises remaining within the fixed and rigid compass of mechanical time. At the most basic level rhythm helps an actor break up a play into smaller and therefore digestible bits. Sharon Carnicke relates that when Stanislavski pronounced the word ‘bit’

it sounded like ‘beat’ in his thick Russian accent⁵. This is often cited as a comic misunderstanding, but beats are bits within a musical composition. In the following paragraphs I shall demonstrate how Stanislavski moved from working with bits to beats; and, as he moved to a more musical approach to performance, so he envisaged a much wider role for rhythm than simply dividing up units of time. While the actor’s job is interpretative, there is also a compositional aspect – the bits/beats of their role have to be organised into rhythmic units or phrases, each with its own emotional/rhythmic quality. His demand that acting be regarded as an ‘art’ (remember his was called the Moscow Art Theatre) rests precisely on this constructive aspect. While an actor starts by breaking down a role into its constituent parts, these have then to be organised into phrases, each with its own rhythmic and dynamic markings. This compositional aspect of rhythm is at the heart of the actor’s work on their performance score: it is about organising the performance material into intelligible units. Stanislavski set up two Opera Studios, the first in 1918 and the second in 1935, and Benedetti argues that it was here that he

learned about the musicality of theatre, the concepts of rhythm and tempo.

A musical score provides the basic speeds, an inner impulse for each part or unit of the action. That impulse is integral to the scene. Stanislavski carried this notion over into the dramatic theatre and from this period onward he was increasingly concerned in rehearsal to find the appropriate tempo-rhythm for each moment in the play.⁶

Interestingly, Stanislavski argues that the actor’s job is more difficult than the musician’s precisely because they have to ‘carry the composer within’ them; they ‘must create [their] own rhythm’⁷.

Stanislavski has already moved some distance beyond a mechanical interpretation of rhythm, and is discussing matters that go to the heart of human movement, motivation and emotion.

Wherever there is life there is action; wherever action, movement; where movement, tempo; and where there is tempo there is rhythm. ...Every human passion, every state of being, every experience has its tempo-rhythms.⁸

2. Stanislavski, 1979:183–4

3. Stanislavski, 1979: 185–6

4. Stanislavski, 1979: 187

5. Carnicke, 2001: 57

6. Benedetti, 1988: 237

7. Stanislavski, 1967:169

8. Stanislavski, 1979:198





Moreover, rhythm isn't just about actors building up their own rhythmic score within a piece: it is also about the rhythm of the play as a whole. In *Building a Character 'Torzov'* (a fictitious version of Stanislavski the teacher) addresses his young students on the subject:

Tradition has it that your great predecessors ... always arrive in the wings well ahead of their entrances so that they could have ample time to catch the tempo of the performance under way. That is one reason why, when they came on they brought with them a certain liveliness, truthfulness and struck the right notes for the play and their parts in it.⁹

Stanislavski/Torzov explains the emotional rhythms of a particular situation with a practical example: he beats out 'the tempo rhythm of a traveller setting out on a long journey by train'¹⁰. There is plenty of time before the train arrives for the passenger to buy the ticket, find the platform, get a newspaper, and so on. The rhythm is leisurely. Torzov then asks his students to imagine arriving at the station, 'only a short time before the train time', and then 'just at train time'¹¹; and, as the train time is brought forward, so the rhythm of the actor's movements becomes ever more anxious. These externally given details – what he calls the Given Circumstances of the situation – elicit internally felt emotions which are manifest in external movements. Later, he calls these very specific situations 'images' and insists that 'tempo-rhythm cannot be clearly recalled and felt unless there are inner images present to correspond to it, unless certain circumstances are suggested to affect the emotions concerning objectives and actions to be achieved.'¹² Here rhythm is being used as an inner prompt to the imagination – the given circumstances and the rhythm are bound together in a solidary relationship.

The train improvisation must have been a favourite with Stanislavski because it is also described by Vasily Torpokov an established actor who took part in workshops at the old master's flat between 1936 – 8. Stanislavski barks out that he is 'not standing in the correct rhythm!' He replies that he has 'no idea whatsoever what rhythm is'.

That is not important. Around that corner is a mouse. Take a stick and lie in wait for it; kill it as soon as it jumps out ... No, that way you will let it escape. Watch more attentively – more attentively. As soon as I clap my hands, beat it with the stick ... Ah, see how late you are! Once more. Concentrate more. Try to make the stroke of the stick almost simultaneous with the clap. Well, then, do you see that now you are

standing in a completely different rhythm than before? Do you feel the difference? To stand and watch for a mouse – that is one rhythm; to watch a tiger that is creeping up on you is quite another.¹³

This is an even more subtle account of rhythm since it doesn't even involve movement, simply a certain state of attention – of muscular tension – whilst standing.

Stanislavsky's approach to finding a role is still practised today by inheritors of his tradition: Bella Merlin describes working on the role of Sonya Marmeladov from Dostoevsky's *Crime and Punishment* with Director/Teacher Albert Filozov (b.1937). She states:

Filozov's understanding of tempo-rhythm led him to include various actions specified in the novel at certain moments during the dramatisation. He believed that if the actors executed those particular actions at those particular points, the appropriate emotion would be released.¹⁴

Indeed when she puts it into practice, flinging herself at Raskolnikov's knees, she discovers this physical impulse 'really did release the appropriate, truly-felt emotion':

The connection between body, mind and emotions was made by simply executing the specified action at a particular tempo-rhythm in the determined given circumstances of the scene.¹⁵

I am tempted to rewrite Merlin's statement and say that the body and mind are connected through rhythm. I also want to examine how this 'connection between mind, body and emotions' is made, in the hope that this in turn will help us understand how an actor (and indeed any reflective human being) uses rhythm. In Descartes' Error neurophysiologist Antonio Damasio argues that emotions are experienced (i.e. known) as feeling-states of the body. While lower animals may simply experience fear in terms of stimulus and response, humans have a reflective faculty. We have 'the feeling of the emotion in connection to the object that excited it, the realisation of the nexus between object and emotional bodily state'¹⁶. In other words, there is a situation in the outside world (either present or remembered); our physical reaction to it (a change of body-state); and our awareness (and memory) of that reaction. We not only have a reaction but are also capable of making a connection between that reaction and what we are reacting to. He makes an important distinction between feeling and emotion: 'If an emotion is a collection of changes in body state connected to particular mental images that have activated a specific brain system, the essence of feeling an emotion is the experience of such changes

9. Stanislavski, 1979:217

10. Stanislavski, 1979:195

11. Stanislavski, 1979:196

12. Stanislavski, 1979:196

13. Torpokov, 1979:62

14. Merlin, 2001: 219

15. Merlin, 2001:200

16. Damasio, 1994:132

in juxtaposition to the mental images that initiated the cycle.¹⁷ It is fundamental that we grasp the subtlety of the relation between ourselves and the world as experienced in terms of these feeling states: it is precisely because we can conjure up an image of a situation (being late for a train) and experience again the change of body-state provoked by it (total panic) that we can identify and learn from our emotions. Following Damasio I would argue that Rhythm is just such an identifiable state of the body: if our reaction takes the form of an overt movement, then this will be performed with certain rhythmic qualities – and a certain muscular tonus – which we can be and has been associated with a certain emotion. Rhythm is an essential part of our understanding of ourselves in the world as embodied and intelligent beings.

Although we began with Stanislavski's very quantitative account of rhythm, it is clear that he understood rhythm as something profoundly qualitative. In an address to opera singers he warned them against following the rhythm of 'the measures, the stresses', 'I am speaking here of the inner rhythm which makes you act differently, breathe differently'¹⁸. In another address he argues that the art of theatre can only be accepted as 'intelligible and necessary' if we 'realise that the foundation of the whole a man's life, the rhythm given to him by nature, namely respiration, is also the foundation of the whole of our art'¹⁹. The foundations of the art of acting lie in the most obvious rhythm of life – breathing. But in the progress from a metronomic to a more organic conception of rhythm Stanislavski's role shifted from that of teacher to that of director, offering training exercises at the beginning and director's notes towards the end. Although he criticised Dalcroze for being too rigid in his teaching of rhythm, his own training doesn't show no greater flexibility. Of course, the big question is whether one can create exercises which develop an actor's sensitivity to rhythm. Because rhythm works at a somatic rather than an intellectual level, any training would have to involve physical activity. I can say from personal experience that contemporary Dalcroze teachers like Fabian Bautz can offer such a training – but this is the subject of another essay!□

17. Damasio, 1994:145

18. Stanislavski and Rumyantsev, 1998:12

19. Stanislavski, 1967:93

Bibliography

- ▶ Benedetti, Jean, *Stanislavski: A Biography* (Methuen, London, 1988)
- ▶ Benedetti, Jean, *Stanislavski: An Introduction* (Methuen, London, 1989)
- ▶ Carnicke, Sharon, *Stanislavsky in Focus* (Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1998)
- ▶ Damasio, Antonio, *Descarte's Error* (Quill, HarperCollins, New York, 1994)
- ▶ Gorchakov, Nikolai, *Stanislavsky Directs* Tr. Miriam Goldina, (Funk and Wagnalls, New York, 1954)
- ▶ Merlin, Bella, *Beyond Stanislavsky* (Nick Hern Books, London, 2001)
- ▶ Stanislavsky, C, *On the Art of the Stage*, Tr. David Magarshack (Faber and Faber, London and Boston, 1967)
- ▶ *Building a Character*, Tr. Hapgood (Methuen, London, 1979)
- ▶ *Creating a Role*, Tr. Hapgood (Methuen, London, 1981)
- ▶ *Stanislavski on Opera*, Tr & Ed Hapgood (Theatre Arts Books,
- ▶ Rumyantsev, P, Routledge, New York and London, 1998)
- ▶ Torpokov, Vasily, *Stanislavsky in Rehearsal* (Routledge, London, 1979)

Dick McCaw is a Senior Lecturer in Drama and Theatre at Royal Holloway, University of London, and a Feldenkrais Practitioner.

Résumé

Cet article examine comment le grand directeur et acteur Constantin Stanislavski approche la question du rythme dans son système de formation de l'acteur. Stanislavski commence par une approche plutôt métronomique du rythme, mais par la suite, il se met à explorer la notion de rythme d'une manière beaucoup plus subtile, reliant le rythme à la température émotionnelle d'une situation donnée. Ce déplacement d'une conception mécanique du rythme vers une conception plus organique, se retrouve également dans un changement d'attitude envers la relation entre le corps et l'esprit, que n'est plus présentée comme une relation mécanique entre l'opérateur et la machine, mais comme un organisme autorégulateur sans séparation. Ceci alors nous permet de comprendre la vie émotionnelle de l'organisme humain en terme de sa vie rythmique.



Qu'est-ce que la « Rythmique » ?

par Ernest Ansermet



A GYMNASTIQUE RYTHMIQUE A PRIS naissance dans les cours de solfège que donnait, naguère, M. Jaques-Dalcroze au Conservatoire de Genève. Ce solfège n'était pas un code de pure théorie, un ressassage de règles routinières. Pédagogue-

né et pédagogue-artiste, se donnant tout entier à tout ce qu'il entreprenait, Jaques-Dalcroze avait fait de l'enseignement habituellement le plus mort une chose vivante. Non content d'enregistrer dans le cerveau de ses élèves les notions élémentaires de la musique, il les leur faisait expérimenter et vivre; il en faisait non plus seulement une mémorisation mais une conscience, une connaissance au sens étymologique du mot : les élèves naissaient à la vie sonore, à la vie rythmique. Ils ne se contentaient pas de chanter les gammes du bout des lèvres, il fallait avant tout qu'elles se passent dans la tête et que les notes y défilent avec leurs valeurs tonales différentes, comme pourvues de couleurs diverses, la tonique se détachant clairement de la série de sons successifs. Les valeurs de durée aussi n'étaient pas seulement l'objet d'une lecture ou d'une écriture; elles étaient réalisées en mouvement par les élèves, et cette dernière expérience surtout devait être concluante : Jaques-Dalcroze s'aperçut que la réalisation d'un rythme par les mouvements du corps était de nature à compléter, à affermir, à approfondir, parfois même à corriger la notion d'un rythme qui se proposait à l'esprit. Il vit dans le mouvement musculaire un régulateur ou un correcteur possible de l'entendement : ses élèves arhythmiques, c'est-à-dire ceux qui semblaient incapables de concevoir la régularité ou l'équilibre d'un rythme, arrivaient à corriger par le concours de leurs muscles leur insuffisance cérébrale. Il vit plus que généralement dans le mouvement musculaire un moyen de développer, d'enrichir et d'approfondir le sens rythmique : ses élèves normaux, je veux dire ceux doués de sens rythmique, prenaient de celui-ci une conscience plus claire et plus ferme, en usaient avec plus de maîtrise et de liberté, lorsqu'ils s'étaient accoutumés à incarner dans leurs gestes les mouvements rythmiques idéaux que leur esprit pouvait concevoir.

L'expérience avait ainsi conduit Jaques-Dalcroze à user d'un sens jusqu'alors inconnu, ou du moins inanalysé et inexploré, qu'il appela le sens rythmique musculaire, lequel étend à tout l'organisme humain une vertu qu'on limitait communément aux centres cérébraux, et fait de notre corps, l'instrument où se joue le rythme, le transformateur où les phénomènes du Temps se muent en phéno-



mènes de l'Espace. Ressource ignorée de notre être, richesse latente dont les Grecs, sans doute, ont eu conscience et qu'ont développés en eux, sans le savoir, maints danseurs, chefs d'orchestre ou virtuoses d'aujourd'hui.

La gymnastique rythmique n'est autre qu'une discipline de ce sens rythmique musculaire, une méthode rationnelle et intégrale de son développement et de son application.

Ainsi définie, on comprend que son premier soin soit de mettre au service du rythme un instrument aussi parfait que possible, un corps maître de lui-même, libre et spontané. Le théoricien allemand Schleich définissait le rythme comme un compromis entre la force et la résistance. Il faut prendre conscience de nos forces et de nos résistances. Soit impéritie native, soit laisser-aller et mauvaises habitudes, nos muscles ne « jouent » pas avec la fa-

cilité et l'indépendance désirables, ils demeurent embarrassés et inhabiles; notre gauche n'a pas l'agilité de notre droite; nous sommes esclaves de la loi d'inertie : nos membres mettent autant de temps à s'arrêter quand ils sont en mouvement qu'à se mettre en mouvement quand ils sont au repos; ils savent mal à la fois exécuter des mouvements contradictoires; ils se gênent mutuellement et sont antagonistes. Il faut détruire ces antagonismes de nos muscles; il faut désentraver nos gestes pour qu'ils soient de notre pensée les serviteurs parfaits. Ils doivent en être encore les serviteurs spontanés pour qu'au commandement du cerveau le geste obéisse sans retard. Alors seulement, nous atteignons le calme, l'assurance et la maîtrise et notre sens rythmique peut s'abandonner librement à ses impressions et à ses velléités créatrices.

Ayant dégagé de sa gangue le sens

rythmique musculaire et nous ayant donné conscience de cette faculté, la gymnastique rythmique cherche ensuite à en organiser l'usage. Elle établit l'économie du geste. Comme dans un morceau de musique bien fait chaque note est nécessaire, il faut que nos gestes ne soient pas indifférents, mais précis, justes dans leur nature et dans leur portée. Et c'est ici, précisément, que la gymnastique rythmique fait appel à la musique, qui lui donne un modèle concret et parfait de l'usage du rythme.

À l'image de ses divisions, subdivisions et groupements de valeurs de durée, la gymnastique rythmique crée des divisions, subdivisions et groupements de valeurs d'espace, que détermine le geste. Elle fait une sorte de grammaire du geste, réglant la correspondance du mouvement et du rythme. Grammaire arbitraire, sans doute, mais où l'intuition a guidé Jaques-Dalcroze avec une telle sûreté que l'expérience l'a montrée naturelle et presque nécessaire. Ainsi toutes les formules rythmiques dont use la musique trouvent leur représentation, et non seulement les formules monorythmiques, mais les polyrythmiques, celles qui font entendre plusieurs rythmes simultanés et qui peuvent être interprétées par un même individu faisant plusieurs mouvements à la fois ou par un groupe d'individus. Enfin, les durées ne sont pas

incarnées par la gymnastique rythmique dans leur valeur quantitative seulement, mais aussi dans leur valeur qualitative : aux valeurs diversement accentuées correspondent des contractions plus ou moins fortes, plus ou moins rapides des muscles. La gymnastique rythmique amène donc l'individu qui a subi sa discipline, à être capable de comprendre et de réaliser par le geste, spontanément, l'organisme rythmique d'une musique même très complexe. Elle aboutit à une sorte de musique du geste, plus intéressante encore pour celui qui y éprouve sa pleine conscience de la musique entendue, que pour celui qui en est spectateur et qui y voit une représentation de cette musique. Représentation est d'ailleurs trop faible, ici, c'est incarnation ou personnification qu'il faudrait dire, et l'on saisit tout de suite la nuance, car il ne s'agit plus d'un schéma, d'une figure morte, mais d'un organisme sensible et frémissant; la matière représentative n'est pas quelconque, elle est la plus belle matière vivante, le modèle de la beauté plastique : le corps humain. Et c'est pourquoi la Rythmique n'est pas une science mais un art. Elle cesse d'être une science le jour où le corps, ayant conquis sa liberté motrice et ayant appris à s'en servir, se livre à son besoin personnel d'expression. Ne cherchant pas dans le corps une fin, mais un moyen – le moyen expressif de la plus pure émotion,

l'émotion rythmique, – de plus, n'en faisant point un élément statique, mais un élément de mouvement, elle lui rend du même coup et doublement sa beauté et sa chasteté. Elle réinstalle cet art que les Grecs cultivaient sous le nom d'Orchestique et que notre temps et notre Europe avaient laissé tomber dans les amusettes du ballet classique ou la sensualité des poses plastiques.

On le comprend maintenant : la gymnastique rythmique n'est pas complètement définie lorsqu'on dit qu'elle est un mode d'éducation musicale. Elle touche par son nom et par l'usage qu'elle fait du corps humain, à la gymnastique ordinaire. Mais alors que celle-ci cultive surtout l'athlétisme, le développement en puissance des muscles, elle recherche plutôt l'harmonie des centres nerveux, l'équilibre et l'indépendance des forces musculaires. La gymnastique ordinaire, elle-même, peut faire appel aussi à la musique, dans ces préliminaires par lesquels elle introduit l'ordre et la précision de ses mouvements. Mais elle reste dans son essence tout autre chose que la gymnastique rythmique. Celle-ci est une nouvelle gymnastique ayant son existence propre et ses propres applications. L'éducation musicale et la chorégraphie sont de ces applications, qui ne sont point encore toutes développées.

Faisant appel à la musique pour sa mise en oeuvre, la Rythmique, par un juste retour, donne à ceux qui la pratiquent une connaissance, une conscience de la musique singulièrement vivante et profonde. Jaques-Dalcroze n'a pas eu besoin d'y ajouter grand-chose pour constituer un enseignement intégral de la musique. Les mille difficultés rythmiques que le musicien rencontre dans la pratique de son art : exécuter au piano un rythme à la main gauche, et un autre rythme à la main droite, entendre ou conduire à l'orchestre des rythmes simultanés et différents, maintenir l'égalité d'un mouvement, ménager une accélération ou un ralentissement réguliers, faire succéder brusquement des mouvements qui soient dans des rapports déterminés, concevoir intégralement une oeuvre polyphonique, – ces difficultés que le musicien ordinaire doit vaincre dans chaque cas particulier, sont résolues une fois pour toutes et d'avance pour celui qui acquiert la culture dalcrozienne.

Cette culture donne l'habitude, le besoin de concevoir intérieurement le rythme qu'il traduira par ses gestes; elle en fait l'esclave de la musique alors qu'on en était arrivé à rendre la musique esclave de la danse. C'est dans un corps où le sens rythmique s'est préalablement organisé, ayant orienté son action du dedans au dehors, que le danseur cultivé par la gymnastique rythmique peut faire fleurir la virtuosité du geste. Appliquée au théâtre, la gymnastique rythmique a montré qu'elle renouvelait complètement le sens du geste et du mouvement scéniques. Mais, encore une fois, elle ne dépend pas de ses applications. Et l'on peut dire que lorsqu'elle a réveillé en nous la richesse endormie du sens rythmique musculaire, nous appelant à une vie terrestre plus belle, plus saine et plus harmonieuse, elle a accompli sa mission, – une mission qui suffirait assurément à sa justification et à sa gloire. □



Are Ansermet's remarks still relevant?

by Barbara Dutkiewicz

ARE ERNEST ANSERMET'S REMARKS FROM the year 1924 on "*what is eurhythmics?*" still relevant from the perspective of the development of the Dalcroze method in Poland?

Emile Jaques-Dalcroze's method of eurhythmics has been applied in Poland almost from the beginning of its existence, both in general and artistic education. It is common in kindergartens all over the country. It is assumed that movement activity in children of that age appears to be predominant, and because eurhythmics is based on movement it allows them to experience the wealth of music, moreover it helps to experience it more fully since it also stimulates the children's emotions. It facilitates the child's psychomotor and general development (movement coordination and development, concentration, divisibility of attention, and spatial orienta-

tion) and their creative individuality¹. At the same time, children are introduced to music, a very abstract art. During their eurhythmics classes the children are familiarized with and experience, through movement, the elements of music, its structure and various musical phenomena, all thanks to their movement activity correlated with music while engaging the whole body. The development of musicality in children is accompanied by the development of imagination and creativity².

1. More in: Dutkiewicz, B. 2007. Mo liwo ci rozwoju indywidualnych cech dziecka w ramach realizacji zajęć muzykalnych metod zajęć muzykalnych metod rytmiki. In Edukacyjny aspekt uczestnictwa w kulturze muzycznej. Ed. Knapik, M., Sacher, W.A., W.S.A., Bielsko-Biała, 2007.
2. More in: Dutkiewicz, B. 2005. Rola improwizacji ruchowej w rozwijaniu wyobraźni

Eurhythmics is also applied in artistic schools: in all music schools in classes 1-3, where all children, regardless of the instrument they learn to play, are taught the basic principles of music (all rhythmical values, pauses, rhythmical groups, all elements of a musical work and musical phenomena, including professional nomenclature and notation); in ballet schools, where, through eurhythmics, students learn the principles of music; in theatre academies, where apart from stage movement and dance it becomes a way of developing the sense of rhythm, expression and plasticity of the body; in musical academies, where it can be chosen as the main field of study (for future teachers of eurhythmics); in junior high (13-16 year

dziecka. In Dziecko w kulturze europejskiej. Ed. Knapik, M., Sacher, B. I., U ; Katowice, 2005.



olds) and secondary (16-19 year olds) music schools which educate young people who choose this method as their main field of education and also vocalists for whom eurhythmics is usually the only subject at school which involves movement. Unfortunately there is no eurhythmics included in the education of instrumentalists, conductors, composers and music theoreticians after class 3 of the primary school. This results in the fact that the majority of adult musicians do not remember and do not understand what they learnt at the beginning of their artistic road thanks to eurhythmics, and they do not know that thanks to it they could pursue their development at further educational stages.

Ernest Ansermet emphasized many times that "*eurhythmics gives those who practice it exceptionally live and deep musical knowledge and consciousness*", and that "*difficulties of this kind [earlier he mentions the pianist's or conductor's hand co-ordination and the sense of pulse and accentuation in polyrhythms, accelerando or rallentando] that a musician has to overcome are solved once and for all before they appear by those who study the Dalcroze method.*" Nowadays there are few musicians who understand, the same way as Ansermet did, that "*the skills one can acquire through eurhythmics are indispensable for a virtuoso, conductor or instrumentalist*". The same is true for dancers who study eurhythmics at an

early stage of education, i.e. when they learn to understand the notes and basic musical phenomena, but do not have the opportunity to enrich their musical knowledge later on while working on the structure of a musical work, phrasing and musical and movement expression, or oral and movement coordination (which in their case is the key skill) because at a further stage of education (more mature) eurhythmics is replaced by theory. By saying that motor activity is indispensable for correct and harmonious psychosomatic development, modern psychology and pedagogy stress the value of education through individual experience in creative activities. All the more so because what is of prime im-

portance for modern art is the skill of creative and original interpretation of a piece of work and its qualitative expression, resulting from emotional experience and sound imagination, and ease of expression through kinetic awareness. These are impossible without understanding the form of a composition as an energetic process whose intensity and course can be easily experienced through exercises in music and movement expression, where the movement expression is modeled by differentiating muscular tensions dependent on form, phrasing and interpretation. In the case of an instrumental performance, dance or stage movement it just involves changing individual body experiences into a form of expression characteristic for a given profession, where the whole sphere of feelings, emotional and kinetic tension remains the same. In the case of instrumentalists, singers or conductors it concerns sound representation and the ability of creative sound shaping and for dancers, actors or singers creative movement material and the analysis and synthesis of the form of a work of art.

However, as Ansermet refers to it, the ability acquired thanks to eurhythmics is not to be the aim in itself. It can be easily noticed that what was said in the first half of the twentieth century is reflected by the development of modern dance and the reform of the theatre. The static equilibrium of ballet poses at the beginning of the twentieth century was opposed by all great dance creators (led by Isadora Duncan, through expressive dance, modern to new dance) and the reformers of the theatre (K. Stanislavsky, then J. Vachtangov, and their followers in the second

half of the twentieth century: M.Tchevov and his pupils L. Strasberg, S. Adler, S. Meisner, and others). They all dreamt about the return of movement that would be natural and expressive.

Thinking about “*rhythmical emotion, which is not a static element but a kinetic one*”, we pay attention to the flow of movement, its natural organicness and mobility, which is one of the main principles of modern and even new dance. Another essential element of eurhythmics is improvisation understood as the first stage of working with movement material. It became the driving force of the development of various kinds of modern dance³ and movement techniques. Also contemporary acting techniques related to working with the body would not exist without improvisation as a form of skill development, a stage in role building, or a special kind of event like a performance based on a score.⁴

However, eurhythmics seems to be the

3. In Poland after World War II classical ballet developed the most (this fossilized and choreographed form of art was easier to control and censor). In eurhythmics it was safer to concentrate on metrorhythmics, achieving the amazing precision of the body and sticking to objective quasi classic aesthetics, unlike other European countries, as in the pre-war Poland, where eurhythmics as one of the accessible ways of working with the body and music in a natural and integral way influenced the development of dance and theatre.

4. More in: Dutkiewicz, B. 2004. *Improwizacja jako metoda twórcza w teatrze II połowy XX wieku*, Ph.D. dissertation supervised by prof.dr hab. U.Aszyk-Bangs, U , Katowice, 2004.

given stage situation or the character of the role created by the actor. As well, these techniques use the body's memory of emotional states arising from emotional memories in the actor's life in order to access them easily at the moment of a stage creation.

The technique of a contemporary actor, dancer and musician requires them to master the co-ordination of movement, kinesthetic awareness and ease of organic emotional expression – and eurhythmics is the method which can help to achieve and develop them. □

Barbara Dutkiewicz, PhD, *The Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, Poland*

Résumé (trad. Mira Daniel)

En Pologne, la méthode d'E. J-Dalcroze est utilisée dans l'éducation générale et artistique, presque depuis le début de son existence. Plus souvent, elle est employée dans la formation musicale de base, car la pédagogie et la psychologie actuelle soulignent l'importance de l'activité physique indispensable dans le développement psychomoteur régulier et harmonieux de l'individu. L'expérience et le vécu personnel, dans l'acte créateur, accentuent la valeur de l'apprentissage et tel est le fondement de la méthode J. Dalcroze. Malheureusement, on remarque un manque d'utilisation de la méthode après la 3ème classe primaire, puis chez les danseurs et les chanteurs et enfin dans l'enseignement des musiciens instrumentistes, chefs d'orchestres et compositeurs. La majorité des musiciens et des danseurs, ne savent pas que grâce à la rythmique ils pourraient plus facilement développer leurs interprétations, leurs coordinations du mouvement, leurs capacités cinétiques et leurs aisances d'expression. Ernest Ansermet partageait le même avis. Et cela n'est pas possible, sans une compréhension énergétique d'une œuvre musicale, de sa forme et de sa tension. Cette relation musique et mouvement corporel sont expérimentés dans l'espace et l'énergie. Par l'utilisation de nombreux exercices, on développe l'expression personnelle, en corrélation entre la forme, le phrasé et l'interprétation. Quant aux exercices d'improvisations, ils permettent une forme d'expression adéquate (faculté de sentiment, de tension émotive et cinétique, la représentation du son, la faculté d'une création) à chaque profession, que l'on retrouve dans le cas d'interprétation instrumentale, de danse ou de chorégraphie.



only way of working with the body and music based on emotions, expression and movement technique – all brought together. And even if we nowadays want to dance in silence, without music, or when composing a choreography we do not like movement and music to be in direct unison, it will still turn out that eurhythmics is the only method of work which allows us to teach the skill of phrasing and making rhythmical movement material to show its complete formal richness and visualize its dynamics and expression of condensed emotions. To work out the kinetic accessibility of expression, we must overcome firstly weaknesses in movement skill related to co-ordination of movement and conscious-

ness of the body, and then look towards expression, technique and aesthetics. At this point we always face the choice of a movement technique and style, and at the same time a choice on both motor and aesthetic levels. The most important thing is understanding the musical work in a wider stage context and having a feel for the musical matter, which seems particularly important for the art of choreography or musical theatre. Which musical or stage content we wish to communicate becomes essential. Contemporary acting techniques refer to the consciousness of the body or “*the body's memory*”. This memory is cultivated (similarly to eurhythmics) by experiencing various emotional states via a

La Rythmique et le Musicien

par Paul Boepple



VOUS AVEZ, SANS DOUTE, EU souvent l'occasion de rencontrer des musiciens incapables de maintenir un tempo pendant plusieurs mesures de suite. Ces musiciens, en supposant naturellement qu'ils soient sans défaut corporel ou nerveux, n'avaient-ils pas dans la rue une démarche en apparence parfaitement métrique ?

Comment expliquer ce paradoxe évident ?

Cette question contient en germe l'immense problème que Jaques-Dalcroze a soulevé et dont il s'est proposé d'entreprendre la solution. Voici en quelques mots les traits essentiels de son oeuvre et les résultats auxquels il est parvenu.

Le rythme, contrairement à ce que l'on a cru longtemps, est, au même titre que la mélodie et l'harmonie un élément constitutif de la musique européenne actuelle. Ses sources se trouvent, comme les esthéticiens sont maintenant unanimes à le reconnaître, dans notre corps même, dans les battements du coeur, dans la démarche, dans la respiration, enfin dans les mouvements des bras, du torse et des jambes. Le fait que tout le monde a une démarche parfaitement régulière au point de vue métrique, et que malgré cela il existe beaucoup de musiciens dont les facultés métriques même élémentaires sont tout à fait insuffisantes, prouve que le lien qui devrait exister entre notre corps et le rythme musical est rompu ou du moins défectueux. L'évolution presque exclusivement harmonique et mélodique de la musique depuis les deux derniers siècles démontre clairement que la source d'où jaillissait jadis le rythme musical s'est tarie. Un coup d'oeil sur la vie et l'éducation actuelle suffit du reste pour expliquer cet état de chose : D'un côté, les sciences, les arts, le travail intellectuel, et de l'autre, sans aucun trait d'union, la culture physique, les sports, le travail manuel!

C'est ce lien, ce trait d'union perdu, que Jaques-Dalcroze a entrepris de nous rendre par sa gymnastique rythmique dont le but est de jeter un large pont sur l'abîme qui sépare l'esprit et le corps de l'homme d'aujourd'hui.

Gymnastique rythmique signifie : éducation par le mouvement corporel dans le temps et dans l'espace.

Il est évident qu'une pareille éducation doit toucher au fond de notre être. N'est-ce pas le principe de toutes nos activités que de nous mouvoir, de parcourir et d'embrasser le temps et l'espace ? Apprendre à nous servir des dimensions et à nous les soumettre n'est-ce pas apprendre à vivre ? Nous ne parlerons pas du rôle médical hygiénique que la gymnastique rythmique est certainement destinée à jouer. Le lecteur trouvera ailleurs des renseignements compétents à ce sujet. Cherchons plutôt à connaître d'abord ce que la pédagogie pure gagne par ce nouveau système éducatif.

Nous avons parlé de mouvement ordonné dans les dimensions, sans toutefois préciser l'essence et l'origine de cet ordre. Si c'est l'esprit, la raison

qui le provoquent, alors la Gymnastique rythmique ne sera autre chose que l'explication et l'application la plus vivante et passionnante des lois fondamentales de la physique, de la géométrie, de la stéréométrie et de la mathématique du temps. N'est-ce pas par les mouvements de notre corps que nous devrions initier l'enfant aux premières notions de la science ?

Si c'est l'âme, le grand inconnu en nous qui ordonne nos mouvements, n'est-ce pas alors le rythme qui naît ? Le rythme dans le temps, cette source éternellement généreuse de la musique; le rythme dans l'espace, raison d'être de la sculpture et force génératrice de l'architecture; et enfin le rythme dans le temps et dans l'espace, qui ne signifie autre chose que cet art merveilleux que nous appelons « *Plastique animée* », d'autres « *Danse* » et dont nous ne possédons guère aujourd'hui que de pâles esquisses ou des caricatures ? Ai-je encore besoin de parler de cette synthèse qu'Adolphe Appia nous prédit et dont il donne en ce moment à l'étranger une nouvelle image, cette vision enivrante du corps humain, source suprême et dominante de la musique et de l'architecture ? Certes, cette gymnastique rythmique a des prétentions bien hautes, et il est peu probable que son universalité convienne à tout le monde. Aussi faudra-t-il sans doute plus que le travail acharné d'une génération pour pénétrer dans l'immensité de ce monde perdu dont Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia nous ont entrouvert à deux battants la porte. Ce serait, du reste, de bien mauvaise augure si tout le monde comprenait déjà ! Il ne nous reste qu'à contenter le musicien à qui nous nous adressons plus spécialement et qui, impatientement, demande déjà à connaître les avantages pratiques et immédiats de la gymnastique rythmique.

Nous nous sommes étonnés au début de ces lignes du fait qu'il existe des musiciens incapables de maintenir certains tempi même pendant une durée relativement courte, et que ces mêmes musiciens ont dans la rue une démarche parfaitement régulière. Jaques-Dalcroze, estimant avec raison que le maintien ferme d'un tempo est à la base de toute faculté rythmique, fonde par conséquent son système d'éducation sur la marche de l'homme, le métronome naturel et vivant de la musique. Chacun possède en effet un tempo qui lui est propre et qui reste constant. C'est celui de sa démarche ordinaire. En partant de ce tempo « *neutre* » qui n'est pour son propriétaire ni vite, ni lent, la gymnastique rythmique cherche

à développer en première ligne le sens et les facultés agogiques.

Une fois que l'étudiant sait apprécier tout tempo et tout changement de tempo, (rapports mathématiques entre les tempi, accélération et ritardando mesurés ou progressifs) l'on aborde l'étude du rythme musical proprement dit, en établissant partout où c'est possible les corrélations avec les rythmes de notre corps. C'est donc l'étude du temps, de la mesure, de la période et de la phrase, puis l'étude détaillée de tous les éléments et de toutes les formes du rythme, telles l'anacrouse, la métacrouse, les accents, la dynamique, le phrasé, le silence etc. Qui amèneront le musicien à une connaissance approfondie du rythme musical dans toutes ses nuances de vitesse, de durée et d'intensité. Puis ce sera l'étude de ses rapports avec la mélodie et l'harmonie.

Cet enseignement totalement nouveau est évidemment non seulement analytique et théorique, mais avant tout pratique, et cela autant pour le jeune compositeur que pour le futur exécutant (chef d'orchestre, instrumentiste, accompagnateur). Le musicien ainsi éduqué sera non seulement rompu à toutes les difficultés de la notation et de la lecture des rythmes, mais il aura avant tout acquis un « *sens* » raffiné de la « *durée* » qui en rien ne le cédera à ce sens particulier qui consiste à apprécier les diverses hauteurs du son et que l'on exige généralement de tout musicien accompli, sans penser à lui demander son complémentaire. Il existe évidemment des relations très étroites entre les lois de la mélodie et des accords et celles de la rythmique. La méthode Jaques-Dalcroze, en rétablissant entre le corps et l'esprit les liens que la civilisation a rompus peu à peu, ramènera donc de nouveau le musicien au bord de la source précieuse qu'il avait négligée et perdue. Une éducation (ou plutôt rééducation) par le mouvement corporel rythmé rendra non seulement au musicien-créateur les moyens d'expression puissants et vivants qu'il a failli oublier, mais elle formera en même temps et mettra à son service des interprètes capables de comprendre et de suivre fidèlement ses intentions. Elle lui fournira en outre un public plus sensitif et plus compréhensif à partir du jour où elle sera enseignée dans les écoles publiques.

Voilà à notre avis, de quoi réjouir les musiciens sans réserve, en attendant la réalisation de rêves plus grandioses et plus lointains. □

La Rythmique pour le musicien dans l'art contemporain

par Pierre Kolp

L'UNE DES BASES DE TOUTE éducation musicale, et aussi l'un des fondements de la Rythmique d'Emile Jaques-Dalcroze, est la justesse de la pulsation, du tempo et de l'agogique. Pour acquérir cette justesse temporelle, Jaques-Dalcroze insuffle dans la pratique musicale l'expérience corporelle et, ce faisant, favorise l'étude entre le temps et l'espace grâce à la spécificité des relations neuro-motrices. Cette étude liant temps et espace déborde largement de la discipline artistique, rejoint la science voire la recherche scientifique et doit s'envisager comme une compétence transversale tant pour l'enfant que pour l'adulte. Nous nous concentrons dans cet article à approfondir le point de vue exposé par Paul Boepple¹, à savoir les apports de la Rythmique au niveau de la pratique musicale et donc nous nous attachons, par la suite, à un propos essentiellement destiné aux musiciens amateurs ou professionnels.

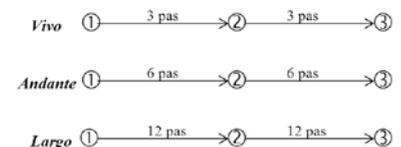
Aussi absconce que puisse paraître la notion d'espace pour le musicien², nous avons toujours à l'esprit cette anecdote banale où, une personne, demandant son chemin, questionne si l'endroit qu'elle cherche est loin d'où elle se trouve. Et la réponse : « *C'est à cinq minutes.* » Au lieu de fournir une mesure de distance (i.e., « *C'est à 400 mètres.* »), la réplique établit une durée (sous-entendant que cette durée sert à couvrir la distance du trajet mais rien n'est moins certain, une quantité d'événements inattendus pouvant influencer la durée réelle du chemin, sans en modifier la distance). Cette correspondance entre espace et temps se retrouve jusque dans des domaines complexes : l'année-lumière (un temps qui donne une information de distance, environ 10 mille milliards de kilomètres) est mieux connue que le parsec, réelle unité de longueur en astronomie. Ces exemples anodins et bien d'autres attestent que, pour l'être humain, l'espace est intrinsèquement lié au temps. Dès lors, les musiciens, sans arrêt confrontés au temps, peuvent-ils délaissé voire négliger l'espace ? Bien évidemment non. Le cœur de la problématique est d'examiner à quel point le musicien doit être instruit à l'espace-temps et, dans ce contexte, quels sont les outils et les moyens

dont dispose l'artiste pour répondre aux exigences que le temps insuffle dans le champ spatial³.

Si du XVII^e au XIX^e siècle, les compositeurs développent principalement la construction harmonique accompagnant la mélodie dans un cadre métrique classique (division binaire ou ternaire répétée) qui convient parfaitement à leur élaboration discursive, les compositeurs du XX^e siècle, dans leur immense majorité, tant sous l'impulsion du répertoire populaire (Bartok, Nancarrow, Kurtag...) que sous l'essor des recherches des nouveaux paramétrages de la musique (rythmes, timbres, intensités, spectres harmoniques, spatialisation, M.A.O., etc.) élaborent de nouveaux rapports entre le son et le temps. Pour ne prendre que deux cas significatifs, toute complexe qu'est l'oeuvre de Ferneyhough⁴ et toute dénuée celle de Kurtag⁵, le premier cité parlant de figures dans ses analyses et le second préférant le terme geste, il serait grave que de n'avoir point de rigueur du rythme, et de ses dimensions les plus généreuses et originales entre et le temps et l'espace qu'il nécessite. La Rythmique Jaques-Dalcroze, par sa volonté d'éduquer le (futur) musicien par le mouvement corporel ordonné dans le temps et l'espace, met précisément en avant que l'oeuvre d'art est elle aussi dans un ordre donné, (même si cet ordre est aléatoire, l'aléa ayant pour ordre la suite des événements produits⁶ à l'instant où ils se produisent). L'absence ou la complexité d'indications rythmiques contribuent à créer des agencements

qu'un métrage régulier et linéaire n'est plus capable d'encadrer. Le XX^e siècle a permis l'émergence d'un temps plastique lié à l'élasticité spatiale⁷. A travers trois exemples, nous examinons à quel point la Rythmique renforce, de manière particulièrement singulière, la compréhension des oeuvres contemporaines.

Pour aller du cerceau au cerceau puis au cerceau (etc.) tous distants de 4 mètres (figure A), chacun observe par la pratique, qu'à vitesse élevée (course) trois enjambées suffisent ; à la marche, cinq ou six foulées sont nécessaires et en cas d'extrême lenteur, dix à douze pas sont requis.



[Figure A : expérimentation de la relation vitesse/linéarité entre jalons équidistants]

Selon le tempo pris, l'énergie requise par l'activité motrice est sensiblement différente mais reste somme toute constante. L'indication de vitesse s'accommode parfaitement d'une indication de caractère (Vivo, Andante ou Largo) dans le cas présenté en début de paragraphe. Dans ce type d'oeuvre linéaire, l'espace unidimensionnel se gère facilement par un mètre constant dans une vitesse constante. L'énergie corporelle et musicale provient essentiellement du dessin rythmique. C'est, grosso modo, le processus d'élaboration spatio-temporelle que reprend l'essentiel du répertoire polyphonique jusque 1950 – cette élaboration étant gé-

7. Marc O. Jeanrenaud, « *Le rythme musical et le rythme organique* », 3^e Congrès international du rythme, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 2000, pp. 200-204, expose cinq principes du rythme parmi lesquels l'élasticité ou la flexibilité du rythme. Notre démarche tente de montrer que cette élasticité dépend moins du rythme que de l'espace dans lequel ce rythme s'insère.

1. Paul Boepple, professeur à l'Institut Jaques-Dalcroze de Genève puis directeur de l'École Dalcroze à New York, « *La Rythmique et le Musicien* », Le Rythme, Genève, 1924, pp 9-11.

2. Il semble convenu que la musique est un art du temps, la sculpture ou l'architecture, un art de l'espace.

3. Le champ est un système composé d'une série d'éléments qui répondent à un même type d'opérations ou de processus.

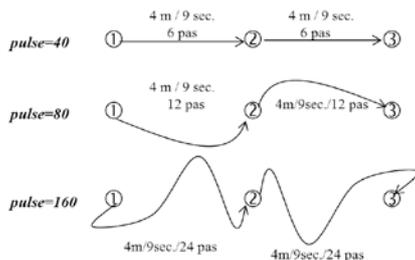
4. Brian Ferneyhough, Unity Capsule, London, Edition Peters, 1976.

5. György Kurtág, Jatekok, Budapest, Editio musica, 1973-1993.

6. Henri Pousseur, Votre Faust, Vienne, Universal Edition, 1968. Le public intervient dans le choix et le tri du matériel musical lors de l'exécution de la pièce. Voir aussi l'article de Henri Pousseur, « *Pour une périodicité retrouvée* », Fragments-Théorique I, Bruxelles, ULB, Editions de l'Institut de Sociologie, 1970.

née par l'importance de co-ordonner les différentes voix et donc le ralentissement de la vitesse favorise le ralentissement des événements (les structures tonales, harmoniques et rythmiques⁸).

Reprenons nos cerceaux, mais cette fois, favorisons à la fois une distance constante (4 mètres) et un temps identique pour les rejoindre (9 secondes). La vitesse (le Tempo) va imposer une prise d'espace, et cette prise d'espace ne pourra plus se concevoir de manière linéaire, faute de distance suffisante entre les cerceaux (figure B) et favorise ainsi la courbure du trajet, donc un espace à deux dimensions.



[Figure B: relation vitesse/courbure spatiale entre jalons équidistants et isochrones]

Il faut, à vitesse élevée, même envisager de s'éloigner du point visé. Le tempo ne peut plus décrire une activité de caractère (le caractère va être repris par l'instruction rythmique). Le tempo stimule la courbure, d'où, la haute précision des indications de vitesse, l'importance des concordances des tempi et de leurs fluctuations dans les partitions. Certes, la précision agogique est aussi dépendante de la synchronisation avec les bandes ou le traitement du spectre sonore⁹, mais la conséquence directe de cette démarche est que la prise d'espace ne pourra plus se concevoir uniquement de manière linéaire. Horatiu Radulescu¹⁰, extrêmement précis

8. Ernest Ansermet, « Les structures du rythme », Deuxième congrès international du Rythme et de la Rythmique, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 1965, pp 156-166. Ansermet explique fort bien les adéquations entre rythmes, mètres, structures harmoniques et tonales, dans leurs subdivisions binaire ou ternaire. Notre chapitre précise le fondement agogique du caractère général dans les œuvres polyphoniques tonales et aussi atonales d'avant 1945.

9. La musique spectrale lie la nature du timbre musical à la décomposition spectrale du son musical, à l'origine de la perception de ce timbre. Certaines œuvres comme Atmosphères de György Ligeti (Wien, Universal Edition, 1961) ou Metastaseis de Iannis Xenakis (London, Boosey & Hawkes, R/Salabert, 1954/ R1991) sont à l'origine des recherches spectrales par leur ambivalence harmonie-timbre.

10. Horatiu Radulescu, Das Anderen, 1984 prolongée par Lux animae, 1996, musiques à la frontière de la partition et du phénomène sonore, crée tout un monde en partant de l'extrême aigu, enrichissant le son au cours d'une descente dans le registre grave. Tout

utilise un chronomètre pour délimiter les étapes de l'œuvre. L'un des buts artistiques en seconde moitié du XXe siècle est d'aboutir à noter la construction du champ spatial. Dans le cas d'une écriture traditionnelle, l'élaboration se solde par une complexité de l'écriture, et dans le cas de partitions graphiques, la partition utilise une lexicologie de signes, de symboles et une variété impressionnante d'instructions de réalisation. Notre postulat s'affine : comme nous l'avons établi supra, si l'énergie requise par l'activité motrice dépend du tempo (Figure A), elle dépend aussi des variabilités de courbure spatiale (Figure B). En ce point du développement, la courbure reste aléatoire¹¹ : le musicien dispose de larges choix d'action. John Cage¹², par exemple, cherchant à épurer sa musique, a la particularité d'écrire ses œuvres sans ponctuation musicale, laissant à l'interprète comme seules indications des descriptions d'atmosphère, même en cas d'inaction.

Notre approche doit examiner comment le compositeur envisage de préciser la courbure spatio-temporelle dans les cas où la pensée créatrice requiert une telle précision, ce qui doit toujours être le cas lorsque le corps est rayonnant (faisceau de vecteurs) ou lorsque le champ est diffusant (train d'ondes). Ces états évidents dans les cas de spatialisation des instrumentistes¹³ se présentent aussi dans le répertoire pour soliste¹⁴. Une

se passe par endroit (temps établi par chronométrage) et dessine une immense trajectoire.

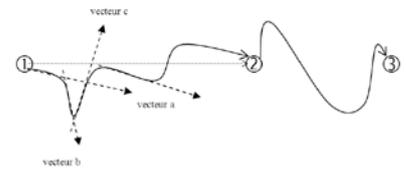
11. Pierre Boulez avec la 3e sonate, London, Universal Edition, 1957, et Karlheinz Stockhausen avec le Klavierstück XI, Wien, London, New York, Universal Edition, 1956 R/1988, nous livrent autant de mises en pratique de ce qu'il est convenu d'appeler la forme ouverte.

12. L'une des pièces les plus célèbres de John Cage, 4'33, New York (N.Y.), Kenmar Press Inc., 1960 est exécutée dans un silence permanent par un interprète pendant laquelle il ne joue pas. Malgré son titre, cette pièce est d'une durée libre, trois mouvements devant cependant être indiqués en cours de jeu.

13. François Nicolas, Les enjeux de la spatialisation pour la musique mixte : état des problématiques, Cycle de conférences à l'Ircam, conférence du 21 mars 2005, publié sur www.entretiens.asso.fr/Nicolas/spatialisation.

14. Piotr Uspenski, Tertium organum, Saint-Petersbourg, Andreiev i Sinovia, 1911, R/1992, p.32 exprime l'idée que le temps est la surface de la sensation d'espace. Vita Groodyte, « Sur des modèles de configurations spatiales » in Jean-Marc Chourel et Makis Solomos (éd.), L'espace : musique/philosophie, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2003, p. 204-205, expose le dilemme de l'espace en musique : si le temps impose le mouvement, l'espace est statique. Or la musique n'ayant pas de staticité [sic] il convient de niveler le tempo et le rythme par une raréfaction des événements. L'espace se conçoit alors comme une profondeur de l'œuvre. J. Verdeau-Pailles, « Musique, rythme, espace-temps », Revue française de psychiatrie et de psychologie médicale, Paris, éditions MF, 2001, p 31-35 explore l'espace intérieur de l'œuvre, du compositeur et de l'interprète.

des solutions est de diviser la courbe en segments (Figure C). Chaque segment entre et entretient une liaison d'appartenance à l'ensemble (vers) sans nécessairement dépendre d'une relation d'inclusion des autres segments (à titre d'exemple, la courbure ou les facteurs vectoriels).



[Figure C: courbure spatiale et segmentation]

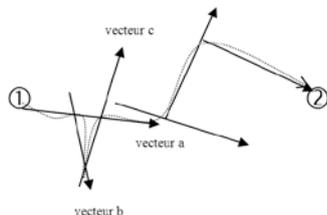
La segmentation, dans des cas précis aboutit à la technique fractale¹⁵. Ainsi, la finesse de la division augmente la précision de la courbure imaginée et calculée. Arrivé à un tel point, il est impensable de se passer du calcul, fût-il simplifié. Les procédures mathématiques, surtout lorsqu'elles sont complexes (matrice, filtrage, série, combinatoire) ont tendance à freiner l'approche de l'œuvre. Trop fréquemment, l'interprète, peu averti voire dépassé par le dédale créatif, se contente (et c'est hélas trop souvent le maximum qu'il fournit), de restituer fidèlement le texte. Son exécution reflète les nombreux embarras du fouillis d'instructions qu'il reçoit de la partition. Pourtant, les changements de directions et de courbures des trajectoires sont un travail fort courant dans le mouvement corporel. Le soin apporté à la facture rythmique¹⁶ mise en relation avec l'articulation du son trouve naturellement écho dans la qualité du mouvement corporel. Indubitablement, le sérialisme promeut l'émergence de nombreux paramètres gérés simultanément et les techniques de la combinatoire appar-

Le compositeur Salvatore Sciarrino, Le figure della musica da Beethoven a oggi, Milano, Ricordi, 1998, pp 17-20, estime qu'on ne peut parler de figures dans la musique que s'il y a corrélation entre temps et espace, c'est-à-dire au moment où le temps vécu ne peut plus être unidimensionnel favorisant l'apparition de la discontinuité (voir Sciarrino, Cadenziario, Milano, Ricordi, 1982). Ces quelques références établissent que la notion d'espace en relation avec le rythme, est, de nos jours, à la base de sujets d'études et de recherches variées.

15. Benoît Mandelbrot, Les Objets fractals : forme, hasard, et dimension, Paris, Flammarion, 1973 répertorie les cas où, contrairement au paradigme classiquement utilisé, les aléas ne s'annulent pas, mais au contraire se cumulent, et où la prédiction statistique classique ne fonctionne plus.

16. Gino Stefani, « Le sens du rythme musical », 3e Congrès international du rythme, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 2000, pp 16-19, fournit une liste quasi exhaustive de tous les paramètres rythmiques du vocabulaire musical. Les compositeurs n'étant pas en manque d'imagination, la liste ne pourra jamais être arrêtée comme l'auteur le souligne. Néanmoins, cette longue énumération permet de saisir la subtilité voulue, dès le niveau local par les créateurs.

tent de nouvelles facettes à l'assemblage des événements. L'œuvre écrite pour un instrument touche à la limite des possibilités de l'instrument. La limite corporelle n'est pas la limite instrumentale, et inversement. Nous n'entreprenons pas d'arriver à la vision que l'œuvre musicale est une œuvre corporelle. Toutefois, le musicien, s'il veut aboutir à une compréhension de la partition (trop souvent le musicien, surtout s'il manque de technique, arrive seulement à une certaine appréhension de la composition), se doit d'envisager les enchaînements des micro-événements dans l'optique de leur porter sens¹⁷. Dans la figure C, une multitude de vecteurs (a, b, c, etc.) sont nécessaires pour s'approcher de l'espace imaginé. Ces vecteurs portent leurs propres caractéristiques de temps, vitesse et espace et pourtant ils participent à la mise au point du tout. Les travaux d'Irène Delière¹⁸ établissent, dans le domaine de la construction psychologique cognitive expérimentale de l'écoute musicale, l'idée que le support créatif permet au cheminement psychologique de conduire les mécanismes perceptifs à réagir selon des stratégies analogiques. La capacité d'analogie apparaît donc comme étant une donnée déterminante. Les concordances entre les vecteurs proviennent de ces analogies, et le corps, par l'ensemble de son système perceptif, permet de retrouver ces analogies au niveau de la coordination des activités intellectuelles et sensibles qu'il déploie dans l'espace. Ces dernières années, des compositeurs comme Juan Carlos Tolosa¹⁹ ou Moritz Eggert, sous-titrant ses pièces, *What if I compose from one country wrote 60 pieces under a second*²⁰ ou *Hymnen der Welt (Afghanistan bis Zimbabwe)*²¹ tirent profit de l'absence de courbure spatiale par la juxtaposition des vecteurs (Figure D), sautant de l'un à l'autre, sans lien d'articulation autre que l'espace qu'il sous-entend. Chez Tolosa cet espace est quasi infini, un énorme temps de silence prend place entre les séquences alors que chez Eggert, l'espace frôle le néant, tout s'enchaîne par collage et par juxtaposition.



[Figure D : événements vectoriels spa-

tialisés]

Prenant le parti d'envisager la relation création – interprétation, nous avons utilisé, dans nos modèles, essentiellement le répertoire pour instrument solo, parce que ces pièces sont fortement sujettes aux variations de tempo et de rythmes, au nom de la liberté du soliste et du fait que l'interprète ne doit pas jouer en synchronisation avec un autre instrumentiste. Nous nous sommes donc retenus d'ouvrir le débat sur la pertinence des idées et leur fondement dans l'acte créateur pour nous concentrer d'approfondir les ressources que l'œuvre requiert lors d'une préparation rigoureuse. Ainsi, les principes de l'éducation musicale élaborée par Emile Jaques-Dalcroze apportent toujours des solutions lorsque l'œuvre musicale ne peut plus se concevoir uniquement de manière linéaire au niveau temporel, donc au niveau rythmique. La multi-dimensionnalité des paramètres rythmiques, la courbure spatiale et la fragmentation du discours imposent une conscience non plus seulement temporelle, mais surtout de l'espace que nécessite le champ sonore à travers le temps. La Rythmique permet d'aborder, de ressentir, de comprendre et d'exprimer cette relation espace-temps, grâce à l'affinement du mouvement dans l'expérience corporelle. L'œuvre contemporaine rebute par son abstraction, ses procédures conceptuelles (et la partition est d'autant plus hermétique que les programmes compositionnels sont mathématisés) ou par son manque de références directes à des éléments que le musicien, et a fortiori l'auditeur, peuvent suivre (mélodie, forme, carrure). A travers nos différents exemples, dont il est possible de concevoir de nombreux exercices pour les enfants, nous témoignons que l'expérimentation du temps dans l'espace par l'activité corporelle met en lumière l'énergie vitale de l'œuvre d'art, quelles que soient les difficultés de lecture. Selon notre point de vue, la Rythmique est sans nul doute la méthode d'éducation musicale qui rétablit une connaissance et une pratique raffinée des moyens d'expression par-delà les difficultés d'approche de l'art contemporain. Le musicien éduqué par la Rythmique, sans renier le niveau de capacités à (se) jouer de son instrument qui doit sans cesse être perfectionné, dispose d'outils adaptés pour donner vie, sens et personnalité à l'ouvrage qu'il (re)crée, ce qui, *al fine*, est le but de toute œuvre écrite. □



Pierre Kolp est compositeur, licencié en musicologie, organiste, directeur de l'Institut de Rythmique Jaques-Dalcroze de Belgique et président de l'association des académies de musique francophones de Belgique.

Abstract

Integrating Eurhythmics in the education of (future) musicians has led us to be interested in the evolution of the multiple relationships which exist between contemporary music the concepts of time and space. New research in present-day music owes many insights to the contribution of Eurhythmics: the notions of gesture and form, open structures (combined or free), the use of technology and the complexity of compositional procedures. We argue that Eurhythmics develops knowledge of and sensitivity to various modes of expression well beyond those uncovered by the aesthetic research conducted throughout the twentieth century.

17. Brian Ferneyhough établit le principe que le sens circule là où il y a discordance.

18. Irène Delière, *Naissance et développement du sens musical*, Paris, PUF, 1998 et *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, Hove, Psychology Press, 2006.

19. Juan Carlos Tolosa, *El angel se pudre*, Bruxelles, Black Jackets Editions, 1998.

20. Moritz Eggert, *Hämmerklavier XI*, Mainz, Schott, 1998.

21. Moritz Eggert, *Hämmerklavier XIX*, Hambourg, Sikorski, 2006.

von Marianne Siegwolf

Damals - heute

VON 1924 LADEN MICH NICHT ZUR Analyse, wohl aber dazu ein, einen Gedankenfaden zu spinnen von der „*Rhythmischen Gymnastik*“ von Emile Jaques-Dalcroze und Paul Boepple zu dem, was heute als „*Rhythmik*“ und „*Elementare Musikpädagogik*“ an der Hochschule für Musik in Freiburg vermittelt wird.

Die geistigen Strömungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zeigen die Suche nach dem neuen Menschenbild in Philosophie, Literatur, Bildenden Künsten, in Musik. Gemeinsam ist den führenden Köpfen jener Zeit das Gefühl des Aufbruchs, der notwendigen Erneuerung. Einen Zugang zu diesem neuen Menschen findet Emile Jaques-Dalcroze über die von ihm entwickelte Methode der „*Rhythmischen Gymnastik*“, das heißt, „*Erziehung durch die körperliche Bewegung, die sich in Zeit und Raum konstituiert*“ (Paul Boepple) und die den „*Einklang von Geist und Körper*“ erfahren läßt.

Die Bezeichnung „*Rhythmische Gymnastik*“, die Emile Jaques-Dalcroze und in seiner Nachfolge Paul Boepple wählen, kann bei heutigen Studierenden ohne Hin-

tergrundwissen Assoziationen von Massenveranstaltungen auslösen, wie sie im Dritten Reich inszeniert worden sind oder bei sportlichen Wettkämpfen stattfinden. Das aber entspricht ganz und gar nicht der Intension von Dalcroze! Denn er wollte durch Musik und Bewegung das Individuum befreien und zu sich selbst führen, um mit diesem neuen Eindruck einen eigenen Ausdruck zu finden, der das Gemeinschaftserleben stärkt und bereichert.

Er- und in der Folge seine Schülerinnen Elfriede Feudel in Deutschland und „*Mimi*“ Scheiblauber in der Schweiz- wollen mit ihrer „*Rhythmischen Erziehung*“ eine ganzheitliche Ausbildung der gestaltenden Kräfte im Menschen bewirken. Für den Pädagogen gilt ihm und ihnen deshalb, dass er „*zugleich Physiologe, Psychologe und Künstler (Schaffender)*“¹ (siehe Quellen) sein muss.

Was zu Beginn des 20. Jahrhunderts produktive Utopie war, ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts bescheidener geworden. Rhythmik wird nicht mehr in dem Glauben unterrichtet, den „*Zukunftsmenschen*“ zu bilden, und Rhythmik wird auch nicht mehr verstanden als „*universelles Mittel einer gesellschaftlichen Reform*“. Seit 1949 aber hat sie

als Fach an vielen Musikhochschulen praxisorientiert ihren Platz gefunden, allerdings teilt sie ihn seit den 70 ziger Jahren mit der Elementaren Musikpädagogik.

An unserer Hochschule für Musik in Freiburg ist das Fach Rhythmik frei wählbar für alle Studiengänge. Es wird aber vor allem von Studierenden im Studiengang Musiklehrer oder Schulmusik belegt, die als 1. Hauptfach ein Instrument oder Gesang studieren. Rhythmik wird als berufsbezogener Schwerpunkt angeboten. Wer RhythmiklehrerIn werden möchte, entscheidet sich für das 2. Hauptfach Rhythmik. So vermitteln diese Schulmusiker in der Schule, im Gymnasium nicht nur Musik, sondern MUSIK und RHYTHMIK. Was in der Kestenberg-Reform unter der Mitwirkung von Elfriede Feudel ins Leben gerufen wurde, ist also weiterhin lebendig.

Auch heute ist beobachtbar – wie 1924 -, dass manche Musiker „*unfähig sind, ein Tempo über einige Takte beizubehalten, obwohl sie keinerlei körperlichen oder nervlichen Mangel haben*“ (P. Boepple). So schreibt der Freiburger Professor Hans M. Beuerle zur Problematik von einfachen und elementaren Bewegungen in Verbindung mit Musik: „*Bei*





den meisten Studenten sind, wenn sie an die Musikhochschule kommen, die höchst komplexen instrumental Fähigkeiten sehr weit entwickelt, jene elementaren Fähigkeiten jedoch sehr verkümmert... Ich muß oft beobachten, dass gerade die

fortgeschrittensten Instrumentalisten und intelligentesten Musiker die größten Schwierigkeiten haben, irgendetwas von ihren Vorstellungen spontan in Gesten zu übertragen, weil ihnen die elementarsten Bewegungsreaktionen abhanden gekommen sind. Sie spielen die großen Bachschen Orgelwerke, die „Pathétique“ oder eine Solo-Sonate von Bartók und bringen es oft kaum fertig, einen Ball aufzufangen, eine Milchkanne in eine Schwingbahn zu lenken oder zu einem Andante durch den Raum zu schreiten“.²

Virtuosität im Umgang mit ihrem jeweiligen Instrument also bedeutet nicht zwingend für jeden Musiker verlässliche Vertrautheit mit ihrem Körper als Instrument. Hier sehe ich als Rhythmikerin meine aktuelle Aufgabe. Von Emile Jaques-Dalcroze wird gesagt, er habe „eine große Brücke über den Abgrund, der den Geist und Körper des heutigen Menschen trennt“ (Paul Boepple), gespannt. Diese Aussage bezieht sich auf den Beginn des 20.

Jahrhunderts. Aber auch heute, im Zeitalter weitentwickelter Technik, der Computer, – der weltumspannenden Medien – klappt der Abstand zwischen den „Wissenschaften, den Künsten, der intellektuellen Arbeit“ auf der einen Seite und „der physischen Kultur, dem Sport, der handwerklichen Arbeit“ (P. Boepple) weit auseinander.

Die enthusiastischen Ideen und Entwürfe von Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia im Zusammenhang mit Hellerau – zugespitzt in der Formulierung vom „Zukunftsmenschen“ – sind heute historisch. Geblieben aber und wirksam ist auch heute das Wissen, dass der Rhythmus „seine Quellen in unserem Körper“ hat, und dass sinnerfülltes Musizieren nur unter der Voraussetzung einer subjektiv erfahrenen Körperlichkeit zustande kommt. Nur durch unseren Körper mit seinen physischen, geistigen und emotionalen Fähigkeiten wird MUSIK UND BEWEGUNG empfunden, sichtbar und hörbar gemacht.

Was mich in meinem eigenen Musikstudium im damaligen Pflichtfach Rhythmik ergriffen hat, war das Erleben, dass ich die Sprache der Musik in „Körpersprache“ empfinden, verstehen und zum Ausdruck bringen konnte. Der Rhythmus brachte mich zu mir

selbst, zum Herzschlag, zum Atemrhythmus, zu den Gangarten, zum Ausdruck der eigenen Bewegungen. Ich lernte zum ersten Mal, komponierte Musik durch rhythmisch-metrische Erarbeitung mit „Fuss und Hand, Herz und Verstand“ neu zu

„be – greifen“, zu spielen und zu verstehen. Und neben der komponierten Musik die eigenen Klänge zu erzeugen, mit anderen Menschen in Musik und Bewegung zusammen zu improvisieren und zu musizieren, das hat ein neues spannendes Schaffen in meinem Berufsfeld ermöglicht. □

Quellen

1. Hans M. Beuerle, Über den Zeitpunkt, in: Poiesis 5/1989
2. Hans-Jürgen Sarfert, Hellerau, Die Gartenstadt und Künstlerkolonie, Dresden Herlerau-Verlag 1992

Marianne Siegwolf: Seit 1995 Professorin für Rhythmik und Elementare Musikpädagogik an der Hochschule für Musik in Freiburg



La grammaire de la Rythmique (préparation corporelle aux exercices de la méthode)

par *Émile Jaques-Dalcroze*



POUR RÉPONDRE À CERTAINS PROFESSEURS de Rythmique me demandant quel système de « *Technique Corporelle* » il convient d'employer pour préparer physiquement les élèves à l'étude de notre méthode, je tiens à déclarer que, pourvu que le professeur soit bon – c'est-à-dire autant psychologue que physiologue – n'importe quel système sérieux de gymnastique hygiénique, sportive ou orthopédique est à recommander aux élèves rythmiciciens ne jouissant pas d'une santé parfaite, malhabiles à l'exercice physique ou atteints de déformations corporelles.

Mais si, d'une part, il est nécessaire qu'un élève de Rythmique entreprenne nos études dans un parfait état musculaire et nerveux, de l'autre, il importe d'affirmer qu'il n'existe guère, actuellement, de système de gymnastique qui puisse constituer une véritable préparation à la « *Rythmique* » proprement dite. Si Ling avait vécu plus longtemps, c'est lui qui l'aurait conçu sans doute, car, dans plusieurs de ses écrits, il prévoit la gymnastique expressive et rythmée.

À vrai dire, notre méthode de Rythmique a certainement sa technique particulière qui n'a pas davantage de rapports avec les études spéciales de virtuosité nécessaires à l'art chorégraphique, que notre système de Solfège avec la technique vocale nécessaire aux chanteurs de profession, et nos études d'improvisation avec les études spécialisées de piano.

La rythmique n'est pas, au point de vue corporel, un art de virtuosité : c'est une préparation aux arts spécialisés. Elle fait l'éducation du système nerveux, assouplit les muscles dans toutes les nuances de l'énergie et de la durée et règle les mouvements corporels naturels, à la fois dans l'espace et le temps. Le maître de Rythmique a pour mission d'assurer à l'élève la libre possession de ses ressources physiques, et d'établir une communion entre les forces corporelles harmonieusement stylisées et les forces expressives de la musique sonore. Son rôle consiste à prévoir, puis à indiquer aux élèves tous les buts à atteindre, et à leur fournir des

moyens généraux pour y parvenir. Mais il doit, en outre, éveiller leurs pouvoirs d'imagination de façon à ce qu'ils deviennent capables de se créer eux-mêmes une technique personnelle, afin d'affirmer à leur manière leur tempérament et leur caractère.

La Rythmique a trois buts principaux : développer le sentiment musical (dans le sens grec du mot) dans l'organisme tout entier; créer le sentiment de l'ordre et de l'équilibre après avoir éveillé tous les instincts moteurs; développer les facultés imaginatives. Grâce à une série d'exercices fréquemment et régulièrement répétés, de contraction, de décontraction et d'élasticité musculaires, d'incitation et d'inhibition, d'élanements spontanés comme d'enchaînements volontaires de mouvements associés et dissociés, la Rythmique – de par son pouvoir musical (la musicalité de ses professeurs est indispensable) parvient à donner à l'élève la faculté de ressentir d'une façon vivante et de traduire corporellement d'une façon instinctive les nuances dynamiques et agogiques musicales, à le délivrer des résistances de tous genres qui entravent ses essors naturels, et à discipliner ses élans primesautiers lorsqu'ils se produisent d'une façon exagérée propre à compromettre l'établissement d'un style corporel adéquat au style musical. Il importe, en effet – et il convient de ne jamais l'oublier – que la Rythmique soit considérée comme un monde d'éducation par la Musique et pour la Musique, provoquant d'abord l'émancipation des essors spontanés et inconscients, puis leur ordination rationnelle. Chacun de ses exercices doit être étudié de deux façons différentes : 1° rythmiquement et 2° métriquement. Ce n'est, en effet, qu'en établissant des rapports étroits entre les mouvements instinctifs et les mouvements volontaires que la Rythmique peut parvenir à constituer un mode d'éducation générale de l'individu¹.

« Il existe une
estroicte coutume de
l'esprit et du corps,
s'entrecommuniquant
leurs diverses fortunes »

(Montaigne)

1. De nouvelles méthodes de Rythmique, actuellement en faveur en Allemagne, cultivent l'élan pour l'élan, sans souci de métrique. Quelle que puisse être leur valeur

L'erreur de beaucoup de méthodes actuelles de culture physique réside, à mon avis, dans le fait qu'elles cherchent uniquement à développer le mouvement pour lui-même; et non pour l'expression du moi intérieur, dans ses conflits avec la vie universelle. L'étude des diverses possibilités de mouvements susceptibles d'être exécutés par les membres isolés, est évidemment nécessaire. Mais il ne faut pas oublier que le but de notre éducation psycho-physique est de permettre aux diverses manifestations motrices de s'enchaîner rythmiquement d'une façon harmonieuse pour se mettre au service de la pensée et du sentiment. La vie elle-même n'est qu'une série d'enchaînements d'actes et de pensées rythmiques. Un rythme est toujours le résultat d'un élan qui a son origine dans le système nerveux, dans le grand sympathique, dans l'esprit ou dans l'état affectif de l'être (anima).

Le mouvement créé par l'élan prend une forme dépendante de la collaboration du temps. La volonté a le devoir d'intervenir à ses heures pour modifier la forme d'un rythme corporel si celle-ci n'est pas appropriée au mode d'expression choisi, de le supprimer ou de le retarder quand il se produit d'une façon intempestive nuisant au logique enchaînement des mouvements. Dans beaucoup de cas, la volonté intervient uniquement pour déclencher, après les avoir rassemblés, toute une série de mouvements instinctifs longtemps refoulés et qui n'attendent qu'une occasion pour surgir des profondeurs de notre être. Dans d'autres cas, elle n'est qu'un agent de précision et s'emploie à équilibrer les manifestations instinctives de l'individu, et à apaiser les conflits entre les forces rythmiques contraires. Le Rythme dépend des réflexes, la mesure dépend de la volonté. Si certains rythmes corporels naissent et se déclenchent au moment même où ils sont utiles à l'ensemble des mouvements, il en est d'autres qui – intérieurement préparés par une longue série de tressaillements, de velléités d'actions, d'inhibitions et de résistances, – se déclenchent sans choisir leur heure, à la façon d'un abcès qui crève.

Tout déclenchement d'énergie crée un courant dont la force est subordonnée à celle de l'impulsion première. La nature de ce courant dépend de son point de départ, et sa forme, comme son point d'arrivée, sont déterminés par toutes les modifications que créent fatalement les résistances occasionnelles, ainsi que les ruptures d'équilibre et les exigences du temps. En plastique animée, tout geste d'un bras par exemple change de forme expressive selon que son développement se produit dans l'épaule dans la hanche ou dans le diaphragme, selon aussi que la ligne qu'il décrit est dessinée par la main, le coude, l'épaule ou le torse tout entier, et encore selon qu'il est provoqué par tel ou tel autre sentiment, dont

l'expression amène des modifications dans la durée et dans l'énergie.

Tout déclenchement d'un rythme primaire crée une série de rythmes secondaires dont chacun peut avoir une valeur pittoresque et expressive, qu'il convient de respecter. Cependant, au point de vue esthétique et émotif, la mise au premier plan d'un de ces rythmes secondaires risque de compromettre l'effet général du courant rythmique originel. C'est ainsi qu'un seul mouvement secondaire mal orienté peut faire du tort à l'ensemble d'un enchaînement de gestes harmonisés, et qu'en musique, par exemple, l'unité d'une oeuvre est souvent détruite dès qu'un virtuose commet l'erreur de souligner dans son interprétation, de façon exagérée, des rythmes de second plan, tout en oubliant de respecter la ligne générale du courant rythmique principal. Il en est de même du reste dans tous les arts... Cependant les oscillations des rythmes secondaires ont une influence sur la forme du courant rythmique général. Il est donc nécessaire dans l'instruction élémentaire des mouvements corporels de réserver une place à l'étude des rythmes particuliers de chaque membre isolé. L'éducation s'appliquera ensuite à enchaîner ceux-ci d'une façon vivante, naturelle et spontanée.

Dans mon premier volume de « *Gymnastique Rythmique* », détruit depuis quelques années, figuraient un grand nombre d'exercices de culture physique propres à assurer la force et la souplesse des muscles, l'indépendance des membres, l'équilibre des mouvements et leurs déclenchements rapides (les Hop!) dans tous les degrés de la force et de la vitesse.

Je faisais en outre au cours de la première année d'études toute une série d'exercices rythmiques et métriques, que ne connaissent malheureusement pas les trop nombreux Rythmiciens qui sont admis à rentrer tout de go dans les cours de 2ème année, qui n'ont suivi que des cours

de vacances ou qui se font, par paresse, dispenser des études de technique corporelle. Ces exercices complétés par les essais intéressants de Suzanne Ferrière, de Lilly Braun, de Mme Brunet-Lecomte, etc... continuent à être l'objet de mes constantes recherches, et leur ensemble constitue ce qu'à l'École de Londres l'on nomme la « *Grammaire de la Rythmique* ». Ce n'est effectivement pas autre chose qu'un système de Technique Corporelle à l'usage de Rythmiciens. Ces exercices ne seront probablement pas édités, car j'ai dû malheureusement remarquer souvent qu'à la suite de mes démonstrations ou publications, il se trouve toujours quelqu'un, – peu familiarisé avec notre méthode –, pour imiter ces exercices et les enseigner d'une façon superficielle. Mais il est dans mon intention de les exposer intégralement aux participants de mon prochain Cours de Vacances à Genève. En attendant, mes lecteurs trouveront un peu plus loin, le schéma approximatif et provisoire d'un plan général de ces études spéciales. En le parcourant, ils voudront bien ne pas oublier que la plupart des mouvements indiqués dans ces exercices sont intimement liés, et pour ainsi dire : cousus à une musique qui, à la fois, s'en inspire et les anime. Un certain nombre d'entre eux sont d'un usage courant, car l'art d'assouplir et de coordonner les muscles est mis au point depuis longtemps. Mais la façon dont je cherche à les préparer, à les enchaîner et à les rythmiser, leur confère une vie nouvelle. C'est à cause de leur union intime avec la musique que ces nouvelles études de technique corporelle constituent une réelle préparation aux exercices de la Rythmique proprement dite. □



au point de vue « *Culture physique* », nous n'avons que peu de confiance en leurs vertus éducatives et esthétiques. Il ne suffit pas, en effet, pour mettre l'homme en possession de son rythme individuel, de le guérir de l'arythmie musculaire, d'éduquer son système nerveux et de provoquer et multiplier chez lui des manifestations rythmiques extérieures qui ne présentent souvent que les apparences des formes vivantes. Il faut, en outre, provoquer des échanges continus entre les facultés localisées dans les deux pôles de son être, entre son système nerveux interne et ses forces nerveuses cérébrales. L'éducation du sens rythmique doit être liée à celle du sentiment de la durée. L'agent de liaison est la volonté.

Illustrations : photographies de
Charlotte Sampermans pour la FIER et l'IJD Bruxelles (p.69 et 71) © C.S.
Photographie de Michèle de Bouyalsky (p.70) © M. de B.
Photographie d'Alexandre Quiroz (p.68)

Some issues relating to movement technique for Dalcroze Eurhythmics

by Sandra Nash

IN 1926, JAKES-DALCROZE WROTE AN article for *Le Rythme* entitled *La Grammaire de la Rythmique* in which he outlined his views about movement technique insofar as it related to eurhythmics. Translated into English in 1968, both articles were reproduced in the 1999 commemorative issue of *Le Rythme* compiled by Reinhardt Ring. Unfortunately the list of exercises which Jaques-Dalcroze included in his 1926 article were omitted in the 1999 re-issue. Readers should note that in her book *Dalcroze Today—an education through and into Music*, Marie Laure Bachmann examines this subject in detail giving a commentary designed to bring out the sense of the musical notions involved, so I do not intend to explain or describe the material here but rather discuss a number of issues which affect eurhythmics teach-

ers of today.¹ It is indeed within this article that the subtitle of Bachmann's book is found.

In 1926 Dalcroze said that in order to answer the question of Eurhythmics teachers, which Body Technique should be used to prepare students for the study of our method, any good teacher of hygienic, sports or orthopedic gymnastics would be fine for anyone needing remedial work, but that for able bodied people there was no single system which was adequate at that time.

He went on to say:

“Our Eurhythmics method has its own technique which is in no way related to the

1. Marie-Laure Bachmann, *Dalcroze today – an education through and into music*, (trans. David Parlett, Oxford Clarendon Press, 1991), 136-210.

virtuosic studies required for choreographic art... From a corporal point of view, Eurhythmics is not a virtuosity art; it is a preparation for the specialised arts. It educates the nervous system, makes ones muscles supple within the whole scale of energy and duration, and regulates natural body movement within both space and time.”²

Dalcroze's list of the types of exercises shows that he recognised the need for the body to be supple, to be able to initiate movements in various parts of the body, to be able to travel, jump, lunge, skip and turn. These are the usual elements of any movement training. For the convenience of the reader, the list, which is slightly modified when compared to the original is given below using the English translation from Bachmann's book:

1. Exercises for muscular elasticity
2. Exercises in contraction and relaxation
3. Breathing
4. Study of points of departure and completion of the gesture
5. Study of impulses and reactions
6. Study of gesture alone and in sequence
7. Study of different positions of the body (Attitudes)
8. Walking and its 'embellishments'
9. Study of points of contact and support and their associated resistances
10. Exercises in the use of space
11. Exercises in the expression of actions and feelings.

Bachmann points out that these exercises will only become rhythmic exercises to the extent that they incorporate those features, pointed out by Dalcroze, relating to the institution of relationships between instinctive and voluntary movements—in particular, between the spontaneity of rhythm and the discipline of metrics. Dalcroze (1919) explained that metre relates to reflection, and rhythm to intuition, and later in 1942: 'Rhythm is individualistic; metre authoritarian.'³

He was critical of other methods of gymnastics at the time, 1926, because he felt they aimed at developing movement for movement's sake. In doing these exercises he proposed, it was essential that they be done in a musical context, so that, for example, the studies in the use of space would be done in relation to the dynamics of a rhythm and the



2. *Le Rythme* 1968, p. 6. English translation.

3. EJD, *Souvenirs, notes et critiques*, 1942, 114.

progressive use of either more or less space according to crescendo or diminuendo, and that studies in weight be done in slow and quick tempi. The study of walking would include patterns with or without anacrusis thereby requiring different degrees of weight. Musicians today still need these aspects of movement technique and the eurhythmics teacher should be equipped to deliver this.

The movement specialist

In Australia and some other countries, we engage a movement specialist for our Summer Schools and every morning begins with preparation of the body for movement. This involves stretches, swinging, rotations, ways of travelling, turning, movement exploration such as weight and counter-balance. Having a movement specialist is most beneficial but during the rest of the year, Dalcroze teachers may not have access to such a person if working within a Conservatory for a limited amount of time each week. In this case, the Dalcroze teacher has to be able to give some movement exercises which help the student to prepare the body, protect it from injury and which offer physical solutions to the musical subject under study. Because of the lack of time, these exercises need to be accessible and manageable yet relevant to the musical content of the lesson.

Some of the early Dalcroze techniques are still suitable for this because they are simple and do not require an advanced movement technique. I refer here to the use of the graded steps, the divisions of horizontal and vertical space, and the gestures for bar time or metre. As far as I know, the Twenty Gestures and the Six Skips recorded by Jaques-Dalcroze in his book *Exercices de Plastique Animée* (1917) have long since fallen from use.⁴ Other more creative approaches can be incorporated to increase the students' awareness of gestures within the kinesphere such as mirror work, following a leader, and exploring levels of space in group work. Objects can also be used to help develop a sense of body line and plasticity, so that eventually the movement can be done without the object but the sensation of body shape is felt with more awareness.

Specific techniques in the eurhythmics class

In a eurhythmics class today we might ask a

4. *Méthode Jaques-Dalcroze, Exercices de Plastique Animée*, Vol 1. Lausanne: Jobin & Cie, 1917. 24-27, 40.



class to respond to rhythm given out by the teacher in various ways: for example clap it, or show it with movement of the body, shoulder, arms, hips etc. Then the class might be asked to realise the rhythm formally, this is, step the rhythm and show the metre by conducting with arm gestures. This is a 'neutral' way of moving which requires the ability to dissociate the rhythm (in the feet) from the beat (in the hands). There are some schools of eurhythmics which no longer include this in the work, but from a personal point of view, it is a most useful means for the student to embody the rhythm and its relationship with metre. After all, when sight-reading, the musician must quickly grasp visually and aurally, the whole measure and each separate beat of the bar. The student sometime wrestles with the dissociations between hands and feet, especially when there are tied notes or syncopations, but when successful, there is a feeling of satisfaction and the rhythm is understood not just intellectually but in

a physical way. The student is then able to realise the rhythm freely, allowing his or her instincts to guide the movement in a personal way but with the control and knowledge of the actual rhythm. The conducting gestures themselves are also expressive, as moving from one gesture to another reveals a range of qualities of movement, simply because one is dealing with the combinations of time, space and energy within a particular framework.

Words such as 'expression' and 'natural movement' could be discussed further on another occasion, because with the spread of the Dalcroze work into non-western cultures, we need to be aware of different cultural and aesthetic considerations which affect the meanings or such terms. This can mean for example that the use of weight is quite different in movement styles in another culture, and also the notion of accent which is a major feature of Western music, is not as significant in, say, Thai music.

“Some of the early Dalcroze techniques are still suitable for this”

A note about exclusivity

When a person is trying to establish their own turf in a new field, sets of rules may be set up and students are expected to adhere to the master's (or mistress's) word. This was the case with Dalcroze and unfortunately, for more than a generation this attitude to exclusivity meant that some teachers were closed to other ideas which could in fact be complementary and helpful to the work. For example, in the mid-1950s, a leading Dalcroze teacher in Australia reprimanded another teacher for referring to Laban's movement technique during a eurhythmics class. She wanted to insist on loyalty to M. Jaques and his method, but this account reveals a narrow view. There have been so many developments in movement and dance since the 1920s and numerous talented specialists in this field that we should embrace the chance to share their expertise especially when they also have an understanding of the primary emphasis in our work which is musical.

While Dalcroze expressed his dislike for the conventions of classical ballet, it is interesting to note what happened during the Hellerau years (1910-1914), where he produced festivals with his students in the

great building by Heinrich Tessenow with its specially designed space with stairs and modern lighting system. Marie Rambert wrote in her autobiography that Dalcroze engaged her to take the women's movement technique classes. These were entered in the timetable as 'turnen'. However, when asked by a friend what she did, she said:

"I gave my classes that name because I knew I could not call them ballet, for ballet was anathema to Dalcroze. Of course what I actually taught my pupils was founded on ballet, because it was the only system I knew, but done barefoot and in Isadora's style."⁵

So Dalcroze drew on the talents and abilities of the people around him, such as Rambert, Lily Braun and Susanne Perrotet. While he himself was not a dancer, he did have some experience of theatrical work and had studied gesture with Delsarte during his early years in Paris. He was a musician and a teacher who wanted to have his students move in response to music. We should bear in mind that for us also, it is good to draw on the talents and abilities of those around us.

5. Marie Rambert, *Quicksilver* – an autobiography. (London: MacMillan, 1972), 51.

The ideal and the reality: the eternal compromise

Dalcroze said in the article under discussion, that:

"Eurhythmics has three major aims: to develop the musical feeling (in the Greek sense of the word) in the whole organism; to create the feeling of order and balance; and to develop the imaginative faculties...The Eurhythmics teacher's mission is to help the pupil obtain free possession of his physical resources and establish a communion between harmoniously stylized corporal strength and the expressive powers of sonorous music."⁶

The language of the 1920s seems odd to our ears now, but Dalcroze was trying to articulate his ideas in a field where he was a pioneer. Much has happened since then, but I would like to return to the situation many of us find ourselves in today, namely that of eurhythmics in a conservatory. Unfortunately, eurhythmics is often seen as one of many educational methods and due to problems of insufficient time and space,

6. Jaques-Dalcroze, E. *The Grammar of Eurhythmics*, Le Rythme. 1968, p.6.





students have only a brief experience, and yet are expected to understand the philosophy behind it and its defining features. The luxury of a full-time school for the study of eurhythmics exists in few places in the world. Most of us teach eurhythmics in part-time situations and the vision which Dalcroze had of this method of artistic expression is often compromised because the conditions are never as one would like. Unfortunately full body movement and its technique can be one of the casualties because you need a good space, a sprung floor, a piano, and students need to be dressed appropriately.

On the other hand we do have some advantages because of living at the beginning of the twenty-first century: a positive aspect of teaching eurhythmics today is the body-oriented nature of our society. Many of our students pursue a wide range of physical activities including fitness, sport, ice-skating, surfing, yoga, pilates, martial arts, ballet, rhythmic gymnastics, drama, modern dance, and ballroom dancing. They also often have a three year music degree behind them. All this is to the advantage of the eurhythmics teacher, which was not the case in Dalcroze's day. He was also conscious of offering not only an aesthetic education but also physical well-being.

The use of the whole body

Monica Jaquet, who taught Technique Corporelle for Dalcroze at the Institut in Geneva with his endorsement during his lifetime and long afterwards, published after her retirement a small book in collaboration with Françoise Jeanneret.⁷ There are chap-

ters on balance, breathing, walking and running, and in addition to those already listed above, also chapters on the spine and its flexibility. Here is an exercise of Jaquet's you might like to try:

*"Four people stand in a square, each holding a tambour. A soloist in the centre, with legs wide, taps with big movements of the torso: the tambour in front, then the tambour to the right, then the tambour to the left and then the tambour behind. In doing this he/she should alternate the hands, right, left, right, left, etc."*⁸

You will discover that in doing this kind of rhythmic exercise, you get a workout for the body and bending the torso! Dalcroze wanted the whole body to be involved in the free expression of music, not just clapping and stepping, and this aspect of the work is at risk because of the compromises which exist in schools of music as mentioned above. He also wrote short pieces known as Esquisses which accompanied his book *Exercices for Plastique animée* and one of these is

corporelle, (Geneva, Institut Jaques-Dalcroze, 1995).

8. op. cit. p 42.

Abstract

In 1926, Dalcroze wrote about what kind of movement technique was needed by students of Eurhythmics. He listed the main elements and said that in such a study, it was essential that the exercises be done in a musical context.

Attention is drawn to the valuable use of movement specialists in Dalcroze programs. However, due to the specific constraints of current learning situations, eurhythmics teachers themselves need to be equipped to deliver movement technique as part of their lessons. Many aspects of Dalcroze's original work are still relevant as efficient ways to communicate music through movement.

Some historical aspects are referred to in order to highlight issues such as loyalty to the Master, and exclusivity. In the context of today's learning environment, different attitudes and opportunities mean that we can also gather from many sources to enrich our teaching, so long as the aim is a musical one and we use body and group movement as a means to express musical ideas. Compromises often have to be made where Eurhythmics is taught in a university or conservatory situation, but it should be remembered that the use of the whole body is essential to Dalcroze Eurhythmics.

still a useful piece in class when exploring diagonal, vertical and horizontal planes. The Esquisses are short enough for to be memorised within one lesson, and they highlight a certain aspect of movement technique, eg. lengthening anacrusis, showing resistance, phrasing and gesture, augmentation and diminution, running towards a leap or torso bends. There is a good feeling for movement in the music and students still find them appealing. This is of course not the only music I use as one needs to offer students a range of musical styles, some of which are recorded, to appeal to their wider interests and tastes.

In conclusion, whatever, movement technique is used for the eurhythmics class the main point is that it should equip students with the means to better express themselves according to the demands of the music. □

Sandra Nash: BMus; Dalcroze Diplome Supérieur (Geneva); Australian delegate to the FIER; Member of the Collège Institut Jaques-Dalcroze; Director of Studies for Dalcroze Australia.

Résumé

En 1926, Dalcroze traita du type de technique corporelle nécessaire aux étudiants de rythmique. Il établit une liste des éléments principaux, et déclara que dans un tel enseignement il était essentiel que les exercices soient proposés dans un contexte musical.

L'attention est portée sur la nécessité d'avoir des spécialistes du mouvement dans les programmes Dalcroze. Cependant, vu les contraintes actuelles de l'enseignement, les professeurs de rythmique eux-mêmes doivent être aptes à enseigner la technique corporelle dans le cadre de leurs leçons. Beaucoup d'aspects du travail de Dalcroze sont toujours valables pour communiquer la musique par le mouvement.

Certains aspects historiques sont cités pour souligner des enjeux tels que la loyauté au Maître et l'exclusivité. Dans le contexte actuel de l'enseignement, différents facteurs montrent que nous aussi, nous pouvons puiser dans différentes sources pour enrichir notre enseignement, pour peu que le but soit musical et que le corps et les mouvements de groupe expriment des idées musicales. L'enseignement de la rythmique à l'Université ou en Conservatoire nécessite parfois des compromis mais il faut toujours se souvenir que tout le corps est essentiel dans la rythmique Jaques-Dalcroze.

7. Monica Jaquet, *Choix d'exercices de technique*

L'évolution de la Rythmique de M. Jaques-Dalcroze

par Frank Martin

SI JE NE TRAITE PAS, dans ce travail, exactement le sujet proposé, c'est que les données nécessaires me manquaient trop sur l'enseignement de la gymnastique rythmique au cours des années passées et que le temps était trop limité pour que je puisse réunir une documentation suffisante. Je tiens cependant à parler ici de la façon dont, à mon idée, a pu naître et se développer la rythmique dalcroziennne, rythmique qui s'écarte également de la rythmique classique et de la rythmique antique, tout en empruntant ses éléments à chacune d'elles. Je m'excuse, en outre, de traiter aussi sommairement un aussi vaste sujet.

Lorsque M. Jaques-Dalcroze inventa la gymnastique rythmique (j'aimerais mieux dire qu'il la découvrit, tant elle semble une chose naturelle, une discipline de tous les temps qui n'aurait été qu'oubliée), lors donc qu'il fit cette découverte, il ne songeait guère à réformer les principes rythmiques en usage chez les classiques et les romantiques : sa seule pensée était de trouver une méthode pédagogique mieux adaptée aux conditions actuelles que celles que la routine de plusieurs siècles avait accumulées sur nos écoles et nos conservatoires ; son seul but était de développer chez ses élèves le sens rythmique et l'audition, alors que l'habitude était de les faire chanter juste à force de répétition et de les faire jouer en mesure à force de compter les temps.

Je laisserai à part la question d'audition puisqu'il s'agit ici de rythmique pure.

Pour développer ce sens rythmique souvent si peu éveillé chez nos contemporains, il pensa pouvoir faire appel à des gestes instinctifs ou familiers et, en première ligne, au mouvement de la marche, et pouvoir partir de ce fait rythmique commun à tous les hommes pour faire saisir instinctivement en même temps que cérébralement à ses élèves les principes et la pratique du rythme musical.

Mais, au moment de ces premières recherches, où en était la rythmique musicale qui dominait alors toutes les autres, en particulier celle de la danse ? (Basée sur la mesure régulière, sur l'isochronisme érigé en dogme, elle n'utilisait que les multiples de 2 et de 3 et n'autorisait aucun changement à l'intérieur d'un même morceau. On pourrait en déduire qu'elle était d'une grande pauvreté, mais il ne faut pas oublier que ces principes rigides étaient de la pratique de la polyphonie : la nécessité de conduire conjointement plusieurs rythmes superposés avait amené la création d'un rythme-type régulier, isochrone, la mesure qui servait de



fondement et régissait tous les rythmes en usage. Ce rythme-type devait être d'une simplicité absolue pour permettre la complexité d'une polyphonie à 4, 6 ou 8 parties, mais par sa régularité, par cette sorte de balancement intérieur, par son isochronisme sous-entendu, il permettait une grande liberté dans la marche rythmique des parties. J'en veux pour preuve la syncope, qui ne peut se concevoir que dans le cadre d'une mesure proprement dite, le propre de la syncope étant l'opposition qui naît entre le rythme fondamental, cérébral, sous-entendu, et le rythme réel, joué, chanté ou entendu.

À l'origine, M. Jaques-Dalcroze ne songea guère à sortir du schème classique, du rythme construit sur une mesure régulière. Mais au contact des rythmes naturels de notre corps, dès qu'il se servit d'autres gestes que de celui de la marche régulière, il s'aperçut bien vite que d'autres combinaisons de durée nous sont naturelles que celles qui se peuvent grouper dans des mesures de 2 et de 3 temps, si diversement qu'on les puisse diviser.

En outre, il reconnut vite aussi la pauvreté du principe classique dès qu'on se trouve en présence d'un rythme unique, d'une monodie.

Or, dans les débuts tout au moins, il

ne pouvait guère demander à ses élèves plus d'un rythme à la fois. N'oublions pas aussi que les rythmes corporels qui ne permettent pas la grande rapidité qu'autorise la virtuosité instrumentale, interdisaient du même coup les grands écarts de durée, les rapports de 1 à 16 ou 32, qui sont un des charmes de la musique de Haydn et de Mozart.

Sa première conquête fut la réinstauration de la mesure à 5 temps, si naturelle corporellement et si fréquente dans la musique et la danse populaires. La plus commune des rondes genevoises, le Picoulet, est rythmée à 5 temps.

Et c'est ainsi que l'on / dan-se' no-tre joy-eux Picou-/let

Les polyphonistes avaient abandonné cette mesure, car elle se prête mal, par sa division irrégulière en 2+3 ou 3+2, à la pratique du contrepoint. C'est précisément cette faculté de se subdiviser en deux éléments d'inégale valeur qui en fait tout le prix aux yeux des monodistes, et c'est pour cela qu'elle reste comme le type le plus achevé en même temps que le plus simple de la nouvelle rythmique.

La seconde conquête fut la liberté de changer de mesure à volonté, selon l'expression du morceau pour permettre l'allongement ou le raccourcissement de

l'anacrouse, pour serrer ou allonger un motif, un thème, une phrase musicale.

Restant malgré cela toujours dans l'idée de la rythmique classique, de la prédominance de la mesure, on se mit à étudier les doubles vitesses et les doubles lenteurs, procédé cher aux contrepointistes. Mais, au lieu de limiter cette technique aux seules mesures binaires, on l'appliqua également aux mesures ternaires et quaternaires. Ceci n'allait pas sans difficulté : dans un cahier de 1909, la double vitesse d'une blanche, trois noires, superposée à la simple vitesse est considérée comme trop difficile pour des élèves de troisième année professionnelle.

Ces doubles vitesses de 5 temps, trop rapides pour être battues à 5 temps réels, devenaient tout naturellement des mesures à 2 temps inégaux. Du même coup, la rythmique dalcrozienne rejoignait, sur ce point, celle des Grecs, mais elle avait suivi un chemin tout différent, puisque chez ceux-ci, c'était le rythme prosodique, l'addition de longues et de brèves, de durées simples et doubles, qui avait produit cette inégalité, ce manque d'isochronisme.

Il n'eut pas trop de peine à faire exécuter ces temps inégaux par les élèves rythmiciens, mais à la condition de les décomposer en valeurs courtes égales, ou en longues et brèves à la manière des Grecs, abandonnant ainsi le rythme classique, la ligne suivie, jusqu'ici, pour reprendre à l'autre extrémité le principe d'addition, addition de syllabes, addition de gestes.

Avec les musiciens, habitués à la persistance du mouvement isochrone, à la mesure régulière, on a encore beaucoup de peine à obtenir les rythmes de cette sorte. En effet, il n'est pas très difficile d'ajouter des gestes longs et brefs les uns aux autres, dans n'importe quel groupement, tandis qu'il est très malaisé, par exemple, de diviser en 5 parties une longue durée, de poser une note sur la première et la troisième, puis de se figurer une autre longue durée dont la valeur soit dans la proportion de 7 à 5 de la première, de la rediviser etc., travail que fait le musicien habitué à la rythmique classique.

Mais où M. Jaques est vraiment original, c'est qu'arrivé à ce point par élaboration de la rythmique classique, non point par le procédé d'addition des Grecs, il entend que ses mesures à temps inégaux restent des mesures, et que dans le cadre de ces mesures inégales, on pratique la même liberté d'allure que dans les mesures classiques à 2 et à 3 temps.

Longues et courtes durées, divisions binaires, ternaires, quaternaires, quaternaires etc., des temps, des mesures, syncopes, toutes les possibilités mathématiques qui découlent de ces deux fonctions : addition de petites valeurs, division de grandes, on cherche à utiliser tous ces procédés, à les combiner, à se les incorporer à tel point qu'ils deviennent naturels, automatiques.

Je me suis arrêté à la mesure à 5 temps parce qu'elle est la plus simple et qu'elle suffit à tout expliquer, aussi peut-être parce que j'ai l'impression que c'est à elle que s'arrêtent, pour le moment, la plupart des rythmiciens, que c'est la seule conquête

qui soit vraiment faite et parfaite, incorporée à leur sens rythmique le plus instinctif. Il est bien évident, pourtant, qu'il n'y a aucune raison de ne pas chercher plus avant. Toutes les possibilités des mesures à 7, 8, 9 temps et plus sont peu à peu expérimentées. Par leurs doubles et triples vitesses naissent à leur tour des mesures à temps inégaux où les valeurs relatives des temps ne sont plus seulement dans la proportion de 2 à 3, mais de 3 à 4, de 3 à 5, de 4 à 5 etc. Les nouvelles générations de rythmiciens en feront leur pain quotidien comme nous faisons le nôtre de la mesure à 5 temps.

Il y a là un avenir encore plein de nouvelles conquêtes à faire et aussi de nouvelles règles de style à trouver.

En effet, on peut concevoir une musique où le rythme, constamment changeant, ne repose sur aucune mesure ; une autre aussi, où le rythme régulier lui-même soit collé pour ainsi dire sur la mesure même. Dans ces deux cas, on se prive d'une richesse que M. Jaques n'entend pas abandonner : la joie esthétique de comprendre, c'est-à-dire de saisir sous la liberté apparente, sous la souplesse et la fantaisie du rythme proposé, l'ordonnance sous-jacente, la mesure. J'en donne un exemple.

Ce même rythme prend une toute autre valeur selon qu'on le pose sur un mètre isochrone ou qu'on le colle, note pour note, rythme pour rythme, sur des mesures inégales, à temps inégaux. Ce sont deux styles, deux mondes différents, deux formes d'expression et de pensée différentes.

Les musiciens commencent à peine à

se douter des possibilités nouvelles que leur donne la rythmique nouvelle de Jaques Dalcroze. Bien peu, je pense, sont capables de sentir intérieurement ne fût-ce qu'une mesure à 5 temps, si un rythme n'est pas collé dessus. Une syncope de ce genre serait peu appréciée généralement dans un morceau purement monodique.

Pour terminer, j'indiquerai sommairement que cette étude si complète des mesures, des temps, que la rythmique dalcrozienne continue à poursuivre, s'exerce également sur les phrases musicales, sur les groupements de mesures et, par là, détermine des recherches sur la forme musicale, sur le rythme général d'une œuvre.

Et peu à peu, de toutes ces recherches jaillira une lumière nouvelle sur la question des styles musicaux lorsque sera clairement compris le rapport entre rythme et mesure, entre accent rythmique et accent métrique, rapport qui, probablement, varie avec chaque époque, avec chaque auteur.

Le but de cette étude était seulement de montrer la richesse de cette nouvelle conception rythmique et comment elle est née peu à peu de l'union journalière, dans la gymnastique rythmique des rythmes corporels et des rythmes de la musique classique, du rythme instinctif par addition de valeurs courtes et de la grande construction intellectuelle des polyphonistes, la mesure, rythme idéal, isochrone, qui gouverne le rythme réel, bien qu'il ne soit pas perçu par l'auditeur, pas joué par l'exécutant, rythme de la pensée, sous-entendu, vivant pourtant. □



Zur Entwicklung der Rhythmik

Kommentar zu dem Artikel „L'évolution de la rythmique de M. Jaques Dalcroze“

von Reinhard Ring

FRANK MARTIN (1890-1974) WAR MIT 38 Jahren Dozent für Theorie und Rhythmus am Genfer Institut geworden. Gleich zu Beginn seiner neuen Tätigkeit hinterfragte er die Entwicklung dieser Disziplin. In den zehn Jahren als Dozent in der Rhythmikausbildung, aber auch später als freischaffender Komponist hat er sich immer wieder mit historischen und systematischen Fragen der Rhythmik auseinandergesetzt. Er thematisierte besonders den Rhythmus in der Rhythmik. Wie die Komponisten Erneste Bloch oder Bernard Reichel, gehörte Frank Martin zu denjenigen Dalcroze-Schülern, die die Musik des 20. Jahrhunderts an Werken mit ungleich zusammengesetzten Takten und Taktteilen bereichert haben. Frank Martin dokumentierte seine Gedanken in verschiedenen Artikeln. Die von der Edition Papillon 1995 herausgegebene Sammlung *«Ecrits sur la Rythmique»* ist eine Schatzkammer seiner Ideen, wobei besonders auf *«Les Sources du rythme musical»* zum 100. Geburtstag von EJD 1965 hinzuweisen ist.

Den hier kommentierten Artikel schrieb Frank Martin vor 80 Jahren. Er benutzte darin das Wort Rhythmik in mehrfacher Bedeutung. Einmal für das musikalische Phänomen und zum anderen für die musikpädagogische Disziplin. Dadurch wurde die Nähe der Dalcroze-Rhythmik zur musikalischen Rhythmik dokumentiert. Im folgenden sei auf einige Kernsätze eingegangen.

Erfunden oder entdeckt?

„... *Jaques-Dalcroze inventa la gymnastique rythmique (j'aimerais mieux dire qu'il la découvrit, tant elle semble une chose naturelle, une discipline de tous les temps qui n'aurait été qu'oubliée)*...“

„... *Jaques-Dalcroze erfand die rhythmische Gymnastik (ich sage lieber, dass er sie entdeckte, denn sie scheint eine natürliche Sache, eine Disziplin aller Zeiten gewesen zu sein, die nicht hätte vergessen werden sollen)*...“

Bei dieser Sichtweise schien sie folglich nicht erst mit Dalcroze begonnen zu haben. Frank Martin bevorzugte, von «Wiederentdecken» zu sprechen statt von «Erfinden». Dies lässt sich heute auf viele große Musikpädagogen des 20. Jahrhunderts übertragen, wie auf Orff, Kodaly oder Gordon. Alle schöpften aus Vorhandenem, liebten die Körperlichkeit der Volksmusik (Gordon's Jazz-Orientierung hier einmal einbezogen) und integrierten sie in ihre Konzeption.

Frank Martin wies darauf hin, dass Dalcroze sich von dem Genfer Volkstanz «Picoulet» und dessen ungleich zusammengesetzten Takten anregen ließ. Die Polyphoniker hatten den 5er-Takt fallengelassen, da er sich durch seine unregelmäßige Aufteilung in 2 +3 oder 3 +2 schlecht für den Kontrapunkt eignete.

Die besondere Leistung der Dalcroze-Rhythmik war, dass sie die antike und klassische Rhythmik auf neue Art zusammenbrachte. Zum einen die antike Rhythmik mit ihrem additiven Charakter, der aus der

Verskunst entwickelt wurde. Zum anderen die Klassik und Romantik mit ihrer sich aus dem Kontrapunktik ergebende Regelmäßigkeit vertikal gedachter Teilungen, Martin nannte sie Isochronie. In der Dalcroze-Rhythmik wurden binäre und ternäre Gruppierungen und Teilungen sowohl additiv als auch vertikal ermöglicht. Das war das Besondere. Darüber hinaus befasste sie sich auch mit weiteren Unterteilungen und Takten. Für die Zukunft sah Frank Martin hier keine Grenzen.

„... *n'y a aucune raison de ne pas chercher plus avant. Toutes les possibilités des mesures à 7, 8, 9 temps et plus sont peu à peu expérimentées.*“

„... *es gibt keinen Grund, nicht weiter zu suchen. Alle Möglichkeiten der Takte mit 7, 8, 9 Zeiten und mehr werden allmählich erprobt.*“

Rhythmische Sinne entwickeln

Mit diesen «wiederentdeckten» und schöpferisch weiterentwickelten Elementen mussten neue Übungen und pädagogische Wege gefunden werden, damit der rhythmische Sinn auf einem höheren Niveau trainiert werden konnte. Hier liegt der Kernbereich, auf den Rhythmiker aller Richtungen immer wieder zurückkommen. Schon bei Dalcroze gilt:

„... *sa seule pensée, était de trouver une méthode pédagogique mieux adaptée aux*



conditions actuelles...“

„...sein einziger Gedanken war es, eine pädagogische Methode zu finden, die besser zu den aktuellen Bedingungen passt...“

und

„Pour développer ce sens rythmique souvent si peu éveillé chez nos contemporains, il pensa pouvoir faire appel à des gestes instinctifs ou familiers et... faire saisir instinctivement en même temps que cérébralement à ses élèves les principes et la pratique du rythme musical.“

Um den rhythmischen Sinn zu entwickeln benutzte er vertraute Bewegungen... und brachte sie in Zusammenhang mit bewussten musikalischen Rhythmen.

Das zieht sich als roter Faden durch die Entwicklung der Dalcroze-Rhythmik. Sie beginnt nicht damit, künstlerische Bewegungen einzustudieren, sondern zunächst mit natürlichen und vertrauten Bewegungen, auf die wir uns verlassen können. Auf diesen Bewegungen lassen sich musikalische Phänomene aufbauen. In einem weiterentwickelten Stadium, können die Bewegungen dann selbst einen künstlerischen Ausdruck bekommen.

Diese Vorgehensweise scheint mir auch der Grund, warum die Rhythmik für so viele unterschiedliche Adressaten genutzt werden kann, für Menschen mit eingeschränkten Fähigkeiten oder für besonders Begabte. Für Schauspieler ohne musikalische Grundlage oder für Sänger

und Instrumentalisten.

Das Bewegungsrepertoire hat sich von Generation zu Generation entwickelt. Es begann bei Dalcroze mit Gehen, Taktieren oder mit Adaptionen des aufgekommene modernen Tanzes einer Isadora Duncan. Bis heute haben Generationen von Rhythmiklehrern zu dem Ideenschatz an Bewegungen beigetragen, der eine organische Grundlage für musikalische Phänomene wie Polyphonie, additive Rhythmik, verlängerte Auftakte, Phrasierung, Dynamik und Artikulation dienen, um nur einige Inhalte aus dem klassischen Themenstudium zu nennen. Die Entwicklung der Musik und der neuen Bewegungsstile brachte es mit sich, dass die Rhythmiker heute dem ganzen Reichtum vieler Stile gegenüberstehen. Es ist nicht mehr wie vor 80 Jahren, als Frank Martin schrieb...

„... la double vitesse d'une blanche, trois noires, superposée à la simple vitesse est considérée comme trop difficile pour des élèves de III-E année professionnelle...“

„... das doppelte Tempo einer Halben, drei Viertel, die Geschwindigkeit war damals zu schwierig für die Schüler des III. Jahres in der Berufsausbildung...“

Heute sind die Herausforderungen in der Rhythmik anspruchsvoller geworden. Bei Musikstudenten gehören polyrhythmische Übungen zum täglich Brot. Sie müssen für die Musik des 20. Jahrhunderts, bei Strawinsky, Bartok, Messiaen, Cage und im Jazz beherrscht werden.

Auch heute zeigen sich immer wieder rhythmische Schwächen auch bei sonst begabten Musikern. Diese Schwächen hängen in der Regel mit körperlichen oder psychophysischen Konstellationen zusammen. Sie werden in guter Rhythmik-Tradition am besten über körperliche Übungen bearbeitet. Frank Martin sah voraus, wie in Zukunft viele neue Erwerbungen zu machen seien und wir können ihm zustimmen - die...

„... nouvelles générations de rythmiciens en feront leur pain quotidien...“

„... neuen Generationen von Rhythmikern werden sich täglich darum bemühen...“ □

Reinhard Ring: Universitätsprofessor für Rhythmik - Hochschule für Musik und Theater Hannover; Präsident der FIER 1992-2003

Abstract (R. Ring)

Frank Martin looks at the development of Dalcroze-Eurhythmics especially in view of the dealing with rhythm. Its particular achievement is that it connected the antique and the classical-romantic rhythmic in a new way. New exercises and pedagogical ways had to be found with these “re-discovered” and creatively refined elements so that the rhythmical sense could be trained on a higher level. This is the core spectrum that eurhythmics teachers of all different schools come back to. If you keep on Frank Martins way of thinking the result today will be an abundance of new assignments for a modern eurhythmics.

Musique et Mouvement

par Émile Jaques Dalcroze



EN IMAGINANT EN 1904, D'ALLIER dans l'éducation le rythme corporel au rythme musical et de les amener peu à peu à une imprégnation réciproque, je ne me doutais pas de la transformation qu'allait provoquer cette idée dans

la vie pédagogique et artistique, à l'école comme au théâtre, en attirant l'attention sur les affinités et complicités des mouvements humains naturels stylisés et des mouvements des sons, des lignes et des couleurs, sous l'influence du grand rythme de la vie. Divers systèmes de Rythmique ont été créés depuis et chaque année il en paraît de nouveaux. Cela pourrait sans doute être un grand bienfait, si dans toutes ces méthodes l'idée générale « *musique et mouvement* » était toujours respectée. Mais bien souvent les théoriciens en quête de nouveau ne le recherchent que dans la spécialisation, ce qui dénature la conception première. Il est indéniable, par exemple, que la gymnastique moderne est fortement influencée par les principes de continuité, d'élasticité, de souplesse de « *tempo* », d'échange de durées et de dynamismes, de réactions et d'inhibitions, de variété dans les contractions et décontractions, – qui caractérisent la Rythmique. Mais la musique n'est pas à sa base et dès lors il manque un lien entre les éléments vitaux à associer : le corps et l'esprit, l'imagination et l'acte, la raison et le cœur.

Dans certains nouveaux systèmes de Rythmique l'on emploie comme collaborateur du mouvement corporel que la « *musique* » des instruments de percussion. Il est évident que les rythmes frappés sur la timbale, le tambour et le tambourin sont propres à développer le sens de l'accentuation et le sentiment métrique, comme aussi à inciter le corps aux élans et aux résistances, – mais ils ne constituent qu'un des éléments de la musique intégrale. La continuité, la superposition et les associations et dissociations des mélodies et des harmonies introduisent en effet, dans l'organisme sensitif un élément de vie intime comme d'animation générale, que je trouve nécessaire à une complète éducation psycho-physique. La musique ouvre une lucarne sur l'idéal ; ses résonances s'associent intimement à toutes les vibrations de notre intérieur : elle nous ennoblit, elle nous élève,

elle nous exprime. Les rythmes percutés incitent aux élans rapides et souples, mais ce sont l'enchaînement des mouvements rythmés, leur phrasé, leurs modifications lentes ou rapides d'expression, qui assurent leur existence triple : la sensorielle, la spirituelle et la sentimentale. La gymnastique moderne allemande cultive beaucoup les élans, mais si toute vie comporte des élans, les élans ne constituent pas la vie, à moins que la raison ne les ordonne ou que l'émotion ne les provoque et les justifie. La musique doit jouer un rôle important dans l'éducation générale parce qu'elle répond aux désirs les plus divers de l'homme, au désir de se mouvoir, à celui de se recueillir, à celui de s'évader de soi-même, à celui de rêver, à celui d'agir en toute vaillance, en tout élan, en toute joie, à celui d'oublier, de persuader et de consoler. Et il est certain que la musique, qui est l'expression directe du sentiment, purifie les vouloirs, supprime les faiblesses, stimule les énergies et satisfait les besoins d'idéal. Sa tâche est par conséquent sérieuse et nous ne pouvons parler d'une union entre les rythmes musicaux et corporels sans exiger que ces deux éléments soient approfondis et étudiés avec une égale sollicitude... Faire exécuter de beaux exercices de gymnastique avec accompagnement d'une musique

quelconque, c'est détruire la collaboration des deux éléments. C'est la détruire aussi que de faire accompagner une musique expressive par des mouvements inexpressifs ou inadéquats. Lorsque deux arts veulent s'associer, se pénétrer et se compléter, il faut que chacun d'eux fasse des sacrifices et des éliminations, car deux techniques ne peuvent s'affirmer en même temps sans concessions mutuelles.

L'organisme humain est susceptible d'être efficacement éduqué selon les ordres et les impulsions de la musique, car les rythmes musicaux, comme les rythmes corporels, sont le résultat de mouvements successifs ordonnés, nuancés et stylisés de façon à former une entité. Leurs ordinations diverses exercent le sentiment métrique ; leurs accentuations, leurs « *crescendo* » et « *diminuendo* » d'énergie exercent le sens dynamique ; les changements de « *tempo* » et de longueur de temps développent le sentiment de la durée ; enfin les différences de points de départ et d'arrivée des mouvements, les luttes contre les résistances réelles ou imaginaires, et les échanges de nuances d'élasticité, exercent le sens musculaire-tactile. Tous les membres et sections de membres sont susceptibles de se mouvoir rythmiquement, de s'associer, dissocier et superposer synchroniquement



et anti-synchroniquement pendant l'action, de s'opposer et de s'unir, de s'harmoniser et de se combattre. Leurs mouvements sont idéalisés par la collaboration de l'acte vocal, également capable de produire une musique ordonnée, rythmée et nuancée. – L'éducation générale par et pour le rythme s'appliquera donc dès le début des études à habituer l'enfant à associer ses mouvements corporels aux mouvements sonores, le corps dictant aux sons chantés ses durées et leurs nuances de force et d'élasticité, – et la voix inspirant aux membres le sens du phrasé, grâce à l'observation des lois naturelles qui règlent les mouvements du diaphragme. En outre les nuances d'élévation des sons chantés et enchaînés sont traduisibles par des mouvements corporels en lignes droites, courbes et brisées. Si ces sons sont accompagnés de paroles, les rythmes du langage éveillent, eux aussi, une nouvelle source d'inspiration pour l'imagination créatrice, musicale et musculaire.

Une fois l'harmonie établie entre les mouvements divers de l'organisme et la mélodie rythmée, il reste à harmoniser la polyrythmie corporelle et la polyrythmie sonore. L'éducation adjoindra pour cela l'instrument à la voix et enseignera à l'enfant les rapports entre les combinaisons de sons et celles des gestes et des divers modes de marche, entre les gestes de l'individu isolé et ceux d'une collectivité, et enfin, elle cherchera à leur donner un but émotif ou esthétique. Car, pour être complet le musicien, comme le danseur, doit être également inspiré par Dionysos et par Apollon, et savoir se révéler et se donner « *sans mesure* », tout en restant « *en mesure* ». Or trop souvent le danseur du ballet classique s'avère exagérément apollinien, dans les manifestations immuables d'une harmonie corporelle à jamais réglée et fixée ; – tel le virtuose qui réfrène constamment toute expansion et tout élan émotifs non prévus, pour ne pas nuire à la clarté des effets de technique. Tel genre de danse artistique mo-

derne (Laban p. ex.) s'affirme au contraire délibérément dionysiaque, de même que certaines musiques à la mode se laissent envahir par la frénésie des tamtams et se grisent de cocktails sonores variés, ne parvenant à conserver leur équilibre que grâce au soutien rigide du 2/4, – et que d'autres encore, sont construites et développées sur des rythmes mathématiques. Et c'est ainsi que l'homme qui, du temps de Pascal, se contentait d'imiter l'ange ou la bête, se plaît en outre aujourd'hui à imiter la machine.

Le programme du système d'éducation que je préconise comprend tous les exercices de Rythmique générale ayant pour but de rendre aux mouvements humains leur liberté entière, c'est-à-dire de supprimer toutes les interventions musculaires inutiles et de réduire le nombre des inhibitions et résistances. Ces exercices restituent au rythmicien des rythmes corporels oubliés, et en crée de nouveaux selon les indications précieuses de la musique, art spontané par excellence. Ils s'appliquent aussi à ordonner leurs mécanismes en instaurant dans l'organisme un état permanent d'équilibre et de mesure, dans le temps et dans la durée comme dans les dynamismes antagonistes. Ils activent les réactions nerveuses, renforcent les vouloirs cérébraux, augmentent la gamme des réflexes, créent d'utiles automatismes et permettent en même temps à l'élève d'interrompre au moment voulu les actions automatisées ou de les faire se succéder d'une façon aisée, – comme aussi d'établir l'harmonie entre les actes automatiques et les actes volontaires. La Rythmique constitue ainsi une sorte d'éducation du système nerveux, de la volonté et des facultés imaginatives. Ajoutons qu'une partie de ses exercices sont destinés à faire une sorte d'orchestration des mouvements, dans un sens décoratif ou dans un sens expressif, et que cette orchestration comprend à la fois la succession, la superposition et l'harmonisation des mouvements de l'homme isolé et des groupements humains. Nous nous rendons

compte dès lors que la Rythmique doit essayer d'être une « *préparation générale* » aux arts comme à la vie. Elle doit s'efforcer à agir sous toutes les forces actives de l'individu et à établir des rapports intimes entre le corps et le cerveau. Le résultat est la création d'échanges entre les sensations et sentiments, et la transformation en actes des vouloirs ou des fantaisies de l'imagination.

De nos jours les facultés corporelles de l'homme sont dans beaucoup de cas amoindries par la collaboration trop fréquente de la machine, – ou encore elles sont cultivées dans un sens nettement utilitaire, dans la recherche de l'effet immédiat, de la spécialisation outrée dans le but du succès, de la « *standardisation* », du record. D'autre part la préoccupation constante de l'analyse scientifique de la vie et de l'art, le goût de l'enquête minutieuse, du contrôle persistant, de la préparation longuement méditée, amoindrissent chez l'homme les qualités de sensibilité, d'élan, d'expression, d'épanouissement et d'enthousiasme. Cette disposition accentuée encore plus fortement le côté prosaïquement intéressé de la culture corporelle et nuit à cet équilibre psychique et physique qui fut la grande vertu des Grecs. Elle s'oppose en nos actions à l'établissement d'un style où se trouvent réunis et fondus l'ordre et la sensibilité, l'élan et la continuité d'action, la réflexion et l'imagination, le tempérament et le caractère...

L'éducation actuelle manque d'unité, et il ne saura en être autrement, tant que les éducateurs intellectuels ne chercheront pas à entrer en contact avec les maîtres de la culture physique et vice-versa. Vous voyez par exemple les premiers réprouver les principes de l'émulation, tandis que les seconds placent cette émulation à la base du progrès. L'éducateur ne devrait-il pas chercher à assurer à l'enfant une sensation constante d'équilibre entre ses facultés générales et, pour cela, harmoniser les divers facteurs du progrès, sachant par exemple reconnaître à l'orgueil de grandes vertus de stimulation, mais sachant aussi le remettre à sa place lorsqu'il compromet par ses excès le naturel et la simplicité d'expression ?

Et voici nettement indiqué, dès lors, le rôle de cette éducation spéciale qui, sous le nom de Rythmique, tend à musicaliser et idéaliser le mouvement corporel et à humaniser la musique. Ce rôle consiste à contrebalancer dans l'esprit de l'homme l'idée obsédante des résultats extérieurs, des exploits en crescendo et des records en vitesse, et d'équilibrer son amour inné du beau, ses qualités émotives, son esprit imaginaire, sa puissance de création, ses vouloirs et ses pouvoirs. Et, de cette façon, l'on instaurera le conscient dans l'inconscient, l'inconscient dans le conscient ; l'imagination dans l'ordre, l'ordre dans l'imagination ; l'esprit dans le mouvement et le repos, le mouvement et le repos dans l'esprit ; l'action dans la santé, la santé dans l'action ; la mesure dans l'imprévu, l'imprévu dans la mesure ; le cœur dans la raison, la raison dans le cœur ; l'âme, l'esprit et le corps dans la musique, et la musique dans le corps, dans l'esprit et dans l'âme. □



par Eri Inoue

Commentaire de « Musique et Mouvement »



CET ESSAI A ÉTÉ ÉCRIT par Jaques-Dalcroze alors âgé de 67 ans en 1932. Ce titre « *Musique et Mouvement* » comporte déjà en lui-même les deux mots-clés permettant de définir la Rythmique.

Au début de sa carrière, Jaques-Dalcroze en tant que professeur d'harmonie et de solfège, entreprit des expériences rythmiques avec ses élèves dans le but de développer l'oreille musicale.

À l'âge de 40 ans, commença sa carrière de professeur de rythmique, et il donna des cours dans de nombreuses villes, dont Londres et Genève. Et il écrivit des livres sur la Méthode de Rythmique.

J'ai en mains un vieux livre « *Méthode Jaques-Dalcroze, Gymnastique Rythmi-*

que » édition de 1906. Je l'ai trouvé au Marché aux Puces (à la brocante) à Genève, alors que je poursuivais mes études dans cette ville, vers 1990. C'était tout un symbole pour moi, rythmicienne, de trouver un tel livre, qui s'était endormi dans un coin presque 100 ans.

Dans ce livre, on y trouve des exemples de rythmes, des exercices de respiration, illustrés par des photos d'élèves de cette époque. En lisant ce livre, j'ai mieux compris la pensée profonde de Jaques-Dalcroze concernant la relation entre rythme et corps.

Après le premier livre, Jaques-Dalcroze écrivit en 1916 : « *Méthode Jaques-Dalcroze, la Rythmique* ». Ce qui est intéressant, c'est que le mot « *gymnastique* » n'est plus mentionné. Ceci permet de

suivre la progression de son idée.

Dans l'essai « *Musique et Mouvement* » de 1932 dont nous parlons, il fait part de sa réflexion sur le passé :

« *En imaginant en 1904 d'allier dans l'éducation, le rythme corporel au rythme de la musique, et de les amener peu à peu à une imprégnation réciproque...*

« *Divers ensembles de rythmique ont été créés depuis chaque année et il en paraît de nouveaux...* »

Jaques-Dalcroze continuait à penser ; à rechercher, à inventer de nouveaux exercices concernant la relation entre la musique et le mouvement.

Peu à peu la rythmique s'élabore et se transforme :

« *La gymnastique moderne est fortement influencée par les principes de continuité, d'élasticité, de souplesse, de 'tempo', d'échange de durées et de dynamismes, de réactions et d'inhibitions, de variété dans les contractions et décontractions, qui caractérisent la Rythmique. Mais la musique n'est pas sa base.* »

Quand il dit « *la Musique* », il pense au rythme, à la mélodie, à l'harmonie. Et ce n'est pas uniquement le rythme frappé sur des tambours :

« *Il est évident que les rythmes frappés sur la timbale, le tambour et le tambourin sont propres à développer le sens de l'accentuation et le sentiment métrique, comme aussi à inciter le corps aux élans et aux résistances, mais ils ne constituent qu'un des éléments de la musique intégrale, la continuité, la superposition et les associations et dissociations des mélodies et des harmonies.* »

Reprenons maintenant le livre de 1906 : Pouvons-nous y entendre la mélodie et l'harmonie ? Jaques-Dalcroze écrit seulement « *le Rythme* ». Mais en enseignant la rythmique, Jaques-Dalcroze improvisait au piano pour ces rythmes. Voilà, la musique est là ! Ainsi la liberté de l'imagination coexiste avec la limitation de l'imagination.

La rythmique a été introduite au Japon en 1907, par un acteur de théâtre traditionnel Kabuchi, du nom de ILCHIKAWA Sadanji. Recherchant de nouvelles expressions corporelles, il suivit des cours de Jaques-Dalcroze à Londres en 1906.

Puis il y eut d'autres personnalités qui assistèrent à des démonstrations de rythmique à Hellerau, et s'inspirèrent des idées de Dalcroze : OSANAI Kaoru, écrivain, ITO Michio et ISHI Bakou, danseurs.

Ainsi la méthode Jaques-Dalcroze s'est introdui-

te au Japon par le biais du théâtre et de la danse.

Le premier japonais à introduire la rythmique dans l'éducation est KOBAYASHI Sosaku, qui étudia à Paris en 1924. De retour au Japon, il fonda une école enfantine et primaire où l'on pratiquait la rythmique. Un livre « *Totto chan* » parle de lui.

Une professeure d'éducation physique, AMANO Cho, a également étudié à Paris en 1931.

Toutes ces personnalités ont mis l'accent sur l'aspect mouvement plutôt que musique. C'était une éducation pour le mouvement. Et la musique ?

KOBAYASHI Sosaku le premier a introduit le chant dans les activités enfantines. Il a musicalisé la vie !

Je pense à une phrase de Jaques-Dalcroze :

« *La musique ouvre une lucarne sur l'idéal : ses résonances s'associent intimement à toutes les vibrations de notre intérieur...* »

« *...Sensorielle, spirituelle, sentimentale, la musique doit jouer un rôle important.* »

Jaques-Dalcroze a été avant tout compositeur. Malgré une lourde charge entre l'enseignement et l'administration d'une école, il a composé un grand nombre d'œuvres, dont beaucoup de chansons. Ce qui démontre sa grande passion pour la musique.

La musique est sa vie !

Il y a un siècle que la rythmique est née. Au fil des ans, elle s'est répandue dans le monde entier. Les pratiques actuelles très diversifiées sont le meilleur reflet de la richesse de l'idée de Jaques-Dalcroze. C'est comme un bouquet de fleurs, toutes variées et épanouies, nourries par la riche terre.

Les commentaires sur le texte de Jaques-Dalcroze sont pour moi l'occasion de réaffirmer la relation intime entre la musique et le mouvement.

Quand je lis le mot « *Rythme* » dans le vieux livre trouvé au Marché aux Puces, j'entends alors la belle mélodie et la belle harmonie de Jaques-Dalcroze.

Nous vivons tous au présent. Le présent est le pont entre le passé et le futur. Je voudrais transmettre au futur la respiration de Jaques-Dalcroze à travers ses chansons.

Et je terminerai par cette citation :

« *L'âme, l'esprit et le corps sont dans la musique ; la musique est dans le corps, dans l'esprit et dans l'âme.* » □

Eri Inoué : B.A de l'Université Nationale des Arts et Musique de Tokyo. Licence et diplôme de l'Institut Jaques-Dalcroze de Genève. Actuellement professeur au Collège de Musique Kunitachi de Tokyo, ainsi qu'à l'université Tamagawa, à l'école de formation des enseignants de la petite enfance de Yokohama. Conférencière de rythmique dans le cadre de la Société Japonaise pour l'Education Musicale, et directrice de l'école de musique Rizumu-no-mori, de Yokohama. Elle est la vice-présidente de la Société Dalcroze du Japon.



Résumé

(Madeleine Duret)

Abstract

L'auteur évoque la carrière de Jaques-Dalcroze, et parle son livre « *Méthode Jaques-Dalcroze : gymnastique rythmique* » (1906) dont elle a trouvé un exemplaire dans une brocante à Genève. Ce livre a aidé l'auteur à éclairer sa propre pensée.

L'auteur mentionne quelques réflexions trouvées dans l'article de 1932 sur les découvertes et les recherches de Jaques-Dalcroze. Elle met en évidence que le mot *Rythme* doit être pris dans sa globalité musicale, soit incluant la mélodie et l'harmonie.

S'ensuit un historique de la rythmique au Japon, qui au départ en 1907 intéressait principalement des acteurs et danseurs. La rythmique pour la musique est introduite vers 1924.

La musique fut la vie de Jaques-Dalcroze, et son œuvre se retrouve dans le monde entier.

The author evokes the career of Jaques-Dalcroze and speaks of his book "*Méthode Jaques-Dalcroze : gymnastique rythmique*" (1906). This book, which she found by accident in a second hand book shop in Geneva, helped her clarify her own thoughts.

The author mentions several reflections in the 1932 article on the research and discoveries of Jaques-Dalcroze. She emphasizes that the word "*Rhythm*" must be accepted globally, in its widest musical context, including that of melody and harmony.

Follows a summary of the history of Eurhythmics in Japan, which mainly interested actors and dancers in 1907. Eurhythmics for music was introduced in Japan around 1924.

For Jaques-Dalcroze music was his life, and his method has now found its place throughout the world.

Pourquoi la Gymnastique rythmique n'est pas moderne

et pourquoi il est heureux qu'elle ne le soit pas

par Frank Martin

SI CES QUELQUES LIGNES S'ADRESSENT, tout naturellement, à ceux qui ne connaissent pas la gymnastique rythmique, ou la connaissent mal, ce n'est pas une raison suffisante pour que ses fidèles les laissent de côté, car qui peut se vanter d'en avoir jamais fait le tour ? La chanson, pleine d'humour, de M. Jaques : « *Je n'sais pas pourquoi j'fais de la Rythmique, je n'sais pas pourquoi* » dépeint encore et toujours l'état d'âme d'une bonne partie de nos élèves. Espérons que plus tard ils sauront pourquoi ils l'enseignent ! Si je dis en tremblant : « *La gymnastique rythmique n'est pas moderne* », encore faut-il que je définisse un tout petit peu ce que j'entends par ce mot « *moderne* », qu'on met à toutes sauces et qui, pour nos esthéticiens, indique déjà une période révolue, l'avant-guerre. Ce mot, qui dit tant de petites choses, je le prends dans un sens très vaste, comme caractérisant l'orientation la plus apparente de notre monde actuel. Je crois que l'on peut, sans trop se compromettre, avancer que ce monde s'oriente plutôt vers les valeurs matérielles, que la longue patience n'est pas son fort et qu'il donne le succès aux réussites les plus immédiates. Je ne le vois pas bien prenant à son compte la devise : « *Il n'est pas besoin d'espérer pour entreprendre ni de réussir pour persévérer* ». Le type du succès moderne c'est le record et l'on n'est pas actuellement un grand homme, ni même simplement un homme connu, si l'on n'est peu ou prou « *recordman* ». Si l'on tient au succès, si l'on veut être moderne, il faut donc se spécialiser.

La plupart des gens admettent, en théorie, qu'il y a là quelque chose de fâcheux, tant notre esprit reste attaché aux idéologies de nos parents. Mais en pratique ? Essayez une fois, sur un fait bien précis, de faire admettre à qui que ce soit que la défense d'une idée ou d'un principe doit primer sur un bénéfice immédiat ! Par exemple que la fidélité aux règles établies par M. Jaques doit primer sur la diffusion et le succès de la rythmique dans tel ou tel pays. Vous verrez comme s'évaporent les idéologies de nos parents.

Ainsi, à la recherche du recordman, le public considère le rythmicien. Il aimerait tant en donner une petite définition pratique en lui attribuant une bonne petite spécialité. Il en trouve une qui est de battre trois temps d'une main, quatre de l'autre, mais il juge avec bon sens que c'est assez maigre comme apport et peu efficace, et trop souvent il passe son chemin. C'est qu'il est vrai que le rythmicien moyen n'est généralement ni un improvisateur hors ligne, ni un danseur éblouissant ; généralement,

la grande technique pianistique n'est pas son fort, sa pratique du solfège n'en fait pas un chanteur réputé et sa tête ne s'orne pas de la couronne de chêne du gymnaste. Au moins, pense-t-on, dans le domaine purement rythmique va-t-il se trouver sans concurrent : il sera un lecteur et un réalisateur de rythmes hors pair. Mais non, ce n'est pas son métier, c'est celui du musicien d'orchestre, et la réalisation des rythmes sur un instrument de musique suppose une technique approfondie et une pratique constante de cet instrument. Non, décidément, le rythmicien n'est pas un spécialiste et s'il veut l'être, s'il veut avoir un succès personnel en tant que rythmicien, il sort résolument de son rôle et fausse le sens de la rythmique. Car la Rythmique cherche une chose, une seule, qu'on la nomme « *unité* », « *intégralité* », « *harmonisation du corps, de la sensibilité et de l'esprit* », « *équilibre* », ou tout ce qu'il vous plaira. Et cette chose, notre modernité la reconnaît bien comme une valeur, philosophiquement parlant, mais au vrai elle s'en soucie à peu près comme des classiques grecs et ce n'est pas beaucoup dire.

Alors, pourquoi la Rythmique, puisqu'elle ne concorde pas avec notre monde moderne, puisqu'elle n'amène pas à un succès ? Eh bien, précisément, pour lutter contre cette obsession du succès, de la réussite immédiate, pour former des hommes et des femmes qui comprennent le sens de l'équilibre intérieur, de l'unité, de l'harmonisation du corps, de la sensibilité et de l'esprit, qui ne se soucient pas de records et qui préparent, peut-être pour longtemps dans l'ombre, le retour à une civilisation qui de nouveau prenne sa base sur la notion de juste milieu, ni trop ni trop peu, comme fit celle des anciens Grecs.

Ainsi, pour répéter une phrase mille fois dite et redite, la gymnastique rythmique n'est pas un art, mi-danse, mi-musique, mais un principe éducatif. Elle ne vise pas à former vite des sujets exceptionnels par la culture intensive et forcée d'une seule faculté. Un art est une floraison, un aboutissement, une perfection limitée par un cadre, le cadre des moyens techni-

ques, du goût de l'auteur et de celui de son temps, le cadre de certaines conventions générales ou individuelles, en un mot le cadre du style. La rythmique ne cherche nullement à endiguer, à limiter. Son action est une poussée, un dynamisme. On ne peut lui demander la création d'un style. Et ne nous en cachons pas, la poussée de la Rythmique est dans un sens opposé à tout le mouvement moderne vers la spécialisation et le record. C'est en affirmant nettement cette volonté que nous lui donnerons sa réelle position et sa véritable raison d'être.

P.- S.—Si l'on nous demande alors pourquoi la Rythmique cherche parfois des réalisations esthétiques et donne des spectacles, nous répondrons que l'homme n'est pas un ange pour vivre dans l'éternité, ou seulement dans le futur, et que c'est un besoin, une nécessité même, d'arriver parfois jusqu'à ce contact direct avec un public au travers d'une oeuvre d'art.

Et si l'on nous reproche que dans tel spectacle la technique n'égale pas l'intention esthétique, nous répondrons qu'en effet, elle ne l'égale pas, car on ne peut demander à des jeunes gens de pousser en trois ans à la perfection l'étude du solfège, de l'improvisation, de l'harmonie, de la technique corporelle, de la physiologie, du rythme musical et musculaire et de leurs rapports intimes. Et nous répondrons encore que vu les conditions, le résultat est extraordinaire et doit faire réfléchir sur la valeur de cette méthode en tant que base d'éducation.

En outre, on ne sait généralement pas que tel danseur a commencé par la rythmique, que tel chef d'orchestre l'a patiemment étudiée. De cela encore il faut prendre notre parti, car ce qu'elle leur a donné, ce n'est pas le dernier vernis qui fait le succès, mais la base large et sûre qui fait la valeur, la richesse et l'équilibre de leur talent. □

Ruth Alperson is Dean of the Hoff-Barthelsson Music School, in Scarsdale, New York, and senior faculty of the Dalcroze Program at Diller-Quaile in New York City. Dr. Alperson has a Ph.D. from New York University, and the Diplôme from L'Institut Jaques-Dalcroze.

by Ruth Alperson

A comment on “Why Eurhythmics is not modern” by Frank Martin

FRANK MARTIN’S ARTICLE OPENS WITH lines from a song by M. Jaques. Clearly, the “singer” is a student of eurhythmics: “*Je n’sais pas pourquoi j’fais la Rythmique, je n’sais pas pourquoi*” (“*I don’t know why I do Eurhythmics, I don’t know why*”). Martin observes that the theme of the song, intended by Dalcroze as a spoof, is no laughing matter to Martin, who exclaims, “*Let’s hope that later on they will know why when they teach it!*”

Martin mentions that a large number of eurhythmics students express dissatisfaction with their studies. Why is this so? Martin posits that the lures of modern times—an increased desire for material things, and a yearning for greater status in one’s profession—turn the students away from eurhythmics, a discipline that is decidedly not modern.

Martin comes to this conclusion quite perfunctorily; in his article, Martin does not guess at any other possible reasons for the students’ attitude. This makes me wonder if there are not, perhaps, other and more complex reasons for the students’ malaise. For instance, might the teachers—Martin among them—have been remiss in some way in their approach? I cannot help asking this question; today, teachers might consider taking some responsibility for displeasure among the students. However, the modern reader must make allowances for differences in culture and generation.

Martin mentions the “*recordman*” as one who competes for the highest score, the most recognition, the greatest success, and who epitomizes the modern-day go-getter. The “*recordman*” places little value on perseverance or long-term efforts, preferring the reward which is quickly won, the goal handily reached.

Martin compares the “*recordman*” with the rhythmician, who might hope to achieve fame and fortune through his work. Perhaps some of those same students of eurhythmics who are dissatisfied with its “*old-fashioned*” values, hope to gain special expertise through their studies. Why not? After all, the rhythmician develops many faculties and skills: in movement technique, using conductor’s armbeats, in piano improvisation, solfège, and others. Supposedly, the eurhythmics student could specialize in one of these, and become a great conductor, a renowned pianist, a prima ballerina. However, writes Martin, eurhythmics is not about performance, but about education. There is no chance for the rhythmician to gain recognition as that sought by the “*recordman*,” because the essence of eurhythmics is personal, and internal. The labors of the rhythmician, over time, yield fulfillment through one’s inner evolution as a musician, as a learner, as a teacher, and as an individual.

The core values of eurhythmics are rooted not in modern times, or in any particular time. The study of eurhythmics promotes age-old ide-

ologies and practices that are timeless in nature, universal in meaning. Indeed, Martin notes, the central ideas and goals of Eurhythmics—unity, inner equilibrium, and the integration of body, mind and spirit—hearken back to values associated with the ancient Greeks. It is this, in part, writes Martin, that alienates young students, who wish to be “*modern*.”

Martin poses the original question, now rhetorical, in his own voice: “*Why do we learn eurhythmics?*” And he answers: “*Eurhythmics is not an art form as such, but an educational principle.*” Unlike an art form, eurhythmics does not aim for the production of a “*work*,” or the creation of a “*style*.” Embedded in the creation of a work of art is the aim for perfection, “*a perfection limited by a frame, the frame [sometimes] of mediocre techniques, of the style of the creator...*” Eurhythmics, on the other hand, does not aim for a product, in the form of a work of art, but, rather, involves its practitioners in a never-ending journey, a constant and dynamic push forward. This orientation, asserts Martin, stands in total opposition to the “*modern*” wish for quick success, and the opportunity to compete for the highest score in one’s profession. The rhythmician’s path does not cease when a goal is reached; learning leads to more learning.

Martin adds a Postscript to his article. In the preceding paragraphs, Martin makes his case by maintaining that eurhythmics does not strive for the creation of works of art, and that includes public performances. Here, Martin is careful to add that, sometimes, eurhythmics students do, in fact, prepare works to perform in public. Lest the reader wonder why, Martin explains that, among those involved in the arts, there is a natural need to communicate with others. Moreover, Martin praises the students who, in spite of a mere three years of professional training in eurhythmics, offer an artful demonstration of their studies in solfège, improvisation, harmony, movement technique, and rhythm, and ways in which all these elements combine and interact. The result, writes Martin, is “*extraordinary*”: the demonstration makes viewers reflect on and appreciate the value of this training, and its application in general to education. Thus, the performance is itself educative.

Although this article was written over 70 years ago, the subject matter is relevant to Dalcroze Eurhythmics in America today.

Membership in the Dalcroze Society of America is limited to a few hundred; a mere handful of Diplomees are currently teaching in the United States. As Martin has written, the journey is long, the learning never ends, the commitment is that to a lifetime of study. The population of Dalcroze students and teachers in the U.S. might be relatively small compared with those involved in other approaches in music education. However, because of the nature of the Dalcroze work, and its demands, its devotees are eager to work hard, and to learn; their commitment emerges from their excitement about, and passion for, this course of study. Eurhythmics has shaped my life as a teacher and musician. After decades of work in Dalcroze Eurhythmics, I find it compelling, challenging, and endlessly interesting. And this wonderful, wondrous journey continues...□

Résumé (Madeleine Duret)

L’auteur mentionne la citation de F. Martin « *je n’sais pas pourquoi je fais d’la rythmique* », paroles parodiques de Jaques-Dalcroze, et se pose la question de savoir pour quelles raisons les étudiants ne semblent pas satisfaits de leurs études.

La raison invoquée par Martin (la rythmique n’est pas moderne) ne la satisfait pas. Elle se demande si la cause du malaise vient peut-être des professeurs eux-mêmes (dont Martin) qui ne savent pas expliquer la méthode.

Martin affirme que la rythmique n’est pas moderne, car elle ne cherche pas la performance et la spécification. Et pourquoi pas ? Se demande l’auteur. Le rythmicien développe des savoir-faire qui lui permettent de se spécialiser soit en mouvement ou en solfège, en improvisation, en direction etc.

La rythmique n’est ancrée dans aucune époque. Aux Etats-Unis de nos jours, il y a très peu de dalcroziens, mais ils sont toujours mus par le désir d’approfondir leur travail, ceci en raison de la nature même de l’approche dalcrozienne. Et pour l’auteur, ce magnifique voyage de découvertes continue inlassablement.

Warum die Rhythmische Gymnastik nicht ‚modern‘ ist

von Fabian Bautz

Kommentar zu Frank Martins Artikel von 1932

SO HAT FRANK MARTIN, KOMPONIST und Professor am Institut Jaques Dalcroze – vor 75 Jahren seinen Artikel betitelt. Seine Gedanken sind so aktuell, dass ich der Frage nachgehen will, was sich für die Rhythmik heute gegenüber damals verändert hat?

Einerseits sehr viel, denn in den letzten 30 Jahren haben viele alte und neue pädagogische Disziplinen, zu deren Methode die Bewegung gehört, Elemente und Inhalte der Rhythmischen Gymnastik ohne Quellenbezug einfach übernommen und integriert. Ich denke an das, was heute z.B. im Sportunterricht, in der Psychomotorik, der Motopädie, der Bewegungstherapie und anderen Methoden selbstverständlich geworden ist: Immer öfter wird dort Musik eingesetzt, im Hintergrund, als atmosphärische ‚Aufwertung‘, als antreibende Begleiterin oder meditative Beigabe. Bewegungs-

aufgaben werden rhythmisiert und Groove oder Fungames sind in!

Ein Erfolg der Rhythmik? Vielleicht, aber nicht für sie selbst! Sicherlich aber Ergebnis ihrer Nachhaltigkeit, mit der sie über Jahrzehnte zum Impulsgeber und Ideenspender wurde und sich gleichzeitig in den Hintergrund drängen ließ. Vielleicht hat aber auch der Zeitgeist diese Entwicklung gefördert. Und ich vermute, dass ihr schwerer Stand heute auch damit zu tun hat, was Frank Martin zur Frage der Spezialisierung schreibt, und daran hat sich bis heute nichts geändert:

„Der gewöhnliche Rhythmiker wird im Allgemeinen weder ein außerordentlicher Improvisator oder ein umwerfender Tänzer sein. Große pianistische Fähigkeiten werden ihn eher selten auszeichnen und seine gründlichen Erfahrungen der Gehörbildung machen ihn noch nicht zu einem anerkannten Sänger. Auch eine Krone zur Auszeichnung als Gymnast kann er sich nicht aufsetzen.“
So beschreibt Frank Martin die Situation, oder das Dilemma? Und wenn Kollegen/innen

wegung, von Aktion und Reaktion, von Durchsetzung und Anpassung zu initiieren, und die Begegnungen zu einem lebendigen und lebensnahen Erfahrungs- und Lernfeld werden zu lassen,

– Fähigkeit, das Potenzial und die Ressourcen ihrer Schüler auf vielfältige Art und Weise immer neu herauszufordern; sie mit der Musik und ihrem Spiel zu überraschen und ihnen zu größerer Differenzierung ihrer Bewegungen zu verhelfen,

– Gestaltungsgabe, mit der sie Wege zur persönlichen Erfahrung, Entfaltung und Kontaktfähigkeit anbieten und dabei zum eigenen persönlichen Bewegungsausdruck finden lassen – und an Vieles mehr, was sie in einzigartiger Weise ermöglichen.

So geleiten Rhythmikpädagogen zur Erfahrung von Vielseitigkeit und Wandelbarkeit, zu Gestalt- und Phantasieereignis im Ausdruck und unterstützen einen persönlichen, künstlerisch pädagogischen Entwicklungsprozess. Darin sind sie Spezialisten! Kompetent im kunstvoll, spielerischen Vernetzen



heute hier widersprechen, weil sie sich in einer der genannten Disziplinen ausgezeichnet haben, halte ich seine Aussage doch für bedeutend und wesentlich für die Rhythmik: „Nein! Der Rhythmiker ist ganz bestimmt kein Spezialist! Und wenn er es sein will und als solcher auch noch Erfolg haben will, verfehlt er mit Sicherheit seinen Auftrag und den der Rhythmik“ (F.Martin).

Eine provokante These, die ich nicht so schnell widerlegen kann und über die nachzudenken lohnt. Denn es gibt doch etwas, das sie auszeichnet, die Rhythmikpädagogen/innen – heute wie damals! Ich denke z.B. an ihr Wissen und ihre Erfahrungen im praktisch-pädagogischen Umgang mit den Gesetzmäßigkeiten von Musik und Bewegung, an ihre

– Gabe den Dialog von Musik und Be-

der Bedingungen und Parameter von Zeit – Raum – Kraft und Form in der Musik zu immer neuen Aufgaben.

Ihr Ziel dabei ist nicht ein kalkuliertes Ergebnis. Die Leistung ist im besten Fall eine Überraschung, einzigartig und originell. Der Weg dorthin ist Improvisation – und dies nicht nur auf dem begleitenden Instrument, sondern auch in der Methode, mit der immer wieder neu zu stellenden Frage nach dem ‚Wie?‘ des Miteinander. Mit der Frage nach Genauigkeit und Qualität, nach Variationen und Lösungen, die vielleicht anders, stimmiger oder auch komplexer sein könnten. Die Antworten werden und müssen überraschen. Und genau darin ist die Rhythmik auch heute nicht modern, weil in ihren Ergebnissen nicht vorhersehbar und quantitativ

schwer zu erfassen.

Wenn wir heute sehen, dass in den Musikpädagogischen Ausbildungen die oben beschriebenen Erfahrungs- und Lernbereiche gekürzt werden, obwohl Schulleitbild und Fächerkanon musischer und künstlerischer Studiengänge von Sozial- und Beziehungs-kompetenz ebenso sprechen, wie von der kreativen Gestaltungsvielfalt, von Ausdrucksreichtum und Individualität, dann zeigt sich, dass diese Fähigkeiten mit ihren Auswirkungen für die Persönlichkeitsbildung heute nicht im Zentrum stehen. Stattdessen werden ‚Innovationen‘ – vielleicht sollte ich sagen Modernisierungen – im Erziehungs- und Bildungs-wesen verordnet, die oft verschleiern, dass bewährte Inhalte unbequem geworden sind, und das Bemühen um ihren Erhalt nicht mehr zu lohnen scheint – im Sinne des überall verlangten ‚schnellen Erfolges‘:

„Die Rhythmik ist nur um eine einzige Sache bemüht, ob man sie nun Einheit, Integration oder Harmonisierung des Körpers, der Sensibilität und des Geistes nennt“ – schreibt Frank Martin. Und diese Begriffe sichern ihr zwar ein gewisses Maß an Anerkennung, tatsächlich aber ‚nicht viel mehr als den griechischen Philosophen‘ und das ist wenig. Und eigentlich ist die Tatsache, dass Rhythmik auch nach 100 Jahren noch zu den pädagogischen Disziplinen gehört, deren Anliegen im Kern immer noch die gleichen sind, ein Kompliment.

Emile Jaques-Dalcroze hat die Rhythmische Gymnastik vor 100 Jahren in einem geistigen Klima und Umfeld des Aufbruchs entwickelt. Seine Methode war und ist revolutionär – aber nicht modern! Wenn Errungenschaften modern geworden sind, geschieht das meist um den Preis ihrer ursprünglichen Kraft. Dann sind sie entschärft, leicht verträglich und meist auch kommerziell nutzbar geworden. In diesem Sinne dann erfolgreich, verlieren sie jedoch oft die Essenz ihres Ursprungs. Mit der Rhythmik ist das im Großen und Ganzen nicht passiert. Sie glänzt aber auch nicht mit Sensationen und muss um ihr Bestehen kämpfen. Deshalb können wir ihren Wert am besten realisieren und lebendig erhalten, wenn wir dem improvisatorischen Gedanken treu bleiben, beim Unterrichten Spontaneität und Originalität riskieren, und nicht fragen, ob wir modern genug sind.

„Die Rhythmik ist keine Kunst – halb Musik, halb Tanz, sondern ein Erziehungsprinzip“ schreibt Frank

Martin in seinem Artikel. Amélie Hoellerling (München) hat sie ein Bildungsprinzip genannt, das den Menschen in den Mittelpunkt stellt und ihm die Möglichkeit eröffnet, sich an sich selbst und an die Gemeinschaft durch die Musik und in der Musik – durch die Bewegung und in der Bewegung wieder anzuschließen. Neurophysiologen, Erziehungswissenschaftler und Biologen bestätigen, dass wir uns in Resonanz mit Musik und Rhythmus wieder verbinden können, um entwicklungs- und überlebensnotwendige Eigenschaften und Fähigkeiten zu üben, zu erhalten und rückzugewinnen.

„Wir können doch nicht verleugnen, dass die Ausrichtung der Rhythmik in gewissem Sinne jeder modernen Bewegung hin zu Spezialisierungen und Rekorden entgegengesetzt ist. Und erst in der Bestärkung dieses Anliegens geben wir ihr den richtigen Platz und ihre wahrhaftige Daseinsberechtigung.“ Mit diesen Worten schließt Frank Martins Artikel. Seinem Plädoyer möchte ich mich anschließen und bekräftigen, dass wir von ‚Glück sprechen können‘, wenn es gelingt in der künstlerischen Pädagogik Nischen zu bewahren, in denen man sich den drängenden Ansprüchen nach Anpassung und Modernität widersetzen und stattdessen Integration, Integrität und Kontinuität pflegen kann.

Frank Martins Artikel ist ein Beispiel dafür, dass gesellschaftspolitische, humanistische und künstlerisch pädagogische Überzeugungen mit Relevanz über historische Epochen hinweg Gültigkeit haben können. Wie sonst könnten seine Worte heute gedruckt kaum verraten, dass sie vor 75 Jahren geschrieben wurden. □

Fabian Bautz – Rhythmiklehrer
und Rhythmuspädagoge: HSLU
Hochschule Luzern Musik, ZHdK
Hochschule der Künste und
Konservatorium Zürich, Musikschule
Malters, Lehrerweiterbildungen in der
Schweiz und anderen europäischen
Bildungsstätten.

Abstract (Fabian Bautz)

Frank Martin, composer and professor at the Jaques-Dalcroze Institute wrote his article 75 years ago. His considerations and arguments seem to be appropriate to the controversies in pedagogy and education of our days: Eurhythmics is still not fulfilling the tendencies of specialisation, of superlatives and sensationalism. It has always maintained the holistic principle of music and movement as one.

Frank Martin is provoking us by saying that the teacher of eurhythmics is rarely a specialist at the piano, seldom a perfect singer, nor a virtuoso dancer or acrobat. If we would attempt to specialize and if we would try to become successful as individual artists, we would miss our role and „adulterate“ the meaning of eurhythmics. But obviously there is something that makes us ‚special‘ without being or becoming modern. Take the art of Improvisation—a basic element of our approach—there is space for creation in all styles possible: modern, avant-garde, experimental etc.

Aren't we specialists with a deep knowledge of the integral rules and laws in music and movement—with our capacity to initiate the dialogue between both of them? Facilitating and creating an artistic and lively field of communication and contact between movement and music, our competences are supporting a process of personal, artistic and pedagogic development. We are pointing towards the experience of polarities in music and movement. On a social level our pupils are moving between adaptability and autonomy, solidarity and individuality, commitment and accomplishment, acting and reacting. Thus we are practicing and teaching a unique way of creativity and creation – yet, considering artistic „output“ there is no calculation possible in advance. This moment of the unexpected is contrary to all controlling tendencies in our days and therefore not modern: „We can not deny that eurhythmics is working in opposition to all specialisation and competition. And only in strengthening this commitment we give it the right place and the right to be“ (F.Martin). We can call ourselves fortunate if we can prevent eurhythmics from adaptation to the principle of maximum and quickest exploitation and preserve it as a refuge for integration, integrity and continuity today.



Reflections on Dance

by R.B.P.



MULTITUDE OF DIFFICULT PROBLEMS BESET the critic who ventures into the domain of Dance. Such a variety of performances, each in turn, demand and hold

ones attention, making it difficult to impartially resolve the problems they raise. The choreographic art seems to change definition according to who is in charge, each school working from a different base toward a different goal. What manages to sustain confusion in the hearts and minds of the onlooker is that this art has not yet managed to disentangle itself from the hazardous support offered it by music, theatre and drama. A musical score and a dramatic situation have always served as support for the master-creators of ballet. There is no choreographic work independent of the interpreters performing it or in which immutable characteristics may not be altered. If, however, dance is an art on the level of music and poetry, it must find in itself a reason for its existence and its justification.

All forms of art interpret reality by totally different sets of symbols and signs. The painter with the help of colour, the writer with words and the musician, sounds, evoke nature, humanity and emotions by means specific to painting, literature and music. The materials used are set once and for all even though the combinations are infinite; the writer is limited to the words of the language in which he is writing, the musicians to the tones of the scale. These are the tools that, passed from hand to hand, remain never less than what they are. Of all the arts, only dance uses an instrument that is infinitely variable, unpredictable and subjective; the human body, with all its movements and attitudes. How to reduce this living entity to the objectivity of a word, a sound or a colour before being transformed by the artist? The refinement, the nobility of an art is in direct proportion to the symbolism revealing the elements it uses to reconstruct the real world. However, dance comes dangerously close to nature. In order for the human body to transform itself into an

artistic instrument it must constantly disregard those attitudes imposed on it by the necessities of daily life. Gesture will lose its explanatory, imitative, that is its utilitarian value, to become sign and symbol. Whatever feeling, whatever aspect of our being dance might wish to arouse, the movements it will adopt will never be those to which we have recourse in daily life and will have artistic value only as much as it distances itself from them. Here, more than elsewhere, an absolute stylization must record its artistic limits.

Among all the species of dance which today fight for existence, there is one that without doubt deserves to hold our attention since it undeniably fulfills one of the terms of our definition; classical dance.

From the chaos of human movement, it has 'chosen' a vocabulary, a fixed language with its own logic and necessities, a language unto itself that does not imitate ours. It's a question of knowing however, if the means of expression it has adopted once and for all retain their freshness, are indeed still meaningful? The symbols of artistic language are of value only if they reveal to us, in their own specific way, a reality of which we would not be aware without their help. They become useless

if limited to automatically repeating the same formula, no matter how perfect it may be.

Classical dancers today employ procedures identical to those of their predecessors a century ago. However, there is no art that doesn't change technically as it develops: it's even a condition of its evolution. How then has classical dance been made an exception to this rule? The immutability of its language is its surest condemnation. Moreover, does it lose all meaning outside the framework of 'romantic opera' where it knows its place and how to charm us?

Is it not characteristic that French ballet shows itself incapable of rediscovering a tradition that even among all others must be the most familiar: the court dances? Is there anything more distressing than the absence of taste, nobility and musical understanding demonstrated in their interpretation of Lully or Rameau? The grace, charm and sparkling virtuosity of the ballerinas can ravish us in "*Taglioni chez Musette*", but leave us cold in "*Hypolyte et Aricie*".

There is, in truth, nothing less classical than traditional ballet. In classical times, the artist did not embody his passions, desires and emotions, but rather subordinate them to a preconceived ideal of beauty developed by a society which was, in its time, of the highest perfection. It's that subordination of emotional sensitivity to the imperious demands of an exclusive style dictated by the taste, preferences and aspirations of an elite at the height of its development that conferred on classical art its sovereign dimension and its independence. One must be careful not to confuse that distinctive objectivity with an exaggerated virtuosity that, losing the reason for its existence, becomes an end in itself. In a verse of Racine or a Mozart minuet, technical perfection is totally suitable to its expressive goal, never exceeding its purpose. Nothing similar in the choreography of a Vestris! The great ballet masters who, from the end of the 18th century established the traditions of classical ballet which have remained much as they were to the present day,



quickly allowed themselves to be dominated by the technical instrument they themselves had helped to forge. They produced a magnificent development in choreographic virtuosity, but as it was entirely committed to their personal tastes, soon lost the simplicity, nobility and cohesion that distinguished works of the truly classical period.

Let us recognize however that they will not have been without value if they have taught us what could and must be a choreographic discipline. Here, one will not fail to raise the objection of the Ballet Russe and to cite "*Le Sacre du Printemps*", the "*Danses du Prince Igor*", etc. All these ballets are, in effect, classically based, but it's that a new element comes into play to enliven and renew them; Russian popular dances. Old and fertile national traditions lend to the magnificent inventions of Fokine and Massine a special flavour, a real significance. It is mostly those ballets where everything, the legends and the costumes, is Russian, which have earned for these directors their unquestionable triumphs. Classicism only gave them the resource of bodies trained to overcome all technical difficulties.

Let us not forget that these national dances, for the most part several centuries old, are equally coordinated and logical choreographic systems. Whether Spanish, Russian or Cambodian, each possess movement choices and a technique appropriate to their purpose. They have a style and reveal the character, instincts and passions of the peoples who gave them birth. The Russian dancers have left us with an unforgettable example of what can be gleaned from them. In spite of their brilliant successes and the enormous artistic pleasure we owe them, it's unsure that they show us the path to the future and that a more or less happy combination of classic and national or other dances is a satisfactory solution to the problem we're addressing.

Observed closely, one is struck by the contrast that exists among the profusion of productions, the multitude of dancers both male and female that fill our stages, and the rarity of actual schools of dance. Is classicism the only coherent, organic system created in Europe in the past century? The art of choreography, contrary to misleading appearances, could well be an anachronism in our time. To be convinced, just remember what it was in those periods when it expressed the soul of peoples and civilizations still young, where it accompanied religious cults, festivities and warlike parades. Undoubtedly it found its enchantment and perfection in the eras where it enlivened the grand architectural conceptions of its day: Egyptian, Hindu or Greek temples, the palaces and gardens from the Renaissance to the 18th century. If one reflects that then, each people, sometimes each social group had for its use a body of steps and movements in a specific style, then compares that richness of creative imagination with the poverty of imagination – as opposed to execution – that characterizes the 19th century and our own, one strongly risks being discouraged....

We must not be deluded by such exceptional artists such as the Sakharoffs. Their subtle taste, their



refined eclecticism allows them to revive, miraculously, the most diverse styles, and their delightful choreographic poems bear witness to an exceptional musicality and a technique both refined and meticulous. But remove the Sakharoffs themselves and there remains no school, no method independent of themselves.

Is that to say that one must agree with the lazy critics who eternally return to the classics and discourage all efforts, individual or collective? Must one renounce the desire to create a healthy, viable tradition, an environment favorable to the birth of new choreographic methods, a less artificial atmosphere than that of our theatres whose special demands adapt badly to patient research? Those times that saw the birth of such pure forms as the sarabande and the minuet are no more. Classical dance represents neither our thinking nor our present-day yearnings in the way a 17th century minuet explained the spirit and the tastes of a society, a culture. The most successful manifestations of seductive virtuosity adorned with all the prestige our best designers can provide cannot blind us on this point. Only at the cost of multifaceted efforts will we succeed in discovering the psychological base necessary to the working out of a living style and the technique it entails. The first steps down this road have already begun and original attempts have not, in our time, been lacking. Arbitrary choices, dominating as they do the world of choreography, favour all tests and initiatives. Among these, Eurhythmics of Jaques-Dalcroze seems to promise happy results. In the mind of its creator Eurhythmics is more than a system of dance. It is above all, a pedagogical method. Its aim

is the transposition of musical rhythm into bodily movement. By affecting our whole physical being by the rhythm which first strikes our ears, this method obliges us to make a more direct, a more alive contact with the music. Furthermore, the transformation of sound into movement and musical duration into spatial energy gains for us a more experiential, precise understanding of ourselves in space and time. Jaques-Dalcroze doesn't seem to consider bodily movement as artistic material comparable to that of sound for the musician or colour for the painter. He imposes the study of it on us only to allow us to attain a true understanding of our body, and a happy balance of our strengths and faculties.

Therein lies the difference between la Rythmique Jaques-Dalcroze and dance: for the latter, movement is a symbol, a gesture, for the former, a personal experience, a means to physical and mental development.

This separation is not, however, absolute, and connections linking one with the other have not been slow in forming. Rhythmic gymnastics began as bodily solfège. As such, it had to find movement equivalents to musical sounds. Precise movements were adopted to translate measures, note-lengths, metrical or rhythmic accents, syncopations etc. All dynamic nuances as well as those of phrasing, and even of touch—legato, staccato—were conveyed by the body. And so indirectly, thanks to the music, movement became enriched with new qualities and nuances and the body acquired, if I can put it thus, the sense, the meaning of weight. The poet in classical dance is uniformly light; he supposes no obstacle insurmountable,

no resistance that cannot be vanquished. With Eurhythmics he is capable of power and energy as well as lightness and grace.

A special technique took shape whose aim was to make the body supple, capable of expressing everything the music demanded of it. In order not to become as specialized as ballet, considerable training was required but technical attainments were not placed at the service of any particular form of dance. What emerged, little by little, from Eurhythmics was not what one can properly call dance, but *plastique animée*, something physically malleable, always animated by music. Jaques-Dalcroze never tried to create from this an independent art form. He never judged it useful to free it from the musical restraints he had placed on it. On the other hand he saved it from the 'story telling' of pantomime from which even ballet had not escaped. In *plastique animée* gesture was never assigned the task of replacing words, of miming an action. The titles that embellished productions such as *"Echo et Narcisse"* or *"l'Eveil au Jour"*, were merely general poetic introductions, stimulants to the imagination but neither programs nor librettos. Here, music alone dictated the subject, mysterious and nameless, without a story line. All those who have, in Geneva, admired the magnificent group movement of the on-stage masses in *"Centenaire"* or *"Souvenirs"* were truly transported by the vision of those human bodies all animated by the same

breath, carried by the music to their essential truth, shorn of all the allure that researched costuming and erudite décor might add, moving in their very simplicity. These huge ensemble performances are comparable to those of large choral works where the lack of individual virtuosity has no harmful effect on the collective perfection. But just as choral music does not embody the whole of the art of music, neither can *plastique animée* claim to exhaust all the possibilities of the art of choreography.

Classical ballet, in systemizing a certain number of movements, steps and positions, provided in its way an ensemble of expressive means. Eurhythmics wanted to give it a goal, a soul, a reason to exist. We remarked earlier that all art interpreted reality with the help of symbols and signs that were its own. Classicism created symbols that today no longer evoke anything living: Eurhythmics is a fertile domain that lacking signs, doesn't attempt to exteriorize.

Eurhythmicians have tried to achieve a synthesis and attempted, according to their means, the delicate experience of moving from *plastique animée* to dance. It was inevitable that their first attempts would run into major difficulties. Too often, the students of Jaques-Dalcroze retained from their studies a tendency to give, from the music, movement equivalents which were too material, too mathematical. Even though it had only been temporary, the act of reducing gesture in order to be the 'interpreter' of the musical thought was not without danger.

Musical masterpieces can only lose in submitting to even the most perfect movement interpretations because from subject, they become object, and are constrained to be at the service of themes and pretexts to inspire another art. Dance and music describe, each according to their own fashion and their particular language, those architectures of the soul, the abstruse world of feelings, decisions that only they can explain. They have unquestionably in our thinking a common origin and have, little by little, separated one from the other as they became more specialized, enriching themselves through new experiences. To wish to enslave them once again would only tend to impoverish them both. Dance had, at a given moment, been able with the help of music to renew and put itself in order, which was legitimate. It was a transitory phase in its evolution rather than its goal or final state. If music has today been able to replace the life and style which a people once knew how to communicate through

dance, one must not conclude that it may dispense with a discipline, a symbolism exclusively its own. Laws of harmony, polyphony, form, instrumentation, have conspired to make music the least imitative, the most severely symbolic art there is. Dance in turn can become a complete art only on the condition it gives in to a dangerous freedom, not by ridding itself of outdated conventions only in order to impose new constraints.

A deeper, more complex technique proves indispensable. The technical resources of Jaques-Dalcroze adapt themselves marvelously to slowness, to legato, to continuous movement but as yet don't allow the lightness and virtuosity without which no art can beguile us with refinement and subtlety. Let's hope that eurhythmicians will unite in creating a choreographic discipline from those exercises as logical, orderly and as universal as those of ballet. Let's encourage them to discover a system of dance that has the coherence of classicism without its rigidity and that can illustrate with nobility all the new possibilities that their master, with the help of music, was able to discover in the human body.

It's long been expected that, as movement has never done without the accompaniment of sound, it could ever do so. Two arts cannot collaborate without making reciprocal sacrifices. Any music too rich, complete and evolved will not endure useless commentaries. As long as dance doesn't draw its inspiration entirely from itself, it's preferable to request works written specially with a view to movement interpretation. It's time at last to increase the really limited number of composers having collaborated with dancers, whom, in view of for whom they're composing, have studied the human body as the study their musical instrument. It's only then that music will be able to agree to certain sacrifices without the danger of self-mutilation.

If dance knew how to usefully ask advice from music, music in turn will gain in truth and power in the service of the human body.

At a time when sport stifles gymnastics, where the spirit of competition supplants the spirit of collaboration and when the taste for endless patience has been lost, can one hope for the birth of a new tradition, an art of dance in the full meaning of the word? That is what the future will show us. Whatever it will be, the experience will be worth the attempt. Whether it fails or succeeds, it is ourselves who will be enlightened. □

Translation: Donald Himes, 2008



Plastique Animée: A Dance Genre and a Means to Artistry

by David Frego

WHEN DISCUSSING A COGENT PHILOSOPHY of the various art forms, dance arrives at the table with the freshest face. Prior to 1950 scant attention had been paid to dance philosophy compared with music and theatre. One reason for this limited attention to dance may be that, until recently, dance had no clear notation system. It is possible that writing about an art form without the support of notation made the experience more ephemeral than concrete. Consequently, a well-composed article written for *Le Rhythme* in August of 1934 that examined the role of classical dance and its relation to *plastique animée* appears ahead of its time and must have made readers sit up and take note. The author of this article is listed as R.B.P. Some historical background on the author would have been helpful in placing the writer in the world of dance. Unfortunately, a query among Dalcroze historians on the full name of the author has not been successful. When referring to the original article, I shall use the author's initials.

The thrust of the original article is centered on capturing the expression of dance in Europe at a particular moment in time. The author is critical of classical ballet choreographers mainly because of their perceived goal to achieve more beauty in dance than meaning. Conversely, the author praises the Russian choreographers for incorporating traditional dance elements with folkloric movements of the region. In a brief transition, we arrive at *plastique animée* and how this genre is similar and yet unique from dance. It is with this part of the article that I will address and attempt to put into a context for our time. The question that R.B.P. and I are attempting to answer is if *plastique animée* is a genre in the world of dance—in other words a goal or a product, or if it is a means to developing artistic skills.

It may be helpful to make an attempt to define *plastique animée* for readers not immersed in the world of movement-based music education. I realize that by creating a definition, I am also opening the door for a world of discussion on the interpretation of this unique facet of rhythmic training. I welcome this discussion and hope that over time, we may all come to a fuller understanding of how *plastique animée* functions within the Dalcroze experience and how it has developed and transformed over time.

Plastique animée is an artistic embodiment of music through individual or group movement. Mu-



sic is abstract—we can hear music moving through time. Movement is concrete—we can see movement occurring through time. By embodying music in purposeful movement, we are able to express and visualize music in an artistic and meaningful way. Yet, are we not also describing choreography with this definition? At this point it may be important to separate *plastique animée* from choreography. Choreography is defined as “*the art of symbolically representing dancing*” (Merriam-Webster on-line). This definition indicates that choreography is the means and that dancing is the ends or the goal. While this is not a rule, choreography is most often structured and can be recreated. *Plastique animée*, conversely, is less structured. The responsibility is on the person moving to improvise physical intent based on the structure and elements of the music, the group dynamic, or the directions of the instructor. Is there a difference to someone observing a dance or a *plastique animée*? I often tell my young students that if a lay person walked in the room during a *plastique animée* experience, that person would think that we were engaged in a rehearsed dance. All their limbs are moving similarly to the music and they are making similar use of space. Something is going on that is tied to the music they hear, yet, I doubt if a lay person could tell that the

students were improvising movement. For the observer, *plastique animée* is also an ends or a goal at that moment.

Since the publication of the original article in 1934, writers have attempted to capture the essence of a definition of dance. A complete discussion would be too lengthy and beyond the scope of this article, yet I encourage readers to look at the writings of Beardsley (1982); Cohen (1962); Copeland and Cohen (1983); Khatchadourian (1978); and Sparshott (1995). I also encourage readers to reflect on the following definitions of dance with their own personal concept of *plastique animée* that is internalized as part of their personal Dalcroze experiences.

R.B.P. takes a tentative step towards defining the function of dance by saying “*Any art interprets reality by a whole of symbols and signs...Dance alone uses an instrument that is infinitely variable, changing, and subjective: the human body, its movements, and its attitudes.*” While this is true of dance, the same may also be said of singers or actors who use their bodies to communicate symbols and signs of reality. Beiswanger (1962) uses the word “*metaphor*” rather than “*symbol*” in describing the function of dance. “[*Dance is*] a metaphor by which a moving in the muscular sense takes on the character of a doing or goings-on...Strictly speaking,

then, dances are not made out of movement, but upon movement.” Doing a dance refers to an action, but I particularly like Beiswanger’s use of word “goings-on.” When watching dance, we know that there is something happening. We know that there is expressiveness, nuance, and a sequence to the movements. The metaphor of movement to other life experiences exists because we, as humans, all move. We understand gestures that cross cultural barriers. When we observe movement in dance, we can relate it to either an observed or a personal experience. To be clear, metaphor does not necessarily mean story. Some dances unfold a story, yet some can just be a series of movements. Mark Morris’ Gloria, based on the music of Vivaldi, is choreographed on a series of ten movement phrases (Acocella, 1993). Each phrase can be a metaphor, but they do not necessarily follow a prescribed sequence or story. Still, the dance movements are actions that are built upon, or perhaps grow upon, the previous action in definable ways. Each phrase would have its mini-form that would create a definable order to the movement.

In reviewing this brief description of dance, we find many parallels to the experience of *plastique animée*. Movements are defined in phrases and gestures. Both exhibit expressiveness and communicate through metaphor. The strongest difference may be in the special connection that *plastique animée* shares with music. While dance can acknowledge the music, or even thrive without it, *plastique animée* can only exist with music. It is the music that breathes life into the movement. A secondary difference appears in the choreography versus the improvisatory nature of the presentation. In a dance, the choreographer is in charge. However, in a *plastique animée*, the person dancing takes ownership of the structure and interprets the music based on individual movement technique, knowledge of music structure, and artistic sensitivity.

What I was looking for in R.B.P.’s article was a description of the purpose of dance and how that purpose may be reflected in *plastique animée*. To address purpose, we need to ask ourselves, “Who is our audience?” and “What is our goal?” These two questions need to be bundled together in order to achieve a clearer response.

A simple response to the first question is that the audience can be passive observers, or the audience can be ourselves as the ones moving. Sparshott (1995, p. 29) separates dances that are to be watched with movement that is to be experienced. If we are observing dance, we are having multiple sensory experiences: the temporal art of movement through time; the metaphor of the goings-on; and the aural and visual connection of movement to the music. The audience, therefore, is the goal and the purpose is to connect the dance with the observers.

While we may observe a modern dance performance as an aesthetic endeavor, we might look at a *plastique animée* demonstration with different eyes. Is the body in motion with the music? Does the body reflect the dynamic nature and nuance of the music? Or, conversely, does the music reflect the visual nature of the body moving through time? R.B.P. wrote that “the object of *plastique animée* is the transposition of the musical rhythm to the moving body.” This statement implies that *plastique animée*



is the goal. Yet, does that make the product artistic or merely an exercise? Moreover, who decides if the activity is artistic? R.B.P. stated that “*Jaques-Dalcroze tried to transform this genre of movement into an independent art and did not consider that the movement could be released from the musical yoke imposed upon it.*” I interpret this as a goal and that *plastique animée* exists as an artistic ends. This may have been the intent of the time because we have an historical account to provide reliability.

Ruth St. Denis, a noted dancer and choreographer, and a student of Dalcroze Eurhythmics, began a dance genre in the 1920s called music visualization. Although St. Denis denied that music visualization had its parallel in *plastique animée*, the similarities are evident (Kraus, 1969, p. 148). In music visualization, each dancer directly embodied the rhythm and tempo of an instrument in the musical score. Even the melodic line had its parallel in spatial dynamics reflected by the dancers (Cohen, 1962). The goal was to make music and dance one entity. Because the dance world agrees that music visualization was a dance genre, we must agree that the parallel experience of *plastique animée* was considered to be a dance genre in the 1920s.

Music visualization did not last. Dance critics felt that this genre was not interesting and effectively felt that dance said the same thing as music. In essence, critics felt that “*dance should not be a translation of the music, but rather an interpretation of it*” (Copeland & Cohen, 1983, p. 188). If we listen to the critics, then music visualization and *plastique animée* are not artistic. Perhaps a closer examination of the words translation and interpretation is warranted.

The Merriam-Webster Dictionary refers to translation as “*a rendering from one language into another*” (Merriam-Webster on-line). In this version, music is translated into movement. Interpretation, on the other hand, is defined as “*a particular adaptation or version of a work, method, or style*” (Merriam-Webster on-line). Within the natural sciences, the term interpretation is also used as “*a teaching technique that combines factual*

with stimulating explanatory information” (Merriam-Webster on-line). If we apply the scientific definition of interpretation, perhaps we may arrive closer to understanding the intent and meaning behind *plastique animée*.

There is a danger inherent in translating every event in music into a movement event. The largest risk is turning the movement into a parody of the music. Interpretation, conversely, implies that the person moving is interpreting the basic elements of the music, but also providing the expressiveness of the music that may not exist in direct translation. A parallel exists in sign language interpreters. A person may sign accurately with no expression, which appears as a translation. On the other hand, a person may sign with appropriate nuances of expression, attempting to project the speaker’s intent. This may be closer to an interpretation because a signer is changing words into movement. With a *plastique animée*, the mover is changing music into motion, and effectively interpreting the music.

If we are the ones moving, then the skill set is more enhanced. R.B.P. refers to this as a “*personal experience and a medium of psychic and physical development.*” We are the ones experiencing the kinesthetic connections of brain to body. We are the ones creating the artistic phrases. We are the ones who are connected to the music and demonstrating that connectedness through movement. We, as the movers, become the goal because the purpose is now to connect ourselves to the music. Still, if we are the dancers and we are dancing with no audience in mind, are we dancing for personal pleasure? Many folk dances and dance collaborations can exist to symbolize civic unity with “*no need of an audience in order to complete the experience*” (Sparshott, 1995, p. 55). Here is a subtle difference. If we are promoting civic concord, then dance is the means to the goal of creating unity. In transferring this concept to our own experience in movement, is there a moment in a folk dance or a group *plastique animée* when you feel that you are part of the whole group experiencing an aesthetic moment? I suggest that this may be one reason why we receive so much

joy from collaborative movement. If this is so, we shift the emphasis to allow *plastique animée* to be the means to the goal of joy.

In an effort to connect the joyous and rhythmic aspects of movement to dance and *plastique animée*, I chanced upon a quote by St. Augustine in an article written by Beardsley (1982).

“Suppose there is no actual work in hand and no intention to make anything, but the motions of the limbs are done for pleasure, that will be dancing. As what delights you in dancing and number will reply, ‘Lo, here am I.’ Examine the beauty of bodily form, and you will find that everything is in its place by number. Examine the beauty of bodily motion, and you will find everything in its due time by number.”

It appears to me that St. Augustine’s use of the word “number” refers to rhythm and that sequentially ordered movement relates to the beat, meter and flow of movement and music that is so central to *plastique animée*. He also speaks of pleasure either as an outcome of motion or as an intentional activity to achieve pleasure. This concept is similar to that of the psychologist, Csikszentmihaly, who describes the flow experience as an engagement in an activity that consumes your brain and body so that your focus is complete. As you emerge from the experience a sense of exhilaration exists. This pleasure comes most often from doing rather than observing. As musicians and dancers, we feel that exhilaration after a performance when we are emerging from that total concentration. While an audience—if one is present—may applaud, our joy or purpose comes from the feeling of being immersed in our art (Frego, 2001). We were challenged to connect to the music physically, mentally, and spiritually.

One other facet of purpose in dance is deciding if the movement is strictly for aesthetic purposes or a goal unto itself, or if there is an educational component for either the performer or the audience,

making movement the means to education. The answer may be in discovering a healthy blend between an aesthetic goal and an educational transfer to other learning. Here are two examples.

In August, 2008, at the International Dalcroze Conference in Tokyo, participants were treated to an evening of *plastique animée* presentations by various ensembles from Japan, Taiwan and Korea. Most of the audience had experience in Dalcroze Eurhythmics and knew what to look for in the performances. All of the presentations were clear representations of the music, and based on the enthusiasm of the audience, this was greeted as an artistic event. The audience was both educated and enlightened. For the dancers, their presentations were clearly rehearsed and created for the goal of performance. What may have begun as a movement education experience, gradually transformed into the product of a dance performance.

In contrast, when leading a class of participants through a eurhythmics lesson, my goal to assess understanding and encapsulate knowledge in an aesthetic experience is a *plastique animée* as a final activity of interpreting a musical work. When we arrive at this point I create an environment where those involved can apply their new skill set and personal creativity to the movement. In order to make the response artistic, spontaneous, and unique, a personal investment is required by the participants. This investment is often demonstrated with creativity, nuance, metaphor, and group interactions. This final activity is often created out of the knowledge that has been internalized. The result is unrehearsed, spontaneous and improvised. The goal in the studio is educational, but a secondary aesthetic goal exists that allows the participants to experience the feelingfulness of the music.

In summary, in order to analyze the role of *plastique animée* in Dalcroze Eurhythmics and the world of dance, we need to look through three possible lenses. If we seek to make *plastique animée* an end unto itself, then *plastique animée* fulfills the role of a dance genre—one to be appreciated for its artistic role in the temporal arts. Secondly, if *plastique animée* is viewed as a means to an end, then we must take the experience enveloped in this genre and transfer that experience to musicianship, dance interpretation, or acting skills. Thirdly, if we blend the two approaches, we arrive at a dance genre that is created to inspire learning from both the audience and the participant. Ultimately, this makes the experience cyclic—doing to learn and learning to do. □

References

- ▶ Acocella, J. R. (1993). Mark Morris. New York: Farrar Straus Giroux.
- ▶ Beardsley, M. (1982). What is going on in a dance? *Dance Research Journal*, 15(1), pp. 31-36.
- ▶ Beiswanger, G. (1962). Chance and Design in Choreography. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21(1), pp. 13-17.
- ▶ Cohen, S. J. (1962). A prolegomenon to an aesthetics of dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21(1), pp. 19-26.
- ▶ Copeland, R. & Cohen, M. (1983). *What is Dance? Readings in Criticism and Theory*. New York: Oxford University Press.
- ▶ Frego, R. J. D. (2001). Keeping the spirit in mind: The experience of Flow in Orff Schulwerk. *The Orff Echo*, 33(2), 12-17.
- ▶ Khatchadourian, H. (1978). Movement and action in the performing arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37(1), pp. 25-36.
- ▶ Kraus, R. (1969). *History of the Dance in Art and Education*. Englewood Cliffs NJ: Prentice-Hall.
- ▶ Merriam-Webster [on-line]. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/>. Accessed: September 22, 2007.
- ▶ Sparshott, F. (1995). *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto: University of Toronto Press.

R. J. David Frego; Chair, Department of Music; david.frego@utsa.edu; 210.458.4354

Résumé

Cet article passe en revue, examine et met à jour le rôle de la « *plastique animée* » dans la rythmique Jaques-Dalcroze, en comparant sa fonction, telle que décrite dans l'article de 1934, avec son actualité en 2009. L'enquête porte principalement sur l'analyse et la comparaison du rôle de la « *plastique animée* » avec les mouvements structurés du monde de la danse, et se pose la question de savoir si la *Plastique Animée* est un procédé ou un produit, et enfin quels sont les enjeux lorsqu'il y a fusion de la danse et de la *plastique* dans un spectacle. Par ailleurs, il est aussi question de se pencher sur la subtile différence entre la traduction de la musique en mouvement, et l'interprétation de la musique dans une réalisation corporelle.



Glancing at Reflections

by Donald Himes

IF R.B.P WAS OVERWHELMED BY the number and variety of dance presentations in 1934, imagine his bewilderment today; from balletic resuscitations to the latest sub-strata of hip-hop, dance is everywhere! Understandably, the author doesn't attempt to define dance, and neither will I; it's as frustrating a task as trying to define rhythm. Certainly dance implies movement, but by what alchemy is movement transformed into dance.....? Let's just all agree that we know it when we see it.

Doubtless, R.B.P.'s considerable area of expertise had been shaped by what was available at the time in the major European centres; Monte Carlo, Paris certainly, probably London and perhaps even St. Petersburg or Moscow. But in light of the new ideas fermenting in the dance world at that time, it seems odd that he fails to mention for example, Ballet Russe's *Le Train Bleu*. An innovative "danced operetta" involving acrobatics, satire and pantomime, it boasted not only the dazzling creative team of Cocteau, Diaghilev, Milhaud, Nijinska and Picasso, but beach-wear designed by a former student of eurhythmics—Coco Chanel! And then there was Kurt Jooss whose *The Green Table*, presented in Paris in 1932, divided both critics and audience with its potent political message, one that would not seem out of place today. Jooss managed to transcend the limitations of his dancers' 'classical' ballet training to tell his story through violently inflected, semi-naturalistic gesture. It so unnerved André Levinson, an otherwise enlightened dance critic, that he pronounced it, "a form of barbarity", which prompted Emile Vuillermoz to respond, "Why cannot a ballet explain a social or philosophical idea, an individual or collective feeling?" Even if it could be argued that the corps de ballet in *Swan Lake* also expresses a

"collective feeling", clearly Jooss managed to ruffle more than just feathers.

Even more puzzling is R.B.P.'s failure to evaluate, or even acknowledge the enormous influence of Isadora Duncan, of whom he could scarcely have been unaware. She had toured widely in Europe and died tragically only seven years before his article was published. In *L'Homme et la Danse*, Elie Faure wrote—also in 1934— "Never have I experienced such vivid emotions as the first time I saw Isadora dance" Where was R.B.P.? Duncan was the artist who had, after all, inspired Michel Fokine in his attempt to reshape the Russian ballet and to free it from the stultifying academism which, as the author rightly points out, is the danger of any art-form that refuses to evolve. Amusingly, and quite bravely, considering the milieu in which he was working, Fokine had announced, "One only has to doubt once in order to lose the fetishistic faith in the absolute value of the 'five positions'; they have exhausted neither the entire gamut nor all the beauty of the movements of the human body and furthermore, the famous rule of the arched back, the arms haloed around the head and the face to the spectator is singularly narrow."

R.B.P.'s primary concern was the less than promising direction he perceived dance to be taking. Seeking any worthwhile approach that might save it from itself, he familiarised himself with the work of Jaques-Dalcroze, losing no time in identifying the dilemma that still plagues those attempting to bridge the delicate gap between eurhythmics as pedagogy and plastique animée as performance. Bemoaning the lack of some sort of dependable movement technique among Dalcroze teachers and their students who were, for the most part, musicians rather than trained dancers, he expresses the wish that eventually, eurhythmicians will somehow unite to "create a choreographic



discipline from those exercises as logical, orderly and as universal as those of ballet." Faint hope I would suggest, considering the invigorating anarchy reigning in the international Dalcroze community! And in any case would not any set 'code' of movement tend to lead to the same kind of result that prompted the dance critic of the New York Times to ponder, after witnessing the 2008 season of the Kirov Ballet, "Do I really like ballet at all?"

An entertaining example of one of the many theatrical possibilities of the sound/movement duality springs to mind. As the curtains parted, the eminent modern dancer Paul Taylor was revealed, motionless. There he remained perfectly still, in dead silence, until the curtains closed several minutes later. Who could fault what was arguably the ideal movement response to non-existent sound! An equally witty newspaper review followed the next day giving the location and time of the event



and three inches of blank space.

Sound-into-movement certainly presents challenges but the interchange can also provoke discoveries. Consider this fascinating example of what might be called *plastique animée renversée*. The eminent American, English-born pianist Harold Bauer, living in Paris in the first quarter of the 20th century, explained how he transformed what he felt was his then unsatisfactory approach to the keyboard. Not keen to submit to the years of mindless finger exercises that were then considered de rigueur, he recalled, “...I went one day to a private house to see a young woman dance...I noticed that she was using gestures that seemed to illustrate all the dynamics of the musical phrase...I imagined that if I could get my hands to make on a reduced scale certain motions she was making with her whole body, I might perhaps acquire some of the fine gradations of tone which, to me, represented the

most important qualities of piano playing.” And the young woman in question...none other than Isadora Duncan!

If accounts from that era are to be believed, Isadora was a force of nature, a much larger than life dance artist as well as an inspired movement improviser. She was drawn, painted and photographed by everyone; her unique approach to her art led directly to Stanislavsky’s method of training actors.. Auguste Rodin said, “*She has borrowed from nature that force which cannot be called Talent but which is Genius. She has properly unified Life and Dance.*”

How did she do it? Might we—or indeed any artist—not profit by investigating, even from a distance, the source of her creative impulses?

John Martin, the distinguished American writer on dance observed, “...*she knew, as no other dancer on record had known, that spontaneous movement of the body is the first reaction of all men to sensory or emotional stimuli.*” For Isadora then, dance was not primarily an art, not even a profession, but sprang from a biological necessity! In order to “*start the motor in the soul*”, as she put it, she surrounded herself with great sculpture, painting and music; an environment calculated to provide a benchmark of beauty. From the great composers she chose not only music that provided her with the impulsion to move, but invariably music that stirred memories of her own experiences and emotions. To train herself for the rigours of performance, Isadora rejected ‘classical’, or indeed any too specific dance technique. She realized that no matter how aesthetically pleasing any ‘style’ that depends on the positioning of head, arms and legs might be, it could never ensure her goal of uncompromising emotional honesty. Her genius forced her beyond what were then considered the acceptable boundaries of dance into the dangerous realms of fear, pain, anger, exultation,

sadness and ecstasy. She somehow found the means to make human emotion visible then flung her creations at an unsuspecting public which, until then, had only to contend with the comfortable, stylised madness of Giselle. No wonder there were riots!

Is there hope or better still, a lesson, for the rest of us? I think we need to keep in mind that when responding to music à la *plastique animée*, just covering the basics i.e. does the music goes up or down or how long are the phrases, will never suffice. We as performers will be seen not as perambulating quarter notes, but as functioning, sensing, and above all creative, human beings. Therefore we must respond not only to the musical content, but to whatever emotions we discover aroused in ourselves. The search for ways to transform feeling into action will invariably lead to solutions that are surprising, unique but above all, satisfying. It will be a journey worth taking!

Long live Isadora! □

Donald Himes: Coordinator, Dalcroze Teacher-Training at the Royal Conservatory of Music, Toronto, Canada

Résumé

Dans « réflexions sur la danse », l’auteur R.B.P. considère avec beaucoup de perspicacité, l’état de l’art en 1934, comme il l’a expérimenté et comment il voit son développement ultérieur, avec une allusion en direction du travail de Jaques-Dalcroze et sa « *plastique animée* ». Donald Himes considère ce qui pourrait manquer dans les allégations de R.B.P, soit l’influence de Dalcroze dans son temps, et aussi ce qui aurait pu être glané chez Isadora Duncan.



100

... la méthode...
... les mouvements...
... le côté purement...
... à enseigner non plus...
... effectuer dans tous les...
... dans toutes les nuances...
... de vue musculaire, dépend...
... au point de vue physique et...
... de vue gymnastique, auront une...
... leurs mouvements d'une façon aisée, à...
... combiner) un mouvement sans accent...
... accentué à un mouvement sans accent...
... dans un crescendo d'énergie dans un membre...
... dans un autre. C'est que les études de gym-...
... auront pas enseigné aux élèves les rapports entre...
... dans corporelles et les conceptions cérébrales, ne...
... pas appris à déduire les actes des vouloirs, à har-...
... s facultés imaginatives et les facultés réalisatrices de...
... tout domaine intellectuel ou corporel, chez l'homme isolé...
... bien que dans la société, la phase de développement de...
... personnalité est toujours précédée d'une période d'imitation...
... le maître s'appliquera à découvrir des modèles rythmiques que...
... son élève aura à réaliser en mouvements corporels. Et d'instinct...
... il cherchera ces modèles dans la musique qui, elle, les avait...
... primitivement empruntés aux rythmes du corps humain mais...
... tout, à travers les siècles, elle a varié et multiplié les types et...
... jusqu'à oublier leur origine musculaire et à les...
... cependant que, de son côté, le corps...
... dans l'éducation augmentait la...
... intellectuelle. Et c'est...
... à la