

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 8 - Solstice d'été 2003

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2003 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



C'était le 5 juin. Notre Justine nationale rencontrait en demi-finale du tournoi de Roland-Garros la No. 1 mondiale Serena Williams. La Belgique retenait son souffle et priait pour que notre petite «David» vainque la «Goliath» américaine. À la télé, le commentateur répétait avec un souci presque paternel, qu'il ne fallait surtout pas que Justine entre dans le rythme de Serena. Elle devait varier ses coups, casser inlassablement la cadence de son adversaire...

J'ai rarement autant entendu parler de rythme pendant un match de tennis. Toujours est-il que Justine appliqua la tactique à la perfection, ce qui lui valut, trois jours plus tard, son premier trophée d'un tournoi du Grand Chelem.

La stratégie adoptée par notre championne révèle une fois de plus l'ampleur du phénomène rythmique. Car donner dans le rythme de Serena, c'eût été lui permettre de trouver ses marques, de renforcer ses habitudes, ses automatismes, conforter sa confiance en soi – bref: la rendre encore plus forte. De même que l'on peut amplifier considérablement le mouvement d'une balançoire par une petite poussée régulière appliquée au bon moment, de même céder à la cadence de Serena eût été une erreur concourant à alimenter le jeu de l'américaine.

À la lumière de ce match décisif, on comprend aisément que de telles confrontations impliquent presque toujours un conflit entre deux ryth-

mes qui tentent de s'imposer. À l'inverse, toute entente profonde s'accompagne le plus souvent d'une harmonisation de deux ou plusieurs rythmes, assortie d'une promotion de ce qui leur est commun. Selon la manière dont il est employé, le rythme possèdera un pouvoir coupant et destructif, ou, au contraire, des vertus liantes, énergisantes et pérennisantes.

Mais ce n'est pas pour autant qu'il doit être carré, régulier ou uniforme! Les rythmes des danses des Balkans, souvent irréguliers et imprévisibles pour nous, rassemblent cependant encore de nombreuses ethnies de la région dans un sentiment identitaire. Souvent très dynamiques, ils contribuent à la survivance de ces cultures depuis des siècles. À nos oreilles, ils sonnent à la fois perturbants et attrayants, raison pour laquelle, sans doute, **Pascale Dossogne** a décidé de s'y intéresser de plus près – et de les enseigner! Elle nous livre ici le fruit de son expérience dans un texte qui s'attarde autant aux difficultés techniques qu'aux retombées psychologiques de l'apprentissage de ces rythmes.

En matière de sophistication rythmique, les Indiens sont imbattables. Et je me suis fait fort de fouiller dans les moindres détails la suite du duo de percussions que j'avais abordé dans le magazine précédent. De son côté, **Eric Deprez** a spontanément contribué à ce que nous restions en phase – même s'il nous apprend plutôt ici à décaler (Justine oblige!). Qu'il en soit vivement remercié! Et pour finir, pris que j'étais dans une veine carnatique et hindoustanie, je me suis dit qu'un petit défi basé sur un procédé mélodique d'Inde du Sud ne ferait aucun tort à nos facultés arithmético-motrices. Ce genre d'exercice constitue, au reste, une des meilleures prophylaxies des Alzheimer, Parkinson et autres maladies dégénératives. C'est prouvé!

Qu'on se le dise!

A.M.



RÉFLEXIONS MESURÉES



par Pascale Dossogne



**Faut-il amputer
l'enseignement musical
des rythmes boiteux ?**



Dans la tradition occidentale, les rythmes impairs étant quasi absents, ils sont souvent mal assimilés par le musicien et abordés de manière intellectuelle, entraînant des difficultés qui paraissent souvent réhébilitaires. Cependant, avec un peu de pratique et un travail cohérent et régulier, leur réalisation peut fort bien nous devenir aussi naturelle que les rythmes qui nous sont plus familiers.

Or, l'ouverture actuelle de nombreux musiciens vers les musiques traditionnelles de différents horizons multiplie les occasions d'entendre ou de jouer ces rythmes. Ils étaient déjà présents dans la musique classique du XXe siècle (Messiaen, Jehan Alain, Bartók...), mais étaient souvent abordés de façon assez abstraite. Actuellement, on les retrouve notamment de plus en plus dans des compositions originales de jazz (*Musique à Neuf, Aka Moon, Panta Rhei, Greetings from Mercury*, etc. pour ne citer que quelques exemples de chez nous).

Il est donc important d'inclure la pratique du mètre asymétrique dans l'éducation musicale des jeunes à un âge où l'assimilation physique des rythmes est optimale.

Une expérience a été tentée dans ce sens à l'Académie de Musique d'Eghezée pendant un trimestre, au rythme d'une heure par semaine, avec un groupe de 10 jeunes de 12 à 14 ans, élèves à l'Académie depuis l'âge de 6 ans,

actifs dans différents ensembles et possédant donc déjà un bon bagage musical.

Je me propose de décrire ci-dessous la manière dont j'ai conduit cette expérience avec les difficultés que j'ai pu rencontrer en cours de route et les remarques qui en découlent.

1. Organisation du cours

La première difficulté réside dans le carcan horaire qui m'était imposé et l'organisation des différentes activités au sein d'une heure de cours. Dans un sens, une heure, c'est peu pour vraiment avoir le temps d'approfondir chaque exercice. D'un autre côté, c'est bien suffisant pour des jeunes habitués par l'école à ces tranches, quand on connaît les difficultés de concentration qu'ils éprouvent assez rapidement dans le cadre de ce cours. Par contre, la périodicité d'une heure par semaine est bénéfique à l'assimilation des rythmes car elle ne laisse pas un laps de temps trop long entre deux cours.

Chaque cours débute par une phase d'échauffement physique assez courte destinée à dénouer les tensions corporelles et à mettre le corps « à l'écoute » tout en installant au sein du groupe une ambiance de complicité agréable.



Vient ensuite une période d'assimilation motrice basée sur l'écoute active de la musique traditionnelle bulgare – moment essentiel car les élèves n'ont pas l'occasion d'écouter ce type de musique tous les jours.

Alors seulement commence le travail plus approfondi d'un rythme déterminé (de préférence issu directement d'un exemple du répertoire) sous forme de clapping ou de percussions corporelles, que l'on réalise assez tôt en polyrythmie ou en canon rythmique. Le cours peut alors se terminer par l'audition du morceau en question et par une petite discussion autour du travail de la classe.

Après quelques cours, les élèves étant déjà plus familiarisés avec ce type de rythmes, des exercices d'improvisation sont réalisés, principalement en groupe, afin d'approfondir et d'explorer de manière plus personnelle encore les mesures asymétriques.

2. L'échauffement

Avec des adolescents, on se heurte souvent à un certain malaise vis-à-vis du regard des autres dans les activités corporelles. Ne pas en tenir compte risquerait de bloquer, voire de décourager une partie des élèves dès le départ.

Une bonne manière de contourner le problème est de proposer un échauffement de type « sportif » où l'accent est

mis sur le travail d'assouplissement de chaque partie du corps, en utilisant, si possible, le mode de la rigolade, de préférence avec un support musical. Pour cela, la musique de type *Klezmer* convient à merveille car elle est très variée, très entraînante, et porteuse d'une grande énergie et d'une grande intensité. De plus, elle plaît beaucoup aux jeunes et constitue une introduction relativement abordable à la musique des Balkans.

Il faut bien sûr essayer de varier les exercices d'une semaine à l'autre pour éviter la lassitude, mais une légère modification suffit parfois pour qu'un exercice paraisse tout à fait différent.

3. Assimilation motrice

Sur l'une ou l'autre musique de danse tirée du répertoire traditionnel des Balkans, je demande alors à chacun de se déplacer librement dans l'espace et d'essayer de sentir naturellement la structure du rythme en y adaptant le mouvement des pieds.

Or, à la première écoute, la musique asymétrique bulgare est très déconcertante, même pour des oreilles « musicales », car on a le sentiment d'un rythme extrêmement complexe voire incompréhensible. Cela est dû en grande



partie aux tempi très élevés et à la variété des combinaisons possibles :

$$7/8 = 2+2+3 \text{ ou } 2+3+2 \text{ ou } 3+2+2 ;$$

$$9/8 = 2+2+2+3 \text{ ou } 3+2+2+2$$

$$5/8 = 2+3 \text{ ou } 3+2 ;$$

$$11/8 = 2+2+3+2+2 \quad \dots$$

À ce niveau, la musique grecque est plus abordable pour commencer, car le tempo en est généralement plus lent.

Remarquons tout de suite que si on « lâche » les élèves directement sur ce type de musique, sans indication, en leur demandant simplement de bouger, on constate rapidement que la plupart d'entre eux sont complètement troublés et ne savent pas comment réagir. On gagne un temps précieux en donnant d'une part, une directive précise et en se mettant, d'autre part, au milieu des élèves en réalisant l'exercice avec eux – une manière de leur suggérer, en quelque sorte, le mouvement par mimétisme, mais sans rien dire et sans ne rien imposer. Cela demande évidemment de la part du professeur d'avoir soi-même longuement cherché et trouvé une grande assurance à bouger sur cette musique.

Afin d'éviter que chacun ne s'enferme dans un mouvement trop stéréotypé, on peut proposer de varier la direc-

tion des pas (sur place, avant arrière, côté, combinaison de 2 puis de 3 mouvements, ...) ou suggérer une « danse » 2 par 2, ou tous en rond en se tenant par la main, puis par les épaules. C'est seulement lorsque tous ces mouvements seront bien rodés et vécus avec plus de confiance que va petit à petit émerger une certaine sensation de liberté vis-à-vis du rythme pratiqué. Un jeu amusant consiste à se gêner mutuellement et à se barrer la route pour forcer les autres à changer de direction, tout en restant bien souple dans le rythme. C'est un bon moyen pour forcer les élèves à prendre des risques, car ils ont tendance à toujours aller dans la même direction par facilité et par sécurité.

Toute cette évolution s'étale évidemment sur une longue période. Chaque semaine, on essaye d'aller un peu plus loin tout en variant constamment les types de mesures.

Après quelques semaines, nous avons prolongé le travail d'assimilation motrice d'un rythme impair en apprenant les pas de base d'une danse grecque typique appelée *Kalamatianos* de format rythmique $7/8 = 3+2+2$ et dont l'enchaînement des pas couvre 4 mesures (intéressant pour l'imprégnation des cycles de 4 mesures)..

...rythme boiteux 3/8



Description de la danse :

Danse en chaîne pour un nombre indéterminé de danseurs. Ceux-ci se tiennent par les épaules ou par la main, les bras levés à hauteur des épaules.

Mes. 1: Face au centre

longue: un pas latéral du pied droit à droite

brève: croiser le pied gauche à droite
en passant derrière le pied droit

brève: un pas latéral du pied droit à droite

Mes. 2: sur le cercle, dans la direction de la danse

longue: 1 pas marché en avant du pied
gauche en pivotant dans la direction de la danse

brève: 1 pas marché en avant du pied droit

brève: 1 pas marché en avant du pied gauche

Mes. 3: Face au centre

longue: un pas latéral du pied droit
en pivotant face au centre

brève: croiser le pied gauche en passant
devant le pied droit

brève: reposer le pied droit

Mes. 4: Face au centre

longue: 1 pas latéral du pied gauche à gauche

brève: croiser le pied droit en passant devant
le pied gauche

brève: reposer le pied gauche à sa place

Ensuite, nous avons appris par imitation le chant grec appelé *Jerakina*, basé sur la même mesure et le même tempo, facilement réalisable à 4 voix (mélodie en tierces avec un accompagnement sur le principe du bourdon, en ostinato).



...rythme boiteux 4/8



Après cela, il ne restait plus qu'à joindre à ce chant les pas de danse vus précédemment et à en tirer les conclusions.

L'expérience s'est révélée aussi plaisante pour les filles que pénible pour les garçons. Aussi, lors des cours suivants, les garçons ont préféré réaliser une petite orchestration du morceau (trompettes, piano et percussions) pendant que les filles s'efforçaient d'assimiler la danse : on évitait tout d'abord d'épier les pas des autres de manière à renforcer l'autonomie, puis on accélérail progressivement le tempo. À ce niveau, l'interaction entre danseuses et musiciens s'est avérée très intéressante.

4. Approfondissement d'un rythme impair

Il s'agit ici de mémoriser une cellule rythmique apprise par imitation et de la maîtriser suffisamment pour pouvoir la réaliser au sein d'une polyrythmie ou d'un canon rythmique.

Une première approche consiste à « marcher » les temps forts en basculant le poids du corps d'un pied à l'autre et en exprimant la décomposition de la mesure par les onomatopées *takita* (3) et *taki* (2).

Par exemple :



ta ki ta ta ki ta ki = 3+2+2

Tant que cet exercice n'est pas réalisé avec précision, il est inutile de continuer. C'est ici que les deux phases précédentes trouvent leur justification. Si elles ont été correctement réalisées, tout se passe sans problème.

On superpose alors aux pas des frappes dans les mains, d'abord sur les temps forts, puis sur tous les temps faibles. Lorsque les deux sont bien assimilés, on se sépare en deux groupes de capacités homogènes et on réalise les deux variantes en même temps. L'étape suivante consiste à passer de l'une à l'autre toutes les 4 mesures puis de réaliser le rythme en canon



À ce stade, j'ai constaté une accélération du tempo assez frappante, beaucoup plus marquée que dans la première réalisation à 2 groupes, sans changement. Cette accélération est vraisemblablement due au stress du passage d'une variante à l'autre et se produit surtout lorsque l'on passe du temps au contretemps. Il faut alors insister sur le contrôle du calme intérieur et inviter les élèves à se con-

...rythme boiteux 5/8



en commun afin d'élaborer, cellule par cellule, une version optimale. Cet exercice, réalisé à deux reprises, a donné des résultats surprenants par la dimension musicale que prend alors le rythme. Grâce à ce geste naturel et commun à tous, le rythme semble devenir beaucoup plus facile à reproduire, même dans un tempo très rapide.

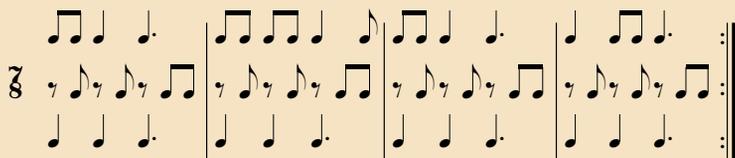
Une fois la phrase rythmique bien assimilée, on peut la superposer aux rythmes de base, vus plus haut, soit en percussion corporelle, soit à l'aide de petites percussions en se partageant en plusieurs groupes.

Exemple : **7/8 (2+2+3):**

Mouvements des pieds : selon le découpage rythmique, on peut le réaliser sans bouger les pieds, en basculant seulement le poids du corps d'un pied à l'autre.

Tempo : rapide

Clapping :



Exemple : Rchenitsa (Nikola et ses amis :
Musique traditionnelle des Balkans
HMA 1903007)



5. Improvisations rythmiques

Après quelque temps, on peut introduire l'improvisation en tant que méthode pédagogique visant à familiariser les élèves avec le langage rythmique travaillé. On se calque ainsi sur le principe d'un apprentissage d'abord exclusivement basé sur l'imitation, suivi dans un deuxième temps d'une application personnelle plus ou moins spontanée du vocabulaire assimilé, à l'instar du langage parlé.

Même pour des élèves habitués à l'improvisation rythmique depuis leur plus jeune âge, il faut déjà beaucoup d'assurance, pour conserver le contrôle de la mesure impaire durant cette activité.

On peut commencer par l'improvisation collective, en conseillant aux élèves de partir des temps forts et de rajouter des éléments progressivement. À l'inverse, on peut suggérer de faire silence sur les temps forts tout en les gardant à la conscience. Dans une première phase, le professeur peut soutenir les élèves en jouant les temps forts au tambourin.

Un autre type d'exercice collectif consiste à improviser ensemble des cellules rythmiques assez simples, d'une mesure, que l'on répète 4 fois avant de changer. Comme tout le monde ne fait pas la même chose, cela crée des

...rythme boiteux 7/8



effets de polyrythmie assez intéressants. Il faut ici s'imposer une grande simplicité afin de parvenir à répéter facilement l'exercice, et à anticiper le changement. On peut aussi le réaliser sur des onomatopées «*taki takita*» (assez difficile !), ou en frappements de mains ou de claves.

Ultérieurement, on peut essayer des improvisations individuelles, en alternant une phrase rythmique apprise précédemment et jouée collectivement avec des improvisations individuelles de même durée (antiphonie) tandis que les autres marquent les temps forts (cellule d'accompagnement vue plus haut).



Exemple : Mandilatos (Syrtos ensemble,
Musique folklorique grecque HMP3903060)



6. Conclusion :

Les retombées les plus marquantes et les plus encourageantes de cette expérience résident, à mes yeux, dans l'enthousiasme manifesté par les élèves dans la fréquentation de ce cours.

En effet, quel plaisir, pour les élèves, comme pour le professeur, d'arriver à lever le voile d'une musique de prime

abord assez rébarbative, en lui reconnaissant une richesse insoupçonnée, et de se découvrir des capacités nouvelles et inattendues dans la pratique d'un rythme qu'on disait, auparavant, difficile !



Discographie sélective :

The Flying Bulgar Klezmer Band, Dorian Dis – 80106

Aux sources de la musique grecque, (vol.2) MYTHOS 615

Syrtos (7/8 = 3+2+2).

Tou Nafti i mana (id.)

Milo mou kokino (id.)

Musique folklorique grecque, Syrtos ensemble, HMP3903060

Anatolitiko (9/8 = 2+2+2+3)

Bulgarian Folk Music, (vol.1) GEGA GD 116

Elenino Horo (7/8 = 2+3+2)

Mother said to Slavyana (7/8 = 2+2+3)

Paidushko Horo (5/8 = 2+3)

The music of Eastern Europe, RGNET 1024 CD

Beautiful milka (7/8 = 3+2+2)

Bulgarian Folk Dances, (vol.1) GEGA NEW GD 106

Divotinska kopanitsa (11/8 = 2+2+3+2+2)

Daichovo Horo (9/8 = 2+2+2+3)

...rythme boiteux 8/8

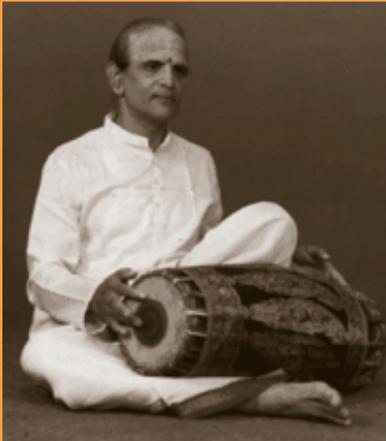


SCANNÉ POUR VOUS

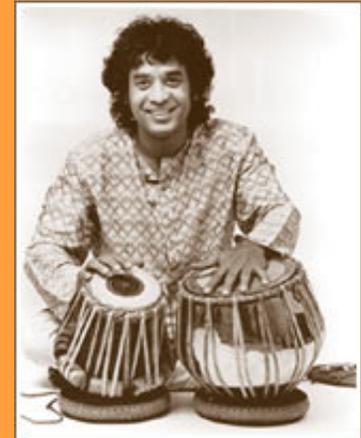
Sivaraman rencontre Hussain (Suite)

par Arnould Massart

Sept temps du Nord au Sud



Pour la suite de l'exposé, nous allons introduire quelques notions supplémentaires propres à la pensée rythmique indienne.



Dans un *tala*, un cycle complet est appelé *avartan* dans les deux traditions (pour nous, ici, l'espace d'une mesure à sept temps). Chaque *avartan* est composé d'un nombre défini de temps ou *matras*. Le *tala* que nous analysons ici est donc composé de sept *matras*.

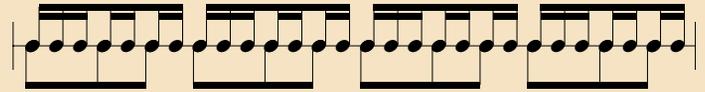
Comme nous l'avons vu, les musiciens indiens ont l'habitude de caractériser un *tala* par une séquence de frappes dans laquelle chaque frappe correspond à un *matra*. Pour le *tala* qui nous occupe, nous avons



C'est ici qu'intervient la notion de *vitesse* : la séquence ci-dessus peut être exécutée deux fois plus vite (« 2^e vitesse ») – et donc deux fois en tout dans l'espace d'un *avartan*, ce qui nous donne



Si l'on double encore une fois la vitesse (« 3^e vitesse »), on obtient



Selon la vitesse choisie, un *avartan* peut être considéré comme contenant 7 temps, 14 demi-temps ou 28 quarts de temps. Arithmétiquement, les trois séquences ci-dessus peuvent alors s'exprimer comme (1×7) , $(2 \times 7/2)$ ou encore $(4 \times 7/4)$. Nous verrons bientôt l'impact que peut avoir cette manière de penser sur la créativité rythmique.

Revenons maintenant à notre morceau.

Au fil des cycles 10 à 18, nous avons eu pendant les trois premiers *matras* le motif suivant :



On aperçoit aisément que ce bloc de trois temps n'est pas divisé en trois parties égales, mais qu'il est recomposé en $(2 \times 3/2)$.

À partir du cycle 19 et jusqu'au cycle 23 inclus, Z. Hussain maintient cette division à la main gauche (sons graves) et lui superpose à la main droite le découpage en $(4 \times 3/4)$, soit





Sivaraman complète les quatre temps restants du cycle 19 par une série de doubles croches, ce qui nous donne



Exprimé comme il l'est par les deux hommes, ce 19^e *avartan* pourrait être formulé arithmétiquement comme $(4 \times 3/4) + (4 \times 4/4)$, une espèce de $4 + 4$ avec des unités de base différentes, somme toute.

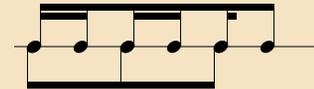
Mais Sivaraman opte pour une autre direction dès le cycle 20. Durant les quatre temps restants, il insère clairement deux groupements par sept à la troisième vitesse comme pour indiquer à Z. Hussain que c'est selon ce nouveau format qu'il aimerait qu'ils élaborent à présent leur improvisation.



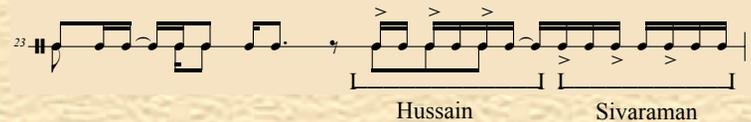
On notera que Sivaraman débute sa première cellule sur la seconde partie du 4^e *matra* du cycle. Il reste alors sept croches, soit (2×7) doubles croches avant la fin du cycle

et le « temps fort » de la cellule coïncidera ainsi avec le *sama* de l'*avartan* suivant.

Après que Sivaraman ait confirmé son intention au cycle 21 avec une très légère variation, Z. Hussain reprend les groupements par sept dès les derniers temps du cycle 22 en introduisant la formule suivante :



Sivaraman embraie immédiatement et les deux musiciens valident la primauté de cette nouvelle formule au cycle 23.



(cycles 19 à 23)

À compter du cycle 24, et ceci jusqu'au cycle 28 inclus, l'intégralité de l'improvisation des deux percussionnistes est fondée sur cette formule. Tantôt ils la jouent en alternance, comme au cycle 24, tantôt ils l'égrènent en valeurs

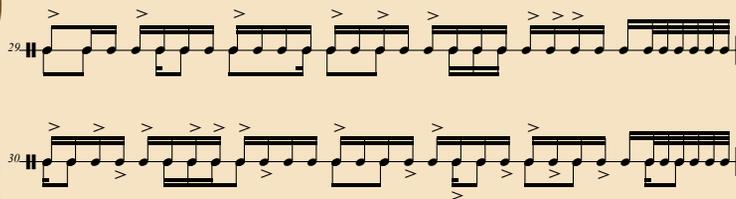


plus courtes, ainsi aux cycles 25 et 26, tantôt ils la compactent en valeurs plus longues, comme au début du cycle 27. À la fin de ce même cycle, la formule est amputée de ses deux premières croches, et ceci jusqu'à la fin du cycle 28. Ce traitement pousse à l'extrême l'effet polyrythmique engendré par le découpage du cycle en $(4 \times 7/4)$, d'autant que les frappes qui demeurent ne constituent, ni l'une, ni l'autre, l'initiale de la formule originelle – ce qui contribue à désorienter encore davantage l'auditeur.



(cycles 24 à 28)

Les cycles 29 et 30 relancent le mouvement qui s'étaye sur une découpe globale de l'*avartan* en $(3 + 3 + 1)$. Chaque *matra* est lui-même monnayé en doubles croches, à l'exception du dernier, isolé, qui fait office de ponctuation par le truchement d'une nouvelle formule en triples croches.



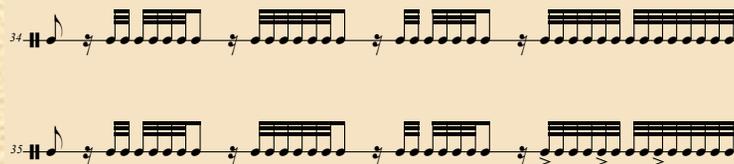
Apprécions au passage les groupes de trois accents en diminution (notés au-dessus¹) dont Z. Hussain orne certaines valeurs et qui se retrouvent au cycle 30 dans un ordre différent.

Les cycles 31 à 33 constituent un moment de répit rythmique qui prépare l'apogée du duo. On y trouve une succession de doubles croches sans accent, cadencée par la nouvelle formule en triples croches.



(cycles 29 à 33)

Cette dernière va être mise en boucle pour générer un motif polyrythmique d'une valeur de noire pointée sur lequel vont se construire les cycles 34 et 35. La découpe de chacun de ces deux cycles peut trouver l'expression arithmétique suivante : $\{(4 \times 3/2) + 1\}$.



Dès ce moment, le tempo subit une accélération qui va de pair avec la tension rythmique engendrée par le motif. Au cycle 36, les deux musiciens aboutissent à une succession ininterrompue de triples croches. Cette fois, ce sont les accents qui marquent la décomposition de cet *avartan* : $\{(7 \times 3/4) + (2/4 + 2/4 + 3/4)\}$.



Par la suite les accents semblent aléatoires jusqu'à l'entrée des sons graves du *mridangam* au cycle 38 qui introduisent la découpe suivante : $\{(4 \times 3/4) + (2 \times 2/4) + (2 \times 3/4) + (3 \times 2/4)\}$. Celle-ci se poursuit de manière analogue pour aboutir à la fin du cycle 40 au signal final.

Appelé *mukthaya* ou *theermana* dans la tradition carnatique, *tihai* dans la musique hindoustanie, ce procédé est essentiel à la compréhension de la rythmique indienne. Il intervient pour marquer la fin d'une partie improvisée et contribue donc à annoncer aux autres musiciens la reprise du thème, le passage à un autre soliste, le début de la section suivante, etc. Dans sa fonction, on pourrait le rapprocher des « appels » des maîtres du djembé en Afrique de l'Ouest.

Un *mukthaya* ou *tihai* se construit comme suit : on choisit un motif rythmique se clôturant par une valeur longue ou

un accent suivis éventuellement d'un silence ; on exécute alors ce motif trois fois en cascade en veillant à ce que la dernière valeur coïncide avec le *sama* du *tala*. Dans le cas qui nous occupe, le *mukthaya* réalisé par Sivaraman est le suivant :



(cycles 34 à 40)

Z. Hussain réagit immédiatement² à ce signal et les deux hommes reprennent le 41^e *avartan* sur le 2^e *matra* à une vitesse modérée. Ils vont à présent clore le morceau par une sorte de *mukthaya* plus sophistiqué que voici :



Il s'agit en fait d'une formule propre à la tradition d'Inde du Nord appelée *chakradar*. Celle-ci correspond à l'exécution enchaînée de trois *tihai* élidés de leur valeur finale les deux premières fois.

Le motif générateur est ici



On aperçoit au cycle 42 qu'il apparaît trois fois, moins la dernière croche du troisième motif, ce qui nous donne une découpe de l'*avartan* en $(5/2 + 5/2 + 4/2)$. Dès sa troisième apparition au cycle 42, le motif générateur est assorti d'une formule de basse qui sera reprise durant l'intégralité du cycle 43. Celle-ci décompose elle-même le motif de base en $(3/4 + 2/4 + 3/4 + 2/4)$.

Au cycle 44 enfin, la troisième vitesse (triples croches) est introduite dans le motif de base à l'endroit même où commence la formule de basse dans l'*avartan* précédent, alors que l'accentuation fractionne cette fois les deux premiers motifs en $(2/4 + 3/4 + 3/4 + 2/4)$.

L'ultime motif du morceau marque, quant à lui, dans sa structure et son accentuation, une combinaison des deux découpes précédentes et se conclut, comme prévu, sur le *sama*.



(cycles 41 à la lfn)

Ainsi se résout ce dernier *chakradar* et, par la même occasion, ce duo de percussions qui, je l'espère, nous aura permis d'entrevoir la richesse et la complexité des rythmes de l'Inde.

Nous vous proposons ci-après le relevé complet des cycles 19 à 44 que nous vous invitons à suivre tout en écoutant cet extrait de l'enregistrement.



¹ Lorsqu'ils divergent, nous avons systématiquement noté les accents de Z. Hussain au-dessus des notes, tandis que ceux de Sivaraman sont indiqués sous les notes.

² en réalité avec une triple croche de retard – ce qui s'explique vu la manière dont Sivaraman l'a surpris...



19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

25. 

26. 

27. 

28. 

29. 

30. 

31. 

32. 

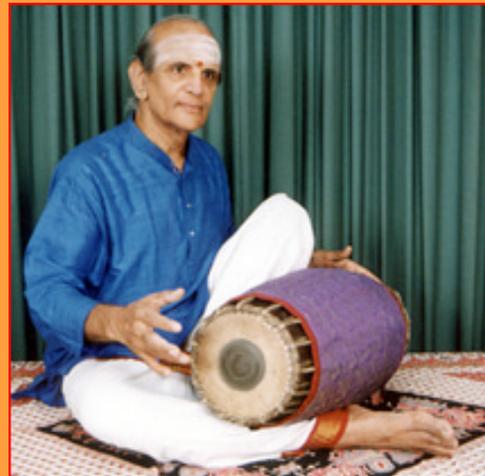
33. 

34. 

35. 

36. 





ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

- 1 – Restons en phase**
- 2 – Le défi du trimestre**



Défi du trimestre

proposé par Arnould Massart

Le présent défi est basé sur le procédé carnatique nommé *koraippu*. Celui-ci consiste en plusieurs répétitions d'une même phrase mélodique construite à chaque fois sur des valeurs plus brèves. Tout à la fin, la note ultime doit aboutir sur le premier temps de la mesure.

Nous prendrons ici comme matériau mélodique la **gamme majeure descendante** dans une **mesure en 4/4**. Il s'agira de l'exécuter en enchaîné avec les valeurs suivantes :



Comme la dernière note doit tomber sur le premier temps, la fin de notre *koraippu* se présentera comme suit :



Si l'on inclut les valeurs de croches qui précèdent, on a ceci :



Comme vous l'aurez constaté, il faut calculer l'endroit où commencer pour que la dernière note tombe bien sur le premier temps de la mesure.

Eh bien voilà : il vous reste à calculer où commencer la phrase en noires pointées pour qu'après avoir utilisé dans l'ordre toutes les valeurs ci-dessus, le do grave final aboutisse sur le premier temps de la mesure. À vos crayons !

Oh, j'allais oublier : maintenant que savez où commencer, vous n'avez plus qu'à exécuter le *koraippu* dans son intégralité.

Bon amusement !

