

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 10 - Solstice d'hiver 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



Et voilà! Nous sommes déjà arrivés au numéro dix de notre magazine. Un cap est franchi et c'est pour nous l'occasion de jeter un petit coup d'œil en arrière – non sans une certaine satisfaction... Car nous pensons avoir réussi à donner aux lecteurs des informations théoriques sur le rythme dans de nombreux domaines de l'existence, des exercices pratiques aussi variés que possible, autant pour les débutants que pour les rythmicistes avancés, de même que de brefs aperçus analytiques de la manière dont certains rythmes sont structurés, de Cuba à l'Inde, de Messiaen aux Malinké.

Tout cela n'eût été réalisable sans la précieuse collaboration de tous les bénévoles qui ont bien voulu consacrer une partie de leur temps à communiquer leur savoir et/ou leurs réflexions aux autres. Sans eux, le magazine ne pourrait continuer d'exister! C'est pourquoi nous tenons à remercier vivement Denis Orloff, Cécile Broché, Pascale Simon, Jean-Marie Rens, Thierry Desmedt, Maya Gratier, Frédérique Fassotte, Pascale Dossogne, Eric Deprez, Bernard Woltèche, Philippe Moberes et Jacques Pili pour leur généreuse contribution. Nous adressons un hommage tout particulier à Alexis Koustoulidis et Dominique Parfait qui, depuis le début, allient fidélité et perfection dans le concept et la mise en page

de notre magazine et sans le dévouement renouvelé de qui «De la tête aux pieds» ne serait resté qu'un vieux rêve.

Conscient que *Les Ateliers du Rythme* manquent parfois d'un arrière-plan théorique dûment développé, j'ai entrepris de rédiger un texte dans lequel j'essaie de montrer, aussi clairement que possible, pourquoi il me semble que la **marche** constitue une des voies royales de la prise de conscience rythmique. Puisse ce texte susciter un débat sur la question! Je vous emmène aussi faire un petit tour du côté de l'Ile Maurice où sévit le «**sega**», une musique et danse qui ne manque pas d'intérêt pour nous. **Jacques Pili**, de son côté, nous montre comme il est amusant d'adapter une vieille chanson comme «Frère Jacques» à un rythme qui lui est étranger. Cela donne des résultats vraiment intéressants, et ça nous maintient «en phase». Pour rester dans les voyages, **Philippe Moberes**, batteur-percussionniste de son état, nous invite à relever un petit *Défi* pas piqué des hannetons, inspiré du rythme camerounais «bikutsi».

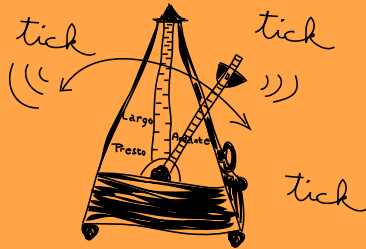
Ah oui! J'allais oublier! La seule chose qui nous manque cruellement depuis la parution du premier numéro de notre magazine, ce sont *vos* commentaires, chers lecteurs, à propos de son contenu. N'oubliez pas qu'il n'y a pas, d'un côté, ceux qui «savent» et, de l'autre, ceux qui apprennent, mais que c'est *ensemble* que nous progressons vers une plus grande conscience du Rythme, et donc de nous-mêmes.

Bon début 2004!

A.M.

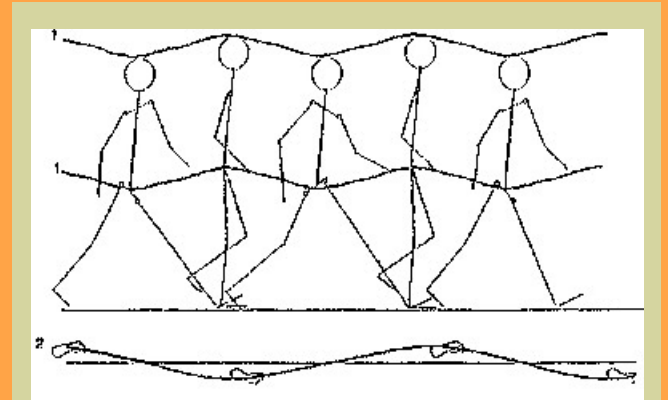


RÉFLEXIONS MESURÉES



**Le métronome
ou
la marche?**

Qui nous donne le rythme?



par Arnould Massart.



C'est en 1816 que Maëzel breveta le métronome. Eurêka ! Le temps musical atteignait enfin la précision mathématique ! Fini les vieilles approximations accompagnant les *Largo*, les *Andante*, les *Vivace* qui donnaient lieu à d'interminables débats entre musiciens. Désormais, le tempo serait un phénomène objectivable, indiscutable, car il correspondrait invariablement à un chiffre sur l'échelle métronomique. Et le battement par minute de s'imposer comme le nouvel étalon à partir duquel chaque sensation rythmique allait devenir communicable.

Les compositeurs se réjouirent. Ils étaient maintenant en mesure de noter sur leurs partitions le tempo définissant exactement la vitesse d'exécution souhaitée. Voilà bien un paramètre qui n'échapperait plus à leur contrôle et dont ils n'auraient plus à se plaindre ! De leur côté, les interprètes disposaient, eux aussi, d'un moyen infaillible de se souvenir du tempo optimal d'exécution de telle ou telle œuvre du passé. Plus besoin de chanter dans sa tête l'un ou l'autre passage pour en découvrir le tempo qui convient ; au diable ces longues et fastidieuses secondes de concentration avant de jouer la première note. On lance le métronome, et hop ! on a tout de suite le bon tempo. Quel progrès ! Et n'oublions pas le soulagement de tous ces pédagogues obligés à longueur de journée de battre du pied ou de frapper des mains en cadence pour inculquer

à leurs poussifs élèves une pulsation régulière. Et l'apaisement de ces derniers d'avoir le loisir de s'entraîner à accroître leur vélocité instrumentale dans la quiétude de leur chambrette en se fixant des buts précis. Et la fierté de se savoir capable d'aligner une volée de doubles-croches à un tempo de 196 à la noire...

Le bon tempo

Très vite, cependant, les compositeurs désenchantèrent. Il seyait mal aux chefs d'orchestre de déclencher leur métronome juste avant de donner le premier coup de baguette d'une œuvre et, souvent, le tempo qu'ils imposaient à l'orchestre ne correspondait pas au sentiment intime du compositeur ce soir-là. Il s'ensuivait des altercations entre les protagonistes allant parfois jusqu'à des défis face au métronome – arbitre suprême. Et il n'était pas rare que tel chef d'orchestre trouvât quelque sadique consolation dans le fait que le compositeur lui-même ne chantait pas le tempo qu'il avait indiqué. Les maîtres de musique, eux aussi, connurent des périodes de découragement. Car si leurs élèves les plus zélés s'appliquaient à suivre scrupuleusement les battements du métronome dans leurs interprétations, d'aucuns se trouvaient bien dépourvus dès que celui-ci s'arrêtait. On aurait dit des



petits soldats qui ne pouvaient plus marcher au pas, sitôt que le sergent cessait de crier « Gauche ! Droite ! ».

Perversion de l'innovation technologique : le métronome était devenu un objet dont on ne pouvait plus se passer. Impensable pourtant d'envisager un récital de piano avec métronome ou de concevoir un Concerto brandebourgeois bardé de battements mécaniques réguliers. Il fallait se débarrasser de cette béquille ! Mais comment faire ? Finalement, la présence du métronome n'avait rien résolu. Le problème du « bon » tempo, la question de la régularité non assistée demeuraient. Le musicien en était réduit à trouver une nouvelle fois en lui-même la réponse à ces questions.

Pourtant, de l'Antiquité au XVIIIe siècle, de nombreux savants avaient déjà observé les propriétés rythmiques de la physiologie humaine. Certains en avaient même fait le fondement de leur théorie. Pour les uns, le tempo s'élaborait sur la base des battements cardiaques. Pour d'autres, c'est le pas de l'homme qui était déterminant. Quelle que soit leur option choisie, ils s'accordaient pour affirmer que ces phénomènes périodiques définissaient une valeur de référence dont dérivait ensuite toutes les autres valeurs selon des proportions données. Ces théories, bien que relativement pratiques, n'en demeuraient pas moins fort discutables vu l'ampleur des variations inter- et intra-

individuelles que connaissait la valeur de référence. Le rythme cardiaque moyen d'un individu stressé diverge souvent considérablement de celui d'un sportif de haut niveau, comme la vitesse des pas d'une petite dame d'un mètre cinquante-deux n'a pas de commune mesure avec celle d'un escogriffe de deux mètres quatre. L'intuition des théoriciens des siècles passés n'était-elle qu'une chimère ? Ou bien avaient-ils, inconsciemment, mis le doigt sur un des piliers de notre expérience rythmique en tentant de donner une réponse à la délicate question du tempo ?

Aujourd'hui, le formidable essor des neurosciences lié au développement des techniques d'imagerie nous permet d'investiguer l'origine de nos aptitudes rythmiques en profondeur. On peut maintenant découvrir, presque en temps réel, sur un écran d'ordinateur, les zones du cerveau impliquées dans la réalisation d'une tâche donnée. Mais le rythme demeure un phénomène mystérieux, difficile à cerner, surtout dans ses rapports avec la musique. Et tous les scientifiques ne s'avèrent pas mélomanes avertis. Si bien que les recherches contemporaines sont encore loin de rendre compte d'un vaste pan de vécus familiers à beaucoup de musiciens. Elles contribuent, néanmoins, chacune à lever un petit coin du voile qui masque encore cette réalité, pourtant quotidienne.

Le métronome ou la marche...2/9



Programmés à marcher

À la lumière des découvertes contemporaines et de notre propre conscience rythmique, nous allons tenter de montrer combien le phénomène de la marche est déterminant dans la perception et la production des rythmes musicaux. Bien plus que les battements cardiaques, il représente, à notre avis, la référence sensorielle fondatrice dont dérivent notre sens du tempo et des valeurs qui s'y associent.

Le petit d'homme naît avec le réflexe de marche. Il suffit de poser les pieds de n'importe quel nouveau-né de quelques minutes sur une surface horizontale pour s'en rendre compte : l'homme est génétiquement programmé à marcher. Mais, contrairement à d'autres mammifères, il est totalement incapable de le faire à la naissance. Pour y arriver, il lui faudra des mois d'apprentissage. C'est que pour marcher, il ne suffit pas seulement de poser un pied devant l'autre...

Ce réflexe locomoteur est partagé par toutes les espèces animales. L'animal a besoin de se déplacer, tant pour trouver sa nourriture que pour échapper au danger ou pour se



chercher un partenaire. À ces fins, la Vie a inventé diverses formes de locomotion comme la nage, la marche, le vol, le rampe, voire le sautiller ou la reptation.

Toutes ces activités motrices sont rythmiques. Déjà un être aussi primitif que la méduse se meut par une série d'impulsions successives résultant de l'activation de cellules contractiles. Afin d'assurer leur synchronisation, ces cellules sont reliées à un circuit nerveux central doté d'un oscillateur interne. On a pu observer expérimentalement que cet oscillateur continue de générer des impulsions même lorsqu'il est isolé de l'animal. La méduse doit donc l'efficacité de sa locomotion à l'action d'une horloge biologique interne fonctionnant de manière autonome.

Mais ce système primitif ne suffit plus dès que la complexité de l'animal augmente. Très vite, le système central a besoin de connaître la position de l'animal pour coordonner efficacement ses mouvements. La force fournie par les pattes d'un lézard qui rampe, par exemple, ne saurait être la même selon que l'animal se trouve sur une surface horizontale ou verticale, plane ou accidentée.



Pour pouvoir adapter ses commandes, le système central a besoin d'être informé de l'état de tension des tendons et des muscles moteurs. Si les instructions envoyées aux pattes ne sont pas ajustées à la position de l'animal, il risque de progresser de manière inopérante. Ce type de feedback sensoriel est d'autant plus important que le corps est éloigné du sol, car dans ce cas, les membres ne remplissent plus seulement un rôle locomoteur mais également un rôle postural : l'animal tient debout grâce au jeu des forces exercées par les muscles des pattes. Dès qu'il se met en mouvement, son système nerveux assure tout à la fois la coordination de ses muscles locomoteurs comme le maintien de son équilibre.

De son côté, notre oscillateur central a, lui aussi, besoin d'être secondé. Chez un quadrupède, il n'est plus possible, comme c'était le cas pour la méduse, d'envoyer simultanément un influx nerveux à toutes les cellules contractiles. Il en résulterait une espèce de spasme musculaire généralisé. Toute une série de sous-oscillateurs est requise pour envoyer, au bon moment, l'impulsion nécessaire à chaque muscle, de manière à ce que les membres de l'animal se coordonnent en une séquence de marche, de trot ou de galop. Et ceci sans oublier le feedback sensoriel qui viendra moduler toutes ces commandes en fonction de la position des segments corporels de l'animal.

Voilà donc notre animal capable de se déplacer sans chuter – un peu comme un automate. Mais comment va-t-il s'y prendre pour éviter un obstacle qui se trouverait sur son chemin ? Il faut impérativement que son système locomoteur soit tenu au courant de la présence de celui-ci afin qu'il puisse le contourner. C'est là qu'interviennent les commandes supérieures. Une fois que l'œil aura perçu l'obstacle, l'information sera traitée par le cerveau pour en arriver à ce que le cortex moteur donne l'ordre de tourner à droite ou à gauche, de sauter ou de se baisser. Nos oscillateurs secondaires vont alors adapter les impulsions qu'ils envoient aux muscles des pattes pour que l'animal modifie sa trajectoire. Mais si l'obstacle a été découvert au dernier moment, il faut faire vite ! Ce sera le rôle d'un autre complexe nerveux appelé formation réticulée d'activer le système locomoteur dans une proportion adaptée au besoin.

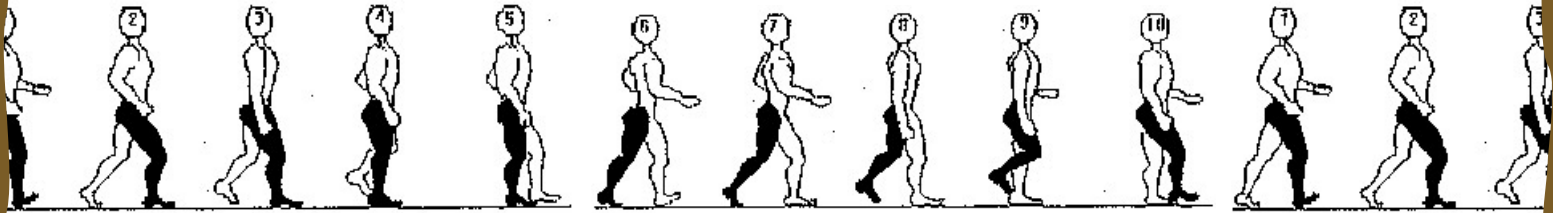
Comme nous pouvons le constater au travers de ce très bref aperçu, déjà chez les mammifères, la locomotion efficace fait intervenir un ensemble assez complexe de systèmes intégrés. Que dire maintenant de la locomotion humaine ?



Bipèdes depuis la nuit des temps

À côté des facultés langagières, l'attitude érigée est un des traits essentiels de l'espèce humaine. Il semble d'ailleurs que les deux soient liés : nombre de chercheurs s'entendent aujourd'hui pour affirmer que l'émergence du langage est associée à la manipulation d'objets, cette dernière n'ayant été possible que grâce à la libération des mains engendrée par la bipédie. L'homme, ou son ancêtre, marcherait depuis trois millions d'années...

rieurs découlant de la bipédie offre une mobilité et une indépendance à toute la partie supérieure du corps qui requiert une gestion neurologique particulière. Même si pendant la marche, le balancement naturel des bras chez l'homme rappelle encore un peu la séquence des membres chez les quadrupèdes, celui-ci a la faculté d'exécuter avec ses bras des mouvements tout à fait indépendants de la cadence de ses pas. Pensons aux joueurs de basket-ball, aux jongleurs, aux danseurs... Plusieurs niveaux de coor-



Étant donné sa station, l'être humain doit posséder un système de gestion de l'équilibre beaucoup plus performant que les quadrupèdes. C'est que la verticalité impose une résistance permanente aux forces gravitationnelles qui nécessite un réajustement continu. Il nous est en effet impossible de rester debout sans bouger. Nos muscles posturaux interviennent à chaque instant pour rééquilibrer notre corps. Par ailleurs, la libération des membres anté-

dination sont ici nécessaires, car un même oscillateur ne peut commander, *et* la synchronisation des membres inférieurs, *et* celle des membres supérieurs. Il faudra qu'un agent situé en amont évalue la marge de manœuvre tolérable pour chaque système dans les limites de l'équilibre, tout en veillant à éviter qu'ils ne se parasitent l'un l'autre. Deux unités fonctionnelles déjà présentes chez les autres

Le métronome ou la marche...5/9



mammifères vont connaître un développement particulier chez l'homme : le cervelet et le système vestibulaire.

Le cervelet est responsable des coordinations intersegmentaires. Instance supérieure du contrôle temporel de la commande musculaire, il est impliqué dans l'acquisition de nouvelles habiletés motrices et intervient aussi dans les fonctions d'apprentissage et de mémorisation. À ces fins, il dispose d'un système de mesure du temps qui permet de distribuer les commandes à intervalles précis. Ainsi permet-il, par exemple, au joueur de tennis, non seulement d'analyser les signaux visuels pour calculer la vitesse de déplacement de la balle, mais aussi d'ajuster en conséquence ses mouvements du point de vue de la précision du geste, de son rythme, de la posture et de l'équilibre. Le cervelet posséderait donc, lui aussi, plusieurs super-oscillateurs interconnectés.

De son côté, le système vestibulaire est un véritable centre d'intégration sensori-motrice. Travaillant en étroite collaboration avec le cervelet et les autres systèmes mentionnés plus haut, il traite conjointement les informations provenant des muscles, des tendons, de la plante des pieds, des yeux et de l'oreille interne. C'est lui, par exemple, qui coordonne l'action des muscles du cou et le mouvement des yeux de manière à ce que l'image de notre environnement demeure stable alors que notre tête bouge.

C'est lui aussi qui, au-delà des signaux expédiés par nos organes moteurs, adapte notre posture à la position de notre tête vis-à-vis de l'axe gravitationnel. Déjà à maturité chez le fœtus de cinq mois, c'est lui enfin qui envoie en permanence des décharges à notre formation réticulée lorsque nous sommes en mouvement.

Examinons d'un peu plus près le dispositif qui détecte l'orientation de notre tête. Il s'agit d'un ensemble de récepteurs sensoriels situés dans l'oreille interne qui captent nos déplacements dans les trois plans de l'espace. Le saccule et l'utricule réagissent aux mouvements verticaux et horizontaux alors que les canaux semi-circulaires répondent aux mouvements de rotation. Ces organes sont responsables des sensations particulières que nous connaissons, par exemple, dans un ascenseur, lors d'un décollage d'avion ou quand nous exécutons des pirouettes. Au moindre mouvement du corps – et donc de la tête –, ils sont sollicités et induisent, via le système vestibulaire, une réaction immédiate d'équilibrage.

Et ça marche tout seul!

Après ce rapide tour d'horizon, il apparaît clairement que la locomotion est un système extrêmement complexe qui

Le métronome ou la marche...6/9



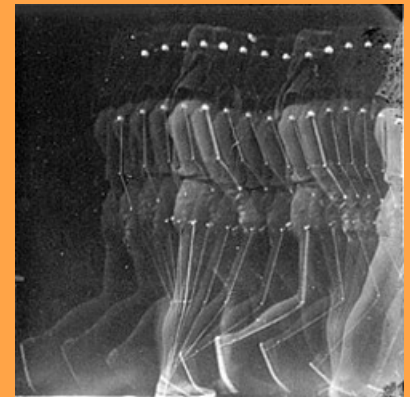
fonctionne de manière quasi autonome. Une série d'oscillateurs interconnectés envoyant et recevant des informations à travers diverses boucles de rétroaction font que le système *marche*, pour ainsi dire, tout seul. Il ne s'agit pas ici de nier la volonté ou la prise de décision. Celles-ci interviennent, certes, pour donner l'ordre au système de se mettre en route selon certaines modalités, mais elles ne gèrent pas l'organisation interne de la locomotion proprement dite. Personne n'a en effet besoin de penser lequel des deux pieds mettre en avant pour être capable de marcher ; cela se fait tout seul. Et d'ailleurs, mis à part les spécialistes en la matière, aucun être humain n'est conscient de la structure temporelle de sa démarche.

On définit généralement le cycle de la marche comme l'intervalle de temps ou la séquence de mouvements compris entre deux contacts talonnières successifs du même pied. Ce cycle est, à son tour, divisé en deux étapes : la phase d'appui (la période pendant laquelle le pied touche le sol) et la phase d'oscillation (la période pendant laquelle il quitte le sol). La phase d'appui représente plus ou moins 60 % de la durée totale du cycle de sorte que le rapport entre les deux phases est de 3:2. Bien sûr, les cycles des deux pieds sont décalés l'un par rapport à l'autre. La marche humaine fait intervenir toute une série de muscles aux fonctions diverses. On distingue les

amortisseurs d'impact, les stabilisateurs, les élévateurs du pied, les accélérateurs, les extenseurs du pied et les ralentisseurs. Tous ces groupes musculaires opèrent à un moment précis du cycle selon une séquence minutieusement orchestrée par le système nerveux. Chez les sujets normaux, la durée moyenne d'un cycle se situe entre 90 et 120 pas par minute, ce qui représente une vitesse de $\pm 4,5$ km/h, si l'on estime que la longueur moyenne du pas est de 70 à 80 cm. Il est intéressant de constater que la cadence moyenne de la marche coïncide au tempo auquel nos compétences rythmiques sont les meilleures.

Mais outre ces caractéristiques, la démarche humaine comporte une propriété spécifique : le déplacement vertical du centre de gravité.

À l'occasion de recherches visant à reconstruire le mode de locomotion de notre ancêtre, l'Australopithèque, une équipe de scientifiques a comparé la démarche des humains à celle des chimpanzés. Il en ressort que le centre de gravité du chimpanzé



décrit une ligne horizontale quasiment plane lorsque l'animal se déplace, alors que la marche humaine s'accompagne d'une oscillation verticale de ce centre d'une moyenne de 5 cm. Notre démarche présente ainsi une composante rythmique supplémentaire vis-à-vis de celle de nos plus proches cousins qui s'accompagne inévitablement d'un vécu différent pendant la locomotion.

Notre petite symphonie intérieure

Lorsque l'homme marche, une foule d'informations périphériques sont envoyées simultanément au système nerveux central. En voici le détail sommaire :

- Nous percevons le son de nos pas par la voie aérienne. L'intensité de celui-ci dépendra de notre démarche, de notre type de chaussure et du revêtement du sol. Mais le bruit de l'impact de nos pieds contre le sol nous parvient aussi par la voie osseuse – il suffit de marcher en portant des bouchons d'oreilles pour s'en apercevoir.
- Les récepteurs de pression situés sur la plante de nos pieds envoient également à notre cerveau une information périodique synchronisée avec nos appuis sur le sol.

- Par la voie proprioceptive, notre cerveau est tenu au courant de l'état de tension de nos muscles et de nos tendons. Comme nous l'avons vu plus haut, de nombreux muscles exercent une activité cyclique lors de la marche. Leur degré de contraction est rapporté au cerveau en permanence. Mais, en plus, le cerveau capte également les signaux envoyés par tous les autres muscles impliqués dans le maintien de l'équilibre qui se mobilisent au rythme de nos pas.

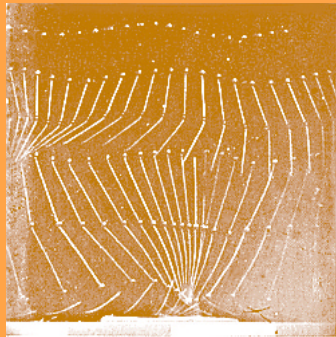
- Les senseurs de l'oreille interne envoient au système vestibulaire des influx périodiques correspondant à l'oscillation verticale de notre corps. Notre mode de locomotion stimule donc notre organe de l'équilibre à la fréquence de nos pas, mais stimule aussi notre cerveau d'une succession de petites bouffées d'éveil.

Dès que nous marchons, toutes les informations répertoriées ci-dessus sont transmises selon un plan temporel calqué sur notre cadence. La synchronisation de ces signaux sensibles est d'autant plus cruciale qu'un certain nombre d'entre eux peuvent émerger à la conscience. Nous pouvons écouter le bruit de nos pas et sentir en



même temps le contact de nos pieds sur le sol tout en percevant conjointement l'effort de certains de nos muscles extenseurs. Plusieurs modalités sensorielles concordent ici pour rendre consciente cette périodicité, cette régularité qui anime notre corps en mouvement et qui nous est devenue si familière, si omniprésente. Au point que, pour beaucoup d'entre-nous, il est presque impossible de demeurer immobile face à un rythme musical : certains, par exemple, ne peuvent s'empêcher de remuer la jambe ou le pied en écoutant de la musique (stimulation proprioceptive) ; d'autres animent leur tête ou leur tronc de balancements répétitifs (stimulation vestibulaire).

Car la marche est sans doute la seule activité partagée par tous les hommes dont l'organisation se rapproche autant du tempo musical. Même si chaque individu possède sa propre démarche, même si la vitesse de nos pas varie en fonction de notre état, il demeure que le cycle locomoteur humain est bien moins sujet à des fluctuations que les pulsations cardiaques ou le rythme respiratoire.



La répétitivité de la marche impose en effet un effort musculaire minimal couplé à une exploitation maximale des forces d'inertie et de gravité, car il s'agit ici de déplacer le corps tout entier en équilibre pendant parfois de longues périodes. Tout écart dans la régularité du mouvement impliquerait inmanquablement un surcroît d'énergie qui pourrait porter préjudice à l'endurance de l'activité.

Ainsi, la marche nous semble-t-elle constituer l'activité rythmique de l'être humain *par excellence*. Expérience commune à tous les hommes, elle présente une constance temporelle et une résistance aux variations émotionnelles plus grandes que les autres fonctions physiologiques. Mais elle est aussi l'une des seules dont on puisse prendre conscience sans pour autant en modifier la fréquence. À la fois vécu intime et perception d'un oscillateur étranger à notre volonté, la marche est sans doute l'action éprouvée qui a ouvert la voie à la symbolisation du rythme musical, et pour la plupart d'entre-nous, aujourd'hui encore, la clé qui ouvre à sa compréhension, le geste qui lui donne un *sens*.



SCANMÉ POUR VOUS



Ambalaba et le sega mauricien

par Arnould Massart

«Ambalaba» est une chanson du Mauricien Claude Veeraragoo qui nous est connue par l'interprétation que nous en a donnée Maxime Le Forestier . Le rythme de cette chanson est le sega. C'est le rythme national de L'Ile Maurice.



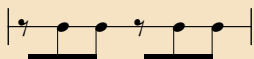
Il s'agit d'un rythme ternaire qui se caractérise par la formule suivante :



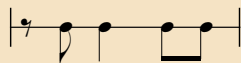
Écoutons-là et voyons ce qu'elle raconte.



Nous pouvons l'entendre comme une formule ternaire rapide dont le premier temps est un silence, un 6/8, somme toute :



ou comme une formule ternaire deux fois plus lente, en 3/4, dont la première moitié du premier temps est absente et où le troisième temps est égrené en deux demi-temps, comme ceci :



Selon que nous aurons choisi l'une ou l'autre option, nous allons accentuer cette formule différemment. Réécoutez-là et tâchons de percevoir les deux variantes.

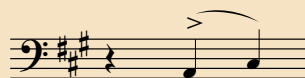
Sous cette formule intervient généralement la figure de basse suivante :



Mais elle est souvent élidée comme ceci :



Et même fréquemment comme ceci :



Dans le dernier cas, nous avons à la basse un rythme exactement deux fois plus lent que celui de notre formule initiale. Quelle qu'en soit la variante, c'est toujours la deuxième frappe de notre formule initiale qui est mise en évidence par le pattern de basse. Écoutons la combinaison de ces deux rythmes.



Comme, le premier temps est souvent implicite, il nous faut nous concentrer pour ne pas le perdre, car nous risquons de le confondre avec l'accent de la basse qui attire notre oreille.

Voyons à présent comment le refrain d'Ambalaba s'articule sur le découpage rythmique de ces deux figures typiques du sega.



Am - ba - la - ba



Am - ba - la - ba tu mouses mon sa - lad' Am - ba - la - ba



La mélodie du refrain est stabilisante par rapport à notre formule initiale. Tous les motifs commencent ici sur le premier temps de la mesure. Jusque-là, peu de rapport avec notre formule sega. Il existe toutefois une coïncidence systématique entre la dernière valeur des trois motifs initiaux et la dernière valeur de notre formule rythmique de base. En outre, le dernier motif se termine sur le troisième temps de la mesure (comme les figures

de basse). Même si la mélodie exprime bien mieux le mètre que nos deux formules génératrices, il demeure que les conclusions des motifs mélodiques interviennent au même endroit de la mesure que la dernière note de l'une ou l'autre des formules de base.

Du point de vue métrique, les cinq premières mesures du refrain sous-entendent davantage une mesure en 6/8 qu'une mesure en 3/4. Le motif de la huitième mesure, par contre, n'est compréhensible que dans le cadre d'une mesure en 3/4.

Le couplet connaît une mélodie beaucoup moins évidente du point de vue du mètre, du fait que tous les motifs sont pourvus d'anacrouses. Le début du premier et du quatrième motif correspond au début de la formule de base. Par ailleurs, les premier, deuxième et quatrième motifs se concluent sur le troisième temps de la mesure. Le troisième motif, quant à lui, se termine sur la dernière croche de la mesure. Même situation donc que dans le refrain au niveau de la terminaison des motifs.

Malgré une accentuation importante des temps faibles, il ne fait aucun doute que, sur le plan métrique, la mélodie du couplet correspond au découpage d'une mesure en 3/4.



Moi ti n'a mon ti femme dans mon la case Ti n'a prin - cess' tu vas guet-ter

Dans ma têt j'en - tends le grand ci - né A - vec son gros an - neau dans son zo - reille



Il apparaît donc assez clairement que les mélodies du refrain et du couplet sont inspirées des deux formules rythmiques que nous avons évoquées au début. À l'instar des formules génératrices, tous les motifs qui les constituent tendent vers le troisième temps ou le troisième temps et demi de la mesure (si nous nous référons à un 3/4).

Bien plus encore que la mélodie de la chanson, les parties rythmiques des instruments accompagnateurs sont, quant à elles, explicitement calquées sur les deux formules génératrices. Examinons-les.

Cloche
Temple Block
Hi-Hat
Guitare
Accordéon

Nous n'avons pas repris la basse ci-dessus car elle utilise exclusivement les figures que nous avons notées plus haut. Celles-ci expriment clairement une mesure en 3/4 dont le deuxième temps est accentué et le premier temps souvent silencieux.

Au contraire de la partie de basse, les figures rythmiques exécutées par la guitare et l'accordéon renvoient clairement à une mesure en 6/8. Elles sont complémentaires : l'accordéon joue les temps forts tandis que la guitare s'acquitte de notre formule sega initiale.

La partie de hi-hat composée de sons ouverts et fermés combine les deux divisions de la mesure en alternance. Aux mesures impaires, on a les trois temps de la figure de



basse avec l'accent sur le deuxième ; aux mesures paires, on retrouve notre formule sega initiale avec l'accent sur les valeurs finales de chaque paire.

Quant à la cloche et le temple block, ils fonctionnent, eux aussi, en complémentarité. Leur fonction est de mettre en évidence des fragments de la formule initiale. Seule la note correspondant au deuxième temps de la division en 3/4 (accentué déjà par la basse et le hi-hat) manque dans ces parties.

Il est maintenant temps de repérer tous ces rythmes dans la version complète d'Ambalaba par Maxime Le Forestier¹. Écoutez-la attentivement et essayez d'y découvrir ce que nous avons souligné.



En guise de conclusion, nous dirons que le sega est un rythme qui, comme beaucoup d'autres rythmes de par le monde, tire parti de la possibilité de composer les 6 éléments de sa mesure en 3x2 (3/4) ou 2x3 (6/8). Nous ajouterons que le temps fort est très souvent silencieux dans les deux variantes, que le deuxième temps du 3/4 est systématiquement accentué, comme très souvent aussi

le sixième temps du 6/8. Cette accentuation décalée est d'autant plus désarçonnante pour l'auditeur que le premier temps est peu souvent exprimé. Mais c'est là aussi le charme de cette musique. En fin de compte, les changements harmoniques étant les seuls à intervenir sur les premiers temps des mesures, ce sont eux qui servent de référence à notre perception métrique.

Mais comment savoir si ce sont effectivement les accents rythmiques qui sont décalés et pas plutôt les accords? Car on pourrait fort bien entendre les choses autrement ! Là, c'est une question de culture. Demandez à un mauricien.



1. Maxime Le Forestier, POLYDOR 837 354-2



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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



Restons en phase

par Jacques Pili

Frère Jacques façon «Balkans»

Je vous propose de chanter une chanson connue de tous, dans un rythme qui ne nous est pas très familier, mais qui est très usité dans la région des Balkans.

1. Comptons

un deux un deux un deux trois

2. Ajoutons les mains

Il y a deux possibilités pour les mains

Voix un-deux un-deux un-deux-trois

Mains (1) Mains (2)

The notation shows two staves for hands and one for voice. The voice part has three notes: a quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The right hand (Mains (1)) has three notes: a quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The left hand (Mains (2)) has four notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and an eighth note.

3. Supprimons la voix

Mains (1) Mains (2)

The notation shows two staves for hands. The right hand (Mains (1)) has three notes: a quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The left hand (Mains (2)) has four notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and an eighth note.



4. Chantons

Après ces quelques préparatifs, entonnez «Frère Jacques» sur base d'une des deux battues des mains. Essayez l'une et l'autre alternativement

Frère Jacques, Frère Jacques, Dormez vous? Dormez vous?

The first line of musical notation consists of two staves. The top staff contains a melody of four measures, each with a quarter note followed by a dotted quarter note. The bottom staff contains a bass line of four measures, each with a quarter note followed by an eighth note beamed to a quarter note.

Sonnez les matines! Sonnez les matines! Ding dung dong, Ding dung dong.

The second line of musical notation consists of two staves. The top staff contains a melody of four measures, each with a quarter note followed by a dotted quarter note. The bottom staff contains a bass line of four measures, each with a quarter note followed by an eighth note beamed to a quarter note.

Bon amusement!

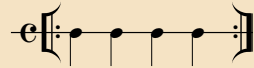


Défi du trimestre

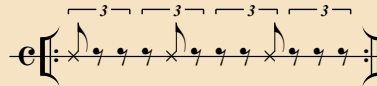
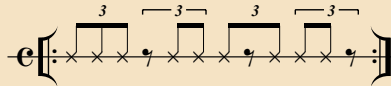
proposé par Philippe Mobergs

Voici un petit défi qui s'inspire du rythme camerounais «bikutsi».

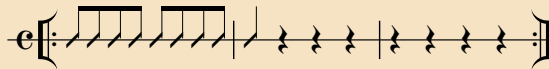
Commencez par frapper des pieds à une pulsation régulière de MM = ± 112



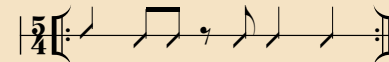
Ajoutez-y l'une des deux figures suivantes aux mains.



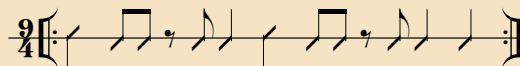
Superposez maintenant aux deux figures précédentes la figure suivante avec la voix.



Essayez alors avec la voix l'une des deux figures suivantes à deux hauteurs.



Eh bien voilà, il ne reste plus qu'à les enchaîner.



Bon travail!

