

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 12 - Solstice d'été 2004

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2004 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



Lorsqu'on parle de rythme à l'homme de la rue, les premières associations qui lui viennent à l'esprit sont généralement les tambours, la danse, le mouvement, l'Afrique... – toutes ces images qui renvoient à l'élan vital, au dynamisme corporel bien souvent symbolisé par ce terme. «C'est bien rythmé!» dit-on. Et l'on entend par là que c'est tonique, stimulant, qu'il n'y a pas de longueurs, que l'on ne s'ennuie pas. Lorsqu'on parle de «rythmes tropicaux», on évoque irrémédiablement une atmosphère de fête, de liesse populaire où l'exubérance des comportements se conjugue avec moult voluptés, le tout sous une clameur qui émane d'un tourbillon sonore sans fin: une célébration de la vie, de ses joies et plaisirs.

Cette représentation carnavalesque – touristique même – du rythme, qui a toute sa raison d'être, ne doit cependant pas s'imposer comme unique et exclusive. Au-delà de son aspect pulsionnel, le rythme est aussi la manifestation d'un temps organisé, mesuré, d'un temps où les choses se produisent à des instants donnés, prédéterminés même, d'un temps réglé par un Grand Horloger. «Dans le rythme, loi de l'ordre, on sent Dieu» disait Victor Hugo. C'est la raison pour laquelle certaines traditions anciennes – comme à Bali notamment – utilisent le rythme pour exprimer leur cosmogonie. Ici, chaque musicien intervient à des moments précis, selon un plan qui figure l'ordre du monde. Chez nous aussi, au Moyen-Âge,

la conception du temps musical était inspirée par des données spirituelles: les modes rythmiques, les procédés comme la *talea*, n'étaient autre chose que des affirmations de la présence divine sous diverses formes.

En Inde, la musique est, à sa source, une activité dévotionnelle. Il n'est pas un traité musical qui ne commence par mentionner l'origine divine de la musique. Aussi, cette filiation se répercute-t-elle dans tous ses aspects, notamment dans le rythme (aussi curieux que cela puisse nous paraître, à nous, Occidentaux du XXI^e siècle). Nous avons voulu montrer, à partir du relevé d'un solo de percussion effectué par **Xavier Rogé**, la richesse du symbolisme numérique qui sous-tend les formes traditionnelles rythmiques de la musique carnatique. Nous avons «scanné» pour vous les 16 derniers cycles d'un *Thani-avarthanam*. Et, pour continuer dans le même domaine, nous vous invitons à rester en phase, et même à relever notre défi trimestriel en expérimentant, vous aussi, divers principes d'organisation et de groupement rythmiques.

Il ne suffit cependant pas de savoir que le rythme est à l'image du Cosmos pour comprendre *comment* il s'organise. C'est pourtant là l'une des clés de son apprentissage. En reprenant cette difficile question, **Denis Orloff** nous montre, à travers son expérience, combien les notions de pulsation et de cycle se rattachent, il est vrai, à des conceptions du temps distinctes. Mais il insiste aussi sur le fait que, en tant que ressentis, elles s'avèrent hautement complémentaires et indispensables, toutes deux, à l'intégration rythmique – incontournables donc dans la pédagogie du rythme.

Bon été!

A.M.



RÉFLEXIONS MESURÉES



**L'apprentissage
du rythme
aux enfants:**

**Pulsation
et
Cycle**

par Denis Orloff



A Basile.

Depuis plusieurs années, j'anime des ateliers rythmiques dans le cadre de l'école de musique « Blanches & Noires ». L'approche de la musique s'y fait suivant le système « créatif » élaboré par Jean-Claude Bartsoen. Les responsables de cette école ont estimé qu'un atelier rythmique serait un complément bienvenu. Les enfants ont donc pendant les deux premières années une heure de créatif et une heure de rythme. Formé par Arnould Massart et les collègues qui suivaient cette formation (Les Ateliers du Rythme), j'ai donc proposé aux enfants une approche corporelle de l'apprentissage du rythme. Et depuis le début de ces « temps héroïques », je cherche comment aborder cet apprentissage. Les enfants qui apprennent avec moi ont entre sept et onze ans. Ce sont des enfants, donc tout travail basé sur la durée est exclu. J'entends par durée, le simple fait de rester sur un exercice durant un laps de temps long qui accumulera les sensations et expériences vécues pendant la somme des instants proposés. Les propositions doivent être variées, ludiques, progressives, courtes. Le travail dans la durée se fait de séance en séance durant ces deux années scolaires.

Gaston Bachelard a proposé deux conceptions philosophiques du temps dans son essai passionnant

intitulé *L'intuition de l'instant*¹. Je le cite pour éclairer ces notions de « durée » et « d'instant » évoquées ci-dessus. J'y reviendrai plus loin puisque le propos de cette réflexion, la pulsation et le cycle, est intimement lié à ces deux notions.

« Pour M. Bergson, la vraie réalité du temps, c'est sa durée; l'instant n'est qu'une abstraction, sans aucune réalité. Il est imposé de l'extérieur par l'intelligence qui ne comprend le devenir qu'en repérant des états immobiles. Nous représenterions donc assez bien le temps bergsonien par une droite noire, où nous aurions placé, pour symboliser l'instant comme un néant, comme un vide fictif, un point blanc.

Pour M. Roupnel, la vraie réalité du temps, c'est l'instant; la durée n'est qu'une construction, sans aucune réalité absolue. Elle est faite de l'extérieur, par la mémoire, puissance d'imagination par excellence, qui veut rêver et revivre, mais non pas comprendre. Nous représenterions donc assez bien le temps roupnelien par une droite blanche, tout entière en puissance, en possibilité, où soudain, comme un accident imprévisible, viendrait s'inscrire un point noir, symbole d'une opaque réalité. »

(1) G. BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Gonthier, Paris, 1966.



Je me suis longtemps demandé quelle était la sensation la plus importante à communiquer, le ou les éléments de base nécessaires à la perception rythmique. Mais qu'est-ce donc que le « rythme » ?

Avec les enfants, nous avons petit à petit dégagé une définition qui me plaît: « Le rythme est une succession d'événements sonores et d'événements non sonores » (dit avec leurs mots: « des bruits et des silences qui se suivent »). L'événement sonore est dans le cas qui nous intéresse un son, et principalement son attaque. L'événement non sonore est le silence. La mise en place rythmique d'une phrase musicale dépend de l'instant où le son est produit, de l'instant où le son vient au monde de l'écoute.

Les ateliers de rythme sont des ateliers collectifs. Lorsque nous avons cherché à savoir comment nous pouvions nous exprimer ensemble, comment nous pouvions réaliser une figure rythmique de commun accord, à la même vitesse, les enfants ont dit: « On doit avoir la même horloge » ou: « Notre cœur doit battre à la même vitesse ». Ils sentent donc qu'il faut un lien puissant qui tisse une trame commune. Ce qui permet à un musicien breton de

jouer avec un musicien indien, au-delà des stéréotypes rythmiques, mélodiques, harmoniques propres à chacune des cultures, ce sera un vécu commun, une perception harmonieusement commune du temps qui s'écoule dans une

structure ressentie universellement. Ce sera un mouvement qui émergera de ce que nous sommes: des êtres humains soumis à une même loi de gravité, possédant un fond de rythmes internes et soumis à des rythmes externes identiques. Nous avons tous un cœur qui bat, un rythme respiratoire, nous vivons tous aux rythmes des jours et des nuits, des saisons qui passent etc...

Rien de bien neuf. Là où cela se complique, c'est que les structures éducatives, sociales, culturelles ont

plus ou moins laissé s'épanouir ce potentiel rythmique. Le corps n'est, en raison de ces structures qui souvent sont des barrières, ni vécu ni appréhendé de la même façon. Exalté, nié, choyé, négligé, soigné, détruit, notre corps nous apporte des vécus et développements corporels fort différents, plus ou moins harmonieux.



L'apprentissage du rythme par le corps nous invite à reprendre contact avec ces potentialités à exprimer les rythmes qui nous peuplent et qui nous entourent.

De ces quelques réflexions rapidement ébauchées s'est dégagée l'impérieuse nécessité d'appréhender de manière vivante et claire la notion et la sensation de pulsation. Et corollairement celle de cycle. La pulsation rejoint cette notion du temps comme étant une accumulation d'instantants qui vont nous permettre d'élaborer la durée. Le cycle rejoint l'autre notion qui partant de la durée va laisser émerger l'instant. Le cycle transcende et englobe la pulsation.

Dans la musique occidentale, le rythme s'apprend dans des cours de solfège, d'une manière intellectuelle, mathématique en plongeant dans une longue histoire qui nous amène à subdiviser les valeurs-étalons de notre langage musical. Ainsi la ronde, majesté omnipotente qui a comme symbole mathématique le chiffre 1. On la divise en deux, et coucou, voici la blanche dont le symbole est 2. Et ainsi de suite. Qui n'a pas à l'esprit cette pyramide des valeurs que l'on trouve dans tous les bons manuels de théorie musicale?

Mon expérience m'a montré que c'est la pulsation la plus rapide qui doit habiter le corps pour intégrer la réalisation et la mise en place stables d'une phrase rythmique

donnée, à un tempo donné. Mais ce n'est pas nécessairement cette pulsation qui vient spontanément aux enfants².

La pulsation a ceci de paradoxal, qu'elle est plus souvent ressentie qu'exprimée. Pour être concret, supposons une phrase rythmique simple, inscrite dans un cycle de quatre noires, comportant des valeurs telles que noires, croches et double-croches et se déroulant à un tempo de 80 à la noire. Si les enfants sont invités à marcher pendant que cette phrase s'exprime, la marche va vraisemblablement suivre le tempo de la noire ou de la croche, mais certainement pas de la double-croche. Et pourtant si le rythme se complexifie quelque peu (ajout de silences, de valeurs pointées, de contretemps etc...), la pulsation (intérieure) à ressentir pour une mise en place dans la durée, sera celle de la valeur la plus petite contenue dans ce rythme, la double-croche.

Attention, mettez-vous bien en situation, il s'agit ici de transmettre des outils, des ressentis qui vont permettre à des enfants n'ayant jamais pratiqué la musique, d'en appréhender la structure et la mise en place rythmique, il ne s'agit pas d'une réflexion sur le ressenti rythmique de musiciens professionnels!

(2) Beaucoup d'observations faites par rapport aux enfants s'appliquent également aux adultes, c'est dit une fois pour toutes



Le premier grand défi est donc d'appréhender cette pulsation, sa notion, son ressenti, son expression et sa non-expression (liée au ressenti). J'ai la chance de donner ces ateliers dans un local qui affiche sur un de ses murs une magnifique horloge avec une trotteuse visible qui égrène les secondes. Je ne connais pas de meilleur exemple de « quelque chose qui se passe régulièrement » et qui va du petit au grand, du bref au long, de l'instant à la durée (vitesses de la trotteuse, de l'aiguille des minutes et de celle des heures³).

Ce ressenti de la pulsation brève, je le rapproche assez de la difficulté que le commun des mortels a à appréhender les notions physiques de l'infiniment petit (ne fût-ce que les atomes, les molécules et les cellules par exemple).

La marche s'impose comme exercice de base. C'est là une manière spontanée et naturelle de marquer une pulsation. J'invite les enfants à marcher seuls pour les habituer à marcher naturellement devant le regard des autres (marche en synergie), ensuite à marcher par deux (côte à côte en se donnant la main) ou l'un derrière l'autre

(marche en synchronisation). Ensuite différentes musiques sont proposées et on observe quel est le tempo de la marche qui peut se dégager (Y en a-t-il un seul? etc.).

Une difficulté naît de ce ressenti qui est propre à chacun de nous. Les enfants sont habitués à ce qu'on leur propose des « vérités » dans le cadre scolaire. Et là, ils prennent contact avec cette incroyable ouverture: il n'y a pas *une* vérité; le ressenti de mon voisin n'est pas nécessairement le mien. Le mien peut varier d'un instant à l'autre. Comment trouver le ressenti qui sera juste pour moi en cet instant? Ce n'est qu'en proposant des approches variées et en répétant certains exercices déjà proposés que, petit à petit, chacun pourra trouver sa juste voie.



Très vite, je pense qu'il est opportun d'introduire la notion de cycle – mot ignoré et inconnu des enfants de cet âge. Là encore, merci, horloge analogique! En groupant les pulsations, les enfants perçoivent vite ce qui fait la caractéristique d'un cycle, son début, sa fin, la mise en boucle d'une entité temporelle. Les moyens

(3) voir: « J'ai jeté mon horloge digitale », réflexion d'Arnould Massart dans le n°1 du magazine « De la tête aux pieds »



proposés sont là encore variés: Utilisation de syllabes (Ta-Ka-Di-Mi ou autres, par exemple), de gestes (les mains alternées frappant les deux genoux puis les deux cuisses en position assise - des sauts ponctuant le retour du cycle – des cycles marqués par les pieds et mettant alors tout le corps en mouvement – etc.). Les enfants aiment inventer des suites de gestes ou de mouvements et proposent souvent des suites de gestes qui les amusent. C'est le cas notamment en ce qui concerne les cycles à effectuer avec les pieds. Je me suis aperçu qu'en leur montrant le cycle de quatre tout fait, tout pré-mâché, ils se lassaient vite de son utilisation. Par contre, si je leur laisse la possibilité d'explorer d'autres types de mouvements, ils pourront d'eux-mêmes sélectionner le cycle qui semble être le plus facile à tenir pour l'ensemble du groupe et cette suite de mouvements devient alors la leur. Très vite, la voix va intervenir pour doubler des mouvements du corps (un son émis avec un saut qui ponctue le début d'un cycle par exemple). Et cette introduction de la voix constitue un précieux instrument pour l'intériorisation des pulsations. Supposons que l'on groupe des pulsations régulières par quatre en disant le mot « Ta-Ka-Di-Mi ». Sur chaque syllabe « Ta », on saute (l'arrivée du saut correspond à l'instant où l'on prononce le « Ta » bien sûr – on aborde en passant l'anticipation du geste, l'anticipation de l'instant qui suit). L'étape suivante consistera à intérioriser les

« Ta-Ka-Di-Mi » en continuant les sauts (émergence du cycle avec ce seul geste corporel). Et ensuite, laisser la pulsation glisser du discours mental intérieur (dire les Ta-Ka-Di-Mi dans sa tête) vers le discours corporel. Un mouvement quasi imperceptible du bout d'un doigt, de la tête, des genoux, du pied. Nul besoin d'indication, c'est un geste autopoïétique. Enfin, pour aller au bout de mon exemple, le saut peut être accompagné par un son « Toum ». Les possibilités de combinaison sont infinies et je ne crois pas trop à des exercices prédéfinis qui conviendraient d'une manière universelle à tous les groupes. À des catégories d'exercices, oui.

On passe ainsi petit à petit de la pulsation comprise comme la trame régulière qui sous-tend la mise en place d'événements gestuels, sonores ou non sonores, à un ressenti et un vécu d'une superposition de trames qui ont un rapport entre elles et qui peu à peu permettront d'aborder des petites cellules rythmiques proprement dites. Cette pratique d'expression à plusieurs niveaux corporels nous amène à la notion d'étage rythmique (les différentes valeurs de notes utilisées dans la cellule rythmique proposée). Pour reprendre mon exemple ci-dessus, le premier étage sera celui des noires, le second, celui des croches, le troisième, celui des doubles croches. Pourquoi dans



cet ordre? Tout simplement parce que corporellement, les pieds vont, de manière instinctive, marquer les « temps », les mains et la voix pouvant marquer les subdivisions (croches et doubles croches). Si je démarre cette approche avec une très nette direction « binaire », c'est que cela découle d'un ressenti binaire issu de la marche (deux jambes, deux pieds, deux pas...). De nouveau, ce n'est pas une manière de dire que l'approche de la subdivision ternaire soit plus difficile à appréhender, c'est juste une suite logique dans cette approche-ci. Mais il est évident que le même principe de regroupement des pulsations par trois (syllabes Ta-Ki-Ta par exemple) nous amènera vers le ressenti ternaire – avec l'écueil transitoire de l'habituelle confusion entre cycle de trois et subdivision ternaire du « temps ».

C'est l'expérimentation continue et la variété des propositions qui aideront les apprentis rythmiciens à trouver leurs repères dans ce vaste océan de vie (il n'y a pas de vie sans mouvement, il n'y a pas de rythme sans mouvement).

Et la seule certitude qui est la mienne est que les notions de pulsation et de cycle sont des voies incontournables à emprunter pour aborder l'apprentissage du rythme. Mais ce chemin n'est pas un chemin dans un tunnel. Le paysage qui l'englobe présente à chaque instant de nouvelles

perspectives à qui peut rester les sens ouverts et en éveil. Voici un des objectifs que je nous propose, aux enfants et à moi-même, dans le cadre de ces ateliers rythmiques que j'anime.



SCANNÉ POUR VOUS



Saraswati



La Trinité de la musique carnatique :
Saint Thyagaraja, Muthuswamy Dikchithar et Syama Shastri

L'apothéose d'un Thani-avarthanam

par Arnould Massart et Xavier Rogé



Dans la musique carnatique – donc d’Inde du Sud – le *thani-avarthanam* désigne le passage au cours duquel les percussionnistes démontrent leurs prouesses rythmiques. Traditionnellement, ce solo de percussion, qui dure plus ou moins un quart d’heure, a lieu avant la reprise du thème du morceau principal du concert.

Pendant ce passage, les percussionnistes vont, tour à tour, élaborer différentes combinaisons rythmiques basées sur le *tala* – le cycle rythmique. À la fin du *thani-avarthanam*, ils se retrouvent pour exécuter ensemble la section finale qu’ils auront composée au préalable. Celle-ci se clôt par deux structures rythmiques traditionnelles appelées respectivement *mohara* et *corvai*. Ce sont ces deux structures que nous allons analyser ci-dessous, dans leur interprétation par le «Thala Vadya Ensemble» de Madras¹. Les instruments de percussion utilisés sont le *ghatam*, le *mridangam*, le *kanjira* et le *muhsing*. Le cycle rythmique est *adi tala* (8 temps).

Le *mohara*

Le *mohara* est une structure rythmique carnatique traditionnelle qui s’étend sur quatre cycles (*avarthanam*). On y présente une première phrase rythmique longue d’un *avarthanam* que l’on répète. Cette phrase est ensuite progressivement réduite et débouche sur un *mukthaya* qui termine la section.

Le *mukthaya* est une formule traditionnelle qui sert à ponctuer la fin d’un solo ou d’une section de celui-ci. Il consiste en un motif ou une phrase rythmique terminée par une valeur longue (ou une brève suivie d’un silence) que l’on joue trois fois et dont la valeur ultime de la dernière répétition coïncide avec le *samam* (le premier temps) du *tala*.

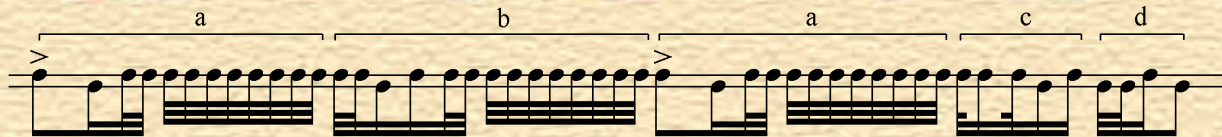
Un *mukthaya* très usité, par exemple, en *adi tala* est le suivant:



Voyons maintenant de quoi se compose le *mohara* qui nous occupe et comment il s’articule. Sa phrase rythmique initiale peut s’analyser comme suit:

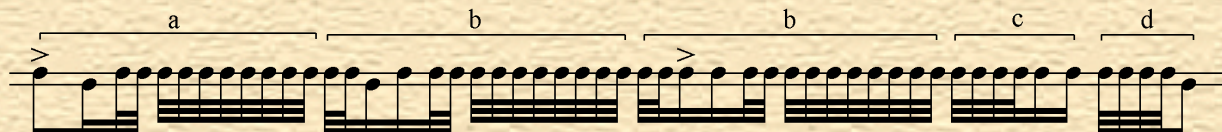
(1) Percussion Music of Madras, victor Entertainment, 1989 --VICG 5349





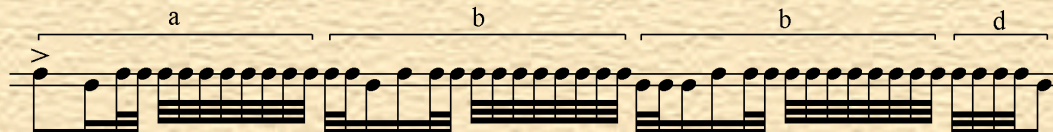
On y distingue quatre motifs différents. Le motif **a** apparaît deux fois. Le motif **b** est une variation du motif **a**. On peut considérer ces deux motifs comme des motifs «antécédents» étant donné que leurs valeurs les plus longues se situent au début du motif. Les motifs **c** et **d**, en revanche, sont des motifs «conséquents»: le motif **c** se termine par deux doubles-croches et le motif **d** par une croche.

Cette phrase initiale va, à présent, être répétée moyennant quelques légères variantes ².



La structure motivique de la phrase n'est plus **abacd**, mais bien **abbcd**. Toutefois, comme le motif **b** est, lui-même, une variation du motif **a**, on sent encore fort bien la parenté avec la phrase initiale. Il en va de même des motifs **c** et **d** qui ont été légèrement variés ici aussi, mais qui conservent néanmoins leurs caractéristiques finales respectives.

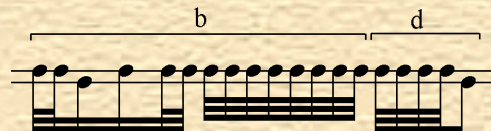
Notre phrase va maintenant être réduite d'un temps (*aksharakala*). On obtient:



(2) traditionnellement, cela ne devrait pas être le cas, mais la musique carnatique évolue, elle aussi



Le motif **c** a disparu. Mais dans la réduction suivante, ce sont les deux motifs initiaux qui vont disparaître. Il ne va donc plus rester que:



Cette phrase réduite **bd** va subir le même traitement que la phrase **abacd**, à savoir que lors de sa troisième occurrence, elle va, elle-même, être réduite au seul motif **b**. Le *mohara* se terminera alors par le *mukthaya* suivant basé sur une extension du motif **c**:

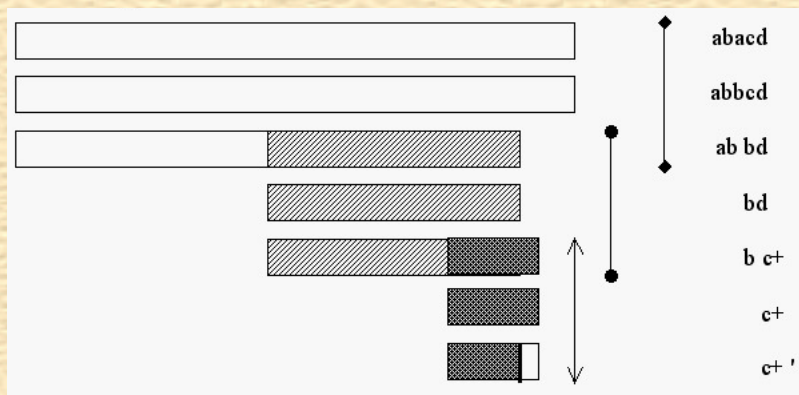


Dans ce *mukthaya*, on reconnaît le motif **c** augmenté d'une valeur de croche. Celle-ci s'égrène à deux reprises en un groupe «double-croche – deux triples-croches» pour finalement coïncider avec le *samam* de l'*avarthanam* suivant.

Il s'agit donc ici d'un *mukthaya* à la fois varié (les motifs ne sont pas strictement identiques), et avec anacrouse (les deux triples-croches finales dans les deux premières occurrences).

On notera que le *mohara* est construit en tuilage sur, à chaque fois, **trois** occurrences d'une même entité rythmique dont la troisième est éliée.

En voici une représentation graphique:



Le *mohara* est donc un enchevêtrement de petites structures rythmiques de tailles décroissantes exécutées trois fois, dont la première commence sur le *samam* et dont l'ultime valeur de la dernière atterrit également sur le *samam*. Nous allons voir que le facteur «trois» est extrêmement important pour les indiens. Ce chiffre symbolise la *Trimûrti*, la trinité hindoue formée des trois dieux: Brahmâ, Vishnu et Shiva.

Écoutons à présent le *mohara* dans son intégralité en essayant d'y percevoir cette organisation gigogne.

The image displays four lines of musical notation for the *Thani-avarthanam*. Each line represents a different part of the composition, with rhythmic patterns indicated by notes and rests. The patterns are labeled with letters and numbers:

- Line 1: Labeled 1, a, b, a, c, d. It starts with a > symbol.
- Line 2: Labeled 2, a, b, b, c, d. It starts with a > symbol.
- Line 3: Labeled 3, a, b, b, d. It starts with a > symbol.
- Line 4: Labeled 4, b, d, b, c+, c+, c+'. It starts with a > symbol.



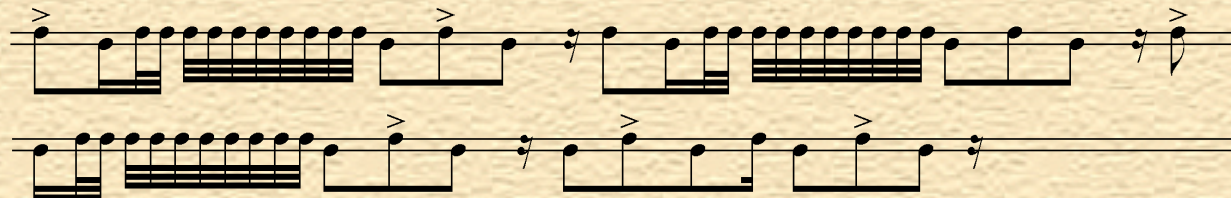
Le corvai

Le *corvai* est trois fois plus long que le *mohara*: il s'étend sur 12 *avarthanas*. Il se subdivise en trois sections de 4 *avarthanas*, chacune. Chaque section comporte un antécédent (*poorvaardha*) d'une longueur de 59 doubles-croches et un conséquent (*uttharardha*) équivalant à 69 doubles-croches³. L'antécédent est identique dans les trois sections, alors que la structure du conséquent varie de l'une à l'autre.

C'est le motif «a», que nous avons déjà rencontré dans le *mohara*, qui ouvre l'antécédent. À celui-ci s'enchaîne immédiatement un nouveau motif que nous nommerons «e».



Le *poorvaardha* est constitué comme suit: **ae ae ae**. Nous observons bien trois occurrences de **ae** et trois occurrences de **e** qui se chevauchent en prenant le premier des trois derniers **e** comme pivot. En cela, la structure du *poorvaardha* se calque presque complètement sur l'agencement de la fin du *mohara*. Ici, cependant, la dernière valeur longue ne coïncide pas avec le samam.



(3) $59+69=128$ doubles-croches, soit 4 cycles de 8 noires

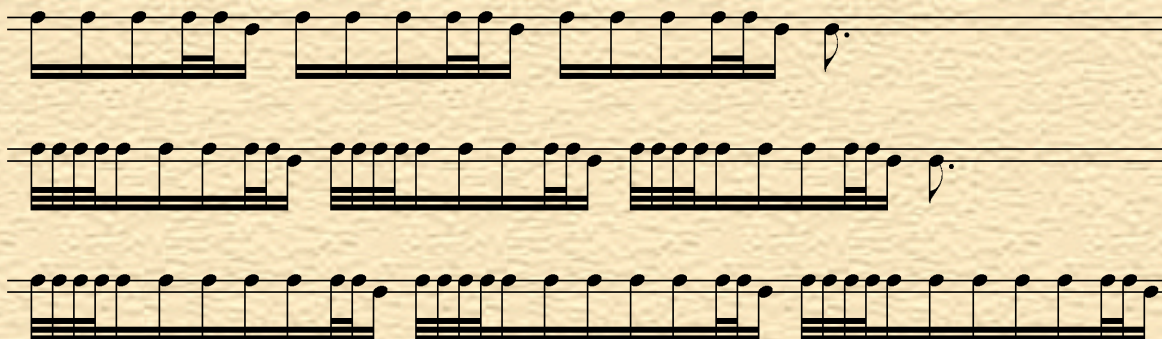


Après ce *poorvaardha* d'une valeur de 59 doubles-croches vient l'*uttharardha* qui est, en fait, un *mukthaya* se présentant sous trois formes différentes ou *yati*. Voici le *mukthaya* de la première section:



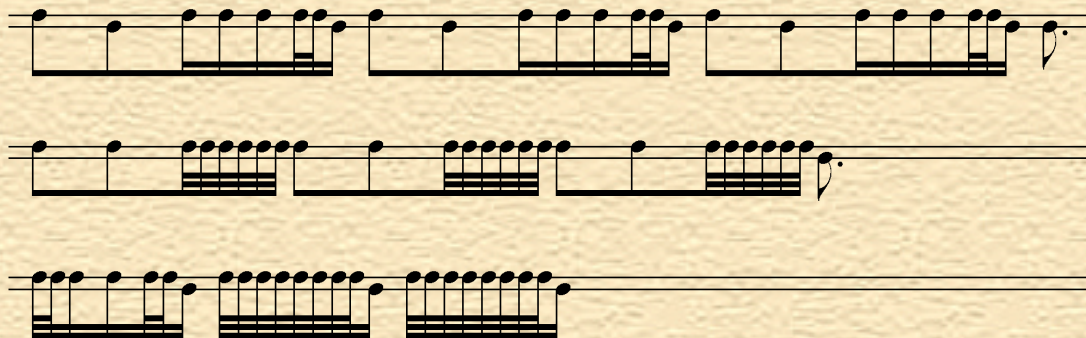
On y distingue clairement trois fois trois groupes d'une valeur de 7 doubles-croches. La forme du *mukthaya* s'appelle ici *sama yati* car la durée des trois phrases est identique.

Voyons, à présent, le *mukthaya* de la deuxième section:



Comme le précédent, il totalise aussi 69 doubles-croches, mais sous la forme d'un srotovaha *yati*, c'est-à-dire d'une construction en expansion. Nous avons ici trois groupes de 5, puis trois groupes de 7, et enfin trois groupes de 9 doubles-croches.

Le *mukthaya* final reprend la structure du précédent, mais inversée:



Il s'agit ici d'un *gopuchcha yati*, d'un agencement en réduction qui comprend trois groupes de 9, trois groupes de 7, et finalement trois groupes de 5 doubles-croches.

Chaque section du *corvai* comporte donc un antécédent identique, mais la forme du conséquent (qui fait toujours office de *mukthaya*) varie d'une fois à l'autre. En voici la représentation arithmétique exprimée en valeurs de double-croche:

$$[8+7] + [8+7] + [8 + (7+7+7)] \\ (3 \times 7) + 3 + (3 \times 7) + 3 + (3 \times 7)$$

poorvaardha
uttharardha sama yati

$$[8+7] + [8+7] + [8 + (7+7+7)] \\ (3 \times 5) + 3 + (3 \times 7) + 3 + (3 \times 9)$$

poorvaardha
uttharardha srotovaha yati

$$[8+7] + [8+7] + [8 + (7+7+7)] \\ (3 \times 9) + 3 + (3 \times 7) + 3 + (3 \times 5)$$

poorvaardha
uttharardha gopuchcha yati

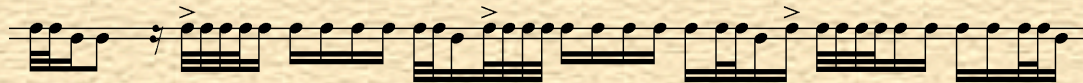


Il n'est pas nécessaire d'observer longtemps ce détail pour s'apercevoir à nouveau de l'importance du **facteur trois**. Le *corvai* se compose de 3 sections. Le *poorvaardha* de chaque section est constitué de 3 groupes dont le suffixe du troisième est joué 3 fois. L'*uttharardha* est construit à partir de 3 fois 3 motifs rythmiques exécutés 3 fois et séparés par une valeur de 3 doubles-croches.

Tant dans ce *corvai* que dans le *mohara* qui le précède, la référence à la *Trimûrti* hindoue est patente et omniprésente – immanente même, pourrait-on dire, comme les divinités elles-mêmes. Car ces enchevêtrements de facteurs trois prennent place dans un cadre rythmique prédéfini: le *tala*. On ne peut manquer d'y voir ici une symbolisation de l'incarnation divine. C'est, parmi d'autres, dans des phénomènes comme celui-ci que l'on comprend que la musique indienne trouve son origine dans la foi en Dieu. Au-delà les millénaires qu'elle a traversés, le message crypté qui y réside continue de nous interpeller.

Pour terminer, nous vous proposons d'écouter le *corvai* dans son intégralité en essayant d'y percevoir le riche édifice structural qui s'y profile.





Thani-avarthanam

9/9



ET LE FAIRE C'EST MIEUX ...

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



Restons en phase

par Arnould Massart

Je vous propose un petit jeu rythmique à faire à trois – personnes ou groupes.

Il s'agit simplement de prendre une pulsation et de frapper dans les mains de la manière suivante: X = frappe; o = silence.

Concrètement, voici la figure que répète chaque groupe:

- A. X o X o X X X o ...
- B. X o X X X o ...
- C. X o X X X X o ...

L'idée est de jouer sa partie tout en restant conscient de ce que font les autres groupes.

- Par exemple:
- a) Quand est-ce que tout le monde frappe ensemble un coup isolé?
 - b) Quand y a-t-il un silence général?
 - c) Quand le cycle complet recommence-t-il à zéro (plus difficile)?

Variante 1:

Tandis que les trois groupes jouent, un des groupes, au choix, fait entendre la première frappe de la figure qu'il répète en l'assortissant d'un son supplémentaire (battement de pied, cri etc.). Puis, un autre groupe fait pareil, et ainsi de suite.



Variante 2:

Un groupe commence à jouer sa figure. Après que celui-ci l'ait exécuté 4 fois, le 2^e groupe commence à jouer la sienne, tandis que le premier groupe continue. Après que le 2^e groupe ait exécuté sa figure 4 fois, le 3^e groupe commence à jouer la sienne et le 1^{er} groupe s'arrête. Après que le 3^e groupe ait joué 4 fois sa figure, le 1^{er} groupe recommence et le 2^e groupe s'arrête. Et ainsi de suite. Cette variante exige une écoute mutuelle plus soutenue.

Variante 3:

Essayer la même chose avec les figures suivantes:

- A. X o X X o ...
- B. X X o X X X o ...
- C. X X X o X X X X o ...

N'oubliez pas de changer les groupes et de varier les tempos.

Bon amusement!

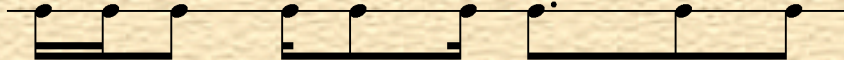


Défi du trimestre

proposé par Arnould Massart

L'exercice suivant est inspiré de la rythmique indienne. Il s'agit de répéter trois fois trois phrases progressivement réduites en interpolant entre chaque groupe de répétitions une formule identique.

Le rythme s'organise sur un mètre de trois (noires), exécuté par les pieds (mesure en 3/4). Voici les phrases à superposer à cette base:

A. 

B. 

C. 

Entre chacune de ces phrases répétées, nous interpolerons le motif suivant que nous nommerons «m»:



La structure à exécuter est la suivante:

(A x 3) + m + (B x 3) + m + (C x 3) + m + (C x 3) + m + (B x 3) + m + (A x 3)

À la fin de celle-ci, on retombe, comme par miracle, sur le premier temps de notre mesure en 3/4.

Concentrez-vous et bonne chance!

