

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 13 - Equinoxe d'automne 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



Quand on parle de rythme à un musicien, il comprend «mesure», «accent», «temps fort», «mise en place», «syncope» etc. – toute une série d'événements temporels associés à sa pratique quotidienne. Pour lui, le rythme est un des fondements de la musique sans lequel cette dernière n'existerait peut-être pas. Le rythme est, tantôt une figure qui se répète, tantôt une pulsation qu'il s'agit de conserver, tantôt une structure qu'il faut observer.

Aussi étrange que cela puisse paraître, souvent les préoccupations du musicien l'emmènent hors de lui-même : elles l'extraient de son écoute intérieure, de son expérience intime et fixent son attention sur un idéal esthétique imprégné de valeurs culturelles. Qui-conque s'intéresse aux origines du rythme découvre pourtant bien vite que celles-ci ne se situent pas dans la musique, mais plutôt dans la nature, que le rythme est omniprésent dans les phénomènes physiques, comme il est indissociable des processus vitaux.

En tant que musiciens, il est important que nous fassions le lien entre les rythmes que nous percevons autour de nous et en nous, d'une part, et les rythmes musicaux, de l'autre. Notre compréhension du rythme musical n'en sera que plus pénétrante, car nous aurons ainsi rouvert le chemin qui unit le rythme à la Vie. Dans les cultures archaïques d'hier ou d'aujourd'hui, le rythme n'est pas

séparé de l'existence, des émotions, des esprits. C'est pour cette raison qu'il constitue encore une voie d'accès à la guérison de nombreux maux du corps et de l'âme. Ce savoir est perdu dans notre civilisation occidentale, mais un nombre croissant de personnes a aujourd'hui l'intuition qu'il est possible de le recouvrer.

Ainsi le groupe de recherche **Nganga**, qui s'est fixé pour objectif de déterminer les bienfaits que peut avoir le rythme dans la pratique des soins de santé et de la thérapie. Nous sommes heureux de les accueillir dans ce magazine via **Francis Debrabandere** qui nous initie à leur démarche. Puissent les collaborations entre ce type de groupe et les rythmiciciens chevronnés s'avérer fructueuses à l'avenir !

On ignore parfois les bijoux qui se trouvent à nos pieds. Ainsi *Black Dog* de *Led Zeppelin*, groupe-phare du hard-rock des années '60 et '70, présente-t-il un intérêt rythmique tout particulier, car il pose, à sa manière, la question de la métrique et de sa portée dans l'activité d'écoute. J'ai mené ma petite enquête sur la manière dont le groupe concevait cet étonnant morceau.

Jean-Marie Rens, quant à lui, vous propose d'expérimenter avec la division des structures binaires, une forme de pratique du contre-temps à différentes échelles. Mais, non content de nous faire découvrir les charnières de ces objets symétriques, il nous met également au défi d'exécuter une polyrythmie de son cru, construite à partir de la technique d'élosion rythmique. Acrobates du rythme, à vos neurones !

A.M.



RÉFLEXIONS MESURÉES



NGANGA

par Francis Debrabandere



Nganga est à l'origine un terme provenant des pygmées Baka définissant un ensemble de pièces musicales liées à des circonstances de guérison et de divination, accompagnées de hochets en vannerie, de poutres en rafia percutees, de tambours à une ou deux membranes et de chants polyphoniques et de danses.

Nganga est maintenant aussi le nom de notre groupe de recherche à propos du rythme et de ses applications dans la pratique des soins de santé et de thérapie.



Quels pourraient être les effets thérapeutiques du rythme et comment celui-ci peut-il être indiqué dans un contexte de relation d'aide et de thérapie ?

Voici deux questions de base que *Nganga* a envie d'explorer, avant tout, au travers d'expérimentations pratiques, convaincu que le rythme avant de se penser et de se dire se doit d'être senti, vécu, incorporé, mais aussi au travers d'échanges de pratiques thérapeutiques utilisant du rythme dans son processus, au travers de discussions, de réflexions, de lectures, ainsi que de rencontres de personnes ayant une expérience bien déterminée ou ayant développé un concept particulier dans cette optique.

Nous souhaitons donc explorer le rythme dans ses formes d'expression les plus variées, c'est-à-dire aussi bien dans la percussion, la danse et le chant que dans les arts plastiques, l'écriture, le langage, etc. afin d'aller dénicher ses manifestations les plus subtiles et tenter de comprendre son lien au vivant.

Nous tenons également à y explorer les notions de thérapie, de santé, de relation d'aide et leurs contextes multiples afin de voir comment le rythme peut y trouver du sens et sous quelles formes, conscients que ce sens s'articule immanquablement aux concepts thérapeutiques préalablement envisagés ainsi qu'à la conception de la notion de santé et de thérapie.

Force est de constater que le rythme par le biais de pratiques de percussion, de danses exotiques, folkloriques, créatives, de chants ludiques ou « sacrés » connaît un engouement particulier depuis quelques années et s'infiltré plus ou moins ouvertement ou sournoisement dans divers contextes thérapeutiques institutionnels ou privés.

La réalité de cet engouement pour le rythme mérite d'être reconnue tout autant que questionnée pour pouvoir en déceler et comprendre les ingrédients et en discerner les atouts, les potentiels, les richesses des faux-semblants, pis-allers, illusions voire des dangers.

Voici donc quelques pistes de réflexion qui nous paraissent constituer un fil conducteur dans ce monde vaste et complexe du rythme et de la santé.

Histoire du rythme

Visiter l'histoire de l'humanité nous offre un voyage passionnant vers les origines du rythme et comment l'être humain lui a donné du sens.

Le rythme est et a toujours été dans la vie de la nature, du cosmos et précède pour ainsi dire l'humanité induisant ainsi un certain ordre des choses de la vie. Les rythmes



cardiaques, respiratoires, les rythmes vibratoires de nos cellules participent d'un mouvement qui dépasse l'être humain, l'influence dans sa vie quotidienne ainsi que dans son rapport au monde qui l'entoure tout autant que dans son rapport à lui-même et à l'autre.

De tous les temps et de toutes les cultures nous vient un héritage rythmique qui peut nous éclairer sur le sens que l'être humain a donné au rythme dans son rapport à ce qui le dépasse. Ceci amène un lien déterminant à la notion de sacré et de divin.

Ce rapport au sacré est fortement lié à une certaine idée de l'équilibre, de l'harmonie et du sens de la vie (et de la mort, évidemment) et peut mettre en lumière une certaine conception de la notion de santé qui, même si elle a beaucoup évolué au fil de l'histoire, nous révèle certains aspects qui sont importants à considérer sous le regard de nos pratiques de soin et de thérapie actuelles.

Remonter aux sources du rythme et de ses déclinaisons multiples au sein des différentes cultures peut être riche d'informations sur comment l'humain a organisé, structuré, incorporé les rythmes, comment il leur a donné du sens, parfois et souvent associé à cette dimension d'harmonie, d'unité et d'appartenance qu'on peut intimement associer à la notion de santé.

Au vu de ceci, on peut plus aisément comprendre comment R. Flatischler (Taketina) après s'être imprégné de diverses traditions rythmiques, en est arrivé à un concept « d'archétypes » rythmiques universels et de leur influence sur une certaine qualité de vie et de conscience.

L'être humain aurait une dimension fondamentalement rythmique dans laquelle il pourrait trouver une source d'épanouissement. Comme si, en filigrane de tous les particularismes de cette foisonnante diversité culturelle, se profilait une certaine essence du rythme mise en tension avec l'énergie vitale.

Rythme et énergie

Si le rythme s'avère toucher à l'énergie vitale, il nous faut reconnaître que le rythme peut être porteur, dispensateur d'une certaine énergie. Porteur pour celui qui le joue, le chante, le danse ; et porteur aussi pour celui qui l'écoute, le reçoit, l'incorpore. Une certaine force émane du rythme, force qui semble détenir le pouvoir de mobiliser et modifier notre état physiologique, mental et émotionnel : le pouvoir d'ouvrir l'accès de la conscience à d'autres dimensions de soi, que ce soit dans une détente, un apaisement, un abandon, ou que ce soit dans l'émergence



d'une vigueur, d'une clarté d'esprit, d'une détermination.

Le rythme a le pouvoir de faire sortir l'être humain de lui-même, de sa condition et sa réalité quotidienne tout autant qu'il a le pouvoir de le ramener à lui-même, de l'ancrer, de le centrer.

Mais plutôt que de se laisser charmer par ces effets séduisants et magiques au risque de donner au rythme une aura de toute puissance – tel un dieu unique qu'on adulerait les yeux fermés – nous voulons nous interroger sur les conditions qui permettent ces mobilisations énergétiques afin de les intégrer plus adéquatement dans nos pratiques de soin contemporaines.

Si effet magique il y a, quelles sont les ficelles, quels sont les ingrédients à l'œuvre dans ces processus ? Quelle énergie se dégage de quel rythme et dans quelles circonstances ? De quelle culture et de quelle croyance ces dynamiques participent-elles ?

À quoi cette énergie du rythme est-elle liée ? De quoi dépend-elle ? De la structure technique du rythme, de la polyrythmie ? De son interprétation ? Du sens culturel ou psychique qu'on lui attribue ? S'agit-il d'un processus individuel, collectif ou encore d'une interaction des deux ?

Rythme et modalités d'expression

Il a été question jusqu'à présent de rythme de manière très générale, voire générique. Appréhender le rythme dans son essence, c'est lui reconnaître sa valeur universelle, fondamentale, fondatrice, c'est attester de sa présence subtile dans les moindres manifestations de la vie – vie qui nous entoure et constitue notre environnement, vie intérieure aussi à notre enveloppe corporelle.



Présence tellement subtile que l'on n'a même pas besoin d'y penser pour que le monde tourne. Pas besoin de se soucier du mouvement des planètes pour que le jour succède à la nuit. Pas besoin de penser à respirer ou à ce que notre cœur batte pour que notre organisme fonctionne.

Au-delà de ces considérations touchant à l'essence du rythme, il nous paraît utile également d'aller découvrir les



spécificités du rythme dans les différents modes d'expression où l'être humain l'utilise, ou encore, où le rythme est présent à son insu.

La musique est évidemment un domaine majeur à considérer où le rythme détermine une certaine qualité et un certain impact. Dans ce vaste monde musical, le jeu de percussions, à lui seul, recèle une étonnante multitude de nuances jouant avec le temps et l'intervalle, avec le son et le silence, avec les timbres, les vibrations et les résonances, avec la force, la souplesse et l'endurance. Vaste univers qu'une pratique et une écoute particulière nous permettent de découvrir dans ses multiples déclinaisons.

Et que serait la danse sans musique et sans rythme ? Peut-on penser rythme sans penser mouvement, balancement, danse ? Explorer la danse, c'est s'attarder à l'incorporation du rythme ainsi qu'à sa manifestation corporelle dans un lien complexe au temps et à l'espace. Que dégage, respire une danse dont le rapport sonore ne serait que rythmique ? Quel univers ce rythme ouvre-t-il pour le danseur ?

Et puis le chant aussi : mélopées, berceuses, comptines, mantras. Du rythme mis en voix, de la voix mise en rythme. Quelle qualité la répétition vient-elle donner au chant ? Et venant du chant, comment ne pas penser au

langage ? Comment rythmons-nous nos paroles, notre langage et comment ce rythme nous sert-il ?

Du langage, on peut passer à l'écriture. Et de l'écriture à la trace graphique : dessin, peinture... Et puis du graphisme, de l'image, à la 3e dimension : sculpture, architecture, aménagement de l'espace... Les domaines où le rythme est présent sont infinis. Même si leurs liens avec la thérapie ne sont pas évidents, cela vaut certainement la peine de voir quel rapport peut s'établir entre le rythme et l'être humain.

Rythme à l'être humain

De tous ces éléments, qui peuvent être considérés comme de multiples facettes de la réalité du rythme (et je ne les ai certainement pas toutes évoquées), il nous faut aussi tenter de saisir comment l'être humain les investit, se les approprie, peut leur donner un sens, et quelle charge imaginaire ou symbolique il y associe.

Même s'il s'agit d'une question qui, dans une optique de thérapie, doit se poser de manière individuelle et personnalisée ; il y a peut-être certains thèmes, certaines lignes de force qui reviennent de manière récurrente dans les rêves, les fantasmes, l'imaginaire éveillés à partir



du rythme, ou encore à partir de son absence, de son manque. Ces lignes de force pourraient aider à préciser des champs d'élaboration de cet imaginaire dans un cadre thérapeutique.

La symbolique du rythme, du tambour a déjà été bien présente dans ce texte et, là aussi, tout en reconnaissant l'importance d'individualiser les processus thérapeutiques, il y a encore une fois à questionner la valeur et le sens des thèmes qui sont récurrents.

De ces thèmes, on peut déjà citer certaines polarités qui semblent pouvoir être mises en tension dans un travail rythmique : réalité interne-externe ; individu-collectif ; moi-l'autre ; nature-culture ; son-silence ; absence-présence ; viscéral – pulsionnel ; cérébral - analytique ; ordre-chaos... Enfin, comment ces trois pôles (réel, imaginaire, symbolique) interagissent dans une dynamique individuelle et/ou collective .

Rythme et processus thérapeutiques

Il nous reste à mettre de l'ordre dans tous ces éléments pour pouvoir déterminer quels pourraient être les effets bénéfiques du rythme, quelles pourraient être les indications ou contre-indications d'un travail rythmique et quelles modalités d'intervention privilégier entre un travail

énergétique, un travail psycho-social (où le lien à l'autre serait travaillé, où des conflits pourraient être élaborés), un travail d'introspection (où le rythme devient outil pour se recentrer et élaborer un regard sur soi en profondeur), un travail créatif (dans une optique plus art-thérapeutique où le rythme devient une création à partir de matière première sonore).

Encore une fois, les pistes d'intervention sont, là aussi certainement, largement insoupçonnées.

Sans vouloir en faire une panacée, Nganga se propose de partager une passion qu'est le rythme et de le questionner du point de vue de son intérêt dans une relation thérapeutique, en donnant la primauté à l'expérience, au vécu concret prolongé – et non pas précédé – d'une tentative d'élaboration théorique. Nganga souhaite, en outre, explorer à son rythme les trésors, toujours vivants, d'un palais ancestral qui peut nous ouvrir à des dimensions interculturelles et transpersonnelles de l'être humain.

Pour plus d'informations sur Nganga, vous pouvez contacter Francis Debrabandere, rue de Saint Moulin 3 à 7050 Herchies, debrasiske@hotmail.com

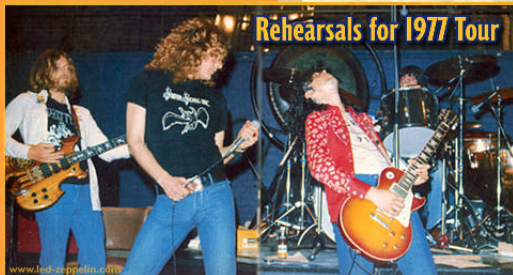


SCANNÉ POUR VOUS

Black Dog de Led Zeppelin.

Comment ils le «pensent».

par Arnould Massart



Sorti en 1971, le morceau *Black Dog* du groupe *Led Zeppelin* présente d'intéressantes questions rythmiques. À l'écoute de ce titre, l'auditeur est, en effet, constamment bousculé dans sa tentative (même inconsciente) de se référer à un modèle métrique. Afin d'y voir un peu plus clair, et pour offrir à chacun la possibilité d'orienter quelque peu son écoute, nous nous sommes demandé comment le groupe, lui-même, concevait le morceau. Non pas qu'il s'agisse de la seule «lecture» autorisée de ce titre, mais il est toujours instructif de découvrir comment une composition est envisagée par ses propres créateurs.

N'ayant aucun contact avec les membres du groupe, nous nous sommes lancé dans une enquête à partir de la seule source fiable dont nous disposions : l'enregistrement du morceau.

Le début est très simple. Il s'agit d'un appel a capella chanté sur une formule blues. Écoutons-le.



On le notera comme suit :

Hey, hey ma - ma said the way you groove gon-na make you sweat gon-na make you groove —

D'emblée, une pulsation est donnée, qui s'articule dans un format métrique traditionnel. Mais, dès l'entrée des instruments, les choses se compliquent... Écoutons !



Si nous conservons mentalement le tempo lancé par l'appel chanté, nous entendons la réponse instrumentale comme ceci :

Guit. :
Basse :
Batt. :

Tout semble concorder : la pulsation, la mesure et la carrure sont maintenues. De plus, le nouvel appel de Robert Plant commence sur le 1^{er} temps de la 5^e mesure. On a donc 4 mesures + 4 mesures: un antécédent et un conséquent. Seule chose un peu troublante : le jeu du batteur. Si on prête attention à son pattern *grosse caisse / caisse claire*, on a l'impression qu'il joue décalé et «à l'envers»... Pourtant, les deux coups de cymbale qu'il donne, apparaissent, tous deux, sur un premier temps.



Reprenons là où nous étions arrivés et écoutons la suite.



Le chant implique toujours la même interprétation rythmique, mais, si on suit la pulsation, on entend la réponse instrumentale plutôt comme ceci :

Sheet music for guitar, bass, and drums. The guitar part (Guit.) is in treble clef, bass (B.) in bass clef, and drums (Batt.) in a drum set notation. The music is in 9/8 time and consists of 6 measures. The guitar and bass parts show a melodic line with some triplets, while the drums play a steady pattern.

Curieux. Le temps écoulé entre l'antécédent et le conséquent n'est pas le même que dans la première phrase. Il y a, ici, rupture de la pulsation. Cette variante est-elle voulue ? Ou, la dernière note du chant doit-elle être comprise comme un point d'orgue ? Voyons plus loin !



Nous sommes ici en présence de la même situation que dans la phrase précédente : la pulsation lancée par le chant est cassée par l'entrée des instruments, qui semblent la redéfinir à leur manière. Mais la réponse instrumentale va, cette fois, être développée. Réécoutons cette phrase assortie de son développement dans sa totalité.



Ce qui est étonnant, c'est qu'au moment du changement d'harmonie, John Bonham joue brusquement son pattern «à l'endroit», comme par miracle.

Sheet music for guitar, bass, and drums. The guitar part (Guit.) is in treble clef, bass (B.) in bass clef, and drums (Batt.) in a drum set notation. The music is in 9/8 time and consists of 6 measures. The guitar and bass parts show a melodic line with some triplets, while the drums play a steady pattern.

Le coup de cymbale intervient, comme avant, sur le 1^{er} temps de la mesure, mais coïncide, cette fois, avec le pattern *grosse caisse / caisse claire*. Suit, alors, un passage hautement conflictuel où Jimmy Page et John Paul Jones se disputent, pour ainsi dire, la métrique avec John Bonham.

Sheet music for guitar, bass, and drums. The guitar part (Guit.) is in treble clef, bass (B.) in bass clef, and drums (Batt.) in a drum set notation. The music is in 9/8 time and consists of 6 measures. The guitar and bass parts show a melodic line with some triplets, while the drums play a steady pattern.

Les guitares et la basse jouent ici une sorte de 9/8 (2+2+2+3) tandis que la batterie continue imperturbablement en 2/2. Lorsque revient, cependant, l'accord de LA (*), les trois instruments se retrouvent à



nouveau ensemble sur le 1^{er} temps. Tout semble indiquer que guitares, basse et batterie partagent à présent la même conception métrique.

Sheet music for the first system, featuring three staves: Guitars (Guit.), Bass (B.), and Drums (Batt.). The Guitars staff shows a melodic line with an asterisk (*) above the first measure and a triplet (3) over the first three notes of the second measure. The Bass staff shows a rhythmic line with a triplet (3) over the first three notes of the second measure. The Drums staff shows a pattern of eighth notes and rests.

Le coup de cymbale tombe, en effet, sur le 1^{er} temps et coïncide ici avec le pattern *grosse caisse / caisse claire*. Si cette écoute métrique est correcte, alors le riff joué par les guitares et la basse est décalé d'un temps par rapport à ce que nous avons initialement perçu. Il se termine alors par un LA grave (+) sur un 1^{er} temps anticipé – phénomène courant dans ce type de musique.

Le passage suivant va venir confirmer notre écoute métrique.



Sheet music for the second system, featuring four staves: Vocals (V.), Guitars (G.), Bass (B.), and Drums (Batt.). The Vocals staff shows the lyrics "Oh yeah" repeated. The Guitars and Bass staves show a rhythmic line with a triplet (3) over the first three notes of the second measure. The Drums staff shows a pattern of eighth notes and rests.

Cet extrait est tout à fait cohérent d'un point de vue métrique – si ce n'est le dernier accent, soutenu par la cymbale crash, qui atterrit sur le 2^e temps... Voilà qui vient une nouvelle fois semer le doute dans notre écoute métrique ! Afin que cet accent tombe sur un 1^{er} temps, serait-il imaginable d'entendre l'intégralité de ce passage de la manière suivante ?



V. Oh yeah Oh yeah Oh Oh Oh

G.

B.

Batt.

V. yeah Oh yeah Oh Oh Oh

G.

B.

Batt.

Ce type d'écoute nous paraît quelque peu contraint et saugrenu dans ce contexte. La partie de batterie semble, certes, cohérente, mais le découpage mélodique des autres instruments ne s'accorde pas bien avec une telle conception. Si nous nous en tenons à notre première écoute en insistant toutefois pour obtenir l'accent final sur le premier temps, il nous faut le faire précéder d'une mesure en 5/4. Mais Robert Plant reprend une variation de son appel chanté de la manière suivante.



V. I got-a roll_ can't stand still_ got a flaming heart can't get my fill_

G.

B.

Batt.

V.

G.

B.

Batt.

Bien que l'entrée du chanteur ne soit pas compatible avec le mètre développé dans les mesures antérieures (2/2), elle conserve cependant la pulsation en blanches et confirme l'intervention du coup de cymbale sur un 2^e temps. D'un autre côté, les divers événements qui précèdent nous autorisent à présent à comprendre le riff, qui répond à l'appel, dans le même mètre que celui-ci et d'y entendre le pattern *grosse caisse / caisse claire* «à l'endroit». Dans cette optique, les frappes de cymbale crash semblent alors se produire, quasi systématiquement, sur des 2^e temps. Écoutons la suite pour voir.





V.
G.
B.
Batt.

V.
G.
B.
Batt.

Plant intervient ici à contretemps vis-à-vis de la pulsation. Il est nécessaire de faire précéder son appel d'une mesure en 3/4 afin que celui-ci conserve sa forme métrique. La réponse instrumentale correspond ici à ce qui se passe dans la phrase précédente, mais Plant entre à nouveau à contretemps pour le petit épilogue vocal qui clôt cette section. Le découpage mélodique et rythmique des motifs

du chanteur est tel qu'il est presque impossible de les entendre dans un mètre différent. Ainsi, perçoit-on, «à rebours», la mesure qui précède son épilogue comme une mesure en 5/4.

Il y aurait encore beaucoup de choses à dire sur la métrique de la suite de ce morceau – que nous vous conseillons d'ailleurs d'écouter dans son intégralité – mais, revenons-en à nos interrogations initiales: «Comment le pensent-ils ? » et aussi «Comment l'entendons-nous?» À ce titre, il est intéressant de relever les indices qui guident notre oreille dans sa perception métrique. On en dénombrera trois : 1°, le découpage mélodique et rythmique des motifs chantés ; 2°, le découpage mélodique et rythmique des riffs instrumentaux ; 3°, les coups de cymbale de la batterie ainsi que la prégnance des patterns joués. Selon notre intérêt, notre expérience et notre familiarité avec cette musique, nous allons évidemment être attirés davantage par l'un ou l'autre de ces indices. Mais il semble que le morceau soit construit de manière à nous balader constamment d'une écoute métrique à une autre : dès que le mètre à l'air de s'installer, il est aussitôt remis en question et nous resynchronisons sans cesse notre mètre subjectif en fonction des signes acoustiques que nous attrapons au passage.



Il apparaît qu'il s'agit là d'une des intentions du groupe, car John Paul Jones – qui a arrangé le titre – déclare que celui-ci comporte quelques «mesures compliquées». Mais il est évident que le projet du groupe n'était pas d'attirer notre attention sur ces changements de mesure, sinon les accents de la batterie n'auraient pas été agencés comme ils le sont : certains coups de cymbale soulignent le début d'une phrase, d'autres égarent notre perception métrique. Plus surprenant encore, le fait que le batteur, John Bonham, semble ne jamais avoir été au courant de ces changements de mesure et qu'il a joué un 2/2 régulier avec quelques accents particuliers. Si tel est le cas, il existait alors au sein même du groupe plusieurs manières différentes d'interpréter le mètre du morceau. Toute tentative de notre part d'entendre le morceau «comme il faut» devient dès lors complètement vaine.

Mais cela ne veut pas dire pour autant que chacun peut écouter le morceau «comme il l'entend». Cette forme de subjectivisme friserait l'indifférence aux intentions artistiques des compositeurs du morceau. Ce que nous montre, à notre sens, cette petite enquête, c'est la **multiplicité des écoutes** de ce morceau, c'est la possibilité que nous avons tous de découvrir, à un moment donné, une autre dimension rythmique, une autre perspective métrique que celle

qui nous est apparue a priori, et de la mettre en balance avec notre première écoute, voire de combiner les deux. Dès que nous atteignons ce stade, notre expérience d'auditeur devient plus subtile, plus profonde et s'accompagne d'un plaisir esthétique qui ne demande qu'à être renouvelé. Pour avoir joué ce titre autant de fois, c'est sans doute comme *ça* que les membres de Led Zeppelin le «pensent».



album Led zeppelin IV (1971)



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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

Restons en phase

par Jean-Marie Rens et Arnould Massart

Contretemps du plus grand au plus petit

1. Mettez en place un cycle de 4 mesures en 4/4 avec les pieds.
2. Frappez ensuite avec les mains un coup au milieu de ce cycle (donc sur le 1^{er} temps de la troisième mesure).
3. Puis frappez un coup au milieu de chaque demi-cycle (donc sur le 1^{er} temps de la seconde et de la quatrième mesure).
4. Divisez ensuite chaque demi-cycle en deux et frappez donc le 3^e temps de chaque mesure.
5. Puis frappez le 2^e et le 4^e temps de chaque mesure
6. Continuez de la sorte en divisant à chaque fois par 2 aussi loin que possible.
7. Faites alors le chemin inverse.

Variantes

- Faites deux groupes décalés d'une étape (le 1^{er} groupe exécute le point 3 pendant que le 2^e exécute le point 2) et écoutez le résultat sonore. Puis décalez les deux groupes de deux étapes.
- Faites deux groupes dont l'un va du plus grand contretemps au plus petit tandis que l'autre effectue simultanément le chemin inverse.
- Variez les sonorités des frappes : frappez certains contretemps sur la poitrine, sur les cuisses ; utilisez la voix avec différents sons.
- Jouez sur les durées des sons.
- Essayez différents tempos

Bon amusement !



Défi du trimestre

par Jean-Marie Rens

Ce petit contrepoint rythmique est à mettre en place progressivement. Pieds avec mains, pieds avec voix, etc. Les syllabes sont utilisées afin de mettre en évidence la structure du rythme. Aussi, si vous le souhaitez, changez-les. Mais attention, essayez de conserver la mise en évidence de cette structure.

voix

frappes sur jambes

frappes sur poitrine

claps

pieds

ti-ki ta ta ti-ki tâ ti-ki tâ ti-ki tâ ti-ki ta ta ti-ki-tâ ti-ki tâ ti-ki ta ta ti-ki tâ ti-ki ta ta

Comme le montre la petite analyse de la page suivante, c'est, tant pour la voix que pour les mains (sur jambes, sur poitrine ou claps), à partir d'un principe d'éლისion progressive que le rythme est construit.



Dans la partie vocale, la cellule «a» est, tout d'abord, suivie de 3 cellules «b». Nous pouvons considérer ces 4 éléments comme le «motif» principal, sorte de modèle. Puis, ce ne sont plus que 2 cellules «b» qui s'enchaînent au «a». Ensuite, le motif, déjà orphelin d'une cellule, va encore perdre un «b». La partie vocale se termine finalement par un «a» sans son «b», dernière étape de l'élision.

De la même manière, les mains ont pour modèle un motif constitué d'une cellule «a» et d'une cellule «b». C'est, ici aussi, la cellule «b» qui s'élide progressivement. Mais, dans cette partie percussive, l'élision met également en péril l'intégrité de la cellule «a». En effet, dans sa dernière apparition, «a» perd, lui aussi, un de ses constituants.

ti-ki ta ta ti-ki ta ti-ki ta ti-ki ta ti-ki ta ta ti-ki-ta ti-ki ta ti-ki ta ta ti-ki ta ti-ki ta

The musical score is written in 2/4 time. It features four staves: voice (v.), middle snare/drum (m. s./j.), middle snare/percussion (m. s./p.), and percussion (p.). The voice staff has lyrics above it: "ti-ki ta ta ti-ki ta ti-ki ta ti-ki ta ti-ki ta ta ti-ki-ta ti-ki ta ti-ki ta ta ti-ki ta ti-ki ta". The notes are grouped into 'a' and 'b' cells. The percussion staves show rhythmic patterns corresponding to the voice, also grouped into 'a' and 'b' cells. The 'a' cell in the percussion part consists of a quarter note followed by an eighth note, while the 'b' cell consists of two eighth notes.

La difficulté pour l'exécution de ce rythme – mais c'est là une de ses propriétés – est de gérer les changements d'accentuation générés par le procédé d'élision.

