

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 20 - Solstice d'été 2006

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2006 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



D'après Alain Daniélou, il existait déjà au VI^e millénaire avant J.-C. dans le sous-continent indien une codification des frappes du tambour. Chaque frappe y était associée à une ou plusieurs syllabes, ce qui semble indiquer une forme précoce de récitation rythmique. En effet, l'articulation phonémique humaine est telle qu'à partir d'une certaine vitesse, il nous est pratiquement impossible d'enchaîner certaines syllabes. Si l'on remplace celles-ci par d'autres, une fois sur deux par exemple, l'articulation redevient beaucoup plus aisée et la vitesse atteinte peut être plus haute. La codification dont parle Alain Daniélou révèle ainsi, non seulement, une grande sophistication dans le jeu du tambour, mais laisse aussi sous-entendre une exécution rythmique d'une vélocité considérable, issue probablement des capacités kinésiques des poignets et des doigts comme de celles des muscles articulaires.

La tradition indienne est une superposition de cultures. La civilisation dravidienne, toujours représentée dans les états du Sud, essuya à partir du XV^e siècle avant J.-C. plusieurs vagues successives d'invasions indo-aryennes. Vers le XIII^e siècle de notre ère, tout le territoire du Nord dut faire face à l'arrivée des envahisseurs moghols, ce qui divisa progressivement la tradition musicale indienne en un style du Nord, ou hindoustani et un du Sud style, appelé carnatique. Au-delà de la colonisation européenne que connût l'Inde à partir du XVI^e siècle, ce pays d'un milliard d'habitants subit aujourd'hui, comme nous, les assauts de la mondialisation. Il n'est que d'écouter les musiques issues de Bollywood pour s'en apercevoir...

Les Ateliers du Rythme ont eu la chance de rencontrer **Ramesh Shotham**, un éminent percussionniste de Madras ayant suivi une éducation musicale « inversée », pourrait-on dire. C'est, en effet, par le biais des cultures pop, rock et jazz occidentales que celui-ci s'intéressa peu à peu à ses racines musicales indiennes. Dans l'interview qu'il nous a accordée, il nous détaille son parcours et nous fait part de ses fascinations tout en nous initiant aussi aux arcanes de la rythmique d'Inde du Sud à travers quelques exemples choisis qu'il nous scande de sa voix chaude et vibrante.

Afin, cependant, que les deux grandes traditions musicales de l'Inde soient représentées dans ce numéro – et que nous puissions, par la même occasion, mesurer les chemins parcourus par les syllabes originelles – nous avons demandé à **Pierre Narcisse**, qui enseigne et pratique professionnellement les tablas depuis de nombreuses années, de dégager pour nous quelques trames de l'écheveau rythmique que représente le tabla solo. Il nous en fait découvrir les formes et les variations de base.

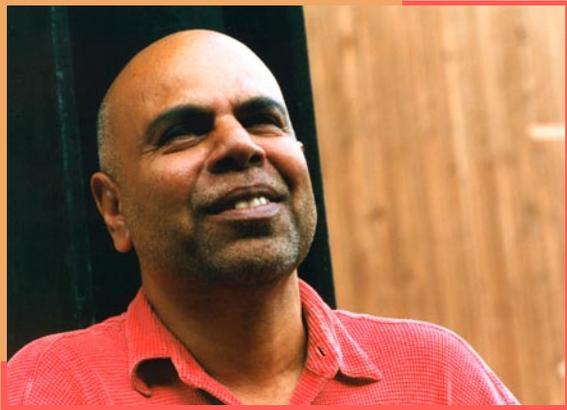
Alexis Koustoulidis, quant à lui, nous propose de rester en phase avec la mouvance « World » en nous invitant à superposer certaines de ces fameuses syllabes à notre bonne vieille pulsation binaire et d'observer ce qui se produit. Mais avant que d'envisager un dialogue musical fructueux et prometteur entre l'Orient et l'Occident, il convient de commencer humblement. C'est ce que je vous suggère en relevant à deux, cette fois, le défi de ce trimestre. Car, bien au-delà de ce petit exercice technique, le vrai défi restera toujours de s'approcher de la source dont émanent les syllabes et les rythmes que véhicule l'Inde, aujourd'hui encore.



RÉFLEXIONS MESURÉES

Entretien avec Ramesh Shotham

Natif de Madras, Ramesh Shotham a suivi un parcours atypique pour un percussionniste indien. À l'origine, jeune batteur de rock autodidacte surfant sur la vague post-woodstockienne des années 60, il dut attendre la découverte de Ravi Shankar et du Mahavishnu Orchestra pour que s'éveille en lui un intérêt pour ses propres racines musicales. Il se mit alors à étudier le pakhawaj et le taval, puis rencontra le grand maître T.A.S. Mani, qui parfit sa formation. En 1980, à la suite d'une tournée retentissante en Europe avec un groupe indo-jazz-fusion, il s'établit en Allemagne. Depuis, Ramesh Shotham a enregistré et tourné avec de nombreux musiciens de jazz, dont Steve Coleman, Carla Bley, Charlie Mariano ou Rabih Abou-Kahlil. Il dirige actuellement le groupe « Madras Special » et propose une méthode pédagogique du rythme qu'il nomme « Global Tala ». Les Ateliers du Rythme l'ont rencontré pour vous.



Ramesh Shotham, racontez-nous un peu comment vous êtes entré en contact avec la musique. Je crois savoir que vous n'avez pas suivi le chemin traditionnel, n'est-ce pas ?

À l'époque des Beatles, j'étais au lycée. C'est là que j'ai commencé à jouer de la guitare rythmique en autodidacte. J'essayais de m'inspirer de leurs chansons, bien qu'il était assez difficile d'accéder à l'information à cette époque.

Mais vous ne pratiquiez pas du tout la musique indienne ?

Non, la musique indienne était là, en toile de fond. Ma mère, qui était, et est toujours amatrice de musique indienne, jouait un peu d'harmonium et chantait des *bhajans*¹. À cette époque, nous n'avions aucune idée de comment on pouvait vivre de la musique. Mes frères et moi jouions dans des petits clubs, pour des anniversaires, des réveillons etc., et nos parents nous y encourageaient tout en nous rappelant que la priorité devait aller à nos études. Pour mes parents, nous faisons partie de la nouvelle génération, celle de l'Inde libérée et ils attendaient beaucoup de nous. Mais après trois ans d'Université, lorsque j'ai obtenu ma licence en Zoologie, avec mon frère cadet, nous sommes partis pour Bombay pour nous y produire avec notre

groupe. Bombay était alors la ville la plus occidentalisée : il y avait plein de hippies et nous pouvions y glaner beaucoup d'informations tout en trouvant un public pour qui jouer. Après ça, nous nous sommes mis à tourner un peu partout en Inde en nous inspirant de groupes comme les *Beatles* ou les *Stones*, mais aussi rapidement de *Led Zepplin*, de *Cream*, de Jimi Hendrix...

À Dehli, mon frère est allé un jour à un concert de Ravi Shankar dont il est revenu complètement décoiffé. Il s'est aussitôt acheté un sitar et a pris des leçons. Une autre fois, dans le club où nous jouions, un touriste voulait se débarrasser de ses LP avant de rentrer chez lui. Il nous a vendu des disques du *Mahavishnu Orchestra* pour 25 roupies. Nous les avons écoutés et ça a fait mouche. C'est au travers de cette musique que nous avons abordé le jazz. Plus tard quelques excellents musiciens de jazz débarquèrent en Inde, comme Louis Banks par exemple. Après nos concerts, nous allions souvent écouter son groupe qui interprétait alors un répertoire fusion. À l'époque je jouais de la batterie, mais j'étais à la recherche d'autre chose. J'ai pris des cours de tabla, mais je suis malheureusement tombé sur un professeur bien trop conservateur qui me faisait travailler le même rythme pendant un mois : « *Dha Dhin Dhin Dha* etc. » À Bombay,

(1) Chants dévotionnels



j'ai pu, par contre, étudier le *pakhawaj* pendant six mois avec Arjun Shejwal. J'allais chez lui tous les matins.

Et cela se passait comment ?

Il était ouvert. On s'était rencontrés lors d'une jam session et il avait entendu ce que je pouvais faire. On passait des heures à jouer ensemble et il me montrait la technique de base de l'instrument. Mais le son du *pakhawaj* était trop particulier ; il ne se mariait pas avec ce que je voulais développer. Ce n'est que lorsque je suis retourné à Madras pour apprendre le *tavil* que j'ai commencé à vraiment assimiler les sons et les rythmes indiens. J'avais été imprégné du son du *tavil* toute mon enfance : on l'entend dans les temples, lors des mariages... Aujourd'hui encore, certains des percussionnistes techniquement les plus avancés sont issus de la tradition du *tavil*. Bien sûr, il y a aussi les joueurs de *mridangam*, mais le *tavil* est plus physique : il arrive que l'on en joue pendant quatre heures d'affilée. C'est la raison pour laquelle les groupes comprennent toujours au moins deux joueurs de *tavil* afin qu'ils puissent se partager la tâche. Parfois, ils sont quatre.



Cette tradition est-elle liée à celle du Kerala ?

Bien que le *tavil* en fasse partie, le Kerala possède une tradition de percussions tout à fait différente. On y trouve aussi un autre tambour appelé *chenda* que l'on joue avec des baguettes. C'est une espèce de long tom-tom aigu. Au Kerala, on a des grands ensembles de percussion – quelque chose d'assez rare en Inde. Cela peut aller jusqu'à cent percussionnistes jouant simultanément. Il existe aussi un ensemble composé de différents tambours : le *chenda*, qui est le tambour principal, le *maddalam*, une sorte de grand *mridangam* que l'on joue avec les mêmes dés métalliques que l'on emploie pour le *tavil* ; viennent ensuite le *thimila*, qui ressemble à un petit *conga*, et une sorte de *talking-drum* appelé *edakka*, qui mène l'ensemble et donne tous les repères ; restent alors finalement les *cymbalettes* et la *trompe*. Ce type d'ensemble interprète souvent des rythmes à sept ou quatorze temps et est très impressionnant à écouter. Les danseurs de *kathakali*, par exemple, sont fréquemment accompagnés par un *chenda*, un *maddalam* et des *cymbalettes*.



Revenons à la tradition du tavil et à ses rythmes. Ceux-ci sont-ils aussi basés sur le système traditionnel des trente-cinq taalās ?

D'une manière générale, oui. Évidemment, dans les faits, il y a aujourd'hui en Inde beaucoup de taalās que l'on ne joue plus. On utilise, par exemple, dans la musique de danse *Bharatanatyam*, des taalās que l'on n'emploie pas dans la musique vocale. Dans la tradition du *nadaswaram*, jouée dans les temples, il y a ce que l'on appelle des *mallaris*, des mélodies que l'on répète constamment en faisant des modulations rythmiques. Les musiciens carnatiques traditionnels n'y ont pas recours. Mais la tradition du *nadaswaram* est aujourd'hui très respectée : on a pu assister à la montée de toute une génération de formidables joueurs de tavil que l'on appelle des *special tavil*, c'est-à-dire des solistes du tavil « invités » à jouer dans un ensemble. On peut maintenant les écouter en concert interpréter le répertoire de la musique carnatique. Le groupe se compose de deux joueurs de *nadaswaram* et de quatre joueurs de tavil, dont un *special tavil* comme, par exemple, le célèbre Valayapatti Subramaniam ou encore Haridwaramangalam Palanivel, tous ces gens avec des noms incroyablement longs... C'est eux qui déterminent les parties de percussion : les autres joueurs de tavil doivent suivre ce qu'ils font. Et, selon la musique

ou le *taala*, ils vont s'envoler dans du *khanda nadai*, c'est-à-dire des quintolets superposés, ou du *misra nadai*, des septolets... Tout peut arriver ! Et ils sont connus pour ces prouesses ; les gens viennent les voir pour ça.

C'est déjà une pratique très avancée, car il me semble que dans les concerts traditionnels de mridangam, on n'entend pas beaucoup ces nadai.

Pas beaucoup en effet, mais ça dépend. Par exemple, j'ai testé T.A.S. Mani. C'était mon seul contact direct avec l'ancienne génération. Lui a poussé les choses plus loin. C'est un incroyable professeur et théoricien. On peut lui présenter n'importe quel problème rythmique ; il est capable de le résoudre. Je l'ai vérifié pendant nos tournées. Il est presque, je dirais, « inhumain » sur ce plan. Vous savez, le foyer de la musique carnatique se trouve à Madras et il y a beaucoup de joueurs de *mridangam* plus connus que lui. Mais Mani habite Bangalore, à seulement 400 km de Madras, et demeure un accompagnateur de premier choix pour la plupart des grands artistes se produisant à Madras. Il donne environ vingt concerts par mois ! En dehors de ce milieu, on entendra davantage parler de gens comme Karaikudi Mani ou Palghat Raghu. Mais pour moi, T.A.S. Mani reste sans aucun doute *le* grand maître.

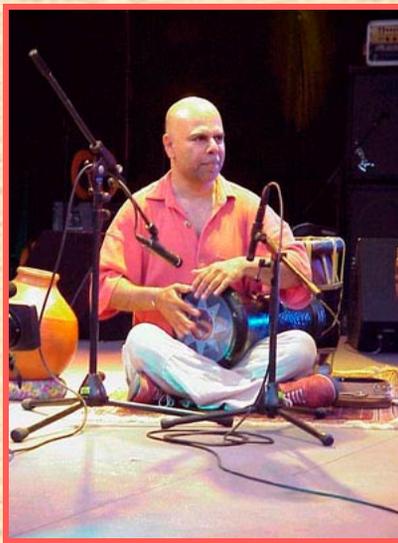


Pour quelqu'un qui commence le rythme ou le mridangam dans la tradition, comment se déroule l'apprentissage ?

C'est très ludique. De jeunes enfants viennent et on leur apprend *Tha, Dhi, Thom, Nam*, les quatre sons de base du mridangam. Tout tourne autour de ces frappes. On leur apprend aussi à coordonner les frappes de gauche et de droite. On aborde ensuite la technique des doigts. Puis, selon les différentes écoles, on voit certaines variantes de *solkattu*, le langage des percussions. Donc, on apprend d'abord à chanter ces syllabes tout en frappant le taala de manière à avoir une idée générale du rythme, et on les travaille toujours dans trois tempos. C'est une manière de maîtriser le sens du tempo tout en développant la technique.

Et est-ce que l'on apprend aussi d'abord les kriyaas (les gestes) ?

Au début, on ne s'occupe pas trop de théorie. On enseigne les phrases et les doigtés et l'élève apprend beaucoup de choses en regardant son professeur. Dès qu'il possède la technique de base, l'élève commence à apprendre l'*Aadi taala*, qui est la mesure la plus courante, comme le 4/4. Quarante-vingt-dix



pour cent de la musique carnatique est interprétée dans ce taala, alors qu'on pourrait jouer cent soixante-quinze taalas puisque les trente-cinq taalas sont, eux-mêmes, subdivisés. C'est possible en théorie et Mani peut le faire. Je l'ai vérifié. On peut le confronter à une difficulté comme celle d'interpréter un cycle de 29 temps – sankeerna druva

taala – dans lequel chaque temps est subdivisé en cinq. Cela dit, si on le met au défi, il faut pouvoir maîtriser la chose soi-même afin de contrôler s'il le fait correctement. Beaucoup de gens comme lui font des démonstrations et, durant la saison des festivals d'Inde du Sud, on pratique beaucoup ce genre d'exercice pendant les séances matinales : on invite des gens pour des conférences où l'on aborde des problèmes théoriques etc. Ramamani, par exemple, est experte dans l'*Avadhana Pallavi*. Un *pallavi* est une forme dans laquelle on expose d'abord un raga, qu'on l'explore ensuite, avant

que ne viennent la mélodie avec le texte et finalement l'improvisation. Il fait partie de la structure globale appelée *ragam-thanam-pallavi* où « *ragam* » représente



l'alap, « *thanam* » le moment où intervient une pulsation qui n'est pas encore un taala, et « *pallavi* » la composition proprement dite. Dans *l'Avadhana Pallavi* que pratique Ramamani, il y a trois taalas : un long taala ici [il montre sa main droite] et deux taalas ici [main gauche] qui sont coordonnés. Rien que de comprendre ce qu'elle fait demande déjà beaucoup d'attention.

C'est une sorte de taala polyrythmique ?

Voilà. Et, en plus, elle compose et improvise sur cette base. On peut avoir, par exemple, d'un côté, un cycle de huit temps en *tristra nadai*², ce qui donne vingt-quatre unités, et, de l'autre, deux taalas dont le total équivaut à vingt-quatre ou quarante-huit unités. Mais ces deux taalas peuvent être impairs.

Et donc, elle frappe toujours deux taalas simultanément.

Sans discontinuer. Elle peut frapper, d'un côté par exemple $(7 \times 3) + (5 \times 3)$, ce qui donne 36, tandis que, de l'autre côté, elle exécute des cycles de 12 ou de 6. Ils s'emboîtent les uns dans les autres.

Et ça, ce n'est que la base, évidemment.

Tout à fait. Il faut faire en sorte que cela fonctionne automatiquement pendant quelque chose comme trois

(2) division ternaire du temps

quarts d'heure, car par-dessus tout ça, elle fait du tempo double, des triolets etc. C'est hallucinant ! Elle dit d'ailleurs qu'elle a besoin de plusieurs jours de préparation et de concentration. C'est d'un niveau rythmique et mélodique très élevé.

Revenons un instant à l'enseignement du rythme, si vous le voulez bien. Lorsque quelqu'un apprend, par exemple, le mridangam, après combien de temps est-il capable d'accompagner un autre musicien, et que doit-il apprendre pour le faire ?

Cela dépend beaucoup des capacités et du travail de l'élève, mais aussi du professeur. Vous voyez, beaucoup de professeurs font en sorte que leurs élèves ne progressent pas trop. T.A.S. Mani est une des rares personnes que je connaisse qui enseigne avec autant de générosité. N'importe qui peut venir le voir, et il passera des heures avec lui. Même des gens comme Trilog [Gurtu] l'interrogent à propos de tas d'enregistrements. Alors il s'emballa et on ne peut plus l'arrêter, mais on peut l'enregistrer et écouter toutes ses explications à l'aise, plus tard. Mani est très encourageant : dès qu'il sent que vous pouvez faire quelque chose, il vous invite à jouer avec lui en concert le *ghatham*, le *khanjira* ou même ne fut-ce que le *morsing*. Évidemment il a aussi tout un programme

Entretien avec Ramesh Shotham ...

5/10



d'enseignement avec un syllabus dans lequel sont repris les trente-cinq taalas avec leur *teka*, les différents *nadaïs*, leur *mohara* et *korvai*.

Le teka, c'est la figure rythmique de base d'un taala ?

Oui. C'est ce qui révèle le cycle temporel. Par exemple, pour aadi taala, ce sera

Et est-ce que l'on joue vraiment ça comme ça ?

Tha Dhim	Dhinna	Tha	Tha Dhim	Dhinna
Kita thaka	Dhinna	Thaddhim	Kita thaka	Digu thari kita thaka

Tout à fait. Bien sûr, plus tard, on joue différemment, mais à l'occasion on revient au teka de base car il est joli, tout simplement.

Et ensuite, on enseigne les mukthayas³. C'est très intrigant pour un Occidental de comprendre comment on apprend les mukthayas. Comment procède-t-on ?

Au début, on les apprend de mémoire. On essaye de se constituer un répertoire de mukthayas pour différents taalas. Personnellement, je ne les utilise pas beaucoup car je pratique davantage la world music que la musique carnatique traditionnelle. Mais Mani a inventé un système permettant à chacun de trouver des trucs pour composer un

mukthaya. Évidemment, il faut être très rapide en calcul. Il fait partie de ces gens qui peuvent faire ça dans le feu de l'action – c'est d'ailleurs le but de tout percussionniste. Mais, en général, chacun possède son petit répertoire de mukthayas.

Oui, de manière à ne pas devoir toujours calculer.

C'est ça. Cela dit, c'est aussi chouette de se dire : « Je vais me jeter à l'eau et essayer quelque chose d'autre ».

Et il y a des gens qui le font ?

Bien sûr !

C'est tout de même fascinant ! On se demande toujours : « Est-ce qu'ils calculent si vite que ça ? »

Non. Il y a des trucs. Il faut apprendre les secrets. Prenons par exemple 32 temps. On peut les diviser de manière égale ou inégale. Prenons, par exemple, un cycle, un korvai en aadi taala :



Tha Dhim
Thaka Dhim
Thakita Dhim
Thadiginaka Tha
Thadiginaka Tha
Thadiginaka
(Tha)

(3) Voir Lexique rythmique



Donc, on considère que dans la partie gauche du korvai [les trois premières lignes] on a une cellule en expansion. On calcule alors combien de doubles croches cela représente [13], et il nous reste ensuite une certaine quantité de doubles croches [19] pour compléter le cycle. On peut alors subdiviser cette quantité et voir si l'on peut terminer avec trois fois cinq, trois fois six ou trois fois sept, par exemple. Comme, ici, on a un cycle court composé de trente-deux unités seulement, on va choisir trois fois cinq, c'est-à-dire quinze. Mais il nous reste alors quatre doubles croches en trop. Il nous va donc falloir en faire des silences entre les phrases consécutives du mukthaya. À partir de ce système, on peut créer d'autres mukthayas.

Mais ça demande une concentration incroyable de faire ça tout en jouant !

Ah oui ! Mais, on finit par atteindre ce niveau. Dans la musique carnatique, lorsque quelqu'un improvise sur les *sargams*⁴, il faut être capable de réagir au quart de tour et, évidemment, de connaître ces formes. Imaginons maintenant que nous voulions utiliser le même mukthaya que tout à l'heure, mais sans les silences entre les phrases consécutives de manière à créer une progression qui culmine sur le « un ». On a donc quinze temps. Il nous en reste alors dix-sept, mais, disons qu'on veut commencer

(4) le nom des notes, comme « do, ré mi... » chez nous

le korvai par les trois mêmes cellules (Tha Dhim Thaka Dhim Thakita Dhim). Il nous reste alors quatre temps que l'on n'a pas utilisés. On va les insérer dans le début du korvai comme ceci⁵ :



Tha Dhim ;
Thaka Dhim ,
Thakita Dhim ,
Thadiginaka
Thadiginaka
Thadiginaka
(Tha)

Il y a donc un certain nombre de règles qui permettent de développer la créativité. Et, bien sûr, on peut phraser différemment en choisissant par exemple des valeurs deux fois plus brèves dans la seconde partie. On a alors :



Tha Dhim ;
Thaka Dhim ,
Thakita Dhim ,
Kitathaka Tharikita Tham
Kitathaka Tharikita Tham
Kitathaka Tharikita Tham
(Tha)

Les choses se compliquent un peu si on a, par exemple, une pulsation régulière et qu'on veut terminer par trois fois (5) dans l'exemple ci-dessous le point virgule vaut deux temps et la virgule un temps



cinq, mais qu'avec ces trois fois cinq, on veut effectuer une modulation rythmique. Cela veut dire qu'on a, par exemple, trois fois cinq en doubles croches, trois fois cinq en triolets de croches, et trois fois cinq en quintolets de doubles croches. Et cela a lieu dans deux cycles d'aadi taala. On a alors :



Et ça aussi, c'est considéré comme un mukthaya ?

C'est un mukthaya un peu particulier. Je m'en suis inspiré pour l'une de mes compositions qui s'appelle *Xillob*. Toute la mélodie découle de ce korvai que j'avais en tête. J'ai fait plein de calculs, j'ai utilisé les concepts de T.A.S Mani et j'ai abouti à ce *Roopak Taalam*, c'est un cycle à trois temps. Il fait :



En fait, il s'agit d'une mesure en doubles croches. La seconde mesure est en quintolets et la troisième en sextolets.

Petite question : quelle est la différence entre un korvai et un mukthaya ?

C'est la même chose. Le terme « korvai » est utilisé dans le Tamil Nadu tandis qu'au Karnataka, on dit plutôt « mukthaya ».

C'est ce qu'on appelle un tihay dans le Nord ?

À la base, un tihay est une séquence jouée trois fois qui atterrit sur le « un » ; elle peut être longue ou courte. Mais un tihay est différent d'un korvai, car un korvai ne doit pas nécessairement être un tihay. Le tihay le plus simple est

Thakadina Dhim
Thakadina Dhim
Thakadina
(Dhim)

Mais ça, c'est aussi un mukthaya.

Ce n'est pas un mukthaya complet. Car, pour qu'il le soit, il doit s'étendre sur un cycle entier, ou deux, ou trois... Et, souvent, l'ensemble du mukthaya est joué trois fois. Pour moi, un tihay est un peu différent. Bien qu'il s'agit évidemment aussi d'une forme, un tihay peut aboutir au milieu d'un cycle. Mais, au bout du compte, le troisième tihay atterrira sur le « un ». Cela dit, on a aussi de telles formes en Inde du Sud, où un korvai ne se résout pas tout de suite, mais seulement à la fin.

Il y a aussi ce que vous appelez un korappu. Pouvez-vous nous expliquer en quoi cela consiste ?



Lorsque quatre percussionnistes jouent ensemble, on peut entendre des effets de réduction rythmique lorsqu'on passe d'un soliste à l'autre. Mais ce n'est pas une simple réduction du type : 4 mesures, 2 mesures, 1 mesure, ½ mesure... Un korappu peut être un objet mathématique assez complexe. Imaginons, par exemple, que l'on joue une simple pulsation et puis que le joueur de mridangam décide de jouer un *khandā korappu*, c'est-à-dire un korappu composé de phrases en cinq. Pour cela, il doit savoir où commencer. En aadi taala, si l'on fait du cinq, il faut commencer sur le septième temps pour faire huit fois cinq comme ceci :



Ça, c'est la manière académique. Mais les musiciens indiens ne le joueront pas comme cela. Ils feront plutôt :



Au lieu de jouer quatre fois cinq à la fin, ils ne joueront que trois fois cinq, mais en triolets. Le joueur de mridangam va ensuite effectuer la première réduction et ne jouer que quatre fois cinq (pour cela, il doit commencer sur le quatrième temps du taala). Puis, il ne va plus jouer que deux fois cinq et ainsi de suite... Mais il aurait aussi pu

décider au départ de lancer un *misra korappu*, un korappu en sept. Dans le contexte d'un concert, le deuxième soliste doit donc être très attentif, car il doit découvrir immédiatement comment le korappu est structuré – ce que ne lui dit pas le joueur de mridangam...

C'est intéressant de vous voir et de vous écouter faire, car il me semble que ce sont toujours les syllabes qui vous guident.

Oui. En effet. Le comptage s'effectue au moyen des syllabes. Dans le cadre des ateliers que je donne, j'insiste toujours beaucoup là-dessus : plutôt que d'enchaîner des chiffres, les syllabes créent d'emblée un rythme et une mélodie. Il y a aussi pas mal de choses de ce genre que je tiens de Steve Coleman. Il pratiquait aussi beaucoup les polyrythmies, mais pas par le biais des syllabes – même s'il s'y est beaucoup intéressé lorsque nous étions en Inde ensemble. Steve voyait les choses en termes de valeurs longues et de valeurs brèves. La valeur longue peut être, par exemple de trois et la valeur brève de deux.

Un peu comme dans les rythmes bulgares.

Voilà. Et, avec ces valeurs, il faisait jouer deux personnes en même temps, ce qui produisait des résultats incroyables. Dans un de ces rythmes, on avait en parallèle un douze



et un onze et on entendait clairement les rythmes se superposer, se rencontrer, puis diverger à nouveau. Arrivé à un certain stade, on découvre une mélodie. Mais avant cela, il faut se concentrer pendant un bon quart d'heure. Ensuite : « Waou ! »

Ramesh, vous vous êtes produit avec des musiciens de différentes traditions. Qu'est-ce qui est, selon vous, commun à toutes ces traditions au niveau rythmique ?

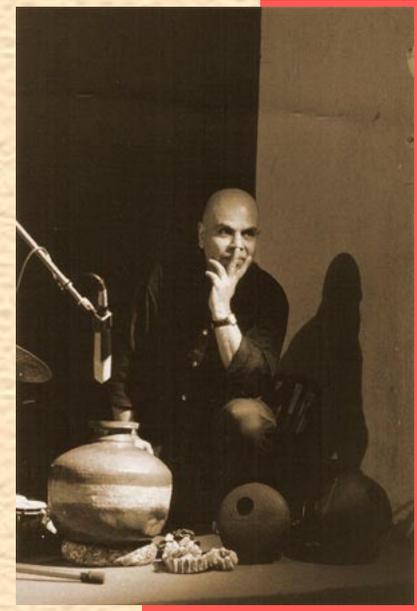
Lorsque des percussionnistes de différentes traditions se rencontrent, on en trouve, bien sûr, qui sont trop conservateurs. Mais si les musiciens sont ouverts, il suffit de jouer ensemble et les choses se passent. J'ai eu l'expérience, en revanche, de jouer avec des musiciens européens qui avaient étudié les rythmes afro-cubains ou les rythmes *bata* ou le djembé... Avec eux, je ne peux pas jouer, tout simplement parce qu'ils voient les choses de manière trop intellectuelle. Souvent, ça ne marche pas..., et ce n'est la faute ni de l'un, ni de l'autre. Mais j'ai joué avec Anga Diaz, un des plus grands joueurs de congas, et avec Lamidi, un tambourinaire *bata* du Nigéria. Avec eux, il suffit de se retrouver et de jouer. Je n'ai aucun problème à groover avec eux, ni eux avec moi.

Est-ce que vous diriez que le groove est quelque chose que partagent toutes les traditions ?

Oui ! Sûrement ! Et peut-être les cycles aussi... D'une certaine façon, je dirais quelque chose comme l'empathie pour la musique des autres..., en tout cas la curiosité.

Je vous remercie.

Propos recueillis par Arnould Massart



SCANNÉ POUR VOUS

Petite introduction au tabla solo (Inde du Nord)

par Pierre Narcisse

Descriptif



Les tablas consistent en deux percussions posées sur le sol. La basse, en forme de petite timbale, se nomme le *bayan*. L'aigu (à droite) a un fût en bois ; on l'appelle le *tabla* (ou *dayan*). Les tablas s'apprennent en relation avec la tradition orale. Toutes les compositions et tous les phrasés peuvent donc se réciter. Chaque syllabe correspond à un doigté bien précis (TA = frappe de base de main droite – GE = frappe de base de main gauche ; DHA = frappes de base jouées simultanément aux deux mains etc.). La hauteur tonale du tabla est toujours accordée sur la fondamentale du raga.

Le tabla solo se compose de thématiques fixées par la tradition dont les éléments servent de support à l'improvisation. Le squelette d'un tabla solo est commun à toute l'Inde du Nord, mais les décorations et élaborations varient en fonction de la région d'où sont issues les grandes écoles de tabla. Elles sont au nombre de six : Dehli, Luknow, Farukabad, Benares, Aljerala et Punjab.



Le tabla solo est accompagné par une mélodie répétitive (*nagma*) qui suit le cycle rythmique et sert de support aux développements polyrythmiques des compositions (en général jouée au sarangi).

Composantes

Le solo commence toujours par un mouvement lent, une ouverture appelée *peshkar*. Elle fait office d'introduction au solo et propose, dans une certaine mesure, les ingrédients ultérieurs de la composition plus rapide appelée *kaïda*.

Exemple de peshkar (style de Delhi – mesure à 16 temps : *tîntal*)

♩ = 40

Dhin kra Dhin na Dha Dhin na Dha Dha Dhin na na Dhin na

Dha ne Dha Dhin na Dha ti Dha ki te ta ke Dhin na na Dhin na

ki te ta ke tin kra tin na ki te ta ke Din ge Din ge ki te ta ke te re ke te Din ge Din ge

tak Dha re na Dhin na tak Dha re na Dhin na tak Dha re na



Tihay (cadence)



NOTA : *Le tihay est une formule polyrythmique qui se répète trois fois est sert de signal cadentiel pour marquer la fin d'un cycle ou d'une série de variations.*

Le peshkar va petit à petit évoluer grâce à des ornements et des inversions d'éléments internes pour suggérer progressivement une démultiplication du tempo. La durée de ce type d'introduction est libre, en fonction de l'inspiration de l'instrumentiste.

La deuxième partie d'un solo s'appelle le *kaïda*. Il se joue deux à trois fois plus vite que le peshkar et suit également la logique de la mesure de base.

Quelques pistes dans la façon de décrypter un kaïda.

Les compositions traditionnelles varient selon le style apparenté aux grandes écoles de tablas.

Exemples de kaïdas en 16 temps (tîntal) ♩ = +/- 160

BENARES





DELHI







ALJERALA

Dha - na Dhi te te Dha - na Dhi te te Kat na Dhi te te ge ge na Dhin Dhin na
ta ta te te te ta ta te te te ka na Dhi te te ga ge na Dhun na



Variations de base

Voici, pour suivre, une composition enseignée dans toutes les écoles de tablas, pour apprendre la marche à suivre pour le développement des variations.

THEME

A
A1 A2
Dha ti Dha ge na Dha te re ke te Dha ti Dha ge ti na ke na
ta ti ta ke na Dha te re ke te Dha ti Dha ge Dhi na ge na



Comme nous pouvons le constater, le thème (**A+B**) peut être divisé en séquences. Nous distinguons la séquence **A**, elle-même subdivisée en **A₁** et **A₂**, puis la séquence **B**.

Une première tranche de variations peut être effectuée en répétant les éléments **A**, **A₁** ou **A₂**.

Une première variation est appelée ***Dohra***.

En voici la structure :

A + A + (A+B)



Une autre variation est appelée ***Adha Dohra***.

Elle comporte deux possibilités que voici :

A₁ + A₁ + A + (A+B)



A + A₂ + A₂ + (A+B)



Ces premières variations, relativement simples, servent en quelque sorte de présentation des éléments internes qui vont constituer le matériau de base aux développements plus complexes qui vont suivre. En aucun cas, le soliste ne pourra prendre des syllabes, sons, ou frappes, ne faisant pas partie du thème, sous peine d'en dénaturer l'esprit !

Ces premières variations sont quasiment incontournables.

Les présentations, Dohra, Adha Dohra, peuvent, bien entendu, s'élaborer à partir des éléments **B** etc. On peut avoir, par exemple : **(A+B) + B + B**. Certaines compositions plus complexes peuvent comprendre également des éléments **C** et **D**, ce qui rend les options encore plus multiples.

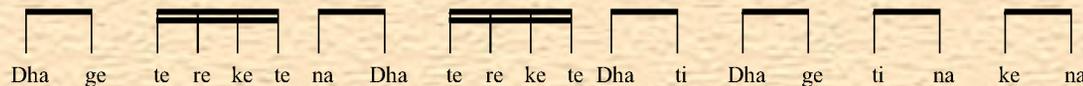


Variations pointues

Dans les exemples qui précèdent, nous sommes restés dans des périodes rythmiques symétriques. La maestria d'un soliste sera de complexifier les développements ultérieurs, que l'on peut classer schématiquement en trois ou quatre grandes catégories :

1. VISHRAM = silence, pause
2. BALS = torsion du thème
3. GIRAHAT = nœud
4. FANDAH = puzzle

VISHRAM



BALS

A

Dha ti Dha ge na Dha te re ke te Dha te re ke te Dha te re ke te Dha te re

ke te Dha te re ke te na Dha te re ke te Dha ti Dha ge ti na ke na



GIRAHAT

A

Dha ti Dha ge na Dha te re ke te Dha te re ke te Dha te re ke te Dha te re

ke te Dha te re ke te na Dha te re ke te Dha ti Dha ge ti na ke na



FANDAH

Dha ge na Dha te re ke te ge na Dha te re ke te ge na Dha te re ke te

ge na Dha te re ke te Dha ge na Dha ti Dha ge ti na ke na

B



Voilà différentes possibilités stylistiques qui peuvent, à partir de ce stade, s'éloigner progressivement de la thématique fixe pour aboutir à l'improvisation (toujours basée sur les sons et frappes du thème d'origine !).

La place me manque pour parler de la troisième et de la quatrième partie du solo. Sachez que cette troisième partie est appelée *laggi*. Il s'agit d'un style peu fixé qui se joue sur une cadence plus dansante et s'inspire de l'imitation des chaos d'un train. La quatrième partie, nommée *rellà*, est un mouvement très rapide qui démultiplie le tempo et donne l'impression d'un jeu en flots ininterrompus. Il donne l'occasion au soliste de montrer toute sa vélocité dans un bouquet final.

(à suivre)



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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

Restons en phase

par Alexis Koustoulidis

Groupement par sept dans une mesure et dans un cycle

Voici un petit exercice sur le groupement par sept. Le 7 est souvent décomposé en 4+3 ou 3+4. Exerçons-nous d'abord vocalement et utilisons à cet effet des syllabes indiennes. Le groupement par 4 se dit « Tha ka dhi mi » et le groupement par 3, « Tha ki ta. » J'utilise ici une majuscule pour souligner le début du groupement en 4 ou en 3 qui est accentué.

NOTA : Pour cet exercice, je n'utiliserai que la combinaison 4+3. Libre à vous d'utiliser la même procédure avec la formule 3+4 si vous le souhaitez.

Exercices préliminaires

Scandez « Tha ka di mi Tha ki ta » en boucle.

Une fois que vous êtes à l'aise, frappez sur une table le *Tha* du Tha ka di mi avec la main gauche et le *Tha* du Tha ki ta avec la main droite (ou inversement si vous préférez) pour ressentir l'asymétrie entre le 4 et le 3.

Choisissez alors de n'isoler qu'un seul membre de ce 7. Tout en continuant de frapper avec les mains, dites, par exemple « Tha - - - Tha ki-ta » ou « Tha ka di mi-Tha - - ». Essayez d'intérioriser les syllabes qui sont élidées ou, du moins, de les énoncer le moins fort possible.



Nous allons maintenant placer le **groupement par 7 dans une subdivision en 4**.

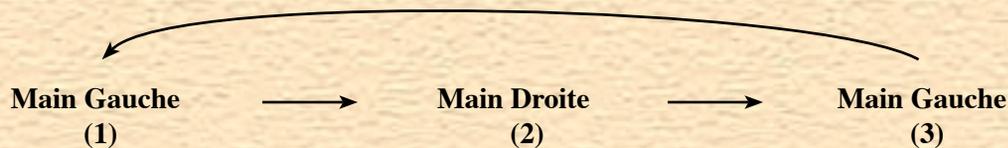
Pour commencer, prononcez « Tha ka di mi » en boucle en frappant chaque *Tha* sur la table avec une main. Vous avez ainsi à la main une pulsation régulière dont vous percevez la subdivision en 4 grâce aux syllabes vocales. Sans changer la valeur (la vitesse) des syllabes, superposez à notre pulsation régulière la boucle « Tha ka di mi Tha ki ta. » Une fois ceci installé, essayez de compter le nombre de fois qu'il vous faut frapper sur la table pour que le début du groupement en 7 coïncide avec le frappement de la main.

Voici la réponse : après 7 coups, la frappe retombe sur le premier *Tha*, ce qui correspond au début d'un nouveau cycle.

Essayez à présent de frapper sur la table la pulsation avec une gestuelle en 2, en alternant la main gauche et la main droite et en commençant par la main gauche (ou inversement).

Ajoutez la voix en 7 et observez ce qu'il se passe : après un moment, le groupement en 7 recommence mais, cette fois, sur la main droite, vous êtes donc au milieu du cycle, continuez et vous retombez à nouveau sur la main gauche.

Faites, à présent, la même chose avec une gestuelle en 3, dans laquelle la main gauche passe continuellement au-dessus de la main droite (attention : la main gauche frappera 2 fois d'affilée, en position 3 et 1).



La position la plus à gauche correspond au 1^{er} temps. Notez comment la formule se « ballade » sur chaque temps dans le cycle.



Faites la même chose avec une gestuelle à 4 positions (gauche-droite-gauche-droite) ou plus. Si vous faites une gestuelle avec 7 positions (g-d-g-d-g-d-g) tout tient dans un cycle.

Levez-vous maintenant et remplacez les mains par les pieds sur les formules que vous désirez approfondir. Commencez avec les pieds en 2, 3 ou 4, comme il est d'usage dans les ateliers du rythme, et, comme les mains sont libres, soutenez en frappant le début de chaque groupement par 7. Pour ceux qui le désirent, on peut aussi décomposer le 7 en frappant les *Tha* de Tha ka di mi dans les mains et le *Tha* de Tha ki ta sur la poitrine.

Amusez-vous bien !



Défi du trimestre

par Arnould Massart

Le défi de ce trimestre est à réaliser à deux. Finalement, relever un défi à deux, c'est montrer, non seulement, que l'on est capable de maîtriser un haut degré de technicité, mais en plus, que l'on demeure, ce faisant, à l'écoute de l'autre.

Ce défi se déroule en deux (ou trois) étapes.

Enclenchez tout d'abord votre métronome à plus ou moins 90 à la noire pointée et frappez – ensemble ou séparément – la figure suivante contre les battements du métronome.



En principe, tous les trois cycles, la première valeur de la figure ci-dessus coïncide avec un battement du métronome.

Maintenant que vous maîtrisez cette difficulté, vous pouvez ranger votre métronome. Il s'agit à présent pour l'un d'entre vous de frapper la figure que vous venez d'apprendre tandis que l'autre frappe simultanément la figure suivante (croche = croche).



Voilà. Les figures se décalent alors progressivement l'une de l'autre pour se retrouver au même point après un certain temps. Mais il faut tenir le coup jusque-là !

Si, d'aventure, l'individualisme vous démange, il va falloir l'assumer : frappez alors une figure dans les mains tout en chantant l'autre en disant « tan » sur les noires pointées et « ta » sur les noires.

Bonne chance à tous !

