

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 21 - Equinoxe d'automne 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



« Nous sommes des poussières d'étoiles », écrit Hubert Reeves. « Lorsque nous touchons notre corps, nous rencontrons des tissus composés d'atomes de carbone, d'azote et d'oxygène, fabriqués par ces étoiles géantes rouges dans un passé lointain ... » Oui, les lois de l'évolution nous ont fait comprendre que nous ne nous étions pas fabriqués nous-mêmes. Nous les hommes – les habitants de cette planète bleue enfouie dans un petit système solaire gravitant dans un bras d'une galaxie tout à fait ordinaire – nous sommes là parce qu'à un moment donné, l'hydrogène s'est transformé en hélium, parce qu'à un autre moment, les galaxies se sont formées, exprimant par leur naissance l'équilibre très délicat entre la force d'expansion de l'univers et la force de gravitation. Mais encore : nous devons notre présence ici au fait qu'à une époque donnée, la vie est apparue sur terre, déployant toute notre généalogie au travers des bactéries, des vers, des reptiles et autres mammifères...

Engendrés par un jeu complexe de forces, de processus, de mutations, nous voilà aujourd'hui à la pointe de notre évolution, composés non seulement de molécules, de cellules, de tissus, d'organes, mais aussi de l'énergie qui les anime. Car un corps vivant, c'est un corps qui veille, qui dort, qui a faim, soif, qui bouge, qui s'émeut, communique et réfléchit. Sommes-nous amnésiques au point d'avoir oublié que ces fonctions nous précèdent, que ce n'est pas nous qui les avons inventées ? Sommes-nous oublieux au point de perdre de vue qu'une grande partie de nos actes n'est possible que parce que la nature

nous a dotés de mécanismes neurochimiques infiniment complexes ? Sans aucun doute, lorsque nous marchons, c'est l'évolution qui se manifeste, lorsque nous parlons, c'est la nature qui s'exprime, et quand nous faisons du rythme, ce sont les lois de l'univers qui se dévoilent.

Le rythme n'est pas quelque chose que l'on apprend comme une leçon, comme une formule mathématique. C'est un phénomène qui nous précède et nous dépasse largement et que nous ne connaissons *que* parce que nous participons d'un ensemble plus vaste. Les Ateliers du Rythme s'attachent à aider tout un chacun à retrouver cette conscience, non par la réflexion, mais par le vécu rythmique. Après plus de vingt ans d'existence, il nous a paru opportun de clarifier notre démarche en décrivant une série d'objectifs concourant à son éclosion par le medium musical. Ils sont à considérer davantage comme des chemins d'accès que comme des fins en soi.

Nos rubriques *Scanné pour vous* et *Défi du trimestre* s'attachent à dévoiler quelques rouages d'illusions rythmiques que nous pouvons connaître, montrant ainsi que ce qui est perçu ne correspond pas toujours à ce qui est conçu. Et notre ami Jean-Marie Rens de s'inspirer, à sa manière, des lois de Képler et de nous encourager à rester en phase avec les rythmes multiples qui se conjuguent autour de nous et en nous. Attachez quand même vos ceintures car les orbites sont turbulentes...

Au final, nous n'avons d'autre souhait que d'aider le jeune élève d'Académie qui frappe ses deux premières croches à y découvrir l'orifice d'un monde profond qui, s'il s'y aventure, lui fera sentir l'humble et légitime place qu'il occupe dans ce tourbillon de lois dont le rythme est un reflet.



RÉFLEXIONS MESURÉES

par Arnould Massart

Enseigner le rythme musical, oui ! Mais avec quels objectifs ?

Il y a maintenant plus de vingt ans qu'au fil des séminaires, ateliers, conférences et autres formations, les Ateliers du Rythme (AdR) s'attachent à inventer, à découvrir, voire à redécouvrir des moyens pédagogiques visant à améliorer les capacités rythmiques des personnes qui y participent. Multiples furent les situations, grands les investissements, divers les individus, nombreuses les tentatives et versatiles les espoirs... Confessons d'entrée de jeu que les chemins empruntés à cette fin s'apparentent davantage à des méandres qu'à des autoroutes et que, maintes fois, nos approches passèrent et repassèrent (inconsciemment parfois) par un même point, pris que nous étions dans le vif de l'exploration de nouveaux horizons.

Aujourd'hui pourtant, considérant les trajets parcourus, nous nous estimons en mesure de dégager des objectifs dont l'expérience nous encourage à les supposer adaptés à la culture musicale dans laquelle nous baignons et aux individus qui la font vivre. Les lignes qui suivent tentent de les expliciter.



Au cours des échanges que nous avons pu avoir avec certains stagiaires ou élèves prenant part à nos ateliers, il est apparu clairement que les motivations animant ceux-ci n'étaient pas toutes du même ordre. Telle personne venait pour apprendre et mémoriser de nouvelles figures rythmiques, telle autre cherchait un défoulement corporel organisé ; celle-ci trouvait son plaisir dans l'interaction rythmique avec – ou l'immersion rythmique dans – le groupe, celle-là tirait une grande satisfaction de sa maîtrise des polyrythmes. Les demandes ou les attentes étaient si multiples que, dans la pratique, il n'était pas possible de les combler toutes.

Mais la grande diversité des motifs pour lesquels des personnes décident de participer aux activités des AdR cache cependant inévitablement un fond commun. Quel est donc ce phénomène qui rassemble dans un même groupe des gens dont les secteurs d'activité sont aussi variés que leurs âges ? Il semble que la réponse à cette question tient dans un des principaux objectifs des AdR que nous pourrions énoncer comme suit :



Les AdR ont pour objectif la découverte, l'apprentissage et le développement du rythme musical par sa mise en relation signifiante avec la dynamique corporelle et les sensations qui s'y associent.

C'est la mise en rapport *signifiant* du corps et du rythme qui constitue un des traits pédagogiques majeurs des AdR ! Ici, il n'y a pas, d'une part, un corps qui serait comme le moyen de transport d'une conscience et, de l'autre, un rythme, venu on ne sait d'où, que ce corps doit produire. Un corps vivant, c'est du rythme ! Et un rythme ne peut se comprendre que *parce que* nous avons un corps. Soyons plus clair : si nous comprenons dans le rythme des oppositions polaires comme *fort* >< *faible*, *long* >< *court* ou *lent* >< *rapide*, ce n'est pas parce qu'on nous a expliqué que tel temps est plus fort que tel autre, ou que tel tempo est plus rapide que tel autre ; c'est parce que nous ressentons les mêmes phénomènes dans notre corps, dans nos mouvements, dans nos gestes. Si nous courons vite, c'est qu'il y a une raison ; si le tempo est rapide, cela pourrait être pour la même raison. Si nous élevons la voix

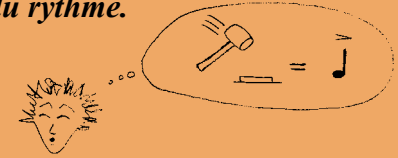


sur un mot, c'est afin de signifier quelque chose ; quand nous accentuons un contretemps, nous manifestons une intention semblable.

L'homme n'a pas inventé le rythme, il l'a découvert dans ses actes. Il a remarqué qu'un geste répété (tailler une pierre, par exemple) produisait un rythme. Au début, il ne s'agissait que d'un épiphénomène, mais avec le temps le rythme s'est thématiqué, si bien que lorsqu'il était entendu, il renvoyait irrémédiablement au geste qui l'avait produit. Que se passe-t-il à présent si ce geste est modulé par une émotion – la colère, par exemple ? Voilà que le tempo s'accélère ou que l'intensité augmente. Et l'auditeur de bien détecter le rythme de quelqu'un qui taille une pierre, mais avec une composante en plus qu'il reconnaît. Car quand il est, lui-même, dans cet état, c'est bien le son qu'il produit, par les mouvements de son corps en émoi.

Tout cela est très joli, direz-vous, mais lorsque, dans un contexte musical, on doit exécuter un rythme donné, il faut tout de même bien l'apprendre. Et là, ce n'est pas un geste qui l'a engendré, c'est l'imagination du compositeur ! Nous ne nous vexerons pas de cette remarque, combien utile et concrète, car elle nous donne l'occasion d'énoncer l'objectif suivant :

Les AdR travaillent à l'acquisition et à l'élaboration des aptitudes psycho-motrices contribuant à une exécution sensitive du rythme.



« Une exécution sensitive »... Que cela peut-il bien signifier ? Très simplement que les rythmes sont bien plus que de banals découpages temporels, toutes élaborées ces striations de la durée pouvant-elles s'avérer. La manière dont le temps s'organise nous interpelle : nous sommes sensibles à la forme selon laquelle se déroule une séquence d'événements. La fluidité du discours de telle personne va nous rassurer, les hésitations dans la voix de telle autre vont faire monter notre angoisse... Si le rythme n'était qu'un agencement donné du temps par segments, pourquoi le rythme de la parole de quelqu'un atteindrait-il notre sensibilité ?

Dès lors donc que nous acceptons que le rythme est intimement lié à la sensibilité, une exécution mécanique, détachée, indifférente d'un rythme n'a plus aucun sens (c'est le cas de le dire !). Ainsi, pour pouvoir interpréter



un rythme (et nous entendons par « interpréter » aussi bien le comprendre que le produire), il faut pouvoir le mettre en relation avec sa propre sensibilité, avec ses propres sensations, avec ses propres émotions. Et, aussi bizarre que cela puisse paraître, les aptitudes psycho-motrices vont de pair avec la capacité dont dispose chacun de mettre un rythme en résonance avec son expérience corporelle. Car, si je comprends la sensation d'effort, c'est que je l'ai vécue dans mon corps, et si je décèle une tension subite dans un rythme, c'est que je la connais au sein de moi-même. Inversement, si je connais l'inertie de ma jambe, je peux la projeter sur une valeur rythmique, comme il m'est possible d'associer la puissance de mon poing à un accent que je dois produire.

Les aptitudes rythmiques psycho-motrices ne se travaillent donc pas dans le vide. On n'apprend pas à exécuter des syncopes, par exemple ; on apprend à trouver en soi un processus psycho-physique qui s'y rattache et qui, une fois repéré, n'a plus qu'à être extériorisé. Le phénomène de syncope est le résultat d'une action rythmique, pas son but. Ce qui est recherché lorsqu'on exécute une syncope, c'est l'effet déséquilibrant et dynamique qu'elle produit, par la prolongation d'un contretemps. Un joueur de football ne s'entraîne pas à shooter sans ballon, pour travailler son tir. Cet exercice pourrait juste l'aider à développer ses

muscles – et encore : pas les bons. À quoi lui serviraient-ils, du reste, s'il ne possédait pas une coordination neuromusculaire infiniment complexe lui permettant de mettre en œuvre le *projet* qu'il a d'envoyer la balle à un endroit précis ?

Il ne lui suffit cependant pas d'imaginer le ballon au fond des filets pour que ce dernier s'y retrouve pour autant ! Pour y parvenir, notre joueur doit développer une vigilance accrue (lui permettant, par exemple, de prendre la balle au bond) doublée d'un timing précis et d'une représentation opérationnelle de l'espace et des trajectoires. Il en va de même en rythme : on a beau ressentir l'effet de certains phénomènes rythmiques, encore faut-il pouvoir les exécuter à un moment précis. D'où le troisième objectif proposé :

Les AdR visent à développer les facultés attentionnelles et les aptitudes cognitives intervenant dans la pratique rythmique.



Fréquemment, lors de rencontres pédagogiques organisées avec des professeurs d'Académies, l'un d'entre eux prend la parole et relate le cas « désespéré » d'un élève



présentant de « gros problèmes rythmiques ». D'après les descriptions qui sont faites, il nous est apparu que, dans de nombreux cas, le « problème » relève, non pas d'une incapacité rythmique de base, mais d'un déficit de l'attention. Loin de nous, évidemment, l'idée de classer ces pauvres élèves parmi les cas pathologiques et d'encourager la consultation d'un médecin en vue d'un traitement à la Rilatine ! Mais, l'attention est un processus fluctuant (vous suivez toujours ?) et, après une journée d'école, il n'est pas sûr que certains élèves disposent encore de suffisamment d'énergie pour réagir « au quart de tour » à des stimuli rythmiques.

Il reste que l'écoute, comme la pratique rythmiques exigent un minimum de vigilance. Le temps passe inexorablement et, pour « rester dans le rythme », il faut intervenir au bon moment. Rien ne sert de développer une coordination psycho-motrice performante si celle-ci n'est pas mise à profit par une attention suffisante. Curieusement, il semble exister une corrélation entre attention et motivation : on est d'autant plus attentif à accomplir un acte que l'on est motivé de le faire. Et si on est motivé, c'est que cela nous importe ; et si c'est important, c'est que cela a un sens... Nous voilà revenus à notre objectif initial.

Ainsi, on ne peut en vouloir à un élève d'être distrait si le rythme ne signifie rien pour lui. Quoi de plus normal !

Essayez de soutenir votre attention durant une conférence dont le sujet vous indiffère à laquelle vous assistez pour faire plaisir à un(e) ami(e) et vous verrez. Pour revenir à notre élève, à nous de lui faire découvrir en quoi le rythme le concerne ! Mais l'attention n'est pas tout.

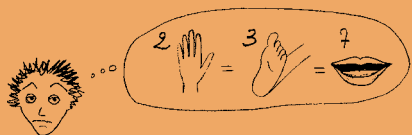
Au moyen d'une technologie de plus en plus performante, beaucoup de chercheurs contemporains tentent de déterminer les aptitudes cognitives impliquées dans la perception et la production des rythmes. On distingue la faculté à – synchroniser une frappe avec des stimuli extérieurs réguliers, – conserver un tempo, – doubler ou dédoubler un tempo, – grouper des pulsations par quantités données, – frapper un son déterminé dans une suite de sons, etc. Ces aptitudes se travaillent et se développent. Certes, nous ne disposons pas tous du même potentiel, mais nous pouvons tous nous améliorer. Par des essais répétés, chacun de nous affine sa perception et sa représentation du temps en développant sa coordination psycho-motrice. Pour pouvoir frapper au bon moment, il faut pouvoir évaluer le temps qui reste avant l'instant où le son doit intervenir. Cela s'apprend ! Comment ? Par la pratique. Bien sûr, il n'y a là aucune originalité dans la démarche pédagogique des AdR, vu que ce type d'apprentissage existe depuis l'aube de l'humanité. Il n'empêche que les



AdR situent cet exercice dans un contexte plus global et ne le considèrent en aucun cas comme premier. Pas question donc de boucler un même rythme pendant des heures en attendant que les choses se mettent en place par elles-mêmes ! Mais il serait stupide, voire prétentieux, d'ignorer cet aspect de l'apprentissage et de concentrer ses efforts exclusivement sur les processus décrits plus haut.

Le rythme n'est pas un phénomène unidimensionnel. Loin s'en faut. On sait qu'une simple pulsation fait déjà intervenir deux niveaux métriques par le biais la *rythmisation subjective*. Par ailleurs, les études récentes sur le cerveau semblent indiquer que perception et production rythmiques sont étroitement liées. Dans cet ordre d'idées, stimuler le cerveau par des rythmes, c'est favoriser sa production, de même que pratiquer le rythme, c'est affiner sa perception. Raison pour laquelle :

Les AdR ont pour objectif le déploiement d'une polyrythmie corporelle résultant de la mise en œuvre de claquements de mains, de pas et de syllabes vocales



Débarrassons-nous, une fois pour toutes, de l'illusion que les compétences rythmiques trouvent leur origine dans le cerveau et que le rythme produit n'est que le reflet de ces compétences. D'où viendraient alors celles-ci ? De notre héritage génétique ? Sans nier le rôle de l'inné, tout le monde est aujourd'hui convaincu de l'importance de l'apprentissage. Les compétences rythmiques *s'acquièrent* ! Et les neurosciences de nous intimer qu'il existe peu de différence entre ce qui « s'énonce » et ce qui se « conçoit » – pour reprendre, à l'envers, les termes chers à Boileau. Aussi « apprendre », c'est « faire ». Et, comme le rythme est un phénomène hiérarchique comprenant plusieurs niveaux, il ne peut s'intégrer que si certains de ces niveaux sont effectivement explicités. Grâce à notre corps, nous pouvons marcher des rythmes, tout en en frappant d'autres, nous pouvons scander des rythmes sur base de gestes répétés.

Comment faire comprendre l'organisation métrique du rythme si celle-ci n'est pas d'abord ressentie ? Les professeurs de formation musicale connaissent bien ce problème lorsqu'il s'agit pour eux d'enseigner ce qu'est un « temps fort ». Ce concept – ou, plutôt, cette sensation – se réfère à un phénomène implicite, à une expérience



fondatrice. Qui n'a jamais connu cette expérience ne peut comprendre de quoi il s'agit ! Et ce n'est certainement pas en insistant sur le fait que le temps fort correspond au premier temps de la mesure que l'on se tire d'affaire. Car, comment l'élève peut-il savoir à l'audition où commence la mesure si ce n'est en repérant les temps forts ? Par la combinaison de pas, possédant des caractéristiques sensori-motrices définies¹, et de frappes ou de syllabes, l'élève est en mesure de vivre dans son corps en mouvement la relation existant entre un rythme et le niveau métrique sous-jacent. De ce fait, sa prise de conscience ne s'effectue pas à un niveau abstrait, mais s'élabore à partir d'un vécu corporel lui conférant un sens immédiat. Ultérieurement, l'association entre le concept métrique et la sensation physique s'étant suffisamment renforcée, le mouvement n'aura plus besoin d'être exécuté pour que soit éprouvé le sens. Le phénomène métrique ainsi intériorisé pourra alors se loger à un niveau implicite.

Utiliser son corps comme instrument de musique, voilà qui est très à la mode ! Et la vogue des « body percussions » est là pour le confirmer. Pour les AdR, frapper dans les mains et taper des pieds tout en scandant des syllabes ne s'apparente pas à une activité de démonstration. Il ne s'agit

pas d'exhiber des prouesses de coordination motrice tout en remplaçant un instrument manquant par les sons obtenus en frappant différentes parties de son corps. On risquerait par là de reprendre la proie pour l'ombre et de retomber dans une technicité laissant le vécu à l'arrière-plan. Car si les AdR prônent le recours aux pas, aux frappes dans les mains et aux syllabes, c'est précisément afin de faire l'économie du problème technique qui surgit avec chaque apprentissage instrumental. Les gestes auxquels les AdR ont recours comptent parmi les plus courants et les plus simples à gérer. Au moyen de ces derniers, il est possible de se concentrer sur l'aspect rythmique moyennant une gestion technique minimale. Toutes fascinantes qu'elles soient, les acrobaties rythmico-corporelles n'ont pas leur place dans l'approche pédagogique que nous poursuivons.

Tout cela, c'est très bien. Mais, une fois que l'on a senti ce qu'était un temps fort, une fois que l'on est capable d'exécuter de manière sensitive un rythme sur fond de conscience métrique, qu'est-ce qu'on en fait ? On a un matériau, on sait comment construire, et puis quoi ? N'y a-t-il pas un danger, en se concentrant tellement sur certains phénomènes de base comme le temps fort, le contretemps, la syncope etc., en en faisant l'expérience répétée, en les

(1) Voir dans le N° 15, notre article : « À propos de la fonction du pas dans l'enseignement du rythme »



travaillant à fond, à finir par laisser de côté les rythmes eux-mêmes ? Ne risque-t-on pas, par ailleurs, d'hypertrophier nos propres sensations et nos propres concepts au point d'ignorer, par la même occasion, d'autres manières de sentir, d'autres manières de faire tout aussi légitimes et répandues que la nôtre ?



Les AdR proposent une initiation – plus ou moins poussée selon le niveau – aux principes et aux pratiques des grandes traditions rythmiques de l'humanité.

Si l'on fait un relevé des combinaisons possibles, dans un cadre métrique donné, de valeurs longues et brèves assorties de leurs silences respectifs, on demeure stupéfait devant leur multiplicité. Pour donner un exemple concret, il existe 16 manières de combiner des croches et des demi-soupirs dans une mesure de 2/4. Si on rajoute la valeur de noire, on obtient 28 combinaisons. Imaginez ce que cela donne avec des doubles croches en 4/4 ! Cette pléthore de possibilités étant donnée, on peut s'attendre à ce que les rythmes du monde se révèlent aussi diversifiés

que leur répartition sur la planète. Eh bien, il n'en est rien. Si on fait l'inventaire de nos rythmes de danse, des rythmes africains, arabes, latino-américains et autres encore, on s'aperçoit que certaines formules rythmiques y sont bien plus répandues que d'autres. Il existe même des combinaisons que l'on ne rencontre pratiquement pas... On peut expliquer ce phénomène par le fait que certains rythmes « parlent » sans doute plus aux hommes que d'autres, ou, pour le dire autrement, que certains rythmes s'avèrent plus expressifs que d'autres, et que pour cette raison, probablement, ils ont été retenus. Dans notre langue, il en va d'ailleurs de même : alors que sa syntaxe, son lexique et sa grammaire combinés offrent au locuteur un choix énorme de possibilités pour formuler une même chose, celui-ci se contente le plus souvent d'une ou deux expressions. On pourrait très bien déclarer : « Profitez bien de ce repas ! » ou « Je souhaite que vous appréciiez cette nourriture ! », ou encore « Savourez votre pitance ! » Mais tout le monde dit simplement : « Bon appétit ! »

À quoi cela rimerait-il donc d'étudier des rythmes qui s'emploient à peine, ou pas du tout ? À affiner nos capacités rythmiques ? À développer la plasticité de notre cerveau ? Chaque chose en son temps ! Avant d'élaborer un processus, il faut partir de modules de base,



de structures fondamentales. Familiarisons-nous donc pour commencer avec les formules rythmiques les plus courantes et réservons nos manœuvres techniques à plus tard. Mais quelles sont donc ces formules et où donc les trouver ? Grâce à l'accès aux musiques du monde que nous donnent les médias, nous disposons aujourd'hui d'un répertoire très large qui, bien que diversifié, ne présente pas moins un certain nombre de traits récurrents. Partons donc de ces situations rythmiques, de ces formules très simples que nous pouvons identifier dans des cultures parfois aussi contrastantes qu'éloignées. Apprenons, par exemple, ce rythme égyptien, qui n'est autre qu'une formule cubaine ressemblant étrangement à ce pattern New-Orleans, et essayons d'en ressentir la raison d'être, la puissance expressive. Répétons-le, vivons avec, et imprégnons-nous de sa dynamique corporelle. Plutôt que de nous acharner sur les obstacles qui nous résistent, acclimatons-nous aux formes « prégnantes », à ces bons choix opérés par nos ancêtres, et laissons-les s'emparer de nos sensations. Sur base de ces canevas premiers, nous serons en mesure d'élaborer, non pas des rythmes abstraits, dénués de sens, mais des rythmes qui parlent aux humains, car ils émanent d'une sensibilité en laquelle se reconnaissent tous les membres de cette communauté.

Le spectre de l'ethnocentrisme, pourtant, peut nous guetter.

À un moment ou l'autre, nous présentons tous une tendance inconsciente à projeter nos propres représentations rythmiques sur des rythmes dont les origines et le fonctionnement nous échappent. « Comment pourrait-il en être autrement ! », vous exclamerez-vous, « on ne peut pas se mettre dans la peau d'un autre ! » Assurément. Mais il serait dommage de prendre, par exemple, un temps pour un contretemps et, du coup, d'entendre un rythme « à l'envers »... Même si cette écoute s'avère satisfaisante, plaisante, intrigante ou excitante, elle n'en demeure pas moins en décalage avec l'intention du musicien. Faits courants : On détecte un pattern familier et l'on s'imagine avoir déchiffré le rythme... On perçoit un accent et l'on croit avoir repéré le temps... Il n'est pas sûr que ce pattern ou ce temps existent dans la tête du musicien indigène. Car, même si les rythmes présentent nombre de traits communs à travers les cultures, celles-ci ne les conçoivent pas pour autant de la même manière. Demandez à un tambourinaire bambara où se trouve le temps fort et vous verrez ? Interrogez un percussionniste indien au sujet des syncopes et observez son visage. Allez voir un Gnawa et priez-le de vous jouer un rythme ternaire... sans qu'il vous lorgne comme un touriste. Toutes les pratiques rythmiques ne peuvent se ramener à notre propre théorie du rythme ;



tous les rythmes qu'exécutent les peuples indigènes ne s'expliquent pas en termes de mesure, de noire pointée, d'anacrouse ou d'hémiole. Chaque tradition possède ses propres modèles et ses propres critères. Pourtant, loin de constituer un obstacle, cette multiplicité des approches présente pour nous plutôt un avantage du point de vue de l'apprentissage du rythme. À sa faveur, nous disposons d'angles nouveaux à partir desquels nous pouvons aborder, non seulement, les rythmes, mais aussi *le* rythme. Car, comme nous l'avons déjà signalé, les rythmes émanent de l'organisation de notre structure et de notre dynamique psychocorporelles, du rythme de l'humain, somme toute. Et, aussi surprenant que cela puisse paraître, par le biais d'une approche totalement étrangère à sa propre communauté, un individu va quelquefois découvrir un accès au rythme plus immédiat et plus signifiant, une approche qui ne le contraint pas à décoder ses schèmes perceptifs à la lumière des concepts figés de la théorie musicale occidentale, mais qui l'autorise à les mettre en résonance avec des procédés musicaux dans lesquels affleure encore la présence du geste vécu. Une pédagogie moderne du rythme, vivante et bienveillante, se doit d'éviter la limitation de son champ d'interprétation à une perspective trop culturo-centrée ; c'est avec bonheur qu'elle intégrera à son programme les apports des grandes traditions extra-européennes en vue d'ouvrir, par la

pratique, la sensibilité des élèves à des schémas expressifs complémentaires, issus de ces traditions.

« J'ai beau répéter sans relâche les rythmes malinké », dira l'autre, « il n'empêche que je reste complètement largué quand je me retrouve devant une partition ». Une telle déclaration nécessite qu'on la prenne en compte. Car, à force d'enjamber les longitudes, de vanter les mérites des tropiques, nous finissons par négliger la demande concrète de certaines personnes. Celles-ci souhaitent simplement trouver des moyens visant à donner un meilleur rendu sonore des rythmes qu'ils sont amenés à déchiffrer. Une telle requête ne peut être ignorée. Ainsi :



La pédagogie des AdR inclut une mise en regard progressive de la pratique rythmique avec les différents concepts de la théorie du rythme musical.



Souvent les doctrines pédagogiques pèchent par excès : elles radicalisent leur position au point de bannir de l'enseignement certains concepts, certains procédés. « Surtout pas ceci ! Surtout pas comme cela ! », s'écrient régulièrement les zélés disciplinés de telle ou telle école ou méthode. Les AdR doivent reconnaître que leur démarche peut quelquefois aussi se traduire sous forme d'interdiction – même s'il ne s'agit au fond que de conseils. « Ne pas compter ! Ne pas conceptualiser ! » Voilà des phrases qui hantent régulièrement l'esprit des participants aux Ateliers et les conduisent parfois même à une inhibition dépassant de loin le but escompté. Il est vrai que nous insistons beaucoup pour que soient évités, dans l'apprentissage du rythme, des chemins nous paraissant conduire à des impasses. À notre sens, le fait de compter détourne l'attention du ressenti personnel, comme la conceptualisation des rythmes les dépouille de leur substance sensorielle et de leur articulation dynamique. Ramener un rythme à « noire pointée, noire pointée, noire » ou à « un, deux, trois, un, deux, trois, un, deux », c'est réduire un phénomène organique, sensitif, à une série de boîtes vides portant des numéros. On ne peut valablement aborder le rythme à partir de la théorie ou la notation musicales. Ce serait comme apprendre à nager en consultant un manuel illustré de natation... Non pas que cela soit inutile. Mais, ce n'est certainement pas

prioritaire ! Ainsi, dans un premier temps, les AdR évitent-ils certaines approches, certaines stratégies mentales, convaincus que celles-ci font obstacle à la primauté de l'expérience rythmique qu'ils préconisent.

Cela ne signifie cependant pas pour autant que les notions théoriques sont à jamais frappées d'ostracisme ou que les valeurs de notes sont interdites de cité. Au contraire, nous considérons que, le moment venu, il est essentiel que les élèves puissent associer à leur vécu rythmique la notation musicale et les concepts qui s'y rattachent. Il n'y a pas, d'un côté, le rythme et, de l'autre, la notation musicale. La notation n'existe pas en soi ; les signes graphiques qui la composent ont pour fonction de traduire la réalité à laquelle ils se réfèrent. Aussi est-il essentiel que l'élève rattache à tel ou tel agencement de valeurs son vécu personnel, afin qu'il retrouve derrière le signe les processus vivants qui l'ont fait naître. Moyennant cette réunification, la partition ne risque plus de demeurer un texte abstrait, vide de sens, car, avec chaque rythme noté, elle va raviver chez le lecteur le souvenir d'une expérience rythmique personnelle. Chaque chose doit cependant arriver en son temps - c'est une des lois du Rythme... Pas question donc d'introduire trop tôt la terminologie ou



la notation rythmiques, car celles-ci pourraient facilement prendre la place du ressenti. Les concepts étant beaucoup plus faciles, beaucoup plus légers, beaucoup plus rapides à manipuler que les expériences, grande est toujours la tentation d'élaborer des rythmes à partir d'abstractions. Mais sommes nous capables d'anticiper l'effet que vont produire sur notre sensibilité ces nouveaux rythmes ? Il est permis d'en douter. Bien sûr, cela peut être un jeu que d'expérimenter avec des idées rythmiques pour voir comment nous réagissons à leur matérialisation. Pédagogiquement cependant, cette démarche instille surnoisement la notion que les concepts sont premiers et que le corps est là pour les réaliser concrètement. Le corps devient alors un moyen de production sonore et non plus un lieu d'expérience à partir duquel peut se construire un discours artistique. Nous encourageons donc la référence explicite aux concepts rythmiques, mais nous soulignons en même temps que celle-ci ne doit pas intervenir trop tôt et que, sans cesse, il faut qu'elle renouvelle son appui sur les sensations psychocorporelles.

Tout ouverts qu'ils s'affichent aux cultures extra-européennes, les AdR ne sauraient laisser dans l'ombre la musique « classique » occidentale et se borner à la construction d'outils psycho-sensoriels n'ayant qu'une prise limitée sur celle-ci. Dans cette tradition, la partition

constitue un passage obligé pour accéder à l'interprétation d'une œuvre. Qui ne lit pas la musique ne pourra jamais concrétiser, à sa manière, l'intention d'un compositeur. Ce qui, en Afrique, se transmet par le son, se communique chez nous par l'écrit, et, dans les deux cas, c'est via le processus de décodage que nous est révélé le message. Mais le texte ne dit pas tout : si l'interprète s'en tient scrupuleusement à ce qui est noté, sans plus, il y a fort à parier que l'auditeur aura du mal à se mettre en résonance avec le message délivré. Pour parler en termes de communication, l'auditeur ne parviendra pas ici à éprouver la présence de l'émetteur derrière le message. Quelque chose fait défaut. Si cependant, l'interprète ajoute au texte des éléments expressifs émanant de sa propre expérience des rythmes qu'il exécute, là, il y a de bonnes chances pour que l'auditeur reconnaisse un sens au message. Il en va donc ainsi de l'interprétation rythmique de la musique classique : la partition ne peut être rendue vivante que pour autant que l'interprète connaisse déjà et reconnaisse dans son vécu psychocorporel les phénomènes rythmiques qu'il doit faire partager aux autres. Car, au fond, un des buts de la musique n'est-il pas la mise en résonance des sensibilités des personnes qui y prennent part, exécutants et auditeurs confondus ? Apprendre le rythme, n'est-ce



pas finalement apprendre à rencontrer l'autre selon ce mode de communication, apprendre à se dire et apprendre à entendre, à saisir l'autre dans son humanité, commune et spécifique ?

Les AdR veillent à exploiter le rythme musical comme un outil d'expression personnelle et collective concourant à l'épanouissement de la personne et du groupe.



Nous évoquons plus haut le contenu du message véhiculé par le rythme. Que raconte-t-il ? Que révèle-t-il ? Et puis de quoi parle-t-on lorsqu'on affirme que le rythme communique un *message* ? L'homme est un être résonant, empathique. Confronté à un rythme, il n'a d'autre alternative que de se laisser prendre ou de résister. En aucun cas, il n'y demeure insensible. Un rythme, c'est un tempo, une articulation du temps, un agencement de valeurs, un pattern d'accents, une périodicité donnée... Tous ces éléments sont signifiants, tous ces paramètres affinent le sens d'un rythme. D'une simple suite de battements plus ou moins rapides, il peut évoluer en pulsation ternaire,

articulée, par exemple, selon le schéma *long-court*, avec des accents toutes les deux valeurs courtes etc. Chaque élément cité concourt à l'individualiser davantage. Et, plus le rythme est spécifique, plus la « sensémotion » qui s'y rattache est particulière, distinctive. Un tempo, une vitesse, c'est un état général. À mesure que ce tempo se structure, l'état se caractérise davantage.

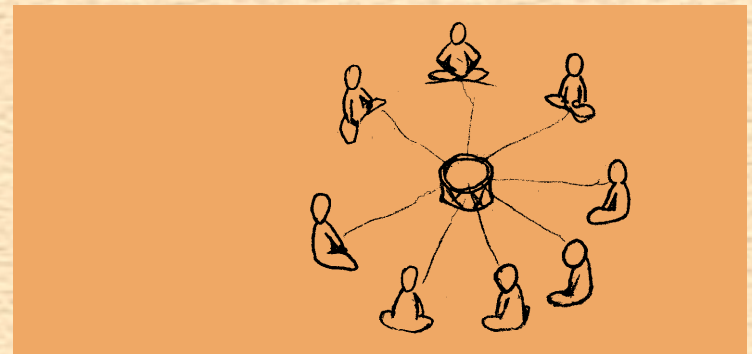
Par le rythme, l'homme peut extérioriser un état interne, une énergie qui l'anime. Par le rythme, un autre homme peut, par résonance empathique, prendre connaissance de l'état énergétique que connaît le premier. Par le rythme, deux hommes, deux femmes, un homme et une femme ou de nombreux êtres humains peuvent partager un ressenti commun dans une activité inter-stimulante. « Le tambour parle », diront les Africains ; et ce faisant, ils ne font pas uniquement allusion à l'imitation par le jeu tambour de leurs langues à tons. Chaque rythme possède une énergie propre. Et cette énergie peut être donnée, reçue ou mise en commun.

Pour autant, la « parole » du tambour ne fait pas du rythme un langage, au sens où l'entendent les linguistes. Ce que transmet le rythme est d'un autre ordre que ce que



le langage est apte à exprimer. De plus en plus, le langage se contente de dénoter, d'énoncer, d'attester. Rares sont de nos jours les orateurs qui font encore « vibrer » leur auditoire. La face résonante de la parole s'abstrait au profit d'une rationalisation croissante. Là, cependant, où le langage s'avère impuissant, le rythme possède encore une grande force communicationnelle. Et c'est précisément parce que le rythme n'est pas de l'ordre du lexical qu'il peut faire passer des ressentis qui, mis en mots, paraîtront souvent vagues, voire inintéressants, mais ne comportent pas moins une signification profonde pour le corps sensitif. Ce qui se passe en nous, au fond, à l'intérieur, la manière dont nous nous sentons, là, maintenant, la vitalité qui nous porte, tout cela, le rythme peut l'exprimer ! Le rythme est en prise directe sur le corps, sur le vécu. En ce sens, il s'avère aussi profondément libérateur, car il permet à l'individu de laisser libre cours à l'énergie qui l'anime tout en organisant la manière dont celle-ci se dégage. Ce que la parole mettra des heures à livrer, à offrir ou à évacuer (selon le cas), le rythme peut le faire en quelques minutes. Et, par surcroît, l'empathie de celui qui perçoit s'en verra accrue, car le message rythmique viendra mettre en résonance sa sensibilité sans qu'un détour par le mental ne lui soit nécessaire.

C'est ainsi que le rythme nous relie aux autres, qu'il nous fait découvrir en l'autre le vécu du même. Par le rythme, nous pouvons prendre conscience des avatars du fond commun que nous partageons tous et sur lequel nous nous construisons. Le rythme nous rappelle qu'en deçà de notre personnalité, de notre caractère, de notre égo, il existe une énergie vitale qui nous anime – et qui nous dépasse ! Faire du rythme, c'est reprendre contact avec cette énergie par un lien à la fois horizontal et vertical qui nous solidarise continûment avec nos semblables grâce à la conscience qu'il nous redonne d'émerger d'une même source. Voilà l'objectif ultime !



SCANNÉ POUR VOUS

***The Governor* de Marcus Roberts. Quand l'auditeur décale...**

par Arnould Massart



The Governor est une composition de Marcus Roberts parue en 1990 sur son album *Deep In The Shed*. Il s'agit d'un simple blues de 12 mesures de structure classique, mais dont le thème pose quelque problème métrique à celui qui l'écoute. Vous voulez vérifier ?



Écoutez la première exposition de ce thème en cliquant sur l'icône ci-contre et essayez de frapper d'un bout à l'autre le temps – ou le contretemps, si vous êtes versés dans le jazz.



Alors ? Comment ça a marché ? Si vous avez choisi de frapper le temps au début, êtes-vous sûr que vous frappez encore le temps à la fin ? Où avez-vous eu l'impression de frapper tout à coup le contretemps ? Et pour ceux qui ont frappé le contretemps dès les premières notes : avez-vous pu le maintenir jusqu'à la fin ? Où êtes-vous retombés sur le contretemps sans vous rendre compte de ce qui vous arrivait ? Si vous ne comprenez pas ces questions, réécoutez l'extrait et vérifiez votre mise en place. Le cas échéant, demandez à un(e) ami(e) de déterminer ce que vous frappez vraiment. Attention ! Une longue discussion peut s'ensuivre.

Bien. Mettons un peu d'ordre dans tout cela. Réécoutez les quatre premières mesures en cliquant sur l'icône ci-contre et choisissez parmi les propositions ci-dessous (voir pages suivantes) celle qui, selon vous, correspond à l'extrait sonore.



Si vous avez choisi la version 1, vous nous en voyez surpris. Car, selon cette option, tous les accents sont décalés vers l'arrière, tant à la mélodie, que dans le jeu homogène de la section rythmique, ce qui rend cette version peu probable. En dehors des accents joués par le sax ténor, ce n'est qu'avec le 3^e temps de la mesure 3 – et jusqu'à la fin de la mesure 4 – qu'apparaissent quelques patterns d'anticipation typiques au jazz.

La version 2 s'avère de loin beaucoup plus simple. La mélodie ainsi que l'accompagnement interviennent tous deux sur le temps au cours des trois premières mesures (excepté la deuxième voix que joue le sax ténor) à tel point que l'on hésiterait à croire que Marcus Roberts ait opéré un tel choix – sauf par ironie, peut-être. Globalement, cette version sonne plutôt en 2/2 et possède un petit côté New-Orleans.

Mais c'est la version 3 qui se rapproche le plus du style rythmique du jazz avec ses anticipations presque systématiques. Les accents retardés du sax ténor font ici écho aux accents anticipés de la mélodie. Il n'empêche que les accents sur l'accord de F¹³ s'avèrent assez surprenants et freinent le flux rythmique lancé par les premières mesures. Est-ce là leur raison d'être ?



version 1

Marcus Roberts

Swing ♩ = 208

Vents

Batterie

Piano

Basse

7

7

7

7



version 2

Marcus Roberts

Swing ♩ = 208

8

Vents

Batterie

Piano

Basse

C¹³₉ C7^{#11}₉ F¹³ F¹³₉ G⁹ E^{b9}

7

7

7

7

A^{b9} F[#] G 7^Δ C^{m6} G7^{b13} C⁶ C¹³₉



version 3

Marcus Roberts

Swing ♩ = 208

Sheet music for the first system, measures 1-5. The score includes parts for Vents (Trumpets), Batterie (Drums), Piano, and Basse (Bass). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Vents part features a melodic line with accents. The Batterie part shows a complex drum pattern. The Piano part has a bass line with chords: C¹³₉, C7^{#11}₉, F13, F¹³₉, and G9. The Basse part provides a steady bass line.

Sheet music for the second system, measures 6-10. The score continues with Vents, Batterie, Piano, and Basse parts. The Vents part has more complex melodic figures. The Batterie part continues with its drum pattern. The Piano part has chords: E^b9, A^b9, F[#]°, G 7^Δ, C m6, G7^b13, and C6. The Basse part continues with its bass line.



Avançons dans notre enquête et ajoutons à notre écoute les quatre mesures suivantes (5 à 8). Écoutez l'extrait ci-contre et voyez si vous maintenez votre point de vue ou si cet échantillon plus long fait balancer votre avis. Ne regardez pas à la partition, fiez-vous à votre perception sonore !



Qu'en pensez-vous ? Quelque chose a changé ? Oui ? Non ? Voici ce que l'on peut tirer d'une analyse plus minutieuse de cette seconde phrase.

Dans la version 1, quelques différences s'affichent par rapport à ce qui se passe dans les quatre premières mesures : les accents joués par le piano et la trompette aux mesures 5 et 6 sont tout à faits courants en jazz ; il en va de même de l'accent collectif anticipant la mesure 8. Comme dans les quatre premières mesures donc, le pattern d'accentuation se simplifie vers la fin de la phrase. En dehors de cela, la basse et la mélodie conservent leurs accents décalés vers l'arrière. Pour ce qui est du jeu de la batterie, comparé aux quatre premières mesures, il est ici moins bizarre : on trouve un cha-ba-da inversé pendant huit temps à partir du 3^e temps de la mesure 5, suivi de quelques frappes simples sur le temps. Le batteur suit donc ici moins le découpage mélodique que dans les

quatre premières mesures et présente un jeu beaucoup plus cohérent vis-à-vis de la métrique que nous envisageons.

La version 2, de son côté, maintient sa grande stabilité rythmique. Le piano renforce ici les accents sur les seconds temps joués par la trompette aux mesures 5 et 6. Si l'on considère la partie de batterie, on observe un jeu assez syncopé de la cymbale ride, en assez grand contraste avec le rythme global. Sans doute est-ce là pour éviter que la pulsation ne soit trop lourde. Il demeure un placement rythmique difficile à expliquer. Les deux premières notes de la mesure 8 à la basse ne cadrent en effet pas du tout avec le paysage rythmique des huit premières mesures : le lab intervenant sur le deuxième demi-temps de la mesure est exécuté par la basse seule, sans le soutien d'aucun autre instrument (à part un petit coup de cymbale ride en passant). C'est un accent gratuit, difficile à expliquer. À suivre !

Pour ce qui est de la version 3, on y trouve les petits échos rythmiques au thème, cette fois joués tant par la trompette que par le piano. La basse poursuit son accentuation systématique des anticipations, tandis que les mib et lab des mesures 7 et 8 trouvent ici leur cohérence, puisque le premier lab soutient l'accent général – un peu curieux



comme c'était déjà le cas à la mesure 3 – alors que le second lab a pour fonction de réaffirmer le premier temps. Celui-ci est d'ailleurs soutenu par une frappe sur la cymbale ride de la batterie, suivi immédiatement d'une syncope servant probablement à préparer l'accent suivant. Pour le reste, le batteur interprète un cha-ba-da ordinaire, parfois anticipé ou simplifié. Mais une frappe demeure énigmatique : il s'agit du coup de caisse claire sur le 4^e temps de la mesure 6. On dirait une erreur, car l'accent général suit un demi-temps plus tard. Pourquoi donc mettre en évidence de la sorte cette valeur-là ?

Restons sur la version 3 et, tant qu'à faire, examinons-en les quatre dernières mesures (avec leur anticipation). Réécoutez, à cet effet, le premier extrait sonore.

Le motif conclusif (mib do mib ré do) paraît tout à fait cohérent d'un point de vue métrique, mais le petit élément cadenciel qui suit (G7^{b13} - C6) est, lui, curieusement syncopé. Il y a une légère contradiction entre l'affirmation par cette progression d'une cadence harmonique et la place instable qu'elle occupe au niveau métrique. De plus, la nuance piano dans laquelle elle est jouée ne cadre pas non plus avec son caractère syncopé (d'une manière générale, on a tendance à accentuer les syncopes ou les accents déplacés). Au plan des accents, d'autres questions encore méritent qu'on s'y attarde. Comment expliquer,

par exemple, l'accent conjoint de la basse et de la grosse-caisse sur la dernière double croche de la mesure 8. Il déforce considérablement l'anticipation mélodique sur le 4^e temps de cette même mesure, d'autant que cette conjonction d'accents ne fait aucune référence à un phénomène antérieur. On peut évidemment argumenter qu'il annonce ce qui se passe une mesure plus tard. Mais ici aussi, certains éléments restent préoccupants. Pourquoi, en effet, le batteur joue-t-il caisse claire grosse-caisse sur les deux dernières croches de la mesure ? Tout batteur normalement constitué eut fait le contraire, car, dans tous les cas, c'est le deuxième accent qui prend le plus de poids. Dans le cas présent, c'est la première des deux croches qui est mise en évidence, ce qui est inattendu si l'on considère les accents mélodiques. Globalement, cette version 3 est assez cohérente, mais nous voyons ici que les accents gagnent en imprévisibilité à mesure que l'on avance dans le thème.

Revenons en sens inverse et envisageons maintenant les 4 dernières mesures de la version 2. Le jeu de la basse et de la batterie sur les accents dont nous venons de parler est ici cohérent..., mais lourd. Sur les accords de F#° et G7Δ, la basse intervient sur le premier temps et ne suit pas les accents mélodiques. Mais, curieusement,



elle le fait à l'occasion de la conclusion sur l'accord de Cm6. Cocasse, que cette conclusion « en l'air » alors que presque tout est resté fort stable jusque là. Considérons la partie de batterie. Le fait de faire suivre immédiatement la dernière croche d'une mesure jouée à la caisse claire par un accent de grosse-caisse sur le premier temps est extrêmement rare en jazz, car de mauvais goût. En outre, le jeu sur la cymbale ride est étonnamment syncopé – on dirait presque que le batteur est décalé. Ou bien Marcus Roberts veut faire une grosse farce – comme a pu le faire parfois Ch. Mingus – ou bien cette version n'est pas à retenir, d'autant que, dans cette version comme dans la précédente, la cadence harmonique G7^{b13} – C6 se place sur des syncopes qui ne se rattachent que difficilement à des éléments antérieurs et qui sont précédées d'un très énigmatique coup de hi-hat sur la deuxième croche de la mesure 11.

Reste donc la version 1. Comment se présentent les quatre dernières mesures dans celle-ci ? Eh bien, pas trop mal, à vrai dire ! Voilà la seule version où l'accord final Cm6 arrive sur le premier temps de la 11^e mesure – tout à fait la place de l'accord de tonique dans un blues. Et juste après cet accord, nous avons la petite cadence G7^{b13} – C6 qui intervient de manière absolument traditionnelle en tant que les Américains « tag » – comme diraient les

Américains – c'est-à-dire une sorte d'appendice cadentiel à la phrase finale. Aussi bizarre que cela puisse paraître, l'accent mélodique de la mesure 9 se place donc sur le temps – ce qui semble constituer une entorse à la règle de cette version dans laquelle la deuxième croche de chaque mesure est systématiquement accentuée. Et c'est précisément là le rôle de la basse et de la grosse-caisse : ces deux éléments perpétuent l'accentuation introduite depuis le début du thème, ce qui explique leur décalage vis-à-vis de la mélodie. À la mesure 10, les accents sur les deux premières croches de la mélodie, soutenus par les frappes successives caisse claire grosse-caisse à la batterie viennent confirmer qu'il s'agit bien là du pattern d'accentuation de base depuis le début du thème. Contrairement à la version 3, la présente version se déploie donc d'une accentuation systématique contraire à la métrique pendant les huit premières mesures vers une brève transparence du substrat métrique dans les mesures finales.

Mais ne s'agit-il pas là d'une vue de l'esprit ? Finalement, on peut toujours trouver des cohérences ou des incohérences à l'un ou l'autre endroit. Comme la réalité objective est la même, tout dépend de la référence psychologique que



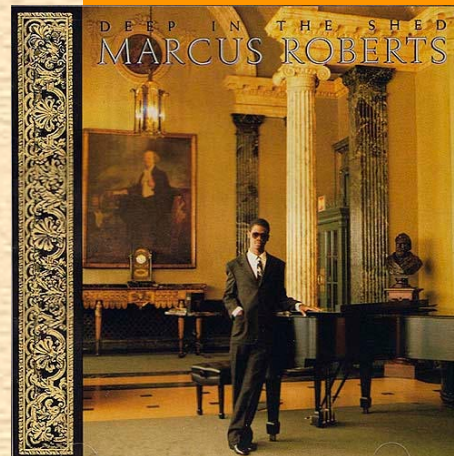
l'on prend. On ferait un pas de plus qu'on irait jusqu'à prétendre que, dans ce thème, la métrique est arbitraire. Cela reviendrait cependant à négliger injustement l'intention claire de Marcus Roberts.

La seule façon de savoir comment tout cela est conçu par les musiciens interprétant ce morceau, c'est de poursuivre notre écoute et de voir quelle option métrique se perpétue dans les solos. Écoutons donc, pour vérifier, attentivement l'extrait suivant dans lequel le thème, répété, est suivi du début du chorus de Marcus Roberts. Cliquez ici pour savoir.



Ça y est ! Nous en avons maintenant le cœur net : Marcus Roberts est un farceur ! Il nous a piégés. C'est la version 1 qui est la bonne. Deux mesures et demie de décalage harmonique et mélodique suffisent à nous embrouiller complètement. Tenons-le nous pour dit : il existe donc des illusions métriques : là, où nous croyons reconnaître, nous entendons parfois « à l'envers ». Dans une telle situation, comme souvent avec l'humour, seul celui qui connaît les conventions peut distinguer le vrai du faux. Et cela n'est donné ici qu'au fins connaisseurs des pratiques rythmico-harmoniques du jazz, les autres passant inévitablement

pour des béotiens ou des benêts. Par ce canular musical, la bande à Marcus Roberts s'affirme comme faisant partie de l'élite du jazz, tout en se payant gentiment la tête de ses auditeurs – consentants, à n'en pas douter...



1990 BMG music 3078-2-N



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

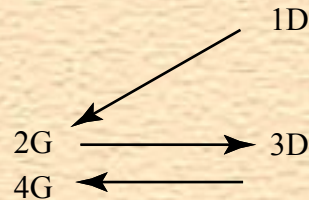
- 1 – Restons en phase**
- 2 – Le défi du trimestre**

Restons en phase

par Jean-Marie Rens

Le petit exercice proposé ici se réalise à deux. Il comprend un jeu polyrythmique que nous espérons amusant. Voici sa mise en place progressive.

1. Commencez par installer une mesure en quatre temps que vous spatialisez avec les pieds. Veillez à bien distinguer le premier temps des trois autres. Par exemple :



Une fois cette mesure installée à 60 à la noire (ou plus vite lorsque vous serez exercés), ajoutez-y en cascade le motif rythmique suivant. Il peut être sonorisé de plusieurs manières :

- avec les mains
- avec des syllabes
- avec des hauteurs définies
- les mains ne frappent que la croche du motif pendant que, vocalement, vous faites entendre b ou c.



a

b

c

TÔ ti ta TÔ ti ta TÔ ti ta etc.

Le motif rythmique est composé de 5 unités de double croches. En superposant le motif et les pieds il faudra donc 5 mesures en 4 temps avant de retrouver la première double croche du motif (le TÔ ou le do) synchronisée avec le premier temps de la mesure.

2. En gardant la mesure en 4 temps aux pieds, ajoutez-y le motif rythmique suivant qui, cette fois, est composé de 7 doubles croches.

Le motif étant de 7 unités, il faudra 7 mesures en quatre pour retrouver synchrones le premier temps de la mesure et la première double croche du motif.



3. Dès lors que chacun d'entre vous maîtrise un des exercices proposés ci-dessus, il reste à les superposer. Une polyphonie en résulte, qui se déroule sur 35 mesures avant qu'on ne retrouve les premières doubles croches de chaque motif en phase avec le premier temps de la mesure en 4.

Bien entendu, les syllabes proposées ainsi que les hauteurs sont variables à volonté. Essayez par exemple de chanter le motif en 5 avec DO - MI - RE au lieu de DO - LA - SOL.

a

b

c

TÔ ta ti ta TÔ ta ti ta TÔ ta ti ta etc.

Bon amusement !



