

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 27 - Equinoxe de printemps 2008

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2008 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



Ce numéro est paru en retard et nous nous en excusons. Il n'est pas toujours facile à l'esprit de respecter les impératifs organisationnels lorsque le cœur est absorbé par un intense ressenti. Un de nos proches amis et collaborateurs nous a quittés. Thierry est parti très vite, emporté brusquement par un amoncellement de maladies graves.

Thierry savait que la pratique rythmique renvoie bien au-delà de la simple stabilité de la pulsation et de la mise en place. Dans le numéro 3 de ce magazine, il écrivait que les activités rythmiques reflètent « des dimensions dépassant leur simple accomplissement. Il s'agit d'activités qui nous demandent d'être ensemble avec tout ce que cela peut comporter de contraintes, et, lorsque nous dépassons ces contraintes, nous gagnons souvent plus de plaisir, plus d'estime de soi et des autres. C'est bien dans ce cadre que nous apprenons à respecter les personnes, à prendre conscience de toutes les formes de violence qui se trouvent en chacun de nous et à les remettre en question. »

Oui, le rythme rassemble les hommes et leur ouvre le cœur. C'est avec cette idée en tête que nous avons voulu nous interroger sur une affirmation de **Joey Baron** qui, sous des dehors de poncif à l'américaine adressé à des étudiants, n'en recèle pas moins plusieurs vérités profondes. Au fond d'un groove se logerait l'amour... Si c'est

le cas, c'est peut-être moins le travail technique que la culture de certains sentiments qui nous rendra meilleurs musiciens.

L'album de **Glen Velez** « Rhythms of the Chakras » consacre une plage rythmique à chacun des sept centres énergétiques du corps humain. Dans ce numéro, nous nous sommes penchés sur la composition « Webs », associée au chakra du cœur. Nous y découvrons les avatars perceptifs d'une séquence rythmique, multiples comme les manifestations de l'amour.

On a coutume d'appeler la superposition de 2 et de 3 la « mère de tous les polyrythmes ». Un petit exercice bien connu permet d'approcher ce phénomène. Beaucoup cependant se méprennent sur les capacités que devrait développer cette petite séquence rythmique à deux mains. En l'insérant dans un protocole kinesthésio-sensoriel, nous tentons d'en faire surgir une expérience polyrythmique nouvelle.

C'est aussi vers une polyrythmie, corporelle cependant, que tend notre *Défi* trimestriel. Ou peut-être devrions-nous dire que c'est d'une polyrythmie corporelle qu'*émane* ce que nous appelons ici à tort un défi. Car, pour qui a foi en ses processus moteurs, pour qui sait laisser bouger son corps en intervenant le moins possible avec son mental, pour qui abandonne le contrôle et réside dans la confiance, ce défi s'avérera peut-être bien plus simple qu'il n'y paraît.

De là où tu es maintenant, Thierry, tu peux assurément sentir les rythmes, les voir, les palper, les traverser. Et tu possèdes ainsi la certitude tangible que ce n'est pas l'homme qui produit le rythme, mais les rythmes qui façonnent l'homme. Ton départ, en tout cas, nous aura aidés à entrevoir cette vérité. Ce numéro t'est dédié

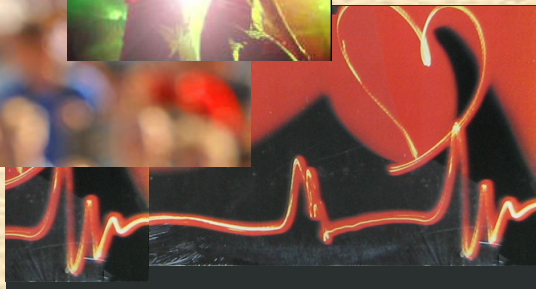
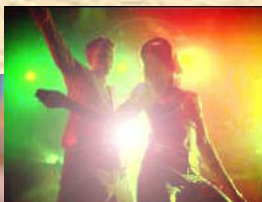


RÉFLEXIONS MESURÉES



« The Real Deep Root of a Groove Is Love... »

par Arnould Massart



Le « groove » – impalpable tres-sage du temps musical – fleuron, incontournable atout des musiques dansantes exigeant à la fois maîtrise et vitalité – affect kinesthésique reconnu par tous ceux qui le ressentent – le groove a déjà et continue de faire couler beaucoup d'encre et de salive.

De quoi s'agit-il ? Personne ne peut le dire, même si beaucoup le repèrent ici et là. Est-ce un fait objectif ? Un état corporel ? Une vue de l'esprit ? Nombreuses ont été les tentatives de le définir scientifiquement. Insatisfaisantes, cependant, au vu de l'expérience qu'en font ceux qui le cultivent.



Assurément, le groove ne se réduit pas à l'exécution parfaitement régulière d'un tempo ni, non plus, à quelque division spécifique d'une pulsation isochrone. Non ! Si c'était le cas, tous les séquenceurs « grooveraient » à en faire pâlir de honte ou rougir de fureur l'ensemble des batteurs de la planète. Non ! Si c'était si simple, le groove ne posséderait pas ce cachet magique, il ne déclencherait pas cet émerveillement de l'âme, cette réponse corporelle spontanée, ce transport semi-euphorique de notre être tout entier.

Beaucoup en parlent. Certains se hasardent à l'enseigner : « C'est quand tu es complètement dedans », « C'est pousser le temps », « C'est vivre le rythme dans tes tripes », « C'est ne penser à rien », « C'est te concentrer sur chaque pulsation »... On entend jouer un groupe et on lance : « Ça groove d'enfer ! » On tend l'oreille pendant une improvisation et on se plaint que le soliste « ne groove pas ». « L'important, c'est le groove », soutiendra l'un tandis que l'autre renchéra que « sans groove, la musique ne vit pas ». On en deviendrait obsessionnel pour moins que ça ! Ce graal, pourtant, ne se laisse appréhender que par les connaisseurs. Pour qui apprend, le groove demeure un objectif à atteindre, un état à maîtriser. Mais comment y parvenir ? Par quels moyens ? Comment puis-je savoir si je m'en approche, si j'y suis presque ? Quand on me dira

que je groove (ou que je ne groove pas), à quelle sensation, à quel sentiment, à quelle pensée vais-je raccrocher cette sentence. Et lorsque je serai seul avec moi-même, comment m'y prendrai-je pour le travailler ?

En anglais, le substantif *groove* signifie « rainure, sillon... ». Le groove, donc, serait quelque chose qui nous maintient sur la même voie : un sentier battu, le lit d'une rivière, une piste de luge... Si on se rappelle que le vocable « rythme » dérive de la racine *sreu* - qui, en sanskrit, veut dire « couler comme un fleuve » - on s'aperçoit que le néologisme « groover » vient exprimer quelque chose que le concept de rythme ne dénote sans doute plus aujourd'hui, ou plus assez. Mais, alors que, sur un plan, le groove semble nous « canaliser », il peut aussi s'envisager activement comme un sillon que l'on trace, un ruban que l'on déploie ou une droite que l'on tire... Le groove, serait ainsi cette « rectilignité » dans le temps que nous générons instant après instant, cette ligne claire projetée dans l'avenir de présent à présent...

Voilà que je visionne l'enregistrement d'une master class de Joey Baron dispensée au CNSM à Paris. L'ami Joey accompagne les étudiants : il groove ! À l'observer, toute célébrité qu'il soit, il ne paraît pourtant pas complètement détendu dans son corps. On n'a pas affaire ici au geste

The real deep root of a groove is love 1/4



délié ni à la décontraction scapulaire d'un Omar Hakim. Les épaules de Joey sont légèrement relevées et les mouvements de ses bras quelque peu retenus. En revanche, le visage de l'homme rayonne d'un bonheur d'enfant dont le sourire ravi souligne les étincelles jaillissant de ses yeux. C'est manifeste : Joey prend du bon temps !

La musique s'interrompt. Un peu hésitant et mal à l'aise, Joey prodigue quelques réflexions. Il cherche ses mots, tente d'exprimer son sentiment profond. Finalement, il lâche : « I believe, the real deep root of a groove is love in what you are doing. » Ai-je bien entendu ? « Love » – Il a dit « love » : l'amour. Qu'est-ce que l'amour peut bien avoir à faire là-dedans ? On s'intéresse au rythme et il nous parle d'amour. Un peu bizarre, le copain Joey.

Pourtant, il semble tout à fait sincère, presque ému. – « Le fondement d'un groove, c'est aimer ce qu'on fait... » Ça paraît évident, à la limite tautologique... Qui, en effet, jetterait son dévolu sur la batterie sans aimer cet instrument ? Qui se vouerait au jazz sans se sentir irrésistiblement attiré par son groove ? – Une attirance... ? C'est ça, peut-être : un désir amoureux. J'aspire au groove comme je me languis de ma bien-

aimée. Je suis mû par une convoitise qui me donne envie de le (la) posséder. Je donne libre cours à ma libido...et je groove... Un peu exagéré, non ? Il n'est pas sûr que la dynamique du groove se calque sur celle du désir. Le désir est insatiable, il veut toujours plus. Certes, le groove veut, lui aussi, continuer sans cesse. Mais le propre du désir est de s'intensifier, de s'accroître, de s'auto-stimuler, de sorte qu'enjôlé par la perspective de la jouissance, de l'acmé, il se met bientôt à tourner, à tourbillonner encore et encore jusqu'à la crise. Le groove, cependant, s'auto-entretient sans se raidir à en rompre, sans s'abîmer dans un vortex abyssal. Non ! Ce n'est sans doute pas cela que veut nous enseigner Joey. D'ailleurs, quand on le regarde jouer, autre chose se dégage.



Il lève les yeux vers le contrebassiste. Il lui sourit. L'instant après, son attention glisse vers le saxophoniste, dont il semble boire, une à une, les phrases improvisées. Oui ! C'est ça ! Joey est en constante interaction avec les autres musiciens. Son écoute est empathique : il les aime comme des frères bâtissant avec lui l'œuvre à venir. Ce doit être ça, le « Love » dont il parle : un amour fraternel qui nous fait nous sentir reliés

The real deep root of a groove is love 2/4



à nos compères, humain parmi les autres, unis dans un même élan, inventant de concert un futur nouveau, pulsation après pulsation. Une expérience grégaire, somme toute, où les battements des cœurs s'emboîtent, où les souffles se conjuguent, où les cellules vibrent en phase, voilà sans doute ce que doit être le groove. Quand je suis en accord parfait avec l'autre au point de l'écouter avec tous mes sens autant qu'il le fait lui-même, lorsqu'entre nous les rôles de maître et d'esclave s'abolissent et que nous évoluons tous deux librement et pourtant parfaitement ensemble, à l'instant où nos énergies fusionnent au point de se confondre et que, forts de notre orientation commune, les questions nominatives perdent leur sens, là sans doute, nous groovons, nous évoluons comme un seul homme dans la même direction.

Voilà un sentiment qui semble bien s'accorder au comportement de Joey. Encore qu'il soit un peu curieux que celui-ci le vive avec autant d'intensité en compagnie d'étudiants. N'y aurait-il aucune différence entre ceux-ci et les musiciens professionnels avec lesquels il se produit habituellement ? Fort sympathique, notre Joey ne le prend pas plus de haut qu'il ne s'enferme dans sa bulle comme certains seraient tentés de le faire. Il est là, présent, tout à l'écoute des jeunes promis au jazz qu'il accompagne. Mais son ouverture n'est pas tout. Il fait plus qu'être à

l'écoute, que recevoir. Déjà l'expression de son visage l'avait révélé : Il donne !

L'amour dont Joey nous parle n'est sans doute pas assimilable à un désir ardent, à une jouissance personnelle, à un sentiment fraternel ou à quelque plaisir de faire ensemble. Par son attitude, Joey nous révèle l'essence de ses paroles. « Je n'ai presque rien fait », confie-t-il avec humilité après avoir joué. Souhaite-t-il rester modeste ? Non. Il est honnête, tout simplement. Lorsqu'il dit « Love », il ne se réfère ni à une activité mentale ni à une effusion affective, encore moins à quelque processus viril. Ce n'est pas un acte qu'il pose, un résultat qu'il produit, lui, l'individu Joey Baron ; c'est plutôt un courant qu'il laisse passer. Un tel amour ne ressemble pas à une tension, à une tendance, à une urgence, à quelque chose trouvant son origine dans le corps ou l'esprit de Joey qui le pousserait vers quelque état désiré. Non, cet amour s'apparente davantage au don de soi, à l'abandon de toute volonté individuelle au profit d'une énergie qui traverse et dépasse de beaucoup le plan personnel. C'est une sorte de confiance profonde en nos cellules, en nos molécules, en nos influx nerveux, en la Vie qui nous anime. Ici, plus rien à faire, plus rien à chercher, plus rien à cibler... Juste laisser faire et, sans effort, le groove advient.



Car le groove n'est pas un maniérisme stylistique inventé par l'homme. Depuis des temps immémoriaux, le groove demeure le compagnon du chant, de la danse, de la marche, du travail et même du rythme cardiaque. Il n'est pas un objet rythmique que fabrique le musicien, encore moins une technique qu'il maîtrise après des milliers d'heures de pratique assidue. Le groove est la manifestation d'une force située au-delà de l'individu, d'une force invisible qui anime l'existence. Que l'on essaye de l'attraper et il se dérobe... Tel un animal farouche qu'on voudrait observer, le groove ne fait surface que si l'on s'efface, que si on se garde d'intervenir. Une fois en confiance, en sécurité, il pointe le nez dehors, il se donne à entendre. Le groove est rusé et rebelle ; il ne se laisse pas piéger. C'est lui qui décide quand il vient, pas l'homme ! Au demeurant, le groove précède l'organisme vivant. Les Hindous l'appellent « Spanda » : la pulsation originelle. Combien démesuré serait l'orgueil de l'homme qui prétendrait la détenir ! Tout au plus, l'individu peut-il la laisser battre au travers de son être, en demeurer le témoin, la sentir se répandre en lui.

Et c'est ici qu'intervient le sourire de Joey. En effet, quelle n'est pas la joie de l'homme qui éprouve le courant traversant ses veines et son cœur, de celui qui perçoit le rythme couler en lui de la moelle de ses os jusqu'aux cellules de

sa peau. Quel n'est pas le bonheur de l'homme qui, invité à contribuer au grand rythme de la Création, se vit comme partie prenante de chaque bond énergétique et résonne à la fréquence du Vivant. Oui, c'est bien ça l'amour dont nous parle Joey Baron, cet amour à l'adresse de l'univers tout entier, des quarks aux superamas galactiques, cet amour envers l'ensemble des forces qui nous font et nous défont à chaque instant, cette ouverture du cœur à ce qui nous baigne, nous entretient et nous emporte. Oui, l'amour est assurément la voie du groove. Oui, le groove est bien une émanation de cet amour... Et les hommes de reconnaître cet amour au fond du groove – raison pour laquelle celui-ci demeure toujours tant apprécié, tant recherché. Tout être humain se sent irrésistiblement attiré par son message fondamental : *au Commencement pulsait le Rythme*. Déjà les yeux du petit enfant s'émerveillent à l'heure de ses premières comptines. L'enfant est hilare, il connaît le bonheur de participer, de vibrer au rythme de la Vie. Et il en veut encore ! Il veut rester en contact, ressentir à chaque instant, ne pas oublier...

Merci Joey de nous l'avoir si généreusement rappelé.



SCANMÉ POUR VOUS



Webs de Glen Velez ou les méandres du coeur

par Arnould Massart

Webs est le titre de la 4^e plage du CD *Rhythms of the Chakras* de Glen Velez. Conformément au projet de l'auteur, cette pièce d'un peu plus de sept minutes est associée au chakra ou centre énergétique du cœur. Son rythme a pour objet de « stimuler et d'activer » ce chakra. C'est donc dans une perspective thérapeutique et/ou harmonisante qu'a été composé ce morceau.

Nous allons tenter d'en dégager les ingrédients principaux.



Les instruments utilisés sont assez simples : nous avons des boîtes en carton, un caxixi, des maracas, une lyre et deux voix.

Écoutons, pour commencer, le rythme par lequel débute la pièce et qui la traverse de bout en bout. Ce squelette rythmique est interprété sur les boîtes en carton.



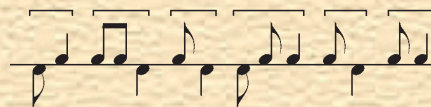
Que percevons-nous ? D'une part, un enchaînement de valeurs longues et brèves (avec le rapport 2:1), de l'autre, une alternance de sons graves et aigus. Voici, ci-dessous, une représentation écrite de cette séquence rythmique.



En termes de durée, nous obtenons la suite 1-2-1-1-2-1-2-1-1-2-1-1-2-1-2-1-2, un enchaînement de longues et de brèves assez imprédictible. En cherchant un peu, il est possible d'en dégager la structuration suivante : [1-2-1] [1-2-1-2-1] [1-2-1-2-1-2]. Celle-ci fait apparaître trois groupes alternant brèves et longues, chaque groupe constituant, lui-même, une extension du groupe précédent. Mais la répartition des sons graves et aigus nous fournit un autre modèle d'organisation. Exprimé en sons consécutifs de même hauteur/timbre, il peut se représen-

ter comme ceci : 1-3-1-1-2-3-1-2. Difficile d'en tirer autre chose que la règle qui voudrait que l'on n'exécède pas trois sons consécutifs pour les aigus, deux sons consécutifs pour les graves.

Sous l'angle du groupement rythmique, notre séquence rythmique pourrait être perçue comme suit :



On aurait six groupes rythmiques de deux à trois sons (2-3-2-3-2-2).

Les trois types de structuration ci-dessus nous laissent déjà entrevoir que l'alternance représente ici un principe directeur. Qu'il s'agisse, en effet, d'enchaînement de durées, de hauteurs/timbres ou de groupements rythmiques, jamais le nombre trois n'est dépassé – jamais donc une durée, une hauteur/timbre ou un groupe rythmique n'aura tendance à s'imposer. L'auditeur est ainsi ballotté en permanence sur plusieurs plans, ce qui confère à la séquence un caractère aléatoire assez marqué.

Au niveau métrique cependant, la récurrence des sons graves donne à l'auditeur des pistes d'orientation. Celui-



ci découvre bientôt – inconsciemment souvent – qu'à une exception près, les sons graves mettent en évidence des groupes de cinq croches, ce qui l'invite à percevoir le rythme de la manière suivante :



Comme on peut l'apercevoir, l'ossature rythmique de *Webs* s'accorde parfaitement à une mesure en 5/8. Seul le deuxième son grave de la mesure 2 prête quelque peu à confusion. Celui-ci, en effet, contribue à attirer l'oreille vers une forme métrique bien plus prégnante : la mesure en 4/4. Dès lors, la tentation est grande d'entendre le début du rythme comme ceci :

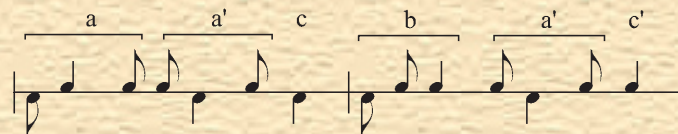


Il est donc tout à fait possible que l'auditeur soit attiré tantôt par l'une, tantôt par l'autre forme métrique. Une cristallisation temporaire sur une métrique en 3/8 – cohérente sur une suite de huit valeurs à partir de la 9^e note de la figure – peut également se produire. Ces différentes options ne signifient évidemment nullement qu'une perception métrique intervient nécessairement.

Dans la pochette du CD, cependant, Glen Velez nous donne la clé de sa construction métrique. Il indique « 5+5 », ce qui renvoie clairement à deux mesures en 5/4, compte tenu de la longueur de la période rythmique. Voici donc le profil du rythme, tel qu'il est conçu par le compositeur.



On aperçoit (et, dès lors qu'on la connaît, on perçoit) bien la structuration du 5/4 en 2+2+1 ou 2+3. En voici l'illustration.



On découvre aussi que ce découpage métrique donne naissance à une structuration motivique. La cellule initiale (a) se retrouve trois fois, pour autant que l'on interprète ses deux dernières occurrences (a') comme des variations au niveau des hauteurs/timbres. Alors que la cellule a', qui couvre les 3^e et 4^e temps, est identique dans les deux mesures, la cellule débutant chaque mesure est, elle, différente. Reste encore le dernier temps (c ou c') qui, en fonction de la hauteur choisie, donne une impression de clôture (grave) ou d'ouverture (aigu). La métrique de Glen Velez *Webs de Glen Velez ou les méandres du coeur* 2/7

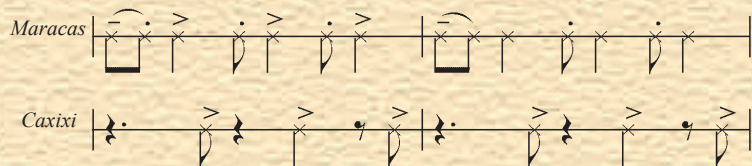


fait ainsi ressortir une sorte de forme *question – réponse* comprenant un radical commun (a'), deux préfixes différents (a et b) ainsi qu'une terminaison contrastée (c ou c'). Toutefois, l'enchaînement des deux membres de la phrase rythmique s'avère assez inattendu dans la mesure où le membre initial se veut conclusif (c) alors que le membre final reste en suspens (c') et sous-entend ainsi une nécessaire complémentation.

Après quelque 35 secondes, les maracas et le caxixi apparaissent en fondu. Écoutons leur entrée.



Selon la métrique de Glen Velez, les rythmes de ces deux instruments s'organisent comme ceci :



D'emblée, nous remarquons la complémentarité de ces figures rythmiques. À elles deux, elles égrènent toutes les croches de la mesure en 5/4. La figure des maracas

se calque sur le rythme de la 2^e mesure des boîtes en carton, tandis que les frappes de caxixi viennent combler les silences des maracas. Bien que le cycle de ces deux figures ne s'étende que sur une seule mesure, les accents des maracas varient une mesure sur deux, soutenant ainsi l'impression d'un cycle de deux mesures.

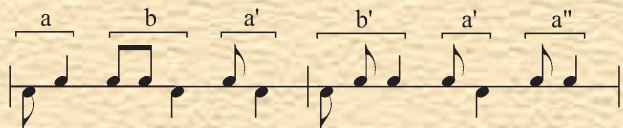
La figure de caxixi mérite une attention particulière car qu'elle induit une perception par groupes de trois croches (analogue à la cristallisation en 3/8 à laquelle nous faisons allusion plus haut). Bien que passagère, cette cohérence métrique attire l'oreille d'autant plus que le son des caxixi est relativement saillant. Ne se superposant cependant pas complètement aux temps de la figure de boîtes en carton susceptibles d'induire ce type d'organisation, elle ne vient donc pas les renforcer, mais invite simplement l'oreille à structurer davantage le rythme en 3/8. Si d'aventure le rythme de caxixi prenait le pas sur la structure métrique que nous venons de décrire, il ne serait pas impossible que l'auditeur perçoive les trois frappes de cet instrument comme le début de la période rythmique. Dans ce cas, l'ensemble du rythme pourrait être appréhendé comme ceci.





Le caxixi et les maracas décrivent ici clairement une organisation en croches 3+3+2+2. Mais cette subdivision ne se retrouve pas dans la figure des boîtes en carton dont le découpage métrique peut être interprété soit comme 4+3+4+3+3+3 soit encore comme 4+4+4+3+3+2. Un conflit métrique apparaît, en tout cas, dans la relation entre, d'une part, la figure des boîtes en carton et, de l'autre, les parties combinées de maracas et de caxixi.

Au-delà de cette restructuration métrique, le déplacement du début de la période rythmique sur le premier des trois coups de caxixi peut également entraîner une relecture des groupements de la figure des boîtes en carton. Dans sa forme initiale, elle se présentait comme ceci :



Elle peut désormais être perçue de la manière suivante :



Le jeu motivique est alors foncièrement différent du fait que la cellule initiale n'est plus la même et, partant, que les transformations s'interprètent à partir d'une autre donnée de base. Dans la version « normale », les deux cellules constituant l'ensemble du rythme ne subissent des modifications qu'au niveau des hauteurs/timbres. La version « décalée », en revanche, contient trois cellules dont deux connaissent une élision dans la seconde moitié de la phrase rythmique. Le seul déplacement du début de la période rythmique génère donc ici deux perceptions motiviques opposées : l'une centrée sur l'agencement des hauteurs/timbres et l'autre supposant une altération de la durée de certaines cellules.

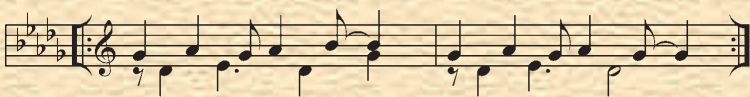
Qu'il nous soit permis d'insister sur le fait que notre analyse motivique ne se veut aucunement exhaustive. D'autres structurations auditives s'avèrent également possibles. Tout au plus s'agit-il ici d'attirer l'attention sur l'impact de la partie de caxixi dans la perception de la figure rythmique des boîtes en carton.



Celle-ci va d'ailleurs connaître une nouvelle relecture avec l'entrée de la lyre. Écoutons-la.



Voici la figure mélodique de la lyre, telle que nous la percevons dès son entrée.



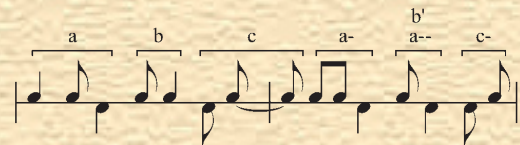
Même si cette figure subit, elle aussi, des variations dans le courant du morceau, la forme ci-dessus en est la plus fréquente. Elle se compose clairement d'un antécédent et d'un conséquent, répartis chacun sur une mesure de 5/4. La structure rythmique de ce double motif révèle également un découpage en 2+2+1 conforme au mètre, quoiqu'il soit possible d'y entendre aussi, au niveau de la croche, un agencement 2+2+3+3 dans la voix supérieure, lui-même inversé en 3+3+2+2 à la voix inférieure.

La situation se corse lorsqu'on s'aperçoit que la période de la partie de lyre est, elle aussi, décalée, non seulement vis-à-vis de la figure des boîtes en carton, mais également par rapport aux repères posés par le caxixi. De fait, la partie de lyre débute une mesure et deux croches après la figure des boîtes en carton et une croche avant le motif de

caxixi. Avec la venue de la lyre, notre oreille est donc susceptible de s'inventer à nouveau d'autres points d'appui contribuant à faire entendre l'ensemble comme ceci :



On aperçoit immédiatement que le rythme des maracas entre ici en adéquation avec la partie inférieure de la lyre (3+3+2+2). Les deux derniers coups du motif de caxixi soulignent, quant à eux, les 3^e et 5^e notes de la partie supérieure de la lyre. De son côté, la figure des boîtes en carton se présente ici sous un troisième avatar donnant naissance à la structure motivique suivante :



Webs de Glen Velez ou les méandres du coeur 5/7



Semblable aux élisions que nous avons rencontrées plus haut, nous découvrons cette fois, dans la seconde partie de la figure, des diminutions des cellules a et c. Comme indiqué dans le schéma ci-dessus, l'avant-dernière cellule peut être interprétée par l'oreille, tantôt comme une variation de hauteur de la cellule b, tantôt comme une diminution de la cellule a-, elle-même une diminution de la cellule a.

~

Illustrant avec éloquence son titre, trois ensembles rythmiques s'enchevêtrent donc dans cette pièce : la figure des boîtes en carton, les rythmes complémentaires de maracas et de caxixi, et le motif mélodique de la lyre. Chacun d'eux étant présenté dans une tessiture différente, l'oreille peut aisément les distinguer et se concentrer sur l'un ou sur l'autre. En fonction du choix – inconscient la plupart du temps – qu'aura opéré l'auditeur, la structure des ensembles va se transformer, tant du point de vue métrique que sur le plan motivique et/ou groupal. Nous sommes donc en présence ici d'un kaléidoscope rythmique au sein duquel chaque ensemble rythmique se définit relativement aux autres. Le 5+5 dont nous parle Glen Velez ne représente donc nullement une référence métrique absolue, comme serait tentée de nous le faire croire

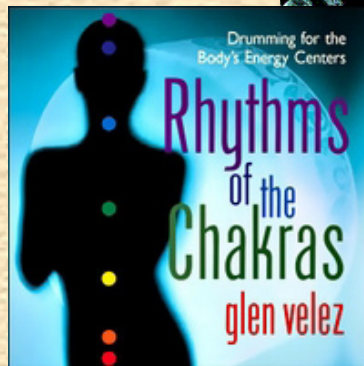
notre tradition rythmique occidentale. Bien plus proche d'une vision africaine du rythme, le 5+5 de Glen Velez n'est autre chose qu'un principe de construction rythmique autorisant une récurrence périodique identique dans chaque ensemble rythmique, mais n'impliquant aucune mise en phase de ces périodes.

À mesure que l'attention flottante de l'auditeur balaye l'étendue des tessitures, les ensembles rythmiques vont donc se transformer et laisser apparaître augmentations et diminutions rythmiques, inversions de hauteur/timbre, mutations métriques... , somme toute, une série de phénomènes induisant de manière furtive les ébauches d'émotions aussi diverses que l'apaisement, l'ancrage, la frustration ou l'angoisse. Emporté dans ce flux rythmique ininterrompu, le cœur connaîtra ainsi de menus soulèvements et creux, autant d'expansions et de replis invitant l'auditeur, par le truchement de la musique, à harmoniser l'énergie physique, émotionnelle et spirituelle associée à ce centre vital qu'est le 4^e chakra.

Écoutons, pour terminer, un dernier extrait incluant les deux voix.



Il est temps, à présent pour le lecteur de faire le point sur ce qu'il perçoit et ce qu'il ressent. Car c'est sans nul doute au fond de cette expérience personnelle que pourront se révéler l'objectif thérapeutique et le sens caché de cette pièce. Par l'analyse, nous avons mis au jour de nombreux détails. Il s'agit à présent, par l'écoute sensitive, de les recombinaison afin de profiter au mieux de la synergie de leurs bienfaits énergétiques.



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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

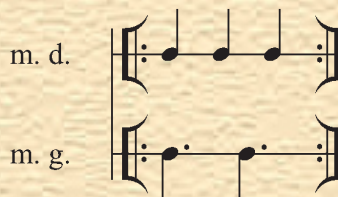


Restons en phase

par Arnould Massart

Sentir vraiment 3 contre 2

Il existe un petit exercice bien connu qui consiste à frapper deux coups avec une main tandis que l'autre en frappe trois. Il est assez facile à réaliser. En voici le principe :



Être capable de réaliser cette combinaison de frappes ne signifie pas pour autant que l'on ressent 3 contre 2. Très souvent, le protagoniste conçoit – inconsciemment sans doute – le rythme en trois quarts et se borne à égrener une combinaison particulière de frappes avec les deux mains. Il entend la plupart du temps ce rythme-ci :



Nous allons vous proposer d'effectuer cet exercice de telle manière que vous puissiez réellement percevoir la superposition du 2 et du 3.

1. Commencez par frapper souplement les deux mains tel qu'illustré dans le premier exemple ; déterminez vous-même le rôle de chaque main en fonction de votre aisance (dans le cas présent nous admettrons que la main gauche fait 2 pendant que la main droite fait 3) ; veillez à ce que, de part et d'autre, votre geste demeure le plus fluide et le plus régulier possible
2. Tandis que vous frappez la combinaison rythmique, regardez votre main droite et dites « Un, deux, trois » en même temps que vous la frappez
3. Continuez à scander « Un, deux, trois » et tournez à présent votre regard vers votre main gauche. Observez et écoutez attentivement les frappes qu'elle effectue
4. Interrompez maintenant votre comptage avec la voix et poursuivez l'observation et l'écoute de votre main gauche
5. Lorsque vous êtes prêt(e), commencez à compter « Un, deux » à voix haute en synchronisation avec les frappes de votre main gauche
6. Tandis que vous continuez à scander « Un, deux », regardez à présent votre main droite et écoutez attentivement son rythme ; après un moment, reprenez au point 2 et répétez le cycle autant de fois que vous le souhaitez, puis passez aux développements



Développement A

1. Poursuivez à présent l'observation votre main droite et scandez alternativement « Un, deux » et « Un, deux, trois »
2. Scandez maintenant « Un, deux » et « Un, deux, trois » en tournant votre regard et votre oreille vers votre main gauche
3. Tout en continuant à scander les chiffres, alternez à votre guise le regard et l'écoute à gauche et à droite (points 1 et 2)

Développement B

1. En poursuivant l'observation de votre main droite et tout en continuant à scander « Un, deux », arrêtez votre main gauche. Après un moment, recommencez les frappes de votre main gauche en continuant à dire « Un, deux ». Conservez le comptage avec la voix tout en alternant les arrêts et les reprises de votre main gauche.
2. Continuez d'observer votre main droite, mais comptez « Un, deux, trois » cette fois. En continuant à compter tout haut, regardez votre main gauche.
3. Arrêtez à présent votre main droite. Après un moment, recommencez les frappes de votre main droite en continuant à scander « Un, deux, trois ». Conservez le comptage avec la voix tout en alternant les arrêts et les reprises de votre main droite.

Voilà : si vous avez investi également dans cet exercice votre voix, votre oreille, vos gestes et votre regard, vous avez sans doute ressenti la superposition de 3 sur 2 et de 2 sur 3.

Si vous êtes pianiste ou percussionniste, nous vous conseillons d'effectuer aussi l'exercice en inversant le rôle des mains (3 à gauche et 2 à droite).

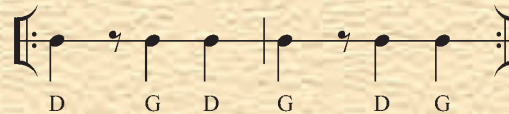


Défi du trimestre

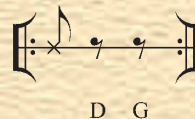
par Arnould Massart

Le défi qui suit pourrait s'appeler « grand mélange procédural » étant donné qu'il fait appel à une série de processus moteurs semi-automatiques. Il s'agit ici davantage de faire confiance à son corps et de le laisser faire plutôt que de tenter de tout contrôler par un comptage cérébral sophistiqué.

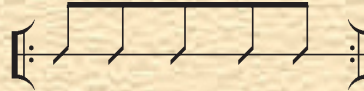
Commencez par bouger les pieds selon le rythme indiqué ci-dessous à un tempo d'environ 184 à la croche. NB : si vous êtes gaucher du pied, inversez l'ordre des pas.



Ajoutez maintenant, au même tempo à la croche, la frappe suivante avec les mains, entrecoupée d'un geste silencieux de chaque main. Ici aussi, choisissez l'ordre des mains en fonction de votre facilité.

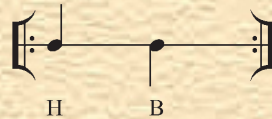


Tandis que vous superposez ces deux séquences, comptez à présent avec la voix de la manière suivante et toujours au même tempo.



un, deux, trois, quatre, cinq

Complétez enfin le tout avec un hochement de la tête comme noté ci-dessous. Commencez indifféremment en haut ou en bas en fonction de votre confort.



Voilà, vous faites à présent l'expérience de ce grand mélange procédural. Profitez bien de la sensation de vous sentir rythmé par votre corps.

