

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 28 - Solstice d'été 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



La position basse du larynx est un trait qui distingue l'être humain des autres mammifères. Couplé à l'agilité de sa langue et à la mobilité de ses lèvres, cet avantage anatomique lui permet d'articuler toute une palette de sonorités, face auxquelles ses cousins primates demeurent, pour ainsi dire, bouche bée. Ainsi, des centaines de milliers d'années durant, l'homme s'est-il aperçu qu'il pouvait imiter les sons de la nature suffisamment bien pour que ceux-ci soient reconnus par ses congénères. Il en acquit, par la même occasion, la capacité de se référer à des phénomènes distants : le cri d'un animal, le bruissement des feuilles, le murmure d'une rivière... Et l'homme de s'apercevoir que l'évocation de certains sons produisait parfois sur lui un impact semblable à celui qu'il ressentait lorsqu'il était en présence du phénomène réel. La fonction symbolique était née.

Il reste que les origines du langage se perdent dans la nuit des temps et qu'aujourd'hui, personne n'est en mesure de remonter au-delà des racines phonétiques indo-européennes. En dépit cependant du principe de l'arbitraire du signe, cher à Ferdinand de Saussure, un phénomène analogique se manifeste dans toutes les langues du monde : l'onomatopée. Établissant une référence immédiate à la réalité qu'elle figure tant sur le plan timbral qu'aux niveaux mélodique (prosodique) et rythmique, l'onomatopée constitue l'outil de transmission musical par excellence. Par l'exemple vocal, d'innombrables situations musicales ont été enseignées depuis que l'homme partage son savoir-faire.

Dans le cadre de ce magazine, nous nous devons d'aborder cette technique, non seulement afin d'informer sur les traditions et méthodes existantes, mais aussi dans le but d'y porter un regard critique à la lumière de nos objectifs contemporains d'enseignement.

Pour cette raison, nous avons décidé de consacrer l'intégralité de ce numéro aux **syllabes rythmiques**. La première partie d'un article présenté ici s'attache à broser un bref compte-rendu de leur utilisation dans diverses traditions extra-européennes. On y découvre qu'aussi bien en Iran qu'au Burkina Faso, tant au Japon qu'à Cuba, les musiciens se servent d'onomatopées pour exprimer leurs rythmes. À ce titre, la tradition indienne s'impose sans aucun doute comme la plus ancienne et la plus raffinée. C'est la raison pour laquelle notre rubrique *Scanné pour vous* propose une transcription du début d'un duo de *konnakol* (une technique vocale d'Inde du Sud) assortie d'un commentaire sur la manière dont les rythmes y sont conçus.

Sur le plan pédagogique, nous avons voulu montrer par notre *Restons en phase*, comment les célèbres syllabes « taki » et « gamala » peuvent faire office de tremplin méthodologique conduisant à l'interprétation d'une série de schémas rythmiques afro-cubains. Enfin, notre *Défi* trimestriel prend pour base une division du temps en cinq sur laquelle ont été collées des syllabes structurées selon une carrure binaire. Il s'inspire du *teka* du taala carnatique *adi* et en reprend les syllabes traditionnelles.

Produire des rythmes avec des syllabes, c'est déjà en soi et pour soi faire du rythme, c'est, en tout cas, se rattacher à cette longue tradition prélinguistique qui consacre la puissance expressive de l'humain. Après, tout n'est plus qu'une question de technique.

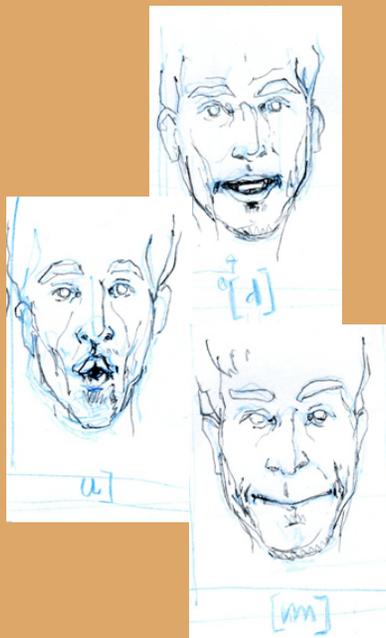


RÉFLEXIONS MESURÉES

Des Syllabes et des rythmes

Première partie : les syllabes rythmiques dans les traditions extra-européennes

par Arnould Massart



Il n'a pas fallu attendre le sketch *La batterie* de François Pérusse pour que l'usage d'onomatopées rythmiques fut attesté. Alain Daniélou nous apprend que les Purâna – chroniques sanskrites issues de sources millénaires – contiennent déjà un code de syllabes associé à des frappes de tambour. Lorsque donc Mustapha Tettey Addy scande « Dum-Pepe-Dum » ou que Dizzy Gillespie lance « Oop Bop Sh'bam », ils n'inventent rien de neuf, mais perpétuent plutôt la longue tradition de l'homme musical consistant à utiliser les ressources de son élocution pour communiquer ses rythmes. De tous les attributs sonores du corps de l'homme, la voix articulée ne connaît évidemment aucun égal quand à la variété des timbres, des rythmes et des hauteurs qu'elle peut produire. Aussi, ce moyen d'expression multifonctions constitue-t-il, aujourd'hui encore, un outil incontournable dans l'archaïque processus d'apprentissage du rythme.



Le présent article a pour objet d'envisager comment le recours à des syllabes spécifiques est susceptible d'améliorer l'enseignement et, partant, l'assimilation, la compréhension et la production du rythme. À cette fin, nous nous intéresserons aux pratiques en vigueur tant chez nous qu'ailleurs dans le monde. Cette première partie nous donnera un aperçu des principaux usages onomatopéiques dans les grandes traditions rythmiques. Nous nous tournerons vers l'Afrique et ses musiques dérivées, vers les pratiques rythmiques arabe et perse, ainsi que vers les systèmes syllabiques japonais et indiens. Dans la seconde partie de cet article, à paraître dans un prochain numéro, nous porterons un regard critique sur quelques méthodes occidentales d'enseignement musical faisant usage de syllabes à des fins pédagogiques. Finalement, nous tenterons de dégager de ces traditions et de ces méthodes les bénéfiques que nous pouvons en tirer dans nos tâches quotidiennes d'éducation rythmique à différents niveaux.

Avant, cependant, d'entamer notre tour d'horizon des syllabes dans différentes cultures, il n'est pas superflu de nous intéresser un instant aux constituants de ces syllabes, à savoir les consonnes et les voyelles. La réalité phonétique des langues du monde s'avérant extrêmement diversifiée, nous nous limiterons ici, par souci d'intelligibilité, aux phonèmes que nous produisons spontanément sans

effort et dont nous faisons l'expérience au quotidien : les sons du français parlé.

Le dictionnaire *Robert* dénombre, en français, 16 voyelles, 17 consonnes et 3 semi-consonnes, soit un total de 36 phonèmes. À titre comparatif, le sanskrit comporte 14 voyelles (dont 2 diphtongues) et 34 consonnes, ce qui porte ses phonèmes au nombre de 48 ; l'anglais possède 20 voyelles (dont 8 diphtongues) et 24 consonnes, donc 44 phonèmes en tout ; l'italien, en revanche, se satisfait de 30 phonèmes avec ses 7 voyelles, ses 2 semi-voyelles et ses 21 consonnes.

Les voyelles sont des sons laryngés pouvant être entretenus, dont les traits distinctifs dépendent de certaines modifications du conduit vocal. En fonction de la position de la langue, on distingue les voyelles *antérieures* (comme /i/) des voyelles *postérieures* (comme /u/ [prononcé « ou »]) ; le degré d'aperture différencie, quant à lui, les voyelles *ouvertes* (comme /a/) des voyelles *fermées* (comme /i/). Sur le plan acoustique, les voyelles se définissent par leurs deux premiers *formants*. Les formants sont des bandes de résonance fréquentielle déterminées par le volume et la position des cavités du conduit vocal à l'occasion de l'articulation des voyelles. Il s'agit, en quelque sorte, des zones du spectre sonore émanant des cordes vocales qui



se trouvent intensifiées. Ainsi, la fréquence des deux premiers formants confère-t-il à chaque voyelle son timbre caractéristique. Quand nous articulons le son /i/, par exemple, elle s'élève à 250Hz pour le premier formant et à 2150Hz pour le second ; pour le son /o/, ces fréquences avoisinent respectivement les 400Hz et les 900Hz. D'autres paramètres encore, comme la nasalité par exemple, caractérisent également les voyelles. Nous ne les aborderons toutefois pas ici, vu l'intérêt limité qu'ils présentent sur le plan rythmique.

À côté des traits pertinents objectifs des voyelles se profile tout un train de correspondances métaphoriques. Lorsque, par exemple, nous prononçons /i/ ou /u/, l'effet que produisent sur nous ces deux voyelles n'est pas le même. En tant que musiciens, nous apparions d'emblée chacune de ces voyelles à des sons musicaux possédant des caractéristiques fréquentielles similaires. Le /i/ relève ainsi davantage du timbre du pipeau que le /u/ qui se rapprocherait plutôt de la sonorité du cor. Cela dit, musiciens ou non, s'il nous fallait associer l'une de ces voyelles à la qualité « petit », nous choisirions



fort probablement /i/ sans hésiter. D'un point de vue kinesthésique par ailleurs, à l'instant où nous articulons le son /i/ – par opposition à /a/ – nous sentons bien dans /i/, au niveau de la langue, une tension qui disparaît aussitôt que nous prononçons /a/. Cette expérience nous indique que les voyelles possèdent des particularités psychophonétiques dérivées tant de leur contenu acoustique que de leur mode articulaire. Nous verrons plus loin en quoi ces phénomènes affectent le choix des syllabes rythmiques et, inversement, leur impact.

Opposées aux voyelles, les consonnes s'apparentent davantage à des bruits qu'à des sons car, sur le plan acoustique, elles ne présentent aucune périodicité cyclique. Selon que la vibration des cordes vocales intervient ou non dans leur émission, on les qualifie de *sonores* (/b/, /d/ ou /v/, par exemple) ou de *sourdes* (/p/, /t/ ou /f/). Les consonnes *occlusives*, dans lesquelles l'air s'échappe brusquement après avoir été bloqué (comme /p/ ou /k/) s'opposent aux consonnes *fricatives* (comme /f/ ou /s/), produites par un resserrement du conduit vocal en un



point précis. Afin de les caractériser encore davantage, on classe aussi les consonnes selon leur point d'articulation. Celui-ci peut se situer au niveau des lèvres (consonnes *bilabiales* telles /p/ et /m/), des dents (*dentales* comme /t/ et /n/), du voile du palais (*vélaires* comme /k/ ou /g/) ou d'autres points encore (*alvéolaires*, *uvulaires* etc.).

Tout comme les voyelles, les consonnes sont, elles aussi, sujettes à des associations psychologiques qualitatives. Ainsi, par exemple, les consonnes sourdes apparaîtront-elles plus « dures » que les consonnes sonores, alors que des sons comme /l/ ou [ʀ] (le r grasseyé du français) connoteront davantage la fluidité, le « mou », voire le « sucré ». Du point de vue du rythme, les consonnes connaissent cependant un statut particulier dans la mesure où ce sont elles qui définissent le mode d'attaque de chaque syllabe rythmique. Leurs propriétés articulatoires itératives deviennent ainsi déterminantes dès qu'il s'agit de répéter plusieurs fois une même syllabe. Pour illustrer celles-ci, prêtons-nous à la petite expérience suivante : essayons de répéter le plus vite possible, une par une, chacune des syllabes suivantes : /pə/, /bə/, /tə/, /lə/ /də/, /kə/, /rə/ et /gə/. Que constatons-nous ? Nous sommes beaucoup plus rapides avec /bə/ qu'avec /kə/ ou /rə/, ce qui indique que le point d'articulation influe sur la vitesse d'émission. Mais la vitesse la plus haute que nous obtenons

reste cependant très modeste comparée à la vitesse que nous pouvons atteindre si nous combinons entre elles deux syllabes différentes pour former les enchaînements /bədə/ ou /təkə/ par exemple. Les musiciens, d'ailleurs, qui pratiquent un instrument à vent ne nous contrediront pas, tant ils connaissent les avantages de l'oscillation entre deux points d'articulation dans l'exécution rapide de notes répétées. Sans donc minimiser leurs qualités psychophonétiques, il semble évident que, dans un contexte rythmique et phraséologique, le choix des consonnes soit également déterminé par leurs propriétés articulatoires.

Maintenant que nous connaissons un peu mieux l'aspect phonétique des constituants des syllabes, nous pouvons entamer notre petit tour du monde à la découverte de la manière dont différentes cultures s'acquittent du recours aux syllabes à l'occasion de la transmission orale de rythmes.

Commençons par la musique arabe dont le catalogue des cycles rythmiques appelés *'awzân* (pluriel de *wazn*) offre le double avantage de présenter une codification plus que millénaire tout en demeurant toujours d'application de nos jours. Un *wazn* est une figure rythmique répétitive réalisée par deux frappes contrastantes : le ***dum*** et le ***tak***. La syllabe *dum* (prononcée « doum ») représente une frappe



grave et sonore au centre de la peau du tambour (souvent une derbouka) tandis que le *tak* correspond à une frappe sur le pourtour de la peau dégageant un son plutôt sec et cristallin. Voici, à titre d'exemple, l'enchaînement de *dums* et de *taks* propre au *maqsum*, un rythme égyptien de tempo modéré.



D'emblée la séquence des frappes (ou des syllabes) de ce rythme nous permet de ressentir un rapport spécifique *grave – aigu* renvoyant immédiatement à une dialectique *tension – relâchement*. L'onomatopée *dum* contient deux consonnes sonores et une voyelle postérieure par opposition aux deux consonnes sourdes et à la voyelle antérieure du *tak*. Du fait de la présence du son laryngé, l'occlusive /d/ apparaît comme plus douce que sa correspondante sourde /t/, pendant que le /m/ figure une résonance contrastant vivement avec l'interruption du /a/ déclenchée par le /k/. Pour ces raisons, ainsi que par son contenu vocalique, la syllabe *dum* représente un relâchement vis-à-vis de la syllabe *tak*. Dans le rythme ci-dessus, le fait que les deux *dums* coïncident avec les temps forts renforce leur assise. Mais l'opposition *dum – tak* demeure opérative en dehors des positions métriques. Pour nous en convaincre, il nous

suffit d'imaginer d'autres enchaînements de ces syllabes sur la même base rythmique. Comparons ainsi entre eux :

- DUM DUM TAK DUM TAK
- DUM TAK DUM DUM TAK
- TAK DUM DUM DUM TAK

On sent bien que le profil rythmique varie d'un cas à l'autre, induisant, par la même occasion, une dialectique séquentielle différente.

Dans certaines écoles, il n'est pas rare que la syllabe **dom** se substitue au son *dum*. Notons que cette variante ne modifie en rien la fonction de la syllabe, car le /o/ qui remplace le /u/ appartient, lui aussi, à la classe des voyelles postérieures tout en possédant, de plus, un profil formantique assez semblable. À propos du /a/ du *tak*, on est en droit de se demander si un /i/ n'eut pas mieux fait l'affaire, car plus tendu. La réponse tient dans l'expérimentation : en scandant *tik* à la place de *tak*, on s'aperçoit bien vite qu'ainsi transformée, la syllabe perd de sa force et de son impact. Trop différente, elle risquerait même de se détacher de la relation qui l'unit à *dum* par le phénomène d'opposition, ce qui contribuerait immanquablement à détruire la dialectique que fonde la paire syllabique.



Ajoutons encore, pour clore, que dans la tradition arabe, la syllabe *dum* peut se ramifier en *dum-mah*, de même que la syllabe *tak* se décompose quelquefois en *tak-kah*. À les prononcer, on sent bien dans les deux cas que la seconde syllabe joue le rôle d'un écho de la première et qu'elle lui est donc subordonnée.

C'est d'Afrique de l'Ouest qu'est originaire un des instruments de percussion traditionnels les plus à la mode aujourd'hui : le djembé. La technique du djembé est simple. Elle comprend trois frappes de base : la basse, la tonique et le claqué. Comme dans toute l'Afrique rurale, son apprentissage repose sur l'imitation. En calquant ses gestes sur ceux de son maître, l'apprenti tambourinaire tente d'approcher le son désiré. Le maître communique par des onomatopées figurant les frappes (et donc les sons) du tambour. Il scandera, par exemple « *Ta tou ta – Ta tou ta* » pour exprimer le rythme du djembé dans la cérémonie *Mendiani*. Dans un autre village, un autre djembéfola formulera la partie de premier djembé du rythme *Tiriba* de la sorte : « *Gun pa go – Pa – Gun pa – Gun pa* » (prononcer « goun »). Ailleurs, un autre maître encore mimera le signal ternaire de son djembé en lançant : « *Pereketé Keté Keté Ké* »... Il n'existe pas en Afrique de système unifié autorisant une correspondance univoque entre une frappe de tambour et une syllabe définie. L'apprenti doit connaître

le code du maître pour le comprendre, même si la prédilection pour certaines syllabes demeure toujours hautement analogique. À l'origine, du reste, ce sont souvent les syllabes qui ont donné naissance aux frappes. N'oublions pas que l'Afrique subsaharienne est peuplée d'ethnies pratiquant des langues tonales. Dans beaucoup de traditions, le tambour, qui servait d'instrument de communication à distance, reproduisait les inflexions de la langue vernaculaire. Pour le natif de ces communautés rurales donc, les syllabes rythmiques possèdent vraisemblablement un sens – plus ou moins diffus ou précis, selon les cas – auquel nous, Occidentaux, n'avons pas accès. De plus, les phonèmes de ces langues correspondent rarement à ceux des nôtres, ce qui rend leur translittération, au mieux, approximative. En dépit, cependant, de la grande variabilité que connaissent les onomatopées rythmiques issues de cette mosaïque d'idiomes et de cultures, ces syllabes nous « parlent » aussitôt qu'elles sont articulées par des Africains. C'est qu'elles sont composées de consonnes occlusives figurant un timbre d'attaque et de voyelles rappelant une résonance spécifique, des constituants phonétiques, somme toute, que partagent toutes les langues du monde et qui, en tant qu'onomatopées, demeurent à la portée de chacun. La diversité de surface que revêtent ces syllabes ne saurait donc constituer un obstacle à leur intel-



ligibilité car c'est bien plus les jeux d'opposition systématiques (sourde >< sonore, antérieur >< postérieur etc.) que les caractères inhérents aux sons qui importent ici.

Avec la traite des esclaves noirs, la pratique orale africaine s'est exportée sur le Nouveau Continent. La batucada brésilienne est une polyphonie rythmique comprenant de nombreux instruments aux timbres diversifiés. Il est pratiquement impossible à une seule personne d'imiter avec la voix cet enchevêtrement de sonorités et de rythmes. Pourtant, nous avons rencontré plusieurs musiciens brésiliens possédant chacun leur propre interprétation syllabique de l'ensemble. Pour certains, le rythme de la batucada (un enchaînement de doubles croches) se figurait par la boucle suivante : « **Pa-k-tch-pa Pa-k-tch-pa** » ; pour d'autres, le son de cette batterie de carnaval ressemblait plutôt à « **Tou-k-ch-tou Tou-k-ch-tou** ». On aperçoit dans ces exemples qu'une succession de consonnes dépourvue de voyelle n'est pas étrangère à certaines onomatopées rythmiques. Plus au Nord, dans la tradition afro-cubaine, on enseigne les congas à l'image du djembé en distinguant plusieurs frappes cardinales, par exemple : « **pak** », « **gung** » et « **ging** ». À l'aide de celles-ci, on peut aborder le rythme de base de la tumbao :

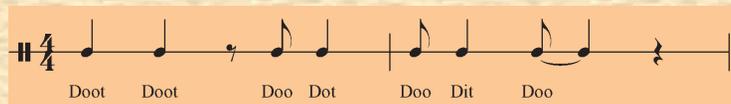
Tu – ku – pak – ku – tu – ku – ging – ging

Ici, les sons « pak » (claqué) et « ging » (tonique) sont mis en évidence tandis que les syllabes intermédiaires constituent de simples repères rythmiques non accentués dans lesquels le phonème /u/ se prononce à peine. Notons au passage l'alternance des « tu » et des « ku » dont le va-et-vient articuloire facilite l'enchaînement tout en conférant au rythme un certain relief.

Le jazz aussi a bénéficié de la transmission orale onomatopéique venue d'Afrique. Avec le *scat singing*, les musiciens de jazz élaborèrent une technique vocale syllabique calquée sur les inflexions des instruments à vent. Certaines syllabes, savamment choisies, furent élevées au rang de titre dans des thèmes be-bop comme *Oop-Pop-A-Da*, *Ool-Ya-Koo* ou encore *Jump Did-Le-Ba*. Mais, dans le monde du jazz, les syllabes représentent moins des timbres définis que des modes de phrasé bien spécifiques. On y distingue ainsi, de la plus brève à la plus longue, les attaques « **Dit** » (/dɪt/), « **Dot** » (/dɒt/), « **Doo** » (/du:/) et « **Doot** » (/du:t/), chacune se rapportant en outre à un signe d'articulation défini. Dans ce petit système, se révèle clairement la fonction du /t/ en tant qu'interrupteur de la voyelle qui le précède. Toutes les syllabes qui se soldent par cette consonne évoquent, en fait, des types de détachés différents dont la durée est définie par le phonème central.



Combinées dans un rythme, ces courtes onomatopées confèrent immédiatement à celui-ci un profil articulatoire bien spécifique comme l'illustre l'exemple suivant.



Dans la figure rythmique ci-dessus, le rythme ne détermine guère plus que les points d'attaque, la durée et l'articulation des sons se trouvant prise en charge par les syllabes.

Tandis, donc, que les onomatopées du tambourinaire africain et de ses descendants confèrent aux rythmes un contour mélodico-timbral, les syllabes du jazzman teintent plutôt ses rythmes de nuances articulatoires dynamiques. Il demeure que, dans les deux cas, le recours aux syllabes contribue à rendre le rythme plus *concret*, car il transforme une succession dans le temps de points sans épaisseur en une séquence de petits objets sonores possédant chacun son caractère singulier.

Mais le recours aux syllabes rythmiques n'est pas l'apanage des cultures africaines ou afro-américaines. Au Japon, pays insulaire s'il en est, la tradition des tambours *taiko* connut, elle aussi, des siècles durant, son vocabulaire syllabique. Toujours en usage aujourd'hui, ce système, nommé *kutchi shôga*, a pour fonction l'enseignement et

la mémorisation des frappes. On y distingue, entre autres, le son « *don* », qui correspond à une frappe au centre du tambour dégageant une sonorité profonde et résonante, du son « *ka* » représentant une frappe sèche sur le bord de la peau. Lorsque le son grave n'est pas soutenu, la syllabe « *don* » est remplacée par « *do* ». En fonction de la situation rythmique, celle-ci peut en outre se décomposer en « *dogo* » ou « *doro* » comme, de son côté, « *ka* » peut se scinder en « *kara* ». Comme d'autres systèmes onomatopéiques ayant trait à la percussion, le *kutchi shôga* possède également une syllabe (« *tsu* » [prononcée « tsou »], dissociable en « *tsuku* ») dénotant les frappes non accentuées, mais il semble constituer un des rares systèmes à disposer de syllabes pour exprimer les silences. Cette pratique, appelée *akegoe*, qui consiste à remplir les espaces entre les frappes par des sons comme « *sa* », « *ho* », « *iya* » ou encore « *dokkoi* » (lorsque le silence est double) contribue à souligner l'importance du vide qu'encadrent les attaques sonores – un souci face auquel nous connaissons la sensibilité des Japonais.

Le choix des syllabes du *kutchi shôga* repose donc principalement sur une volonté de rappeler au musicien les timbres des frappes du tambour tout en scandant les silences qui les séparent. Comme dans le système arabe, on y



découvre également de petits groupements binaires issus de ramifications des syllabes premières. Mais ces groupements demeurent cependant de petites unités embryonnaires face à la richesse dont témoignent les traditions rythmiques indiennes.

La musique indienne compte plusieurs systèmes syllabiques connus. Dans le Nord, on récite ce que l'on nomme les *bols*, des syllabes rythmiques associées à des frappes spécifiques sur le tabla (ou quelquefois le pakhawaj). Le Sud, en revanche, connaît trois pratiques syllabiques distinctes. Les *solkattu* constituent le pendant des bols du Nord ; ils renvoient à des frappes définies sur les principaux instruments de percussion (mridangam, kanjira, ghatham). Quel que soit l'instrument joué cependant, tous les musiciens carnatiques manient les *jati*, des syllabes que l'on pourrait qualifier de « solfégiques » mettant en évidence les groupements rythmiques. Enfin, considéré comme une pratique instrumentale à part entière, le *konnakol* désigne une improvisation rythmique à partir de syllabes dérivées des deux systèmes précédents.

Envisageons, pour commencer, quelques bols de la tradition hindoustanie. La plupart d'entre eux sont liés à la technique du tabla. Sans trop entrer dans les détails, il est utile de savoir que le tabla est composé de deux petits tambours posés sur le sol côte à côte : le *dayan* (à droite),

produisant des sons plutôt aigus, résonants ou secs, et le *bayan* (à gauche), plus grave, aux sonorités aquatiques. Les deux principales frappes sonores du dayan se nomment « *Ta* » et « *Tin* » ; la frappe sonore du bayan se dit « *Ga* ». Lorsque l'on combine « *Ta* » avec « *Ga* », le son obtenu s'appelle « *Dha* » ; de même, « *Tin* » superposé à « *Ga* » donne « *Dhin* ». Au moyen de ces quelques sons de base, nous pouvons déjà comprendre la structure fondamentale du rythme le plus répandu en Inde du Nord : le *tintal*. En voici la scansion syllabique :

Dha Dhin Dhin Dha Dha Dhin Dhin Dha

Dha Tin Tin Ta Ta Dhin Dhin Dha

Ce rythme à seize temps est composé de quatre membres de quatre temps chacun. Le troisième membre se distingue des autres en ceci qu'à l'exception de son premier temps, il ne contient aucun son grave. Ce phénomène est appelé *khali*, ce qui veut dire « vide » par opposition à *bhari* qui signifie « plein ». Selon donc que la résonance du tambour grave intervient ou non, le membre d'un taala se verra qualifié de plein ou vide. En l'absence de l'instrument, ce sont les syllabes qui exprimeront cette qualité. Dans le cas présent, par exemple, la consonne /d^h/, sonore et aspirée, contraste avec la consonne sourde /t/.



Il existe une très grande variété de bols, dont un certain nombre de frappes sourdes comme « **Ti** », « **Ra** » ou « **Ka** » ainsi que des équivalences comme $Na = Ta$ ou $Ki = Ka$ ou encore $Gin = Ge = Ga$ pouvant rendre le système un peu confus à qui ne le pratique pas couramment. Cette diversité syllabique a cependant pour fonction d'autoriser des groupements facilement repérables et mémorisables tout en évitant des répétitions phoniques difficilement réalisables à grande vitesse. On aboutit ainsi à des « expressions » comme *TiRaKiTa*, *GiRaNaGa* ou *Ta-TiTaKiRaNaKa* dont l'élocution aisée ouvre la voie à une grande vélocité rythmique.

La méthode des *jati* dans le Sud présente une systématisation très avantageuse des groupements. On y distingue les groupements par deux, trois, et quatre, respectivement « *tha-ka* », « *tha-ki-ta* » et « *tha-ka-dhi-mi* ». Tout groupement supérieur à quatre revient à une combinaison des groupements inférieurs. Ainsi 5 est-il exprimé par « *tha-ka tha-ki-ta* » tandis que 6 est le plus souvent représenté par « *tha-ka tha-ka-dhi-mi* » et 9 par « *tha-ka-dhi-mi tha-ka tha-ki-ta* ». La seule exception notable réside dans le groupement par huit qui se dit « *tha-ka-dhi-mi tha-ka-ju-no* ». Il est important de noter que ces groupements n'impliquent nullement quelque organisation métrique – même si les musiciens carnatiques s'en

servent quelquefois pour définir la structure interne d'un taala. Ils s'appliquent sans distinction à tous les cycles rythmiques et à toutes les divisions du temps. Ci-dessous, un exemple illustrant cette pratique.

Tha-ka-tha-ki-ta Tha-ka-tha-ki-ta Tha-ki-ta Tha-ki-ta Tha-ka-dhi-mi-tha-ka-ju-no Tha-ka-dhi-mi

Dans la première mesure du 4/4 ci-dessus, chaque temps est divisé en quatre doubles croches. Or, les groupements syllabiques y sont de 5 + 5 + 3 + 3 doubles croches. Dans la seconde mesure, bien que chaque temps soit cette fois divisé en trois, les groupements syllabiques sont de 8 + 4. Pour la facilité, nous avons choisi des ensembles ne dépassant pas les limites de la mesure. Il est bien évident que, dans la pratique indienne, les groupements syllabiques ne respectent pas forcément ces démarcations.

Toutes les balises initiales des groupements souches sont réalisées par une consonne occlusive dentale sourde aspirée (/tʰ/). Ce phonème met bien en relief le début de chaque groupe rythmique. On observe, en outre, au sein de chaque groupement, une diversité des points d'articulation des consonnes. Dans *tha-ka-dhi-mi*, par exemple, une consonne palatale sourde, une dentale sonore et une bilabiale nasale succèdent respectivement à



la consonne initiale. Cette variété articulatoire ne facilite pas seulement l'exécution rapide des groupements, elle engendre aussi des sortes de « mots » que le cerveau peut traiter globalement comme des entités mnésiques.

Mais le système rythmique carnatique va plus loin, car certains de ses blocs syllabiques se révèlent extensibles. À côté de *tha-ka-tha-ki-ta*, le groupement par cinq peut aussi être réalisé par la séquence « **Tha-di-gi-na-thom** ». Jusqu'à présent, tous les groupements que nous avons envisagés possédaient des syllabes de valeur égale. Avec *tha-di-gi-na-thom*, chaque syllabe acquiert la possibilité de connaître une valeur double, un phénomène qui engendre quelques groupements extrêmement répandus dans cette musique. Les voici dans leur translittération anglaise :

- **Tha-deem-gi-na-thom** () = 6
- **Thad-dim-gi-na-thom** () = 7
- **Tha-deem-gin-na-thom** () = 8
- **Thad-dim-gin-na-thom** () = 9

On aperçoit ici deux manipulations phonétiques contribuant à augmenter la durée d'une syllabe : d'une part, l'adjonction d'une consonne nasale (/m/ ou /n/) à la voyelle finale, de l'autre l'anticipation dans la syllabe précédente

de la consonne initiale d'une syllabe entraînant une gémination ayant pour effet l'introduction d'un silence entre les deux syllabes (*thad-dim* par exemple).

Le fait que les quatre avatars – pour ainsi dire – de *tha-di-gi-na-thom* soient tous construits à partir d'une même séquence consonantique renforce considérablement leur cohésion par référence à un modèle commun, et cela indépendamment de la valeur rythmique des syllabes. La séquence phonémique fait donc ici office de lien, soudant entre elles les valeurs du groupement – un phénomène qui, couplé au jeu arithmétique, façonne en profondeur la pensée et la créativité rythmiques du musicien indien.

Nous terminerons notre parcours par un aperçu du système rythmique persan. Aucun rapport ici entre la sonorité des syllabes et le timbre de l'instrument, vu que ces syllabes constituent davantage un format de fond, structurant le temps musical à tous les niveaux, qu'un profil de surface. La poésie occupant dans la culture persane une place prépondérante, c'est du mètre poétique que vont être extraits les rythmes musicaux. Le parallèle avec la Grèce antique est manifeste à ceci près que la tradition persane a conservé jusqu'à nos jours deux systèmes syllabiques simples et efficaces donnant à entendre les modes rythmiques. Le premier ne présente que peu d'intérêt pour les



Occidentaux, car il se base sur les radicaux du verbe arabe *fa'ayl* (faire). Un locuteur arabe y trouvera cependant une aide précieuse, le rythme des mots lui donnant, à lui seul, la clé du rythme musical. L'autre système se fonde sur l'opposition *bref – long*, réalisée par les syllabes « **ta** » et « **tan** ». Ces deux syllabes, reliées par un rapport de durée du simple au double, permettent de traduire l'ensemble des matrices rythmiques de la musique classique persane, dont, en l'occurrence, le célèbre rythme *kereshmeh* qui se scande comme suit :

ta tan ta tan ta ta tan tan ()

Il est instructif de noter que les systèmes syllabiques persan et arabe occupent des positions complémentaires, en ce sens qu'ils s'attachent chacun à une dimension particulière de la réalité rythmique. Comme nous l'avons déjà souligné, les syllabes rythmiques arabes expriment des rapports relatifs de hauteur sous-tendus par une dialectique *tension – relâchement*, alors que les syllabes rythmiques persanes se contentent de symboliser deux durées contrastantes sans aucune indication de préséance de l'une vis-à-vis de l'autre. Pour nous, leur valeur réside dans l'attention qu'ils nous font porter sur l'un ou l'autre paramètre rythmique, celui-ci se dévoilant d'autant plus clairement qu'il se rencontre isolément.

Après ce bref parcours au travers de diverses cultures, prenons un moment pour synthétiser un certain nombre d'usages relevant du choix des sons opéré dans les syllabes rythmiques.

En tant que sons entretenus, les voyelles entrent dans un rapport évident avec la durée des valeurs rythmiques. Ce temps vocalique, d'ailleurs, s'avère d'autant plus clair que les syllabes sont entendues plutôt que lues (n'oublions pas que dans toutes les cultures abordées ici, la transmission des rythmes se fait par voie orale et que les supports écrits que nous sommes forcés d'employer renvoient tous d'abord à une réalité sonore). Mais sur un continent comme sur l'autre, c'est plutôt des *oppositions vocaliques* que tirent parti les traditions rythmiques. La combinaison des paires *ouverte – fermée* et *antérieure – postérieure* engendre ce que les phonéticiens ont appelé le triangle des voyelles cardinales. Celui-ci est composé des voyelles contrastantes /a/, /i/ et /u/. La composition formantique de celles-ci veut que /u/ soit davantage associé aux graves ou aux sonorités sourdes, alors que /i/, plus timbré, s'approche plus des sons aigus. Occupant une position intermédiaire, /a/ peut se distinguer tant de /i/ que de /u/. Au-delà de la durée qui leur est assignée, le choix des voyelles va donc résulter de la volonté de souligner certaines antinomies timbrales et/ou de hauteurs.



Ce jeu d'oppositions ne se manifeste d'ailleurs pas qu'au niveau des voyelles. Comme nous avons pu le remarquer, les consonnes assument également quelquefois cette fonction. Dans les *'awzân* arabes, nous avons noté que le /d/, sonore, du « dum » contraste avec le /t/, sourd, du « tak ». Pareillement, dans les taalas hindoustanis, le /dh/ du « dhin », rempli, se distingue du /t/ du « tin », vide. Qu'elles soient sonores ou sourdes, ce sont presque toujours des consonnes occlusives qui réalisent l'attaque des syllabes rythmiques. Parmi ces sons initiaux, /t/, /k/, /p/, /d/ et /g/ s'avèrent les plus courants ; /n/ intervient régulièrement chez les Indiens, alors que, curieusement, /b/ ne se présente pratiquement jamais. Les consonnes s'observent également à la fin des syllabes rythmiques. Elles peuvent alors jouer deux rôles divergents. Elles vont, d'une part, *interrompre* le son vocalique comme dans « tak », « doot » ou « thad ». De l'autre, elles contribuent, au contraire, à le *prolonger* comme dans « dum », « ging » ou « tan ». Notons que, logiquement, les consonnes interceptant la voyelle sont toutes occlusives, alors que celles qui déploient la syllabe appartiennent à la catégorie des *nasales*.

Dans certaines traditions, une syllabe d'une valeur donnée peut se ramifier en deux syllabes dont le total équivaut à la



valeur de la syllabe d'origine. Nous avons rencontré chez les Arabes « dum » qui peut se diviser en « dum-mah ».

Dans le *kutchi shôga*, « ka » se scinde quelquefois en « kara » comme « do » se décompose en « dogo ». Notons que la seconde syllabe débute ici chaque fois par une consonne différente de la syllabe d'origine, une pratique ayant pour objectif d'éviter la confusion avec une répétition pure et simple d'une même syllabe.

Le système rythmique indien, enfin, nous a introduits aux *groupements* syllabiques. En plus de la correspondance des consonnes et voyelles choisies avec les sons des instruments, les groupements syllabiques renvoient ici directement à des cellules rythmiques. « Tharikita Tham », « Thaka Dhim » ou « Thalangu » ne présentent aucune ambiguïté pour le musicien carnatique. Bien au contraire, la maîtrise qu'il en a l'autorise à s'en servir comme de « mots » rythmiques et de construire avec ceux-ci des « expressions », voire des « phrases ». Les groupements syllabiques deviennent ainsi des objets possédant non seulement leur profil timbral, mais aussi leur séquence spécifique de durées. C'est assurément en tant que tels qu'ils atteignent comme nulle part ailleurs le statut de fins en soi dans la pratique du *konnakol*.



SCANNÉ POUR VOUS

Quelques cycles de konnakol en adi taala

par Arnould Massart

Thaddhim dhim dhim
tata Thaka Dhim Tha
Thaka Dhim **Dhim kita**
thaka Thadhim Tha
Thata Dhim kita thaka
Dhim Dhim Tha Thadd-
him dhim dhim tata
Thaka Dhim Tha Thaka
Dhim Dhim **kita thaka**
Thadhim Tha Thata
Dhim kita thaka Dhim
Dhim Tha Thaddhim
dhim dhim tata Thaka
Dhim **Tha Thaka Dhim**
Dhim kita thaka Thad-
him Tha Thata Dhim kita
thaka **Dhim Dhim Tha**
thaka Dhim Dhim Tha
thaka Dhim Dhim

Le *konnakol* est une technique pratiquée par les musiciens carnatiques qui consiste à produire des rythmes au moyen de syllabes.

Dans l'extrait sur lequel nous allons nous pencher, deux musiciens improvisent tour à tour en *adi taala*, un cycle rythmique à huit temps.



Par commodité, les rythmes ont été écrits en notation occidentale dans une mesure en 8/4. Étant donné qu'une mesure s'étale ici sur une ligne, chaque cycle rythmique (ou *avartha*) correspond à une ligne différente. Afin de rendre compte de certaines inflexions vocales, une portée à deux lignes a été utilisée. Ce système ne permet assurément pas de reproduire fidèlement les inflexions scandées. Lorsque celles-ci ont été entendues auparavant, toutefois, il en autorise un meilleur rappel.

Pour éviter d'encombrer la partition, seules les consonnes initiales des syllabes en triples croches ont été indiquées. Voici, ci-dessous, un petit tableau des syllabes complètes leur correspondant.

kt	=	kita
tk	=	thaka
dn	=	dena
gn	=	gena
kttk	=	kitathaka
trkt	=	tharikita
tkdn	=	thakadena
tdgn	=	thadigena

Le passage que nous avons transcrit et commenté est extrait de la troisième plage du CD *The Karnataka College of Percussion. Classical Drums from South India (Banda-loop Production, 1996)*. Il s'agit du début d'un duo de *konnakol* interprété par G. Omkar et N. Nagendra.

Commençons par écouter la première intervention de G. Omkar.



A sur la partition

Il débute son premier *avartha* par le motif rythmique *Thaddhim dhim*, étalé sur les premiers temps, auquel répond sa variation *Thaka Dhim Tha*, située sur les cinquième et sixième temps. Dès le deuxième cycle, le rythme se densifie : *Thaddhim tha* (cette fois) demeurent sur les deux premiers temps tandis que *Thaka Dhim* intervient déjà sur le troisième, dépourvu cependant du *Tha* syncopé qui lui faisait suite. Sur le cinquième temps apparaît un motif rythmique identique, mais avec les syllabes *Dhim ta Dhim* reliées au *Tha* du sixième temps par l'intermédiaire d'un *dhim* supplémentaire. Cette situation nouvelle va se maintenir durant quatre cycles. Notons aussi que les motifs que nous venons d'évoquer sont amenés par de brèves levées placées sur les demi-temps qui les précèdent, celles-ci étant réalisées par les syllabes *tata* ou *kitathaka*. À partir

Quelques cycles de *konnakol* ...

1/9



du troisième avartha, la levée préparant le premier temps (ou *sama*) s'étend à un total d'un temps et trois quarts avec la formule *Tata kita thakatharikitathaka*. Au sixième cycle, le rythme se réduit à deux demi-cycles comprenant le motif initial (assorti d'un *tha* syncopé) suivie du motif qui lui servait de levée. À compter du septième temps du sixième cycle, le rythme n'est plus constitué que du motif de cette levée transformé en *Tata kita thakatharikita thom*. Au septième temps du septième cycle débute le mukthaya qui va clore la première intervention de G. Omkar. Celui-ci est constitué de trois séquences comprenant chacune trois occurrences ininterrompues du motif *Tata kita thakatharikita thom* se soldant sur un *Tha* d'une valeur d'un temps. Le *Tha* de la troisième séquence coïncide avec le premier temps d'un nouveau cycle dans lequel va, à présent, apparaître N. Nagendra.

Écoutons sa première improvisation.



B sur la partition

N. Nagendra entre sur le cinquième temps du taala par une longue levée en triples croches débouchant sur le premier temps du cycle suivant (mes. 11) dont la structure interne est $[(6 + 6 + 4) + (8 + 8)]$. Durant ce premier cycle, le musicien prend ses marques et introduit un triolet sur le cinquième temps. Il va reprendre cette division du temps en

trois dès le début du cycle suivant (mes. 12). Ici, le rythme se structure à l'image de la première phrase d'un teka, ce qui explique sans doute sa répétition complète (mes. 13). Nagendra va ensuite construire l'intégralité de son quatrième cycle (mes. 14) à partir des motifs finaux des deux cycles précédents (*Tha thadim* et *Tharikita thom*). Avec le cinquième avartha commence déjà le mukthaya. Celui-ci est basé sur une élision du motif du cycle précédent qui, après avoir été exécutée trois fois atterrit sur *Dinna dhim*. Le tout est, comme de coutume, répété trois fois, le *Tha* situé au début du nouveau cycle se substituant au dernier *Dinna dhim*.

C'est sur ce nouveau cycle que va enchaîner G. Omkar. Écoutons son solo.



C sur la partition

Omkar commence, lui aussi, sur le cinquième temps du cycle par une phrase se soldant sur le cinquième temps du cycle suivant par le truchement d'un petit mukthaya. Après avoir laissé un blanc de deux temps, il reprend les mêmes motifs (*Thaddhi mitha mitha dhim Thaka tadhim*), mais cette fois à partir du premier temps du taala (mes. 19). Comme c'était déjà le cas lors de sa première intervention, il entrecoupe ces groupes motiviques de petites



levées (*tha kitathaka*). Au cycle suivant (mes. 20), une plus longue levée apparaît sur les deux derniers temps. Le rythme de cet avartha est ensuite intégralement répété au cycle suivant (mes. 21), à une courte respiration d'ordre physiologique près. À partir de la mesure 22, Omkar entame le processus de réduction : seule la tête du groupe motivique se maintient tous les deux temps, ses diverses reprises étant préparées par des levées s'étalant sur deux temps également. Au cours des deux avartha sur lesquels s'étend ce phénomène, Omkar introduit un nouveau motif qui va servir de fondement au mukthaya qui vient. Il s'agit de la séquence syllabique *Thaddhit thadigenathadigenathadigena*. Le mukthaya débutant au cycle suivant (mes. 24) s'avère plus complexe que les précédents. Il se compose d'un *poorvaardha*, une section initiale, et d'un *uttharardha*, une section finale. Le *poorvaardha* comprend, lui-même, trois sous-sections, respectivement de 21, 23 et 25 doubles croches. Chaque sous-section contient un groupe motivique identique d'une valeur totale de dix doubles croches : *thadigenathadigenathadigena dhim thadhim*. Ce groupe est encadré par deux éléments variables. Il est précédé de *Thaddhit* (deux doubles croches) lors de sa première occurrence, de *Dhit* (une double croche) lors de la seconde ; aucune syllabe ne le devance la troisième fois. Nous assistons donc ici à un petit processus de réduction. Après le groupe motivique fixe cependant, c'est à

une augmentation rythmique que nous avons affaire : le *dhi* de la cellule *thadhi* répétée trois fois se voit, à chaque reprise, incrémenté d'une valeur de double croche. La cellule *thadhi* vaut donc respectivement 3, 4 et 5 doubles croches. De son côté, l'*uttharardha* se subdivise, lui aussi, en trois sous-sections – invariables cependant. Elles se composent de la syllabe *Tha* suivie, après un silence, du motif *kitathakatharikita thom*. L'ensemble vaut neuf doubles croches. Après cette section finale, Omkar lance un dernier *Tha* qui consacre le premier temps d'un nouveau cycle. D'un point de vue arithmétique, on peut résumer ce mukthaya de la manière suivante :

$$\{[2 + 10 + (3 \times 3)] + [1 + 10 + (3 \times 4)] + [0 + 10 + (3 \times 5)]\} + \{3 \times 9\} = 96$$

Sachant que l'on a 32 doubles croches par cycle, on aperçoit aisément que ce mukthaya s'étale sur trois cycles.

Faisant suite à cette élaboration assez sophistiquée, N.Nagendra va s'adonner à une improvisation d'une grande densité rythmique. Écoutons-la.



D sur la partition



Nagendra entre dès le troisième temps du taala par une petite phrase rythmique aux syllabes relativement syncopées. Après la brève levée *kitathaka*, la phrase se stabilise sur les syllabes suivantes à partir du septième temps : *Tha dhimmi tha mitha dhim(mi) thangu tha dhimmi tha kitathaka*. Du fait qu'elle s'étale sur quatre temps, cette phrase demeure décalée par rapport au taala. C'est la raison pour laquelle le musicien introduit sur les deux derniers temps du cycle (mes. 28) le complément cadentiel *genagenathakadenathakadena thalangu*. Ainsi, au cycle suivant (mes. 29) la phrase se retrouve sur le sama. Ici, Nagendra exécute deux fois la phrase mais l'ampute toutefois de ces deux derniers temps la seconde fois afin de pouvoir introduire un nouveau complément cadentiel de deux temps. À partir du cycle suivant (mes. 30), Nagendra va présenter à trois reprises consécutives un bloc de deux cycles quasiment identique à quelques respirations et variantes près. Le second cycle de ce bloc se compose d'un petit antécédent (*tha dhimmi tha mitha dhim*) – qui n'est autre qu'une réduction de la phrase initiale – ainsi que d'un conséquent se déployant sur six temps, constitué de nombreuses triples croches. Au terme de ces trois blocs de deux cycles, Nagendra reprend le conséquent dès le début du cycle suivant (mes. 37), ce qui l'amène sur les deux derniers temps du taala qu'il comble par la formule

dhim thaddhim. Il lui reste alors à exécuter le mukthaya, qu'il aborde sur le premier temps du dernier cycle (mes. 37), composé des groupes syllabiques suivants : *thakita dhim kitathakatharikita thom*. En chemin, cependant, il s'aperçoit vraisemblablement que ce mukthaya ne va pas tomber juste. Aussi, en improvisateur chevronné, abrège-t-il discrètement la valeur du dernier *thom* de manière à ce que son *tha* final coïncide avec le premier temps du taala.

Après ce passage en *chatusra nadai* – c'est-à-dire dans lequel chaque temps est divisé en quatre et ses multiples – les musiciens vont se mettre à subdiviser systématiquement chaque temps en sextolets, ce qui, dès que l'on re-décompose encore les valeurs, aboutit bien vite à douze syllabes par temps. La vitesse d'élocution alors extrêmement rapide atteint les limites de la discrimination auditive d'un non initié. Mais les principes structurels y demeurent, quant à eux, les mêmes. On y rencontrera ainsi, comme ici, une organisation par motifs syllabiques, de petits groupes cadentiels, des arrangements tripartites ainsi qu'un mukthaya à la fin de chaque intervention, autant de pratiques, somme toute, scellant la spécificité des improvisations rythmiques dans la musique carnatique.



Konnakol (adi taala)

G. Omkar & N. Nagendra

A

1 Thad - dhim dhim dhim ta - ta Tha - ka Dhim Tha Tha - ka Dhim Dhim k t t k

2 Thad - dhim Tha Tha - ta Dhim Dhim k t t k Dhim ta Dhim Dhim Tha Tha - dhim Dhim k t t k

3 Thad - dhim ta - ta Tha - ka Dhim Dhim k t t k Dhim ta Dhim Dhim Tha Ta - ta k t t k t r k t t k

4 Thad - dhim ta - ta Tha - ka Dhim Dhim k t t k Dhim ta Dhim Dhim Tha Ta - ta k t t k t r k t t k

5 Thad - dhim ta - ta Tha - ka Dhim Dhim k t t k Dhim ta Dhim Dhim Tha Ta - ta k t t k t r k t t k

6 Thad - dhim Tha Ta - ta k t t k t r k t t k Thad - dhim Tha Ta - ta k t t k t r k t thom

7 *p* Ta - ta k t t k t r k t thom *f* Ta - ta k t t k t r k t thom *p* Ta - ta k t t k t r k t thom *f* Ta - ta k t t k t r k t thom

Quelques cycles de konnakol ...

5/9





Ta - ta k t t k t r k t thom Ta - ta k t t k t r k t thom Tha Ta - ta k t t k t r k t thom Ta - ta k t t k t r k t thom



Ta - ta k t t k t r k t thom Tha Ta - ta k t t k t r k t thom Ta - (ta) k t t k t r k t thom Ta - ta k t t k t r k t thom



Tha t r k t t k t r k t t k t r k t t r k t t k d n t r k t t k d n



Dhm ta dhim ta - ta ta - ta dhim ta dhim ta k t t k Dhim ta dhim dhim na g n g n t k d n t k d n tha - lan - gu



Tha dhim dhim ta - ta ta - ta dhim dhim na k t t k dhim dhim na Tha tha - dhim t r k t thom



Tha dhim dhim ta - ta ta - ta dhim dhim na k t t k dhim dhim na Tha tha - dhim t r k t thom



Tha tha - dhim t r k t thom Tha tha - dhim t r k t thom Tha tha - dhim t r k t thom Tha tha - dhim t r k t thom



Tha - dhim t r k t thom Tha - dhim t r k t thom Tha - dhim t r k t thom Din - na dhim Tha - dhim t r k t thom Tha - dhim

Quelques cycles de konnakol ...



16 t r k t thom Tha-dhim t r k t thom Din - na dhim Tha-dhim t r k t thom Tha-dhim t r k t thom Tha-dhim t r k t thom

17 Tha Thad - dhi mi - tha mi - tha dhim tha - ka ta - dhim tha k t t k

18 Dhim Tha k t t k Dhim Tha k t t k Dhim Tha k t t k Thad - dhi mi - tha mi - tha dhim

19 Thad-dhi mi - tha mi - tha dhim tha - ka ta - dhim tha k t t k Thad-dhi mi - tha mi - tha dhim tha - ka ta - dhim tha k t t k

20 Thad-dhi mi - tha mi - tha dhim tha - ka ta - dhim tha k t t k Thad-dhi mi - tha mi - tha dhim t r k t t k t r k t t k t r k t

21 Thad-dhi mi - tha mi - tha dhim tha - ka ta - dhim tha k t t k Thad-dhi mi - tha t r k t t k t r k t t k t r k t

22 Thad-dhi mi - tha mi - tha dhim *p* t r k t t k t r k t t k *f* t r k t Thad-dhi mi - tha mi - tha dhim Thad-dhit t d g n t d g n t d g n

23 Thad-dhi mi - tha mi - tha dhim Thakadhit t d g n t d g n t d g n Thad-dhi mi - tha Thad-dhit t d g n t d g n t d g n





Thad-dhit t d g n t d g n t d g ndhim tha-dhim Tha-dhi tha-dhi tha-dhi Dhit t d g n t d g n t d g ndhim tha-dhim



Tha-dhi tha-dhi tha-dhi t d g n t d g n t d g ndhim tha-dhim Tha-dhi tha-dhi



tha-dhi Tha k t t k t r k t thom Tha k t t k t r k t thom Tha k t t k t r k t thom

D



Tha Tha tha-ka dhim-mi tha dhim-mi tha dhim-mi tha mi-tha k t t k Tha dhim-mi tha mi-tha dhim



than-gu tha dhim-mi tha k t t k Tha dhim-mi tha mi tha dhim-mi than-gu tha dhim-mi tha k t g n g n t k d n t k d n tha-lan-gu



Tha dhim-mi tha mi-tha dhim than-gu tha dhim-mi tha k t t k tha dhim-mi tha mi-tha dhim t r k t t k t r k t t k t k d n



Dum dhim-mi tha mi-tha dhim-mi than-gu tha dhim k t t k tha dhim-mi tha mi-tha dhim-mi than-gu tha dhim-mi tha k t t k



Tha dhim-mi tha mi-tha dhim g n g n tham k t t k d n dhim k t t r k t t r k t t k tham k t t k t k d n dhim k t thad-dhim k t t k





32 Tha dhim-mi tha mi -tha dhim (than)-gu tha dhim-mi tha k t t k t k dhi -mi tha mi -tha dhim-mi t r k t t k t r k t t k t r k t



33 Tha dhim-mi tha mi -tha dhim g n g n tham k t t k d n dhim k t t r k t t r k t t k tham k t t k t k d n dhim k t thad-dhim k t t k



34 Tha dhim-mi tha mi -tha dhim (than)-gu tha dhim-mi tha k t t k tha dhim-mi tha mi -tha dhim-mi tha dhim-mi tha mi -tha dhim



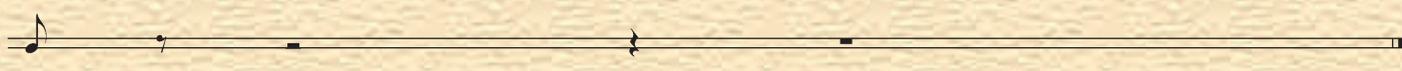
35 Tha dhim-mi tha mi -tha dhim g n g n tham k t t k d n dhim k t t r k t t r k t t k tham k t t k t k d n dhim k t thad-dhim k t t k



36 g n g n tham k t t k d n dhim k t t r k t t r k t t k tham k t t k t k d n dhim thad-dhim k t t k dhim thad - dhim



37 Tha - ki - ta dhim k t t k t r k t thom Tha - ki - ta dhim k t t k t r k t thom Tha - ki - ta dhim k t t k t r k t thom



38
Tha



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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



Restons en phase

La petite série d'exercices qui suit a pour objet de travailler, au moyen de syllabes, les diverses combinaisons de groupes de deux ou trois croches dans une mesure de 2/2.

Nous exprimerons les groupes de 2 croches par les syllabes TA-KI et les groupes de 3 croches par la séquence syllabique GA-MA-LA. Lorsque nous scanderons ces groupes syllabiques, nous veillerons à toujours bien en accentuer la première syllabe (le TA ou le GA).

Étant donné qu'une mesure en 2/2 contient huit croches, le recours à des groupes de deux ou trois croches nous permet les combinaisons suivantes :

3 + 3 + 2

2 + 3 + 3

3 + 2 + 3

Balançons-nous d'un pied sur l'autre au tempo de 48 à la blanche et superposons à

par Arnould Massart

ce balancement les deux groupements syllabiques selon les trois enchaînements ci-dessus.

The image displays three musical examples in 2/2 time, each consisting of a vocal line (Voix) and a piano line (Pieds).
1. **Example 1:** The vocal line has three groups of notes: a group of three eighth notes (Ga - ma - la), another group of three eighth notes (Ga - ma - la), and a final group of two eighth notes (Ta - ki). The piano line has a half note (Pieds) corresponding to the first group, a half note for the second, and a half note for the third.
2. **Example 2:** The vocal line has three groups: two eighth notes (Ta - ki), a group of three eighth notes (Ga - ma - la), and another group of three eighth notes (Ga - ma - la). The piano line has a half note for the first group, a half note for the second, and a half note for the third.
3. **Example 3:** The vocal line has three groups: a group of three eighth notes (Ga - ma - la), two eighth notes (Ta - ki), and a group of three eighth notes (Ga - ma - la). The piano line has a half note for the first group, a half note for the second, and a half note for the third.

En expérimentant ces diverses boucles, sentons, dans la première, combien le TA-KI relance la séquence en s'appuyant sur le dernier demi-temps.



Dans la deuxième, c'est le deuxième demi-temps qui est souligné par le premier GA-MA-LA. La troisième, enfin, s'avère la plus instable, car, mis à part le groupe initial, aucun autre groupe n'y coïncide avec un temps ou un demi-temps.

Reprenons, à présent, les mêmes enchaînements, mais décalons-en tous les groupes d'une croche vers l'arrière. Nous obtenons alors les boucles suivantes :

V
P

(ki) Ga - ma - la Ga - ma - la Ta -

V
P

(la) Ta - ki Ga - ma - la Ga - ma -

V
P

(la) Ga - ma - la Ta - ki Ga - ma -

Afin de bien percevoir le décalage des groupes lorsque nous scandons le rythme, nous débuterons chaque enchaî-

nement sur la deuxième croche de la mesure en remplaçant donc la première croche par un silence la toute première fois.

En exécutant ces rythmes, nous sentirons ici l'appui du GA-MA-LA sur le second temps dans la première boucle ainsi que l'appui du TA-KI sur ce même temps dans la troisième. Nous éprouverons aussi l'absence totale de coïncidence entre un groupe et un temps ou un demi-temps dans la deuxième boucle.

Procédons à nouveau comme avant et décalons une fois de plus les groupes d'une croche vers l'arrière. Il en résulte encore deux nouvelles boucles (l'une des trois boucles obtenues étant identique à la toute première boucle envisagée) que voici :

V
P

(ma - la) Ta - ki Ga - ma - la Ga -

V
P

(ma - la) Ga - ma - la Ta - ki Ga



Cette fois, pour la commodité, nous débuterons chaque boucle sur la troisième croche de la séquence, substituant ainsi les deux premières croches par un silence la toute première fois.

La pratique de ces deux dernières boucles nous fait sentir combien le deuxième demi-temps est, à chaque fois, mis en évidence (une fois par le TA-KI, une fois par le GA-MA-LA). Dans la première de ces deux boucles, le second temps est en outre souligné par le GA-MA-LA qui s'y trouve.

Dès lors que nous maîtrisons bien les huit boucles ci-dessus, nous pouvons réduire l'intensité des syllabes complémentaires dans les deux groupes syllabiques. Ainsi, nous pouvons scander bien fort « TA » ou « GA » en chuchotant « ki » ou « ma-la », selon le cas. Lorsque nous nous sentons à l'aise dans cette pratique, nous pouvons désormais nous contenter d'articuler les syllabes complémentaires en silence. Elles ne nous serviront alors plus de repère acoustique, mais bien encore de repère moteur. Finalement, nous pouvons abandonner purement et simplement les syllabes complémentaires et nous contenter d'exprimer la syllabe initiale des deux groupes.

En accélérant un peu le tempo, nous apercevrons que les rythmes qui résultent de ces boucles rappellent fortement

certains rythmes africains ou afro-américains basés précisément sur diverses permutations et décalages d'une valeur de 2 et deux valeurs de 3 croches dans un total de huit. Pour clore, voici un petit résumé de ces huit possibilités.



Défi du trimestre

par Arnould Massart

Le défi de cet été est une simple structure en *adi taala khanda nadai*. Qu'est-ce à dire ? *Adi taala* est le taala carnatique le plus répandu. Il comporte 8 temps. *Khanda nadai* signifie que chaque temps est, lui-même, divisé en 5. Pour la facilité de la lecture, nous l'avons ici noté en 5/8 de sorte que huit mesures équivalent à un cycle d'*adi taala*.

Afin d'éviter de surcharger la partition, seules les consonnes de certains groupes syllabiques ont été notées. Voici, ci-dessous, leurs développements syllabiques :

kt	=	kita	trkt	=	tharikita
kttk	=	kitathaka	dgrkttk	=	digutharikitathaka

Le défi consiste à produire la séquence rythmique, ci-dessous, à un tempo approximant 50 à la mesure. Pendant que l'on scandera les syllabes, on marchera ou frappera les premiers temps de toutes les mesures. Alternativement, on pourra frapper les 1^{er} et 4^e temps de chaque mesure, accompagnés ou non par des pas sur les premiers temps. Ceux qui connaissent un peu la rythmique carnatique pourront frapper les *kriya* correspondant à *adi taala*. (Attention : dans la notation ci-dessous, un temps d'*adi taala* équivaut bien à une mesure.).

Il s'agit évidemment de pouvoir exécuter cette séquence par cœur et au bon tempo avec toutes les possibilités de marche et/ou de frappes décrites plus haut.

Bonne chance !

P.S. : Si vous y arrivez, ne manquez pas d'en faire la démonstration à un musicien carnatique. Ça l'impressionnera sans aucun doute. Attendez-vous cependant au pire quand il vous montrera en retour ce que lui sait faire.



