DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 34 - Equinoxe de printemps 2010

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2010 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO

« Reculer pour mieux sauter » – voilà une expression bien intéressante si on s'y arrête un instant. « Sauter », c'est s'élancer, s'engager dans un mouvement auquel on s'abandonne ensuite ; c'est aller de l'avant, s'aventurer, risquer… « Reculer », c'est se méfier, réfléchir, prendre de la marge, jauger, attendre le bon moment… Mais « reculer », c'est aussi rebrousser chemin, perdre du terrain, perdre du temps ! C'est faire un pas en arrière là où l'on aurait peut-être déjà pu en faire deux en avant… Dans l'expression se cache cependant un troisième terme : l'adverbe « mieux ». *« Mieux* sauter », c'est bondir en fixant son objectif, c'est affiner sa technique, c'est maximiser ses chances de réussir.

Difficile évidemment de reculer lorsqu'une échéance approche : un concert, un examen. Là, il faut se jeter à l'eau et franchir l'obstacle en se débrouillant tant bien que mal. Pourtant, quelques pas en arrière permettent souvent de sauter plus loin…

Certains mettent quelquefois en doute l'intérêt de l'expérience kinesthésique que prônent les Ateliers du Rythme, arguant que c'est très bien de bouger, mais qu'en situation réelle – instrumentale – cela n'est pas toujours possible. Tout recevable qu'est leur argument, il ne se focalise pas moins sur le saut (la production) tout en ignorant l'élan (la préparation). Or, c'est précisément la qualité de l'élan qui transformera le saut en succès ou en échec.

Dans l'article ouvrant ce magazine, **Christine Despineux** nous décrit, par un cas vécu, combien une préparation physique – impliquant tout le corps – conduit à une exécution instrumentale meilleure et plus épanouie. Revenir en arrière pour travailler et ancrer des processus rythmiques de base améliore non seulement la prestation, mais garantit également une précieuse viabilité. Et si, une fois acquise, une compétence de base peut se transposer, à l'envi, d'une situation musicale à une autre, il semble bien que le travail rythmique corporel en favorise l'intégration solide et durable.

Sous notre rubrique *Restons en phase*, nous montrons comment apprendre, en mouvement, une figure rythmique comme la clave cubaine en la recomposant à partir d'éléments constitutifs porteurs de sens pour nous.

Dès lors que les processus de base sont fermement enracinés, on peut jouer avec pour les éprouver – comme un enfant s'amuse avec un objet élastique, par exemple. Dans sa pièce *Chorinho*, que nous avons scannée pour vous, le pianiste Lyle Mays s'en donne à cœur joie : il nous régale d'un discours décalé et teste pince-sans-rire nos habitudes mélodiques et nos certitudes métriques.

Mais que se passe-t-il lorsqu'une situation musicale renvoie à deux processus conflictuels ? C'est le défi que nous lance **Jean-Marie Rens** avec sa pièce *Le boiteux*. De quel côté faudra-t-il sauter d'abord pour mieux aborder l'autre ? Nous devrons nous mouiller pour le savoir. Et même si Homer Simpson nous prétend qu'essayer « c'est le meilleur moyen de se planter », nous lui rétorquerons tout de go : « Qui ne risque rien n'a rien ! »

A.M.

RÉFLEXIONS MESURÉES

Du facteur 2 aux étoiles dans les yeux d'Aline.

par Christine Despineux

Aline est une jeune élève de 12 ans inscrite en 3e année de piano à l'Académie d'Arlon. Je la connais depuis un peu plus de 3 ans. Franchise, respect, complicité, bonne humeur pourraient décrire notre relation ; nous nous sentons importantes l'une pour l'autre. Aline manifeste une pulsation fuyante : le tempo accélère, les longues valeurs sont écourtées, les notes rapides flottent. Lorsqu'elle joue, ses pieds dansent un ballet quasi permanent sur le sol. Elle supporte mal de jouer moins bien que ce dont elle estime être capable et sa déception est grande quand elle se rend compte qu'elle n'a pas réussi à vaincre une difficulté. Je dirais même qu'elle se sent alors médiocre. Quand elle parle, elle rentre la tête dans les épaules, se frotte les mains, a souvent l'air d'être gênée de ce qu'elle dit. Aline a peu de confiance en ses capacités et demeure souvent sur le qui-vive. Concentrée, elle est cependant capable d'exprimer sincèrement et clairement son ressenti. Lorsqu'on lui assigne une tâche avec un bon mode l'emploi, Aline se montre très volontaire.

L'année scolaire précédente, Aline et moi avons décidé qu'elle ne passe pas l'examen, afin qu'elle acquière plus d'aisance dans les compétences requises en fin de 3e année. Avant d'aborder une difficulté technique supérieure, je voulais absolument régler ce problème d'instabilité rythmique ; je lui ai donc proposé *Clowns* de Kabalewsky dont voici un court extrait ci-dessous.

On y trouve du facteur 2 simple[1], bien cadré par une main gauche uniquement en croches. Une fois cette pièce maîtrisée, elle aura acquis une bonne base sur laquelle s'appuyer pour construire de nouveaux apprentissages. Comme il s'agit d'une partition qui ne contient que des éléments déjà connus, je la laisse se débrouiller seule pour le déchiffrage.

Le premier cours est une catastrophe ! Impossible pour Aline de commencer le morceau. Elle ne ressent pas du tout l'appui du 1e temps de mesure, et donc, rien n'est à sa place. Visiblement, l'anacrouse la déstabilise complètement et la main gauche répétitive, au lieu de l'aider, crée plutôt une confusion dont elle n'arrive pas à se dépêtrer. Au vu de ce constat, je décide d'abandonner momentanément le projet *Clowns* pour me concentrer avec elle sur l'exercice « savoir utiliser une balise » ; je lui demande de le réaliser le plus souvent possible à la maison.

(1) Voir à ce sujet l'article La pyramide des compétences rythmiques dans le numéro 16 (Été 2005) du présent magazine.

Savoir utiliser une balise

Lorsque j'ai recours à cet exercice, je commence toujours en demandant à l'élève de frapper dans les mains (à de rares exceptions près, l'élève frappe naturellement de façon régulière). Commencer de cette manière est pour moi essentiel, car l'élève se sent directement impliqué et il me donne ainsi le tempo de frappe qui lui correspond le mieux, puisqu'il est spontané. Quand le tempo est stabilisé, je lui « emboîte le pas » en frappant comme lui. Tout en continuant à frapper avec lui, j'expose les consignes et le contenu du premier clapping, de telle sorte que l'élève se concentre sur ce que je lui dis et passe inconsciemment à la frappe automatique.

Énoncer clairement les consignes qui suivent me paraît très important. En effet, les élèves ont l'habitude de croire qu'ils sont obligés de réussir parfaitement et tout de suite

ce qu'on vient de leur expliquer, et ceci tant dans notre enseignement artistique que dans leur cursus scolaire. Il me paraît clair qu'un apprentissage est d'autant plus rapide et efficace qu'il s'opère de façon détendue et surtout sans jugement. (Je n'ai pas dit sans évaluation ! Celle-ci est nécessaire pour continuer à progresser.)

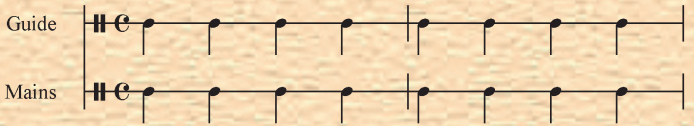
Voici les consignes :

- Pendant tout le clapping, je continuerai à frapper comme je suis en train de le faire.
- Je t'explique le clapping et tu commences quand tu te sens prêt. Tu n'es pas du tout obligé de le commencer tout de suite.
- Plusieurs essais te seront peut-être nécessaires avant de réussir le clapping.
- Si tu ne sais plus où tu en es, tu peux :
  - Écouter quelques-unes de mes frappes et réessayer
  - frapper avec moi, puis réessayer
  - revenir au clapping précédent

Voici le déroulement de l'exercice, étape par étape.

N.B. Dans tous les clappings énoncés ici, la ligne « guide » est frappée par le prof ou le métronome.

1. *On frappe sur chaque balise*



2. *On frappe sur une balise sur deux*

3. *On met deux frappes dans chaque balise*

Ensuite, on s'amuse à passer d'une ligne à l'autre, dans n'importe quel ordre. Quand l'exercice est bien maîtrisé, on garde la ligne guide (le prof ou le métronome) et l'élève s'arrête de frapper mais continue à penser la balise intérieurement, puis reprend une ligne au choix.

L'étape suivante consiste à enlever la ligne guide. Le résultat est souvent rapide car l'exercice s'avère très

facile à refaire à la maison : il suffit de donner l'indication métronomique qui correspond au tempo de la frappe spontanée de l'élève.

~

Au cours suivant, Aline arrive avec un poignet cassé ! Elle est complètement dépitée et découragée par le temps qu'elle va perdre.

Au retour des vacances d'été, elle m'avait présenté un travail conséquent, accompli avec beaucoup de sérieux, et nous avions pu largement aborder les climats ou émotions des œuvres. C'est une facette du cours qu'Aline apprécie beaucoup. Elle est très musicienne et s'épanouit vraiment quand elle peut se consacrer au contenu expressif. De plus, c'est important pour l'estime qu'elle a d'elle-même, et aussi pour réussir dignement l'examen de 3e année et clouer le bec à ses jeunes frères (« Eux, ils travaillent leur saxophone beaucoup moins que moi, et ils ont toujours dans les 90 % ! »). Or, pour Aline, les jeux sont faits : ce fichu poignet va l'empêcher de travailler et elle va rater l'examen. Elle réalisera vite qu'il n'en est rien !

Difficile de frapper dans les mains avec un poignet plâtré ! Pour encourager Aline, et partir sur des bases positives, nous avons retravaillé les clappings de la semaine précédente (savoir utiliser une balise 1, 2 et 3) en frappant sur la jambe.

Puis nous avons ajouté les pieds : ils frappent la ligne guide (droite - gauche - droite etc.). Ce nouvel élément permet à l'élève de produire lui-même la balise, ce qui le rend plus autonome et lui apporte un ressenti physique de cette balise, car jusqu'à présent, seuls l'ouïe et éventuellement la vue (certains éprouvent le besoin de regarder les mains du prof qui frappent ou la lampe du métronome) ont été utilisés pour la capter.

Nous avons ensuite abordé l'exercice suivant :

4. *On frappe entre les balises*

Pour ce clapping, nous avons travaillé sur les deux expressions :

a) La croche *ferme* la noire qui précède

b) La croche *appelle* la noire qui suit

Une fois ces 4 étapes maîtrisées, le facteur 2 est bien intégré par Aline. Toutefois, le problème de l'anacrouse n'est toujours pas résolu ! Je pense que jouer sans ressentir l'attirance du temps fort et sans être capable de l'anticiper revient à marcher sur un matelas rempli d'eau… On ne peut s'accrocher ou se repérer à aucun élément stable.

Vers un temps fort bien « assis »

Les clappings suivants visent à amener l'élève vers l'ancrage du temps fort par la perception expressive de ce temps fort. En sollicitant le vécu de l'élève, on peut facilement l'aider à ressentir le phénomène de tension provoqué par l'attente, et la résolution de tension qui suit lorsque l'attente prend fin.

Voici deux exemples :

- Se rappeler l'impatience grandissante à mesure que le jour de la St. Nicolas approche (« Comment te sentais-tu une semaine, trois jours avant, la veille, le matin en te réveillant ? »), puis le soulagement lorsqu'on peut enfin découvrir les cadeaux.
- Penser à ce qu'on éprouve lorsqu'on se prépare à recevoir des amis qu'on adore. (« Il reste une heure avant leur arrivée, tu garnis la table du dîner, tu prépares l'apéritif, il reste un quart d'heure, cinq minutes… ils sonnent à la porte ! ») Les amis sont là : l'attente vole en éclats !

Après ce préambule, nous sommes prêtes pour réaliser les clappings suivants.

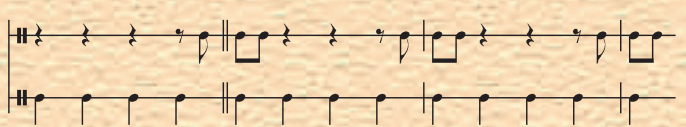
Ici, je commence seule le clapping. La ligne « guide » n'apparaît plus, car j'utilise maintenant les pieds pour la frapper. De cette façon, je peux réaliser le clapping avec Aline et mettre l'expression que nous avons induite pendant le préambule (par exemple, la venue de St. Nicolas) sur la frappe du rythme avec les mains. Tout en montrant le clapping à Aline, je commente tous les temps en évoquant la situation de tension vécue (Temps 1 : « une semaine avant… », Temps 2 : « trois jours… », Temps 3 : « la veille… », Temps 4 : « le matin… », Temps 1 : Ah ! »). Elle reste ainsi immergée dans l'expression du rythme et évite le comptage des temps avant la croche anacrousique. J'ai déjà pu remarquer à plusieurs reprises que la qualité expressive dont se doublent les frappes renforce l'attirance et l'appui du 1e temps. Dans ce cas de figure, l'élève se retrouve complètement immergé dans son expérience et en vient à exécuter les frappes de façon automatique. Il est comme *obsédé* par ce point de résolution de tension. En commentant les frappes, je ne fais que l'aider à rester dans son vécu.

1 . Tension – résolution *sur 1e temps de la mesure*

La longueur de la mesure en 4/4 permet une attente et donc une tension plus longue vers le premier temps tandis que la croche anacrousique rythme la fin de la tension précédant le premier temps.

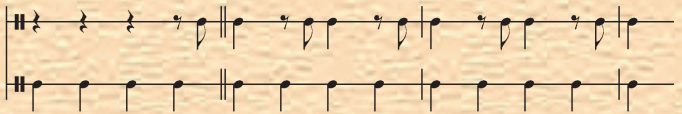
Dans la séquence ci-dessous, il est possible de construire un mini enchaînement *appel – appui – fermer* qui s'aligne sur le 1e temps de la mesure et permet d'en renforcer le ressenti.

2. Tension – résolution – relâché *centré sur le 1e temps de la mesure*



Ensuite, on peut facilement répéter ces rythmes, de façon plus rapprochée.

3. Tension – résolution *sur les temps forts*



Le fait d'avoir concrétisé le temps fort par un ressenti puisé dans le vécu, lui donne un ancrage vraiment solide et profond qui facilite beaucoup l'apprentissage ou la reproduction de nouveaux rythmes.

4. Tension – résolution – relâché *centré sur les temps forts*

Du clap au piano

Après une nouvelle semaine de travail sur les clappings, il est temps pour Aline, de reprendre contact avec le piano ! L'étape s'avère délicate, car il s'agit de conserver intacte la confiance acquise pendant le travail des clappings. J'ai donc préféré avancer de façon très progressive.

Avant de jouer avec la partition, nous avons travaillé les trois étapes suivantes sans partition, afin de rester uniquement concentrées sur le ressenti et l'écoute.

1. On installe le 1e temps de la mesure

Dès lors que ceci est maîtrisé, on peut jouer la croche anacrousique en fonction de *l'appui* (c.-à-d. la noire du 1e temps), ce qui, d'ailleurs, est beaucoup plus facile et efficace que de la penser par rapport au demi-soupir qui la précède. Dans ce cas-là, en effet, on doit obligatoirement se concentrer sur deux frappes consécutives des pieds (les 4e et 1e temps). Or, dans la production d'un rythme, il est beaucoup plus confortable et rassurant de s'appuyer sur un temps fort que sur un temps faible.

2. On ajoute la croche anacrousique, en fonction du 1e temps

Un petit pont mélodique ensuite, et le tour est joué !

3. On ajoute la note de passage.

C'est maintenant le moment de revenir à la partition. Là aussi, la prudence s'impose !

Le fait de lire un rythme peut rapidement renvoyer aux réflexes habituels d'apprentissage, trop souvent axés sur l'unique aspect intellectuel et théorique.

Je demande à Aline de rejouer les trois étapes précédentes en lisant seulement le début de la partition.

- Étape 1 : « Tu frappes quatre noires avec les pieds, tu joues le do# et tu mets en boucle »
- Étape 2 : « Tu fais la même chose, mais tu ajoutes le la »
- Étape 3 : « Tu fais la même chose, mais tu joues tout jusqu'au do# »

Mise en confiance par les étapes précédentes, Aline a alors joué parfaitement et sans se poser de questions toutes les notes intermédiaires aux frappes des pieds. Elle était bien étonnée de constater que c'était si facile !

Pour le cours suivant, j'ai demandé à Aline de refaire les exercices *Du clap au piano* en restant bien attentive à la tension précédant le 1e temps de la mesure. Je pense que savoir anticiper l'impact de ce 1e temps sécurise, balise, facilite le rattrapage – donc détend. On est dès lors plus enclin à se concentrer sur le ressenti pour jouer les différents rythmes. C'est aussi une aide précieuse pour consolider la stabilité de la pulsation, car il me paraît plus aisé de « marcher » vers un but plutôt que d'avancer sans destination en vue !

Les étapes suivantes, dédiées à la mise en place de la main gauche, ont produit le même résultat, mais plus rapidement. Nous avancions en terrain déjà bien conquis !

Toujours dans le but de commencer une nouvelle étape par un élément déjà connu, nous commençons par un enchaînement *appel – appui – fermer,* réparti cette fois sur les deux mains (appel = main droite, appui = deux mains, fermer = main gauche)

Lors du premier cours, Aline ne parvenait pas à commencer la main gauche au bon moment. Elle peut maintenant s'appuyer sur un 1e temps fort bien solide à la main droite. L'anacrouse ne pose plus de problème, et le 2e temps de la main gauche « ferme » tout naturellement la mesure.

On ajoute la croche anacrousique qui crée la tension avant le 1e temps fort. La main droite, déjà bien assise, entraîne la main gauche.

À ce stade, jouer tout le morceau devient un réel plaisir. On savoure le *facteur 2* sans modération.

Il reste une dernière étape à franchir pour acquérir une sensation de maîtrise complète : enlever les pieds.

Lors du cours qui a suivi ce travail, Aline a joué tout le morceau, avec une pulsation d'une stabilité époustouflante ainsi qu'un ancrage incroyablement solide dans les appuis. Tout était parfaitement en place. Elle prenait un tel plaisir à jouer que c'en devenait magnifique !

Quand elle a eu terminé, je l'ai chaleureusement félicitée pour la beauté de sa prestation et le sérieux du travail accompli. Elle était si fière d'avoir réussi à atteindre ce qu'elle pensait inaccessible !

Je n'avais aucun doute quant à la capacité d'Aline à régler son « problème ». Par contre, j'ai été sidérée par la solidité de ses acquis dans la durée ! Maintenant, quand une difficulté rythmique se présente, on fait quelques claps, et hop, c'est dans la poche ! Il n'est plus nécessaire de repasser par toutes les étapes, et Aline, devenue plus confiante dans ses capacités, résout beaucoup plus vite les problèmes rythmiques rencontrés dans de nouvelles partitions. Par exemple, dans la *Sonatine en sib majeur* de J. Hook, elle n'a eu aucune difficulté à commencer le morceau malgré le fait que la main gauche n'entre pas sur le temps.

Par contre, elle a à nouveau joué le rythme *croche - deux doubles* de façon imprécise comme dans *Clowns* de Kabalewsky.

Nous avons regardé ensemble quelles seraient les notes intéressantes à frapper, puis réalisé un clapping en croches avec le ressenti *tension – résolution* axé sur le temps fort. Aline a joué ce rythme parfaitement « assis » dès la première fois. Nous n'avons jamais été obligées de le retravailler ensuite !

~

Avant de participer à la formation continuée avec Arnould Massart, j'avais bien sûr l'intuition que le facteur 2 était une base à maîtriser pour concevoir, lire et reproduire des rythmes plus complexes. Maintenant, il est devenu un élément incontournable : pas de construction possible (rythmique ou même technique) sans avoir expérimenté un ressenti clair et profond de ce fameux facteur 2 !

Certes, au fil de ce parcours avec Aline, nous avons stabilisé la pulsation, ancré le ressenti de l'appui et intégré le sens de l'anacrouse. Mais, personnellement, je pense que la mise en place de ces acquis se serait révélée moins rapide, efficace et durable sans un travail préalable du facteur 2.

Un autre élément important s'est également dégagé de cette expérience : le facteur…temps ! En effet, confrontés aux échéances des prestations ou évaluations, consacrer cinq semaines à la mise en place d'éléments aussi évidents et basiques que ceux travaillés ici, peut paraître complètement déraisonnable, voire irréalisable ! Et pourtant, que de positif dans cette expérience :1° les apprentissages visés ont été pleinement maîtrisés, et de façon durable ; 2° des outils de travail rythmique (clappings pieds ou mains) sont maintenant disponibles pour résoudre plus rapidement de nouvelles difficultés rythmiques ; 3° l'expression rythmique a été abordée. Le travail structuré au cours, et répété à la maison par Aline, l'a amenée à une maîtrise rythmique, doublée d'une confiance en soi tellement importante, non seulement pour jouer d'un instrument, mais aussi pour elle-même !

De plus, ce parcours nous a permis de transformer son profond désarroi en une éblouissante fierté d'avoir réussi à dépasser ses appréhensions personnelles et pianistiques.

Des étoiles dans les yeux d'Aline… Que du bonheur !

SCANNÉ POUR VOUS

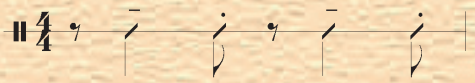
Chorinho de Lyle Mays
ou l'art du second degré rythmique.

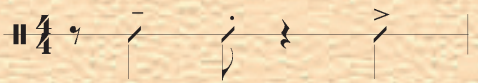
par Arnould Massart

Toujours présent de nos jours, le *choro* est un style dérivé de la samba brésilienne apparu à Rio de Janeiro dans les années '20. Certains choros à tempo rapide sont appelés *chorinhos* (littéralement « petits choros »), tel le célébrissime thème *Tico-tico no fubá* qui fit danser des générations.

Le choro est une danse en quatre temps faite de mélodies très actives évoluant par-dessus une basse scandant les temps forts. Sur cette basse s'articulent des figures d'accompagnement fortement syncopées, interprétées à l'origine par le *cavaquinho* – une sorte de ukulele brésilien. En voici, ci-dessous, les trois principaux types rythmiques :

1.

2. 

3. 

Il y a quelques années, un de mes étudiants (très doué) du Koninklijk Conservatorium Brussel m'apporte une transcription d'un chorinho du pianiste Lyle Mays, au titre éponyme, enregistré en 1988 sur son album *Street Dreams*. La transcription est excellente ! Mais un phénomène retient mon attention : toutes les notes sont décalées d'une valeur de croche…

Pour nous faire une idée plus précise ce qui est en jeu, écoutons le début de ce superbe thème de Lyle Mays.

Dans le mixage du morceau, les basses de la main gauche du piano électrique profilent une attaque bien moins nette que la figure syncopée qui s'y superpose (correspondant au type 2 ci-dessus), de sorte que la tendance est grande pour le non initié à cette musique de prendre ces syncopes proéminentes – du reste, espacées régulièrement – pour des balises métriques. Vis-à-vis de ces accents répétés, interprétés par l'auditeur comme des références pulsationnelles, les basses apparaissent comme une suite cohérente d'anacrouses graves.

Autrement dit, mon étudiant entendait

alors que l'intention du compositeur était bien

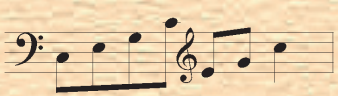
Selon la perception de mon étudiant, les quintes (do-sol dans la 1e mesure et ré-la dans la seconde) apparaissent toutes sur les temps. Elles concrétisent ainsi une scansion à la noire en fonction de laquelle s'organisent les autres éléments du discours. Cela dit, ce phénomène, à lui seul, ne suffirait probablement pas à décaler de la sorte

la perception de l'auditeur si le placement mélodique ne venait, à son tour, renforcer cette sensation. Personne ne doute, en effet, que l'on a ici affaire à une mesure à quatre temps, mais la détermination de la phase métrique, c'est-à-dire de la note se situant sur le premier temps, dépend sensiblement de l'interprétation que fait l'auditeur de la structure mélodique.

Afin de mieux comprendre ce phénomène, analysons plus en détail comment peuvent être entendus les différents motifs.

Le motif initial comprend sept notes décrivant un arpège de do majeur.

Cet arpège a pour extrémités la note qui le fonde : do. Dans notre culture musicale, le statut de fondamentale de cette note va pousser l'arpège à prendre son appui métrique soit sur la note initiale, soit sur la note finale, ce qui, à valeur de croche, va nous donner



ou

Or, Lyle Mays nous présente d'emblée la forme rythmique suivante :

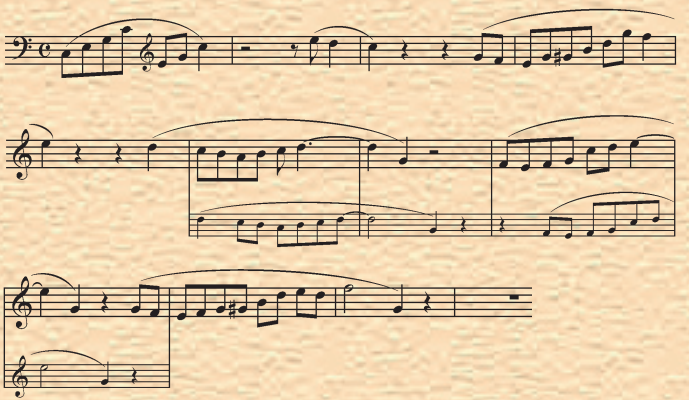
Face à cette situation, le cerveau de l'auditeur européen va tenter de trouver la solution métrique la plus simple et la plus cohérente. Celle-ci consistera, d'une part – comme nous venons de l'indiquer – à situer la note initiale ou la note finale de l'arpège sur un temps, et d'autre part, à veiller à ce que ce modèle s'accommode de l'accompagnement et des enchaînements harmoniques. Le cerveau va ainsi interpréter le motif initial comme ceci :

La première quinte (do-sol) à la main gauche acquiert le statut de premier temps vis-à-vis duquel le mi grave fait alors office d'anacrouse. Sur ce 1e temps entre également la mélodie, dont le motif se solde sur le 4e temps par un do aigu que l'on comprend alors comme une petite levée du changement d'accord intervenant à la mesure suivante.

Dans la version de Lyle Mays, seules les basses (sourdes et diffuses) interviennent sur les temps. Tous les autres éléments occupent les contretemps : tant la figure d'accompagnement (comme le veut le style du choro) que l'attaque et la chute du motif mélodique initial. Le compositeur de *Chorinho* va même s'amuser à décaler tous les motifs mélodiques des douze premières mesures de manière à ce que ceux-ci s'ajustent, non pas aux basses, mais aux accents de la figure d'accompagnement.

Examinons ci-dessous les premières mesures de la version originale.

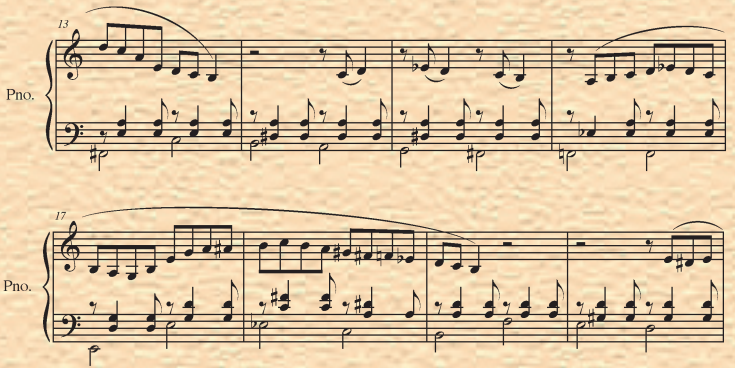
Comparons-les à présent avec une version mélodique décalée d'un demi temps vers l'avant[1].



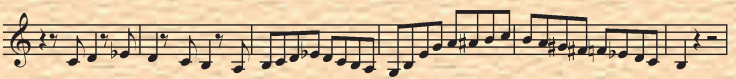
(1) La portée du dessous figure la possibilité d'un décalage d'un demi temps vers l'arrière

Dans la version modifiée, on remarque d'emblée combien les motifs cadrent avec le substrat métrique. Les motifs des mesures 2 à 5 (1e temps) ainsi que le motif des mesures 9 (4e temps) à 11 atterrissent sur un temps fort. Cela dit, ce n'est pas le cas des deux motifs suivants (mesures 6 à 9) qui – quand bien même décalés d'un demi temps vers l'avant – ne comportent pas moins de curieuses syncopes tout en aboutissent sur un temps faible. Leur logique mélodique se révèle cependant dès lors qu'on les décale d'un demi temps *vers l'arrière*, comme nous l'avons noté sous la portée principale. Lorsqu'on compare la désinence rythmique de ces deux motifs (décalés vers l'arrière) avec celle du motif des mesures 10 et 11 (décalés à nouveau vers l'avant), on ne peut qu'être frappé par leur ressemblance. Tout se passe donc comme si Lyle Mays avait systématiquement déplacé les motifs mélodiques d'un demi temps vers l'avant *ou* vers l'arrière de manière à ce que ceux-ci coïncident non plus avec les temps métriques, mais bien avec la scansion exprimée par l'accompagnement. Il existe alors, pour l'auditeur non familiarisé au choro, une cohérence – trompeuse, certes – entre les contretemps de l'accompagnement (pris pour des temps) et le placement des motifs mélodiques (associés à des positions métriques cardinales). Non seulement les contretemps occupent ici l'avant-plan, mais ils composent également la trame d'une grille métrique présidant à mise en place des motifs.

Mais Lyle Mays va plus loin. Jetons un coup d'œil sur les huit mesures suivantes.



De la mesure 14 à la mesure 19, ce n'est plus d'un demi temps, mais bien d'*un temps entier* qu'est décalée vers l'arrière toute la mélodie. Pour nous en convaincre, voici ci-dessous la version « recalée ».



On voit bien dans cette réécriture l'adéquation parfaite des motifs mélodiques aux balises métriques révélant, en l'espèce, l'intention délibérée du compositeur.

Aux mesures 20 et 21, cependant, Lyle Mays remet « les pendules à l'heure ».

Pour la première fois dans la mélodie, nous nous trouvons en présence d'une anacrouse claire se soldant sur un temps fort à la suite d'un saut d'octave. Mais cet alignement sur les basses s'avère de courte durée, car le décalage réapparaît déjà aux mesures 22 et 23 dont le motif mélodique semble intervenir avec un demi temps de retard. Sur le plan rythmique – et même au niveau du contour mélodique – les dernières notes de ce motif correspondent à ce qu'il nous a été donné d'entendre à la mesure 11 : une désinence qui, elle-même, se calquait déjà sur celle des deux motifs précédents.

Lyle Mays va poursuivre ce petit jeu rythmique pendant de nombreuses mesures encore, en y ajoutant quelques variantes supplémentaires sur lesquelles nous ne nous attarderons pas ici. Nous voudrions cependant montrer combien, en dehors des phénomènes que nous avons déjà mis en lumière, les implications harmoniques de la mélodie contribuent, elles aussi, à l'impression de déphasage que nous ressentons lorsque nous écoutons ce morceau. Les dernières mesures de la première partie du thème nous en donnent une bonne illustration.

Observons avant toute chose les motifs des mesures 38 à 41. Ils se terminent tous deux par les mêmes valeurs (une noire pointée et une croche) décrivant un saut d'octave vers le bas. Ces deux désinences se calquent sur les deux notes de la mesure 21, à ceci près qu'elles apparaissent cette fois décalées d'*un temps vers l'avant*, une option que nous n'avions pas encore rencontrée.

De la mesure 41 à 48 s'étire une longue phrase en croches ininterrompues pardessus laquelle nous avons tracé un phrasé théorique (en points tillés) soulignant ses divers segments mélodico-harmoniques. Le premier de ces segments est constitué des notes de la gamme de fa# majeur (de sol# à sol#) et comprend huit croches successives (exactement 4 temps donc, décalés toutefois). Cette gamme ascendante aboutit au segment suivant, qui n'est autre qu'un arpège descendant de ré majeur, composé, lui, de quatre croches. De par leur composition harmonique et leur durée, ces deux segments induisent fortement la sensation d'un changement harmonique s'opérant après quatre temps, soit une mesure.

Vis-à-vis de la métrique sous-jacente, cependant, le changement a lieu *un temps et demi* trop tôt[2]. Voilà un décalage que le compositeur de ce morceau ne nous avait pas encore fait entendre !

Nouveau changement harmonique ensuite : un segment descendant de neuf croches bâti sur la gamme de ré bémol majeur. À celui-ci succède un arpège ascendant du même ré bémol majeur qui débouche sur une montée chromatique de quatre notes, soit un mouvement mélodique ascensionnel de dix notes, au total. La direction mélodique bifurque une dernière fois par un arpège descendant de mi mineur (superstructure harmonique de G7) qui se prolonge par une gamme de do majeur dévalant jusqu'au do grave où réapparaît le motif initial du morceau. Ce mouvement descendant compte en tout quatorze croches.

Il y a dans ces six mesures et quelques, deux montées (une de 8 et une de 10 notes) et deux descentes mélodiques (une de 13 et une de 14 notes), soit un effet d'extension mélodique dans les deux directions. Les notes initiant ces directions apparaissent, chronologiquement, deux fois sur le troisième temps et demi, une fois sur le deuxième et une fois sur le troisième temps. Si l'on tient compte du changement harmonique intervenant dans la première descente, on obtient en plus une note initiale sur le deuxième temps et demi. Dans ce passage donc, le jeu sur le décalage – dû à la présence d'accents phénoménaux résultants soit d'un changement harmonique, soit d'un changement de direction – ressort ainsi très clairement et vient, à l'image d'une strette, résumer ou condenser les décalages antérieurs.

(2) Vis-à-vis du substrat harmonique, le changement intervient toutefois un demi temps trop tard

Le thème reprend ensuite par son motif initial (arpège ascendant de do) dont la note finale atterrit, cette fois, sur le *premier temps* de la mesure. Avec cette note se résout finalement toute la succession de décalages mélodiques survenus jusque-là. De plus, en faisant réapparaître ce motif initial un demi temps plus tard qu'à l'origine, Lyle Mays nous adresse un petit clin d'œil confirmant que c'est bien ce procédé de décalage qui régit une grande partie de sa composition. Cela dit, tant la partition s'avère éclairante sur ce plan, tant l'auditeur risque fort de ne pas s'en apercevoir, ballotté qu'il aura été au travers de cet imprévisible enchaînement dont il sera ressorti tout dérouté.

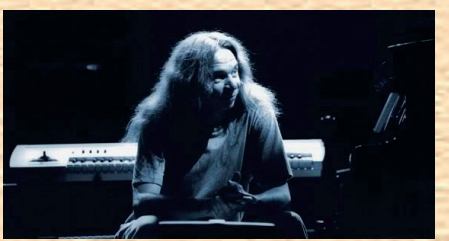
Ce n'est qu'à la fin du thème que se dévoile explicitement la clé métrique du morceau.

Nous connaissons ici une situation proche de celle que nous venons de décrire (mesures 42 à 47) : le motif de la mesure 73 occupe un placement rythmique identique à celui du motif de la mesure 1 ; ensuite, nous avons une gamme descendante de do majeur (de fa à fa, soit 8 notes) se poursuivant par un fragment de gamme de ré bémol majeur (de mib à solb : 6 notes) qui, lui-même, débouche sur un arpège ascendant du même ré bémol majeur (6 notes également) lançant un chromatisme ascendant qui se solde par le sol aigu, suivi – selon le modèle amorcé dès la mesure 7 – d'un saut d'intervalle descendant. Tous les éléments recensés ici interviennent, bien entendu, décalés – vers l'avant ou vers l'arrière – par rapport au format métrique, les deux sol finaux consacrant l'apogée de ce déplacement mélodique. Cependant – et c'est ceci qui nous intéresse maintenant – tout cela est remis en ordre par l'arrêt de l'accompagnement sur le premier temps de mesure 78. Cet arrêt indique distinctement que ce sont bien les basses qui constituent les balises métriques et non les accents de la figure d'accompagnement – un principe confirmé à la mesure suivante par l'entrée de la basse sur le 1^{e} temps également.

Il s'agit ici pratiquement du seul indice métrique clair dont Lyle Mays gratifie l'auditeur. Car, partout ailleurs,

c'est bien à un jeu de décalages mélodiques que s'adonne le génial pianiste. De fait, la figure d'accompagnement du choro s'avère évidemment bien plus caractéristique de ce style que le placement des basses sur les temps forts. Il en va de même dans la plupart des batucadas de sambas où les éléments syncopés des percussions personnalisent, eux aussi, le rythme plus que tout autre élément. Cette exacerbation de la syncope, propre aux styles brésiliens, a finalement poussé les chanteurs à également déplacer les mélodies traditionnelles sur les contretemps. En procédant de la sorte, ils ont pu amplifier le plaisir associé aux décalages rythmiques – un plaisir d'autant plus grand, que les balises métriques s'avèrent peu manifestes. Car plus les balises s'estompent, plus il faut les deviner. Et plus la devinette se révèle difficile, plus son élucidation procure de la joie. On n'est pas loin de la « pulsation subjective » dont parlent les ethnomusicologues au sujet des musiques d'Afrique de l'Ouest, à ceci près que les basses – même effacées – demeurent ici présentes tout au long du morceau. Le mécanisme de décalage s'adjoint, cependant ici, également le plan des implications harmoniques de la mélodie : on observe un décalage presque constant entre les bornes des motifs mélodiques et les bornes métriques. Ces dernières étant sous-tendues par des enchaînements harmoniques, c'est bien à une distorsion constante entre d'une part le rythme harmonique et, de l'autre, le placement mélodique que l'on assiste ici. Non content donc de réaliser un rythme syncopé propre au style, Lyle Mays s'amuse à décaler les motifs mélodiques de sorte qu'ils prennent appui tantôt sur un temps métrique autre que le temps fort, tantôt sur une position, à contretemps, de la figure d'accompagnement. Ce procédé engendre alors un jeu de « syncopes phraséologiques » rehaussant encore davantage la jubilation de l'auditeur initié.

On pourrait dire que cette manière de faire est au mètre musical sous-jacent ce que – dans une plaisanterie – le second degré est à la réalité. Seuls ceux qui partagent une expérience commune avec l'auteur ou ceux qui connaissent le code du système s'avèrent susceptibles de l'apprécier. Car c'est précisément du décalage existant entre que ce qui est dit et ce qui est signifié qu'émane la jouissance que l'on peut tirer de ce genre de procédé. En ce sens, *Chorinho* de Lyle Mays se présente bel et bien comme un morceau « second degré ».



Et le faire, c'est mieux ...

1 – Restons en phase

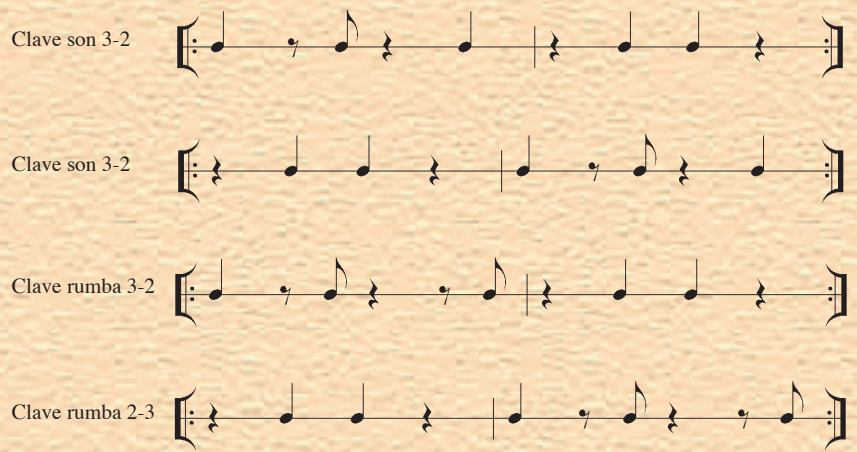
2 – Le défi du trimestre

Restons en phase

par Arnould Massart

La clave est désormais une figure rythmique bien connue. « Code » de la musique cubaine, elle se manifesta souvent au grand public occidental par le biais de l'un ou l'autre hit de la chanson comme *Faith* de George Michael chez les Anglo-saxons ou *Cette année-là* de Claude François chez nous. Le pattern rythmique correspondant à la clave cubaine tient à ce point de la « bonne forme » qu'il se devrait de figurer au patrimoine musical de l'humanité. Cependant, sa réalisation n'est pas donnée à tout débutant, car cette figure comporte des éléments dont l'exécution demande un bon niveau de compréhension et de précision rythmiques. Les lignes qui suivent présentent une démarche permettant d'aboutir au pattern de clave selon une méthode progressive.

Avant d'aborder la méthode proprement dite, qu'il soit rappelé au lecteur qu'il existe dans la tradition cubaine quatre sortes de claves répertoriées ci-dessous.



Parmi celles-ci nous choisirons la clave *son* 3-2 pour deux raisons : 1) elle comporte une frappe sur le premier temps – ce qui en facilite le repérage – et, 2) elle présente davantage de variété rythmique que la clave *rumba*.

Nous commencerons par installer à un tempo confortable (±152 bpm) le pas *avant-arrière*[1] sur un cycle de deux mesures. Sur cette base, nous proposerons aux participants de frapper dans les mains tantôt sur un temps du cycle, tantôt sur un autre de manière à ce qu'ils puissent faire l'expérience des effets contrastés d'une sonorisation de chacun des différents temps de ce cycle de huit temps. Cela peut prendre plusieurs minutes. On peut procéder de manière libre ou dirigée. Dans le dernier cas, l'enseignant désigne à chaque fois le temps sur lequel va intervenir la frappe de tout le groupe en veillant, au bout du compte, à avoir couvert la totalité des possibilités[2]. Mais on peut également laisser à chaque participant le choix du temps sur lequel il va frapper. On obtient alors une série de frappes individuelles survenant de manière imprévisible sur différents temps qui change chaque fois qu'un participant au moins modifie la place de sa frappe. Enfin, on peut demander aux participants de frapper les temps en cascade un à un. Tout le monde exécute alors le pas *avant-arrière* et chacun frappe une seule fois lorsque son tour est venu dans le cercle. Si le nombre de personnes présentes n'est pas divisible pas 4, cette méthode a l'avantage d'obliger chaque participant à frapper un temps donné sans qu'il ait l'occasion de s'y préparer mentalement. Chacun expérimentera ainsi chaque temps à partir d'une stratégie personnelle autre que celle du comptage, mais toujours cependant dans le cadre d'un cycle balisé.

Lorsque l'exploration par une frappe des différents temps sera terminée, on proposera aux participants le même exercice, mais avec deux options : soit une frappe sur un temps comme avant (une noire en somme), soit une double frappe sur un temps (deux croches dont la première est sur le temps)[3]. Les trois approches décrites au paragraphe précédent peuvent, bien évidemment, s'appliquer également à cette phase de l'exercice. Elles s'accommodent bien aussi de la troisième phase que voici.

(1) voir à ce sujet notre article À propos de la fonction du pas dans l'enseignement du rythme dans le numéro 15 (Printemps 2005) du présent magazine
(2) Il peut pour cela procéder chronologiquement, en parallèle d'une mesure à l'autre, voir d'abord les temps forts, ensuite les temps faibles, distinguer parmi ces derniers les anacrouses des métacrouses etc.
(3) Nous avons ici recours aux valeurs solfégiques uniquement pour clarifier notre propos. Dans la plupart des situations concrètes cependant, nous n'utilisons pas ces termes et préférons montrer plutôt que de nommer.

Ici, on apprend aux participants à remplacer la frappe double (deux croches) par une frappe dans le vide (à côté de la main) suivie d'une frappe dans les mains. Ces deux frappes se déroulant dans le même rythme que la frappe double on obtient ainsi sur le plan sonore une seule frappe intervenant sur la seconde moitié du temps (soit un demi-soupir sur le temps suivi d'une croche). Dès lors que les participants ont compris le geste, on dispose de trois options sur chaque temps :

- une frappe simple sur le temps ……
- une frappe double ……..
- une frappe simple sur la 2e partie du temps……..

Une fois ceci mis en place, on peut s'attacher à l'apprentissage du rythme de la clave *son*. Étant donné, cependant, que dans la phase qui précède, la croche sur la 2e moitié du temps a été abordée par le biais d'un groupe de deux croches, nous allons procéder de même et donc tout d'abord enseigner au groupe un rythme dans lequel un groupe de deux croches se substitue à la croche syncopée du 2e temps, soit :

Nous obtenons donc, pour ainsi dire, dans la première mesure, une frappe simple sur le 1e temps suivie d'une frappe double sur 2e temps, d'un silence sur le 3e temps et d'une frappe simple sur le 4e temps. Dans la seconde mesure, nous avons deux frappes simples consécutives, respectivement sur les 2e et 3e temps. Cette manière de concevoir le rythme s'avère cependant un peu cérébrale du fait qu'elle ne peut se gérer sans un comptage intérieur (« simple sur le 1 », « double sur le 2 », « silence sur le 3 » etc.). On lui préférera une approche plus spatio-kinesthésique qui consiste à

associer la première frappe au posé du pied (fort) en avant, la frappe double au posé du pied (faible) qui suit, et la frappe simple du 4e temps au posé du même pied faible, mais précédent cette fois le posé du pied fort en avant. Du point de vue de son expression écrite, cette approche paraît plutôt compliquée, alors qu'elle se révèle en fait très simple dès qu'on l'expérimente en situation. Elle possède aussi vis-à-vis de la technique du comptage l'avantage de permettre au sujet de percevoir si telle ou telle frappe précède ou suit une balise métrique.

Lorsque, temps après temps, on a construit ce rythme dans un cycle de deux mesures, on peut suggérer de remplacer la frappe double du 2e temps par une frappe dans le vide suive d'une frappe simple sur la 2e partie de ce temps, aboutissant ainsi effectivement au pattern de clave son.

À ce stade, nous n'avons accompli que la première étape de notre méthode progressive. Car, pour le moment, notre pattern de clave son se réalise à un tempo plutôt lent ne le rendant pas nécessairement reconnaissable. Il s'agit à présent d'en accélérer le tempo jusqu'au double, plus ou moins, de sa valeur initiale. Pendant cette accélération progressive, plusieurs phénomènes vont se produire.

À mesure que le tempo s'accroît, la frappe dans le vide intervenant sur le 2e temps de la 1e mesure va s'avérer de plus en plus difficile à gérer, si bien qu'à un moment donné – propre à chacun – le sujet trouvera plus aisé de s'en passer. Ce geste pourra alors – souvent inconsciemment – être relayé par un autre mouvement, aussi infime et discret soit-il (petit déplacement du coude ou de l'épaule, articulation ou geste vocal silencieux etc.) ou disparaître purement et simplement, le repérage passant alors pour le sujet des plans moteur et kinesthésique aux plans sonore et musical.

Au fil de l'accélération se transforme également la *perception* de la frappe sur la 2e moitié du 2e temps de la 1e mesure. Dès que l'on atteint une certaine vitesse, celle-ci ne sonne plus comme une complétion du 2e temps, mais bien comme un élan (voire pour certains une anticipation) du 3e temps. Lorsque ce phénomène se produit, le repère permettant au sujet d'ajuster sa frappe passe du 2e temps (qu'elle complète) au 3e temps (qu'elle annonce). Sur le plan kinesthésique, cette frappe ne se ressent plus – à un moment donné – comme celle succédant au posé du pied faible sur le second temps, mais bien comme celle qui *précède* le posé du pied fort sur le 3e temps. La sensation autorisant le placement de cette frappe change ainsi non seulement de *temps*, mais également de *lieu* – ce qui modifie singulièrement le sens qu'elle adopte.

Enfin, durant l'accélération il arrive toujours un moment ou la rapidité du tempo ne permet plus la réalisation du pas *avant-arrière*. Il est alors opportun de passer à un pas latéral simple ou à une marche sur place ne marquant plus tous les temps, mais seulement les temps forts[4]. Le mouvement des jambes redevenant de la sorte à nouveau plus simple à exécuter, il permet – et encourage même parfois – la poursuite du processus d'accélération. Ce changement de pas induit également une modification d'échelle de la grille de repérage métrique. Il fait office de « zoom arrière » sur la perception du rythme et, par la réduction du nombre des points de contact métriques, incite les participants à se fier davantage à la figure rythmique qu'à la grille métrique sous-jacente – ce qui a pour effet immédiat de leur donner confiance.

D'un point de vue pédagogique, il peut s'avérer approprié d'annoncer aux participants ces changements avant le début de l'exercice. Certains risquent alors cependant d'y attacher une importance démesurée les détournant de leur spontanéité. On peut aussi en faire part aux participants dans le feu de l'action, mais d'aucuns s'en trouveront alors saisis et déconcentrés par cette consigne inattendue. Une bonne solution consiste à réaliser l'opération d'accélération à deux reprises : une première fois sans consignes et une seconde fois en attirant l'attention des participants sur les phénomè-

(4) Les solfégistes diront, à raison, que l'on passe du 4/4 au 2/2.

nes susceptibles de se produire. Cette manière de faire a l'avantage de permettre à certains de trouver tout seuls leur propre solution tout en aidant les autres à en découvrir une à laquelle ils n'ont, pour une raison ou une autre, pas pu avoir recours.

Après un certain temps, la plupart des participants sont désormais capables de frapper la figure de clave son 3-2. Mais le travail n'est pas terminé pour autant, car certains d'entre eux déplaceront insensiblement la deuxième frappe vers le 3e temps de la 1e mesure. Il faudra souvent le leur faire remarquer et attirer leur attention sur l'énergie particulière propre à cette anticipation du 3e temps. Fréquemment aussi, cette même 2e frappe aura pour effet d'avancer légèrement la 3e frappe se situant, celle-là, sur le 4e temps. Là aussi, il conviendra de rester vigilant, car si la 2e frappe apparaît comme un sursaut précédant de justesse le 3e temps, la 3e frappe doit, quant à elle, s'exécuter bien assise sur le 4e temps.

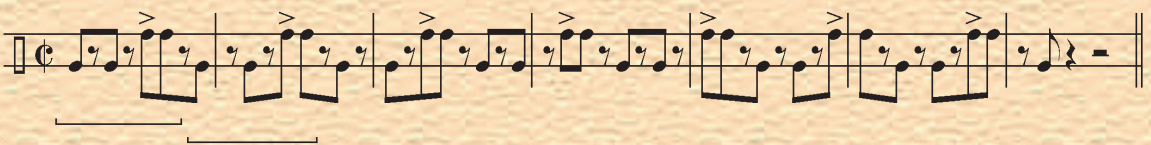
Lorsque tout ceci est en place, il n'y a plus qu'à jouir pleinement de cette « bonne forme » rythmique en éprouvant l'énergie qu'elle dégage. Celle-ci ne manquera pas, le moment venu, de rendre les participants capables de la rejouer à la demande.

Défi du trimestre

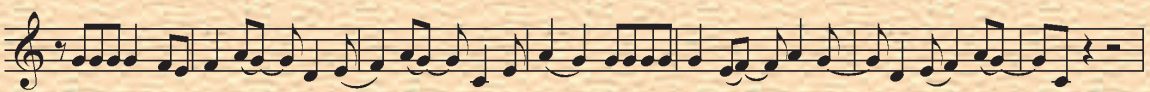
par Jean-Marie Rens

Le petit exercice rythmique proposé ici peut se réaliser de multiples manières.

Commencez par installer le pattern suivant :



Celui-ci est construit sur une unité de 7 croches répétées à l'intérieur de 7 mesures d'une blanche chacune. Les valeurs de la 1e ligne sont frappées sur la poitrine ou les jambes tandis que les mains frappent la ligne supérieure. Les pieds, quant à eux, frappent les blanches en alternance droite – gauche ou l'inverse. Attention de bien faire entendre les accents aux mains ! Une fois cette couche rythmique installée, vous pouvez lui superposer la petite mélodie que voici.



L'exercice peut alors se réaliser de diverses manières, avec ou sans le chant :

1. La main gauche frappe sur la jambe le pattern rythmique et la main droite, sur la poitrine, le rythme de la mélodie. Les pieds continuent de balancer sur les blanches.

2. Si vous en avez le courage, inversez les mains.

3. En reprenant la première version frappez le pattern de la main gauche sur une table. La ligne inférieure est frappée par le pouce et la ligne supérieure (et son accent) avec le reste de la main. La main droite frappe le rythme de la mélodie avec ou sans le chant.

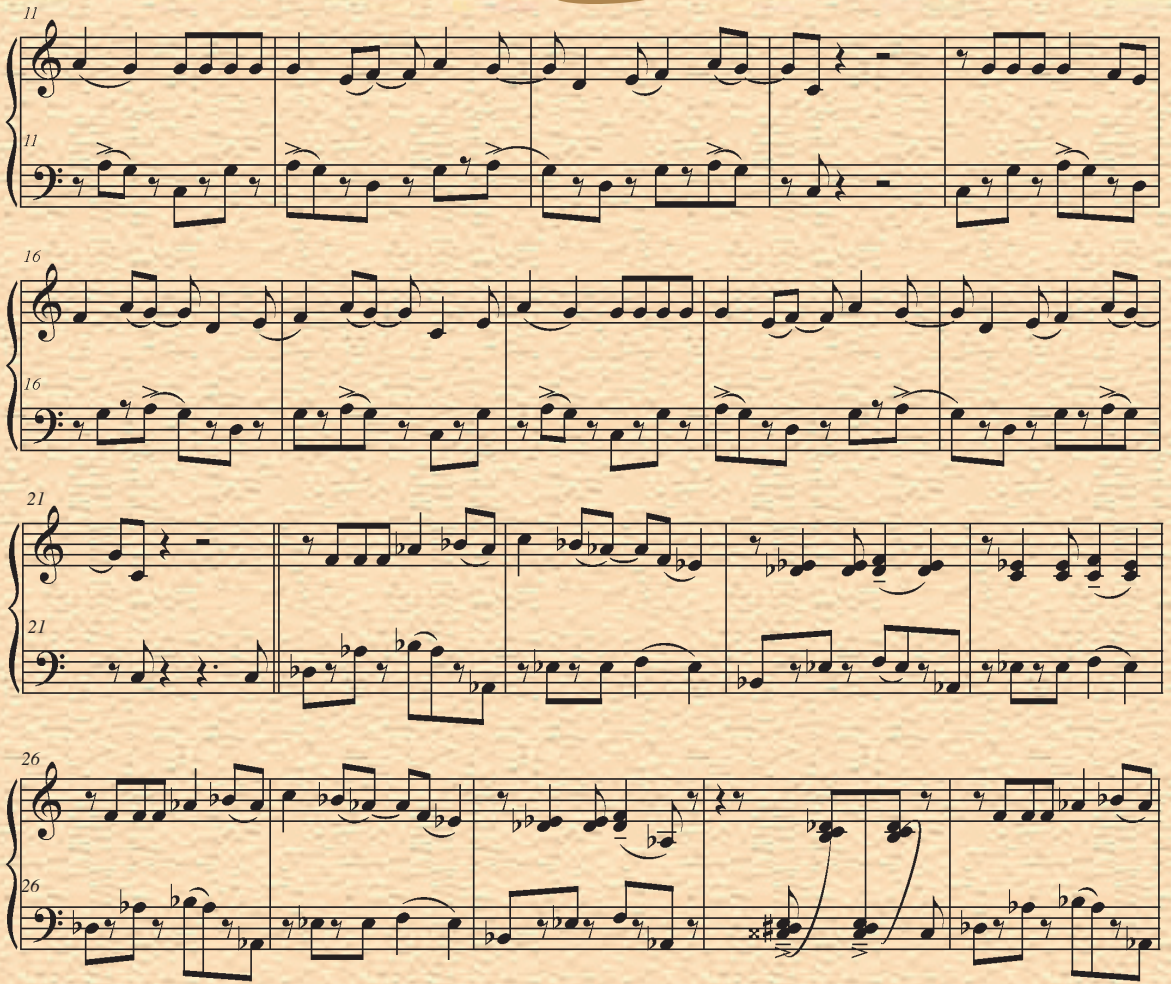
4. Inversez les mains ...

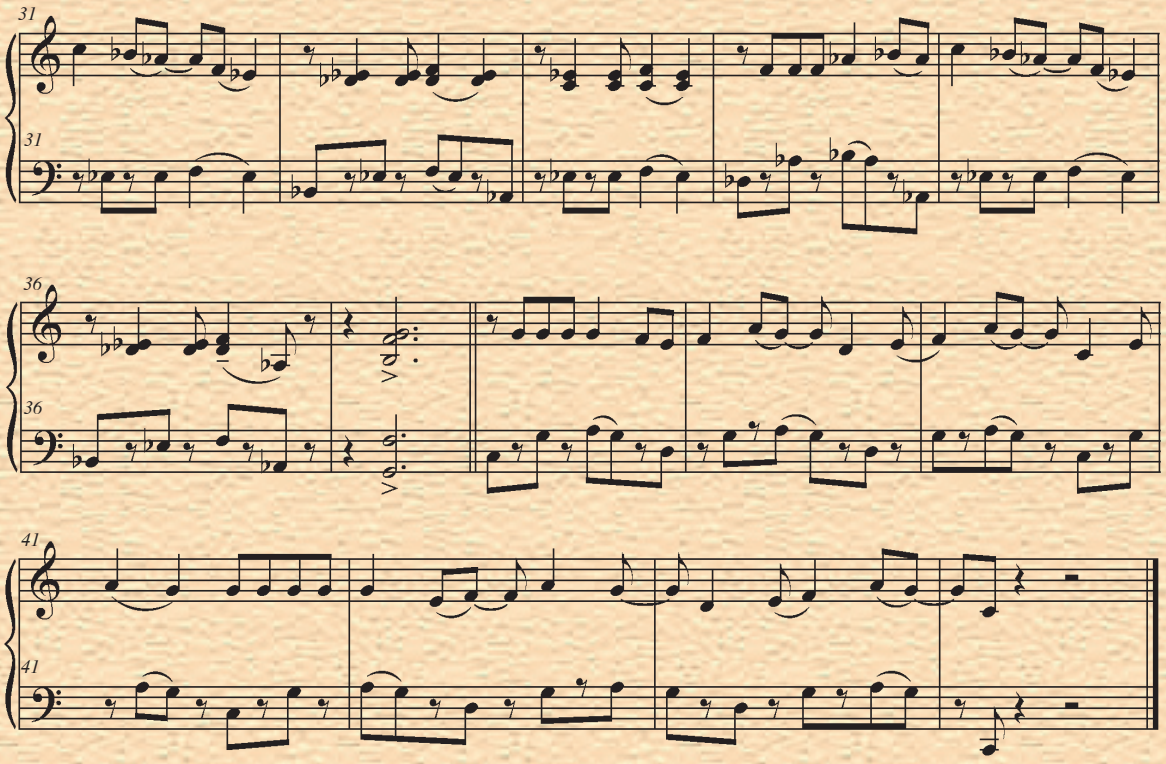
5. Enfin, si vous avez un piano à disposition et que vous savez en jouer, vous pouvez vous lancer dans la réalisation instrumentale ci-dessous. Juste pour le plaisir, j'y ai joint une deuxième partie pour en faire un petit morceau amusant ayant pour titre "Le boiteux". L'exercice proposé ci-dessus peut bien entendu s'appliquer à la deuxième partie du morceau.

Vous pouvez également le réaliser en duo. Nettement plus facile ...

Le boiteux

Jean-Marie Rens


11
11
16
16
21
21
26
26


31
31
36
36
41
41