

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 36 - Equinoxe d'automne 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



Cela nous pendait au nez. Cela devait nous arriver... À force de traiter de rythme, il fallait bien qu'un jour celui-ci se retourne contre nous et prenne d'assaut la sortie de notre magazine. Pareil aux médecins, non immunisés vis-à-vis des maladies qu'ils soignent, nous nous sommes, nous aussi, retrouvés victimes du fléau de notre temps : le contretemps.

C'est que les numéros successifs de ce magazine connaissent visiblement leur propre agogique et qu'il est difficile d'avoir prise sur le réel sans s'en voir affecté. Car le corps n'obéit point aux désirs sans contrainte. À l'inverse de l'imaginaire, le corps demeure tributaire de la matière et des champs de forces. Au point qu'en fonction des énergies qui le régissent, le corps peut tantôt s'ouvrir, tantôt se fermer, s'étirer ici, là se tasser...

La méthode des chaînes musculaires GDS a pu mettre en évidence un certain nombre de postures corporelles psychodynamiques révélant une série de manières d'être au monde. **Alain d'Ursel**, praticien de cette méthode depuis de longues années, nous emmène dans une découverte passionnante de ces chaînes singulières que nous sollicitons tous, à des degrés divers, lors de notre pratique rythmique. La question se pose à présent de savoir s'il existe des correspondances entre ces chaînes et certains attributs du rythme. L'article en plante le décor.

C'est également à partir de gestes empiriquement répétés que fut inventée la technique de la *txalaparta*... Vous connaissez ? Une planche, deux bouts de bois et c'est parti ! Oui, l'Europe recèle encore des trésors rythmiques bien peu connus. Une introduction à cet instrument et à ces rythmes d'origine basque nous est généreusement offerte par **Jean-Claude Enrique**. En filigrane, nous découvrons aussi dans cet article, comment, petit à petit, les frappes se font musique et comment de belles âmes sensibles dénuées de toute théorie musicale enfantent quelquefois d'impressionnantes réalisations artistiques. Comme quoi, ce n'est pas le savoir qui nous fait faire !

Prenons un geste rythmique simple : « tac – tac, tac – tac » et voyons comment nous pouvons l'habiller d'un costume métrique. Voilà à quoi s'attache **Alexis Koustoulidis** en nous emmenant dans une exploration des mondes au sein desquels peut se manifester cette élémentaire double frappe répétée des mains. On peut, certes, la conceptualiser, mais on peut aussi l'apprécier comme on admire de beaux vêtements – contrairement au tailleur, qui, lui, les mesure.

Du sens de la mesure et de la persévérance, il en faudra à qui se lancera dans le défi aux accents kodalyens confectionné par **Jean-Marie Rens**. Adeptes de *l'apart-playing*, des situations décalées et de la sacro-sainte « indépendance » : à vos bouliers ! Il s'agit de mettre tout ça en place et de ne pas prendre les contretemps pour des temps ! Car ce n'est pas parce que ce numéro sort en retard que, pour autant, l'équinoxe d'automne s'en trouve postposée.



RÉFLEXIONS MESURÉES

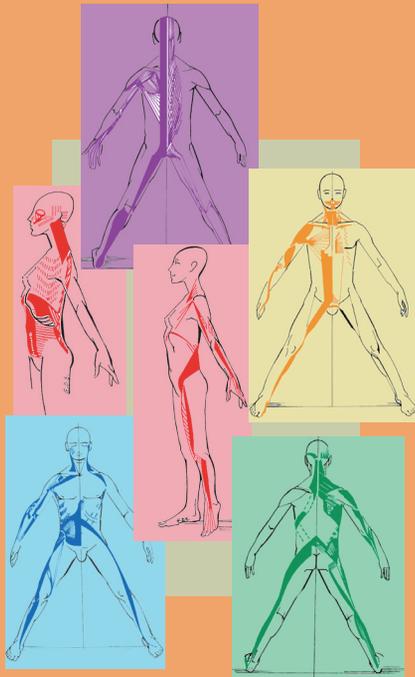
Chaînes musculaires et rythme

par Alain d'Ursel

Les lignes qui suivent tentent une réponse à une question qui me fut posée par Arnould Massart. Je la reprends ci-dessous in extenso.

A.M. – *Les Ateliers du Rythme portent une attention toute particulière au corps dans ses dimensions cinétique et sensorielle, convaincus que nous sommes que c'est par le biais du corps et de ses mouvements que sont à la fois produits et perçus les rythmes musicaux. Étant donné que la méthode des chaînes musculaires GDS représente une manière d'interpréter l'organisation des muscles et du squelette selon six énergies principales s'associant, à leur tour, à différentes manières d'être au monde, à différentes énergies vitales, il est, pour nous, particulièrement intéressant d'envisager les liens possibles entre ces différentes synergies musculaires et un certain nombre de dimensions rythmiques. Peut-on en savoir plus sur cette approche ?*

Je suis tenté, avant de répondre directement à cette question, d'introduire cette approche du corps et du rythme par quelques observations qui me semblent intéressantes.



Introduction

L'être humain est ainsi fait qu'il mime ce sur quoi il porte son attention. C'est par le mime qu'il en fait, que l'enfant perçoit et mémorise le monde qui l'entoure. C'est aussi par le geste que nous apprenons les gestes du monde.

Et qu'y a-t-il d'autre à mimer autour de soi que des myriades d'interactions imbriquées se déroulant chacune selon trois phases : l'*agent*, l'*agissant* et l'*agi* ? C'est là le sujet des recherches de Marcel Jousse¹ qui écrit : « L'élément essentiel du Cosmos, c'est une Action qui agit sur une autre Action ; c'est ce que nous avons appelé le triphasisme. (...) Le cosmos se présente donc à l'Anthropos rythmo-mimeur comme un formidable entrelacement de Gestes interactionnels, inconscients et rythmiquement triphasés, que, lui, Anthropos, pourra recevoir, rejouer et "successiver" avec conscience. »

Marcel Jousse invente des mots comme *successiver*, ou encore *intussusceptionner* (de *suscipere* = amasser, cueillir, et *intus* = d'un mouvement qui porte à l'intérieur de soi-même) pour traduire le plus précisément possible ce monde omniprésent et sous-jacent à toute pensée et à tout langage qu'est le monde du **geste**.

(1) Marcel Jousse (1886-1961) était professeur d'anthropologie linguistique et directeur du laboratoire de Rythmo-pédagogie. Il est, entre autres, l'auteur de l'ouvrage *L'anthropologie du geste* (Gallimard, 1974)

Le corps, cet outil mimeur, est comparable à une antenne mobile qui capte et émet. La qualité de ce que capte et émet cette antenne, varie selon sa forme et ses mouvements. Ce sont les chaînes musculaires qui — comme des haubans (cordages autour du mât d'un bateau) faits de muscles et de fascias² — parcourent le corps de haut en bas, sculptent et modulent, chacune à sa façon, la forme et les mouvements de ce corps-antenne.

Comme dans la marche, tout est jeu de *poids* et de *balanciers* dans ce corps mimeur en mouvement. La respiration, les battements du cœur, les étapes digestives, mais aussi toutes les séquences de notre développement avant et après la naissance, tout cela est mémorisé dans les tissus vivants du corps. Nous sommes, depuis le début de notre existence, enveloppés et baignés dans une polyrythmie infiniment riche et complexe, une *polyrythmie source*, dense et compacte, qui fait office de référence à tout instant.

La conclusion de cette introduction est que tout ce qui émane du corps, comme le rythme, ne peut qu'être intimement lié à cette organisation spatio-temporelle

(2) Un fascia est une membrane servant, soit de terminaison ou d'intersection aux muscles qu'elle fixe aux os, soit d'enveloppe aux muscles qu'elle maintient en place.



du corps. Et nous sommes, en effet, tentés d'explorer les parallélismes possibles entre différents aspects du rythme et les caractéristiques des postures et des gestes psychodynamiques du corps.

Commençons par nous familiariser avec cette gamme de postures proposée par la méthode GDS.

La méthode des chaînes musculaires GDS

La méthode des chaînes musculaires GDS a été créée dans les années '60 par madame Godelieve Denys-Struyf. Avec, au préalable, une formation en peinture et portrait à l'*Académie des Beaux-Arts* de Bruxelles, Godelieve Denys-Struyf a entamé des études de kinésithérapie qui l'ont amené à développer sa méthode, essentiellement basée sur l'observation. S'intéressant aux rapports entre la mécanique corporelle et le comportement psychologique, la méthode GDS est devenue une approche tant préventive que thérapeutique. Elle est enseignée aux kinésithérapeutes mais également, sous une autre forme, à toute personne désireuse de mieux se connaître.

Six grands ensembles musculaires s'associent pour mettre le corps dans l'espace, en posture et en mouvement. Ils décrivent comme un ***alphabet du corps composé de six lettres*** – six lettres pour un langage parlé et un langage écrit.

Le langage parlé est une modalité d'expression passagère, momentanée, tandis que le langage écrit traduit le résultat de tensions demeurant de façon permanente. Les modalités propres à chacun de ces langages (parlé et écrit) déterminent ce que nous appelons un *terrain prédisposant*.

Le "décodage" de la posture et du mouvement permet, en effet, de mettre en évidence que chaque personne possède sa propre stature ainsi que sa propre gestuelle. Sont ainsi abordées les notions de typologies innées, acquises et de façade.

S'organisant toujours de manière combinée mais avec des prédominances, les chaînes musculaires obéissent conjointement à des facteurs d'équilibre et à l'expression des *pulsions comportementales* qui leur correspondent. Ce lien entre posture et pulsion comportementale constitue un des aspects les plus originaux et passionnants de la méthode GDS.

Six archétypes

Nous sommes donc en présence d'un alphabet, commun à tous les êtres humains, composé de six *archétypes* s'exprimant par six *attitudes corporelles* que mettent en scène six *ensembles psycho-neuro-musculaires*.



Ces chaînes ont reçu leur appellation d'après la localisation qu'elles ont dans le corps : A, pour antérieur, P, pour postérieur, M, pour médiane et L, pour latérale.

On les répartit en deux catégories :

- les chaînes de l'axe vertical, plus en résonance avec le tronc et notre personnalité profonde.
- les chaînes de l'axe horizontal, plus en résonance avec les membres et notre modalité relationnelle au monde.

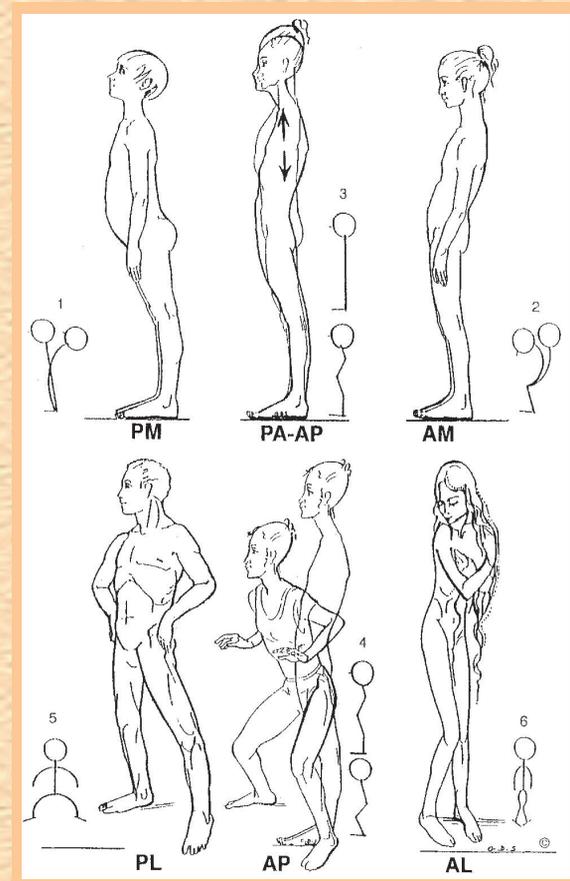
Font partie de l'axe vertical :

- l'AM (antéro-médiane)
- la PM (postéro-médiane)
- la PA (postéro-antérieure)

Font partie de l'axe horizontal :

- la PL (postéro-latérale)
- l'AL (antéro-latérale)

Une sixième chaîne, l'AP (antéro-postérieure) s'associe à la PA tout en étant également présente dans l'axe horizontal.



N.B. : tous les schémas repris dans ce texte sont de madame Godelieve Struyf-Denis.

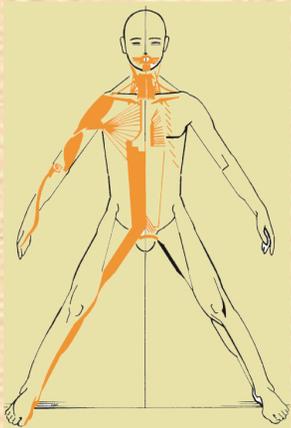


Traits caractéristiques des chaînes

Dans la description ci-après des différents chaînes, je reprends quelques phrases de documents divers, écrits sur les chaînes - prospectus, cours ,notes - dont je propose ici un résumé.

• AM

La chaîne AM résulte de l'activité préférentielle des muscles de la chaîne antéro-médiane, qui freine la chute en arrière du corps en lui donnant une attitude enroulée. Cette posture naît du déséquilibre vers l'arrière amorcé à partir des genoux.



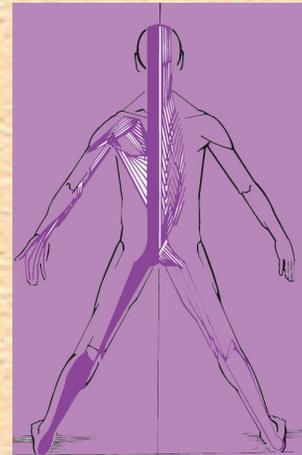
La chaîne AM est associée à l'affectivité, au besoin d'être aimé, à la recherche d'harmonie et de cohésion.

Avec un comportement tourné vers le passé, elle renvoie à une personnalité plutôt « statique », ayant besoin d'ancrage, de base, d'appuis. Volontiers le dos au mur,

le type AM attend passivement, regarde le temps qui passe et se souvient du temps révolu. Il fonctionne préférentiellement avec son système sensoriel, affectif et digestif.

• PM

La chaîne PM résulte de l'activité préférentielle des muscles de la chaîne postéro-médiane, qui freine la chute en avant du corps en retenant en arrière les membres inférieurs tout



en propulsant le tronc vers avant. Cette posture naît du déséquilibre vers l'avant amorcé à partir de la cheville.

Avec son attitude projetée vers l'avant, le type PM semble « courir après son centre de gravité ». Mu par son besoin d'être utile, d'action et de performance, son comportement le pousse vers le futur, vers le devenir. Ce sujet actif ou agité fonctionne

préférentiellement avec son système cérébral et musculaire. Il ne prend pas le temps de respirer ou de reprendre son souffle. Orienté vers la réalisation, il fait avancer, jusqu'au risque d'une rupture.

• PA-AP (voir image de la page précédente)

Le sujet dit PA-AP privilégie une attitude tant axée et érigée (PA) que rythmée (AP).

Chaînes musculaires et rythme

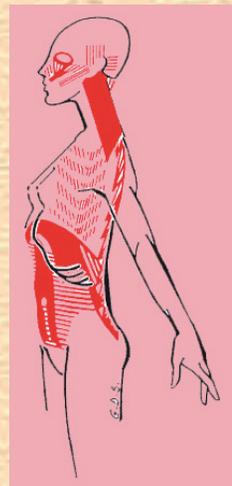


Notons que nous utilisons ici le terme « rythmé » dans le sens que la chaîne AP donne à la colonne des courbures qui sont faites de leviers qui, tour à tour, vont vers l'avant et vers l'arrière. En combinant les qualités de PA et d'AP, le sujet est ici érigé et rythmé autour de l'axe gravitaire.

Pour un usage clair et plus simple de notre alphabet, nous considérerons la PA et l'AP séparément.

• PA

C'est à partir de l'articulation entre la tête et la première vertèbre de la colonne vertébrale (occiput-atlas) que s'amorce l'action des muscles PA, postéro-antérieurs (c'est-à-dire, qui vont de l'arrière vers l'avant) générant une tension se propageant du haut vers le bas. Cette action provoque l'extension axiale de la colonne vers le haut.



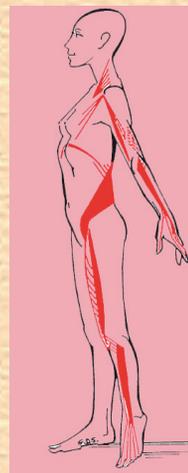
Le sujet est ici aux aguets, « prêt à », immobile dans la vigilance, rapide comme l'éclair dans l'action. Il perce et voit !

Le type PA évoque un comportement privilégiant le présent, l'ici-maintenant. Le sommet du crâne pointé vers le ciel,

la tête posée sans tension sur un empilement vertébral érigé, le sujet PA est un intuitif volontiers idéaliste, sensible au beau, au juste, au parfait, en quête d'absolu.

• AP

Les muscles de la chaîne AP se situent à l'avant du corps avec une direction vers l'arrière (d'où « antéro-postérieurs »). Leur action principale réside dans le déverrouillage des genoux ainsi que dans l'adaptabilité des courbures de la colonne.



Dans son aspect dynamique (genoux fléchis) cette chaîne suscite le ressort, le rebond. L'AP descend vers le sol, non pour y rester planté, mais pour rebondir. Associée à la PA, l'AP tire vers le bas lorsque la PA tire trop vers le haut. Les deux ajustent alors ensemble leurs pulsions comportementales. Il en résulte que pour monter, il faut descendre..., que la pesanteur et son fardeau peuvent contribuer à nous faire rebondir et grandir.

Associée à l'axe relationnel et ses deux modalités d'extériorisation et d'intériorisation, l'AP suscite



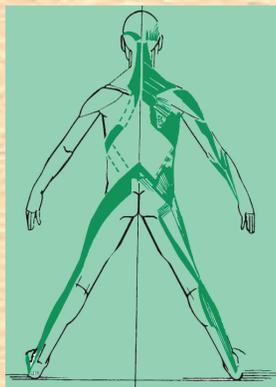
l'alternance, la respiration, le lâcher prise, l'humour.

On peut la trouver aussi adynamique avec une attitude affaissée et ondulante. Le sujet se suspend alors à ses muscles et à ses fascias. L'AP se plisse alors comme un accordéon ; c'est ce qui lui permet de rebondir et de s'adapter.

Il nous reste à présent les deux structures de l'axe horizontal ou relationnel : PL et AL

• PL

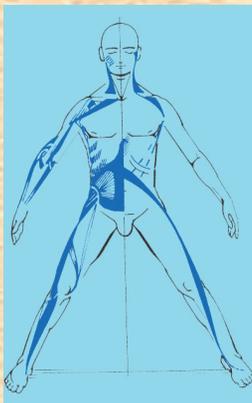
C'est à partir de la hanche et de ses muscles postéro-latéraux (PL) que le corps va prendre une attitude arquée et déployée. La PL écarte les membres ; elle les tourne vers l'extérieur et a tendance à pousser le bassin vers l'avant. Sa dynamique est celle de l'extériorisation.



activité à une autre.

• AL

C'est également à partir de la hanche que les muscles antéro-latéraux de cette chaîne vont mettre le corps dans une position de repli ramenant les membres vers l'axe vertical avec une composante de rotation interne. La dynamique de cette chaîne musculaire est l'intériorisation.



Le mode relationnel est celui de l'introverti. Sans lâcher son attention l'AL peaufine son œuvre dans les moindres détails en appréciant sa beauté. Il préfère la qualité que la quantité et demeure réservé vis-à-vis du monde environnant, qu'il aborde de manière analytique.

* * *

Une fois acquise la connaissance de ces six dynamiques, nous pourrions aborder toutes les interactions décrivant les différents aspects de cette "société" de chaînes.

À titre informatif, voici les principaux thèmes qui ont été développés dans le cadre de la méthode GDS, aboutissant



chaque fois à des stratégies de prise de conscience et d'approche thérapeutique.

- comment les tensions passent préférentiellement d'une chaîne à une autre et ce, tant du point de vue musculaire que comportemental (stratégie des circuits, dite de la lemniscate...)
- dans quel ordre ces chaînes sont activées lors du développement de l'enfant, base aussi d'un chemin de croissance pour l'adulte (stratégie de la vague)
- le jeu des tensions agonistes et antagonistes qui relie les chaînes les unes aux autres (stratégie de l'étoile ou du pouvoir partagé)
- les stratégies visant à intégrer la conscience osseuse (chaînes ostéo-articulaires) afin de percevoir en soi les axes et les appuis du corps et d'équilibrer les tensions musculaires (stratégie de l'Homme-Roue, avec le bassin comme centre, et du concept de geste-source)

Le sujet est bien trop vaste en regard de l'objectif simple que nous voulons explorer : *comparer les caractéristiques de ces six dynamiques avec celles qui caractérisent certains aspects du rythme.*

Ce sera le sujet de la deuxième partie de ce texte à paraître prochainement.

~

- Pour plus d'information sur la méthode GDS, voici quelques sites à consulter :

www.apgds.com

www.methode-gds.com

www.ictgds.org

www.accompagnementenfant-methodegds.be

- À propos de Marcel Jousse et de son œuvre :

www.marceljousse.com

Alain d'Ursel est kinésithérapeute et enseignant dans le cadre de la méthode des chaînes musculaires GDS. Il enseigne la conscience du corps à l'Ecole internationale de Théâtre Lassaad à Bruxelles. Il donne différents stages sur les chaînes et la conscience osseuse. Il intervient également dans le cadre de Anthé-anthésis, l'Association nationale belge de Thérapie avec le Cheval.



SCANNÉ POUR VOUS

La txalaparta

une approche proposée par Jean-Claude Enrique



Txomin ta Ttipia

La txalaparta des origines est un instrument très simple et rudimentaire dont le jeu est relativement libre. Aujourd'hui, surtout depuis que des musiciens de formation appréhendent l'instrument, il perd un peu de sa liberté pour rentrer dans un champ théorique et musical, parfois au détriment de l'improvisation.

Telle qu'elle fut transmise dans les années '60, la txalaparta consistait en une simple planche de plus de 2 mètres de long sur environ 20 cm de large pour au moins 7 cm d'épaisseur posée sur deux supports (souvent deux paniers en châtaigniers) séparés par des peaux, des sacs, des feuilles de maïs. Les dimensions et les essences de bois variaient selon les lieux et les joueurs. Ce que l'on recherchait surtout, c'était une bonne vibration, un son assez puissant et grave. Les irrégularités de la planche (nœuds, creux, etc.) donnaient également des zones qui sonnaient différemment offrant une multitude de timbres ou de hauteurs (sur un nœud, le coup est plus aigu, les parties de la planche qui dépassent des supports offrent également un son plus aigu). Les bâtons mesuraient de 70 à 80 cm.



À l'écoute des enregistrements des frères Zuaznabar, Goikoetxea et des Zabalegi, père et fils, on s'aperçoit que chacun avait sa façon de jouer.



Frères Zuaznabar (1965)



Frères Goikoetxea



Père et fils Zabalegi (1962)

En 1968, afin de donner plus de possibilités sonores à l'instrument, les frères Artze ajoutent d'autres planches (jusqu'à 4) posées sur des supports plus hauts (tréteaux, etc.) et frappées avec des bâtons (*makil*) plus courts (30 à 40 cm). Les dimensions restent longues afin de privilégier une bonne vibration (longueur de 180 à 230 cm sur 13 à 20 cm de largeur pour 6 à 8 cm d'épaisseur) tandis que les essences de bois varient pour dégager des sonorités différentes. Les frères Artze associent les planches en fonction de choix empiriques sans se baser sur des notes ; ils ne connaissent pas les notes que produisent les planches, mais indiquent sur leurs disques les essences utilisées. Par exemple, sur cet extrait joué en 1976 à Bonn, il est précisé dans le livret que sur ce morceau, les frères Artze jouent sur érable,



Andoni Aleman et
Jesus Artze

kaoba, platane et if, avec des bâtons en châtaignier et en if.



Ils ont ensuite joué les autres morceaux sur du hêtre, du palo rojo, du kaoba et de l'érable. Le compositeur Luis de Pablo, qui connaissait la txalaparta, avait, dans son œuvre

Zureko Olerkia, Poemas de Madera laissé toute latitude aux frères Artze pour jouer de façon improvisée. Cette même œuvre a été enregistrée en 2000 avec d'autres txalapartari et une txalaparta plus courte.



Depuis l'arrivée d'autres musiciens, ayant accordé les planches afin de jouer et d'accompagner des groupes, d'interpréter des mélodies, on rencontre de nouvelles txalapartas, plus courtes (120 à 150 cms), souvent faites d'une seule essence de bois (avec 7 à 12 planches et parfois plus) et accordées selon les besoins du morceau à jouer – autrement dit des sortes de xylophones.



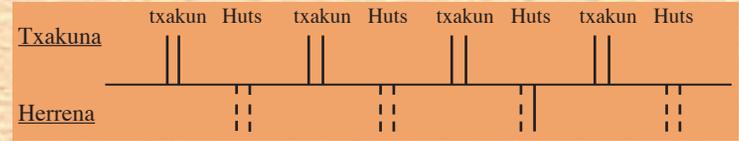
Bases de la txalaparta

Il s'agit d'un instrument se jouant essentiellement à deux. Les joueurs, appelés *txalapartari*, se disposent du même côté de la planche ou face à face. Il est évident que, positionnés chacun d'un côté, toute la longueur de la planche est accessible à chacun des joueurs. Chaque joueur tient deux bâtons (*makila*) qu'il utilisera de haut en bas pour frapper la ou les planches.

Chacun des joueurs a un nom et un rôle dans le jeu. Celui qui va introduire les premiers coups et, par conséquent, la première proposition de tempo s'appelle le *txakuna* (prononcer « tchakuna »). En fait, il va frapper deux coups, appelés *txakun*, qui rappellent un battement de cœur. On peut penser à un rythme à trois temps – les deux coups étant suivis d'un silence. Le *txakuna* laissera un espace équivalent à l'autre joueur appelé *herrena* (« le boiteux » en basque) qui introduira un coup (*txa*), deux ou aucun (silence = *huts*) dans cet espace.

Pour plus de clarté, nous allons présenter tout cela graphiquement.

Traçons une ligne et disposons en haut le joueur appelé *txakuna* et en bas le joueur appelé *herrena*. Leurs coups sont représentés par un ou deux traits ou des pointillés pour un silence (le coup est simulé mais non frappé)

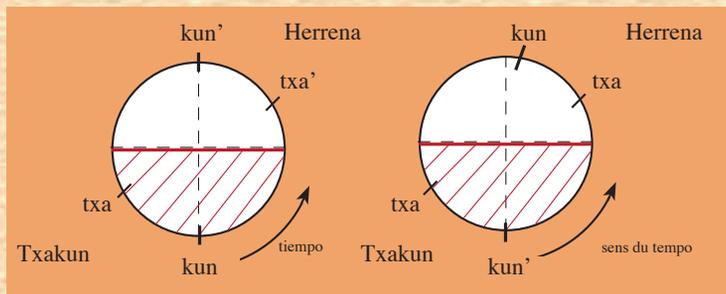


Dans le schéma ci-dessus, nous avons laissé entre le premier et le second coup du *txakun* un espace figurant l'intervalle de temps. En réalité, aucune règle n'est définie et chacun est libre de produire un *txakun* plus ou moins étroit ou large, de même qu'un premier ou un second coup plus ou moins forts. Ainsi, sur un même morceau, chacun peut donner une interprétation différente et conserver beaucoup de liberté de jeu. Depuis peu, cependant, le jeu se codifie et s'enferme parfois dans un texte écrit.

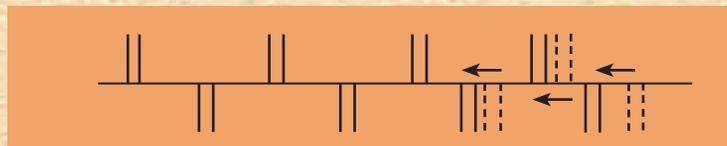
L'apprentissage de la txalaparta commence en général par cette notion d'équilibre, de centre : les deux joueurs frappent chacun à tour de rôle un seul coup (*ttan*) en tentant de trouver tout d'abord un équilibre entre les coups. Ensuite, ils se mettront à jouer à avancer et à reculer les coups tout en rééquilibrant à chaque fois.



Le jeu de txalaparta est comme un dialogue entre deux joueurs, avec des phases de tension et de calme, d'équilibre et de déséquilibre. Le txakuna propose un tempo en frappant quelques coups, suite à quoi l'herrena intercale ses propres coups entre les coups du txakuna. Le tempo va ensuite s'accélérer : en général c'est le herrena qui, en avançant ses coups, indique un changement de tempo au txakuna, qui va ensuite rééquilibrer ses frappes en fonction de ce tempo.

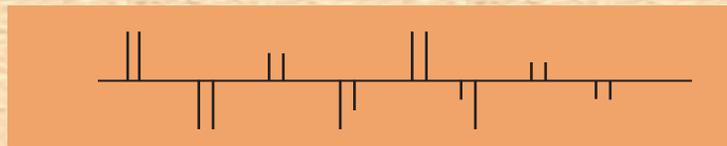


Sur la figure de gauche ci-dessus, la moitié basse du cercle représente le temps du txakuna et la moitié supérieure le temps du herrena. On notera qu'ils sont tous deux parfaitement équilibrés. La pulsation est centrée sur le *kun*. Sur la figure de droite, le herrena avance son coup, ce qui déséquilibre le jeu et fait augmenter la vitesse d'exécution du morceau. Au coup suivant, le txakuna va rééquilibrer le jeu en augmentant le tempo.



Le herrena peut augmenter la vitesse, mais aussi le volume des coups, proposer un coup, deux coups ou aucun et ainsi créer des schémas rythmiques. La vitesse augmentant, l'espace entre les coups du txakuna et du herrena se rétrécit pour aboutir finalement à quatre frappes équidistantes. On appelle cette forme rythmique *laukoa* (qui veut dire « de 4 »).

On peut également jouer sur les intensités, indiquées par des barres plus ou moins longues.



On peut faire des vagues en jouant sur le volume sonore.





Un autre coup est le coup double, c'est-à-dire porté par les deux bâtons en même temps sur la même planche ou sur deux planches différentes. On le note par un trait épais. Sur l'exemple Ci-dessous nous avons repris quelques éléments de notation. On y distingue sur quelle planche le coup doit être joué ainsi que des indications de double coup, c'est-à-dire où le txa et le kun sont joués simultanément sur une ou deux planches. Le numéro d'ordre des planches s'indique au-dessus du trait ou sous le trait (par exemple 1 et 3 correspondra aux planches 1 et 3). Sans indication, il s'agit toujours de la première planche.

On peut également indiquer, pour le txakun, les planches frappées, par exemple, la 1^e et la 2^e.

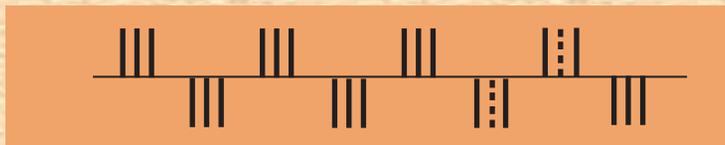


Jusqu'à présent, nous avons présenté différents éléments :

- un coup
- deux coups (le txakun)
- pas de coup (silence/huts)
- un coup double (constitué d'une frappe simultanée des deux bâtons).
- l'accélération du tempo
- la modulation du volume

Nous pouvons y rajouter la frappe de trois coups (*hirukote*) puis de quatre coups et plus.

Nous allons évoquer ici l'*hirukote* outrois3 coups. Il se forme en rajoutant un 3^e coup aux deux coups du *txakun* (le battement du cœur plus le silence)



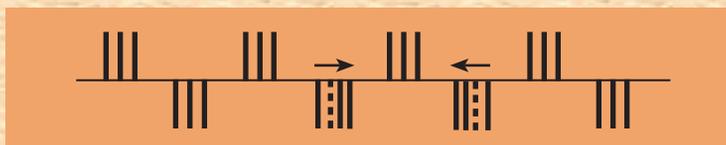
Comme on peut le voir ci-dessus, on peut également introduire des silences entre les coups, ici sur la 2^e partie du groupement. Mais ces silences peuvent également inter-



venir sur les autres frappes (la 1^e ou la 3^e, par exemple, ou les deux dernières, etc. Comme ci-dessous :

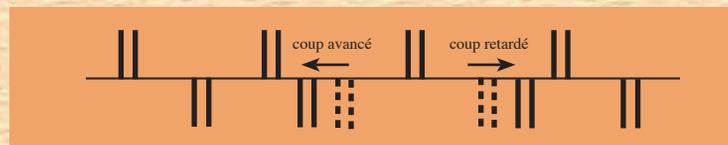


Autre possibilité : déplacer les coups, les rapprocher, les éloigner etc.

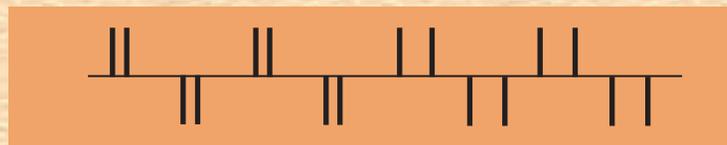


On peut également accentuer certains coups, diminuer ou augmenter le volume.

Au fur et à mesure que les choses évoluent, le txakuna et le herrena prennent de plus en plus de liberté et chacun des deux peut proposer un style de jeu et de rythmes sous réserve de conserver l'équilibre entre les deux joueurs. Parfois, cependant, un joueur peut rentrer dans l'espace de l'autre.



Jusqu'à présent, nous avons vu les coups appelés txakun et herren sous leur forme traditionnelle, c'est-à-dire rapprochés. Il est également possible de les jouer de façon équidistante, c'est-à-dire en veillant à ce que les espaces entre *tous* les coups soient les mêmes. Ci-dessous, huit txakun en espace rapprochés et huit txakun en espace équidistants.

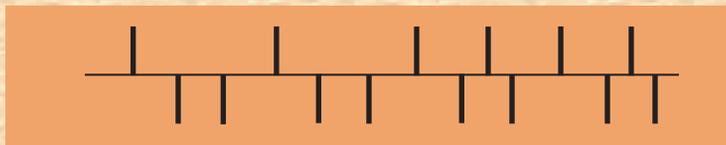


Tous les coups que nous avons vus précédemment avec le txakun traditionnel peuvent également être joués avec le txakun moderne (équidistant) sur une ou plusieurs planches.



Par la suite en txakuna moderne, on peut passer à 3, 4, 5 ou 6 coups..., avec les mêmes possibilités de silences, de coups marqués et en respectant l'équidistance entre tous les coups des deux joueurs –sauf, bien sûr, si l'on décide de faire bouger tel ou tel coup et ainsi rompre l'équidistance.

Il existe plusieurs formes de jeu : on peut jouer sur un rythme de valse (un coup pour le txakun et deux coups pour l'herrena) et faire ensuite des variations. Par exemple, le second coup du txakun peut rentrer dans l'intervalle entre les deux coups du herrena, etc.



Voilà. Ce petit résumé n'est qu'une approche de la txalaparta, un instrument très simple mais offrant un champ de possibilités infinies. Il ne vous reste plus qu'à essayer de créer vos propres rythmes et univers. La première difficulté sera de trouver votre partenaire de jeu.

Je terminerai par une phrase de Josean Artze : « Txalaparta, c'est un rythme qui sert d'abord à apprendre à se connaître, puis à partager avec l'autre. Si cela servait juste à faire de la musique, cela n'aurait pas beaucoup d'intérêt. »



Pour plus d'infos, discographie, extraits audio et vidéo voir notre site

<http://txalaparta.perso.sfr.fr/>



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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



Restons en phase

par Alexis Koustoulidis

Voici un petit exercice autour de la formule suivante :



Commençons par frapper la formule dans les mains en essayant de bien différencier la 1^e croche de la 2^e. En effet, la 1^e est plus forte que la 2^e car elle se situe sur la partie forte du temps à l'inverse de la 2^e qui se situe sur la partie faible du temps. Le silence est sur un temps fort non frappé, mais essayez de le ressentir corporellement soit en faisant un mouvement silencieux de la main ou un petit son « CH » à la voix. La croche qui suit est légère et se « dirige » sur le temps fort suivant, c'est-à-dire sur la noire.

Une fois ce mouvement bien en place, rajoutons les pieds sur la pulsation en alternant pied gauche/pied droit. Nous constatons qu'il faut frapper la formule deux fois pour qu'elle recommence sur le même pied. La formule dure trois temps alors que les pieds alternent selon un geste binaire (droite-gauche). Rajoutons la voix A pour bien sentir cette formule sur trois pulsations. Puis, remplaçons-la par la voix B pour sentir celle-ci sur deux pulsations (plus compliqué).



Mains	$\frac{3}{4}$								
Voix A	$\frac{3}{4}$	x	x	x		x	x	x	
		Tha	Ki	Ta		Tha	Ki	Ta	
Pieds	$\frac{3}{4}$								
		D	G	D		G	D	G	
Voix B	$\frac{2}{4}$	x	x	x		x	x	x	
		Tha	Ki	Tha		Ki	Tha	Ki	

Prolongeons la formule en rajoutant un silence d'une noire à la fin pour qu'elle dure quatre temps. Encore une fois, faites un geste silencieux sur le 2^e silence et rajoutez à la voix un « ET » sonore.

$\frac{4}{4}$ |

ch et

Nous allons maintenant alterner les deux formules en les répétant quatre fois chacune tout en gardant les pieds en alternance. Commençons par celle qui dure quatre temps (formule A) puis enchaînons-la à celle qui dure trois temps (formule B). Cela donnera la sensation d'une accélération rythmique.

Vous pouvez dans un premier temps répéter la formule complète avec la voix. Ensuite, vous pouvez mettre la voix une fois sur deux, ou choisir de ne plus la mettre. Essayez de bien ressentir intérieurement la place du « CH » et du « ET ». Une fois la formule bien en place, vous pouvez essayer un tempo plus rapide.



Formule A Formule B

ch et ch et ch et ch et ch ch ch ch

Si vous pouvez former deux groupes, le premier groupe commencera l'exercice par la formule A, alors que le deuxième commencera par la formule B.

Si vous êtes seul(e) et que vous avez envie de superposer les deux formules, vous pouvez les frapper sur une table ou sur les cuisses en utilisant une main pour la formule A et l'autre main pour la formule B.

On constate plusieurs types d'enchaînements main gauche/main droite dont quelques-uns présentés ci-dessous.

Pour pimenter un peu l'exercice, vous pouvez ajouter un son « TOUM » à la voix sur les accents de la main droite ou sur ceux de la main gauche.

Bon amusement !



Défi du trimestre

par Jean-Marie Rens

Le contenu du défi de la page suivante est construit à partir de trois strates.

La première, à réaliser vocalement, comporte deux variantes (voix 1 – voix 2). Vous pouvez utiliser l'une ou l'autre, voire même les alterner.

La seconde strate, frappée dans les mains, propose très clairement des groupements de quatre croches s'opposant aux pieds, répartis eux, en groupements de trois croches constituant la métrique de base : 12/8.

N'hésitez pas à marquer clairement la mesure en « spatialisant » les pas - par exemple, le premier temps vers l'avant.

Faites tourner les deux premières mesures en boucle sur 2, 4, 8 mesures, ou plus. Ensuite, un peu comme dans un break, insérez les quatre mesures suivantes avant de revenir au pattern de base.

Bon amusement.



voix 1

ti ti ti ti to ti ti ta ti ti ti ti to ti ti ta

voix 2

ti ta ta ti ta ta ta ti ta ta ti ta ta ta ti

4 croches

mains

3 croches

pieds

ti to to to ti to to to ti to to to to ti to to ti to to ta ta ta

ti to to to ti to to to ti to to to to ti to to ti to to ta ta ta ti

