

Invitée: María Kim Grand

María Grand est née à Genève en 1992 et joue le saxophone dès l'âge de 10 ans. Elle a suivi des cours à l'École Professionnelle de l'AMR-CPM et au City College de New York où elle habite depuis 2011. Elle est en ce moment un membre régulier de Doug Hammond Quintet, a tourné avec Antoine Roney, et a participé dans plusieurs projets de Steve Coleman.

**For Big Sid, solo de Max Roach
étude rythmique par María Grand**

Comme me l'a dit Ohad Talmor il y a déjà quelques années, les musiciens sont des architectes du temps. La musique est un mariage de l'espace et du temps: nous pensons le temps en termes d'espace. Nous séparons le temps en unités spatiales concrètes que nous manipulons comme des objets tangibles. Cependant, nous nous contentons souvent d'étudier l'espace musical, les hauteurs et les timbres, plutôt que le temps musical. Pourtant sans rythme il n'y a pas de musique: sans durée il n'y a pas de notes.

Comment, donc, étudier cette dimension temporelle de manière spécifique? Les instruments de percussion sont un exemple concret de cette dimension. Dans un sens, l'espace et le temps *sont* la même chose dans la musique - accélérez un rythme suffisamment et vous obtenez une note; décélérez un intervalle suffisamment et vous obtenez un rythme. Simplement, notre corps perçoit les stimuli extérieurs de manière limitée : ce sont ces limites qui nous permettent de faire la distinction entre rythmes et notes.

Les instruments centrés autour du rythme sont en général pourvus de moins de hauteurs définies. Pourquoi? Une bonne raison est qu'ils permettent l'interaction rythmique sans déranger les hauteurs de notes. Un instrument de percussion permet une plus grande liberté rythmique - une lapalissade importante puisque nous allons nous centrer sur le travail des percussionnistes pour étudier l'espace rythmique dans la musique.

Ce que je propose dans cet article est d'étudier un solo de Max Roach - rythmicien par excellence - et d'y ajouter nos propres idées et études mélodiques.

Cette exploration est principalement individuelle. Je vais montrer quelques exemples de ce que j'étudie, et je vous propose d'inventer vos propres exercices et surtout d'adapter ces exercices à votre pratique actuelle.

Le rythme est mélodie. On peut donc ajouter n'importe quelle mélodie à n'importe quel rythme. La question est, *qu'aime-t-on?* Chaque personne a ses préférences et je pense qu'il est très important d'écouter ces affinités spéciales.

J'aime beaucoup le solo de Max Roach qui s'appelle For Big Sid - soit dit en passant, Max Roach et un grand nombre d'autres batteurs appréciaient beaucoup Sidney Catlett, le batteur à qui cette chanson est dédiée.

C'est un morceau solo pour batterie. La plupart des batteurs ont des morceaux qu'ils aiment jouer seuls. Ce morceau est articulé autour d'un rythme très connu dans la musique classique Afro-Américaine. Certaines personnes l'appellent mop-mop (notamment Charlie Parker.) Vous pouvez entendre certaines parties de ce rythme dans le morceau "Red Cross" de Charlie Parker. Louis Armstrong a une chanson intitulée "Mop-mop" qui est une variation du même rythme, et le morceau "Boff-Boff" joué par le groupe de Coleman Hawkins est le même rythme que Max joue dans "For Big Sid".



Comme souvent dans les rythmes afro-américains, l'information principale est cachée ou codée, et il faut creuser pour comprendre ce qui se passe. Culturellement, la musique a été depuis longtemps un moyen de passer des messages dans la culture africaine. Les esclaves en Amérique ne font pas exception à la règle et la complexité de la musique de Max Roach est un exemple de messages spatiaux concrets mais difficiles à décoder pour les non-initiés.

La phrase d'ouverture de "For Big Sid" est en réalité une application de l'unité "trois" sur un canevas en quatre. Voyez les passages liés ci-dessous, où chaque phrase dure trois temps, jusqu'à la dernière note qui est "ciblée" comme étant le dernier trois. C'est plus facile de comprendre ça en écoutant et chantant le rythme plutôt qu'en utilisant une notation traditionnelle.



Voyez également les quatre parties différentes de ce rythme. La première partie est un premier appel. La deuxième phrase est une réduction rythmique de cet appel, et la réponse tient dans trois temps. Un aspect très important de ce rythme est le placement des silences. Ils sont placés à trois temps d'intervalles. La troisième phrase est une augmentation rythmique de la première, de manière à avoir le son distinct de la caisse claire isolé des quatre notes précédentes, et ainsi l'intervalle de trois temps entre le début de la phrase 3 et la caisse claire qui la termine est mis en valeur. La quatrième phrase est une réponse claire et concise, mop-mop.

Notez que le premier son de grosse caisse tombe là où le silence serait placé si l'on continuait le rythme d'un silence tous les trois temps: cela trompe donc l'oreille et l'absence de silence souligne donc le son. En même temps, la deuxième grosse caisse remplit une attente puisqu'elle ponctue exactement le rythme commencé par la phrase 2, où chaque phrase dure trois temps et commence sur le premier temps (des trois temps). La phrase 4 est la réponse qui ponctue et met un point à la totalité de ce rythme: Max joue beaucoup de phrases qui sont très grammaticales dans leur structure, une version très intellectuelle de l'aspect idiomatique des rythmes afro-américains.

Notez aussi le fait que le dernier son de la quatrième phrase se situe trois temps avant le début de la phrase 1, si ce rythme est joué de manière cyclique, comme le fait Max - une architecture très fine du trois à l'intérieur du quatre -.

Voyez aussi les dimensions fractales à l'intérieur des phrases 3 et 4 : les sons les plus aigus se passent toutes le 3 croches, provoquant donc une sensation de trois contre quatre à un niveau plus rapide du rythme, les noires pointées (par opposition aux blanches pointées examinées dans le paragraphe précédent).
 Si vous jouez un instrument mélodique, essayez d'inventer une mélodie pour ce rythme, sans trop y réfléchir.

Ensuite, analysez. Quelle est la direction de votre phrase (ascendante ou descendante) ? Quel registre, quelle tonalité avez-vous utilisés ? Avez-vous utilisé un mouvement harmonique?

Quelques exemples:

Three musical staves in treble clef, each containing a rhythmic pattern of eighth notes. The first staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest, then another triplet (C5, B4, A4) followed by a quarter rest, then a triplet (G4, F4, E4) followed by a quarter rest, then a quarter note (D4), and finally a quarter rest. The second staff has a triplet (G4, A4, B4) followed by a quarter rest, then a triplet (C5, B4, A4) followed by a quarter rest, then a triplet (G4, F4, E4) followed by a quarter rest, then a quarter note (D4), and finally a quarter rest. The third staff has a triplet (G4, A4, B4) followed by a quarter rest, then a triplet (C5, B4, A4) followed by a quarter rest, then a triplet (G4, F4, E4) followed by a quarter rest, then a quarter note (D4), and finally a quarter rest.

Vous pouvez également improviser ce rythme sur n'importe quel morceau que vous travaillez :

Countdown

Four musical staves in treble clef, each containing a harmonic progression with the rhythmic pattern overlaid. The first staff has chords Em7, F7, Bb, Db7, Gb, A7, D. The second staff has chords Dm7, Eb7, Ab, B7, E, G7, C. The third staff has chords Cm7, Db7, Gb, A7, D, F7, Bb. The fourth staff has chords Gm6/E, F7, Bb, Eb7. The rhythmic pattern is overlaid on each staff, with triplets of eighth notes indicated by a '3' above the notes.

Maintenant, voyons le début de l'improvisation de Mr. Roach, le pont de ce morceau. Le pont commence après quatre répétitions du rythme original.

Pont

La première phrase résout juste avant le temps mais la deuxième résout sur le temps - un exemple de l'utilisation du temps comme dimension spatiale, puisque le temps est ici considéré comme un endroit - un lieu - où arriver. La sensation de tension et de relaxation est créée par la suspension dans le temps du moment d'arrivée. La première phrase "arrive" avant un autre événement (le temps fort), et la deuxième phrase est ponctuée par deux événements simultanés (la fin de la phrase et le temps fort). C'est un exemple de voice-leading rythmique, où la deuxième phrase provoque une sensation de relâchement relatif à la première phrase.

(Notez aussi le fait qu'encore une fois, les silences dans la phrase 1 se passent tous les trois temps. Beaucoup d'autres aspects de cette phrase pourraient aussi être analysés.)

Pour cet exercice on peut, par exemple, inventer une mélodie sur le pont qui exprime un mouvement de dominante à tonique. Voyez les deux exemples (numérotés) ci-dessous : Le premier exemple consiste d'une dominante secondaire, C7, qui couvre la première phrase du pont (la première ligne) et du mouvement de dominante à tonique de F7 à Bb pour la deuxième phrase (la deuxième ligne).

Le deuxième exemple consiste des mêmes mouvements harmoniques, mais C7 se résout sur F7 à la fin de la première phrase (la première ligne).

1 C7

F7 Bb

2 C7 F7

F7 Bb

Comment vous sentez-vous en faisant cet exercice? Essayez maintenant le contraire, résolvez la première phrase sur une tonique et la deuxième phrase sur une dominante. Quelle est la différence si vous résolvez avec un intervalle ascendant ou descendant ? Les possibilités sont infinies...