

Université François-Rabelais de Tours

Mémoire de Maîtrise de Musique et Musicologie

Gérald GUILLOT

*Symptômes d'une organisation musicale incomprise :  
génétique et diffusion  
du rythme du samba moderne*



soutenu le 14 septembre 2004

Directeur de mémoire : Eric MELOCHE

## REMERCIEMENTS

*...au Professeur Carlos Sandroni dont les travaux et la gentillesse constituent une inépuisable source de référence et d'inspiration.*

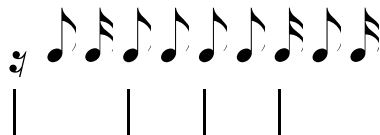
## – AVANT PROPOS –

Orientés vers l'analyse des mutations du rythme du *samba* moderne, les résultats de ce travail pourraient faire l'objet d'une application en pédagogie musicale, pour déboucher enfin sur une étude plus vaste concernant les mécanismes de transmission des musiques de tradition orale de l'aire afro-américaine.

### A. CHOIX GRAPHIQUES

#### A - Repères de pulsation

La mise en place de tels repères alourdirait énormément l'ensemble de ce travail, tant au niveau de sa conception qu'à celui de sa lecture.



Nous avons opté pour une graphie regroupant les événements musicaux par pulsation.



Ces repères seront néanmoins utilisés dans quelques cas particuliers, pour lesquels la pulsation joue un rôle fondamental (exemple page 18).

#### B - Barres de mesure, de reprise et chiffres indicateurs

Nous ne traiterons que de phénomènes musicaux cycliques transcrits en binaire. Aussi les barres de reprise et les chiffres indicateurs (2/4 ou 4/4) seront ils omis afin de faciliter la lecture. Exemple :



nous donne :


The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are grouped into four distinct pulses by vertical lines. Each pulse contains a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The first pulse starts with a fermata over the first note.


Les barres de mesures ne seront utilisées que dans les cas où elles apportent une information pertinente par rapport au sujet de notre étude.

## C - Simplifications de phrases

### a) Accentuation

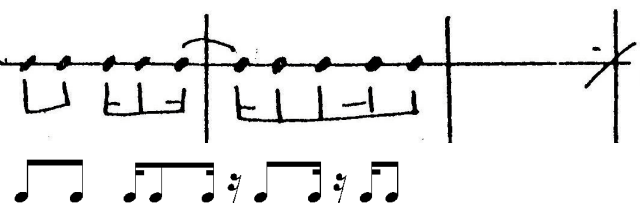
Il est souvent plus judicieux de n'extraire que la partie congrue ("accentuée" de manière volontaire ou involontaire) d'une phrase musicale afin de rendre sa lecture plus aisée. C'est l'option que nous avons parfois choisie.

l'exemple réel... 

nous donne : 

### b) Durée

De même, nous verrons que la notion de durée est un facteur mineur dans l'organisation des phrases musicales. Sauf dans de rares cas, nous procéderons à une simplification systématique. Exemple :

nous donne : 

## B. CHOIX RÉDACTIONNELS

Au Brésil, il est coutume d'appeler les gens par leur prénom ou par leur surnom (qui très souvent finit par intégrer le patronyme de façon officielle). Nous utiliserons parfois cette possibilité afin d'améliorer la compréhension pour le lecteur ayant déjà une connaissance du milieu.

Exemples :

- (Tia) Nicia Ribas d'Avila sera dénommée Tia Nicia
- Mestre Odilon Costa sera dénommé Odilon.

## **– SOMMAIRE –**

Introduction

Chapitre I : Diffusion du samba

Chapitre II : Analyse

Conclusions et perspectives

Annexes

Table des matières

## – INTRODUCTION –

### A. HYPOTHÈSE DE RECHERCHE

En matière de sciences humaines, la culture ne connaît pas de frontières. Depuis que l'homme se déplace (tout d'abord par ses propres moyens, puis avec l'aide d'animaux, plus tard grâce à des systèmes mécanisés, aujourd'hui de façon virtuelle...), il propage sa culture. Cette diffusion ne se réalise pas de façon linéaire : elle est en permanence l'objet et le résultat de transformations, qui maintiennent aux traditions leur vitalité.

En ethnomusicologie, le facteur social est considéré comme primordial. Sans toutefois aborder la question métaphysique ni adopter un point de vue purement mécaniste, nous pensons que l'être humain constitue une "machine biologique". A ce titre, ses relations au monde –et à la musique– intègrent cette corporéité. La musique est donc un vecteur (social) en même temps qu'elle est une production (cognitive) de l'être humain. Nous questionnerons donc l'histoire de la musique sous cet angle, afin de déterminer si certains mécanismes cognitifs ont une influence sur ces transformations.

Bien entendu, cette recherche serait trop vaste au regard des objectifs d'un tel travail. Aussi avons-nous décidé de concentrer notre étude sur un champ d'application beaucoup plus restreint (bien qu'encore très conséquent) : la diffusion du *samba* carnavalesque brésilien.

Sa forme actuelle, établie au cours des années '30, évolue assez peu au Brésil. Pendant le même temps, le *samba* connaît une diffusion mondiale<sup>1</sup> émaillée de nombreux symptômes démontrant une mauvaise compréhension des fondamentaux rythmiques qui le régissent.

Le *samba* carnavalesque fait donc l'objet d'au moins deux évolutions<sup>2</sup> bien distinctes que nous analyserons.

---

<sup>1</sup> notamment dans sa version carnavalesque auprès des amateurs de percussion

<sup>2</sup> le terme "évolution" étant pris dans le sens de "mutation"

## 1. Questionnement

a) ...sur le fond :

- pourquoi de telles disparités dans les développements du samba ?
- le *samba* moderne possède-t-il une "forme première", un "modèle générateur" qui n'aurait pas été intégré/compris (notamment par les occidentaux) ?
- le monnayage<sup>3</sup> des figures rythmiques obéit-il à des règles ?
- existe-t-il des mécanismes de transformation identifiables ?

b) ...sur la forme :

- les sciences cognitives peuvent-elles apporter des éléments de réponse ?
- quels sont les outils susceptibles de nous aider dans cette recherche ?

## 2. Plan de travail

Après avoir rappelé les concepts engagés dans ce travail, nous tenterons, dans la première partie, de faire le point sur l'évolution de la pratique du *samba* carnavalesque au Brésil et en France.

Dans la deuxième partie, nous tenterons d'identifier les facteurs possibles intervenant dans sa transformation. Deux grandes approches seront utilisées :

- une étude paradigmatique approfondie essayant de dégager les principes structurels profonds (compléments au modèle de Carlos SANDRONI<sup>4</sup>),
- un questionnement des sciences cognitives.

## B. CADRE CONCEPTUEL

Les problématiques soulevées par la transmission (diffusion) de la musique nous touchent directement. En effet, notre double position de praticien/pédagogue nous a conduit à une approche subjectiviste, plutôt émiqque des phénomènes. Nous chercherons ici à étoffer cette démarche d'une approche plus objective, étique, par l'intermédiaire d'outils formels. Sur le plan culturel, nous essayerons d'éviter les pièges de la hiérarchisation et de l'évolutionnisme, qui guettent tout jeune chercheur distrait par les sirènes d'un universel ethnocentré.

---

<sup>3</sup> LORTAT-JACOB (1980) p. 125

<sup>4</sup> SANDRONI (1997 et 2001)

## ***1. Bref retour sur l'historique du projet***

En 1990, notre rencontre avec la musique brésilienne donna lieu aux premiers questionnements. En effet, la nécessité de transmettre très tôt (en prenant nouvellement le rôle de pédagogue) des éléments d'une culture brésilienne - que nous ne connaissions pas ! - nous a conduit à tenter une analyse sommaire des principes musicaux fondamentaux. Ce fut un échec.

En 1995, la rencontre avec Macunaíma<sup>5</sup> marquera le début du véritable questionnement. Ce groupe de percussions est alors dirigé par Philippe Garcia, élève indirect de Tia Nícia RIBAS D'AVILA<sup>6</sup>.

Cette même année, lors d'une rencontre organisée par le collectif "Samba d'Aqui"<sup>7</sup>, nous avons eu l'occasion d'écouter attentivement les âpres discussions des spécialistes à propos du répertoire commun, répertoire constitué d'une juxtaposition d'éléments issus des différents groupes adhérents de la Fédération. Ce répertoire avait alors été consigné par écrit<sup>8</sup>, en utilisant un codage musical spécifique mais, utilisant une graphie très occidentale (figures de notes, silences, portées et barres de mesures). Une des questions soulevées alors était celle du "sens", ou "effet de sens"<sup>9</sup>. En effet, ce répertoire commun révélait bien le manque de recul/compréhension des différents groupes sur la musique qu'ils pratiquaient : comme nous allons le voir, de nombreuses incohérences émaillaient ces partitions, et furent autant d'occasions pour les différents responsables de l'époque pour polémiquer. Afin de pouvoir utiliser ce répertoire commun, il était donc nécessaire que tout le monde se mette d'accord sur l'interprétation des textes musicaux. Dans la discussion, et afin d'appuyer leurs arguments, d'aucuns avançaient des justifications d'ordre esthétique, pratique, logique...

En effet, les partitions furent écrites en 2/4 (en prenant notamment la méthode de Tia Nícia comme référence pour certains formats d'écriture), mais la structure générale des pièces à jouer semblait organisée autour d'un système quaternaire (4 temps par cycle).

---

<sup>5</sup> groupe de musique brésilienne de Bordeaux

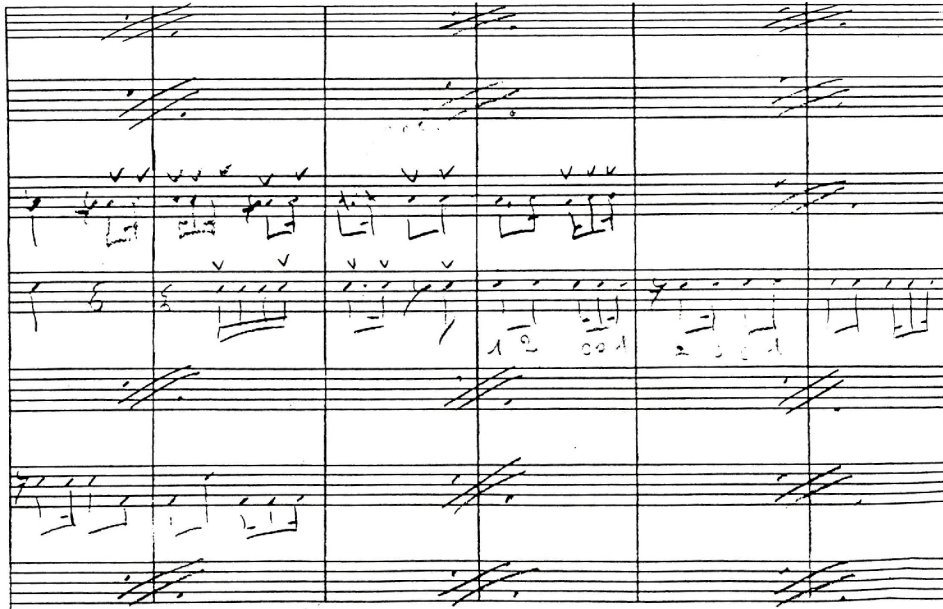
<sup>6</sup> dont nous reparlerons page 46

<sup>7</sup> une fédération française des écoles de samba

<sup>8</sup> une copie de la première page de chacun des conducteurs est donnée en annexe. Leur analyse fera l'objet du chapitre "Une histoire de la diffusion de la musique brésilienne carnavalesque en France", page 40.

<sup>9</sup> terme utilisé par les élèves de Tia Nícia RIBAS D'AVILA





Extrait de "Fuerça" (répertoire samba d'Aqui)

D'où une nécessité de déterminer la manière dont chaque cycle quaternaire absorbait deux cycles (mesures sur le papier) de 2 temps. On entendait alors parler de "*partido alto*", parfois "à l'endroit", "à l'envers", ou "renversé". Hélas, personne ne semblait proposer une solution qui aurait probablement permis d'y voir un peu plus clair : écouter un grand nombre de sambas afin d'essayer d'en déterminer une certaine logique de construction. C'est cette démarche que j'ai alors entreprise.

Notre métier nous ayant conduit à pratiquer abondamment la pédagogie sur ce sujet, nous avons pu constater à quel point l'élève reste le meilleur juge du savoir de son professeur. Vouloir enseigner un tel concept, c'est devoir affronter à chaque fois nos propres incompétences. C'est un des objectifs de ce travail.

Au fil des années, nous avons formalisé une sorte de modèle intuitif, sorte de matrice qui constituerait un outil simple pour expliquer le phénomène à nos élèves. Il adopte la forme suivante :



Nous espérons que cette étude nous permettra –entre autres- de valider ou réfuter cette hypothèse.

## 2. Généralités sur le samba

### a) Terminologie

- Eu preciso de sambar<sup>10</sup> (j'ai besoin de danser)

Le samba compte plusieurs dizaines de formes distinctes (cf. définitions en annexe) sur le seul territoire culturel de Rio de Janeiro. A l'instar du verbe *sambar*<sup>11</sup>, le mot *samba* lui-même est utilisé de façon générique pour désigner de nombreuses formes musicales et chorégraphiques brésiliennes issues de la diaspora africaine. Il s'agit d'une tradition essentiellement orale.

- "Partido Alto" et "paradigme de l'Estácio"

Nous utiliserons régulièrement les deux termes d'une manière équivalente. En effet, la terminologie *partido alto* possède deux significations un peu distinctes :

#### Ø Au Brésil

Le *samba de partido alto* représente une forme déterminée de *samba*. Une définition officielle est proposée par le Département de Musique et Archives Sonores de la Bibliothèque Nationale<sup>12</sup> [brésilienne] :

*Samba de partido-alto* loc. subst. m. Également appelé *samba do partido-alto*, genre de samba apparu au début du XXème siècle, conciliant des formes anciennes (le *partido-alto baiano*, par exemple) et modernes *samba-dança-batuque*, dont les vers improvisés étaient structurés selon une forme fixe de chanson, et qui était pratiqué initialement seulement par les connaisseurs des secrets du *samba-dança* plus ancien, ce qui explique le nom de *partido-alto* (équivalent à l'expression moderne "haute qualité"). Initialement caractérisé par de longues strophes ou stances de 6 vers ou plus, appliqués en courts refrains, le *samba de partido-alto* ressurgit à partir des années '40, parmi les habitants des collines de Rio de Janeiro liés aux écoles de samba, mais n'incluait déjà plus obligatoirement le cercle de danse, [il se] réduisait à l'improvisation individuelle par les participants de quatrains chantés au milieu de refrains généralement connus de tous."

Nancy ALVES<sup>13</sup>, très inspirée de la définition précédente, nous propose :

<sup>10</sup> Extrait des paroles du *samba* "Sai da frente" du groupe "Art Popular"

<sup>11</sup> Qui se traduit souvent par "danser" avec une connotation africaine. L'autre verbe est *dançar*.

<sup>12</sup> Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional

<sup>13</sup> dont nous avons traduit la totalité d'un glossaire des formes de *samba* en annexe

<< Un des premiers styles de samba dont on possède les traces. Il est apparu au début du XXème siècle, mélangeant des formes anciennes (le *partido alto* bahianais) à d'autres plus modernes (comme le *samba-danse-batuque*) . Il était dansé et chanté. Il se caractérisait par l'improvisation de vers en relation à un thème et par la richesse rythmique et mélodique. Cultivé seulement par les sambistes de "haut gabarit" (qui a donné l'expression "*partido-alto*"), il fut repris dans les années '40 par les habitants des collines de Rio de Janeiro, mais sans lien avec les danses en cercle. >>

Mário de ANDRADE<sup>14</sup>, citant Renato DE ALMEIDA<sup>15</sup>, lui attribue une parenté directe avec le *samba de roda* (Bahia) :

"ce samba n'est rien d'autre qu'une des formes du *samba-chulado*, même si j'insiste sur le fait que cette terminologie n'est pas rigoureuse. Finalement, tout n'est que *samba-de-roda*."

Étant en désaccord avec cette opinion<sup>16</sup>, nous ne la retiendrons pas. Nous pensons donc qu'en matière de musique, la terminologie *partido alto* ne sert pas à désigner le "*samba moderne*" (voir page 29) mais semble réservée à la distinction d'une certaine forme poétique de *samba* :

<< Il est caractérisé par de longues strophes ou des couplets de plus de 6 vers appuyés par de courts refrains. >><sup>17</sup>

ou, comme le formule LOPES<sup>18</sup> à propos du *partido-alto carioca* dans sa première phase :

"Initialement, les soli de *partido-alto carioca* étaient constitués les plus souvent de ... quatrains ... presque toujours en vers heptasyllabiques ... avec l'obligation de rimes seulement sur les vers pairs."

### Ø En Occident

L'expression "*partido alto*" a été généralisée par de nombreux auteurs pour évoquer le *samba moderne*. Il est à chaque fois représenté par un système musical cyclique à 4 temps (ou 2 x 2 temps) qui est le fondement même de ce que Sandroni nomme le "paradigme de l'Estácio".

<sup>14</sup> Mário DE ANDRADE (1989) : Dicionário Musical Brasileiro

<sup>15</sup> Renato DE ALMEIDA (1942) : História da Música Brasileira

<sup>16</sup> Nous proposerons des arguments dans ce sens page 63

<sup>17</sup> extrait du site internet [www.amerilindo.com](http://www.amerilindo.com) citant : *Encyclopédie de la musique brésilienne* - © Art Editora et Publifolha 2000 (traduction: Jacques CARRIER)

C'est pourquoi nous utiliserons les deux terminologies de façon plus ou moins équivalente :

- "*partido alto*" étant plus parlante auprès des élèves occidentaux, nous la maintiendrons dans un contexte pédagogique,
- "*paradigme de l'Estácio*" sera utilisée plus spécifiquement dans le contexte de recherche scientifique.

#### b) ...sous l'angle mélodique et harmonique

Dans sa forme moderne<sup>19</sup>, le samba de Rio de Janeiro se caractérise par un système musical tonal, issu de l'Occident, au sein d'un système harmonique tempéré. Contrairement aux fondements rythmiques, cet aspect de l'organisation musicale ne semble pas subir de transformation.

#### c) ...sous l'angle rythmique

Il est cyclique et "plutôt" binaire (métrique à 16 valeurs minimales opérationnelles) avec une tendance à la ternarisation<sup>20</sup> en raison de ses racines africaines. Sa pulsation est par contre isochrone. La gamme des tempi s'étale de 80 ppm à plus de 150 ppm. Bien que fonctionnant sur la base d'un cycle de 4 pulsations, il est transcrit à l'aide d'une mesure à 2/4.

#### d) Les principaux instruments du samba

Considérant la très grande diversité des formes de *samba*, nous avons choisi un échantillon représentatif de l'instrumentarium global, instrumentarium suffisamment représentatif pour caractériser le samba dans ses formes *cariocas*<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> cité par SANDRONI (2001) p. 199 empruntant à : MAXIMO et DIDIER – *Noël Rosa*, p. 138

<sup>19</sup> SANDRONI (1997) définit la période 1917-1933 comme période charnière entre le samba ancien (proche du *maxixe*) et le samba moderne (tel que nous le connaissons).

<sup>20</sup> Rolando Antonio PÉREZ FERNANDEZ (1986): *La binarizacion de los ritmos africanos en america latina*

<sup>21</sup> i.e. de Rio de Janeiro

Famille	Idiophones	Membranophones	Cordophone	Aérophone
Instruments <sup>22</sup>	Chocalho(s) Chapinhas Ganzá Frigideira Reco-reco Palmas Agogô	Cuíca Tamborim Rep(en)ique Caixa, Malacaxeta Surdo (de segunda, primeira, terceira)	Cavaco / Cavaquinho Violão Violão sete cordas	Voz Apito (flauta, saxophone, trombone, etc.)

### 3. *Modèle, acculturation et mutation*

La transformation des musiques de tradition orale est un sujet abordé par de nombreux auteurs. D'une manière générale, ceux-ci privilégient les facteurs culturels et sociologiques pour décrire les différentes mutations repérées (ex : MUKUNA 1979).

#### a) *La notion de modèle immanent*

Nous retiendrons le point de vue de BRANDILY<sup>23</sup> qui propose une définition de la "vitalité" d'une tradition,

"Une tradition musicale manifeste sa vitalité précisément par sa capacité à intégrer des éléments nouveaux tout en percevant jusqu'où ne pas aller trop loin pour pouvoir évoluer et non s'auto-détruire. Sans qu'il soit besoin de formuler explicitement des règles de conduite, certaines innovations sont adoptées aussitôt que connues tandis que d'autres sont rejetées obstinément en fonction d'un contexte général quand le milieu social ne souffre pas de dysfonctionnements excessifs."

définition qui rejoint celle de BLACKING<sup>24</sup> sur sa définition sociale de la musique :

"On peut admettre que la musique est du son organisé en structures socialement admises, [...]"

Ce dernier pose également les bases de cette étude, en fournissant un pont vers les processus de transformation musicaux<sup>25</sup> :

"Les classifications que l'on opère entre les chants d'après la forme et la fonction peuvent fournir des éléments significatifs sur les processus de transformation musicaux et extramusicaux acceptables dans une culture. Elles peuvent aussi être pertinentes pour évaluer les effets de la musique."

<sup>22</sup> Glossaire en annexe

<sup>23</sup> BRANDILY (1997) p. 118

<sup>24</sup> BLACKING (1980) p. 34

<sup>25</sup> BLACKING (1980) p. 52

De son côté, MABRU <sup>26</sup> nous éclaire sur les mécanismes de transformation ("Variations et constantes") au sein du répertoire de Fifre en Bazadais. Pour lui, l'importance réside dans la variance d'une œuvre en tant qu'elle constitue (dans une culture orale) une énonciation absolue. Après avoir démontré l'inefficacité des concepts de "modèle", "version", il concède que les pièces musicales

"n'en demeurent pas moins enfermées dans un cadre structurel rigide".

Au sujet des musiques d'Amérique Latine, PLISSON <sup>27</sup> nous propose l'existence d'une grammaire du langage musical composée d'une harmonique élémentaire et de patrons rythmiques identifiants.

"En Amérique Latine, les genres musicaux sont presque en totalité centrés autour de la danse. A chaque danse correspond un patron rythmique qui l'identifie. Si l'instrument utilisé est un cordophone, c'est le *rasgueo* [gratté] de la main droite qui établit le patron rythmique. La pratique musicale et l'expérience montrent que le patron rythmique est infaillible pour les musiciens. Si la chorégraphie tombe en désuétude, la musique garde le nom de la danse, non par tradition, mais parce qu'elle renvoie à un rythme et un seul. Avec le patron rythmique et une organisation harmonique élémentaire, on obtient une grammaire qui permet un langage musical commun tout en laissant à chaque musicien la part de liberté sans laquelle la musique perdrait sa pratique populaire."

Nous finirons en citant Babs ALMAMI LY <sup>28</sup> :

"En Afrique de l'Ouest, on définit une musique par son rythme. On parle de *clavé*, la clé, par onomatopée, et l'on sait aussitôt s'il s'agit d'un *soukous*, d'un *mbalax*, etc. A partir du moment où je prends cette *clavé* et où je la développe dans son esprit d'oralité, je reste toujours dans le cadre d'un *mbalax* par exemple, même si je joue avec des instruments modernes. C'est une évolution mais la musique, elle, reste toujours typiquement africaine."

Ce témoignage illustre bien à la fois l'influence culturelle externe <sup>29</sup> et la permanence de schémas rythmiques fondateurs. Si nous nous référons à la définition de la

---

<sup>26</sup> MABRU (1990) pp. 58-61

<sup>27</sup> PLISSON (1998) p. 142

<sup>28</sup> BRANDILY (1997) p. 139

<sup>29</sup> Contrairement à ce que l'on pourrait comprendre, le terme *clavé* n'est pas issu de la culture musicale d'Afrique de l'Ouest. Il est emprunté au vocabulaire afro-hispanophone (cubain probablement). Cependant, cette entorse lexicale ne change en rien la valeur des propos tenus.

transcription musicale proposée par AROM (1985:254), nous pensons qu'il est possible de modéliser<sup>30</sup> les fondements sous-jacents.

#### b) *Acculturation et mutations*

La question des contacts entre groupes ethniques ou sociétés est largement débattue par les anthropologues et les ethnologues. Pour définir ce que représente aujourd'hui le terme "acculturation"<sup>31</sup>, le *Dictionnaire de l'Académie Française* nous propose :

« Adoption progressive par un groupe humain de la culture et des valeurs d'un autre groupe humain qui se trouve, relativement à lui, en position dominante. »

Nous préférons la définition de l'IIDRIS<sup>32</sup> :

"Adaptation d'un individu ou d'un groupe aux modèles culturels d'une société."

...ou celle de LEOTHAUD<sup>33</sup> :

"englobe les processus dynamiques par lesquels une société évolue au contact d'une autre, empruntant et adoptant des éléments de sa culture."

C'est dans cette acception que nous utiliserons cette terminologie. Selon Denys CUCHE,

"L'acculturation est un processus qui n'atteint jamais sa finalité, son aboutissement car il n'y a pas de culture fermée, de culture close. L'acculturation est permanente à partir du moment où il y a contact entre groupes humains."<sup>34</sup>

En matière de musique, les phénomènes d'acculturation entraînent donc un métissage des organisations musicales (système harmonique, échelles, modes vocaux et instrumentaux, etc.). Selon les cas, les modèles sous-jacents peuvent s'y maintenir, disparaître ou subir des transformations symptomatiques.

### 4. *Terminologie musicologique*

Nous proposons issu un aperçu rapide des concepts essentiels qui nous seront utiles pour notre étude. Un glossaire plus complet est disponible en annexe.

<sup>30</sup> AROM (1985) p. 254 "transcrire un événement musical, ce n'est pas le 'photographier', c'est plutôt dégager ses traits pertinents, mettre à nu les éléments qui le caractérisent et permettre son identification".

<sup>31</sup> terme inventé par l'anthropologue américain John Wesley POWELL en 1880

<sup>32</sup> Index International et Dictionnaire de la Réadaptation et de l'Intégration Sociale

<sup>33</sup> LEOTHAUD : **acculturation**, qui englobe les processus dynamiques par lesquels une société évolue au contact d'une autre, empruntant et adoptant des éléments de sa culture.

<sup>34</sup> Denys CUCHE : *La relation entre les cultures* (article publié sur le site : [www.reynier.com](http://www.reynier.com))

a) *Notion de "mètre"*

D'après le NEW GROVE (2<sup>ème</sup> édition), il s'agit d'une

"attente structurée par rapport au temps qui permet à l'auditeur d'avoir des perspectives sur la façon dont les futurs événements musicaux vont survenir. (...) Le mètre musical serait alors une utilisation particulière de nos capacités plus générales de perception temporelle."

b) *Terminologie : "commétrique" et "contramétrique"*<sup>35</sup>

Le terme "contramétrique"<sup>36</sup> est défini par KOLINSKI<sup>37</sup>. Il a été repris par de nombreux auteurs. Nous retiendrons la formulation D'ESTIVAL<sup>38</sup> :

"Les parties constitutives du rythme sont pour la plupart contramétriques, c'est à dire qu'elles "chevauchent" (guillemets dans le texte) la pulsation."

Nous souhaitons élargir l'acception de ce terme pour définir un phénomène sur une plus grande échelle : nous pensons que le principe de commétrie/contramétrie est totalement relatif en tant qu'il représente une perception humaine du rythme. En effet, si nous prenons le cas suivant :

• exemple 1

pulsation : ...dans un débit de croches

pulsation : ...dans un débit de double-croches

• exemple 2

pulsation : | - - - | - - - | - - - | - - -

<sup>35</sup> Pour le terme "cométrique", nous avons trouvé les deux orthographes. Arom et Plisson écrivent "commétrique" alors qu'Estival et Sandroni optent pour "cométrique".

<sup>36</sup> On trouve parfois le terme "contremétrique" qui possède une signification identique.

<sup>37</sup> KOLINSKI (1973) pp. 498-500

<sup>38</sup> ESTIVAL (1997) p 45



Dans le cas d'un mélange entre figures à base de croches et figures à base de double-croches, la même "note" (par exemple, la deuxième croche de l'exemple 1 positionnée au même endroit que la troisième double croche de l'exemple 2) change de fonction.

Il peut donc coexister plusieurs niveaux de commétrie/contramétrie. Bien entendu, une accentuation dynamique peut renforcer ou contrarier ce phénomène.

## 5. Limitations de l'étude

- Comme nous l'avons vu, de nombreux auteurs ont abondamment traité le sujet de l'influence sociale et sociologique dans les mécanismes de transformation ; nous tenterons pour notre part de nous concentrer sur les phénomènes d'ordre cognitifs, qui offrent parfois un cadre de réalisation aux premiers.
- Nous aborderons plus particulièrement les conditions de transmission exogènes.
- Nous ne traiterons que de schèmes rythmiques entrant dans la catégorie des *ostinati* (figures cycliques) et laisserons de côté tout ce qui relève des "rythmes libres"<sup>39</sup>.

# C. STRATÉGIE D'INVESTIGATION

## 1. Méthode

Nous commencerons par étudier l'histoire de la diffusion du *samba* au Brésil. Cette étude nous donnera l'occasion de faire le point sur la structuration du *samba* et notamment sur les fondamentaux du *partido alto* (ou "paradigme de l'Estácio").

Nous ferons de même concernant la France, ce qui nous permettra d'examiner l'influence des acteurs de cette diffusion. Nous tenterons d'y repérer les symptômes de l'évolution du *samba*.

Après avoir procédé à une approche paradigmatique alternative du phénomène musical, nous questionnerons les sciences cognitives afin d'essayer d'en dégager des réponses concernant les mécanismes de transformation qui participent à la mutation du *samba* en France.

Notre approche méthodologique intégrera donc les résultats issus de :

- l'étude théorique,
- l'observation sur le terrain,
- l'expérimentation sur des sujets humains,

---

<sup>39</sup> TAMBA (1995) pp. 33-4

- la modélisation informatisée.

Nous nous appuyerons essentiellement sur les travaux de Carlos Sandroni<sup>40</sup> pour la première partie. Par contre les outils que nous souhaitons utiliser pour approfondir le sujet impliquent la neutralisation de certains paramètres musicaux pour être mis en œuvre. En effet, à l'instar de la plupart des auteurs ayant traité la question, nous envisageons de procéder à une étude sur le jeu de *tamborim*. Néanmoins, nous devons nous assurer que le jeu sur cet instrument peut à lui seul donner une représentation exemplaire de l'ensemble des instruments du samba. Il s'agit d'une hypothèse de travail<sup>41</sup>.

#### a) Neutralisation du paramètre de hauteur

A première vue, nous pourrions être tentés de croire que la hauteur (fréquence) d'une note puisse être un facteur discriminant dans le domaine du *samba*. En effet, certains instruments mis en œuvre dans cette aire musicale produisent des phrases musicales contenant plus d'une hauteur (par exemple : *agogô* et *cuíca*). Analysons quelques cas :

- *l'agogô de dois*<sup>42</sup> :



C'est l'instrument le plus fortement relié aux racines noires du samba<sup>43</sup> ; d'origine africaine, il est l'élément central des musiques culturelles d'Afrique de l'Ouest. Le mot *agogô* vient du terme Ioruba *n'gonguê* (graphie occidentale) qui désigne le "temps", "l'horloge". Sa caractéristique principale était l'invariance (la fameuse *time line* de Kubik), caractéristique qui semble perdue dans le samba moderne.

Malgré tout, nous pensons qu'une telle multiplicité (apparente) de phrases musicales ne parvient pas à occulter un schéma directeur sous-jacent, sujet de

<sup>40</sup> qui a formalisé dès 1997 de nombreux concepts que notre pratique musicale et pédagogique nous faisaient côtoyer)

<sup>41</sup> nous savons par expérience que le geste musical peut influencer le résultat sonore. Nous choisissons tout de même cette voie d'investigation, qui est une forme de "raisonnement par l'absurde".

<sup>42</sup> nous ne considérerons pas le cas de *l'agogô de quatro* (*agogô* à quatre sons, généralement en accord parfait majeur), qui nous semble moins intéressant à analyser en raison de ses origines plus récentes et d'une fonction plus mélodique

<sup>43</sup> Cette importance a beaucoup diminué au cours du XXème siècle. En effet, l'augmentation en tempo et en masse sonore éloigne le samba moderne de ses origines : l'agogô 2 tons, instrument initialement rattaché aux cultes afro-brésiliens, a pratiquement disparu (seule sa version 4 tons subsiste encore dans quelques écoles de samba). Jouée par une population vieillissante de bateristas, la *cuíca* tend également à disparaître.

cette étude. Constatant l'existence de phrases en "miroir" (exemples 5 et 7) sur le plan des hauteurs, nous pensons que le critère pertinent n'est pas celui de la hauteur (absolue ou relative).

ex<sup>44</sup>:

The image displays eight musical examples, numbered 1 through 8, arranged in two columns. Each example is written on a single staff in 2/4 time. Examples 1, 2, 3, and 4 feature rhythmic patterns consisting of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a small triangle. Examples 5, 6, 7, and 8 show melodic phrases. Examples 5 and 7 are mirror images of each other in terms of pitch contour. Example 7 includes a note with a triangle, similar to the first four examples.

NB : la note triangulaire est obtenue par pression des deux cloches l'une sur l'autre. Le son obtenu ne possède pas de hauteur définie.

- la *cuíca* :



Il s'agit d'un instrument plus mystérieux, dont les origines restent encore controversées (l'Afrique constituerait la piste la plus sérieuse). Faisant partie des trois premiers instruments du *samba* (avec le *surdo* et le *tamborim*), sa fonction dans le *samba* ne nous apparaît pourtant pas de façon claire. Musicalement, la *cuíca* est très proche de *l'agogô*. Sociologiquement parlant, elle est, comme *l'agogô*, en général jouée par une population plus âgée (quarantenaire), voire la plus âgée (la *velha guarda*, littéralement "l'arrière-garde"). Sa capacité à émettre des sons tenus lui confère une "vitalité" différente, mais cela ne semble pas affecter de manière significative le résultat musical.

ex:

<sup>44</sup> COSTA - GONÇALVES (2000) p. 31

Toute note aiguë donnant forcément un résultat auditif d'intensité plus importante, il existe une relation directe entre accentuation et hauteur de la note.

Bien entendu, il existe d'autres instruments mettant en œuvre une telle différence, mais de façon moins ostentatoire. C'est par exemple le cas pour :

- la caixa



Le jeu de main directrice peut parfois produire deux sons de hauteurs bien distinctes (un sur la peau, l'autre en "rimshot"). Le motif produit par l'accentuation et/ou par les hauteurs (en notes vides ci-dessous) les plus élevées se rapproche le plus souvent de celui d'une *clave* de son cubain.

ex :

The image displays six staves of musical notation, each representing a different rhythmic pattern in 2/4 time. Each staff consists of a series of eighth notes, with dynamic markings (>) placed above the notes. Below each staff, the fret numbers for the notes are indicated: D and E. The patterns are as follows:

- Staff 1: D E D D E D D E | D E D D E D E
- Staff 2: D E D E D E D E | D E D E D E D E
- Staff 3: D E E D E E D E | E D E E D E E
- Staff 4: D D E D E D D E | D E D D E D D E
- Staff 5: D D E D E D D E | D E D D E D E
- Staff 6: D E D E D E D E | D E D E D E D E

Les notes "aiguës" produisant mécaniquement un son plus fort, les paramètres de dynamique et de hauteur sont directement liés.

#### b) Neutralisation du paramètre de timbre et du mode d'émission

- Fonction musicale

Dans le *samba*, le *partido-alto* est un paradigme rythmique qui se réalise sur une grande majorité des instruments du style :

- instruments mélodiques/harmoniques : voix humaine, guitares (*cavaquinho*, *violão*, *violão sete cordas*, etc.)
- instruments semi-mélodiques<sup>45</sup> : *cuíca*, *agogô de dois*, *agogô de quatro*
- instruments rythmiques : *tamborim*, *frigideira*, *caixa*, *repenique*, *surdo*

- Classification et mode d'émission

D'autre part, les instruments cités plus haut appartiennent à des catégories très différentes : aérophones (ex : voix, *apito*), cordophones (ex : *violão*), idiophones (ex : *agogô*), membranophones (ex : *surdo*). Dans le cas de la *cuíca*, nous avons à faire à une catégorie peu courante, celle des tambours à friction.

Brève analyse du mode d'émission des principaux instruments intervenant dans le cadre du paradigme<sup>46</sup> :

<sup>45</sup> instrument semi-mélodique : terminologie utilisée ici pour désigner un instrument ne permettant qu'un nombre limité de notes, généralement inférieur à 5. Cette limite ne permet donc pas d'obtenir d'effets mélodiques, qu'ils soient de type pentatonique, diatonique ou encore moins chromatiques.

		Action de ...					
		bois	métal	plastique	tissu	peau humaine <sup>47</sup>	air
sur ...	bois	-	-	-	<i>cuíca</i>	-	<i>apito</i>
	métal	<i>agogô</i>	<i>agogô,</i> <i>frigideira,</i> <i>reco-reco</i>	-	-	-	<i>apito</i>
	peau plastique	<i>repenique,</i> <i>caixa,</i> <i>tamborim</i>	-	<i>tamborim</i>	<i>surdo</i>	<i>tamborim</i>	-
	peau animale	<i>tamborim,</i> <i>surdo</i>	-	-	<i>surdo</i>	<i>tamborim</i>	-
	peau humaine	-	-	-	-	<i>palmas</i>	-
	corde (nylon ou métal)	-	-	<i>cavaquinho,</i> <i>violão</i>	-	<i>cavaquinho,</i> <i>violão</i>	-

Une étude rapide de ce tableau nous éclaire sur la grande variété des modes de production du son, variété qui engendre une grande quantité d'ambitus et de timbres différents : du plus grave et sourd (ex : *surdo*, spectre sonore étroit situé dans les basses fréquences) au plus aigu/clair (ex : *agogô*, spectre sonore large situé dans les hautes fréquences).

Prenons quelques cas :

*Agogô* :   
*Cuíca* :   
*Tamborim* :   
*Caixa* :   
*Surdo de terceira* : 

↑  
du plus grave au plus aigu<sup>48</sup>

Les formes de *partido alto* que nous retrouvons ne semblent pas être fondamentalement influencées par le timbre. Nous pourrions donc les comparer sans nous soucier de cet aspect.

<sup>46</sup> les instruments de la famille du *chocalho* sont exclus, leur fonction musicale étant essentiellement basée sur la réalisation d'un continuum musical. Il faut attendre la fin des années '90 pour relever l'existence de phrases musicales qui sortent de ce cadre. La difficulté de réalisation rend cette production encore anecdotique.

<sup>47</sup> la main de l'homme

<sup>48</sup> il s'agit d'un ordre d'idée, les ambitus de ces instruments pouvant varier ou être différents selon le contexte

En ce qui concerne le mode d'émission, nous sommes plus circonspects. Nous pensons qu'il influence peu la réalisation des formes du paradigme (comme sa technique de jeu le permet, la *cuíca* joue des notes plus longues, mais ses points d'appui correspondent à ceux des autres instruments).

### c) *Neutralisation du paramètre d'accentuation*

L'accentuation possède deux sources :

- "volontaire" : c'est notamment le cas des instruments utilisant un seul membre pour la réalisation des figures musicales (ex : *tamborim*<sup>49</sup>)
- "involontaire" : utilisation majoritaire d'un des deux membres supérieurs (directeur) au détriment de l'autre (ex : *caixa*)

Dans tous les cas, il s'agit d'une accentuation qui garde beaucoup d'importance dans le jeu musical. Ce paramètre ne pourra pas être neutralisé et sera même fondamental pour l'analyse paradigmatique.

## 2. *Instruments de recherche*

Le mot "instrument" est à prendre au sens large, puisque nous y incluons toutes les méthodes, démarches et outils dont certains demandent un important travail de mise au point.

### a) *observations sur le terrain (Brésil, France)*

A notre sens, elles sont essentielles au travail d'ethnomusicologie. Elles donnent également l'occasion au "*performing*" (KUBIK) qui privilégie une compréhension par la pratique réelle ; notre situation de musicien nous permet d'attester de la grande valeur de cette approche. Ces observations seront complétées par la réalisation d'entrevues avec des personnalités importantes pour notre étude. Bien entendu, comme il s'agit d'un milieu humain sur lequel l'observateur ne doit interférer, la qualité des informations recueillies est particulièrement discutable (cf. RICOEUR<sup>50</sup>, LEGOFF<sup>51</sup>). Malgré cela, les observations et entrevues représentent un excellent outil de vérification "statistique".

<sup>49</sup> Il existe pour cet instrument deux techniques de jeu (dont le fameux *teleco-teco*) qui font intervenir le deuxième membre, mais son action reste extrêmement réduite et n'influence pas véritablement la conduite dynamique du rythme principal.

<sup>50</sup> RICOEUR, Paul (2000) pp. 731-47

<sup>51</sup> LE GOFF, (1988) pp. 105-48

### *b) cours de musique (individuels, collectifs)*

Donnés en France, ils constituent ce que nous pourrions nommer un cas de "bimusicality"<sup>52</sup>, qui donne l'occasion de recréer une situation de transmission *ex situ*. Aujourd'hui composante inaliénable de la diffusion de la culture brésilienne en France (et dans de nombreuses régions du monde), cette recréation nous permet également, en isolant certains facteurs culturels, de mieux analyser et comprendre les mécanismes de transformation. Ces cours donnent lieu à de nombreuses observations qui nous sont utiles au sein d'une démarche empirique. Beaucoup d'intuitions naissent de ces rencontres où le professeur apprend généralement autant que ses élèves. Leur caractère "exogène" est cependant une lame à double tranchant. Nous devons donc être vigilants quant à la qualité de certaines transpositions géographiques des phénomènes :

- un musicien brésilien vivant en France depuis de nombreuses années ne se comporte plus tout à fait comme ses congénères restés au pays,
- un musicien français fortement immergé dans la culture brésilienne peut parfois adopter un comportement plus "orthodoxe" que ses homologues brésiliens vivant en France (voire même que les musiciens brésiliens au sein de leur tradition).

### *c) expérimentations sur des sujets humains*

Le cours de musique est un cadre particulièrement propice à l'expérimentation : tout acte pédagogique doit y être adapté (donc réélaboré) en permanence. Aucune réaction n'étant –heureusement– prévisible à 100%, le pédagogue doit inventer en permanence des outils qui lui permettront d'affiner son acte de médiation entre l'élève et le savoir. C'est donc une forme d'expérimentation permanente. Les objectifs pédagogiques étant, on est ici hélas bien loin de conditions idéales d'observations scientifiques. Nous compléterons nos observations par quelques tests simples, dans le but de fournir de la matière à nos réflexions.

### *d) sonagrammes, oscillogrammes pour l'étude fine des schèmes rythmiques*

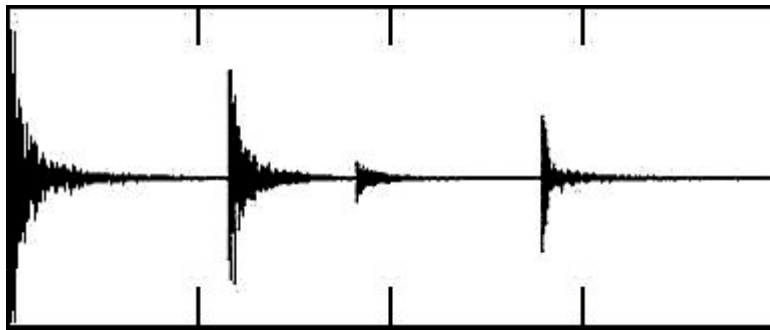
Nous avons démontré lors des chapitres précédents que les paramètres de timbre, de hauteur, de mode d'émission, influencent peu la construction des formules rythmiques au sein du paradigme que nous étudions. Cette caractéristique rend

---

<sup>52</sup> HOOD (1960)



l'utilisation de l'oscillogramme<sup>53</sup> plus aisée que celle du sonagramme<sup>54</sup> lors de l'étude d'une formule rythmique jouée par un instrument unique (ou une section comportant les mêmes instruments en batterie). Bien entendu, pour l'analyse d'une polyrythmie plus complexe (intégrant des instruments aux caractéristiques spectrales diverses), le recours au sonagramme sera nécessaire.



Ex : oscillogramme d'un jeu de tamborim mettant en exergue les différents niveaux d'accentuation ainsi que la répartition temporelle inégale (*suingue brasileiro*) des coups au sein d'une même pulsation isochrone

L'interprétation des résultats est soumise à une certaine subjectivité. En effet, le son musical étant constitué de nombreuses transitoires, la détermination de l'instant précis d'une attaque (même percussive) peut se révéler sujette à interprétation.

#### e) programme informatique

Bien qu'encore peu utilisée en ethnomusicologie, la modélisation informatique commence à connaître un fort développement en musicologie, notamment en matière d'analyse musicale automatique (cf. par exemple, les travaux d'Olivier LARTILLOT<sup>55</sup>). Ce programme, qui fait l'objet d'un développement spécifique, doit servir à implémenter notre méthode dite des "ratios" (méthode en cours d'élaboration, voir page 106). Nous rapprocherons les résultats fournis par l'ordinateur avec les observations sur le terrain.

<sup>53</sup> Graphe qui indique la valeur d'amplitude d'un phénomène en fonction du temps. Il est beaucoup utilisé en sciences "dures".

<sup>54</sup> Graphe qui indique la répartition du spectre sonore d'un phénomène en fonction du temps. Il est utilisé depuis longtemps en ethnomusicologie et fournit des informations objectives, pour peu qu'il ait reçu un paramétrage correct.

<sup>55</sup> LARTILLOT (2003)

## – CHAPITRE I : DIFFUSION DU SAMBA –

Note : afin de ne pas alourdir ce travail, nous commenterons les exemples donnés au fur et à mesure, bien que l'analyse à proprement parler fasse l'objet du chapitre II.

### A. ...AU BRÉSIL

#### 1. Brève histoire de la naissance du samba

Par son siècle d'histoire et sa diffusion aujourd'hui (inter)nationale, le *samba* et son histoire font partie des sujets musicologiques les plus discutés au Brésil. Aussi avons-nous choisi de traduire partiellement<sup>56</sup> un texte de Nancy ALVES, musicienne et musicologue qui a notamment travaillé sur le rapport culturel Brésil/France. Ce texte nous servira de base de réflexion<sup>57</sup> (sa traduction est proposée en annexe) en croisement avec le propos très documenté de Carlos SANDRONI (2001).

Le *samba* confère au Brésil son identité musicale. Né d'une rencontre entre les mondes africain et occidental sur le territoire brésilien, son évolution est complexe et ramifiée, comme le traduisent les nombreux termes pour le désigner<sup>58</sup>. Probablement issu du terme *semba* (signifiant "nombril" en *quimbundo*), le terme *samba* finit par désigner de nombreuses formes de résistance culturelle et sociale africaine, sous des traits musicaux, chorégraphiques et scénographiques. Des mutations économiques et sociales (comme l'abolition de l'esclavage) provoquent à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle un flux migratoire important en direction de Rio de Janeiro, alors capitale fédérale. Cette communauté (notamment d'origine bahianaise) s'établit dans les faubourgs où elle perpétue certains aspects de la culture africaine (comme le *Candomblé*). Le samba s'y construit peu à peu et gagne un double statut de musique populaire des faubourgs et de la ville.

Ses influences : apparu au Brésil vers 1780 et initialement considéré comme obscène, le *lundu* africain est un des ancêtres du *samba*, qui finit par gagner les espaces scéniques officiels au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. Importée par les compagnies françaises de théâtre quelques dizaines d'années plus tard, la *polca* est une danse d'origine européenne qui

<sup>56</sup> plusieurs chapitres ont été volontairement exclus, en raison de leur intérêt limité par rapport au sujet qui nous concerne

<sup>57</sup> nous ne sommes pas en total accord avec ce texte, mais nous pensons qu'il constitue un bon résumé de l'histoire du samba

<sup>58</sup> Cf. glossaire des formes de *samba* en annexe

connaîtra un très grand succès, notamment grâce à sa bonne compatibilité avec le *lundu*. Remplaçant ce dernier comme "danse nationale" dans l'imaginaire des brésiliens<sup>59</sup>, le *maxixe* apparaît vers 1870, intégrant au passage de nombreuses influences. Néanmoins, il s'en démarquera nettement en devenant la première danse de couple "enlaçée" du Brésil<sup>60</sup>. Finalement, pour le carnaval de 1917, sera enregistrée la célèbre chanson "Pelo telefone" qui fera l'objet de nombreuses polémiques<sup>61</sup>, mais officialisera le *samba* comme genre carnavalesque. En 1929, la première "école de *samba*" née dans le quartier pauvre d'Estácio (Rio de Janeiro) parade dans le centre ville lors du carnaval, se mêlant et troublant la parade des couches sociales plus favorisées de la société (qui étaient alors basées sur le modèle du carnaval Nice). Le *samba* a ensuite connu de nombreuses évolutions pour devenir un véritable complexe musical. Nous y reviendrons pour parler spécifiquement du *samba enredo*, sa forme carnavalesque majeure aujourd'hui. Pendant le même temps, le "grand" carnaval<sup>62</sup> a été peu supplanté par celui des quartiers pauvres (à dominance noire). Par le métissage des populations et la légitimité conquise peu à peu, le carnaval de Rio a entamé depuis un long processus de "blanchissement" qui touche également sa musique<sup>63</sup> : cette mutation se poursuit encore aujourd'hui.

## 2. Musicologie du samba : l'apport fondamental de Carlos Sandroni

Comme nous l'évoquions plus haut, l'histoire du *samba* est un sujet qui a toujours fait couler beaucoup d'encre au Brésil, mais en général, les écrits restent centrés sur la vie des personnages marquants. La littérature musicologique est quant à elle beaucoup plus réduite. Parmi les auteurs les plus importants, pouvons nous citer : Mário de Andrade<sup>64</sup>, Luis da Câmara Cascudo<sup>65</sup>, José Ramos Tinhorão, Samuel Mello Araujo Júnior, Kazadi Wa Mukuna, Gerhard Kubik et Carlos Sandroni. Celui-ci est le premier à formaliser une théorie sur les mutations du *samba* au cours de la fin des années '30.

---

<sup>59</sup> SANDRONI (2001) p. 66

<sup>60</sup> *ibid.*

<sup>61</sup> "Pelo telefone" est le premier *samba* enregistré au Brésil. Or sa forme musicale correspond au "*samba* ancien" (i.e. le *maxixe*) à deux temps alors que le *samba* moderne est basé sur un cycle à quatre temps (comme nous allons le voir). De plus, le compositeur et l'auteur (qui ont enregistré le morceau en leurs noms) se seraient fortement inspirés du folklore brésilien. Pour finir, un genre musical déclaré pour la première fois à cette occasion, le *samba carnavalesco*, aurait en fait des antécédents. "Pelo telefone", comme beaucoup d'événements pionniers, suscite ainsi de nombreuses polémiques.

<sup>62</sup> PEREIRA DE QUEROZ, Maria Isaura : *Carnaval brésilien*

<sup>63</sup> Le *suingue brasileiro* perd de sa force au profit d'une répartition plus isochrone des valeurs minimales opérationnelles. Le *samba* s'occidentalise.


<sup>64</sup> 1893-1945

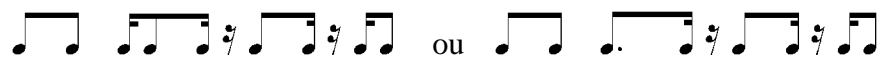
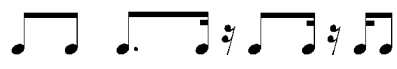
<sup>65</sup> 1898-1986

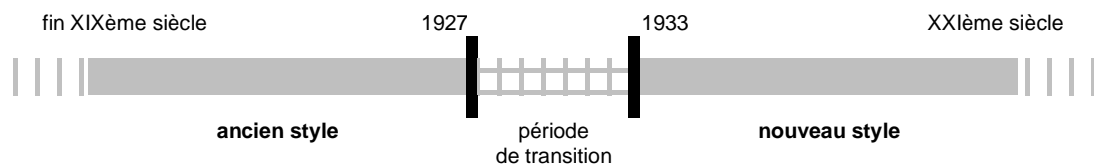
En effet, deux formes de *samba* bien différentes ont donc longtemps été distinguées "à l'oreille" par les brésiliens bien avant qu'il n'y ait eu de véritable étude scientifique comparative sur le sujet. Carlos Sandroni nous propose cette investigation ainsi qu'une formalisation du *samba* dit "moderne" au travers du concept de "paradigme de l'Estácio".

#### a) Le paradigme de l'Estácio

S'appuyant sur les travaux de l'ethnomusicologue zaïrois Kazadi-wa MUKUNA<sup>66</sup>, il sépare les deux principes d'organisation fondamentaux du *samba* :

La figure  est appelée depuis longtemps (par de nombreux musicologues) "syncope caractéristique" et caractérise le *samba* ancien style (période antérieure à la fin des années 1920) par son étroite parenté avec le *lundu*. Si on se place à un niveau macroscopique, on peut le considérer comme étant basé sur un cycle de 8 valeurs minimales opérationnelles (en l'occurrence, des double-croches).

Par contre,  ou  constitueraient des expressions du *samba* nouveau style (période postérieure à la fin des années 1920), sur un cycle de 16 valeurs minimales opérationnelles.



Prenant en compte différents éléments de l'accompagnement musical (les rythmes effectués par le *tamborim*, le *surdo* et le *cavaquinho*), il montre que leur assemblage n'est pas arbitraire, mais semble répondre à des règles précises.

Utilisant les principes de commétrie-contramétrie, il met en relation les diverses formes relevées jusque là par les musicologues en démontrant que, loin d'être distinctes, elles sont au contraire l'expression d'un même phénomène, d'où la proposition du terme "paradigme de l'Estácio", en référence au quartier de Rio de Janeiro où la mutation aurait pris naissance.

<sup>66</sup> MUKUNA (1986)

### b) L'imparité rythmique

En quête d'une certaine modélisation du phénomène, Carlos SANDRONI fait appel aux concepts définis pour la musique africaine par JONES, NKETIA et AROM. Il reprend la formule D'AROM :  $2n = (n+1) + (n-1)$

En utilisant  $n=8$ , il induit l'idée d'une organisation des valeurs minimales opérationnelles en une double série : 7 + 9 (c'est l'imparité rythmique).

Affinant ce principe, il propose un schéma d'organisation extrêmement intéressant qui donne une explication quant à la construction de plusieurs rythmes africains et afro-américains (voir plus loin) :

$$2n = 3 + (n-2) + 3 + (n-4)$$

ou

$$2n = 3 + (n-4) + 3 + (n-2)$$

...puisqu'il est cyclique

En variant les valeurs de  $n$ , on obtient :

n	formule obtenue	déclinaisons	forme	remarques
8	3 + 6 + 3 + 4	3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2 	binaire	formule refusée par Sandroni
		3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 	binaire	<b>formule de base</b>
6	3 + 4 + 3 + 2	3 + 2 + 2 + 3 + 2 	ternaire	schéma Yoruba <sup>67</sup>
4	3 + 3 + 2	3 + 3 + 2 	binaire	schéma bantou <sup>68</sup>

La "formule de base" étant circulaire et composée de 7 sous-groupes, SANDRONI produit 7 formules connexes :

<sup>67</sup> cette déclinaison ternaire ne nous intéresse pas directement ici. Seule sa "binarisation" concerne le Brésil.

<sup>68</sup> audible dans de nombreuses régions de l'Afrique, il n'est pas spécifiquement bantou mais ce sont les esclaves d'origine bantou qui ont conduit ce schéma à constituer la base de nombreuses organisations rythmiques de la musique brésilienne

	attaquée de façon commétrique	attaquée de façon contramétrique <sup>69</sup>
2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 3		
2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 3 + 2		
2 + 3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2		
3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2		
2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3		
2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2		
3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2		

Précisant que chaque formule pouvait être abordée par le musicien soit de façon commétrique, soit de façon contramétrique, il totalise ainsi 14 formules (7x2). Or, seules les 5 formules commençant par 2 et abordées de manière contramétrique sont réellement choisies par les musiciens (encadrées en gras dans le tableau ci-dessus).

### c) le chant et la percussion

Dans la période de transition (1927-1933), les chanteurs du quartier de l'Estácio sont les premiers à adopter ces nouveaux phrasés, passant d'une articulation binaire à une articulation quaternaire, intégrant en cela le principe d'imparité rythmique. L'augmentation de la présence des percussions dans le samba viendra conforter cette tendance, conférant au Paradigme de l'Estácio le statut de "véritable marqueur d'identité du nouveau style de samba"<sup>70</sup>.

### 3. Le samba enredo : une forme complexe de samba moderne

Bien qu'il soit hors de propos de procéder à une étude exhaustive d'un style particulier de samba, nous prendrons comme base de réflexion le cas du *samba enredo*, forme de samba de Rio de Janeiro la plus complexe. C'est également la forme de samba qui évolue le plus. Sa dynamique est très certainement liée à celle induite par les compétitions du carnaval de Rio de Janeiro. En effet, une partie des points intervenant dans le décompte total pour le classement des Ecoles de Samba valorise la prestation de

<sup>69</sup> i.e. "avancée" d'une valeur minimale opérationnelle (le point d'entrée étant la dernière double croche représentée ici)

<sup>70</sup> SANDRONI (1997)

la *bateria* (ensemble de percussion). Ainsi, de nombreuses évolutions ont émaillé l'histoire du *samba enredo* :

a) *Structure générale d'un samba enredo*

Initialement composé d'une seule partie, la structure musicale du *samba enredo* adopte peu à peu sa forme actuelle :

Percussion	Chant
1 <sup>ère</sup> partie	Couplet 1 à plusieurs strophes
	Refrain secondaire à doublé (bis)
2 <sup>ème</sup> partie	Couplet 2 à plusieurs strophes
	Refrain principal à doublé (bis)

- Démarrage (*entrada*)

Le plus souvent, le<sup>71</sup> premier *repinique* (en général, meilleur joueur de cet instrument) se charge de la fonction d'introduction de la *bateria*. Ce démarrage s'effectue sous forme d'une convention musicale : le premier *repinique* joue une *chamada* (littéralement : discours, discussion) faisant office de préparation. La durée de cette partie varie entre 2 pulsations (au minimum, voir exemple ci-dessous) et plusieurs cycles complets (parfois, plusieurs minutes). A cette occasion, le musicien démontre son habileté et justifie par une certaine virtuosité la légitimité de son poste. A l'issue de cette forme d'improvisation conduite<sup>72</sup>, il doit enchaîner sur une formule quasi invariante :

Exemples<sup>73</sup> :

---

<sup>71</sup> ils peuvent être plusieurs

<sup>72</sup> Son jeu doit respecter un grand nombre de conventions musicales basées sur les principes que nous exposons ici.

<sup>73</sup> ODILON (2000)

1 *Repinique* *Todos*

2 *Repinique* *Todos*

3 *Repinique* *Todos*

4 *Repinique* *Todos*

The score shows four variations of the 'Entradas' section. Each variation consists of a 'Repinique' part and a 'Todos' part. The 'Repinique' part is written in 2/4 time and features a complex polyrhythmic pattern. The 'Todos' part is written in 2/4 time and features a simpler, more regular rhythmic pattern. The variations are numbered 1 through 4.

Entradas (Odilon, 2000)

Variation ancienne // Old variation

*Repinique*

*Surdo 3*

*Surdo 1*

*Surdo 2*

*Tutti*

(Chacun sa partie)  
(Return to own part)

Variation moderne // Modern variation

*Repinique*

*Surdo 3*

*Surdo 1*

*Surdo 2*

*Tutti*

(Chacun sa partie)  
(Return to own part)

The score shows two variations of the 'Entradas' section. The first variation is labeled 'Variation ancienne // Old variation' and the second is labeled 'Variation moderne // Modern variation'. Each variation consists of a 'Repinique' part and four 'Surdo' parts (Surdo 1, Surdo 2, Surdo 3, and Tutti). The 'Repinique' part is written in 2/4 time and features a complex polyrhythmic pattern. The 'Surdo' parts are written in 2/4 time and feature simpler rhythmic patterns. The variations are numbered 1 through 4.

Entradas (Jacquin, 2002)

Dans la version d'Odilon, nous observons que l'essentiel de la polyrythmie est annoncé comme débutant sur la quatrième mesure. Ce sentiment est confirmé par l'exemple de Jacquin. C'est également le cas dans celui de Tia Nicia (voir ci-dessous), qui commence en réalité une mesure (à deux temps) plus tard que les deux premiers. En effet, malgré une graphie beaucoup plus difficile à appréhender, nous pouvons faire coïncider la mesure 2 de Odilon/Jacquin avec la mesure 1 de Tia Nicia. Par contre, aucune indication n'est donnée par Odilon et Jacquin quant au rapport entre percussion et mélodie/harmonie<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> JACQUIN (2002) donne des exemples indirects par l'intermédiaire du support vidéo fourni en complément



42 - BATUCADA - O SAMBA EM PERCUSSÕES

1	REPINIQUE								
2	SURDO								
3	CONTRA-SURDO								
4	CAIXA								
5	TAMBORIM								
6	AGOGÓ								
7	APITO								
8	CUICA								
9	GANZA E CHOICALHO								
11	RECO-RECO								
12	PANDEIRO								
13	FRIGIDEIRA								
14	CAVAQUINHO								

43 "BATUCADA" SISTEMA MUSICAL BRASILEIRO (CODIFICAÇÃO), por NÍCIA RIBAS D'AVILA


Conducteur complet proposé par Tia Nicia Ribas d'Avila (1982)

Seule Tia Nicia nous fournit une indication rythmique<sup>75</sup> complétée, au chapitre concernant le cavaquinho<sup>76</sup> par quelques indications qui ne seront malheureusement pas suffisantes :

"Car il s'agit d'un instrument aux caractéristiques folkloriques majeures, pures, c'est à dire, 4 cordes (ré-sol-si-ré); [réalisant] une harmonie peu sophistiquée (cadences parfaites : I, IV, II m7, V, I); utilisé dans d'autres rythmes régionaux, comme, par exemple, le *choro*."

Nous aborderons ce sujet un peu plus loin.

- Transition (*breque*)

Chaque couplet est composé de plusieurs strophes. Chaque partie est séparée de la suivante par une figure orchestrale nommée *virada* (qui signifie ici "changement de direction") ou *breque*<sup>77</sup> autour de la formule 

<sup>75</sup> "Porque se trata de um instrumento de características folclóricas acentuadas, puras, isto é, 4 cordas (ré-sol-si-ré); de harmonia não sofisticada (cadências perfeitas-mistas : I, IV, II m7, V, I); utilizado em outros ritmos regionais, com por exemplo, o choro."

<sup>76</sup> RIBAS D'AVILA (1987) p. 40

<sup>77</sup> ODILON (2000)

exemples<sup>78</sup> :

**BREQUE (1<sup>a</sup> PARA 2<sup>a</sup> PARTE)**

Musical score for Breque (1<sup>a</sup> PARA 2<sup>a</sup> PARTE) in 2/4 time. It features three staves: Apito (flute), Todos (snare drum), and Surdos de 2<sup>a</sup> / Surdos de 1<sup>a</sup> (bass drums). The Apito part shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Todos part shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Surdos part shows a steady bass line.

**BREQUE (2<sup>a</sup> PARA 1<sup>a</sup> PARTE) EXEMPLO 1**

Musical score for Breque (2<sup>a</sup> PARA 1<sup>a</sup> PARTE) EXEMPLO 1 in 2/4 time. It features three staves: Apito (flute), Todos (snare drum), and Surdos de 2<sup>a</sup> / Surdos de 1<sup>a</sup> (bass drums). The Apito part shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Todos part shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Surdos part shows a steady bass line.

L'exemple supérieur traite du passage de la première vers la seconde partie. Le second traite du retour de la seconde vers la première. Nous constatons que la forme du *breque* est identique dans les deux cas. Ils existe des variations de cette forme, mais leur étude apporte peu d'intérêt.

*b) Invention et modifications dans la structure musicale*

• Introduction de nouveaux instruments

Depuis les débuts du *samba enredo*, une forme de modernité consiste en l'introduction d'instruments inventés ou détournés de leur usage initial. C'est le cas, par exemple, des *agogôs de quatro* (cloches à 4 tons accordées) ou de la *frigideira* (poêle à frire) qui viendront compléter un instrumentarium déjà très riche (plus d'une dizaine d'instruments pour une seule polyrythmie) vers la fin des années '40.



Agogô de quatro



Frigideira

<sup>78</sup> ODILON (2000)

- Invention des paradinhas


Dans les années '60, Mestre André (de l'Ecole de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel) est à l'origine d'une des premières modifications majeures dans la structure musicale de la partie de percussion. La *paradinha* (littéralement : petit arrêt) est une interruption de l'ostinato général. C'est une forme de figure orchestrale jouée en homorythmie ou en question/réponse entre différentes sections instrumentales. Son but serait multiple :


- permettre à la *bateria* de prendre quelques secondes de repos,
- favoriser la reprise de tempo,
- donner la sensation d'une coupure dans le continuum de percussion,
- modifier la perception de la partie vocale en agissant sur l'accompagnement,
- etc.

- changement de rôle des *tamborins*

Jouant initialement un ostinato en quasi homorythmie avec la guitare (ou *cavaquinho*), les *tamborins*<sup>79</sup> adoptent peu à peu (dans la deuxième moitié du XXème siècle) une nouvelle fonction : le contre-chant rythmique. Dès lors, ils suivent un véritable "dessin" <sup>80</sup> se déroulant sur plusieurs dizaines de cycles musicaux. Aujourd'hui, on constate parfois la scission de la section en deux groupes, l'existence d'arrangements multiples : leur complexité s'accroît chaque année.

- Modifications dans l'orchestration

Initialement, elles avaient pour objectif de renforcer l'effet propre à chacune des deux grandes parties d'un *samba*, par changement de l'équilibre du spectre sonore. Ainsi, la première partie d'un *samba* possède-t-elle, généralement, une esthétique plus dynamique, gaie, martiale. Elle est servie par l'utilisation des *chocalhos* (hochets) qui occupent la partie supérieure du spectre (aiguës) grâce à la figure . Les *tamborins* exécutant la même figure (grâce à une technique spéciale permettant d'obtenir 4 coups avec seulement 2 ou 3 mouvements de baguette) viennent renforcer cet effet de masse.

La seconde partie, quant à elle, se révèle souvent plus mélancolique et moins dynamique. On y constate l'arrêt des *chocalhos*, les *tamborins* s'orientant quant à eux sur un ostinato du type  ou un dessin particulier

<sup>79</sup> *tamborins* est le pluriel de *tamborim*

<sup>80</sup> on parle souvent de "*desenhos de tamborins*"

(arrangement). Tout ceci contribue à la libération de la partie supérieure du spectre sonore, laissant plus de place aux *agogôs*. L'effet obtenu est celui d'un *samba* plus léger, plus mélodique.

- Invention de nouvelles polyrythmies

L'une des dernières évolutions en matière de percussion consiste en l'introduction de nouvelles séquences musicales inspirées d'autres formes musicales brésiliennes (ex : *afoxé* de Bahia) ou de musiques acculturées (*merengue* caribéen, *funk* afro américain, etc.).

### c) Relations harmonie/percussion

Si nous reprenons le conducteur proposé par Tia Nicia (page 35), nous pouvons effectuer les remarques suivantes :

- la partition est écrite en 2/4,
- le nombre total de mesures est pair (la dernière mesure ne compte pas),

Comme l'a montré Sandroni, le cycle de base du samba est composé de 4 temps (ou 2 x 2 temps). Si on analyse trop rapidement la partition (comme l'on fait de nombreuses personnes lors de la parution de l'ouvrage), on déduit que l'entrée de la polyrythmie (mesure 3) se place sur la même partie du cycle que la note terminale (mesure 9). L'espace réservé à l'appel du premier *repinique* (ou *repique*) étant de 2 mesures, il est donc tentant d'en déduire qu'au point d'entrée/sortie polyrythmique correspond le "point d'appui" du cycle. Dans le cas présent, en prenant la partie de *tamborim*, on obtiendrait la succession de cycles suivante :

mesures 3-4 :	
mesure 5-6 :	
mesure 7-8 :	

Grâce à Sandroni, nous savons que ces figures sont équivalentes, ce qui tendrait à confirmer l'existence d'un point d'appui sur les mesures 1, 3, 5, 7 et 9.

En fait, la percussion du samba n'ayant qu'un rôle d'accompagnateur, le seul point d'appui que nous estimons légitime de considérer est celui qu'impose la partie mélodique et harmonique<sup>81</sup>. A titre d'exemple, nous pouvons prendre quasiment n'importe quel samba écrit depuis le début des années '30 ; afin de donner écho au

<sup>81</sup> SANDRONI (2001) p. 36 : "Le problème est qu'il s'agit d'une formule rythmique répétitive, circulaire (comme beaucoup d'autres au sein des musiques africaines et afro-brésiliennes), un cas dans lequel on peut difficilement distinguer la 'fin' du 'commencement'. Dans le cas du samba carioca, cependant, cette formule rythmique coexiste avec d'autres paramètres musicaux linéaires comme début-milieu-fin, comme les paroles et les enchaînements harmoniques. L'analyse de ces paramètres m'a amené à conclure que le point d'entrée de la formule en question correspond au temps qui commence de manière contramétrique."

travail de Sandroni en la matière, nous choisirons *Se você jurar* ("si tu jures") composé en 1931 par le célèbre Ismaël Silva<sup>82</sup>.

Bien que faisant partie des premiers sambas de "forme moderne", il est parfaitement représentatif de la mutation opérée autour des années 30<sup>83</sup>.

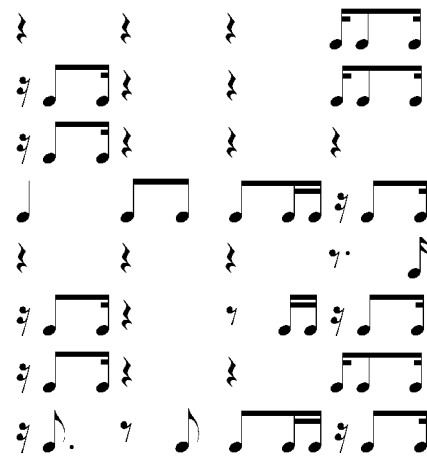
<p><b>D</b> <b>A7</b>  <i>Se você jurar que me tem amor</i>  <b>Bm</b> <b>F#7</b>  <i>Eu posso me regenerar</i>  <b>B7/D#</b> <b>B7</b> <b>Em</b>  <i>Mas se é para fingir, mulher</i>  <b>Bm</b> <b>G7</b> <b>F#7</b> <b>Bm...</b>  <i>A orgia assim não vou deixar</i>  <b>A7</b>                  (♫ Se você)</p> <p><b>...Bm</b>                  Muito tenho sofrido  <b>F#7</b>                  Por minha lealdade                  Agora estou sabido  <b>Bm</b>                  Não vou atrás de amizade  <b>B7</b>                  A minha vida é boa  <b>Em</b>                  Não tenho em que pensar  <b>Bm</b>                  Por uma coisa à toa  <b>G7</b> <b>F#7</b> <b>Bm</b>                  Não vou me regenerar ♫</p>	<p><b>...Bm</b>                  A mulher é um jogo  <b>F#7</b>                  Difícil de acertar                  E o homem como um bobo  <b>Bm</b>                  Não se cansa de jogar  <b>B7</b>                  O que eu posso fazer  <b>Em</b>                  É se você jurar  <b>Bm</b>                  Arriscar a perder  <b>G7</b> <b>F#7</b> <b>Bm</b>                  Ou desta vez então ganhar ♫</p>
---	---

Se vo - cê ju - rar Que me tem  
 a - mor eu po - sso me re - ge - ne - rar  
 Mas se é Pa - ra fin - gir  
 mi - lher A - or - gi - a As - sim não vou dei - xar!

Les paroles laissent apparaître le positionnement approximatif des accords. C'est ainsi que sont "chiffrées" (*cifras* en portugais) les tablatures pour guitare (et *cavaquinho*) au Brésil. Le samba faisant tout de même partie des musiques de tradition orale, il possède un système d'écriture simplifiée permettant de s'affranchir de l'usage du solfège occidental tel que nous le connaissons. Nous avons choisi de transcrire la partition à 4 temps, pour mieux faire apparaître les relations entre harmonie et rythme (la partition reflète la version de 1955).

<sup>82</sup> \*14/09/1905 V14/03/1978

<sup>83</sup> SANDRONI (1997)



(1)

Ci-dessus sont transcrits de façon paradigmatique l'ensemble des rythmes utilisés dans le refrain. La pulsation notée "1" de cette mesure à 4 temps prends donc la valeur d'un "accent structurel"<sup>84</sup>.

Or, nous constatons que l'essentiel de la percussion démarre sur le demi-cycle harmonique. Nous obtenons au final un système organisé comme suit :

<b>Mesure (à 2/4)</b>	1	2	3	2n	2n+1	2(n+1)	2(n+1)+1	
<b>Mélodie / harmonie</b>		Pt d'appui harmonique		Pt d'appui harmonique		Accord de Tonique	(Accord de Quinte)	
<b>Percussion</b>	Appel de <i>repinique</i> <sup>85</sup>		Polyrythmie		Polyrythmie		•    †	
<b>Structure</b>	2 mesures		multiple (n) de 2 mesures				1 mesure	

Si nous considérons la polyrythmie sous un autre aspect (celui de la mélodie), nous obtenons le système suivant :

<b>Mesure (à 2/4)</b>	1	2	3	2n	2n+1	2(n+1)	2(n+1)+1
<b>Mélodie / harmonie</b>		Pt d'appui harmonique		Pt d'appui harmonique		Accord de Tonique	(Accord de Quinte)
<b>Percussion</b>	Appel de <i>repinique</i>		Ana-crouse	Polyrythmie		 <i>Breque</i>	•    †
<b>Structure</b>	2 mesures		1 mesure	multiple (n) de 2 mesures		1 mesure	

Cette façon de considérer les choses nous paraît plus logique, et se révèle plus simple à appréhender. A cet égard, nous utilisons depuis de nombreuses années une graphie basée autour d'une mesure à 4/4, qui lève définitivement toute ambiguïté.

La relation mélodie-harmonie/percussion est ainsi la partie fondamentale du problème. Expliquée plus tôt, elle aurait permis une véritable compréhension stylistique et aurait probablement évité de nombreuses confusions dans l'esprit des occidentaux.

<sup>84</sup> LERDHAL et JACKENDOFF

<sup>85</sup> Quand il existe. De nombreux sambas commencent par la batida (battue) de la guitare/cavaquinho.

#### 4. Des exceptions pour confirmer la règle

La diffusion du *samba* au Brésil pourrait paraître uniforme, i.e. suivant une certaine orthodoxie. Même s'ils sont rares, nous allons voir qu'il existe des contre-exemples qui démontrent tout de même le contraire. Nous analyserons brièvement le cas suivant : "Fanfarra" de Sergio Mendes (1992).

Il s'agit d'un *samba de roda* (de Bahia) composé par Carlinhos Brown et superposé au son d'une *bateria* (100 percussionnistes) de Rio de Janeiro. L'ensemble est une allusion très claire (c'est l'objectif de l'artiste) au style *samba enredo*.

L'introduction de percussions dure environ une minute, à l'issue de laquelle la *bateria* est "lancée" par un appel du premier *repinique* ; la structure musicale nous paraît alors parfaitement en phase avec les standards *cariocas*. Comme le déclare Sergio Mendes<sup>86</sup> dans le livret du disque,

"J'ai toujours voulu saisir ce qu'on entend dans les rues de Rio pendant le Carnaval, cette puissance, cette énergie. Nous avons donc les meilleurs musiciens (...) Alors, j'ai eu l'idée de mettre un chant par dessus. (...) C'est donc une chanson afro-bahianaise avec de la percussion du Carnaval de Rio derrière."

Nous constatons malheureusement, qu'en dépit d'une bonne volonté, la partie vocale n'a pas été placée en phase avec celle de la percussion. Nous avons relevé ci-dessous la partie de *tamborins* (extrêmement révélatrice de la position théorique de l'accent structurel indiqué par les chiffres), les paroles et la grille harmonique du *cavaquinho*

tamborins :

.Faca que corta ..... é facão.....      .....Fumo de corda.....      .....em bordão.....      .....Mulher

Do Majeur	Sol Majeur	Ré mineur	Sol Majeur 7
-----------	------------	-----------	--------------

<sup>86</sup> Note originale complète : « *Fanfarra (Cabua-lé-lé)*, which starts with a rhythmic explosion courtesy of nearly 100 percussionists from Mangueira, Portela, Padre Miguel, Beija Flor and other renowned escolas de samba, the samba schools from Rio de Janeiro. Each escola parades during Carnaval with some 5,000 members and about 300 drummers and percussionists. The "Fanfarra" ("fanfare") opening features an incredible exchange between the repique-player Jaguar and the other 100 percussionists. It is typical of what each escola plays to introduce the samba that it performs in Rio's Sambodromo parade route. "I always wanted to capture what you hear on the streets of Rio during Carnaval, that power, that energy," says Sergio. "So we got the best players, which was not easy to do, and then gathered them all together in a parking lot to record with 24-track equipment. Then I had the idea of putting a chant on top of that." Layered onto the thundering percussion is a Bahian samba de roda (circle samba) written by Carlinhos Brown, a young composer from Salvador, Bahia's capital. Singing the tune's chorus are four women, three men and Sergio, all recorded in Rio. "So, it's an Afro-Bahian song with Rio Carnaval percussion behind it," says Sergio. »

Bien sûr, la forme générale du chant (un couplet, 2 refrains) n'est pas exactement celle d'un *samba enredo*, mais il serait parfaitement possible d'adapter ce chant (bahianais) avec la partie de percussion (de Rio) en respectant les règles du *samba enredo* (i.e. l'accent structurel sur le 1<sup>er</sup> temps de la percussion) de la manière suivante<sup>87</sup> :

Paroles		Ca-bua lé lé		tim - ba	é tim - ba a		etc.
Rythme partie vocale	♪	♪	♪	♪	♪	♪	etc.
métrique percussion	•	2	3	4	•	2	3
harmonie	Do Majeur			Sol Majeur 7			Do Majeur

## B. ...EN FRANCE

### 1. Une histoire de la diffusion de la musique brésilienne carnavalesque en France

Nous ne tenterons pas ici de reconstituer la totalité de cette histoire, qui s'étale sur presque une centaine d'années. Cette histoire reste à écrire. Nous pouvons néanmoins évoquer les grands traits : après des dizaines d'années au service d'un exotisme condescendant (dont le film "Orfeo Negro" de Marcel Camus en sera hélas une des démonstrations<sup>88</sup>), la musique brésilienne conquiert les amateurs de jazz au travers de la *bossa-nova* (fin des années '50). En 1967, le "*tropicalismo*" est un courant musical qui fera connaître de grands artistes de la Musique Populaire Brésilienne (Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, etc.). La pratique de la musique de carnaval semble avoir été marginale jusque dans les années '70 : il est difficile d'en trouver les traces<sup>89</sup>. Un personnage va bientôt venir bouleverser ce paysage : Tia<sup>90</sup> Nícia Ribas d'Avila est une musicienne brésilienne –déjà– très diplômée (en musique, musicologie et pédagogie) qui arrive en France en 1976 pour poursuivre des études.

Pendant 11 ans, et malgré de nombreux aller-retours entre la France et le Brésil, elle développera dans l'hexagone des cours de percussion brésilienne, formalisés en 1982 par la parution de la première édition de sa méthode (cf. page 48). Elle constitue avec

<sup>87</sup> Nous avons choisi cette fois-ci le refrain au niveau duquel la tension métrique de la partie vocale est extrêmement révélatrice du positionnement de l'accent structurel (confirmé par les mouvements harmoniques)

<sup>88</sup> Les brésiliens ne se reconnaissent absolument pas dans ce portrait très "kitch" de leur pays et de leurs traditions

<sup>89</sup> parmi elles : création de "Los Cumbancheros" en 1970 à Mont de Marsan (40)

<sup>90</sup> Tia signifie "Tante" en portugais



ses élèves (répartis sur l'ensemble du territoire) la première Ecole de samba<sup>91</sup> française, "Unidos da Tia Nicia", qui sera baptisée par une Ecole de Samba brésilienne de passage à Toulouse en 1985. Formalisée en association, elle se produira souvent et dans tout la France. Tia Nicia passera une thèse de sémiotique à l'Université de la Sorbonne (Paris) en 1987 avant de repartir au Brésil pour une longue période. L'association n'y survivra pas, l'unité maintenue jusque là par la pédagogue n'étant plus assurée au sein de ses élèves. Parmi eux, certains opteront pour la création de groupes de musique brésilienne, d'autres pour la constitution de structures à vocation pédagogique. En 1999, à l'occasion d'une grande rencontre européenne entre groupes de percussion d'influence brésilienne, Tia Nicia fera un bref passage en France pendant lequel elle présentera la 2<sup>ème</sup> édition de sa méthode. Depuis lors, la musique brésilienne carnavalesque (notamment le *samba* et le *samba reggae* de Salvador de Bahia) a connu un succès considérable dont nous allons analyser la diffusion, en optant pour des points de vue différents selon les catégories d'acteurs.

#### a) Du côté des praticiens amateurs

Depuis très longtemps, de nombreux artistes brésiliens ont pratiqué (et enseigné parfois) le *samba* en France, de façon très individuelle. C'est au début des années '90 qu'est fondée la Fédération Française des Ecoles de Samba<sup>92</sup> (sous le nom "Samba d'Aqui"), constituée de plusieurs groupes français de percussion brésilienne. C'est probablement la première initiative de regroupement de grande ampleur entreprise depuis le retour de Tia Nicia au Brésil. Il semblerait qu'elle n'ait produit qu'une seule manifestation importante en 1996, pour s'étioler peu à peu ensuite. Lors de l'introduction de ce travail, nous avons évoqué la genèse des morceaux constituant le répertoire de cette Fédération des Ecoles de Samba. Afin de montrer à quel point ces morceaux sont ambigus et ont eu un rôle préjudiciable dans la compréhension du *samba*, nous analyserons brièvement la première page de chacun des conducteurs<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> digne de ce nom en France, puisqu'elle en intégrait les composantes majeures à une échelle réduite

<sup>92</sup> A cette époque (et cela perdure encore), l'appellation Ecole de Samba est utilisée à tort en France (et dans de nombreux pays occidentaux) pour désigner tout groupe de percussion inspiré de musique brésilienne.

<sup>93</sup> Copies en taille réelle placées en annexe

The image shows two handwritten musical scores side-by-side. The left score is titled 'FLORA (1)' and the right is 'FUERÇA'. Both are in 3/4 time. The left score has seven staves labeled 1 through 7, with parts for Alto, Contrabajo, Contraltos, Tamborine, Caxex, and Abajo. The right score has six staves labeled 1 through 6, with parts for Alto, Contrabajo, Contraltos, Tamborine, Caxex, and Abajo. Below each score is a section of staves showing rhythmic patterns with slashes and notes, likely representing the polyrhythmic analysis mentioned in the text.

"Flora"

"Fuerça"

Nous observons que l'essentiel de la polyrythmie est obtenu dans les deux cas à partir de la mesure n°4. Les deux mesures qui précèdent ce point d'entrée de la polyrythmie étant identiques, nous pouvons comparer ce qui suit. Si nous analysons la ligne n°4 (représentant la partie de *tamborim*), nous pouvons affirmer que la figure cyclique de cet instrument est établie à partir de la 3<sup>ème</sup> mesure du 2<sup>ème</sup> système, dans *Flora*. Dans *Fuerça*, il faut attendre la 4<sup>ème</sup> mesure pour que le cycle soit défini. Nous pouvons donc choisir n'importe laquelle des mesures suivantes. Afin de ne pas compliquer inutilement l'analyse, nous choisirons la mesure n°5 du 2<sup>ème</sup> système comme point de comparaison (logique si l'on considère la graphie utilisée pour les répétitions de mesure). Extrayons les deux formules obtenues :

Flora :

Fuerça :

Nous constatons que la formule rythmique est quasiment la même dans les deux cas (à une note près, ce qui représente une forme de monnayage rythmique), mais en "opposition de phase".

Nous aurions dû obtenir :



ou



Si nous avons prêté un peu plus d'attention à la tradition brésilienne à cette époque, nous aurions vite remarqué que seule la pièce *Flora* correspond réellement aux canons de construction du samba dit "moderne". Mais sa graphie (regroupement par 2 des figures) n'est pas très judicieuse au regard de la logique harmonique sous-jacente<sup>94</sup>. L'écriture de *Fuerça* est sur ce point plus rigoureuse (mais fautive si l'on considère la construction habituelle d'un samba). Comme nous le voyons au travers de ces deux exemples<sup>95</sup>, le manque de connaissance sur le samba a engendré de grandes confusions : il y avait matière à polémique.

Depuis lors, quelques rares groupes musicaux ont tenté de s'affranchir de ce fardeau en puisant directement à la source brésilienne, l'essentiel des autres ayant été marqué pour de nombreuses années.

### b) Du côté des artistes

La musique brésilienne a inspiré de nombreux artistes français (ou francophones). Nous présentons en annexe un panorama non exhaustif de ces morceaux ainsi qu'une brève analyse de l'un d'entre eux ("La philosophie – batucada" de Georges MOUSTAKI) : on y détecte les symptômes d'une mauvaise compréhension de l'organisation musicale du *samba*. Certains de ces artistes ont même franchi le pas en reprenant des succès du Brésil. Il s'agit de musiques que nous qualifions d'"acculturées" car elles ont aujourd'hui intégré le patrimoine de la musique populaire française. Le plus souvent, les paroles originales (en portugais) ont été remplacées par d'autres en français, sans lien avec la thématique poétique initiale. Une liste (que nous espérons cette fois la plus complète possible) créée en collaboration avec MIZUSHIMA<sup>96</sup> est disponible en annexe. Elle permet de constater que les reprises ont

<sup>94</sup> En observant plus attentivement la partition de *Flora*, on constate la présence de chiffres au dessus de la portée supérieure. Il s'agit très probablement de numéros de mesure (à 4 temps, du coup), qui confirment la logique graphique observée (et donc, l'erreur de l'auteur).

<sup>95</sup> Deux "exemples" certes, mais qui constituaient pour l'époque l'essentiel du répertoire de samba en France, une véritable référence qui continue aujourd'hui à influencer le répertoire d'un grand nombre d'organisations françaises liées à la percussion brésilienne

<sup>96</sup> Je ne connais pas son nom complet

toujours concerné des succès brésiliens ; ils sont généralement également devenus des succès en France. Nous avons brièvement analysé l'un des plus révélateurs ("Festa para um Rei Negro" devenu en France : "La bamboula" par CARLOS) : afin de faire cadrer une structure musicale inconnue avec sa grille de lecture occidentale, CARLOS a véritablement restructuré le morceau (suppression de pulsations, modification de la grille harmonique, etc.) ! La musique brésilienne subit donc un filtrage important de la part des artistes francophones.

### c) Du côté des compositeurs/arrangeurs

Ces professionnels fournissent un grand nombre de partitions qui sont jouées par les fanfares, brass-bands et autres orchestres d'harmonie. Elles sont distribuées par des maisons d'éditions spécialisées (comme Scomegna, Warner Bros, Marc Reift, Bernaerts Music, etc.). Nous constatons malheureusement que la musique brésilienne y est très souvent amalgamée avec la musique cubaine, quand elle n'est pas tout simplement vidée de son sens. Nous allons considérer un des exemples les plus manifestes, avec un arrangement de "Aquarela do Brasil" de Ary Barroso composé en 1939. Le conducteur réduit est présenté ci-après :

Partitura ridotta in Do  
Condensed Score C

**BRAZIL**

Ary Barroso  
arr. for band by Reinter

Samba marciabile

FL/Cl/Sax./Trp.  
mf

Hrn./Trb.  
mf

Bass./Euph.  
mf

Bass  
mf

7 9 11

Nous avons là un concentré des symptômes habituellement rencontrés :

- *Brazil* est donc la traduction (maintenant internationale) de *Aquarela do Brasil*...

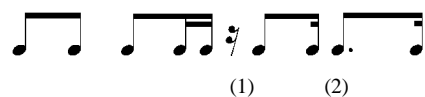
- *Samba marciabile* :

- le conducteur est écrit à 2/2, comme si nous avions à faire à du *samba* ancien

- la rythmique du thème (qui commence à la mesure 9 "en levant") est jouée par les flûtes, clarinettes, saxophones et trompettes : elle a été totalement quantifiée à la croche. Toute trace de syncope (représentant l'imparité rythmique sous-jacente) a été gommée.

- la portée inférieure correspond probablement à une partition de batterie. A partir de la mesure 9, la ligne supérieure de la portée inférieure (second système) équivaut vraisemblablement à celle d'*agogô*<sup>97</sup> (nous supposons qu'elle doit être jouée sur deux parties distinctes d'une cymbale ou sur deux cloches métalliques).

Une fois transcrit en 4/4, le rythme obtenu est le suivant :



Il est ambigu : nous pensons que l'accent structurel doit être placé en position (1) ou en position (2). Le premier cas (le plus probable au vu de la position du *surdo*) démontre une opposition de phase avec l'harmonie.

Comme nous venons de le voir, c'est une culture du *samba* bien différente qui est propagée au travers de ces partitions auprès d'un très large public (musicien et auditeur).

#### d) Du côté des pédagogues

Ne pouvant consacrer des centaines d'heures à une étude sur le terrain, nous ne pourrions pas parler de tous les professeurs (ou directeurs de groupes musicaux, ils assument un rôle similaire) qui officient dans l'hexagone : nous nous concentrerons sur les ouvrages pédagogiques traitant du sujet. Notre objectif n'étant pas non plus d'en proposer une étude exhaustive<sup>98</sup>, nous retiendrons le cas de certains d'entre eux dans une brève analyse symptomatique et causale (puisque de nombreux élèves ont reçu et transmis à leur tour un savoir issu de ces écrits).

<sup>97</sup> la ligne médiane est probablement celle du *surdo* (jouée sur un tom ?), la partie inférieure de la portée celle de la grosse caisse et de la cymbale charleston.

<sup>98</sup> Car il faudrait également y inclure les ouvrages portant sur les adaptations du *samba* pour la batterie-jazz, domaine où nous constaterions une distorsion bien plus grande encore dans les concepts présentés

• Tia Nicia RIBAS D'AVILA

Comme nous l'avons vu plus tôt, l'enseignement de Tia Nicia est le premier à adopter en France un système "académique" (un professeur diplômé au centre d'un enseignement organisé). En 1982, elle publie "*Batucada brasileira – o samba em percussões*"<sup>99</sup>. La graphie utilisée par Nicia nous semble lourde et peu accessible ; elle accentue la distance entre l'élève et le savoir et brouille le message pédagogique.

Conducteur d'une batucada proposé par Tia Nicias Ribas d'Avila

En réalité, le concept de "sens"<sup>100</sup> enseigné par Tia Nicia ne paraît pas avoir été transmis aux élèves<sup>101</sup> avec l'importance qu'un tel fondement aurait du susciter :  
 - la partie de *cuiça* de l'exemple ci-dessus<sup>102</sup> est en opposition de phase avec les autres parties (notamment celles de *cavaquinho* et *tamborim*),

<sup>99</sup> L'édition originale comporte 37 pages. La 2<sup>ème</sup> édition revue et complétée en comporte 55.

<sup>100</sup> terminologie évoquant le principe d'imparité rythmique et renvoyant au positionnement de l'accent structurel

<sup>101</sup> Il semblerait même qu'elle ait toujours refusé de s'exprimer sur ce sujet (communication personnelle avec une élève - 2004)

<sup>102</sup> Ce conducteur est issu de la 2<sup>ème</sup> édition, qui reprend intégralement celui de 1<sup>ère</sup> sans aucune modification

- la partie d'*agogô* reste très ambiguë, jusqu'à la 5<sup>ème</sup> mesure. Son "sens" s'affirme ensuite de la 6<sup>ème</sup> mesure jusqu'à la fin, mais également en opposition de phase avec l'ensemble *cavaquinho/tamborim*.

Pourtant, dans la seconde édition, elle complète le paragraphe consacré à l'*agogô* en ces termes :

"c'est un instrument dangereux quand on improvise des rythmes sans connaître la nature de l'instrument et le mouvement syncopé du *surdo* (>) puisque la *batucada* se trouve inversée "croisée", comme on dit dans le milieu (...)"

Que faut-il comprendre ? Tout cela reste très flou. Nous retiendrons que plus de 15 ans<sup>103</sup> après l'édition originale, la seconde édition ne lève toujours aucune des ambiguïtés de la première. C'est dommage.

- Edgard Nunes ROCCA

En 1986, il publie l'ouvrage pédagogique le plus consistant (près de 80 pages) qui ait vu le jour en la matière. Il annonce en introduction<sup>104</sup> :

"[Dans cet ouvrage] furent également mis en valeur les facteurs essentiels pour une reproduction des rythmes comme il faut. Nous voulons parler du facteur interprétation et de l'aspect manipulation des instruments. (...) Dans cet ouvrage, nous espérons transmettre toute notre expérience acquise au fil des nombreuses années de vie professionnelle (...)"

Nous laisserons à M. Rocca la responsabilité de ses propos et nous attacherons à quelques-uns de ses écrits musicaux :

<sup>103</sup> Nous n'avons pas pu déterminer la date de réédition, probablement située à la fin des années '90

<sup>104</sup> Texte original : "*Nele foram enfatizados os fatores essenciais para uma reprodução de ritmos com as devidas propriedades. Estamos falando do fator interpretação e do fator manuseio dos instrumentos. (...) Neste trabalho estamos pretendendo passar toda a nossa experiência adquirida através de muitos anos de vida profissional...*"

The image displays three musical score examples for samba percussion, each in 4/4 time. The first example, 'ESCOLA DE SAMBA', has a tempo of 126-132 bpm and features instruments like Caixa ou Tarol, Pandeiro, Tamborim, Frigideira, Agogô, Reco-reco de mola, Ganza, Chocalho, Cuica, Repique (C/ baqueta e mão), Surdo cortador (centro), Surdo resposta, and Surdo marcação. The second example, 'SAMBA', has a tempo of 122-126 bpm and includes Caixa, Atabaque ou Conga, Tamborim, Agogô, Pandeiro, Afoxê, Reco-reco de mola, Ganza, Tambor surdo, and Bombo. The third example, 'SAMBA PARTIDO ALTO', has a tempo of 92 bpm and includes Caixa, Pandeiro, Cuica, Surdo médio, Prato de louça ou Reco-reco, Ganza, and Surdo grave. The scores use various rhythmic notations such as stems, beams, and accents to represent the complex patterns of these instruments.

Un point important attire d'emblée notre attention : Edgard NUNES ROCCA utilise la mesure à 4/4. Ceci nous semble particulièrement pertinent pour transcrire des événements musicaux cycliques sur 16 "valeurs minimales opérationnelles" (en l'occurrence, des double-croches).

Dans le premier exemple ("Escola de Samba"), les seules figures "quaternaires" sont en phase (*Agogô* et *Surdo cortador*).

C'est également le cas dans le troisième exemple ("Samba Partido Alto").

Par contre, le deuxième exemple ("Samba") nous permet de constater ce qui pourrait constituer une anomalie :

- *Agogô* et *Tambor Surdo*<sup>105</sup> sont en phase<sup>106</sup>,

<sup>105</sup> La présence d'un "bombo" (dernière portée) indique que ce "tambor surdo" possède la fonction de "centralizador" (aussi dénommé *centralizador*, *cortador*, *corte*, *terceira*, etc.), c'est-à-dire que sa fonction sort du cadre strictement pulsatoire.

<sup>106</sup> Malgré leur apparente dissemblance, ces figures sont étroitement liées dans leur interprétation. C'est ce que nous confirme un *Mestre de Bateria* interrogé par Samuel ARAÚJO (Araujo, 1992 pp. 148) : "Je joue moi-même un motif rythmique de



- Caixa et Tamborim sont en phase,

Mais les deux groupes sont en opposition de phase. Nous devrions avoir :

Remise en phase sur la base du groupe  
Caixa/Tamborim

Remise en phase sur la base du groupe  
Caixa/Tamborim

● Philou BLOT

En 1989, il publie une méthode qui révolutionnera (partiellement, hélas) la pédagogie musicale en France : "l'Ecole Qui Swingue ou le bonheur du rythme chez les enfants". Cette méthode est véritablement prodigieuse dans sa forme, mais elle n'échappe pas à certains écueils en ce qui concerne le répertoire abordé.

40 1<sup>ère</sup> Rythmique : Batucada brésilienne : en onomatopées - pour 6 Instruments simples .

Surdo:	Boum	Boum	ta	: KA			ta	Boum	ta	: KA			ta	Boum	ti	
Guiros:	→			: ta		ti	ti	ta		: ta		ti	ti	ta		ti
Gangas:	→			: ta		chi	chi	ti		: ta		chi	chi	ti		chi
Triangles:	→			: ti		ti	ki	Tching		: ti		ti	ki	Tching		ti
Agogos:	→			: ti		ta		ta		: ti		ti		ta		ti
Tambourins:	→			: TA		pi		TA		: TA		pi		TA		pi

Surdo:	2	2	2			2	2	2		2	2	2		2	2	2
Guiros:	→															
Gangas:	→															
Triangles:	→															
Agogos:	→															
Tambourins:	→															

MESURE A  $\frac{2}{4}$

On comprend aisément l'intégration du triangle<sup>108</sup> à des fins pédagogiques (la psycho-motricité qu'il induit est très intéressante à développer), mais la figure d'agogô nous paraît décalée d'un temps par rapport à celle du tamborim. Nous lisons (après réécriture) :

*caixa* différent, mais lié au *surdo centrador*. Le *centrador* est celui qui peut bouleverser l'ensemble de la *bateria*. Tout seul. Un seul gars se trompe, et il entraîne les 300 autres."

<sup>107</sup> Au Brésil, l'accentuation dynamique des phrases musicales s'effectue en utilisant le déséquilibre naturel entre les membres supérieurs. Les notes importantes seront donc jouées par la main droite pour un droitier, et réciproquement. On déduit de cet état de fait la structure sous-jacente représentée par les seuls accents. Dans le cas présent (visiblement écrit pour un droitier), on ne retient pour l'analyse que les coups exécutés par la main droite.

<sup>108</sup> qui ne fait pas partie des instruments du samba mais du complexe musical que l'on nomme *forró*. Philou BLOT en est conscient et le précise dans son ouvrage.

Tamborim  
Agogô  
Surdo

Nous aurions du avoir :

Tamborim  
Agogô  
Surdo

En page 27, nous lisons une référence à la méthode de Tia Nicia RIBAS D'AVILA<sup>109</sup>... Dommage, car Philou BLOT a été le bassiste d'un musicien brésilien pendant plusieurs années : le formalisme de Tia Nicia aurait-il prévalu sur l'expérience musicale ?

- Marcelo SALAZAR

En 1991, il publie une "méthode" (53 pages format A4) aux Editions Almir Chediak (très connu en matière d'édition musicale brésilienne) en six langues<sup>110</sup>. Grand mérite de l'ouvrage, il est le premier à proposer une "brève histoire du samba" écrite par le même Sérgio CABRAL, qui cautionne du même coup la qualité de la publication :

"L'important maintenant c'est de profiter du présent ouvrage pour jouer le samba comme il se doit."<sup>111</sup>

Hélas, l'ouvrage en question se révèle douteux à de nombreux titres (notamment par l'absence de référence au *repique*). Cela devient flagrant quand Marcelo SALAZAR nous propose l'assemblage des différentes figures rythmiques :

<sup>109</sup> avec qui il semble avoir appris le *samba*, puisque il a été le contact de l'association "*Unidos da Tia Nicia*" au milieu des années '80.

<sup>110</sup> Portugais, Anglais, Espagnol, Italien, Français, Japonais.

<sup>111</sup> Je n'ai pas repris littéralement la traduction du livre (par Siani Maria CAMPOS) qui donnait : "L'important maintenant c'est de profiter du présent ouvrage pour jouer le samba comme il faut".

Batucadas de Samba □ Marcelo Salazar

**Alguns exemplos de batucada**                      **Some examples of batucada**

**Batucada 1**

49

Si on effectue la comparaison des parties de Tamborim (5<sup>ème</sup> portée) avec celle de la Cuíça (9<sup>ème</sup> portée), il est facile d'observer ici aussi une erreur de phase :

Tamborim<sup>112</sup>

Cuíça             

Nous aurions du avoir<sup>113</sup> :

Tamborim     

Cuíça             

<sup>112</sup> Nous avons volontairement omis les notes en forme de "x" qui sont jouées (selon Marcelo SALAZAR) avec l'index. Leur niveau sonore est beaucoup plus faible que celui des autres.

<sup>113</sup> Considérant que la figure rythmique de *agogô* semble en phase avec celle du tamborim, nous avons opté pour le renversement de la figure de *cuíça*

- Jean-Christophe JACQUIN

La méthode est éditée en 2002, et comporte un DVD (ou cassette VHS). Les partitions sont curieusement écrites à 2/4 (dans le sens de l'accent structurel, i.e. celui de l'harmonie), alors qu'il compte à 4 temps dans la vidéo. Les partitions du livret sont un peu ambiguës<sup>114</sup> mais il donne dans le support vidéo toutes les explications nécessaires. La précision des informations fournies, la qualité du livret et le support vidéo en font donc, à notre avis, le meilleur ensemble pédagogique qui ait jamais été édité sur la question.

Variation ancienne // Old variation

Musical score for 'Variation ancienne // Old variation'. The score is written in 2/4 time. It features four staves: Répinique, Surdo 3, Surdo 1/Surdo 2, and Tutti. The Répinique part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Surdo parts have simpler, more rhythmic patterns. The Tutti part has a steady, rhythmic accompaniment. A bracket at the bottom right indicates '(Chacun sa partie / Return to own part)'.

Variation moderne // Modern variation

Musical score for 'Variation moderne // Modern variation'. The score is written in 2/4 time. It features four staves: Répinique, Surdo 3, Surdo 1/Surdo 2, and Tutti. The Répinique part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Surdo parts have simpler, more rhythmic patterns. The Tutti part has a steady, rhythmic accompaniment. A bracket at the bottom right indicates '(Chacun sa partie / Return to own part)'.

- Oscar BOLÃO

Éditée en 2003, son ouvrage "Batuque é um privilégio" traite de la percussion dans la musique de Rio de Janeiro. Brésilien de Rio, batteur et percussionniste, mais non diplômé, BOLÃO est maintenant en quête d'une reconnaissance en tant que pédagogue dans son pays<sup>115</sup>.

<sup>114</sup> dans la partition illustrant le démarrage, il inscrit, en mesure 4 (donc à l'opposé de l'accent structurel) : "chacun sa partie" : si un débutant tente de jouer sa partie, il jouera donc à l'envers !

<sup>115</sup> communication personnelle, 26 juin 2003, Saint Pierre d'Aurillac – France.

OSCAR BOLÃO

**O ritmo básico das escolas de samba** *The basic rhythm of the samba schools*

- Agogô et reco reco sont en phase,

- Caixa et surdo de corte<sup>116</sup> sont en phase,

Mais les deux groupes sont en opposition de phase. Nous devrions avoir :

<p style="text-align: center;">Remise en phase sur la base du groupe Caixa / surdo de corte</p> <p>Caixa</p> <p>Surdo de corte</p> <p>Agogô</p> <p>Reco reco</p>	117	ou	<p style="text-align: center;">Remise en phase sur la base du groupe Agogô / reco reco</p>
--	-----	----	--

<sup>116</sup> Aussi appelé : *surdo cortador, surdo centrador, surdo centralizador, surdo de terceira*

<sup>117</sup> Au Brésil, l'accentuation dynamique des phrases musicales s'effectue en utilisant le déséquilibre naturel entre les membres supérieurs. Les notes importantes seront donc jouées par la main droite pour un droitier, et réciproquement. On déduit de cet état de fait la structure sous-jacente représentée par les seuls accents. Dans le cas présent (visiblement écrit pour un droitier), on ne retient pour l'analyse que les coups exécutés par la main droite ("d" sur la partition).

L'écoute de la piste audio correspondante (présente sur le disque compact audio fourni) ne nous permet pas de préciser ou comprendre cet état de fait curieux.

Malgré la bonne volonté<sup>118</sup> des auteurs de "méthodes" d'auto-apprentissage, on peut donc suspecter la présence d'un facteur immanent : un musicien fortement imprégné par une culture ne possède pas forcément la distance nécessaire pour analyser avec précision les mécanismes et relations qui structurent sa pratique. "Transmission" et "pédagogie" sont des notions à considérer avec la plus grande précaution. En effet, un tel manque de recul est bien entendu inacceptable chez un pédagogue occidental mais, en l'occurrence, nous avons à faire à une tradition orale : au Brésil, le *samba* se transmet essentiellement par imprégnation. Il ne s'enseigne pas à l'aide d'ouvrages écrits, et le microcosme musical constitue de fait le corps pédagogique par excellence. L'aspect "transversal" (transmettre des éléments de culture de façon exogène) de tels ouvrages pédagogiques met à jour cette bivalence.

#### e) Du côté des chercheurs

- Samuel Araújo

En 1992, dans la section "*additive rhythms*" de sa thèse, Samuel ARAÚJO<sup>119</sup> propose un relevé issu d'une grande école de samba : Acadêmicos do Salgueiro.

Source: "Live" performance, Salgueiro, 1989.



Alors que les figures de *tamborim* et *cuíca* sont parfaitement en phase, il est tout à fait étonnant de constater ici leur opposition avec celle d'*agogô*. En effet, nous devrions avoir<sup>120</sup> :

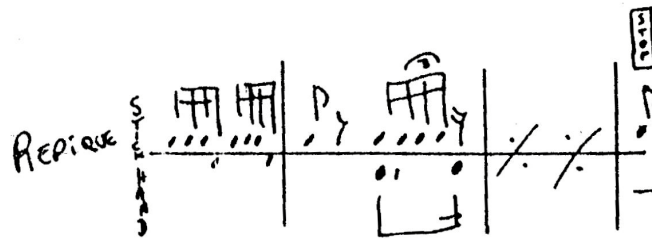
<sup>118</sup> leur bonne foi n'étant pas mise en doute

<sup>119</sup> ARAUJO (1992) p 146

<sup>120</sup> Nous avons volontairement poursuivi l'écriture afin de démontrer la similitude des figures.

S'agit-il d'une erreur de relevé ?

De plus, la présence de la figure  au début de la deuxième mesure de *cuíca* paraît curieux. Les musiciens optent généralement pour . Nous pensons qu'il peut s'agir d'une erreur de relevé, ou une influence de la transcription de la partie d'*agogô*. Un autre fait troublant est celui de la graphie utilisée par ARAÚJO en page 152 au sujet du *repinique* (ou *repique*) :



On constate en effet, dans la deuxième mesure, l'emploi du même procédé de notation que celui employé par Tia Nícia dix ans plus tôt.<sup>121</sup> Y aurait-il eu influence ?

- Carlos Sandroni

Cf. paragraphe "Musicologie du samba : l'apport fondamental de Carlos Sandroni" page 29

#### f) Bilan

En contact direct avec le public, ce sont les professionnels (artistes, pédagogues et compositeurs/arrangeurs) qui nous paraissent endosser la plus grande part de "responsabilité" quant au processus d'acculturation. Ce phénomène de déformation se maintient ainsi avec force dans de nombreux milieux musicaux en rapport avec la culture brésilienne. Nous constatons, au travers de ce tour d'horizon des ouvrages pédagogiques existant aujourd'hui, qu'il aura fallu attendre 2002 pour que soit publié une première méthode ne contenant aucun des symptômes majeurs de la transformation du samba en France. Cet ouvrage va-t-il créer un mouvement en sens contraire ?

<sup>121</sup> Procédé de notation qui ne nous semble pas judicieux. Nous préférons, pour décrire au mieux ce phénomène musical, utiliser une graphie inspirée de celle de Marcelo SALAZAR :



## 2. *Acculture ou contre-culture*

Il s'agit d'un débat déontologique que nous ne ferons qu'effleurer, car il dépasserait largement le cadre de cette étude. Néanmoins, nous ne pouvons éviter un tel sujet. En effet, notre triple position face à cette question nous amène à le considérer sous des angles un peu contradictoires :

- en tant que praticien de la musique, nous sommes plutôt enclin à favoriser un certain conservatisme. Il est difficile de se libérer de l'emprise affective d'une pratique passionnée de cette musique...
- en tant que pédagogue, nous considérons le *samba* comme un puissant vecteur d'oralité et une source de réflexion supplémentaire sur la pratique musicale dans le monde (notamment grâce à ce fameux "*suingue brasileiro*" qui pose tant de problèmes aux occidentaux)
- en tant que jeune chercheur en ethnomusicologie, nous devons oublier tout cela provisoirement pour laisser place à une réflexion plus globale sur la diffusion des cultures musicales dans le monde.

Au titre des deux premiers, nous sommes particulièrement déçu de l'importance que prend cette nouvelle forme de *samba*<sup>122</sup> en France<sup>123</sup>. Plusieurs "pertes" majeures (nous sommes conscients de cette subjectivisation du discours) peuvent y être observées :

- le chant perd son rôle primordial (au profit de la percussion),
- disparition du *suinge brasileiro*,
- incompréhension des fondamentaux (sujet de ce travail),
- adaptation de l'instrumentarium,

Cet appauvrissement musical couplé à une large diffusion (plusieurs centaines de groupes musicaux d'inspiration brésilienne) nous a conduit à utiliser depuis plusieurs années le terme de "contre-culture"<sup>124</sup>. Ce sentiment a été renforcé par un certain "feedback" de la "samba française" vers le Brésil.

---

<sup>122</sup> la "samba française"

<sup>123</sup> La même analyse pourrait être réalisée dans d'autres pays occidentaux. Malgré une disparité importante due à l'histoire singulière de chaque pays ou région considérée (ex. : le Portugal étant lusophone, cela modifie nettement son rapport au samba brésilien), nous obtiendrions tout de même des résultats plus ou moins similaires.

<sup>124</sup> ici employé spécifiquement pour désigner un courant qui s'oppose à une enculturation adoptant les mêmes caractéristiques que celui ayant cours dans l'aire culturelle d'origine, et non pas, comme c'est généralement le cas, d'un dispositif de réaction culturelle à une oppression.



Par contre, en tant qu'analyste, nous devons accepter qu'il s'agit là d'une forme de diaspora de la culture brésilienne, qui s'effectue notamment par l'acculturation d'une certaine partie de la population française. La "samba française" serait donc une ramification du *samba* brésilien.

## – CHAPITRE II : ANALYSE –

Ce chapitre aura pour but de tenter d'expliquer les phénomènes que nous observons sur les terrains de recherche. De façon connexe, nous chercherons à séparer les mécanismes culturels de ceux purement cognitifs. Selon Paul HINDEMITH<sup>125</sup> :

"Même dans l'enchaînement de sons identiques à tout point de vue, qui se répètent avec le même rythme temporel, l'ouïe tend à retenir des groupes de sons réguliers et à donner de l'importance à certains sons plutôt qu'à d'autres, si bien que toute la série est perçue comme des vagues d'*espaces-temps accentués et non accentués*. Ce type d'accents [accents métriques], déterminé par notre capacité sensorielle et non pas par la différence entre les sons, est indépendant de tout autre type d'accents [il est dynamique]."

Notre étude sera donc centrée sur le concept de *time line pattern*<sup>126</sup> du *samba*.

### A. ETUDE PARADIGMATIQUE APPROFONDIE

Sur les traces de MUKUNA et KUBIK, Sandroni nous démontre que la métrique du samba obéit à l'organisation suivante<sup>127</sup> :  $2+2+2+\mathfrak{3}+2+2+\mathfrak{3}$

Nous allons tenter une approche différente, afin de comparer nos résultats : une approche mathématique oubliant (provisoirement) les principes énoncés par KUBIK.

#### *1. Approche mathématique*

Comme nous le verrons page 92, les figures rythmiques cycliques posent le problème du "point d'entrée" : en dehors de toute approche cognitive (qui fera l'objet d'une étude en page 81), une figure contenant 16 valeurs minimales opérationnelles pourra donc être théoriquement perçue de 16 façons différentes. L'objet de cette approche mathématique est de proposer une analyse exhaustive selon ce point de vue.

##### *a) Outil informatique*

Nous avons conçu un petit programme informatique réalisé en Javascript® et permettant d'effectuer la "rotation" d'une figure rythmique composée de 16 valeurs

---

<sup>125</sup> Paul HINDEMITH (1975) p. 53

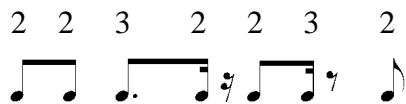
<sup>126</sup> NKETIA

<sup>127</sup> SANDRONI (2001) p. 157

minimales opérationnelles<sup>128</sup>. Le programme peut être utilisé avec n'importe quel interpréteur Javascript®, donc un navigateur pour l'internet convient parfaitement (ex : Internet Explorer, Netscape Navigator, Mozilla, etc.).

Au démarrage du programme, on entre le mètre sous la forme d'une succession de 2 et de 3. Exemple : **2232232**

...qui équivaut à :



...se décline de la façon suivante :

	Total coups	Coups communs	Densité (NN/NT)	Variation (NNC/CNC)	Pertinence calculée (V/D)
1	7	5	0.7	2.5	3.57
2	7	0	0.7	0	0
3	7	5	0.7	2.5	3.57
4	7	1	0.7	0.17	0.24
5	7	3	0.7	0.75	1.07
6	7	3	0.7	0.75	1.07
7	7	2	0.7	0.4	0.57
8	7	4	0.7	1.33	1.9
9	7	0	0.7	0	0
10	7	6	0.7	6	8.57
11	7	0	0.7	0	0
12	7	4	0.7	1.33	1.9
13	7	2	0.7	0.4	0.57
14	7	3	0.7	0.75	1.07
15	7	3	0.7	0.75	1.07
16	7	1	0.7	0.17	0.24

Meilleur résultat :

Après appui sur la touche "entrée" Le programme affiche les 16 "rotations"<sup>129</sup> possibles et effectue un certain nombre de calculs en respectant la règle empirique des "ratios" (voir page 106). Il calcule notamment un indice de pertinence, qui donne une idée du rapport de filiation entre la figure évaluée et le modèle (matrice du

<sup>128</sup> cf. TOUSSAINT : Algorithmic, geometric, and combinatorial problems in computational music theory

<sup>129</sup> *ibid.*

*partido alto*). Le programme propose enfin la rotation qui lui semble correspondre au plus près avec cette matrice.

*b) Evaluation du nombre de formes possibles*

Le cycle de base du samba est constitué de 16 valeurs minimales opérationnelles. D'une manière purement mathématique, chaque valeur minimale opérationnelle pouvant être jouée ou non, nous avons un total de :

$$2^{16} = 65\ 536 \text{ solutions possibles}$$

Sur le plan de la pratique musicale, nous sommes en accord avec KUBIK/SANDRONI : de manière courante, une formule du type *partido-alto* est basée sur le modèle de l'imparité rythmique, chaque forme étant réalisée sur la base de groupes de 2 ou 3 valeurs minimales opérationnelles. Nous allons tenter ici une étude plus large, sans tenir compte de cette imparité (hypothèse de travail). De même, en terme de monnayage des valeurs longues, nous pensons qu'il est important de ne pas s'en tenir à la formule de MUKUNA/KUBIK/SANDRONI (1<sup>ère</sup> forme de monnayage ci-dessous) mais de considérer systématiquement les deux possibilités<sup>130</sup> :

1<sup>ère</sup> forme de monnayage : ♩. = ♩♩ 2<sup>ème</sup> forme de monnayage : ♩. = ♩♩

	Exemple 1	Exemple 2	
le mètre	2+2+3+2+2+2+3	2+3+2+2+2+3+2	
équivalent à	-   -   - -   -   -   -   - -	-   - -   -   -   -   - -   -	
donc à			è réalisation en coups simples
ou à			è réalisation en coups doubles monnayage ♩. = ♩♩
ou à			è réalisation en coups doubles monnayage ♩. = ♩♩

Au vu de ces hypothèses, nous pouvons évaluer le nombre total de combinaisons de la façon suivante :

<sup>130</sup> Nous y reviendrons de façon un peu plus approfondie page 67

total : 16 valeurs minimales opérationnelles	Nombre de groupes de 3 valeurs minimales opérationnelles						
		0	1	2	3	4	5
Nombre de groupes de 2 valeurs minimales opérationnelles	0	-	non cyclique <sup>131</sup>	-	non cyclique	-	non cyclique
	1	-		-		-	
	2	-		-		15	
	3	-		-		-	
	4	-		-		-	
	5	-		21		-	
	6	-		-		-	
	7	-		-		-	
	8	1		-		-	

[ 4 groupes de 3 ] + [ 2 groupes de 2 ] è Combinaison (6;2) = 5+4+3+2+1 = 15

Combinaison	Mètre						Implémentation informatique		
							Binaire	Hexadécimal	Décimal
1	2	2	3	3	3	3	001111	0F	15
2	2	3	2	3	3	3	010111	17	23
3	2	3	3	2	3	3	011011	1B	27
4	2	3	3	3	2	3	011101	1D	29
5	2	3	3	3	3	2	011110	1E	30
6	3	2	2	3	3	3	100111	27	39
7	3	2	3	2	3	3	101011	2B	43
8	3	2	3	3	2	3	101101	2D	45
9	3	2	3	3	3	2	101110	2E	46
10	3	3	2	2	3	3	110011	33	51
11	3	3	2	3	2	3	110101	35	53
12	3	3	2	3	3	2	110110	36	54
13	3	3	3	2	2	3	111001	39	57
14	3	3	3	2	3	2	111010	3A	58
15	3	3	3	3	2	2	111100	3C	60

[ 2 groupes de 3 ] + [ 5 groupes de 2 ] è Combinaison (7;2) = 6+5+4+3+2+1 = 21

Combinaison	Mètre							Implémentation informatique		
								Binaire	Hexa	Décimal
1	2	2	2	2	2	3	3	0000011	03	03
2	2	2	2	2	3	2	3	0000101	05	05
3	2	2	2	2	3	3	2	0000110	06	06
4	2	2	2	3	2	2	3	0001001	09	09
5	2	2	2	3	2	3	2	0001010	0A	10
6	2	2	2	3	3	2	2	0001100	0C	12
7	2	2	3	2	2	2	3	0010001	11	17
8	2	2	3	2	2	3	2	0010010	12	18
9	2	2	3	2	3	2	2	0010100	14	20
10	2	2	3	3	2	2	2	0011000	18	24
11	2	3	2	2	2	2	3	0100001	21	33
12	2	3	2	2	2	3	2	0100010	22	34
13	2	3	2	2	3	2	2	0100100	24	36
14	2	3	2	3	2	2	2	0101000	28	40
15	2	3	3	2	2	2	2	0110000	30	48
16	3	2	2	2	2	2	3	1000001	41	65
17	3	2	2	2	2	3	2	1000010	42	66
18	3	2	2	2	3	2	2	1000100	44	68
19	3	2	2	3	2	2	2	1001000	48	70
20	3	2	3	2	2	2	2	1010000	50	80
21	3	3	2	2	2	2	2	1100000	60	96

[ 0 groupes de 3 ] + [ 8 groupes de 2 ] è Combinaison (8;1) = 1

Combinaison	Mètre								Implémentation informatique		
									Binaire	Hexa	Décimal
1	2	2	2	2	2	2	2	2	00000000	00	00

<sup>131</sup> Dans ce cas, on ne peut obtenir un nombre de valeurs minimales opérationnelles égal à 16

Total des combinaisons :.....15+21+1 = 37

c) Réduction paradigmatique par neutralisation de la pulsation

Si nous nous affranchissons du problème pulsatoire (il s'agit là encore d'une hypothèse de travail), nous devons évaluer le nombre de combinaisons distinctes en ne prenant en compte que l'aspect séquentiel.

- Cas n°1 : 4 groupes de 3 + 2 groupes de 2

Recherche des classes d'équivalence<sup>132</sup> :

classe 1 : séquence "00" = séquence "1111" : cas n°1, 5, 6, 10, 13 et 15

classe 2 : séquence "010" = séquence "111" : cas n°2, 4, 7, 9, 11 et 14

classe 3 : séquence "0110" = séquence "11" : cas n°3, 8 et 12

Ø classe 1 (exemple de réalisation) :

mètre ..... 2+2+3+3+3+3


équivalent à .... | - | - | - - | - - | - - | - -

donc à.....  (coups simples)

ou à.....  (monnayage de type 1)

ou à.....  (monnayage de type 2)

Telle quelle, on ne perçoit pas nettement de filiation avec le *partido alto*. Notre programme informatique nous propose, en 11<sup>ème</sup> rotation :

 ...très proche de la figure type de la *bossa-nova*. Analyse : cette classe possède deux axes de symétrie (332+233 ou 233+332). Considérée selon le premier, on obtient :

mètre ..... 2+3+3+3+3+2

équivalent à .... | - | - - | - - | - - | - - | -

donc à.....  (coups simples)

ou à.....  (monnayage de type 1)

ou à.....  (monnayage de type 2)

Cet axe de symétrie nous évoque nettement celui du *partido alto* et nous ramène à la solution de l'ordinateur. Il est inutile de faire l'analyse selon l'autre

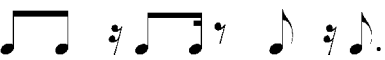
<sup>132</sup> AROM (1991) parle de "classe paradigmatique"


axe de symétrie, car nous constatons que chaque partie de la symétrie possède un total de 8 valeurs minimales opérationnelles (2+3+3), ce qui se traduit en binaire par 2 pulsations (temps). Etudier l'autre solution revient simplement à jouer la figure rythmique en commençant sur la 3<sup>ème</sup> pulsation.

Ø classe 2 (exemple de réalisation) :




mètre ..... 2+3+2+3+3+3

équivalent à .... | - | - - | - | - - | - - | - -

donc à.....  (coups simples)

ou à.....  (monnayage de type 1)

ou à.....  (monnayage de type 2)

Analyse : cette classe semble posséder un cycle propre de deux temps qui pourrait être comparé au modèle de la formule du *tresillo* cubain :   . En effet, cette classe est composée d'un temps commétrique suivi d'un temps contramétrique. Notre programme informatique ne nous livre guère plus d'information, si ce n'est que cette classe contient la figure identifiante du *samba de roda* :  . Il s'agit d'un résultat connexe très intéressant car le *samba de roda* évoquant une organisation quaternaire, il est souvent associé au *partido alto*. Nous possédons ici une preuve que le *samba de roda* est probablement d'organisation binaire (i.e. sur 2 temps).

Ø classe 3 (exemple de réalisation) :

mètre ..... 2+3+3+2+3+3

équivalent à .... | - | - - | - - | - | - - | - -

donc à.....  (coups simples)

ou à.....  (monnayage de type 1)

ou à.....  (monnayage de type 2)

.....

Analyse : cette classe est "divisible par 2" (233+233). Curieusement, dans sa version en coups doubles n°1, elle évoque ouvertement le *cinquillo* cubain, alors que dans sa version à coups doubles n°2, elle évoque clairement la

syncope brésilienne caractéristique, mais dans une permutation temps fort / temps faible. L'ordinateur confirme ce résultat.

• Cas n°2 : 2 groupes de 3 + 5 groupes de 2

Recherche des classes d'équivalence :

classe 4 : séquence "11" = séquence "00000" : cas n°1, 3, 6, 10, 15, 16 et 21

classe 5 : séquence "101" = séquence "0000" : cas n°2, 5, 9, 11, 14, 17 et 20


classe 6 : séquence "1001" = séquence "000" : cas n°4, 7, 8, 12, 13, 18 et 19

Ø classe 4 (exemple de réalisation) :

mètre ..... 2+2+2+2+2+3+3

équivalent à .... | - | - | - | - | - - | - -

donc à.....  (coups simples)

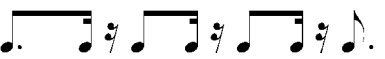
ou à.....  (monnayage de type 1)

ou à.....  (monnayage de type 2)

Il existe un axe de symétrie :

mètre ..... 3+2+2+2+2+2+3

équivalent à .... | - - | - | - | - | - | - -

donc à.....  (coups simples)

ou à.....  (monnayage de type 1)

ou à.....  (monnayage de type 2)


È pas de résultat intéressant. L'ordinateur confirme cette impression en donnant la formule initiale  comme formule la plus proche du *partido alto*.


Ø classe 5 (exemple de réalisation) :

mètre ..... 2+2+2+2+3+2+3

équivalent à .... | - | - | - | - | - - | - | - -

donc à.....  (coups simples)

ou à.....  (monnayage de type 1)

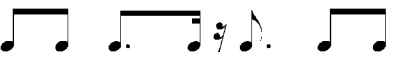
ou à.....  (monnayage de type 2)



Analyse : cette classe possède un axe de symétrie. La version en monnayage de type 1 est une phrase d'*Ijexá*<sup>133</sup>. Si on considère cette classe selon son axe de symétrie, on obtient :

mètre ..... 2+2+3+2+3+2+2

équivalent à .... | - | - | - - | - | - - | - | -

donc à.....  (coups simples)

ou à.....  (monnayage de type 1)

ou à.....  (monnayage de type 2)


La version en monnayage de type 1 est une forme de *partido alto* assez nette. Ce qui est moins le cas de la version en monnayage de type 2. Ici aussi, l'axe de symétrie génère une parenté avec le *partido alto*.

Ø classe 6 (exemple de réalisation) :

Note : c'est le cas décrit par Sandroni<sup>134</sup>

mètre ..... 2+2+2+3+2+2+3

équivalent à .... | - | - | - | - - | - | - | - -

donc à.....  (coups simples)

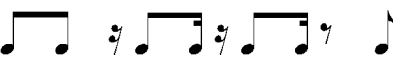
ou à.....  (monnayage de type 1)

ou à.....  (monnayage de type 2)

Analyse : toutes les figures semblent assimilables au *partido alto*. Cette classe possède un seul axe de symétrie<sup>135</sup> :

mètre ..... 2+3+2+2+2+3+2

équivalent à .... | - | - - | - | - | - | - - | -

donc à.....  (coups simples)

ou à.....  (monnayage de type 2)

ou à.....  (monnayage de type 2)

La présence du Partido-alto est très claire. Effet remarquable : les versions monnayées sont valides dans le même sens (accent structurel placé au même endroit).

<sup>133</sup> Rythme sacré du Candomblé afro-brésilien

<sup>134</sup> SANDRONI (1997) p. 163




<sup>135</sup> Axe de symétrie qui nous ramène à l'exemple de KUBIK (1999)

## d) Résultats :

Des 37 résultats initiaux, nous obtenons :

- [ 4 groupes de 3 ] + [ 2 groupes de 2 ] è 3 classes (1 à 3)
- [ 2 groupes de 3 ] + [ 4 groupes de 2 ] è 3 classes (4 à 6)
- [ 0 groupes de 3 ] + [ 4 groupes de 2 ] è 1 résultat / pas de classe

Si l'on écarte le 3<sup>ème</sup> cas (le résultat sans classe), nous pouvons donc réduire l'ensemble des combinaisons à seulement 6 classes paradigmatiques. D'une manière circulaire, chaque classe peut donc être considérée comme une séquence temporelle unique.

classe	commentaire	formule représentante de classe
1	forme de <i>partido-alto</i> un peu "brouillée"	
2	organisée autour d'une clave africaine binaire	-
3	système binaire (périodicité : 8 valeurs minimales opérationnelles)	-
4	pas de résultat (analyse à poursuivre)	-
5	forme de <i>partido-alto</i>	
6	forme de <i>partido-alto</i> très nette	

Seules les classes 1, 5 et 6 nous proposent un cadre de réalisation au paradigme décrit par Sandroni. La classe 6 tout particulièrement, qui se trouve être celle proposée d'emblée par KUBIK et MUKUNA.

Nous obtenons donc des résultats qui nous permettent de discuter les propos de SANDRONI (2001) p 162 :

"En appliquant la seule formule d'Arom, on pourrait arriver à des rythmes comme :  $9+7=(3+3+3)+(3+2+2)$ , qui n'ont rien à voir avec la samba *carioca*."

Nous avons vu que cet exemple fait partie de la classe 1, classe symétrique qui est tout à fait acceptable pour un musicien brésilien, à condition que l'on adopte le regroupement suivant :  $8+8=(2+3+3)+(3+3+2)$

Page 162 toujours, il écrit également :

"(...) la formule doit, à un premier niveau, remplir une condition : la quantité de groupes de 3 doit toujours être égale à 2."

Oui, mais que penser de la classe 4 ? Et de la classe 1 qui donne somme toute de bons résultats ?

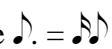
e) *Retour sur le monnayage des valeurs longues*


Au fil des évaluations précédentes, nous avons soulevé plusieurs fois la problématique du monnayage rythmique des valeurs longues. En 1644, DESCARTES annonçait :

"la nature a horreur du vide"

Même si le parallèle est ici plus malicieux que véritablement audacieux, nous pourrions tout de même nous interroger sur les raisons profondes qui poussent le musicien à remplir certains espaces. Essayer de répondre à cette question fondamentale nous amènerait trop loin de cette étude, aussi là laisserons-nous de côté.

Par contre, nous questionnerons les sciences cognitives (cf. page 88) afin de déterminer les raisons qui poussent le musicien à privilégier un type de monnayage plutôt qu'un autre. On constate en effet dans le *samba* brésilien une nette propension à ne laisser subsister qu'un seul espace vide (correspondant à la durée d'une valeur minimale opérationnelle). SANDRONI, en accord avec MUKUNA et KUBIK opte pour la formule suivante (1) :

(1) : figure issue de la réalisation en "coups doubles"  $\text{è}$  monnayage 








(2) : figure issue de la réalisation en "coups doubles"  $\text{è}$  monnayage 

Nous pensons que la solution alternative (2) est plus proche de la réalité musicale au Brésil.

Reprenant le tableau de SANDRONI<sup>136</sup>, nous allons donc tester<sup>137</sup> l'influence de ces monnayages sur les mètres du *samba*.

<sup>136</sup> SANDRONI (2001) p. 163

<sup>137</sup> Les résultats sont produits grâce à notre programme informatique en Javascript®.

Mètre		Réalisations	Commentaires	
1	2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 3		position <sup>138</sup> de l'accent structurel	
			sur la 4 <sup>ème</sup> pulsation	
			déplacé	
2	2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 3 + 2		sur la 3 <sup>ème</sup> pulsation	
			inchangé	
			inchangé	
3	2 + 3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2		sur la 3 <sup>ème</sup> pulsation	Similaire au mètre n°1 (en avance d'une pulsation)
			déplacé	
			inchangé	
4	3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2		sur la 2 <sup>ème</sup> pulsation	Similaire au mètre n°2 (en avance d'une pulsation)
			inchangé	
			inchangé	
5	2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3		sur 4 <sup>ème</sup> pulsation	
			déplacé	
			inchangé	
6	2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2		sur 3 <sup>ème</sup> pulsation	
			inchangé	
			inchangé	
7	3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2		sur 3 <sup>ème</sup> pulsation	Similaire au mètre n°5 (en avance d'une pulsation)
			déplacé	
			inchangé	

Le cas n°5 (et n°7 qui nous semble identique) est un peu ambigu : possédant 3 zones contramétriques pour une seule commétrique, il y a deux façons de l' "entendre" :

1) 

2) 

Si nous avons positionné l'accent structurel du mètre n°5 sur le 3<sup>ème</sup> temps comme le fait Sandroni (cas n°2), alors le monnayage de type 2 ne provoquerait pas de déplacement de cet accent. mais ce n'est pas notre avis. Selon nous, la synthèse des exemples issus de la pratique musicale (cf. paragraphe suivant) indique que la première façon de jouer est peu (pas ?) utilisée. La seconde, par contre, représente une variation dans laquelle la deuxième partie commétrique (3<sup>ème</sup> temps) est rendue partiellement contramétrique. L'effet musical résultant est un accroissement de la tension rythmique (qui pourrait être en relation avec une cadence harmonique).

<sup>138</sup> Il s'agit de notre point de vue

De la même manière, SANDRONI (2001) pp. 157-8 nous laisse-t-il penser (cf. mètre n°1 ci-dessus) que l'accent structurel serait placé sur le 3<sup>ème</sup> temps. Nous ne sommes pas en accord avec cette hypothèse, le mètre nous paraissant sans ambiguïté. Ce doute nous conduit tout de même à produire un test simple (cf. page 98), afin d'analyser le comportement de quelques musiciens face à cette problématique.

Le monnayage des valeurs rythmiques longues pose ainsi le problème de la perception du mètre. Bien que certaines ambiguïtés soient encore en suspens, nous restons en faveur du monnayage de type (b) qui ne provoque pas d'altération dans la perception rythmique, ce qui nous semble être le propre de ce type de réalisation musicale.

## ***2. Analyse de la pratique musicale***

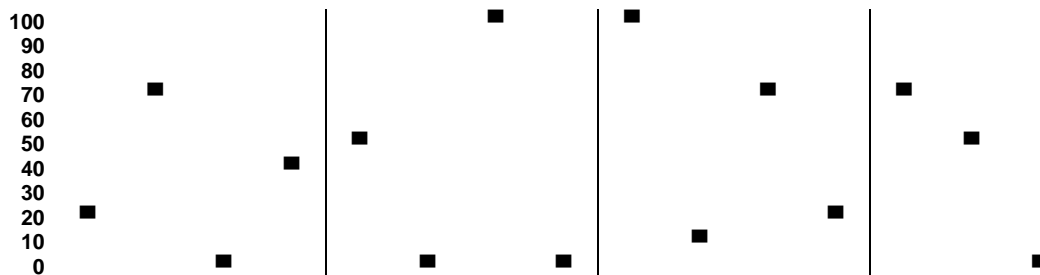
### *a) Distribution statistique*

Afin de vérifier notre hypothèse quant à une "forme première" (à vocation pédagogique) sous-jacente au paradigme de l'Estácio, nous allons faire la somme des occurrences de chaque valeur minimale opérationnelle en examinant plusieurs sources de données issues de la pratique réelle. Bien entendu, il est quasiment impossible de déterminer la fréquence réelle d'apparition de ces figures. Une étude exhaustive sur une pièce musicale donnée ne nous donnerait, dans le meilleur des cas, qu'une indication stylistique : en effet, un musicien donné dans un environnement donné aura tendance à réutiliser plus fréquemment certaines figures, en fonction de ses goûts, ses aptitudes, son état de fatigue, le contexte musical, etc. Nous pensons néanmoins que le catalogage de ces figures et leur "somme" peut constituer une source d'information non négligeable.

- Figures relevées par Carlos Sandroni

Les figures suivantes ont été notées par Carlos SANDRONI dans sa thèse "O feitiço deçante" de 1997. Afin de faciliter la mise en paradigme, certaines figures ont été "renversées".

sur une échelle de 25 :	5	17	0	11	12	1	24	0	24	2	18	5	18	14	1	23
en pourcentage :	20	68	0	44	48	4	96	0	96	8	72	20	72	46	4	92



On constate une distribution plutôt contramétrique sur les pulsations 1 et 4, très commétriques sur les pulsations 2 et 3.

- Surdo de terceira du samba enredo

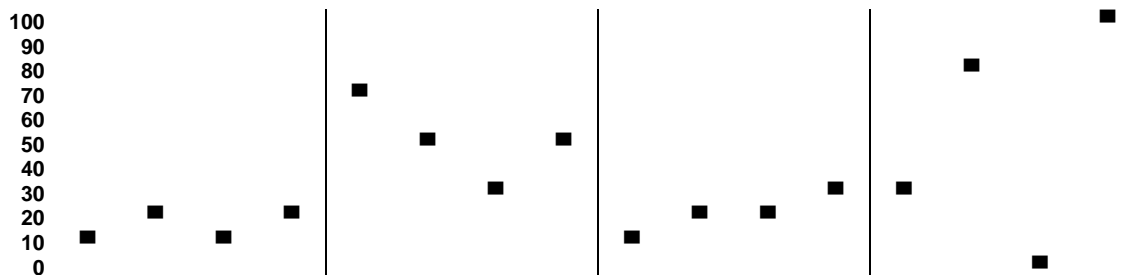
Dans son jeu courant, cet instrument ne produit qu'un seul type de son. Comme il est joué à l'aide d'une seule batte, le musicien ne peut exécuter qu'un nombre limité de combinaisons. Par contre, il s'agit d'un instrument qui effectue de nombreuses variations. C'est pour cette qualité que nous l'avons choisi.

<sup>139</sup> ostinato le plus ancien/répandu



Poids de chaque "coup" :

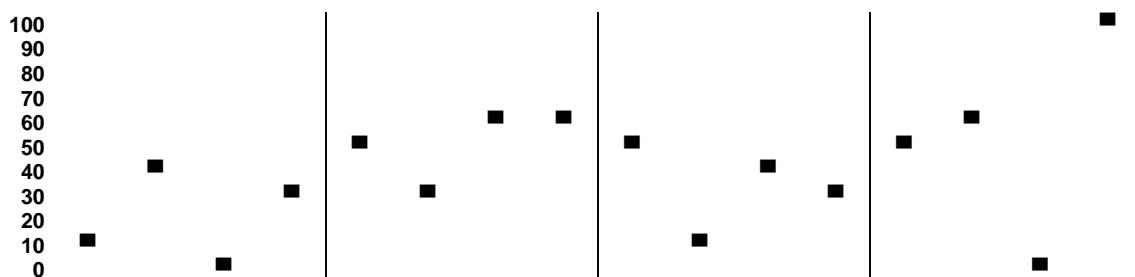
sur une échelle de 12 :	1	2	1	2	8	6	4	8	1	3	2	4	4	10	0	12
en pourcentage :	8	17	8,33	17	66	50	33	66	8	25	17	33	33	83	0	100



On constate une distribution centrée sur les pulsations 2 et 4. La répartition est plutôt contramétrique sur la 4<sup>ème</sup> pulsation.

● Résultats

en pourcentage :	14	43	8,33	31	57	27	65	66	52	17	45	27	53	65	4	96
------------------	----	----	------	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	---	----



Notre hypothèse initiale présentait la figure suivante :



Nous obtenons :



Le résultat ne nous surprend pas : en intégrant le jeu du *surdo terceira* dans nos "statistiques", nous avons intégré une forte composante de variation. En effet, cet instrument s'appuie sur un jeu essentiellement contramétrique pour créer de nombreuses tensions métriques (voir page 85). Si nous avions choisi la *caixa*, nous aurions obtenu une très forte pondération sur la première note de la figure.

b) « *Equivalences rythmiques* » perçues<sup>140</sup>

Nous avons constaté que certaines formules semblaient équivalentes dans un contexte donné. Nous allons essayer de regrouper et systématiser tous ces résultats :

[voir tableau page suivante]

L'observation empirique du jeu musical semble démontrer que la gestion des coups multiples respecte des règles. Certaines restent encore floues : c'est le cas de la gestion de deux coups.

Nombre de coups	Résultat	Forme	Commentaires
2	le second est souvent accentué	xX	ce cas est litigieux
3	le dernier est systématiquement accentué	xxX	sur le plan psycho-moteur, il paraît difficile de réaliser la séquence d'accents XxX
4	deux réalisations possibles	xxxX ou XxxX	

Dans le cas d'une accentuation du dernier coup, nous considérons les autres comme éléments constitutifs d'une sorte d'appogiature.

Dans le cas d'un "encadrement" de la figure par des notes accentuées, nous pensons que le musicien cherche à créer une délimitation. En effet, il existe dans de nombreuses régions du monde des techniques musicales consistant à allonger artificiellement certaines notes par l'adjonction de notes complémentaires. Cette technique est bien connue dans tous les pays usant d'instruments mélodiques à percussion de type "claviers" (xylophone, marimba, vibraphone, *gamelan* en bambou, *bala* africain, etc.)

<sup>140</sup> source : observations personnelles



Figure à évaluer		Effet observé	Sensation musicale	Commentaire
				élan <sup>141</sup>
				Il faut un silence au moins égal à la durée d'une valeur minimale opérationnelle ou une liaison
				La dernière note doit au moins être égale à la durée d'une valeur minimale opérationnelle
				élan
				<b>pas constaté dans la pratique</b>
				poids sur la note finale (double élan)
				poids sur la note finale (double élan)
				<b>pas constaté dans la pratique</b>
				<b>pas constaté dans la pratique</b>
				poids sur les notes initiales et finales
				élan
				rebond
				deux élans
				rebond / élan
				poids sur la note finale (double élan)
				<b>pas constaté dans la pratique</b>
				poids sur la note finale (triple élan)
				poids sur les notes initiales et finales
				poids sur la note finale (triple élan)
				poids sur les notes initiales et finales

<sup>141</sup> Cette notion sera abordée au paragraphe "Cas du « paradigme de l'Estácio »" page 83

## B. APPROCHE COGNITIVISTE

### 1. La musique "somatique", expression physiologique

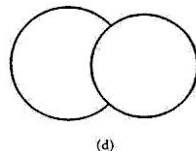
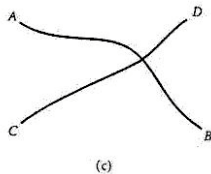
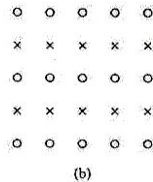
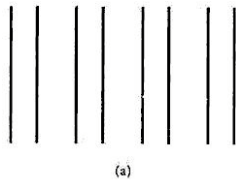
D'après Marion PINEAU et Barbara TILLMANN (2001), il est né

"une nouvelle discipline scientifique, "les sciences cognitives de la musique", au carrefour de la musicologie, la psychologie cognitive, l'ethnomusicologie, les neurosciences et la modélisation informatique."

#### a) La théorie de la "Gestalt"

Selon cette théorie (issue du domaine de la vision),

"les êtres humains perçoivent et analysent les différentes formes du monde réel à l'aide de principes d'organisation, tels que les principes de similarité (tendance à regrouper ensemble les formes identiques), de proximité (tendance à regrouper ensemble les formes qui sont proches dans l'espace), etc."<sup>142</sup>.



(a) principe de proximité (les éléments proches tendent à être regroupés)

(b) principe de similarité (les éléments qui se ressemblent tendent à être regroupés)

(c) principe de bonne continuation (les points A/B et C/D sont respectivement liés)

(d) principe de fermeture (deux formes régulières sont considérées, malgré l'absence de signes)

Elle a depuis été enrichie par d'autres règles que nous ne développerons pas ici.

Dans le monde musical, nous souhaitons citer Desiderio AYTAI<sup>143</sup> :

"Nos enregistrements ne font apparaître aucune intensification du son ; or notre cerveau organise les informations reçues de manière à ce que nous entendions une pulsation. [...] Ce paradoxe s'applique, outre aux instruments invoqués par Kolinski, à la flûte nasale. La cause doit être cherchée, selon l'auteur, dans un phénomène de la psychologie de la *gestalt* qui

<sup>142</sup> PINEAU et TILLMANN (2001)

<sup>143</sup> Desiderio AYTAI (1989) p. 147

"considère une pièce de musique comme une *gestalt* temporaire représentant un champ dynamique d'interaction de ses divers facteurs structurels [...] le rythme est une durée organisée, le mètre, une pulsation organisée." "

### b) La Théorie Générative de la Musique Tonale (TGMT<sup>144</sup>)

Inspirée de la "Gestalt", elle a été développée par Fred LERDAHL et Ray JACKENDOFF en 1983. Comme elle fait l'objet de nombreux débats, nous ne procéderons ni à une description exhaustive de son contenu<sup>145</sup>, ni à une réflexion poussée sur ses récents développements. Nous en exposerons seulement les principes élémentaires. La TGMT se compose de quatre composants hiérarchiques de base :

<b>La structure de groupement</b>	segmentation hiérarchique de la pièce musicale en motifs, phrases et sections
<b>La structure métrique</b>	les événements musicaux sont en relation avec une alternance de temps forts et de temps faibles en différents niveaux hiérarchiques
<b>La réduction temporelle</b>	attribue aux notes une hiérarchie structurelle en fonction de leur position dans les structures de groupement et métriques
<b>La réduction des prolongations</b>	attribue aux notes une hiérarchie en fonction de schémas harmoniques et mélodiques de tension/détente et continuité/progression

L'ensemble des règles se segmente en deux groupes :

- Les règles "de bonne formation" (MWFR<sup>146</sup>) :

Elles spécifient les possibilités de description structurelle de la pièce musicale, sans tenir compte de la plausibilité de ces possibilités<sup>147</sup> ..

MWFR 1	A un point donné de la pièce, chaque point d'attaque doit être associé avec une pulsation au plus bas niveau.
MWFR 2	A un point donné de la pièce, chaque pulsation d'un niveau donné doit également constituer une pulsation à tous les niveaux inférieurs.
MWFR 3	A chaque niveau métrique, les pulsations fortes sont espacées de 2 ou 3 pulsations.
MWFR 4	Le tactus ainsi que les niveaux métriques immédiatement supérieurs doivent être constitués de pulsations équidistantes tout au long de la pièce. A des niveaux métriques inférieurs au tactus, les pulsations faibles doivent être équidistantes au sein des pulsations fortes environnantes.

- Les règles "préférentielles" (MPR<sup>148</sup>) :

Elles sélectionnent de l'ensemble des possibilités de description structurelle celle(s) qui correspond(ent) au mode par lequel l'auditeur reçoit véritablement le

<sup>144</sup> en anglais GTTM : Generative Theory of Tonal Music

<sup>145</sup> nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de référence : LERDAHL, Fred, and JACKENDOFF, Ray (1983). "A Generative Theory of Tonal Music". MIT Press, Cambridge.

<sup>146</sup> en anglais : MWFR (Metrical Well-Formedness Rules) = Règles de Bonne Forme

<sup>147</sup> Trop générales, ces règles sont généralement considérées comme inapplicables

<sup>148</sup> en anglais : MPR (Metrical Preference Rules) = Règles de Préférence

message musical. Elles sont généralement considérées comme ethnocentrées<sup>149</sup> (sur le monde de la musique occidentale), privilégiant moins la pratique musicale que la "composition" de la musique.

<b>MPR 1 (Parallélisme)</b>	Là où deux ou plusieurs groupes, ou parties de groupes, peuvent être considérés comme parallèles, ils reçoivent une structure métrique parallèle.
<b>MPR 2 (Pulsation Forte Hâtive)</b>	Faible préférence pour une structure métrique dans laquelle l'événement le plus fort d'un groupe apparaît relativement tôt dans le groupe..
<b>MPR 3 (Événement)</b>	Préférence pour une structure métrique dans laquelle les événements de niveau $L_i$ qui coïncident avec le début d'événements de hauteur sont les événements forts de $L_i$ .
<b>MPR 4 (Tension)</b>	Préférence pour une structure métrique dans laquelle les événements de niveau $L_i$ qui sont en tension, sont des événements forts de $L_i$ .
<b>MPR 5 (Longueur)</b>	Préférence pour une structure métrique dans laquelle apparaît un événement relativement fort arrivant au commencement de : a. un événement de hauteur relativement long, b. une durée relativement longue d'une dynamique, c. une liaison relativement longue, d. un motif d'articulation relativement long, e. une prolongation relativement longue d'une hauteur dans les niveaux pertinents d'une réduction. ou f. une prolongation relativement longue de l'harmonie dans les niveaux pertinents d'une réduction (rythme harmonique).
<b>MPR 5.5 (Hésitation)</b>	Faible préférence pour une structure métrique dans laquelle apparaît un événement relativement fort immédiatement après une événement de hauteur relativement long..
<b>MPR 6 (Basse)</b>	Préférence pour une basse stable sur le plan métrique.
<b>MPR 7 (Cadence)</b>	Forte préférence pour une structure métrique dans laquelle les cadences sont stables sur le plan métrique ; i.e., qui évite soigneusement le viol des règles préférentielles locales au sein des cadences.
<b>MPR 8 (Suspension)</b>	Forte préférence pour une structure métrique dans laquelle une suspension est placée sur un événement plus fort que sa résolution.
<b>MPR 9 (Interaction au niveau des durées)</b>	Préférence pour une analyse métrique qui minimise les conflits dans le processus de réduction.
<b>MPR 10 (Régularité binaire)</b>	Préférence pour les structures métriques dans lesquelles à chaque niveau tous les autres événements sont forts

L'application de ces règles à notre problématique constituerait le corps d'une étude à part entière. Nous devons nous incliner devant l'ampleur de cette tâche qui réclamerait du temps et de nombreuses compétences sur la TGMT.

### *c) Théorie dynamique de l'attention*

Développée par JONES en 1987, elle confère à toute phrase musicale une "forme dynamique" qui constitue une référence forte pour l'auditeur. Cette forme est la résultante du renforcement mutuel des accents mélodiques (changement de contour, intervalle remarquable, note à plus forte pondération tonale) et temporels (plus forte pondération des valeurs longues ou présence de silences).

<sup>149</sup> David TEMPERLEY (2000) pp. 65-96 : "African rhythm, as described by ethnomusicologists, appears to be accommodated well by the GTTM view, suggesting fundamental commonalities between Western and African rhythm. However, there are some important differences in the preference rules (the criteria for choosing among possible structures) used by African and Western listeners."

#### d) Geste et neurophysiologie

Nous terminons ce tour d'horizon par l'évocation d'un aspect primordial du geste musical. En effet, l'acte moteur n'est possible que s'il est conduit par notre système neuronal. En raison de sa complexité, la musique engage profondément ce dernier :

« En fait, pouvoir exécuter un acte moteur complexe, c'est s'être exercé non seulement à choisir dans son répertoire une routine motrice appropriée, mais également s'être entraîné à régler la durée entre deux routines. »<sup>150</sup>

Bob SNYDER<sup>151</sup> nous apprend que le rythme est un phénomène lié à la mémoire dite « à court terme » de notre système nerveux, c'est à dire concernant une durée inférieure à environ 3 à 5 secondes. Lorsque des événements musicaux se succèdent à une cadence d'environ 1/16<sup>e</sup> de seconde (62 ms), il devient impossible de les dissocier (il semble que cette valeur soit très proche de la capacité de répétition musculaire humaine). Claude-Henri CHOUARD complète :

« (...) quand le train de ces informations s'accélère, brusquement on ne comprend plus rien : le cerveau est dépassé. Notre encéphale a besoin d'au moins cinquante millisecondes pour analyser chacun des wagons qui composent ce convoi, pour le comparer à ce qu'il possède en mémoire, donc en comprendre l'ensemble. (...) Notons que cette tâche cérébrale consiste à reconnaître, à nommer, à comprendre. C'est un travail bien plus complexe et plus long que celui réalisé par l'oreille interne quand elle perçoit l'hiatus entre deux sons très brefs, tâche qu'elle sait effectuer en moins de deux à cinq millisecondes. »

opération à effectuer	temps nécessaire	nombre maximum d'événements / seconde	comparaison musicale
discrimination simple	5 ms	200	1/80 <sup>e</sup> de pulsation à 150 bpm
discrimination complexe	50 ms	20	triple croches à 150 bpm
exécution	60 ms	16	triple croches à 120 bpm

Nous constatons que notre potentiel neuro-moteur est largement supérieur à nos besoins : nos limites musicales sont donc uniquement situées dans notre capacité d'apprentissage.

<sup>150</sup> POUTHAS, Viviane (1996) p. 135

<sup>151</sup> SNYDER, Bob (2000)

## 2. Angles d'étude dégagés

Inspirés des théories que nous venons d'évoquer, les thèmes qui suivent sont listés sans hiérarchie ni organisation aucune. Intuitivement, il semble clair que la progression des travaux puisse mettre à jour de nouveaux angles d'étude, et/ou des relations entre eux.

### a) Mécanismes de tension/détente

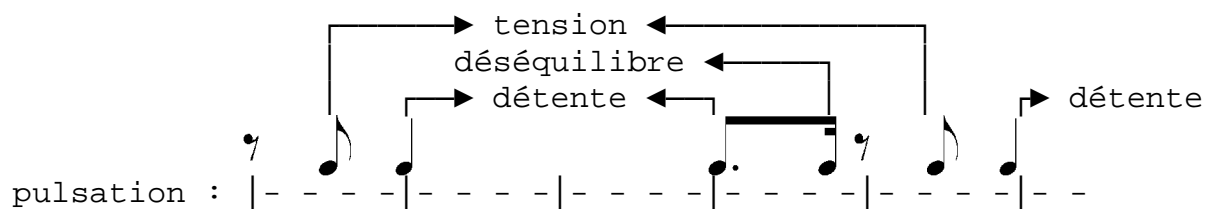
En matière de danse, Renata Rosa<sup>152</sup> propose une compréhension des mouvements du *Samba de Côco* (nordeste du Brésil) selon le principe de l'équilibre précaire (*equilibrio precario*) en 3 phases :

- *impulso* (impulsion)
- *desequilibrio* (déséquilibre)
- *equilibrio* (équilibre)

Dans le monde musical (pas seulement occidental), il existe des principes de tension/attraction mélodique et/ou harmonique. De la même façon, des interactions entre rythme et mètre génèrent de pareils mécanismes sur le plan rythmique.

- Pondération métrique

Tout événement sonore se produisant sur une partie dite « faible » d'un schème rythmique crée une tension qui devra (le plus souvent) se résoudre. Exemples :



C'est un corollaire du principe d'anacrouse<sup>153</sup> et de syncopation<sup>154</sup>. Examinons la hiérarchie métrique selon une analyse propre à la TGMT. Nous serions tenté d'établir les choses comme suit :

<sup>152</sup> communication personnelle (2004)

<sup>153</sup> note(s) initiale(s) d'un morceau extérieurement au premier temps fort de la mesure. S'applique également à toute note qui, au cours du morceau, forme, avec une valeur accentuée lui faisant suite, un motif rythmique continu.

<sup>154</sup> Selon la théorie de la musique classique occidentale : la syncope est l'accentuation d'un élément sonore sur un temps faible avec prolongement sur un temps fort

Temps	1	2	3	4	2	3	4	1	2	3	4	4	1	2	3	4
Valeurs minimales opérationnelles	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Temps	• • •	•	• •	•	• • •	•	• •	•	• • •	•	• •	•	• • •	•	• •	•
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Macrostructure (occident)		• •				•				• •				•		
Macrostructure (samba) <sup>155</sup>		• • •				• •				•				• •		
Résultat (occident)	• • • •	•	• •	•	• • •	•	• •	•	• • • •	•	• •	•	• • •	•	• •	•
Résultat (samba)	• • • •	•	• •	•	• • • •	•	• •	•	• • • •	•	• •	•	• • •	•	• •	•
Position du mètre du samba		X			X		X		X		X			X		X

Nous pensons que le résultat concernant le samba est erroné<sup>156</sup>. En effet, le découpage de chaque pulsation (partie supérieure du tableau) est celui du monde occidental. Est-il applicable au samba ? Nous en doutons. Par contre, nous pouvons faire l'observation suivante : la 1<sup>ère</sup> "double-croche" (ou valeur minimale opérationnelle) est donc la plus stable. Et pourtant, elle est très souvent omise dans le jeu du *partido alto* !. Cette stabilité rythmique est largement renforcée par ses caractéristiques mélodico-harmoniques propres : ce point représente une zone capitale pour la réalisation de l'harmonie, créant un accent structurel, une sorte d'« hypermètre » (cf. Grove p 284). Il est très intéressant de noter que les changements d'harmonie se réalisent généralement sur la double croche qui précède cet accent (n°16), i.e au paroxysme de la tension métrique.

#### Ø *Application au partido-alto*

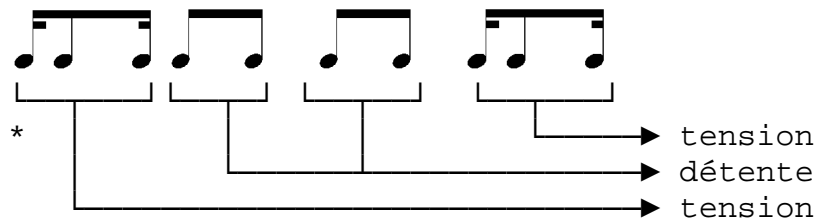
Sous l'angle des tensions/détentes, le *partido-alto* montre une structure « en miroir », comprenant 2 zones commétriques et 2 zones contramétriques.

Les zones contramétriques sont des zones de tension rythmique.

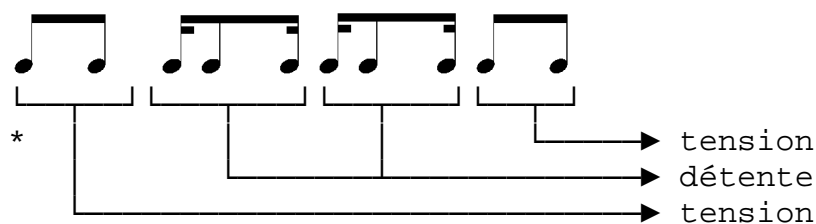
Les zones commétriques sont des zones de repos rythmique.

<sup>155</sup> Le *surdo de marcação* imprime les temps forts du samba : les 2<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> (para rapport à la conduite harmonique)

<sup>156</sup> Nous n'en avons hélas pas de meilleur à proposer à l'heure actuelle



Nous pensons que cette caractéristique renforce l'attitude commémorisante de l'oreille occidentale vis à vis de cette musique. En effet, si nous "retournons" la figure<sup>157</sup>, nous obtenons un système beaucoup plus stable au vu d'une harmonie dont l'accent structurel (identifié par un astérisque) est maintenant positionné au milieu de la zone de repos rythmique :



Ø Application au jeu du surdo terceira

En se basant sur le principe des tensions rythmiques, on comprend mieux maintenant comment agit le jeu du *surdo terceira* par rapport à l'accent structurel : il le renforce.



• Tension par modulation des durées minimales

Le « *suinge brasileiro* » est un phénomène qui semble contenir intrinsèquement des mécanismes de tension/détente. C'est une forme d'accentuation agogique permanente (mais avec des variations dans le temps), commune à la majorité des mondes musicaux issus de la diaspora africaine.

Une étude effectuée sur ce sujet par Pedro A. G. Batista (*Em busca do suingue* – 2002) traduit une répartition des durées de chaque double-croche comme suit :

<sup>157</sup> comme on le fait régulièrement en France par exemple, c'est ce que nous nommons une "erreur de phase"



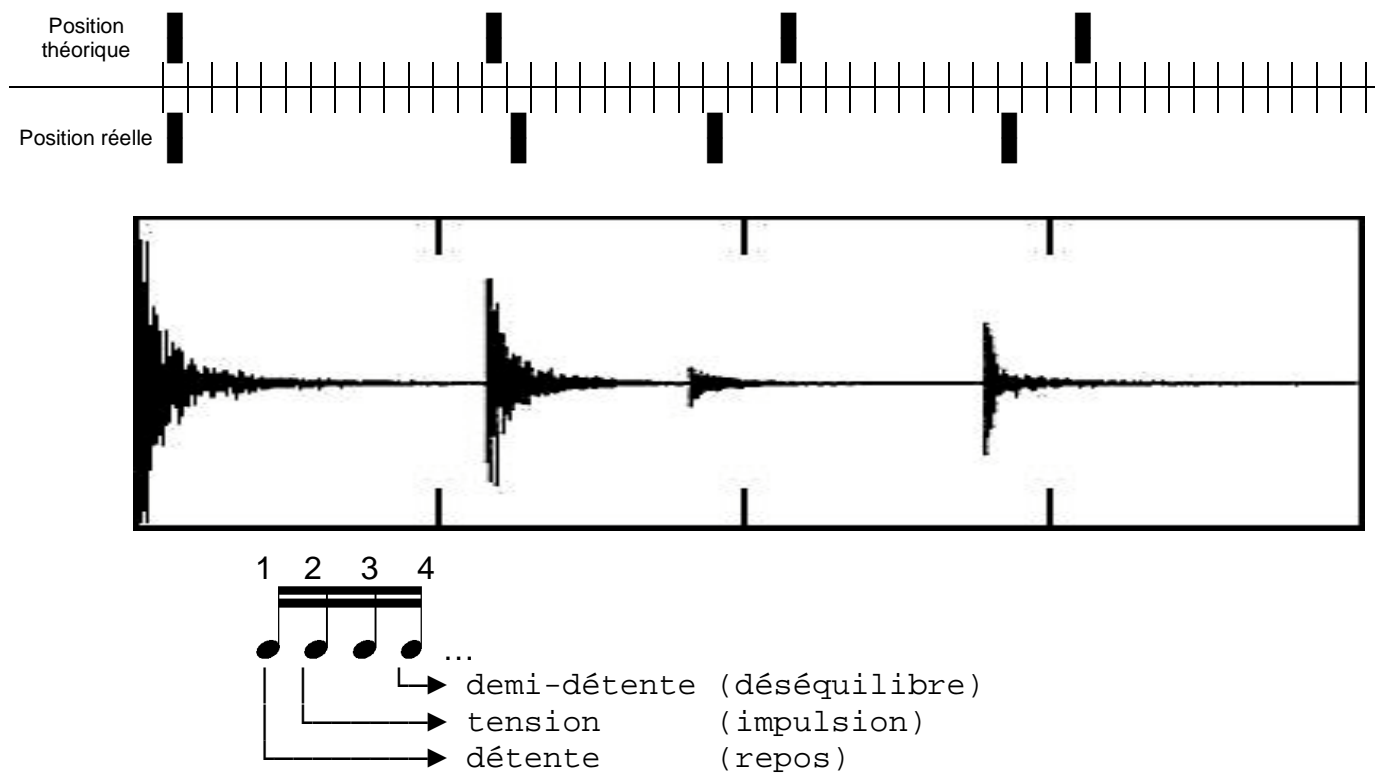
%	Durée de référence	Durée minimale	Durée moyenne	Durée maximale
Première note	25	25,5	27,0	28,4
Deuxième note	25	15,6	17,9	23,1
Troisième note	25	23,5	24,1	24,4
Quatrième note	25	26,9	30,9	32,3

1<sup>ère</sup> : > 25 % de la valeur de la pulsation (env 30 %)

2<sup>ème</sup> : < 25 % de la valeur de la pulsation (env 14 %)

3<sup>ème</sup> : < 25 % de la valeur de la pulsation (env 23 %)

4<sup>ème</sup> : > 25 % de la valeur de la pulsation (env 33 %)



L'oscillogramme ci-dessus<sup>158</sup> illustre parfaitement ce phénomène. Il semble que le processus de transformation de binaire en ternaire<sup>159</sup> (et réciproquement) s'effectue au travers des notes 1, 2 et 4. Ce sont en effet ces notes qui sont conservées lors d'une telle transformation. La note n°3 s'estompe (jusqu'à disparaître) au profit des autres qui reçoivent une pondération dynamique plus importante au fur et à mesure de leur déplacement temporel. Dans le jeu musical brésilien où s'effectue cette transformation, le musicien privilégie donc – inconsciemment- les notes 1, 2 et 4.

<sup>158</sup> par Pedro A. G. BATISTA (2002)

<sup>159</sup> Abondamment traité par PEREZ FERNANDEZ (1987)

Ce n'est pas du tout le cas dans le jeu occidental, qui est "quantifié" de façon isochrone, ce qui conduit à une double transformation :

- sur le plan temporel, la distribution des coups devient uniforme,
- sur le plan dynamique, il y a également un nivellement de toutes les intensités.

Cette relation étroite (est-elle linéaire ?) entre position temporelle et intensité s'avère particulièrement intéressante à exploiter. Elle nous conduit à deux applications :

Ø sur un plan pédagogique :

Cette accentuation pose un grand nombre de problèmes aux musiciens occidentaux, pour qui il est très difficile de parvenir à une réalisation correcte. Généralement, ils ne la perçoivent pas (la grille de lecture occidentale provoquant une quantification à la double croche théorique) tant qu'ils n'y ont pas été sensibilisés. Malgré cela, comme il s'agit d'une problématique profondément culturelle, nous devons parfois user d'artifices pour compenser le manque d'acculturation de l'élève : nous savons maintenant qu'il est possible d'influencer une telle interprétation musicale, en privilégiant volontairement certaines parties du schème rythmique.

Ø sur un plan ethnologique :

La pratique de la percussion brésilienne en France est donc un bon révélateur de cette difficulté, la majorité des groupes ayant "naturellement" recalé l'ensemble de la polyrythmie du *samba* (c'est également valable pour d'autres esthétiques musicales brésiennes) sur un débit isochrone de valeurs minimales opérationnelles. Il s'agit d'un des "symptômes" majeurs de la transformation du *samba* en France.

*b) production et répétition du mouvement*

Dans "Le Rythme Musical", DUMESNIL<sup>160</sup> nous rappelle quelques règles concernant l'accent rythmique (occidental, on peut l'imaginer). Dans les musiques afro-américaines, il semble que cette occurrence soit le résultat d'un monnayage de silences de valeur longue (d'au moins deux valeurs minimales opérationnelles). Une

---

<sup>160</sup> DUMESNIL (1949) p. 9, citant le *Larousse du XXème siècle* : "Le rythme remplissant une fonction intellectuelle et psychique, l'accent rythmique domine, annihile et efface l'accent métrique. La première note d'un rythme, la première note d'une simple incise, est forte, accentuée, quand même elle tombe sur un temps faible ou sur une partie faible d'un temps. La note finale des rythmes féminins est faible. la note finale des rythmes masculins est forte. De l'accentuation rythmique résultent clarté et compréhensibilité de l'œuvre musicale. C'est l'élément principal de l'exécution."

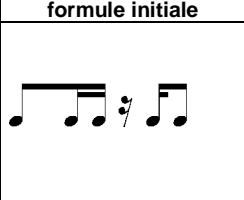
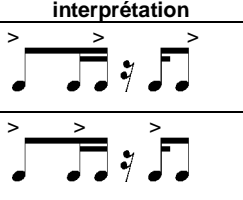
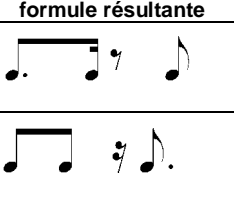


forme de monnayage est décrite par Jérôme CLER<sup>161</sup> sous la forme d'une équivalence :

$$\text{longue} = \text{brève} + \text{demi-brève} \quad \text{è} \quad \text{♪} = \text{♪♪}$$

Comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, il s'agit du monnayage que nous privilégions dans le cas du *samba*. Nous l'analysons comme une sorte de "coup d'appel", que Philou BLOT désigne dans ses ouvrages pédagogiques sous le vocable "élan"<sup>162</sup>. Nous rappelons que MUKUNA/KUBIK/SANDRONI proposent le suivant :

$$\text{longue} = \text{demi-brève} + \text{brève} \quad \text{è} \quad \text{♪} = \text{♪♪}$$

Dans ce cas, nous le considérons comme une forme de "rebond". Si nous admettons la réciproque de ce phénomène, on peut constater que l'interprétation peut affecter lourdement le résultat musical. L'exemple (*cinquillo* cubain) ci-dessous est particulièrement remarquable<sup>163</sup> :

formule initiale		interprétation	formule résultante	mètre perçu
	è	élan 		3+3+2
		rebond 		2+3+3

Existe-t-il une seule forme de monnayage ? Nous allons évaluer deux cas :

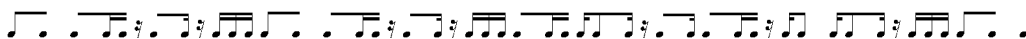
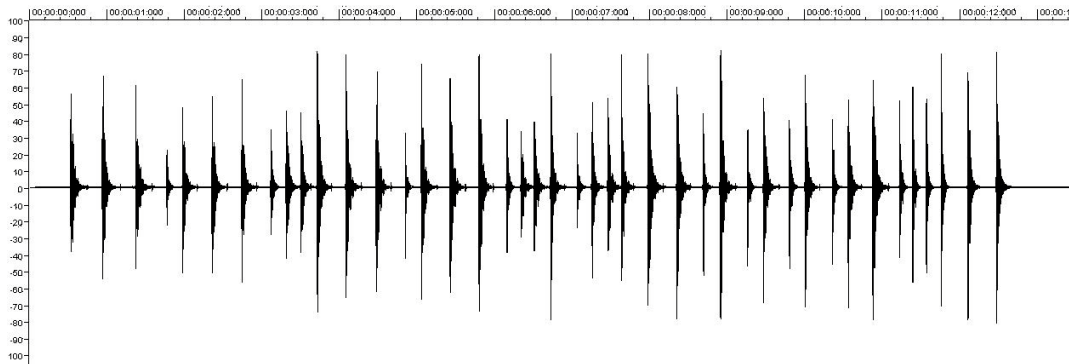
#### Ø Cas du « paradigme de l'Estácio »

Afin d'observer comment s'effectue le monnayage des valeurs longues dans le *partido alto*, nous allons procéder à l'analyse du jeu de tamborim d'un musicien professionnel brésilien : Ricardo Siri.

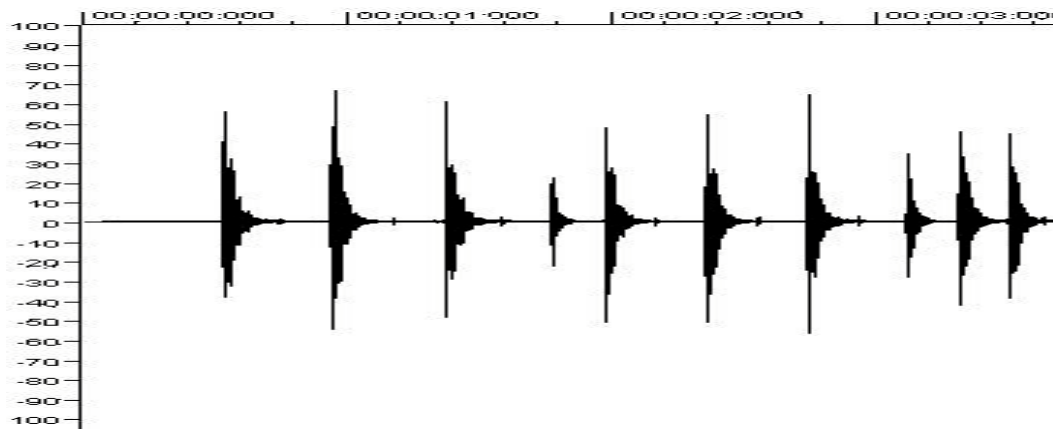
<sup>161</sup> CLER (1997) p. 60 à propos des rythmes Aksak

<sup>162</sup> BLOT (1989) p. 15, citant de mémoire une communication personnelle avec Eric SPROGIS (Directeur Délégué de l'Institut de Pédagogie Musicale à la Villette), Philou BLOT écrit : "Votre travail avec les enfants est principalement axé sur l'élan que l'on trouve dans toutes les musiques populaires, cet élan si indispensable de bien posséder si l'on veut interpréter correctement BACH, MOZART et même DEBUSSY (...) Votre méthode devrait intéresser les classes de musique."

<sup>163</sup> Nous assistons ici à un phénomène décrit plus loin (sémiotique de l'espace sonore) : les deux rythmes appartiennent à la même classe d'équivalence (AROM:1991). Ils sont donc "identiques" dans une certaine mesure.



Examinons de plus près cet oscillogramme du point de vue des dynamiques de jeu. Le premier exemple concerne le début de la séquence (l'oscillogramme a été volontairement dilaté pour permettre une meilleure lecture) :



relevé : .....

interprétation : .....

Sans procéder à aucune mesure précise, nous constatons aisément une pondération dynamique donnée par le musicien sur la quatrième frappe. Il s'agit bien ici d'une note d'appel. C'est encore plus flagrant sur l'exemple suivant :

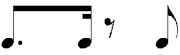
relevé : .....

interprétation : .....

Conclusions : nous pensons que le milieu culturel, en tant qu'il exerce un contrôle sur la réalisation musicale, limite l'évolution des schèmes rythmiques en privilégiant les contours d'un modèle sous-jacent<sup>164</sup>.

A contrario, un élève issu du monde occidental adoptera "naturellement" une interprétation opposée : le double-coup représente ici une difficulté technique (d'ordre musculaire et nerveux) qui sera réalisé grâce à l'aide d'un rebond sur la peau de l'instrument. On notera alors d'importantes distorsions rythmiques si le sujet tente de réaliser le rythme sur un instrument ne permettant pas ce rebond. Il existe donc un risque élevé de dérive lorsque la transmission musicale s'effectue de manière exogène.

#### Ø Cas du tibwa et de la syncope caractéristique

Nous avons choisi cet exemple car le *tibwa* antillais et la syncope caractéristique brésilienne<sup>165</sup> possèdent la même origine bantou. Si nous partons de la formule  (appelé « *tresillo* » en musique cubaine), nous pouvons en déduire plusieurs réalisations concrètes :

<sup>164</sup> *time-line pattern* (N'KETIA)

<sup>165</sup> SANDRONI (2001)



Il s'agit du *tibwa* antillais, dénommé également « *cinquillo* » en musique cubaine.



Il s'agit de la fameuse « syncopé caractéristique brésilienne » citée par de nombreux auteurs (Arraujo, Sandroni, etc.)

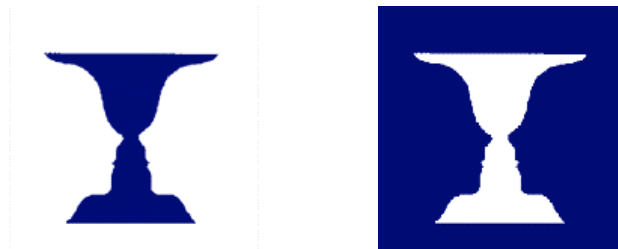
Il est ainsi troublant de constater que les deux seules formes pouvant résulter d'un tel monnayage s'avèrent être deux fondements incontournables des musiques antillaises et latino américaines.

A ce stade, nous formons l'hypothèse d'un monnayage différent dans chaque culture.

### c) sémiotique (perception et mécanisme d'inférence)

NB : Nous ne considérerons ici qu'un aspect étroit de la sémiotique, en tant que "sens au sein de l'espace sonore".

Bien que rarement formalisé, un phénomène bien connu des musiciens en matière de conceptualisation du monde sonore musical est celui de "mécanisme d'inférence"<sup>166</sup> qui amène deux observateurs (éventuellement exécutants) à interpréter de façon distincte un même message musical. On parle aussi parfois d' "isomorphisme cognitif" ou d' "écoute kaléidoscopique" (Pierre SALLEE). Il peut en tous cas être considéré comme un corollaire sonore au principe du Vase de Rubin de la *Gestalt*.



Le célèbre Vase de Rubin : vase ou visages ?

En effet, la question du "référentiel" est posée par de nombreux auteurs. Monique BRANDILY (1997-24) nous propose une vision mécanico-symbolique d'un phénomène sociologique tout à fait équivalent :

"Ce sont souvent des symboles utilisés en cascade qui permettent d'atteindre la signification au moyen de couples d'oppositions et de corrélations qui apparaissent comme des évidences aux ressortissants de chaque culture."

<sup>166</sup> terme utilisé dans les sciences cognitives (ex : linguistique, intelligence artificielle)

Cette définition renvoie aux canons culturels en vigueur dans chaque région du monde. On peut aussi citer Pierre SCHAEFFNER (in *Traité des objets musicaux*) :

« les objets d'une civilisation musicale n'étant entendus par les citoyens de l'autre, que comme une réalisation imparfaite de leurs propres phénomènes. »

Par exemple, le monde occidental (la France en est un excellent exemple) possède une grille de lecture profondément commétrique, alors que la culture brésilienne, très influencée par des racines musicales africaines encore très prégnantes, gère un rapport aux événements musicaux beaucoup plus contramétrique. Ce phénomène est parfois provoqué par l'exécutant<sup>167</sup> pour démontrer sa maîtrise rythmique.

Sur le plan pédagogique, il arrive régulièrement qu'un musicien encore trop faiblement imprégné par les fondamentaux de la culture du *samba* soit trompé par une perception erronée du phénomène musical. Les "points d'appui" au sein de l'environnement sonore lui font entendre un schéma musical différent de celui qu'il prévoit, une sorte de "faux espace sonore", ou espace parallèle. Le retournement de situation (qui n'est pas binaire : il existe une multitude d'espaces sonores "parallèles") peut demander un effort considérable de la part du musicien ou du pédagogue. C'est un obstacle important à la diffusion.

Sur un plan ethnologique, ce phénomène nous apprend beaucoup sur les raisons probables qui ont amené une distorsion considérable quant à la perception du *samba* en France : l'inversion de "sens" constaté dans nombre de productions musicales inspirées par le *samba*<sup>168</sup> en est un exemple concret (c'est par exemple le cas pour le célèbre "oléolé, olala"<sup>169</sup> analysé en annexe). Il s'agit d'une forme d'évolution.

#### d) relations conatives

Pour BLACKING (1980:124),

"la musique commence par une agitation du corps".

De son côté, Xavier VIDAL (1995:35) reprend la notion de "*mimème*"<sup>170</sup> créée par Marcel JOUSSE pour mettre l'accent sur la place du mouvement dans

<sup>167</sup> ex : jeu rythmique sur le rythme *tamgra* "à quatre" LORTAT-JACOB (1980) pp. 124-5

<sup>168</sup> Cf. en annexe : "Liste des morceaux de musique française inspirés par le Brésil"

<sup>169</sup> de son vrai titre français *La bamboula* reprenant un succès du carnaval de Rio : *Festa para um Rei Negro*

<sup>170</sup> "terme inventé par Marcel JOUSSE pour désigner un objet ou un être qui suscite une interprétation gestuelle ou linguistique" in VIDAL (1995) p. 35

"un apprentissage global où les sensations physiques et auditives accompagnent une mise à l'épreuve mélodique, rythmique et linguistique." (VIDAL 1995:43).

Il renverse ainsi certains préjugés en posant que

"Le mouvement des objets et des êtres sonores de l'environnement induit la musique" (*ibid*).

Un concept qu'il convient de rapprocher de nombreuses pratiques dans lesquelles se maintient un rapport étroit entre musicien et danseur<sup>171</sup>. Ce rapport induit souvent une modification dynamique du jeu musical.

Au Brésil, la danse a conquis<sup>172</sup> un statut profondément culturel : une majorité de la population l'a intégré dans son quotidien. A l'instar de la société pour qui elle représente un facteur de lien social, la transmission musicale l'utilise aussi comme un vecteur majeur.

En France, il existe -depuis plusieurs siècles maintenant- une grande dichotomie entre musique et corporéité. Malgré les avertissements de nombreux pédagogues, il est à craindre que notre société ait beaucoup de difficultés à retrouver cette voie "écologique" d'apprentissage de la vie. Le développement du *samba* en France est un des moyens qui pourraient contribuer à y parvenir<sup>173</sup>, mais il semblerait que ce soit l'effet inverse qui se produise : le *samba* y subit des transformations par perte de sa relation profonde avec le geste chorégraphique.

#### e) pédagogie et "bi-musicality"<sup>174</sup>

Comme nous l'avons évoqué en introduction, une très faible partie de la musique brésilienne<sup>175</sup> connaît depuis plusieurs dizaines d'années un succès important dans de nombreuses régions du monde. Aujourd'hui, à l'heure où les progrès en matière de communication et de transport accentuent chaque jour un peu plus un phénomène de mondialisation omniprésent, la culture brésilienne connaît une progression exogène considérable. La problématique de la transmission de la musique brésilienne compte ainsi deux aspects bien distincts selon le lieu où elle se déroule :

---

<sup>171</sup> par ex. : *Candomblé* au Brésil

<sup>172</sup> probablement par les influences africaines et amérindiennes

<sup>173</sup> Nous ne faisons absolument pas allusion à "la samba" en tant que danse de salon, qui est une version plus ou moins déformée de la "*samba de gafieira*" de Rio, seule danse (acrobatique de surcroît) de couple à notre connaissance issue du samba. A quelques exceptions, les écoles de danse françaises ont une idée très vague de ses origines et des autres formes de samba dansées.

<sup>174</sup> HOOD (1960)

<sup>175</sup> Au regard de plusieurs centaines de traditions musicales, chorégraphiques et scénographiques



- Transmission endogène

Il s'agit d'un processus d'endoculturation dont la limite est –souvent– géographique. Au Brésil, la transmission du *samba* se fait de façon orale (le plus souvent). Son évolution n'est pas linéaire et connaît de nombreux phénomènes d'acculturation et de déculturation<sup>176</sup>. L'un de ces phénomènes est particulièrement perceptible. En effet, comme l'a décrit Rolando Antonio PEREZ FERNANDEZ (1986)<sup>177</sup>, une transformation rythmique s'est initiée de façon extrêmement nette lors du contact entre populations noires et occidentales. Ces transformations sont continuellement opérationnelles jusqu'à ce jour. Au Brésil, à l'image du blanchissement progressif des populations qui fréquentent les lieux de production du *samba*, ce dernier est aujourd'hui presque totalement binarisé (i.e. dans la cellule rythmique de base, les valeurs minimales opérationnelles tendent vers une organisation isochrone). Le "*suingue brasileiro*", une des caractéristiques majeures de cette musique (celle liée de façon étroite à la danse et aux racines africaines) est ainsi en voie de disparition. C'est une forme d'évolution.

- Transmission exogène

Comme nous l'avons vu en introduction, il existe aujourd'hui une véritable "culture" de la musique brésilienne en France. En effet, sous l'influence d'un ethnocentrisme et de l'exotisme nécessaire à la génération de profits colossaux, la musique brésilienne subit des mutations qui, pour l'instant ne sont que peu ré-injectées dans le milieu d'origine (le *samba* est déjà une musique plusieurs fois métissée qui pourrait être influencée à nouveau par le monde occidental). Ainsi, de nombreux professeurs de musique brésilienne manquent du recul nécessaire pour fournir un enseignement respectant les traits caractéristiques du corpus abordé. Ainsi, leur vision (écoute devrait-on dire) traduit un ethnocentrisme patent, qui déforme le contenu transmis : un des résultats est donc la genèse d'une nouvelle forme rythmique, "la *samba française*", incluant la totalité de la polyrythmie d'origine (parfois lourdement distordue par méconnaissance des fondamentaux) dans une organisation isochrone des valeurs minimales opérationnelles (perte intégrale du *suingue brasileiro*).

---

<sup>176</sup> LEOTHAUD : **déculturation** est une perte de toutes les valeurs de référence, sans assimilation en contre partie de celles des autres. Elle Touche les sociétés les plus archaïques, les plus vulnérables, mises en contact brutal avec la culture occidentale.

<sup>177</sup> PEREZ FERNANDEZ (1987)

### 3. Expérimentations

Afin d'éclairer quelque peu nos réflexions, nous proposons de mettre en place une série de tests orientés autour de la problématique de répétition du mouvement. Les sujets sont au nombre d'une dizaine<sup>178</sup>, choisis selon les critères suivants :

- français ou brésilien
- demeurant en France
- ayant pratiqué le *samba* (si possible carnavalesque) pendant au moins 2 ans avec au moins un instrument de percussion réalisant une des formes du *partido alto*.

Certains sont poly-instrumentistes et/ou pratiquent également le chant brésilien. Les tests sont réalisés à leur domicile ou sur leur lieu de travail<sup>179</sup>. Ils ne pratiquent pas tous le *tamborim* (utilisé lors du test n°1), mais ce qui leur est demandé n'est pas spécifique à cet instrument. Certains (une minorité) ont étudié la musique occidentale (percussion/batterie) dans un établissement académique français.

#### a) Test n°1 (*analyse de la dynamique des double frappes*)

- Objectif

Faire jouer une phrase de *tamborim* (*partido alto* type KUBIK, NICIA) puis analyser les dynamiques des double coups.

Le test est effectué sur deux morceaux différents<sup>180</sup> :

- "Canudo de Ouro" par BEZERRA da SILVA (tempo : 90 bpm)
- "Aquarela brasileira" par MARTINHO da VILA (tempo : 110 bpm)

Les musiciens peuvent engager plusieurs modes de jeu (avec ou sans remplissage par l'index de la main supportant l'instrument) et enrichir leur interprétation de variations.

Trois résultats possibles sont attendus :

- jeu sans accentuation
- jeu avec accentuation du premier coup
- jeu avec accentuation du deuxième coup

---

<sup>178</sup> Nous sommes conscients qu'il s'agit d'un échantillon extrêmement réduit pour en tirer des conclusions. Nous pensons néanmoins qu'il est suffisant pour évaluer les procédures de test.

<sup>179</sup> Ceci afin de faciliter la prise de rendez-vous. Nous espérons que cela ne nuira pas trop à la qualité des résultats obtenus.

<sup>180</sup> Nous pensons que le tempo peut influencer le résultat. De plus, les musiciens ayant très peu de technique pourront au moins réaliser le test sur le morceau le plus lent.

- Procédure

Pour chaque morceau :

- pose d'un casque d'écoute Hi-Fi sur la tête du sujet
- diffusion du morceau de musique (*samba*) dans le casque
- jeu musical à l'aider du *tamborim* pendant la diffusion
- enregistrement du résultat produit sur MiniDisc

- Analyse des résultats

(le détail est porté en annexe)

Figure la plus jouée	Type d'accentuation					
	tempo lent			tempo rapide		
	1 <sup>er</sup> coup	aucune	2 <sup>ème</sup> coup	1 <sup>er</sup> coup	aucune	2 <sup>ème</sup> coup
André	-	x	X	-	x	X
Bernard	-	X	-	x	X	X
Estelle	-	X	x	-	X	X
Franck	-	X	-	-	X	x
Laurent	-	X	x	x	X	X
Maxime	X	x	-	x	X	-
Muriel	x	X	x	X	x	-
Stéphanie	-	X	-	-	X	x
Yannick	-	x	X	-	x	X

<p>légende :</p> <p>- è peu (ou pas) d'occurrence</p> <p>x è occurrence partielle</p> <p>X è occurrence régulière</p>
---

La majorité des musiciens égalise les double frappes. Contre toute attente, l'augmentation de tempo favorise peu l'utilisation du "rebond". Il semble que pour les musiciens "académiques", le tempo rapide favorise au contraire un certain lâcher-prise : on peut penser qu'un amoindrissement du contrôle conscient sur le jeu musical permet au musicien de laisser les acquis culturels s'exprimer.

Chez les musiciens qui pratiquent l' "élan", la plus grande vitesse donne lieu à des coups de type "rebond" : ils sont généralement placés de manière à mettre en valeur la matrice sous-jacente du *partido alto*.

b) Test n°2 (monnayage et ambiguïté métrique)

- Objectif

- analyser le comportement de musiciens face à un motif rythmique ambigu

- analyser leur monnayage des valeurs longues sur ce motif

Nous pensons que le monnayage proposé par SANDRONI (voir ci-dessous : "monnayage n°2") n'est pas celui qui sera retenu par les musiciens. Nous espérons démontrer que la réalisation du motif joué suivra la règle du "monnayage n°1".

Résultats prévisibles : il y a théoriquement 16 façons d'entendre dans le motif. Trois d'entre elles sont les plus probables (nous indiquons par une flèche leur point d'entrée) en raison du phénomène de *grouping* décrit par la TGMT. La perception n°4 est probable car nous allons démarrer le motif sur ce point d'entrée.

Motif joué

X - X - X - X - - X - X - X - -  
 é p.n°3 é p.n°4 perception n°2 é é perception n°1

Perception n°1

Perception n°2

Perception n°3

Perception n°4

etc. etc. etc. etc.

Note : à ce stade du test, nous indiquerons au sujet où se situe la pulsation (perception n°1 pour rester fidèle à SANDRONI<sup>181</sup>).

Il existe maintenant deux manières de monnayer les valeurs longues :

Motif joué

Monnayage n°1

Monnayage n°2











### ● Procédure

- enregistrer la session sur MiniDisc (en cas de doute)
- jouer la phrase : demander de repérer et formaliser la pulsation avec le pied (de façon bien nette)
- demander de chanter (ou frapper dans ses mains) une phrase de *tamborim* en superposition

Note : en cas de "mauvaise" analyse de la pulsation au bout de 3 essais, proposer notre solution (en fait, celle de SANDRONI) et poursuivre le test.

<sup>181</sup> SANDRONI (2001) p. 158

• Analyse des résultats

	Perception de la pulsation	Figure jouée	Type de monnayage	Commentaires
<b>Motif de base</b>	-		-	-
André	2 essais		???	2 essais
Bernard	directe		n°1	+ variations
Estelle	3 essais		??? n°2 n°1	3 essais (1 <sup>ère</sup> perception à la croche)
Franck	directe		???	
Laurent	directe		n°1	
Max	directe		n°2	+ variations
Muriel	directe		n°1	
Stéphanie	3 essais		n°1	+ variations 3 essais (1 <sup>ère</sup> perception à la croche)
Yannick	3 essais		??? n°1 ???	+ variations 2 essais (1 <sup>ère</sup> perception à la croche)

Tous les sujets n'ont pas exactement été testés dans les mêmes conditions. Comme nous le présentions, la plupart de ceux pour qui le motif avait été lancé sur la 2<sup>ème</sup> croche ont entendu l'ensemble décalé d'une croche (perception n°4). C'est probablement dû au principe d'inférence (cf. page 92) qui fut ensuite difficile à "effacer", le cerveau semblant persister à entendre le motif de cette première façon, malgré les divers essais sur d'autres points d'entrée.

D'une manière générale, tous les sujets ont retrouvé la pulsation que nous espérions, notamment quand la phrase était lancée sur la première croche pointée ou sur la première croche. Beaucoup de sujets proposent le type de monnayage n°1, mais quelques uns sont totalement perturbés par le démarrage de la figure de référence (motif de base) sur le 2<sup>ème</sup> temps. Au vu des figures réalisées, il semble qu'ils aient cherché à appliquer en force une phrase "inversée" (i.e. prise depuis le 3<sup>ème</sup> temps), mais en commençant... sur le 2<sup>ème</sup> ! Nous ne pouvons donc pas véritablement tirer de résultats probants de ce test.

### c) Conclusions

- Concernant les tests

Les conditions d'expérimentation du premier test ne sont pas bonnes : il faudrait les effectuer dans un contexte musical réel (le nôtre est proche de celui du "re-recording" de studio). De plus, le nombre de sujets à tester n'est pas assez important; leurs profils devraient être définis plus précisément.

Plusieurs sujets ont produit un résultat très différent quand ils tapaient dans leurs mains (leur jeu accentuait nettement le dernier coup de chaque série). Même si le test tend à confirmer notre postulat d'une prédominance de la culture sur la psychomotricité, nous pensons que notre hypothèse de départ (dans laquelle nous envisagions que le *tamborim* puisse constituer un instrument représentatif du jeu du samba) est maintenant totalement remise en question ! La motricité de l'ensemble main/baguettes sur la peau de l'instrument n'a probablement rien à voir avec celle du frappement d'une main avec l'autre. Nous n'avons malheureusement pas les compétences pour l'expliquer. Cependant, il est vraisemblable que le "matériau" de production sonore soit déjà un paramètre important : le rebond d'une baguette sur une peau (animale ou plastique) tendue est beaucoup plus important que celui qui peut intervenir entre deux mains frappées ensemble. Chanter, frapper sur un instrument ou taper dans ses mains ne produisent pas les mêmes résultats. C'est une constatation extrêmement intéressante, mais qui nécessite de refaire toutes les expérimentations liées au test n°1.

Dans le test de perception (n°2), le premier jet risque d'influencer les autres. Il faudrait éventuellement créer des groupes : à chaque groupe de sujets, une manière de démarrer la phrase. Dans tous les cas, la phrase musicale devrait être enregistrée et jouée par une machine. De plus, le point de démarrage de la phrase de référence semble beaucoup influencer le résultat. Le test est-il donc vraiment réalisable ? Nous en doutons.

Cette incursion dans le monde de l'expérimentation humaine nous enseigne à quel point elle est difficile à réaliser, au vu notamment du grand nombre de paramètres à neutraliser.

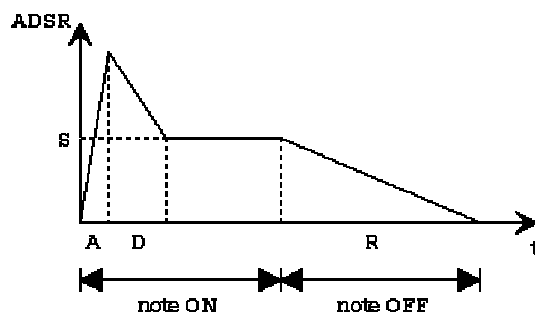
- Sur l'utilisation de l'oscillogramme :

Il s'est révélé d'une utilisation extrêmement aisée, puisqu'aujourd'hui, la plupart des logiciels de traitement audio sur ordinateur intègrent un mode

Amplitude/Temps (oscillographe). Par contre, il fut difficile d'obtenir des résultats précis, des mesures encore moins. En effet, les signaux que nous analysons sont très complexes (grande richesse harmonique, transitoires importantes, enveloppe composée, etc.), ce qui rend leur étude difficile, notamment lorsqu'il s'agit de :

- déterminer le point de départ d'une attaque (dans le temps),
- déterminer le point culminant d'une crête (en intensité).

A l'issue de ce travail, nous avons donc cherché d'autres solutions pour remédier à ces problèmes. En effet, l'énergie d'un son musical est répartie dans les différentes phases de son enveloppe temporelle, communément appelée ADSR en anglais : *attack, decay, sustain, release*<sup>182</sup>.



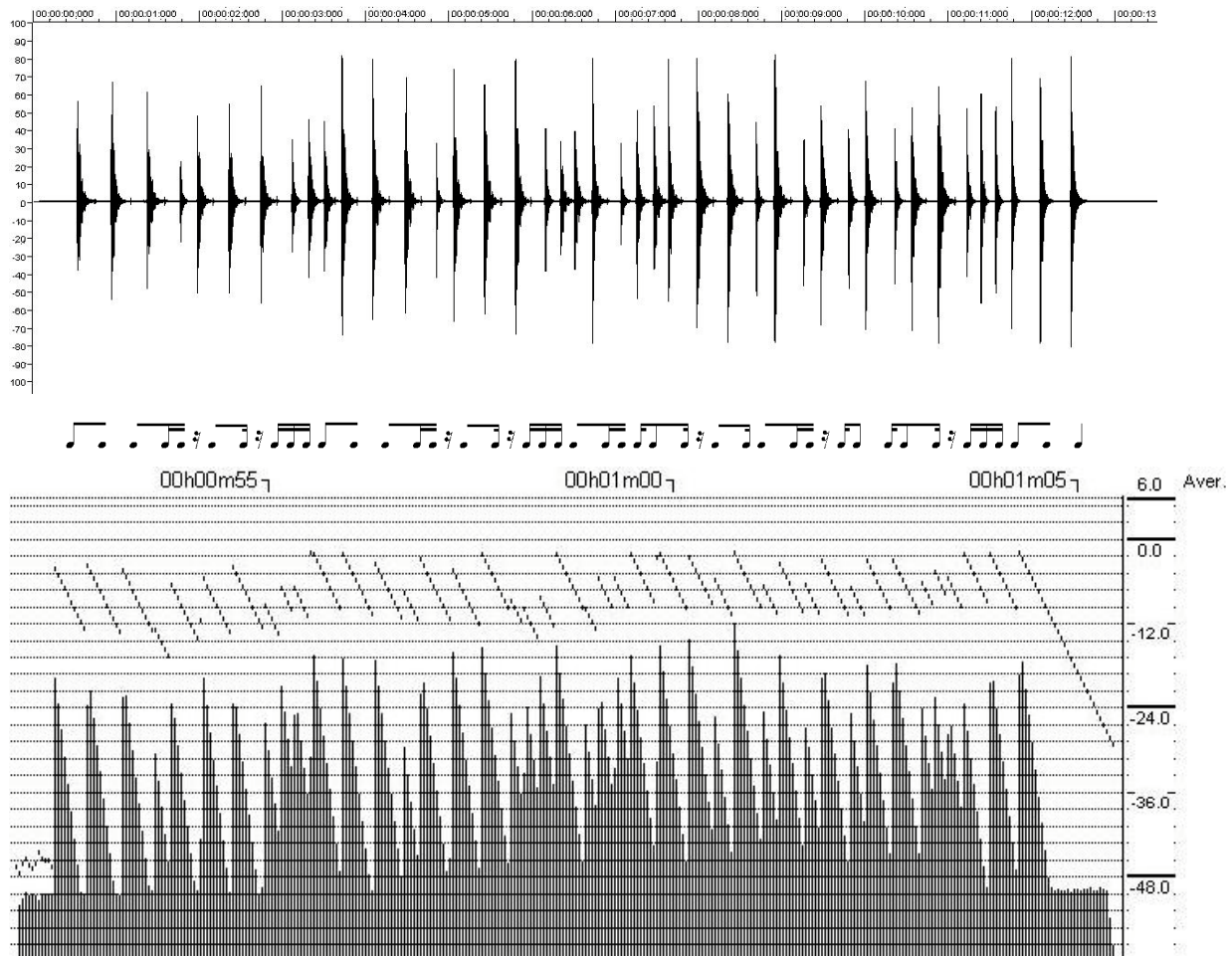
En percussion, les deux phases intermédiaires étant généralement inexistantes, il est très difficile d'établir la valeur énergétique du phénomène. Les deux solutions que nous avons imaginées sont les suivantes :

#### Ø Intégrateur de transitoires

Nous avons testé une version d'évaluation d'un logiciel du type "VST plugin" qui est une sorte de vu-mètre avec historique : *Vu Meter History* de *Audio Mechanic & Sound Breeder*.

Si nous reprenons le cas du jeu de tamborim de Ricardo Siri (page 88), nous pouvons mettre en parallèle les graphes suivants :

<sup>182</sup> Attaque, décroissance, maintien, relâchement



Le résultat obtenu par *Vu Meter History* (graphe inférieur) est d'une bien meilleure précision<sup>183</sup>. Non seulement il est aisé de détecter avec précision l'instant du point culminant de l'onde, mais une lecture directe de l'intensité<sup>184</sup> moyenne de chaque impulsion est également possible.

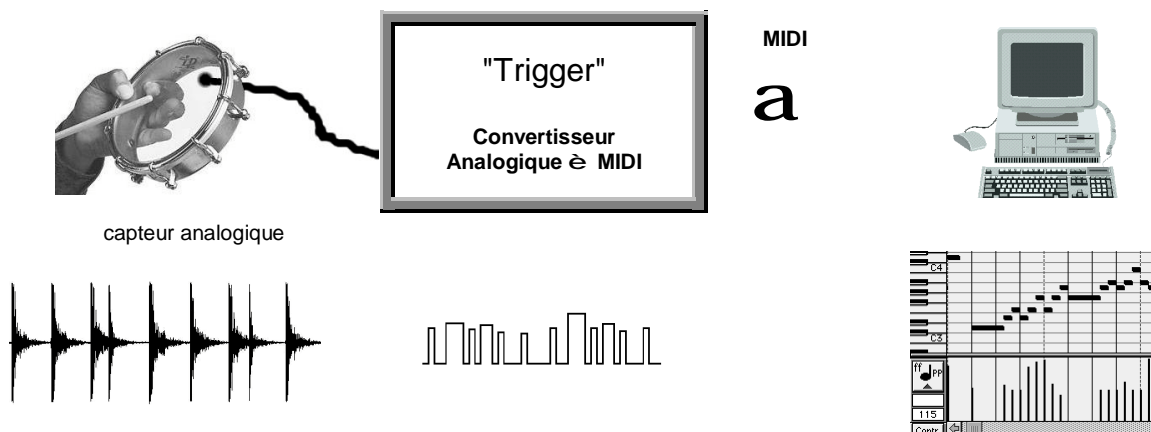
#### Ø Déclencheur + conversion A/N

Une autre solution pourrait consister en l'utilisation d'un capteur (microphonique par exemple) relié à un système de déclenchement et conversion analogique/numérique. De tels systèmes existent dans le commerce sous le nom de "*trigger*" (déclencheur) M.I.D.I. (*Musical Instrument Digital Interface*) ; ils sont employés dans le domaine des percussions électroniques, des instruments à cordes (ex : violon), à vent (ex : saxophone) ou pour la voix. Dans ces derniers cas, le système électronique doit convertir également le paramètre de fréquence fondamentale des sons à convertir.

<sup>183</sup> Paramétrage : R/A release = 96 dB/sec, Peak release = 20 dB/sec

<sup>184</sup> ici, le choix s'est porté sur un affichage des valeurs moyennes, mais il est également possible de faire une lecture des valeurs RMS (Root Mean Square), i.e. les valeurs dites "efficaces".





Le convertisseur fournit à sa sortie des signaux numériques au format M.I.D.I. qui peuvent être enregistrés par un programme de séquençage type Cubase. Il est ensuite assez facile d'utiliser le fichier ainsi constitué pour établir des relevés ou des statistiques. De plus, grâce à son format "universel", le fichier est transportable et peut facilement être exploité par d'autres chercheurs. Exemple :

Event	Measure	Chan	Data
	0007:01:120	1	F#3 +56 +64 0000:00:092
	0007:01:120	1	A2 +127+64 0000:00:101
	0007:01:120	1	E2 +127+64 0000:00:105
	0007:01:120	1	0
	0007:01:120	1	3
	0007:01:120	1	0
	0007:01:122	1	-2
	0007:01:129	1	0
	0007:01:133	1	1
	0007:01:135	1	0
	0007:01:138	1	0
	0007:01:222	1	0
	0007:02:000	1	F#3 +56 +64 0000:00:143
	0007:02:000	1	A2 +127+64 0000:00:085
	0007:02:000	1	F#2 +127+64 0000:00:098
	0007:02:000	1	E1 +56 +64 0000:00:140
	0007:02:004	1	0
	0007:02:020	1	0
	0007:02:023	1	0
	0007:03:000	1	A2 +81 +64 0000:00:218
	0007:03:000	1	E2 +127+64 0000:00:229
	0007:03:011	1	0
	0007:03:011	1	-3
	0007:03:012	1	-1
	0007:03:017	1	0
	0007:04:000	1	F#2 +127+64 0000:00:102

Dans l'exemple ci-contre, on peut lire :

- un Mi (octave 1) est joué la 7<sup>ème</sup> mesure, 2<sup>ème</sup> temps, position 000, d'une intensité 56 (sur 127) pendant une durée de 140 millièmes (de pulsation).

- l'apparition à deux reprises d'un Fa # (octave 2) avec une intensité de 127 (sur 127) pour des durées respectives de 98 puis 102 millièmes (de pulsation).

L'inconvénient de cette méthode, outre son coût, est le caractère peu transportable du matériel utilisé. Il faudrait utiliser un ordinateur portable, ce qui alourdirait encore le coût final.

- Sur le mécanisme d'inférence :

Au delà de l'intérêt "anti-ethnocentrique" que cela représente pour l'appréhension de nouveaux mondes sonores par l'ethnomusicologue, nous pensons donc qu'une

étude poussée de ce phénomène pourrait permettre d'obtenir des résultats intéressants dans deux domaines :

- en matière de généalogie des schèmes rythmiques, nous voyons là une possibilité d'expliquer comment certaines traditions ont évolué, à l'instar de SANDRONI (1998:26). Nous pouvons imaginer un processus dans lequel un message sonore serait reçu d'une façon non conforme à l'esthétique et aux codes du monde sonore d'emprunt. Il serait ensuite intégré en tant qu'élément novateur dans un autre monde sonore, revêtant une forme probablement difficile à relier à la forme originale. Nous aurions ici un outil permettant d'expliquer certaines "filiations" rythmiques.
- en matière de pédagogie, nous pensons qu'il est possible de faciliter l'imprégnation de l'élève par le nouvel espace sonore en lui donnant des indices sur les éléments-clés (points de repère) ainsi que des solutions pour s'extraire de l'emprise d'un mécanisme d'inférence.

## C. BILAN :

### 1. *Vers un modèle générateur ?*

Après avoir longuement étudié ces différents écrits, pratiqué le samba en tant qu'artiste-interprète (et parfois compositeur), tenté d'enseigner les éléments fondamentaux d'une culture qui n'est pas la nôtre, nous avons finalement construit intuitivement une vision personnelle de ce paradigme musical. La "formule" générique<sup>185</sup> de Sandroni est certes particulièrement fascinante, mais elle ne constitue pas un outil simple pour appréhender ce phénomène sous un angle pratique, i.e. un angle musical. En tous cas, elle ne fournit pas d'explications sur les raisons qui poussent les musiciens à choisir telle réalisation rythmique plutôt qu'une autre.

#### a) *Construction*

Nous espérons que nos différentes approches nous permettraient de constituer un modèle (ou ossature, forme première, "formule-clé"<sup>186</sup> non matérialisée, etc.). sur la base de paramètres plus formels. Nous sommes loin du compte. Nous allons donc repartir de notre intuition de départ. En effet, nous avons constaté qu'un motif

---

<sup>185</sup>  $2n = 3 + (n-2) + 3 + (n-4)$

<sup>186</sup> ESTIVAL (1997)

rythmique de référence devait constituer une sorte de synthèse (ou somme) des différentes formes du partido-alto. Le modèle devient presque "divisif" (nous pouvons déduire de cette formule l'organisation rythmiques des figures d'instruments qui emploient ce paradigme<sup>187</sup>), alors que la polyrythmie globale reste "additive". Effectuons donc la somme des fondamentaux polyrythmiques du samba moderne :

formule issue du mètre Mukuna/Kubik/Sandroni	
pulsation principale du samba	
"Clave blanche" <sup>188</sup> ou clave des caixas <sup>189</sup> du samba	
<b>Somme :</b>	

### b) Application pédagogique : méthode des ratios

Comme nous l'avons découvert au fil de ce travail, le *samba* utilise beaucoup de syncopes et anacrouses (départ anticipé). Ces dernières faussent (par isomorphisme cognitif comme nous l'avons vu) le jugement des élèves et justifient l'emploi d'une telle méthode pour y voir plus clair de façon rapide.

Nous savons que de nombreuses erreurs émaillent les partitions<sup>190</sup> de *samba*. Aussi est-il souvent nécessaire, de vérifier la validité des transcriptions (ou compositions dans l'esprit de...) proposées. Bien que totalement empirique, cette méthode se révèle efficace et constitue pour des musiciens abordant le *samba* un outil leur permettant d'être autonome dans l'appréhension et la compréhension de ce complexe rythmique si délicat.

Dans ce procédé, nous proposons d'évaluer un certain nombre de critères objectifs en comparant une cellule rythmique de 16 valeurs minimales opérationnelles avec une figure de référence, sensée constituer la base de notre système. Méthode :

- 1) compter les notes communes avec la formule de référence : NC
- 2) compter les notes non communes avec la formule de référence : NNC (ce sont les variations)
- 3) compter le nombre de notes de la figure NN
- 4) établir le ratio  $D = NN / NT$  (NT : nombre de notes de la forme générique = 10 pour la référence, 8 pour la référence alternative) : c'est la "densité". Si D est supérieur à 1.0, il y a un risque d'ambiguïté important. Le résultat sera probablement faussé
- 5) Établir le ratio  $V = NNC / NC$  : c'est la "variation". Plus il est proche de zéro, plus la figure est proche du modèle
  - Pertinence calculée  $PC = V / D$
  - Pertinence Perçue  $PP =$  subjectivité du musicien (notation : 0=très bon / 0,5=bon / 1=mauvais)

<sup>187</sup> c'est le cas du *tamborim*, de l'*agogô*, la *cuíca* et dans une certaine mesure : la *caixa* et le *surdo terceira*

<sup>188</sup> qui est la clave du *son* cubain

<sup>189</sup> Il semblerait que depuis son introduction dans le samba, le jeu de caixa ait vu sa structure rythmique évoluer : il serait passé d'une formule sur 2 temps à une formule sur 4 temps

<sup>190</sup> comme nous l'avons vu, le samba commence à faire l'objet d'ouvrages pédagogiques et de partitions

En fait, ce modèle implémente de façon mathématique un raisonnement que nous tenons (par expérience) en présence d'une figure pouvant relever du paradigme de l'Estácio : nous comparons rapidement la figure à évaluer avec le modèle (cf. paragraphe précédent). Si nous arrivons à les faire coïncider (il y a deux temps contramétriques et deux temps commétriques, c'est assez facile à repérer) peu ou prou, nous pouvons rapidement conclure. Sinon, le simple comptage des notes communes (NC) et des notes non communes (NNC) suffit pour se faire une idée précise. Exemple (testons deux "organisations" d'une même formule) :

Formule de référence		
Formule à analyser		
Notes Communes	5	7
Notes Non Communes	2	0
Nombre de notes de la formule à analyser	7	7
Densité	0,7	0,7
Variation	0,4	0
Pertinence Calculée	0,57	0

Dans l'exemple ci-dessus, nous avons trouvé la meilleure "organisation" du rythme à analyser (celle de droite). Cela nous a donc permis de retrouver la position de l'accent structurel (en tête de figure). Test de la méthode sur quelques cas :

N°	Schème rythmique (notation simplifiée)	NC	NNC	NN	D	V	PC	PP	Commentaire
1		10	0	10	1,0	0	0	0	référence (modèle 1)
3		4	5	9	0,9	1,25	1,39	1	1 <sup>er</sup> exemple de Kubik 2+2+2+3+2+2+3 (référentiel original)
4		7	2	9	0,9	0,29	0,32	0,5	1 <sup>er</sup> exemple de Kubik (référentiel modifié arbitrairement) <sup>191</sup>
5		7	2	9	0,9	0,29	0,32	0,5	1 <sup>er</sup> exemple de Kubik (référentiel modifié arbitrairement)
6		4	3	7	0,7	0,75	1,07	1	2 <sup>ème</sup> exemple de Kubik 2+2+2+3+2+2+3 (référentiel original) <sup>192</sup>
7		9	3	7	0,7	0,33	0,47	0	2 <sup>ème</sup> exemple de Kubik (référentiel modifié arbitrairement) <sup>192</sup>
8		7	0	7	0,7	0	0	0	Partido Alto (Ecole de Samba)
9		9	2	11	1,1	0,22	<b>0,20</b>	<b>1</b>	invention ⇒ résultat peu cohérent
10		5	0	5	0,5	0	0	0	clave du son cubain <sup>193</sup>

La première partie du tableau propose l'analyse de quelques schèmes rythmiques en prenant la figure n°1 (notre proposition de "forme première") comme base. Au travers de ces exemples, nous pouvons évaluer la qualité de ce type d'analyse : le modèle fonctionne bien lorsqu'il s'agit de repérer un défaut de référentiel (exemples 3

<sup>191</sup> exemples tirés de KUBIK (1979)

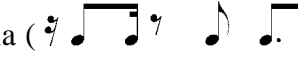
<sup>192</sup> *ibid*

<sup>193</sup> ici, l'analyse automatique corrobore l'hypothèse d'un rapport étroit entre la *Partido-Alto* et la clave du *son* cubain<sup>193</sup>

à 6). Il peut détecter un risque de résultat incohérent (lorsque la densité D est supérieure à 1) : c'est le cas de l'exemple n°8.

## 2. Résultats connexes

### a) Concernant la musique brésilienne

Nous pouvons appliquer certaines équivalences rythmiques à l'étude de cas litigieux. Comme nous l'avons démontré par une autre méthode page 70, le *samba de roda* de Bahia (  ), de structure apparemment quaternaire, ne respecte pas la forme asymétrique du *samba de partido alto* de Rio. Nous pouvons donc poser l'équation suivante :

$$\text{Si } \text{[Musical notation: eighth note with accent, quarter note with accent, eighth note with accent, quarter note]} = \text{[Musical notation: quarter note with accent, eighth note with accent, quarter note]}$$

$$\text{alors } \text{[Musical notation: eighth note with accent, quarter note with accent, eighth note with accent, quarter note]} = \text{[Musical notation: quarter note with accent, eighth note with accent, quarter note]} + \text{[Musical notation: quarter note with accent, eighth note with accent, quarter note]}$$

Le *samba de roda* présente, de façon un peu cachée, deux occurrences de la même formule rythmique à deux pulsations. La métrique du *samba de roda* n'aurait donc rien à voir avec celle du samba moderne (*partido alto*) de Rio de Janeiro ; par contre, elle semble similaire à celle du *samba* "ancien" de Rio de Janeiro : il s'agit probablement d'une forme de rémanence du *lundu*.

### b) Extrapolations hors du système initial

L'étude réalisée nous permet d'y voir un peu plus clair quant à l'existence de mécanismes cognitifs intervenant dans la transformation des schèmes rythmiques. Nous pensons qu'il pourrait être intéressant de tester certains de ces résultats sur d'autres aires culturelles. Par exemple, citons le cas des musiques afro-cubaines : elle offrent un corpus important dans lequel on trouve ce qui pourrait être considéré à première vue comme des contre-exemples<sup>194</sup>.

<sup>194</sup> par rapport au schéma brésilien

Guaguanco de La Habana--Estilo Moderno

The musical score is presented in five staves. The top staff is labeled 'CLAVE' and contains a rhythmic pattern of quarter notes. The second staff is labeled 'CATA' and contains a complex polyrhythmic pattern with 'r' and 'l' notes. The third staff is labeled 'SALIDOR' and contains a rhythmic pattern with 'l' and 'r' notes. The fourth staff is labeled 'TRES GOLPES' and contains a rhythmic pattern with 'r' and 'l' notes. The bottom staff is labeled 'MELODY' and contains a simple melodic line. The score is divided into four measures.

Par exemple, si nous considérons le système polyrythmique de la *rumba/guaguanco* moderne<sup>195</sup> (cf. ci dessus), nous constatons que la "mélodie" (dernière portée) engendrée par les coups forts (ouverts) des différents tambours produit une cellule rythmique en opposition de phase avec celui de la "clave" (première portée).

N'ayant nullement approfondi l'étude du complexe musical de la *rumba*, nous pouvons seulement nous interroger :

- Est-ce un cas de coexistence de systèmes métriques binaire et quaternaire ?
- Sont-ce réellement des contre-exemples ?
- Nos critères d'analyse sont-ils applicables ici ?
- Les paradigmes s'y constitueraient-ils selon une démarche esthétique semblable à celle que l'on peut rencontrer en Afrique<sup>196</sup> ?
- etc.

Nous pensons donc qu'il puisse être judicieux de poursuivre notre analyse musicale en incluant les différentes aires culturelles issues de la diaspora africaine. Nous espérons pouvoir réaliser nous-même cette très vaste étude. Ce travail pourrait constituer en quelque sorte la première pierre d'un tel édifice.

<sup>195</sup> Exemple extrait de l'article Afro-Cuban Folkloric Rhythms de Curtis LANOUE (<http://salsaholic.de/curtis1.htm>)

<sup>196</sup> A.M JONES citée par GRAY (1996) : "Le rythme est à l'africain ce que l'harmonie est à l'europpéen et c'est dans l'entrelacement complexe des schémas rythmiques contrastés qu'il trouve sa plus grande satisfaction esthétique"

## – CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES –

### A. ...SUR LA FORME

#### 1. *Recours aux sciences cognitives*

Nous avons sous-estimé l'étendue de ce domaine de recherche récent mais très vaste, où il reste encore beaucoup de choses à découvrir.

C'est un monde où il semble que de nombreuses théories soient encore très discutées. Il ne s'agit pas d'un outil facile à manipuler : la difficulté de mise en œuvre de théories complexes nous ont contraint à abandonner d'entreprendre aujourd'hui une étude complète. L'analyse de quelques phénomènes au regard de principes gestaltistes simples nous a tout de même donné l'occasion de tirer quelques conclusions, même si nous avons le sentiment d'être passé à côté d'une formidable machine à décrypter l'être humain.

Cet échec ne nous décourage pas, bien au contraire. Il faut savoir toucher ses limites pour mieux les franchir : nous pensons qu'il nous faudra gagner en compétence et maturité, afin de mieux associer les phénomènes que nous côtoyons tous les jours avec les principes gestaltistes, de la TGMT et de leurs récents développements. Nous sommes motivé pour en apprendre plus de cette discipline passionnante qui ouvre de nouvelles voies, notamment dans la compréhension du rapport entre l'être humain et le phénomène musical.

#### 2. *Outils d'investigation*

##### a) *L'expérimentation humaine*

Nous avons obtenu des résultats exploitables avec quelques tests simples sur peu de sujets. C'est un point positif. Par contre, nous venons de découvrir la difficulté de la mise au point d'une telle expérimentation. Pour apporter des résultats de qualité scientifique (ce qui n'est pas le cas de nos tests), nous pensons qu'elle nécessite la définition de protocoles précis pour lesquels une grande rigueur méthodologique est absolument nécessaire.

### b) L'oscillogramme

Cet outil est une bonne alternative au sonagramme, mais nous avons vite senti ses limites. La mise en œuvre de nouveaux outils comme l'intégrateur de transitoires ou le convertisseur M.I.D.I. ouvre de larges perspectives dans le domaine de l'analyse des phénomènes liés à la percussion.

### c) Programme informatique

Nos quelques lignes de Javascript® furent d'une grande utilité. Cela augure de belles perspectives en matière d'expérimentation et de modélisation, que ce soit dans le domaine de l'ethnomusicologie, de la psychologie ou des sciences cognitives. L'informatique fournit de précieux renseignements, notamment en matière de statistiques et d'analyses croisées ; nous pensons qu'elle va continuer à prendre une place toujours plus importante dans la boîte à outils du chercheur.

## B. ...SUR LE FOND

Nous avons cherché à comprendre pourquoi le *samba* connaissait deux formes de développement très distinctes. Nous avons donc questionné certains facteurs et acteurs susceptibles d'être responsables de ces évolutions.

Le *samba* se révèle particulièrement "stable" à l'intérieur du territoire brésilien : malgré une grande diversité dans ses formes et une tendance à la "blanchisation", les fondamentaux métriques sont toujours prégnants. Notre intuition d'une matrice - sorte de modèle générateur - fut confirmée par les écrits de KUBIK et SANDRONI. Quant à la formalisation de cette forme première, nous pensons avoir échoué. Par contre, notre hypothèse d'une forme unique de monnayage des valeurs longues a été partiellement attestée au cours des tests musicaux.

A l'extérieur du territoire brésilien, en revanche, les choses semblent se dérouler très différemment. En France, par exemple, la "grille de lecture" occidentale gêne l'appréhension et la compréhension d'un système musical qui reste fondamentalement "afroïde". Par la complexité et les ambiguïtés de sa structure profonde (dues à l'imparité rythmique), le *samba* possède donc en lui-même les germes de sa propre transformation. Les tests, bien que forts simples, ont tendu vers un résultat contraire à notre hypothèse de travail : dans le *samba*, la culture semblerait prévaloir sur le geste. Ceci nous conduit à douter de la capacité d'acculturation exogène d'une population (même musicienne) en faible contact culturel.



Malgré la grande diversité des être humains sur un même territoire, nous pensons donc que cette transformation s'effectue selon des modalités empreintes d'une grande constance, donc prédictibles. Nous croyons qu'il doit être possible d'identifier et modéliser certains de ces mécanismes (comme l'isomorphisme cognitif, la tendance cométrisante ou la quantification de la durée des valeurs minimales opérationnelles), qui laissent des "traces" parfaitement symptomatiques, et les appliquer à d'autres systèmes musicaux ou aires culturelles (notamment de la zone concernée par la diaspora africaine).

Les lacunes de ce travail, dont une grande partie pourraient être comblées par une étude plus complète sur les questions soulevées, ne sont que l'expression d'une soif de comprendre exploitant toutes les pistes d'investigation, au risque de s'y perdre. Une telle approche pluridisciplinaire était un pari extrêmement ambitieux : même si nous n'avons fait qu'effleurer certains concepts (par avance, nous demandons pardon à tous les éminents spécialistes qui jugeraient ce travail par trop superficiel), nous espérons que cette humble passerelle entre ethnomusicologie, sciences cognitives et pédagogie puisse tout de même contribuer à une meilleure compréhension des mécanismes de transmission des musiques de tradition orale, notamment dans le contexte aussi particulier de la musique brésilienne, qui connaît un développement exogène important en Occident.

Ainsi nous espérons que cette étude puisse induire, par l'effet d'une certaine naïveté, une approche alternative et complémentaire du concept de tradition.

**- ANNEXES -**

---

## GLOSSAIRE DES FORMES DE SAMBA

### *Traduction du glossaire donné par Nancy Alves "O samba e suas variações" (le samba et ses variantes)*

#### **Samba carnavalesco :**

Nom générique donné aux *sambas* créés et lancés exclusivement pour le carnaval. Les compositeurs avaient une certaine attirance pour ce "genre" (dans lequel on compte les *marchinhas*) si on en croit les premiers prix offerts par la Préfecture dans ses concours annuels de musique carnavalesque.

#### **Samba de meio-de-ano :**

*Samba* non lié aux festivités carnavalesques.

#### **Samba raiado :**

Un des premiers noms reçus par le samba. Selon João a Baiana, le *samba raiado* était le même que la *chula raiada* ou samba de partido-alto. Pour le *sambiste* Caninha, c'est le premier nom qui aurait été entendu dans la maison de Tante Dadá.

#### **Samba de partido-alto :**

Un des premiers styles de *samba* dont on possède les traces. Il est apparu au début du XXème siècle, mélangeant des formes anciennes (le *partido alto* bahianais) à d'autres plus modernes (comme le *samba-danse-batuque*). Il était dansé et chanté. Il se caractérisait par l'improvisation de vers en relation à un thème et par la richesse rythmique et mélodique. Cultivé seulement par les *sambistes* de "haut gabarit" (qui a donné l'expression "*partido-alto*"), fut repris dans les années '40 par les habitants des collines de Rio de Janeiro, mais sans lien avec les danses en ronde.

#### **Samba-batido :**

Variante chorégraphique du *samba* existant à Bahia.

#### **Samba de morro :**

Connu traditionnellement comme le *samba* authentiquement populaire apparu dans le quartier d'Estácio et qui existait à Mangueira, un de ses fiefs les plus importants à partir des années '30.

#### **Samba de terreiro :**

Samba composé en cours d'année non inclus dans les défilés carnavalesques. Il est chanté en dehors de la période des répétitions de *samba-enredo*, servant à animer les fêtes de la *quadra*, durant les réunions de *sambistas*, les fêtes d'anniversaire ou de confraternités .

**Samba-canção :**

Style né dans les années '30, caractérisé par un rythme lent, cadencé, influencé plus tard par la musique étrangère. Il fut lancé par Aracy Cortes en 1928 avec l'enregistrement *Ai, Ioiô* de Henrique Vogeler. Ce fut le genre musical de la classe moyenne par excellence et la thématique de ses paroles était presque toujours romantique, voire triste. A partir de 1950, il y eut une grande influence du *bolero* et des autres rythmes étrangers.

**Samba-enredo :**

Style créé par les compositeurs des écoles de *samba* de Rio de Janeiro en 1930, prenant comme source d'inspiration un fait historique, littéraire ou biographique, liés à un sujet donné. C'est le thème du *samba-enredo* qui donne le ton du défilé au niveau des couleurs, décorations et chorégraphies, puisque il est le sujet qui sera développé par les écoles de samba lors de la parade dans l'avenue.

**Samba-choro :**

Variante du *samba* apparue en 1930 qui utilise le phrasé instrumental du *choro*. Parmi les premières compositions du style, figurent *Amor em excesso* (Gadé et Walfrido Silva/1932) et *Amor de parceria* (Noel Rosa/1935).

**Samba de breque :**

Variante du *samba-choro*, caractérisée par un rythme particulièrement syncopé avec de brusques arrêts appelés *breque* (de l'anglais "break"), dénomination populaire pour les freins d'automobiles. Ces arrêts permettent au chanteur d'intégrer des phrases parlées, amenant grâce et espièglerie dans la narration. Luiz Barbosa fut le premier à travailler ce type de samba qui a connu son apogée avec Moreira de Silva.

**Samba-exaltação :**

Samba possédant une longue mélodie dont les paroles abordent un thème patriotique. Il s'est développé à partir de 1930, pendant le gouvernement Getúlio Vargas. Il fut cultivé par des professionnels du théâtre musical, de la radio et du disque après le succès d'*Aquarela do Brasil* (1939) d'Ary Barroso. La grandeur musicale repose sur un arrangement orchestral qui doit reposer sur des éléments grandiloquents, conférant force et vigueur au nationalisme qui cherche à y être promu.

**Samba de gafieira :**

Forme qui se caractérise par un rythme syncopé, généralement difficile à jouer et ayant des cuivres (trombones, saxophones et trompettes) comme soutien pour l'arrangement instrumental de l'orchestre. Créé dans les années '40, le style, influencé par les "big-bands" américains, sert surtout à danser.

**Sambalada :**

Style de rythme lent, apparu dans les années '40 et '50, similaire à celui des musiques étrangères de l'époque (comme le *bolero* et la ballade, par exemple) considéré comme un produit de la manipulation des grandes maisons de disque qui n'avaient que des objectifs commerciaux.

**Sambalanço :**

Forme qui se caractérise par le déplacement de l'accentuation rythmique, inventé au milieu des années '50, par des musiciens influencés par les orchestre de bal et les boîtes de nuit de Rio de Janeiro et São Paulo qui avaient comme base les genres musicaux américains, principalement le jazz. Il peut encore être défini comme style intermédiaire entre le *samba* traditionnel et la *bossa nova*, que Jorge Ben(Jor) a beaucoup exploité.

**Sambolero :**

Type de *samba-canção* commerciale fortement influencé par le boléro, qui a également connu son apogée dans les années '50. Propulsé par les grandes compagnies de disques.

**Samba-jazz :**

Genre conduit par Carlos Lyra et Nelson Luiz Barros et plus tarde développé par d'autres compositeurs liés à la *bossa-nova* qui cherchaient des solutions esthétiques plus populaires comme réponse au caractère beaucoup trop intimiste de João Gilberto. Il a ouvert la voie à la naissance de la MPB (Musique Populaire Brésilienne), à travers les festivals de musique promus par la TV Record de São Paulo, pendant les années '30.

**Sambão :**

Considéré extrêmement populaire et commercial, le genre a connu son époque de gloire à partir des années '70, annonçant le retour de l'authentique *samba* traditionnel. Rien de plus qu'une appropriation plusieurs fois illégitime et décadente du fameux *samba do morro*.

**Samba de moderno partido :**

Forme contemporaine du genre conduit par le compositeur Martinho da Vila, qui maintient la vivacité de la percussion traditionnelle du samba liée à une vision ironique dans la thématique de ses paroles.

**Samba de embolada :**

Forme de *samba* matinée d'improvisation.

**Samba-rumba :**

Type de *samba* influencé par la *rumba*, rythme caribéen en vogue au Brésil dans les années '50.

**Samba-reggae :**

Mélange des rythmes de Bahia, avec une forte influence rythmique du *reggae*.

## ***Autres désignations :***

### **Samba duro**

Né à Bahia, il est connu comme *pagode baiano* ou *samba de roda*; il a un swing qui fait penser à l' *axé music*.

### **Samba de raiz**

Ancêtre du *samba pagode* de la fin des années 1990

### **Samba mauriçola**

Synonyme de *samba pagode*.

### **Samba pagode**

Créé officiellement à Rio en 1986 par le groupe Fundo do Quintal, il désigne une forme de *samba* devenue très populaire, dotée d'un instrumentarium de percussion novateur. A Bahia, il a été mélangé avec du *samba-reggae* et du *samba duro*.

[ce glossaire n'est pas exhaustif]

---

## GLOSSAIRE DES PRINCIPAUX INSTRUMENTS DU SAMBA ENREDO

Au Brésil, il existe une grande variété dans le nommage des instruments de musique. Nous choisirons les appellations les plus courantes. Nous donnons ici une définition musicologique complétée d'éléments permettant de mieux comprendre les caractéristiques de l'instrument. Respectant les usages en France, nous indiquerons les diamètres en pouces (1 pouce = 2,54 cm) et les profondeurs en centimètres. Beaucoup de ces instruments ayant subi de profondes mutations au cours du temps, ils sont décrits ici dans leur version actuelle.

### Agogô

**Double idiophone conique en métal. Il est issu de la liturgie afro-brésilienne. Il en existe de nombreuses versions, dont une à 4 tons très utilisée depuis la fin des années '40.**

### Apito

**Lit. "sifflet". Aérophone en bois ou en métal (2 ou trois tons). Son rôle musical s'est perdu au profit d'une fonction d'alerte.**

### Caixa

**Lit. "caisse". Tambour (bi-membranophone) équipé d'un timbre métallique en contact avec la partie inférieure. Diamètre : 12 à 14 pouces. Profondeur : 10 à 25 cm**

### Cavaco / Cavaquinho

**Cordophone équipé de 4 cordes et d'une caisse en bois. Sorte de petite guitare à 4 cordes. Accordage standard : ré/sol/si/ré**

### Chapinhas

**Lit. "petites médailles". Autre nom du *chocalho de pratinelas*.**

### Chocalho(s)

**Hochet à sonnailles internes. Par abus de langage, il est aussi utilisé pour désigner de nombreux instruments "secoués", comme le *chocalho de pratinelas*, qui est en fait de la famille du sistre (hochet à sonnailles externes).**

### Cuíca

**Tambour à friction (mono-membranophone) équipé d'une peau animale.  
Diamètre : 6 à 12 pouces. Profondeur : 30 à 40 cm.**

### Frigideira

**Lit. "poêle". Idiophone métallique. Poêle à frire de petites dimensions. Diam : 6 pouces**

**Ganzá**

Hochet à sonnaïles internes. De forme tubulaire (d'où il tire son nom), il est originaire d'Afrique.

**Malacaxeta**

Sorte de *caixa* spécifique dont le timbre (composé de grosses cordes métalliques de guitare) est posé sur la peau supérieure.

**Pandeiro**

Tambour sur cadre (mono-membranophone)

**Pratos**

Cymbales frappées de la musique classique et militaire occidentale.

**Reco-reco**

Racleur en bois, bambou, plastique ou fer. Il peut être muni de ressorts métalliques.

**Repique, Repenique**

Tambour (mono-membranophone) équipé de peaux plastiques.

Diamètre : 12 pouces. Profondeur : env. 45 cm

**Surdo (de segunda, primeira, terceira)**

Tambour (bi-membranophone) équipé de peaux animales.

**Tamborim**

Tambour (mono-membranophone) équipé d'une peau plastique.

Diamètre : 6 pouces. Profondeur : 5 cm.

**Violão**

Cordophone équipé de 6 cordes et d'une manche et d'une caisse en bois. Identique à la guitare classique occidentale.

**Violão sete cordas**

Version 7 cordes (intégrant une corde grave de Si) du *violão*. Assure une fonction de basse contrapuntique.

**Voz**

Lit. "voix"

Dans d'autres contextes, le *samba* se joue aussi avec les instruments suivants : *repique de anel*, *tan-tan*, *reboló*, *prato e faca*, *palmas*, etc.



---

## GLOSSAIRE GÉNÉRAL DES TERMES PORTUGAIS

### **Bateria**

Lit. "batterie". Ensemble musical composé uniquement de percussionnistes. S'utilise essentiellement à Rio de Janeiro. Avec 300 musiciens en moyenne, le groupe peut atteindre un effectif maximum de 450.

### **Carioca**

Adjectif. Relatif ou habitant à Rio de Janeiro.

### **Enredo**

Thème sur lequel une Ecole de Samba base son carnaval.

### **Escola de samba**

Ecole de Samba

### **Maceta**

Grosse baguette pour instrument de percussion.

### **Sambista**

Personne pratiquant le samba. Se traduit souvent par le néologisme "sambiste".

### **Senzala**

Logement des esclaves d'une plantation.

### **Velha guarda**

"Arrière-garde", i.e. anciens d'une Ecole de Samba.

---

## GLOSSAIRE DES TERMES MUSICOLOGIQUES PROPRES AU RYTHME

Définitions issues de : *Music and Memory* (Bob Snyder)

### **Pulsation**

Parfois virtuelle, il s'agit d'une série d'événements isolés et isochrones, sans aucune distinction entre eux. La « pulsation élémentaire » est une impression subjective définissant le cycle central d'une organisation musicale. Les études montrent que la capacité de reproduction d'un auditeur est supérieure si la musique écoutée est mise en relation avec une pulsation. De plus, un événement situé à proximité du « tactus » dans un intervalle inférieur à  $\frac{1}{4}$  de la durée de chaque pulsation est assimilé à ce tactus.

### **Tempo**

Désigne la fréquence de répétition d'une pulsation. Celui équivalent à 100 bpm (battements par minute), l'être humain possède le meilleur jugement de cadence. La région située entre 60 et 150 bpm est celle vers laquelle converge les mécanismes d'inférence du cerveau : en l'absence de pulsation marquée, celui-ci fabriquera un tempo virtuel située dans cette zone. En dessous de 30 bpm et au dessus de 300 bpm, le cerveau analyse ces tempi comme des (sous)multiples d'un tempo plus medium.

### **Accent**

Qualité d'un événement d'avoir plus de poids ou d'importance que les événements à proximité immédiate.

Accent événementiel : ne dépend d'aucune structure musicale. A tendance à les rompre.

Accent structurel : point important de la phrase musicale (ex : début ou fin)

Accent métrique : sont synchronisés avec les points d'appui importants du mètre.

### **Intervalle de temps**

Distance entre le début d'un événement musical et le début du suivant. Les motifs rythmiques consistent en des groupes d'événements à différents intervalles de temps avec différents accents.

### **Durée**

Longueur de temps pendant laquelle un événement musical rythmique se prolonge.

### **Groupement rythmique**

Motif d'intervalles de temps et d'accents. Une phrase rythmique est constituée d'un ou plusieurs groupements rythmiques.

## **Mètre**

**Organisation des événements d'une pulsation en motif d'accents répétés cycliquement. Il s'agit donc en quelque sorte d'une méta-pulsation. Il est démontré que l'être humain divise les événements musicaux récurrents en groupes de 2 ou 3. Le premier événement d'un cycle est généralement considéré comme le point de départ du cycle. Cependant, un événement très accentué peut constituer le point de départ d'un nouveau cycle/mètre. Les événements situés à proximité immédiate du point de départ du cycle sont affectés d'une grande tension métrique. Cette tension peut d'ailleurs être provoquée par une modification (provisoire) des accents rythmiques et motifs de groupement.**

## **Tension métrique**

**Elle apparaît lorsque les limites de groupement ne renforcent pas le motif des accents du mètre (autrement dit le « time line pattern » cf Kubik). Plus la zone sur laquelle se place un événement saillant est d'un poids métrique faible, plus la tension métrique est importante.**

## **Tension rythmique**

**Plus des événements musicaux sont rapprochés, plus la tension rythmique augmente, et réciproquement.**

## **Contour rythmique**

**Il s'agit de l'évolution de la tension rythmique dans le temps.**

## **Syncope**

**Décalage systématique d'un groupement rythmique de façon à ce que les temps forts des groupements rythmiques tombent de façon consistante sur les parties faibles du mètre, pendant un temps significatif.**

## **Tuplets**

**Division d'une mesure (ou demi-mesure) en groupements basés sur des événements équidistants d'une valeur différente de celle du mètre. (ex : triolets de blanches dans une mesure à 4/4)**

## **Polymètre**

**Ils s'agit de plusieurs mètres synchronisés sur la même pulsation et possédant une synchronisation excédant la durée de cycle de chacun des mètres (méta-synchronisation).**

## **Polyrythmes**

**Polymètre non synchronisé au niveau de la pulsation. Seule une méta-synchronisation est perceptible. La notion de tension est ici subjective car l'auditeur ne peut fixer son attention que sur l'un des mètres. A la manière des intervalles mélodiques, les polymètres peuvent être plus ou moins dissonnants (donc tendus), en fonction de leur rapport de tempo.**

---

## **SAMBA : DO BATUQUE A BATUCADA**

Traduction d'un texte portugais de Nancy Alves ("Samba : du *batuque* à la *batucada*") :

### ***Identité***

De même forme que le jazz des Etats Unis et la *salsa* (dérivée du *mambo* et de la *rumba*) dans de nombreux pays caribéens, le *samba* est indiscutablement le genre musical qui confère une identité au Brésil. Né de l'influence de rythmes africains transplantés, sincrétisés et adaptés, il a subi d'innombrables modifications issues des contingences des plus diverses – économiques, sociales, culturelles et musicales – pour devenir le rythme que nous connaissons. Et l'histoire est plus ou moins la même pour ses pendants caribéens et américains.

Symbolisant d'abord la danse pendant des années, pour se transformer plus tard en composition musicale, le *samba* – autrefois dénommé "*semba*" – porta également le nom de *umbigada*, *batuque*, *dança de roda*, *lundu*, *chula*, *maxixe*, *batucada* et *partido alto* entre autres, et beaucoup d'entre eux furent utilisés simultanément !

Du rituel collectif de la diaspora africaine (apparu principalement à Bahia), au genre musical urbain (apparu à Rio de Janeiro au début du XXème siècle), nombreux furent les chemins parcourus par le *samba*, qui a été en gestation pendant au moins un demi-siècle.

### ***Samba : terme de "bamba"***

Il existe un quasi consensus entre les spécialistes pour attribuer l'origine du mot *samba* au dédoublement ou à l'évolution du vocable "*semba*", qui signifie nombril en *quimbundo* (langage de l'Angola). La plupart de ces auteurs mettent en avant la danse, forme qui aurait précédé la musique.

De fait, le terme "*semba*" – connu également sous le terme *umbigada* ou *batuque* – désignait un type de danse en ronde pratiqué à Luanda (Angola) et dans diverses régions du Brésil, principalement à Bahia. Du centre d'un cercle et au son [des frappements] de mains, peau et objets de percussion, le danseur soliste, en déhanchements et tournoiements, donnait un coup de nombril à un autre danseur afin de le convier à danser, se substituant alors à lui. Le mot *samba* à proprement parler était déjà employé à la fin du XIXème siècle, donnant un nom au rituel des esclaves noirs et affranchis.

Ainsi disait Henrique Alves :

<< Dans les premiers temps de l'esclavage, la danse profane des esclaves noirs était une reproduction exacte du *batuque* africain primitif, décrit par les voyageurs et ethnographes. D'une antique description de Debret, nous comprenons qu'à Rio de Janeiro, les noirs dansaient en cercle, faisant des pantomimes et battant le rythme avec ce qu'ils trouvaient : paumes de mains, des bouts de fer, des fragments de vaisselle, etc. "Batuque" ou "Samba" furent deux termes généralisés pour désigner la danse profane des noirs du Brésil. >>

Il existe cependant des hypothèses différentes, qui privilégient d'autres versions étymologiques : l'auteur de São Ismael do Estácio mentionne la possibilité que sa terminologie soit dérivée du mot *muçumba*, une sorte de hochet. Mário de Andrade signale d'autres origines possibles pour le terme et la danse. Selon lui, il pourrait bien provenir de *zamba*, un type de danse rencontrée en Espagne durant le XVIème siècle, tout en mentionnant le fait que *zambo* (ou *zamba*) signifie le mélange de l'indien et du noir.

La thèse défendue par Teodore Sampaio selon laquelle le mot *samba* pourrait être issue de termes comme *çama* ou *çamba* signifiant corde (ou la danse de la corde) et que cela pourrait être un rythme jumeau du *samba* brésilien est totalement réfutée par Henrique Alves,

"étant donné la faible proportion des influences indigènes au sein de la musique et de la danse, dont les caractéristiques sont éminemment africaines".

Selon Mário de Andrade, le terme *samba* a vécu une véritable période d'"ostracisme" au début du [XXème] siècle, connaissant des variantes chorégraphiques cultivées par des "blancs ruraux" (le *côco*), pour ensuite être ressuscité avec vigueur par les amateurs de *maxixe*.

### ***Géographie du samba : il y a aussi du samba sur le tablier de la bahianaise***

Rio de Janeiro, alors capitale fédérale : le transfert de main d'œuvre esclave de Bahia (où se cultive la canne à sucre, le coton et le tabac) à destination de la vallée du Paraíba (où se plantait le café), l'abolition de l'esclavage et le futur déclin du café ont fini de libérer une grande masse de travailleurs manuels en direction de la coupe ; de plus, le retour des soldats en campagne dans la Guerre de Canudos<sup>197</sup> a également augmenté le nombre de travailleurs dans la capitale fédérale. Beaucoup de ces soldats ont conquis

---

<sup>197</sup> petite ville de l'état de Bahia

des femmes baianaises, avec lesquelles ils se marièrent. Cette communauté baianaise – formée majoritairement de noirs et de métis - s'établit dans les quartiers proches de la zone portuaire (Saúde, Cidade Nova, Morro da Providência), où existait justement une demande pour des travailleurs manuels et par conséquent des opportunités d'emploi. Il n'a pas fallu longtemps pour que dans le jardin de ces maisons, les fêtes, les danses et les traditions musicales fussent reconduites, surtout à l'initiative des femmes. En accord avec José Ramos Tinhorã, "plus que les hommes, ce furent les femmes" – bonnes cuisinières dans leur majorité et liées au rituel du Candomblé – les grands responsables du maintien des festivités africaines cultivées dans cette quiétude, où prédominaient *lundus*, *chulas*, improvisations et ritournelles. Parmi ces vendeuses de sucreries, il y avait tante Amélia (mère de Donga), tante Prisciliana (mère de João de Baiana), tante Veridiana (mère de Chico da Baiana), tante Mônica (mère de Pendengo et Cramen do Xibuca) et la plus célèbre de toutes, tante Ciata, puisque c'est justement dans sa maison, dans la rue Visconde de Itaúna 117 (Cidade Nova), que

"le *samba* était en train de devenir de façon quasi-simultanée, un genre musical populaire de la colline et de la ville."

Si d'un côté le *samba* comme danse et fête collective explosait dans les jardins, prenait d'assaut la rue et s'exibait lors des défilés des "cordões" (cordons), d'un autre, le *samba* comme musique et composition d'auteur donnait ses premiers pas dans la maison de tante Ciata. L'élément commun était les ritournelles, chantées et dansées aussi bien dans un endroit que dans un autre.

"Ainsi naquit le *samba carioca*, après une longue gestation, de l'Afrique à Bahia, d'où vient pour être joué dans les lieux de culte du quartier Saúde et finalement, prenant une nouvelle forme rythmique afin de s'adapter à l'allure du défilé d'un groupe carnavalesque."

De fait, dans les jardins de tante Ciata se réunissaient de bons percussionnistes et de véritables maîtres de la musique populaire, beaucoup d'entre eux professionnels comme Sinhô, Pixinguinha, Donga, Caninha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Hilário Jovino Ferreira et d'autres. Ce n'est pas pour rien que de là est né le premier *samba* de la musique populaire brésilienne. Ainsi disait José Ramos Tinhorão :

"A l'opposé de ce que l'on imagine, le *samba* est né sur l'asphalte ; puis les collines furent peu à peu conquises à mesure que les classes pauvres de Rio de Janeiro furent

chassées du centre en direction des favelas, victimes du processus de réurbanisation provoqué par l'invasion de la classe moyenne dans leurs anciens logements."

### ***Samba : ce qu'il était, ce qu'il est...***

"Question : Quel est le véritable samba ?"

Donga : "hé, le samba c'est ça depuis longtemps :"

O chefe da polícia  
Pelo telefone  
Mandou me avisar  
Que na Carioca  
Tem uma roleta para se jogar...

Ismael : "Ca c'est un maxixe !"

Donga : "Alors c'est quoi le samba ?"

Ismael :

Se você jurar  
Que me tem amor  
Eu posso me regenerar  
Mas se é  
Para fingir, mulher  
A orgia, assim não vou deixar

"Donga: Ca c'est une marche "

Le *samba* n'est pas né par hasard. Son apparition est due au mélange de divers genres musicaux que se sont succédés ou "complétés" au fil du temps. L'exemple de discussion ci-dessus illustre clairement le type de confusion générée par les nouveaux rythmes populaires (en majorité baianais) que ont émergé dans les premières décennies du XXème siècle. Pour connaître un peu mieux son parcours, il est nécessaire d'effectuer un voyage au travers des styles qui ont participé à créer le samba à proprement parler.

### ***Lundu***

Originnaire d'Angola et du Congo, le *lundu* est un type de danse africaine – à l'époque considéré comme obscène -, qui utilisait *l'umbigada* comme pas de danse. Il a vu le jour au Brésil autour de 1780. Quelques auteurs le comparent au *batuque* pratiqué dans

les *senzalas*. A la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, il est apparu en tant que chanson, aussi bien au Brésil qu'au Portugal.

José Ramos Tinhorão, citant le maître Batista Siqueira, distingue les deux manifestations (chorégraphique et musicale), affirmant que jusqu'à présent il était impossible de

"savoir si, de fait, la danse *lundu* a inspiré le type de chanson du même nom, et comment s'est effectué le passage de ce qui était rythme et danse à ce qui est devenu une chanson de soliste."

Accueilli par toutes les couches de la société, y compris les aristocrates, le *lundu* a gagné la sympathie des centres urbains à partir de 1820, envahissant les théâtres de Rio de Janeiro, Bahia et du Pernambuco, où ses numéros présentés en intermède, espèce de cadre comique et musical réalisé durant les entractes des drames et tragédies. En 1844, cependant, le pays fut assailli par un autre type de rythme – également de structure binaire et dansé en couple – que faisait fureur en Europe : ce rythme n'était autre que la polka.

### ***Polca***<sup>198</sup>

En accord avec la définition du *Dicionário de Música Popular Brasileira: erudita, folclórica e popular*, la polka est un type de danse rustique originaire de la région de Bohême (partie de l'empire austro-hongrois), qui arrivait dans la ville de Prague en 1837, quand elle s'est transformée en danse de salon. De rythme rapide et sautillant, elle s'est diffusée rapidement en Europe, devenant la coqueluche dansante de l'époque. Au Brésil, elle fut importée par les compagnies théâtrales françaises, officiellement lancée le 3 juillet 1845 au Théâtre São Pedro. Il devint si populaire qu'une association fut fondée en son nom : la Société Constante Polka. Selon José Ramos Tinhorão, le genre obtint un succès que le *lundu*, seul, n'avait jamais réussi à conquérir :

"...la similitude de rythme avec le *batuque* permet une fusion qui pourrait parfois être nominale, mais qui garantit au genre de danse issu du *batuque* la possibilité d'être, finalement, admis librement dans les salons sous le nom magique de *polca-lundu*."

<sup>198</sup> au Brésil, *polka* s'écrit "*polca*", la lettre k n'existant pratiquement pas en portugais.



## *Chula*

La *chula* est un genre de danse d'origine portugaise qui est apparue à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle. Egalement héritière de *l'umbigada* – avec ses déhanchements, voltiges et martèlement de pieds - , elle a acquis pour nous [les brésiliens ?] une forme malicieuse et érotique. Le terme est réapparu au sein des sambistes du début du [XX<sup>ème</sup>] siècle. Ainsi le définit João da Baiana :

"Avant de parler de *samba*, on parlait de *chula*. *Chula* était une forme de vers chantés. Par exemple, les vers que les clowns chantaient s'appelaient *chula* de clown. Ceux qui sortaient habillés en clown dans les *cordão-de-velho* chantaient une *chula* de clown avec des grelots. Maintenant, il y avait la *chula raiada*, qui était le *samba de partido alto*. On pouvait l'appeler *chula raiada* ou *samba raiado*. C'était la même chose. Tout était *samba de partido-alto*. Et il y avait aussi le *samba corrido*."

## *Maxixe*

Première danse considérée comme authentiquement brésilienne, ayant comme ancêtres directs *l'umbigada*, le *batuque* et le *lundu*, le *maxixe* prend sa source dans les quartiers des indigents noirs et métis de Rio de Janeiro, comme Saúde et Cidade Nova. Son apparition, autour de 1870, est dû à la volonté de danser, avec une forme plus libre, les rythmes en vogue à l'époque, principalement la *polka*. Le *maxixe*, selon l'opinion de José Ramos Tinhorão, était surtout le résultat de

"l'effort des musiciens de choro d'adapter le rythmes des musiques aux voltiges et déhanchements du corps avec lesquelles les métis, noirs et blancs du peuple s'obstinaient à compliquer les pas des danses de salon." Pour Mário de Andrade, cependant, le *maxixe* serait une synthèse du *tango* et de *habanera* (sur le plan rythmique) avec le tempo de la *polka*, en y ajoutant le syncopé portugaise. Et encore, selon l'interprétation de Tinhorão, la "transformation de la *polka* via le *lundu*".

D'autres, comme le *lundu*, se présentaient dans les entractes des pièces de théâtre 50 ans auparavant, le malicieux *maxixe*, avec le temps et le popularité acquise par les choros, gagna les scènes de Rio de Janeiro, rendu savoureux par les lecteurs des revues théâtrales :

"Il ne faut pas s'étonner que sur une scène et avec l'incitation de la foule, le *lundu* ait pris un aspect érotique exacerbé. Plus curieux est que ce même procédé de théâtralisation d'une danse d'origine noire se renouvela un demi-siècle après à Rio de Janeiro, en tant que *maxixe*."

## ***Le polémique "Pelo telefone"***

Non reproduit/traduit.

## ***"Pelo telefone" serait-il le premier samba réellement enregistré au Brésil ?***

Non reproduit/traduit.

## ***Un peu de musique pour s'amuser au carnaval***

A l'instar de la marche, le "samba anonyme" – dansant et percutant – a participé au développement du carnaval, afin de répondre à la demande des couches populaires de la société qui ne possédaient pas encore un type de musique qui puisse les représenter lors des défilés et commémorations du Roi Momo. Pour le moins, des musiciens de la classe moyenne qui avaient accès au "media" de l'époque – la radio, également dans sa phase de lancement – et a commencé à se perpétuer dans le temps grâce aux carnavaleux de rue.

## ***L'origine des écoles de samba***

"Le style (antique) ne convenait pas pour défiler. J'ai commencé à noter qu'il y avait un problème. Le samba était ainsi : tan tantan tan tantan. Ca n'allait pas. Comment un bloco peut-il défiler dans la rue ainsi ? Nous avons commencé à y faire un samba comme ça : bumbum paticumbumpruburundum."

La première école de samba qui naquit dans le quartier d'Estácio – donc dans la rue et pas dans sur la colline – fit sa première sortie officielle lors du défilé de la Place du Onze Septembre en 1929, s'appelait Deixa Falar et apparut comme un "acte de malversation". Jusqu'à cette date, ce qui était visible dans les rues lors du carnaval, c'étaient le défilé des Grandes Sociétés, des *ranchos* carnavalesques (également connus sous le nom de *blocos de corda*, car ils possédaient une corde d'isolement et de protection) et des *blocos* à proprement parler (mais plus modestes dans leur structure). La différence entre ces deux derniers est faible. En accord avec l'auteur Eneida Moraes, citant Reinado de Almeida,

"les *ranchos* étaient des *cordões* civilisés et les *blocos*, un mélange de *cordões* et de *ranchos*."

La tradition des festivités de rue existait déjà depuis bien longtemps dans le District Fédéral (depuis *l'entrudo* et plus tard, le Zé Pereira, mais sans aucun type d'organisation

musicale. Ce furent justement les *blocos*, *ranchos* et *cordões* qui donnèrent une unité musicale à un défilé jusqu'alors chaotique.

"Les écoles de samba apparurent à Rio de Janeiro à la fin des années 1920. La chronique du carnaval décrit le scénario alors existant en ville de forme nettement stratifiée : à chaque couche sociale, un groupe carnavalesque, une forme particulière de vivre le carnaval. Les Grandes Sociétés, nées dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, défilaient avec des thèmes de critique sociale et politique au son d'opéras, avec des costumes luxueux et des chars allégoriques, et étaient organisées au sein des couches sociales les plus riches. Les *ranchos*, apparus à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, défilaient aussi avec un thème, des costumes et chars allégoriques au son d'une marche caractéristique et étaient organisés par la petite bourgeoisie urbaine. Les *blocos*, de forme moins structurée, abritaient des groupes dont les bases se situaient dans les zones de vie des couches les plus pauvres de la population ; les collines et faubourgs cariocas. L'arrivée des écoles de samba vient désorganiser ces distinctions."

De toutes les associations populaires, le *rancho* était le plus accepté par les autorités, en raison de sa forme d'organisation. Née dans le quartier du faubourg de Saúde, traditionnelle région d'immigrants nordestins, le *Rancho* carnavalesque, dérivé du *Rancho de Reis*, existant dans sa forme payenne depuis 1873, fut une grande source d'inspiration pour les premières écoles de samba. Se souvenant encore des processions religieuses, sa musique, tournée vers les traditions folkloriques, principalement le *maracatu*, amenait un tempo dolent, traînant, jamais adapté à l'euphorie des premiers sambistes qui se distinguaient aussi dans ces mêmes espaces culturels :

"cette lenteur, qui permettait un défilé sans vibration, quasi monotone, causait l'irritation des carnavaloux de la nouvelle génération, qui se montraient désireux de danser avec un rythme plus gai et en accord avec la folie du carnaval. C'est la raison qui amena les compositeurs sambistes – comme Ismael Silva et ses compagnons – qui vivaient à Estácio et en périphérie, à créer un nouveau rythme qui puisse permettre de chanter, danser et défiler, en même temps."

### ***Et pourquoi à Estácio?***

Estácio, quartier traditionnellement peuplé par une pauvreté enclin aux malversations – l'indice de vagabondage dans la région était important, dû à l'excès de main d'œuvre et à l'insuffisance d'offre d'emploi – se situait géographiquement près de la colline de São

Carlos et aussi de la Place du Onze Septembre [...], lieu des défilés, et qui facilitait un échange naturel.

"Ces *bambas*, comme étaient connus à l'époque les leaders de cette masse de désœuvrés ou travailleurs précaires, étaient, finalement, les plus visés dans le cas d'actions policières. Ainsi, il ne faut pas s'étonner qu'une partie d'un groupe de ces représentants typiques des couches les plus basses de l'époque - Ismael Silva, Rubens et Alcebiades Barcellos, Sílvio Fernandes, Brancura et Edgar Marcelino dos Santos - l'idée de créer une association carnavalesque capable de jouir de la même protection policière conférée aux ranchos et aux dénommées grandes Sociétés, au défilé dans l'avenue, à mardi-gras."

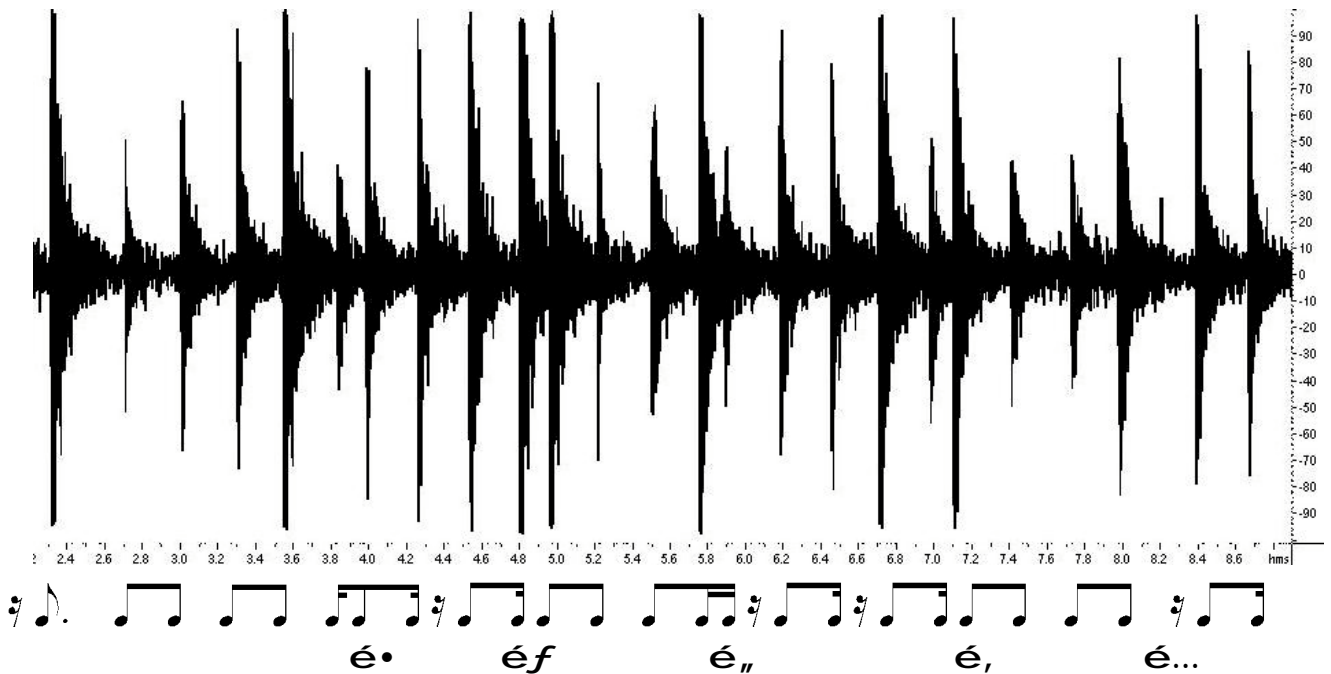
De fait, ce fut une opération bien menée, ou, comme ils voulaient, un véritable coup de *bamba* dans les autorités, réalisable seulement par ceux qui tôt avaient appris à cohabiter avec la répression, devant cherchant des solutions viables pour leur existence culturelle. Ainsi, [l'école de samba] *Deixa Falar do Estácio* entra dans l'avenue cette fameuse année 1929 en tant que "bloc encordé", totalement légitimée et protégée par la police, au son d'un rythme sautillant et d'une nouvelle formule rythmique, capable de provoquer l'euphorie de quiconque : la *batucada*. Un an plus tard, cinq autres écoles apparurent pour le défilé de la Place du Onze Septembre : *Cada Ano Sai Melhor* (de la colline São Carlos), *Estação Primeira de Mangueira*, *Vai Como Pode* (devenue plus tard, Portela), *Para o Ano Sai Melhor* (aussi d'Estácio) et *Vizinha Faladeira* (des alentours de la Place Onze). Surgie dans le Place de l'Estácio, la nouvelle s'est répercutée rapidement dans divers collines et faubourgs. Sous cette forme, les écoles se sont répandues et chaque année naquirent d'autres associations carnavalesques qui firent leurs évolutions Place du Onze Septembre, chantant des *sambas* avec des thématiques que traitaient d'événements locaux ou nationaux, aussi bien le dimanche que le mardi gras. Le *samba carioca* était définitivement consolidé.

"Il a créé un territoire petit, mais seulement de lui. L'équivalent d'un quadrilatère qui allait de Saúde à Estácio et de la Place du Drapeau à la Place Onze. Ca a servi de siège pour tous les événements les plus importants de ta vie. Sur la place, l'agglomération a pris de l'ampleur, toujours autour de lui. C'était les personnes descendant du colline pour venir le jouer au carnaval, c'étaient les ranchos, blocos et cordões se préparant pour la fête. Le samba loin de la Place du Onze Septembre n'obtint pas ce succès. Il ne pouvait pas. La place-mère devait être plus chaleureuse. Enfin, un sort jeté sur le berceau."

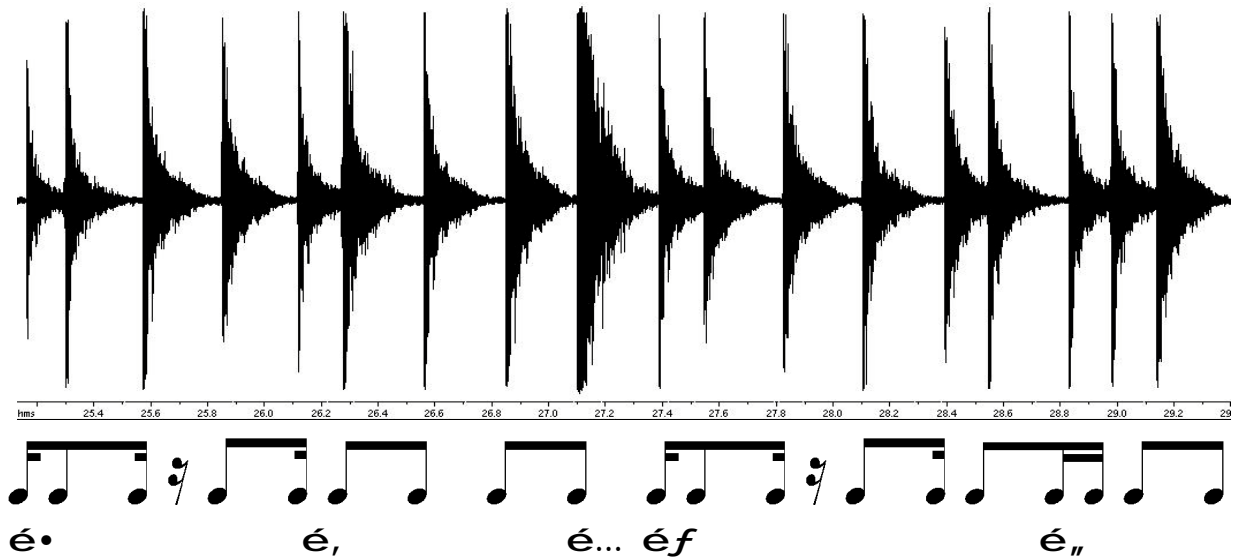
## OSCILLOGRAMMES (ET COMMENTAIRES) DU TEST N°1

Note : les différences au niveau des intensités sonores (axe vertical des tensions électriques) entre les différents enregistrements sont dues aux conditions de prise de son. Il n'a pas été possible (et ça n'a que peu d'intérêt pour notre étude) de maîtriser ce paramètre, tant les conditions d'enregistrement étaient variées.

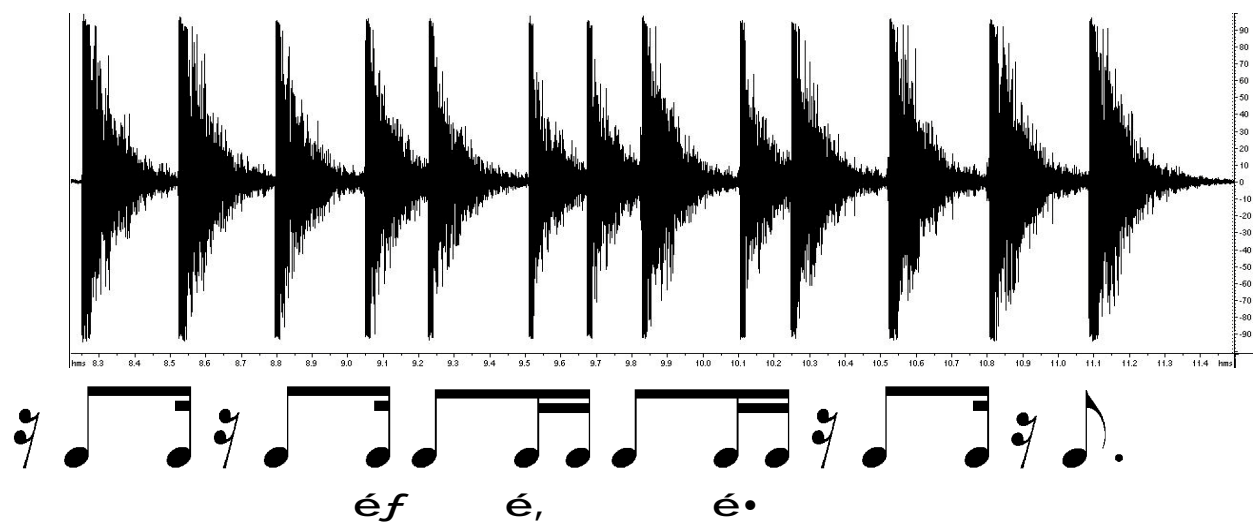
### *André :*



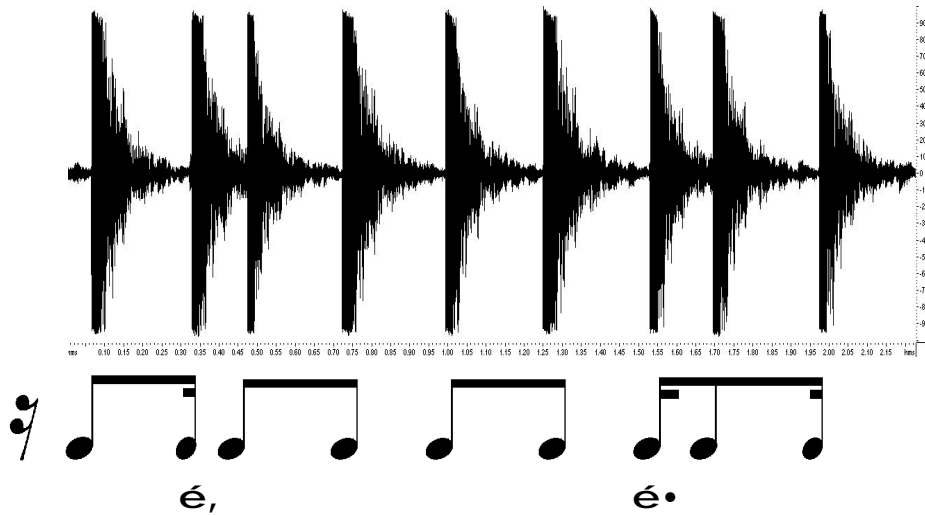
Le jeu est très varié, et intègre un léger "remplissage" (difficile à détecter : il est assez net en zone ...) à l'aide d'un doigt de la main gauche. L'accentuation privilégie généralement le deuxième coup (• et ,), ou le dernier d'une série (hors échantillon) mais il existe quelques exceptions : certains double-coups sont quasi identiques (*f*), d'autres montrent une accentuation du premier coup (,,). Ce dernier cas, bien que très rare ne nous apparaît pas comme un contre-exemple. Au contraire, il vient ici renforcer la partie commétrique de la figure rythmique, révélant par le monnayage la présence d'une zone issue du mètre africain sous-jacent.

**Bernard :**

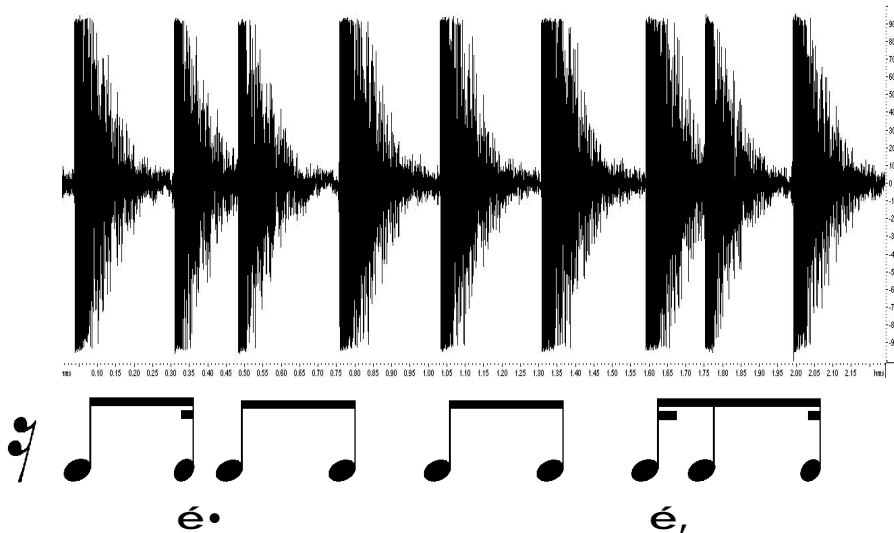
L'interprétation de ce musicien varie beaucoup : le premier double-coup (•) privilégie la seconde frappe. C'est un peu moins le cas sur le second (,) . Sur le troisième (*f*), il est difficile de statuer. Quant au dernier („ : triple coup en l'occurrence), on constate une légère augmentation du son, la note privilégiée paraissant être la dernière. A noter : la forte accentuation sur une croche (...) qui démontre un maturité assez avancée par rapport au paradigme.

**Estelle :**

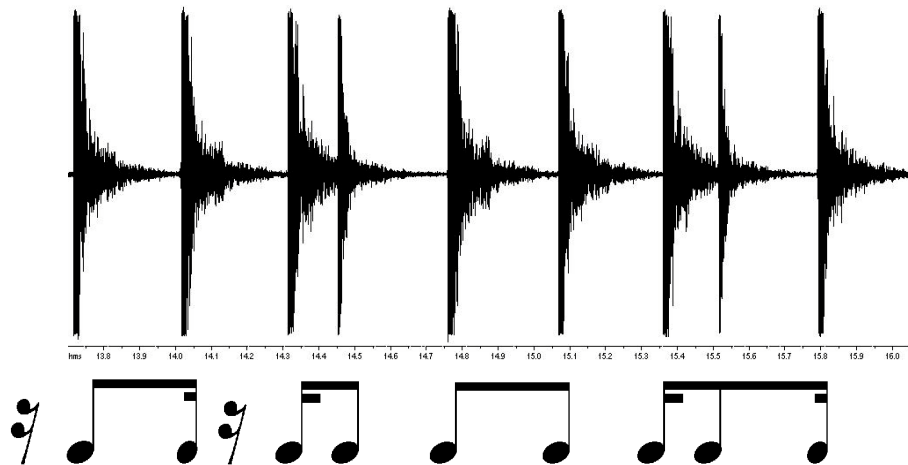
Le jeu est très varié, avec une "prise de risques" importante. Sur l'exemple ci-dessus (où tout se passe bien), on constate une très légère propension à accentuer la note finale de chaque groupe. C'est assez net sur la zone •, un peu moins sur la zone ,, mais imperceptible sur la zone *f*.

*Franch* :

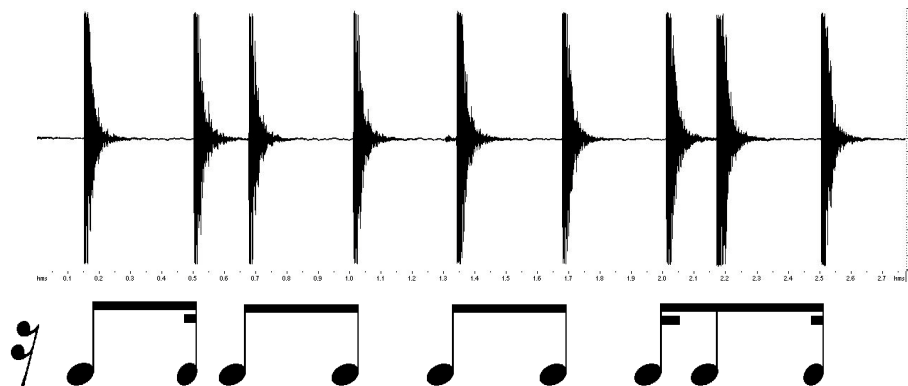
Le jeu est varié, mais très irrégulier sur le plan temporel. Le monnayage privilégie une absence d'accentuation (zone • ), avec quelques accents sur la première note des double coups (zone , ).

*Laurent* :

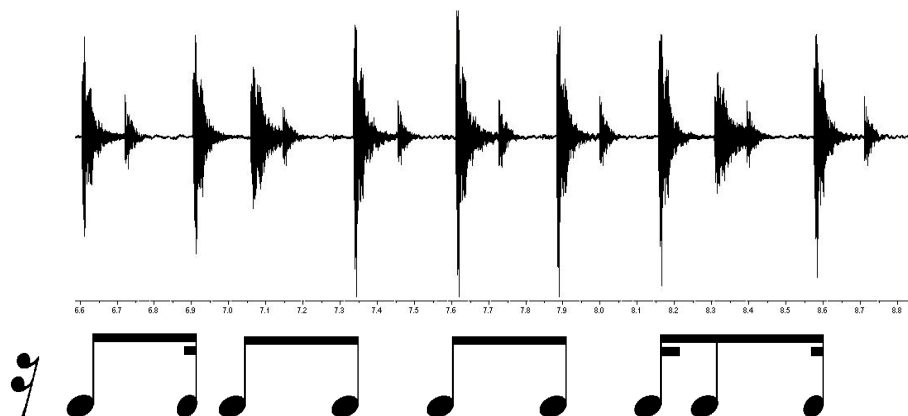
Ici, le niveau sonore de l'enregistrement étant un peu élevé, il est assez difficile d'observer les différences d'amplitude au seul vu des crêtes verticales. Par contre, nous constatons que l'enveloppe (qui contient la partie dite de "sustain") des sons de forte intensité est bien plus "massive" que les autres ; le son est plus fort, donc son énergie globale est plus importante. Le jeu est très varié et assez stable. Le monnayage privilégie une absence d'accentuation (zone • ), avec quelques accents sur la première note des double coups (zone , ). Lors du jeu sans le tamborim, l'interprétation change totalement pour laisser apparaître une forte tendance à l'accentuation du deuxième coup.

**Maxime :**

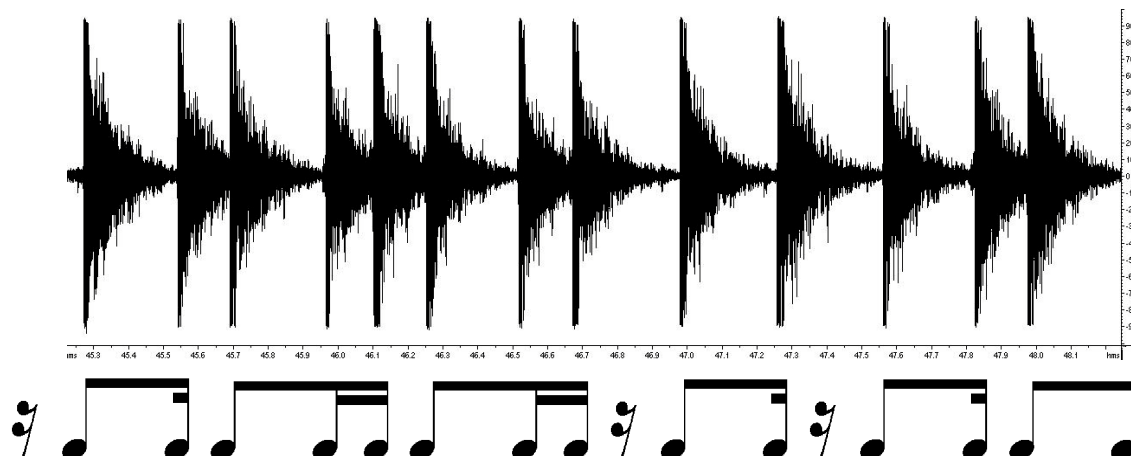
Ici aussi, nous nous aidons de l'enveloppe de chaque onde sonore pour en déterminer l'intensité. L'accentuation privilégie donc nettement le premier coup de chaque série de deux.

**Muriel :**

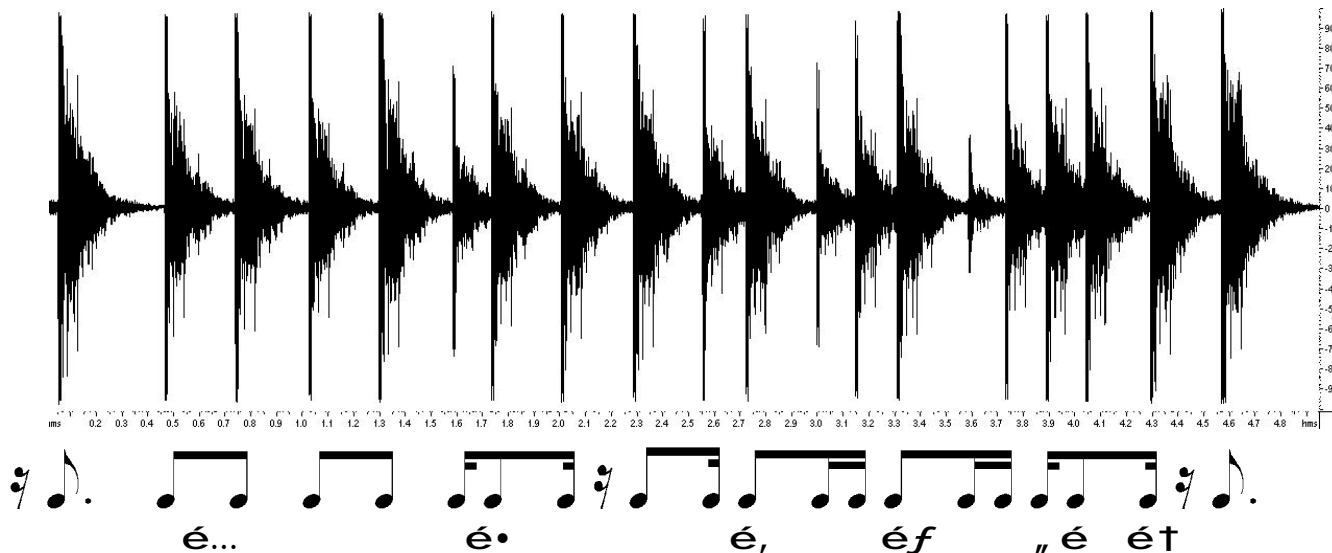
Le jeu est très peu varié, extrêmement stable et d'une amplitude dynamique pratiquement constante à basse vitesse. Par contre, à plus grande vitesse, le jeu est moins puissant et l'accentuation se porte sur le premier coup de chaque double frappe (exemple ci-dessous).





**Stéphanie :**

Le jeu est varié et stable, mais la gamme dynamique est très réduite (tous les double coups sont joués avec la même énergie). L'oscillogramme seul ne suffit donc pas à déterminer s'il existe malgré tout une accentuation au sein de ces groupes. L'écoute confirme cette analyse.

**Yannick :**

Le jeu est très varié, et intègre un léger "remplissage" (visible en zone ...) à l'aide d'un doigt de la main gauche. L'accentuation privilégie nettement le deuxième coup (• et ,), ou le dernier d'une série („) ; dans l'échantillon ci-dessus, nous constatons d'ailleurs que cette dernière série est en crescendo, le paroxysme étant atteint sur le 6<sup>ème</sup> coup (†), qui est "groupé" aux précédents par le musicien alors qu'il en est distant de deux valeurs minimales opérationnelles.



## LISTE DES MORCEAUX DE MUSIQUE BRÉSILIENNE "ACCULTURÉS" EN FRANCE

Titre original	Année de création	Auteur brésilien	Compositeur brésilien	Interprète brésilien	Titre français	Reprise en ...	Auteur français	Interprète français
"zé marmita"	1953		<i>Luís Antonio e Brasinha</i>		"La marmite"	1959 / 61 ???	J. Broussole	- Dario Moreno - Les compagnons de la
"Madureira chorou"	1958 ?	Carvalhinho / Júlio Monteiro		Joel de Almeida ??	"Si tu vas à Rio"	1958	Dario Moreno ?	- Dario Moreno - Les compagnons de
"Água de beber"	1959		Carlos Jobim		"Les eaux de Mars"	1973	Georges Moustaki ?	Georges Moustaki
"Brigitte Bardot"	1960		Miguel Gustavo	Jorge Veiga	"Brigitte Bardot"	1961	Dario Moreno ?	Dario Moreno
"Garota de Ipanema"	1962	Vinicius de Moraes	<i>Tom Jobim</i>		The Girl from Ipanema	1990	Boris Bergman ??	Lio
"Berimbau"	1964	Vinicius de Moraes	Baden Powell		"Bidonville"	1966	Claude Nougaro ?	Claude Nougaro
"Samba da benção" ?	1964 ?	Vinicius de Moraes	Baden Powell		"Samba Saravah"	1966 ?	-	Pierre Barouh ??
"Não vem que não tem"	1968	Wilson Simonal			"Tu veux, tu veux pas"	1970	Pierre Cour	Zanini
"Partido Alto"	1970 ?		Chico Buarque		"Qui c'est celui-là ?"	1974	Pierre Vassiliu ?	Pierre Vassiliu
"Festa para um rei negro"	1971		ZUZUCA (Adil de Paula)	GRES Salgueiro	"La bamboula"	1974	Carlos	Carlos - La bande à Basile
"Fio Maravilha"	1972	Jorge Ben ?	Jorge Ben ?	Maria Alcina	"Fio Maravilha"	1973	Boris Bergman	Nicoletta
"Você abusou"	1972	Antonio Carlos	Jocafi	Maria Creusa	"Fais comme l'oiseau"	1972 ?	Pierre Delanoë	Michel Fugain
"Canta canta minha gente"	1974	Martinho da Vila	Martinho da Vila	Martinho da Vila	"Quand tu chantes"	1976	Pierre Delanoë	Nana Mouskouri
"Meu amigo Charlie"	1975 ?	Benito di Paula			"Prends des vacances Charlie"	1993	Y. Dessca	Guy Mardel
"O que sera"	1976		Chico Buarque		"Tu verras"	1978	Claude Nougaro ?	Claude Nougaro
"Nossa gente" (avisa lá)	1993 ?	Caetano Veloso	Caetano Veloso	Caetano Veloso	"La vie ça va"	1993	Pierre Vassiliu ?	Pierre Vassiliu

## LISTE DES MORCEAUX DE MUSIQUE FRANÇAISE "INSPIRÉS" PAR LE BRÉSIL

Titre	Année de création	Auteur	Compositeur	Interprète	Style	Commentaire
"Saravah blues en 72"	1972			Barouh Pierre		
Tata Yoyo	1980	G. Gustin	J. Mareuil	Cordy Annie	samba	
"Rio do Brasil"	1980			Dalida		
"Maria de Bahia"	1944	André Hornez	Paul Misraki	Distel Sacha	samba	Original de Ray Ventura
"L'incendie à Rio"	1966	Maurice Tézé	Gérard Gustin	Distel Sacha	marche	
"Une fenêtre ouverte"				Ester Pauline		
"Antonio"				Fernandez Nilda		
"Je vais à Rio"	1976	P. Allen	Eddy Marnay	François Claude		
"Les sambassadeurs"	1964	Gainsbourg Serge	Gainsbourg Serge	Gainsbourg Serge		
"Rio de Janvier"	1986	<i>M. Urrea, Gold, B. Mazauric</i>		Gold	-	
"Samba Maria"	1983	Jean Georges Aguer	David Koven	Koven David	bossa nova ?	
"Rio"	1982 / 1983			Lavil Philippe		
"La samba"	1975	Lavilliers Bernard	Lavilliers Bernard	Lavilliers Bernard	salsa ?	
??				Leforestier Maxime		
"Quelle histoire"	1965	Jeanne Moreau	A. Duhamel	Moreau Jeanne	samba	
"Je monte sur les planches"		Elsa Triolet	E. Guillevic - M. Philippe Gérard	Moreau Jeanne	samba	
"La Philosophie - Batucada"	1975			Moustaki Georges	marchinha puis samba	
"Bahia"	1977			Moustaki Georges	?	
"Balance"				Moustaki Georges		
"Ce n'est que de l'eau"				Nakamura Yoshiro		
"Brésilien"				Nougaro Claude		
"Copacabana"	1978	B. Sussman - J. Feldman	Barry Manilow	Renaud Line		reprise de Barry Manilow
??				Salvador Henri		
"Comme disait le poète"				Thamar Ralph		
"Même si ton île c'est pas l'Brésil"				Vincent Eric	ballade	
"La source"				Yvart Jacques		
"Brazilia carnaval"	1975	Tony Ale	Edilda	???		
"Brasilia"	1972	lback - Monty	Blackswan	Monty		
"Samba brésilienne"	1948	Raymond Vincy	Lopez Francis	Hélian Jacques - Andrex		reprise également par

## BRÈVE ANALYSE COMPARATIVE : "FESTA PARA UM REI NEGRO" – "LA BAMBOULA"

### Festa para um rei negro

source : [www.cifras.com.br](http://www.cifras.com.br)

G E7 Am  
Nos anais de nossa história vamos lembrar  
D7 G D7  
Personagem de outrora que queremos recordar  
G G7 C  
Sua vida, sua glória, seu passado imortal  
Cm G E7 Am D7 G  
Que be...leza a nobreza do tempo colonial

D7 G E7 Am  
Ôh lê lê, ôh lá lá,  
D7 G  
Pega no ganzê, pega no ganzá

G E7 Am  
Hoje tem festa na aldeia, quem quiser pode chegar  
D7 G D7  
Tem reizado a noite inteira e fogueira pra queimar  
G G7 C  
Nosso rei chegou de longe pra poder nos visitar  
Cm G E7 Am D7 G  
Que be.....leza a nobreza que visita o gongá

G E7 Am  
Senhora dona da casa, traz seu filho pra cantar  
D7 G D7  
Para um rei que veio de longe, pra poder nos visitar  
G G7 C  
Esta noite ninguém chora e ninguém pode chorar  
Cm G E7 Am D7 G  
Que be.....leza a nobreza que visita o gongá

### La bamboula

source : personnelle

A Em  
Je fais rigoler les filles en les embrassant partout  
A  
Je suis comme une pastille je vous guérirai de tout  
Bm  
Si vous avez des problèmes je leur soufflerai dessus  
A Bm A  
Je vous aime ridéra turlututu chapeau pointu

A D(Bm)  
Oh lé lé, oh la la  
D A  
Quand il faut y aller, je suis toujours là  
(Je suis toujours prêt, pour la bamboula)

A Bm  
Je me casse la figure quand je suis en société  
A  
Et tous les pots de peinture je les reçois sur le nez  
Bm  
Je bois l'eau de la piscine c'est pour ça que je suis gros  
A Bm A  
Ma voisine elle m'a dit que je suis un vrai zigotto

Venez entrer dans la danse gigotez du popotin  
Cà balance dès que je suis là pour faire le bout-en-train.

Festa par um rei negro	G	D7	G	E7	Am	D7	G		G
La bamboula	A	A	Bm	Bm (E7 ?)	A		A		A

Dans la version brésilienne, une analyse de la prosodie démontre une distribution des paroles comme suit :

etc.

Dans la version française, nous constatons que la chanson a été reconstruite sur une nouvelle métrique des paroles (le début de chaque vers étant maintenant considéré comme le point d'appui harmonique). Il s'est donc posé un problème à la fin du refrain, problème qui a été résolu en supprimant 2 pulsations ! Dans d'autres versions extra-brésiliennes de ce morceau, de nombreuses syncopes ont tout simplement été supprimées, entraînant un effacement progressif des traces des origines africaines du samba :

## BRÈVE ANALYSE : "LA PHILOSOPHIE - BATUCADA"

### refrain :

Nous avons toute la vie pour nous amuser  
 Nous avons toute la mort pour nous reposer  
 Nous avons toute la vie pour nous amuser  
 Nous avons toute la mort pour nous reposer

### couplet 1 :

C'est une jolie bande de joyeux fêtards  
 Qui se couchent à l'aurore et se lèvent très tard  
 Ne pensant qu'à aimer ou jouer de la guitare  
 Ils n'ont dans la vie que cette philosophie

### couplets 2 à 4 :

Ils ne font rien de plus que fêter chaque instant  
 Saluer la pleine lune, célébrer le printemps  
 Si bien qu'pour travailler ils n'ont plus guère le temps  
 Ils n'ont dans la vie que cette philosophie

Et je me reconnais en eux assez souvent  
 Comme eux je gaspille ma vie à tous les vents  
 Et je me dis qu'ils sont mes frères ou mes enfants  
 Ils n'ont dans la vie que cette philosophie

S'ils passent parmi vous, regardez-les bien vivre  
 Et comme eux soyez fous, et comme eux soyez ivres  
 Car leur seule folie, c'est vouloir être libres  
 Ils n'ont dans la vie que cette philosophie


Une partie des chansons de la discographie de Georges Moustaki est le témoin du contact étroit que le musicien a entretenu avec le Brésil. Certaines d'entre elles sont des reprises de morceaux brésiliens (ex : "Les eaux de Mars"), d'autres en sont simplement inspirées. C'est le cas de "La philosophie – batucada" écrite en 1975. Après un peu plus de 3 mn pendant lesquelles la chanson emprunte à la *marchinha* (litt. "petite marche") brésilienne, c'est un *samba batucada* qui termine (pendant environ 2 mn 30) le morceau.

- Partie *marchinha* : le thème et l'ensemble des couplets y sont exposés. La grille harmonique est cependant posée "à l'envers" par rapport à la position de l'accent structurel induit par la rythmique, mais sans violation du mètre.

rythmique  
 (percussion et  
 battue de la guitare)  
 accent structurel  
 du rythme



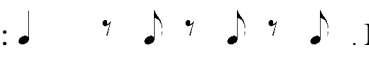
accent structurel  
 grille harmonique



- Partie *samba batucada* : l'ensemble de percussions démarre seul, l'essentiel de la polyrythmie entrant sur la zone commétrique du *partido alto* sous la forme :

partie d'*agogô* relevée :  
 (les hauteurs ont été neutralisées)



Par contre, à 3 mn 24 sec, le trombone solo entre en exposant à nouveau le thème, mais sur le 4<sup>ème</sup> temps de cette métrique, faisant totalement abstraction de cette dernière (pendant ce temps, l'*agogô* effectue de nombreuses variations...). A 3:31, le retour du thème chanté (en lallation) à l'unisson avec le trombone viendra appuyer le choix de celui-ci. C'est le *surdo* qui viendra (à 3:40) "recaler" l'accent structurel par la figure : . Même si à partir de ce point, tous les protagonistes adoptent un mètre unique, celui-ci reste néanmoins en opposition de phase avec l'accent structurel du chant. Or, nous savons qu'à cette époque-là au Brésil, l'organisation du samba est stable depuis plus de 40 ans (cf. le *bloco Cacique de Ramos*, 1965) et ne correspond pas à ce schéma. Il s'agit là encore de symptômes d'une mauvaise compréhension des fondamentaux du *samba*.

## PROGRAMME JAVASCRIPT : "ROTATION" D'UNE FIGURE RYTHMIQUE

### *Capture d'écran*

	Total coups	Coups communs	Densité (NN/NT)	Variation (NNC/NC)	Pertinence calculée (V/D)
1	7	5	0.7	2.5	3.57
2	7	0	0.7	0	0
3	7	5	0.7	2.5	3.57
4	7	1	0.7	0.17	0.24
5	7	3	0.7	0.75	1.07
6	7	3	0.7	0.75	1.07
7	7	2	0.7	0.4	0.57
8	7	4	0.7	1.33	1.9
9	7	0	0.7	0	0
10	7	6	0.7	6	8.57
11	7	0	0.7	0	0
12	7	4	0.7	1.33	1.9
13	7	2	0.7	0.4	0.57
14	7	3	0.7	0.75	1.07
15	7	3	0.7	0.75	1.07
16	7	1	0.7	0.17	0.24

Meilleur résultat : ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

### *Programme source*

```
<SCRIPT LANGUAGE="Javascript"><!--
var mother="11011010101101";
var phrase=prompt("tuplets ?","2232232");
var longueurphrase=phrase.length;
var phrasebinaire="";
var meilleure_variation=100;
var meilleur_resultat="";
```

```

/*Conversion d'une chaine de mots rythmiques en une chaine binaire*/
function convert_tuplets_binary (phrase) {
var compt=0;
var tuplet="";
document.write ("<BR>");
while (compt<longueurphrase) {
tuplet=phrase.charAt(compt);
document.write (tuplet);
if (tuplet=="2") {phrasebinaire=phrasebinaire+"10"};
if (tuplet=="3") {phrasebinaire=phrasebinaire+"100"};
compt++;
}
document.write (" ==> "+phrasebinaire+"      Total coups :   Coups communs :   Densité
(NN/NT) :   Variation (NNC/NC) :   Pertinence calculée (V/D) : "+"<BR>");
}
/*Conversion d'une chaine binaire en écriture musicale*/
function convert_binary_notes (phrasebinaire) {
longueurchaine=phrasebinaire.length;
if (longueurchaine!=16) {alert("Erreur ! Longueur chaine différente de 16");}
var compt=0;
var bloc="";
var blocimage="";
var repertoireimages="E:/Mes documents/Documents
Gérald/Music/Divers/Pédagogie/Mastère/Maîtrise/Mémoire/";
var imageheight="height=30";
var imagewidth="width=140"; /*140*/
while (compt<longueurchaine) {
bloc=phrasebinaire.substring(compt,compt+4);
/*document.write (bloc+"<BR>");*/
blocimage="";
if (bloc=="0000") {blocimage="sourir"};
if (bloc=="0001") {blocimage="demi-sourir pointé double-croche.bmp"};
if (bloc=="0010") {blocimage="demi sourir croche.bmp"};
if (bloc=="0011") {blocimage="demi-sourir deux doubles.bmp"};

```



```

if (bloc=="0100") {blocimage="quart-soupir croche pointée.bmp"};
if (bloc=="0101") {blocimage="quart-soupir croche double.bmp"};
if (bloc=="0110") {blocimage="quart-soupir double croche.js.bmp"};
if (bloc=="0111") {blocimage="quart-soupir trois double croches.bmp"};
if (bloc=="1000") {blocimage="noire.bmp"};
if (bloc=="1001") {blocimage="croche pointée double.bmp"};
if (bloc=="1010") {blocimage="deux croches.bmp"};
if (bloc=="1011") {blocimage="croche deux doubles.bmp"};
if (bloc=="1100") {blocimage="double croche pointée.bmp"};
if (bloc=="1101") {blocimage="syncopette.js.bmp"};
if (bloc=="1110") {blocimage="deux doubles croche.bmp"};
if (bloc=="1111") {blocimage="quatre doubles.bmp"};
document.write("");
compt+=4;
}
/*document.write("<BR>");*/
}
/*Rotation de la figure*/
function rotatemusic (phrasebinaire) {
var phrase_binaire_originale=phrasebinaire;
var compt=1;
var longueur=phrase_binaire_originale.length;
while (compt<=longueur) {
phrasebinaire=phrasebinaire.substring(1)+phrasebinaire.substring(0,1);
convert_binary_notes(phrasebinaire);
/*document.write(phrasebinaire+"<BR>");*/
compt+=1;
brother (phrasebinaire);
}
}
/*Méthode d'évaluation de parenté*/
function brother (phrasebinaire) {
var compt=0;

```

```
var NT=10; /* Nombre de notes total du modèle */
var NN=0; /* Nombre de notes total de la figure */
var NC=0; /* Nombre de notes communes avec le modèle */
var NNC=0; /* Nombre de notes non communes avec le modèle */
var D=0; /* Densité */
var V=0; /* Variation */
var PC=0; /* Pertinence calculée */
while (compt<phrasebinaire.length) {
if (phrasebinaire.charAt(compt)=="1") {
NN++; if (phrasebinaire.charAt(compt)==mother.charAt(compt)) {NC++};
};
compt++;
}
NNC=NN-NC; /* il faudra créer un tableau pour enregistrer tous les résultats et les analyser
ensuite*/
D=Math.round(NN/NT*100)/100;
V=Math.round(NNC/NC*100)/100;
PC=Math.round(V/D*100)/100;
document.write(NN+" "+NC);
document.write(" ");
document.write(D+" ");
document.write(V+" ");
document.write(PC+"<BR>");
if (V<meilleure_variation) {meilleur_resultat=phrasebinaire;meilleure_variation=V};
}
convert_binary_notes (mother);
convert_tuplets_binary (phrase);
convert_binary_notes (phrasebinaire);
brother(phrasebinaire);
rotatemusic(phrasebinaire);
document.write(" Meilleur résultat : "+meilleur_resultat+" "+meilleure_variation+"<BR>");
convert_binary_notes (meilleur_resultat);
//--></SCRIPT>
```

# PREMIÈRE PAGE DE LA PARTITION/CONDUCTEUR DE "FLORA"

YLOLA (1)

**And**

1 **ACORDÓN** 2/4 A

2 **CONTRA ALTO** 2/4 A

3 **CONTRA BAJON** 2/4 A

4 **CONTRABAJÓN 1** 2/4 A

5 **CONTRABAJÓN 2** 2/4 A

6 **CAJÓN** 2/4 A

7 **BOBO** 2/4 A

8 **CAJÓN** 2/4 A

# PREMIÈRE PAGE DE LA PARTITION/CONDUCTEUR DE "FUERÇA"

**FUERÇA** (1<sup>ma</sup> partie) (Fuerça 1)

PREPARATION

The score is written for a conductor and includes the following parts and markings:

- PIANO** (1):  $2/4$  time signature, marked *PREPARATION* and *de silence*. It features a complex rhythmic pattern of notes and rests.
- PIANO SORDO** (1):  $2/4$  time signature, marked *de silence*.
- SOPROS VARIANTS** (2):  $2/4$  time signature, marked *de silence*.
- TRABALLO** (3):  $2/4$  time signature, marked *de silence*.
- TRACAJINE** (1):  $2/4$  time signature, marked *de silence*.
- VIA** (5):  $2/4$  time signature, marked *de silence*.
- SOBO** (6):  $2/4$  time signature, marked *de silence*.
- NZE** (7):  $2/4$  time signature, marked *de silence*.

The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings. The word "PREPARATION" is written above the first measure, and "de silence" is written below the first measure of several parts. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The second page of the score continues the musical notation for the conductor. It features several staves with notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes various rhythmic patterns and articulation marks. The score is divided into measures by vertical bar lines.

---

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIONNÉE

### OUVRAGES DE REFERENCE

- 1998 *Dicionário universal – Língua Portuguesa*. Lisboa : Texto Editora. 3<sup>ème</sup> éd. (1995)
- 2000 *Enciclopédia da música brasileira*. São Paulo: Art Editora/Publifolha. (1998)
- ANDRADE, Mário de  
1989 *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte : Editora Itatiaia Ltda

### OUVRAGES PEDAGOGIQUES

- BOLÃO, Oscar  
2003 *Batuque é um privilegio. A percussão na música do Rio de Janeiro. Para músicos, arranjadores e compositores*. Ed. Almir Chediak. Rio de Janeiro : Lumiar Editora
- GONCALVES, Guilherme et COSTA, Mestre Odilon  
2000 *O Batuque Carioca, aprendendo a tocar – As baterias de samba do Rio de Janeiro*. Groove Produções e Edições
- JACQUIN, Jean-Christophe *et al.*  
2002 *Au cœur des batteries de Rio – Le samba de enredo - Méthode d'initiation*. Paris : improductions
- RIBAS D'AVILA, Nícia  
1982 *Batucada brasileira. O Samba em Percussões, Vol I*. Santos. 2<sup>da</sup> edição
- ROCCA, Edgar Nunes  
1986 *Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro : Escola Brasileira de Música.
- SALAZAR, Marcelo  
1991 *Batucadas de samba: como tocar samba*. Rio de Janeiro : Lumiar Editora (Almir Chediak).

### OUVRAGES GENERAUX

- AROM, Simha  
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*. Paris : Selaf
- AROM, Simha  
1991 "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale". *Analyse musicale* – 1<sup>er</sup> trimestre pp. 67-78
- ARAÚJO, Samuel  
1992 *Acoustic labor in the timing of everyday life*. Thèse de doctorat Urbana : Illinois
- AYTAI, Desiderio  
1989 "La flûte nasale des indiens Nambikuara" in *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 2: 145. ("Instrumental") Genève : Ateliers d'ethnomusicologie
- AVRON, Dominique  
1979 *L'appareil musical*. Paris : Union Générales d'Editions

- BEHAGUE, Gerard  
1979 *Music in latin america : an introduction*. Englewood Cliffs : Prentice Hall
- BEL, Andréine et BEL, Bernard  
1990 *Guru-Shishya Parampara college education et enseignement par imitation: la pédagogie en Inde* - Article publié dans *Viniyoga* 27, septembre 1990
- BENEDICTIS, Savino de  
1970 *Terminologia musical*. São Paulo : Ricordi
- BLACKING, John  
1980 *Le sens musical*. Paris : Minuit. (*How Musical is Man?* Seattle, University of Washington Press - 1973).  
1985 'The problem of "ethnic" perceptions in the semiotics of music', in Wendy Steiner (ed.), *The Sign in Music and Literature* Press. Austin : University of Texas
- BRANDILY, Monique  
1997 *Introduction aux musiques africaines*. Paris, Arles : Cité de la musique, Actes Sud.
- CLER, Jérôme  
1997 "AKSAK : les catastrophes d'un modèle" in *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 10: 153-167. ("Rythmes") Genève : Ateliers d'ethnomusicologie
- CUNHA, Mariana Carneiro da  
2001 *The transmission of musical knowledge : a case study in Mocidade Independente de Padre Miguel Samba School*. Master degree report. Université uni-rio
- CROOK, Larry  
1999 "Northeastern Brazil : the Zabumba ensemble; Forró; Bahian candomblé; Contemporary Afro-Bahian music" in *Music in latin american culture, regional traditions* pp. 192-194, 225-232 New York: SCHIRMER Books
- DAHLIG, Ewa  
1994 *Man-Instrument-Music and the Levels of Temporality*. ESEM 1994
- DUSMENIL, René  
1949 *Le rythme musical*. Paris : La Colombe, Editions du vieux colombier.
- EKWUEME, Lazarus  
1975-76 "Structural levels of rhythm and form in African music with particular reference to the west coast", *African Music* 5 (4), 27-35.
- EMERY, Eric  
1998 *Temps et musique*. Lausanne : Editions l'Age d'Homme.
- ESTIVAL, Jean-Pierre et CLER, Jérôme  
1997 "Structure, mouvement, raison graphique. Le modèle affecté" in *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 10: 38-80. ("Rythmes") Genève : Ateliers d'ethnomusicologie  
1998 "La Rumba à la Havane : jalons pour une étude historique et sociologique", in *Musiques d'Amérique latine. Actes du colloque des 19 et 20 octobre 1996* p. 109 à 131 Cordes-sur-Ciel : C.O.R.D.A.E./La Talvera
- FISKE, Harold E.  
1996 *Selected Theories of Music Perception*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press
- GANVERT, Gérard  
1999 *L'enseignement de la musique en France*. Paris : Editions l'Harmattan

- GILLIE-GUILBERT, Claire et FRITSCH, Lucienne  
1998 *Se former à l'enseignement musical – Approches didactique et pédagogique*. Paris : Editions Armand Colin
- GONZALEZ, Francisco  
1998 "Cinq cents ans d'échanges musicaux entre le vieux continent et l'Amérique latine", in *Musiques d'Amérique latine. Actes du colloque des 19 et 20 octobre 1996* p. 79 à 91 Cordes-sur-Ciel : C.O.R.D.A.E./La Talvera
- GRAY, Catherine  
1996 "Temporalités polymétriques dans la musique de l'Est Afrique" in *Temporalistes*, n°34, décembre 1996, p. 4 à 10
- GUERRA-PEIXE, Cesar  
1956 *Maracatus do Recife*. Recife : Irmãos Vitale
- HANDEL, Stephen  
1989 *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Cambridge, MA : Bradford Books/MIT Press
- HARRELL, Jean Gabbert  
1986 *Soundtracks: A Study of Auditory Perception, Memory, and Valuation*. Ed : Prometheus
- HENNION, Antoine  
1988 *Comment la musique vient aux enfants – une anthropologie de l'enseignement musical*. Paris : Anthropos
- HINDEMITH, Paul  
1975 *Treinamento elementar para os músicos*. Ed. Ricordi, São Paulo
- HOOD, Mantle  
1960 "The Challenge of Bi-Musicality". *Ethnomusicology* 4/2: 55-59. Réimprimé à Shelemay 1990 II: 111-116
- HORNBOSTEL, Erich M. von  
1928 "African negro music", *Africa* 1 (1), p. 30-62.
- JAËLL, Marie  
1896 *La musique et la psychophysiologie*. Paris : Alcan F.
- KARTOMI, Margaret J.  
1981 *"The Processes and Results of Musical Culture Contact : a discussion of terminology and concepts"*.
- KIEFER, Bruno  
1983 *Música e dança popular – Sua influência na música erudita*. Editora Movimento
- KOLINSKI, Mieczyslaw  
1973 "A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns." *Ethnomusicology* 17:494-516.
- KUBIK, Gerhard  
1979 *Angolan traits in black music, games en dances of Brazil*. Lisbonne  
1999 *Africa and the blues*. Jackson, Miss : Université Press of Mississippi
- LE GOFF, Jacques  
1998 *Histoire et mémoire*. Paris, Gallimard, Collection « Folio Histoire ». 1977, pp. 105-48
- LERDHAL, Fred et JACKENDOFF Ray

- 1980 *A Generative Theory of Tonal Music* Cambridge (Mass.): MIT, 1983
- LORTAT-JACOB, Bernard  
1980 *Musiques et fêtes au Haut-Atlas*. Cahiers de l'homme Paris: Mouton-EHESS
- MABRU, Lothaire  
1990 *Le fifre en bazadais*. 67 p. [tiré à part des Cahiers du Bazadais, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> trim. 1990, n<sup>o</sup> 89/90, Bazas : Les Amis du Bazadais] Belin-Beliet : Centre Lapios
- MANEVEAU, Guy  
2000 *Musique et éducation*. Aix en Provence : Edisud
- MEIRELES, Cecília  
2003 *Batuque, samba e macumba. Estudos de gesto e ritmo*. Rio de Janeiro : Martins Fontes
- MUKUNA, Kazadi Wa  
1979 *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo : Global Editora
- NKETIA, J.H. Kwabena  
1963 *Folk Songs of Ghana*. Legon : University of Ghana
- 1981 "The juncture of the social and the musical: the methodology of cultural analysis" in *The World of Music* 23 (1), p. 22-35.
- NUNES ROCCA, Edgard  
1986 *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Escola Brasileira de Música. Ed EBM Europa
- OSCANOA DE CÁRDENAS, Carmela  
1981 *O uso do folclore na educação : o frevo na didática pré-escolar*. Recife : Editora Massangana
- PACZINSKI, Georges  
1988 *Rythme et geste*. Paris : Ed Aug. Zurfluh
- PEREIRA DE QUEROZ, Maria Isaura  
1992 *Carnaval brésilien – le vécu et le mythe*. Paris : Editions Gallimard
- PÉREZ FERNANDEZ, Rolando Antonio  
1987 *La binarizacion de los ritmos ternarios en america latina*. La Habana: Casa de las Americas
- PEYRON-BONJAN, Christiane  
1994 *Pour l'art d'inventer en éducation*. Paris : Editions l'Harmattan
- PINEAU, Marion et TILMANN, Barbara  
2001 *Percevoir la musique : une activité cognitive*. - Paris : L'Harmattan.
- PLISSON, Michel  
1998 "Les genres musicaux chorégraphiques : syncrétismes originaux des musiques traditionnelles d'Amérique latine", in *Musiques d'Amérique latine. Actes du colloque des 19 et 20 octobre 1996*. p. 133 à 153 Cordes-sur-Ciel : C.O.R.D.A.E./La Talvera
- POUTHAS, Viviane  
1995 "Développement de la perception du temps et des régulations temporelles de l'action chez le nourrisson et l'enfant." in I. Deliege & J. Sloboda (Eds.). *Naissance et développement du sens musical*. Paris: Presses Universitaires de France, chap.3 pp. 133-166
- RIBAS D'AVILA, Nicia



- 1987 *Approche sémiotique du fait musical brésilien "Batucada"* Thèse pour le doctorat de III<sup>ème</sup> cycle. Paris : Université de Sorbonne Nouvelle.
- RICOEUR, Paul  
2000 « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé » in *Annales HSS*, n° 4, juillet-août 2000, pp. 731-47
- RODICQ, Magdeleine et VILLARD, Fernande  
1986 *Les petits rythment l'espace*. Paris : Editions Fleurus
- RODRIGUES, Ana Maria  
1984 *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo : Editora Hucitec
- RODRIGUES DE MORAES, Wilson  
1974 *Folclore básico : orientação para o trabalho escolares*. São Paulo : Editora Esporte e Educação
- SANDRONI, Carlos  
1997 *O feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*.  
Version brésilienne de la thèse de doctorat défendue en janvier de 1997 en France sous le titre : transformations de la samba à Rio de Janeiro, 1917-1933
- 1997 "La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l'Estácio" in *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 10: 153-167. ("Rythmes") Genève : Ateliers d'ethnomusicologie
- 2001 *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro : Editora UFRJ
- 2002 "O paradigma do tresillo" in *Opus n°8 – ANPPOM* ISSN 1517-7017
- SERÓDIO GARCIA PAES, Sezisnando  
1996 *O nacionalismo através das características rítmicas : um breve panorama da criação pianística erudita brasileira*. Spécialisation en Musicologie. Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão
- SCHAEFFNER, Pierre  
1966 *Traité des objets musicaux : essai interdisciplinaire*. Paris : Seuil
- SNYDER, Bob  
2000 *Music and memory*. MIT Press.
- SNYDERS, Georges  
1974 *Où vont les pédagogies non directives ?* Paris : Presses Universitaires de France
- TAMBA, Akira  
1995 *Musiques traditionnelles du Japon: Des origines au XVI e siècle*. Musique du Monde, Paris: Cité de la Musique; Arles: Actes Sud, 158 pp., bibliog., discog. + 1 CD
- TEMPERLEY, David  
2000 "Meter and Grouping in African Music : A View from Music Theory". *Ethnomusicology* 44.1, 65-96
- THOMAS, Raymond  
1997 *L'apprentissage moteur*. Paris : Presses Universitaires de France
- TOUSSAINT, Godfried  
2002 "A Mathematical Analysis of African, Brazilian and Cuban Clave Rhythms". *Proceeding of Bridges : Mathematical Connections in Art, Music and Science*. Towson University, Towson, MD, July 27-29

- VIDAL, Xavier  
1995 "Musique et mouvement : une recherche anthropologique au service de la pédagogie musicale" in *Transmettre la musique traditionnelle aux enfants – Actes des Rencontres Nationales de Formateurs en Musiques Traditionnelles de NOTH (Creuse) des 12-13 mai 1994*. . 32 à 43 Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT/MODAL Poche
- VILLA-LOBOS, Heitor  
1932 *Guia prático – Estudo folclórico musical* – primeiro volume, primeira parte. São Paulo : Irmãs Vitale Editôres
- VIRET, Jacques  
1988 "La tradition orale dans le chant grégorien" in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 1, p. 46 à 61. Genève : Ateliers d'ethnomusicologie
- ZBIKOWSKI, Lawrence M.  
2002 *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press, 2001.
- ZEMP, Hugo  
1971 *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris : Mouton

## DISCOGRAPHIE

- "Abre a janela"  
1936 (Orlando Silva) réédité en CD dans *Bloco na rua – a era do carnaval de salão*, 2001, BMG 7432-91060-2
- "Água na boca"  
1964 (Mendès) réédité en CD dans *Bloco na rua - O Cacique de Ramos*, 2001, BMG 7432-18280-2
- "Aquarela brasileira"  
1975 (Silas de Oliveira) chanté par Martinho da Vila dans *Sambas enredos de todos os tempos*, 1997, BMG 7432-152285-2
- "Aquarela do Brasil"  
1939 (Ary Barroso) chanté par Gal Costa en 1980, réédité dans *Gal Costa – Minha história*, 1994, POLYGRAM
- "Batucada au carnaval de Rio"  
1986 (domaine public) *Percussions d'Amérique Latine*, enregistré par Gérard Kremer. ARION ARN 64023
- "Canudo de ouro"  
1991 (Adelzonilton – Nilo Dias – Franco Teixeira) chanté par Bezerra da Silva dans la compilation *Bezerra da silva – Acervo Especial*, 1994, BMG V100-057
- "Ecole de samba"  
1992 (domaine public) piste n°1, *Carnavas du Brésil – Rio, Recife, Bahia* enregistré par Jean-Pierre Tzaud. PLAYASOUND PS 65088
- "Ecole de samba"  
1992 (domaine public) piste n°3, *Carnavals du Brésil – Rio, Recife, Bahia* enregistré par Jean-Pierre Tzaud. 1992, PLAYASOUND PS 65088
- "Fanfarra"

- 1992 (Carlinhos Brown) chanté par Sergio Mendes dans *Brasileiro*, ELEKTRA, 7559-61315-2
- "Festa para um rei negro"  
1971 (Adil de Paula – Jair Rodrigues) chanté par Neguinho da Beija-Flor et Dominginhos do Estácio dans *Casa de samba*, 2002, POLYGRAM 532-500-2
- "La bamboula"  
1971 (Carlos, Adil de Paula – Jair Rodrigues) chanté par Carlos, 1974
- "Se você jurar"  
1931 (Ismaël Silva - N.Bastos - F.Alves) chanté par F. Alves et Mário Reis, réédité en CD dans la compilation *Historia del Carnaval de Brasil 1902-1950*, vol.I, UBATUQUI RECORDS, 1992
- "Sambas et marcha de carnaval"  
1992 (domaine public) *Brésil en fête – Batucadas et musique du nordeste*, enregistré par Gérard Kremer, PLAYASOUND PS 65098
- "Sessão de ritmo"  
1964 (domaine public) réédité en CD dans *Bloco na rua - O Cacique de Ramos*, 2001, BMG 7432-18280-2

## AUTRES DOCUMENTS SONORES

- SIRI, Ricardo  
???? Démonstration de *tamborim*.  
<http://www.percussao.com.br/home/instrumentos/Player.asp?Complementar=2495>
- SEGUY, Françoise  
2004 Entrevue avec Françoise Seguy, directrice de l'Ecole de Percussions Brésiliennes Françoise Seguy. Propos recueillis par Gérald Guillot. Bordeaux. (88 mn)

## WEBOGRAPHIE

- ALVES, Nancy  
???? *Samba, do batuque a batucada*  
<http://www.geocities.com/chaleregina/Historia/Historiadosamba.htm>
- BATISTA, Pedro A. G.  
2002 *Em busca do suíngue*  
[http://batuca.no.sapo.pt/suingue/suingue\\_pt.htm](http://batuca.no.sapo.pt/suingue/suingue_pt.htm)
- CUCHE, Denys  
2000 *La relation entre les cultures*  
<http://www.reynier.com/Anthro/Interethnique/PDF/Culture.PDF>
- LANOUE, Curtis  
???? *Afro-Cuban Folkloric Rhythms*  
<http://salsaholic.de/curtis1.htm>
- LARTILLOT, Olivier  
2003 *Perception-based musical pattern discovery*  
<http://jim2003.agglo-montbeliard.fr/articles/lartillot.pdf>

## TABLE DES MATIERES

– AVANT PROPOS - .....	3
A. CHOIX GRAPHIQUES.....	3
A - <i>Repères de pulsation</i> .....	3
B - <i>Barres de mesure, de reprise et chiffres indicateurs</i> .....	3
C - <i>Simplifications de phrases</i> .....	4
a) <i>Accentuation</i> .....	4
b) <i>Durée</i> .....	4
B. CHOIX RÉDACTIONNELS.....	4
– SOMMAIRE - .....	5
– INTRODUCTION - .....	6
A. HYPOTHÈSE DE RECHERCHE.....	6
1. <i>Questionnement</i> .....	7
a) ...sur le fond : .....	7
b) ...sur la forme : .....	7
2. <i>Plan de travail</i> .....	7
B. CADRE CONCEPTUEL.....	7
1. <i>Bref retour sur l'historique du projet</i> .....	8
2. <i>Généralités sur le samba</i> .....	10
a) <i>Terminologie</i> .....	10
• <i>Eu preciso de sambar (j'ai besoin de danser)</i> .....	10
• <i>"Partido Alto" et "paradigme de l'Estácio"</i> .....	10
Ø <i>Au Brésil</i> .....	10
Ø <i>En Occident</i> .....	11
b) ...sous l'angle mélodique et harmonique.....	12
c) ...sous l'angle rythmique.....	12
d) <i>Les principaux instruments du samba</i> .....	12
3. <i>Modèle, acculturation et mutation</i> .....	13
a) <i>La notion de modèle immanent</i> .....	13
b) <i>Acculturation et mutations</i> .....	15
4. <i>Terminologie musicologique</i> .....	15
a) <i>Notion de "mètre"</i> .....	16
b) <i>Terminologie : "commétrique" et "contramétrique"</i> .....	16
• <i>exemple 1</i> .....	16
• <i>exemple 2</i> .....	16
5. <i>Limitations de l'étude</i> .....	17
C. STRATÉGIE D'INVESTIGATION.....	17
1. <i>Méthode</i> .....	17
a) <i>Neutralisation du paramètre de hauteur</i> .....	18
• <i>l'agogô de dois</i> : .....	18
• <i>la cuíca</i> : .....	19
• <i>la caixa</i> .....	20
b) <i>Neutralisation du paramètre de timbre et du mode d'émission</i> .....	21
• <i>Fonction musicale</i> .....	21
• <i>Classification et mode d'émission</i> .....	21
c) <i>Neutralisation du paramètre d'accentuation</i> .....	23
2. <i>Instruments de recherche</i> .....	23
a) <i>observations sur le terrain (Brésil, France)</i> .....	23
b) <i>cours de musique (individuels, collectifs)</i> .....	24
c) <i>expérimentations sur des sujets humains</i> .....	24
d) <i>sonagrammes, oscillogrammes pour l'étude fine des schèmes rythmiques</i> .....	24
e) <i>programme informatique</i> .....	25
– CHAPITRE I : DIFFUSION DU SAMBA - .....	26
A. ...AU BRÉSIL .....	26
1. <i>Brève histoire de la naissance du samba</i> .....	26
2. <i>Musicologie du samba : l'apport fondamental de Carlos Sandroni</i> .....	27

a)	Le paradigme de l'Estácio .....	28
b)	L'imparité rythmique .....	29
c)	le chant et la percussion.....	30
3.	<i>Le samba enredo : une forme complexe de samba moderne</i> .....	30
a)	Structure générale d'un samba enredo.....	31
•	Démarrage ( <i>entrada</i> ).....	31
•	Transition ( <i>breque</i> ) .....	33
b)	Invention et modifications dans la structure musicale .....	34
•	Introduction de nouveaux instruments .....	34
•	Invention des paradinhas .....	35
•	changement de rôle des <i>tamborins</i> .....	35
•	Modifications dans l'orchestration.....	35
•	Invention de nouvelles polyrythmies .....	36
c)	Relations harmonie/percussion .....	36
4.	<i>Des exceptions pour confirmer la règle</i> .....	39
B.	...EN FRANCE .....	40
1.	<i>Une histoire de la diffusion de la musique brésilienne carnavalesque en France</i> .....	40
a)	Du côté des praticiens amateurs.....	41
b)	Du côté des artistes .....	43
c)	Du côté des compositeurs/arrangeurs .....	44
d)	Du côté des pédagogues .....	45
•	Tia Nícia RIBAS D'ÁVILA .....	46
•	Edgard Nunes ROCCA.....	47
•	Philou BLOT.....	49
•	Marcelo SALAZAR.....	50
•	Jean-Christophe JACQUIN.....	52
•	Oscar BOLÃO .....	52
e)	Du côté des chercheurs.....	54
•	Samuel Araújo.....	54
•	Carlos Sandroni.....	55
f)	Bilan.....	55
2.	<i>Acculture ou contre-culture</i> .....	56
	<b>– CHAPITRE II : ANALYSE - .....</b>	<b>58</b>
A.	ETUDE PARADIGMATIQUE APPROFONDIE .....	58
1.	<i>Approche mathématique</i> .....	58
a)	Outil informatique .....	58
b)	Evaluation du nombre de formes possibles .....	60
c)	Réduction paradigmatique par neutralisation de la pulsation .....	62
•	Cas n°1 : 4 groupes de 3 + 2 groupes de 2.....	62
Ø	classe 1 (exemple de réalisation) : .....	62
Ø	classe 2 (exemple de réalisation) : .....	63
Ø	classe 3 (exemple de réalisation) : .....	63
•	Cas n°2 : 2 groupes de 3 + 5 groupes de 2.....	64
Ø	classe 4 (exemple de réalisation) : .....	64
Ø	classe 5 (exemple de réalisation) : .....	64
Ø	classe 6 (exemple de réalisation) : .....	65
d)	Résultats : .....	66
e)	Retour sur le monnayage des valeurs longues.....	67
2.	<i>Analyse de la pratique musicale</i> .....	69
a)	Distribution statistique .....	69
•	Figures relevées par Carlos Sandroni .....	69
•	Surdo de terceira du samba enredo.....	70
•	Résultats .....	71
b)	« Equivalences rythmiques » perçues .....	72
B.	APPROCHE COGNITIVISTE.....	74
1.	<i>La musique "somatique", expression physiologique</i> .....	74
a)	La théorie de la "Gestalt" .....	74
b)	La Théorie Générative de la Musique Tonale (TGMT).....	75
•	Les règles "de bonne formation" (MWFR) : .....	75
•	Les règles "préférentielles" (MPR) : .....	75
c)	Théorie dynamique de l'attention.....	76
d)	Geste et neurophysiologie .....	77
2.	<i>Angles d'étude dégagés</i> .....	78

a)	Mécanismes de tension/détente.....	78
•	Pondération métrique.....	78
Ø	Application au partido-alto.....	79
Ø	Application au jeu du surdo terceira.....	80
•	Tension par modulation des durées minimales.....	80
Ø	sur un plan pédagogique :.....	82
Ø	sur un plan ethnologique :.....	82
b)	production et répétition du mouvement.....	82
Ø	Cas du « paradigme de l'Estácio ».....	83
Ø	Cas du tibwa et de la syncope caractéristique.....	85
c)	sémiotique (perception et mécanisme d'inférence).....	86
d)	relations conatives.....	87
e)	pédagogie et "bi-musicality".....	88
•	Transmission endogène.....	89
•	Transmission exogène.....	89
3.	<i>Expérimentations</i> .....	90
a)	Test n°1 (analyse de la dynamique des double frappes).....	90
•	Objectif.....	90
•	Procédure.....	91
•	Analyse des résultats.....	91
b)	Test n°2 (monnayage et ambiguïté métrique).....	91
•	Objectif.....	91
•	Procédure.....	92
•	Analyse des résultats.....	93
c)	Conclusions.....	94
•	Concernant les tests.....	94
•	Sur l'utilisation de l'oscillogramme :.....	94
Ø	Intégrateur de transitoires.....	95
Ø	Déclencheur + conversion A/N.....	96
•	Sur le mécanisme d'inférence :.....	97
C.	BILAN :.....	98
1.	<i>Vers un modèle générateur ?</i> .....	98
a)	Construction.....	98
b)	Application pédagogique : méthode des ratios.....	99
2.	<i>Résultats connexes</i> .....	101
a)	Concernant la musique brésilienne.....	101
b)	Extrapolations hors du système initial.....	101
	<b>– CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES -</b> .....	<b>103</b>
A.	...SUR LA FORME.....	103
1.	<i>Recours aux sciences cognitives</i> .....	103
2.	<i>Outils d'investigation</i> .....	103
a)	L'expérimentation humaine.....	103
b)	L'oscillogramme.....	104
c)	Programme informatique.....	104
B.	...SUR LE FOND.....	104
	<b>– ANNEXES -</b> .....	<b>I</b>
	<b>GLOSSAIRE DES FORMES DE SAMBA</b> .....	<b>II</b>
	TRADUCTION DU GLOSSAIRE DONNÉ PAR NANCY ALVES "O SAMBA E SUAS VARIAÇÕES" (LE SAMBA ET SES VARIANTES).....	II
	AUTRES DÉSIGNATIONS :.....	V
	<b>GLOSSAIRE DES PRINCIPAUX INSTRUMENTS DU SAMBA ENREDO</b> .....	<b>VI</b>
	<b>GLOSSAIRE GÉNÉRAL DES TERMES PORTUGAIS</b> .....	<b>VIII</b>
	<b>GLOSSAIRE DES TERMES MUSICOLOGIQUES PROPRES AU RYTHME</b> .....	<b>IX</b>
	<b>SAMBA : DO BATUQUE A BATUCADA</b> .....	<b>XI</b>
	IDENTITÉ.....	XI
	SAMBA : TERME DE "BAMBA".....	XI

GÉOGRAPHIE DU SAMBA : IL Y A AUSSI DU SAMBA SUR LE TABLIER DE LA BAHIANAISE .....	XII
SAMBA : CE QU'IL ÉTAIT, CE QU'IL EST.....	XIV
LUNDU.....	XIV
POLCA.....	XV
CHULA .....	XVI
MAXIXE .....	XVI
LE POLÉMIQUE "PELO TELEFONE".....	XVII
"PELO TELEFONE" SERAIT-IL LE PREMIER SAMBA RÉELLEMENT ENREGISTRÉ AU BRÉSIL ? .....	XVII
UN PEU DE MUSIQUE POUR S'AMUSER AU CARNAVAL.....	XVII
L'ORIGINE DES ÉCOLES DE SAMBA.....	XVII
ET POURQUOI À ESTÁCIO? .....	XVIII
<b>OSCILLOGRAMMES (ET COMMENTAIRES) DU TEST N°1 .....</b>	<b>XX</b>
ANDRÉ : .....	XX
BERNARD : .....	XXI
ESTELLE : .....	XXI
FRANCK : .....	XXII
LAURENT : .....	XXII
MAXIME : .....	XXIII
MURIEL : .....	XXIII
STÉPHANIE : .....	XXIV
YANNICK : .....	XXIV
<b>LISTE DES MORCEAUX DE MUSIQUE BRÉSILIENNE "ACCULTURÉS" EN FRANCE .....</b>	<b>XXVI</b>
<b>LISTE DES MORCEAUX DE MUSIQUE FRANÇAISE "INSPIRÉS" PAR LE BRÉSIL .....</b>	<b>XXVII</b>
<b>BRÈVE ANALYSE COMPARATIVE : "FESTA PARA UM REI NEGRO" – "LA BAMBOULA"</b> .....	<b>XXVIII</b>
<b>BRÈVE ANALYSE : "LA PHILOSOPHIE - BATUCADA".....</b>	<b>XXIX</b>
<b>PROGRAMME JAVASCRIPT : "ROTATION" D'UNE FIGURE RYTHMIQUE .....</b>	<b>XXX</b>
CAPTURE D'ÉCRAN .....	XXX
PROGRAMME SOURCE.....	XXX
<b>PREMIÈRE PAGE DE LA PARTITION/CONDUCTEUR DE "FLORA".....</b>	<b>XXXIV</b>
<b>PREMIÈRE PAGE DE LA PARTITION/CONDUCTEUR DE "FUERÇA" .....</b>	<b>XXXV</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIONNÉE.....</b>	<b>XXXVI</b>