

Introduction

Cette méthode s'adresse à des batteurs ayant déjà acquis quelques notions de solfège et une pratique élémentaire de l'instrument. Elle présente des exercices qui visent à faciliter l'accession au plus haut degré de virtuosité et de créativité, et ce, dans tous les styles déjà classiques de la batterie moderne (avec pédales) : jazz, rock, blues, fusion, funk, reggae, métal, jazz-rock, jazz-funk, latin jazz (cubain), jazz samba (brésilien), et enfin jazz mandingue (qui constitue un style tout nouveau).

Elle est classée d'après les cultures qui servirent d'origine à la création des phrases abordées (exemple : le chapitre 1 : "Les rudiments du tambour militaire européen" qui voient des extrapolations jusqu'à la pratique de la double grosse caisse, typique du "métal", en passant par l'improvisation de jazz ou le jeu avec notes fantômes, typique du funk).

D'où le titre : **Retour aux sources**, qui tente de montrer qu'un intérêt pour les connaissances du passé, ne relève pas forcément d'une démarche passéiste, mais permet bien au contraire d'accéder avec le plus de sûreté à la créativité, en s'appuyant sur ces connaissances pour aller plus loin. Autrement, on risque fort de "faire de la prose sans le savoir".

De plus, la redécouverte de connaissances un peu oubliées ou négligées, à cause de la perte de leur fonction première (exemple : tambour militaire européen), la découverte de connaissances exotiques (exemples : brésiliennes, cubaines, africaines), ou l'utilisation de connaissances relevant d'autres domaines du savoir (exemples : mathématiques combinatoires, pour le travail de l'improvisation et de la composition), sont autant de sources fondamentales depuis longtemps exploitées par tous les "artistes d'avant-garde". Même si les savoirs mis en jeu ici sont paradoxalement déjà très anciens, c'est leur utilisation dans le domaine de la batterie avec pédales qui peut être relativement récente.

Grâce au biais de la transposition, de la fusion, du métissage, l'art, comme la vie, accède bien souvent aux meilleures créations, c'est-à-dire les plus riches et révolutionnaires. Vous pourrez constater, avec le dernier chapitre de ma méthode (et celle de Marteen Schepers : "Djembé, Dununs, drumset", la première à traiter le sujet dans le monde), qu'il aura fallu attendre l'année 2006, pour voir enfin des transpositions de polyrythmies mandingues écrites pour batterie moderne, alors que cette culture musicale est paradoxalement une des plus anciennes encore connues (sans doute préhistorique). Le chapitre deux, qui traite cette fois de la musique classique européenne, montre à quel point elle présente des partis pris forts qui sont loin d'être universels. Ces concepts sont justement peu courants en batterie, d'où leur présence ici, pour les mêmes raisons que les autres cultures musicales invoquées, sans tenter de les "hiérarchiser".

Le résultat novateur à la batterie s'explique par le fait que "transposer", contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas "copier" bêtement une forme, mais c'est plutôt insuffler des qualités nouvelles, étrangères, dans une forme déjà constituée. Pour ce faire, il faut non seulement être savant dans les deux domaines considérés mais aussi ingénieux, afin d'arriver à des assemblages vraiment intéressants, autrement dit, créatifs et originaux. Il ne s'agit pas ici de faire un simple étalage stérile et pédant de son savoir ou un collage maladroit et incohérent.

Remarquez au passage que la batterie moderne, dite aussi "de jazz", est déjà, à l'origine, issue d'un métissage entre culture ancestrale africaine et européenne. Pour moi, il ne fait aucun doute que c'est un des instruments de musique les plus

emblématiques et originaux du XXème siècle, surtout du point de vue de la manière de jouer.

J'insiste sur le fait qu'il ne s'agit évidemment pas de transposer pour chercher à se substituer aux groupes de percussionnistes traditionnels ou aux instruments accordés. C'est d'ailleurs impossible compte tenu du nombre de voix considérées, qui est en général supérieur à quatre et donc, aux quatre membres du batteur, ou parce que jouer dans des tonalités précises avec des tambours ou des cymbales n'est pas très probant sur le plan de la lisibilité sonore.

Par contre, en cherchant à s'approcher au mieux de cet objectif impossible, on ne dépasse que plus sûrement les possibilités de l'instrument "batterie". C'est pourquoi je prétends que, bien que tous ces exercices soient ici classés par style pour des raisons pédagogiques, il s'agit bien de styles d'origine uniquement. En effet, ces exercices sont intéressants et utilisables dans tous les contextes de jeu, lors d'un break ou d'un solo, par exemple.

Cette manière de s'approprier différents styles explique d'ailleurs pourquoi dans l'écrasante majorité des cas, les batteurs virtuoses sont très polyvalents et cultivés, même s'ils font souvent carrière en étant classés dans un seul style (jazz, rock, etc.), à mon avis plus pour des questions de réputation ou parce qu'ils jouent avec des musiciens eux-mêmes "catalogués" par les critiques ou vendeurs.

L'utilisation de références culturelles dans une oeuvre, constitue en outre, un aspect caractéristique de l'expression artistique.

Vous pourrez voir que ces références sont nombreuses et nommées, voire commentées, dans cette méthode (nom d'un rythme, d'une polyrythmie, instruments qui les jouent traditionnellement, leurs techniques de jeu, leur origine géographique et historique, leurs inventeurs ou promoteurs, etc.).

De plus, utiliser ces références et connaître leurs auteurs, c'est à mon avis, le meilleur moyen d'exprimer de la gratitude pour ce qu'ils nous ont apporté et de les pérenniser (concept de "citation").

Dans le but d'encourager l'élève à une pratique vraiment artistique, c'est-à-dire créative et réflexive et non pas seulement technique, vous remarquerez que cette méthode ne présente volontairement pas de morceaux entiers mais plus une sorte de "vocabulaire musical" à composer soi-même.

C'est d'ailleurs loin d'être la première méthode de batterie à utiliser ce parti pris (voir déjà la méthode de Gene Krupa, de 1938). Ceci peut s'expliquer par la forte tradition d'improvisation de l'instrument : tous les grands batteurs sont également de grands improvisateurs depuis les origines, qui sont liées au jazz et à l'Afrique, comme je l'ai déjà dit.

Chaque chapitre, voire sous-chapitre, peut être abordé isolément, bien que leur ordre réponde à des considérations logiques, de progression dans la difficulté d'assimilation ou de chronologie dans l'innovation artistique, autant qu'il m'a été possible de faire coïncider ces différents paramètres.

Cette méthode est le fruit de quinze ans de travail pratique et théorique quotidien, d'analyse de milliers d'œuvres musicales, plastiques, historiques, philosophiques, pédagogiques ou critiques, ainsi que de nombreuses rencontres artistiques. J'espère que les phrases musicales qu'elle contient et qui ont été élaborées tout au long de ces années, vous donneront autant de satisfaction qu'à moi-même.

MARC DE DOLAN

23 juin 2007

Sommaire :

Remerciements :	2
Introduction :	3
Sommaire :	4
Nomenclature :	5
Disposition des tambours optimisée pour cette méthode :	5
Echauffements :	6
Chapitre 1 : Rudiments :	7
la batterie militaire traditionnelle européenne adaptée pour la batterie moderne américaine:	
I : Les rudiments du tambour militaire européen : le jeu rythmique à deux membres :	8
II : Rudiments appliqués aux subdivisions complexes :	12
III : Rudiments appliqués aux passages indépendants :	19
IV : Passages ergonomiques grâce aux rudiments "escaliers":	32
V : Improvisation jazz avec rudiments main gauche/pied(s):	39
VI : Notes fantômes suivant les rudiments :	48
VII : Indépendance avec rudiments aux pieds ("interdépendance") :	83
VIII: Rudiments pour le jeu alterné à 3 membres :	97
IX : Rudiments pour le jeu alterné des 4 membres :	102
X : Mélodies par passages et unissons conjoints: "frisés de pêches":	108
Chapitre 2 : Musique classique européenne :	109
adaptée pour la batterie moderne :	
I : Les arpèges :	110
II : Les ornements mélodiques :	141
III : La syncope :	150
IV : Les mesures asymétriques :	152
Chapitre 3 : Cuba :	157
jeu en indépendance avec clave au pied gauche :	
I : Phrases de base des pieds dans différentes subdivisions :	158
II : Improvisation avec les deux mains alternées:	160
III : "Rumbateria" : illusion d'une voix supplémentaire par passage :	167
IV : Polyrythmies traditionnelles à 4 voix adaptées pour batterie moderne :	171
V : Improvisation avec un membre :	178
VI : Improvisation avec main gauche et pied droit :	185
VII : Improvisation avec les deux mains et le pied droit :	189
VIII: Mesures asymétriques dans l'esprit cubain :	192
Chapitre 4 : Brésil :	197
transpositions de batucadas :	
I : La "caixa" : rythmes de base et improvisation avec accents :	198
II : Le "répinique" : jeu à une baguette et appels traditionnels :	205
III : Transpositions de batucada grâce aux passages :	208
IV : Transpositions de batucada avec une voix par membre :	213
V : Transposition avec phrases de base "croisées" et improvisation de deux voix en même temps:	230
VI : Improvisation adaptée au polyrythme "Afoxe" :	232
VII: Mesures asymétriques dans l'esprit brésilien :	237
Chapitre 5 : Afrique de l'ouest :	241
transpositions de polyrythmies mandingues :	
I : Transpositions de 10 polyrythmies mandingues d'accompagnement :	242
II : Improvisation inspirée des techniques du "djembé" :	249
Glossaire:	265
Bibliographie sélective :	269
Discographie sélective :	271
Vidéographie sélective :	275