CHAPITRE III: Modalités d'analyse des styles instrumentaux.

Comme nous le notions précédemment (chapitre I, p. 56 & 57) les styles de jeu sur la $v\bar{\imath}n\bar{a}$ en Inde du sud sont classés habituellement suivant deux tendances, le style $g\bar{a}yaki$ ou style "vocal", dans lequel l'instrument cherche à copier au plus près le modèle chanté, et le style instrumental, dit "vainika", acceptant les limites et tirant avantage des particularités de la $v\bar{\imath}n\bar{a}$. Ces deux styles ne sont bien sûr pas clairement séparés mais constitueraient plutôt les deux extrémités d'une droite infinie sur laquelle chaque artiste se positionnerait. Aucun musicien ne saurait en effet affirmer reproduire totalement sur son instrument les particularités de la voix chantée, comme personne ne peut en Inde du sud s'abstraire complètement du modèle vocal, inéluctablement lié à toute interprétation d'une composition. L'adhérence à un de ces deux styles est donc beaucoup plus un positionnement esthétique, une manière de concevoir la place de la pratique instrumentale, qu'une stricte réalité objective.

Le deuxième niveau de classement largement employé pour caractériser les différentes écoles est fondé sur leur origine géographique. A ce stade quatre écoles sont reconnues, correspondant aux quatre principaux états du sud : l'école de Tanjore (Tamil Nadu), l'école de Trivandrum (Kerala), l'école d'Andhra (Andhra Pradesh), et l'école de Mysore (Karnataka). Les origines de ces écoles peuvent être recherchées dans les spécificités culturelles de ces quatre peuples, possédant chacun sa propre langue et ses propres traditions sociales et religieuses, mais aussi et surtout dans le contexte historique qui présida à leur naissance. Au XIXème et au début du XXème siècle, les instrumentistes, vivant pour la plupart dans le creuset artistique des grandes

cours royales du sud, étaient directement tributaires des goûts manifestés par les *mahārāja-s*. En fonction des alliances plus ou moins étroites entre ces princes, les royaumes du nord, et les colonisateurs britanniques, les palais pouvaient être des lieux d'échanges culturels très riches, où les musiciens carnatiques côtoyaient des artistes hindousthanis et même des musiciens d'occident. L'influence de ces genres étrangers fut sans doute déterminante dans la genèse de certaines écoles comme celle de Mysore. D'autres contrées, plus protégées contre les emprises extérieures, ou cultivant un nationalisme ou un traditionalisme religieux, conservèrent plus fidèlement l'originalité de leur tradition.

A l'intérieur des quatre écoles géographiques, des sous-groupes développant des caractéristiques techniques ou esthétiques particulières se sont constitués à l'initiative généralement d'un grand maître novateur. Ces sous-groupes, appelés bānī-s sont assez comparables aux gharānā-s hindousthanis. Ils peuvent être désignés du nom de leur fondateur (ex. bānī de Vina Dhanammal), ou du lieu particulier où ils sont apparus (ex. bānī de Vizianagaram). Le nombre de ces traditions est d'environ une dizaine. A ce niveau de morcellement commence cependant la grande difficulté de l'identification et de la délimitation de chacun de ces styles, né du génie d'un artiste hors pairs, et interprété ensuite à travers le prisme de la créativité individuelle de tous ses successeurs. Certaines caractéristiques resteront constantes tandis que d'autres seront plus ou moins modifiées, chaque musicien d'importance apportant sa part d'innovation à l'intérieur du bānī. La plupart des artistes de premier ordre, éprouvant une grande fierté par rapport à la tradition dont ils ont hérité, tout en ne minimisant aucunement leur apport revendiquent leur appartenance à de écoles personnel, une ces instrumentales. Un musicien d'exception comme S. Balachander, disparu il y a seulement quelques années, autodidacte ayant pratiqué un jeu réellement original, peut se voir attribuer sans conteste la paternité d'un nouveau $b\bar{a}n\bar{n}$. La différence entre un " $b\bar{a}n\bar{n}$ " et un "style personnel" est cependant extrêmement ténue et subjective. Seules l'appréciation universelle et l'histoire permettent de hisser l'art d'un musicien du niveau commun à celui d'école. Si à la question "à quel $b\bar{a}n\bar{n}$ appartenez-vous ?" de nombreux jeunes instrumentistes répondent de nos jours "à mon propre $b\bar{a}n\bar{n}$ ", c'est plus par absence de "racines" solides que par un individualisme présomptueux. Une formation musicale de plus en plus faite de multiples maîtres, de multiples influences, fait craindre aujourd'hui le mélange et la disparition proche de ces écoles, absorbées dans l'uniformité ou éclatées dans une diversité extrême. Nous allons examiner dans ce chapitre comment nous procéderons, en fonction des esthétiques vocales et instrumentales, à la description et à l'analyse des styles des quatre principales écoles géographiques, des $b\bar{a}n\bar{n}$ -s les plus considérés et de la majorité des artistes de premier plan.

31 : Ensemble des musiciens étudiés.

Dans les prochains chapitres de notre travail, nous allons chercher à donner une image aussi complète que possible de la multiplicité des styles existants, ou ayant existé au cours de ce siècle, interprétés sur la $v\bar{i}n\bar{a}$ en Inde du sud. Cette tâche est bien entendu infinie et ne saurait être qu'esquissée dans un espace si court. Nous espérons cependant arriver à mettre en lumière les principales tendances pouvant servir de bases à des analyses futures plus ponctuelles et approfondies.

Nous avons retenu pour cette étude un nombre de vingt-trois musiciens pour lesquels nous possédons des documents enregistrés. Cet échantillon ne cherche pas à être représentatif de l'ensemble des joueurs de $v\bar{\imath}n\bar{a}$ de la musique carnatique, mais bien de sa partie la plus professionnelle, dans sa

¹ Cette interrogation fut posée dans un questionnaire envoyé aux musiciens affiliés à A.I.R. de grade B et B high, pour lequel nous avons reçu 94 réponses. Sur ce nombre 10 musiciens considéraient jouer "leur propre $b\bar{a}n\bar{i}$ " et 23 autres ne se reconnaissaient dans aucun $b\bar{a}n\bar{i}$ existant. L'énoncé de ce questionnaire sera reproduit en annexe de cet ouvrage.

diversité et son évolution au cours du siècle. Beaucoup d'artistes du plus haut niveau (par exemple huit des dix instrumentistes vivant actuellement classés *Top Grade* par A.I.R.) y sont présents, ainsi que beaucoup de ceux ayant eu une grande importance historique. D'autres enfin ont été choisis pour leur représentativité d'un style rare ou d'une tendance évolutive récente. Ceci ne correspond en aucun cas à un classement des meilleurs musiciens, certains ayant été, faute de place, écartés malgré leurs qualités.

Ces musiciens se répartissent de la sorte, entre toutes les écoles et tous les $b\bar{a}n\bar{i}$ -s:

École de Tanjore :

- 1): Bānī de Vina Dhanammal:
 - Vina Dhanammal (1868 1938)
 - Savitri Rajan (1908 1991)
 - Padma Varadan
- 2) : Bānī de Karaikudi :
 - Karaikudi Sambasiva Iyer (1888 1958)
 - Ranganayaki Rajagopalan (1932)
 - Rajeswari Padmanabhan (1939)
- 3) : Bānī de S. Balachander :
 - S. Balachander (1926 1990)
 - Mysore R. Visweswaran (1931)
- 4) : Bānī de Tanjore :
 - K.P. Sivanandam (1917)
 - R. Pichumani (1920)
 - Mokkapati Nageswara Rao (1926 1993)

École de Trivandrum:

Bānī de Manjapara:

- Desamangalam Subramanya Ayyar (1899 1947)
- M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar (1918 1979)
- P. Hariharan (1932)

École d'Andhra:

- 1) *Bāṇī* de Vizianagaram :
 - Ramavarapu Subba Rao (1925)
 - Pappu Someswara Rao
- 2) Bānī de Pithapuram:
 - Emani Sankara Sastri (1922 1987)
 - Chitti Babu (1936)
 - E. Gayatri (1959)

École de Mysore:

- 1) Bānī de Subbana:
 - R.K. Srinivasamurthy (1935)
 - R.K. Suryanarayan (1937)
- 2) Bānī de Mysore:
 - Vina Seshanna (1850 1926)
 - Mysore V. Doreswamy Iyengar (1920)

Ce classement est admis par tous dans le cas de certains groupes (ex. $b\bar{a}n\bar{i}$ de Karaikudi ou Mysore) mais beaucoup plus sujet à polémiques pour des écoles ou des artistes ayant subi de multiples influences (ex. $b\bar{a}n\bar{i}$ de Pithapuram). Certains musiciens seront affiliés ici à un $b\bar{a}n\bar{i}$ bien que ce lien soit contesté (ex. Padma Varadan et le $b\bar{a}n\bar{i}$ de Vina Dhanammal). Cette répartition n'est donc qu'une base de travail à partir de laquelle les différences individuelles seront appréciées.

En plus de ces vingt-trois instrumentistes nous évoquerons une dizaine d'autre grands artistes ayant laissé une marque importante sur le siècle mais dont aucun témoignage sonore ne fut conservé. Les seules sources à notre disposition pour leur évocation seront alors bibliographiques, ou recueillies auprès de musiciens contemporains. Ils ne sauraient cependant être omis car ils sont à l'origine d'une grande partie des $b\bar{a}p\bar{p}-s$ actuels. Le même type de références sera aussi utilisé pour affiner l'étude des instrumentistes dont nous possédons des enregistrements.

32 : Sélection des documents sonores.

L'étude des différentes traditions que nous allons entreprendre sera fondée principalement sur des sources enregistrées. Nous considérerons l'intégralité des documents sonores à notre disposition pour des comparaisons générales, sur les formes préférées de chaque musicien, sur les *tempi* choisis pour les compositions, ou pour les proportions entre le jeu improvisé et le jeu des pièces composées. Nous nous pencherons cependant tout particulièrement sur une série d'enregistrements que nous joindrons à ce travail sous la forme de deux cassettes magnétiques.

Pour décrire au mieux les particularités propres à chaque $b\bar{a}n\bar{i}$, il nous a paru nécessaire de considérer l'interprétation à la fois de formes improvisées, et de morceaux composés. Nous avons donc retenu la forme $\bar{a}l\bar{a}pana$ ($r\bar{a}gam$) dans laquelle sont mises en lumières les techniques instrumentales de base, la forme $t\bar{a}nam$ pour ses liens privilégiés avec la $v\bar{n}n\bar{a}$, et enfin l'exécution d'un pallavi, première partie d'un tri. L'adhérence au modèle vocal dans un tel morceau est en effet tout particulièrement perceptible.

Les deux principales difficultés que nous avons rencontrées dans la constitution de l'échantillon d'enregistrements devant servir à nos analyses furent son homogénéité et sa dimension. L'idéal eut été de trouver, interprété par tous les musiciens dans le même $r\bar{a}ga$, un $\bar{a}l\bar{a}pana$, un $t\bar{a}nam$, et un krti particulier. Ceci ne fut malheureusement pas possible pour plusieurs raisons. Certains des artistes considérés étant décédés nous ne pouvions en effet disposer que des quelques documents sonores, assez disparates, qui leur avaient survécu. Le répertoire attaché à chaque école étant souvent sensiblement différent, et le nombre des compositions carnatiques immense, les chances étaient très faible de trouver un morceau commun à tous les musiciens, d'aujourd'hui ou du passé. La nécessité de fournir autant que

possible en annexe musicale à ce travail les enregistrements considérés, souvent inédits, parfois très rares et presque toujours indisponibles hors de l'Inde, nous a obligé par ailleurs à maintenir l'ensemble à l'intérieur d'une durée aussi brève que possible, mais atteignant toutefois deux heures et quarante minutes de musique.

Des choix ont dû être opérés, certains musiciens de grande qualité écartés, des pièces superbes mais trop longues abandonnées. Il ne fut pas non plus possible de présenter chacune des trois formes musicales (rāgam, tānam et pallavi de kṛti) pour tous les artistes, et un compromis dut être fait, nous contentant de fournir cette intégralité pour chaque bāṇī. Nous avons finalement sélectionné un échantillon de trente-trois pièces, permettant d'aborder les problèmes liés à la caractérisation des écoles et des bāṇī-s, des styles individuels, de la transmission de la tradition, de l'évolution d'un musicien au cours du temps, et même de l'influence de certaines conditions de jeu (amplification) sur le style instrumental.

Nos voyages dans le pays et rencontres avec un grand nombre d'artistes de premier plan vivant aujourd'hui nous ont permis de réaliser une série d'enregistrements inédits et cohérents. Après avoir choisi le $r\bar{a}ga$ Kalyāṇi, pour son universalité, sa parfaite connaissance par tous les musiciens de toutes les traditions, et pour l'abondance des documents sonores déjà existants dans ce $r\bar{a}ga$, nous leur avons demandé d'exécuter une improvisation d'environ cinq minutes, sur la forme $r\bar{a}gam$ $t\bar{a}nam$. Nous nous sommes par contre abstenu de suggérer l'interprétation d'un krti particulier pour éviter de mettre les musiciens dans une situation inconfortable, un tel morceau risquant de ne pas appartenir à leur répertoire habituel. Nous avons ainsi recueilli, avec un équipement technique (magnétophone et microphone) toujours similaire, les improvisations en Kalyāni de 29 artistes.

¹ Enregistreur numérique D.A.T. Sony TCD-D3, préamplificateur EAA PSP-2, microphones à condensateur type "electret" Primo EMU 4520.

Chaque musicien s'exprimant librement suivant son inspiration, la durée de ces documents est très variable, de deux minutes trente à près de vingt minutes. La longueur excessive de certains d'entre eux nous obligea soit à les écarter complètement, soit à n'en garder qu'une partie, $\bar{a}l\bar{a}pana$ ou $t\bar{a}nam$. Nous nous sommes cependant toujours efforcé de restituer ces improvisations dans leur intégralité, afin de rendre justice au développement progressif joué par le musicien. De ces multiples documents 16 ont été retenus, représentant 7 $r\bar{a}gam\ t\bar{a}nam$ -s, 7 $\bar{a}l\bar{a}pana$ -s seuls et 2 $t\bar{a}nam$ -s. Nous avons par ailleurs trouvé dans divers enregistrements commerciaux dans le même $r\bar{a}ga$ 3 autres $\bar{a}l\bar{a}pana$ -s et un $r\bar{a}gam\ t\bar{a}nam$.

A ce matériel parfaitement homogène nous avons dû adjoindre d'autres improvisations dans les *rāga-s* Śaṅkarābharaṇam (un *ālāpana* et un *tānam*), Kharaharapriya (un *tānam*), Mōhana (un *ālāpana*), Khamās (un *rāgam tānam*) ainsi que Nāṭa et Gauļa (un *tānam*).

Les *kṛti-s* furent choisis de manière à respecter au mieux une cohérence de forme (Tyāgarāja, Ādi *tāļa* ...) ou de *rāga* (*meļakartā-s*, *rāga-s* ayant servis aux improvisations...). Certains, comme *Aṅgāraka āśrayāmi* de Muttusvāmi Dīkṣitar, interprété par S. Balachander ont été sélectionnés pour leur intérêt tout particulier dans la démonstration du style.

Ces krti-s sont les suivants :

- Dans le *rāga* Kalyāṇi, Ādi *tāļa*, *Ninnuvinā gatigāna* de Subbarāya Śāstri (interprété 2 fois, par Savitri Rajan et Mokkapati Nageswara Rao).
- Dans le *rāga* Śaṅkarābharaṇam, Ādi *tāḷa, Eduṭa nilacitē* de Tyāgarāja (2 fois, par Karaikudi Sambasiva Iyer et R. Pichumani).
- en Śaṅkarābharaṇam, Ādi *tāḷa*, *Svararāga sudhā* de Tyāgarāja (une fois par Desamangalam Subramania lyer).

¹ La seule exception à cette règle est l'*ālāpana* enregistré par Mysore R. Visweswaran, que nous avons du interrompre pour sa longueur excessive, mais que nous ne pouvions écarter totalement en raison du caractère unique de démonstration de ce document.

- En Kharaharapriya, Rūpaka *tāļa, Rama nī samāna,* de Tyāgarāja (une interprétation, par Vina Dhanammal).
- En Kharaharapriya, Ādi *tāļa*, *Chakkani rāja*, de Tyāgarāja (interprété trois fois, par Pappu Someswara Rao, Emani Sankara Sastri, et R.K. Suryanarayan).
- en Suruṭṭi, Rūpaka *tāṭa, Aṅgāraka āśrayāmi* de Muttusvāmi Dīkṣitar (une fois par S. Balachander).
- en Mōhana, Ādi *tāṭa, Nannu pāliṁpa* de Tyāgarāja (une fois par M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar).

La qualité de ces différents documents est extrêmement variable. Les plus anciens sont sous forme de disques 78 tours, de durées très brèves, de qualité technique mauvaise et gravés dans des circonstances très éprouvantes pour les artistes (voir p.90). Des enregistrements sur disques 33 tours, cassettes magnétiques, disques compacts, ou diffusés par All India Radio seront ensuite utilisés. Nous indiquerons bien entendu toujours les références de ces sources, ainsi que les dates de ceux enregistrés par nos soins.

33: Notations et transcriptions.

Pour illustrer certains points de nos analyses il nous sera nécessaire d'avoir recours à des transcriptions de passages contenus dans notre échantillon de musique enregistrée. Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises la difficulté de transcrire avec exactitude les mélodies carnatiques. Nous avons donc cherché à élaborer pour ce travail un système de notations et transcriptions à la fois accessibles à tous, musiciens carnatiques et occidentaux, fournissant le maximum de détails sur les variations de hauteurs et de rythme, et donnant des indications sur les moyens techniques mis en œuvres (pincements, frettes et cordes utilisées, technique de production des

109

ornements, etc.). Une notation sur une seule ligne ou portée aurait été très insuffisante pour satisfaire toutes ces conditions et nous utiliserons donc une écriture complexe. Du fait de sa taille importante elle ne pourra servir à retranscrire l'intégralité de nos échantillons musicaux, mais elle permettra de mettre en lumière avec une très grande précision les caractéristiques essentielles, techniques ou esthétiques, des styles considérés. Elle est composée de quatre niveaux principaux :

- Sur la ligne supérieure une notation de type "sargam", compréhensible par tous les musiciens carnatiques, donne par leurs initiales le nom des notes interprétées, sans indications d'ornements (voir p. 34). La nature de la note (ex. : Ri1 (śuddha Ri), Ri2 (catuśruti Ri) ou Ri3 (shatśruti Ri) (voir p. 25) n'est précisée que dans le cas d'une note étrangère au rāga. Mises à part pour les parties d'ālāpana, les indications de rythmes sont fournies par les virgules, points virgules, et traits au-dessus des notes, habituels à ce système de notation.

$$\dot{S}$$
 \dot{S} \dot{N} \dot{D} \dot{N} , $\dot{\overline{NSRS}}$ $\dot{\overline{SRGR}}$ $\dot{\overline{RGPG}}$ $\dot{\overline{G}}$ $\dot{\overline{G}}$

Ex. 5 : Notation sargam d'un passage de Ranganayaki Rajagopalan

- En-dessous de cette notation, une transcription sur portée indique de manière aussi exacte que possible les notes jouées. Les *anusvara-s** sont transcrites au même titre que les "notes réelles". Le rythme est rigoureux dans les parties de *tānam* ou de *pallavi*, mais dans les parties non mesurées d'*ālāpana* nous utilisons une écriture proportionnelle, permettant de donner à chaque note sa longueur et sa position exacte. Nous évitons dans tous les cas l'emploi de barres de mesure pouvant prêter à confusion².

¹ Les *anusvara-s* sont des notes n'ayant pas d'existence propre, mais qui sont évoquées au passage par l'ornementation des notes réelles, les *svara-s*.

² Nous utilisons dans ces transcriptions des dièses ou bémols en armure afin d'alléger les partitions souvent surchargées. Ceux-ci ne doivent **jamais** être interprétés comme une indication de tonalité.

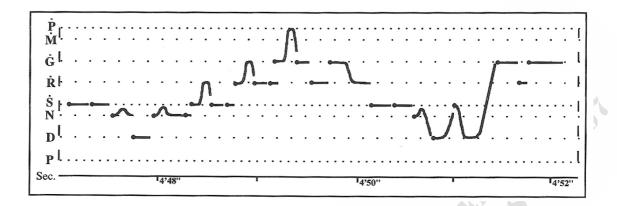


Ex. 6 : Transcription sur portée de ce passage

Les micro-intervalles sont transcrits par approximation au demi-ton le plus proche, sans utilisation d'altérations autres que les # ou les b. Leur hauteur réelle est toutefois visible grâce à la notation graphique centrale. Nous devons aussi être toujours conscients que cette transcription, la moins adaptée à cette sorte de musique, n'est dans bien des cas qu'une indication des hauteurs interprétées (pouvant par exemple être reproduites en glissant les doigts sur les cordes d'un violon), mais ne constitue pas la transcription fidèle de la mélodie perçue, indiquée de manière plus authentique par la notation sargam.

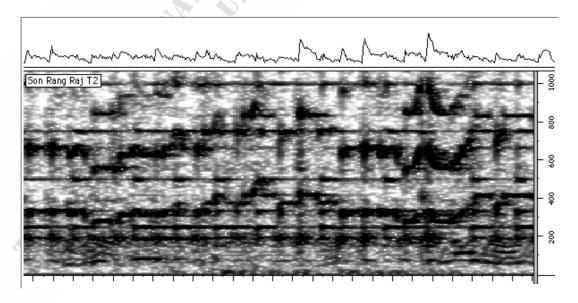
- La notation graphique, bien que plus difficile à déchiffrer rapidement, permet de préciser les hauteurs exactes des micro-intervalles, et l'aspect des ornements utilisés. Les notes y sont représentées sous forme de lignes, droites, courbes ou ondulées, situées sur une grille pointillée indiquant les hauteurs des degrés du $r\bar{a}ga$ interprété. Les écarts entre les différentes lignes constituant cette grille sont proportionnels aux intervalles du $r\bar{a}ga$. Pour réduire la place prise par cette notation, la grille des hauteurs peut varier suivant les besoins, d'une sixte à deux octaves. Sous cette notation, une ligne, appelée "Sec." pour "secondes", porte l'échelle du temps, repérée par rapport au début du morceau considéré. Cette sorte de "Time-Code" permet de situer précisément un extrait pris au milieu d'une longue pièce.

¹ Nous prendrons comme début précis du chronométrage le troisième d'une série de trois "bips", rythmiquement séparés chacun d'une seconde, situés avant chaque morceau sur notre bande sonore.



Ex. 7 : Même extrait en notation graphique.

Cette notation graphique est de fait la fidèle transcription de la représentation du premier harmonique (fondamental) telle que l'on peut l'obtenir sur un sonagramme. C'est grâce à ce type d'outils qu'elle est élaborée et les hauteurs qu'elle indique sont donc déterminées par des procédés objectifs. Le sonagramme complet sera dans certains cas joint parallèlement à la notation graphique, afin de mieux illustrer un détail particulier. Il pourra être accompagné du graphique de la "forme d'onde", indiquant l'intensité globale du signal considéré.



Ex. 8 : Sonagramme de cet extrait.

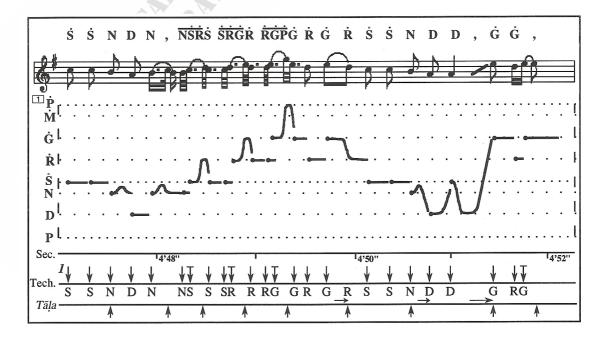
¹ Nous avons réalisé ces transcriptions grâce à l'aide du Laboratoire d'Acoustique Musicale de l'Université de Jussieu / Paris VI, avec le logiciel d'analyse "Audiosculpt", développé par l'I.R.C.A.M. pour les micro-ordinateurs Power Macintosh.

- Dans la partie inférieure de cette transcription, des symboles situés de part et d'autres de deux autres lignes parallèles illustrent les techniques instrumentales utilisées. La ligne supérieure, appelée "Tech.", représente le groupe des cordes mélodiques, un chiffre la surmontant précisant la nature de la corde jouée (1 pour la plus aiguë, la sāraṇi*, deux pour la pañcama*, etc.). Sous cette ligne, des initiales indiquent les frettes sur lesquelles la corde est appuyée. Une flèche entre deux initiales symbolise un glissando. D'autres flèches de différentes natures, au-dessus de cette ligne, marquent les différents types de pincements employés. Une croix sur la ligne est le signe d'un brusque étouffement de la corde. Sous la deuxième ligne, appelée $T\bar{a}la$, des flèches précisent les pincements successifs de ce groupe de cordes.



Ex. 9 : Notation technique du même passage

Ces différents symboles seront décrits plus précisément par la suite, lorsque nous aborderons l'étude des principales techniques instrumentales.



Ex. 10 : Transcription complète de cet extrait

34 : Analyse musicale.

De très nombreux points pourront être notés et comparés à l'écoute des enregistrements étudiés. Nous séparerons cependant deux catégories de remarques. La première servira à l'analyse du propos musical dans sa structure et la seconde à la description de son exécution technique.

L'analyse de l'interprétation des compositions se penchera sur le choix du répertoire, la sélection des *saṇgati-s*, le *tempo*, le rapport entre le nombre de pincements et le nombre de syllabes du texte, la régularité du marquage du *tāṭa*. Les partitions en notation *sargam* des premiers *saṇgati-s* des neuf *kṛti-s* abordés seront donnés en annexe à la fin de ce travail.

Dans l'analyse des improvisations nous pourrons noter d'abord assez généralement la longueur totale de la pièce, la proportion entre les différentes parties, le *tempo*, l'ambitus et le diapason utilisé. En fonction du *rāga* interprété nous examinerons ensuite les fonctions des notes *(amśa svara, nyāsa svara,* etc.), les phrases rares ou typiques, l'importance de l'ornementation, les cadences. Le rythme sera aussi étudié, particulièrement pour les *tānam-s* où les cellules rythmiques employées sont de grande importance.

Pour permettre d'aborder cette analyse des improvisations il nous est indispensable de donner ici les caractéristiques principales des $r\bar{a}ga$ -s qui seront joués.

341 : Rāga Kalyāni.

Nous nous attarderons tout particulièrement sur le $r\bar{a}ga$ Kalyāṇi, le plus joué dans notre sélection d'enregistrements (21 pièces sur 33). C'est un des plus importants de la musique carnatique et il possède un très grand nombre de compositions. Sa grande richesse en fait un $r\bar{a}ga$ privilégié pour l'interprétation des formes improvisées, $\bar{a}l\bar{a}pana$ et $t\bar{a}nam$, dans tous les

¹ Ces partitions ne seront chaque fois qu'une des écritures possibles, de nombreuses versions sensiblement différentes existant pour chaque composition. Les références des sources de ces partitions seront toujours précisées.

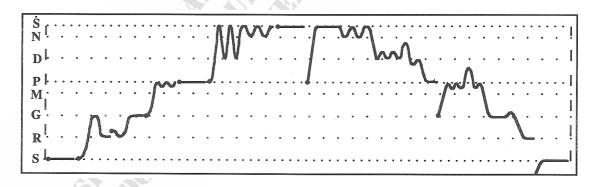
registres. C'est un *janaka rāga*, ou *meļa rāga (meļakartā* n° 65) et il comporte donc les sept notes dans ses gammes ascendante et descendante, sans mouvement "en zigzag" *(vakra)* ni note étrangère. Il est par ailleurs fortement apparenté au très populaire *rāga* Yaman de la musique hindousthanie.

Son échelle peut être comparée au mode de Fa de la théorie occidentale qui, si nous posons une équivalence entre les notes Do et Sa, peut s'écrire :



Ex. 11 : Échelle du rāga Kalyāni.

Mises à part naturellement la tonique Sa et la quinte Pa, toutes les notes de Kalyāṇi sont susceptibles d'être rendues avec des ornements du genre "oscillations". Une exécution type de l' $\bar{a}r\bar{o}haṇ a$ et de l' $avar\bar{o}haṇ a$ pourrait ainsi se traduire graphiquement³:



Ex. 12 : Transcription graphique de l'arōhaṇa et de l'avarōhaṇa.

Le Sa et le Pa sont souvent ornés d'appoggiatures ou de mordants. D'après P. Sambamurthy les notes Sa, Ri, Ga, Pa et Ni servent de

 $^{^1}$ Les comparaisons que nous établirons dans les quelques pages suivantes entre des $r\bar{a}ga$ -s carnatiques et hindousthanis ne doivent se comprendre que sur le plan thématique. L'ornementation, le rythme intérieur de la phrase, et beaucoup d'autres "détails" sont en effet si différents qu'il est impossible de confondre ces deux genres, même interprétant un $r\bar{a}ga$ théoriquement identique.

² Nous appelerons *"kampita"* ce genre d'ornementation, suivant ici la dénomination la plus répandue, bien que ce terme ne fasse pas l'unanimité comme nous le verrons par la suite.

³ D'après une démonstration du violoniste V.L. Sudharsan.

commencement à la plupart des compositions *(graha svara-s). Ri, Ga, Dha* et *Ni* sont des *nyāsa svara-s* (notes de fin de phrases) suivant le même auteur et S. Bhagyalekshmy¹.

Une caractéristique importante de ce $r\bar{a}ga$ est l'utilisation de phrases, parfois fort longues, omettant la tonique et la quinte. Nous trouvons par exemple souvent la tournure ascendante $p, r, g, m d, n, r, g, m d, n, r, g, phrase très jouée de nos jours en Kalyāṇi, est le début du <math>pakaq^*$ (phrase caractéristique) du $r\bar{a}ga$ Yaman hindousthani. Il serait d'après T. Viswanathan la trace d'une influence directe de la tradition du nord sur la musique carnatique. De fait, suivant P. Moutal la note Sa serait proscrite dans le $r\bar{a}ga$ Yaman, pour les phrases ascendantes du type $patha{q}$ $patha{q}$ p

La plupart des auteurs s'accordent aussi à considérer les phrases à notes répétées (ex. r r g g m m d d etc...), ou les mouvements de marche mélodiques comme des caractéristiques de ce $r\bar{a}ga$. Nous donnons ci-dessous,

¹ Cf. SAMBAMURTHY (P.): South Indian Music, Vol. III, Op. cit., p. 397 et BHAGYALEKSHMY (S.): Ragas in Carnatic Music, Op. cit., p. 191. Il est a noter par ailleurs que suivant les traités les opinions divergent parfois sensiblement sur les fonctions des notes. Nous donnons ici les plus généralement admises.

² Cf. SUBBA RAO (B.): Raganidhi, Vol. III, Madras, The Music Academy, 1/1965 2/1984 p. 10.

³ Cf.: VISWANATHAN (T.): Raga Alapana in South Indian Music, Op. cit., p. 71: "In modern performances of Kalyāṇi the phrase (n r g) is often heard. This may reflect a strong influence from the north Indian tradition of Yaman which is comparable to the South Indian Kalyāṇi". "Dans l'interprétation moderne du Kalyāṇi, la phrase Ni Ri Ga est souvent entendue. Ceci est peut-être la trace d'une forte influence de la tradition hindousthanie du rāga Yaman, qui est comparable au Kalyāṇi carnatique."

⁴ Cf. MOUTAL (Patrick): A Comparative Study of Selected Hindustānī Rāga-s, based on Contemporary Practice, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 1991, pp. 54, 55: "In general Practice, Sa can be played when it is the starting note of a combination: Sa Ri Ga, Sa Ga Ri Ga, but Ni Sa Ri Ga should be avoided and, when starting before Sa, it should better be dropped in Āroha: Ni Ri Ga, Dha Ni Ri Ga, Pa Dha Ni Ri Ga || While returning, Ri Sa will be taken: Ni Ri Ga Ri Sa || "" Dans la pratique générale la note Sa peut être jouée quand elle sert de départ à une phrase: Sa Ri Ga, Sa Ga Ri Ga, mais Ni Sa Ri Ga devrait être évité et, en commençant avant Sa, il vaut mieux l'omettre dans les mouvements ascendants: Ni Ri Ga, Dha Ni Ri Ga, Pa Dha Ni Ri Ga || En revenant, Ri Sa sera joué: Ni Ri Ga Ri Sa || "

d'après les mêmes sources, quelques autres tournures fréquentes en Kalyāṇi : g m p g r s - d g r G r s ṇ ḍ - ṇ s r - ṇ r g m P m g g r r S - g m p - g D p m g r - g m p d N d - d n d g r s ṇ ḍ - g r G r s ṇ ḍ - s ṇ s r g r s ṇ ḍ - d d p m G r - ṇ r ṇ s .

Nous noterons aussi comme particularité du $r\bar{a}ga$ Kalyāṇi la hauteur parfois attribuée à la note Ni, interprétée dans certaines circonstances très près de la tonique. Suivant la théorie elle correspondrait alors au 22ème *śruti*, catuśśruti niṣāda ou tivra $k\bar{a}kaļi$ niṣāda, au rapport 243 / 128, seulement 90 cents en-dessous du Sa (voir p. 567). Ni est de toute manière une note importante de Kalyāṇi, sur laquelle il est possible de s'arrêter. L'arrêt sur Ma est au contraire très rare et cette note fait beaucoup plus partie de "l'orbite" du Pa qu'elle accompagne souvent en ornement.

Ce $r\bar{a}ga$, dont le nom signifie "chanceux", "prospère", ou "de bonne augure" peut être joué dans le sud de l'Inde à toute heure bien que certains manifestent une préférence, suivant l'usage hindousthani, pour le début de la soirée.

342 : *Rāga* Śaṅkarābharanam.

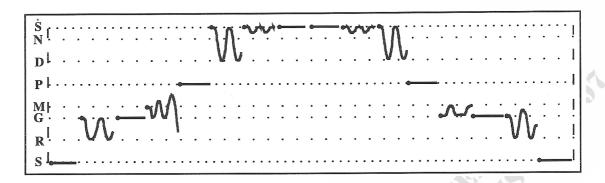
Autre très grand *rāga* de la musique carnatique, Śaṅkarābharaṇam est lui aussi un *janaka rāga (meļakartā* N° 29). Son échelle complète de sept notes correspond à notre mode majeur, et au *thāt* Bilāval hindousthani.



Ex. 13 : Échelle du rāga Śaṅkarābharaṇam.

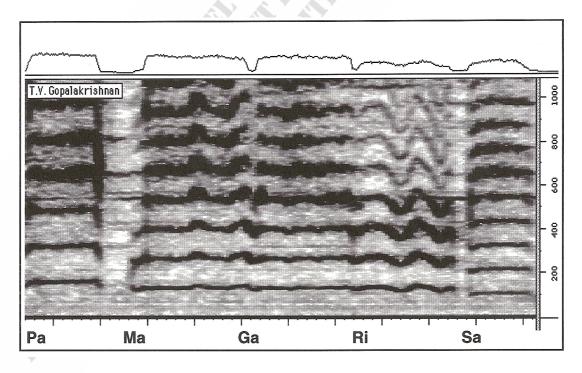
Une ornementation possible pourrait se transcrire ainsi graphiquement:

 $^{^{\}rm 1}$: D'après T.V. Gopalakrishnan, enregistrement sur cassette
 Aarambha Ganam-1, Madras, Academy of Music and Arts, A
IMA E1



Ex. 14 : Transcription graphique de l'avarōhana et de l'avarōhana.

Notre notation graphique, dans ce cas précis, ne rend compte que des lignes principales de l'ornementation, et non de la multitude des microinflexions de la voix présentes dans cet exemple chanté sur un *tempo* très lent. Le sonagramme ci-dessous, montrant l'interprétation du seul motif descendant $Pa\ Ma\ Ga\ Ri\ Sa$, illustre la richesse de cette ornementation.



Ex. 15 : Sonagramme de la phrase *Pa Ma Ga Ri Sa,* rāga Śaṅkarābharaṇam, par T.V. Gopalakrishnan

Le *rāga* équivalent dans la musique du nord, Śuddha Bilāval, est peu populaire et les risques d'influence sur Śaṅkarābharaṇam sont donc très faibles.

Suivant l'étude de T. Viswanathan les notes *Ga Ma* et *Sa* sont *graha svara-s*, *Ga Sa Pa* et *Ni* sont *nyāsa svara-s* et *Pa Ma Ga* et *Dha amśa svara-s*. *Ri* et *Dha* sont souvent rendues avec une oscillation *(kaṁpita*)*, particulièrement lorsqu'elles sont tenues. Une caractéristique importante de Śaṅkarābharaṇam est d'omettre souvent les notes *Dha* ou *Ni* dans les mouvements descendants : s n p ou s d p sont ainsi des *viśēṣa prayōga-s* de ce *rāga*. Les mouvements en notes répétées ou en marches mélodiques sont, comme en Kalyāṇi, fréquemment rencontrés. Nous donnons ci-dessous quelques phrases de Śaṅkarābharaṇam, d'après S. Bhagyalekshmy: "g m P - p m d p m g r g M - g m p d N d p - m p d n s n D p - g m p d n s - s r G r s n D p d N - n s R - n s r g m g g r S n d p - g m p d n s N d p - m g m d p m g r G - r g m d p m g r - s r g r p d p p m g R - r g M g r s - S n d N s R S."

Śaṅkarābharaṇam peut être joué à toute heure, bien que certains préconisent plutôt son interprétation dans la soirée. C'est un *rāga* particulièrement utilisé comme "pièce principale" d'un concert, permettant toutes formes d'improvisations, dans tous les registres. Il existe un nombre considérable de compositions en Śaṅkarābharaṇam, et de très nombreux *rāga-s* sont dérivés de son échelle (*janya rāga-s*).

343 : *Rāga* Kharaharapriya.

Troisième *mela-rāga* considéré *(melakartā* N° 22), Kharaharapriya utilise l'échelle occidentale du mode de Ré et du *thāt* Kāfī hindousthani³:



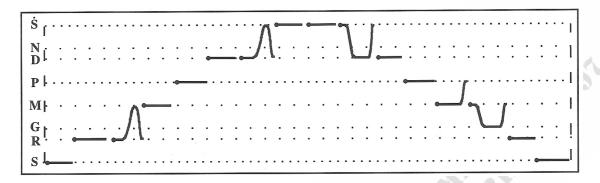
Ex. 16: Échelle du rāga Kharaharapriya.

¹ Cf.: VISWANATHAN (T.): Op. cit.., p.87.

² Cf.: BHAGYALEKSHMY (S.): Op. cit.., p. 303.

³ Nous pouvons remarquer que Kalyāṇi, Śaṅkarābharaṇam et Kharaharapriya sont des transpositions d'une seule et même échelle. Ce point est connu de la théorie indienne (graha bhēda) et, utilisé avec grande parcimonie, permet au cours d'une improvisation de faire apparaître des reflets d'autres rāga-s.

Avec ses ornements habituels, elle peut s'interpréter de la sorte :



Ex. 17 : Transcription graphique de l'*ārōhaṇa* et de l'*avarōhaṇa* du *rāga* Kharaharapriya.

Selon P. Sambamurthy *Sa Ri Pa* et *Ni* sont notes de départ (*graha svara-s*) et *Ri Ga Dha* et *Ni* servent de conclusion (*nyāsa svara-s*). C'est un *rāga* permettant lui aussi d'importantes improvisations, dans un registre étendu de trois octaves.

Le $r\bar{a}ga$ Kāfī est, dans la tradition du nord, plus particulièrement réservé au genre $thumr\bar{\imath}^*$ et aux $bhajan-s^*$. C'est peut-être pourquoi le compositeur Tyāgarāja, dont les oeuvres sont de caractère très dévotionnel, fut le premier à avoir utilisé Kharaharapriya de manière importante. Le pakad du $r\bar{a}ga$ Kāfī, s s r r g g m m P ne fait toutefois pas partie des phrases types de Kharaharapriya indiquées par P. Sambamurthy ou S. Bhagyalekshmy. Ces deux auteurs s'accordent au contraire à considérer les phrases descendantes à notes redoublées comme typique de ce $r\bar{a}ga$ (ex. G r r s s \bar{n} \bar{n} \bar{d} \bar{d} \bar{p} donné par S. Bhagyalekshmy). Les tournures N d p m g r et N p d n s n d p m G R, jouées lentement, sont qualifiées de " $ra\bar{n}jaka$ $pray\bar{o}ga-s$ " (phrases expressives, "colorées"). Les quelques formules suivantes sont extraites de l'ouvrage de cet auteur : "n , d p - m p d N d p m G - r g m p d N - d p m g R - r g r g m , - g m p , d - p m g r - s r p m g r S - s n g r s s n d - p d n , - d n s r g r S."

¹ D'après une interprétation à la *vīnā* par Anandi Roy.

² Cf.: DANIELOU (Alain): Northern Indian Music, Vol. II, The Main Ragas, London, Halcyon Press, 1954, p. 199 et SUBBA RAO (B.): Raganidhi, Vol. III, Op. cit. p. 2

³ *Cf.*: BHAGYALEKSHMY (S.): *Op. cit.*, p. 218.

344 : Autres *rāga-s* .

Nous décrirons maintenant brièvement les échelles des quelques autres $r\bar{a}ga$ -s apparaissant au cours de notre étude. Nous n'en donnerons que la transcription sur portée mais bien entendu leur interprétation véritable est aussi éloignée de celle-ci que dans le cas des trois premiers $r\bar{a}ga$ -s décrits.

Le premier d'entre eux, Mōhana, est lui aussi un *rāga* majeur de la musique carnatique, pouvant se prêter à de longues improvisations dans les trois octaves. Son échelle pentatonique en mouvement ascendant et descendant est considérée dérivée du 28ème *melakartā* Harikāmbhōji.



Ex. 18 Échelle du rāga Mōhana.

Hormis la tonique et la quinte, toutes ses notes sont susceptibles d'ornementations. *Ga Sa* et *Dha* ont le rôle de *graha svara-s*, *Ga* et *Pa* celui de *nyāsa svara-s*.

Le *rāga* Khamās est un *janya rāga* du 28ème *meļakartā* Harikāmbhōji. Son échelle de type *"vakra"* peut se transcrire de la sorte :



Ex. 19 : Échelle du rāga Khamās.

Ce $r\bar{a}ga$ possède une note étrangère, " $k\bar{a}ka\underline{l}i$ $nis\bar{a}da$ " (Si bécarre) qui n'apparaît que dans la tournure s n s. Les notes Sa, Ma et Pa sont graha svara-s alors que Ma et Pa ont la fonction de $ny\bar{a}sa$ svara-s. Les phrases s g m - m g s - et p d m, bien que ne correspondant pas parfaitement à l'échelle du $r\bar{a}ga$, peuvent être utilisées avec parcimonie ($vis\bar{e}sa$ $pray\bar{o}ga-s$).

Les $r\bar{a}ga$ -s Nāṭa et Gauḷa forment, avec Ārabhi, Varāḷi et Śrīrāga la série des cinq "ghana-s* $r\bar{a}ga$ -s" ($r\bar{a}ga$ -s" de poids"). Tyāgarāja a composé ses très célèbres $pa\bar{n}caratna$ $k\bar{i}rtana$ -s dans ces cinq $r\bar{a}ga$ -s, qui depuis sont utilisés particulièrement pour des improvisations de $t\bar{a}nam$ -s enchaînés les uns aux autres ($r\bar{a}gam\bar{a}lik\bar{a}$ -s). Le premier d'entre eux, Nāṭa, considéré comme particulièrement "favorable", est très utilisé au début des concerts ou dans certaines musiques de temple ($mall\bar{a}ri$). Son échelle, dérivée du 36ème $meḷakart\bar{a}$, se transcrit :



Ex. 20 : Échelle du rāga Nāṭa.

La note Ri, très importante dans le caractère de $N\bar{a}$ ta, est souvent prolongée et jouée avec une longue oscillation $(dh\bar{i}rga\ kampita)$ depuis le degré inférieur $(R\acute{e}\ b\acute{e}carre)$ ou depuis la tonique.

Gaula est un *janya rāga* du 15ème *meļakartā* et nous pouvons écrire son échelle ainsi :



Ex. 21 : Échelle du rāga Gaula.

La note Ri, située sur le premier *śruti* de l'échelle théorique (rapport 256 / 243, ou 90 cents) est caractéristique de ce $r\bar{a}ga$. Elle est aussi fréquemment tenue et oscillée à partir de la tonique.

Surutti est un *rāga* mineur, dérivé du 28ème *meļakartā*. *Sa*, *Ri*, *Pa* et *Ni* sont ses *graha svara-s*, *Ri* et *Pa* étant *nyāsa svara-s*. Son échelle se transcrit :



Ex. 22 : Échelle du rāga Suruţţi.

Nāyaki est un *janya rāga* de Kharaharapriya. Son échelle, elle aussi *vakra* peut être écrite :



Ex. 23 : Échelle du rāga Nāyaki.

Les notes Ga et Ni, caractéristiques de ce $r\bar{a}ga$, sont souvent tenues et jouées oscillées légèrement au-dessus de leur emplacement théorique.

35: Analyse technique.

Plus encore que par la "macro-analyse" du discours musical, c'est par l'étude fine des moyens techniques mis en œuvres que nous pourrons caractériser les différentes écoles et $b\bar{a}n\bar{i}$ -s. Chaque style se différencie en effet plus particulièrement des autres par le subtil équilibre qu'il opère entre les différents types d'ornements et de pincements. Ce travail ayant pour but final d'établir les possibles relations entre les styles de jeu et les écoles de facture instrumentale, ces remarques auront pour nous le plus grand intérêt car lourdes de conséquences sur la production physique de la phrase mélodique. Elles sont aussi au cœur de la compréhension des esthétiques "gāyaki" et "vainika". Avant de continuer plus avant il est donc nécessaire de décrire avec précision la tenue et les techniques de base du jeu de la $v\bar{n}\bar{a}$ dans le contexte de la musique carnatique.

351: Tenue des instruments.

La musique classique de l'Inde du sud se joue toujours assis sur le sol, les jambes croisées "en tailleur". Trois positions seraient possibles pour tenir un grand instrument comme la $v\bar{n}\bar{n}$. La position oblique, pratiquée en Inde du nord pour le $sit\bar{a}r$ ou pour la rudra $v\bar{n}\bar{n}$ ($b\bar{n}$) n'est jamais utilisée pour la $v\bar{n}\bar{n}$ du sud. Elle est par contre représentée abondamment dans l'iconographie et la statuaire des temples anciens. La position verticale, dite " $\bar{u}rdhva^*$ ", la caisse maintenue entre les jambes croisées et le manche dressé vers le haut, était encore de règle au début du siècle en Andhra Pradesh. Elle était aussi beaucoup pratiquée à Mysore à la fin du XIXème, et suivant toutes vraisemblances très répandue dans les autres états au milieu du siècle dernier. Karaikudi Subbarama lyer, l'aîné des frères Karaikudi, fut l'un des derniers musiciens de renom à jouer la $v\bar{n}\bar{a}$ dans cette position.



Fig. 18 : Tenue oblique de la $v\bar{\imath}n\bar{a}$.

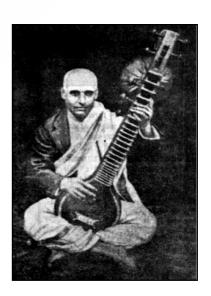


Fig. 19 : Tenue verticale "ūrdhva".

¹ La seule exception à cette règle concerne la musique de temple, qui se joue debout du fait de son caractère processionnaire. Nous avons observé qu'elle ne concerne que très rarement les instruments qui nous préoccupent ici. Nous rappelons cependant le cas particulier du temple de Srirangam à Tiruchchirappalli (*Cf.* p. 89)

² Deux raisons peuvent être avancées pour expliquer ce fait, l'une ayant trait au poids plus important de la $v\bar{i}n\bar{a}$ faite de bois massif et non de calebasses évidées, et la seconde, plus ethnologique, se rapportant à la manière coutumière de s'asseoir sur le sol, différente dans les deux régions.

La tenue "horizontale" de l'instrument, dite "śayana" est la seule réellement pratiquée de nos jours. La caisse repose sur le sol, au coté droit du musicien, et le manche est maintenu dans une position approximativement horizontale grâce à la calebasse dont il est pourvu et qui est posée sur son genou gauche. L'index et le majeur de la main gauche appuient les cordes sur les frettes et la main droite, reposant légèrement sur le bord de la table, pince les cordes mélodiques de l'index et du majeur, et les cordes de tāļa avec l'auriculaire. La table forme généralement un angle d'environ 45° avec le sol, et est donc orientée autant (sinon plus) vers l'instrumentiste que vers l'auditoire. Une variante de cette position a été pratiquée au début du siècle dans le Kerala, à la cour de Travancore, avec une tenue où la table était presque perpendiculaire au sol. Cette position devait sans doute favoriser la diffusion du son vers le public.



Fig. 20 : Tenue horizontale de la *vīṇā*, par R.S. Keshavamurthy



Fig. 21 : Tenue horizontale au Kerala : tableau du prince Ravi Varma

352 : Technique de main gauche et ornementation.

L'ornementation est sans doute le point le plus difficile à analyser dans la musique carnatique. Des musicologues indiens ont souvent cherché a définir les principales figures pouvant agrémenter l'exécution d'une note dans un $r\bar{a}ga$

donné. Des symboles graphiques simples ont été inventés, permettant de les préciser par une sorte de sténographie surajoutée aux partitions *sargam-s*. Ces tentatives se sont néanmoins heurtées à plusieurs difficultés qui n'ont pas été totalement surmontées jusqu'à présent.

La première d'entre elle réside dans le caractère complexe d'un grand nombre de ces *gamaka-s*. Les réduire à une unique variation de hauteur est en effet très insuffisant, leur rythme et leur dynamique interne étant non moins importants. Cette complexité est augmentée encore du fait que les ornements ne sont pas des entités séparées, apparaissant à des points précis du discours mélodique, mais s'enchaînent librement et sans ruptures les uns aux autres. Fractionner ces longs motifs en petites cellules individualisées est à la fois difficile et dénué de sens. Cette multiplicité de paramètres rend leur description verbale obscure et leur enseignement n'est de fait possible que grâce à l'écoute et à l'imitation prônée par la tradition orale.

Le deuxième point rendant hasardeuses toute qualification d'un ornement est la multiplicité des styles et des interprétations personnelles empêchant le recours à un exemple concret. Nous prendrons pour exemple la tentative de description du *gamaka "odukkal"* par Vidya Shankar dans l'introduction de son ouvrage consacré aux compositions de Śyāma Śāstri·. L'auteur donne à titre d'illustration de ce *gamaka* le petit motif "g g r s" au tout début des *muktāyi svara-s* du *varṇam* Viribhōni dans le *rāga* Bhairavi. K.S. Subramaniam, dans sa thèse sur la tradition et les styles personnels sur la *vīṇā* d'Inde du sud, a transcrit très précisément sa propre interprétation de cette pièce, et celle de Mysore V. Doreswamy lyengar². La comparaison de ces deux documents montre un dessin mélodique sensiblement différent, ne correspondant dans aucun des deux cas à la description exacte donnée par

¹ Cf.: VIDYA SHANKAR: Syama Sastry's compositions, Madras, Parampara, 1/1947, 3/1989, p. 8.

 $^{^2}$ Cf.: SUBRAMANIAN (K.S.): South Indian $v\bar{i}$, a, Tradition and Individual Style, Op. cit., Vol. II pp. 312 et 381.

Vidya Shankar. Une définition fondée sur un exemple concret se référant à "la tradition" ne peut donc qu'être entachée d'incertitudes.

Ces différentes difficultés ont été la cause d'un flou et parfois même d'une grande confusion dans la terminologie. Une remarquable étude effectuée à l'université de Mysore, comparant les définitions d'ornements données par Subbarāma Dīkṣitar dans l'introduction du *Saṅgīta Sampradāya Pradarśini*, avec celles avancées par Vidya Shankar dans l'ouvrage cité plus haut, fait apparaître de très grandes différences:

"Le *pratyāhata** de Vidya Shankar ne correspond pas totalement à celui de Subbarāma Dīkṣitar dans sa définition. Le symbole est différent." "Le *nokku* de Vidya Shankar ne correspond pas à celui de Subbarāma Dīkṣitar. Nous pouvons remarquer qu'il correspond plutôt à un *miśrita gamaka* de Subbarāma Dīkṣitar, c'est à dire une combinaison d'*irakkajāru** et de (son) *orikkai**." "Nous pouvons voir comment, à l'exception du symbole et de son positionnement, dans tous les autres détails concernant la définition et la technique, l'*odukkal* de Vidya Shankar diffère de celui de Subbarāma Dīkṣitar. L'*odukkal* de Vidya Shankar a par contre un équivalent dans le *nokku gamaka* de Subbarāma Dīkṣitar." etc...

Ces deux auteurs sont pourtant les plus cités pour leurs recherches dans ce domaine, et leur exposé des dix principaux *gamaka-s* fait référence. Nous nous abstiendrons donc d'utiliser la plupart de ces termes, comme *kaṇḍippu**, *nokku*, *ravai**, *odukkal*, *orikkai* et *pratyāhata*, trop sujets à contestation². Nous

¹ Cf.: SHARADA GOPALAM: Facets of Notation in South Indian Music, Delhi, Sundeep Prakashan, 1991 p. 26: "The pratyāhata of Vidya Shankar does not fully correspond to that of Subbarāma Dīkṣitar in definition. The symbol is different." p. 30: "The nokku of Vidya Shankar does not correspond to that of Subbarāma Dīkṣitar. It will be observed that it corresponds rather to a miśrita gamaka of Subbarāma Dīkṣitar, viz., a combination of irakkajāru and (his) orikkai." p.54: "It can be seen how except with respect to the symbol used and the placement of it, in every other detail regarding definition and technique, the odukkal of Vidya Shankar differs from that of Subbarāma Dīkṣitar. The odukkal of Vidya Shankar has however, a counterpart in the nokku gamaka of Subbarāma Dīkṣitar."

² Les conclusions de Sharada Gopalam que nous venons de citer sont par ailleurs confirmées par notre propre expérience. Nous n'avons jusqu'à ce jour jamais rencontré un musicien carnatique, malgré de fréquentes demandes d'éclaircissements sur ce point, capable de faire une démonstration claire et précise des dix *gamaka-s*. Ceci n'empêche pas de très fréquentes allusions, dans des ouvrages et articles de revues, à ces termes dont la signification reste, pour beaucoup, assez obscure.

conserverons toutefois quatre d'entre eux, *jāru*, *kaṁpita*, *sphurita** et *vaḷi** sur lesquels un certain consensus semble s'être fait. Ces mots qui équivalent, en matière de technique instrumentale, aux "glissés", "oscillés", "frappés" et "tirés" forment comme nous allons le voir l'essentiel des principes de jeu sur ces instruments. Nous utiliserons par ailleurs des termes du solfège occidental, comme mordant, gruppetto, appoggiature, vibrato (de hauteur), glissando etc. qui possèdent des définitions précises.

3521 : Le "tiré" de la corde.

Dans un ouvrage récent sur le vocabulaire de la musique contemporaine², nous pouvons lire à l'article "glissando" la définition suivante : "transition d'une note à une autre en glissant de manière continue sur les notes intermédiaires". A cette explication s'ajoute le commentaire : " Frédéric Martin considère pour sa part le glissando comme 'un phrasé dans lequel une imitation inconsciente de la voix est tentée' ". Dans le cadre de la musique carnatique cette imitation, loin d'être inconsciente, est au contraire au cœur du style instrumental "vocal". Nous pouvons considérer que dans la majorité des cas, plus le glissé sera de "manière continue", plus la ressemblance avec la voix sera convainquante.

Deux possibilités sont offertes à l'instrumentiste pour obtenir sur une corde une variation de hauteur : modifier sa tension ou changer sa longueur. La modification de la tension s'obtient en tirant latéralement la corde sur une même frette. Nous appellerons cette technique le "tiré". Ce procédé est à la base du *vaļi*, consistant à jouer de nombreuses notes successives par déflexions multiples, et équivalent carnatique du $m\bar{i}nd$ hindousthani. Très utilisé sur le $sit\bar{a}r$, il est plus difficile à mettre en œuvre sur la $v\bar{i}n\bar{a}$ du fait de l'ordre de ses cordes. La corde aiguë $(s\bar{a}rani)$, la plus jouée, rencontre très vite

¹ Ce consensus n'est que relatif, et correspond à la pratique de l'enseignement observée actuellement. L'étude citée plus haut montre des différences notables même sur la définition de certains de ces termes par Vidya Shankar et Subbarama Diksitar.

² Cf. BOSSEUR (Jean-Yves): Vocabulaire de la musique contemporaine, Paris, Minerve, 1992, p. 57.

³ Traduction française approximative du terme anglais "pulling".

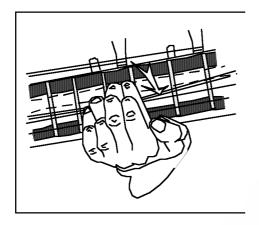
les autres cordes lorsqu'elle est tirée hors de sa position habituelle. Elle est cependant très praticable par des musiciens expérimentés, et certains d'entre eux, comme S. Balachander, atteignent ainsi des intervalles (exceptionnels) d'une octave. L'intérêt principal de cette technique est le parfait legato qu'elle permet d'obtenir entre deux notes, imitant au mieux la voix chantée. Aucun intervalle intermédiaire involontaire ne peut être perçu. Elle autorise par ailleurs les très faibles variations d'intervalles, inférieures à l'écart entre deux frettes conjointes, et les ornementations les plus subtiles. Elle est le moyen privilégié d'exécution des *kampita-s* (oscillations de hauteur) de toutes amplitudes sur la $v\bar{n}n\bar{a}$. Elle peut même être utilisée en-deça du sillet, à l'intérieur du cheviller, altérant la hauteur des cordes à vide. Elle permet enfin de corriger, par rectification à partir des frettes inférieures, un positionnement de frettes désaccordé avec le temps.

Le tiré est toutefois une technique ardue, demandant une grande maîtrise. La perfection des intervalles, particulièrement lorsqu'ils sont de grande amplitude, est difficile à dominer. Comme il nécessite aussi une force physique importante, notamment lorsqu'il est utilisé sur les premières frettes ou pour de grandes variations de hauteur, il emploie toujours l'index et le majeur réunis. Cette réunion des deux doigts est ainsi la technique de base de la plupart des styles de $v\bar{t}n\bar{a}$, surtout dans les mouvements ascendants. Le dernier inconvénient de ce procédé est l'effort auquel il soumet les cordes et tout l'instrument. Les cordes se désaccordent souvent, les chevilles prennent du jeu, et un instrument de construction trop légère peut ne pas supporter correctement ces importantes variations de tension.

Nous présentons ci-dessous le sonagramme d'un petit exemple illustrant cette technique du tiré, extrait d'un enregistrement de S. Balachander, suivi de sa transcription dans notre système de notation. Nous remarquerons sur la courbe surmontant ce sonagramme, représentant l'intensité globale du signal

¹ S. BALACHANDER : *veena virtuoso*, King Record C°., Tokio, C.D. Ref. KICC 5119, Collection "World Music Library". Extrait d'un *Ālāpana* dans le *rāga* Gāṅgēyabhūshaṇi.

sonore, une décroissance régulière après l'attaque initiale, insensible à la modification soudaine de hauteur.



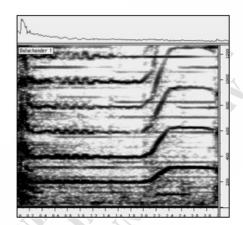
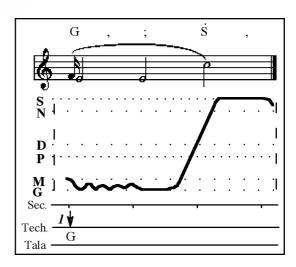


Fig. 22 : Technique du "tiré" sur la *vīṇā*.

Ex. 24 : Sonagramme d'un exemple de cette technique

Notre notation technique de ce petit exemple ne mentionne qu'un unique pincement sur la seule frette de la note *Ga*. Le rapprochement de cette simple indication avec la courbe mélodique sinueuse illustrée dans la représentation graphique permettra d'identifier sans hésitation l'utilisation de la technique du "tiré".

Ex. 25 : Transcription complète de cet exemple



3522 : Le "glissé" sur la corde.

Le deuxième procédé, la modification de la longueur, peut s'obtenir en glissant les doigts le long de la corde, l'appuyant sur les frettes successives. Nous appellerons cette technique, dans la suite de ce travail, le "glissé", qui correspond au terme "jāru". Pour faciliter ce glissé en diminuant au maximum la friction des doigts sur la corde, les instrumentistes utilisent, sans excès, une graisse lubrifiante, huile, vaseline ou beurre clarifié (ghī). Ce glissé peut être de très courte distance, d'une frette à sa voisine, ou au contraire de grande amplitude, couvrant une octave et même plus. L'intérêt de cette technique est sa facilité d'exécution, la justesse des intervalles repérés par les frettes, et le grand intervalle pouvant être couvert. Une certaine relance de la vibration de la corde, frappée au passage contre chaque frette intermédiaire, est obtenue dans les glissés ascendants. Les glissés descendants provoquent au contraire un étouffement prématuré les rendant peu audibles.

La caractéristique sonore particulière de ce procédé est de faire entendre, faiblement mais de façon non négligeable, les notes intermédiaires sonnant au passage de chaque frette. Un glissé trop lent risquerait même d'être perçu comme une gamme chromatique, figure mélodique étrangère à la musique carnatique. À ce titre le procédé de glissé, moins continu que celui du tiré, peut être considéré comme légèrement plus éloigné du modèle vocal. Sa sensibilité est également moindre car il ne peut aborder les intervalles autres que ceux repérés par les frettes. Il est largement employé sur la $v\bar{n}_{l}$, en conjonction avec d'autres procédés. Nous noterons enfin que le $g\bar{o}_{l}$ tuv \bar{a}_{l} dyam, instrument très semblable à la $v\bar{n}_{l}$ mais ne possédant pas de frettes, utilise presque exclusivement cette technique. Il pallie à leur absence en déplaçant sur les cordes un morceau de bois dur, remplacé chez certains musiciens d'aujourd'hui par une pièce de téflon.

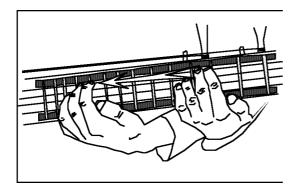
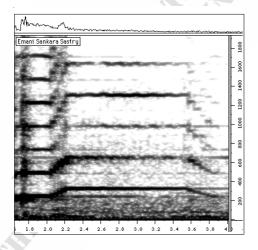




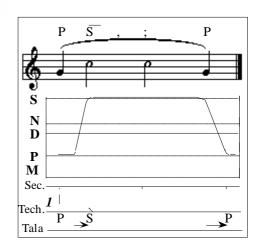
Fig. 23 : Technique du "glissé" sur la *vīnā*.

Fig. 24 : Jeu de la main gauche sur le *gōttuvādyam*

Nous présentons ci-dessous, pour illustrer cette technique du glissé, un petit exemple extrait d'un enregistrement de Emani Sankara Sastry. Nous remarquerons sur le sonagramme la trace très distincte du passage sur les frettes intermédiaires. La courbe de l'intensité générale du signal montre par ailleurs une relance non négligeable de la corde à la fin du glissando ascendant. Notre notation technique signale par une flèche entre les frettes concernées (ici les frettes de Pa et de Sa) cette pratique du glissé.



Ex. 26 : Sonagramme d'un exemple de cette technique.



Ex. 27 : Transcription précise de cet exemple.

¹ EMANI (Sankara Sastry) : *Inde du Sud : L'art de la Nina*, Playasound, C.D N° PS 65015, *rāga* Navarasa Kannaḍa.

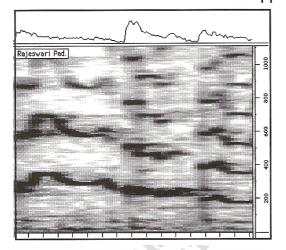
3523 : Le "frappé" des doigts sur la corde.

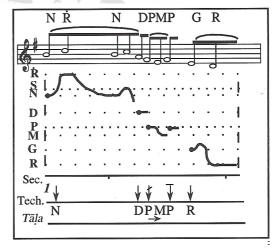
Les deux techniques de jeu que nous venons de présenter ont pour but de permettre d'aller progressivement d'une note à une autre. Toutes les notes ne sont pourtant pas toujours liées ainsi dans la musique carnatique, et un jeu plus détaché est souvent nécessaire. Ceci peut s'obtenir par des pincements successifs de la main droite, la main gauche se déplaçant de frette en frette. Une technique intermédiaire existe par ailleurs, plus détachée que le "glissé", plus liée que des "pincés" successifs. Ce procédé, que nous appellerons le "frappé", nécessite une séparation de l'index et du majeur de la main gauche. Au départ l'index de cette main appuie sur une frette la corde, qui est alors pincée de la main droite. Après un délai variable, le majeur vient frapper la corde sur une autre frette, plus élevée, faisant sonner ainsi cette nouvelle note. Le majeur peut ensuite, si nécessaire, se retirer, repinçant au passage légèrement la corde et faisant réentendre de la sorte la note primitive.

Ce procédé a l'avantage sur ceux déjà décrits de relancer la corde, par l'énergie communiquée à travers les frappés et pincés successifs. L'amortissement ne constituant plus une limite, de très longues phrases peuvent être ainsi jouées. Utilisé seul, le frappé ne permettrait que des trilles (inexistantes dans le contexte carnatique) ou des appoggiatures inférieures (*sphurita*). C'est pourquoi il est le plus souvent utilisé en association avec de petits glissés d'une ou deux frettes. Il excelle alors dans le jeu de mouvements de marches mélodiques très rapides comme "s r s n S n s n d N d n d p D ..." ou "s r s n s n d n d p d p" etc... et dans tous les ornements du type mordant ou gruppetto. C'est un procédé permettant la plus grande virtuosité, idéal pour les *"brikka-s"* (passages rapides des $\bar{a}l\bar{a}pana-s$). Ses limites sont la faible amplitude des intervalles qu'il autorise, sa dynamique constante manquant de contraste, une impression de lié moins forte que par le glissé ou le tiré.

Nous présenterons comme illustration de cette technique une brève phrase musicale jouée par Rajeswari Padmanabhan dans le *rāga* Kalyāni (Voir

Ex. 43 p. 239). Après la courbe "n r n" jouée sur la frette du Ni en tiré, le petit motif "d p m p", très rapide, utilise le procédé du "frappé". La première note, Dha, est pincée normalement (indication par une petite flèche verticale la surmontant). La note suivante Pa est repincée par l'index de la main gauche (flèche à barre oblique). Le Ma est obtenu par un petit glissé (flèche horizontale inférieure) tandis que le Pa qui lui succède est frappé de l'index sur sa frette (flèche à barre horizontale). Les Ga et Ri suivants sont joués en tiré depuis la position du Ri. La figure 26 montre la technique de jeu de cet exemple. Nous remarquerons sur la courbe d'intensité surmontant le sonagramme la remontée du niveau sonore faisant suite au frappé de la note Pa.





Ex. 28 : Sonagramme d'une phrase utilisant la technique du "frappé"

Ex. 29 : Transcription de cette même phrase.

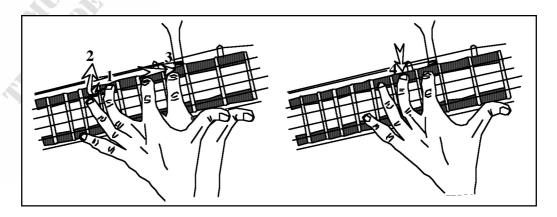


Fig. 25 : Technique du "frappé" sur la $v\bar{n}\bar{a}$: jeu du motif "d (1) p (2) m (3) p (4)"

Nous venons d'exposer, de manière progressive, du plus lié au plus détaché, les trois techniques traditionnelles d'ornementation utilisées sur la $v\bar{\imath}n\bar{a}$. Dans la pratique ces techniques ne sont pas toujours séparées, mais fréquemment utilisées conjointement. Comme le frappé est souvent associé à de petits glissés, le tiré se conjugue au glissé pour des ornements du genre gruppetto, ou pour de grands mouvements comme par exemple dans la phrase typique de Kalyāṇi "p g r" (glissé de la frette de Pa à celle de Ri simultanément avec un tiré pour monter jusqu'au Ga, puis relâchement de la corde pour redescendre sur le Ri).

353 : Technique de main droite et pincements.

Les ouvrages théoriques sur la musique carnatique citent un nombre important de pincements $(m\bar{\imath}t\bar{t}u\text{-}s)$ différents, possédant tous des qualificatifs aussi variés qu'inusités dans la pratique. Nous éviterons ici encore d'utiliser ces termes souvent mal compris pour reprendre les principes du pincement des cordes sur cet instrument. Suivant les écoles, l'importance attachée aux techniques de main droite est très variable, l'ornementation de la main gauche étant généralement beaucoup plus considérée. Le pincement est pourtant sur la $v\bar{\imath}n\bar{a}$ la première (et pratiquement la seule) source d'énergie sonore, et de son exécution dépendent des facteurs aussi déterminants que la dynamique, le timbre, le rythme, la longueur des phrases mélodiques et même certains types d'effets ou d'ornementations.

3531 : Pincement des cordes mélodiques.

La $v\bar{i}n\bar{a}$ possède deux groupes de cordes, les cordes mélodiques, dont la longueur ou la tension peuvent être variées par les techniques préalablement décrites, et les cordes de $t\bar{a}la$, servant de bourdon, accordées sur la tonique et la quinte et pincées à vide. A ces deux catégories correspondent deux

¹ Comme par exemple SAMBAMURTHY (P.): *South Indian Music, Op. cit.*, Vol. V, pp. 152 à 155 citant 23 pincements différents.

techniques de pincement, totalement séparées bien que pouvant être simultanées.

Les cordes mélodiques sont pincées par l'index ou le majeur de la main droite. Suivant les écoles et la sonorité recherchée, trois possibilités existent : l'utilisation d'un onglet métallique, fait d'un fil d'acier, le pincement à l'ongle naturel, et celui à la pulpe du doigt. L'onglet permet l'attaque la plus puissante et sonore, mais entachée d'un petit bruit métallique parfois désagréable. Il est particulièrement utile lorsque le musicien désire limiter au maximum le nombre de ses pincements, et produire de longues phrases à chacun d'eux. Il est ainsi systématiquement utilisé dans les écoles se réclamant le plus du modèle vocal. Il permet par ailleurs une grande dynamique, des "forte" importants comme des "pianissimo".

Le jeu à l'ongle est plus léger que celui à l'onglet. Il convient aux styles utilisant de nombreux pincements successifs et rapides. Il ne se prête pas aux attaques *forte*, mais à un jeu plus égal. Il est particulièrement prisé dans la tradition de Mysore. Le pincement avec la pulpe du doigt n'est presque plus utilisé, malgré la finesse du son qu'il produit. Il était la caractéristique du timbre de Vina Dhanammal.

L'attaque est toujours effectuée du haut vers le bas. La technique de la $v\bar{\imath}n\bar{a}$ est en cela distincte de celle du $sit\bar{a}r$, utilisant des pincements dans les deux sens. Ceci explique la différence de tenue de l'onglet, pourtant de facture semblable, sur ces deux instruments.





Fig. 26 : Tenue de l'onglet pour le jeu de la $v\bar{n}\bar{a}$ (a) et du $sit\bar{a}r$ (b).

L'index et le majeur servent indifféremment à pincer n'importe quelle corde (la plus grande partie du jeu est pratiquée toutefois sur la "chanterelle",

appelée *sāraṇi*). Leur alternance est utilisée principalement pendant les passages rapides. Nous pouvons mentionner aussi une technique particulière et assez rare dénommée *katri mīṭṭu** (pincement "en ciseau") consistant à pincer la corde par les deux doigts successivement, mais à intervalle très rapproché, ne produisant qu'une seule note doublée. Pendant les lents $\bar{a}l\bar{a}pana$ -s un seul doigt, index ou majeur suivant les musiciens, est le plus souvent employé.

Le pincement peut être suivi d'un étouffement de la corde (indiqué par une croix sur notre transcription), plus ou moins immédiat, exécuté avec le même doigt ou avec l'autre. Cette technique très importante, appelée paṭṭu mīṭṭu*, est utilisée par toutes les écoles, bien que dans un contexte différent. Elle permet de donner un jeu très détaché ou de laisser parfois des silences, respirations qui ponctueront la mélodie.

Pour le musicien carnatique, l'équivalent vocal du pincement d'une corde est la prononciation d'une syllabe. Cette comparaison sera particulièrement contraignante dans le cas de l'interprétation d'un *kṛti*, forme toujours composée sur un texte. Les paroles de ces pièces sont en effet souvent assez brèves comparées à la longueur de la mélodie car certaines syllabes s'ornent de grands mélismes. De telles phrases sont difficiles à rendre sans relancer la corde de temps à autre par un pincement supplémentaire.

Certains artistes n'hésitent aucunement à utiliser le nombre d'attaques qui leur semble nécessaire pour interpréter le chant de la manière la plus claire, alors que d'autres répugnent à tout pincement additionnel venant briser la fluidité des courbes mélodiques originales. Le rapport du nombre de pincements sur le nombre de syllabes pourrait être ainsi une mesure du degré de soumission au modèle vocal. Ce rapport a déjà été utilisé par K.S.

Subramanian dans sa comparaison des styles Karaikudi et Mysore. Nous l'emploierons aussi tout en le relativisant. Il nécessiterait en effet, pour être d'une valeur absolue, de s'appuyer sur un très grand nombre de compositions, étude débordant le cadre de ce travail. Aucun artiste n'est en effet totalement strict sur ce principe, et il est toujours possible de trouver un exemple particulier où cette règle est transgressée pour des raisons d'exécution technique cohérente. Aucun musicien à l'opposé ne s'affranchira complètement de la restriction des attaques et jouera en détaché des parties de mélismes. Nous remarquerons par ailleurs que si une certaine adhérence à l'équivalence pincement = syllabe est le plus souvent constatée dans le premier exposé du pallavi, ce principe est de moins en moins respecté avec l'interprétation des sangati-s successifs, aux mélodies de plus en plus complexes mais dont le matériau poétique est pourtant strictement identique.

L'étude des $\bar{a}l\bar{a}pana$ -s permet d'observer au mieux toutes les variétés d'attaques employées par chaque style et chaque musicien. La liberté ici est la plus grande et aucune règle ne vient entraver l'artiste dans son jeu naturel. La dynamique, la longueur des phrases, les étouffements de cordes, toutes les techniques peuvent être appréciées objectivement. Le $t\bar{a}nam$ fait plus l'objet d'un consensus de la part des joueurs de $v\bar{t}n\bar{a}$ et, mis à part quelques cas très exceptionnels, un jeu "instrumental" est le plus souvent pratiqué, recourant à un détaché continu où chaque note est jouée par un pincement séparé, obtenu par une alternance de l'index et du majeur.

3532 : Pincement des cordes de tāla.

Les trois cordes de $t\bar{a}$, jouées à vide, sont pincées de bas en haut par l'auriculaire de la main droite. Ceci est dénommé kanistika $m\bar{t}$ dans les ouvrages théoriques. L'ongle de l'auriculaire sert normalement à réaliser ce pincement, mais quelques musiciens emploient à cet effet un petit onglet

¹ *Cf.* SUBRAMANIAN (K.S.) : *Op. cit*, Vol. I pp. 246, 247. Les rapports obtenus dans cette étude sur deux compositions différentes sont toutefois contradictoires.

métallique, de forme analogue à ceux utilisés en occident pour le jeu de la guitare.

Trois sortes de pincements sont rencontrés suivant les styles et les impératifs musicaux : l'attaque simultanée des trois cordes en "accord plaqué", un pincement des mêmes cordes égrenées lentement en "accord arpégé", et enfin l'attaque sélective d'une seule des trois cordes. Le *kaniştika mīṭṭu* peut par ailleurs être effectué seul, ou conjointement avec un pincement d'une corde mélodique par l'index ou le majeur.

Ces cordes doivent leur nom au fait que leur vocation première est d'être pincées, généralement toutes ensemble, sur les temps forts des cycles rythmiques, marquant ainsi le déroulement régulier du $t\bar{a}|a$. Ces temps forts sont les premiers temps des laghu-s, des drutam-s ou de l'anudrutam En Ādi $t\bar{a}|a$ ceci correspondra aux premier, cinquième et septième temps. Cette utilisation est largement répandue, sans distinction d'école particulière. La rigueur du maintien de ce marquage tout au long d'un morceau est par contre assez variable d'un artiste à l'autre.

Les cordes de $t\bar{a}la$ ont pour autres fonctions, dans les parties d' $\bar{a}l\bar{a}pana$, de servir de ponctuation ou même de bourdon. C'est surtout dans cette forme improvisée que la diversité de pincements (plaqués, arpégés ou isolés) et d'utilisation est manifeste. Certaines écoles n'emploient presque jamais ces cordes pendant l' $\bar{a}l\bar{a}pana$, d'autres les utilisent très discrètement entre les phrases mélodiques, d'autres encore y ont recours à tout moment.

Ces cordes ont enfin une grande importance dans l'exécution des $t\bar{a}nam$ -s. C'est sans doute leur présence qui fait de la $v\bar{i}n\bar{a}$ le moyen privilégié d'interprétation de cette forme. Elles peuvent être alors pincées simultanément ou en alternance avec les cordes mélodiques

Le groupe des cordes de $t\bar{a}$ a ainsi trois fonctions, de ponctuation, de bourdon et de maintien de la pulsation rythmique, mais ne participe que très rarement à la production de la mélodie même. Son rapport avec la voix peut

donc sembler moindre. Il intègre cependant les deux actions que chaque chanteur entretient continuellement avec chacune de ses deux mains, le marquage régulier du $t\bar{a}la$ et le lent égrènement des cordes du $tambur\bar{a}$.

354: Techniques "exotiques".

Nous avons décrit au cours des pages précédentes l'essentiel des méthodes traditionnelles de jeu sur la $v\bar{\imath}n\bar{a}$. Nous allons maintenant brièvement évoquer deux types de techniques particulières, souvent inspirées des musiques non carnatiques, et employées diversement suivant les écoles et les musiciens. Certaines d'entre elles ont une réelle valeur musicale, alors que d'autres ne constituent que des "effets" sans grand intérêt dans ce contexte. Elles sont purement instrumentales et n'ont aucune similitude avec des techniques vocales.

3541: Les accords.

Depuis le XVIIème siècle, début de la colonisation par les différentes puissances européennes, les musiciens carnatiques ont été soumis à de fréquents contacts avec la musique occidentale et son système harmonique. Le grand compositeur Muttusvāmi Dīkṣitar a par exemple écrit plusieurs pièces appelées "notes", inspirées de mélodies britanniques. Plus près de nous Vina Seshanna, à la cour de Mysore, pouvait jouer de très nombreux instruments, dont en particulier le piano. Ce joueur de vīṇā étant à l'origine du bāṇī de Mysore, nous ne serons pas étonné de retrouver l'emploi d'accords dans le jeu de cette école.

Dans la majorité des cas, ces accords ne doivent cependant être considérés que comme des enrichissements du timbre ou des effets mélodiques, et non comme une succession logique de degrés soutenant le chant. Ils peuvent être joués plaqués ou arpégés sur la $v\bar{i}n\bar{a}$,. Ce ne sont le plus souvent que des empilements de quintes et d'octaves, réalisés à l'aide d'un

 $^{^1}$ Le jeu du $tambur\bar{a}$ dans la musique carnatique est aujourd'hui de moins en moins assumé en concert par les chanteurs eux-mêmes, mais confié à un disciple, ou pire à un bourdon électronique.

simple barrage de l'index, mais nous trouvons parfois des combinaisons plus élaborées (ex. : Mysore V. Doreswamy lyengar, *tānam* dans le *rāga* Khamās).

La doublure de la mélodie à l'octave inférieure, l'index et le majeur se déplaçant parallèlement sur les 1ère et 3ème ou 2ème et 4ème cordes, est aussi très prisée par certains *vainika-s*. Le pincement d'une corde grave à vide, celle de la tonique ou de la quinte, résonnant longuement sous la mélodie jouée sur la corde aiguë, est une autre technique apparentée.

Les musiciens jouant des rares $v\bar{i}n\bar{a}$ -s possédant des cordes sympathiques les égrènent enfin parfois en une succession très rapide comme sur une harpe (ex. : R.K. Suryanarayan, $t\bar{a}nam$ dans le $r\bar{a}ga$ Kharaharapriya). Cette pratique est directement inspirée de la musique hindousthanie, ayant un large recours à ce genre d'instruments.

3542 : Les sons harmoniques.

Quelques artistes utilisent les sons harmoniques, produits par le pincement de la corde simultané avec son effleurement à un de ses nœuds de vibration. Des notes simples, toniques, quintes ou seconde majeure, peuvent être ainsi obtenues sur les cordes à vide. Une technique plus complexe permet de réaliser de véritables mélodies en sons harmoniques. Celle-ci consiste à effleurer la corde à un nœud de vibration à l'aide du pouce de la main droite, et à la pincer en même temps avec un autre doigt de la même main. La main gauche laissée libre peut alors varier la hauteur de la note par un tiré exercé soit sur une frette (ex. Chitti Babu, *tānam* en Kalyāṇi), soit en deçà du sillet, à l'intérieur du cheviller (ex. : R.K. Suryanarayan, *tānam* en *rāga* Kharaharapriya).

Daniel Bertrand - Musique Carnatique et Facture Instrumentale Thèse de Doctorat - Université Sorbonne - Paris IV - 1997