

CHAPITRE IV : Ecoles et *bānī-s* : l'école de Tanjore.

Tanjore, appelée aussi Tanjavur, est une ville située au centre-est de l'état du Tamil Nadu (voir les cartes pp. 657 et 658) sur les rives de la Kaveri, grand fleuve de l'Inde du sud. Du début du XVII^{ème} siècle (1600 Ap. J.C., avènement de Raguṇātha Nāyak, deuxième roi de la dynastie des Nāyak-s de Tanjore) jusqu'au milieu du XIX^{ème} (1855, fin du règne de Śivāji II, dernier représentant de la dynastie des Maratha-s), elle fut le siège d'une vie culturelle particulièrement intense.

Dirigée par des souverains pour la plupart très versés dans l'art de la musique, sa cour entretenait un grand nombre de compositeurs, de danseurs et de musiciens. La *vīṇā* aurait été inventée dans cette ville au début du XVII^{ème} siècle, prenant ainsi le nom de *vīṇā* de Tanjore. A Tiruvarur, à cinquante kilomètres en aval du fleuve, naquirent les trois célèbres compositeurs Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar et Śyāma Śāstri. Alors que Tyāgarāja se retirait à Tiruvaiyur, petit village très proche de Tanjore, Śyāma Śāstri vécut durant sa vie entière dans la cité. Leurs disciples perpétuèrent ensuite dans cette ville l'héritage qui leur avait été confié. Ce creuset fut donc de la plus grande importance à une période que beaucoup appellent "l'âge d'or de la musique carnatique" (fin XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles)¹.

Après la disparition de la cour, et le déplacement de la vie culturelle vers de grandes métropoles comme Madras, Tanjore perdit peu à peu de son importance dans le monde musical de l'Inde du sud. Elle est aujourd'hui une ville de province de moyenne importance², plus tournée vers le commerce que vers les arts.

¹ Pour une compréhension plus complète de l'importance de Tanjore sur la genèse de la musique carnatique actuelle, le lecteur se reportera avec profit à la thèse de doctorat du Dr. S. Seetha, publiée par l'Université de Madras : SEETHA (Dr. S.) : *Tanjore as a seat of Music*, University of Madras, Madras, 1981, 654 p.

² 184 000 habitants suivant le recensement de 1981.

Dernière réminiscence des temps de faste, tous les ans au mois de Janvier des centaines d'artistes de tous niveaux, des plus renommés aux plus anonymes, viennent en pèlerinage de toute l'Inde du sud interpréter à Tiruvaiyaru les *kṛti-s* de Śrī Tyāgarāja, redonnant pour une semaine à la région un éclat largement diffusé par les radios et les télévisions. Une autre spécialité musicale conservée aujourd'hui par la ville est par ailleurs celle de la facture de la *vīṇā*, sujet que nous réaborderons longuement par la suite.

Tanjore reste donc toujours profondément associée dans les esprits à la musique carnatique la plus pure, et tout particulièrement à la pratique et à la facture de la *vīṇā*. C'est sans doute pour ces raisons que l'école la plus représentée au Tamil Nadu porte son nom, bien que très peu de *vaiṇika-s* soient encore originaires de cette ville.

De manière générale, l'école de Tanjore est assimilée au style de jeu vocal sur la *vīṇā* (style *gāyaki*). D'assez grandes disparités peuvent toutefois être constatées à l'intérieur de cette école, suivant les époques, les traditions familiales ou les personnalités musicales principales. C'est cette étude des principaux *bāṇī-s* constituant l'école de Tanjore que nous allons nous employer maintenant à réaliser.

41 : Le *bāṇī* de Vina Dhanammal :

Peu de musiciens carnatiques peuvent revendiquer un enseignement musical de la richesse de celui recueilli par Vina Dhanammal. L'aura conférée par cet héritage, ainsi que sa consécration totale au service de la musique la plus pure, sont sans doute la cause de la vénération qu'a inspirée à beaucoup cette artiste, souvent considérée de son temps comme l'incarnation même de Sarasvatī, la déesse de la musique. De nombreux témoignages, articles ou études ont été

consacrés à sa vie ou à son jeu¹ et beaucoup de musiciens se sont réclamés, ou se réclament encore de son école. Nous espérons, par les analyses qui suivront, contribuer à apporter quelque lumière sur la réalité de son style, de sa technique de jeu, et sur la délicate question de sa descendance musicale.

Fort curieusement en effet la plupart des musiciens revendiquant son héritage n'ont aucune pratique, ou presque de la *vīṇā*. Ils appartiennent soit à sa descendance directe, petits-enfants en particulier, soit à des disciples de ceux-ci. Les principaux sont deux chanteuses de grand renom, T. Brinda et T. Muktha, un flûtiste, T. Viswanathan, et une danseuse pratiquant aussi l'art vocal, T. Balasaraswati aujourd'hui décédée. D'après T. Viswanathan, seule cette lignée familiale serait dépositaire de la tradition, et Vina Dhanammal n'aurait par ailleurs enseigné la *vīṇā* à personne². Le *bāṇī* de Vina Dhanammal n'aurait donc aujourd'hui

¹ Comme pour tous les artistes que nous étudierons par la suite, nous indiquons ci-dessous la bibliographie principale nous ayant servi de référence :

- RAMAMURTHY (Sripada) , KRISHNASWAMY (S.Y.) : *In Memory of Veena Dhanam*, Dhanam Memorial Committee, Madras, 1939, 29 p.
- RANGARAMANUJA (R.- Ayyangar) : *Carnatic Music*, The Yoga Vedanta Forest Academy, Rishikesh, 1958, pp. 51 à 69.
- RANGARAMANUJA (R. - Ayyangar) : *History of South Indian (Carnatic) Music, From Vedic Times to the Present*, Madras, Auteur, 1972, pp. 275 à 296
- RANGARAMANUJA (R. - Ayyangar) : "Veena play - Then and Now," in *The Hindu*, September 16, 1979, p.19.
- PATTABHI RAMAN (N) & RAJAGOPALAN (K.R.) : "Veena Dhanammal. A Mere Musician, But a Great Artist" in *Sruti* N°23/23-S, June/July 1986, pp. 25 à 34.
- ORR (P.) : "Dhanammal's Disciples" in *Sruti* N°23/23-S, June/July 1986, pp. 35 & 36.
- KRISHNASWAMY (S.Y.) : "The Musical Wealth of Dhanammal : An Expert's Evaluation, in *Sruti* N°23/23-S, June/July 1986, pp. 38 & 39.
- ORR (P.) : *The Music of Dhanammal & her Heirs : Continuity & Change in Style*, in *Sruti* N°53, February 1989, p. 16.
- GEETA RAJA : *Special Features in Veena Dhanammal's Style of Music*, M.A. Dissertation, Gandharva Maha Vidyalaya, New Delhi, 72 p.
- RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland*, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1990, pp. 50 à 52.
- ORR (P.) : "Dhanammal Bani Music Workshop Concert Series at End" in *Sruti* N° 71, Madras, August 1990, pp. 8 à 10.
- JAYARAMAN (P.C.), PADMA VARADAN, AYYANGAR (R.R.), etc. : "A Garland for R.R." in *Sruti* N° 87/88, Madras, Winter 1991/1992, pp. 31 à 49.

² Cf. : ORR (P.) : "Dhanammal's Disciples", *Op. Cit.* : citations de T. Viswanathan p. 35 : "je ne suis pas au courant qu'elle (Vina Dhanammal) ait jamais enseigné la *vīṇā*, au niveau professionnel." p. 36 : "en temps normal, un 'style' est hérité de sa propre famille, obtenu par lignées de disciples, ou à la rigueur appris par l'écoute attentive, l'étude et la reproduction d'un grand nombre d'exemples enregistrés du style donné..." (*"I've never been aware that she ever taught veena on a professional level." "Normally 'style' is inherited through one's own family, acquired by sishya parampara, or perhaps learned by concentrated listening, studying and practising with a large number of recorded examples of a given style ..."*).

de réalité que dans les domaines du répertoire, de l'esthétique ou de la forme, mais nullement en terme de technique de jeu instrumentale.

Cette descendance uniquement familiale est cependant souvent remise en cause, et des témoignages certifient l'enseignement de la *vīṇā* par Dhanammal à quelques rares musiciens, dont Savitri Rajan, et pendant les deux dernières années de sa vie à R. Rangaramanuja Iyengar (surnommé très souvent, suivant l'usage en Inde du sud, par ses initiales "R.R.")¹. Ce dernier est pour notre étude tout particulièrement intéressant, du fait de l'abondance et de la précision des analyses des techniques de jeu employées par Vina Dhanammal, qu'il laissa dans ses multiples écrits. Vouant une véritable adoration à cette artiste, et étant par ailleurs à la fois pédagogue et d'une extrême intégrité, il constitue une source unique d'informations que nous ne saurions négliger, malgré la polémique dont il fit l'objet. Nous avons aussi pris le parti de rapprocher sa fille, Padma Varadan, formée à son école, du *bāṇī* de Vina Dhanammal bien qu'elle ne le revendique nullement.²

¹ Cf. : JAYARAMAN (P.C.) : "R. Rangaramanuja Iyengar. A Multifaceted Personality" in *Sruti* N° 87/88, *Op. Cit.* p. 32 : "R. Rangaramanuja a déclaré qu'il a reçu de Vina Dhanammal des cours particuliers de *vīṇā* pendant environ deux ans, jusqu'à sa mort en 1938. Certains comme le défunt S.Y. Krishnaswamy, ont confirmé cette assertion, ou revendication, et ont avancé pour preuve le style de jeu sur la *vīṇā* de R.R. D'autres ont maintenu que cette affirmation était fallacieuse. La controverse ne peut sans doute pas être résolue de manière satisfaisante pour tous, mais personne ne peut nier que R.R. était très dévoué à Dhanammal, et qu'il a étudié son style avec la plus grande précision." ("*RR has stated that he was able to receive Dhanammal's personal guidance in veena playing for about two years till 1938, when she passed away. Some, like the late S.Y. Krishnaswamy have confirmed this statement or claim, and cited RR's style of veena playing as proof of it. Some others have maintained that RR's claim was spurious. Maybe the controversy cannot be resolved to everyone's satisfaction but none can deny that RR was most devoted to Dhanammal and that he studied her style with utmost keenness*".)

² La polémique sur l'authenticité de l'enseignement dispensé par Vina Dhanammal à R. Rangaramanuja Iyengar se poursuit aujourd'hui encore par la question de l'appartenance de Padma Varadan à cette école : Cf. : ORR (P.) : "Dhanammal's Disciples", p. 36 : "Viswanathan écarte aussi la possibilité que Padma Varadan ait hérité du style à travers son père, dans la mesure où lui et d'autres de sa famille nient que Rangaramanuja Iyengar ait été un "disciple de Vina Dhanammal." ("*Viswa also discounts the possibility that Padma Varadan inherited the style via her father, inasmuch he and others of the family deny Rangaramanuja Iyengar was a 'disciple' of Dhanammal.*")

411 : Vina Dhanammal :

Vina Dhanammal (1867 - 1938) est née à Madras dans une famille de musiciens et de danseuses de la caste des *dēva-dāsi*, originaire de Tanjore. Ses trisaïeule et bisaïeule Papammal et Rukmini, faisaient parties au XVIIIème et



Fig. 27 : Vina Dhanammal

XIXème siècle de la cour de cette ville. Sa grand-mère, Kamakshi, danseuse et musicienne, reçut l'enseignement de Subbarāya Śāstri, le propre fils de Śyāma Śāstri et le seul musicien à avoir étudié avec les trois grands compositeurs de la musique carnatique. Sa fille, Sundaramma, mère de Vina Dhanammal, fut disciple d'Anṇāsvāmi Śāstri, fils adoptif de Subbarāya. Outre ce formidable héritage familial, Vina Dhanammal étudia au cours de sa vie avec de nombreux autres musiciens, dépositaires de traditions ou de répertoires particuliers : Vina Kuppier et Tiruvotriyur Tyagaier, compositeurs et détenteurs d'un héritage direct de Tyāgarāja, Sathanur Panchanada Iyer, joueur de *vīṇā*, spécialiste du *tānam*, et venant d'une tradition issue de Muttusvāmi Dikṣitar, Balakrishna Das, autre *vaiṇika* possédant un immense répertoire de *padam-s* du grand compositeur Kṣetrayya, Dharmapuri Subbaraya Iyer, admirateur de Vina Dhanammal et un des principaux compositeurs de *jāvālī-s*, etc. Nous présentons ci-dessous une généalogie de ses principaux maîtres illustrant la richesse et la haute qualité de son éducation musicale¹.

-

¹ D'après PATTABHI RAMAN (N.) & RAJAGOPALAN (K.R.) : "Veena Dhanammal, A Mere Musician, but a Great Artist" in *Sruti* N° 23, *Op. Cit.* pp. 25 à 34. Nous distinguerons dans ce tableau les compositeurs des autres musiciens par leur nom souligné.

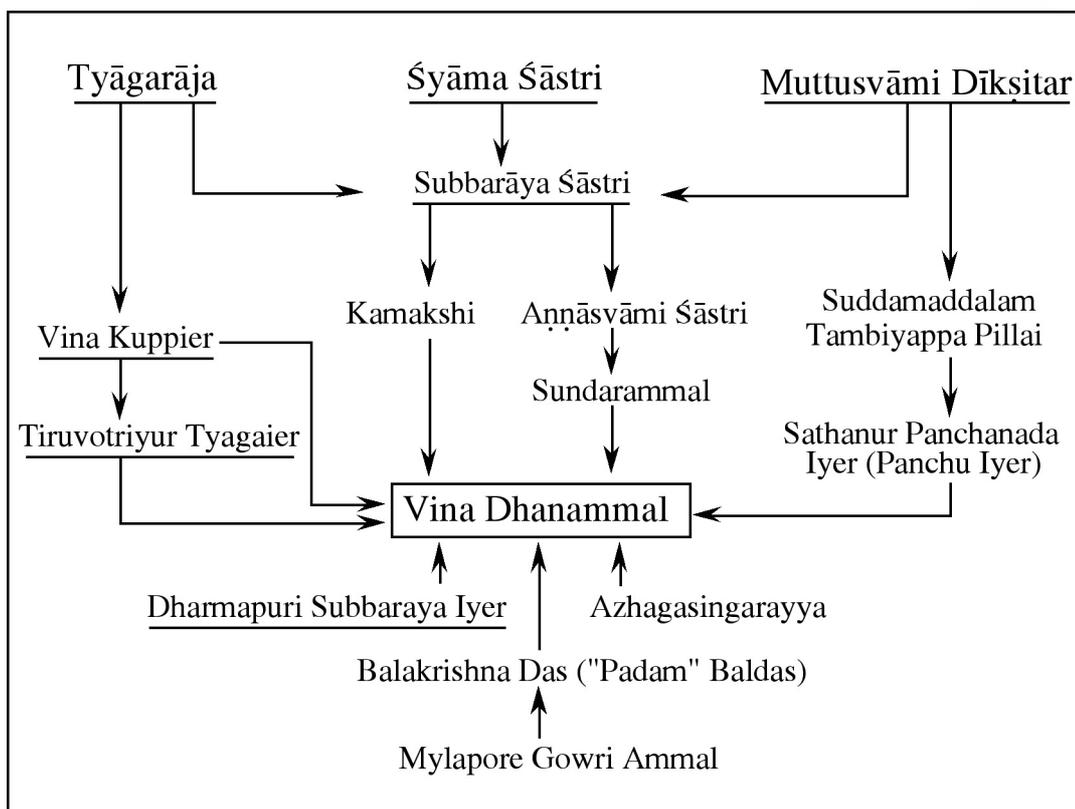


Tableau N° 2 : Généalogie musicale de Vina Dhanammal.

Après une enfance vouée à l'étude du chant dans le cadre de sa famille, "elle aurait commencé l'apprentissage de la *vīṇā* dans sa douzième année, auprès d'un certain Azhagasingarayya", mais ne s'y serait réellement consacrée qu'après avoir entendu en concert le grand Kalyanakrishna Bhagavathar de Trivandrum¹, artiste pour lequel elle gardera la plus grande admiration. Comme elle avait, dans ses premières années, coutume de chanter en duo (*jodi*) avec sa sœur Rupavati, tradition héritée de sa famille, elle conserva par la suite cette habitude, remplaçant la seconde voix par la *vīṇā*, et chantant très fréquemment en accompagnement de

¹ Cf. : Communication sur All India Radio, diffusée le 15 octobre 1938, reproduite dans : RAMAMURTHY (Sripada), *In Memory of Veena Dhanam*, Op. Cit. p. 19 : "She is said to have begun learning to play on the Vina in her twelfth year, under one Alasingarayya"

² Cf. : RANGARAMANUJA (R. Iyengar) : *History of South Indian (Carnatic) Music, From Vedic Times to the Present*, Madras, Op. Cit., p. 288 : " Ce fut pour elle un instant d'illumination suprême et d'inspiration. Elle vit, comme en transe, les possibilités sans fin d'un instrument qui avait ses origines dans les *Veda-s* eux-mêmes,..." ("For her it was a moment of supreme enlightenment and inspiration. She saw, as in a trance, the endless possibilities of an instrument which had its birth in the Vedas themselves,...")

son instrument. Elle ne dédaignait pas non plus l'interprétation purement vocale, domaine où elle manifestait aussi un très grand talent¹.

Sur la question de savoir le degré d'appartenance au style vocal de Vina Dhanammal, les avis divergent légèrement. Tous s'accordent à la considérer comme représentante du style de Tanjore, style *gāyaki*. R. Rangaramanuja Iyengar fait toutefois la différence entre un style vocal par l'esthétique, et une copie caricaturale de la voix. S'il reconnaît que l'auditeur confondait souvent chez Dhanammal sa voix et sa *vīṇā*, il considère que c'était plus par volonté de fondre les sonorités entre elles² que par une tentative vaine de simple imitation³.

¹ Cf. : RANGARAMANUJA (R. Ayyangar) : *Carnatic Music*, The Yoga Vedanta Forest Academy, Rishikesh, *Op. Cit* pp. 64 & 65 : "Un joueur de *vīṇā* ayant un talent de chanteur est rare. Vina Dhanammal est autant experte dans les deux cas. A son âge (article écrit en 1937), sa voix a gardé intacts tous les traits que possède le chanteur idéal, elle est douce, claire, puissante et égale dans les trois octaves. Elle se marie avec la *vīṇā* si bien que prendre l'une pour l'autre est une erreur courante chez ses auditeurs." ("*A veena player with pretensions to good vocal music is a rarity. Dhanam is equally good at both. At this age, her voice retains unimpaired all the traits that go to make an ideal singer, it is sweet, clear, powerful, and uniform in the three octaves. It blends with the Veena so well that to mistake the one for the other is a common experience of her hearers.*") On notera aussi parmi les quelques enregistrements sur disque 78 tours de cette artiste le morceau *Mahima Taliya Taramā* du compositeur Anai Ayya dans le *Rāga Śaṅkarābharaṇam*, (disque Columbia GE 841) ou Vina Dhanammal chante pour accompagner sa *vīṇā*.

² Cf. : - GEETA RAJA : *Special Features in Veena Dhanammal's Style of Music*, *Op. Cit.* p. 18 : "Vina Dhanammal était une interprète prééminente du style de Tanjore, ou style *Gāyaki*." ("*Veena Dhanammal was a pre-eminent exponent of the Tanjore or Gayaki style*").

- KRISHNASWAMY (S.Y.) : "The Musical Wealth of Dhanammal : An Expert's Evaluation, *Op. Cit.* p. 39 : "Son style était plus vocal qu'instrumental, et elle faisait chanter la *vīṇā* avec elle. Elle employait le moins de *mīṭtu* (pincements) possible, de telle sorte que la continuité du son, comme dans le cas de la voix, était une des caractéristiques de son style." ("*Her style was vocal rather than instrumental, and she made the veena sing with her. She used the minimum number of meetu (plucking), so that continuity, as of the voice, was a feature of her playing.*")

³ Cf. : RANGARAMANUJA (R. Ayyangar) : *History of South Indian (Carnatic) Music*, *Op. Cit.* p. 288 : "Elle a comparé l'appareil vocal et la *vīṇā* et a élaboré sur celle-ci des phrases et des tournures pour que les sons de l'un et de l'autre s'harmonisent." ("*She compared the vocal apparatus with the veena, and evolved on the latter phrases and idioms to match the product of the one with that of the other.*")

⁴ Cf. : RANGARAMANUJA (R. Ayyangar) : *Carnatic Music*, *Op. Cit.* p. 67 : "Il est souvent dit que le but de la musique instrumentale est de se rapprocher, si ce n'est d'imiter, la voix humaine. Cette idée est assez généralement admise. Une illusion se cache pourtant derrière elle, qui a entraîné une grande confusion entre le but et les moyens ... Attendre de chacun d'eux [les instruments] qu'ils s'identifient à la musique vocale serait se méprendre sur leur fonction, et s'écarter de leur but. La technique de Vina Dhanammal, la plus grande musicienne que j'ai connue, est la preuve la plus convainquante que je puisse avancer dans ce contexte." ("*It is often said that the aim of all instrumental music should be to approximate to, if not imitate, that of the human voice. This idea has gained a large measure of acceptance. Nevertheless there is a fallacy lurking behind it, which has led to a great deal of confusion between function and purpose... To expect all of them to toe the line to vocal music were to misjudge their function and defeat their purpose. The technique of Siddha Vidyadhari Veena Dhanammal, the greatest musician that I have known, is the most convincing argument that I may press home in this context.*")

Comme nous pouvons le déduire du nombre très important de maîtres qui l'enseignèrent, son répertoire était immense, plus de mille pièces au dire de certains. S'intéressant à de très nombreux compositeurs, il était d'une variété peu commune¹. Il s'y trouvait bien sûr des morceaux de la grande "trinité" carnatique, auxquels elle eut accès par un lignage direct, mais aussi un grand nombre de *padam-s* et de *jāvāli-s*, pièces rencontrées plus rarement dans les concerts classiques, et qui restent encore aujourd'hui une des spécialités de ses descendants. Les *padam-s* furent sans doute pour elle des compositions très importantes car, joués dans un *tempo* lent et pleins d'émotions, ils recèlent souvent en eux une image très épurée du *rāga* interprété et furent ainsi une de ses grandes sources d'inspiration dans l'interprétation de ses *ālāpana-s*.

Son attachement à la tradition, et sa grande méfiance à l'égard de toute nouveauté facile, était un de ses traits marquants. Cela ne l'empêchait pas d'avoir un profond intérêt, et une certaine pratique de la musique hindousthane. Il était même possible de retrouver parfois dans son jeu certaines tournures propre à cette musique². Bien que ne possédant aucune connaissance particulière de la musique occidentale, elle en écoutait parfois et y était sensible³. Trop différente, celle-ci ne semble l'avoir influencée en aucune manière.

Plus encore que dans son répertoire, c'est dans la forme de ses interprétations que Vina Dhanammal était une artiste d'exception. Sa

¹ Cf. : RANGARAMANUJA (R. Ayyangar) : *History of South Indian (Carnatic) Music*, Op. Cit. p. 288 : "Un répertoire merveilleusement varié de plus de mille morceaux, en six langues et couvrant soixante-dix compositeurs déterminait toute sa vision et sa sensibilité esthétique." ("A marvellously varied repertoire of more than a thousand songs, in six languages and covering as many as seventy composers determined her entire perspective and aesthetic sensitiveness.")

² Cf. : GEETA RAJA : *Special Features in Veena Dhanammal's Style of Music*, Op. Cit. p. 14 : "Dhanammal aimait beaucoup la musique hindousthane, et ayant une approche ouverte et éclectique, avait assimilé certaines de ses caractéristiques les plus intéressantes... L'élégance et la pureté des '*palṭā-s*' hindousthans, figures ornementales, sont discernables dans sa propre interprétation de *rāga-s* comme Kāfi ou Bihāg." ("Dhanammal had a great liking for Hindustani music and having a wide, eclectic approach imbibed some of the best features of good Hindustani music...The elegance and straightforwardness of the Hindustani '*paltas*' or twists and turns are discernible in Dhanammal's own playing in ragas like Kafi and Behag.") On remarquera toutefois que les *rāga-s* Kāfi et Bihāg sont tous deux d'origine Hindousthans.

³ Cf. : RAMAMURTHY (Sripada) : "Veena Dhanammal" in *In Memory of Veena Dhanam*, Op. Cit. p.17 : "Elle n'eut pas l'occasion d'apprendre la musique occidentale, mais était capable d'apprécier ses larges harmonies et progressions tonales ; et elle était particulièrement impressionnée par les ensembles de cordes et les solistes qu'elle écoutait parfois sur un gramophone." ("She had no opportunity of learning Western music, but she was able to appreciate its extensive harmony and tonal reaches ; and she was particularly impressed by string concerts and solos which she occasionally heard through the gramophone.")

caractéristique principale était en effet la concision, la sobriété, la perfection dans l'essentiel. Cette volonté d'épuration à l'extrême de la phrase musicale était sans doute liée à son attitude générale vis-à-vis de la musique, qui était pour elle, suivant la tradition ancienne en Inde du sud, une offrande à Dieu et non un divertissement.

La plupart des parties improvisées étaient réduites à leur strict minimum. Ses *ālāpana-s* étaient courts, n'excédant que très rarement dix ou quinze minutes, mais recelaient néanmoins en eux l'image du *rāga* (*rāga svarūpa*) dans sa totalité, sans répétition aucune, sans superflu ni lacune. De même ses *tānam-s* étaient des modèles d'équilibre et de clarté. Elle s'abstenait généralement d'interpréter des *kalpana svāra-s*, qu'elle considérait comme peu convenables pour une artiste féminine¹. Elle n'affectionnait guère non plus les *brikka-s*, passages dont la grande virtuosité s'étale trop souvent au détriment de la beauté mélodique. Elle se complaisait peu enfin dans l'improvisation de *niraval-s*, bien que le naturel et la variété des phrases qui sortaient de son instrument laissait planer un doute sur leur nature².

Le point le plus marquant de sa musique était toutefois la perfection qu'elle cherchait à atteindre dans l'interprétation des compositions. A quelqu'un qui lui demandait "si elle connaissait un millier de *padam*", elle répondait "ne serait-ce pas suffisant si je pouvais n'en rendre qu'un seul, mais à la perfection ?"³ Certains ont pu dire à son propos qu'elle était plus une interprète qu'une improvisatrice⁴, trait

¹ Cf.: PATTABHI RAMAN (N.) & RAJAGOPALAN (K.R.) : "Veena Dhanammal, A Mere Musician, but a Great Artist" in *Sruti* N° 23, *Op. Cit.* p. 30 : "Dhanammal n'encourageait pas l'exécution de *kalpana svāra-s* (*svāraprastāra*) longs et compliqués, particulièrement par les femmes." ("*Dhanammal didn't encourage long and complicated swāraprastāra, especially by women*".)

² Cf. : RANGARAMANUJA (R. Ayyangar) : *History of South Indian (Carnatic) Music*, *Op. Cit.* p. 294 : "De même, ce que nous appelons *niraval* peut paraître absent de sa musique. Mais quand elle joue, elle exécute sans cesse des *niraval-s*. Parce qu'elle est un génie dotée d'une faculté créative prolifique." ("*Again, what is known as Neraval may not be apparent in her music. But Neraval she is performing all the while she plays. For she is a genius dowered with a prolific creative faculty.*")

³ Cf. : PATTABHI RAMAN (N.) & RAJAGOPALAN (K.R.) : "Veena Dhanammal, A Mere Musician, but a Great Artist", *Op. cit.* p. 29 : "*Isn't it enough if I can manage to render just one perfectly.*"

⁴ Cf. : RAMAMURTHY (Sripada) : "Veena Dhanammal" in *In Memory of Veena Dhanam*, *Op. Cit.* p.12 : "Bien sûr la recherche de Vina dhanammal se situait plus dans le domaine de l'interprétation que de la créativité à proprement parler ..." ("*Of course, Vina Dhanammal's*

rare pour un musicien indien. Elle choisissait des *tempi* généralement lents mettant en valeur tout le raffinement des mélodies mais n'en était pas moins capable de traits fulgurants, exécutés avec aisance.

La mélodie était ainsi à ses yeux la partie la plus importante de la musique, et elle écartait systématiquement tout ce qui pouvait nuire à son déroulement harmonieux. Elle considérait la *vīṇā* comme un instrument complet, qui ne nécessitait aucun autre accompagnement. Elle jouait donc sans le support rythmique du *mṛdaṅgam*, ni le bourdon du *tamburā*. Elle n'employait pas d'onglets, ceux-ci donnant des attaques trop percussives, à part pour l'annulaire entretenant continuellement le bourdon des cordes de *tāḷa*. Elle était très pointilleuse sur la justesse de son instrument¹, et exigeait de son auditoire un silence total. Elle n'employait bien sûr pas d'amplification² et préférait toujours jouer dans de petites salles, ou chez elle, tous les vendredi soir, pour des mélomanes

pursuit was more on the line of interpretation than creative art, strictly so called...")

¹ S.Y. Krishnaswamy raconte à ce propos une anecdote (KRISHNASWAMY (S.Y.) : "The Musical Wealth of Dhanammal : An Expert's Evaluation, *Op. Cit.* p. 39) : "Ce qui nous semblait parfaitement accordé n'était pas satisfaisant à ses oreilles. C'était toujours comme ça. Nous la regardâmes, pleins de respect, pendant qu'elle tournait les chevilles de bois, avec une touche par ici, une touche par là. Puis elle bougea les petites perles à l'autre extrémité [permettant l'accord fin] encore et encore. Finalement elle retira un fil de soie de l'ourlet de son sari et le glissa juste au-dessus des perles. Elle savoura alors la perfection de l'accord pendant une seconde ou deux. Puis elle commença à jouer." ("*What seemed perfectly tuned to us was unsatisfactory for her ears. This was always so. One watched with quiet awe as she turned the wooden knobs, with a touch here and a touch there. Then she moved the little beads at the other end again and again. Finally she removed a silken thread from the hem of her saree and inserted it just above the beads. Then she savoured the perfected tune for a second or two. Therafter she commenced to play.*")

² Elle aurait pourtant joué quelques fois pour la radio, et ses concerts auraient alors été diffusés amplifiés à l'extérieur. Cf.: PATTABHI RAMAN (N.) & RAJAGOPALAN (K.R.) : "Veena Dhanammal, A Mere Musician, but a Great Artist" in *Sruti* N° 23, *Op. Cit.* p.28 : "All India Radio n'a été créée que l'année de la mort de Dhanammal, mais ce que l'on appelait la Corporation Radio avait commencé à émettre à Madras quelques années auparavant. Ses studio étaient près de People's Park et les gens avaient l'habitude de se réunir sur la plage à Triplicane, où des haut-parleurs amplifiaient l'émission quotidienne de la soirée. Cette radio 'préhistorique' a diffusé la musique de Dhanammal en quelques occasions, pendant la brève période de leur coexistence." ("*All India Radio wasn't born until the year of Dhanammal's demise, but what was called the Corporation Radio had started broadcasting in Madras a few years earlier. Its studio was near People's Park and people used to gather on the sands of the beach in Triplicane where loudspeakers amplified the daily evening broadcasts. This 'pre-historic' radio carried Dhanammal's music a few times in the brief period of their co-existence.*")

avertis¹.

Sur le plan purement technique de son jeu à la *vīṇā*, la principale, la plus précise, et la presque unique source bibliographique d'informations se trouve dans les écrits de R. Rangaramanuja Iyengar. Comme nous l'avons évoqué plus haut ce dernier fut subjugué par le jeu de Dhanammal et décida d'apprendre la *vīṇā* pour comprendre sa technique. Il l'étudia très soigneusement, aurait vraisemblablement reçu son enseignement directement, aurait même recueilli son approbation et celle d'autres musiciens quant au respect de son style, et a enfin consacré une grande partie de sa vie à enseigner cette technique particulière². L'essentiel de celle-ci est décrite dans son ouvrage *History of South Indian (Carnatic) Music*. Nous en reprendrons ici les points marquants.

R. Rangaramanuja insiste d'abord sur le rôle important des cordes de *tāḷa*, qui doivent être pincées de manière fréquentes, irrégulièrement pendant les *ālāpana-s* et les *tānam-s*, pour entretenir un bourdon continu. S'il explique que ces pincements doivent être exécutés, comme il est généralement admis, par l'annulaire de la main droite, il évoque aussi une technique plus curieuse³ : "Le mouvement de l'annulaire alterne avec celui du pouce, de manière à produire un bourdon continu,

¹ Le vendredi est en Inde le jour du *pūjā*, jour de l'offrande aux dieux. Le fait que Vina Dhanammal ait choisi ce jour là pour son offrande musicale hebdomadaire n'est donc pas un hasard, mais un signe de l'attitude de cette artiste vis-à-vis de la musique.

² Cf. : KINAKAPANI (S.) : "RR's major passions. a doctor diagnosis" in *Sruti* N° 87/88, Madras, Winter 1991/1992, pp.42 & 43 : "R.R. était si impressionné par la technique de jeu de Dhanammal qu'il fut pris par le désir de l'apprendre autant qu'il le pouvait, et de la préserver pour la postérité."... "Toutefois dans le jeu de R.R. un auditeur sans préjugés pouvait entrevoir ce qu'était la technique et le style de cette grande dame immortelle." ... "Un jour j'ai emmené Dwaram Venkataswamy Naidu (un très grand violoniste aveugle de l'époque) chez R.R. ...Il accorda sa *vīṇā* et commença à jouer. Au bout d'à peine dix minutes Naidu me chuchotait à l'oreille : 'Le jeu de Swamy sur la *vīṇā* révèle une technique qui combine admirablement des *gamaka-s* et des phrases complexes en *ravai jati*. Son style de jeu rappelle celui de Dhanammal.' " "RR was so impressed with Dhanammal's finger technique that he was seized with a desire to learn it to whatever extent possible and preserve it for posterity."... "Yet in RR's playing, an unprejudiced listener was able to obtain glimpses of that immortal lady's technique and style."... "One day I took Dwaram Venkataswamy Naidu to RR's residence...he tuned his veena and started playing on it. Hardly 10 minutes had elapsed before Naidu whispered in my ears : 'Swami's veena vadan reveals a type of technique which combines both *gamaka's* and complex *ravai jati* phrases admirably. His style of play is reminiscent of Dhanammal's.' "

³ Cf. : RANGARAMANUJA (R. Ayyangar) : *History of South Indian (Carnatic) Music*, Op. Cit. p. 275 : "The movement of the little finger alternates with that of the thumb, so that there is a continuous drone like that of the Tambura."

comme celui du *tamburā*." Nous n'avons cependant jamais observé un tel usage du pouce chez aucun des musiciens qu'il nous a été donné de rencontrer.

Sur la technique de main droite, correspondant aux pincements de cordes, R.R. fait la distinction entre *svara mīṭṭu-s* et *sāhitya mīṭṭu-s*, dont il donne les définitions :

"Dans les passages solfiés (*kalpana svāra-s*) chaque note est attaquée. Ce type de pincement est appelé *svāra mīṭṭu*. L'autre sorte, le *sāhitya mīṭṭu*, sert à jouer plus d'une note. Il correspond généralement aux syllabes du *sāhitya* (texte des compositions). Il est possible de déroger à cette règle quand besoin est, pour une emphase ou pour un jeu piano."

Il est intéressant de noter avec quelle facilité R. Rangaramanuja estime que la règle, que certains estiment "sacro-sainte" d'un pincement par syllabe du texte, peut être mise de côté quand un besoin esthétique supérieur l'impose.

Après quelques autres définitions de pincements particuliers, Rangaramanuja explique les grands principes régissant celui lui la technique de main gauche :

" Des deux doigts de la main gauche, le majeur a un rôle très important. L'autre [l'index] n'est qu'un auxiliaire. Ces deux doigts ne sont réunis que dans deux cas, pour les *svāra mīṭṭu-s* et pour les *kāmpita gamaka-s* et leurs différentes variétés, comme les *odukkal*, *vali* et *āndōlana**... L'une des principales fonctions du majeur est de réduire le nombre des pincements au minimum. Ceci est l'essence même de la technique traditionnelle."

¹ Cf. : RANGARAMANUJA (R. Ayyangar) : *History of South Indian (Carnatic) Music*, Op. Cit. p. 275 : "In solfa passages every note takes a beat. It is known as Swara Meetu. The other, Sahitya Meetu, covers more than one note. It generally goes by the letters in the Sahitya. This rule is waived when there is need for emphasis or soft play."

² Ibid. p. 276 : "Of the two left hand fingers, the middle one has a very important role. The other is but an auxiliary. The two fingers act together only in two contingencies, viz., in Swara Meetu and Kāmpita Gamaka and its varieties such as Odukkal, Vali and Andolana... One of the chief functions of the middle finger is to reduce plucking to the minimum. This is the essence of the traditional technique."

Plus loin, R.R. expose les principes permettant de limiter ce nombre de pincements, en prenant le simple cas de gammes ascendantes et descendantes dans le *rāga Māyamālavagauḷa*³ :

"Jouez *Sa Ri* sur la deuxième corde, *mandra pañcama* - l'index de la main gauche pour le *Sa* et le majeur pour le *Ri*. Les deux notes *Sa* et *Ri* sont jouées avec un seul pincement de l'index de la main droite. Si le majeur retombe avec un léger choc sur la sixième frette de la seconde corde, la note produite sera *Ri*... Les doigts se déplacent de la même manière sur la première corde - l'index pour les notes *Ga*, *Pa* et *Ni*, et le majeur pour *Ma*, *Dha* et *Sa*... L'*avarōhaṇa* ou gamme descendante demande plus de soin et d'attention. Les deux doigts index et majeur sont sur le *Ni* et le *Sa* quand l'*ārōhaṇa* est terminé. Laissez-les à cette place et rejouez un autre *Sa* avec un pincement et les cordes de *tāḷa*. Avant que le son ne s'éteigne, retirez le majeur du *Sa* en tirant la corde légèrement, de telle sorte que le *Ni* sonne clair et vibrant. De la même manière que le majeur retombe sur la frette avec un peu de force, il doit quitter la corde avec un petit pincement. Les deux fonctions du majeur sont parmi les aspects les plus vitaux du doigté traditionnel. Comme mentionné plus haut, toute la technique repose sur ce principe."

Nous voyons dans ce passage très clairement décrite la technique que nous avons convenu plus haut d'appeler le "frappé". Nous pouvons transcrire cette explication dans notre mode de notation technique, ainsi que celles données par la suite sur la manière d'interpréter les passages plus rapides, demandant moins de pincements de la main droite. Ces gammes ne comportant pas de déflexions de cordes, nous nous abstiendrons d'utiliser la notation graphique.

³ Cf. : RANGARAMANUJA (R. Ayyangar) : *History of South Indian (Carnatic) Music*, Op. Cit. p. 275 : "Play SR on the second string, Mandra Panchama - the left hand forefinger for S and the middle finger for R. Both S and R are played with one plucking with the right hand forefinger. If the middle finger descends with a gentle thud on the sixth fret of the second string, the sound produced is R...The playing fingers move in the same manner on the first string - the forefinger for G, P and N and the middle finger for M, D and S...The Avarohana or descent needs greater care and attention. The two playing fingers are on N and S when the Arohana or ascent is completed. Keep them as they are and sound one more S with the plucking finger and the Talam. Before the sound dies down, take away the middle finger from S with a gentle pull, so that the resulting N is clear and vibrant. Just as the playing middle finger descends on the fret with a little force, it should likewise leave go of the string with a slight pull. The two functions of the playing middle finger are among the most vital aspects of traditional fingering. As mentioned earlier, the entire technique centres on this feature."

The image shows two musical staves. The first staff contains a sequence of notes: S, R, G, M, P, D, N, Ś, Ś, N, D, P, M, G, R, S. Below the staff are technical markings: 'Tech.' with a '2' and a downward arrow, and 'Tala' with a sequence of notes S, R, G, M, P, D, N, S, S, N, D, P, M, G, R, S. The second staff contains a sequence of notes: S, R, G, M, P, D, N, Ś, Ś, N, D, P, M, G, R, S, SRGMPDNŚŚNDPMGRS. Below the staff are technical markings: 'Tech.' with a '1' and a downward arrow, and 'Tala' with a sequence of notes S, R, G, M, P, D, N, S, S, N, D, P, M, G, R, S, SRGMPDNŚŚNDPMGRS. Arrows indicate the direction of the notes and technical markings.

**Ex. 30 : Technique de jeu principalement utilisée
par Vina Dhanammal, d'après R. Rangaramanuja Iyengar.**

R. Rangaramanuja ne limite bien entendu pas le jeu de la *vīṇā* à cette seule technique, et aborde aussi la notion de "tiré", qu'il faut d'après lui maintenir dans des limites raisonnables :

"Le premier et le plus courant des *gamaka-s* est le *kampita*. Prenez par exemple le *rāga* Tōḍi. Une corde de *vīṇā* peut être défléchie pour produire des fréquences plus élevée que la note de départ. Une frette peut produire deux notes plus hautes par déflexion de la corde, sans porter atteinte à la mélodie. Plus de deux notes abordées à partir d'une frette altère la beauté mélodique de la musique. Le *Ri* de Tōḍi est joué par déflexion de la seconde corde sur la cinquième frette, celle du *Sa*. La frette du *Ri*, au-dessus, permet d'obtenir le *Ga* par déflexion de la première corde. De même le *Dha* est sur la frette du *Pa* et *Ni* sur celle de *Dha*... Il peut être déduit de ce qui précède qu'en règle générale *Śuddha Ri*, *Śuddha Ma* et *Śuddha Dha*, *Sādhāraṇa Ga* et *Kaiśiki Nṛ* sont jouées

¹ Cf. : RANGARAMANUJA (R. Ayyangar) : *History of South Indian (Carnatic) Music*, Op. cit. p. 282 : "The first and most familiar Gamaka is Kampita. Take Todi for Treatment. A Veena string can be deflected to produce only the higher frequencies of a note. A fret can yield two higher notes by deflecting the string, without injury to melody. More than two notes cajoled out of a fret render the music unmelodious. R for Todi is played by deflecting the second string on the fifth fret which belongs to S. The fret of the higher R in the first string gives G when the string is deflected. So also D is on P and N is on the higher D... It can be deduced from the foregoing that, as a rule, Suddha R, Suddha M and Suddha D, Sadharana G and Kaisiki N are taken on the frets that precede their own in the octave. This rule is set aside when the notes figure in phrases in quick tempo."

sur la frette qui précède dans l'octave. Cette règle est abolie quand les notes appartiennent à des phrases au *tempo* rapide."

Ce second passage nous fournit ainsi des renseignements très importants sur la technique de jeu de Vina Dhanammal. Si elle pratiquait la technique du "tiré" pour jouer des notes sur d'autres frettes que celles de leur position propre, c'était avec parcimonie, pour de petites amplitudes et pour les passages peu rapides. Cet emploi était par ailleurs assez constant pour le jeu des notes "bémolisées", subissant une forte attraction vers le grave, comme celles que nous trouvons dans le *rāga* Tōḍi. Les exemples et autres exercices fournis par R. Rangaramanuja Iyengar dans la suite de ce chapitre déjà abondamment cité ne sont que des combinaisons des deux principes que nous venons d'exposer.

Telles sont les principales indications que nous pouvons obtenir de l'importante bibliographie consacrée à Vina Dhanammal. L'autre source à notre disposition consiste en ses quelques rares enregistrements. Dhanammal aurait enregistré au total 12 disques 78 tours, dans les toutes dernières années de sa vie, dont 9 seulement furent édités¹. Les matrices de ces enregistrements auraient été détruites de son vivant, et les rares exemplaires encore existants sont donc en assez mauvais état, faisant entendre un bruit de fond constant. Nous avons sélectionné pour notre analyse deux morceaux très différents, un *kṛti* de Tyāgarāja, *Rama Nī Samāna*, dans le *rāga* Kharaharapriya, Rūpaka *tāḷa*, et le début d'un *tānam* dans les cinq *ghana-s rāga-s*. Nous en avons établi des transcriptions aussi précises que possible, confirmées par un usage systématique du sonographe. Ce procédé nous a permis de repérer dans grand nombre de cas la technique utilisée,

² Ces termes correspondent aux notes *Ri¹*, *Ma¹*, *Dha¹*, *Ga²* et *Ni²* définis p. 25. (Voir tableau p. 567).

¹ Comme pour tous les autres musiciens que nous étudierons, les références de tous ses enregistrements commerciaux seront données dans la discographie, à la fin de cet ouvrage.

² Disque 78 tours Columbia GE 983, enregistrement N° WEI 2571

³ Disque 78 tours Columbia GE 980-2, enregistrement N° WEI 2560

malgré le masque important du bruit de fond⁴. Nous en fournissons dans les pages suivantes de très larges extraits.

La première remarque que nous ferons sur ces deux enregistrements concernera le diapason choisi pour le *Sa*, respectivement 188 Hz pour le *kṛti* et 182 Hz pour le *tānam*, soit 28 cents au-dessus et 28 cents au-dessous du *Fa*^{#2} tempéré pour un *La*³ à 440 Hz. Ce diapason est, comme nous le constaterons, nettement plus élevé que celui en usage aujourd'hui¹ (d'environ un ton).

Le *tempo* utilisé pour le *kṛti Rama nī samāna* est de 158 à 168 à la noire, avec une légère accélération au cours du morceau. Si nous le rapprochons de celui employé dans trois autres enregistrements plus récents de la même pièce, nous pouvons observer qu'il était, contrairement à l'idée reçue, particulièrement vif. Quelques comparaisons supplémentaires, effectuées sur d'autres compositions, entre les *tempi* choisis par Dhanammal et ceux adoptés par d'autres musiciens confirment pour le moins l'absence de lenteur de ses interprétations².

Composition	Vina Dhanammal	Autres musiciens		
<i>Rama nī samāna</i>	158 > ♩ > 168	♩ = 153	♩ = 154	♩ = 157
<i>Nenaruṁchinānu</i>	♩ = 102	♩ = 105	♩ = 88	
<i>Śrīraghuvara suguṇālaya</i>	♩ = 69	♩ = 74	66 > ♩ > 68	

⁴ Nous n'écartons pas cependant la possibilité de quelques rares erreurs dans la transcription technique où les procédés de tiré et de glissé peuvent être, dans des cas très particuliers, confondus en raison de la mauvaise qualité des enregistrements. Il nous a été d'autre part très difficile de repérer avec précision tous les pincements des cordes de *tāla* dans l'interprétation du *tānam*, ceux-ci étant d'un niveau sonore très faible, et se noyant souvent dans le bruit de fond.

¹ - Ce diapason élevé peut sans doute s'expliquer en partie par la faible dimension de son instrument.

² Les musiciens ayant enregistré les interprétations qui ont servies pour ces comparaisons sont dans l'ordre du tableau :

- pour *Rama nī samāna* : T.V. Gopalakrishnan (chant), Radha Jayalakshmi (chant) et Lalgudi G. Jayaraman, N. Ramani et R. Venkataraman (trio violon, flûte et *vīṇā*).
- *Nenaruṁchinānu* : R. Parthasarathy et Emani Sankara Sastri (*vīṇā-s*)
- *Śrīraghuvara suguṇālaya* : Desamangalam Subramania Iyer et Sāvītri Rajan (*vīṇā-s*)

Nous pouvons avancer, d'après ce qui précède, que si les interprétations de cette artiste paraissaient être d'un *tempo* modéré, ce pouvait être plus par l'impression d'aisance et de calme qui se dégageait de sa musique que pour des raisons objectives¹.

Le *tempo* du *tānam* est de 154 à la noire, très régulier tout au long de la pièce. Ce *tempo* est modéré comme nous le verrons par la suite en comparaison de certains musiciens contemporains d'Andhra ou de Mysore. Il reste cependant assez vif par rapport au reste de l'école de Tanjore.

La durée totale de l'enregistrement de *Rama nī samāna* est légèrement supérieure à 3 minutes². Après quelques secondes de préparation, le *kṛti* lui-même dure 2' 39" et comporte 72 *āvartana-s*. Il se conclut par une sorte de coda, en rythme libre comme un *ālāpana*. Sa structure globale se répartit comme suit :

<u>Nom des parties</u>	<u>Āvartana-s</u>	<u>Durée</u>
Préparation	-	5"
<i>Pallavi</i>	28	1' 03"
Transition	3	06"
<i>Anupallavi</i>	15	33"
Reprise du <i>pallavi</i>	2	5"
<i>Caraṇam</i>	18	39"
Reprise du <i>pallavi</i>	6	13"
Coda	-	19"
	72	3' 03"

¹ Une autre explication pour la même conclusion est avancée par KRISHNASWAMY (S.Y.) : "The Musical Wealth of Dhanammal : An Expert's Evaluation, *Op. Cit.* p. 38 & 39 : "Que la musique de Dhanammal soit toujours dans un tempo lent est une idée fausse. Elle jouait et chantait au tempo juste, ni lent ni rapide. Parce qu'elle s'était spécialisée dans le chant des *padam-s*, qui requièrent un tempo lent, on avait la l'impression erronée que c'était son style même qui était lent. Mais ceux qui l'ont entendue interpréter les *kṛti-s* de Tyāgarāja *Nenarumchinānu*, *Nijamarmamulanu*, et *Brōvabhāramā* peuvent témoigner qu'elle les chantait au tempo moyen correct." ("A misconception about Dhanammal's music is that it was always in slow tempo. She played and sang in the correct tempo, neither slow nor fast. Because she specialised in the singing of pada-s which demanded a slow tempo, the impression was wrongly given that her style itself was slow. But those who have heard her render Tyagaraja's *Nenarunchi nanu*, *Nijamarmaulanu* and *Brovabharama* can testify to the fact she sang them in the proper middle kala.)

² Nous rappelons que les chronométrages sont toujours donnés en prenant pour temps zéro le troisième des trois "bips" précédant chacun des documents sonores.

La coda, que nous retrouvons dans une forme identique sur presque tous les autres enregistrements de Dhanammal, est particulièrement surprenante dans le contexte de la musique carnatique. Une explication à la présence de cet appendice pourrait être d'ordre purement pratique : la nécessité de jouer la pièce avant tout, puis de "remplir" le temps restant par de la musique, aurait pu pousser l'artiste à mettre ce très bref *ālāpana* à la fin du morceau. Un prélude transféré à un tel endroit perd cependant sa fonction essentielle d'introduction de l'auditeur à l'atmosphère du *rāga*. Cette sorte de détente progressive de la tension rythmique du morceau fait par ailleurs beaucoup penser à l'usage propre à la musique hindoustanie de ne pas arrêter une pièce brutalement, mais de permettre au contraire un relâchement jusqu'au silence final.

Nous donnons dans les pages suivantes la transcription du *pallavi*, que nous analyserons plus particulièrement, de sa transition, et des premières secondes de l'*anupallavi*. Nous remarquerons que chaque "ligne", ou *saṅgati*, de cette pièce comporte 2 *āvartana*-s, correspondant ici à 12 noires, et commence sur le deuxième temps du *drutam* (*anāgata eḍuppu*).

Pallavi

, G R R̄G ḠR S S N̄ Ḍ N̄ S S , S R R̄G ḠR S

The image shows a musical score for the *Pallavi* section. It consists of several parts:

- Vocal Line:** A single staff in 6/8 time with a treble clef. The melody is written in a style typical of Carnatic music notation, with notes and rests. There are two marked sections, (A¹) and (A²).
- Pitch Contours:** Below the vocal line are seven staves labeled P, M, G, R, S, N, D, P. Each staff shows a line representing the pitch contour of the corresponding note in the vocal line above. The contours are drawn with smooth curves and horizontal lines.
- Rhythmic Notation:** At the bottom, there are three staves:
 - Sec.:** A staff with a horizontal line and vertical tick marks indicating the time in seconds. The markings are at 0' 6", 0' 8", 0' 10", and 0' 12".
 - Tech.:** A staff with a horizontal line and vertical arrows pointing down. The arrows are labeled with rhythmic symbols: R, R, R, R, S, S, D, D, D, S, S, D, S, R, R, S.
 - Tāla:** A staff with a horizontal line and vertical arrows pointing up. The arrows are labeled with rhythmic symbols: R, R, S, D, D, S, S, D, S, R, R, S.

S̄ N̄ D̄ N̄ D̄ N̄ S̄ R̄ R̄ S̄ N̄ S̄ R̄ M̄ M̄ Ḡ R̄ S̄ R̄ S̄ N̄ D̄ N̄ S̄ R̄ R̄

2

(A^{3a})

P
M
G
R
S
N
D
P

Sec. 2 1 2 1 2 1 2

Tech. S N D D S R M R S D S R M P M G R S R S D D S R M R

Tāla

S̄ N̄ S̄ R̄ P̄ M̄ Ḡ R̄ S̄ R̄ S̄ N̄ D̄ N̄ S̄ S̄ , Ḡ Ḡ Ḡ , Ḡ

3

(A⁴) (B^{1a})

P
M
G
R
S
N
D
P

Sec. 1 2 1 1 2 1

Tech. S D S R P M G R S R S D D D S S R R R R

Tāla

M , G PPMMGRS NS S R MMGRS RS N D N S S

4 (A^{3b})

Sec. 1'0" 26" 1'0" 28" 1'0" 30" 1'0" 32"

Tech. M R P D P M P M G R S D S R M P M G R S R S D D S S

Tāla

, G G G , G MM ; G PPMMGRS NS S R MMGRS

5 (B^{1b}) (A^{3c})

Sec. 1'0" 34" 1'0" 36" 1'0" 38"

Tech. R R R R M P M R R P D P M P M G R S D S R M P M G R S

Tāla

$\overline{ND} \overline{SS} \overline{ND} P \quad \overline{MM} \overline{GRSN} S \quad R \quad \overline{MMGRS} \quad \overline{RSN} \quad \overline{D} \quad \overline{N} \quad \overline{S} \quad \overline{S}$

8

(A^{3e})

Sec. 0'54" 0'56" 0'58"

Tech. $\overline{ND} \overline{SRS} \quad \overline{ND} P \quad \overline{MPM} \quad \overline{GR} \quad \overline{S} \quad \overline{DS} \quad \overline{R} \quad \overline{MPM} \quad \overline{GR} \quad \overline{S} \quad \overline{RS} \quad \overline{D} \quad \overline{D} \quad \overline{D} \quad \overline{S} \quad \overline{S}$

Tāla

$\overline{N} \quad \overline{S} \quad \overline{RGMPDN} \quad \overline{SRGRSS} \quad \overline{NDP} \quad \overline{MMGRSN} \quad \overline{S} \quad \overline{R} \quad \overline{MMGRS}$

9

(B⁴) (A^{3f})

Sec. 1'00" 1'02" 1'04"

Tech. $\overline{D} \quad \overline{S} \quad \overline{R} \quad \overline{MPD} \quad \overline{SR} \quad \overline{R} \quad \overline{SRS} \quad \overline{NDP} \quad \overline{MPM} \quad \overline{GR} \quad \overline{S} \quad \overline{D} \quad \overline{S} \quad \overline{R} \quad \overline{MPM} \quad \overline{GR} \quad \overline{S}$

Tāla

Transition

R̄SN̄ D̄ N̄ S̄ N̄ S̄R̄Ḡ ; Ḡ ; S̄R̄ , ; R̄S̄ ; (N̄)

10

P
M
G
R
S
N
D
P

Sec. 1' 06" 1' 08" 1' 10" 1' 12"

Tech. I 2 D S R

Tāla

Anupallavi

N̄ S̄ , S̄ S̄ S̄ , P̄ D̄ N̄ P̄D̄ N̄ S̄N̄ D̄N̄ D̄ N̄ S̄ S̄N̄

11

S
N
D
P
M
G
R
S
N
D
P

Sec. 1' 14" 1' 16" 1' 18"

Tech. D S P D S N D N D S S D

Tāla

Ex. N° 31 : Transcription du *pallavi* du *kṛtī Rama nī samāna*, *rāga* Kharaharapriya, *Rūpaka tāla*, interprété par Vina Dhanammal.

Comme nous pouvons l'observer sur cette transcription, ce *pallavi* comporte deux thèmes principaux, que nous appellerons ici A et B. Le thème A, première

ligne du *pallavi*, est répété quatre fois, avec des variations (A¹, A², A³ et A⁴) l'affectant dans toutes ses parties, de manière progressive mais modérée. Le thème B est beaucoup plus changeant mais garde toujours sa désinence fixe (m m g r s n) à laquelle succède la reprise du thème A, dans sa variation A³, légèrement modifiée chaque fois dans sa conclusion. Nous pouvons représenter ainsi schématiquement le plan de cette interprétation :

A ¹	2 <i>āvartana-s</i>	de 5,3" à 10,2"
A ²	" "	de 10,2" à 14,8"
A ^{3a}	" "	de 14,8" à 19,3"
A ⁴	" "	de 19,3" à 24"
B ^{1a}	" "	de 24" à 28,5"
A ^{3b}	" "	de 28,5" à 33"
B ^{1b}	" "	de 33" à 37,7"
A ^{3c}	" "	de 37,7" à 42"
B ²	" "	de 42" à 46,5"
A ^{3d}	" "	de 46,5" à 51"
B ³	" "	de 51" à 55,4"
A ^{3e}	" "	de 55,4" à 59,8"
B ⁴	" "	de 59,8" à 1' 04"
A ^{3f}	" "	de 1' 04" à 1' 08,1"

Nous pouvons constater que le principe de la variation est ici omniprésent. Jamais l'artiste ne rejoue exactement le même passage, dans son intégralité. Les variations peuvent être minimales, un tout petit ornement sur une des notes (ex. la note *Ma* tenue, en B^{1a} à 26" et en B^{1b} à 35") ou au contraire de grande importance (ex. entre les variations B², B³, et B⁴).

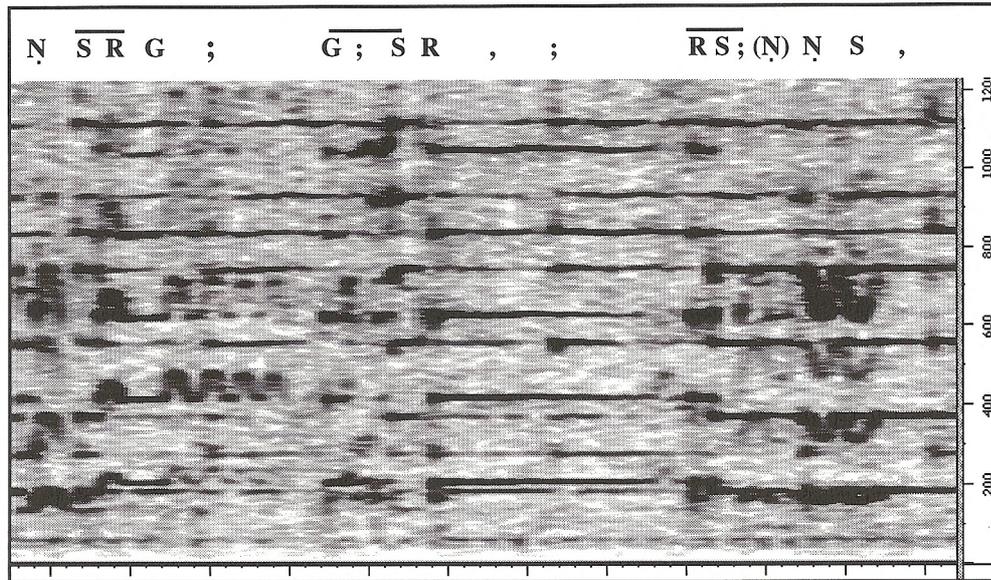
Les paroles de ce *pallavi* sont "*Rāma nī samāna evaru*" (9 syllabes) pour la première ligne, et "*Raghu vamsōd dhāraga*" (7 syllabes) pour la ligne B. Si nous comptons le nombre de pincements de main droite, correspondant dans ce contexte aux *sāhitya mīṭṭu-s* (voir p.152), nous obtenons respectivement les

¹ La signification de ce texte est approximativement la suivante : "oh Rama, tu as glorifié la noble descendance de Raghu. Puis-je rêver de quelqu'un qui puisse être considéré comme ton égal" d'après PURUSHOTTAMAN (E.N.) : *Tyagopanishat*, Telugu Viswa Vidyalyam, Hyderabad, 1990, pp. 300 & 301.

nombres de 10, 11, 12, et 11 pour les sections A¹, A², A^{3a} et A⁴, puis de 11, 11, 11, 12, et 12 pour les sections B^{1a}, B^{1b}, B², B³ et B⁴. Nous constatons donc que la règle d'un pincement par syllabe est loin d'être suivie rigoureusement. Le nombre de ces pincements est par ailleurs assez constant d'un *saṅgati* à l'autre, malgré l'accroissement de leur complexité.

Dans ce *rāga* Kharaharapriya, Vina Dhanammal interprète la note *Ga* comme une large oscillation entre la position du *Ri* et celle du *Ma*, en recourant pour cela à la technique du tiré. De même le *Ni* varie entre le *Dha* et le *Sa*, tiré depuis la frette du *Dha*. Ces deux notes sont les seules à employer cette sorte de gamaka (*kam̐pita*). La technique du tiré est utilisée parfois aussi pour jouer sur la même frette deux notes différentes, jamais séparées cependant par des intervalles dépassant la tierce mineure. D'autres notes comme le *Ma* et le *Pa*, sont assez systématiquement ornées de mordants ou d'appoggiatures (*sphurita-s*) employant la technique du frappé. Des glissés de faibles amplitudes (au maximum une tierce mineure) sont largement utilisés dans les mouvements mélodiques importants (ex. B⁴). Nous pourrions comparer bien entendu par la suite ces différentes manières d'aborder ces degrés de Kharaharapriya avec celles que nous observerons chez les autres artistes interprétant le même *rāga*.

Nous noterons aussi dans le jeu de cette artiste l'absence complète de vibrato sur les notes ne le nécessitant pas. Nous donnons ci-dessous le sonagramme de la note *Ri*, tenue, apparaissant dans la transition entre le *pallavi* et l'*anupallavi* (1' 10" à 1' 12"), montrant cette remarquable stabilité.



**Ex. 32 : Sonagramme d'un fragment de la transition
entre le *pallavi* et l'*anupallavi*.**

L'impression générale se dégageant de cet enregistrement est donc bien une sensation d'équilibre, de sobriété et de précision. Toutes les techniques de jeu sont employées, sans excès de l'une par rapport aux autres. L'ornementation est utilisée de manière très spécifique à certaines notes, et n'envahit pas l'intégralité de la mélodie. La précision de ces figures ornées est remarquable (ex. le petit motif "g r" descendant, joué toujours de la même manière). Cette pièce est comme un petit joyau, très finement ciselé, sans clinquant d'aucune sorte.

La deuxième pièce que nous étudierons ici est un *tānam* dans les cinq *ghana-s rāga-s*. Nous ne présentons dans notre enregistrement que les deux premiers *rāga-s* interprétés : Nāṭa (58") et Gauḷa (1' 19"), ainsi que le tout début d'Ārabhi (8"). Dans chacun de ces deux *rāga-s* nous pouvons discerner trois parties :

Dans le *rāga* Nāṭa (voir transcription ci-dessous).

- Du début à 29", un jeu centré sur la quinte *Sa Pa*, avec de nombreux arrêts sur le *Pa*. Nous remarquerons en particulier une cadence en trois parties très "classique" de 12" à 14" (G M P M M P pmg M M P ; ;).

- De 29" à 45", le centre de gravité se déplace vers le *Sa* aigu, et l'ambitus s'élargit, du *Ni* grave au *Ma* aigu.

- de 45" à 58" le mouvement mélodique se fait de plus en plus ample, avec des incursions jusqu'au *Pa* grave et des remontées au *Ma* aigu (*Ri* orné). La transition vers le *rāga* Gauḷa se fait par l'ambiguïté entre le *Ga* de Gauḷa et le *Ri* de Nāṭa, joués de manière semblable. Le *Ri* de Gauḷa qui lui succède, très particulier, montre de manière certaine que nous avons effectivement changé de *rāga*.

Dans le *rāga* Gauḷa :

Contrairement à l'interprétation de Nāṭa, où chaque section est clairement caractérisée par son ambitus et son mouvement mélodique, les trois parties de Gauḷa sont sur ce plan plus semblables. Elles sont néanmoins nettement identifiables, car séparées par d'importantes ruptures de la pulsation rythmique. Ces phrases dans un style libre d'*ālāpāna* interviennent entre 1' 08 et 1' 15" à partir du début de la pièce (fin de la première partie), et entre 1' 44" et 1' 51" (fin de la deuxième partie). La transition vers Ārabhi se fait par l'apparition soudaine du *Ri* de ce *rāga* (*Ri*²), très différent de celui de Gauḷa, dans la phrase S R² M , R² S R² M P

Nous remarquerons dans l'interprétation de Gauḷa la fréquente répétition de la phrase S R M P , jouée dès les premières secondes. Cette phrase appartient à l'*ārōhaṇa* de ce *rāga* et est donc parfaitement caractéristique. Au contraire, la tournure P M G , R , S , elle aussi jouée immédiatement et répétée à de nombreuses reprises est contraire à l'*avarōhaṇa* de Gauḷa (P M R G M R S , voir p. 121) et constitue donc une *visēṣa prayōga*.

Nous présentons ci-dessous la transcription complète du *tānam* dans le *rāga* Nāṭa, suivi des premières secondes de Gauḷa.

Rāga Nāṭa (1ère partie)

P , ; D P P , ; P , ; MP ; ; ; P , ; P M

1

D |

P |

M |

G |

R |

S |

N |

D |

Sec. 1'02'' 1'04''

Tech. I P P P × M P P P M ×

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

M , M G M P , M M R R , R , M P P M R M M R R M

2

D |

P |

M |

G |

R |

S |

N |

D |

Sec. 1'06'' 1'08'' 1'10''

Tech. I M × M G M P × M M R R R M P P M R M R R SR M

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

M R S N S G M P M M P ³ P M G M M P ; ; P , D D P

3

D |
P |
M |
G |
R |
S |
N |
D |

Sec. |
Tech. |
Tāla |

1 2 1 1 0' 12" 0' 14"

R R S N S G M P MGM P PMGMGMP P * P P P M

P M M R M P P , P P , P D P , P D P P , G , G ,

4

D |
P |
M |
G |
R |
S |
N |
D |

Sec. |
Tech. |
Tāla |

1 0' 16" 0' 18" 0' 20"

P M M R M P P P P P P P P P G G

M , G , G , M M P P P P M R M P P P M M R R S N

5

D
P
M
G
R
S
N
D

Sec. 1'0" 22" 1'0" 24"

Tech. 1 ↓ G G G M P PMP M R M PMPMP MRM RSR S N 2 ↓ ↓

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

S M , M M R M M R S N S P , P , P M R M P D P P

2ème partie

6

G
R
S
N
D
P
M
G
R
S
N
D

Sec. 1'0" 26" 1'0" 28" 1'0" 30"

Tech. 1 ↓ S M G M G M R M M R S N S P × P P M R M P P P 2 ↓ ↓

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

Ś Ś N N Ś , Ś Ś , Ś Ś , Ś N R̄ , Ś N Ś Ś , P D ,

7

Sec. I ↓

Tech. S S N D N S S S S S S N S S N S S → P P

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

0' 32" 0' 34"

M G M P D P Ś N Ś R̄ , R̄ , R̄ , M R̄ Ś Ś N Ś R̄ , Ś

8

Sec. I ↓

Tech. M G M P P S N S R₂ R₂ R₂ M R S S N S R₂ S →

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

0' 36" 0' 38" 0' 40"

3ème partie

N Š Š , P P Š , N , D̄NŠ , Š N P P P M M P , P P

9

R

Š

D

P

M

G

R

S

Sec. I

Tech. N S S N P P P S S N D₂ N S S N P PMP MGM P PMP

Tāla

MMG S S N S P N P S N S G S M G D , D , P M G

10

Š

D

P

M

G

R

S

Sec. I

Tech. MGM G S S N S P N P S N S G S M G MP P P M G

Tāla

R , S N , S , R , M P M G , R , S R M P S R M P

Ex. N° 33 : Transcription du *tānam* dans le *rāga* Nāṭa, interprété par Vina Dhanammal.

Nous pouvons remarquer sur cette transcription une technique de pincement assez largement différente de celle utilisée pour le *pallavi*. Nous sommes en effet ici dans le cas de *svara mīṭtu-s*, où chaque note ou presque nécessite un pincement propre. Les pincements des cordes de *tāḷa* ne sont pas réguliers mais montrent des alternances de cellules de deux et de trois temps¹. Ils sont assez systématiquement présents pour marquer le deuxième temps des notes prolongées (ex. ci-dessus, S N , S , R , M dans le *rāga* Gauḷa).

La note *Ri*, très importante en Nāṭa, est interprétée de manière sensiblement différente suivant le contexte : comme une large oscillation en technique "tiré" entre sa propre hauteur (Ri^3) et le *Ma* (ex. à 8" : M R R , R , M P), entre Ri^2 et *Ma* (à 37" : S R , R , R , M), ou encore entre *Sa* et Ri^3 (à 33" : S N R , S). Elle peut faire l'objet d'appoggiature (*sphurita*) quand elle est répétée (à 10" : M M R R M) ou être enfin jouée sans ornement aucun, principalement dans les

¹ Malgré le grand soin que nous avons apporté à repérer ces pincements, il n'est pas impossible que certains d'entre eux nous aient échappés, étant de très faible intensité et souvent noyés dans le bruit parasite.

phrases descendantes (à 38" : R , M R S). La note *Dha*, sorte d'image atténuée du *Ri* dans le tétracorde supérieur (*samvādī* ?), est affectée elle aussi d'une importante oscillation, entre le *Pa* et sa position théorique *Dha*³, ou même entre *Pa* et *Ni* (à 53" : P D , D , M P). Nous noterons enfin l'usage particulier du *kaṁpita* dans de rares occasions sur les notes *Ga* ou *Ma* (à 20" : P , G , G , M , G , G ,). Le glissé est utilisé souvent pour de petits intervalles (ex. : S N) mais parfois aussi pour des intervalles un peu plus importants que ceux observés dans le *pallavi* de *Rama nī samāna* (jusqu'à une quarte *Pa Sa*). La technique du "frappé" enfin est employée à de nombreuses reprises sur les notes jouées avec appoggiatures.

Nous noterons tout particulièrement dans ce *tānam* l'imagination créatrice et la vivacité de l'interprète. Le passage d'un *rāga* à l'autre est dynamique, sans un arrêt du discours mélodique qui permettrait de repartir aisément dans le nouveau mode. Il intervient au contraire au milieu de phrases complexes, jouant de l'éclairage soudain d'une note étrangère faisant basculer d'un coup tout le sentiment mélodique. Ici encore nous constaterons un judicieux mélange de sobriété dans l'ornementation et de précision dans la technique. Le principe de la variation est lui aussi à l'œuvre : nous noterons par exemple les trois façons différentes d'interpréter la phrases "P M G , R , S" au début du *rāga* Gauḷa, ou la répétition de "S R M P" lui faisant juste suite.

Ces deux exemples sonores, sélectionnés sur les seuls critères de choix du *rāga* (Kharaharapriya) ou de la forme (*tānam*), à l'intérieur de la très restreinte discographie de Vina Dhanammal, sont bien sûr insuffisants pour nous permettre de prendre la mesure du grand talent de cette artiste d'autrefois. Les conditions d'enregistrement de l'époque, la nouveauté du média, le temps très bref représenté par une simple face de disque 78 tours, et enfin le grand âge de Vina Dhanammal atteinte alors de cécité, sont autant de facteurs qui auraient pu occulter complètement le génie de sa musique. Il se dégage pourtant de ces documents un

charme persistant au fil des écoutes répétées, nous faisant profondément regretter ce que nous n'aurons jamais d'autres occasions d'entendre. Il ne nous reste plus qu'à nous imprégner encore de ces bribes de musique, et des témoignages des auditeurs plus chanceux de cette époque, pour tenter de nous représenter ce que fut Vina Dhanammal.

412: Savitri Rajan :

Née en 1908 et décédée en 1991, Savitri Rajan est, comme nous l'avons remarqué plus haut, une des très rares *vainika* à avoir hérité du style de Vina Dhanammal. Elle semble avoir étudié l'instrument avec celle-ci pendant d'assez nombreuses années¹,



Fig. 28 : Savitri Rajan

mais reçut aussi l'enseignement de "Tiger" Varadachariar, l'un des chanteurs les plus réputés de la première moitié du XXème siècle. Sans doute par humilité envers ces deux immenses artistes qui l'avaient formée, elle s'abstint d'une carrière de concertiste et se maintint dans un rôle de musicologue, expliquant les caractéristiques du style de ses maîtres par de multiples conférences-démonstrations publiques. Elle fut à l'origine de la fondation "Sampradaya" à Madras, se consacrant à la conservation d'enregistrements et de documents écrits sur la musique carnatique. Elle ne laissa pas de disciples de niveau professionnel, mis à part Michael Nixon, un étudiant des Etats-Unis avec lequel elle collabora pour nombre d'ouvrages et d'actions en faveur de la musique. Il n'y a que peu

¹ : Ces indications ont été obtenues grâce à la courtoisie de Smt.Bhama Rajagopal, fille de Savitri Rajan. Cette dernière ne se rappelle pas précisément le nombre d'années d'étude passées par sa mère avec Dhanammal, mais celle-ci aurait commencé à apprendre auprès du maître à l'âge de huit ans, en 1916. Dhanammal étant décédée en 1938, elle pourrait donc avoir étudié assez longtemps avec elle.

d'articles qui lui soient consacrés¹ et son seul enregistrement disponible est un disque 33 tours², réalisé en hommage à Vina Dhanammal, dans le but de préserver pour le futur quelques parcelles de l'héritage qui lui avait été confié. C'est sur cet unique document que nous fonderons les analyses qui suivent.

Sept pièces figurent sur ce disque :

- Le *varṇam* *Imtachālamu* dans le *rāga* Bēgaḍa.
- *Ninnuvinaṅ gatigāna*, *kṛti* en Kalyāṇi.
- *Śrī Raghuvāra suguṇālaya*, *kṛti* en Bhairavi.
- *Nī chittamu*, *kṛti* en Vijayavasanta.
- Un *tānam* dans les cinq *ghana-s rāga-s*.
- *Manamē bhūṣanam*, *padam* dans le *rāga* Śaṅkarābharaṇam.
- *Mariyāda teliyakanē*, *jāvali* en Suruttī.

De ces sept pièces, le *tānam* et deux compositions avaient été préalablement enregistrées par Vina Dhanammal (*Imtachālamu* en Bēgaḍa et *Śrī Raghuvāra suguṇālaya* en Bhairavi). Les *padam-s* et *jāvali-s* constituent par ailleurs un élément principal du répertoire de Dhanammal, et le *kṛti* en Kalyāṇi, composé par Subbarāya Śāstri, faisait sans doute partie de l'héritage familial de celle-ci. Ce disque est donc à l'évidence un recueil de pièces directement enseignées par Dhanammal à Savitri Rajan.

La première remarque que nous puissions faire à l'écoute de ce disque est de noter l'absence du *tamburā* et du *mṛdaṅgam*, accompagnement obligé de nos jours pour tout enregistrement ou concert. Savitri Rajan suit donc en cela l'exemple de Dhanammal. Le diapason choisi pour le *Sa* est de 163 Hz, 20 cents en dessous du *Mi*² tempéré (*La*³ à 440 Hz). Ce diapason est inférieur d'un ton à celui utilisé par Dhanammal, mais conforme à l'usage actuel.

Nous observerons aussi l'absence totale de *kalpana svāra-s*, et le peu de place réservé aux *ālāpana-s*, la pièce en Kalyāṇi étant la seule à en être pourvue.

¹

- ORR (P.) : Dhanammal's Disciples" in *Sruti* N°23/23-S, *Op. Cit.* p. 35.

- DEVIKA (V.R.) : "Savithri Rajan : A Flying Bird" in *Sruti* N°81/82, Madras, June/july 1991, p. 10.

- RAJAGOPALAN (N.) : *Another Garland*, Carnatic Classical, Madras, 1992, p. 266

² -: SAVITHRI RAJAN : "Dedication to her Guru Veena Dhanammal", The Gramophone Company of India Limited, N° 33 PIX 1040, 1973/74 ?

Etrangement, une longue coda en rythme libre de plus d'une minute vient conclure la composition en Bhairavi. Cet appendice n'est pas sans rappeler ce que nous observions déjà sur les enregistrements de Vina Dhanammal, et nous porte donc à considérer cette pratique plus comme une caractéristique de ce *bāṇī* que comme une conséquence de conditions de jeu inhabituelles (voir p. 158). Une autre particularité peut aussi être notée dans l'ordre des *rāga-s* interprétés dans le *tānam* (Nāṭa, Gauḷa, Ārabhi, Śrīrāga et Varāḷi), identique à celui observé dans l'interprétation enregistrée de Vina Dhanammal, et contraire à l'ordre communément utilisé aujourd'hui (Nāṭa, Gauḷa, Ārabhi, Varāḷi et Śrīrāga). Nous pouvons donc déduire de tout ce qui précède une très grande similarité sur le plan de la forme entre les interprétations de Savitri Rajan et celles de Vina Dhanammal.

Pour poursuivre plus avant dans une étude technique, nous avons choisi de donner ici une transcription d'un fragment de l'*ālāpana* précédant la composition *Ninnuvinaṅ gatigāna* en Kalyāṇi, ainsi que de quelques *āvartana-s* du *pallavi* de cette pièce. Cette composition n'a pas été enregistrée par Vina Dhanammal, ceci nous interdisant toute comparaison directe sur l'interprétation, mais celle-ci a cependant gravé une autre pièce dans ce *rāga* qui nous permet de connaître sa manière d'aborder chacune des notes de ce mode.

Nous pouvons grossièrement distinguer deux parties dans le bref *ālāpana* interprété par Savitri Rajan :

- Une première partie, commençant au début sur la note *Pa*, explore le premier octave et le tétracorde supérieur de l'octave inférieur, et culmine sur le *Sa* aigu à 55" (voir la transcription ci-dessous). La note *Pa* est dans cette partie omniprésente, très souvent répétée, servant de note de début et de fin de phrase. Nous remarquons un petit mouvement de marche (N D , G R , N D P à 26"), et une figure typique de Kalyāṇi (P D N M , P D N G , G M D N , N D P de 46" à 53"). Nous pouvons observer aussi la répugnance de l'artiste à jouer le motif "D N S"

¹ VINA DHANAMMAL : *Himādrisutē pāhi māṁ, rāga* Kalyāṇi, Disque 78 tours Columbia GE 913.

auquel, sauf à la fin de cette partie, elle préfère systématiquement "D N R (G R) S", montrant ainsi dans Kalyāṇi certaines similitudes avec le rāga Hindoustani Yaman.

- La deuxième partie a un ambitus plus large, montant au *Pa* aigu et redescendant au *Pa* grave, pour venir se conclure comme il se doit sur le *Sa* médium. Nous y noterons quelques traits plus rapide (s g m p d n s à 57", puis r S r s r G à 1' 02"), ainsi qu'un saut d'octave (R G R , G R à 1' 15").

P D N M P D N G G

Sec. 1' 46" | 1' 48" | 1' 50"

Tech. $\overset{I}{\downarrow}$ P × D N \vec{M} × P × D N G × S G

Tāla

M D N N D P P D N Ś Ś

Sec. 1' 52" | 1' 54" |

Tech. $\overset{I}{\downarrow}$ M D N N D P × P × D N Ś Ś

Tāla

Š Š G M P D N Š Š Š R ŠNSŠ Š

Sec. 10'56" 10'58" 11'00"

Tech. \downarrow S \times \downarrow S \downarrow G \downarrow P \downarrow D \downarrow S \downarrow SNS \times \times \downarrow S \downarrow R \downarrow RSNS \downarrow SNS \times

Tāla

Š R G RŠ RSRG G G M G GR

Sec. 11'02" 11'04"

Tech. \downarrow S \times \downarrow R \downarrow G \times \downarrow RS \downarrow RSRG \times \downarrow G \downarrow G \downarrow G \downarrow GR \times

Tāla

The image displays a musical transcription of a fragment of the *ālāpana* in the *rāga Kalyāṇi*. It consists of three main parts:

- Melodic Staff:** A staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: Ś, Ṙ, Ṙ, Ś, Ś, D, D, Ġ, Ṙ, Ṙ, Ś, Ś, D. The notes are grouped into phrases with slurs.
- Pitch Contour Graph:** A series of horizontal dotted lines representing the pitch of notes P, M, G, R, S, N, D, and P. A solid line graph shows the pitch movement of the melody, with peaks and valleys corresponding to the notes and their ornamentation.
- Timeline and Technical Markings:** A horizontal axis with three time segments: 1' 06", 1' 08", and 1' 10". Below this, technical markings indicate fingerings and techniques: S, R, R, SNS, D, D, R, R, SNS, SNS, D. Arrows indicate the direction of the notes. Above the timeline, Tāla strokes are marked with upward-pointing arrows.

Ex. N° 34 : Transcription d'un fragment de l'*ālāpana* dans le *rāga Kalyāṇi* interprété par Savitri Rajan.

Nous remarquons dans cette transcription une utilisation beaucoup plus importante de la technique du tiré que celle observée précédemment dans le jeu de Vina Dhanammal. Nous ne devons toutefois point en tirer de conclusion hâtive, le *rāga* étant différent. Si Savitri Rajan interprète le plus souvent la note *Ri* comme une oscillation entre *Ri* et *Ga*, le *Ga* oscillant entre *Ga* et *Pa*, le *Ma* entre *Ma* et *Pa*, le *Dha* entre *Dha* et *Sa* et le *Ni* entre *Ni* et *Sa*, cette ornementation n'est pas constante et nous trouvons des notes *Ri* ou *Ga* non ornées. Les notes *Sa* et *Pa* n'ont aucun vibrato, et sont très souvent appuyées par un *sphurita* en technique frappé. Toutes ces caractéristiques sont aussi clairement observables dans l'enregistrement en *Kalyāṇi* gravé par Vina Dhanammal, qui utilise le même type d'ornement dans le même contexte.

Nous noterons enfin l'utilisation très irrégulière des cordes de *tāla*, et l'importance moindre accordée à la technique du frappé. Ce dernier fait peut s'expliquer par le jeu assez lent prévalant dans cet extrait, ne nécessitant pas une technique particulièrement bien adaptée aux traits rapides.

Le *pallavi* du *kṛti Ninnuvinā gatigāna*, qui suit immédiatement l'*ālāpana*, est en Ādi *tāla*, et comporte 11 *āvartana-s* répartis comme suit :

- A¹ : 1ère ligne du *pallavi*, 1 *āvartana*.
 A² : " " " "
 A³ : " " " "
 A⁴ : " " " "
 B¹ : 2ème ligne du *pallavi*, 1 *āvartana*.
 C¹ : 3ème ligne du *pallavi*, 1 *āvartana*.
 B² : 2ème ligne du *pallavi*, 1 *āvartana*.
 C² : 3ème ligne du *pallavi*, 1 *āvartana*.
 B³ : 2ème ligne du *pallavi*, 1 *āvartana*.
 C³ : 3ème ligne du *pallavi*, 1 *āvartana*.
 X : transition, 1 *āvartana*.

Nous donnons ci-dessous les transcriptions des 1er, 5ème et 6ème *āvartana-s*, correspondant aux phrases A¹, B¹ et C¹.

G \overline{GP} ; D , $\overline{DR\dot{S}}$ \dot{S} P , P P \overline{PG} ; G \overline{PR}

1

Rr
S
N
D
P
M
G
R
S

Sec. 1'38" 1'40" 1'42" 1'44"

Tech. \overline{SG} G PD D S SNS DPMP PMP P G G R

Tāla

S S S R , R G , G D P P , D P P G G R ; S

Sec. 2'06" 2'08" 2'10" 2'12"

Tech. P S SNS S SR R SG G PMP PMP G R S

Tāla

R , R , R , D G R S S D P S P ; P P G R

Sec. 2'14" 2'16" 2'18" 2'20"

Tech. SR R R D R SNS D P S P PMP PG R

Tāla

Ex. N° 35 : Transcription des 1er, 5ème et 6ème āvartana-s du pallavi de *Ninnuvinā gatigāna*, interprété par Savitri Rajan.

Les paroles de ce *pallavi* sont les suivantes : *Ninnuvinā gatigāna jagāna - Vanaruhākṣi dharma samvardhani - Kāma samvardhani*. Le nombre de syllabes est donc respectivement de 11, 11 et 6. Les nombres de pincements de main droite observés sur nos transcriptions s'élèvent à 12, 12 et 9, donc légèrement supérieurs. Ces chiffres sont cependant insuffisants par eux-mêmes pour permettre de formuler quelque conclusion, mais doivent être comparés avec d'autres interprétations de la même pièce.

Nous remarquerons ici encore l'absence du frappé hors des *sphurita-s* ornant les notes *Sa* et *Pa*, mais aussi l'utilisation de grands glissés d'une quinte (*Ri Dha* à 2' 16" et *Sa Pa* à 2' 18") non encore observés dans ce style. L'ornementation des notes est par ailleurs similaire à celle utilisée dans l'*ālāpana*. L'utilisation des cordes de *tāla* enfin ne coïncide pas rigoureusement avec le début de chaque *aṅga* du cycle.

Nous pouvons déduire de ce qui précède qu'à l'évidence, tant par l'esthétique que par la forme ou la technique employée, il y avait chez Savitri Rajan, du moins en ce qui concerne cet enregistrement, une volonté de respecter le plus fidèlement possible le style que Vina Dhanammal lui avait enseigné. Les ressemblances entre les interprétations de ces deux artistes sont frappantes et nous permettent d'authentifier l'appartenance de Savitri Rajan au *bāṇī* de Vina Dhanammal. Quelques différences existent cependant, comme une moindre vivacité dans le jeu (ex. le *tempo* des *tānam-s*, de 140 à la noire chez Savitri Rajan et de 154 chez Vina Dhanammal), une rigueur inférieure chez Savitri Rajan dans la hauteur des ornements obtenus par tiré, comparée à l'absolue précision de Dhanammal, ou enfin une utilisation plus rare de la technique du frappé. La différence principale réside cependant dans la profondeur du discours musical pour laquelle Vina Dhanammal n'avait que peu d'égale, et qu'elle ne pouvait en aucun cas enseigner. La modestie et la dévotion dont fit preuve Savitri Rajan à l'égard de son maître d'autrefois l'ont sans doute empêché de laisser parler sa propre

créativité, la cantonnant un peu trop dans un rôle d'imitation. Nous touchons ici à la question omniprésente dans tous les arts, et particulièrement dans la musique indienne, du maintien de la tradition héritée d'un maître simultanément à l'apport de la créativité individuelle. S'étant ainsi effacée, Savitri Rajan a volontairement choisi la voie de pédagogue et de témoin.

413 : Padma Varadan.

Padma Varadan, fille de R. Rangaramanuja Iyengar, n'est pas exclusivement une musicienne professionnelle, mais aussi une femme d'affaire très



Fig. 29 : Padma Varadan et son père, R. Rangaramanuja Iyengar

active. Elle n'en est pas moins une remarquable artiste, titulaire du grade "A" à All India Radio de Madras. Les références bibliographiques la mentionnant sont peu nombreuses, mais nous noterons un article écrit par elle-même sur la technique de la *vīṇā*, où elle reprend à son compte les principes essentiels décrits par son père dans l'ouvrage cité plus haut (Voir pp. 151 à 155).

Il n'existe pas, jusqu'à ce jour, de cassettes ou de disques commerciaux de Padma Varadan. Nous avons cependant effectué nous-mêmes auprès de cette artiste l'enregistrement d'un *ālāpāna* et d'un *tānam*, dont nous présentons la première partie à des fins d'analyse dans les documents sonores joints à ce travail. Nous ferons aussi référence à un concert d'une heure, radiodiffusé par A.I.R. Madras bande F.M. Le 19 / 10 / 1993. Un entretien avec cette musicienne, et une

¹ Cf. : PADMA VARADAN : "The Challenging Technique of Veena Play" in *Journal of the Music Academy*, Vol. LII, Madras, 1981, pp. 79 à 88.

Autres références bibliographiques :

- ORR (P.) : "Dhanammal's Disciples" in *Sruti* N°23/23-S, *Op. Cit.* pp. 35 & 36.
- PADMA VARADAN : "Life, Struggles & Achievements Through A Daughter's Eyes, Fondly." in *Sruti* N°87/88, Madras, Winter 1991/1992, pp. 35 à 40.
- RAJAGOPALAN (N.) : *Another Garland*, *Op. Cit.* p. 216.

observation attentive de sa technique de jeu compléterons nos informations.

Le concert diffusé par A.I.R. présentait les cinq pièces suivantes (dont deux furent malheureusement interrompues par suite d'erreurs techniques ou de dépassement d'horaires) :

- *Śaraṅambēvāṇi*, *rāga* Gambhīranāṭa, *tāla* Āḍi, chant dévotionnel (*dēvarnāmā*) de Purandara Dāsa.
- *Mīnanayana nīvu*, *rāga* Darbār, *tāla* Rūpaka, de Subbarāya Śāstri.
- *Kamalāmbā Samrakṣatu*, *rāga* Ānandabhairavi, *tāla* Tripuṭa, de Muttusvāmi Dikṣitar.
- *Nīdu Charaṇapankaja*, *rāga* Kalyāṇi, *tāla* Āḍi, de Pallavi Gopalayyar.
- *Akhilāṇḍēśvari*, *rāga* Kānaḍa, *tāla* Āḍi, de Lalitadāsar.

Ces morceaux, tous rarement interprétés actuellement, ne figurent pas parmi ceux enregistrés par Vina Dhanammal. Il nous est donc difficile de savoir s'ils furent hérités directement de cette tradition, ou appris d'autres sources. Le très grand répertoire recueilli et noté par R.Rangaramanuja Iyengar peut aussi être à l'origine de cette connaissance.

Ce concert utilisait l'accompagnement de deux percussions, *mṛdaṅgam* et *ghaṭam*, ainsi que le support d'un *tamburā*. Tous les morceaux étaient introduits par un *ālāpana* dont la longueur variait de quelques dizaines de secondes à cinq minutes environ. La pièce en Kalyāṇi, la plus conséquente de ce concert, présentait aussi un *tānam* et un solo de percussions (*tāni āvartam*). Les trois morceaux principaux du récital, en Darbār, Ānandabhairavi et Kalyāṇi, furent enrichis de *kalpana svāra-s*. Aucune coda en rythme libre n'était présente dans les morceaux interprétés sans coupures¹. La dernière pièce, en Kānaḍa, fut chantée simultanément à son interprétation instrumentale.

¹ D'après Padma Varadan, l'appendice remarqué sur les enregistrements de Vina Dhanammal (ou de Savitri Rajan) fait bien partie du style de Dhanammal, et n'est pas dû aux circonstances d'enregistrement. Elle ne semble pas cependant, autant qu'il nous est possible d'en juger sur cet unique document en notre possession, reprendre ce trait caractéristique dans ses propres interprétations.

L'impression générale se dégageant du jeu de Padma Varadan dans cet enregistrement est une sensation de fluidité, de grande finesse dans la ligne mélodique, et d'apparente tranquillité. La primauté est à l'évidence donnée à l'aspect mélodique de la musique, sans que pour autant le rythme soit négligé (*kalpana svāra-s*, accompagnement de percussions, etc.). Bien que nous n'ayons aucun point de comparaison, en raison de la rareté des morceaux choisis, le *tempo* adopté pour leur interprétation ne paraît en aucun cas trop rapide. Celui du *tānam*, de 138 à 150 à la noire, fait lui aussi preuve de retenue. Nous ne trouvons pas non plus de *brikka-s*, phrases de grande virtuosité, dans les *ālāpana-s*, ponctués par ailleurs de moments de silence. L'ambitus des improvisations est maintenu entre le *Pa* grave et le *Pa* aigu, soit les deux octaves généralement adoptées par les écoles se réclamant du modèle vocal. La manière assez constante de commencer les *ālāpana-s* dans un registre élevé (*Ri* aigu pour trois morceaux sur les cinq, *Sa* aigu pour un autre, *Dha* médium pour le dernier), est par contre assez originale.

Les techniques de jeu utilisées se répartissent de manière équilibrée entre le tiré et le frappé. La déflexion des cordes sert surtout pour les grands ornements "oscillés", mais aussi pour le jeu de nombreuses notes sur la même frette. L'ambitus atteint par ce tiré ne semble pas toutefois dépasser la tierce majeure. Le frappé est employé principalement pour les très nombreux gruppettos ornant les notes importantes. Nous remarquerons cependant quelques traits rapides utilisant cette technique dans l'*ālāpana* en Kalyāṇi. Les pincements des cordes de *tāḷa-s* sont très systématiques sur les temps forts des compositions, et fréquents et irréguliers pendant les *ālāpana-s*. La sonorité générale est plus "tranchante" que celle entendue chez Vina Dhanammal ou Savitri Rajan, du fait de l'utilisation d'onglets d'acier sur les index et majeur de la main droite, et de l'emploi plus important de la technique d'étouffement.

Beaucoup des remarques faites à propos de ce concert peuvent être reprises pour nos commentaires de cet autre *ālāpana* en Kalyāṇi, que nous avons enregistré chez l'artiste et que nous reproduisons dans nos documents sonores. Le même calme et la même finesse mélodique y sont présents, et les mêmes techniques peuvent y être relevées. Le diapason choisi est de 170 Hz pour le *Sa* (53 cents au-dessus du *Mi*² tempéré), et l'ambitus s'étend du *Pa* grave au *Pa* aigu. Padma Varadan commence ici aussi son *ālāpana* sur une note aiguë (le *Sa*). Nous pouvons grossièrement distinguer trois parties dans cette improvisation :

- Du commencement à 53", une succession de phrases principalement descendantes, parcourent l'octave médium et le second tétracorde grave, semblant chercher une résolution naturelle sur le *Sa* médium. Cette partie s'achève pourtant en suspens sur le *Pa*.
- de 53" à 1' 28", l'orientation mélodique change, la note *Pa* devenant le nouveau centre de gravité et l'attraction se faisant vers le *Sa* aigu. La phrase "G M D N" est jouée par deux fois. Un *Ni* très orné, se fondant presque dans le *Sa*, est joué à plusieurs reprises avant l'arrêt sur le *Sa* aigu.
- de 1' 28" à la fin du morceau, l'octave aiguë est abordée, puis l'ambitus complet est parcouru à plusieurs reprises. Nous noterons particulièrement dans cette partie de grands glissés d'une octave (*Sa* - *Sa*) ou presque (*Ri* - *Sa*). Le morceau se conclut classiquement après une descente dans le second tétracorde grave et une résolution obligée sur le *Sa* médium.

La phrase "N R G", interprétée souvent par Savitri Rajan, est absente, à une exception près (2' 05") du jeu de Padma Varadan. Nous remarquerons aussi le retour fréquent de la formule "d p m p G", et de sa transposition à la quinte "r s n s D". Nous donnons ci-dessous la transcription précise du début de la deuxième partie de cet *ālāpana*.

M P M $\overline{P}D$ \overline{DPMP} P P \overline{PDPMPG} G R G M

R
 S
 N
 D
 P
 M
 G
 R
 S

Sec. $0'54''$ $0'56''$ $0'58''$

Tech. I M \times M \times M $\overline{P}D$ \overline{DPMP} \times P MP \times \overline{PDPMPG} G R G M

Tala

D N \overline{DPMP} P P G M D N \overline{DPMPG} D

R
 S
 N
 D
 P
 M
 G
 R
 S

Sec. $1'00''$ $1'02''$ $1'04''$

Tech. I D N \overline{DPMP} \times P MP \times G M D N \overline{DPMPG} G D

Tala

N DPMP P P PDPMPG G R G M P D D P

R̄
Ś
N
D
P
M
G
R
S

Sec. 1'06" 1'08" 1'10"

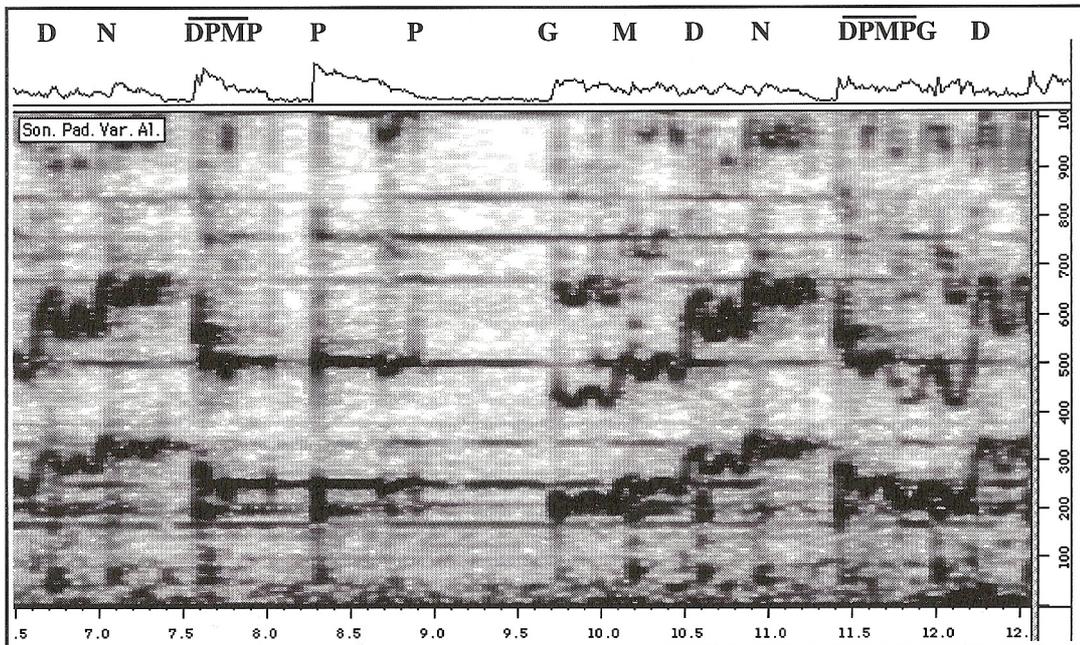
Tech. D DPMP PMP PDPMPG G R G M P D D P

Tāla

**Ex. N° 36 : Transcription d'un fragment de l'*ālāpāna*
de Padma Varadan, dans le *rāga* Kalyāṇi.**

Nous remarquons sur ce document l'assez grande similarité d'interprétation, mise à part dans l'amplitude de l'oscillation du *Ga*, de la phrase "G M D N" jouée aussi par Savitri Rajan. Nous pouvons de même noter l'importance de l'ornementation en frappé autour de la note *Pa*. Ce degré n'est par ailleurs affecté d'aucun vibrato. Nous observerons encore les deux manières de jouer le *Dha*, l'une ascendante et l'autre cherchant la résolution sur le *Pa*, à 1' 10" à la fin de cette transcription. Les pincements de cordes de *tāḷa* sont irréguliers, mais cependant placés de manière consciente. Nous voyons l'illustration de ce fait dans la petite formule "d p m p G" répétée trois fois, avec un pincement des cordes de *tāḷa* identique à chaque occurrence, sur la note *Ga*. Le dernier point digne d'être relevé dans cette transcription est l'importance des étouffements, et des silences qui en résultent (ex. à 1' 02"). Le jeu peut ainsi paraître plus brusque, mais aussi plus contrasté et dynamique. Nous donnons ci-dessous le sonagramme de notre deuxième ligne de transcription, sur lequel nous pouvons observer le petit bruit de

percussion fait par les ongles métalliques (reconnaissable car non harmonique, et marqué par deux partiels à 50 Hz et 200 Hz environ) et le silence (relatif) visible sur la courbe supérieure d'intensité, faisant suite à l'étouffement de la corde. La prolongation du son après cet étouffement est due aux cordes de *tāla* faisant office de cordes de résonance.



Ex. N° 37 : sonagramme d'un fragment de cet *ālāpana*.

Notre conclusion sur le style de Padma Varadan soulignera donc l'impression d'un harmonieux mélange entre une tradition parfaitement maîtrisée, une expression personnelle riche et originale, et une participation au courant esthétique actuel. La tradition se reconnaît dans sa maîtrise technique de l'instrument, où certains grands traits du style de Dhanammal restent souvent reconnaissables, ainsi que dans sa manière de jouer le *rāga* Kalyāṇi dans une stricte adhérence à sa forme carnatique. Son originalité s'épanouit dans sa créativité mélodique, son choix de pièces rares, la forme particulière de ses improvisations. Son adhérence à l'esthétique d'aujourd'hui se révèle enfin dans une utilisation plus importante de la technique du tiré, l'emploi d'onglets rendant les pincements plus sonores, l'acceptation d'un accompagnement rythmique, le jeu de *kalpana svāra-s*. Sur un plan formel nous ne pouvons donc la situer dans une stricte adhérence au *bāṇī* de Vina Dhanammal. Sur un plan esthétique elle en fait sans

doute partie par la place primordiale qu'elle réserve à la mélodie, et par son souci de maintenir l'expression musicale à son plus haut niveau, sans concession aucune à une virtuosité, très prisée aujourd'hui, ni à des effets faciles.

42 : Le *bāṇī* de Karaikudi.

Avec le *bāṇī* de Karaikudi nous abordons le deuxième très grand courant formant l'école de Tanjore. La bibliographie à son propos est considérable, tant est important le prestige actuel de ce *bāṇī*. Comme celui de Vina Dhanammal, il

¹ L'ouvrage le plus important de cette bibliographie est sans doute la thèse de doctorat de SUBRAMANIAN (Karaikudi S.) : *South Indian Vina Tradition and Individual Style*, Ph.D. Thesis, Wesleyan University, Ann Arbor, U.M.I., 1986, Vol. 1 & 2, 712 p., comparant les styles Karaikudi et Mysore à travers des transcriptions précises d'interprétations de trois morceaux joués successivement par Karaikudi Sambasiva Iyer, Mysore Doreswamy Iyengar et l'auteur lui-même. Les ouvrages et articles suivant mériteront toutefois d'être consultés pour une documentation plus complète :

- SRINIVASAN - BUONOMO (Pia) : Commentaire du disque de RAJESWARI PADMANABHAN et SUBRAMANIAN (K.S.) : *Südindien Musik Für Vina*, MC 8, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1980, 31 p.
- SUBRAMANIAN (Karaikudi S.) : "An Introduction to the Vina" in *Asian Music XVI - 2*, New York, The Society for Asian Music, Spring/Summer 1985, pp. 7 à 82.
- SRINIVASAN (T.R.) & JAYARAMAN (P.C.) : "The Karaikudi Veena Brothers & Ten Generations of the Tanjavur Tradition" in *Sruti* N°51/52, Madras, Winter 1988, pp.19 à 31
- ORR (P.) : "Training under Sambasiva Iyer : His Way or not at All" in *Sruti* N°51/52, Madras, Winter 1988, p. 32.
- RANGANAYAKI RAJAGOPALAN : "Holding a Mirror to the Master" in *Sruti* N°51/52, Madras, Winter 1988, pp. 33 à 35.
- RAJESWARI PADMANABHAN : "Looking Back & Ahead" in *Sruti* N°51/52, Madras, Winter 1988, pp. 35 & 36.
- SUBRAMANIAN (Karaikudi S.) : "Reflections in a Pool of Memories" in *Sruti* N°51/52, Madras, Winter 1988, p. 37.
- BHUVARAHAN (N.R.) : "Vina Sambasiva Aiyar" in *Birth Centenary of Sangita Kalanidhi Karaikudi Sambasiva Iyer*, Madras, India International Rural Cultural Centre, 1988, pp. 3 à 6.
- NARAYANA (Devakottai - Iyengar) : "Karaikudi Sambasiva Iyer" in *Birth Centenary of Sangita Kalanidhi Karaikudi Sambasiva Iyer*, Madras, India International Rural Cultural Centre, 1988, pp. 7 à 9.
- SEETHA (S.) : "Vina Acquires Sariratvam" in *Birth Centenary of Sangita Kalanidhi Karaikudi Sambasiva Iyer*, Madras, India International Rural Cultural Centre, 1988, pp. 10 & 11.
- PARHASARATHY (T.S.) : "Vina - The Divine Instrument" in *Birth Centenary of Sangita Kalanidhi Karaikudi Sambasiva Iyer*, Madras, India International Rural Cultural Centre, 1988, pp. 12 à 14.
- SUBRAMANIAN (Karaikudi.S.) : "My Reminiscences" in *Birth Centenary of Sangita Kalanidhi Karaikudi Sambasiva Iyer*, Madras, India International Rural Cultural Centre, 1988, pp. 15 à 18.
- RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland, Op. Cit* pp. 321 à 323.
- KENT WOLF (Richard) : "Karaikkudi Vina Playing" in *Veene Seshanna Bhavana Special Number*, Mysore, Ganabharathi, 1992, pp. 57 à 74.
- SUBRAMANIAN (Karaikudi S.) : *An Approach to Understanding Vina Styles*, Programme du festival *Vīna Vādana*, Madras, avril 1993, 4 p.

plonge ses racines profondément dans les siècles passés mais, à la différence de ce dernier, c'est un *bāṇī* exclusivement composé de joueurs de *vīṇā*. Il possède donc des caractéristiques de techniques instrumentales pures devant permettre de l'identifier entre tous. C'est un *bāṇī* familial à l'origine, qui revendique aujourd'hui dix générations de *vaiṇika-s* (les musiciens de la 1ère et 2ème générations, ayant vécu à l'aube du XVIIIème siècle, ne sont connus que par la tradition, leurs noms mêmes ayant été perdus). Nous donnons ci-dessous la généalogie de ce *bāṇī*, d'après les recherches effectuées par K.S. Subramanian¹ :

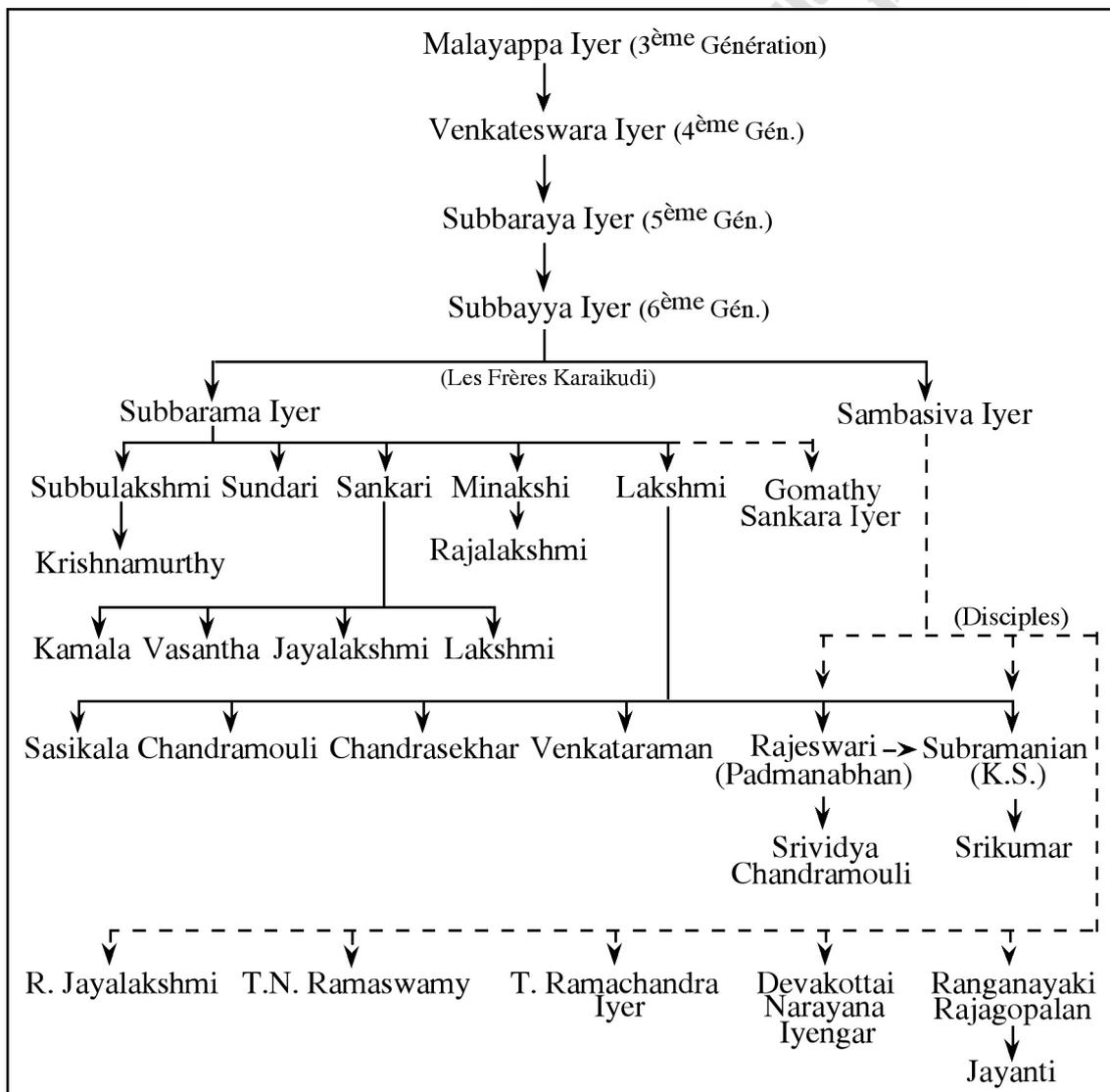


Tableau N° 3 : Généalogie des musiciens appartenant au style Karaikudi.

¹ Comme pour les autres généalogies que nous établirons par la suite, les liens de filiation sont indiqués sur ce tableau par des flèches en traits pleins, les relations de maître à disciple hors filiation directe par des traits pointillés.

Toutes les personnes figurant sur ce tableau sont des joueurs de *vīṇā*, à l'exception de Subbulakshmi et Sundari, filles de Subbarama Iyer, et de Krishnamurthy, fils de Subbulakshmi et joueur de *mṛdaṅgam*. Subbaraya et Subbaya Iyer (5ème et 6ème générations) étaient musiciens à la cour de Pudukkottai, ville au sud-ouest de Tanjavur (voir la carte p. 658). Subbarama et Sambasiva Iyer, les futurs "frères Karaikudi", naquirent respectivement en 1875 et en 1888 à Tirugokarnam, petit village à proximité de Pudukkottai. N'ayant pu hériter de la fonction de leur père à sa mort, ils émigrèrent à Karaikudi, quelques dizaines de kilomètres plus au sud. C'est de leur implantation dans cette ville que vient l'association du nom de Karaikudi à cette école de jeu, dont la plupart des représentants vivent aujourd'hui à Madras.

Fig. 30 : Les frères Karaikudi, entourés d'autres musiciens de cette époque.



La photo ci-dessus montre une particularité étrange du couple de musiciens formé par les frères Karaikudi : l'un jouait de sa *vīṇā* verticalement (*ūrdhva*) et l'autre horizontalement (*śayana*). Qu'une telle différence, sur un point aussi fondamental que la tenue de l'instrument, puisse être possible entre deux musiciens considérés comme fondateurs d'un style et d'une technique

¹ Un point intéressant à remarquer au sujet du choix de Karaikudi par ces musiciens est le fait que cette ville soit la capitale du Cheṭṭi-Nāḍu, le pays des *cheṭṭiyār-s*. Ces derniers sont une caste de riches marchands, ayant souvent fait fortune dans le commerce avec la Malaisie ou la Birmanie. Employer des musiciens de renom pour leurs mariages ou célébrations diverses était pour eux une obligation liée à la reconnaissance de leur statut social. Nous voyons dans le déplacement des frères Karaikudi de Pudukkottai vers cette ville une des conséquences du transfert du mécénat des cours princières en déclin vers un public de riches amateurs.

instrumentale¹ montre le grand degré de liberté pouvant subsister à l'intérieur d'une même école, et donc la difficulté d'une caractérisation objective. Les points de différence entre Subbarama et Sambasiva Iyer ne se limitaient d'ailleurs pas à cette tenue de l'instrument. Subbarama était réputé plus particulièrement pour ses *niraval-s*, *kalpana svara-s*, *pallavi-s* et son sens du rythme. Il chantait souvent aussi en accompagnement de sa *vīṇā*. Sambasiva, qui travaillait l'instrument beaucoup plus encore que son frère, était un spécialiste incontesté du *tānam*, et possédait une maîtrise technique totale². D'après les témoignages unanimes, les sons des deux *vīṇā-s* se mêlaient néanmoins à la perfection et donnaient l'impression d'un seul instrument.

Subbarama Iyer mourut en 1936, sans avoir laissé d'enregistrement. Après sa disparition, son frère s'abstint de tout concert pendant plusieurs années, et ne se produisit à nouveau en public qu'en 1940, accompagné par une toute petite fille, Ranganayaki³. Cette fillette, qui suivit l'enseignement de Sambasiva Iyer pendant de nombreuses années, est devenue aujourd'hui l'une des deux plus grandes représentantes du style Karaikudi, sous le nom de Ranganayaki Rajagopalan. Après de nombreuses années d'instabilité entre Tirugokarnam, Karaikudi et Tiruchchirappalli, Sambasiva Iyer s'installa à Madras en 1950, d'abord à Perambur puis en 1954 à Kalakshetra, la nouvelle école de musique et de danse

¹ Contrairement à Vina Dhanammal, première et presque unique *vaiṇika* de sa lignée, les frères Karaikudi n'étaient pas réellement fondateurs, mais héritiers de leur technique instrumentale : Cf. SRINIVASAN (T.R.) & JAYARAMAN (P.C.) : "The Karaikudi Veena Brothers & Ten Generations of the Tanjavur Tradition" in *Sruti* N°51/52, Op. Cit. pp. 19 & 20 : "Le *bāṇī* a été préservé dans sa pureté grâce à l'inébranlable fidélité à ce qui leur avait été transmis, montrée par les représentants de chaque génération successive. A son époque, Sambasiva Iyer a introduit quelques améliorations dans la technique de jeu, mais dans le seul but de renforcer les caractéristiques du *bāṇī*" ("*The bani has, over the years, been preserved in its purity with representatives of each successive generation showing unswerving allegiance to what had been passed on to it. In his time, Sambasiva Iyer introduced some improvements in the technique of playing, but this served only to strengthen the characteristics of the bani.*")

² Cf. - KENT WOLF (Richard) : "Karaikkudi Vina Playing" in *Veene Seshanna Bhavana Special Number*, Op. Cit. p. 57..

³ Un trait important du style Karaikudi semble être le besoin de jouer en duo. Les deux instrumentistes ne sont cependant que rarement sur le même plan, et une certaine hiérarchie - maître / disciple - existe le plus souvent entre eux. Sambasiva Iyer était ainsi lui-même le disciple de son frère aîné Subbarama. Cette relation de domination de l'un sur l'autre était illustrée dans une certaine mesure par la tenue de leur *vīṇā*, Subbarama jouant de sa *vīṇā* verticalement, position réputée "virile", et Sambasiva la tenant horizontalement, position plus "féminine".

nouvellement fondée par Rukmini Devi, où il enseigna jusqu'à sa mort en 1958. Dans ses dernières années à Madras, il reçut les plus grands honneurs qui puissent être délivrés à un musicien d'Inde du sud. Il refusa toujours de graver des enregistrements commerciaux, mais accepta, non sans difficultés, de jouer quelques heures pour A.I.R. Ces documents, assez mal conservés, nous serviront pour étudier le style de cet artiste.

Mis à part ses derniers étudiants à Kalakshetra, peu de musiciens peuvent se glorifier d'avoir reçu l'enseignement de Karaikudi Sambasiva Iyer. Rajeswari Padmanabhan, sa petite nièce, et Ranganayaki Rajagopalan, déjà citée, sont ses deux principales disciples. K.S. Subramanian, frère de Rajeswari fut aussi instruit par lui pendant une année. Devakottai Narayana Iyengar et R. Jayalakshmi ne travaillèrent guère plus de trois ans sous sa direction. La raison pour laquelle tant de jeunes musiciens actuels se réclament de ce *bāṇī* tient sans doute au fait que ses descendants ont formé les élèves des plus grandes écoles de Madras : Rajeswari a repris la place laissée vacante par Sambasiva et enseigne depuis plus de trente cinq ans à Kalakshetra, Ranganayaki puis R. Jayalakshmi ont professé tour à tour au Teacher's College de la Music Academy, et K.S. Subramanian tient une place importante au département de musique de l'université de Madras.

Ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui le *bāṇī* Karaikudi est, comme nous l'avons observé, plus le style joué par Sambasiva que celui de Subbarama Iyer. Les grands représentants actuels de ce *bāṇī* furent en effet tous élèves de Sambasiva. Leur nombre réduit s'explique par les conditions draconiennes imposées par ce maître à ses disciples. Au début de leurs études, ceux-ci devaient pratiquer uniquement de fastidieux exercices de base pendant dix à douze heures chaque jour, sans apprendre la moindre composition avant plusieurs années. Un tel régime pouvait sans doute dégoûter plus d'un aspirant musicien, même à une époque moins pressée que la nôtre ! Mais la récompense d'un tel "travail de

diabole" (*asura sādhakam*) était la maîtrise technique absolue qui reste un des traits marquants du style Karaikudi. Car contrairement au style de Vina Dhanammal, où nous avons pu observer l'importance du répertoire de compositions face à la relative minceur des parties improvisées, ainsi que l'esthétique volontairement dépouillée mise au service de la pureté mélodique, la caractéristique principale du *bāṇī* karaikudi réside dans l'importance donnée à une technique brillante et parfaite permettant à l'improvisation de s'exprimer en toute liberté. Le modèle vocal n'est toutefois pas totalement absent, comme en témoigne cette citation de Devakottai Narayana Iyengar :

"Les frères (karaikudi) s'accrochaient fermement à l'idée que la *vīṇā* devait suivre le *bāṇī* vocal. Comme dans le chant le son doit prendre sa source dans le *nābhi* (le nombril) pour l'interprétation de l'octave grave, de même le jeu sur la *vīṇā* doit produire cette profondeur de sonorité..."

Les *tānam-s* sont sans aucun doute le point fort du *bāṇī*, et nous pourrions remarquer par la suite la proportion exceptionnelle représentée par ce genre d'improvisations dans les rares enregistrements laissés par Sambasiva Iyer. Les *tānam-s* dans les cinq *ghana-s rāga-s*, déjà observés chez Vina Dhanammal et Savitri Rajan, étaient une des spécialités de Sambasiva, qui n'hésitait pas à poursuivre cette "guirlande", ajoutant parfois jusqu'à trente autres *rāga-s* s'enchaînant à la suite³. Les compositions sont au contraire peu nombreuses³, reprises souvent d'un concert à l'autre.

¹ Cf. : NARAYANA (Devakottai - Iyengar) : "Karaikudi Sambasiva Iyer" in *Birth Centenary of Sangita Kalanidhi Karaikudi Sambasiva Iyer, Op. Cit.*, pp. 8 & 9. : "The Brothers held strongly to the view that the vina should follow the vocal bani. Just as in vocal the sound has to emanate from the "nabbi" when singing the mandara sthayi, so, too, the Vina playing has to produce those deep sounds,..."

² Cf. : SRINIVASAN (T.R.) & JAYARAMAN (P.C.) : "The Karaikudi Veena Brothers & Ten Generations of the Tanjavur Tradition" in *Sruti* N°51/52, *Op. Cit.* p. 30.

³ Le nombre des compositions jouées régulièrement par Sambasiva Iyer n'excédait guère deux douzaines, bien que ce musicien en connut beaucoup plus. La liste presque complète de ces morceaux est donnée par SRINIVASAN (T.R.) & JAYARAMAN (P.C.) : *ibid* p. 30.

Sur le plan strictement technique, les particularités du style Karaikudi ont été au mieux exposées par K.S. Subramanian dans ses différents ouvrages et articles. Nous citons ici celles relevées dans sa thèse de doctorat¹ :

Technique de main droite (pincements) :

- Utilisation constante d'onglets pour l'index et le majeur.
- Alternance systématique de l'index et du majeur pour les pincements, sauf dans le cas de notes tenues.
- Importance de la technique d'étouffement des cordes (*paṭṭu mīṭṭu*).
- Pincement des cordes de *tāḷa* sur les temps forts (premiers temps de chaque *aṅga*) dans les compositions.
- Pincement des cordes de *tāḷa* pendant les *tānam-s* sur le dernier temps des notes tenues (ex. sur le 2ème temps des notes tenues 2 temps, sur le 3ème des notes tenues 3, etc.).
- Pincement par l'auriculaire de la corde *sāraṇi*, à la place des cordes de *tāḷa*, pendant les *tānam-s*, lors du jeu mélodique sur les cordes *pañcama* et *mandaram**.
- Utilisation des cordes mélodiques jouées à vide comme ponctuation, principalement pendant les *ālāpana-s*.
- Pincements parfois simultanés de plusieurs cordes mélodiques (de 2 à 4) pour un effet particulier.

Technique de main Gauche :

- Le majeur et l'index sont toujours joints pendant les mouvements ascendants, et séparés dans les mouvements descendants.
- L'index ne quitte jamais la corde, sauf lorsqu'elle est jouée à vide.

¹ Cf. : SUBRAMANIAN (Karaikudi S.) : South Indian Vina Tradition and Individual Style, *Op. Cit.* pp. 94 à 96.

- La technique du tiré n'excède pas une tierce (ou une quarte).
- Etouffement dans certains cas de la corde par le majeur de la main gauche.
- Technique particulière d'accords barrés arpégés (*tribhinna*) dans certains morceaux (par exemple dans l'*anupallavi* du *kṛti Sarasa sāmādāna*, *rāga Kāpinārāyaṇi*, de Tyāgarāja.
- Gruppetto joué en technique frappé, très typique du style.

D'autres caractéristiques sont aussi mentionnées dans différents articles, écrits par le même ou par d'autres auteurs¹ :

- Grande importance donnée à la technique de pincement (main droite).
- Fort niveau sonore, permettant de jouer souvent sans amplification.
- Absence de *karthari miṭṭu* (double pincements très rapprochés).
- Utilisation parfois des cordes de *tāḷa* individuellement.
- Tenue assez forte, assez "masculine" de l'instrument (*aluttam*), par la main gauche, la dernière phalange perpendiculaire au plan des cordes.
- Jeu incisif, particulièrement dans son ornementation.
- Absence de vibrato.
- Emploi de notes répétées par paires dans les *tānam-s*.
- Chant en accompagnement de l'instrument.

Tous ces points seront recherchés dans les analyses des trois principaux *vaiṇika-s* du *bāṇi* de Karaikudi, que nous présentons maintenant.

¹ Cf. : - SUBRAMANIAN (Karaikudi S.) : *An Approach to Understanding Vina Styles*, Programme du festival *Vīna Vādana*, *Op. Cit.* p. 4.

- SRINIVASAN (T.R.) & JAYARAMAN (P.C.) : "The Karaikudi Veena Brothers & Ten Generations of the Tanjavur Tradition" in *Sruti* N°51/52, *Op. Cit.* p. 30.

- KENT WOLF (Richard) : "Karaikkudi Vina Playing" in *Veene Seshanna Bhavana Special Number*, *Op. Cit.* pp. 68 et 69.

421 : Karaikudi Sambasiva Iyer.

Sambasiva Iyer naquit en 1888 dans une famille de musiciens *smārta-s* (brahmanes *śaiva*). Nous ne savons pas s'il reçut une éducation musicale de son père, mais il témoigna à plusieurs reprises de l'instruction que lui avait prodiguée son frère

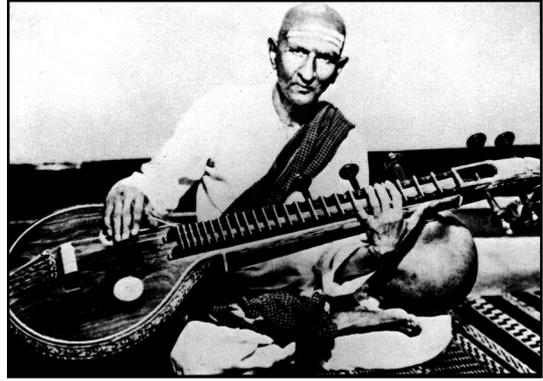


Fig. 31 : Karaikudi Sambasiva Iyer.

Subbarama. Nous avons déjà mentionné plus haut les grands traits de la vie de ces deux artistes, et les différences de jeu existant entre eux. Nous ne reviendrons pas sur ces points, et nous contenterons de brosser ici un tableau plus personnel de Sambasiva.

Contrairement à son frère Subbarama, père de famille, plus enjoué et aimant la vie sociale, Sambasiva Iyer était un homme austère, extrêmement pieux, consacrant l'essentiel de sa vie à son instrument et aux *pūjā-s* qu'il offrait quotidiennement à sa divinité tutélaire. Il ne prenait jamais de décision sans obtenir l'approbation des dieux par un signe mystérieux. La musique était pour lui une ascèse, un yoga. Il pratiquait la répétition inlassable des exercices comme un religieux hindou répète son *mantra*^{*}, pour transcender la réalité apparente et pénétrer au-delà, dans des sphères plus subtiles. Tous les jours, devant son autel, il donnait sa musique en offrande pendant de longues heures. Pendant sa jeunesse Il jouait de la *vīṇā* dix à douze heures par jour et en addition pratiquait du lever au coucher de la lune pendant sa phase montante¹ (*nilā sādhakam*) ! Il considérait comme indispensable de travailler toute sa vie les exercices de base (*varisai*) et imposait donc le même devoir à ses élèves. C'était un homme sans intérêt pour les plaisirs matériels, les honneurs, l'argent. Il vécut sans s'attacher

¹ Cf. : SRINIVASAN (T.R.) & JAYARAMAN (P.C.) : "The Karaikudi Veena Brothers & Ten Generations of the Tanjavur Tradition" in *Sruti* N°51/52, *Op. Cit.* p. 20.

réellement à un lieu, ayant habité tour à tour à Tirugokarnam, Karaikudi, Sivaganga, Madurai, Tiruchchirappalli, puis enfin dans Madras à Manbalam, Perambur et Kalakshetra. Il décéda sans biens matériels autre que sa *vīṇā*. Il perdit sa première femme et son unique fille très jeune, puis remarié il n'eut d'autre enfant que K.S. Subramanian qu'il adopta "symboliquement" dans les dernières années de son existence.

Comme le relate Ranganayaki Rajagopalan sa vie s'articulait autour de son unique centre d'intérêt, la *vīṇā* :

"Tout au long de la journée, tout ce que mon *Guru* faisait était en rapport avec la *vīṇā*. Il pratiquait ; il jouait comme une partie intégrante de son *pūjā*. A d'autres moments il était absorbé, avec mon assistance, à filer un fil de cuivre autour d'une corde de *vīṇā*, opération pour laquelle il avait fait fabriquer une machine par un réparateur de bicyclettes."

Sambasiva Iyer s'intéressait en effet beaucoup à la fabrication instrumentale, ainsi que le confirme K.S. Subramanian :

"... le plus jeune frère jouait de la *vīṇā* la plus grande partie de son temps. Il montrait aussi beaucoup d'intérêt pour l'aspect matériel de l'instrument. Il savait choisir les bois de bonnes essences, ceux qui donneraient les *vīṇā-s* de la meilleur qualité. Il fixait les frettes lui même. Il avait aussi inventé un système mécanique pour filer les cordes en acier avec un fil d'argent ou de cuivre afin d'améliorer leur sonorité dans le grave."

Pia Srinivasan attribue aussi à Sambasiva Iyer l'idée d'ouvrir sur la table d'harmonie une large ouïe circulaire, caractéristique que nous retrouvons sur les

¹ Cf. : RANGANAYAKI RAJAGOPALAN : "Holding a Mirror to the Master" in *Sruti* N° 51/52, *Op. Cit.* p. 34 : "Throughout the day, my guru would be doing something or the other connected with the veena. He would practise ; he would play as part of the pooja. At times, he would be engaged, with me assisting him, in winding copper wire round veena strings, for which he had got a contrivance made with the help of a bicycle mechanic."

² Cf. : SUBRAMANIAN (K.S.) : *South Indian Vina Tradition and Individual Style*, *Op. Cit.* p. 28 : "...the younger brother played vina most of the time. He also showed much interest in the mechanics of the instrument. He knew to choose the right type of wood which would improve the quality of the vina. He would fix the frets all by himself. He also invented a mechanical device to wind over the steel strings with silver or copper for a better bass quality."

instruments de tous les musiciens de cette école. Son association pendant quelques mois avec le facteur de *vīṇā* de Tiruchchirappalli, S. Ramanathan (Ramjee & C°), lui permit de concrétiser certaines de ses réflexions.

Sambasiva Iyer avait un grand respect pour les textes des compositions, et s'interdit toute sa vie d'en écrire de nouveaux. Il composa néanmoins des *citta** *svara-s* (parties solfiées précomposés) pour des *kṛti-s* existants, dont certaines sont devenues célèbres et inséparables de la composition originale. Il estimait la compréhension des paroles de chaque pièce indispensable à l'instrumentiste, dont le rôle était de traduire ces textes musicalement.

Après la mort de son frère, Sambasiva Iyer fut longtemps sans rejouer en public, et pensa même arrêter sa carrière. Il fallut les exhortations répétées de ses amis pour lui faire accepter de nouveaux concerts, ou des honneurs comme ceux conférés par le président du pays ou la Music Academy de Madras. Il aurait même accepté d'enregistrer certaines compositions de son répertoire, mais aurait abandonné devant la piètre qualité des enregistrements². Grâce à la persuasion de G.T. Sastri, alors directeur de la station de A.I.R. à Tiruchchirappalli, il se laissa convaincre dans les années 1940 d'enregistrer, accompagné par la jeune Ranganayaki, les quelques heures de sa musique qui nous sont restées après sa disparition. C'est sur la base de ces précieux documents que nous allons maintenant tenter une analyse de son style instrumental.

¹ Comme par exemple pour le *kṛti Śōbhillu saptasvara, rāga Jaganmōhini, tāḷa Rūpaka*, de Tyāgarāja.

² Cf. : SRINIVASAN (T.R.) & JAYARAMAN (P.C.) : "The Karaikudi Veena Brothers & Ten Generations of the Tanjavur Tradition" in *Sruti* N°51/52, *Op. Cit.* p. 29 : "Dans une autre occasion, une compagnie de disques l'avait persuadé d'enregistrer ses morceaux. J'étais invité à l'accompagner au studio. Il interpréta le *varṇam* en Bhairavi. Quand l'enregistrement fut joué, le son était très mauvais, même à mes oreilles de non initié. De sa manière très caractéristique, Iyer remit sa *vīṇā* dans sa housse et s'en alla". ("On another occasion, a gramophone company had persuaded him to record his songs. I was invited to accompany him to the studio. He played the Bhairavi varnam. When the recording was played back, it sounded very bad even to my uninitiated ears. Characteristically, Iyer put the cover on the veena and left.")

Les pièces sur lesquelles nous allons nous pencher furent retransmises sur le programme national d'All India Radio une trentaine d'années après leur enregistrement. Karaikudi Sambasiva Iyer était accompagné de Ranganayaki Rajagopalan à la *vīṇā* et de Karaikudi Muthu Iyer au *mṛdaṅgam*. Ces documents ne sont pas les seuls existants : quelques autres morceaux ont été enregistrés mais leur qualité technique est beaucoup plus mauvaise, souffrant de graves problèmes d'irrégularité de vitesse, de coupures et de saturation.

Cinq pièces furent ainsi diffusées par All India Radio, représentant au total une heure, dix-neuf minutes et six secondes de musique. Ces morceaux faisaient tous parties du répertoire habituel de Sambasiva :

- *Sarasīruhāsana*, *rāga* Nāṭa, *tāḷa* Ādi, de Puliyur Doreswamy Iyer (10' 30")
- *Varanārada nārāyana*, *rāga* Vijayaśrī, *tāḷa* Ādi, de Tyāgarāja. (21' 02")
- *Sarasa sāmādāna*, *rāga* Kāpinārāyaṇi, *tāḷa* Ādi, de Tyāgarāja. (4' 44")
- *Eduta nilachitē*, *rāga* Śaṅkarābharaṇam, *tāḷa* Ādi, de Tyāgarāja. (21' 00")
- *Tānam*, *Ragamalika*. (21' 50")

Les pièces en Vijayaśrī et en Śaṅkarābharaṇam étaient précédées d'un *ālāpana* et d'un *tānam*, celles en Nāṭa et en Vijayaśrī étaient agrémentées de *kalpana svāra-s*. *Sarasa sāmādāna* en Kāpinārāyaṇi fut donc le seul morceau exempt d'improvisations. Les temps cumulés d'improvisations sur l'ensemble de cette émission furent :

<i>Ālāpana</i> : 4' 54" (Vijayaśrī) + 5' 20" (Śaṅkarābharaṇam)	10' 14"
<i>Tānam</i> : 7' 06" (Vijayaśrī)+ 8' 21"(Śaṅkarābharaṇam)	
+ 21' 50"(Ragamalika)	37' 17"
<i>kalpana svāra-s</i> : 3' 52" (Nāṭa)+ 3' 56"(Vijayaśrī)	7' 48"
Total :	55' 19"

Nous obtenons ainsi une proportion de 70 % d'improvisations contre 30 % de parties composées (*ālāpana* 13 %, *tānam* 47 %, *kalpana svāra-s* 10 %). Nous devons bien sûr relativiser ce périlleux exercice de calcul en prenant en compte le

fait que nous sommes en présence d'une compilation de pièces préenregistrées et non d'un véritable concert, et que le poids du *tānam* en *rāgamālikā* sur l'ensemble est à lui seul considérable. Cette petite addition, sans réelle valeur statistique, semble néanmoins confirmer l'exceptionnelle importance de l'improvisation, et tout particulièrement des *tānam-s*, dans le style de cet artiste. Cette caractéristique est corroborée par tous les témoignages, et les quelques autres documents sonores qu'il nous fut donné d'entendre.

Le diapason utilisé varie entre 155 Hz pour le *Sa* médium dans la pièce en *Kāpinārāyaṇi* et 160 Hz pour celle en *Nāṭa*. Il se situe entre 159 et 158 Hz pour le *rāga Śaṅkarābharaṇam* dont nous étudierons le *tānam* et le *pallavi* (voir les documents sonores joints). Cette tonique est donc proche du Ré# tempéré (155,5 Hz), et plus grave que celles choisies par les musiciens que nous avons précédemment étudiés.

Comme les pièces jouées par Sambasiva sont assez souvent interprétées, nous avons pu comparer leur *tempo* avec ceux d'autres enregistrements, la plupart disponibles dans le commerce¹ :

Composition	Sambasiva Iyer	Autres musiciens		
<i>Sarasīruhāsana</i>	130> ♪ >139	160> ♪ >175	146> ♪ >156	♪ =167
<i>Varanārada nārāyaṇa</i>	♪ = 89	118> ♪ >123	♪ = 95	♪ =106
<i>Sarasa sāmādāna</i>	♪ = 150	168> ♪ >175	♪ = 185	
<i>Eduta nilachitē</i>	80> ♪ >82	75> ♪ >77	♪ = 77	♪ = 90

¹ Les musiciens comparés sont dans l'ordre :

- pour *Sarasīruhāsana* : Chitti Babu, Rajeswari Padmanabhan et Muthulakshmi Ranganathan, tous trois *vaiṇika-s*.
- *Varanārada nārāyaṇa* : Desamangalam Subramania Iyer, Emani Sankara Sastri et Anantha Padmanabhan, *vaiṇika-s*.
- *Sarasa sāmādāna* : M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar, *vaiṇika* et Lalgudi G. Jayaraman, violoniste.
- *Eduta nilachitē* : Rajeswari Padmanabhan, R. Pichumani et Ranganayaki Rajagopalan, *vaiṇika-s*.

Comme nous pouvons ainsi l'observer, Sambasiva Iyer utilisait des *tempi* lents par rapport à la majorité des musiciens comparés. Le seul morceau pour lequel nous avons trouvé des interprétations plus lentes que la sienne est celui en Śaṅkarābharaṇam. Curieusement pour cette pièce, nous pouvons remarquer des différences importantes sur ce plan entre des musiciens appartenant pourtant à son *bāṇī*. La lenteur de ses interprétations n'est pas non plus fonction de l'ancienneté de l'enregistrement, celui de Desamangalam Subramania Iyer en Vijayaśrī, particulièrement rapide, datant approximativement de la même époque.

Beaucoup d'autres points peuvent être relevés sur ces documents. Nous noterons en particulier la fréquence de l'accompagnement chanté (principalement par Ranganayaki, mais aussi par Sambasiva dans la pièce *Sarasa sāmādāna*), qui intervient dans tous les morceaux composés. Nous pouvons par cette utilisation avoir confirmation de l'importance du sens des paroles, nécessitant d'être réellement prononcées, et sans doute aussi de l'importance du modèle vocal. Une autre particularité réside dans la complémentarité des deux *vīṇā-s* jouant ensemble. Contrairement à ce qu'il est coutume d'observer dans la plupart des cas utilisant ce type de formation, les deux instrumentistes n'interprètent pas les parties composées à l'unisson, mais très souvent doublent la voix principale à l'octave inférieure ou supérieure. De même, pendant les *ālāpana-s*, les deux *vīṇā-s* ne jouent pas tour à tour mais ensemble, brochant des contrepoints ou reprenant les motifs à la volée en homophonie à l'octave inférieure. L'impression est proche de ce que nous avons coutume d'entendre de nos jours, dans les concerts carnatiques, entre un soliste, instrumentiste ou chanteur, et le violon qui l'accompagne. Seuls les *tānam-s* et les *kalpana svāra-s*, en raison de leur vitesse

¹ Ceci explique sans doute pourquoi Karaikudi Sambasiva Iyer refusait toujours l'accompagnement d'autres instruments solistes : Cf. : NARAYANA (Devakottai - Iyengar) : "Karaikudi Sambasiva Iyer" in *Birth Centenary of Sangita Kalanidhi Karaikudi Sambasiva Iyer*, Madras, India International Rural Cultural Centre, 1988, *Op. Cit.* p.9.

d'exécution et de la cacophonie qui en résulterait, sont joués individuellement.

D'assez grandes pauses séparent les *ālāpana-s* des *tānam-s*, ou interviennent à l'intérieur des *tānam-s*. De même les différents *rāga-s* composant le *tānam* en *rāgamālikā* (les cinq *ghana-s rāga-s*, et d'autres comme Kāmbhōji) sont séparés par des arrêts momentanés de la pulsation rythmique, et non enchaînés directement les uns aux autres comme chez Vina Dhanammal. Les cadences finissant les *tānam-s* ne sont pas jouées à trois reprises, sur la tonique aiguë, la quinte médium et la tonique médium, comme il est coutume chez de très nombreux musiciens, mais une ou deux fois seulement.

Nous observerons aussi l'utilisation très particulière des cordes de *tāḷa-s*, principalement pendant les *ālāpana-s*. Comme chez beaucoup d'autres artistes ces cordes servent à ponctuer ces préludes, mais sont utilisées individuellement et non toutes trois ensemble. Elles perdent ainsi un peu de leur fonction de bourdon et se mêlent beaucoup plus intimement à la mélodie. Ce point est encore plus remarquable à l'intérieur des compositions, comme nous pourrions le voir dans le *pallavi* de *Eduṭa nilacitē*. De même les cordes graves, *pañcama* et surtout *mandaram*, jouées à vide, sont beaucoup utilisées, principalement en ponctuation pendant les *tānam-s*. Leur résonance se prolongeant longtemps, un curieux effet presque harmonique se fait alors sentir. L'ambitus parcouru s'étend sur trois octaves, du *Pa* le plus grave jusqu'au *Pa* aigu, et de nombreux mouvements mélodiques de vaste ampleur peuvent être notés.

Nous nous intéresserons maintenant plus particulièrement au *tānam* dans le *rāga Śaṅkarābharaṇam*, suivi du *pallavi* du *kṛti Eduṭa nilacitē*, que nous présentons dans nos documents sonores. Ce *tānam* est d'un *tempo* moyen, s'accélégrant légèrement au cours du morceau, le mouvement métronomique étant compris entre 134 et 154 à la noire. L'ambitus total est de trois octaves, de *anumandara* Pa*

à *tāra* Pa*. Il est difficile de savoir avec certitude si Karaikudi Sambasiva Iyer est le seul interprète de ce *tānam*, ou si Ranganayaki intervient pour certaines phrases, autrement que par une ponctuation discrète en arrière plan. Nous remarquerons seulement la grande homogénéité de style et surtout de timbre¹ laissant présager un interprète unique².

Nous pouvons dégager quatre parties principales dans ce *tānam* :

- La première partie, du début jusqu'à 4' 04", est centrée sur les notes *Ga* et *Sa* médium, avec de fréquentes incursions dans le registre grave, l'une d'entre elles descendant jusqu'à la note la plus grave de l'instrument (*anumandara Pa*). Deux pauses importantes viennent marquer son déroulement, à 49" et surtout à 2' 24" après une phrase cadencielle : "d s , d s s d s s , s r , s r , S " (voir transcription ci-dessous). La note *Ga* est le pivot de cette partie, répétée rythmiquement, ponctuée par des pincements à vide de la corde *mandaram* (*Sa* grave). Nous remarquerons aussi le traitement ornemental très particulier des notes *Ri* et *Ga* jouées avec une technique de tiré très expressive. Le *Pa* médium est introduit peu à peu vers la fin de cette partie qui se conclut par un arrêt sur cette note.
- La deuxième partie, s'achevant à 6' 18", gravite autour du *Pa*. Cette note, répétée rythmiquement, commence et achève la plupart des phrases mélodiques. Nous observerons tout particulièrement le motif "p s n d P, " joué à huit reprises à la fin de cette portion, développé progressivement jusqu'à la grande phrase de conclusion sur le *Sa* aigu : "p d n s r g m p d n s n d p m g m p d n s n d p m r g m p d n s n d p m g m p d n S ".

¹ Mise à part une modification radicale de la sonorité d'ensemble à 7' 10" vraisemblablement due à un changement du disque ayant servi à l'enregistrement. En effet, A.I.R. n'était pas équipée à cette époque d'enregistreurs à bande magnétique et conservait donc ses archives sur des disques gravés en direct au moment du concert.

² Un autre argument jouant en faveur d'une attribution de l'ensemble de ce *tānam* à Sambasiva Iyer est l'absence des petites exclamations d'approbation que Sambasiva proférait régulièrement à Ranganayaki pendant ses improvisations.

- La troisième partie, jusqu'à 7' 10", est de nature différente. C'est un passage de transition caractérisé par de courtes phrases entrecoupées de pauses sur la tonique. L'ambitus s'étend du *Pa* grave au *Sa* aigu.

- La quatrième partie commence au changement de timbre de l'enregistrement et s'étend jusqu'à la fin. Elle s'attache particulièrement au premier tétracorde de l'octave aiguë. Le *tempo* est rapide, et nous pouvons remarquer des petits motifs rythmiques très fréquents chez les musiciens de ce *bāṇī* :



Ici encore la note *Ri* est jouée de manière tout à fait expressive (voir transcription). La pièce se conclut sur une phrase cadencielle aboutissant au *Sa* aigu, "d n p d n S s r g s R S ", reprise à l'octave inférieure pour finir sur le *Sa* médium. Le *pallavi* du *kṛti* s'enchaîne presque immédiatement sur cette conclusion.

Nous donnons ici la transcription de deux fragments représentatifs de ce *tānam*. Le premier exemple (N° 39), pris dans la première partie, s'achève avec la cadence intermédiaire à 2' 24". Nous y remarquerons particulièrement la manière de jouer la note *Ri*, d'abord oscillant entre sa position et celle du *Ga*, répétée à plusieurs reprises entre 1'50" et 1'52", puis jouée de manière très différente, intercalée avec le *Sa* entre 2'01" et 2'07". Nous pouvons aussi observer l'interprétation de la note *Ga* en technique de "frappé" entre 1'52" et 1'54", puis enfin le grand mouvement de marche commençant à 2'09" par "r g m s r g n s r " etc., remontant ensuite jusqu'au *Ga* médium pour redescendre en ornant chaque note en frappé jusqu'à l'extrême grave de l'instrument, avant de conclure par la cadence sur le *Sa*. Nous noterons l'importance de la répétition comme parti-pris esthétique dans ce *tānam* : répétition d'une note, d'un ornement, d'une séquence rythmique, ou d'une phrase (ici par exemple "r g m g g r s ," entre 1'56" et 2'01"). L'emploi des cordes de *tāḷa-s*, souvent difficilement perceptible même avec l'aide du sonographe, montre une alternance de cellules rythmiques de deux et trois temps, et une ponctuation très systématique sur les temps faibles.

Le deuxième extrait commence à 7'12" avec la quatrième partie et le changement de timbre de l'enregistrement. La note *Sa* aigu est ici la note pivot sur laquelle s'achèvent toutes les phrases. Nous observerons l'utilisation très particulière de la corde *mandaram* à vide en ponctuation (*Sa* grave à 7'13"), ainsi que la petite cellule rythmique en doubles croches caractéristique aux musiciens de ce *bānī* (voir p. 208), répétée à quatre reprises de 7'30" à 7'32" et utilisant la technique du frappé suivi d'un étouffement de la corde. La note *Ri* est traitée de manière semblable à celle observée dans le premier exemple à 1'50". Le *Ma* joué en ornement tiré à la fin de cet extrait atteint la hauteur du *Pa* aigu. Nous retrouvons ici encore la répétition du petit motif : "r g m g , r s , " interprété à trois reprises au début de cette transcription, puis de "(r r) g r s s , " joué quatre fois.

The image displays a musical score for Carnatic music, consisting of three main parts: a melodic line, a fretboard diagram, and a technical notation section.

Melodic Line: The top staff shows a melodic line in G-clef. Above the staff, the notes are written as: N Ś R Ġ M Ġ , R Ś , , , Ś Ś , P P , D , N , Ś , R Ġ M. The notes are represented by various rhythmic and melodic symbols on the staff.

Fretboard Diagram: Below the staff is a fretboard diagram with 12 strings labeled P, M, G, R, S, N, D, P, M, G, R, S, L. The diagram shows the fretting positions for the notes in the melodic line. A circled '8' is shown on the L string.

Technical Notation: Below the fretboard diagram is a section labeled 'Tech.' with a 'Tāla' line. It includes time markers: 7'12", 7'14", and 7'16". The notation includes rhythmic indicators (I, 3, I) and a sequence of notes: N S R G M G × R S Ś S S P P D N S R M. Arrows indicate the direction of the notes.

Ġ , R Š , , P D N Š R Ġ M Ġ , R Š , N Š , R , R , R ,

2

P
M
G
R
Š
N
D
P
M

Sec. 17'18" 17'20" 17'22"

Tech. I
G R S P D N S R G M G R S N S R R R

Tāla

R , R , Ġ , Ġ R R Ġ R Š Š , N Š , R , R , R , R , Ġ ,

3

P
M
G
R
Š
N
D

Sec. 17'24" 17'26"

Tech. I
R R G M G G R R R G R S N S N S R R R R G M G

Tāla

Ġ , Ġ , Ġ , Ġ R R Ġ R Š Š , N R , Ġ , R , Ġ , R Ġ R Š

4

P
M
G
R
Š
N
D

Sec. 17'28" 17'30" 17'32"

Tech. I
G M G G M G G M G G R R R G R S S N R G R G M G R G R G M G R G R S

Tāla

Ex. N° 39 : Deuxième fragment du *tānam*, *rāga* Śaṅkarābharaṇam, par Karaikudi Sambasiva Iyer.

Le *kr̥ti* *Eduṭa nilacitē* suit immédiatement la fin du *tānam*, sans pause d'aucune sorte. Nous en présentons le *pallavi* dans nos documents enregistrés. Celui-ci est constitué de treize *āvartana*-s répartis comme il suit :

A¹ : 1ère ligne du *pallavi*, 1 *āvartana*.

A¹ : " " " "

A² : " " " "

A² : " " " "

A³ : " " " "

A³ : " " " "

B¹ : 2ème ligne du *pallavi*, 1 *āvartana*.

B¹ : " " " "

B² : " " " "

B² : " " " "

B³ : " " " "

B³ : " " " "

A + X : Reprise du début de la première ligne + transition, 1 *āvartana*.

Le point le plus notable de cette interprétation réside sans doute dans l'importance de l'accompagnement vocal de Ranganayaki qui intervient non

seulement au début pour énoncer les paroles du *kṛti*, mais tout au long du morceau, doublant la *vīṇā* particulièrement dans les *saṅgati-s* les plus développés. Les paroles de la première ligne sont "*Eduṭa nilacitē nīdu sommu*", soit un total de 11 syllabes¹. Le nombre de pincements de main droite utilisés dans cette interprétation est, comme nous pouvons l'observer dans nos transcriptions, de seize au minimum pour la première exposition du thème, et d'une vingtaine dans le troisième *āvartana* (A²). La volonté de limiter les pincements au nombre exact de syllabes ne semble donc pas prépondérante.

Nous pouvons observer sur nos transcriptions des *āvartana-s* 1 et 3 le strict respect du marquage du *tāla* sur les temps forts (1, 5 et 7) et une utilisation importante de la technique d'étouffement sur les notes sans ornements. Nous noterons tout spécialement l'utilisation de la corde de *tāla* du *Sa* aigu jouée seule en contretemps sur la mélodie (début du 3ème *āvartana*). Ce point est très original et particulier à ce *bāṇī*. De même le pincement à vide de la corde *mandaram*, déjà observé dans le *tānam*, donne une couleur presque harmonique. Nous remarquerons enfin l'importance comparativement plus grande de la technique du tiré, jointe à de petits glissés, donnant à la mélodie toute sa fluidité.

¹ Ces paroles signifient "Si tu devais apparaître devant moi, est ce que tu perdrais de tes richesses pour autant ? " Tyāgarāja s'adressant ici au dieu Rāma, l'implorant de se manifester à lui. Traduction d'après JACKSON (William J.) : *Tyāgarāja. Life and Lyrics*, Madras, Oxford University Press, 1991, p.202 : "*If you were to appear before me, Would any of your wealth be lost ?*"

M G M , P , P , D N Š N Š , , ,

Tech. $\overset{I}{\downarrow}$ M \times G \times G \times P \times P \downarrow P \downarrow D \times S $\overset{I}{\downarrow}$ N $\overset{3}{\downarrow}$ S

Tāla \uparrow \downarrow

Š , Š N D P , P , M D P P , M G , M P G M R ,

Tech. $\overset{I}{\downarrow}$ P \rightarrow S \downarrow S \downarrow N \downarrow D \downarrow (M) P \times P \downarrow G \downarrow P \downarrow M \downarrow P \downarrow P \downarrow M \downarrow G \downarrow G \downarrow R

Tāla \uparrow \downarrow

Nous avons vérifié sur ces quelques documents nombre des caractéristiques du *bāṇī* mentionnées plus haut : utilisation des cordes de *tāḷa-s* individuellement et des cordes *mandaram* et *anumandaram* à vide, absence de vibrato, technique de tiré maintenue à l'intérieur de limites modérées, pratique du chant pendant l'interprétation des compositions, etc. La technique de main gauche, autant qu'il nous a été possible de la repérer, n'est pas extrêmement différente de celle observée chez Vina Dhanammal. Nous retrouvons ici un harmonieux mélange des techniques de base, tiré, glissé et frappé, avec peut-être une importance un peu plus grande donnée au tiré comparativement à Dhanammal privilégiant davantage le frappé. La différence la plus évidente entre les deux styles réside bien plus dans le très grand développement des parties improvisées observé chez Karaikudi Sambasiva Iyer. Alors que Vina Dhanammal jouait dans la concision, rien n'étant superflu, et consacrait à la perfection de la courbe mélodique toute son attention, Sambasiva Iyer travaille dans le rythme et la durée. La répétition des éléments exposés, à des fins de variations et d'enrichissements successifs, est le moyen privilégié de son discours. Le flot de musique est servi par une technique instrumentale irréprochable acquise par des années d'exercices. Le style montre son attachement au modèle vocal principalement par son désir de doubler l'exécution instrumentale de l'interprétation chantée, et par l'utilisation assez importante de l'ornementation tirée / glissée. Il n'hésite cependant pas à s'en affranchir, utilisant des techniques purement instrumentales et toutes les possibilités de timbre, de registre et de résonance de la *vīṇā*.

422 : Ranganayaki Rajagopalan

Smt. Ranganayaki est née en 1932, dans une famille de brahmanes *smārta-s* de la région de Madras. Pour des raisons familiales, elle fut élevée, à partir de l'âge de quatre ans, par son oncle, Srinivasa Iyer, résidant à



Fig. 32 : Ranganayaki Rajagopalan

Karaikudi. Ce dernier, non musicien, était voisin et ami de Karaikudi Sambasiva Iyer. Sambasiva, qui venait juste alors de perdre son frère, s'attacha à cette enfant qu'il commença à instruire dès 1936. Les premières années d'apprentissage auprès de ce *guru* terriblement exigeant ne furent pas faciles pour cette toute petite fille : pratiquer sur une *vīṇā* d'adulte du matin au soir, répéter inlassablement les exercices techniques, voire parfois même recevoir quelques coups... Comme elle le confie souvent, jouer ne fut pour elle un plaisir que beaucoup plus tard, à la fin de son adolescence et une fois devenue une musicienne professionnelle à part entière.

Ce traitement particulièrement rude devait pourtant porter ses fruits. En 1940, âgée de huit ans, Ranganayaki accompagna pour la première fois Sambasiva Iyer lors d'un concert à Karaikudi, mais l'histoire se souvient surtout d'une autre soirée à la Rasika Ranjani *Sabhā* de Madras en septembre 1941, pour laquelle le célèbre auteur et critique Kalki devait écrire ces lignes¹ :

¹Cf. : SRINIVASAN (T.R.) & JAYARAMAN (P.C.) : "The Karaikudi Veena Brothers & Ten Generations of the Tanjavur Tradition" in *Sruti* N°51/52, *Op. Cit* p. 24 : "When Iyer got on to the stage, a little girl also got up on the stage and sat down. I thought she was there just for enjoying herself. But I was quite surprised when she took hold of a big veena and started playing. .. Sambasiva Iyer was seated at the position that used to be occupied by the late Subbarama Iyer. The place where he himself used to sit was now occupied by that girl who started playing. It was not surprising that his playing that day was of high quality ; one would have been surprised only if it had not been so. But little Ranganayaki's able playing was indeed surprising. It is generally said that one should practise for 20 years to be able to play the veena at a concert reasonably well ... Like the rishis of yore, the Karaikudi Brothers must, through some unknown force, have transferred to this little girl the fruits of their own labour. Hearing Iyer and the girl play made one feel that one was listening to the Brothers themselves ..."

"Quand Iyer monta sur scène, une petite fille vint le rejoindre et s'assit. Je pensais qu'elle était juste là pour le plaisir. Mais je fus tout à fait surpris quand elle s'empara d'une grande *vīṇā*, et commença à jouer... Sambasiva Iyer était assis à la place occupée autrefois par le défunt Subbarama Iyer. La place que lui-même avait l'habitude de prendre était maintenant prise par cette fille qui commençait à jouer. Il n'est pas étonnant que le jeu de Sambasiva, ce jour là, fut de grande qualité ; nous n'aurions été surpris que du contraire. Mais le jeu plein de talent de la petite Ranganayaki était tout à fait saisissant. Il est généralement admis que l'on doit travailler la *vīṇā* une vingtaine d'années avant d'être capable de jouer en concert à peu près correctement. Comme les *Ṛṣi-s* des temps jadis, les frères Karaikudi devaient, grâce à quelque pouvoir inconnu, avoir transféré à cette fillette le fruit de leur propre travail. Ecouter Iyer et la fille jouer nous donnait l'impression d'écouter les frères eux-mêmes..."

Ranganayaki Rajagopalan fut l'élève de Sambasiva Iyer pendant plus de vingt ans et l'accompagna très souvent, tout le restant de sa vie, durant ses concerts. Elle est sans aucun doute la principale et la plus fidèle disciple de ce grand maître. Comme le fait remarquer très justement Richard Kent Wolf, sa non-appartenance à la famille l'obligea vraisemblablement, beaucoup plus que les héritiers directement issus du clan familial, à adhérer strictement aux règles du *bānī*, afin de maintenir sa légitimité¹. Même sur le simple plan du comportement en scène elle fait preuve de la réserve et de la modestie notées auparavant chez Sambasiva Iyer.

Après la disparition de son maître, la place de professeur de *vīṇā* à Kalakshetra lui aurait été proposée, mais elle aurait refusé cette fonction dans un lieu trop éloigné de son domicile². Elle fut néanmoins en poste pendant une dizaine d'années au Teacher's College de la Music Academy à Madras, et de nombreux artistes peuvent aujourd'hui se réclamer de son enseignement. Ainsi

¹ : Cf. : KENT WOLF (Richard) : "Karaikkudi Vina Playing" in *Veene Seshanna Bhavana Special Number, Op. Cit.* p. 71. : "En fait, Ranganayaki doit jouer de manière très semblable à Sambasiva Iyer pour maintenir sa légitimité aux yeux des mélomanes." (*"In fact, Ranganayaki must perform very much like Sambasiva Iyer to maintain her legitimacy in the eyes of music connoisseurs."*)

² *Ibid.* p. 66.

que nous l'observerons chez beaucoup d'autres musiciens, sa principale disciple est une de ses propres filles, Jayanti, avec laquelle elle donne de nombreux concerts. Ranganayaki Rajagopalan est, malgré sa modestie l'ayant un peu maintenue à l'écart, une artiste très appréciée, titulaire du grade "A" à All India Radio de Madras, et ayant participé à des tournées en Europe ou en Amérique du Nord. Elle ne possède actuellement qu'un seul enregistrement commercial¹, et la bibliographie à son sujet reste assez restreinte².

Nous nous pencherons un peu plus précisément sur le style de Ranganayaki Rajagopalan en considérant les deux principales sources sonores à notre disposition : l'enregistrement commercial auquel nous faisons allusion plus haut, ainsi qu'un *ālāpana* et un *tānam* dans le *rāga* Kalyāṇi, enregistrés par nous-mêmes lors de notre rencontre avec cette musicienne en Janvier 1993. Ce *tānam* fait partie des documents sonores présentés dans les cassettes jointes à cette étude.

Huit pièces figurent dans l'enregistrement diffusé sous le label Sangeetha :

- *Telisi Rāmachimtanatō*, *rāga* Pūrnachandrika, *tāla* Ādi, de Tyāgarāja.
- *Ninnu jeppakārana*, *rāga* Mandāri, *tāla* Ādi, de Patnam Subramania Iyer.
- *Kanugom̃tini Śrīrāmuni*, *rāga* Bilahari, *tāla* Ādi, de Tyāgarāja.
- *Padavi nī sadbhaktiyu*, *rāga* Sālagabhairavi, *tāla* Ādi, de Tyāgarāja.
- *Subrahmaṇēyaṇa*, *rāga* Śuddhadhanyāsi, *tāla* Ādi, de Muttusvāmi Dīkṣitar.

¹ Casette audio : RANGANAYAKI RAJAGOPALAN : *Karnatik Classical Veena*, Madras, Sangeetha, N° 6 ECDB 119.

² - KENT WOLF (Richard) : "Karaikkudi Vina Playing" in *Veene Seshanna Bhavana Special Number*, *Op. cit.* pp. 57 à 74.

- RANGANAYAKI RAJAGOPALAN : "Holding a Mirror to the Master" in *Sruti* N°51/52, Madras, Winter 1988, pp. 33 à 35.

- RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland*, *Op. cit.* p. 252.

- LEDOUX (Christian) : *Ranganayaki Rajagopalan, Veena*, programme du concert donné le 26 novembre 1992 au Théâtre de la Ville, Paris.

Certaines des informations dont nous disposons nous ont par ailleurs été confiées lors d'un entretien réalisé le 20 Janvier 1993 avec cette artiste.

- *Eduṭa nilacitē*, rāga Śaṅkarābharaṇam, tāḷa Ādi, de Tyāgarāja.
- *Rāma nāma śudharasa*, rāga Darbārī Kāṇaḍa, tāḷa Ādi, de Purandara Dāsa.
- *Kommarō*, rāga Khamās, tāḷa Ādi, jāvaḷi de "Puchi" Srinivasa Iyengar.

Quatre de ces pièces (*Telisi rāmachirntanatō*, *Ninnu jeppakārana*, *Padavi nī sadbhaktiyu* et *Eduṭa nilacitē*) figurent dans la liste des vingt-trois compositions favorites de Sambasiva Iyer mentionnées plus haut (voir note 3 p.197), proportion importante et preuve d'un grand attachement au répertoire hérité. Comme nous possédons d'autres interprétations de ces quatre compositions, nous pouvons comparer les *tempi* utilisés par Ranganayaki avec ceux choisis par d'autres musiciens :

Composition	Ranganayaki Rajagopalan	Autres musiciens		
<i>Telisi Rāmachirntanatō</i>	♩ = 94	90> ♩ > 92	79> ♩ > 83	
<i>Ninnu jeppakārana</i>	♩ = 90	81> ♩ > 83	88> ♩ > 92	♩ = 77
<i>Padavi nī sadbhaktiyu</i>	♩ = 70	76> ♩ > 77	♩ = 64	♩ = 66
<i>Eduṭa nilacitē</i>	♩ = 90	75> ♩ > 77	80> ♩ > 82	♩ = 77

Nous voyons clairement sur ce tableau que les *tempi* choisis par Ranganayaki sont, contrairement à ceux de Sambasiva Iyer, particulièrement vifs, la seule interprétation plus rapide que la sienne étant celle de *Padavi nī sadbhaktiyu*, par le chanteur Semmangudi Srinivasa Iyer.

Le point le plus marquant de cet enregistrement est par ailleurs le côté très "masculin" de l'interprétation. Nous sentons à chaque instant la tenue puissante de l'instrument (*aluttam*), et les pincements sont "percutants". Toute

¹ Pour *Telisi rāmachirntanatō* : Koka Satyavathy et M. Nageswara Rao (*vīṇā-s*).

- *Ninnu jeppakārana* : S. Ravindran (*vīṇā*), N. Ravikiran (*chitra-vīṇā* & Parameswara Bhagavathar(*vīṇā*)).

- *Padavi nī sadbhaktiyu* : Semmangudi Srinivasa Iyer (chant), Karaikudi S. Subramanian (*vīṇā*) et Mysore Doreswamy Iyengar (*vīṇā*).

- *Eduṭa nilacitē* : Rajeswari Padmanabhan, Karaikudi Sambasiva Iyer et R. Pichumani (*vīṇā-s*).

la musique déborde de force et de virtuosité. Nous percevons à l'évidence une maîtrise technique absolue qui ne saurait se satisfaire de quelque mollesse.

Le diapason utilisé pour ces enregistrements est de 169 Hz pour le *Sa*, 43 cents au-dessus du *Mi*² tempéré. L'ambitus total parcouru s'étend du *Sa* grave (*mandara Sa*, joué à plusieurs reprises à vide, en ponctuation) jusqu'au *Pa* aigu (*tāra Pa*). La part de l'improvisation sur l'ensemble ne saurait être mesurée ici de manière significative, les conditions n'étant pas celles d'un concert mais d'un recueil de compositions. Quatre de ces pièces sont cependant précédées d'un *ālāpana*, et *Eduṭa nilacitē* dans le *rāga Śaṅkarābharaṇam*, la pièce principale, est aussi introduite par un *tānam*. La cadence terminant ce *tānam* sur le *Sa* aigu n'est pas répétée sur des degrés inférieurs, mais une longue phrase d'*ālāpana* vient conclure cette improvisation rythmée en redescendant jusqu'au *Sa* médium. Les *ālāpana-s* sont ponctués, comme chez tous les autres musiciens de ce *bāṇī*, par des pincements des cordes de *tāḷa* jouées individuellement (principalement la corde du *Sa* aigu). Le marquage, pendant les compositions, des temps forts du *tāḷa* par ces mêmes cordes jouées ensemble est très régulier.

Nous remarquerons la relative fréquence d'interprétation de *ciṭṭa svāra-s* (parties solfiées précomposées), utilisées dans trois des huit morceaux, et qui sont une des spécialités du style Karaikudi. Nous observerons aussi que contrairement à ce qu'elle pratiquait lors de ses premières apparitions avec Sambasiva Iyer, Ranganayaki Rajagopalan s'abstient de chanter dans cet enregistrement, et autant qu'il nous a été possible de le constater dans ses concerts actuels.

Le *tānam* en *Kalyāṇi* que nous présentons ici faisait suite à un *ālāpana* que nous n'avons malheureusement pas la place de reproduire. Le diapason

¹ Ce diapason, au-dessus du *Mi* généralement utilisé, est tout à fait remarquable dans la mesure où Ranganayaki, à l'image de tous les autres interprètes de cette école, utilise des cordes d'un diamètre particulièrement important (calibre 28 pour la corde *sāraṇi*, les autres instrumentistes actuels utilisant les calibres 29 ou 30). Ces cordes nécessitent donc une tension supérieure pour obtenir la même hauteur. Cette tension rend les ornements tirés plus difficiles à exécuter, et témoigne encore une fois du caractère masculin du jeu de cette musicienne.

est de 166,5 Hz pour la note *Sa* (17 cents au-dessus du *Mi* tempéré) et le *tempo* varie de 131 à 144 à la noire. L'ambitus est très étendu, de *anumandara Ni* à *tāra Pa*.

Un aspect remarquable de ce *tānam* réside dans l'emploi en ponctuation des cordes à vides. Ranganayaki utilise bien entendu, comme le genre l'impose, les cordes de *tāla* ensemble, principalement par cellules de deux ou trois temps, en contrepoint rythmique de la mélodie, mais emploie aussi les cordes mélodiques jouées en accord lors de pauses sur une note répétée. Nous observerons aussi l'utilisation de la corde de *tāla* du *Sa* aigu pour ponctuer les quelques pauses rythmiques entrecoupant le déroulement de ce *tānam*, reprenant ainsi l'usage de cette corde dans les parties d'*ālāpana*. Nous noterons enfin lors de la répétition rythmique d'une note, le jeu fréquent de celle-ci en écho à l'octave inférieure (ex. sur le *Sa* à 3'38", sur le *Ri* à 4'07", sur le *Ga* à 4'30").

Nous pouvons discerner quatre parties dans ce *tānam*, se succédant suivant le principe de la progression par paliers vers les registres aigus.

La première partie est centrée autour de la note *Sa* médium, la mélodie se mouvant à l'intérieur d'un large ambitus compris entre le *Ni* le plus grave (*anumandara Ni*) et le *Ga* médium. Nous pouvons y relever un petit motif rythmique assez prisé par les musiciens de ce *bānī* (nsr S srg R rgp G à 0'58") ainsi qu'une phrase à contraction progressive dite "en queue de vache" (*gōpuccha yati*) "d g , , g , r s s - d g g , r s s - d g r s s - d gr s s". Cette partie se termine à 1'15" avec une formule cadencielle sur la note *Sa* médium.

Une brève phrase d'*ālāpana* conduit à la note *Ga* sur laquelle est centrée la deuxième partie de ce *tānam*, commençant à 1'20". Nous y observerons tout particulièrement deux brefs passages rapides en technique frappé (voir la transcription ci-dessous). L'attraction vers le *Pa* se fait sentir après un premier arrêt sur cette note à 2'05", pour être complètement établie à 2'13".

La troisième partie se consacre plus particulièrement au *Pa*, répété à de très nombreuses reprises, commençant ou finissant beaucoup de phrases mélodiques. Nous y relèverons plus particulièrement un petit mouvement de marche (m p d m g r - n s r n d p à 2'26"), et le travail d'ornementation en technique tiré sur les notes *Ga* et *Ma* dans la petite phrase "g , m , g , m , g m , r , , g , p , " à 2' 47". Ce passage prend fin sur la note *Pa* à 3'14".

Plusieurs phrases mariant le genre *ālāpana* et des parties rythmées servent de transition entre le *Pa* et le *Sa* aigu, note pivot de la quatrième partie, commençant réellement à 3'36". Pendant ce court passage la phrase "r g m d ns ," omettant le *Pa*, est répétée en écho à l'octave inférieure, procédé lui aussi très fréquent dans le style Karaikudi¹. La quatrième partie, s'attachant plus à l'exploration du registre aigu, est aussi la plus riche en mouvements mélodiques, en ruptures rythmiques, et en procédés instrumentaux diversifiés. Nous y observons de nombreux mouvements de marche mélodique (ex. "n s r g - d n s r - p d n s" à 5'18"), mais aussi de petites cellules rythmiques rapides comme celle relevée dans la première partie, ou encore les ponctuations à l'octave inférieure des notes répétées. Nous y trouvons aussi de grands mouvements de glissé, l'un d'entre eux atteignant une dixième (voir la transcription ci-dessous), et certains passages omettant les notes *Sa* et *Pa*, signature obligée du *rāga* Kalyāṇi (g , m , d , n , r , g , r n , d , m , g , r r s n s à 4'59"). Nous remarquerons d'autre part que si Ranganayaki utilise souvent des formules mélodiques évitant la tonique et la quinte, elle ne répugne nullement par ailleurs à jouer le motif ascendant "d n s r g" lorsqu'elle le désire. La phrase cadencielle "d n s n s r n s r n s g r s r , S " conclut ce *tānam* sur le *Sa* aigu, le *Sa* médium étant retrouvé après quelques phrases d'*ālāpana*. La fin de ce *tānam* est ainsi identique dans sa forme à celle du *tānam* en Śaṅkarābharāṇam enregistré sur la cassette Sangeetha.

¹ Le fait de privilégier le jeu en duo a sans doute favorisé l'engouement pour ces phrases se répondant à des octaves différentes.

Nous donnons ci-dessous la transcription détaillée de deux extraits de ce *tānam*. Le premier d'entre eux met en lumière la technique de frappé utilisé dans les petits passages rapides de la deuxième partie. Le sonagramme permet de constater l'absence de vibrato.

G G ḌṆ ṢṚ ḠṚ Ṇ S R G R , G G ḌṆ ṢṚ ḠṚ ṢṆ ḌṆ ṢṚ ḠṚ

Sec. 1'51" 1'52" 1'54"

Tech. G G ḌṆ ṢṚ ḠṚ Ṇ S R G R × G G ḌṆ ṢṚ ḠṚ ṢṆ ḌṆ ṢṚ ḠṚ

Tāla

ṢṆ S R G R , G S R G , R , Ṣ Ṇ S R , G , M ,

Sec. 1'56" 1'58" 2'00"

Tech. ṢṆ S R G R × G S R Ṛ G R × Ṣ Ṇ S ṢṚ Ṛ G Ḡ M

Tāla

P̄DP G R S N̄ S R G M P M M P G G M̄P , ; ;

Ranganayaki Rajagopalan

S
N
D
P
M
G
R
S
N
D
P

Sec. 2'02" 2'04"

Tech. P G R S N S R G GM M M P G G MP

Tala ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

Ex. N° 41 : Premier fragment du *tānam*, *rāga* Kalyāṇi, par Ranganayaki Rajagopalan.

Le deuxième extrait transcrit illustre la technique utilisée pour les petites cellules rythmiques "nsr s srg r rgm g", les grands glissés allant du *Dha* au *Ga*, ou même du *Sa* médium au *Ga* aigu, et enfin la riche ornementation en tiré de la phrase, déjà citée plus haut, omettant les notes *Pa* et *Sa*. Les cordes de *tāla*

D Ṙ Ś Ṥ D P M G , M , D , N , Ṙ , Ġ , Ṙ N , D ,

3

M
Ġ
Ṙ
Ś
N
D
P
M
Ġ
R

Sec. 4'58" 5'00" 5'02"

Tech. I ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Tāla D R S NS D P P G GM MD DN NR RG R N D

M , G , R R S Ṅ S Ṙ , N D P M G R S Ṅ S N N ;

4

M
Ġ
Ṙ
Ś
N
D
P
M
Ġ
R
S
N
D

Sec. 5'04" 5'06"

Tech. I ↓ ↓ ↓ ↓ T 2↓ I ↓ ↓ ↓ ↓ T ↓ 2↓ I ↓ ↓ ×

Tāla M G R R RS N S S R N D P MP G R S N S S NN

Ex. N° 42 : Deuxième fragment du *tānam*, *rāga* Kalyāṇi, par Ranganayaki Rajagopalan.

Beaucoup d'autres points mériteraient d'être mis en lumière dans cette étude du style de Ranganayaki Rajagopalan. Une comparaison précise de l'interprétation de certaines compositions avec Sambasiva Iyer permettrait sans doute de mesurer plus précisément son degré d'adhérence à l'héritage qui lui fut transmis. Nous devons malheureusement conclure provisoirement notre analyse ici en remarquant que, mis à part pour le choix des *tempi*, plus rapides de façon significative, la plupart des caractéristiques techniques et esthétiques définissant le style Karaikudi sont bien présents chez Ranganayaki. Nous retrouvons dans son jeu instrumental la diversité de techniques propres à ce *bāṇī* : passages rapides en frappé, tirés fréquents mais dans un intervalle limité, glissés parfois de grande ampleur, utilisation particulière des cordes à vide et des cordes de *tāḷa*, accords, absence de vibrato. Nous observons son goût pour les grands mouvements mélodiques, les marches, les figures, alternant avec des répétitions de notes jouées de manières particulièrement expressives. Un jeu puissant, très masculin, une connaissance du rythme et de ses multiples variations, une grande aisance dans les improvisations, tout particulièrement dans la forme *tānam*, sont autant de points devant aussi être relevés. Sa maîtrise de l'instrument, durement acquise pendant ses premières années de musicienne, lui permet aujourd'hui de s'exprimer sans retenue.

423 : Rajeswari Padmanabhan

Née en 1939, Rajeswari Padmanabhan est la petite fille de Subbarama Iyer, l'aîné des frères Karaikudi, et l'une des principales disciples de son grand oncle Sambasiva. Grâce à une bourse du gouvernement indien, elle eût aussi le privilège d'étudier le chant avec le grand compositeur Mysore Vasudevachar. Elle est avec Ranganayaki Rajagopalan l'une des deux principales représentantes actuelles du style Karaikudi.



Fig. 33 : Rajeswari Padmanabhan

En raison de son appartenance à la famille, elle bénéficia sans doute d'un "traitement de faveur" qui adoucit quelque peu à son égard les méthodes draconiennes d'enseignement de son grand oncle. Ayant commencé son étude de la *vīṇā* avec sa mère Lakshmi, elle ne fut pas condamnée à reprendre au tout début l'apprentissage lorsqu'elle rejoint Sambasiva Iyer. Cette relative souplesse lui a permis de conserver une fraîcheur, une originalité et une joie de jouer qui ont sans doute manqué à Ranganayaki dans ses premières années.

Héritière comme disciple, mais aussi comme parente de Sambasiva, elle se vit offrir, après le décès de son grand-oncle en 1958, le poste de professeur de *vīṇā* à Kalakshetra, où elle assure toujours l'instruction. De très nombreux musiciens peuvent aujourd'hui se réclamer de son enseignement et elle est à la source de la large diffusion actuelle du *bāṇī* de Karaikudi. Elle est titulaire du plus haut grade (*Top Grade*) dans la hiérarchie d'All India Radio, et ses concerts sont donc très souvent retransmis sur ses antennes. Elle entreprend fréquemment des tournées à l'étranger, en Europe ou en Amérique du Nord.

La bibliographie à son sujet est peu importante¹, et beaucoup de nos informations furent obtenues lors d'entretiens avec cette artiste. Le document sonore que nous présentons pour cette étude fut enregistré lors de l'une de ces visites, au printemps 1994, sur le campus de Kalakshetra.

A l'image de son grand oncle, Rajeswari Padmanabhan est très intéressée par les expériences sur la facture instrumentale. La tentative faite sur son initiative pour remplacer la cire garnissant la touche de la *vīṇā* par un matériau synthétique est tout particulièrement probante et sera évoquée dans la seconde partie de notre travail.

Nous avons pu collecter vingt pièces différentes gravées par Rajeswari Padmanabhan dans ses enregistrements commerciaux. Sur ce nombre, quatre compositions ainsi que deux *tānam-s*, font partie du répertoire favori de Karaikudi Sambasiva Iyer, tel qu'il est indiqué dans les sources mentionnées plus haut (voir note 3 p.197), trois autres morceaux étant de Mysore Vasudevachar. Cette artiste semble donc avoir étendu de façon importante le nombre des compositions traditionnelles au *bāṇī*.

Ayant eu l'occasion d'enregistrer, à sa demande, un concert entier de Rajeswari, nous avons pu noter la part d'improvisation sur l'ensemble de cette soirée². Le temps total cumulé des morceaux était de 2^h 06' 16", dont 1^h 49' 07" de *vīṇā*, le *tāni āvartam* ayant duré près de dix-sept minutes. Le temps cumulé d'*ālāpana* fut de 36' 39" (33,6 %), un seul *tānam* de 6' 50" fut joué (6,3 %), les *kalpana svāra-s* s'étendant sur 15'56" (14,6 %). L'improvisation représentait

¹ Comme pour Ranganayaki Rajagopalan, l'article le plus intéressant à son sujet est sans doute celui de KENT WOLF (Richard) : "Karaikkudi Vina Playing" in *Veene Seshanna Bhavana Special Number, Op. cit.* pp. 57 à 74. Nous signalerons aussi :

- RAJESWARI PADMANABHAN : "Looking Back & Ahead" in *Sruti* N°51/52, Madras, Winter 1988, *Op. cit.* pp. 35 & 36.

- MEENAKSHI SHANKAR : "An Affirmation of Tradition. Rajeswari & Sreevidhya" in *Sruti* N° 92, Madras, May 1992, p. 33.

- RAJAGOPALAN (N.) : *Yet another Garland*, Madras, Carnatic Classics, 1994, p.213.

- SRINIVASAN - BUONOMO (Pia) : Commentaire du disque de RAJESWARI PADMANABHAN et SUBRAMANIAN (K.S.) : *Südindien Musik Für Vina*, MC 8, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1980, 31 p.

² Concert donné à la *Sabhā* de Perambur à Madras, le 14 / 04 / 1994.

donc au total 54,5% de la durée, contre 45,5 % réservé aux compositions. Cette mesure, prenant en compte un véritable concert, est plus significative que celle tentée sur la retransmission radiophonique de Sambasiva Iyer. Nous remarquerons une proportion d'improvisations plus conforme à l'habitude actuelle, et surtout un pourcentage de *tānam* très différent, lui aussi beaucoup plus proche de la pratique générale.

Nous avons déjà comparé les *tempi* employés par Rajeswari Padmanabhan pour deux morceaux (*Sarasīruhāsana* dans le *rāga* Nāṭa, et *Eduta nilacitē* en Śaṅkarābharaṇam, voir le tableau p. 204) et nous avons pu noter la relative lenteur de ses interprétations. Quelques comparaisons supplémentaires sur deux autres pièces (*Svara rāgasudha* en Śaṅkarābharaṇam et *Sarṅkari nīvani* dans le *rāga* Bēgaḍa) nous confirment dans cette opinion. Nous résumons dans le tableau ci-dessous les données recueillies :

Compositions	Rajeswari Padmanabhan	Autres musiciens		
<i>Sarasīruhāsana</i>	146> ♪ > 156	130> ♪ > 139	160> ♪ > 175	♪ = 167
<i>Eduta nilacitē</i>	75> ♪ > 77	80> ♪ > 82	♪ = 77	♪ = 90
<i>Svara rāgasudha</i>	♪ = 75	78> ♪ > 80	♪ = 76	
<i>Sarṅkari nīvani</i>	♪ = 88	♪ = 88	♪ = 74	

L'écoute des différents enregistrements de Rajeswari Padmanabhan montre une grande fidélité de sa part à certains principes esthétiques et à certaines techniques propres au style Karaikudi. Nous avons ainsi pu noter la fréquence élevée de ses concerts en duo², où la deuxième *vīṇā* est souvent utilisée en contrepoint plutôt qu'en simple doublure. L'interprétation chantée

¹ Pour *Sarasīruhāsana* : Chitti Babu, Karaikudi Sambasiva Iyer et Muthulakshmi Ranganathan

- *Eduta Nilacitē* : Karaikudi Sambasiva Iyer, R. Pichumani et Ranganayaki Rajagopalan,

- *Svara Ragasudha* : R.K. Suryanarayan et R. Pichumani.

- *Sarṅkari nīvani* : S. Balachander et Kalyani Ganesan.

² D'abord avec Sambasiva Iyer, ensuite avec Ranganayaki Rajagopalan, puis avec son frère K.S. Subramanian, et aujourd'hui avec sa fille Srividya Chandramouli, ou avec des disciples confirmés comme T. Rajagopal lors du concert de Perambur.

des thèmes principaux est aussi une des caractéristiques de son style. Le caractère masculin remarqué dans le jeu de Ranganayaki est beaucoup moins accentué chez Rajeswari, dont les attaques sont moins "agressives". Les cordes graves jouées à vide, semblant donner un soubassement harmonique à la mélodie pendant les *ālāpana-s*, *tānam-s* ou même les compositions, sont par contre très habituelles à son jeu. Nous pouvons aussi exceptionnellement noter quelques véritables accords arpégés joués en technique de barré¹. Les cordes de *tāla* sont pincées individuellement pendant les *ālāpana-s*, ou dans certaines compositions en contretemps sur les notes tenues (comme nous l'avons remarqué dans le *pallavi* de Sambasiva Iyer). Le marquage des temps forts par les cordes de *tāla* jouées ensemble est très régulier.

Les *tānam-s* de Rajeswari se concluent toujours par une phrase cadencielle répétée trois fois, sur le *Sa* aigu, le *Pa* médium et le *Sa* médium. A la suite de cette cadence une grande phrase d'*ālāpana* vient achever de dissoudre la pulsation. Nous remarquerons aussi de très fréquentes pauses rythmiques, entrecoupant le déroulement des *tānam-s* par de brèves parties d'*ālāpana*. Les répétitions de certaines notes à l'octave inférieure, observées dans le jeu de Ranganayaki, sont aussi très fréquentes dans les *tānam-s* de Rajeswari et sont une des caractéristiques de ce style.

Les ambitus parcourus durant les improvisations sont assez étendus, particulièrement dans le registre grave, où les notes *mandara Sa* ou *anumandara Ni* sont relativement souvent entendues. Dans les registres élevés, elle ne dépasse cependant qu'assez rarement le *Pa* aigu. Cet ambitus approchant les trois octaves est, comme chez les autres musiciens de ce *bāṇī*, le signe d'une certaine indépendance par rapport au modèle vocal, dont les limites généralement admises dans la musique carnatique sont de deux octaves.

¹ Comme par exemple dans le *tānam* dans le *rāga* Tōḍi interprété sur le double album 33 tours *Sūdindien - Musik für Vina*, Berlin, Museum für Völkerkunde, Museum Collection MC 8, 1975.

L'*ālāpana* que nous présentons dans nos documents sonores fut interprété par Rajeswari sur une *vīṇā* transformée suivant ses conseils, et pourvue d'une touche où la cire fut remplacée par un matériau synthétique acrylique. La forme de cette pièce est tout à fait déroutante et originale, et s'analyse assez difficilement en terme de parties consacrées à des registres, du fait des mouvements mélodiques importants qui la parcourent. Nous pourrions toutefois y percevoir quatre divisions, correspondant plutôt à des "éclairages" différents. Cette pièce commence sur un *Sa* aigu¹, et tourne assez longuement autour de cette note. Contrairement à ce que nous rencontrons souvent dans ce cas le *Sa* médium, point final mais aussi point de départ (ou de passage) presque obligé de toute improvisation, n'est pas alors recherché pour donner l'assise mélodique de la pièce. Il sera très brièvement mentionné deux fois, dans deux petits mouvements mélodiques répétés à des octaves différentes, et ne pouvant en aucun cas lui laisser exprimer une valeur de repos ou de fondation ("n s n" répété sur trois octaves, puis la phrase type de Kalyāṇi "r g m d n r s n " jouée sur deux octaves). Le *Sa* médium ne sera réellement rencontré que beaucoup plus tard, après 3' 45" de jeu, et il donnera alors un sentiment irrésistible de conclusion sur lequel l'artiste jouera pendant un temps presque équivalent.

Un autre fait remarquable est, suivant l'usage hindousthani (voir p. 115), l'absence presque totale de la formule "d n s", la seule exception étant au cours de deux petits traits très rapides exécutés en technique frappé à 4'24" ("r s n d , n s r g , ..." puis "s r g r s n d , n s r g , ...") Les phrases du type "r g m d n r, n r s, d n r g , d s n s , " etc. sont au contraire extrêmement fréquentes.

¹ Cet instrument fera l'objet de quelques descriptions particulières dans la suite de ce travail. (voir pp. 635 & 636)

² Ce fait, précédemment remarqué chez Padma Varadan (voir p. 187), n'est pas une caractéristique du style de Rajeswari mais est probablement dû aux circonstances de l'enregistrement, où nous avions demandé à l'artiste d'interpréter préalablement une simple gamme en Kalyāṇi, afin d'étudier le timbre de cet instrument (voir p. 636). Rajeswari ayant directement enchaîné son *ālāpana* à cette gamme, la pièce commence sur une note aiguë.

³ Padma Varadan ayant elle aussi commencé son *ālāpana* sur le *Sa* aiguë, rejoint très vite le *Sa* médium et s'y repose après une vingtaine de secondes de jeu.

La première partie de cet *ālāpana* s'étend du commencement jusqu'à 2'21". L'ambitus couvert est très large, de *anumandara Ni* à *tāra Ga*, principalement grâce aux petits mouvements de marche que nous avons signalés plus haut. Le deuxième tétracorde de l'octave médium est cependant le centre de gravité de cette partie. Nous y observerons tout particulièrement la technique du tiré à partir de la frette *Dha*, permettant de jouer les notes *Dha*, *Ni* et *Sa* en des successions de très belles courbes sinueuses. Ce type d'ornementation, non encore rencontré jusqu'à présent, prendrait peut être son inspiration dans le jeu de S. Balachander s'il n'avait pour limite l'intervalle d'une tierce mineure, très inférieure à celle adoptée par ce dernier.

La deuxième section, assez brève, de 2'21" à 2'58", s'attache au premier tétracorde de l'octave aiguë. Son ambitus est beaucoup plus resserré (de *Dha* médium à *Pa* aigu), mise à part la ponctuation de certaines notes à l'octave inférieure (*Ri* et *Ga*).

La troisième partie de cet *ālāpana* est un retour du *Sa* aigu au *Sa* médium. D'autres figures sinueuses sont jouées en tiré depuis la frette du *Dha* et de grands glissés vont du *Ga* au *Sa* aigu. Le *Sa* médium, entendu pour la première fois à 3'45", laisse présager une conclusion prochaine. Les notes *Ga* et *Ri* médium sont reprises à l'octave inférieure à plusieurs occasions et la corde *anumandara Pa* est jouée à vide en ponctuation (3'52"). Nous noterons aussi les deux phrases rapides en technique frappé, déjà mentionnées plus haut. La fin de cette partie sur le *Sa* Médium à 4'50" semble être la conclusion de tout l'*ālāpana*, et le jeu du *Sa* plusieurs fois répété pourrait même laisser augurer un début de *tānam*.

Une quatrième partie, sorte de grande coda, continue toutefois cette pièce. La conclusion y est attendue à tout instant mais la mélodie rebondit

sans cesse. Après une incursion dans l'octave grave, Rajeswari repart à deux reprises, à la faveur de grandes phrases " r g m d n r g , " jusqu'au *Pa* aigu. Un grand glissé va du *Sa* médium au *Sa* aigu (6'16"), suivi de la même note jouée en son harmonique. L'*ālāpana* s'achève enfin à 7' 03" sur le *Sa* médium.

Le fragment dont nous donnons la transcription ci-dessous correspond à la fin de la première, et au début de la deuxième partie de ce morceau. Nous y observerons en priorité les grandes phrases jouées en tiré sur la frette *Dha*. Les premières figures, alternant des techniques de glissé et de frappé, sont aussi remarquables. Les ponctuations par la corde de *tāla* du *Sa* aigu interviennent toujours dans les moments de silence, juste après l'étouffement de la corde mélodique. Les deux phrases "g m d n r " sont rapides, incisives, chaque note n'étant pourvue que d'une seule oscillation et non de deux comme observé chez Savitri Rajan ou Padma Varadan (voir pp. 179 et 189). Nous noterons enfin le *Ri* médium doublant le *Ri* aigu à 2' 24".

Ś Ś R Ś N Ś R Ś N Ś Ś R Ś N Ś R Ś N

P
 M
 G
 R
 S
 N
 D
 P
 M
 G

Sec. 1'58" 2'00" 2'02"

Tech. M N S R S N S R S N P N S R S N S R S N

Tāla ↑ Ś ↑ Ś

M D N Ṙ D N Ṙ D N Ṙ N Ṙ N DPMP GR G M D N Ṙ

Sec. $2'14''$ $2'16''$ $2'18''$

Tech. M D N R D N R D N R N DPMP R G M D N RD

Tala → → → → → → → → → → → → → → → → → →

D N Ṙ Ġ Ṙ Ġ Ṙ Ṡ Ṅ Ṡ Ṙ Ṙ Ṙ Ṙ

Sec. $2'20''$ $2'22''$ $2'24''$

Tech. D N R G R G RSNS R R R R

Tala → → → × × × × × × × × × × × × → →

AS

N Ṙ Ṙ Ḡ Ṙ Ṙ Ḡ Ṙ Ḡ Ṗ Ṗ

Sec. ————— 2'26" ————— 2'28" ————— 2'30"

Tech. — × — ↓ N — → R — ↓ R — × — ↓ R — × — ↓ G — × — ↓ R — ↓ G — × —

Tāla — — — — — ↑ Ś — — — — — → — — — — — ↑ Ś — — — — —

**Ex. N° 43 : Fragment d'*ālāpana*, *rāga* Kalyāṇi,
par Rajeswari Padmanabhan.**

Cette rapide présentation du style de jeu de Rajeswari Padmanabhan nous a permis de confirmer son appartenance au style Karaikudi par l'usage d'assez nombreux traits esthétiques ou techniques. La pratique du chant conjointement à la *vīṇā* est un des points les plus marquants de ses récitals. Par le choix de ses *tempi* assez lents, et par les vastes ambitus qu'elle parcourt sur son instrument, elle suit la tradition laissée par son oncle. Nous retrouvons de même dans son jeu la pratique, très particulière au *bāṇī* Karaikudi, de la ponctuation par les cordes de *tāḷa* ou mélodiques, jouées individuellement ou en accord sur les temps faibles et les périodes de repos de la mélodie. Un goût pour les phrases répétées à plusieurs octaves différentes est aussi un trait propre à ce *bāṇī*. Beaucoup d'autres détails techniques enfin, comme l'absence

totale de vibrato, la pratique de grands glissés, des figures en mordants assez typiques, font sans aucun doute partie de la même tradition.

Malgré son adhérence à ces nombreux principes particuliers à son héritage, Rajeswari Padmanabhan n'a pas hésité à développer son patrimoine musical, ou même à le modifier suivant son propre goût et sa propre personnalité. Elle a ainsi changé par exemple la forme de certaines improvisations comme les *tānam-s*, les entrecoupant par des pauses non rythmées beaucoup plus fréquentes, et les terminant par des cadences sur trois degrés. Son style de jeu est plus doux et elle a emprunté aux courants actuels, les plus proches du modèle chanté, une manière de jouer de longues phrases en tiré, technique que ne semble pas avoir pratiquée son grand-oncle. Elle a enfin non seulement considérablement enrichi son répertoire de compositions, mais aussi retravaillé les pièces qui lui furent léguées par Sambasiva Iyer, comme le montre cette petite anecdote racontée par Richard Kent Wolf¹ :

"K.S. Subramanian, le frère de Rajeswari et le fils adoptif de Sambasiva Iyer, a tenté récemment de faire jouer Ranganayaki et Rajeswari ensemble à la télévision. Il espérait leur faire jouer *Sarasīruhāsana*, un vieux classique du répertoire Karaikudi que les deux femmes avaient joué ensemble en maintes occasions dans leur jeunesse. Les deux artistes avaient continué à jouer cette composition en concert, à la radio, et pour des enregistrements commerciaux. Alors que Ranganayaki avait gardé dans sa version la même structure de *sangati-s* que Sambasiva Iyer, ne s'en écartant que sur des détails comme le choix de l'endroit où tirer ou pincer la corde avec les doigts

¹ Cf. : KENT WOLF (Richard) : "Karaikkudi Vina Playing" in *Veene Seshanna Bhavana Special Number, Op. cit.* pp. 71, 72. : "K.S. Subramanian, Raajeswari's brother and adoptive son of Karaikkudi Sambasiva Iyer recently requested that Ranganayaki and Raajeswari perform together on television. He hoped to have them play *Sarasiruha*, an old standard of the Karaikkudi repertoire the two ladies had played together on many occasions when they were young. Both artists had continued to play the composition in concerts, on the radio, and on commercial recordings. While Ranganayaki retained in her version the same structure of *sangati* performed by Sambasiva Iyer, differing only in such details as choice of where to bend or pluck the string with the left hand fingers, Raajeswari had developed a stable new version which she performed regularly with her daughter Sri Vidya. For this reason Ranganayaki and Raajeswari were unable (or at some level unwilling) to perform *Sarasiruha* together as they had in the 1950s and 1960s. The television program featured one performance of the *kriti* by Raajeswari and Sri Vidya and one performance by Ranganayaki and her daughter Jayanti.

de la main gauche, Rajeswari avait développé une version nouvelle et constante qu'elle interprétait régulièrement avec sa fille Srividya. Pour cette raison Ranganayaki et Rajeswari furent incapables (et à un certain degré non désireuses) de jouer *Sarasīruhāsana* ensemble, comme elles l'avaient fait dans les années 50 ou 60. Le programme de la télévision montra une interprétation du *kṛti* par Rajeswari et Srividya, et une interprétation par Ranganayaki et sa fille Jayanti."

Des deux principales interprètes actuelles du *bāṇī* de Karaikudi, Rajeswari est ainsi celle qui semble avoir pris le plus de liberté avec sa tradition. Son tempérament enjoué lui a permis de rompre avec la rigidité extérieure qui caractérisait Sambasiva Iyer. Sa fantaisie l'autorise à explorer des domaines nouveaux sur le plan de la forme ou des compositions. Son talent d'artiste et son goût très sûr la garde néanmoins de tout effet facile à vocation commerciale. Sa musique est toujours riche et attachante. Son écoute attentive permettra à coup sûr de reconnaître la lignée dont elle est issue, car elle a su mettre la très belle technique instrumentale de son *bāṇī* au service d'un art original.

43 : Le *bāṇī* de S. Balachander.

De toutes les écoles de *vīṇā* que nous aurons l'occasion d'examiner au cours de cette étude, celle créée de toute pièce par S. Balachander est la plus récente. Nous ne pourrons ici retracer, comme nous l'avons fait pour Vina Dhanammal ou les frères Karaikudi, la lignée dont est issu cet artiste hors pair : né dans une famille de mélomanes, mais non de parents musiciens, S. Balachander est l'un des très rares autodidactes de la musique carnatique. N'ayant jamais enseigné dans une école ou une institution, mis à part pour les quelques conférences où il excellait, ses disciples directs sont peu nombreux. Nous citerons principalement Gayatri Narayanan, aujourd'hui appelée Gayatri Ramachandran, avec qui il enregistra plusieurs albums, et

Jayanthi R. Krishnan, depuis peu épouse de N. Ravikiran, le célèbre joueur de *chitra-vīṇā*. Cette dernière est une des artistes les plus prometteuses de sa génération, que nous n'aurons très malheureusement pas la possibilité d'étudier ici par manque de place. S.V. Madhavan et B. Kannan sont deux autres instrumentistes importants ayant reçu son enseignement.

Mysore R. Visweswaran, le second musicien que nous rattacherons à ce *bāṇī*, ne fut pas élève de S. Balachander. Surnommé souvent le "Balachander de Mysore" cet artiste, lui aussi autodidacte, suivit indépendamment une évolution et une réflexion sur la musique l'ayant amené à des conclusions très similaires à celles de Balachander. S'étant par la suite rencontrés, ces deux hommes, de la même génération, éprouvèrent l'un pour l'autre une grande estime et amitié.

Le *bāṇī* de S. Balachander ne s'arrête cependant pas à ces quelques disciples plus ou moins directs. L'influence qu'il eut sur la plupart des joueurs de *vīṇā* de notre époque est incontestable. Tous ne le suivent bien sûr pas en reproduisant l'intégralité de son style, par ailleurs fort difficile à maîtriser, mais il fut le pionnier d'une manière de jouer que les *vaiṇika-s* d'aujourd'hui ne peuvent se permettre d'ignorer. Il est le premier à avoir élevé une technique - le tiré - du rôle de simple procédé d'ornementation d'une note à celui de maître d'oeuvre de phrases musicales entières et de grande complexité.

N'étant lié à aucun maître, donc à aucune tradition particulière, Balachander perçut très tôt dans son étude de la *vīṇā* la différence flagrante entre la musique interprétée sur cet instrument par la plupart des *vaiṇika-s* qu'il écoutait, et la musique vocale considérée par tous comme le modèle à reproduire. Caractère rebelle, ne se satisfaisant donc pas des solutions toutes prêtes, il chercha consciemment, dès son adolescence, à créer son propre

style, comme il le raconte lui-même¹.

"J'avais toute la patience du monde pour essayer, et essayer, et essayer, et essayer encore et encore et encore... Mais ... mon propre père était extrêmement impatient. Il se mettait en colère après moi. Il criait après moi. Il m'a même maudit. Ce qu'il espérait, ce qu'il voulait, ce qu'il désirait, c'était un résultat immédiat. Quelque chose de facile. Quelque chose de simple. Quelque chose qui existait déjà comme un exemple, prêt à être suivi. Un cours tranquille à reproduire. "Pourquoi ne peux-tu pas juste jouer comme lui ?" "Pourquoi ne peux-tu pas juste jouer comme elle ?" C'est ainsi qu'il me grondait constamment. C'était son slogan favori. Ca devint sa seule devise. Et ... ma seule réponse à chaque fois était : "Je peux ressentir à l'intérieur de moi la certitude que je suis destiné à créer mon propre style, mon propre style de *vīṇā* qui sera différent des autres. Je sais que cela me prendra du temps. Je ne cherche pas simplement à suivre Un tel ou Une telle. Je trouve que quelque chose fait défaut dans ces styles, quelque chose manque, quelque chose est absent. C'est l'effet et la continuité que l'on éprouve dans le chant."

Ses recherches et expériences l'amènèrent, par une réflexion logique, à considérer deux causes majeures à la rupture de cette continuité idéale : le passage des doigts de frettes en frettes, fixant des sortes de paliers à l'intérieur de la courbe mélodique, et la multiplication des pincements de la main droite, nécessaires pour entretenir un volume sonore suffisant mais contribuant largement à un effet trop staccato qu'il déplorait. Les réponses à ces deux problèmes furent simples à formuler en théorie, mais plus délicates

¹ Cf. : BALACHANDER (S.) : Texte de son discours d'inauguration du 50ème festival de l'Indian Fine Arts Society, Madras, Decembre 1982, cité dans l'article "Try, Try & Try Again", *Sruti* N°68, Mai 1990, p.30 : *"I had all the patience in the world to try, and try, and try, and try again and again and again... But ... my own father was totally impatient. He was [angry] at me. He shouted at me. He even cursed me. What he expected, what he wanted, what he desired was immediate result. Something easy. Something simple. Something that was already there as a sample, ready to be followed. As a safecourse to be emulated. "Why can't you just play like him ?" "Why can't you just play like her ?" [This] was his constant bickering. It was his pet slogan. It became his only motto. And ... my only reply to him every time was : "I can feel the urge in me that I am destined to create a style of my own, a veena style of my own which can and which will be unlike others. I know it will take some time for me to do it. I do not wish to just simply follow him or her. I find something wanting in those styles. Something missing. Something lacking. Which is the continuity of the vocal experience and vocal effect."*

à mettre en oeuvre pratiquement. La libération de la contrainte des frettes fut obtenue par une technique de tiré à partir de la frette correspondant à la note la plus grave de la phrase interprétée. Chez Balachander le tiré atteint ainsi, dans certains cas, une amplitude tout à fait extraordinaire d'une octave, les quintes ou les sixtes étant "monnaie courante". La diminution du nombre de pincements, et la prolongation du son, furent réalisées grâce à l'utilisation, qu'il fut le tout premier à adopter, d'un type de microphone particulier, le capteur magnétique, placé sous les cordes et percevant leurs plus faibles vibrations. C'est par l'emploi de ces deux procédés, l'un technique de jeu élaborée et l'autre artifice technologique moderne, que nous pouvons grossièrement décrire la "révolution" prônée par S. Balachander¹.

Ces points théoriques doivent néanmoins être relativisés et replacés dans les conditions esthétiques propres à chaque composition, à chaque type d'improvisation, à chaque lieu de concert et à chaque auditoire. Un emploi exclusif du tiré révélerait très vite ses limites et un artiste comme Balachander sut y adjoindre, comme nous le verrons, une palette de techniques instrumentales plus traditionnelles, toujours exécutées avec une très grande virtuosité. La restriction du nombre de pincements et l'utilisation de l'amplification ne furent pas non plus pour lui des dogmes absolus auxquels il

¹ S. Balachander n'est pas le premier à avoir tenté de porter la technique du tiré à un tel degré d'amplitude. Certains musiciens d'Andhra Pradesh l'ont précédé dans cette voie, comme l'indique SAMBAMURTHY (P.) dans son ouvrage *Great Musicians*, Madras, The Indian Music Publishing House, 2/1985, p.55, où il mentionne Venkataramana Das : "A partir d'une seule frette il jouait jusqu'à six notes au-dessus, en tirant sur la corde avec l'intensité nécessaire....Une fois il joua la *gītam Śrī Rāmachandra* dans le *rāga* Bhairavi, *tāla* Dhruva, en gardant ses doigts tout le temps sur la troisième frette, et en jouant alternativement sur la corde *pañcama* et la corde *sārāṇī*" ("*From a single svarasthana he used to play as many as six higher notes by deflecting the string to the required extent...Once he played the gīta Śrī Ramachandra in Bhairavi raga, Dhruva tala by keeping his finger wholly on the 3rd svarasthana, and by playing alternately on the Panchama string and the Sarani string.*") Nous trouvons une référence analogue chez RANGARAMANUJA (R. AYYANGAR) : *History of South Indian (Carnatic) Music, Op. cit.* p. 273, à propos de Pittapuram Sangameswara Sastri : "Le manche (de sa *vīṇā*) était large et laissait de la place pour tirer les cordes. Il se spécialisa dans l'obtention d'une octave entière sur une seule frette. Son jeu était ainsi plein de courbes et de tremblements, et ressemblait à du *gōttuvādyam* ou à du *sarod* d'Inde du Nord." ("*The Danda was broad and afforded room for deflecting the strings. He specialised in producing a whole octave on a fret. So his play had plenty of curve and quiver and sounded like Gotu Vadyam and the North Indian Sarod.*") La différence entre ces musiciens et Balachander tient sans doute à l'utilisation beaucoup plus intensive que put faire ce dernier de cette technique, aidé en cela par l'invention récente du microphone à capteur magnétique.

ne renonçait jamais, comme le prouvent ces témoignages de Gayatri Narayanan, sa principale élève, qui consacra un mémoire de maîtrise à l'étude de son style¹.

"Pendant l'interprétation des compositions musicales et des *niraval-s*, le pincement des cordes est restreint autant que possible au minimum - aux endroits correspondant aux syllabes du texte. Mais certains *saṅgati-s* dans quelques *kṛti-s*, comportant des combinaisons de *viraladi*, nécessiteront plus de pincements, comme nous l'observons ci-dessous" ... (suit un exemple tiré du *caranam* du *kṛti Gītārthamu*, *rāga* Surutti, *tāla* Ādi de Tyāgarāja.)

Quelques pages plus loin, le même auteur cite directement S. Balachander² :

"L'usage du micro-contact n'est pas systématique quand je pratique chez moi" - dit Balachander, "je ne l'utilise juste que comme et quand j'ai envie de l'utiliser." Il ajoute aussi que "chaque fois qu'un auditoire comporte entre trente et cinquante personnes, alors son usage est automatique."

Pour acquérir le contrôle de la déflexion des cordes nécessaire à l'interprétation de plusieurs notes sur une même frette, Balachander mit au point, pour lui même et pour ses élèves, des exercices de base très différents de ceux normalement pratiqués par les autres écoles. Le principe de ces exercices, décrits assez largement dans l'ouvrage de Gayatri Narayanan, peut être résumé dans la transcription ci-dessous³. Ecrits ici dans le *rāga* Dhīraśaṅkarābharaṇam et en *tāla* Rūpaka, ils doivent aussi être travaillés sur les mêmes principes dans les *rāga-s* Kīravāṇi, Māyamāḷavagaḷa, kharaharapriya,

¹ Cf. : GAYATRI NARAYANAN : *Vocal-based style of vīna playing*, Mémoire pour l'obtention du diplôme de Master of Arts in Indian Music, dirigé par Dr. SEETHA (S.), Madras, Université de Madras, 1982, p.68 : "*In the rendering of musical compositions and niravals, the plucking of the string is restricted to the minimum extent possible - to the points wherein the sahitya syllables occur. But certain sangatis in some kritis involving a number of viraladi combinations, will demand more strokes, as seen below : ...*"

² *Ibid.*, p.94 : "*The use of the contact mike does not form a routine feature while practising at home*" - says Balachander, "*it is used only as and when I feel like using it*". He also adds that "*whenever a gathering ranges from 30 to 50 members then the contact mike is automatically brought into usage.*"

³ *Ibid.*, pp. 77 à 89.

Kāṁavardhani, Harikāmbhōji, Mēcakalyāṇi, Śubhapantu-varāḷi, et shaṅmukhapriya, ainsi que dans les *tāḷa-s* Ādi, Mīśra Cāpu et Khaṇḍa Cāpu :

The image displays four rows of musical exercises. Each row consists of a melodic line in treble clef, a technical notation line (Tech.), and a Tāḷa notation line. The exercises are as follows:

- Row 1:** Melody: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5. Tech.: S R S S R G R R. Tāḷa: ↑ ↑ ↑ ↑.
- Row 2:** Melody: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5. Tech.: S N N N N D D D. Tāḷa: ↑ ↑ ↑ ↑.
- Row 3:** Melody: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5. Tech.: S R S S R G R R. Tāḷa: ↑ ↑ ↑ ↑.
- Row 4:** Melody: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5. Tech.: S R S S R G R R. Tāḷa: ↑ ↑ ↑ ↑.
- Row 5:** Melody: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5. Tech.: S G R S S S S S S R M G R R R R R R. Tāḷa: ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑.

Ex. 44 : Quelques exercices de base pour l'apprentissage du style de jeu de S. Balachander.

Ces exercices faisant jouer à l'élève successivement une note sur sa propre frette, puis par un tiré depuis une frette inférieure, permet à celui-ci d'une part de travailler la justesse des notes obtenues par ce procédé, et d'autre part de s'affranchir de l'habitude d'associer à chaque note une position unique. La réunion de l'index et du majeur de la main gauche est constante pour disposer de la force nécessaire à la maîtrise de cette technique. Une fois ainsi acquise la domination des intervalles de secondes et de tierces, Balachander enseignait directement à ses disciples les *varṇam-s* et *kṛtī-s*, leur permettant de travailler les amplitudes plus grandes sur de véritables mélodies.

La principale difficulté de ce style de jeu réside dans la justesse des grands intervalles. C'est sur ce point que Balachander, malgré tout son talent, est le plus souvent critiqué. L'augmentation de la traction nécessaire à l'obtention d'une sixte ou d'une octave est par ailleurs très importante, et demande une force musculaire non négligeable, que tous les musiciens ne possèdent pas. Balachander ne fit que très peu de compromis pour diminuer cet effort, jouant avec des cordes du diamètre habituel (calibre 29) et se contentant de ne baisser son diapason que d'un demi-ton (*Ré#*) par rapport au diapason normal (*Mi*). Quelques modifications de l'instrument, qui seront étudiées plus longuement par la suite, sont aussi utiles pour renforcer sa résistance aux tractions importantes, ou pour faciliter la technique, très particulière à cette école, du tiré à l'intérieur même du cheviller.

431 : S. Balachander.

Balachander est né en 1927, et décédé en avril 1990. Un mois après sa mort, le magazine *Sruti* publia une série d'articles sur ce grand artiste, introduits par ce bref hommage, en forme d'épithète:

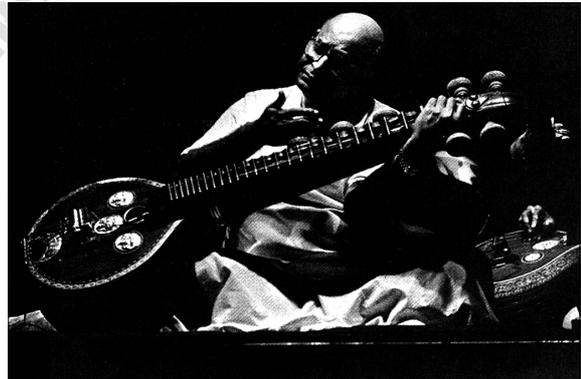


Fig. 34 : S. Balachander

"Il n'y avait rien de normal chez

Balachander, le maître de *vīṇā* qui est décédé au cours d'une visite à Bilai, Madhya Pradesh. Il fut un enfant prodige. Il fut un génie aux multiples éclats. Ses talents étaient immenses. Ses passions profondes. Ses réalisations monumentales. Son ego démesuré. Son langage, dans ses polémiques, était exagéré, et souvent

¹ Cf. : *Sruti* N° 68, Mai 1990 p. 19 : *"Nothing about S. Balachander, the veena maestro who died in Bhilai, Madhya Pradesh, during a visit there, was normal. He was a child prodigy. He was a genius and a many-splendoured one at that. His talents were huge. His passions ran deep. His achievements were monumental. His ego was outsized. His language, in polemics, was exaggerated - and often execrable. Everything about him was larger than life-sized. His loves as well as his hates. He was the most colourful of carnatic musicians, even if controversial."*

exécrable. Tout en lui était plus grand que nature. Ses amours comme ses haines. Il était le musicien carnatique le plus haut en couleur, bien que controversé."

Il est difficile de mieux résumer, en quelques lignes, les traits marquant de cette personnalité complexe, que nous allons évoquer maintenant, et sur laquelle existe une assez importante bibliographie¹.

S. Balachander est né à Madras, dans une famille de brahmanes *smārta-s*. Son père, avocat, était un amateur de musique très averti qui invitait, et parfois même entretenait dans sa demeure, de nombreux musiciens célèbres de cette époque. Le fils aîné, S. Rajam, qui manifestait un talent précoce,

¹ Le travail le plus important sur l'homme et son style est le mémoire déjà cité de GAYATRI NARAYANAN : *Vocal-based style of vīna playing*, Mémoire pour l'obtention du diplôme de Master of Arts in Indian Music, dirigé par Dr. SEETHA (S.), Madras, Université de Madras, 1982, 96 p.

De très nombreux articles méritent par ailleurs consultation :

- SAMBAMURTHY (P.) "Balachander Bani" in *Veena Vidwan Sri S.Balachander Silver Jubilee Souvenir*, Madras, 1968. (2 pages, non numérotées)
- SRINIVASA (S. Rao) : "Vainika Vidwan Sri S. Balachander, in *Veena Vidwan Sri S.Balachander Silver Jubilee Souvenir*, Madras, 1968. (3 pages, non numérotées)
- RAMACHANDRAN (N.S.) : "Balachander as I Know him" in *Veena Vidwan Sri S.Balachander Silver Jubilee Souvenir*, Madras, 1968. (2 pages, non numérotées)
- SUBBA RAO (V.N.) : "Artiste with Many Facets" in *Veena Vidwan Sri S.Balachander Silver Jubilee Souvenir*, Madras, 1968. (3 pages, non numérotées)
- VISWESWARAN (R.) : "Veena Vidwan" in *Veena Vidwan Sri S.Balachander Silver Jubilee Souvenir*, Madras, 1968. (1 page, non numérotée)
- SATHYANARAYANA (R.) : "A Missionary of Music" in *Veena Vidwan Sri S.Balachander Silver Jubilee Souvenir*, Madras, 1968. (2 pages, non numérotées)
- BADHWAR (Inderjit) : "A divine Talent" in *India Today*, New Delhi, 31/10/1986, pp. 156 à 163.
- "Case Against Swati Tirunal. Balachander Claims New Discoveries" in *Sruti* N° 57/58, Juin/Juillet 1989, pp.11 & 12.
- PATTABHI RAMAN (N.) : "A Many-Splendoured Musician" in *Sruti* N° 68, May 1990, pp. 19 à 23.
- KRISHNAN (S.) : "An Authentic Genius" in *Sruti* N° 68, May 1990, pp. 23 à 25.
- DORAISWAMY (P.K.) : "Thunder, Lightning & Rain" in *Sruti* N° 68, May 1990, pp. 25 à 27.
- RAM ASLESHA : "A 'Record' in Indian Recording History" in *Sruti* N° 68, May 1990, pp. 32 & 33.
- RANDOR GUY : "Bang on with the Bioscope" in *Sruti* N° 68, May 1990, pp. 34 & 35.
- ORR (P.) : "Fascinating Albums / Frank Annotations" in *Sruti* N° 68, May 1990, pp. 38 à 49.
- A.S.S. : "Balachander Memorial Meetings in Madras. Attributes Recalled, Tributes Paid" in *Sruti* N° 71, Aout 1990, pp. 7 & 8.
- RAJAGOPALAN (N.) : *Another Garland*, Madras, Carnatic Classics, 1992, pp. 93 à 99.

Nous ajouterons à cette Bibliographie deux ouvrages/pamphlets écrits par Balachander :

- BALACHANDER (S.) : *To Present & Future Musicians, Musicologists, Music-Lovers, Music-Students, Experts in Allied-Arts, Press & Public. An "Open-Letter"*, Madras, Auteur, 1985, 158 p.
- BALACHANDER (S.) : *Responsibility of Musicians*, Madras, Auteur, 1989, 8 p.

profita très jeune de ces séjours en recevant des cours de chant de la part de ces différents artistes, et devint vite un "petit prodige" très prisé des associations de mélomanes (*sabhā-s*). Balachander, quatrième enfant de la famille et de huit ans son cadet, assista sans rien dire pendant toute sa petite enfance aux concerts familiaux et aux leçons de son frère. C'est sur un *kanjira*, le petit tambourin carnatique (voir Fig. 5 p. 50), qu'il manifesta la première fois, à l'âge de cinq ans, son aptitude à saisir par lui-même les principes de cette musique. Très vite reconnu à son tour jeune prodige, il ne tarda pas à accompagner son frère pour des concerts, d'abord à Madras, puis plus tard dans le nord de l'Inde ou à Ceylan. A six ans, jouant des *tablā-s*, il fut une des vedettes d'un film où se produisaient par ailleurs son père, son frère aîné et une de ses soeurs. En 1938, lors d'une tournée à Karachi (actuellement au Pakistan), il se vit offrir un *sitār* par une auditrice subjuguée. Délaissant la percussion pour s'initier à cet instrument à corde, il apprit, toujours seul, à jouer dessus de la musique carnatique et en l'espace de sept mois donnait son premier concert de *sitār* à la Rasika Ranjani *sabhā* de Mylapore, en août 1938. De 15 à 17 ans il travailla à la station de All India Radio Madras comme artiste permanent, où il jouait de nombreux instruments à percussion ou à corde, dans l'orchestre ou en soliste. C'est entre 1940 et 1942 qu'il eut la révélation, sur un *gōṭṭuvādyam* transformé en *vīṇā*, des possibilités et de la richesse du timbre de cet instrument, et qu'il décida de s'y consacrer exclusivement¹.

Ces quelques lignes suffiraient déjà à broser le portrait d'un jeune musicien d'exception. La très riche personnalité de S. Balachander ne s'arrêtait pourtant pas à ces impressionnants talents précoces. Il fut aussi joueur d'échec, donnant des matchs d'exhibition à l'âge de dix ans... Il fut acteur, compositeur de musique de film, photographe, réalisateur et producteur ayant laissé une marque durable sur le cinéma d'Inde du sud... Il fut danseur,

¹ Ces quelques données biographiques sont extraites du mémoire de GAYATRI NARAYANAN : *Vocal-based style of vīṇa playing*, *Op. cit.*, pp. 14 à 27. Les mêmes informations sont données dans l'article de PATTABHI RAMAN (N.) : "S. Balachander. A Versatile Genius", *Op. cit.*, pp. 19 à 23

² Cf. : RANDOR GUY : "Bang On With The Bioscope", *Op. cit.*, pp 34 & 35.

chanteur (de musique hindousthanie...) et enfin instrumentiste créant, comme nous l'avons vu, son propre style en opposition radicale avec la pratique de l'époque.

A ces multiples talents, S. Balachander, que Karaikudi Sambasiva Iyer surnommait déjà "le lion", associait un caractère fougueux, cultivant avec délice les polémiques, et ne souffrant surtout d'aucune modestie ! Ce tempérament particulier lui valut quelques inimitiés dans le monde musical, qu'il ne craignit jamais d'affronter sur des sujets où la justice lui paraissait bafouée. Comme il l'exprimait dans son style inimitable : "Si moi, en tant que musicien, ne prend pas position sur un point important pour le monde musical, doit-on attendre de "Krishna Rao", serveur au "Woodland" (une grande chaîne de restaurant de Madras) qu'il le fasse ?"¹ Les "points importants" les plus célèbres de sa riche carrière de polémiste furent, entre autres, au sujet de la pérennité de certains *rāga-s* que s'attribuait - semble-t-il à tort - le chanteur / compositeur M. Balamuralikrishna, mais surtout un différent qui l'opposa au chanteur Semmangudi Srinivasa Iyer, concernant la réalité de l'oeuvre musicale de l'ancien *mahārāja* de Travancore, Svāthi Tirunāl. Balachander ne ménagea ni ses efforts ni ses ressources pour convaincre le monde musical de la véracité de son point de vue : il alla jusqu'à publier à ses frais et à distribuer gratuitement un petit livre de 158 pages, en trois parties baptisées avec humour "*pallavi*, *anupallavi* et *caraṇam*", développant longuement sa thèse et démontant non sans férocité la partie

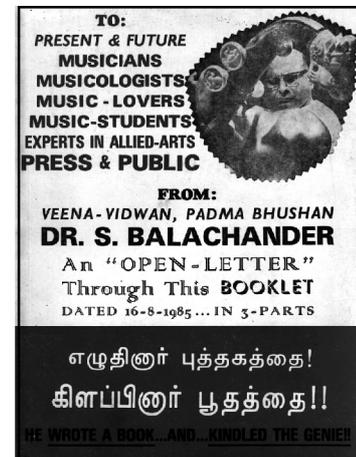


Fig. 35 : Couverture de l'ouvrage de S. Balachander, consacré à la polémique sur Svāthi Tirunāl

¹ Cf. : PATABHI RAMAN (N.) : "S. Balachander. A Versatile Genius", *Op. cit.* p. 23 : "If I as a musician do not take a stand on an issue of importance to the music world, should we expect hotelier Krishna Rao of Woodlands to do so ?"

adverse. Cette polémique, qui atteint une rare violence, valut malheureusement à Balachander un rejet de la part de nombre de ses pairs, et des institutions comme la Music Academy.

Derrière ce caractère excessif se cachait toutefois un homme particulièrement sincère et religieux, conscient certes de son talent, mais aussi de ses devoirs :

Je n'ai jamais trompé l'attente musicale des dieux. Ils m'ont donné le talent et m'ont demandé de faire certaines pénitences. Si je suis capable de jouer la *vīṇā* avec une justesse parfaite, alors où est le problème pour atteindre *mokṣa* (l'illumination spirituelle) ? Dans ma musique, je cherche toujours la délivrance qui m'a été promise, et j'ai une foi entière que les dieux ne m'abandonneront pas. Chaque grésillement dans une note de musique recèle des centaines de prières. Quand je joue un *rāga*, je prie aux pieds d'une divinité. L'endroit où je m'arrête sur une note, ou l'endroit où je fais osciller cette note, fait partie de cette prière. C'est une sensation intense d'abandon. Pourquoi j'ai été choisi parmi des milliers de gens pleins de talents, est toujours une source d'interrogation pour moi. Pourquoi la marque de l'être musical divin s'incarna dans cette âme terrestre ?"

Il se considérait directement enseigné par les dieux, et ne se reconnaissait pas d'autres maîtres. Chez lui, la pièce réservée à la musique était un véritable temple où trônait Sarasvatī, la déesse des arts, au milieu de nombreux instruments alignés contre les murs, et de peintures représentant les compositeurs de la trinité carnatique (une partie de cette pièce est visible Fig.

¹ Propos de S.Balachander, recueillis pour le magazine hebdomadaire *India Today* par BADHWAR (Inderjit) : "S. Balachander. A Divine Talent." in *India Today*, New Delhi, 31 / 10 / 1986, p. 158 : "*I have never cheated the musical expectation of the gods. They gave me talent and asked me to do certain penance. If I can play the veena with true sruti, then where is the problem of attaining moksha ? In my music I'm always reaching out for the salvation I've been promised, and I have full faith in the gods they won't let me down. Every single twang of a musical note contains hundreds of prayers. When I play a raga I am praying at the feet of a deity. Where I stand or oscillate on a note is a part of that prayer. It is an intense sense of surrender. It is always a source of wonderment to me why I was chosen from among thousands of talented people. Why did the imprint of the divine musical being come to this mundane soul ?*"

15 p. 87). Lors du discours d'inauguration du festival "Sur Singar Samsad", le 4 juin 1989 à Bombay, il expliqua longuement son sens du devoir vis à vis des dieux, du public, et de la tradition¹ :

"Beaucoup semblent penser, je dirais même qu'une majorité semble avoir l'impression qu'ETRE MUSICIEN EST JUSTE UNE "PROFESSION".

Quelle tristesse... quelle erreur ... quelle faute ... et quel mensonge !

Et de plus quelle totale ignorance !

Ne définit-on point notre musique comme une "DIVINE FORME D'ART"

Ne la décrit-on pas comme une chose créée par les DIEUX EUX-MEMES ?"...

"N'est ce pas de la responsabilité du musicien que de "faire plaisir" à son auditoire ??? Ceci est une question favorite, que beaucoup posent en maintes occasions !!!

"Faire plaisir" à son auditoire ??? Je sais qu'ils viennent pour une sorte de plaisir ... mais ... est-ce qu'ils veulent juste du "plaisir" ???

¹ Discours reproduit dans une petite brochure : BALACHANDER (S.) : *Responsibility of Musicians, Op. cit.*

p.1 : *"Many seem to think, may I say a "majority" seem to be under the impression that... BEING A "MUSICIAN" IS JUST A "PROFESSION".*

How sad... how Wrong... how mistaken... and how untrue !

And .. how totally ignorant too !

Do we not define our classical-music as a "DIVINE-ART-FORM" ?

Do we not describe it as something endowed by the GODS THEMSELVES ?"...

p.4 : *"Is it not the responsibility of a musician to "please" the audience ??? This is a favourite question that several ask on many occasions !!!*

To "please" an audience ??? I know that they do come for some kind of pleasure ... but ... do they want to get "just" pleased ??? Is it akin to offering some sweet, chocolate or lollipop to some kid, so as to "please" the child ??? What the audience have to carry home are not just a few "pleasing" moments. They have to carry home an abundant treasure of a soulful experience. It is much more than pleasure. It is BLISS. The listeners, the Rasikas, YOUR DUTY AND RESPONSIBILITY as a musician is to help them elevate their senses and souls, as much as we ourselves do. The musical-pathway to salvation is as much THEIR'S, and may be THEY (some of the Rasikas) may attain "Moksha" sooner than we, the Musicians"...

p.8 : *"THE "RESPONSIBILITY" TOWARDS A CONTINUING "TRADITION" HAS TO BE BORNE IN MIND FOREVER. IT IS A "HERITAGE" WHICH WE HAVE BEEN CHOSEN, "ORDAINED", TO PRACTISE... PERFORM... PROMOTE... PRESERVE... IN AS PURE A WAY AS POSSIBLE... IN AS "DEDICATED" A MANNER AS WE HUMANLY CAN.*

In this era, we are chosen privileged torch-bearers of the glorious "PAST" of OUR ART.

WE TODAY ARE RESPONSIBLE TO THE FUTURE.

WE ARE A "LINK" IN THE UNENDING "CHAIN".

HOW VERY FORTUNATE WE ARE...

HOW TRULY "GOD BLESSED"..."

Est-ce comme offrir des douceurs, du chocolat ou des sucettes à un gamin, comme "faire plaisir " à un enfant ??? Ce que le public doit ramener chez lui, ce n'est pas juste quelques moments "agréables". Il doit ramener le grand trésor d'une expérience spirituelle. C'est beaucoup plus que du plaisir. C'est une bénédiction. Les auditeurs, les mélomanes, VOTRE DEVOIR ET RESPONSABILITE en tant que musiciens est de les aider à élever leurs sens et leur âme autant que nous-mêmes nous le faisons. Le chemin musical vers la délivrance est tout autant LE LEUR, et peut-être ILS (certains des mélomanes) pourraient bien atteindre "Moksha" avant nous, les musiciens..."

LA RESPONSABILITE ENVERS UNE "TRADITION" QUI SE CONTINUE DOIT ETRE TOUJOURS GARDEE A L'ESPRIT. C'EST UN "HERITAGE" POUR LEQUEL NOUS AVONS ETE CHOISIS, "DESTINES" A PRATIQUER... INTERPRETER...PROMOUVOIR ... PRESERVER ... D'UNE FAÇON AUSSI PURE QUE POSSIBLE ... D'UNE MANIERE AUSSI DEVOUEE QUE NOUS POUVONS HUMAINEMENT LE FAIRE.

En cette ère, nous sommes les privilégiés choisis comme porte drapeaux du "PASSE" glorieux de NOTRE ART.

AUJOURD'HUI NOUS SOMMES RESPONSABLES POUR LE FUTUR.

NOUS SOMMES UN MAILLON D'UNE CHAINE SANS FIN.

COMME NOUS SOMMES FORTUNES ...

COMME NOUS SOMMES VERITABLEMENT "BENIS DE DIEU"

Ces multiples citations, ou indications biographiques, n'ont point une simple valeur anecdotique. Elles permettent au contraire de comprendre ce qui imprègne la musique de cet artiste, l'esprit dans lequel elle est créée, le rôle qui lui est donné. Ce qui paraissait un "travers" au yeux d'un critique écrivant il y a quelques années dans la revue *Sruti*, peut être interprété différemment à la lumière de ce qui précède¹ :

"Alors qu'il peut aborder avec aisance tous les types de *rāga-s - vakra, bhāṣāṅga* ou *vivādī mēḷa* - il ne réussit pas à faire ressortir le *rāga*

¹ Cf. : BALACHANDER (S.) : A *Sruti* critique. in *Sruti* N° 3, Decembre 1983, p. 43 : "*While he can with ease handle any type of raga - vakra, bhashanga or vivadi mela - he often-times fails to bring out the raga bhava because he insists on showing how skilled he is at his technique, on refusing to move on until he seems satisfied that he has virtually exhausted the creative possibilities with the notes and phrases concerned.*"

bhāva parce qu'il insiste à montrer à quel point il est habile dans sa technique, se refusant à bouger avant de sembler satisfait d'avoir complètement épuisé les possibilités créatrices des notes ou des phrases concernées."

Nous pouvons sans doute ressentir dans le jeu de Balachander l'intérêt pour la performance technique, mais nous ne saurions minimiser le génie de son esprit hautement créatif, sans cesse à la recherche de phrases nouvelles, sans cesse en quête d'expériences, travaillant sans relâche chaque motif pour en faire ressortir la "substantifique moelle". Il tendait toujours vers l'extrême, comme cherchant à repousser de nouvelles limites, mais ses concerts étaient aussi des moments musicaux inoubliables.

La source d'informations la plus importante concernant S. Balachander réside sans doute dans sa très abondante discographie. Il était fier, à juste titre, d'avoir été le premier musicien carnatique à avoir enregistré un disque 33 tours. Le nombre total de ces enregistrements réalisés en Inde pour la firme H.M.V. est de 25, auxquels nous pouvons adjoindre une dizaine d'autres gravés en occident ou au Japon. Parus sous le label H.M.V., les 2 disques consacrés aux Navagraha *kṛti-s* (9 chants de Muttusvāmi Dīkṣitar en l'honneur des divinités planétaires), et plus encore la série monumentale de 12 enregistrements contenant des improvisations du genre *ālāpana* et *tānam* dans les 72 *mēlakarta-s* du système carnatique, méritent tout particulièrement d'être relevés. Les exemples sonores que nous analyserons plus loin font partie de ces séries exceptionnelles.

S. Balachander s'est distingué en donnant des concerts sans accompagnement, entièrement voués à des improvisations dans 45 *rāga-s*, s'enchaînant librement les uns aux autres¹. Ces concerts, durant plus de trois

¹ Ces 45 *rāga-s* sont les suivants : Nāta, Gauḷa, Ārabhi, Varāḷi, Śrī, Kēdāram, Asāvēri, Sāraṅga, Sāma, Sāvēri, Nātakuruṅgi, Hamsanādam, Dēvagāndhāri, Vasanta, Ābhōgi, Śahāna, Sarasvatī, Rītigauḷa, Mōhana, Athāna, Āhiri, Yadukulakāmbhōji, Raṅjani, Bēgaḍa, Hindōḷam, Ānandabhairavi, Valaji, Dhanyāsi, Kēdāragauḷa, Amritavarshaṇi, Mukhāri, Bilahari, Nāyaki, Nīlāmbari, Bhauli, Husēni, Darbāri-Kānaḍa, Kānaḍa, Hamsānandi, Māravā, Sindhubhairavi, Bihāg, Kāfī, Bairāgi-Bhairava et Madhyamāvati.

heures sans interruption, montrent l'importance accordée par cet artiste à l'improvisation. Annoncés "sans chansons, sans *kr̥ti-s*, sans *niraval-s*, sans *svara-s*, sans *tāla* ..." leur but était de prouver que "de l'*ālāpana* sans rien d'autre était également capable de maintenir n'importe quel public totalement captivé, comme par un concert complet."

Il est impossible de déterminer la part d'improvisation jouée par Balachander durant ses concerts, du fait de leur diversité. Cette proportion pouvait atteindre 100 % dans le cas exceptionnel mentionné plus haut, et restait toujours, d'après toutes les sources en notre possession, beaucoup plus élevée que dans la pratique habituelle². Ce musicien confessait par ailleurs ne jamais savoir ce qu'il allait jouer avant de monter sur scène, se laissant totalement porter par l'humeur du moment³. Sa carrière de concertiste fut brillante et il fit de nombreuses tournées en Europe, en Asie ou en Amérique. C'était bien entendu un artiste classé "*Top Grade*" par All India Radio, qui rediffuse encore très souvent ses concerts⁴.

S. Balachander n'aimait pas jouer en duo avec un autre *vaiṇika*. Il fit une fois l'expérience en 1944, avec K.S. Narayanaswamy, et s'en abstint ensuite pendant une très grande partie de sa carrière. Il fit cependant quelques disques et concerts avec ses disciples les plus proches, principalement Gayatri

Cette série commence donc par les cinq *ghana-s rāga-s*, comme les célèbres improvisations de Karaikudi Sambasiva Iyer enchaînant une trentaine de *rāga-s* (voir p. 197). Il n'est pas improbable que S. Balachander ait eu envie secrètement de faire "encore mieux" que son prédécesseur. Nous remarquerons d'autre part la présence, vers la fin, de quelques *rāga-s* hindousthani (Darbāri-Kānaḍa, Māravā, Sindhuhairavi, Bairāgi-Bhairava), signe de sa familiarité avec cette musique.

¹ Cf. : PATABHI RAMAN (N.) : "S. Balachander. A Versatile Genius", *Op. cit.* p. 22.

² Nous n'avons malheureusement jamais eu la chance d'assister à un concert de cet artiste. Nous remarquerons néanmoins le nombre important d'enregistrements commerciaux réservés à l'improvisation (comme les 12 consacrés aux *mēlakarta-s*, ou le C.D. enregistré au Japon pour la firme J.V.C. (N° VID 25036) où figure principalement un *ālāpana* et un *tānam* dans le *rāga* Malahari). Les vidéos ou enregistrements de concerts qu'il nous fut donné d'entendre nous confirment dans cette impression.

³ Cf. : BADHWAR (Inderjit) : "A divine Talent" in *India Today*, *Op. cit.*, p.163 : "Je ne m'entraîne pas avant un concert... Je n'y pense même pas. Je ne sais pas ce que je vais jouer. Je le laisse à l'instant. Je suis un homme de l'instant. Les dieux me guideront." ("*I do not practise before a performance...I am not even thinking about it. I don't know what I shall play. I leave it to the moment. I'm a man of the moment. The gods will guide me.*")

⁴ Durant l'année s'étendant de Mai 1993 à Avril 1994, pendant laquelle nous avons étudié les programmes d'A.I.R. diffusés dans tout le sud de l'Inde, S. Balachander était le troisième joueur de *vīṇā* le plus retransmis sur les ondes, après Emani Sankara Sastri et Chitti Babu .

Narayanan mais aussi Jayanthi R. Krishnan, certainement plus dans le but de promouvoir ces jeunes musiciennes que par réel intérêt pour cette forme d'échange.

Nous ne serons pas étonnés qu'un musicien cherchant à repousser toujours plus loin les limites de l'expressivité ne se contente pas, pour ses improvisations, de l'ambitus étroit des deux ou trois octaves habituellement parcourues. Il utilisait, aussi bien pour les *ālāpana-s* que pour les *tānam-s* ou les *kalpana svāra-s*, l'intégralité du registre de l'instrument (3 octaves et une quarte), qu'il ne craignait pas d'étendre vers l'aigu par des tirés sur la dernière frette, ou en appuyant l'ongle sur la corde pour simuler des frettes plus hautes encore. Dans le *tānam* dans le *rāga* Malahari (disque compact J.V.C. VID 25036) il atteint ainsi le *Sa* situé deux octaves au-dessus de la dernière frette, parcourant dans le morceau un ambitus total de cinq octaves et une quarte. De tels procédés sont en contradiction avec la stricte esthétique vocale, et relèvent beaucoup plus de la prouesse instrumentale. Dans ce cas encore les règles d'adhérence au style chanté n'étaient donc pas pour lui immuables, et pouvaient être transcendées quand son imagination musicale le demandait.

Les *tempi* choisis par Balachander pour l'interprétation des compositions sont généralement assez vifs, comme le prouve le tableau ci-dessous, le comparant avec d'autres instrumentistes². Ses *tempi* sont dans ces quelques

¹ Cf. : GAYATRI NARAYANAN : *Vocal-based style of vīṇa playing*, *Op. cit.*, p. 24 : "...Je souhaitais jouir de la liberté la plus complète en tant que soliste, et non pas me retrouver à suivre un autre instrumentiste, ce qui aurait fini par totalement freiner ma liberté d'improviser, et aurait rendu chacune de nos interprétations répétitives, monotones, et programmées." ("*... I wished to enjoy full freedom as a soloist, and not get myself tagged along to another player, which would finally end up in totally curbing my freedom to improvise and make every rendering of ours repetitive, monotonous and set-patterned*")

² Pour *Ānandāmritakarshani* : Kalpakam Swaminathan (*vīṇa*), N. Ravikiran (*chitra vīṇa*) et Lalgudi G. Jayaraman (Violon).

- *Śarṅkari nīvani* : Rajeswari Padmanabhan et Kalyani Ganesan (*vīṇa-s*).

- *Manasā yetulō* : Devakottai Narayana Iyengar (*vīṇa*).

- *Nīvādanēgāna* : Pappu Someswara Rao (*vīṇa*).

- *Sarasuḍa ninnē* : E. Gayatri et P. Vasanth Kumar (*vīṇa-s*).

exemples les plus élevés, sauf dans le cas particulier du *varṇam Sarasuḍa ninnē*, *rāga Sāvēri* et *tāḷa Ādi*, joué en duo avec Gayatri Narayanan¹.

Compositions	S. Balachander	Autres musiciens		
<i>Ānandāmritakarshaṇi</i>	♩ = 96	76 > ♩ > 78	♩ = 89	♩ = 90
<i>Saṁkari nīvani</i>	♩ = 88	♩ = 88	♩ = 74	
<i>Manasā yeṭulō</i>	92 > ♩ > 94	♩ = 80		
<i>Nīvāḍanēgāna</i>	♩ = 80	♩ = 79		
<i>Sarasuḍa ninnē</i>	100 > ♩ > 102	♩ = 114 = 176	♩ = 86 = 142	

La forme des improvisations, chez S. Balachander, ne suit pas aveuglément le schéma traditionnel (voir pp. 40 & 41), mais le renouvelle en y apportant une diversité appréciable. Nous ne trouvons bien sûr jamais d'*ālāpana* commençant avec des phrases d'une virtuosité effrénée dans l'extrême aigu, ceci serait opposé à l'esprit de cette forme et cet artiste, malgré ses aspects révolutionnaires, était profondément attaché à la tradition. Pour lui ce terme ne signifiait nullement un carcan devant emprisonner son imagination, mais plutôt une attitude de respect et de dévotion vis-à-vis de la musique. Le principe directeur de ses improvisations réside surtout dans l'exploitation successive de petites cellules, chacune articulée autour d'un élément générateur : l'ornementation d'une note importante, une technique instrumentale particulière (comme de grands glissés ou de grands tirés), une figure rythmique originale, un début ou une fin de phrase caractéristique. Chacune de ces cellules est travaillée sous toutes les manières possibles, avant d'être abandonnée pour une autre après quelques phrases de liaison.

¹ Les *varṇam-s* étant des pièces où il est commun de montrer sa virtuosité, les *tempi* rapides choisis ici par E. Gayatri et P. Vasanth Kumar ne peuvent être considérés comme des choix esthétiques. Les deux mesures différentes sont dues à l'habitude suivie par beaucoup de musiciens d'accélérer considérablement le tempo pour l'interprétation de la deuxième partie du *varṇam* (*uttarāṅga* : *caraṇam* et *ettugaḍa svara-s*), pratique que ne respecte pas S. Balachander.

Une progression d'ensemble est généralement perceptible, bien que très dissimulée dans cette succession. Nous noterons enfin que les *tānam-s* se concluent par des triples phrases cadencielles sur la tonique aiguë, la quinte et la tonique grave (conclusion traditionnelle), mais que ces trois phrases sont le plus souvent différentes les unes des autres (apport original). Tout est ainsi un riche mélange de respect de la tradition et de constante créativité, visant à un renouvellement permanent et évitant tout caractère répétitif et convenu.

Mise à part la technique omniprésente du tiré, un point marquant du jeu de Balachander réside dans la rudesse de ses attaques, réalisées toujours avec des ongles, et sonnante de manière assez percussive. Les *kathiri mīṭṭu*, doubles attaques très rapprochées de l'index et du majeur, sont parfois utilisés. Nous pouvons remarquer aussi de fréquents glissés de grandes amplitudes et très rapides, servant d'appoggiatures inférieures. De longs passages en frappé, très virtuoses, viennent enfin compléter la large palette des couleurs sonores dont il orna ses improvisations toujours originales.

Les cordes de *tāla* sont utilisées pendant les compositions, en groupe ou séparées, de manière plus ou moins régulière sur les temps forts du cycle rythmique. La corde de *tāla* du *Sa* aigu est aussi employée en ponctuation pendant les *ālāpana-s*, mais de façon très différente de celle rencontrée dans le style Karaikudi : le pincement est beaucoup plus léger, et n'intervient pas uniquement lors de pauses entre les phrases, mais souvent au milieu même des figures mélodiques. Il est parfois répété avec une grande fréquence, et parfois au contraire absent pendant une longue période. Les cordes graves à vide peuvent être utilisées aussi en ponctuation. Les effets d'accord semblent - autant qu'il nous a été possible d'en juger - absents du style de S. Balachander.

L'*ālāpana* et le morceau de *tānam* en *Kalyāṇi* que nous présentons dans nos exemples sonores sont tirés d'un des disques consacrés aux improvisations dans les 72 *mēḷakarta-s*. L'extrait commence avec, pendant 15",

quelques dernières notes dans le *rāga* Nītimati (*mēlakarta* N°60) et se termine après la transition à 7'45" vers le *rāga* Jyōti Svarūpiṇi (*mēlakarta* N° 68). Le passage au *rāga* Kalyāṇi est réalisé par l'introduction de la note *Antara Ga* (Ga^3), le *rāga* Nītimati utilisant la forme *Sādhāraṇa* de cette note (Ga^2), et celui au *rāga* Jyōti Svarūpiṇi par l'apparition successive des notes *Kaiśikī Ni* (Ni^2), *Śuddha Dha* (Dha^1) et *Shatsruti Ri* (Ri^3) dans la phrase "s , n d , p p , p g srg p p , ...". La partie en Kalyāṇi est constituée d'un *ālāpana*, d'un bref *tānam*, et d'un retour à la forme *ālāpana*.

La première section d'*ālāpana* est d'une forme assez classique, progressant par paliers successifs. Elle est d'abord introduite par des séries de phrases principalement descendantes omettant le *Sa* et le *Pa*. Ces formules clefs permettent à l'auditeur de reconnaître instantanément l'identité du nouveau *rāga* interprété. Le réel développement commence à 45", avec une première section privilégiant la note *Ga*, très appuyée, jouée à de nombreuses reprises, commençant ou finissant les phrases, ornée de toutes les manières possibles.

A 1'52" le centre de gravité se déplace vers le *Pa*, qui sera à son tour travaillé et interprété de façons toujours différentes : appuyé par de fréquents glissés depuis le *Sa* médium, orné de gruppettos "dpmP", ou répété avec une appoggiature inférieure "pmP". Nous observerons particulièrement dans cette partie, à partir de 2'51", le passage mettant en valeur les notes *Dha*, *Ni* et *Sa* jouées en tiré à partir des frettes du *Dha* ou du *Pa*. Ces tirés sont de peu d'amplitude mais leur utilisation est très caractéristique du style de Balachander.

Une troisième section s'amorce à 3'12", privilégiant la note *Sa* et une bonne partie de l'octave aiguë de l'instrument. L'ambitus s'étend du *Dha* grave au *Dha* aigu. Plusieurs passages en tiré jalonnent cette partie : des phrases s'étendant sur une sixte jouées à partir de la frette du *Ga* médium (3'26"), puis à

plusieurs reprises sur une quinte depuis la frette du *Ri* aigu. De grands glissés mettent en valeur le *Sa* aigu, et plusieurs phrases omettant la tonique et la quinte peuvent être relevées. Cette partie s'achève sans transition ni repos avec le début du *tānam*, commençant par la répétition rythmique du *Pa* médium.

La partie de *tānam* est trop courte pour être analysée en terme de développement. Nous y observons tout d'abord un travail rythmique traditionnel sur la note *Pa*, puis une série de phrases se terminant par la même formule "G , R , S D ; ". De grandes marches mélodiques ascendantes et descendantes omettant les notes *Sa* et *Pa* continuent ce *tānam*, où nous remarquons aussi l'utilisation, très propre à Balachander, des grands glissés pour appuyer une note particulière. Après une pause à 6'38", où trois cordes mélodiques sont jouées à vide en ponctuation, le *tānam* semble devoir repartir sur la note *Pa* répétée à nouveau rythmiquement, mais la pulsation s'éteint et nous retrouvons une dernière section d'*ālāpana*.

Commençant sur le *Pa* et le deuxième tétracorde de l'octave médium, la direction s'inverse et le mouvement mélodique redescend peu à peu. Une dernière série de phrases en tiré à partir de la frette *Ri* atteignent une amplitude d'une quinte, et le passage en *Kalyāṇi* se conclut sur le *Sa* grave, qui n'est lui-même que le point de départ à peine entendu d'un grand glissé jusqu'au *Sa* aigu, dont nous redescendrons dans le *rāga* *Jyōti Svarūpiṇi*.

Nous donnons ci-dessous la transcription de deux extraits de cette improvisation. Le premier se situe à la fin de la première partie d'*ālāpana*, peu avant le début du *tānam*. Nous y observerons quelques grands glissés appuyant le *Sa* aigu ainsi que les petits gruppets autour des notes *Sa* et *Pa*. Les pincements de la corde de *tāla* du *Sa* aigu sont peu fréquents, et interviennent au milieu des phrases. Les étouffements de corde sont nombreux, accentuant le caractère dynamique de cette improvisation. Nous remarquerons cependant plus particulièrement les passages en tiré. A 5'10" et à 5'12", la

formule sans quinte ni tonique caractéristique du *rāga* Kalyāṇi, réalisée d'abord à partir de la frette du *Dha*, puis de celle du *Ri*, est jouée par deux fois utilisant des tirés d'une quinte d'amplitude. Nous joignons aussi à la fin de cette transcription le sonagramme d'un mouvement particulièrement expressif, où Balachander se repose sur la tonique aiguë après plusieurs oscillations avec la note *Dha*, tirée depuis la frette du *Ga* (sixte mineure). La courbe d'intensité surmontant ce document montre la rudesse de l'attaque, effectuée sur la corde déjà tirée d'une quarte ou d'une quinte, puis le rapide étouffement provoqué par son relâchement, et enfin sa légère relance due à la nouvelle déflexion. Le marquage discret par la corde de *tāla* est aussi parfaitement visible.

The image displays a musical score and a sonagramm for a piece in the *rāga* Kalyāṇi. The score is written in G major (one sharp) and consists of two systems of notation. The first system shows a melodic line with notes: *Ṣ* *Ṣ* *Ṣ* *Ṣ* *Ṣ* *Ṣ* *P* *G* *R* *G* *Ṣ* *Ṣ* *Ṣ* *Ṣ* *Ṣ* *Ṣ* *D* *N* *R*. The second system shows a sonagramm with intensity curves for notes: *D*, *P*, *M*, *G*, *R*, *Ṣ*, *N*, *D*, *P*, *M*, *G*, *R*, *Ṣ*. The sonagramm shows the intensity of each note over time, with a prominent curve for the *Ṣ* note. Below the sonagramm is a technical notation for *Tāla* with time markers: *Tech.* *Tāla* *I* *RSNS* *SNS* *G* *SSNS* *S* *P* *R* *RSNS* *SNS* *G* *SS* *D* *R*. Time markers are: *5'06"*, *5'08"*, *5'10"*.

ND N ṘN G M G M D M D N D N ṘN N

Sec. 15'22" 15'24" 15'26"

Tech. I x N G M D N N

Tāla ↑ Š ↑ Š ↑ Š

ṘN D M D M D N ṘN P G R G Ś Ś P G R

Sec. 15'28" 15'30" 15'32"

Tech. I N N D M M x M D DPMP R G G S SRSDPMPR x

Tāla ↑ Š

G G Ś D Ś D Ś DM G RS R SR G G R

Son. Balachander

10
800
600
400
200

R
Ś
N
D
P
M
G
R
Ś
N
D

Sec. 5'34" 5'36" 5'38"

Tech. I
G G G RS R SR R

Tāla ↑ Ś

Ex. N° 45 : Fragment d'*ālāpana*, *rāga* Kalyāṇi,
par S. Balachander.

; Ġ, Ř, Ś N Ś Ř Ś ; ; , Ġ, Ř, Ś N Ś Ř Ś ; Ś N Ś

4

P
M
Ġ
Ř
Ś
N
D
P
M
Ġ
Ř
Ś

Sec. 6'26" 6'28"

Tech. R S S N S S S R S R S S N S S S R S N S

Tāla

Ś ; Ś D N D ; D M D , P P P R , Ġ , M , D , N , Ř , N ,

5

M
Ġ
Ř
Ś
N
D
P
M
Ġ
Ř
Ś

Sec. 6'30" 6'32"

Tech. S R S D D D R D M M R M M R Ġ M D N R N

Tāla

D , M , G , \overline{RS} , R , ; R R G \dot{S} \dot{S} \overline{DP} , G \overline{RS} ;R \overline{SRG} ;

Sec. ————— 6'34" ————— 6'36" ————— 6'38" ————— 6'40"

Tech. I ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ × ↓ ↓ ↓ × ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ 3 ↓ 2 ↓ I ↓

Tāla D M G RS R × R R → G → \dot{S} \dot{S} DP × G RS R SRG \dot{S} P S

**Ex. N° 46 : Fragment de *tānam*, *rāga* Kalyāni,
par S. Balachander.**

Āṅāraka āśrayāmi dans le *rāga* Suruṭṭi, *tāla* Rūpaka, est l'un des 9 *Navagraha kṛti-s*, composés par Muttusvāmi Dikṣitar en l'honneur des *graha-s*, divinités des sept planètes présidant aux sept jours de la semaine (Soleil, Lune, Mercure, Venus, Mars, Jupiter et Saturne), auxquelles sont adjoints deux démons de la cosmogonie hindoue, Rāhu et Ketu. *Āṅāraka* est consacré à la planète Mars. L'interprétation de S. Balachander, conjointement avec Gayatri Narayanan, est particulièrement intéressante pour notre étude car cette composition est chantée avant d'être interprétée sur la *vīṇā*. Ceci nous permettra d'observer dans ce cas précis la réalité de son adhérence au modèle vocal. Le *tempo* adopté est lent (88 à la noire), et le diapason est de 161 Hz , 41 cents en dessous du *Mi* tempéré.

¹ Extrait du disque 33 tours de BALACHANDER (S.) : Muthuswami Dikshitar's Navagraha Songs, Vol. 1, Calcutta, H.M.V. N° S/33 ESX. 17534, 1985.

Ce pallavi se compose de deux phrases (A & B), comportant respectivement trois et quatre *āvartana-s*, chantées ici dans un premier temps avant d'être reprises à la *vīṇā*, dans leur forme simple puis pour des *saṅgati-s* de plus en plus élaborés. Le début de chaque *saṅgati* de la première phrase sera repris à la fin, dans l'ordre rétrograde. La forme de cette interprétation se décompose donc ainsi :

<i>āvartana-s</i> 1 à 3 :	A ¹ (1ère ligne du <i>pallavi</i>), chanté.		
<i>āvartana-s</i> 4 à 6 :	A ¹ " " " "		
<i>āvartana-s</i> 7 à 9 :	A ¹ (1ère ligne du <i>pallavi</i>), joué à la <i>vīṇā</i> .		
<i>āvartana-s</i> 10 à 12 :	A ² (<i>saṅgati</i> de cette 1ère ligne), joué à la <i>vīṇā</i> .		
<i>āvartana-s</i> 13 à 15 :	A ³ " " " " "		
<i>āvartana-s</i> 16 à 19 :	B ¹ (2ème ligne du <i>pallavi</i>), chanté.		
<i>āvartana-s</i> 20 à 22 :	A ² (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne), joué à la <i>vīṇā</i> .		
<i>āvartana-s</i> 23 à 26 :	B ¹ (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	"	"
<i>āvartana-s</i> 27 à 29 :	A ⁴ (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	"	"
<i>āvartana-s</i> 30 à 33 :	B ² (<i>saṅgati</i> de la 2ème ligne)	"	"
<i>āvartana-s</i> 34 à 36 :	A ⁵ (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	"	"
<i>āvartana-s</i> 37 à 40 :	B ³ (<i>saṅgati</i> de la 2ème ligne)	"	"
<i>āvartana</i> 41 :	Début de A ⁵ , joué à la <i>vīṇā</i> .		
<i>āvartana</i> 42 :	Début de A ⁴	"	"
<i>āvartana</i> 43 :	Début de A ³	"	"
<i>āvartana</i> 44 :	Début de A ²	"	"
<i>āvartana</i> 45 :	Début de A ¹ varié	"	"
<i>āvartana</i> 46 :	Début de A ¹ varié	"	"
<i>āvartana-s</i> 47 à 49 :	A ¹ varié	"	"
<i>āvartana-s</i> 50 et 51 :	Transition + percussion.		
<i>āvartana-s</i> 52 etc. :	<i>Anupallavi</i>		

Le début de chaque phrase est souvent discrètement souligné par une des cordes de *tāḷa*. Le *pallavi* de la première phrase commence sur le deuxième temps du *drutam*. Une ponctuation de la corde du *Sa* grave marque le dernier temps du dernier *laghu* de la première phrase.

¹ Nous remarquerons que ce découpage entre la première et la deuxième phrase de ce *pallavi* en 3 + 4 *āvartana-s* est inverse de celui généralement effectué sur cette pièce (4 + 3) dans les différentes partitions que nous avons pu consulter, comme par exemple celle reproduite en annexe de ce travail p. 666.

Nous donnons ci-dessous les transcriptions des *āvartana-s* 1 à 3, puis 7 à 9, correspondant aux interprétations chantée puis jouée à la *vīṇā* de la première ligne de ce *pallavi* (A¹). Le texte comporte 9 syllabes (huit dans les deux premiers *āvartana-s*), et les pincements de main droite lors de l'interprétation à la *vīṇā* sont au nombre de 15 (11 pour le début). La règle d'un pincement par syllabe n'est donc pas suivie scrupuleusement, même pour cette version simple du thème. Le marquage du *tāla* est inexistant, à part au tout début de la phrase. Les mouvements mélodiques, bien que d'allures générales assez similaires montrent dans le détail des différences notables.

R M P ; N D , P , M ; D M ,

1-2

An.....gā.....ra.....ka.....mā.....śra.....

Ś
N
D
P
M
G
R
S
N

Sec. 08'' 10'' 12''

M , R , R , S , R̄ ; ; ;

2-3

yā.....mya.....ham.....

P
M
G
R
S
N

Sec. 14'' 16'' 18''

R M P , N ; N P , M P̄N P N M ,

7-8

S
N
D
P
M
G
R
S

Sec. 32'' 34'' 36''

Tech. I ↓ R M G G P P M P P PMGM

Tāla ↑ Ś

M , M R R S S R R R ; R

8-9

S
N
D
P
M
G
R
S
N
D
P
M
G
R
S

Sec. 38'' 40'' 42''

Tech. I ↓ G G R R S S R R R R S

Tāla

Ex. N° 47 : *Pallavi* du *kṛtī* *Āṅāraka Āśrayāmi*, *rāga* *Suruttī*, chanté puis joué à la *vīṇā* par S. Balachander.

Ce rapide survol du style de S. Balachander nous permet de percevoir les limites à l'intérieur desquelles les styles vocaux restent généralement contenus, en dépit de tous leurs efforts. La fluidité et la continuité de la voix sont des modèles très difficiles à approcher pour tout instrument, à fortiori pour un instrument à cordes pincées muni de frettes. Mis à part R. Visweswaran, aucun *vaiṇika* n'a dépensé autant d'énergie et de talent que S. Balachander pour tenter d'imiter la voix humaine sur la *vīṇā*. L'analyse très détaillée que nous venons d'esquisser montre que le résultat objectif est dans son cas parfois assez éloigné du discours.

Nous devons cependant prendre conscience que le danger de cette étude peut aussi résider dans son excès de précision. Sous notre loupe, des détails mineurs peuvent prendre une importance induue. La représentation que se fait le musicien de son art, et la perception directe de l'auditoire, sont des critères aussi importants à prendre en compte, sinon plus, que la concordance des pincements et des syllabes, ou que la similarité des mélismes. Un style vocal est sans doute d'abord un style qui se veut et se proclame tel. Le concept souvent prime sur la forme, l'esthétique sur la pratique.

Comme nous l'avons largement évoqué, S. Balachander était une personnalité débordante d'énergie et de créativité. Un respect plus scrupuleux des règles qu'il s'était lui-même fixé aurait été une entrave insupportable à sa liberté de créer. Sa dévotion envers son instrument, qu'il considérait d'essence divine, lui imposait d'explorer ses innombrables possibilités. Il est allé le plus loin qu'il pouvait, dans toutes les directions simultanément. Certains lui reprocheront ses débordements ou ses quelques écarts de justesse. Beaucoup se souviendront pourtant de moments inoubliables de réelle inspiration. L'oeuvre enregistrée qu'il a laissée derrière lui mérite d'être très attentivement écoutée. Elle reste, comme il l'affirmait lui-même sans fausse modestie

"indispensable dans la collection personnelle, et pour le divin plaisir des musiciens ... musicologues ... institutions musicales, dans le monde entier"¹.

432 : Mysore R. Visweswaran.

R. Visweswaran est né en 1931 à Birur, petite ville à 150 km. au nord de Mysore, dans une famille de brahmanes *smārta-s*, de père et de mère musiciens. Il commença ses études musicales à l'âge de cinq ans avec son frère Sitharam, et quatre années plus



Fig. 36 : Mysore R. Visweswaran

tard donnait son premier concert vocal. Il forma par la suite avec ses trois frères R. Sitharam, R. Chandrasekhariah et R. Sathyanarayana le groupe des "frères de Mysore" (Mysore brothers) qui eurent un très important succès.

Le fait le plus étonnant de ses premières années d'apprentissage réside cependant dans la soudaine révélation qu'il reçut de la manière de jouer de la *vīṇā*. Écoutant un jour Sitharam pratiquer sur cet instrument, il lui fit remarquer les différences entre ses interprétations instrumentales et vocales. Piqué au vif, celui-ci le mit au défi de lui faire la démonstration de ce qu'il pensait être le style de jeu correct... ce que Visweswaran fit immédiatement : prenant la *vīṇā* pour la première fois de sa vie, il joua "naturellement" sur ce très difficile instrument, au très grand étonnement de son frère. Il eut par la suite la même intuition de la technique du *gōṭṭuvādyam*, sur lequel il devint aussi un instrumentiste accompli. Prenant ainsi la voix pour modèle absolu de l'exécution instrumentale, il se

¹ D'après le catalogue discographique de S. Balachander, rédigé par lui-même : "*Marvellous Melakarta Melodies are a must for the personal collection and blissful enjoyment of musicians... musicologists... music institutions all over the world.*"

rattache au *bānī* de S. Balachander, qu'il ne connut pourtant que beaucoup plus tard, et il peut être classé malgré sa provenance de Mysore dans la très vaste école de Tanjavur.

R. Visweswaran ne se considère pas autodidacte (*self-taught*) comme S. Balachander, mais disciple directe de la déesse Sarasvatī ("*Sarasvati-taught*"), dont il confie avoir reçu l'enseignement à deux reprises pendant son sommeil, et pour laquelle il garde une dévotion sans limite. C'est un artiste d'une très grande sensibilité, chez qui il n'est pas rare de voir perler quelques larmes lors de moments musicaux particulièrement intenses. C'est aussi une personnalité beaucoup plus retenue que S. Balachander, bien que très consciente de sa valeur. Comme ce dernier, il prône la défense de la tradition, le respect de l'auditoire quel qu'il soit, et le maintien des plus hautes valeurs dans le domaine de la musique¹ :

"Les musiciens sont sans arrêt confrontés à la difficile question de savoir s'ils doivent destiner leur musique aux gens avertis (les connaisseurs), ou aux profanes... Si le musicien destine sa musique aux connaisseurs, les *sahridaya-s*, qui sont peu nombreux, il éprouvera nécessairement une certaine responsabilité envers elle, ce

¹ Cf. : VISWESWARAN (R.) : "Thus spake Visweswara !" in *Sruti* N° 127, Madras, Avril 1995, p. 26 : "*Musicians are continuously faced with the tough question whether they should address their music to the knowledgeable [the connoisseurs] or the lay listeners...If the musician addresses his music to the knowledgeable, the sahridaya-s, who are small in number, he would find it necessary to exercise a certain responsibility towards music which, in turn, would give music a welcome direction and help in disseminating the higher, traditional artistic values...*

This responsibility of ours is, in fact, graver when we address our music to the non-elite, the laity, who are totally unaware of the delicacies and the higher aesthetic values of the art of music and who are satisfied if they get some overall relaxation from listening to music...

We are not unfamiliar with musicians who, although they have a high calibre, yet resort to presenting flimsy musical material to their audience on the basis of an "ex parte" conclusion that the audience is totally incapable of appreciating the high and elevating material in music. This is an erroneous attitude. My considered opinion, based on long experience and audience-response, is that, even in the face of the inescapable fact and consciousness that the "high and elevating - even heavy musical material - is indeed too unfamiliar and out of reach of the laity for "enjoying", we should address such respectable musical material to the lay listeners continuously, efficiently and attractively so that the naturally open-minded listeners of this music are exposed to the high material in our music. This way, I am very sure, the high values and standards in our music will be fostered and established. Classical music gets its full meaning only this way."

qui orientera la musique dans la bonne direction, et aidera à répandre les plus hautes valeurs artistiques traditionnelles...

Notre responsabilité est en fait plus grave quand nous destinons notre musique à ceux qui n'appartiennent pas à cette élite, aux profanes, qui ne sont pas du tout conscients des raffinements et des hautes valeurs esthétiques de l'art musical, et qui recherchent avant tout une détente dans la musique...

Nous connaissons des musiciens qui, bien que de grande classe, en viennent à présenter à leur auditoire une matière musicale très légère, concluant d'eux-même à l'incapacité totale du public à apprécier une matière plus haute et élevant plus l'esprit. Cette attitude est erronée. Mon opinion, fondée sur une longue expérience et les réactions du public, est que, même en face de la conscience et du fait inévitable que la matière musicale la plus haute et la plus exaltante - parfois difficile - est sans doute trop étrangère et hors de portée du profane pour être appréciée, nous devons lui offrir cette musique noble continuellement, de manière compétente et attrayante pour que les auditeurs naturellement ouverts d'esprit soient confrontés aux plus hautes sources de notre musique. De cette façon, j'en suis absolument certain, les hautes valeurs et règles de notre musique seront stimulées et établies. La musique classique ne prend tout son sens que de cette manière."

R. Visweswaran fut professeur et directeur du département de la musique à l'Université de Mysore de 1978 à 1991, et eut à ce titre de nombreux étudiants et disciples. N'ayant eut aucun maître lui-même, il ne chercha pas à reproduire un enseignement déjà reçu, mais se livra à une réflexion sur les fondements de la musique carnatique qui fit de lui un grand pédagogue et un musicologue très respecté. Il donne aujourd'hui de nombreuses conférences, intervient comme professeur associé dans des universités en Inde ou en Grande-Bretagne, fait partie du jury de nombreuses institutions musicales.

Artiste diffusé par All India Radio depuis 1949, à la fois comme chanteur et comme joueur de *vīṇā*, il occupe maintenant le plus haut grade délivré par cette organisation. Moins spectaculaire et médiatique que son ami S.

Balachander, R. Visweswaran ne jouit malheureusement pas de la renommée qu'il serait en droit d'espérer. Il n'existe que très peu d'enregistrements de sa musique, autres que radiophoniques, et la bibliographie à son sujet est peu abondante¹.

R. Visweswaran est un compositeur de grand talent, ayant écrit plus de quatre-vingt *kṛti-s* qui mériteraient d'être interprétés beaucoup plus souvent. Ces morceaux, comme ceux consacrés à la déesse Sarasvatī ou en hommage aux compositeurs de la trinité carnatique, font partie de son répertoire original, conjointement avec des compositions peu connues de Muttusvāmi Dīkṣitar, musicien qu'il place au-dessus de tous les autres. Comme beaucoup d'artistes de Mysore, il possède enfin une grande connaissance de la musique hindousthane dont il interprète souvent certains *rāga-s*.

Notre étude succincte du style de cet artiste prendra pour sources les quelques documents enregistrés à notre disposition, un fragment de concert diffusé par All India Radio Madras le 1/09/1993, et l'enregistrement effectué par nous-mêmes d'un *ālāpana* et d'un *tānam* en Kalyāṇi. Nous utiliserons aussi les quelques observations que nous avons pu faire pendant les différents concerts auxquels nous avons assisté.

L'enregistrement d'All India Radio présentait quatre pièces :

- *Kalāvati Kamalā*, *rāga* Kalāvati, *tāla* Ādi de Muttusvāmi Dīkṣitar.

¹ Notre principale source d'informations à son sujet fut obtenue grâce à deux visites chez ce musicien, à son domicile de Mysore, les 25/5/1993 et 23/10/1993. L'enregistrement musical servant pour notre étude fut réalisé lors de cette seconde visite. Nous signalerons par ailleurs quelques articles :

- RAGHAVENDRA RAO (K.) : "Karnataka Professor in Calcutta Highlights Veena's Features & Potential" in *Sruti* N° 45/46, June/July 1988, p.8.

- PRATAP (Jeetendra) : "Impressive Veena Recital" in *Indian Express*, New Delhi, 22/02/1989, p. 12.

- RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland*, Op. cit., pp. 437 & 438.

- ORR (P.) : "R. Visweswaran : A 4 - in - 1 Phenomenon" in *Sruti* N° 127, Madras, Avril 1995, p.23.

- VISWESWARAN (R.) : "Thus Spake Visweswaran", in *Sruti* N° 127, Op. cit., pp. 24 & 25.

- RAGHAVENDRA RAO (K.) : "Filip to RTP in Mysore" in *Sruti* N° 129/130, Summer 1995, p.17.

- *Śēshāchalanāyakam*, *rāga* Varāḷi, *tāḷa* Rūpaka, de Muttusvāmi Dīkṣitar.
- Un *tānam* et un *pallavi* dans le *rāga* Kāmbhōji, *tāḷa* Mīśra Cāpu.
- *Etīruga Nanu*, *rāga* Nādanāmakriya, *tāḷa* Ādi de Bhadrachala Ramadas.

Ces morceaux étant peu souvent interprétés, il est difficile de comparer ses *tempi* avec ceux utilisés par d'autres musiciens, mais l'impression générale est celle d'une certaine lenteur et d'un grand calme. Pendant l'exposition du *pallavi* en Kāmbhōji, Visweswaran chante les paroles qu'il reprend à la *vīṇā*. Cette particularité est fréquente chez cet artiste, qui mène par ailleurs une véritable carrière de chanteur. Le diapason adopté est particulièrement grave (148 Hz), 13 cents au-dessus du *Ré* tempéré. La part d'improvisation représente 48% du temps consacré à la *vīṇā* (*ālāpana* 13%, *tānam* 7%, *niraval-s + kalpana svara-s* 28%), mais cette proportion est certainement en dessous de celle normalement pratiquée par ce musicien, certains des morceaux ayant très vraisemblablement été tronqués (un *ālāpana* devait précéder le *tānam* en Kāmbhōji). L'ambitus parcouru pendant ces improvisations n'est que de deux octaves, du *Pa* grave au *Pa* aigu. La forme est traditionnelle, explorant des registres allant du grave vers l'aigu, puis se concluant sur le *Sa* médium. Le *tānam* se termine par une triple cadence sur la tonique aiguë, la quinte et la tonique médium.

Pendant les *ālāpana-s* les cordes de *tāḷa* sont jouées individuellement tour à tour, ou parfois égrenées, généralement en ponctuation entre les phrases mais aussi, bien que plus rarement, pendant leur déroulement. Ces mêmes cordes sont jouées par ailleurs en groupe de manière assez régulière sur les temps forts des compositions. Les pincements de la main droite sont beaucoup moins violents que chez S. Balachander, mais n'en gardent pas moins une certaine puissance. Un onglet est bien sûr utilisé sur l'index et le majeur. Le nombre de longues phrases réalisées en tiré est considérable et permet, malgré les nombreuses autres différences de caractère, de rapprocher

¹ La seule pièce pour laquelle nous avons un point de comparaison est *Kalāvati kamalā*, dont nous possédons une interprétation par S. Balachander au *tempo* de 96 à la noire, R. Visweswaran utilisant celui de 77.

sans hésitation le style de R. Visweswaran de celui de son ami de Madras.

Nous avons retenu pour nos documents sonores un fragment de l'*ālāpana* et le *tānam* en Kalyāṇi qui nous furent interprétés par Visweswaran en illustration du caractère vocal de son style. Nous avons malheureusement dû écouter l'*ālāpana* en raison de ses dimensions considérables.

Pendant les premières minutes de chacun de ces mouvements, Visweswaran interpréta chaque phrase d'abord vocalement, puis ensuite à la *vīṇā*. Nous n'analyserons pas précisément ici la forme de ces deux improvisations, leur but de démonstration altérant leur déroulement normal, mais nous contenterons de quelques remarques d'ordre général. L'ambitus total s'étend du *Sa* grave (pendant la partie non restituée d'*ālāpana*) au *Ga* aigu, et le diapason est de 151 Hz. L'*ālāpana* comme le *tānam* sont constitués de longues phrases, utilisant souvent le principe de la variation autour d'une cellule mélodique simple. Ces motifs générateurs servant de conclusion sont, dans la deuxième partie de l'*ālāpana* (à partir de 1'47") la formule "G , rS R , " , et pour le *tānam* "G , R , S ,".

Toutes les phrases utilisent abondamment le tiré, mais des glissés viennent prendre une part importante, limitant l'ampleur des déflexions à des intervalles n'excédant pas une quarte. Ces glissés ne se remarquent que fort peu et n'altèrent pas la fluidité mélodique. La technique du frappé est pratiquement absente, mis à part lors d'un très bref passage pendant le *tānam* (de 2'35" à 2'40") où elle est utilisée accessoirement à des glissés dans la phrase "pdS pdS pdS dnR dnR dnR dnR dnS pdS". Nous noterons aussi l'utilisation originale des trois cordes de *tāla* jouées tour à tour individuellement, pendant ou entre les phrases, dans l'*ālāpana* comme dans le *tānam*.

Le fragment d'*ālāpana* transcrit ci-dessous montre la remarquable similitude entre les courbes mélodiques dessinées par la voix, et celles reprises par la *vīṇā*. Les hauteurs et les multiples inflexions sont extrêmement semblables et sont la preuve non seulement de la dextérité de l'artiste sur son

instrument, mais aussi de la parfaite conscience des hauteurs contenues dans ses ornements vocaux, qui ne peut être acquise que par un chanteur émérite¹. L'image sonographique montre encore plus précisément cette similitude, que seule vient rompre la courbe d'amplitude fatalement différente pour un instrument à corde pincée où l'attaque est l'unique source d'énergie rapidement dispersée. Nous observerons aussi le grand nombre de petits glissés accompagnant la technique omniprésente du tiré.

N S G R S N S R S N S R G R S N S R S

M
G
R
S
N
D

Sec. 1'06" 1'08" 1'10"

Tech. Chant ... 2 ↓ N ↓ S ↓ NSR ↓ S ↓

Tāla → → →

N S G R S N S R S N S R S N

M
G
R
S
N
D

Sec. 1'12" 1'14" 1'16"

Tech. 2 × ↓ N ↓ S ↓ NSR ↓ S × Chant ...

Tāla ↑ S ↑ P

¹ Il est indispensable de rappeler que dans le cas de mélismes aussi complexes et rapides que ceux interprétés ici par R. Visweswaran, notre notation sur portée ne peut être qu'une indication des hauteurs parcourues, et ne doit en aucun cas être comprise comme une transcription fidèle de la mélodie. Une note affectée d'un important vibrato de fréquence, ou un tremblement de voix, sont des *gestalt* qu'il est vain d'essayer de fragmenter en leurs multiples composants. La notation *sargam* est ici plus perceptive, et tient compte de la sensation auditive globale.

S N D N N R S N R S N D

Sec. 1'18" 1'20" 1'22"

Tech. 2 ↓ ↓ → D

Tāla

D N D P D

Sec. 1'24" 1'26" 1'28"

Tech. 2 ↓ × Chant ... 2 ↓ P D

Tāla

The image displays a musical score for a fragment of an *ālāpana* in the rāga *Kalyāṇi*. At the top, the notes are written as: N R D N R G M G R N R G RSNS. Below this is a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Underneath the staff is a sonagramme (pitch contour) showing the melodic line with various inflections and glissés. Below the sonagramme is a technical diagram (Tech.) with arrows indicating fingerings and techniques. The diagram is divided into sections (Sec.) with time markers: 1'42", 1'44", and 1'46". The technical diagram includes notes N, PD, N, R, GG, G, R, N, R, G, RSNS, and arrows indicating techniques like 'Tāla' and 'S'.

**Ex. N° 48 : Fragment d'*ālāpana*, *rāga* Kalyāṇi,
par R. Visweswaran.**

La transcription d'un fragment du *tānam* illustre aussi la perfection de la reproduction à la *vīṇā* des courbes mélodiques d'abord esquissées par la voix. Seul le passage très rapide entre 3'33" et 3'40" présente des différences importantes, sa longueur nécessitant des pincements supplémentaires. Le sonagramme montre très clairement la technique du glissé utilisée pour atteindre la note *Pa* à partir du *Sa*. Il ne fait guère de doute que dans un tel contexte Balachander aurait préféré utiliser un tiré, reproduisant mieux l'inflexion du chant. Ce document témoigne donc bien de la répugnance de R. Visweswaran à employer des tirés d'une grande amplitude. Nous observerons enfin l'usage discret des cordes de *tāla*-s, jouées individuellement ou ensemble, de manière peu habituelle pour ce type de mouvement.

P P G , R , S , P P G , R , S , P P , G R S , P P , G R S ,

1

D
P
M
G
R
S
N
D

Sec. $^1 3'20''$ $^1 3'22''$ $^1 3'24''$

Tech. Chant ... $I \downarrow$ \downarrow \downarrow \times \times Chant ... $I \downarrow$ \downarrow \downarrow \times

Tāla \uparrow P \uparrow P \uparrow S

G ; G R S ; G ; G R S ; M ; M G R ; M ; M G R

2

D
P
M
G
R
S
N
D

Sec. $^1 3'26''$ $^1 3'28''$ $^1 3'30''$

Tech. Chant ... $I \downarrow$ \downarrow \downarrow \times Chant ... $I \downarrow$ \downarrow \downarrow \times

Tāla \uparrow P \uparrow P \uparrow P \uparrow P

, G , R , S , G ; M ; G M , G M , G P G , R , S , G ;

Sec. 3'36" 3'38" 3'40"

Tech. SG G G G G R S Chant ...

Tāla

**Ex. N° 49 : Fragment de *tānam*, *rāga* Kalyāni,
par R. Visweswaran.**

R. Visweswaran a souvent, au cours de ces dernières années, été appelé le "Balachander de Mysore". Cette brève étude met en lumière à la fois des similitudes et de grandes différences entre les styles de ces deux maîtres. R. Visweswaran comme S. Balachander sont des personnalités riches, autodidactes, dominées par le même idéal esthétique (se rapprocher de l'interprétation chantée) et par le sens d'un devoir (respect de la tradition et du public). Si l'un et l'autre sont conscients de leur valeur et n'hésitent pas à se qualifier de "virtuoses de la *vīṇā*" ("*veena virtuoso*"), le caractère de Visweswaran est cependant très différent de celui du polémiste de Madras. Tout dans l'artiste de Mysore respire le calme, la retenue, la religiosité, ainsi qu'un grand contrôle de soi. De tels traits ne peuvent qu'être perceptibles dans une musique laissant une grande place à l'improvisation, domaine où se révèle toujours la personnalité de l'artiste.

Nous avons pu observer comment S. Balachander, se laissant quelque peu griser par les possibilités infinies de l'instrument, était parfois entraîné

loin du modèle vocal qu'il disait rechercher. Le cas est différent chez R. Visweswaran. Sa musique est parfaitement en accord avec son idéal. Il n'y a point d'excentricité dans des registres inexplorés, pas de technique surhumaine, pas de rythme insaisissable ni de *tempo* effréné. Tout est au contraire mesure, sensibilité, précision et connaissance. Ses facultés de chanteur, son talent de compositeur, son vaste savoir de musicologue, chacune de ces qualités concourt à élever le niveau de sa musique. C'est un artiste contrôlant magnifiquement son instrument, sachant l'effet esthétique qu'il recherche et se donnant les moyens de l'atteindre, simplement. C'est le musicien sans aucun doute le plus proche d'un absolu qui s'appellerait "le style vocal".

44 : Le *bāṇī* de Tanjore.

Sous le nom très flou de "*bāṇī* de Tanjore", nous rassemblerons ici de nombreux musiciens ayant dans leur technique de jeu une volonté affirmée de suivre, de manière plus ou moins rigide, le modèle vocal, mais n'appartenant pas directement à l'un des trois *bāṇī*-s étudiés plus haut. Beaucoup d'entre eux viennent effectivement de la région de Tanjore (Tanjore, Tiruchchirappalli, Pudukkottai, Chidambaram, etc.), mais certains comme M. Nageswara Rao sont originaires d'autres parties du sud de l'Inde. De nombreuses relations ont enfin existées entre ce groupe de musiciens et le *bāṇī* de Manjapara, principal style de l'école de Trivandrum qui sera examiné au chapitre suivant, au point que certains nient à ce dernier une existence propre.

Si nous ne pouvons trouver un maître commun à tous ces musiciens, deux institutions, assez liées entre elles, semblent avoir fait parties pour beaucoup d'entre eux, à un moment ou à un autre, de leur formation ou de leur carrière. La première fut le Annamalai Music College de Chidambaram, fondé

au début du siècle par le *rāja* Aṅṅāmalai Cheṭṭiyār, qui devint par la suite le Département de la Musique de l'Université Annamalai, consacrée au renouveau de la culture tamoule. Le Central Music College, ou Government Music College de Madras constitue le deuxième de ces établissements. Nous présentons dans le tableau N°4 les relations de maître à disciple ayant existées entre certains des joueurs de *vīṇā* les plus importants ayant fréquentés ces lieux de culture.

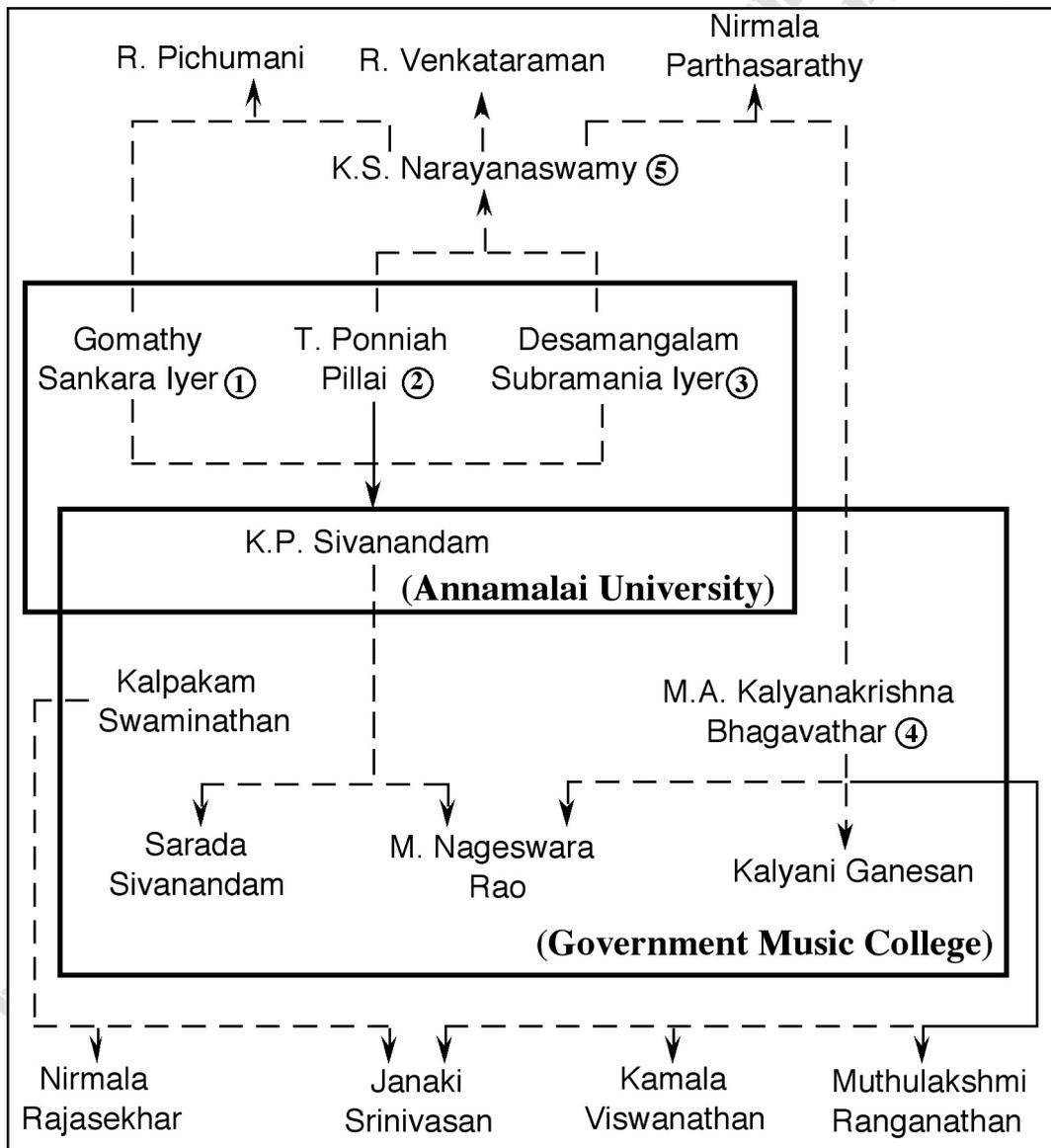


Tableau N° 4 : Les principaux *vaiṇika-s* du *bāṇī* de Tanjore

Comme nous pouvons l'observer, les influences ayant présidé à la formation de ce *bāṇī* sont diverses. Gomathy Sankara Iyer (1) était musicologue et ancien élève en *vīṇā* de Karaikudi Subbarama Iyer (voir tableau 3 p.193). T. Ponniah Pillai (2) était maître de danse, chanteur et percussionniste. Desamangalam Subramania Iyer (3), que nous étudierons plus loin, provenait du *bāṇī* de Manjapara et avait développé son propre style sur la *vīṇā*. M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar (4), lui aussi issu du *bāṇī* de Manjapara, devint l'enseignant principal de cet instrument au Central Music College durant 18 ans, de 1949 à 1967, après avoir professé à la Swati Tirunal Academy de Trivandrum. A l'inverse, K.S. Narayanaswami (5), musicien formé à l'école de Chidambaram, fut jusqu'en 1970 directeur de la Swati Tirunal Academy, et est souvent considéré aujourd'hui comme le représentant de l'école de Trivandrum ! Nous pouvons observer ici comment deux styles, sans doute assez distincts au début du siècle, se sont peu à peu confondus dans le creuset de ces grandes écoles de musique.

Beaucoup d'autres artistes pourraient aussi être rattachés au *bāṇī* de Tanjore. Nous n'avons cité ici que le courant le plus important, car représenté par des institutions gouvernementales lui ayant donné la capacité de se diffuser à large échelle. Des *vaiṇika-s* comme Smt. Vidya Shankar, P. Vasanth Kumar, Dr. S. Ramanathan, Tanjore G. Lakshmanan, S. Ravindran, etc. venant d'horizons divers, peuvent sans doute y être adjoints. La multiplicité des maîtres et des influences rend cependant ses frontières incertaines. De nombreux musiciens d'aujourd'hui considèrent appartenir à "leur propre *bāṇī*", et ne se reconnaissent que sous les appellations très vastes de "style vocal" ou de "style de Tanjore". L'étude des trois *vaiṇika-s* que nous allons maintenant entreprendre nous montrera quelques-unes des disparités importantes, tant sur le plan technique que sur celui de l'esthétique, existant entre des musiciens issus pourtant d'une tradition apparemment homogène.

441 : Tanjavur K.P. Sivanandam.

K.P. Sivanandam naquit en 1917 dans une famille de danseurs et de musiciens de caste *dēva-dāsi*. Il appartient à la septième génération de descendants du grand Sivanandam qui, avec ses trois autres frères Chinniah,



Fig. 37 : Tanjavur K.P. Sivanandam

Ponniah et Vadivelu, fit partie du célèbre "Quatuor de Tanjore", groupe de compositeurs / musiciens / danseurs ayant travaillé au service de la cour de Tanjore, puis de celle de Travancore au début du XIXème siècle. Son père, T. Ponniah Pillai mentionné plus haut, fut l'un des premiers enseignants du Annamalai Music College de Chidambaram. Ayant passé sa jeunesse dans cet établissement, Sivanandam reçut une formation de chanteur puis, s'intéressant à la *vīṇā*, suivit pendant une année l'enseignement de Desamangalam Subramania Iyer avant d'être instruit par Gomathy Sankara Iyer. A la fin de ses études, il se vit proposer en 1938 le poste de professeur de *vīṇā* dans cette université, place qu'il garda 10 années. Il rejoint par la suite brièvement le Central College of Music de Madras, puis d'autres écoles du Tamil Nadu et de Sri Lanka. Il retourna enfin à l'université Annamalai pour y devenir directeur du département de la musique.

La bibliographie sur K.P. Sivanandam est très réduite¹, et sa discographie se résume à un disque 78 tours et une cassette audio enregistrée en 1989 par la firme A.V.M.. Dans ces deux documents il joue en duo avec sa femme et

¹ - RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland*, Op. cit. p. 299.

- LAKSHMI VISWANATHAN : "Music for Peace and Pleasure" in *The Hindu*, Madras, 25/12/1992.

- S.V.K. : "On the frets without fret and fume" in *The Hindu*, Madras, 25/11/94.

- PARTHASARATHY (T.S.) : "Vidwan Thanjavur K.P. Sivanandam" in *Music Academy Souvenir*, Madras, The Music Academy, 1992, pp. 19 & 20.

disciple Sarada Sivanandam, avec qui il donne par ailleurs la presque totalité de ses concerts. C'est un artiste unanimement loué pour sa stricte adhérence à la tradition. Il est classé "*Top grade*" dans la hiérarchie d'All India Radio.

Nous étudierons le style de K.P. Sivanandam en utilisant pour sources deux enregistrements d'*ālāpana-s* et de *tānam-s* dans le *rāga* Kalyāṇi, que nous avons recueilli auprès de ce musicien¹, ainsi que la cassette produite par A.V.M.. Cette dernière présente les cinq compositions suivantes :

- *Māyātīta svarūpini*, *rāga* Māyamālavagauḷa, *tāla* Rūpaka, de T. Ponniah.
- *Evarani nirṇayimchiri*, *rāga* Nādachintāmaṇi, *tāla* Ādi, de Tyāgarāja.
- *Parāku nikēlarā*, *rāga* Kiraṇāvali, *tāla* Ādi, de Tyāgarāja.
- *Birāna*, *rāga* Kalyāṇi, *tāla* Rūpaka, de Śyāma Śāstri.
- *Dāni bōdhana*, *rāga* Suruṭṭi, *tāla* Ādi, de T. Ponniah.

Le fait que deux de ces pièces soient de T. Ponniah, l'un des membres du Quatuor de Tanjore, atteste de la connaissance par Sivanandam d'un répertoire particulier hérité de sa famille, et empruntant largement à la musique de danse, peu souvent interprétée dans le monde classique. Sur ce point cet artiste rejoint Vina Dhanammal, dont les origines étaient semblables. Aucune de ces cinq compositions n'est souvent jouée, et nous ne pourrions donc faire ici des comparaisons de *tempi*. Ceux-ci paraissent néanmoins toujours modérés, Sivanandam affirmant par ailleurs dans son discours son goût pour les interprétations lentes².

A l'exception d'*Evarani nirṇayimchiri*, toutes les compositions sont précédées d'un *ālāpana*. *Birāna*, dans le *rāga* Kalyāṇi, est la pièce majeure

¹ Enregistrements effectués au domicile de ce musicien à Kottivakam, dans la banlieue de Madras, le 4/4/1994

² Cf. : LAKSHMI VISWANATHAN : "Music for Peace and Pleasure" in *The Hindu*, *Op. cit.* : "Il regrette la disparition progressive des interprétations lentes, pleines de beauté et de majesté, de certaines compositions classiques, et la manie de choisir des pièces au *tempo* frénétique." (*He laments the gradual erosion of the majesty and beauty of slow rendering of classical songs by the fad for selecting pieces with a frenetic pace.*)

introduite aussi par un *tānam*, et ornée de *kalpana svāra-s*. La part totale de l'improvisation sur cette cassette s'élève à 47% (*ālāpana* 23%, *tānam* 11,5%, *niraval-s* et *kalpana svāra-s* 12,5%). La forme de ces mouvements est toujours classique, allant du médium vers l'aigu, puis redescendant pour se conclure sur le *Sa* médium après une très brève incursion dans le registre grave. Les ambitus se limitent à deux octaves, du *Pa* grave au *Pa* aigu. Le *tānam* présente de nombreuses cadences intermédiaires, sur chacun des degrés successivement répétés, et se conclut par une triple cadence sur le *Sa* aigu, le *Pa* et le *Sa* médium. Nous noterons une brève reprise de l'*ālāpana* entre la fin du *tānam* et le début du *kṛti*. Une petite coda en forme d'*ālāpana* vient aussi curieusement achever le dernier morceau (*Dāni bōdhana*), à la manière déjà observée dans le *bāṇī* de Vina Dhanammal. Ce trait est toutefois ici exceptionnel et ne doit pas être considéré comme une caractéristique du style de cet artiste.

Un autre point remarquable réside dans le diapason très grave adopté par ce musicien sur cet enregistrement, où le *Sa* est à 134 Hz (41 cents au-dessus du *Do* tempéré) La raison de cette hauteur, la plus basse relevée sur cet instrument, est selon toute vraisemblance purement esthétique, pour donner un timbre plus profond, peut-être plus proche à son avis de la voix humaine.

K.P. Sivanandam considère que la pratique du chant, au moins pendant les années de formation, est indispensable pour devenir un instrumentiste de talent :

¹ Deux autres explications à ce diapason exceptionnel pourraient être avancées :

- pour diminuer la tension et faciliter des tirés de forte amplitude.
- Pour mettre la *vīṇā* au diapason de sa propre voix, s'il désirait chanter en accompagnement de son instrument. Nous n'avons cependant jamais assisté à une telle pratique de la part de cet artiste.

Nous remarquerons enfin que K.P. Sivanandam utilise pour sa *vīṇā* des cordes de diamètre important (calibre 28 pour la chanterelle), obtenant ainsi ce diapason sans diminution de la tension.

² Cf. : LAKSHMI VISWANATHAN : "Music for Peace and Pleasure" in *The Hindu*, 25/12/1992. : "Unless a person can sing, he cannot produce musical nuances in an instrument. His awareness of "bhava" is developed only by singing. This he can translate to his instrument, the veena, the violin or the flute, which can then produce music of both aesthetic beauty and depth".

"Si une personne ne peut chanter, elle ne peut non plus produire de nuances musicales sur un instrument. Sa perception du *bhāva* ne sera acquise que par le chant. Elle sera ensuite capable de la traduire sur son instrument, la *vīṇā*, le violon ou la flûte, qui pourra alors produire une musique à la fois profonde et belle esthétiquement."

Pour lui, la place de la musique instrumentale est d'être inféodée à la musique vocale, et elle ne doit pas chercher à sortir de ce rôle¹.

"En fait, vous voyez, la *vīṇā*, le violon, ou tout autre instrument, ne font que de la musique vocale. Tous les instrumentistes doivent jouer en reproduisant la musique vocale. Telle est l'essence de la bonne musique."

La technique principalement utilisée pour arriver à cette fin est un mélange de tirés, parfois d'assez forte amplitude (jusqu'à une quinte), et de glissés successifs et rapides permettant de jouer de longues phrases sur un seul pincement de la main droite. L'index et le majeur de la main gauche sont toujours réunis, mis à part pour de très rares ornements en frappé. Comme S. Balachander, il considère important de limiter les attaques au stricte minimum. Ces pincements, effectués presque exclusivement avec le majeur, emploient un ongles et sont souvent assez puissants.

Un des traits marquants de ce style réside dans le caractère très contrasté des phrases interprétées pendant les *ālāpana-s*. Contraste dans le rythme interne à la mélodie : de longues notes tenues se terminent par des mélismes très rapides, se perdant dans les dernières vibrations de la corde à peine relancée par le frottement contre les frettes imposé par les tirés. Contraste aussi sur le plan des intensités : des attaques violentes, des étouffements brusques alternent avec des petits pincements presque inaudibles qui évitent à la phrase une extinction totale.

¹ Cf. : S.V.K. : "On the frets without fret and fume" in *The Hindu*, Op. cit. : "After all you see, veena, violin or any other instrument is only vocal music. Any instrumentalist must play like vocal music. That is the essence of good music."

Les cordes de *tāḷa* ne sont que très peu employées par cet artiste. Leur usage pendant les compositions est presque inexistant. Elles ne sont jamais utilisées non plus en ponctuation pendant les *ālāpana-s*. D'après Sivanandam elles n'ont point de rôle à l'intérieur du discours musical¹ :

"Lorsque nous jouons la corde principale sur la *vīṇā*, nous la tirons pour effectuer les *gamaka-s*. Quand la corde aura été souvent tirée, son accord sera vraisemblablement faussé. Les trois cordes pincées par l'auriculaire aident le joueur de *vīṇā* à réaccorder la corde principale. Les cordes de *tāḷa*, comme nous les appelons, sont en fait des cordes de "*śruti*" accordées sur *Sa-Pa-Sa*. Ces cordes doivent être pincées doucement, ni fréquemment ni bruyamment, simplement pour être sûr que la corde principale est bien accordée sur le *śruti*. Si comme vous dites certains *vaiṇika-s* les font entendre de manière sonore, c'est juste pour ajouter une agitation bruyante. Ce n'est pas le rôle des trois cordes *Sa-Pa-Sa*."

Cette absence de ponctuation par les cordes de *tāḷa* est palliée de manière très heureuse dans la musique de Sivanandam par la deuxième *vīṇā* jouée par sa femme, reprenant pendant les moments de silence les dernières notes entendues. Elle reste cependant un trait constant de son style comme nous pourrions le voir sur nos deux enregistrements en Kalyāṇi où, exceptionnellement, ce musicien jouait seul.

Le premier de ces deux enregistrements fut réalisé de manière "acoustique", en utilisant un microphone placé près du chevalet de la *vīṇā*. Le deuxième, à la sonorité très saturée, reprit le système - assez rudimentaire - d'amplification utilisé chez lui par Sivanandam. Pour des raisons de place, seuls les *ālāpana-s* seront reproduits dans nos documents sonores.

¹ Cf. : S.V.K. : "On the frets without fret and fume" in *The Hindu*, *Op. cit.* : "While playing the main string on the veena, one has to pull it to effect gamakas. When the string is pulled often, the sruti is likely to be disturbed. So the three strings sounded by the little finger help the veena artist to set right the sruti alignment of the main string. The tala strings as they are being called are really sruti strings tuned to sa-pa-sa. Gently the strings have to be sounded, not frequently or loudly, but gently to make sure that the main string is in proper alignment with the sruti. If as you say some vainikas sound it loudly, it is just to add some noisy excitement. That is not the purpose of the three sa-pa-sa strings."

Ces deux *ālāpana-s* illustrent de manière très évidente l'importance du microphone sur le style de jeu de K.P. Sivanandam. Cette constatation pourrait bien sûr être faite pareillement avec beaucoup d'autres *vainika-s* appartenant à l'école de Tanjore, mais l'emploi par ce musicien du capteur magnétique, type de microphone inauguré sur la *vīṇā* par S. Balachander, la rend particulièrement flagrante. La conséquence de son utilisation sur la durée du son autorise un phrasé qui resterait autrement inaudible. La rançon de ce procédé est malheureusement, comme nous pouvons le constater, une dégradation catastrophique de la qualité du timbre de l'instrument, renforcée ici par les piètres performances de l'amplification.

Nous noterons à nouveau dans ces enregistrements le diapason très grave (133 Hz) déjà remarqué chez cet artiste. La forme des deux improvisations est assez rigoureusement semblable. Dans chaque cas l'*ālāpana* peut être divisé en deux parties, la première consacrée à l'octave médium (jusqu'à 47" pour le premier *ālāpana*, et jusqu'à 1'10" pour le deuxième) et la seconde au premier tétracorde de l'octave aiguë. Les conclusions sont aussi similaires, par un retour sur le *Sa* médium après une brève descente jusqu'au *Ma* grave. Les ambitus du *Ma* grave au *Pa* aigu sont identiques. Les *tānam-s* enfin, non reproduits ici, présentent l'un et l'autre les mêmes caractéristiques déjà observées sur le *tānam* en Kalyāṇi de la cassette A.V.M. : cadences intermédiaires sur les degrés importants, triple cadence finale, reprise d'un bref *ālāpana* à la fin du *tānam*.

Les différences entre ces deux mouvements apparaissent plus sur le plan de l'importance respective de chaque technique mise en oeuvre, que sur la nature de ces techniques. K.P. Sivanandam était peu enthousiaste à l'idée de jouer sans amplification. Nous sentons dans son premier *ālāpana* une certaine crainte de ne pas être entendu, que des ornements trop complexes puissent se perdre. Les pincements sont donc nombreux et puissants, les phrases sont simples, les étouffements fréquents accroissent le

dynamisme. La technique est néanmoins manifeste : très nombreux tirés pouvant parfois atteindre l'amplitude d'une quinte, quelques grands glissés servant d'appoggiatures à des notes importantes (le *Sa* à 0'17", 0'21", 0'42", 0'53", 0'56" et 1'29"), pas d'utilisation de cordes de *tāla*, pas de vibrato. Le court passage dont nous donnons la transcription ci-dessous illustre l'emploi de ces techniques. Nous relèverons le nombre assez élevé de pincements jugés ici nécessaires pour maintenir un niveau sonore acceptable.

G R M G R S S S R R S SN N S
 D |
 P |
 M |
 G |
 R |
 S |
 N |
 D |
 Sec. 1'16" 1'18" 1'20"
 Tech. I ↓ ↓ × ↓ ↓ × ↓ × ↓ ↓ NS ↓ S ↓ S ↓ SN ↓ SN ↓ S
 Tāla

DN D PMP DN S R G R S NR SN S DN S
 P |
 M |
 G |
 R |
 S |
 N |
 D |
 P |
 M |
 G |
 Sec. 1'22" 1'24" 1'26" 1'28"
 Tech. I ↓ ↓ × ↓ ↓ ↓ × ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ S
 Tāla → DD → PM → P → D → S → N → N → S → DD → S

Dans le deuxième *ālāpana*, K.P. Sivanandam exploite pleinement les possibilités que lui offrent son microphone. Ne craignant plus l'extinction du son, la majeure partie de son improvisation est maintenant constituée de grandes phrases, réalisées à partir d'un seul pincement de la main droite, et utilisant un subtil mélange de tirés et parfois de petits glissés. Nous remarquerons beaucoup de ces longs mélismes succédant à des périodes d'arrêt sur une note importante. L'appartenance de Sivanandam au style vocal ne fait plus aucun doute à l'écoute de cette improvisation. Les autres caractéristiques techniques restent cependant identiques à celles relevées sur le premier *ālāpana* : nombreux grands glissés et étouffements de cordes, absence de frappé ou de ponctuation par les cordes de *tāla* etc.

Nous observerons particulièrement sur le fragment transcrit ici la grande figure mélodique rapide succédant au *Ga* aigu longtemps tenu (entre 1'20" et 1'27"), et qui est très représentative de ce style. Le contraste est très marqué entre ce *Ga* joué *forte* et la succession des courtes notes descendantes puis ascendantes, utilisant pour seule énergie celle apportée par le frottement ou le choc sur les frettes, ou par de très légers pincements intermédiaires. Suivant le même principe d'opposition nous noterons enfin sur ce document les deux grands glissés s'achevant en longs mélismes, séparés entre eux par des notes brèves, jouées sèchement sans aucun vibrato, puis étouffées rapidement.

Ś NŚ NŚ Ṙ Ṙ Ṙ Ś NŚ NŚ Ṙ Ś Ṙ Ġ Ṙ Ś Ś D

Sec. 1'32" 1'34" 1'36"

Tech. S N R R G R S N S R S S D

Tāla → → → → → → → → → → → → →

Ex. N° 51 : Fragment du deuxième *ālāpana*, *rāga* Kalyāṇi, jeu amplifié, par K.P. Sivanandam.

Sivanandam est aujourd'hui un des joueurs de *vīṇā* les plus importants et les plus respectés. Il est issu d'une longue tradition familiale à laquelle il est resté strictement fidèle. Professeur ayant enseigné à la fois à l'Université de Chidambaram et, directement ou indirectement par l'intermédiaire de sa femme Sarada, au Music College de Madras, son influence est considérable sur le style de jeu de nombre de jeunes musiciens actuels. C'est une personnalité modeste, ne cherchant pas à attirer les foules en sacrifiant à la facilité les règles essentielles de son art. Les formes qu'il interprète sont les plus classiques qui se puissent trouver. Son style se coule dans le modèle vocal sans compromission, sans chercher à dépasser les limites imposées par cette esthétique. Son jeu est plein de subtilités, de nuances et de contrastes. Tout tendrait à faire de chaque concert de ce maître un grand moment de musique s'il n'était desservi par une technique d'amplification très mal maîtrisée. Le son

sortant aujourd'hui de son instrument est malheureusement trop souvent peu agréable, et un certain effort est nécessaire à l'auditeur pour dépasser cette apparence et se plonger dans la vraie nature de sa musique. Cette recherche par delà l'aspect superficiel, très en accord avec la philosophie de l'Inde, est parfois difficile à mener pour l'amateur de timbres authentiques. Elle sera pourtant toujours récompensée si elle se penche sur la musique de K.P. Sivanandam.

442 : R. Pichumani.

R. Pichumani est né en 1920, dans une famille de musiciens de caste brahmane *smārta*. Il commença par le chant, à l'âge de 10 ans, ses études en musique carnatique, puis travailla la *vīṇā* avec Vina Kuppanna de Tiruchchirappalli. Il rejoint par la



Fig. 38 : R. Pichumani Iyer

suite l'Université Annamalai de Chidambaram où il eut pour maîtres Gomathy Sankara Iyer et K.S. Narayanaswami (Voir tableau 4 p. 288). Mise à part sa propre culture familiale, la tradition qui lui fut enseignée fut ainsi très proche de celle de K.P. Sivanandam.

Personnage empreint de religiosité et de respect pour les valeurs classiques, R. Pichumani est un *vaiṇika* très apprécié aujourd'hui en Inde du sud, où il donne de très nombreux concerts depuis plus de cinquante ans. Il est malheureusement peu connu hors de ces frontières. Il est cependant titulaire du plus haut grade attribué par All India Radio, qui retransmet très régulièrement sa musique. C'est un compositeur ayant écrit quelques pièces dans les principales formes de cette musique (*svarajati-s*, *varṇam-s*, *kṛti-s*,

jāvāli-s, *tillāna-s*). La bibliographie à son propos est, à notre connaissance, presque inexistante¹. Sa discographie se compose principalement de trois disques 78 tours et de deux cassettes audios produites par les firmes A.V.M. et H.M.V.². C'est à partir de ces deux dernières sources, et d'un enregistrement d'*ālāpana* et de *tānam* en Kalyāṇi réalisé par nous-mêmes, que nous étudierons le style de cet instrumentiste³.

Les cassettes H.M.V. et A.V.M. présentent toutes deux une sélection de huit pièces assez diversifiées, de compositeurs appartenant à la trinité et d'auteurs plus modernes ou moins connus. Dans chaque cas un morceau est particulièrement développé (*Rāmā ninnu namina*, *rāga* Mōhana, *tāla* Ādi de Tyāgarāja pour l'enregistrement A.V.M., et *Eduta nilachitē*, *rāga* Śaṅkarābharaṇam, *tāla* Ādi, de Tyāgarāja chez H.M.V.), introduit par un *ālāpana*, orné de *kalpana svāra-s* et conclu par un *tāni āvartam*. Le pourcentage d'improvisation dans l'ensemble des deux cassettes est assez similaire (23% d'*ālāpana* et 8% de *kalpana svāra-s* chez H.M.V., 22,5% d'*ālāpana* et 4,5% de *kalpana svāra-s* chez A.V.M.) Aucun *tānam* n'est joué sur ces documents, mais cette forme est présente sur un des 78 tours enregistrés antérieurement, et est systématiquement pratiquée par ce musicien en concert⁴. La proportion assez faible d'improvisation s'explique par la volonté - vraisemblablement commerciale - de présenter au public un nombre important de compositions

¹ Les seuls renseignements dont nous disposons sur sa carrière sont extraits de quelques articles de dictionnaires biographiques comme :

- N. RAJAGOPALAN : *Another Garland, Op. cit.*, pp. 221 & 222.

- *Who's Who of Indian Musicians*, New Delhi, Sangeet Natak Akademi, 2/1984, pp.102 & 103.

et une très courte évocation dans la revue *Sruti* N° 54, Mars 1989, p. 12.

² Deux autres enregistrements de concerts publics donnés en duo avec le flutiste N. Ramani sont diffusés par la firme Empire Recording C° de Bangalore. La qualité technique de ces documents étant trop mauvaise nous ne les utiliserons pas pour cette étude. Nous signalerons enfin un disque compact produit en France par le label Makar qui, du fait de son édition en 1996 après la rédaction de ces lignes, n'a pu être pris en compte pour ces analyses.

³ Enregistrement réalisé au domicile de l'artiste à Mylapore, quartier central (et très animé) de Madras, le 12/05/1994.

⁴ Un long *tānam* de 12'30", en forme de *rāgamālikā*, figure aussi sur le disque Makar, succédant à un *ālāpana* en Śaṅkarābharaṇam et en introduction au *kr̥ti* *Eduta nilachitē*, interprété à nouveau sur cet enregistrement.

différentes. Un point remarquable néanmoins réside dans la présence d'un passage d'*ālāpana*, plus ou moins long, de 15 secondes à plus de quatre minutes, au début de chacun des seize morceaux interprétés. Ce fait très particulier montre l'importance que ce musicien accorde à ces quelques phrases de prélude lui permettant d'établir d'emblée le climat nécessaire à une juste interprétation de la composition.

Suivant ces deux sources, les diapasons sont assez différents, le *Sa* ayant pour valeur 149 Hz (A.V.M.) ou 159 Hz (H.M.V.) (25 cents au-dessus du *Ré* tempéré et 37 cents au-dessus du *Mib*). Il aura une hauteur intermédiaire (155 Hz) sur notre enregistrement. Toutes ces mesures montrent toutefois le choix d'un accord plutôt grave.

Les *tempi* des compositions sont modérés. Le tableau ci-dessous récapitule les comparaisons que nous avons pu établir entre ses interprétations et celles d'autres instrumentistes¹.

Compositions	R. Pichumani	Autres musiciens		
<i>Eduta nilachitē</i>	♩ = 77	75 > ♩ > 77	80 > ♩ > 82	♩ = 90
<i>Praṇamāmyaharṇ Śrī</i>	83 > ♩ > 85	♩ = 72	82 > ♩ > 85	
<i>Tīrāda vilaiyāṭṭu</i>	♩ = 75	♩ = 86	♩ = 91	
<i>Śrī Sarasvatīnamōstute</i>	76 > ♩ > 78	♩ = 83		
<i>Rāmā ninnu namina</i>	♩ = 88	♩ = 77		

Aucune improvisation sur ces deux cassettes commerciales n'a un ambitus dépassant deux octaves². Bien que la structure de ces mouvements révèle l'habituelle ascension des octaves médium et grave vers l'aigu, puis la

¹ Pour *Eduta nilachitē* : Karaikudi Sambasiva Iyer, Rajeswari Padmanabhan et Ranganayaki Rajagopalan (*vīṇa-s*).

- *Praṇamāmyaharṇ Śrī* : Rajeswari Padmanabhan et T. Jairaj (*vīṇa-s*).

- *Tīrāda vilaiyāṭṭu* : S. Balachander (*vīṇa*) et Lalgudi G. Jayaraman (violon).

- *Śrī Sarasvatīnamōstute* : U. Srinivas (mandoline).

- *Rāmā ninnu namina* : R. Parthasarathy (*vīṇa*).

² Sur l'enregistrement que nous avons réalisé R. Pichumani descend cependant jusqu'au *Sa* grave dans l'*ālāpana* et dans le *tānam*, preuve qu'il ne dédaigne pas à priori ce registre.

redescende vers le *Sa* médium après un bref passage dans le deuxième tétracorde grave, nous pouvons remarquer chez Pichumani une importante mobilité de la mélodie, s'attachant très rarement longtemps à une note, mis à part dans les *tānam-s* où cette répétition est obligatoire. Les *tānam-s* succèdent sans coupure aux *ālāpana-s*, et sont conclus par des cadences finales répétées trois fois. Aucune reprise d'*ālāpana* ne vient s'intercaler entre cette fin et le début de la composition.

La technique utilisée est un juste équilibre de glissé et de tiré, le frappé servant uniquement à l'ornementation de certaines notes importantes (appoggiatures et gruppets). Cet équilibre et la dynamique d'ensemble de la phrase ne sont pas sans faire penser au style *karaikudi*¹, avec lequel il partage d'autres points communs, mais aussi des différences importantes.

L'utilisation des cordes de *tāla* est très particulière. Pendant les *ālāpana-s*, celles-ci sont employées parfois avec parcimonie, mais parfois aussi plus fréquemment, plaquées en accords, égrenées, ou individuellement, de préférence en fin de phrase ou en ponctuation. Leur usage pendant les compositions semble de même ne répondre à aucune règle : elles peuvent être pincées sur tous les temps, ou totalement absentes, ou encore intervenir à des emplacements ne correspondant pas à des temps forts du cycle rythmique.

Nous présentons avec nos documents sonores un *ālāpana* et un *tānam* dans le *rāga* *Kalyāṇi*, ainsi que le *pallavi* du *kr̥ti* *Eduṭa nilacitē*, *rāga* *Śaṅkarābharaṇam*, extrait de l'enregistrement H.M.V. L'*ālāpana* comprend deux parties principales, la première plus centrée autour de l'octave médium, et la seconde, commençant à 1'26", s'intéressant au premier tétracorde de l'octave aiguë, et se concluant après une brève incursion dans le grave. Dans ces deux sections la mobilité mélodique est grande et les ambitus parcourus sont

¹ Comme nous l'avons mentionné plus haut, une filiation existe entre ce musicien et le style *Karaikudi*, à travers Gomathy Sankara Iyer, ancien élève de *Karaikudi Subbarama Iyer*, et professeur de R. Pichumani. D'autres influences ont cependant marqué le parcours de Pichumani, interdisant de rapprocher beaucoup plus ce musicien du *bāṇi* de *Karaikudi*

importants. (*Sa* grave au *Ma* aigu pour la première, *Dha* grave au *Pa* aigu dans la seconde). Nous observerons dans la première partie la petite marche "R G M , P D N , S R G M , P P D N ...", dans le registre grave à 1' 04", et dans la seconde la phrase "G M D N R G", omettant la quinte et la tonique et qui n'est entendue qu'une seule fois à 1'38". La conclusion est traditionnelle, sur le *Sa* médium joué en glissé depuis le *Dha* grave.

Le *tānam* faisant suite directement à l'*ālāpana* a un *tempo* rapide, allant en s'accélégrant de 156 à 170 à la noire. Il peut lui aussi être divisé en deux sections. La première parcourt un très vaste ambitus, du *Sa* grave au *Pa* aigu, et s'achève sur une petite halte de la pulsation à 4'05". Nous remarquerons ici encore un grand mouvement ascendant depuis le *Sa* grave (à 3'10") qui n'est pas sans rappeler une pratique du style Karaikudi. De nombreuses notes différentes (*Ga*, *Pa*, *Ni*, *Sa*) sont répétées tour à tour au cours de cette partie où la musique se déplace peu à peu vers l'aigu. La deuxième section commence sur la note *Ga*, et se consacre à l'octave aiguë. Dès son début nous noterons l'utilisation des cordes à vide du *Sa* et du *Pa* grave jouées en ponctuation (à 4'08" et 4'11"), autre habitude faisant penser au *bāṇī* Karaikudi. Nous remarquerons aussi une phrase très originale, au rythme sautillant "S N , S R , S N , R S , R N , G R , G N , R S , R N , G R , ..." à 4' 23". Le *tānam* se conclut de manière classique par une triple cadence.

Nous donnons ci-dessous une transcription du début de la deuxième partie de l'*ālāpana*. Nous pouvons observer l'abondance des appoggiatures et gruppettos joués en frappé pour l'ornementation des notes *Pa* et *Sa*, mais aussi l'absence de cette technique hors de ce contexte. De nombreux glissés parcourent de grands intervalles. La technique du tiré est parfois employée seule pour exécuter certaines formules mélodiques, mais son amplitude ne dépasse pas la tierce mineure. Les étouffements de cordes sont nombreux et concourent à donner au style une impression de vivacité et de précision.

L'unique pincement d'une corde de *tāla* est très discret, au tout début de cet extrait.

\acute{S} N \grave{R} \acute{S} D N D D \grave{R} \acute{R} \acute{S} \grave{G} \acute{R}

P
M
G
R
S
N
D
P

Sec. 1'26" 1'28" 1'30"

Tech. I S N S N S D D R R S S R

Tāla \acute{S}

\acute{S} D \acute{S} D P P G G G N D P P G G

G
R
S
N
D
P
M
G
R

Sec. 1'32" 1'34" 1'36"

Tech. I S N S D D P M P G G G N D P M P G G

Tāla \acute{S}

Ṙ Š DP P G G M D N Ṙ Ğ Ṙ Ğ Š Š

M
 Ğ
 Ṙ
 Š
 N
 D
 P
 M
 G
 R

Sec. 1'38" 1'40"

Tech. I
 Tāla → R S NS D PMPMPG × G → M → D → N R × R × RS NSS

Š D N D D Ğ Ğ Ṙ Ṙ Ğ D Ṙ

M
 Ğ
 Ṙ
 Š
 N
 D
 P

Sec. 1'42" 1'44" 1'46"

Tech. I
 Tāla → NSD D → Ğ Ğ → R R → Ğ → D → R

Ex. N° 52 : Fragment d'*ālāpana*, *rāga* Kalyāṇi, par R. Pichumani.

Le *pallavi* du *ṛti* *Eduṭa nilacitē*, dans le *rāga* Śaṅkarābharaṇam, comporte 14 *āvartana*-s et présente la structure suivante :

- | | |
|--|-------------------|
| A ¹ (1ère ligne du <i>pallavi</i>) | 1 <i>āvartana</i> |
| A ² (<i>saṅgati</i> de cette première ligne) | " " |

A ³ (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne du <i>pallavi</i>)		1 <i>āvartana</i>
A ⁴ " " " "	" "	" "
A ⁵ " " " "	" "	" "
A ⁶ " " " "	" "	" "
A ⁷ " " " "	" "	" "
B ¹ (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	" "	" "
B ² (<i>saṅgati</i> de cette deuxième ligne)	" "	" "
B ³ " " " "	" "	" "
B ⁴ " " " "	" "	" "
A ⁸ (<i>saṅgati</i> de la première ligne)	" "	" "
B ⁵ (<i>saṅgati</i> de la deuxième ligne)	" "	" "
A (début de la première ligne + percussions)	" "	" "
<i>Anupallavi</i> ...		

Nous remarquerons à la lecture de ce tableau que les *saṅgati-s* ne sont joués qu'une fois, chaque *āvartana* introduisant une nouvelle variation. Aucun de ces *saṅgati-s* n'est par ailleurs totalement identique à un de ceux interprétés par Karaikudi Sambasiva Iyer (voir pp. 214 à 217). Cette constatation semble infirmer l'hypothèse d'un apprentissage exclusif de cette pièce à travers une tradition issue du *bāṇī* de Karaikudi. Le nombre minimum de pincements de la main droite est toutefois de 16 pour onze syllabes, conforme à celui observé chez Sambasiva Iyer.

Nous donnons ci-dessous la transcription précise des trois premiers *saṅgati-s* de ce *pallavi*. Nous y observerons toutes les techniques instrumentales remarquées dans l'*ālāpana*, et l'usage très irrégulier des cordes de *tāla*. Une comparaison entre la première ligne du *pallavi* de Sambasiva Iyer (p. 216) et celle de Pichumani, très semblables sur le plan des notes interprétées, révélera de nombreuses petites différences dans l'ornementation, l'accentuation, le rythme mélodique, et les techniques mises en oeuvre. Nous pouvons donc sur cet exemple, joué par deux musiciens de styles assez proches, constater le grand éventail des interprétations possibles d'une même pièce, appartenant pourtant au répertoire le plus classique.

M G $\overline{G P}$; $\overline{G P}$; P , , \dot{S} , $\overline{D \dot{S}}$ \dot{S} , ;

R
S
N
D
P
M
G

Sec. $^{\circ}02''$ $^{\circ}04''$ $^{\circ}06''$

Tech. $I \downarrow$ S M G $\times \downarrow$ G P \downarrow G G P $\times \downarrow$ P \times S $\times \downarrow$ D S S

Tāla \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow

P \dot{S} $\overline{\dot{S} N D}$ P , P , $\overline{M D P}$ P M G , G ,

R
S
N
D
P
M
G

Sec. $^{\circ}08''$ $^{\circ}10''$ $^{\circ}12''$

Tech. $I \downarrow$ P \rightarrow S \downarrow S N D \downarrow DP P $\times \downarrow$ G P P \downarrow M G G

Tāla \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow

Malgré un apprentissage assez semblable à celui de K.P. Sivanandam, R. Pichumani joue, comme nous avons pu le constater, dans un style différent. Il ne dédaigne pas certains effets purement instrumentaux comme l'usage des cordes de *tāḷa* ou des cordes graves à vide. Ses ambitus sont plus importants. Son attachement à restreindre le nombre des attaques est moins impérieux. Sa technique est différente. Son jeu n'en reste pas moins très profondément attaché à la tradition la plus pure. Esthétiquement il se rapproche du *bāṇī* de Karaikudi, bien qu'une analyse fine révèle de nombreuses disparités entre ces deux styles. Il est un exemple de l'immense variété de jeu possible à l'intérieur de la très vaste école *gāyaki*, école vocale ou école de Tanjore. Ici encore la personnalité du musicien s'impose au-dessus des classifications, apportant une touche unique à l'interprétation des compositions tout comme aux improvisations.

443 : Mokkalpati Nageswara Rao.

M. Nageswara Rao est né en 1926 à Vasanthawada, village de l'Andhra Pradesh, dans une famille de Brahmanes non musiciens. Après des études de médecines naturelles, il décida de se consacrer à la musique et devint élève du Central College of Music de Madras, dont il



Fig. 39 : Mokkalpati Nageswara Rao

fut diplômé en 1952. Il dirigea par la suite brièvement le cursus en *vīṇā* dans cet établissement, avant d'être lauréat, en 1965, d'une bourse pour étudier à Paris la tradition modale occidentale du chant grégorien à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de la Sorbonne, sous la direction de Solange Corbin. Il fut ensuite enseignant de 1966 à 1969 au département nouvellement créé de musiques du monde de l'université Wesleyan

(Middletown, Connecticut, U.S.A.). Après un retour de quelques années en Inde, il fut nommé en 1976 professeur associé au département philosophie de l'université de Nanterre - Paris X, poste qu'il occupa douze années. Il fonda en 1981 avec Catherine Zalay le centre Nadopasana de Paris, consacré à l'enseignement des musiques traditionnelles, puis en 1984 l'Institut de Musique Carnatique. Bien qu'ayant élu domicile en France, il continua à donner de très nombreux concerts dans tout le reste de l'Europe, au Japon, aux Etats-Unis et bien sûr en Inde où il retournait sans cesse.

M. Nageswara Rao est décédé en 1993 à Madras. Il laisse derrière lui de nombreux disciples pratiquant la *vīṇā*, dont les principaux sont ses deux filles Vijayasri et Sarada, ainsi que Yuko Matoba au Japon, et Catherine Zalay, Anandi Roy et Jean-Jacques Raymond à l'Institut de Musique Carnatique de Paris. Nous trouverons dans la bibliographie le concernant quelques ouvrages en langue française¹. Sa discographie, assez importante, est constituée de sept disques enregistrés en France, au Danemark, au Japon et aux U.S.A.

Nageswara Rao considérait son art comme une forme de yoga, comme un moyen d'acquérir la joie, la paix et la sagesse. Il fut tout particulièrement marqué par sa rencontre avec le philosophe Indien J. Krishnamurthi, qui raconte ainsi sa propre expérience spirituelle à l'écoute de sa musique² :

¹ - LEIPP (Emile), RAO (Nageswara) et TRAN (Van Khe) : *La vina et la musique de l'Inde du sud*, Bulletin du G.A.M. N°21, Paris, Université de Jussieu, 1964, 18 p.

- RAO (Nageswara) : "Nadopasana" in *Les carnets du yoga* N° 29, Paris, Union Nationale de Yoga, Mai 1981, pp. 30 à 34.

- KRISHNAN (S.) : "Institut de Musique Carnatique" in *Sruti* N°59, Août 1989, pp. 27 & 28.

- ANJALI JANAKIRAMAN : "Need for Cross-Cultural Understanding" in *Sruti* N° 59, Août 1989, pp. 28 & 29

- NITHYA BALAJI : "Teaching Carnatic Music to Foreigners" in *Sruti* N° 59, Août 1989, pp. 29 & 30

- RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland*, Op. cit., p. 172.

- RAO (Nageswara) : "La voix au service de l'évolution intérieure" in *La voix : une voie*, *Revue Française de Yoga* N° 7, Paris, Fédération Nationale des Enseignants de Yoga, 1993, pp. 64 & 65.

- ZALAY (Catherine) & WALPOLE (Jennifer M.) : "Nageswara Rao" in *Nadopasaka, Mélanges en hommage à Nageswara Rao*, Paris, Institut de Musique Carnatique, 1995, pp. 15 à 20.

² Cf. : KRISHNAMURTHY (J.) : *Commentaires sur la vie*, Vol. III, Paris, Buchet Chastel, pp. 153 & 154.

"Le musicien fermait les yeux et s'était totalement absorbé dans sa liberté créatrice et dans la splendeur de la musique. La coordination était parfaite entre ses doigts et son esprit. Et quels doigts ! Fins et agiles, ils semblaient avoir leur vie propre. Ils atteignaient la fin d'un morceau, semblaient immobiles et reposés puis avec une incroyable rapidité, ils jouaient un autre morceau dont les accords étaient totalement différents. Leur grâce et leur rapidité exerçait sur vous une fascination presque hypnotique. Et que les sons produits par les cordes étaient mélodieux ! Les doigts de la main gauche leur imposaient la tension voulue, tandis que ceux de la main droite les pinçaient avec une aisance et une maîtrise magistrales.

... Quelque chose d'étrange s'était produit dans cet espace que l'on nomme l'esprit. Il avait regardé les gracieux mouvements des doigts du musicien, avait écouté les sons purs et mélodieux, avait observé les mouvements rythmiques de la tête et des mains du public silencieux. Et soudain l'observateur, l'auditeur avait disparu. Il n'avait pas été mis à l'écart par les cordes mélodieuses, il était tout simplement absent. Ne restait plus que le vaste espace de l'esprit. Toutes les choses de la terre et de l'homme s'y trouvaient, mais à l'extrême limite extérieure, lointaines et pâlies. A l'intérieur de cet espace où n'était rien, régnait un mouvement qui était celui de l'immobilité..."

Cette recherche de l'immobilité au milieu du mouvement, du silence à l'intérieur du son, a été toute sa vie durant au coeur de la musique de Nageswara Rao. Son art n'avait d'autre but que spirituel¹. Peu avant sa disparition il décrivait ainsi sa foi dans le pouvoir des sons² :

"Lorsque la pratique sonore respecte l'ordre naturel de la physique, elle permet un contact avec l'ordre fondamental et absolu du cosmos ; à travers une telle pratique, qui peut prendre la forme d'une assise avec le son (*nādōpāsana*), d'une pratique de la syllabe OM (*pranava nāda, ōmkāra svarūpa*), ou bien encore la forme d'une

¹ Son affectation à la chaire de philosophie et non d'ethnomusicologie de l'université de Nanterre illustre clairement cette orientation particulière.

² Cf. : RAO (Nageswara) : "La voix au service de l'évolution intérieure" *Op. cit.*, pp. 64 & 65.

pratique musicale (*sangita* qui utilise *shadja* et les autres notes), l'individu s'accorde et s'assimile à ce son cosmique. Dans cette expérience, l'esprit humain retrouve toute sa qualité et toute sa dimension ; il dépasse les catégories verbales et intellectuelles de *rūpa* (la forme) et de *nāma* (le nom), structures qui limitent invariablement son fonctionnement.

C'est pourquoi la musique indienne est toujours chantée en rapport à une note fondamentale. Les intervalles sont naturels et justes par rapport à celle-ci avec des inflexions vocales appelées *gamaka*, dont la mélodie peut être accompagnée de paroles. Les indiens croient que la musique permet de réaliser les quatre *purusartha* (*dharma*, la justesse, l'ordre, *artha*, la prospérité, *kāma*, le domaine des émotions et passions, *mōksha*, la libération)".

La musique de Nageswara Rao était ainsi toujours très chargée de sens, cherchant un absolu, souvent dépouillée et parfois même austère, sans jamais aucune compromission avec la facilité. Il cherchait à développer, chez lui-même et chez ses auditeurs, une écoute d'une totale attention. Ceci l'amena à refuser, dans presque toutes les circonstances et de manière parfois extrême, l'usage de l'amplification, altérant la qualité du son et maintenant à ses yeux le public dans une certaine paresse ou torpeur auditive.

Ce goût pour le timbre pur de l'instrument non amplifié était une des qualités qu'il appréciait dans la musique classique occidentale. Il est par ailleurs remarquable de constater que cet artiste ayant passé d'aussi nombreuses années en occident, et connaissant aussi bien la musique de ces contrées, n'ait jamais été influencé dans son langage musical par des apports étrangers à sa tradition. La découverte d'autres cultures était à ses yeux une manière d'approfondir ses propres racines et non un prétexte pour les dénaturer.

M. Nageswara Rao a laissé d'assez nombreux enregistrements, commerciaux, radiophoniques, ou simples souvenirs privés de ses concerts. Les sept disques qu'il enregistra entre 1966 et 1989 constituent des témoignages précieux sur son style. Nous pouvons faire, sur ces documents, d'assez nombreuses remarques. La première constatation a trait à l'importance de l'improvisation sur l'ensemble de cette discographie. Un enregistrement est consacré exclusivement à un long *tānam* parcourant les cinq *ghana-s rāga-s*. Les six autres disques présentent un total cumulé de 21 compositions. Ce faible nombre révèle la grande place laissée ainsi aux *ālāpana-s*, *tānam-s* et *kalpana svāra-s*. La destination de ces enregistrements à un public non Indien pourrait avoir favorisé dans une certaine mesure cette proportion importante d'improvisations, plus facilement compréhensibles pour un auditeur non initié. Nageswara Rao n'en reste pas moins un musicien ayant beaucoup cultivé cet aspect de la musique, et tout particulièrement la forme *tānam* qu'il interprète au moins une fois sur chacun de ses enregistrements commerciaux.

La lenteur des *tempi* choisis concourt aussi à diminuer le nombre de ces morceaux. D'après Catherine Zalay¹, ce calme volontaire avait pour but de développer la qualité d'attention de l'auditeur, de stimuler sa perception et de laisser ainsi la musique "travailler" profondément son esprit.

Les quelques comparaisons avec d'autres artistes, que nous résumons dans le tableau ci-dessous, nous montrent que les *tempi* de Nageswara sont toujours les plus lents, parfois même de manière très importante².

¹ Réflexions sur la musique de Nageswara Rao adressées par Catherine Zalay à l'auteur.

² Pour *Raghuvamśa sudhā* : Gita Ramanathan Bennett (*vīṇa*), M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar (*vīṇa*), Emani Sankara Sastri (*vīṇa*) et T.N. Krishnan (violon).

- *Pakkāla nīlabaḍi* : Pappu Chandrasekhar (*vīṇa*), V.L. Janakiram (*vīṇa*) et M. Balamuralikrishna (chant).

- *Ninnuvina gatigana* : Savitri Rajan et P. Vasanth Kumar (*vīṇa-s*).

- *Telisi Rāmachīmtanatō* : Koka Satyavathi et Ranganayaki Rajagopalan (*vīṇa-s*).

Composition	M. Nageswara Rao	Autres musiciens			
<i>Raghuvamśa sudhā</i>	♩ = 80	96> ♩ >98	85> ♩ >87	♩ = 89	♩ = 97
<i>Pakkāla nīlabaḍi</i>	♩ = 70	80> ♩ >82	73> ♩ >75	♩ = 77	
<i>Ninnuvina gatigana</i>	66> ♩ >68	♩ = 67	78> ♩ >81		
<i>Telisi Rāma</i>	79> ♩ >83	90> ♩ >92	♩ = 94		

Sur cinq des sept disques enregistrés, Nageswara Rao joue sans accompagnement, ni *mṛdaṅgam* ni *tamburā*. Ce fait exceptionnel n'est pas sans rappeler l'attitude de Vina Dhanammal considérant la *vīṇā* comme un instrument se suffisant à lui-même, ne nécessitant aucun support. La recherche de qualité du son et de sérénité voulue par Nageswara se satisfaisait particulièrement bien de ce dépouillement et il donnait souvent des concerts sans percussion. Ce choix esthétique, parfois aussi imposé par la difficulté de disposer à l'étranger d'un percussionniste compétent, n'était cependant pas un dogme et il fut associé dans de nombreuses autres manifestations au joueur de *mṛdaṅgam* D. Ramana Mohana Rao. Ce dernier apprit à ses côtés un style plein de finesses, ne couvrant pas du volume sonore supérieur de son instrument la faible voix de la *vīṇā* non amplifiée. Il joua aussi à de nombreuses reprises en duo avec ses disciples les plus confirmées, ses filles Vijayasri et Sarada, ou Catherine Zalay.

Le répertoire enregistré comporte une majorité de pièces composées par Tyāgarāja (14 morceaux sur 21). Cette proportion se retrouve assez identique dans les programmes de ses différents concerts. Ce compositeur est souvent considéré comme le plus important de la grande trinité carnatique. C'est aussi le plus empreint d'adoration, de la *bhakti*, si nécessaire à l'oubli de soi. Les autres morceaux de son répertoire favori appartiennent à Śyāma Śāstri, Patnam Subramania Iyer, ou Subbarāya Śāstri.

Les improvisations peuvent couvrir le registre entier de l'instrument, descendant - exceptionnellement - au *Pa* le plus grave, et montant - sans s'y

attarder - au *Sa* suraigu. L'ambitus s'étendant du *Pa* grave au *Pa* (ou au *Dha*) aigu est cependant de très loin le plus pratiqué. La forme générale des *ālāpana-s* est classique, allant du médium / grave à l'aigu, du lent au plus rapide. Le style n'est pas sans rappeler celui de K.P. Sivanandam avec son alternance de notes longuement tenues et de phrases très rapides aux mélismes particulièrement riches. Le point le plus étonnant de ces *ālāpana-s* réside cependant dans l'importance des silences, grandes zones d'immobilité sur lesquelles vient se sculpter la ligne mélodique, acquérant de ce fait un relief incomparable. Nous pouvons ressentir chez ce musicien la préoccupation constante pour la qualité du son, de l'attaque jusqu'aux extrêmes limites de l'extinction. La justesse d'intonation, toujours sans faille, accentue l'impression de perfection ressentie devant ce cisèlement de la mélodie.

Les *tānam-s* de Nageswara Rao ne présentent pas une structure unique toujours répétée. Les cadences finales sont parfois sur un seul degré, le *Sa* médium, mais parfois aussi sur les trois habituellement marqués. Ils peuvent s'achever par une brève reprise de l'*ālāpana*, avant l'interprétation de la composition, comme ils peuvent faire place immédiatement à celle-ci. Nous pouvons observer, dans de très nombreux *tānam-s* de cet artiste¹, des arrêts brusques entrecoupant les phrases rythmiques, sans perte, au milieu de ce silence, de la pulsation soudainement intériorisée, reprenant aussitôt dans la phrase suivante. L'irruption de ces très brefs moments de calme accentue encore la tension rythmique du *tānam*, donnant un relief tout à fait original à ce mouvement. D'autres *tānam-s* présentent cependant une structure plus classique avec quelques cadences intermédiaires sur des degrés importants du *rāga*, et de courts interludes d'*ālāpana* avant la reprise de la pulsation.

Les techniques utilisées par Nageswara Rao sont, comme pour les autres musiciens de ce *bāṇī*, un mélange de tirés et de glissés, la technique

¹ Comme particulièrement dans le disque *The Pulse of Tanam*, U.S.A., Nonesuch H 72032.

frappée étant réservée exclusivement aux appoggiatures et gruppettos. Les tirés ne dépassent pas une tierce majeure, et peuvent servir soit à l'ornementation d'une note, soit joints à de petits glissés à la production d'une phrase complète. Les pincements, utilisant des ongles, présentent de grands contrastes, certaines attaques très puissantes alternant avec de petites relances de la corde, à peine audibles. Les cordes de *tāḷa* sont utilisées de manières diverses suivant les *ālāpana-s*, leur emploi pouvant être inexistant, mais aussi servir en ponctuation ou au milieu des phrases. Cet usage reste toujours très discret, une seule d'entre elles étant pincée dans la plupart des cas. Les trois cordes de *tāḷa* marquent par contre très régulièrement, et de manière assez sonore, les temps forts du cycle rythmique.

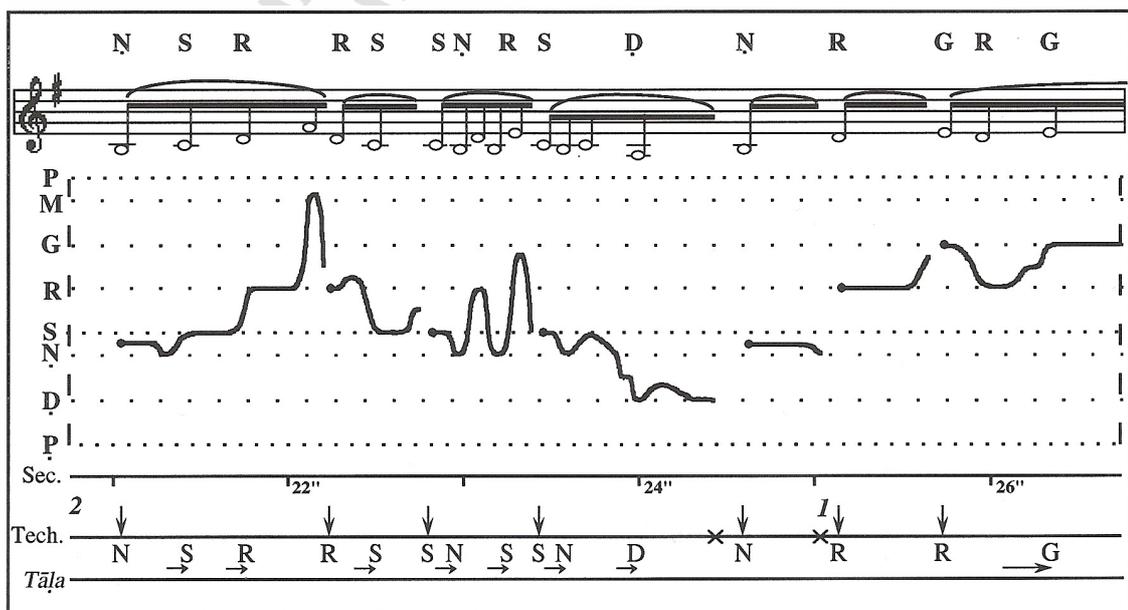
Nous trouverons dans nos documents sonores un très court *ālāpana* de Nageswara Rao dans le *rāga* Kalyāṇi, ainsi que le *pallavi* et l'*anupallavi* du *kr̥ti Ninnuvinaṅ gatigāna* dans le même *rāga*. L'*ālāpana* nous évoque cet extrait d'un texte écrit par Jon Barlow en 1990 en commentaire d'un concert de ce musicien :

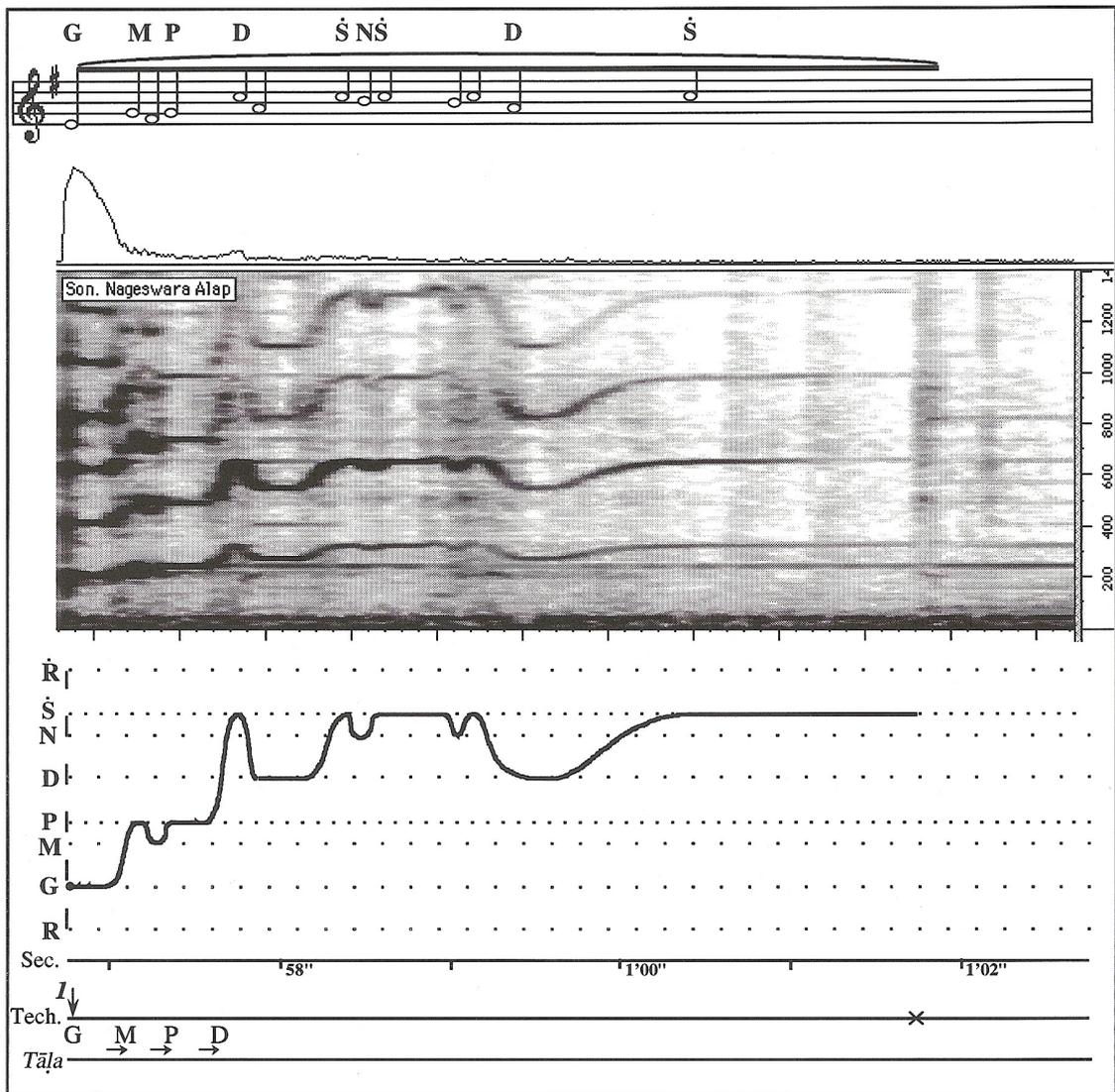
"L'*ālāpana* qui suivit, bien qu'improvisé, avait la concision et la valeur qu'aurait une composition. Il n'y avait pas de temps pour des prouesses techniques, pas de temps pour des notes inutiles. Il y avait un désespoir tranquille - pas déplaisant - dans la nécessité où il était, à ce que l'on pouvait constater, de dire ce qui devait être dit avec aussi peu de notes que possible. Et malgré tout, les notes étaient lentes. Il n'y avait pas beaucoup de temps, et pourtant les notes étaient lentes. Et donc elles ne pouvaient être en grand nombre."

¹ Cet *ālāpana* a été enregistré par l'auteur en juin 1992, à Paris au domicile de l'artiste. Les disques *Reflets de l'Inde II*, France, Barclay, 86122-S, 1966 (33tr.), et *Live Concert in Japan*, Japon, Manodharma Sangham Nada 11010, 1990 (C.D.) présentent l'un et l'autre un *ālāpana* et un *tānam* en Kalyāṇi de dimensions beaucoup plus importantes. Le *kr̥ti Ninnuvinaṅ gatigāna* est extrait de ce disque compact.

² Cf. : ZALAY (Catherine) & WALPOLE (Jennifer M.) : "Nageswara Rao" in *Nadopasaka, Mélanges en hommage à Nageswara Rao*, *Op. cit.* p. 19. (Jon Barlow est directeur du département de la musique, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, U.S.A.)

Tout le style de Nageswara Rao est contenu dans ce court mouvement. Nous y retrouverons le goût pour le son pur, la justesse de l'intonation, les grands silences alternant avec des notes tenues et des phrases très rapides, la tension mélodique suscitée par l'attraction de la tonique. Rien n'est superflu dans ce mouvement construit sur le schéma le plus simple d'une montée vers l'aigu suivi d'une redescente au *Sa* médium et d'une conclusion par le deuxième tétracorde de l'octave grave. Le passage transcrit ci-dessous nous montre les techniques utilisées, privilégiant le glissé et le tiré. Nous apprécierons tout particulièrement l'importance des silences, et le nombre très restreint des pincements de la main droite. Nous pouvons observer sur la dernière phrase (de 57" à 1'02"), illustrée par le sonagramme et la courbe d'intensité, comment après une attaque puissante l'énergie de la corde se disperse rapidement, nécessitant de l'auditeur une attention et participation totales pour apprécier toute la finesse mélodique. La longue tonique jouée entre 50" et 54", bien qu'obtenue par un lent tiré de la frette du *Dha*, ne montre pas de vibrato. Il n'est fait aucun usage des cordes de *tāla* dans cette improvisation particulièrement sobre et dépouillée.





**Ex. N° 54 : Fragment d'*ālāpana*, *rāga Kalyāṇi*,
par M. Nageswara Rao.**

Le *kr̥ti Ninnuvinā gatigāna* fut enregistré lors d'un concert public au Japon. Nageswara Rao était accompagné par sa fille Mokkaṭṭi Sarada et par D. Rama Mohana Rao au *mṛdaṅgam*. Un *ālāpana* et un *tānam* précédèrent cette composition dont nous restituons le *pallavi* et l'*anupallavi*. Le *tempo* initial de 66 à la blanche s'accélère très légèrement par la suite. La forme de cet extrait est la suivante :

Pallavi :

A¹ (1ère ligne du *pallavi*)

1 *āvartana*

A ¹ (1ère ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A ² (<i>saṅgati</i> de cette 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
A ² (" " ")	1 <i>āvartana</i>
B (2 & 3èmes lignes du <i>pallavi</i>)	2 <i>āvartana-s</i>
A ² (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
B (2 & 3èmes lignes du <i>pallavi</i>)	2 <i>āvartana-s</i>
A ^{1'} (début de la 1ère ligne + transition)	1 <i>āvartana</i>

Anupallavi (début à 1' 12,6") :

C (1 & 2èmes lignes de l' <i>anupallavi</i>)	2 <i>āvartana-s</i>
C " " "	2 <i>āvartana-s</i>
D (3 & 4èmes lignes de l' <i>anupallavi</i>)	2 <i>āvartana-s</i>
D " " "	2 <i>āvartana-s</i>
4 lignes de <i>svara-s</i> en 2ème vitesse	2 <i>āvartana-s</i>
A ² (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
B (2 & 3èmes lignes du <i>pallavi</i>)	2 <i>āvartana-s</i>
A ^{1'} (début de la 1ère ligne + transition)	1 <i>āvartana</i>

Nous remarquerons à la lecture de ce plan que, conformément à la pratique la plus traditionnelle, chaque phrase de ce *kṛti* est répétée deux fois. Nous donnons ici la transcription des trois lignes principales du *pallavi* (motifs A¹ et B). Le nombre de pincements utilisés est de 13 pour 11 syllabes pour la première ligne, et de 22 pour 17 syllabes pour les 2ème et 3ème lignes cumulées. Une comparaison avec les mêmes thèmes joués par Savitri Rajan (voir ex. N°35 pp. 182 & 183) montre des différences importantes dans le phrasé et la position des pincements, l'emploi des *gamaka-s* et la ligne mélodique dans son ensemble. Le nombre de pincements est légèrement supérieur chez Nageswara, mais ceux-ci sont plus inégalement distribués dans le temps. La technique du frappé pour les appoggiatures et gruppotos est aussi moins utilisée chez ce musicien. Le pincement des cordes de *tāḷa* est par contre beaucoup plus régulier.

**Ex. N° 55 : Transcription des 1er, 5ème et 6ème *āvartana-s*
du *pallavi* de *Ninnuvinā gatigāna* par M. Nageswara Rao.**

Toutes les caractéristiques que nous avons pu observer au cours de ces quelques pages révèlent en M. Nageswara Rao un musicien soucieux de préserver la pureté de la tradition carnatique. Son refus constant de l'amplification, parfois un peu extrême, le nombre limité de compositions interprétées au cours d'un concert, ses *tempi* lents, son répertoire particulièrement classique, son recours modéré à l'accompagnement, sa technique sans effets faciles, tous ces points sont les traits rares d'un artiste se replongeant aux sources de son art, dans une esthétique prévalante au début de ce siècle mais malheureusement de plus en plus délaissée de nos jours. Sa musique est à la fois empreinte de sobriété et d'extrême raffinement, de calme et d'un grand dynamisme, de sagesse et d'une volupté de la perfection sonore. C'est un musicien très original dans son langage et son positionnement,

occupant une place unique à l'intérieur de l'école de Tanjavur. Il fut l'un des très rares artistes carnatiques à s'être réellement penché sur la musique occidentale, sans pour cela altérer sa propre tradition. Il était ouvert à toutes les cultures du monde, mais intransigeant sur l'intégrité de la sienne. Il fut enfin un pédagogue infatigable, ayant sans doute sacrifié une carrière importante dans son pays pour faire connaître la richesse de la musique carnatique dans d'autres contrées, et particulièrement en France où de nombreux étudiants, dont l'auteur de ces lignes, lui doivent beaucoup.

DANIEL BERTRAND
MUSIQUE CARNATIQUE ET FACTURE INSTRUMENTALE
THÈSE DE DOCTORAT - UNIVERSITÉ SORBONNE - PARIS IV - 1997