

CHAPITRE V : Ecoles et *bānī-s* : l'école de Travancore.

Le Kerala, au sud-ouest de la péninsule du Deccan (voir les cartes pp. 657 et 659), fut formé en 1956 de la réunion des deux états princiers du Cochin au nord et du Travancore au sud. Ce dernier, ayant pour capitale Trivandrum, était dirigé depuis le XVIII^{ème} siècle par des princes grands amateurs de tous les arts. Nous avons évoqué plus haut le *mahārāja* Svāthi Tirunāl, compositeur de nombreuses pièces appartenant désormais au répertoire classique¹, mais nous pourrions citer aussi dans la même famille royale le peintre Ravi Varma (voir p. 124) et beaucoup d'autres membres moins connus qui pratiquèrent des activités artistiques. La cour de Travancore fut ainsi pendant deux siècles un foyer culturel très important ayant attiré les artistes de tout le sud du pays. Les membres du Quatuor de Tanjore, ancêtres de K.P. Sivanandam, vinrent s'y installer. Des *vainika-s* ou des chanteurs de très grand renom, comme Vina Seshanna, Vina Dhanammal, ou Maha Vaidyanatha Iyer s'y produisirent plus récemment. Les relations entre ce centre artistique et les états environnants, tout particulièrement ceux de Tanjore et de sa région, furent constantes et riches d'influences mutuelles.

Trivandrum est de nos jours une grande cité², capitale politique mais aussi capitale culturelle de l'état du Kerala. La ville dispose d'une puissante station locale d'All India Radio, d'une excellente école de musique (Svathi Tirunal College of Music), de nombreuses *sabhā-s*, d'une université, de musées, d'une industrie cinématographique dynamique, etc. La famille princière, privée du pouvoir politique, continue à jouer un important rôle de mécène dans le domaine

¹ Nous ne prendrons bien sûr pas position dans la polémique sur l'authenticité de ces pièces, soulevée par S. Balachander (voir pp. 251 & 252)

² 822 000 habitants en 1989. Donnée fournie par *An Atlas Of India*, Delhi, Oxford University Press, 1990, p. 72.

musical, et certains de ses membres, comme le jeune prince Rama Varma, chanteur et *vaiṇika*, sont des artistes de talent.

51 : Le *bāṇī* de Manjapara.

La présence de joueurs de *vīṇā* à la cour de Travancore est attestée depuis deux siècles au moins, époque où la belle-mère de Svāthi Tirunāl aurait appris l'instrument avec un *vaiṇika* nommé Thevu Bhagavathar. Le prince lui-même aurait été, d'après certains témoignages, un joueur de *vīṇā* émérite. L'origine d'une tradition de *vīṇā* à Travancore peut être retracée jusqu'à cette lointaine période, où deux musiciens, Palghat Parameswara Bhagavathar, chanteur compositeur et *vaiṇika*, et Venkatadri Bhagavathar, premier joueur de *vīṇā* de la lignée de Manjapara¹ à avoir laissé une trace dans l'histoire, entrèrent au service de Svāthi Tirunāl. Nous ne nous attarderons pas sur ces deux artistes, qui eurent sans doute une profonde influence sur la vie musicale de la cour, car c'est au fils de Venkatadri, le "grand" Kalyanakrishna Bhagavathar, que revint le titre de véritable créateur de l'école de *vīṇā* de Travancore et de son principal *bāṇī*, le *bāṇī* de Manjapara aujourd'hui malheureusement menacé de disparition².

Il n'existe pas d'enregistrement de ce musicien, décédé à la fin du siècle dernier³, mais tous les témoignages s'accordent à le considérer comme l'un des plus grands *vaiṇika-s* de son époque. P. Hariharan raconte comment Kalyanakrishna développa le style instrumental hérité de son père pour obtenir

¹ Manjapara est un petit village situé près de la ville de Palghat, au centre-est du Kerala. Les musiciens de Manjapara attachent donc souvent le préfixe de "Palghat" à leur nom, plutôt que celui de cette petite localité moins connue.

² Un article de RADHIKA RAJ NARAYAN, "Contemporary Styles of Veena Playing, A Listeners' Guide" paru dans la revue *Sruti* N° 6, avril 1984, pp. 17 à 19, ne mentionne pas le style de Travancore, ne reconnaissant grossièrement que quatre styles, Tanjore (*Gāyaki*, Karaikudi et Dhanammal), Mysore, Andhra, et "modernes" (S. Balachander et Chitti Babu). Cet article a souvent été cité en référence par la suite, et propage l'idée de l'inexistence d'un style propre à Travancore, opinion vigoureusement contestée par les derniers héritiers de cette tradition, comme P. Hariharan. (Cf. : HARIHARAN (P.) : "Travancore Style of Veena Playing" in *172nd Birth Anniversary of Maharaja Swati Tirunal Souvenir*, Trivandrum, Sri Swati Tirunal Sangeetha Sabha, 1985, p. 1)

³ Les dates de sa naissance et de sa mort divergent légèrement suivant les ouvrages, 1846 - 1888 pour C.S. Anantapadmanabhan, et 1847 - 1891 suivant P. Hariharan.

les louanges de Coimbatore Raghava Iyer, un des grands chanteurs de ce temps¹ :

"Kalyanakrishna... voulait recevoir la plus haute marque d'appréciation de la part de Raghava Iyer. En vue de cet objectif, il travailla la *vīṇā* sans relâche. On dit qu'il effectua trois *nīlasādhakam-s* sur la *vīṇā* (*nīlasādhakam* consiste à travailler la *vīṇā* durant la nuit pendant toutes les heures où la lune est levée. Cela fait une moyenne d'environ six heures par nuit). Comme Raghava Iyer et Kalyanakrishna résidaient dans deux maisons mitoyennes à Trivandrum..., Sri Kalyanakrishna pu copier sur sa *vīṇā* le style vocal de Coimbatore Raghava Iyer, et créer ainsi un nouveau style *gāyaki*. Pour arriver à cette fin, il pratiqua la *vīṇā* la nuit, comme indiqué ci-dessus. Mais son travail n'était audible pour personne, même pas pour son voisin Raghava Iyer, car il étouffait le son de la *vīṇā* en accrochant un fil fin autour des cordes. Ce type de pratique donna beaucoup d'assurance à sa technique de jeu. Après avoir ainsi accompli trois *nīlasādhakam-s*, il joua de la *vīṇā* un jour de Mahānavamī (après avoir retiré le fil entourant les cordes), se faisant entendre de Coimbatore Raghava Iyer. Raghava Iyer prenant son repas de midi à ce moment là ne put se retenir après avoir entendu ce style de *vīṇā* brillant et unique. Il se précipita immédiatement chez Kalyanakrishna Bhagavathar et lui déclara : "Kalyanakrishna, vous êtes le meilleur joueur de *vīṇā* que j'ai jamais entendu", et il lui remit le châle royal qui lui avait été offert auparavant par le *mahārāja*."

Nous comprenons par cette anecdote que le style de Kalyanakrishna Bhagavathar eut lui aussi pour objectif esthétique l'imitation de la voix humaine, et

¹ Cf. : HARIHARAN (P.) : "Travancore Style of Veena Playing" *Op. cit.*, p. 3 : "Kalyanakrishna ... wanted to get the best form of appreciation from Raghava Iyer. With that objective in view, he practised veena incessantly. It is said that he made three Nilasadhakoms on the veena (Nilasadhakom is the practising of veena at nights during the entire hours when moon will be visible. Roughly this will work out to 6 hours per night on the average.) As both Raghava Iyer and Kalyanakrishna were staying in adjacent houses in Trivandrum ... Sri Kalyanakrishna could copy the vocal style of Coimbatore Raghava Iyer on his veena and thus brought forth a new gayaki style. For achieving this, he practised veena at nights as mentioned above. But his practising was not audible to anyone, even to his neighbour Raghava Iyer, as he muffled the sound of the veena by tying a thin thread around the strings. This type of practice gave much firmness for his fingering technique. After thus accomplishing 3 nilasadhakoms, he played veena on a Mahanavami day (after loosening the thread tied around the strings) to the hearing of Coimbatore Raghava Iyer. Raghava Iyer taking the noon meals at the time could not hold himself after listening to this unique and brilliant style of veena playing. He immediately rushed to Kalyanakrishna's house and remarked, "Kalyanakrishna. You are the best of the veena players that I have ever heard" and presented the royal shawl which was once presented to him by the Maharaja."

peut donc être classé, comme les multiples *bāṇī-s* de l'école de Tanjore, dans le vaste groupe des styles vocaux. D'autres témoignages corroborent ce fait, comme ces citations de C.S. Anantapadmanabhan¹ :

"Kalyanakrishna Bhagavathar (1846-88) était le fils aîné de Venkatadri Bhagavathar I. C'était un génie né, et son adresse et son talent pour jouer de la *vīṇā* étaient immenses. Il montra que la musique vocale pouvait être reproduite de manière extrêmement réaliste sur cet instrument soi-disant muet, et c'est un fait vraiment reconnu que l'acmé de la perfection dans le jeu de la *vīṇā* fut atteint et réalisé par Kalyanakrishna Bhagavathar."

"Kalyanakrishna Bhagavathar était présent lors de la fameuse joute musicale entre Maha Vaidyanatha Iyer et Raghava Bhagavathar, qui eut lieu à la cour d'Ayilium Tirunāl. Kalyanakrishna Bhagavathar fut invité à jouer de la *vīṇā*, et Maha Vaidyanatha Iyer qui l'entendit pour la première fois manifesta sa grande surprise qu'il fut possible de reproduire si fidèlement la musique vocale sur la *vīṇā*."

Les successeurs de ce grand artiste furent son frère Ramachandra et ses fils Venkatadri, Anantharama et Krishna. Plus près de nous, nous mentionnerons ses petits fils M.A. Kalyanakrishna, que nous avons déjà évoqué et que nous étudierons plus précisément ici, et M.K. Kalyanakrishna, musicien au style unique trop rarement entendu et décédé très récemment (1995). Tous ces instrumentistes suivirent avec une assez grande fidélité les caractéristiques essentielles du style créé par leur illustre prédécesseur.

La descendance d'un autre *vaiṇika*, Suchindram Padmanabha Bhagavathar, ami fidèle, admirateur inconditionnel et disciple de Kalyanakrishna, bien que n'appartenant pas à la même famille, peut être incluse dans ce *bāṇī*. Le petit fils de Suchindram Padmanabha, P. Hariharan, dont nous écouterons la

¹ Cf. : ANANTAPADMANABHAN (C.S.) : *The Veena. Its Technique, Theory and Practice*, Bangalore, Gana Vidya Bharati, 1954, p. 56 : "*Kalyanakrishna Bhagavathar (1846 - 88) was the eldest son of Venkatadri Bhagavathar I. He was a born genius and his skill and talent in veena play were of a very high order. He showed that vocal music could be reproduced extremely realistically on the so-called dumb instrument, and indeed it is an accepted fact that the acme of perfection in veena play was reached and realised by Kalyanakrishna Bhagavathar.*

p. 57 : "*Kalyanakrishna Bhagavathar was present at the famous contest between Maha Vaidyanatha Iyer and Raghava Bhagavathar which took place in the court of Ayilium Tirunal. Kalyanakrishna Bhagavathar was invited to play on the veena, and Maha Vaidyanatha Iyer who heard him for the first time then expressed great surprise at the possibility of so closely reproducing vocal music on the veena.*"

musique au cours de ce chapitre, est une des rares personnes à tenter de préserver la mémoire de cette tradition. Desamangalam Subramania Iyer, originaire de la même famille mais dont nous n'avons pu retracer la lignée exacte, fera aussi l'objet de notre attention. Nous résumons dans le tableau ci-dessous les relations familiales de père en fils (en traits pleins) ou de maître à disciple (en traits pointillés) ayant existé entre les plus fameux joueurs de *vīṇā* de l'école de Travancore, informations recueillies d'après les travaux de P. Hariharan.

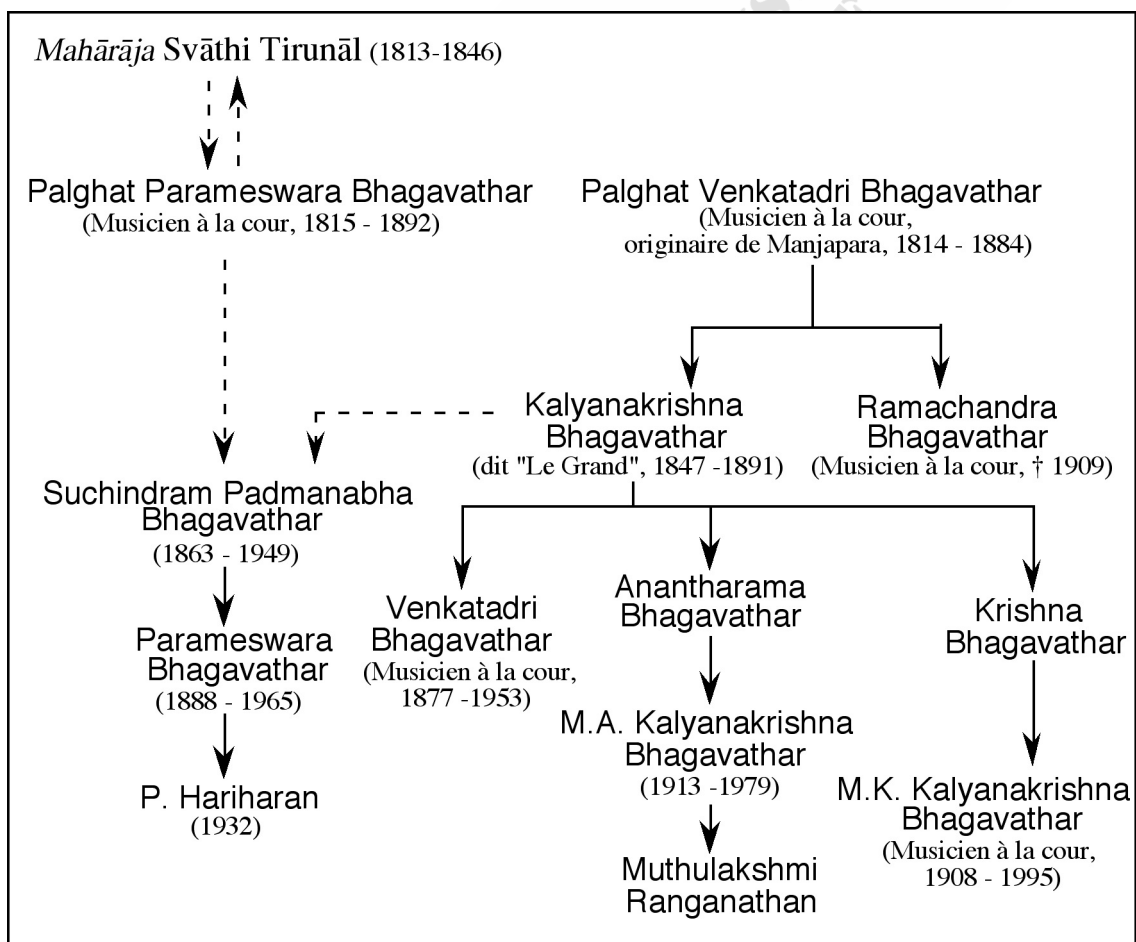


Tableau N° 5 : Les principaux *vaiṇika-s* de l'école de Travancore

Les particularités principales du style de jeu de Manjapara nous ont été expliquées par ce même auteur, et sont énoncées dans l'article déjà mentionné précédemment¹. Nous les résumerons rapidement :

¹ Cf. : HARIHARAN (P.) : "Travancore Style of Veena Playing", *Op. cit.*, pp. 4 & 5.

- Une grande attention est portée à la clarté des notes jouées.
- Un usage judicieux est fait des différents ornements, sans excès et toujours avec un but musical précis.
- L'ornementation utilise principalement la technique du glissé.
- Les musiciens s'autorisent des passages de virtuosité couvrant un vaste ambitus et employant toutes les cordes.
- Pendant les *ālāpana-s*, les cordes de *tāḷa* sont utilisées continuellement et d'une manière semblable à celle employée pour les *tānam-s*.
- L'exécution de *tānam-s* dans les cinq *ghana-s rāga-s* est une spécialité, mais l'ordre de ces *rāga-s* (Nāṭa Gauḷa Varāḷi Ārabhi et Śrī) est légèrement différent de celui adopté généralement (Nāṭa Gauḷa Ārabhi Varāḷi et Śrī). Certaines structures rythmiques ou cadences finales employées pendant ces *tānam-s* sont particulières à ce *bāṇī*.
- L'instrumentiste appuie sur la corde avec le plat du doigt, et non avec son extrémité. Cette technique permet un meilleur contrôle du tiré et une plus grande virtuosité.
- L'index et le majeur de la main gauche sont utilisés conjointement dans les mouvements ascendants, et séparément dans les mouvements descendants.
- Les ongles naturels sont préférés aux ongles métalliques pour réaliser les pincements de la main droite.
- Certains musiciens, comme Kalyanakrishna Bhagavathar, jouaient la *vīṇā* en maintenant la table perpendiculairement au sol, tournée vers le public (voir p. 124). Cette tenue semble avoir disparu par la suite.

¹ D'après M.K. Kalyanakrishna Bhagavathar, il y aurait des similitudes entre les formules rythmiques employées pendant ces *tānam-s* et celles du *thayambaka*, art de la percussion sur le tambour *chenda*, particulier au Kerala. Propos rapportés à l'auteur par RAJAGOPALAN (L.S.), auteur de l'article "Thayambaka" in *Journal of the Music Academy*, Vol. XXXVIII, Madras, The Music Academy, 1967, pp. 83 à 102.

Le témoignage de Fox Strangways ayant visité la cour de Travancore en 1910, et entendu Ramachandra, le frère de Kalyanakrishna Bhagavathar, confirme certaines de ces observations¹ :

"Ramachandra de Trivandrum ... avait l'expressivité de Subbanna sans son inventivité, et la douceur de Seshanna sans sa technique. Il utilisait les cordes graves plus qu'aucun d'entre eux ; ses doigts se posaient fermement sur les cordes et produisaient des sons clairs et précis. Son ornement favori était le "glissé", alors que celui de Seshanna était le "tiré".

Commentant ce passage, C.S. Anantapadmanabhan, ancien disciple de M.K. Kalyanakrishna Bhagavathar, confirme la justesse de ces observations² :

"Ceci est une très bonne description des caractéristiques essentielles du style de jeu de Kalyanakrishna Bhagavathar ; les doigts descendant avec fermeté sur les cordes et produisant des sons clairs et précis. Alors que les styles de jeu adoptés par Seshanna et Dhanammal sont caractérisés par une sonorité pure et mélodieuse, le style des musiciens de Travancore est remarquable pour ses sons qui, en plus de leur pureté, ont une grandeur majestueuse."

Nous terminerons cette évocation du style de *vīṇā* pratiqué à Travancore, à partir des principales sources bibliographiques à notre disposition, en citant ce bref commentaire du chanteur Semmangudi Srinivasa Iyer sur le jeu de M.K. Kalyanakrishna Bhagavathar³ : "Bien qu'il joue en imitant exactement le style

¹ Cf. FOX STRANGWAYS (A.S.) : *The Music of Hindostan*, Oxford, 1914, réédité sous le titre *Features Principles and Technique of Indian Music*, Delhi, Kanishka Publishing House, 1989 p. 88 : "*Rāmachandra of Trivandrum, who was suffering from rheumatism could not play long together. He had the expressiveness of Subbanna without his invention, and the smoothness of Seshanna without his execution. He used the lower strings more than either of them; his fingers went down firmly on the strings and gave a clear and precise tone. His favourite "grace" was the "Slide" whereas Seshanna's was the "Deflect".*"

² Cf. : ANANTAPADMANABHAN (C.S.) : *The Veena. Its Technique, Theory and Practice*, Op. cit. p.58 : "*Here is a very good description of the essential features of the Kalyanakrishna Bhagavathar style of play ; the fingers coming down firmly on the strings and producing a clear and precise tone. While the styles of play adopted by Seshanna and Dhanammal are characterised by pure and sweetly melodious sounds, the styles of the Travancore musicians are noted for tones, which while pure, are of majestic grandeur.*"

³ Propos rapportés par PAUL (George S.) : "Sole Survivor of the Manjapara School" in *Indian Express*, Cochin, 4/08/1990, p. IV : "*even though he plays exactly simulating the vocal style, it is very difficult to reproduce his phrases vocally.*"

vocal, il est très difficile de reproduire ses phrases vocalement". Tous ces propos nous font bien comprendre que derrière cette volonté toujours affirmée de suivre le modèle vocal, le *bāṇī* a développé un style instrumental propre, utilisant à sa manière toutes les possibilités de la *vīṇā*. Nous allons observer dans les quelques pages qui suivent comment ces principes se sont manifestés dans la pratique musicale de trois artistes, appartenant de manière plus ou moins directe au *bāṇī* de Manjapara, et ayant vécu à des périodes et dans des conditions très différentes au cours du vingtième siècle.

511 : Desamangalam Subramania Iyer.

Desamangalam Subramania Iyer est né en 1899 dans la grande famille des musiciens de Manjapara (Brahmanes *smārta-s*), et est décédé en 1947. Nous ne possédons malheureusement que très peu de documents nous permettant d'établir les traits principaux de sa vie et de son oeuvre. Il semblerait qu'il ait appris la *vīṇā* avec son père et son oncle, mais il ne nous a pas été possible de retrouver précisément sa généalogie. Il fut un des premiers artistes à avoir joué pour All India Radio. Son influence la plus remarquable sur l'histoire de la *vīṇā* au cours de ce siècle fut cependant due à son poste de professeur à l'université Annamalai de Chidambaram, où il enseigna en particulier à K.P. Sivanandam et à K.S. Narayanaswamy (voir tableau 4 p. 288). Son fils Desamangalam S.



Fig. 40 : Desamangalam Subramania Iyer

¹ La bibliographie très restreinte à son sujet est constituée de ces quelques articles :

- PATTABHI RAMAN (N.) & SANKARAN (T.) : "Endaro Mahanubhavulu... Carnatic Musicians of Kerala." in *Sruti* N° 27/28, Decembre 1986/Janvier 1987, p. 79.

- SUDHA ANANTHARAMAN : Desamangalam Subrahmania Iyer Trust Promotion of Veena Music Aimed" in *Sruti* N°44, Mai 1988, p. 12.

- RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland, Op. cit.* p. 332.

Quelques courtes allusions à ce musicien sont aussi faites par ANANTAPADMANABHAN (C.S.) dans son ouvrage *The Veena. Its Technique, Theory and Practice, Op. cit.* p. 47.

Ramanarayan et Vasantha Saravan font partie des rares *vainika-s* actuels ayant hérité de son style.

P. Hariharan ne cite jamais Desamangalam Subramania Iyer parmi les représentants de l'école de Travancore mais nous trouvons à son propos ce commentaire chez Anantapadmanabhan¹ :

"Desamangalam Subramania Iyer... peut être considéré comme appartenant en partie à l'école de Tanjore, et en partie à l'école de Travancore ; Il serait peut-être plus correct de dire que son style était de sa propre création, et qu'il n'appartenait à aucune école particulière."

Le rattachement de Desamangalam Subramania Iyer au *bāṇī* de Manjapara, dont il est issu par sa généalogie, semble ainsi très contesté, et il représentera donc dans notre travail un lien approprié entre le grand chapitre précédant, consacré aux musiciens de Tanjore, et celui que nous ouvrons maintenant.

Les indications précises sur son style de jeu sont peu nombreuses. D'après Anantapadmanabhan sa technique serait originale, sa sonorité brillante et puissante, et sa spécialité aurait été les *kalpana svara-s* qu'il interprétait avec une très grande virtuosité². Nous retrouvons ailleurs la même remarque sur la forte intensité du son de sa *vīṇā*, ainsi qu'un témoignage sur le caractère majestueux et néanmoins plein de douceur de sa musique³. Devant l'imprécision de ces rares commentaires, la source la plus importante à notre disposition pour l'étude de son style sera représentée par les quelques enregistrements sur disques 78 tours laissés par cet artiste.

¹ Cf. : ANANTAPADMANABHAN (C.S.) : *The Veena. Its Technique, Theory and Practice, Op. cit.* p.47 : " Desamangalam Subramania Iyer ... may be considered as belonging partly to the Tanjore school and partly to the Travancore school ; perhaps it would be more correct to say that his style was of his own creation and that he did not belong to any particular school." Nous remarquerons par ailleurs que cet auteur inclut ce musicien dans le chapitre relatif aux instrumentistes de l'école de Tanjavur.

² *Ibid* p. 47.

³ Cf. : SUDHA ANANTHARAMAN : Desamangalam Subrahmania Iyer Trust Promotion of Veena Music Aimed" in *Sruti* N°44, *Op. cit.* p. 12.

Six disques furent, à notre connaissance, gravés par Subramania Iyer sous le label "Odeon"¹. Deux d'entre eux ne présentent qu'un *rāga*, une face servant à l'*ālāpana* et une à la composition, et les quatre autres ont une composition sur chaque face. L'intégralité de ces enregistrements n'étant pas à notre disposition, nos remarques ne s'appliqueront qu'à la moitié environ de ces documents².

Sans doute en raison de la faible durée des disques 78 tours, il n'y a pas de *kalpana svara-s* sur les enregistrements de Subramania Iyer que nous avons consultés, mais tous les *kṛti-s* sont néanmoins précédés d'un petit passage d'*ālāpana*, preuve de l'importance attachée par ce musicien à ces introductions. Ces *ālāpana-s* commencent tous dans le deuxième tétracorde de l'octave médium, ou le premier de l'octave aiguë, et font entendre le *Sa* aigu dès les premières secondes de jeu. Ce fait est assez rare, et n'a été observé jusqu'à maintenant que chez Padma Varadan. Les ambitus des *ālāpana-s* sont importants, en raison du fréquent doublement de la mélodie à l'octave inférieure, soit simultanément (ex. dans le *rāga Śaṅkarābharaṇam*), soit en écho (ex. dans le *rāga Tōḍi*). Nous remarquerons aussi dans ces improvisations l'usage très abondant qui est fait des cordes de *tāḷa*, pincées de manière répétée et à tous moments. Ce trait qui fait partie des caractéristiques du *bāṇī* de Travancore énoncées plus haut (p. 334) a donc été conservé par ce musicien.

Les compositions sont jouées sur des *tempi* particulièrement vifs. Les quelques comparaisons que nous avons effectuées et que nous présentons ci-dessous montrent des différences extrêmes dans le cas particulier de

¹ Ces indications discographiques, comme beaucoup de celles concernant les enregistrements anciens sur disques 78 tours, ont été obtenues grâce au travail de collectionneur mené par le critique et spécialiste de la musique et de la danse d'Inde du sud V.A.K. Ranga Rao. Certains des enregistrements que nous présentons dans nos documents sonores (comme par exemple celui de Vina Seshanna) ont été réalisés avec son concours.

² Les disques Odeon BA 402-2 avec un *ālāpana* et le *kṛti Svararāga sudhā* en *Śaṅkarābharaṇam* ; Odeon BA 407-2 avec un *ālāpana* et le *kṛti Āmba nādu vinnapamu* en *Tōḍi* ; Odeon BA 410 avec les *kṛti-s Yedu nīku* et *Śrīraghuvāra suguṇālaya* en *Bēgaḍa* et en *Bhairavi* ; la première face du disque Odeon BA 408 avec le *kṛti Varanārada Nārāyaṇa* en *Vijayaśrī*.

Svararāga sudhā où le *tempo* de Subramania Iyer est près du double de celui adopté par des musiciens plus contemporains¹.

Composition	Desamangalam Subramania Iyer	Autres musiciens			
		♩ = 95	♩ = 89	♩ = 95	♩ = 106
<i>Varanārada nārāyaṇa</i>	118 > ♩ > 123	♩ = 95	♩ = 89	♩ = 95	♩ = 106
<i>Svararāga sudhā</i>	♩ = 140	♩ = 75	78 > ♩ > 80	♩ = 76	
<i>Śrīraghuvara suguṇālaya</i>	♩ = 74	♩ = 69	66 > ♩ > 68		

Durant les compositions les cordes de *tāla* sont aussi beaucoup utilisées, non seulement sur les temps forts du cycle mais encore pour marquer simplement le rythme.

Nos documents sonores présentent l'*ālāpana* en Śaṅkarābharaṇam, puis le *pallavi* et l'*anupallavi* du *kṛti Svararāga sudhā*. Très curieusement, les diapasons de ces deux pièces, figurant pourtant sur les deux faces du même disque, sont sensiblement différents². Le diapason de l'*ālāpana* est de 175 Hz, (4 cents au-dessus du *Fa* tempéré) et celui du *Kṛti* est de 184 Hz (13 cents en dessous du *Fa#*). La structure de l'*ālāpana*, en deux parties, est originale. La première est centrée principalement autour du *Sa* aigu, abordé d'abord par le deuxième tétracorde de l'octave médium, puis par le premier de l'octave aiguë. Dans la fin de cette section nous remarquerons de grandes phrases ascendantes et descendantes très virtuoses réalisées en frappé, et deux phrases ascendantes utilisant de petits glissés et tirés successifs (voir la transcription ci-dessous).

¹ Pour *Varanārada nārāyaṇa* : Emani Sankara Sastri, Karaikudi Sambasiva Iyer, Karaikudi S. Subramanian et A. Ananta Padmanabhan (*vaiṇika-s*)

- *Svararāga sudhā* : Rajeswari Padmanabhan, R.K.Suryanarayana et R. Pichumani (*vaiṇika-s*)

- *Śrīraghuvara suguṇālaya* : Vina Dhanammal et Savitri Rajan (*vaiṇika-s*)

² Cette différence de diapason, tout à fait anormale dans le cas de ces deux morceaux gravés suivant toute vraisemblance au cours d'une même séance d'enregistrement, nous laisse supposer que la vitesse des équipements ayant servis à réaliser ce disque n'était pas rigoureusement stable. Ceci nous indique qu'il peut donc exister une certaine marge d'erreur pouvant affecter toutes les mesures précises de hauteur, ou même de *tempo*, faites à partir de ces anciens enregistrements en 78 tours. Ces variations, ici de l'ordre de 5%, ne remettent toutefois pas en cause nos constatations sur les valeurs élevées des *tempi* adoptés par Subramania Iyer, ni de manière plus générale sur la baisse du diapason sur les *vīṇā-s* entre la première et la deuxième moitié du XX^e siècle.

Cette partie se conclue sur le *Sa* aigu à 1'23". La deuxième section consiste en une lente descente vers le *Sa* médium. L'allure est plus majestueuse, sans phrase rapide. Nous y observerons plus particulièrement un passage en notes doublées à l'octave inférieure, à 2'10". Cette improvisation pourrait s'achever avec le retour au *Sa* médium à 2'33", mais une sorte de coda remontant par deux fois au *Ri* aigu puis redescendant jusqu'au *Pa* grave complète la pièce.

Nous donnons ici la transcription précise du passage rapide situé à la fin de la première partie de cet *ālāpana*. La technique du frappé qui y est utilisée est particulièrement remarquable, et peu fréquente chez les musiciens de l'école de Tanjore, mise à part chez Vina Dhanammal. Les deux passages ascendants en glissés et tirés sont moins rares. Nous observerons aussi l'usage très intensif qui est fait, à certains passages, des cordes de *tāla*. Cet emploi est à l'opposé de la conception exprimée précédemment par K.P. Sivanandam, pourtant disciple de Subramania Iyer.

The image displays a musical score for a Carnatic passage. At the top, the notes *Ś R Ġ R Ġ Ġ P Ġ Ġ R Ś Ś R Ġ R Ś* are written above a staff of musical notation. Below the staff is a graph showing the pitch contour of the notes, with a vertical axis labeled *Ġ*, *P*, *M*, *Ġ*, *R*, *Ś*, *N*, and *D*. The graph shows a series of peaks and valleys corresponding to the notes. Below the graph is a timeline with time markers: 1'47", 1'48", 1'50", and 1'52". Below the timeline is a technical notation for the *Tāla*, consisting of a sequence of notes and symbols: *S*, *R*, *G*, *R*, *G*, *G*, *G*, *R*, *S*, *S*, *N*, *S*, *R*, *R*, *S*. Arrows indicate the direction of the notes, and a cross symbol is placed above the *S* at 1'50".

L'interprétation du *ḱṛti Svararāga sudhā* par Subramania Iyer est introduite à nouveau par un très bref passage d'*ālāpana*. Les paroles de la première ligne du *pallavi*, *Svararāga sudhārasayutabhakti*, comportent 12 syllabes qui sont exécutées en 16 (ou 17) pincements de la main droite. Ce *ḱṛti* présente un *anāgata eḍuppu*, chaque phrase commençant un demi-temps après le début du cycle. La composition est interprétée avec la structure suivante :

Pallavi (début à 8"):

A (1ère ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A " " "	1 <i>āvartana</i>
B ¹ (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A (1ère ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
B ² (<i>saṅgati</i> de la 2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A (1ère ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
B ³ (<i>saṅgati</i> de la 2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A' (début de la 1ère ligne + transition)	1 <i>āvartana</i>

Anupallavi (début à 1' 03") :

C (1ère ligne de l' <i>anupallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
C " " "	1 <i>āvartana</i>
D (2ème ligne de l' <i>anupallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A" (1ère ligne du <i>pallavi</i> , doublé à l'octave grave)	1 <i>āvartana</i>
B ¹ (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>

Nous remarquerons plus particulièrement dans l'interprétation de ce *ḱṛti* le 7ème *āvartana*, thème B³, où Subramania Iyer recourt à un lent glissé d'une octave pour donner l'impression très originale d'une gamme chromatique extrêmement rapide. Le même procédé est réutilisé partiellement pour l'interprétation du motif D, 11ème *āvartana*. La reprise A" du *pallavi* est doublée à l'octave inférieure d'une manière déjà observée dans l'*ālāpana*. Les cordes de *tāḷa* sont pincées de façon très sonore sur les temps forts du cycle, mais aussi en simple marquage du rythme. Nous donnons la transcription des *āvartana-s* 1, 3 et

The image shows a musical score for a Carnatic instrument, likely a veena. At the top, there is a melodic line in G-clef with notes and ornaments. Below it are several staves for technical notation, including fingerings (P, M, G, R, S, N, D) and breath marks (Sec.). The technical line includes a Tāla line with arrows indicating the beat structure. The score is divided into sections with time markings: 50", 52", 54", and 56".

Ex. N° 57 : Transcription des 1er, 3ème et 7ème āvartana-s du pallavi de Svararāga sudhā par Desamangalam Subramania Iyer.

Après ces quelques analyses, nous pouvons conclure que Desamangalam Subramania Iyer est bien, comme le laissaient supposer les quelques témoignages écrits, un artiste original ayant sans doute développé son propre style instrumental. Nous ne retrouvons point dans son jeu les caractéristiques que nous avons observées chez la plupart des musiciens de l'école de Tanjore, mise à part dans une certaine mesure chez Vina Dhanammal. Certaines particularités du *bāṇī* de Manjapara semblent par contre présentes, comme l'emploi important des cordes de *tāla*, le goût pour les passages virtuoses, et une certaine clarté due à une utilisation particulière des techniques d'ornementation. Son style est à l'évidence moins "vocal" que la majorité de ceux étudiés jusqu'à présent, dans la mesure où la signification de ce terme est restée constante au cours du siècle

dans son rapprochement entre certaines techniques instrumentales et l'effet esthétique recherché. Il tire beaucoup plus parti des possibilités multiples de la *vīṇā*, ne dédaignant pas certains effets purement instrumentaux. Desamangalam Subramania Iyer ne semble cependant pas avoir laissé de marques durables sur les musiciens du *bāṇī* de Tanjavur, dont fut pourtant le maître à une époque lointaine.

512 : M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar.

M.A. Kalyanakrishna naquit en 1913¹, à Manjapara, près de Palghat. Il est le petit fils du grand Kalyanakrishna Bhagavathar, fondateur du *bāṇī* de Manjapara, et fils de M.K. Anantharama Bhagavathar, avec qui il apprit le chant et la *vīṇā*. Il fut professeur au Svathi Tirunal College of Music de Trivandrum de 1935 à 1941, puis au Government college de Madras de 1949 à 1967. Il enseigna enfin à partir de 1969 au département des musiques du monde de la Wesleyan University, U.S.A.. Ses disciples les plus connus sont sa fille Muthulakshmi Ranganathan, avec qui il donna de très nombreux concerts, mais aussi M. Nageswara Rao, Kalyani Ganesan, Janaki Srinivasan, Kamala Viswanathan, Rajeswari Menon, etc. Le nombre de ses élèves est très important et il a laissé, par sa grande carrière de pédagogue, une marque durable sur les styles de jeu de la *vīṇā* se réclamant du modèle vocal.

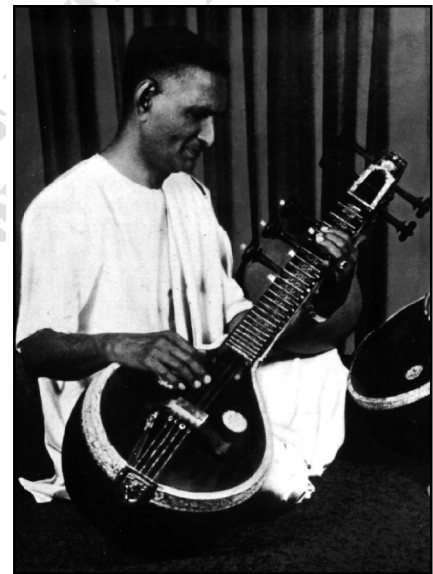


Fig. 41 : M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar

¹ L'âge de ce musicien varie suivant les sources, certains ouvrages donnant 1918 pour sa date de naissance.

A un talent de professeur et de *vaiṇika*, M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar joignait de grandes qualités de chanteur, donnant autant de concerts vocaux qu'instrumentaux. Cette haute aptitude à interpréter par le chant la musique carnatique a sans doute influencé son style instrumental dans le sens d'une reproduction plus poussée du modèle vocal.

Notre documentation bibliographique sur M.A. Kalyanakrishna est peu importante, et très similaire à celle utilisée pour Desamangalam Subramania Iyer¹. Sa discographie comporte deux disques, un 78 tours enregistré en 1960, où il est accompagné par une voix féminine, et le 33 tours réalisé à partir d'un concert public ayant eu lieu au siège des Nations-Unies à New York en 1973, sa fille Muthulakshmi jouant la deuxième *vīṇā*. Nous possédons par ailleurs la reproduction complète d'un autre concert, donné lui aussi en compagnie de sa fille et enregistré à Madras par un amateur.

Nous avons pu sur ce dernier document effectuer une mesure significative de la proportion d'improvisation jouée alors par ce musicien. Sur le temps cumulé de la musique interprétée par la *vīṇā* (1^h57'18"), l'improvisation constituait 47,3%, l'*ālāpana* représentant 21,4%, le *tānam* 6,5% et *niraval-s* et *kalpana svara-s* ensemble 19,4%. Ces chiffres peuvent être rapprochés de ceux mesurés dans des conditions similaires chez Rajeswari Padmanabhan (voir pp. 232 & 233), et montrent une importance relativement moindre de la forme *ālāpana* chez M.A. Kalyanakrishna. Cet artiste joua au total ce soir là le nombre assez élevé de treize compositions. Le concert commença de manière très traditionnelle par un *vaṇam*, s'achevant par quelques *kṛti-s* sans improvisation, un *tillāna* et un

¹ - ANANTAPADMANABHAN (C.S.) : *The Veena. Its Technique, Theory and Practice*, Op. cit. p. 59.

- HARIHARAN (P.) : "Travancore Style of Veena Playing" in *172nd Birth Anniversary of Maharaja Swati Tirunal Souvenir*, Trivandrum, Sri Swati Tirunal Sangeetha Sabha, 1985, p. 6.

- PATTABHI RAMAN (N.) & SANKARAN (T.) : "Endaro Mahanubhavulu ...Carnatic Musicians of Kerala." in *Sruti* N° 27/28, Decembre 1986/Janvier 1987, pp. 78 & 79.

- RAJAGOPALAN (N.) : *Another Garland*, Op. cit. p. 154.

² Enregistrement obtenu grâce à l'aide de Sri V.M. Sundaram, collectionneur d'archives sur la musique carnatique à Madras. Nous ignorons la date de ce concert, vraisemblablement enregistré dans les dernières années de la vie de cet artiste.

maṅgaḷam. Cinq compositions, et bien sûr le *maṅgaḷam*, furent interprétés sans être introduits par un *ālāpana*.

Les *tempi* adoptés par M.A. Kalyanakrishna sont moyens. Dans ce domaine aussi cet artiste manifeste un juste équilibre, se gardant de tout excès de virtuosité ou de lenteur. Nous reproduisons ici les quelques comparaisons que nous avons pu effectuer sur ce point avec d'autres instrumentistes¹.

Composition	M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar	Autres musiciens			
<i>Raghuvamśa sudhā</i>	85 > ♪ > 87	96 > ♪ > 98	♪ = 80	♪ = 89	♪ = 97
<i>Sarasa sāmādāna</i>	♪ = 86	♪ = 75	♪ = 81	♪ = 92	
<i>Brōchēvārevarurā</i>	♪ = 76	♪ = 95	♪ = 84		
<i>Nanu pālīmpa</i>	♪ = 77	72 > ♪ > 78	81 > ♪ > 85		

La forme de ses improvisations est, autant qu'il nous a été possible d'en juger, conforme au plus stricte classicisme. Les *ālāpana-s* commencent le plus souvent dans le bas ou le milieu de l'octave médium, progressent lentement vers l'aigu après une brève incursion dans l'octave grave, et se concluent sur le *Sa* médium. Les *tānam-s* suivent la même forme générale, marquant des paliers sur les notes les plus importantes. La pulsation rythmique s'interrompt parfois sur une phrase cadencielle, laissant la place à de courts passages d'*ālāpana*. Une grande cadence sur les trois degrés traditionnels, tonique aiguë, quinte et tonique médium conclut cette forme qui se détend avant la composition dans un dernier passage d'*ālāpana*. Les ambitus les plus importants relevés dans ces improvisations ne dépassent pas deux octaves et une quinte (*Sa* grave au *Pa*

¹ Pour *Raghuvamśa sudhā* : Gita Ramanathan Bennett, M. Nageswara Rao, Emani Sankara Sastri (*vaiṅika-s*) et T.N. Krishnan (violon).

- *Sarasa sāmādāna* : Karaikudi Sambasiva Iyer, Karaikudi S. Subramanian (*vaiṅika-s*) et Lalgudi G. Jayaraman (violon).

- *Brōchēvārevarurā* : Suma Sudhindra et Emani Sankara Sastri (*vaiṅika-s*).

- *Nanu pālīmpa naḍaci* : R.K. Suryanarayana et Hemalatha Mani (*vaiṅika-s*).

aigu). L'allure générale est lente, ne cherchant jamais à briller par la virtuosité mais cultivant au contraire le raffinement de la courbe mélodique.

Les passages rapides exécutés en frappé sur plusieurs cordes, un des points forts du *bāṇī* de Manjapara, ne semblent pas faire partie du style de M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar. Cette technique est parfois utilisée mais toujours de manière extrêmement succincte, sans se complaire dans de grands mouvements mélodiques. Le glissé, ornement préféré de sa tradition d'origine, est utilisé mais dans une succession de petits intervalles, en association avec la technique du tiré. Les grands glissés de vaste ampleur ne sont presque jamais employés.

Les pincements répétés des cordes de *tāḷa* pendant les passages d'*ālāpana* ne sont pas non plus observables sur les enregistrements de ce musicien. La présence à ses côtés d'une seconde *vīṇā* pourrait expliquer partiellement ce fait, si le rôle de ces cordes n'était que d'intervenir comme une sorte de deuxième voix, entre les phrases, dans les moments de silence. Dans ce cas encore, M.A. Kalyanakrishna s'écarte donc du *bāṇī* de Manjapara qui utilise les cordes de *tāḷa* non comme une ponctuation mais comme un rappel permanent du diapason, une sorte de *tamburā* intégré à l'instrument mélodique.

Nous avons choisi, pour illustrer le style de ce musicien, de reproduire dans nos documents sonores l'*ālāpana* et le *pallavi* du *kṛti Nanu pālimpa naḍaci* dans le *rāga* Mōhana, extraits du disque 33 tours H.M.V. ECLP 3211. Le diapason est de 156 Hz, 5 cents au-dessus du *Ré#* tempéré. La forme de l'*ālāpana*, traditionnelle, peut s'analyser comme une lente montée vers les registres aigus suivie d'une descente plus rapide pour se conclure sur le *Sa* médium. Nous pouvons y distinguer les quatre parties suivantes :

- La première partie, commençant sur la note *Pa* médium, descend rapidement sur le *Sa*, et privilégie le premier tétracorde de l'octave médium. Une

rapide incursion dans l'octave grave est faite avec deux phrases ascendantes utilisant le frappé, prenant le *Pa* puis le *Ga* grave pour points de départ. La partie se conclut par un arrêt sur le *Sa* médium à 1'24".

La seconde section, commençant sur la note *Ga*, s'intéresse plus particulièrement au deuxième tétracorde de l'octave médium. Le centre de gravité se déplace lentement du *Pa* et du *Dha* vers le *Sa* aigu, effleuré à plusieurs reprises pour être enfin affirmé à 2'27". L'allure générale est toujours lente et les notes sont souvent longuement répétées.

Continuant la progression vers l'aigu, la troisième partie, commençant réellement à 2'38", sera consacrée principalement au premier tétracorde de cet octave. Le mouvement mélodique s'amplifie et le rythme s'accélère très légèrement. De très nombreuses marches mélodiques jalonnent cette section. L'ambitus s'étend du *Ga* médium au *Pa* aigu, point culminant de cette improvisation, à peine effleuré à 4'25".

L'inversion du mouvement, conduisant à un retour vers le *Sa* médium et la conclusion, se produit à 4'39" peu après cette première audition du *Pa* aigu. Le sens des marches mélodiques s'inverse (ex. "S R G P G R S , S R G R S D , D S R S D P , P D S D P G ," entre 4'46" et 4'51"), bien que quelques phrases s'égarent encore dans le registre élevé de l'instrument. La descente s'effectue par paliers, les notes importantes faisant l'objet de haltes et de répétitions. Sans s'arrêter sur le *Sa* médium, elle se poursuit jusqu'au *Pa*, puis au *Sa* grave, point de départ des deux seules phrases rapides en frappé de ce mouvement (p d s r G , s r g p d s r G ,). La mélodie se repose enfin sur le *Sa*, après avoir oscillé une dernière fois entre le *Pa* grave et le *Ga* médium.

La transcription que nous présentons ici concerne la partie la plus aiguë de cet *ālāpana*. Nous y observerons plusieurs petits mouvements de marches mélodiques, et le contraste entre de longues notes tenues et des passages aux mélismes complexes. Le style et la technique employés sont très proches de

ceux décrits chez M. Nageswara Rao. Le langage musical et son goût pour les marches mélodiques très épurées fait aussi irrémédiablement penser à ce musicien. L'importance des silences est cependant moindre chez M.A. Kalyanakrishna. Un vibrato anime souvent les notes tenues, affectant parfois même le *Sa* et le *Pa*. L'emploi de cordes de *tāla* est pratiquement inexistant.

\dot{G} \dot{R} \dot{G} $\dot{R}\dot{S}$ $\dot{R}\dot{G}$ \dot{S} \dot{R} \dot{S} \dot{R} \dot{G}

Sec. $\overset{I}{\downarrow}$ \times \downarrow \times \downarrow \times \downarrow \downarrow \times \downarrow \downarrow \downarrow

Tech. $\overset{I}{\downarrow}$ \times \downarrow \times \downarrow \times \downarrow \downarrow \times \downarrow \downarrow \downarrow

Tāla \rightarrow \times \rightarrow \times \rightarrow \times \rightarrow \times \rightarrow \times \rightarrow \times \rightarrow

4'18" 4'20" 4'22"

\dot{S} \dot{R} \dot{S} $\dot{R}\dot{G}\dot{P}\dot{G}$ \dot{R} $\dot{G}\dot{R}$

Sec. $\overset{I}{\downarrow}$ \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow

Tech. $\overset{I}{\downarrow}$ \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow

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

4'24" 4'26"

Š R D RŠ ĞR PĞ R

Sec. 4'28" 4'30" 4'32"

Tech. S RR D S S R R GG R

Tāla

Š Š D ŠR RŠD D ŠR RŠ D RŠ D P

Sec. 4'34" 4'36" 4'38"

Tech. S S DD SR R SD D SS R R S D D S D P

Tāla

PDŠ D P GPDŠ

Sec. 4'40" 4'42"

Tech. PDS DD P G PDS

Tāla

D Ś R Ġ Ś R Ġ P Ġ R Ś Ś R Ġ R Ś D D Ś R

Sec. $1'42'44''$ $1'42'46''$ $1'42'48''$

Tech. I

Tāla \rightarrow D \rightarrow D \rightarrow S \rightarrow R \rightarrow G \rightarrow S \rightarrow R \rightarrow G \rightarrow S \rightarrow S \rightarrow R \rightarrow R \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow D \rightarrow S \rightarrow

Ś D P P D Ś D P Ġ D P Ś D R Ś Ġ R P Ġ R Ś

Sec. $1'42'50''$ $1'42'52''$ $1'42'54''$

Tech. I

Tāla \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow P \rightarrow P \rightarrow D \rightarrow D \rightarrow P \rightarrow G \rightarrow P \rightarrow P \rightarrow D \rightarrow S \rightarrow R \rightarrow G \rightarrow GR \rightarrow S \rightarrow

Ex. N° 58 : Transcription d'un fragment de l'*ālāpana* dans le *rāga* Mōhana par M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar.

Après les quelques secondes nécessaires pour réaccorder les instruments, le *ṛti Nanu pālīmpa naḍaci* suit cet *ālāpana*. Nous ne donnerons pas de transcription de cette pièce car les techniques qui y sont utilisées sont très semblables à celles observées sur l'*ālāpana*, et nous ne comparerons pas son interprétation avec celle d'un autre *vaiṇika* dans la suite de cet ouvrage. La forme du *pallavi*, très classique, adopte la structure suivante :

A ¹ (1ère ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A ¹ " " "	1 <i>āvartana</i>
A ² (<i>saṅgati</i> de cette 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
A ² " " " "	1 <i>āvartana</i>
A ³ " " " "	1 <i>āvartana</i>
A ³ " " " "	1 <i>āvartana</i>
B ¹ (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A ³ (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
B ¹ (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A ³ (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
B ² (<i>saṅgati</i> de la 2ème ligne)	1 <i>āvartana</i>
A ³ (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
B ² (<i>saṅgati</i> de la 2ème ligne)	1 <i>āvartana</i>
A ³ (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
B ³ (<i>saṅgati</i> de la 2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A' (début de la 1ère ligne varié + transition + percussions)	2 <i>āvartana-s</i>
Début de l' <i>anupallavi</i> ...	

Les paroles de la première ligne, *Nanu pālīmpa naḍaci vaccitivō*, comportent 12 syllabes et sont interprétées, lors de leur première exposition, en utilisant 15 pincements de la main droite. La ligne musicale, présentant un *anāgata eḍuppu*, commence un demi-temps après le début du cycle du *tāla*.

¹ La signification de ce *pallavi* est la suivante : "As-tu fait tout ce chemin juste par amour pour moi, Seigneur de ma vie ?" Traduction d'après JACKSON (William J.) : *Tyāgarāja. Life and Lyrics*, Madras, Oxford University Press, *Op. cit.*, p. 272 : "Did you come all the way on foot just to care for me, Lord of my life ?"

Les temps forts du cycle sont le plus souvent marqués par les cordes de *tāla*, mais ce groupe de cordes est aussi employé de manière répétée à d'autres endroits. L'interprétation est très sobre, pleine de calme et de majesté. Les phrases sont toutes jouées deux fois, suivant la tradition la plus classique. Aucun effet instrumental ne vient perturber le déroulement de cette pièce remplie du sentiment de dévotion.

Comme nous avons pu le constater, M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar était un artiste très imprégné des valeurs traditionnelles de la musique carnatique. Tout dans son langage musical, son style et sa technique de jeu dénote une grande adhérence aux règles les plus strictes de cet art. Ses interprétations des formes tant improvisées que composées suivent les canons les plus classiques. Son style est vocal, sans effet instrumental d'aucune sorte, et peut être assimilé à celui des musiciens du *bāṇī* de Tanjavur, dont certains furent ses élèves.

Ayant une formation de chanteur, et ayant beaucoup professé à Madras, fief actuel de l'école de Tanjavur, M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar a développé un style beaucoup plus fidèle au modèle vocal que celui créé par ses aïeux. Son rattachement au *bāṇī* de Manjapara, tel qu'il fut défini plus haut, peut ainsi paraître contestable. Cette appartenance, niée dans le cas de Desamangalam Subramania Iyer, n'est pourtant pas remise en cause dans son cas par les quelques auteurs ayant écrit sur cette école. La raison de ce fait est sans doute due à l'importance des liens familiaux à l'intérieur de la société indienne. Le *bāṇī* de Manjapara semble être ainsi d'abord une tradition familiale avant d'avoir une réalité musicale objective. Plus encore que par le respect absolu du style de Manjapara, la filiation directe de M.A. Kalyanakrishna avec le grand Kalyanakrishna Bhagavathar signe son intégration à ce *bāṇī*, même si son jeu est résolument tourné vers celui de Tanjavur.

513 : P. Hariharan Iyer.

P. Hariharan est né en 1932 à Trivandrum, dans une famille de musiciens de caste Brahmane *smārta*. Son grand-père fut un disciple de Palghat Parameswara Bhagavathar, l'un des principaux musiciens de la cour de Svāthi Tirunāl. Son père, lui aussi nommé Parameswara Bhagavathar, bien que n'ayant pas entièrement consacré sa vie à la musique (il était maître d'école) était un *vaiṇika* réputé, jouant régulièrement sur la station radio de Trivandrum et faisant nombre de conférences et démonstrations. Un certain nombre de compositions sont à son actif, et il eut un rôle important dans la restauration de certaines oeuvres attribuées à Svāthi Tirunāl.



Fig. 42 : P. Hariharan Iyer

Dans la grande galerie d'instrumentistes que nous examinons au cours de ce travail, P. Hariharan est l'un des rares à avoir gardé le statut d'"amateur", ayant préféré à la profession incertaine de musicien la sécurité d'une carrière dans une compagnie d'assurances. Il n'en est pas moins un artiste diffusé régulièrement sur All India Radio, bien que son grade soit moins élevé que celui des autres instrumentistes déjà étudiés ici. Sa place dans ce travail est cependant justifiée par l'importance de ses recherches musicologiques sur l'école de Travancore, par son appartenance à une famille de musiciens ayant été directement enseignée par les plus grands instrumentistes de ce *bāṇī*, et par le style tout à fait original qu'il est, à notre connaissance, le dernier aujourd'hui à pratiquer.

La bibliographie sur P. Hariharan est principalement constituée de ses

propres écrits¹, et sa discographie est inexistante. Nous avons pu cependant, lors de l'une de nos rencontres, enregistrer ce musicien à son domicile, interprétant un *ālāpana* et un *tānam* dans le *rāga* Kalyāṇi. Ce morceau, intégralement reproduit dans nos documents sonores, servira de source principale à nos analyses. Nous avons par ailleurs pu obtenir une copie d'un enregistrement exceptionnel, réalisé en 1963 par Parameswara Bhagavathar accompagné par son fils P. Hariharan².

Ce document, représentant quatre heures et vingt-deux minutes de musique, est d'un grand intérêt pour la connaissance du style instrumental joué par cette famille. La proportion d'improvisation y est élevée (55,4%), mais reste assez semblable à celle constatée chez d'autres musiciens. L'importance des *tānam-s* (22,3%) est par contre très grande, comparée aux *ālāpana-s* (22,9%) et surtout aux *niraval-s* et *kalpana svāra-s* (10,2% ensemble). Cette forme semble ainsi être un des points particulièrement cultivés par cette tradition. Le répertoire est classique, les *kṛti-s* de Tyāgarāja représentant la moitié des pièces interprétées et les autres étant composées par Muttusvāmi Dīkṣitar, Svāthi Tirunāl, Paṭṇam Subrahmaṇya Ayyar ou Pachimiriyam Ādiyappayya. Les *tempi* sont modérés, comme le montre notre tableau comparatif³. L'interprétation du *vaṇam Viribhōni* de Pachimiriyam Ādiyappayya dans le *rāga* Bhairavi est la

¹ HARIHARAN (P.) : "Travancore Style of Veena Playing" in *172nd Birth Anniversary of Maharaja Swati Tirunal Souvenir*, Trivandrum, Sri Swati Tirunal Sangeetha Sabha, 1985.

HARIHARAN (P.) : "Eminent Vainikas of Kerala" in *Vipanchi*, Dr. V. Doreswamy Iyengar Felicitation Volume, Bangalore, Bangalore Gayana Samaja, 1992, pp. 184 à 188. Nous noterons par ailleurs deux articles des dictionnaires biographiques de Rajagopalan (N) sur P. Hariharan dans *Another Garland, Op. cit.* pp. 133 & 134., et sur son père Parameswara Bhagavathar dans *Garland, Op. cit.* p. 203.

Une biographie de ce dernier fut aussi écrite par SRINIVASAN (R.) in *Madras Music Academy Souvenir*, Madras, The Music Academy, 1966.

² Copie réalisée grâce à l'amabilité de P. Hariharan et de P. Krishnan, fils de Trivandrum Parameswara Bhagavathar. L'enregistrement original ayant subi d'importantes dégradations avec le temps, nous avons préféré pour notre étude privilégier celui de P. Hariharan, réalisé par nos soins en février 1994.

³ Pour *Ninnu jeppakārana* : N. Ravikiran (*chitra vīṇā*), S. Ravindran (*vīṇā*) et Ranganayaki Rajagopalan (*vīṇā*).

- *Viribhōni* : Emani Sankara Sastri (*vīṇā*), M.S. Subbulakshmi (chant) et l'orchestre d'All India Radio.

- *Rāma nī samāmevaru* : Vina Dhanammal, et Lalgudi G. Jayaraman (Violon)

- *Ninu vīṇā māmadeṇḍu* : E. Gayatri et Emani Sankara Sastri (*vīṇā-s*).

seule où le *tempo* choisi par Parameswara Bhagavathar soit supérieur à celui adopté par les autres musiciens, mais contrairement à ces derniers Parameswara joue ce morceau uniquement en "première vitesse", et conserve le même *tempo* dans le *pūrvāṅga* et l'*uttarāṅga*.

Composition	Parameswara Bhagavathar & P. Hariharan	Autres musiciens		
<i>Ninnu jeppakārana</i>	♩ = 77	88 > ♩ > 92	81 > ♩ > 83	♩ = 90
<i>Viribhōni</i>	♩ = 126	♩ = 76/104	♩ = 104/117	♩ = 96/122
<i>Rāma nī samānamevaru</i>	♩ = 69	♩ = 79	♩ = 76	
<i>Ninu vinā nāmadeṁdu</i>	69 > ♩ > 71	93 > ♩ > 95	♩ = 91	

A deux reprises au cours de cet enregistrement Parameswara Bhagavathar chante les paroles de la composition qu'il interprète. Les cordes de *tāḷa* sont employées non seulement sur les temps forts du cycle, mais aussi de manière permanente pour marquer le rythme.

Les morceaux s'enchaînent presque sans coupures sur ce document sonore, les *kṛtī-s* étant suivis immédiatement de nouvelles improvisations dans d'autres *rāga-s*. Aucune interruption ne sépare non plus les *ālāpana-s* des *tānam-s*, ces deux formes étant assez étroitement imbriquées entre elles : des passages d'*ālāpana* concluent le plus souvent les *tānam-s*, et de brefs moments de *tānam* s'intercalent parfois au milieu des *ālāpana-s*. Les *tānam* ne présentent que rarement des cadences finales. Un très long *tānam* (39'43") dans les cinq *ghana-s rāga-s* montre comme il a été indiqué plus haut (voir p. 334) une interversion des *rāga-s* Ārabhi & Varāli par rapport à la pratique habituelle. De nombreux *niraval-s* sont interprétés mais nous n'avons pas observé de *kalpana svāra-s* présentant des traits virtuoses sur plusieurs cordes, l'une des caractéristiques les plus reconnues du style de Travancore. Les ambitus ne dépassent pas le *Pa* dans l'octave aiguë, mais descendent parfois jusqu'au *Ma* ou au *Sa* de l'octave grave.

Une certaine impression de confusion se fait parfois sentir lors des improvisations. La cause de ce manque de clarté est due en partie au fait que les musiciens jouent souvent simultanément et non tour à tour, mais aussi à l'utilisation constante des cordes de *tāḷa* dont le martèlement se superpose à la mélodie, et enfin à l'emploi de la technique du frappé qui permet de grandes phrases très rapides mais peut aussi s'avérer inintelligible lorsqu'elle n'est pas maîtrisée à la perfection. Cette technique est toutefois, avec l'emploi omniprésent des cordes de *tāḷa*, le point le plus remarquable de ce jeu instrumental, où nous trouvons aussi quelques glissés de grande ampleur, des cordes mélodiques jouées à l'octave grave en ponctuation, mais aucun tiré important.

L'*ālāpana* et le *tānam* en Kalyāṇi joués par P. Hariharan permettent de vérifier la plupart des caractéristiques que nous venons d'observer dans le jeu de son père. Le diapason est de 170,5 Hz, 59 cents au dessus du *Mi* tempéré (165Hz). Ces mouvements comportent trois parties pouvant se décrire de la sorte :

Ālāpana :

La première partie sert d'introduction. Elle commence sur le *Sa* aigu, rejoint rapidement le *Sa* médium, tourne à l'intérieur d'un ambitus étroit entre le *Dha* grave et le *Ga* médium, et se conclut sur le *Sa* à 0'37".

La seconde section est consacrée au deuxième tétracorde de l'octave médium. Le motif "p d n S", où la note *Ni* est interprétée à une hauteur très proche de celle de la tonique, revient à de nombreuses reprises. Nous pouvons y relever aussi une petite marche mélodique "n s r S S d n s N N p d n D D m p d P" et un grand trait rapide en frappé à 2'10".

La troisième partie commence à 2'16" sur le *Sa* aigu, explore brièvement l'octave aiguë jusqu'au *Pa*, pour redescendre et se conclure sur le *Sa* médium. L'ambitus est important, du *Ga* grave, joué dans les dernières secondes de ce

mouvement, au *Pa* aigu. Un passage en frappé peut être observé à 3'22", et quelques grands glissés servent d'appoggiature à la note *Sa*. Nous remarquerons enfin entre 2'51" et 2'57" un passage omettant les notes *Pa* et *Sa*, signature du *rāga* Kalyāṇi.

Tānam :

La structure du *tānam* est très analogue à celle de l'*ālāpana* et nous pouvons y discerner les trois mêmes sections :

- La première est consacrée au premier tétracorde de l'octave médium et s'achève sur le *Sa* médium à 4'28". Elle est marquée en son début par la répétition rythmique de la note *Ga*, puis par des marches mélodiques comme "d n s r s S s d n s r s R R , d n s r s S s d n s r s G G ," entre 4'03" et 4'09", où la dernière note de chaque membre est jouée en ponctuation à l'octave inférieure.

- La seconde a pour centre de gravité le deuxième tétracorde médium. Elle comporte de nombreuses répétitions successives des notes *Pa* et *Dha*, avant d'atteindre le *Sa* aigu à 5'21". Plusieurs marches mélodiques et quelques petits passages en frappé prolongent cette partie qui prend fin à 6'19" sur le *Sa* aigu.

- La troisième section s'attache d'abord aux notes *Ri* et *Ga* aigus, répétées rythmiquement, puis après avoir atteint le *Pa* de cette octave redescend rapidement, parcourt à plusieurs reprises un vaste ambitus du *Dha* grave au *Ga* aigu, et se conclut par une triple cadence sur les notes *Sa* aigu, *Pa* et *Sa* médium.

Au cours du petit passage d'*ālāpana* faisant suite à ce *tānam*, dont la fonction est de détendre totalement la tension rythmique et mélodique de ce dernier mouvement, nous remarquerons plus particulièrement un long passage en frappé, assez confus, mais surtout une grande phrase ascendante de deux octaves et une tierce, commençant sur le *Ni* le plus grave et atteignant le *Ri* aigu en évitant soigneusement la tonique et la quinte. L'ambitus total de cette

improvisation s'étend donc de *anumandara Ni* à *tāra Pa*, soit deux octaves et une sixte mineure.

Si la forme générale de ces mouvements est tout à fait conforme à la tradition, le style instrumental est très surprenant, et fort différent de ce que nous avons écouté jusqu'à présent. L'importance de la technique du frappé est manifeste, à la fois dans de longs passages dont elle est le moteur, mais aussi pour l'ornementation plus fine de quelques notes isolées. Les grands glissés sont fréquents, servant plus particulièrement d'appoggiature inférieure. Le tiré intervient aussi mais à très petite échelle, en simple ornementation. Le jeu constant des cordes de *tāḷa* donne un effet de bourdon et non de ponctuation comme chez de nombreux autres instrumentistes. La tendance à une certaine confusion, déjà remarquée chez Parameswara Bhagavathar, peut aussi être observée dans ce morceau. Elle peut cependant s'expliquer par l'absence de préparation du musicien à cet enregistrement, et par la difficulté de la technique utilisée, demandant une très grande pratique.

Nous donnons ci-dessous la transcription d'un extrait situé à la fin de la première partie de l'*ālāpana*, et d'un passage de la deuxième section du *tānam*. Ces deux fragments contiennent d'importantes phrases en frappé, où l'ornementation est clairement visible. Lors de la répétition de certaines notes, la seconde est marquée d'une appoggiature supérieure (*pratyāhata*), et non inférieure (*sphurita*) suivant la pratique de l'école de Tanjavur. Ceci semble être une caractéristique de ce *bāṇī*, une telle technique ayant déjà été observée chez Desamangalam Subramania Iyer (voir p. 342). L'emploi de nombreux glissés de petite ampleur, et de tirés de faible amplitude, peut aussi être constaté. L'usage des cordes de *tāḷa* est permanent dans l'*ālāpana*, et suit des séquences de deux, trois ou quatre temps pendant le *tānam*, intervenant toujours en contretemps des pincements de main droite.

S RGRS S N D D SRG RS D D S RSRG

M
G
R
S
N
D

Sec. 22" 24" 26"

Tech. 2 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Tāla D S R GRS NS S N D PD SRG RSNS D D SRSRG

RS D D N SR RG R R SRGRSRGRSRGRSRGR G R R SRGR

M
G
R
S
N
D

Sec. 28" 30" 32"

Tech. ↓

Tāla RSNSD D N SRGR RG R R SRGRRSRGRRSRGRRSRGR G R R SRGR

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

P
M
G
R
S
N
D

Sec. 34" 36" 38"

Tech. 1 ↓ ↓ ↓ ↓ 2 ↓

Tāla GRS S N D N R N R R R P G R S

Ex. N° 59 : Transcription d'un fragment de l'ālāpana dans le rāga Kalyāṇi par P. Hariharan

N , ; NDN , ŠNN , NDN , ŠNN , NDN ŠDNŠ

Sec. 15'26" 15'28"

Tech. *I* ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Tāla → N → N D N → S N N → N D N → S N N → N D N S D N S

NŠDNŠDNŠNŠD , NDŠNDŠN , D , NNDP ,

Sec. 15'30" 15'32" 15'34"

Tech. *I* ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Tāla → N S D → N S D → N S N S D → S N D DSN D DSN → D → N N D P DP

MNDNŠ , , PDNŠ , , P , PMRPDNŠ ; P , P , , M

Sec. 15'36" 15'38" 15'40"

Tech. *I* ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Tāla → M MD → DN → S → PDPDNNS → DPMP P M R PDPDNNS → DPMP P M → M

rall. *con rythm.*

A l'écoute de ces documents très originaux, nous retrouvons beaucoup des caractéristiques énoncées plus haut par P. Hariharan comme signes distinctifs de l'école de Travancore. Nous pouvons naturellement nous demander si la définition de ce style, formulée par cet artiste, ne serait pas simplement celle du jeu pratiqué par sa famille, qui serait alors différent de la grande tradition de Manjapara. Quelques signes nous permettent toutefois de rejeter cette hypothèse. Le premier de ces indices est la concordance que nous avons relevée entre le style de Desamangalam Subramania Iyer, ayant grandi à l'intérieur de l'école de Manjapara, et celui de P. Hariharan. Le témoignage du frère de Ravi Varma, le célèbre peintre appartenant à la famille royale de Travancore, semble confirmer par ailleurs que le jeu de Parameswara Bhagavathar, père de P. Hariharan, était très proche de celui du grand Kalyanakrishna Bhagavathar¹.

"J'avais l'impression que le jeu de la *vīṇā* avait aussi disparu après le décès du grand Kalyanakrishna Bhagavathar et de Ramachandra (son frère), mais maintenant je peux les entendre tous deux à travers cet homme. (Parameswara Bhagavathar)."

Un troisième argument repose enfin sur le style pratiqué par M.K. Kalyanakrishna Bhagavathar, cousin de M.A. Kalyanakrishna. La musique de cet artiste est plus sereine, plus majestueuse que celle de P. Hariharan, mais beaucoup des remarques faites précédemment, comme la fonction de bourdon des cordes de *tāḷa*, ou les traits rapides, souvent sur plusieurs cordes et exécutés en frappé, sont aussi des caractéristiques de son art. Ce musicien, disposant d'une petite fortune personnelle l'ayant mis à l'abri du besoin, n'a donné que peu de concerts hors du palais de Trivandrum, et n'a pas laissé d'enregistrements commerciaux. Il aurait pourtant mérité de figurer de manière beaucoup plus complète dans cette étude.

¹ Cf. : HARIHARAN (P.) : "Travancore Style of Veena Playing" in *172nd Birth Anniversary of Maharaja Swati Tirunal Souvenir, Op. cit.*, p. 8 : "I was under the impression that veena playing has also disappeared after the death of the great Kalyanakrishna and Ramachandra, but now I hear them all in this man."

Une fois encore nous remarquons l'extrême difficulté de séparer les caractéristiques propres à une école de l'apport individuel de chaque artiste, réinterprétant sa tradition à la lumière de son tempérament, de ses influences multiples, des conditions particulières de sa pratique instrumentale. Il paraît difficile de trouver des styles plus éloignés entre eux que ceux de M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar et de P. Hariharan. Cette variabilité est sans doute une des causes ayant parfois fait nier l'existence même d'un style de *vīṇā* propre à Travancore, le poids comparativement beaucoup plus important de l'école de Tanjavur toute proche ayant achevé son assimilation. Nous espérons néanmoins avoir, dans ces quelques lignes, montré la réalité de ce *bāṇī*, dont l'un des derniers musiciens vient de s'éteindre, et qui n'est plus à notre connaissance représenté aujourd'hui que par P. Hariharan.
