

CHAPITRE VI : Ecoles et *bānī-s* : l'école d'Andhra Pradesh.

L'état d'Andhra Pradesh fut créé en 1953 par la séparation sur une base linguistique, le parler telugu, de territoires administrés auparavant par les présidences de Madras et de Mysore. Agrandi en 1956, puis en 1960, il représente aujourd'hui par sa superficie le cinquième état de l'Union Indienne. Il est bordé au sud par le Tamil Nadu, à l'est par le golfe du Bengale, ses autres frontières à l'ouest et au nord étant avec le Karnataka, le Maharashtra, le Madhya Pradesh et l'Orissa (voir les cartes pp. 657 et 660).

Jusqu'au lendemain de l'indépendance du pays, de nombreux états princiers parsemaient le vaste territoire de l'actuel Andhra Pradesh. Leurs maîtres entretenaient des cours, lieux propices au développement et à la préservation de la culture, où des musiciens restaient souvent à demeure. Le plus important de ces royaumes était celui des *nizām-s* d'Hyderabad, princes musulmans dont les goûts musicaux étaient naturellement plus proches de la tradition hindousthanie. D'autres, dirigés par des *rāja-s* hindous, furent des centres culturels très importants où la musique carnatique occupait une place privilégiée. Ceux de Vizianagaram, de Bobbili et de Pithapuram, laissèrent une trace profonde dans l'histoire qui nous intéresse.

La capitale actuelle de l'Andhra Pradesh est la ville d'Hyderabad qui, avec sa jumelle Secunderabad, constitue la troisième grande métropole du sud du pays, après Madras et Bangalore. Forte de son passé historique et de son dynamisme moderne, cette cité est le siège de plusieurs stations de radio et de télévision, d'universités et de grandes institutions culturelles. Visakapatnam et Vijayawada connurent au XX^{ème} siècle un essor démographique et commercial les transformant en d'importants centres régionaux dotés eux aussi de stations

d'All India Radio, d'écoles de musique et de *sabhā-s*. Au sud de l'état, Tirupati, où est situé le grand temple dédié au dieu Venkateśvara, profite de la manne apportée par les millions de pèlerins, en visite chaque année, pour entretenir une université très active dans le domaine des sciences et des arts.

Le Telugu étant la langue culturelle par excellence dans laquelle fut rédigée la très grande majorité des compositions du répertoire carnatique, l'Andhra Pradesh devrait tenir une place prépondérante dans la vie et la propagation de cet art musical. Sa position géographique, plus centrale par rapport au reste du pays, semble l'empêcher toutefois de remplir directement ce rôle. Madras, à quelques dizaines de kilomètres de sa frontière sud et centre incontesté de la musique carnatique où vit encore une très importante population d'origine telugu, attire à elle beaucoup de ses musiciens les plus doués. La musique hindousthanie qui est largement écoutée dans le nord de l'état ou à Hyderabad, n'est pas sans exercer d'autre part une influence profonde sur ses auditeurs. Les nombreux artistes carnatiques d'Andhra Pradesh ne jouissent donc que rarement de la reconnaissance et de la diffusion hors de leurs frontières qu'ils mériteraient.

C.S. Anantapadmanabhan, auteur déjà largement cité dans notre précédent chapitre, évoque cinq lieux principaux (Bobbili, Vizianagaram, Pithapuram, Visakapatnam et Kalahasti, près de Tirupati) où furent cultivés, à la fin du XIXème et au début du XXème siècle, une tradition de jeu de la *vīṇā* en Andhra Pradesh¹. Ces cinq villes, ainsi que les principaux musiciens y ayant résidé, sont simplement repris sans apport nouveau dans la thèse de K.S. Subramanian². Aucun ouvrage ni article conséquent ne s'est, à notre

¹ Cf. : ANANTAPADMANABHAN (C.S.) : *The Veena. Its Technique, Theory and Practice*, Op. cit. pp. 48 à 50.

² Cf. : SUBRAMANIAN (K.S.) : *South Indian vīṇa Tradition and Individual Style*, Op. cit. p.237.

connaissance, intéressé plus précisément aux différents *bāṇī-s* constituant l'école de jeu sur la *vīṇā* dans cet état.

Devant ce manque d'informations précises, nous avons dû nous reporter aux réponses obtenues auprès de quelques artistes que nous avons rencontrés, ou dont nous avons reçu le témoignage grâce à nos correspondances. A la lumière de ces sources nouvelles, la plupart des musiciens actuels de l'Andhra Pradesh semblent se répartir suivant deux *bāṇī-s* principaux. Le premier, appelé *bāṇī* de Vizianagaram, regroupe la majorité des instrumentistes résidant à l'intérieur de l'état. C'est le plus ancien et le plus homogène, plongeant ses racines dans les traditions ayant prévalu dans les cours de Vizianagaram et de Bobbili. Le deuxième, que nous dénommerons *bāṇī* de Pithapuram, est plus sujet à contestation. Deux figures marquantes, Sangameswara Sastri et Emani Sankara Sastri, s'y côtoient en effet sans qu'un lien quelconque puisse être établi a priori entre eux. Ce *bāṇī* est donc le plus souvent appelé "Emani *bāṇī*", ce dernier ayant laissé une très importante filiation de disciples successifs. Beaucoup de ses représentants résident à Madras ou à Bangalore. Ne craignant ni les influences multiples, ni les expériences nouvelles, il s'est souvent tourné vers la modernité, sans néanmoins oublier, lorsque les circonstances l'exigent, les règles imposées par le classicisme.

61 : Le *bāṇī* de Vizianagaram.

Les deux petits états princiers de Vizianagaram et de Bobbili sont situés au nord de l'Andhra Pradesh, non loin de l'Orissa, et ne sont séparés entre eux que d'une quarantaine de kilomètres. Au début du XXème siècle, la cour de Vizianagaram était dirigée par le *rāja* Ananda Gajapati, musicien amateur et *vaiṇika*, qui avait à son service un instrumentiste légendaire, Venkataramana Das. La principale source d'informations sur ce dernier fut rassemblée par le Professeur P. Sambamurthy, qui lui consacra un chapitre de son ouvrage *Great*

Musicians. C.S. Anantapadmanabhan complète cette biographie par quelques précisions supplémentaires.

Venkataramana Das naquit en 1866 dans une famille de brahmanes *madhva-s*, musiciens et *vainika-s* depuis sept générations. Son bisaïeul Gururayacharyulu fut le premier de cette lignée à s'établir à Vizianagaram. Venkataramana apprit la *vīṇā* avec son père Chinna Gururayacharylu, et par un travail quotidien de dix à douze heures sur son instrument acquit une formidable virtuosité qui marqua l'esprit de ses contemporains². Il jouait dans la position *ūrdhva*, traditionnelle aux anciens *vainika-s* de l'Andhra Pradesh. Comme par la suite



Fig. 43 : Venkataramana Das Pantulu

S. Balachander, il avait une bonne connaissance du *sītār* dont il adapta, sur de nombreux points, la technique à la *vīṇā*. Les pincements de corde par exemple, effectués en "aller et retour" sur le *sītār* et non en un seul sens comme sur la *vīṇā*, lui permirent d'acquérir une rapidité peu commune dans ses *tānam-s* qui étaient, d'après P. Sambamurthy, comme des flots de "perles tombant sur le sol"³. Sa technique de tiré, atteignant l'ampleur jamais entendue auparavant d'une octave, était aussi sans doute inspirée du jeu de cet instrument hindousthani. Privilégiant l'improvisation, pour laquelle il manifestait de remarquables dons de créativité, il donnait de nombreux concerts sans accompagnement de percussion.

¹ SAMBAMURTHY (P.) : *Great Musicians*, Madras, The Indian Music Publishing House, 2/1985, pp. 52 à 59.

² Il reçut le titre de "*shatkāla cakravarti*", signifiant "empereur de la sixième vitesse". Passer à une "vitesse" supérieure en musique carnatique consiste à doubler le tempo original. Exécuter un morceau en sixième vitesse consiste donc à jouer en quadruple croches une mélodie interprétée en blanches dans sa forme première.

³ Cf. : SAMBAMURTHY (P.) : *Ibid*, p. 53.

Anantapadmanabhan écrit dans son ouvrage que "ceux qui l'ont entendu disent qu'il n'est pas même possible de montrer avec la voix tous les sons qu'il produisait"¹. Si nous ajoutons à ce témoignage l'intérêt de Venkataramana Das pour des figures de jeu comme le "*cakra bandham*", pratique consistant à jouer une pièce en gardant la même position de la main le long du manche et en utilisant toutes les cordes tour à tour, nous comprendrons que le style de cet artiste était très vraisemblablement beaucoup plus instrumental que vocal. Son intérêt pour la lutherie, et les expériences originales qu'il fit sur ses instruments et que nous étudierons dans la deuxième partie de ce travail, semblent confirmer cette présomption.

Venkataramana Das est décédé en 1948, mais sa carrière musicale s'interrompit brusquement vingt-deux années auparavant, lorsqu'il fut affecté par la surdité. Il n'existe malheureusement pas d'enregistrement de ce musicien qui n'a laissé à notre connaissance aucun disciple.

A la même époque, plusieurs *vaiṇika-s* résidaient à Bobbili. Anantapadmanabhan cite parmi eux les noms de Sistu Sarva Sastrulu, Sistu Chelamayya, Sistu Bhagavanulu et Vasa Krishnamurthy. Alors que nous n'avons pas retrouvé trace des trois premiers, le père de Vasa Krishnamurthy, Vasa Venkata Rao, sur lequel nous n'avons par ailleurs aucune autre information, a laissé derrière lui une riche descendance de musiciens de haut niveau. C'est cette tradition, représentée aujourd'hui principalement par les familles Ayyagari et Pappu, mais aussi par quelques autres instrumentistes d'importance, qui est qualifiée de *bāṇī* de Vizianagaram, bien qu'ayant en réalité pour origine la ville de Bobbili. Nous présentons dans le tableau ci-dessous les relations de maître à disciple entre les principaux artistes se réclamant de ce *bāṇī*.

¹ Cf. : ANANTAPADMANABHAN (C.S.) : *The Veena. Its Technique, Theory and Practice, Op. cit.* p. 48 : "Those who have heard him say that it is not even possible to indicate vocally the sounds produced."

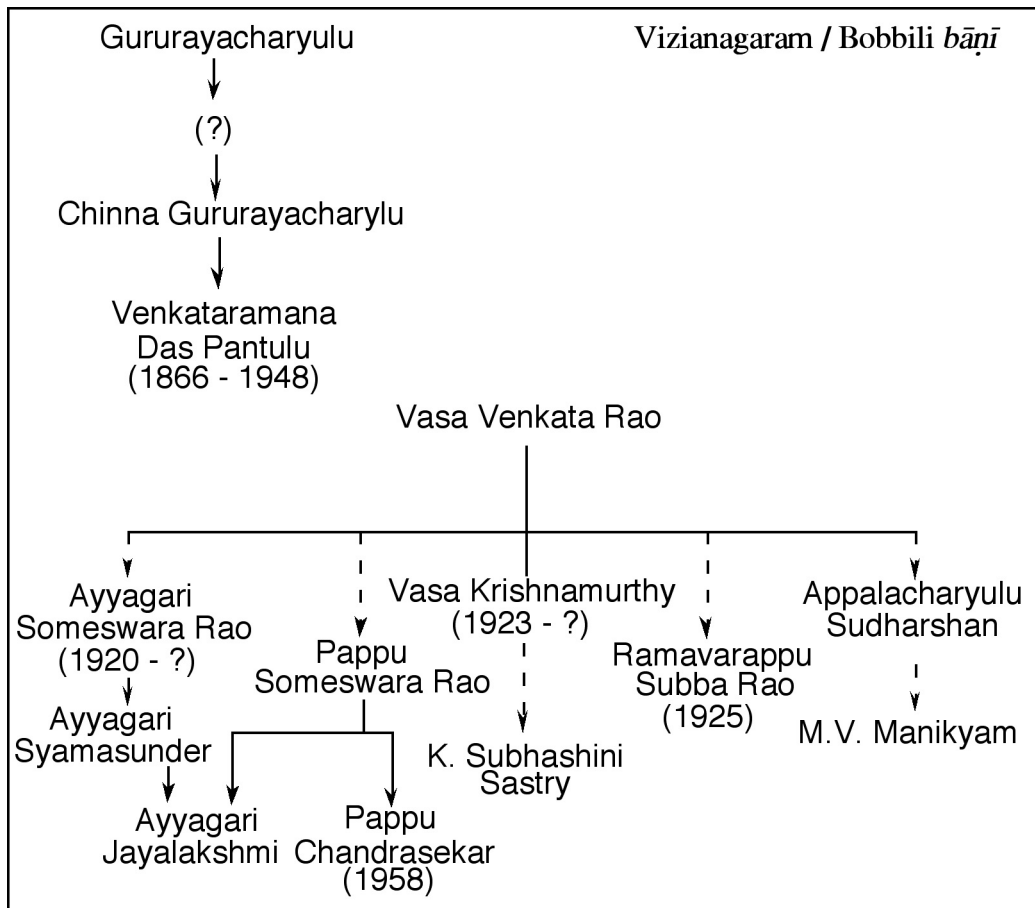


Tableau N° 6 : Les principaux *vainika-s* du *bānī* de Vizianagaram

D'après Ayyagari Syamasunder, que nous avons interrogé sur ce sujet, la caractéristique principale du *bānī* de Vizianagaram réside dans la place primordiale ("75% de la musique") réservée à l'improvisation, les compositions jouant un rôle beaucoup plus secondaire que pour l'école de Tanjore. Tous les *rāga-s*, même les plus rares, peuvent servir à de longues expositions du genre *ālāpana* ou *tānam*, et constituer le "*main item*", la pièce principale d'un concert. Sur le plan esthétique, Syamasunder ne considère pas que ce *bānī* soit purement instrumental, mais qu'il utilise simplement une profusion de techniques instrumentales. Plus de *gamaka-s* différents, ou de sortes de *mīttu-s* seraient ainsi employés dans ce style. Une technique originale comme le pincement avec le pouce de l'ensemble des cordes mélodiques en serait une caractéristique, ainsi que l'utilisation de nombreux glissés de grande ampleur, et une technique de

frappé sur plusieurs cordes successivement. Le vibrato est utilisé pour prolonger la durée des notes, et peut affecter dans certains cas le *Sa* et le *Pa*. Chez de nombreux instrumentistes de ce *bāṇī* nous remarquerons enfin l'utilisation sur la corde du *Sa* grave (*mandara Sa*) d'un *jīva*, petit fil glissé entre la corde et la plaque courbe du chevalet, provoquant un grésillement particulier de la note¹. Ce fil est même dans certains cas, comme chez Pappu Chandrasekhar, remplacé par un petit morceau de ressort métallique, suivant une pratique inaugurée par Emani Sankara Sastri. Les effets de doublement de la mélodie à l'octave, simultanément ou en écho, acquièrent par ce procédé une toute autre perspective.

Les enregistrements commerciaux d'artistes appartenant au *bāṇī* de Vizianagaram sont presque inexistants, et leur diffusion ne dépasse jamais les frontières de l'Andhra Pradesh. Nous avons pu, lors de nos visites successives dans cet état, enregistrer grâce à leur gentillesse cinq de ces instrumentistes de haut niveau : Ramavarapu Subba Rao, Pappu Someswara Rao, Pappu Chandrasekhar, Ayyagari Syamasunder et M.V. Manikyam. Pour maintenir ce travail dans des dimensions acceptables nous n'étudierons malheureusement ici que les deux premiers de ces *vaiṇika-s*, malgré la qualité comparable des trois autres musiciens.

¹ Ce petit fil est le responsable du timbre très particulier du *tamburā*. Nous pourrions lire pour plus de précision à ce propos la thèse d'acoustique de CUESTA (Christian) : *Corde vibrante isolée mécaniquement, amortissements, non-linéarités ; Applications au clavecin et à la tampoura*, Paris, Université du Maine, Mars 1990, 263 p., ou notre propre ouvrage : BERTRAND (Daniel) : Les chevalets "plats" de la lutherie de l'Inde, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, Collection Recherche Musique et Danse, 1992, 65 p.

611 : Ramavarapu Subba Rao.

Nous ne possédons malheureusement presque aucune information sur cet artiste né en 1925, la seule source biographique à notre disposition étant le très succinct paragraphe à son propos rédigé dans le *Who's Who of Indian Musicians*. Disciple de Vasa Venkata



Fig. 44 : Ramavarapu Subba Rao

Rao, il fut de nombreuses années musicien à demeure (*staff artist*) de All India Radio Vijayawada, dont il est titulaire du grade "A". Il n'a réalisé aucun enregistrement commercial, et le seul document sonore à notre disposition pour l'analyse de son style sera l'*ālāpana* et le *tānam* en Kalyāṇi que nous avons recueilli auprès de lui¹, et que nous reproduisons dans son intégralité sur les cassettes accompagnant ce travail.

Le diapason utilisé par cet instrumentiste sur ce document est de 165 Hz, égal au *Mi* tempéré. Les formes de l'*ālāpana* et du *tānam* sont semblables, et comportent trois parties, les deux premières consacrées respectivement à l'octave grave et à l'octave médium, et la troisième parcourant l'aigu et s'achevant par un retour sur la tonique médium. Nous décrivons ces sections plus précisément de la sorte :

Ālāpana :

- La première partie de l'*ālāpana* commence sur le *Ni* grave, et descend dans l'octave grave, sans avoir fait entendre au préalable, comme il est généralement coutume de le faire, le *Sa* médium, note d'assise et de conclusion

¹ *Who's Who of Indian Musicians*, New Delhi, Sangeet Natak Akademi, 2/1984, p. 139.

² Enregistrement réalisé au domicile de l'artiste à Vijayawada le 5 / 09 / 1993.

de beaucoup d'improvisations de forme classique. Un premier arrêt sur le *Sa* grave à 17" permet toutefois de combler cette lacune en installant la tonique dans ce registre inhabituel. Une grande phrase dans l'extrême grave, jouée dans un style très détaché (voir la transcription), succède à cette pause, descendant jusqu'à la note *anumandara Pa*, extrémité inférieure de la tessiture de cet instrument. La mélodie remonte ensuite, marquant deux paliers, d'abord autour de la note *Ga* grave, puis sur les *Dha* et *Ni* joués avec une très importante oscillation (*dhīrga kampita*) en technique tiré. Elle se repose très brièvement sur le *Sa* médium à 57", mettant fin à cette première partie.

- Après une courte formule de transition, la seconde partie s'ouvre à 1'01" sur le petit motif "g r g ," qui est martelé à nouveau quelques secondes plus tard. Nous y trouvons une très grande abondance de passages omettant la quinte et la tonique, caractéristique du *rāga Kalyāṇi*. Nous relèverons aussi à 1'36" deux courtes phrases en tiré depuis la frette du *Dha*, mais dont l'ampleur ne dépasse pas une quarte. L'ambitus total de cette section s'étend du *Pa* grave au *Ga* aigu, note suggérée à deux reprises lors de brèves ornements.

- La troisième partie de cet *ālāpana* commence à 1'59" sur le *Sa* aigu. Après une rapide descente au *Pa* grave, la mélodie, toujours très mobile, se déplace de part et d'autre de la tonique aiguë sur laquelle elle s'arrête à nouveau quelques instant à 2'26". L'ascension vers l'extrême aigu se fait par une grande phrase en notes redoublées évitant le *Sa* et le *Pa*, mais la mélodie redescend aussitôt, laissant cette fois entendre ces deux degrés et dissipant ainsi la tension provoquée par leur absence : "r r g g m m d n s ns n dn d pd p mp m gm g rg r s ". Cette descente signe l'inversion de la courbe de cet *ālāpana* dont la suite consiste en un lent mouvement de retour à la tonique médium. Nous signalerons cependant, au début de ce reflux, le curieux petit passage où les cordes de *tāla*, très peu employées durant cette improvisation, sont soudain intégrées

rythmiquement à la mélodie dans une sorte de marche "d n (s) d s (s) n r (s) s g (s) s r (s) n s (s)".

Tānam :

- Le *tānam* commence par une répétition rythmique du *Sa* médium, auquel s'ajoute l'effet des trois autres cordes mélodiques jouées à vides en accord. Après quelques instants passés à graviter autour de ce degré, Ramavarapu s'attache, comme dans l'*ālāpana*, à parcourir l'octave inférieure, descendant jusqu'à *anumandara Ni*, puis faisant halte à 4'16" par une cadence sur le *Pa* grave, se résolvant sur le *Ri*. La pulsation rythmique reprend aussitôt autour de la tonique médium et marque un nouvel arrêt à 4'36" sur le *Ri* médium. Nous observerons plus particulièrement dans cette partie les très nombreux petits glissés servant d'appoggiatures inférieures aux notes *Ni*, *Sa*, *Ri* et *Ga*.

- Le début de la deuxième section de ce *tānam* fait entendre la répétition rythmique du *Ga* médium, lui aussi accompagné par les trois autres cordes mélodiques jouées à vide. Le rythme s'accélère et la mélodie s'élève vers l'aigu par une gamme diatonique dont chaque degré est séparé par la petite formule "s r s", faisant largement appel à la technique du frappé. Une nouvelle marche mélodique "g , , m , , g , , d , , m , , n , , d , , r , , " où chaque degré est orné par une technique de tiré, et une seconde gamme diatonique utilisant des petits glissés successifs continuent cette partie qui s'achève par une cadence sur le *Sa* aigu, note fortement appuyée par un très long glissé depuis le *Sa* médium. Cette section, intégralement transcrite ci-dessous, a recours ainsi successivement aux trois techniques de base de l'instrument.

- La troisième partie du *tānam*, commençant sur le *Ri* aigu, poursuit son ascension et atteint le *Sa* suraigu, note la plus élevée de la *vīṇā*, répétée de nombreuses fois rythmiquement de 5'29" à 5'32". La descente s'amorce alors, entrecoupée à nouveau de nombreuses marches mélodiques de grande ampleur. Nous observerons tout particulièrement entre 5'53" et 5'59" la longue phrase "dR

dS dN pD mP gM rG R R G G G M M M D D D N N R ..." où le mouvement descendant utilise des appoggiatures en glissé et où, dans la remontée, chaque note fait l'objet d'oscillations marquées réalisées par des tirés très dynamiques. Ce *tānam* se conclut par une triple cadence sur le *Sa* aigu, le *Pa* et enfin le *Sa* médium. Chaque membre de cette cadence est différent, le dernier étant tout particulièrement développé. Une courte phrase d'*ālāpana* achève de dissiper la tension rythmique accumulée dans ce morceau très virtuose.

Plusieurs points nous semblent spécialement dignes d'être relevés à l'écoute de ce document. Le premier a trait à l'ampleur de l'ambitus parcouru, de trois octaves et une quarte pour l'*ālāpana* (ambitus maximal théorique de l'instrument) et de trois octaves et une seconde mineure pour le *tānam*. Le fait que ces ambitus soient tous deux très importants tendrait à prouver que ces incursions dans des registres peu souvent abordés sont, chez Ramavarapu Subba Rao, une pratique régulière. Nous noterons aussi la virtuosité de cet interprète dont le *tānam* atteint le *tempo* le plus rapide que nous ayons jusqu'à maintenant observé dans nos analyses (entre 200 et 220 à la noire).

Le discours musical est particulièrement animé, parcouru de très nombreuses marches mélodiques. La terminaison "d n S" est totalement absente, alors que les phrases omettant les notes *Pa* et *Sa* sont très fréquentes. Nous observerons aussi dans le *tānam* le nombre important de passages en rythme ternaire.

La dernière série de remarques aura pour objet le style instrumental, très détaché, employant de nombreux pincements et étouffements dans l'*ālāpana*. Toutes les techniques sont utilisées à profusion. Une prédominance particulière est donnée aux glissés, de petite ou de grande ampleur, mais le tiré ou la technique du frappé sont aussi parfaitement maîtrisés. Le jeu des quatre cordes simultanément, évoqué plus haut par Ayyagari Syamasunder, est pratiqué à plusieurs reprises dans le *tānam*. Les cordes de *tāla* sont utilisées très

P M GR SN R S G G G

Sec. 24" 26" 28"

Tech. 4 P M GR SN R S 3 G G G

Tāla → P

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

Sec. 30" 32" 34"

Tech. 3 M M R G P P M P D S N D P M P G R G S

Tāla →

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

Sec. 36" 38" 40"

Tech. 3 N D P M P G R G P P M G R S 4 S N 3 R S R G

Tāla →

The image shows a musical transcription of an alāpana fragment in rāga Kalyāṇi, divided into three systems. Each system consists of a musical staff with notes, a series of five staves for fingerings (R, S, N, D, P, M, G), a 'Sec.' (seconds) line with time markers, a 'Tech.' (technical) line with fingerings and accents, and a 'Tāla' line with arrows indicating the beat.

System 1: Notes: N N N N N D D. Time markers: 42", 44", 46".

System 2: Notes: N RN D ND ND P PM P D N D PDN. Time markers: 48", 50", 52".

System 3: Notes: PP D RSNP PDD S SRD DS. Time markers: 54", 56", 58".

**Ex. N° 61 : Transcription d'un fragment de l'*ālāpana*
dans le *rāga* Kalyāṇi par Ramavarapu Subba Rao.**

, , G , , , G , , , G , , , G , , , G , , , G , ,

M.

G.

R.

S.

N.

D.

P.

M.

G.

R.

S.

N.

D.

P.

M.

Sec.

Tech. *I* ↓ *I* ↓ (2,3,4) ↓ G ↓ G ↓ G ↓ G ↓ G ↓ G ↓ G ↓

Tāla ↑ ↑ (P,S,P) ↑ (P,S,P) ↑ (P,S,P) ↑ (P,S,P) ↑ (P,S,P) ↑ (P,S,P) ↑

, G , , , G R R G R R G , G R R G R R G , G R G G R G

P.

M.

G.

R.

S.

N.

D.

P.

M.

G.

R.

S.

N.

D.

P.

M.

Sec.

Tech. *I* ↓ (2,3,4) *I* ↓ × ↓ G ↓ R ↓ SRG ↓ R ↓ SRG ↓ × ↓ G ↓ R ↓ SRG ↓ R ↓ SRG ↓ × ↓ G ↓ R ↓ G ↓ G ↓ R ↓ G ↓

Tāla ↑ ↑ (P,S,P) ↑ (P,S,P) ↑ (P,S,P) ↑ (P,S,P) ↑ (P,S,P) ↑ (P,S,P) ↑

Š , N D P P M P P , Š Š N Š D , , Š N Š D , , Š N Š D N

R
Š
N
D
P
M

Sec. 5'00"

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

Tāla

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

R
Š
N
D
P
M
G
R

Sec. 5'02" 5'04"

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

Tāla

G , , D , , M , , N , , D , , R , , N , , D , , M , , G

G
R
Š
N
D
P
M
G
R

Sec. 5'06" 5'08"

Tech. G G D D M M N N D D R R N N D D M M G

Tāla

Ces quelques réflexions sur un unique document sont sans doute insuffisantes pour prendre la pleine mesure du talent et du style de Ramavarapu Subba Rao. Elles nous permettent cependant de pressentir dans ce musicien une esthétique différente de celle animant la plupart des artistes de l'école de Tanjore. L'importance de l'ambitus utilisé, comme l'abondance des effets purement instrumentaux (pincement de toutes les cordes mélodiques ensembles, utilisation irrégulière des cordes de *tāla* s'intégrant parfois à la mélodie, grand nombre de pincements et d'étouffements de la corde, passages en technique frappé, etc.) nous confirment qu'une imitation obsessionnelle de la voix n'est pas le but premier de ce musicien. Nous apprécierons enfin la grande richesse créative de cet artiste qui, malgré son âge avancé, fut capable sans s'y être préparé d'improviser pour nous ce très beau passage en Kalyāṇi.

612 : Pappu Someswara Rao.

Comme pour le musicien précédent, notre documentation biographique sur Pappu Someswara Rao est inexistante et nous ne sommes donc pas en mesure de fournir quelque précision sur son apprentissage de la musique, ou sur



Fig. 45 : Pappu Someswara Rao

sa carrière. Il est actuellement artiste de grade "A" pour All India Radio à Hyderabad, et fut professeur de *vīṇā* au Government Music & Dance College de cette ville. Son fils, Pappu Chandrasekhar, est aussi un *vaiṇika* très confirmé, titulaire du même rang dans la hiérarchie d'A.I.R. dont il est musicien permanent. Sa fille, Ayyagari Jayalakshmi, est une instrumentiste de talent, et l'épouse

d'Ayyagari Syamasunder, témoignage des alliances continues entre les grandes familles de musiciens indiens.

Pappu Someswara Rao et son fils Chandrasekhar sont, à notre connaissance, les seuls *vainika-s* du *bāṇī* de Vizianagaram à avoir à ce jour réalisé des enregistrements commerciaux. Il existe ainsi un coffret de deux cassettes audio publié par la petite firme Geeta¹, reflet de l'intégralité d'un concert public donné par Someswara, accompagné de son fils. Ce document, de très médiocre qualité technique, est cependant d'un grand intérêt pour notre étude car il nous permettra d'effectuer quelques remarques sur la forme, le répertoire et le style de ce musicien. Le fragment du *kṛti Chakkani rāja* dans le *rāga* kharaharapriya, que nous étudierons plus loin, est extrait de cette source. Nous compléterons notre analyse par un *ālāpana* et un *tānam* qui nous furent interprétés par cet artiste lors de notre visite à Hyderabad².

Le coffret paru sous le label Geeta fut enregistré lors d'un concert public³, et peut donc servir utilement à des estimations de l'importance respective accordée par ce musicien aux improvisations et aux compositions⁴. La forme générale de ce concert est traditionnelle, commençant par un *varṇam*, suivi de quelques *kṛti-s* peu développés, de deux pièces faisant l'objet d'improvisations de grandes dimensions, de nouveaux *kṛti-s* de courtes durées, et d'une conclusion

¹ Une autre cassette publiée par Leo, autre petit label d'Andhra Pradesh, fut enregistrée par Pappu Chandrasekhar. Les références complètes de ces documents sont indiquées dans la discographie située à la fin de cet ouvrage.

² Document recueilli le 29/03/1994 au domicile de l'artiste. Un enregistrement similaire de Pappu Chandrasekhar avait aussi été réalisé le même jour, mais nous avons privilégié pour notre étude celui de son père, plus original dans sa forme et de plus courte durée.

³ La date et le lieu de ce concert ne sont pas spécifiés, mais la diffusion commerciale de ce document remontant à 1993 nous pouvons présager que l'enregistrement fut réalisé au début des années 1990. Le lieu du concert est sans aucun doute situé en Inde, dans une *sabhā* ne bénéficiant pas d'un auditorium fermé, comme nous le laissent supposer les exclamations du public et les bruits de circulation automobile parsemant l'enregistrement...

⁴ La seule incertitude sur ce point réside dans le montage de ces cassettes, où certains morceaux ont visiblement été coupés d'une manière assez abrupte, laissant suspecter une prolongation plus ou moins importante de la musique, et donc une remise en cause des proportions obtenues. La longueur totale de l'enregistrement, comportant 2 heures et 20 minutes de musique, nous permet cependant de présager que ces coupures ne sont que sur de faibles durées, et n'affectent donc pas nos mesures de manière trop radicale.

par le *maṅgaḷam*. Au total seize morceaux constituent le programme de ce concert. La durée totale de la musique jouée par la *vīṇā* (durée intégrale moins le *tāni āvartam* et les applaudissements) est de 2 heures 12' 35". Les *ālāpana-s* constituent 15,9 % de ce total, l'unique *tānam* 10,4 % et *niraval-s* et *kalpana svāra-s* ensemble 24,7 %. L'improvisation représente donc 51 % du temps du concert, soit un pourcentage tout à fait semblable à ceux que nous avons relevés dans des conditions similaires chez les artistes des autres écoles. L'affirmation d'Ayyagari Syamasunder selon laquelle l'improvisation dans le style de Vizianagaram constituerait 75 % de la musique (voir page 372), réservant aux compositions une place moindre que dans les écoles de Tanjore, est réfutée dans cet exemple. Le nombre très élevé des pièces interprétées durant ce concert va aussi dans le sens de cette infirmation.

Mis à part un morceau composé par Someswara Rao lui-même, tous les *kr̥ti-s* interprétés durant ce concert font partie du répertoire le plus classique, sept d'entre eux étant signés de Tyāgarāja. Les *tempi* adoptés sont moyens, comme le prouve le petit tableau comparatif ci-dessous.

Composition	Pappu Someswara Rao	Autres musiciens			
<i>Chakkani rājamārga</i>	♩ = 84	♩ = 81	91 > ♩ > 93	♩ = 90	♩ = 80
<i>Nīvāḍanēgāna</i>	142 > ♩ > 144	♩ = 156	♩ = 136		
<i>Mōkshamugaladā</i>	♩ = 71	♩ = 118	♩ = 87		
<i>Annapūrṇē</i>	♩ = 83	73 > ♩ > 75			
<i>Nīdu mahimapogaḍa</i>	♩ = 129	♩ = 119			

Le point fort de Someswara Rao (et de son fils), perceptible dans les pourcentages exposés plus haut, réside dans sa maîtrise des *kalpana svāra-s*,

¹ Pour *Chakkani rājamārga* : Emani Sankara Sastri , R.K. Suryanarayan, Suma Sudhindra (*vainika-s*) et R. Prasanna (guitare).

- *Nīvāḍanēgā* : S. Balachander et M. Nageswara Rao (*vainika-s*).

- *Mōkshamugaladā* : K.S. Narayana Iyengar (*chitra vīṇā*) et Radha Jayalakshmi (chant).

- *Annapūrṇē* : Padmavathy Ananthagopalan (*vīṇā*) (avec Jayanthi R. Krishnan).

- *Nīdu mahimapogaḍa* : K.S. Narayana Iyengar (*chitra vīṇā*).

qu'il peut interpréter avec une virtuosité saisissante. Des effets d'accords, arpégés ou plaqués, sont parfois intégrés à ces improvisations. Les *ālāpana-s* sont souvent entrecoupés de petits passages rythmés, ou de phrases exécutées à très grande vitesse (*brikka-s*) utilisant plusieurs cordes et une technique de frappé. Les ambitus restent cependant dans la limite très classique des deux octaves.

De toutes les improvisations jouées sur cet enregistrement, le *tānam*, qui fait partie d'une suite "*rāgam, tānam, pallavi*" dans le *rāga Śaṅkarābharaṇam*¹, est sans doute le plus étonnant. La forme de cette improvisation est extrêmement déroutante, explorant plusieurs autres *rāga-s* successivement suivant la technique du *rāgamālikā* en y incluant au passage de grandes citations de *kṛti-s* dans une sorte de "pot-pourri", entrecoupé de moments d'*ālāpana* très calmes et de reprises du style *tānam* à un rythme échevelé. Certains de ces instants très rythmés, utilisant des redoublements de notes, ne sont pas sans faire penser au *jhālā** de la musique hindousthane.

Ces quelques commentaires sur l'enregistrement commercial de Someswara Rao nous montrent un artiste d'une grande originalité, cultivant les effets de surprise et de contraste, amateur de rythme et de virtuosité. L'improvisation en Kalyāṇi que nous étudierons maintenant, et dont nous donnons la copie sur les cassettes sonores qui accompagnent notre ouvrage, confirme nombre de ces points.

Il est difficile d'analyser cette pièce suivant les critères habituels, en termes de parties liées à des registres, tant est original son déroulement mélodique.

¹ Dans ce cas encore l'assertion d'Ayyagari Syamasunder selon laquelle les musiciens de ce *bānī* aiment à jouer la pièce principale d'un concert dans un *rāga* peu courant n'est pas confirmée par cet exemple, *Śaṅkarābharaṇam* étant un des *rāga-s* les plus souvent interprétés dans la musique carnatique.

² Ceci nous rappelle que Venkataramana Das, le fondateur du style de Vizianagaram, avait emprunté à la musique hindousthane sa technique de pincement permettant, par une position différente de l'onglet, une rapidité plus grande grâce à un jeu "aller et retour" (voir pp. 135 et 370) Nous ne savons pas si Someswara Rao a adopté lui aussi cette technique mais cet enregistrement pourrait le laisser suggérer.

L'entrelacement des parties d'*ālāpana* et de *tānam* concourt de manière importante à cette difficulté. Nous nous contenterons donc de commenter cette improvisation en n'y reconnaissant que deux sections clairement identifiables, une "majoritairement d'*ālāpana*", du début à 2' 11", et une "majoritairement de *tānam*" de cet instant jusqu'à la fin.

L'*ālāpana* commence sur un *Ni* médium et, par une phrase descendante, semble vouloir introduire de manière classique le *Sa* médium. Cette note ne sera pourtant pas jouée, malgré sa forte attraction, la mélodie restant suspendue un instant sur le *Ri* tout proche (0'19"), puis repartant vers l'aigu depuis la quinte. Les phrases suivantes resteront un instant confinées à l'intérieur de l'ambitus étroit du deuxième tétracorde médium, et n'en sortiront que pour faire entendre un grand passage évitant la tonique et la quinte : "r g m d n r , n g r n d n r n d p" à 0'45". Une phrase rythmée comme un *tānam*, bien que ne présentant pas le jeu sur les cordes de *tāḷa* habituel à ce genre, est alors interprétée, mais la pulsation s'éteint très vite et la mélodie reprend son libre déroulement. Pendant les quelques instants suivants elle évoluera dans un ambitus un peu plus large, du *Ri* médium au *Ga* aigu, qu'elle parcourra d'un trait dans un très grand glissé à 1'07", puis se fixera à nouveau dans le deuxième tétracorde de l'octave médium pour une suite de phrases gravitant autour du *Dha* et du *Ni*, joués en tiré depuis la frette du *Pa*. Après un dernier trait sans toniques ni quintes "g r n d m , n d m g , n d , g d , g m d n d m g m g r s r , " l'*ālāpana* se conclut normalement sur le *Sa* médium.

Le début du *tānam* prend pour registre le premier tétracorde médium, jouant rythmiquement les notes *Ga*, *Ri* et *Sa*. Nous observerons dans ces premières secondes un redoublement très particulier des cordes de *tāḷa*, jouées en contretemps des notes principales. Le son de l'instrument est par moment très sec et staccato, dû à l'étouffement immédiat des notes et sans doute aussi à un jeu très près du chevalet. Après une phrase cadencielle, le rythme s'arrête un

instant sur le *Sa* médium, puis repart à nouveau sur le *Ga*. Ce n'est qu'après un second arrêt sur le *Sa* médium, et un troisième départ sur le *Ga* que l'ambitus s'élargira vers l'aigu, d'abord à la faveur d'une phrase sans quinte ni tonique, puis d'une gamme diatonique culminant au *Ri* aigu. Un passage d'*ālāpana* succède alors, très calme, utilisant exclusivement la technique du tiré d'une manière qui n'est pas sans rappeler, par son ampleur et sa dynamique, le jeu de S. Balachander ou de R. Visweswaran¹.

Le retour au *tānam* se fait sur le *Pa* médium et un ambitus encore ramené au premier tétracorde médium. Après une courte phrase culminant au *Ga* aigu, la pièce semble se conclure par une cadence sur le *Sa* médium. A peine arrêté, le rythme reprend pourtant avec une nouvelle vigueur, et une légère accélération, sur les notes *Ga*, *Ri* et *Sa* médium, utilisant parfois des accords barrés des quatre cordes mélodiques simultanément. Le registre restera pendant longtemps restreint au premier tétracorde médium, et ne s'en écartera que pour une ultime excursion jusqu'au *Ga* aigu, et une phrase cadencielle sur le *Sa* aigu. La pièce se conclura alors de manière tout à fait traditionnelle par la répétition de cette cadence sur le *Pa* et le *Sa* médium.

Cette improvisation est donc, comme nous avons pu le voir, d'une forme très originale, bien qu'intégrant de nombreux principes classiques. L'immobilité de son déroulement, restant figé dans un ambitus étroit, et surtout sa manière de créer la surprise en évitant la tonique là où elle devrait être entendue, puis en la jouant hors du contexte de conclusion, sont des éléments déroutants. Les techniques mises en oeuvre, des glissés de grands intervalles, des tirés nombreux et importants, de courts passages en frappé, sont toutes maniées avec dextérité. Le plus remarquable reste néanmoins le travail très exceptionnel du timbre, jouant sur des techniques d'accords, d'étouffements et de pincements, donnant un grand relief à cette improvisation qui pourrait sembler autrement

¹ La comparaison avec ces deux musiciens s'arrête bien évidemment à ce passage précis, le jeu staccato de Pappu Someswara Rao étant par ailleurs à l'opposé de l'esthétique de ces deux artistes.

manquer de dynamisme du fait de sa faible mobilité. Aucun usage n'est fait des cordes de *tāla* durant l'*ālāpana*, et leur emploi dans le *tānam* est traditionnel, mis à part dans les cas de redoublement que nous avons mentionnés plus haut.

La transcription ci-dessous illustre la manière dont le *tānam* se dissout soudain dans un *ālāpana* très lent. Nous y observerons la maîtrise de la technique du tiré dont cet artiste fait preuve dans la partie d'*ālāpana*, jouant des notes avec la plus grande pureté sur des frettes situées à une quarte ou à une quinte de leur position. Cette même technique est aussi utilisée de manière plus dynamique dans l'ornementation rythmée de certaines notes du *tānam*. Le jeu des cordes de *tāla*, parfois interrompu, montre des alternances de rythmes à deux et à trois temps.

The musical score is presented in a multi-staff format. At the top, a sequence of notes is written: **PNSRG , G , , , G , , , G , , , M , P P M P M P M P**. Below this is a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: P (quarter), N (quarter), S (quarter), R (quarter), G (quarter), followed by a 7-measure rest, then G (quarter), G (quarter), G (quarter), G (quarter), M (quarter), P (quarter), P (quarter), M (quarter), P (quarter), M (quarter), P (quarter), M (quarter), P (quarter).

Below the musical staff is a fretboard diagram with ten horizontal lines representing strings, labeled on the left as D, P, M, G, R, S, N, D, P, M. The diagram shows the placement of notes and techniques:

- D:** A horizontal line across the first fret.
- P:** A horizontal line across the first fret, with a wavy line above it indicating a tremolo or 'tiré' technique.
- M:** A horizontal line across the first fret, with a wavy line above it.
- G:** A horizontal line across the first fret.
- R:** A horizontal line across the first fret.
- S:** A horizontal line across the first fret.
- N:** A horizontal line across the first fret.
- D:** A horizontal line across the first fret.
- P:** A horizontal line across the first fret.
- M:** A horizontal line across the first fret.

Below the fretboard diagram are three lines:

- Sec.:** A line with vertical tick marks corresponding to the notes above. It includes time signatures $3'10''$ and $3'12''$.
- Tech.:** A line with arrows pointing down to the fretboard. The first five notes (P, N, S, R, G) have two arrows each, and the following notes (G, G, G, M, M, M, M, M, M) have one arrow each.
- Tāla:** A line with arrows pointing up to the fretboard, indicating the timing of the notes.

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

N
D
P
M
G
R

Sec. $^1 3'14''$ $^1 3'16''$ $^1 3'18''$

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

Tāla M M M M M G G G R R R R R G G GM

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

M D , D , N , N D , , D M , , M G , , G R , , R S S

Son. Pappu Tan/alap.

G_r
R_r
S_r
N_r
D_r
P_r
M_r
G_r
R_r
S_r

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

Tech. I ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Tāla M MD D NN ND D M MG GR RS S

Tāla ↑

System 1:
 Musical staff: S R G M P D N S R S S N D
 Spectrogram labels: R₁, S, N, D, P, M, G, R, Sl
 Sec. markers: 3'26", 3'28"
 Tech. staff: S, R, G, M, P, P, P
 Tala staff: —

System 2:
 Musical staff: P D N N D S
 Spectrogram labels: R₁, S, N, D, P
 Sec. markers: 3'30", 3'32", 3'34"
 Tech. staff: P, D, D
 Tala staff: —

System 3:
 Musical staff: S S N R S N D P
 Spectrogram labels: R₁, S, N, D, P, M
 Sec. markers: 3'36", 3'38", 3'40"
 Tech. staff: D, D, P, DP, MP
 Tala staff: —

Ex. N° 63 : Transcription d'un fragment du *tānam/ālāpana* dans le *rāga* Kalyāṇi par Pappu Someswara Rao.

Le *pallavi* du *kṛti Chakkani rāja* est précédé, dans l'enregistrement dont il est extrait, d'un *ālāpana* d'une dizaine de minutes. Il fera ensuite l'objet de longs *kalpana svāra-s*, et la dimension totale de la pièce dépassera ainsi légèrement 28 minutes.

Ce *pallavi* est joué en seize *āvartana-s* de *tāḷa Ādi*. L'*eḍuppu* de ce *kṛti* se situe 3/4 de temps après le début du cycle rythmique. La forme de cette interprétation n'est pas aisée à percevoir, la musique accompagnant la "deuxième ligne" du *pallavi* étant très semblable à certains *saṅgati-s* de la "première ligne", lesquels sont par ailleurs très différents les uns des autres. Nous résumerons toutefois la structure ainsi :

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>
B ¹ " " " "	1 <i>āvartana</i>
B ² " " " "	1 <i>āvartana</i>
B ³ " " " "	1 <i>āvartana</i>
C ¹ (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
C ¹ " " "	1 <i>āvartana</i>
C ² (<i>saṅgati</i> de la 2ème ligne)	1 <i>āvartana</i>
D (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
E " " " "	1 <i>āvartana</i>
E " " " "	1 <i>āvartana</i>
F " " " "	1 <i>āvartana</i>
G " " " "	1 <i>āvartana</i>
F " " " "	1 <i>āvartana</i>
A ¹ ' (1ère ligne du <i>pallavi</i> , avec terminaison légèrement modifiée)	1 <i>āvartana</i>
percussions	1 <i>āvartana</i>
Début de l' <i>anupallavi</i> ...	

La répétition des phrases n'advient, comme nous pouvons le constater, que dans quelques cas particuliers, chaque cycle introduisant dans la majorité des cas un nouveau *saṅgati*. Les paroles de la première ligne s'écrivent *Chakkani*

rājamārgamu luṇḍaga et comportent donc onze syllabes. Le nombre de pincements de la main droite utilisés par Someswara Rao pour leur interprétation est de 14 dans le premier *āvartana*, puis de 20 dans le second. Les *āvartana-s* suivants, de complexité croissante, ne redescendent que rarement en dessous de ce dernier nombre.

Il est très difficile, en raison du manque de clarté de l'enregistrement, de percevoir avec précision les techniques utilisées dans ce *pallavi*. La transcription des deux premiers *āvartana-s* que nous donnons ci-dessous, malgré le soin que nous avons apporté à leur déchiffrement, peut ainsi comporter quelques inexactitudes. Elle permet néanmoins d'observer le parcours mélodique de cet extrait, l'utilisation des cordes de *tāla*, les pincements de la main droite. Elle pourra aussi être comparée avec d'autres interprétations du même morceau que nous étudierons par la suite.

; , R , G R , S , , , S , S R N D , D N S R , R S N S , S S ,

M
G
R
S
N
D
P
Ml
Sec.
Tech.
Tāla

¹ Ces paroles, jointes à celles de la deuxième ligne, signifient : "Quand il y a une route droite et royale pour voyager, pourquoi vas-tu te plonger dans les ruelles, oh mon coeur ?", traduction d'après JACKSON (William J.) : *Tyāgarāja. Life and Lyrics, Op. cit.* p.182 : "When there's a straight royal highway to travel, why do you duck down the side-streets, O heart ? "

; , R , G R , SDSD S RS R G R S R N D D , S R , R G RMMGGRGRGRRS

P
M
G
R
S
N
D
P
Sec.
Tech.
Tāla

**Ex. N° 64 : Transcription des deux premiers *āvartana*-s du
pallavi de *Chakkani rāja*, *rāga* Kharaharapriya, *tāla* Ādi
par Pappu Someswara Rao.**

Après ces quelques analyses, le style instrumental de Pappu Someswara Rao peut paraître, sur de nombreux points, assez différent de celui de Ramavarapu Subba Rao. Les formes de ses improvisations sont originales, pleines de surprises, alors que celles de Ramavarapu se moulent beaucoup plus dans le cadre classique. Il se maintient dans des ambitus restreints, jouant sur des palettes de couleurs sonores par des effets d'accords étouffés, ou de pincements près du chevalet, tandis que Ramavarapu explore des registres rarement abordés. Beaucoup des caractéristiques du *bāṇī* de Vizianagaram, que nous avons exposées au début de ce chapitre d'après le témoignage d'Ayyagari Syamasunder, comme la préférence donnée à l'improvisation sur les compositions, ou pour les improvisations majeures le choix délibéré de *rāga*-s rarement joués, n'ont pas non plus été confirmées par ces - insuffisantes - investigations.

Une définition du style de Vizianagaram paraît ainsi difficile à formuler à la simple écoute des quelques enregistrements dont nous disposons. Quelques

points peuvent toutefois être relevés. Le premier d'entre eux est un recours à l'effet instrumental : effet d'accords, plaqués ou arpégés, effet de timbres, effet du *jīva* placé entre la corde et le chevalet (non utilisé par les deux musiciens que nous avons étudiés, mais présent chez Pappu Chandrasekhar ou Ayyagari Syamasunder). Le deuxième est une recherche de la grande virtuosité, peu perceptible dans l'improvisation de Pappu Someswara Rao, mais omniprésente sur son enregistrement commercial. Nous noterons aussi un jeu très souvent staccato, avec beaucoup d'étouffements des cordes, de nombreux glissés, et une utilisation du tiré dans des proportions rarement observées. Quelques influences du jeu du *sitār* ont par ailleurs été observées. Toutes ces caractéristiques nous font irrémédiablement penser aux observations faites par P. Sambamurthy sur Venkataramana Das, et nous comprenons que ces musiciens sont bien les héritiers de cet artiste de légende. Nous ne pouvons que regretter la trop rare diffusion de leur musique, qui risque ainsi de disparaître sans laisser de traces, comme celle de leur illustre prédécesseur.

62 : Le *bāṇī* de Pithapuram.

Pithapuram est situé au centre de l'Andhra Pradesh, sur la côte du golfe du Bengale, entre Visakapatnam et Vijayawada. Ce fut pendant longtemps un centre important de la facture instrumentale, mais cette activité n'y est aujourd'hui pratiquement plus pratiquée. Ce petit état princier n'aurait sans doute pas laissé d'autres traces dans l'histoire de la musique carnatique si un très grand joueur de *vīṇā*, Tumarada Sangameswara Sastri¹, n'était entré, au début du XX^{ème} siècle, au service de son dirigeant.

¹ La source biographique principale sur Sangameswara Sastri est à nouveau le petit ouvrage de SAMBAMURTHY (P.) : *Great Musicians, Op. cit.*, pp. 60 à 66. L'article du dictionnaire biographique de RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland, Op. cit.* p. 266 ne fait que reprendre les mêmes informations. L'ouvrage d'ANANTAPADMANABHAN (C.S.) : *The Veena. Its Technique, Theory and Practice, Op. cit.* pp. 49 & 50, légèrement antérieur à celui de Sambamurthy, n'apporte aucune précision supplémentaire.

Sangameswara Sastri est né en 1873 près de Bobbili dans une famille de brahmanes Velanadu telugu. Il apprit l'art vocal dès l'âge de huit ans avec son beau-frère Nandigana Venkanna Garu, chanteur renommé de la cour de Bobbili, dont la voix puissante aimait à être accompagnée par la *vīṇā*. Après quatre années d'études du chant, il fut initié par le même *guru* à la pratique de cet instrument, dont il devint rapidement un maître grâce à un travail acharné. Comme Venkataramana Das, et beaucoup d'autres *vaiṇika-s* de cette époque, Sangameswara s'astreint à une discipline rigoureuse. Son entraînement quotidien était le *veyi sādhakam*, consistant à jouer mille fois de suite les gammes ascendante et descendante sur trois octaves, à la vitesse la plus rapide possible, toute interruption entraînant un recommencement au début. De tels exercices pratiqués tous les ans pendant cent jours de suite suffisaient, suivant ses dires, à maintenir tout le reste de l'année une technique irréprochable. Un travail de trois ou quatre heures par nuit, abordant chaque fois un *rāga* différent et en explorant les infinies possibilités, complétait sa pratique journalière.



Fig. 46 : Tumarada Sangameswara Sastri

Comme la plupart des *vaiṇika-s* vivant en Andhra Pradesh à cette époque, Sangameswara Sastri tenait sa *vīṇā* en position *ūrdhva*. Les quelques rares informations sur son style de jeu et sa technique sont données par P. Sambamurthy, que nous citerons simplement¹ :

¹ Cf. : SAMBAMURTHY (P.) : *Great Musicians, Op. cit.* pp. 63 & 64 : "Sangameswara Sastri sometimes produced effects on his vina which resembled the megha gharjana (thunder) and at other times effects which resembled the sweet strains of the Kokila (musical bird). Without his right hand fingers, he sometimes played the vina with his left-hand fingers alone ; i.e., the left-hand fingers for plucking and playing music. Sometimes he played on all the strings simultaneously. He was a past-master in the technique of Naga bandha svara sampradaya. Even Sangameswara Sastri used to say that in point of high speed, Venkataramana Das of Vizianagaram was unapproachable."

"Sangameswara Sastri produisait des fois sur sa *vīṇā* des effets qui ressemblaient à des coups de tonnerre, et à d'autres moments au doux chant du *kokila* (le coucou des Indes). Il jouait parfois de la *vīṇā* sans l'aide de la main droite, juste avec les doigts de la main gauche ; les doigts de la main gauche servant par exemple à la fois à pincer les cordes et à produire la mélodie. Quelquefois il jouait sur toutes les cordes en même temps. C'était un maître dans la technique du *Nāga bandha svara sampradāya*¹. Sangameswara Sastri disait lui-même que pour la rapidité, personne ne pouvait égaler Venkataramana Das de Vizianagaram."

Une partie importante de la réputation acquise par Sangameswara Sastri vient de l'admiration que lui témoigna le poète Rabindranath Tagore qui l'invita plusieurs mois à Santiniketan, l'université qu'il avait fondé à Bolpur au nord de Calcutta. Tagore envoya par la suite deux de ses disciples apprendre la *vīṇā* à Pithapuram auprès de lui. Ce musicien eut semble-t-il d'assez nombreux élèves, auxquels il imposait ses méthodes de travail rigoureuses, mais aucun d'entre eux n'est devenu un artiste de premier plan. Nous ne mentionnerons que pour mémoire son fils, Tumarada Satyanarayana, et Appalachariar, le premier maître de Chitti Babu. Décédé en 1931 (ou 1932), Sangameswara n'a pas laissé d'enregistrement de sa musique.

Dans le même district que Pithapuram (East Godavari), à Draksharamam, vivait au début du XX^{ème} siècle Emani Achyutarama Sastri, un autre *vaiṇika* réputé. Son père, Subbaraya Sastri, était aussi instrumentiste, et son fils, Emani Sankara Sastri allait devenir un des artistes les plus importants de son époque, à la fois pour cet instrument et pour toute la musique carnatique. Nous ne pouvons affirmer catégoriquement qu'il y ait eu des influences entre Sangameswara Sastri et Achyutarama Sastri, et nous les rapprochons dans le même *bāṇī* pour des raisons géographiques, et sur les dires de certains musiciens actuels de l'Andhra

¹ Nous ignorons la signification de cette expression qui devait sans doute signifier une figure particulière exécutée sur le manche de l'instrument, comme l'était le *chakra bandham* auquel nous avons fait allusion à propos de Venkataramana Das. Ces figures sont aujourd'hui, à notre connaissance, tombées en désuétude. *Nāga* signifiant "le serpent" nous pouvons imaginer des phrases utilisant toute la longueur du manche, peut-être avec des "ondulations" pouvant faire penser à cet animal.

Pradesh. Comme nous allons le voir maintenant, les inspirations multiples ne manquèrent pas de parsemer la route d'Emani Sankara Sastri et de son principal disciple, Chitti Babu, et retrouver dans leur art la trace d'un possible héritage du maître de Pithapuram sera une tâche difficile.

Nous rattacherons enfin à ce *bānī*, sur la base de l'opinion de nombreux artistes d'aujourd'hui, E. Gayatri, fille "prodige" de la joueuse de *vīṇā* Kamala Aswathama, dont aucune filiation directe avec ces musiciens n'a cependant pu être établie. Nous résumons les relations de maître à disciple entre tous ces instrumentistes dans le tableau n°7.

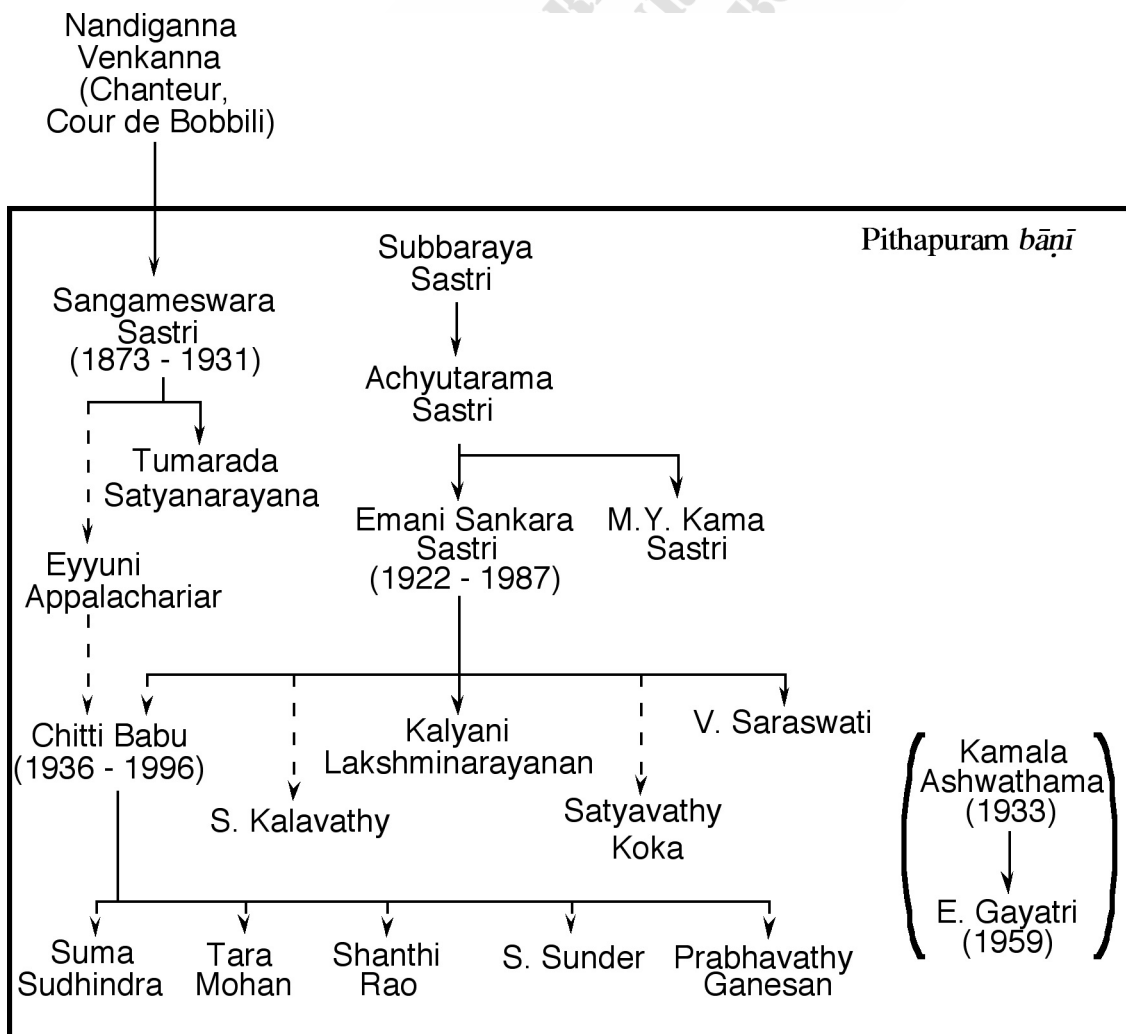


Tableau N° 7 : Les principaux *vaiṇika-s* du *bānī* de Pithapuram.

621 : Emani Sankara Sastri.

Emani Sankara Sastri est né en 1922 dans la petite ville de Draksharamam, au centre-est de l'Andhra Pradesh, dans une famille de caste brahmane, musiciens *vainika-s* depuis plusieurs généra-tions.

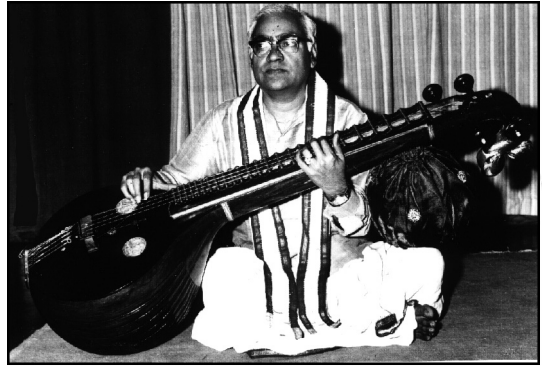


Fig. 47 : Emani Sankara Sastri

Montrant des talents très précoces pour la musique, il apprit le chant puis à partir de treize ans la *vīṇā* avec son père. Il donna son premier concert sur cet instrument en 1940 pour la station d'All India Radio de Tiruchchirappalli, mais l'événement le plus marquant de cette année là fut, sa famille s'étant installée à Madras, son entrée dans l'orchestre des studios de cinéma "Gemini", les plus importants du sud de l'Inde¹. Cette collaboration ne devint cependant permanente qu'en 1945, après quelques retours en Andhra Pradesh pour cause de guerre mondiale, et pour finir ses études prématurément interrompues.

Très vite il montra des dons pour la composition, et fut promu en quelques années directeur musical de ces studios. Dans ce cadre particulier, il apprit aussi l'orchestration et la direction, compétences qui devaient le servir pour la suite de sa vie professionnelle. Grâce à ces talents il fut en effet engagé en 1959 comme producteur de musique "légère" par la station d'All India Radio de Madras, puis fut nommé à partir de 1961 compositeur, chef d'orchestre, producteur et directeur de l'Orchestre National d'A.I.R. (*Vadya Vrinda*) à Delhi. Après sa retraite, il garda le poste de producteur émérite pour la radio et la télévision, statut sans obligation mais lui permettant de présenter partout où il le désirait les programmes qu'il concevait.

¹ La musique de film à cette époque était beaucoup plus proche de l'art classique qu'elle ne l'est aujourd'hui, et compositeurs et interprètes passaient aisément de l'une à l'autre. Des figures de premier plan comme le compositeur Papanasam Sivan, la chanteuse M.S. Subbulakshmi ou comme nous l'avons vu le joueur de *vīṇā* S. Balachander eurent des carrières importantes dans les deux domaines.

Parallèlement à cette brillante carrière dans les médias, Emani fut un instrumentiste de grand talent ayant, un peu à l'image de S. Balachander, exploré de nouvelles possibilités sur son instrument. Personnage beaucoup plus calme et consensuel que ce dernier, ses innovations, dont certaines s'écartaient pourtant assez radicalement de la stricte tradition, furent aussi plus largement acceptées. Il donna de très nombreux concerts dans tout le pays et à l'étranger, et plusieurs années après sa disparition (décembre 1987) restait le *vainika* le plus souvent diffusé sur les ondes d'All India Radio. Ayant longtemps résidé à Delhi, il fut largement en contact avec les musiciens hindousthani, et se produisit à de nombreuses reprises en concert commun (*jugalbandi*) avec de grands instrumentistes du nord, comme Ravi Shankar, Ali Akbar Khan, ou Amjad Ali Khan. Il garda une très bonne connaissance de cette musique et incorporait souvent à ses récitals quelques pièces ou *rāga-s* issus de cette tradition.

Il fut enfin un réel pédagogue qui laissa derrière lui de très nombreux disciples. L'un d'entre eux, Chitti Babu, atteint lui aussi une notoriété internationale. Sa fille, Kalyani Lakshminarayana, qui l'accompagna dans beaucoup de ses enregistrements commerciaux, est une autre représentante de son style. Sa discographie est importante, et de nombreux articles ont été écrits à son sujet.

¹ Donnée établie par l'étude, pendant une année complète, du 1 / 05 / 1993 au 30 / 04 / 1994, des programmes d'A.I.R. pour tous les émetteurs en Inde du sud, publiés quotidiennement par le journal *The Hindu* à Madras.

² La bibliographie (non exhaustive) que nous avons utilisé pour la rédaction de ce chapitre réside dans la série d'articles publiés par la revue *Sruti* peu après le décès d'Emani Sankara Sastri :

- DORAISWAMY (P.K.) : "Emani Sankara Sastri : Eminent Vainika" in *Sruti* N°41, Madras, Février 1988, p. 42.

- JAYARAMAN (P.C.) : "Emani Sankara Sastry : A Musicien Of Many Parts" in *Sruti* N°47, Madras, Août 1988, pp19 à 23, & 26.

- SREENIVOS (P.B.) : "The Emani I Knew : Sweet Recollections Of Srinivos" in *Sruti* N°47, Madras, Août 1988, pp. 24 & 25.

- JAYARAMAN (P.C.) : "Orchestration In Indian Music. Kama Sastri On Approach & Development" in *Sruti* N°47, Madras, Août 1988, pp. 27 & 28.

Nous adjoindrons à ces sources le témoignage oral de Chitti Babu, que nous avons rencontré en juillet 1993, ainsi que les deux articles suivants :

- SUNDARA RAJAN (V.S.) : "Veena Vidwan Chittibabu And The Message Of The Koel" in *Sruti* N°73, Madras, Octobre 1990, pp. 27 à 29.

- RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland, Op. cit.* p. 270.

La composition et l'orchestration marquèrent profondément la carrière musicale d'Emani Sankara Sastri. Il écrivit plus d'une centaine de pièces qui, bien que respectant les règles grammaticales du *rāga* et du *tāla*, incorporaient souvent des couleurs ou des procédés empruntés à d'autres cultures, hindousthaniennes, occidentales ou extrême-orientales. Il reconnaissait ainsi avoir utilisé pour certaines de ses compositions le principe du *leitmotiv*, totalement étranger à l'art carnatique. Il ne craint pas non plus d'écrire des oeuvres purement instrumentales, libérées de toute référence à l'interprétation chantée, comme *Adarsa Sikhararohanam* pour six *vīṇā-s*, ou *Venu Pranayam* pour quatre flûtes. Il considérait que les possibilités orchestrales à l'intérieur de la musique indienne étaient immenses et restaient à exploiter¹ :

" Le système de *rāga* et de *tāla* de la musique indienne a un grand potentiel, et peut être bien mis en valeur par une musique orchestrale composée avec soin. Des *rāga-s* ou des *tāla-s* rarement interprétés peuvent être ressuscités dans ce contexte mieux que sur une scène de concert."

La production la plus "classique" d'Emani Sankara Sastri, celle qui nous intéresse plus particulièrement pour notre étude, réside cependant dans sa carrière d'instrumentiste, sur laquelle nous nous pencherons au travers des documents sonores qui lui ont survécu. Les témoignages enregistrés, commerciaux ou diffusés sur les ondes d'All India Radio, ne manquent pas pour nous permettre d'analyser le style de ce *vaiṇika*. Nous limiterons néanmoins nos références à six sources largement réparties dans le temps : un disque 78 tours (H.M.V. N 98081, date non spécifiée, sans doute autour de 1960), deux enregistrements réalisés en France en 1975, une réédition sur disque compact

¹ Cf. JAYARAMAN (P.C.) : "Emani Sankara Sastry : A Musicien Of Many Parts" in *Sruti* N°47, *Op. cit.*, p. 22 (citation d'un entretien avec PARTHASARATHY (T.S.) pour la revue *Indian & Foreign Review*, 15 Septembre 1973) : "*The raga-tala system of Indian music has a great potential and can be well presented in thoughtfully-composed orchestral music. Rare raga-s and tala-s can be resuscitated in this field better than on the concert platform.*"

d'un enregistrement Sangeetha de 1981, et deux cassettes audio parues sous les labels Inreco et Sangeetha, datant des dernières années de la vie de cet artiste.

Beaucoup des 26 pièces jouées sur ces différents documents font partie du "grand répertoire" de la musique carnatique, souvent interprété par les musiciens d'aujourd'hui. Treize sont l'oeuvre de Tyāgarāja, deux sont de Muttusvāmi Dīkṣitar, d'autres ayant été composées par Svāthi Tirunāl, Paṭṇam Subrahmaṇia Ayyar, ou Mysore Vāsudevachar. Un *bhajan* de Surdas constitue l'unique pièce purement hindousthanie, les *rāga-s* Bihāg et Sindhubhairavi, originaires d'Inde du nord et interprétés aussi sur ces documents, étant très largement incorporés de nos jours au langage musical carnatique. Les *tempi* adoptés sont plutôt lents, mais sans excès, comme nous pouvons le constater sur les quelques comparaisons que nous avons effectuées, résumées dans notre tableau¹.

Composition	Emani Sankara Sastri	Autres musiciens			
<i>Chakkani rājamārga</i>	♩ = 81	91 > ♩ > 93	♩ = 84	♩ = 90	♩ = 80
<i>Varanārada nārāyaṇa</i>	♩ = 95	118 > ♩ > 123	♩ = 89	♩ = 106	♩ = 95
<i>Raghuvamśa sudhā</i>	♩ = 89	85 > ♩ > 87	96 > ♩ > 98	♩ = 80	♩ = 97
<i>Ē tāvunarā nilakāḍa</i>	♩ = 88	92 > ♩ > 94	90 > ♩ > 93	♩ = 116	♩ = 95

Une écoute attentive de ces enregistrements révèle une proportion d'improvisation légèrement inférieure à ce qui fut mesuré jusqu'à présent. Celle-ci ne constitue que 42,4 % du total et le *tānam*, ne participant que pour 3,5 %, est

¹ Pour *Chakkani rājamārga* : R.K. Suryanarayan, Pappu Someswara Rao, Suma Sudhindra (*vaiṇika-s*) et R. Prasanna (guitare).

- *Varanārada nārāyaṇa* : Desamangalam Subramania Iyer, Karaikudi Sambasiva Iyer, Ananta Padmanabhan et K.S. Subramanian (*vaiṇika-s*).

- *Raghuvamśa sudhā* : M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar, Gita Ramanathan Bennett, M. Nageswara Rao (*vaiṇika-s*) et T.N. Krishnan (violon).

- *Ē tāvunarā nilakāḍa* : N. Ravikiran (*chitra vīṇā*), Shanthi Rao (*vīṇā*), K.J. Yesudas (chant), et Suma Sudhindra (*vīṇā*).

tout particulièrement sous-représenté. *Ālāpana-s* et *kalpana svāra-s* figurent respectivement pour 21,3 % et 17,3 %. De tels chiffres établis sur des enregistrements commerciaux subissant des montages multiples sont difficilement comparables avec ceux obtenus dans des conditions de concerts réels, mais peuvent néanmoins laisser supposer un attrait plus important de ce musicien pour la musique composée, discipline qu'il pratiquait lui-même et qu'il interprétait avec un extrême raffinement.

Un point fort de son art réside en effet dans le soin apporté à l'interprétation des multiples *saṅgati-s* ornant les grands *kṛti-s* du répertoire classique. Il développa pour ce faire une finesse d'ornementation rarement égalée, véritable cisèlement de la mélodie utilisant toutes les techniques de main droite conjointement à une variété étonnante de pincements. Ce travail sur les *gamaka-s* fut mené de manière consciente et méthodique, ainsi qu'il le confia dans un entretien avec T.S. Parthasarathy¹ :

"Les *gamaka-s* sont la force vitale de la musique indienne, et ne peuvent en être séparés. Réalisant cela tôt dans ma vie, je les ai étudiés minutieusement et me suis concentré sur la présentation avec clarté et précision de chaque phrase musicale, ornant les notes de la mélodie avec les *gamaka-s* appropriés. Le même type de *gamaka-s* apparaît avec des degrés d'intensité, de *tempo* ou d'amplitude différents suivant les *rāga-s*. Un musicien ayant une compréhension de la véritable image mélodique d'un *rāga* mettra les notes d'ornementation instinctivement, et l'interprétera de manière artistique."

Simultanément à cette recherche sur l'ornementation de la ligne mélodique, et totalement intégrée à elle, Emani Sankara Sastri a développé un art consommé de la variation du timbre et de l'intensité, vraisemblablement hérité

¹ Cf. JAYARAMAN (P.C.) : "Emani Sankara Sastry : A Musicien Of Many Parts" in *Sruti* N°47, *Op. cit.*, p. 22 : "They (*gamaka-s*) are the life force of Indian music and inseparable from it. Realising this early in my life, I studied them thoroughly and concentrated on [the] presentation of each musical phrase with clarity and precision, decorating the notes of the melody with appropriate *gamaka-s*. The same variety of *gamaka-s* appears with degrees of intensity, tempo and range in various *raga-s*. A musician conversant with the true melodic picture of a *raga* will supply the 'grace' notes instinctively and render it in an artistic manner."

de son expérience de l'orchestration. Beaucoup des effets relevés chez des musiciens du *bāṇī* de Vizianagaram, comme les accords de toutes les cordes à vide, ou le jeu très sec dû à des pincements près du chevalet, peuvent être retrouvés dans sa musique. Des accords arpégés, des phrases entières doublées à l'octave inférieure, des effets de crescendo continus ou de subits passages du *piano* au *forte* font partie de la palette de couleur dont il aime à agrémenter ses interprétations. L'effet le plus curieux de son invention, et reconnaissable entre tous, est cependant l'utilisation du petit ressort métallique occasionnant un bourdonnement très particulier de la corde du *Sa* grave, que nous avons déjà remarqué chez Pappu Chandrasekhar (voir aussi Fig. 119 p. 605). Le timbre étrange de cette corde ainsi pourvue permet à Sankara Sastri de jouer d'effets de dialogue, ou d'écho entre des plans sonores totalement différenciés. Un exemple saisissant de ce procédé est illustré par les trois premiers *āvartana-s* de l'*anupallavi* du *kr̥ti Chakkani rāja*, que nous avons inclus dans nos documents sonores enregistrés. Pour compléter ce vaste tour d'horizon des procédés employés par ce musicien dans l'interprétation des compositions, nous signalerons enfin une utilisation très irrégulière des cordes de *tāḷa*, parfois absentes, mais le plus souvent pincées de manière pratiquement continue.

Tous ces procédés, ces techniques, ces effets, et cette maîtrise instrumentale acquise par le patient travail de l'interprétation des compositions, sont bien entendu exploités au cours des improvisations. Les ambitus parcourus sont assez vastes, développés principalement dans le grave grâce au jeu sur la troisième corde au timbre si particulier. Les montées dans l'extrême aigu sont moins fréquentes et l'ambitus total n'atteint que très exceptionnellement les trois octaves.

La forme des improvisations est particulièrement digne d'être observée chez cet artiste, car elle ne correspond que rarement au schéma le plus

traditionnel, Sankara Sastri s'ingéniant à provoquer des effets de surprises en donnant à sa musique des tours inattendus. Nous remarquerons ainsi dans le *tānam* dans le *rāga Śrīrāga*, enregistré en France pour le label Ocora, une conclusion par une triple cadence sur les trois degrés habituels, mais réalisée dans un ordre inversé, commençant sur le *Sa* médium pour se poursuivre par le *Pa* puis le *Sa* aigu. De fausses conclusions, ou des parties rythmées comme des *tānam-s* venant se greffer dans des *ālāpana-s*, sont d'autres procédés venant rompre la monotonie de la structure classique. Une analyse par les critères conventionnels de registre ou de vitesse croissante est souvent impossible pour ces morceaux régis dans bien des cas par l'utilisation d'effets ou de techniques instrumentales successives.

Les dialogues musicaux avec le percussionniste pendant les *kalpana svāra-s* sont ainsi souvent des moments propices pour une débauche d'effets instrumentaux nouveaux à chaque phrase, pouvant aller en certaines occasions extrêmes jusqu'à utiliser la table de la *vīṇā* comme une percussion ! (*kalpana svāra-s* dans le *rāga Pūrvikalyāṇi*, disque Playasound). Un tel procédé pourrait rapidement paraître facile et sans intérêt s'il était trop fréquent, mais heureusement la plus grande partie des improvisations fait appel à un très riche mélange de techniques beaucoup plus orthodoxes. Les tirés sont réalisés sans excès mais avec précision, et servent à l'ornementation des notes lorsqu'ils sont utilisés seuls, ou à interpréter des phrases entières quand ils se conjuguent à de petits glissés successifs. Le frappé permet de jouer des phrases virtuoses sur une seule attaque de la main droite (ex. dans l'*ālāpana* et le *tānam* dans le *rāga Śrīrāga*, ou dans l'*ālāpana* dans le *rāga Vāchaspati*, disque Ocora, etc.) Les glissés de petite ou de grande ampleur sont très nombreux et se marient harmonieusement aux autres techniques.

Les pincements, réalisés sans ongle, offrent un remarquable éventail d'intensités, des plus douces aux plus sonores. Les attaques de toutes les cordes

ensemble, à vide ou en accords barrés, sont très fréquentes. Nombreuses sont aussi les mélodies doublées simultanément à l'octave inférieure, subissant donc l'enrichissement du timbre dû à la corde du *Sa* grave. Nous pouvons encore remarquer de très subtiles utilisations des sons harmoniques, dont la hauteur est modifiée par un tiré de la main gauche après leur émission réalisée par la seule main droite (ex. *tānam* en Śrīrāga, disque Ocora). Les étouffement de cordes sont nombreux et de grands passages sont joués dans un style staccato. Les cordes de *tāla* sont pincées très souvent, toutes ensemble ou égrenées une à une.

Ainsi peut être brièvement décrite la très riche gamme de couleurs sonores employée avec dextérité par Emani Sankara Sastri. Certaines de ces techniques ou de ces effets sont de sa propre invention, d'autres font partie du patrimoine commun à tous les *vainika-s*, mais sont maniées avec une précision et un raffinement assez rarement égalés. Leur emploi est enfin toujours sous-tendu par une pensée musicale cohérente, un goût pour l'orchestration, un amour de la perfection. Il est bien sûr impossible de retrouver l'ensemble de tous ces procédés dans un seul document sonore, de courte durée, et dans un *rāga* fixé de manière préalable. L'*ālāpana* dans le *rāga* Kalyāṇi, suivi du *pallavi* et du début de l'*anupallavi* de *Chakkani rāja* dans le *rāga* *Kharaharapriya*, dont nous présentons les enregistrements avec ce travail et que nous allons analyser ici de manière plus approfondie, ne recèlent donc pas l'intégralité des techniques décrites précédemment, mais leur richesse et leur originalité n'en sont pas moins perceptibles, et permettront au lecteur et auditeur de prendre la mesure du talent de ce musicien.

L'*ālāpana* dans le *rāga* Kalyāṇi est extrait du disque compact Sangeetha / Magnasound, et sert d'introduction au *kṛti* *E tāvunarā* de Tyāgarāja. Le diapason est égal au *Mi* tempéré (165 Hz), et l'ambitus total de la pièce s'étend du *Ma* grave au *Pa* aigu. Sa forme n'est pas compréhensible en terme de registres

ascendants successifs, et la seule division clairement perceptible est située à 2'05", où cet *ālāpana* semble avoir trouvé une conclusion sur le *Sa* médium. Une seconde partie commence pourtant aussitôt qui ne s'achèvera qu'à 3'03" sur cette même note. Comme pour le musicien précédant nous nous contenterons de décrire simplement ici les caractéristiques marquantes de ces deux parties.

Cet *ālāpana* commence sur le *Sa* aigu, répété à sept reprises dans les premières secondes, avant que la mélodie ne descende rapidement au *Ni* grave et ne remonte aussitôt par la phrase habituelle à ce *rāga* "n r , g m d n r , s ; " faisant halte sur la tonique aiguë à 0'15". Délaissant cette note, un lent mouvement descendant déplace le centre de gravité vers le *Pa* médium, le *Ga*, puis enfin le *Ri*. Nous noterons dans ce court passage les attaques doublées sur la note *Pa* (à 0'21" et 0'27") suivant la technique du pincement "en ciseau" (*katri mīṭtu*), la finesse de l'ornementation exécutée en tiré, et les pincements d'abord égrenés puis simultanés des cordes de *tāla* en fond sonore. La courbe mélodique un instant suspendue sur le *Ri* médium à 0'39" appelle une résolution sur la tonique. Cette note est effectivement jouée mais de manière totalement imprévue, comme point de départ d'une grande phrase rythmée descendant jusqu'au *Dha* grave puis remontant au *Pa* aigu - note entendue presque imperceptiblement au travers d'un ornement - se reposant ensuite quelques instants sur la tonique aiguë répétée à plusieurs reprises par un léger jeu de frappé, et se détendant enfin sur le *Pa* médium. Le style de cette phrase, très staccato à son début, se fond peu à peu dans un mouvement beaucoup plus coulé par un changement de technique privilégiant l'association de tirés et de petits glissés successifs.

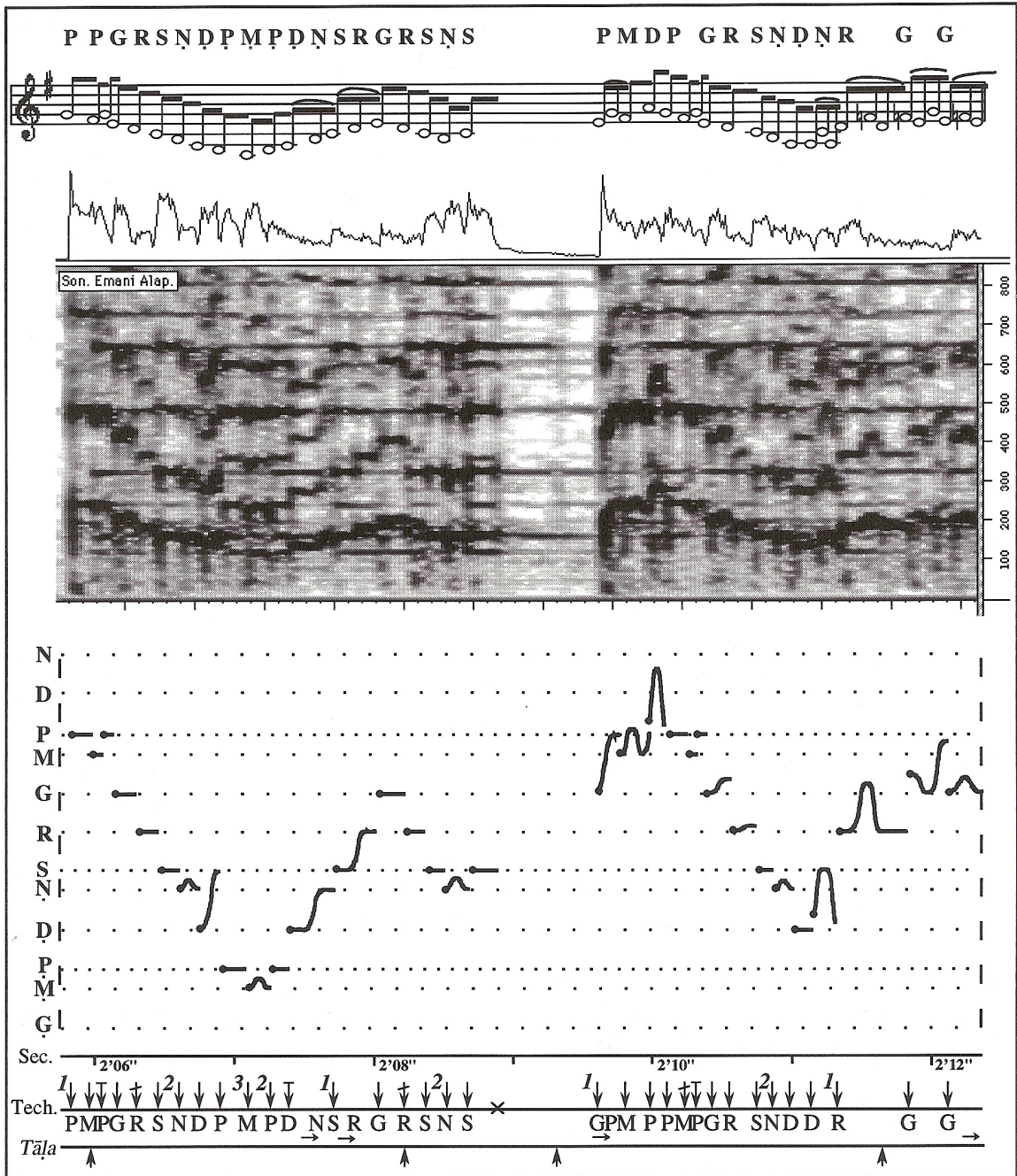
Après un court arrêt le motif "n , s , n , n , n , n , " est joué très détaché et avec des attaques puissantes. La fréquence des *Ni* interprétés ici est particulièrement haute, reflétant la forte attraction exercée par la tonique. Cette note servira de point de départ et de conclusion des quelques phrases suivantes,

d'abord jouées doucement et répétées en écho par la deuxième *vīṇā*, puis reprenant le rythme rapide et le style staccato observés quelques instants plus tôt. Ces traits sont interprétés sur plusieurs cordes, sans déplacement de la main le long du manche, et nous pouvons entendre ainsi très brièvement le *Sa* médium joué sur la corde du *Sa* grave, revêtu de la sonorité particulière donné par le ressort métallique, petit dispositif évoqué plus haut. Le rythme soutenu de ces quelques courts passages se ralentit peu à peu, le style reprenant un aspect plus fluide, et la tonique aiguë vers laquelle étaient dirigées toutes les phrases précédentes est enfin entendue, agrémentée de très nombreux mélismes. Le cours mélodique redescend alors progressivement vers le *Ri* médium, laissant présager une conclusion prochaine. Après plusieurs arrêts sur le *Ri*, la tonique médium est jouée avec force à 1'45". Une dernière phrase s'aventurant jusqu'au *Pa* grave, puis remontant très vite au *Sa* aigu, semble conclure ce morceau sur le *Sa* médium à 2'05".

Un nouvel effet de surprise est provoqué par le rebondissement de la mélodie avec une énergie nouvelle, dans une grande tirade rythmée. S'interrompant après quelques instants, elle reprend à nouveau, parcourant d'importants intervalles ascendants et descendants, évitant souvent la tonique et la quinte, utilisant plus particulièrement les techniques du tiré et du glissé pour obtenir une ornementation d'une grande complexité. Des glissés d'une quarte, d'une quinte, et même d'une octave peuvent être observés dans ce passage qui marque un arrêt sur le *Pa* médium à 2'25". Les phrases suivantes graviteront beaucoup autour de ce degré. Une courte marche mélodique "g r g , m g m , d m d , n d n , "se fera entendre avant un retour plus définitif vers le *Sa* médium à 2'52". Une formule cadencielle très traditionnelle conclura alors cette improvisation.

La transcription que nous donnons ci-dessous illustre le début de la deuxième partie de cet *ālāpana*, et permettra d'apprécier la subtilité de l'ornementation utilisée par ce musicien. Les sonagrammes et les courbes

d'intensité qui les accompagnent montrent clairement les grandes variations de la dynamique. Les très nombreux pincements des cordes de *tāla*, faisant le plus souvent office de bourdon, l'étouffement brusque de la corde à la fin de la première phrase, les grands glissés, l'ornementation en oscillations très prononcées de la note *Dha* sont d'autres éléments particulièrement bien visibles sur ces documents.



**Ex. N° 65 : Transcription d'un fragment de l'*ālāpana* dans
le *rāga* Kalyāṇi par Emani Sankara Sastri.**

L'interprétation du *kr̥ti Chakkani rāja* est précédée, dans son enregistrement original, d'un *ālāpana* d'environ huit minutes. Des *kalpana svara-s* et un *tāni āvartam* complètent ce morceau dont la durée totale dépasse 25 minutes. Le diapason de 159 Hz est 62 cents plus bas que celui de l'*ālāpana* en Kalyāṇi. Le *pallavi* est interprété en 20 *āvartana-s*, à la suite desquels nous avons laissé pour nos documents enregistrés les trois premiers *āvartana-s* de

¹ Enregistrement extrait de la cassette audio Sangeetha 6 ECDB 337.

anupallavi, illustrant le contraste de timbre généré par le ressort / *jīva* dont est pourvue la troisième corde mélodique (*Sa grave*). L'*eduppu* est situé 3/4 de temps après le commencement du *tāla*. Nous donnons ci-dessous la structure complète de cette interprétation :

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>
B ¹ " " " "	1 <i>āvartana</i>
B ² " " " "	1 <i>āvartana</i>
C (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
D ¹ (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
C' (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
D ² (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
E ¹ " " " "	1 <i>āvartana</i>
E ² " " " "	1 <i>āvartana</i>
E ² " " " "	1 <i>āvartana</i>
F " " " "	1 <i>āvartana</i>
G ¹ " " " "	1 <i>āvartana</i>
G ² " " " "	1 <i>āvartana</i>
F' " " " "	1 <i>āvartana</i>
C' (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
D ^{2'} (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
Conclusion + percussions	1 <i>āvartana</i>
<i>Anupallavi</i>	(3 <i>āvartana-s</i> ...)

Nous avons employé sur ce schéma, comme symbole de chaque thème, ligne ou "famille de *saṅgati-s*", les mêmes lettres que sur l'analyse effectuée pour Pappu Someswara Rao. Les thèmes "B" ou "E" sont ainsi équivalents dans les deux interprétations, bien qu'aucun *saṅgati* ne soit joué de manière rigoureusement semblable par les deux artistes. La transcription que nous donnons ici des premiers et troisièmes *āvartana-s* de cette pièce, correspondant aux *saṅgati-s* A¹ et A², peut être comparée à celle effectuée sur les deux mêmes *āvartana-s* interprétés par Someswara Rao (pp. 395 & 396) et montre des

différences très importantes sur la plupart des points considérés : emplacement des attaques de main droite, nombre beaucoup plus important chez Emani Sankara Sastri des pincements des cordes de *tāla*, vibrato sur de très nombreuses notes (même sur le *Sa*, ou le *Pa* dans d'autres *saṅgati-s*), ornementation, phrasé et ligne mélodique générale. Si le thème est clairement reconnaissable, sa traduction révèle la personnalité de chaque musicien. Les pincements de main droite sont aux nombres de 13 et 19, légèrement inférieurs à ceux relevés chez Someswara Rao.

La structure de l'exécution est assez semblable pour les deux musiciens, Emani redoublant simplement les deux premières phrases et faisant intervenir la deuxième ligne (thème C) d'une manière plus intégrée aux très nombreuses variations affectant la première. Nous pourrions enfin apprécier, tout au long des 20 *āvartana-s* de ce *pallavi*, la grande délicatesse du jeu de cet artiste dans cette très belle interprétation où toutes les techniques se mêlent admirablement, servies par un "toucher" remarquable.

; , R , G R , S , , , S , Ḍ Ṇ ṆḌḌ , Ṇ , S R , ṚSN , S , S S ,

1

P

M

G

R

S

N

Ḍ

P

L

Sec.

Tech.

Tāla

; , R , G R , , $\overline{S}D\overline{S}$ $\overline{R}S\overline{R}$ G R S $\overline{R}S\overline{N}$ D N , S R , $\overline{R}S\overline{N}$, , S S S

P
M
G
R
S
N
D
P
Sec.
Tech.
Tāla

Ex. N° 66 : Transcription des *āvartana*-s 1 & 3 du *pallavi* de *Chakkani rāja*, *rāga* Kharaharapriya, *tāla* Ādi par Emani Sankara Sastri.

A la question posée à Chitti Babu, son principale disciple, du caractère vocal ou instrumental de la musique d'Emani Sankara Sastri, celui-ci nous répondait sans hésiter "*Gāyaki style*". Les analyses et descriptions que nous venons d'effectuer nous ont cependant montré la profusion d'effets instrumentaux employés par ce musicien. Les pincements de main droite sont nombreux, même si ils offrent une diversité peu commune en matière de technique ou d'intensité. Les timbres sont variés et chaque pièce fait l'objet d'une sorte d'orchestration en miniature où nous sentons le goût de cet artiste pour le renouvellement permanent. Cet impression de "style vocal" attaché à sa musique ne peut donc venir que de son contrôle absolu de l'ornementation, de la richesse de ses mélismes. Ceci nous montre encore une fois la difficulté de répartir les *bānī*-s de part et d'autre de cette ligne artificielle qui séparerait les écoles vocales et instrumentales. Les paramètres sont trop nombreux et leur importance respective

trop subjective pour qu'une telle division puisse être effectuée par une personne autre que l'instrumentiste lui-même.

D'un avis plus général Emani Sankara Sastri est un musicien de l'école d'Andhra, ayant incorporé des caractéristiques de l'école de Tanjavur. Cette définition, plus précise, nous paraît aussi être plus fidèle à la réalité. Beaucoup des caractéristiques observées chez les musiciens de Vizianagaram sont effectivement reprises par ce *vainika*, qui n'est pas sans faire preuve par ailleurs d'une fluidité très vocale dans ses phrases musicales, où les pincements sont si bien intégrés qu'ils paraissent presque gommés. Nous ne chercherons point à "classer" plus avant cette individualité très originale ayant de toute manière laissé une trace profonde dans l'art de jouer la *vīṇā* au XX^{ème} siècle.

622 : Chitti Babu.

Né en 1936 à Kakinada en Andhra Pradesh, Chitti Babu est issu d'une famille de caste brahmane, propriétaires terriens et amateurs de musique carnatique. Son père, qui jouait médiocrement de la *vīṇā*, fut très tôt convaincu de la capacité de son fils à devenir un grand musicien, et ne recula devant aucun sacrifice pour lui faire atteindre ce but¹ :



Fig. 48 : Chitti Babu

¹ Cf. : SUNDARA RAJAN (V.S.) : "Veena Vidwan Chittibabu And The Message Of The Koel" in *Sruti* N° 73, *Op. cit.*, p. 27. : "Once, I criticised the way he played the Mohana raga geetam Vara veena mridu pani as incorrect. He did not agree till the music teacher supported my stand. This perhaps persuaded him to resolve that he would make me a *vainika*. He sold our property in bits and pieces in order to give me a proper musical education. We moved from my birth-place Kakinada to Pithapuram where I was taught veena playing by my first guru-s, Pandaravada Upmakayya and his son Singaraju. Then I went back to Kakinada. Eyyuni Applacharyulu also taught me. Not being satisfied with the progress I was making, my father shifted the family to Madras and left me in the care of Emani Sankara Sastri, who happened to be his friend, and was working for the Gemini Studios then."

" Un jour j'ai critiqué la façon, que je trouvais incorrecte, dont il (mon père) jouait la *gītam Varavīṇā mṛdupāṇi* dans le *rāga* Mōhana. Il ne fut pas d'accord avec moi jusqu'à ce que le professeur de musique me donna raison. Ceci peut-être le persuada de prendre le parti de faire de moi un *vaiṇika*. Il vendit nos biens petit à petit pour me donner une éducation musicale appropriée. Nous déménageâmes de Kakinada, mon lieu de naissance, à Pithapuram où mes premiers *guru-s*, Pandaravada Upmakayya et son fils Singaraju, m'apprirent la *vīṇā*. Je revins ensuite à Kakinada. Eyyuni Applacharyulu m'enseigna aussi. N'étant pas satisfait par mes progrès, mon père déménagea toute la famille à Madras et me confia à Emani Sankara Sastri, qui était son ami, et qui travaillait alors aux studios Gemini."

C'est ainsi que le jeune Chitti Babu, âgé d'un douzaine d'années, devint pendant douze ans le principal disciple d'Emani Sankara Sastri. Il ne se reconnut par la suite héritier que de ce seul *guru* auquel il voua allégeance toute sa vie durant.

Son talent fut remarqué très vite, d'abord par All India Radio, puis par le monde du cinéma pour lequel il devint un moment un jeune acteur recherché. Soucieux de le maintenir dans sa vocation première de musicien, son père le fit cependant rompre avec cette carrière naissante de comédien, malgré les avantages financiers de ces opportunités. Le succès comme joueur de *vīṇā* ne se fit pas attendre, et Chitti Babu eut rapidement de nombreuses occasions de concerts, d'abord au côté de son maître, puis en soliste. Il eut par la suite une carrière brillante et reçut les plus grandes distinctions, la plus précieuse pour lui étant celle que lui accorda le *mahārāja* de Mysore qui le proclama "successeur de Vina Seshanna". Il fut classé "*Top grade*" dans la hiérarchie d'All India Radio, sur les ondes de laquelle il est toujours très souvent programmé. Il donna de nombreux concerts hors de l'Inde, en Amérique du Nord, Europe, Asie ou Australie, et appréciait l'attention des audiences qu'il rencontrait dans ces pays. Son parcours s'est malheureusement interrompu prématurément en 1996, avec son décès à l'âge de 59 ans.

Quelques articles ont été publiés sur Chitti Babu, mais sa discographie surtout est abondante. Elle est composée de disques répondant aux canons les plus classiques, ainsi que de quelques albums beaucoup plus fantaisistes, désignés sous le terme général de "rêveries d'un musicien" (*musings of a musician*). Le plus surprenant de ces enregistrements, à défaut d'être le meilleur, est sans doute *Temple Bells / Serenade*, réalisé en 1986 pour les cinquante ans de cet artiste, utilisant ce même nombre de *vīṇā-s*, réparties en sept groupes de sept instruments, Chitti Babu conservant le rôle de soliste et de chef de cet étrange orchestre.



Fig. 49 : Couverture de l'album *Temple Bells / Serenade* de Chitti Babu

De nombreux disciples ont été enseignés par Chitti Babu. Les plus renommés sont Suma Sudhindra, Shanthi Rao, S. Sunder, Tara Mohan, et Prabhavathy Ganesan. Suma Sudhindra et Shanti Rao, suivant l'exemple de leur maître (et avec son encouragement), ont elles aussi tenté des expériences musicales (avec des musiciens de jazz ou de rock) les écartant du répertoire purement classique pour lequel elles ont par ailleurs enregistré largement.

¹ Nous avons utilisé pour ce chapitre les quelques références bibliographiques suivantes :

- RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland*, *Op. cit.* pp. 38 & 39
 - SUNDARA RAJAN (V.S.) : "Veena Vidwan Chittibabu And The Message Of The Koel" in *Sruti* N° 73, *Op. cit.* pp. 27 à 29
 - MANNA SRINIVASAN : "Chittibabu : A Vainika With Great Appeal" *Sruti* N° 139, Madras, Avril 1996, p. 18.

Certains de nos renseignements sur ce musicien furent aussi obtenus lors de nos deux rencontres à son domicile à Madras, en juillet puis en septembre 1993. L'enregistrement qui figure dans nos exemples sonores fut réalisé lors de notre deuxième visite.

Dans un article paru dans la revue *Sruti* auquel nous avons déjà fait référence auparavant, Chitti Babu était classé, comme S. Balachander, dans la catégorie des musiciens "modernes", sortant du cadre des écoles régionales. Ce jugement, auquel il n'adhérait nullement, avait sans doute pour origine les quelques disques de variété qu'il s'autorisa à enregistrer, ou les morceaux d'autres répertoires qu'il jouait parfois, à la demande de son auditoire, en fin de concert. Les deux genres de musique qu'il pratiquait, classique ou de variété, étaient cependant pour lui parfaitement distincts et ne s'influençaient pas mutuellement. Il avait un profond respect pour la "tradition" qu'il disait préserver, mais qu'il distinguait des "conventions" qu'il se permettait d'enfreindre. Personnage intègre, religieux, d'une grande gentillesse, il garda une totale dévotion envers son maître Emani Sankara Sastri, et envers la *vīṇā* qui était suivant ses propres dires "le sens de sa vie".

La meilleure manière d'apprécier l'art de Chitti Babu est de nous reporter aux enregistrements de sa musique. N'ayant pas réussi à réunir l'intégralité de sa discographie nous ne fonderons nos observations que sur les documents suivants : deux cassettes audio diffusées par la firme H.M.V. sous les N° HTC 8155 et HTC 03 B 8035, une cassette audio parue sous le label Tips (Bombay) N° TC 2511, et deux disques compacts réalisés au Japon dans les derniers mois de sa vie, produits par la compagnie King Records sous les N° KICC 5171 et 5192. Nous ferons occasionnellement référence aussi à l'enregistrement non commercial d'un concert donné à Westminster (Grande-Bretagne) le 16 / 6 / 1979, ainsi qu'à deux disques non classiques, *Wedding Bells & Other Hits* et *Temple Bells / Serenade*. L'improvisation dans le *rāga* Kalyāṇi qui nous fut jouée par cet artiste, et qui sera reproduite intégralement dans nos cassettes sonores complétera nos sources.

¹ Cf. : RADHIKA RAJ NARAYAN : "Contemporary Styles of Veena Playing : A Listeners' Guide" in *Sruti* N° 6, *Op. cit.*, pp. 17 à 19.

En fonction de la disparité de ce matériau il n'est pas possible de calculer de façon significative la place accordée à l'improvisation par Chitti Babu durant ses concerts. La proportion semble cependant être très importante dans la mesure où la presque totalité des pièces enregistrées sont introduites par un *ālāpana*, où des *kalpana svara-s* de grande dimension ornent de très nombreuses compositions, et où le genre *rāgam*, *tānam*, *pallavi* est particulièrement prisé par cet artiste. Autre signe laissant présager la primauté laissée à l'improvisation, quatre des cinq enregistrements commerciaux considérés ne présentent réunis que neuf morceaux.

Le répertoire joué par Chitti Babu comporte de nombreuses pièces des trois compositeurs de la grande trinité carnatique, mais laisse aussi une place très importante à des maîtres un peu moins célèbres comme Muthiah Bhagavathar, Puliur Doreswamy Iyer, Ramnad Srinivasa Iyengar etc. Il ne dédaignait pas, en fin de concert et le plus souvent à la demande du public ou des organisateurs, de jouer des morceaux appartenant à un répertoire populaire, comme la "chanson du Coucou" (*Kommalo Koyila*) de Nanduri Subba Rao, ou même au jazz lors de tournées en occident (ex. "in *the mood*" interprété lors du concert à Westminster). De telles excursions hors de son domaine permettaient à ses yeux de montrer au public les possibilités infinies de son instrument, capable de jouer toutes sortes de musiques.

Les *tempi* employés dans les compositions sont rapides, mais sans excès comme nous pouvons le constater sur les quelques comparaisons que nous avons effectuées¹.

¹ Pour *Raghuvamśa sudhā* : Gita Ramanathan Bennett, M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar, M. Nageswara Rao et Emani Sankara Sastri (*vaiṇika-s*)

- *Sarasīruhāsana* : Karaikudi Sambasiva Iyer, Rajeswari Padmanabhan et Muthulakshmi Ranganathan (*vaiṇika-s*)

- *Vātāpi Ganapatiṁ* : R. Prasanna (guitare), R.K. Suryanarayan (*vīṇā*), P. Vasanth Kumar (*vīṇā*) et Hemalatha Mani (*vīṇā*).

- *Nāda lōluḍai* : Emani Sankara Sastri (*vīṇā*), Shanthi Rao (*vīṇā*) et Lalgudi G. Jayaraman (violon).

Composition	Chitti Babu	Autres musiciens			
<i>Raghuvamśa sudhā</i>	♩ = 95	96>♩ >98	85>♩ >87	♩ = 80	♩ = 89
<i>Sarasīruhāsana</i>	160>♩ >175	130>♩ >139	146>♩ >156	♩ = 167	
<i>Vātāpi Gaṇapatim</i>	♩ = 98	92>♩ >94	98>♩ >102	♩ = 97	♩ = 96
<i>Nāda lōludai</i>	78>♩ >82	82>♩ >84	♩ = 84	♩ = 73	

La forme des improvisations est plus classique chez Chitti Babu que chez Emani Sankara Sastri, jouant beaucoup moins sur l'effet de surprise et plus sur la virtuosité pure¹. *Ālāpana* et *tānam* peuvent le plus souvent s'analyser comme des progressions des registres médium et grave vers l'aigu, conjointement à une accélération du rythme. Quelques *brikka-s* parsèment les *ālāpana-s*, qui présentent aussi de fréquentes parties de dialogue où une même mélodie est reprise tour à tour à des registres différents, grâce à des changements de corde. Des passages doublés à l'octave inférieure et donc exécutés sur les première et troisième cordes simultanément, et une utilisation très mélodique du jeu des harmoniques sont d'autres caractéristiques de ces improvisations. Les ambitus sont étendus, atteignant souvent le *Sa* suraigu et descendant au *Sa* grave, voire au *Pa* de l'extrême grave.

Les *tānam-s* sont le plus souvent extrêmement virtuoses, s'accélèrent progressivement, et recèlent de très longues phrases sans aucune pause. De nombreux effets rythmiques comme ceux provoqués par des égrènements très rapides des cordes de *tāla*, ou des alternances répétées de croches et de doubles croches jouées de manière détachée peuvent y être observés. Ils sont généralement conclus par des cadences sur les trois degrés habituels du *Sa* aigu, du *Pa* et du *Sa* médium.

¹ Certains morceaux peuvent néanmoins avoir des formes inhabituelles, comme le *pallavi* dans le *rāga* Kalyāṇi, cassette audio H.M.V. HTC 03B 8035 incluant des citations de *kṛti-s* dans plusieurs *rāga-s* différents, ou le *tānam* en Cārukēśi figurant sur la cassette H.M.V. HTC 8155 qui présente deux séries de trois cadences finales, la seconde seulement étant réellement conclusive.

Nous pouvons percevoir dans les *tānam-s* le goût prononcé de cet artiste pour l'aspect rythmique de la musique. Cet intérêt prend toute sa mesure dans les *kalpana svāra-s* pour lesquelles il excelle, et qui sont souvent pour lui le prétexte à de longs dialogues avec les percussionnistes. La répétition par les musiciens de figures rythmiques d'une grande complexité prend un caractère de joute musicale où la *vīṇā* fait jeu égal avec les meilleurs joueurs de *mṛdaṅgam* ou de *ghaṭam*. Des terminaisons extrêmement longues et élaborées (*maḷam*) achèvent ces improvisations. Cet attrait pour le rythme est aussi clairement perceptible dans les propres compositions de Chitti Babu, enregistrées sur ses disques de variété. Cette virtuosité et ces rythmes complexes laissent bien sûr moins de place à la richesse de l'ornementation. C'est dans l'importance mutuelle accordée à ces deux composants essentiels de la musique carnatique que se situe la principale différence de style entre ce musicien et son *guru* Emani Sankara Sastri.

Les techniques utilisées par Chitti Babu sont proches de celles de son maître, et présentent une très vaste palette d'effets instrumentaux. Du fait de la préférence accordée au rythme, nous remarquerons une utilisation plus fréquente chez cet artiste de la technique du frappé, particulièrement appropriée aux passages virtuoses (ex. : les très longues phrases utilisant exclusivement ce procédé dans le *tānam* dans le *rāga* Rasikapriya, disque compact King Record KICC 5171). Le tiré, plus adapté à l'ornementation, est légèrement moins employé, et toujours maintenu dans des amplitudes restreintes. Les glissés de grande ou de petite ampleur restent la technique principale pour la réalisation de la plupart des figures mélodiques.

Des accords, plaqués ou arpégés, sur les cordes à vide ou utilisant des barrés, sont très souvent entendus dans les *ālāpana-s* ou dans les *tānam-s*. Les mélodies doublées simultanément à l'octave sont aussi une des caractéristiques de sa musique. L'artifice utilisé par Emani Sankara Sastri permettant de modifier la sonorité de la corde du *Sa* grave n'a toutefois pas été

repris par Chitti Babu, son jeu rapide s'accordant mal de la résonance qu'il provoque sur la corde. Les effets d'harmoniques sont particulièrement remarquables chez ce musicien qui les emploie pour réaliser, grâce à des tirés simultanés, de très belles figures mélodiques.

Le timbre est clair, favorisé par de nombreux pincements effectués sans l'aide d'onglets, mais avec de grands ongles naturels. La gamme d'intensité est toutefois moins contrastée que celle d'Emani Sankara Sastri. Les doubles pincements très rapprochés (*katri mīṭṭu-s*) sont parfois aussi employés. Les cordes de *tāla*, généralement égrenées rapidement, sont pincées très souvent pendant les *ālāpana-s*. Leur action est constante pendant les compositions, servant plus à marquer le rythme en permanence qu'à indiquer les simples temps forts du *tāla*.

L'*ālāpana* et le *tānam* dans le *rāga* Kalyāṇi, que nous analyserons plus précisément ici, illustrent beaucoup des caractéristiques que nous venons de décrire, et sont donc particulièrement représentatifs du style de cet artiste. Le diapason choisi pour le *Sa* est de 155,5 Hz, égal au *Mib* tempéré. Les ambitus sont importants, du *Ri* grave au *Ga* aigu pour l'*ālāpana* et surtout du *Pa* de l'extrême grave au *Sa* suraigu pour le *tānam*, grâce à une longue phrase descendante parcourant la totalité du registre de l'instrument. Trois parties peuvent être discernées dans l'*ālāpana*, et deux dans le *tānam*, ces deux mouvements étant par ailleurs de formes assez semblables.

Ālāpana :

Cet *ālāpana* commence sur la note *Ga* et, après une grande phrase d'introduction, fait entendre assez brièvement le *Sa* médium (0'21"). Nous remarquerons dans ce court passage l'attraction prononcée exercée par cette tonique sur le *Ni* grave, ces deux notes se rejoignant presque lors de leur répétition à 0'14". Cette première partie se poursuit en restant concentrée principalement dans un ambitus situé entre le *Ni* grave et le *Pa* médium, mise à

part une rapide ascension au *Ri* aigu par une phrase omettant la tonique et la quinte. Elle prend fin à 0'48", suspendue un instant sur le *Ri* médium.

Une deuxième section, commençant aussitôt sur le *Pa* médium s'attache dans un premier temps au deuxième tétracorde médium, le *Sa* aigu commençant ou finissant un grand nombre de phrases. Nous y observerons aussi les multiples répétitions du *Ni*, note importante (*amśa svāra*) de ce *rāga*. Après un "pincement en ciseau" (*katri mīṭṭu*) du *Sa* à 1'21", la mélodie semble vouloir continuer sa course ascensionnelle en jouant le *Ga* aigu, mais le cours s'inverse soudainement et en quelques phrases cette partie s'achève à 1'34" sur le *Sa* médium, avec ce qui pourrait être une - trop brusque - conclusion définitive.

Une grande phrase rapide et rythmée (*brikka*) relance cet *ālāpana*, faisant entendre une marche ascendante, puis descendante, omettant le *Pa* et le *Sa* : "r g m g m d m d n d n r - n r d n m d r g". Le rythme s'arrêtant vite et l'*ālāpana* reprenant son cours normal, la mélodie se poursuit dans le grave, descendant jusqu'à la note *Ri*, et faisant entendre de manière répétée le *Ma*, degré rarement utilisé de cette manière en *Kalyāṇi*. La conclusion de ce mouvement se fait par une série de très belles figures mélodiques jouées en sons harmoniques, exécutées en tiré à partir de la frette du *Dha* grave, et introduisant le *Sa* final de manière particulièrement expressive.

Tānam :

Le *tānam* commence à 2'13" par une répétition rythmique de la note *Ni* grave, jouée simultanément avec le *Sa* médium de la première corde à vide. Ces deux degrés sont ainsi à nouveau réunis et leur forte attraction mutuelle clairement ressentie. La tonique est à son tour répétée rythmiquement, et le *tānam* fait une première pause sur le *Ri* médium à 2'31". Reprenant aussitôt, la lente ascension vers l'aigu se poursuit avec le martèlement des notes *Ga*, puis *Pa* après une brève halte sur le *Sa* médium à 2'47". Une courte marche évitant la tonique et la quinte redonne un instant sa mobilité à la mélodie, avant qu'une

cadence sur le *Pa* médium, suivie d'un glissé au *Sa* aigu et d'une rapide redescente au *Sa* médium ne viennent mettre fin à cette première partie.

La deuxième section s'emploie d'abord à répéter le *Ni* médium et le *Sa* aigu. Le *tempo* s'accélère progressivement, jusqu'à atteindre 208 à la noire vers la fin du morceau. Nous noterons ici une utilisation curieuse des cordes de *tāḷa* égrenées rapidement, produisant un effet rythmique très original en contrepoint des notes *Dha*, *Ni* et *Ri* aigu jouées dans une sorte de calme soudain. Le rythme reprend avec le *Sa* aigu, une dernière phrase ascendante sans tonique ni quinte allant du *Ni* grave au *Ri* aigu, et un grand glissé d'une octave jusqu'au *Sa* suraigu. Chitti Babu parcourt alors tout le registre de l'instrument dans une très grande descente jusqu'au *Pa* de l'extrême grave, remonte dans un glissé au *Sa* aigu pour conclure sur le *Sa* médium par une cadence simple, dans un rythme enfin apaisé.

Nous avons transcrit avec précision la troisième partie de l'*ālāpana*, pour illustrer quelques-unes des techniques utilisées par cet artiste dans ce morceau. Le passage ayant recours aux sons harmoniques est particulièrement intéressant. L'image sonographique jointe montre avec précision comment, après un fort pincement de la main droite, l'artiste étouffe la fréquence fondamentale en effleurant légèrement la corde à la moitié de sa longueur, laissant seules résonner les harmoniques paires. Le son ainsi produit est alors librement modifié par une technique de tiré. D'autres points peuvent aussi être observés sur ce document, comme les grands glissés à 1'43", les petits glissés de la marche mélodique rapide de 1'40" à 1'42", ou les quelques frappés servant à l'ornementation des notes *Pa* et *Sa*. L'emploi fréquent des cordes de *tāḷa* et leur utilisation en arpèges rapides mérite aussi une attention particulière.

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

Sec. 1'36" 1'38" 1'40"

Tech. I 2 I 2 I

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

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

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

Tech. I 2 I 3

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

P M R R R G R M M M

D
P
M
G
R
S

Sec. 1'50" 1'52" 1'54"

Tech. 3 P M R R R G R R M M M

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

↑↑SP ↑↑SPS

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

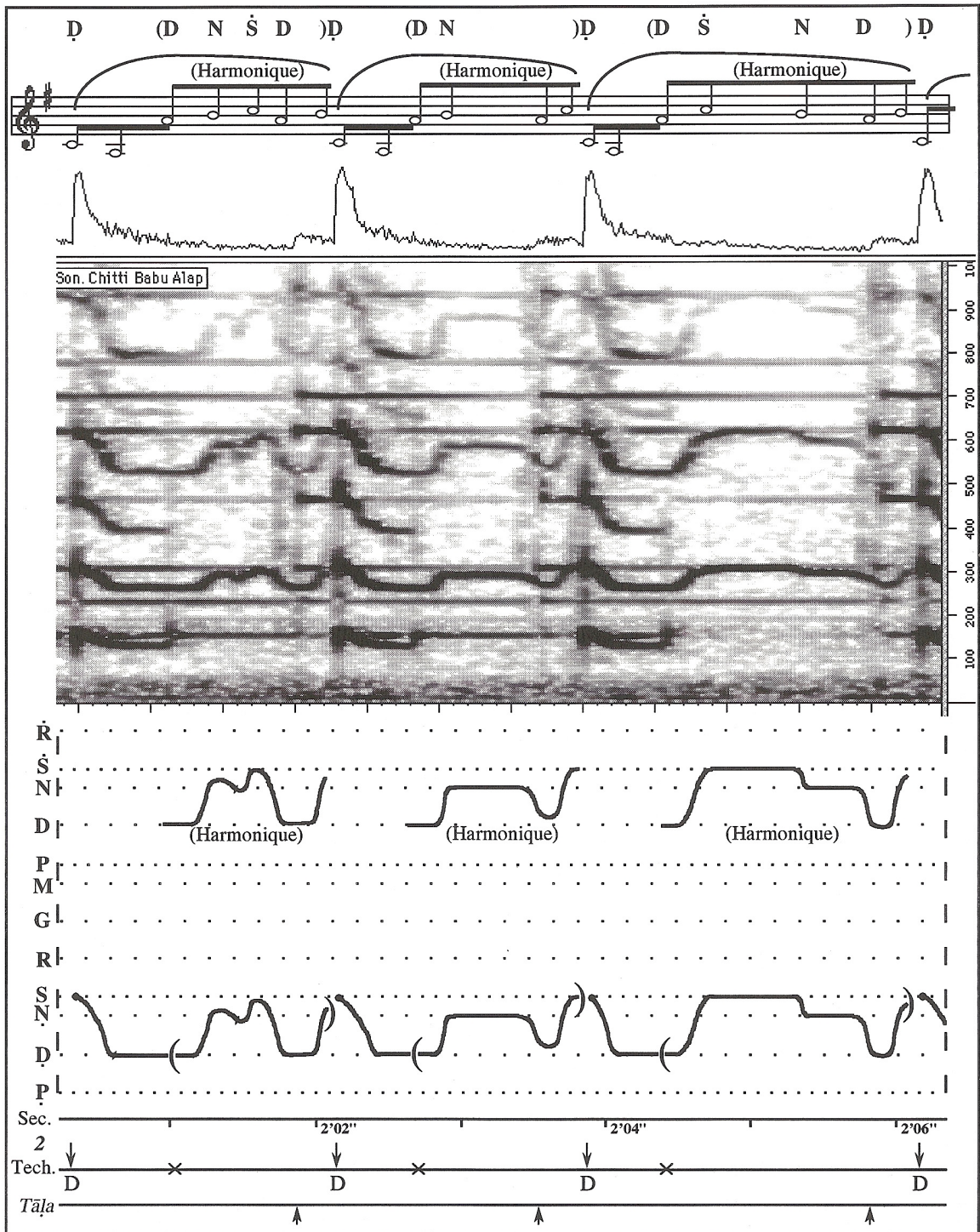
G
R
S
N
D
P
M
G
R
S

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

Tech. 3 M M G R G M R M MRG RSN N D

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

↑↑↑SPS



The image shows a musical score for Ex. N° 67. At the top, there is a melodic line in G-clef with notes and accidentals. Above it, the notation (D N D)D (D Ś N Ś) is written. Below the melodic line, there are two staves labeled '(Harmonique)'. The main part of the score consists of a large staff with a dotted grid, containing a complex waveform. Below this staff, there are several lines: 'Sec.' with time markers '2'08"', '2'10"', and '2'12"'; 'Tech.' with 'x' marks and a 'D' marker; and 'Tāla' with an upward arrow and a sequence of upward arrows '↑↑↑SPS' at the end.

**Ex. N° 67 : Transcription de la dernière partie de l'*ālāpana*
dans le *rāga* Kalyāṇi, par Chitti Babu.**

Chitti Babu a suivi, comme nous avons pu le constater, les traces de son maître Emani Sankara Sastri sur de nombreux aspects de sa création musicale. Il manifesta le même intérêt pour la composition, bien que dans un cadre différent, écrivant lui aussi des pièces pour des ensembles instrumentaux inhabituels. Il s'est intéressé à des musiques autres que celle de sa tradition d'origine, s'aventurant dans le domaine du jazz, du rock, ou de la chanson populaire. Il n'a pas craint non plus de briser certaines conventions établies, lorsqu'elles nuisaient sans raison à sa liberté créatrice. Ce fut un musicien très populaire, dans son pays comme à l'étranger.

Sur le plan purement instrumental, il a repris à son compte nombre des caractéristiques observées chez son *guru* : intérêt pour les plans sonores engendrés par le redoublement des mélodies à l'octave inférieure, ou par l'utilisation des sons harmoniques, emploi similaire des cordes de *tāḷa*,

introduction d'accords plaqués ou arpégés. Son jeu enfin a recours aux mêmes techniques fondamentales, utilisées de manière semblable, bien que l'importance relative de chacune d'entre elle soit légèrement différente.

Malgré ces multiples traits communs sa musique se différencie de celle d'Emani Sankara Sastri sur deux points essentiels : elle donne une priorité - relative - au rythme sur l'ornementation, et à l'improvisation sur la composition. Nous pouvons constater à nouveau ici la grande liberté laissée à chaque musicien de s'exprimer à sa manière à l'intérieur du *bānī*. Le rôle du maître n'est pas d'obliger son disciple à devenir sa propre réplique caricaturale, mais bien de l'aider à libérer sa créativité, à trouver sa vérité en lui apportant simplement les outils appropriés. C'est plus dans cette multiplicité d'individualités émancipées que dans le poids d'une tradition autrement figée que se trouve la véritable richesse de la musique carnatique.

623 : E. Gayatri.

E. Gayatri est née à Madras en 1959, de parents musiciens originaires d'Andhra Pradesh. Son père, Gudimetla Aswathama, est compositeur de musique de films et sa mère, Kamala, une joueuse de *vīṇā* réputée, ancienne disciple de Kalpakam Swaminathan et artiste permanente d'All India Radio Madras.



Fig. 50 : E. Gayatri

Manifestant des dons précoces de musicienne, elle reçut l'enseignement de ses parents à partir de sa sixième année et se produisit pour la première fois en concert à neuf ans. Elle fut promue dès lors "enfant prodige" par les médias et le public, et affublée du surnom de "baby Gayatri". A douze ans elle fut admise à All India Radio directement et sans audition au grade "A" (qu'elle occupait encore en

1995). Cette popularité soudaine et excessive (elle donna 500 concerts entre les âges de neuf et quinze ans) se tarit quelque peu avec l'adolescence, une perte de la spontanéité originelle de sa musique, et une certaine dureté de la critique à son égard. Après avoir reçu dix années l'enseignement musical de ses parents, et désirant donner à son art une orientation plus nettement vocale, elle devint alors la disciple du chanteur T.M. Tyagarajan, dont elle appréciait particulièrement le style.

E. Gayatri est aujourd'hui une artiste très populaire, donnant toujours de très nombreux concerts en Inde et parfois hors du pays, en Amérique du Nord, Europe et Asie. Sa discographie est très importante et de nombreux articles de presse ont paru à son sujet¹. Très sollicitée par sa carrière de concertiste elle n'a jusqu'à ce jour enseigné à aucun disciple.

L'association que nous faisons ici d'E. Gayatri au *bāṇī* de Pithapuram, bien qu'admise par nombre de musiciens ou mélomanes, peut être contestée. Elle ne se revendique elle-même nullement de cette école, déclarant jouer son propre style personnel. Ni ses parents, ni bien sûr le chanteur T.M. Tyagarajan, ses principaux maîtres, n'ont de relation directe avec ce *bāṇī*. Son rapprochement avec les deux artistes que nous venons d'étudier peut trouver sa cause première dans une origine géographique commune, l'Andhra Pradesh puis la vie à Madras, et une même volonté de se rapprocher du style vocal. Certaines particularités, certainement accessoires et insuffisantes pour définir un style, réunissent aussi ces trois musiciens : des rapports avec le monde du cinéma (Gayatri a joué longtemps pour ce média, où son père était une figure respectée), un attrait pour d'autres traditions musicales (elle interprète souvent de la musique hindousthane, sait jouer de la guitare, s'intéresse à la musique rock, etc.) et un goût pour les

¹ Les seules références biographiques que nous avons utilisées pour ce chapitre sont les suivantes :

- RAMNARAYAN (V.) : "A Sextet Of Sensations" in *Sruti* N° 1, Madras, Octobre 1983, p. 13

- RAJAGOPALAN ((N.) : *A Garland, Op. cit.* p. 63.

Beaucoup de nos informations ont par ailleurs été obtenues lors de nos deux entretiens avec cette artiste, les 8 / 4 / 93 et 18 / 7 / 93. L'enregistrement musical que nous analyserons plus loin fut effectué lors de cette seconde rencontre.

expériences orchestrales. Une grande popularité et une volonté affichée de satisfaire les goûts du public sont d'autres traits partagés par ces instrumentistes. Nous allons maintenant, par quelques descriptions et analyses de ses enregistrements, voir si une convergence sur des points moins généraux peut être établie.

La discographie d'E. Gayatri est importante, et en constante expansion. Ne pouvant réunir son intégralité, nous limiterons principalement nos observations à quatre enregistrements commerciaux, parus sous les labels H.M.V. (N° HTC 8122 et HTC 8150), Sangeetha (6 ECD 6232) et Saragam (6 MRC 330). L'analyse d'un bref *ālāpana* et *tānam* en Kalyāṇi, que nous reproduisons avec ce travail, complétera notre étude.

La première remarque pouvant être faite sur ces documents concerne la diversité du répertoire joué par cette musicienne. Sur les 34 compositions que nous y trouvons, six seulement ont été signées par les compositeurs de la trinité carnatique (trois par Tyāgarāja et trois par Muttusvāmi Dīkṣitar), quatre sont de Papanasam Śivan, quatre sont d'Aswathama, le père de l'artiste, et quatre autres sont des chants dévotionnels (*bhajan-s*) hindousthais, principalement composés par la grande mystique du XVI^{ème} siècle, Mīrā Bai. L'influence de la musique du nord est aussi perceptible dans le choix de nombreux *rāga-s* comme Sindhubhairavi, Yaman, Kāpi, Jog, Candrakauṇsa etc. qui en sont originaires. Le répertoire le plus classique n'est toutefois pas délaissé par Gayatri qui interprète de nombreuses compositions de la trinité dans d'autres enregistrements (17 pièces sur 57 sur les trois coffrets doubles diffusés par la firme A.V.M. audio, une cassette entière consacrée aux *pañcaratna kṛti-s* de Tyāgarāja, etc.).

La proportion d'improvisation est, d'un document à l'autre, extrêmement variable, et n'autorise donc aucune mesure généralisable. Le nombre élevé de compositions interprétées sur chaque cassette laisse présager une importance

moins des formes improvisées. L'une d'entre elle (H.M.V. N° HTC 8122), fait assez rare, ne comporte strictement aucune improvisation, alors qu'une autre (Sangeetha) en présente 45,5% (*ālāpana* 28,1%, *tānam* 5,4%, *niraval-s* et *kalpana svara-s* 12%). Les autres enregistrements se situent entre ces deux extrêmes. Ici encore ces mesures ne permettent pas de conclure définitivement à un relatif désintérêt d'E. Gayatri pour l'improvisation pendant ses concerts, des critères autres qu'esthétiques, en particulier commerciaux, intervenant dans le choix des pièces enregistrées. La faiblesse de ces chiffres, que nous pouvons rapprocher de la grande richesse de son répertoire, peuvent toutefois laisser présager une certaine prédilection pour les formes composées.

Les *tempi* sur lesquels sont interprétées les compositions sont rapides, comme nous pouvons le constater sur le tableau comparatif ci-dessous¹.

Composition	E. Gayatri	Autres musiciens			
<i>Em̄darō mahānubhāvulu</i>	♩ = 79	74 > ♩ > 76	♩ = 77	♩ = 77	♩ = 75
<i>Ninu vinā nāmader̄ndu</i>	93 > ♩ > 95	69 > ♩ > 71	78 > ♩ > 81	♩ = 91	♩ = 75
<i>Rāmachandram bhāvayāmi</i>	94 > ♩ > 97	84 > ♩ > 88	♩ = 77	♩ = 73	
<i>Ennatapam śeydanai</i>	♩ = 82	64 > ♩ > 66	♩ = 77	♩ = 88	

Cette vivacité est aussi clairement perceptible dans les parties improvisées, et plus particulièrement dans les *ālāpana-s* qui comportent de nombreux *brikka-s*.

La forme des improvisations est traditionnelle, sans effets de surprise, montrant des progressions des registres médium et grave vers l'aigu, une conclusion sur le *Sa* médium et des accélérations progressives. Les *tānam-s* sont

¹ Pour *Em̄darō mahānubhāvulu* : Orchestre d'All India Radio, Emani Sankara Sastri (*vīṇā*), U. Srinivas (mandoline) et T.N. Seshagopalan (*vīṇā*).

- *Ninu vinā nāmader̄ndu* : Trivandrum Parameshwara Bhagavathar (*vīṇā*), Radha Jayalakshmi (chant), Emani Sankara Sastri (*vīṇā*) et M.K. Kalyanakrishna Bhagavathar (*vīṇā*).

- *Rāmachandram bhāvayāmi* : Karaikudi S. Subramanian, S. Balachander et Ragunath Manet (*vīṇā-s*).

- *Ennatapam śeydanai* : A.K.C. Natarajan (clarinette), Trio de violon, flûte et *vīṇā* de Lalgudi J. Jayaraman, N. Ramani et R. Venkataraman, Hemalatha Mani (*vīṇā*).

conclus par une cadence simple ou triple. Les ambitus sont étendus, particulièrement vers le grave dont cette musicienne apprécie beaucoup la sonorité. Il n'y a pas chez Gayatri les effets de plans sonores remarquables chez Emani Sankara Sastri ou Chitti Babu et sa palette de couleurs instrumentales est beaucoup plus limitée. Elle fait parfois entendre des pincements en accords plaqués ou arpégés, mais les techniques observées chez les deux artistes précédents, de doublement de la mélodie à l'octave inférieure ou de reprise d'un même motif sur différents registres grâce à des changements de cordes, sont étrangères à son style.

Le point le plus remarquable du jeu d'E. Gayatri réside dans la tension qu'elle impose à la mélodie en utilisant de manière très importante une forte ornementation exécutée par la technique du tiré. Cette oscillation presque permanente donne un caractère très nerveux à sa musique, et ajoute à l'impression de virtuosité déjà ressentie. Ces tirés peuvent atteindre de grandes amplitudes, approchant l'intervalle d'une quinte. Le frappé est par contre presque ignoré, l'index et le majeur de la main gauche n'étant que très rarement séparés. Les pincements de la main droite sont effectués avec des ongles métalliques. Les étouffements de cordes sont limités, cette musicienne privilégiant une longue résonance du son.

Pendant les *ālāpana-s*, les cordes de *tāla* sont utilisées en ponctuation ou au milieu des phrases mélodiques, pincées ensemble ou individuellement. Elles sont employées uniquement pour souligner les temps forts du cycle rythmique pendant les compositions. Un autre point digne d'être mentionné dans sa pratique instrumentale est l'emploi très fréquent de la corde mélodique du *Sa* grave, jouée à vide en ponctuation pendant les *ālāpana-s* mais aussi parfois pendant les *tānam-s* ou les compositions. Cette basse résonnant longuement sous la mélodie renforce le bourdon et rappelle aussi le jeu de la *rudra vīṇā* hindousthanie où une

même corde grave située sur le coté extérieur du manche, actionnée par le petit doigt de la main gauche, est réservée exclusivement à cette fonction.

L'*ālāpana* et le *tānam* dans le *rāga* Kalyāṇi que nous avons enregistré pour ce travail sont particulièrement condensés, leurs durées cumulées n'étant que de 2'37". Toutes les caractéristiques du style d'E. Gayatri que nous avons mentionnées plus haut n'y sont pas perceptibles, comme par exemple les ponctuations par la corde du *Sa* grave, mais la vivacité du jeu et l'ornementation permanente en tiré y sont parfaitement illustrées. L'ambitus s'étend du *Ma* grave au *Pa* aigu, cette dernière note n'étant approchée à quelques reprises qu'en simple ornementation du *Ga*. Le diapason est de 166,5 Hz, très proche du *Mi* tempéré (165 Hz).

La structure de ces deux mouvements est celle d'une progression du médium à l'aigu, suivie d'un retour au *Sa* médium, et peut dans chaque cas se diviser en deux sections :

Ālāpana :

- L'*ālāpana* commence sur le *Pa* médium et, dans sa première partie, fait entendre une suite de phrases manifestant une attraction vers le *Sa* médium. Cette note est très brièvement jouée à 0'12" dans une petite formule "srs d n r r ,", ne permettant pas un repos sur ce degré important. La note *Ri*, concluant plusieurs mouvements descendants, laisse présager à deux reprises sa résolution naturelle sur la tonique médium mais l'attente est chaque fois trompée. Une inversion du cours mélodique se fait alors et par une phrase ascendante la détente se produit sur la tonique aiguë à 0'30".

- la deuxième section s'ouvre sur quelques formules prenant le *Sa* aigu pour point de départ et d'arrivée. Jouant à nouveau le petit motif "srs d n r", cette fois à l'octave aiguë, la mélodie reprend son parcours ascendant qui culminera au *Ga* aigu, et au *Pa* effleuré à la faveur d'un ornement à 0'44" ("g r g r r g (p) rsns ,") puis à 0' 50" ("g r rg (p) r s s d s"). Après un glissé du *Ga* médium au *Sa*

aigu à 0'55", la tendance au retour vers le *Sa* médium est perceptible, et la conclusion se fait sur ce degré après une dernière citation du motif "srs d n r ," (... d S ;).

Tānam :

Le *tānam* commence à 1'10" par un martèlement rythmique de la note *Ga* médium. Un de ces pincements répétés fait entendre simultanément à cette note les cordes du *Pa* et du *Sa* grave, jouées à vide, dans une technique observée à beaucoup plus vaste échelle chez les autres musiciens d'Andhra Pradesh. Après une première pause à 1'20", la progression se poursuit prenant la note *Pa* pour objet principal. Un petit mouvement en "queue de vache" (*gōpuchcha yati* : subissant un raccourcissement progressif) peut être alors remarqué : "p p m d p , g r g , g m d p , g r g , g d p , g r g , g p , g r g " Une courte respiration est perceptible à 1'32" et le jeu reprenant autour du *Pa* se fait de moins en moins détaché, utilisant dès lors abondamment la technique du tiré pour jouer des phrases au trajet mélodique plus sinueux. La progression vers l'aigu s'accélère à 1'47" avec le jeu rythmé des notes *Dha*, *Ni*, et enfin *Sa* aigu à 1'57".

- Après une nouvelle respiration, la deuxième section commence sur le motif "d , n , r , g g , ...", très typique du *rāga Kalyāṇi*. Une très longue phrase, beaucoup plus mobile commence alors où nous pouvons observer un grand glissé de la frette du *Ga* à celle du *Sa* (2'05") et un mouvement ascensionnel sans quinte ni tonique "g , m , d , n , r ," (2'07" à 2'09") particulièrement orné de grandes oscillations. Une formule cadencielle sur le *Sa* aigu, répétée sur le *Pa* médium, puis après une ultime descente au *Ma* grave sur le *Sa* médium, achève ce mouvement de manière très traditionnelle.

Nous avons intégralement transcrit ci-dessous la deuxième partie de ce *tānam*. La richesse de l'ornementation peut ainsi y être constatée. Nous observerons plus précisément la manière de tirer la corde à la fin de chaque note

P , D N Ś R Ś N D P , G , Ś , N P , P M̄ D P , G R G , M , D ,

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

Sec. 2'04" 2'06" 2'08"

Tech. P DD S SR S N D P M G S N DPMP M PP M G R R G G M MD

Tāla

N , R , Ś N D P M P , D N Ś , D D̄ N , Ś D N Ś D N Ś D N Ś N Ś

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

Sec. 2'10" 2'12"

Tech. DN NR S N D P M P DN S DD × S D N S D NS D NS N S

Tāla

Ġ R Š R , Š , , , , N D R Š , N D P P , G R , G , GP , P P

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

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

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

Tāla → SR S R × P → S → N D → R S N N → D P P → G R × R G GP × P P

, G GP , P G M P G M P G M P M P D , P D , P , , , M G , , N

Ġ |
 R |
 Š |
 N |
 D |
 P |
 M |
 G |
 R |

Sec. '2'20" '2'22" '2'24"

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

Tāla → G GP × P G G P G G P G G P M P P D P D × G P → M G → N

, N D P M D P , G R S S N D P M , , P , P \bar{D} ; \bar{D} S, S S , D N ,

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

Sec. 1 2'26" 2 3 2 2'28"

Tech. N D P M D P M G R S S N D P M × P P \bar{D} \bar{D} S S S D D ×

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

S D N S D N S D N S N S G R S R , , S , , , , , , , S

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

Sec. 2'30" 2'32" 2'34"

Tech. S D D S D D S D D S N S SR S R × P S S

Tāla ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

Ex. N° 68 : Transcription de la seconde partie du *tānam* dans le *rāga* Kalyāṇi, par E. Gayatri.

Si nous considérons le style de Pithapuram comme un mariage entre des éléments issus de l'école d'Andhra Pradesh et des caractéristiques vocales de l'école de Tanjore, E. Gayatri peut sans doute être associée à ce *bānī*. Les emprunts à l'école d'Andhra sont moins présents chez elle que chez Emani Sankara Sastri ou Chitti Babu, mais ne sont pas pour autant totalement inexistantes. Les principaux sont l'utilisation - modérée - d'accords, le goût pour la virtuosité et les *brikka-s*, l'inclusion de certains éléments empruntés au répertoire ou à l'esthétique hindousthane. Le caractère vocal de son art est indubitable, hérité de ses parents, enrichi de l'enseignement de T.M. Tyagarajan, cultivé dans le creuset de Madras. L'importance de l'ornementation et sa technique aux doigts joints en sont les manifestations les plus évidentes. C'est une artiste très classique dans la forme de ses interprétations, mais n'hésitant pas à élargir son répertoire ou à faire des expériences musicales la sortant de son cadre traditionnel. Son style est sur beaucoup de points distinct de celui d'Emani Sankara Sastri, mais sa conception de la musique est très similaire.

Après ce rapide tour d'horizon des trois principaux musiciens, tous différents, que nous avons rattachés au *bānī* de Pithapuram, la dernière question serait de vérifier la concordance de style qui existerait entre eux et Tumarada Sangameswara Sastri, le fondateur historique. Les quelques rares éléments qui nous sont parvenus sur le jeu instrumental de ce dernier, comme son utilisation d'effets, ses grandes variations de dynamique, son emploi de la technique du frappé, ses pincements en accords et son attrait pour la virtuosité (voir p. 399) ont effectivement été constatés, tout particulièrement chez Emani Sankara Sastri. Ces caractéristiques ne sont cependant, dans le jeu d'Emani, que la partie reconnue "originale d'Andhra Pradesh". Les apports plus typiquement vocaux sont sans doute postérieurs à Sangameswara Sastri, et viennent de l'influence exercée par les séjours à Madras, de la personnalité de chacun des musiciens, de certaines innovations techniques permettant de repousser les limites sonores de l'instrument (comme le microphone-contact), et enfin d'une tendance

généralisée, sur laquelle nous reviendrons encore par la suite, faisant dériver peu à peu la plupart des styles de jeu vers le modèle vocal. Le *bāṇī* de Pithapuram prendrait donc bien ses racines en Andhra Pradesh, mais aurait suivi simplement l'évolution historique de toute la musique instrumentale de l'Inde du sud, et tout particulièrement de celle interprétée sur la *vīṇā*.

DANIEL BERTRAND
MUSIQUE CARNATIQUE ET FACTURE INSTRUMENTALE
THÈSE DE DOCTORAT - UNIVERSITÉ SORBONNE - PARIS IV - 1997