

Musique carnatique et facture instrumentale

Analyse et évolution du jeu de la *vīṇā* et de sa lutherie
au XXème siècle en Inde du Sud.

VOLUME I

Université de Paris Sorbonne / Paris IV
U.F.R. de Musique et Musicologie

Musique carnatique et facture instrumentale

**Analyse et évolution du jeu de la *vīṇā* et de sa lutherie
au XXème siècle en Inde du Sud.**

Daniel BERTRAND

**Thèse de Nouveau Doctorat de Musique
présentée sous la direction de
M. le Professeur Manfred KELKEL**

JUIN 1997

A la mémoire de
Mokkapati Nageswara Rao

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

AVANT-PROPOS

La musique carnatique fait partie, avec son homologue hindousthanie, des deux grands styles qui constituent la musique classique Indienne. Son aire géographique est délimitée par les quatre états de l'Inde du sud que sont l'Andhra Pradesh, le Tamil Nadu, le Karnataka et le Kerala¹. Bien que d'essence avant tout vocale, elle a néanmoins de tous temps accordé une place très importante à la pratique instrumentale, et tout particulièrement à celle des cordes pincées représentées principalement par un grand luth à l'histoire fort ancienne : la *vīṇā*.

Mise à part son interprétation dans les temples où, art sacré, elle était pratiquée telle une offrande, la musique carnatique était encore au début de ce siècle principalement un art de cour, apprécié et entretenu par les *rāja-s*², princes locaux ayant souvent un rôle de mécènes. La disparition de ces cercles privilégiés obligea les artistes à se tourner vers un nouvel auditoire, à se plier aux goûts et aux exigences du public. L'apparition de la radiodiffusion et des autres moyens de communication leur fournit des possibilités accrues de se faire connaître, mais ouvrit aussi grande la voie aux influences les plus diverses, venues principalement d'occident et du nord du pays. Les styles instrumentaux, auparavant assez clairement définis esthétiquement et géographiquement, s'influencèrent alors mutuellement au risque de disparaître. Si enfin la relative démocratisation de la pratique musicale permit son apprentissage par des classes sociales de plus en plus larges, ce ne fut pas toujours sans conséquences sur la transmission de cet art.

¹ Le lecteur trouvera en annexe de ce travail, pp. 657 à 661, cinq cartes représentant le sud de l'Inde et ses quatre principaux états. La plupart des lieux mentionnés au cours de cette recherche figurent sur ces documents qui permettent de les situer plus précisément.

² La plupart des très nombreux termes d'origine sanscrite apparaissant dans le texte sont expliqués dans le glossaire situé à la fin de cet ouvrage. Leur première mention est signalée par un astérisque.

Ces brusques changements, affectant la vie des instrumentistes et l'esthétique musicale en profondeur, eurent de nombreuses répercussions sur la lutherie traditionnelle. Protégée jusqu'en 1900 à l'intérieur même des palais princiers où elle arborait des caractéristiques régionales bien marquées, elle est de nos jours confrontée aux lois du marché, à des impératifs de productions à grande échelle. Pour résoudre les nouveaux problèmes rencontrés par les musiciens de notre époque, elle cherche à améliorer l'instrument, rendre plus stable son accord, faciliter son jeu et son transport, augmenter sa puissance et parfois modifier son timbre. Obligée de s'adapter au monde musical nouveau, tout en désirant sauvegarder ses particularités essentielles, cette lutherie, et avec elle toute la musique au service de laquelle elle travaille, est aujourd'hui à un tournant de son histoire.

S'il existe de très nombreuses études et recherches sur la théorie ou sur les principaux compositeurs de la musique carnatique, les questions d'organologie, bénéficiant peut-être d'un moindre prestige, ont été beaucoup plus rarement abordées. Nous devons signaler toutefois la remarquable thèse consacrée par K. S. Subramanian à la place de l'interprétation individuelle dans le jeu de la *vīṇā*, résumée dans un article publié dans la revue *Asian Music*, où les styles instrumentaux de Mysore et Karaikudi sont précisément comparés. Quelques pages de cet ouvrage traitent rapidement des récents développements de la facture. Nous citerons aussi des travaux, réalisés dans les universités de Madras et de Bangalore, qui réservent souvent une grande partie de leurs pages à la place de la *vīṇā* dans les traités anciens, mais recèlent aussi des analyses, parfois très détaillées, des différents styles instrumentaux actuels, ainsi que des précisions concernant les techniques de

¹ Cf. : SUBRAMANIAN (Karaikudi. S.) : *South Indian Vina. Tradition and Individual Style*. Ph.D. thesis, Wesleyan University, Ann Arbor, U.M.I., 1986, Vol. 1 pp. 72 à 82.

² Cf. : SUBRAMANIAN (Karaikudi .S.) : "An Introduction to the Vina" in *Asian Music* XVI-2, Spring/Summer 1985, New York, Society for Asian Music, pp. 22 à 30.

lutherie¹. Ces recherches ne sont malheureusement pas accessibles en dehors des universités où elles ont été présentées. Nous mentionnerons enfin, en langue française, notre maîtrise soutenue en 1990 à la Sorbonne / Paris IV, dans laquelle était décrite l'histoire, la facture et la technique de cet instrument², et une étude entreprise dans le cadre du diplôme d'acoustique musicale du Conservatoire de Paris, consacrée au fonctionnement des chevalets sur les instruments indiens, point particulier de très grande importance propre à cette lutherie³.

Quelques autres travaux sur les instruments de musique de l'Inde existent aussi⁴ mais restent beaucoup trop généraux et n'abordent le sujet qui nous intéresse ici que de façon très superficielle. Nous mentionnerons pourtant le petit livre de C.S. Anantapadmanabhan⁵ qui posait, il y a quarante ans, les premiers jalons d'une étude acoustique de la *vīṇā*. Aucun ouvrage ne s'est jusqu'à présent consacré de manière exhaustive, et néanmoins approfondie, à la description et à l'analyse du jeu et de la fabrication de cet instrument, et à l'interaction continue entre ces deux domaines.

Nos objectifs en entreprenant ce travail sont multiples. Le premier et le plus important sera d'établir un descriptif et une analyse des principaux styles

¹ Cf. : GAYATHRI (Narayanan) : *Vocal-Based Style of Vina Playing*, M.A. Thesis, University of Madras, Madras, 1982, 96 p. + XXVIII.

JAISHREE (M.K.) : *The Role of Veena in the Theory and Practice of Karnatak Music*, PhD Thesis, Bangalore University, Bangalore, 1986, 363 p.

JANAKIRAM (V.L.) : *Acoustics of Musical Instruments, study of Tambura*, PhD Thesis, Sri Venkateswara University, Tirupati, 1986, 230 p.

KAMALA (A.V.) : *The Evolution of the Vina*, M. Litt. Thesis, University of Madras, Madras, 1970, 196 p.

SUMA SUDHINDRA (N.) : *A Study of the Evolution of Tataravadyas and their Relevance to Karnatic Music*, PhD Thesis, Bangalore University, Bangalore, 1988, 217 p.

² Cf. : BERTRAND (Daniel) : *La Sarasvatī vīṇā. Histoire, Facture et Technique*. Mémoire de maîtrise préparé sous la direction de M. Manfred Kelkel, Paris, Université de Sorbonne/Paris IV, Octobre 1990, 198 p.

³ Cf. : BERTRAND (D.) : *Les chevalets "plats" de la lutherie de l'Inde*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1992, 65 p.

⁴ Cf. : DEVA (B.C.) : *The musical Instruments of India. Their History and Development*. New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 2/1987, 159 p.

BANDYOPADHYAYA (S.) : *Musical Instruments of India*. Varanasi, Chaukhamba Orientalia, 1980, 101 p.

⁵ Cf. : ANANTAPADMANABHAN (C.S.) : *The Veena, its Technique, Theory and Practice*, Gana Vidya Bharati, New Delhi, 1954, 70 p.

de jeu pratiqués au cours du XXème siècle sur la *vīṇā*. Un recensement des grandes écoles instrumentales sera effectué, et des généalogies aussi complètes que possible seront fournies. Des musiciens appartenant à la même tradition seront comparés entre eux, mettant en lumière l'importance des apports individuels. Le poids relatif des formes improvisées et composées sera examiné, et nous évoquerons les répertoires particuliers. Grâce à une analyse très fine des techniques employées lors du jeu, nous chercherons enfin à caractériser chaque école régionale, chaque tradition familiale (*bāṇī**) et chaque artiste, en les situant en fonction de leur plus ou moins grande adhérence à l'une des deux grandes esthétiques régissant cet art, la volonté de copier le modèle incarné par la voix chantée ou la libre expression de toutes les possibilités instrumentales.

Un descriptif précis de la facture de la *vīṇā* sera ensuite établi, prenant en compte successivement ses caractéristiques principales et constantes, ses particularismes régionaux, et ses évolutions récentes. Cette présentation pourra servir de référence pour tout travail futur d'identification géographique ou chronologique d'un tel instrument. Un catalogue très complet des luthiers actuels et de leur généalogie sera joint en annexe.

Nous chercherons enfin à tendre quelques passerelles entre ces deux domaines, de la musique interprétée et de l'instrument, toujours réunis mais rarement considérés dans leurs interactions. Nous verrons comment correspondent les styles musicaux et les écoles de facture, et suivrons l'évolution de ce "couple" dans une perspective chronologique, en fonction des bouleversements évoqués plus haut. Nous essayerons de dresser le bilan des multiples modifications de la facture et du jeu instrumental, afin d'établir leur valeur réelle, ou les possibles dangers qu'elles recèlent à plus ou moins long terme pour l'intégrité de cet art. Des perspectives futures, tant sur le plan de la lutherie que sur celui de l'évolution de la musique carnatique pourront alors être évoquées.

Les matériaux nécessaires à cette recherche ont principalement été recueillis lors d'un séjour à Madras de septembre 1992 à mai 1994, entrecoupé de nombreux voyages dans tout le sud de l'Inde. Pour apprécier l'évolution des styles instrumentaux au cours de ce siècle, un important travail de collecte de documents enregistrés fut effectué, certains disponibles sur le marché actuel, d'autres diffusés par l'organisme de radiodiffusion national (All India Radio), d'autres enfin obtenus grâce à des musiciens les préservant comme un patrimoine familial, ou chez quelques rares collectionneurs. Une série d'enregistrements d'une trentaine des plus grands instrumentistes actuels ont aussi été réalisés par nous-même, dans des conditions toujours similaires, pour les seuls besoins de cette recherche.

La visite, l'observation et l'entretien avec des luthiers appartenant aux quatre écoles principales de facture (Tanjore, Trivandrum, Mysore et Andhra) nous ont familiarisés avec les méthodes actuelles et traditionnelles de cet artisanat. Des instruments anciens ont été étudiés principalement chez les musiciens qui continuent souvent à les utiliser, ou qui les conservent en héritage de leurs ancêtres, ainsi que dans certains musées comme ceux de Madras ou de Mysore. Un fichier comportant les dimensions, caractéristiques, clichés photographiques, et souvent enregistrements sonores d'une cinquantaine d'instruments historiques ou archétypes fut constitué.

De nombreuses entrevues avec des instrumentistes, et un questionnaire envoyé aux artistes affiliés à All India Radio nous ont permis de mieux saisir la relation entre les musiciens et leur instrument. Des recherches dans les bibliothèques de la Music Academy de Madras, des universités de Madras, de Bangalore et de Tanjavur, et du musée Guimet à Paris ont complété nos connaissances musicologiques.

Une compréhension de cette musique ne pouvant enfin être entière sans une pratique personnelle, notre étude du jeu de la *vīṇā*, commencée pendant trois années auprès du maître M. Nageswara Rao aujourd'hui malheureu-

sement disparu, fut poursuivie à Madras auprès de sa fille et disciple Mokkalpati Sarada. Une certaine expérience concrète de la lutherie et de la restauration d'instruments indiens, jointe à un grand intérêt pour les problèmes acoustiques, nous ont aussi permis d'acquiescer une meilleure perception des problèmes liés à la facture.

Plusieurs méthodes seront utilisées pour analyser cette très importante masse de données. Un échantillon de vingt-trois musiciens, représentatifs de l'intégralité des écoles de jeu dans leur évolution au cours du XX^{ème} siècle sera particulièrement considéré. Des transcriptions de fragments musicaux similaires interprétés par ces différents artistes viendront, chaque fois que possible, mettre en lumière les points clefs permettant l'identification de leur appartenance à une tradition spécifique. Ces points seront principalement définis en termes de techniques de jeu, rapportés à une recherche esthétique particulière. Des outils informatiques puissants¹, permettant d'effectuer l'analyse spectrale et la dilatation temporelle, seront employés pour affiner ces transcriptions qui utiliseront une notation multiple, à la fois occidentale, indienne, graphique et technique, mise au point pour les besoins de cette recherche. Des comparaisons de *tempi* dans l'interprétation des compositions, et des évaluations de l'importance de la part d'improvisation seront aussi tentées grâce à un important fond d'archives sonores personnelles. Les témoignages écrits permettant d'apporter des précisions importantes seront pris en compte. Ils seront notre seule source pour évoquer quelques instrumentistes anciens pour lesquels aucun enregistrement n'a survécu.

Pour l'étude de la lutherie, notre méthode première sera comparative, afin de mettre en valeur et d'apprécier les principales différences entre les écoles régionales de facture, dans leur transformation au cours du temps. Nous

¹ En particulier le logiciel Audiosculpt, développé par l'IRCAM, mis à notre disposition dans le cadre de notre collaboration avec le Laboratoire d'Acoustique Musicale de l'Université Jussieu - Pierre et Marie Curie / Paris VI.

chercherons toujours à évaluer chacune des évolutions ou innovations observées, en fonction des critères musicaux replacés dans le contexte de la spécificité des styles préalablement définis, et du développement actuel de la musique carnatique dans son ensemble. Pour cette approche, sans rentrer dans une étude acoustique approfondie dépassant les limites de notre recherche, nous utiliserons parfois l'analyse spectrale qui permet de juger de manière objective certaines des solutions apportées aux problèmes posés par le subtil accord entre les styles, les timbres et les techniques de jeu.

A une époque où les traditions locales ou nationales sont souvent menacées par les nombreuses influences extérieures, nous espérons par ce travail contribuer modestement, non seulement à préserver la diversité et la qualité de la musique interprétée à la *vīṇā* en Inde du sud, mais aussi et surtout à la faire mieux connaître et à montrer sa beauté et sa très grande vitalité. Forte de ses racines, consciente de sa richesse, cultivant son originalité, sa diversité et sa créativité, elle fait partie du grand patrimoine des musiques classiques du monde, et offre une matière inépuisable pour les musiciens du présent et de l'avenir.

REMERCIEMENTS

Je désire exprimer ici ma reconnaissance aux très nombreuses personnes qui, en France ou en Inde, m'ont aidé par leur avis, leurs connaissances musicales, leurs compétences techniques ou leurs positions administratives.

Mes remerciements iront bien sûr en premier lieu à mon directeur de recherche, M. Manfred Kelkel, Professeur à l'université Sorbonne / Paris IV, qui m'a fermement soutenu et guidé au cours des nombreuses années consacrées à cette étude.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude envers le Ministère des Affaires Etrangères qui m'a octroyé pendant deux années la bourse Romain Rolland, envers le Ministère de la Culture qui m'a aidé par sa bourse pour la recherche, envers le Gouvernement de l'Inde qui, par l'intermédiaire de son organisme l'Indian Council for Cultural Relation, m'a attribué une allocation ainsi que les visas nécessaires lors de mon séjour dans ce pays, et envers les directeurs des multiples stations locales d'All India Radio qui m'ont permis d'effectuer des enquêtes dans leurs locaux.

Je remercie encore particulièrement les membres du laboratoire d'Acoustique Musicale de l'Université Pierre et Marie Curie / Paris VI, Michèle Castellengo, Claude Valette et Charles Besnainou, ainsi que Gilles Léothaud du laboratoire d'acoustique de l'Université Sorbonne / Paris IV, qui m'ont prodigué leurs conseils et expertises, et ont mis à ma disposition certains des outils informatiques utilisés dans ce travail.

En Inde, de très nombreux musiciens et musicologues m'ont donné leur savoir, m'ont laissé enregistrer leur musique, et m'ont témoigné une exceptionnelle gentillesse. Je garderai une pensée plus particulière pour T.S. Parthasarathy, secrétaire de la Music Academy de Madras et Smt. Mokkalpati Sarada qui m'a enseigné la vina, ainsi que pour Allam Durga Prasad, Ayyagari Syamasunder, T.S. Balasubramaniam (de la librairie "Carnatic Music Book Center" à Madras), Smt. S. Bhagyalekshmi, Chitti Babu, R.N. Doreswami, Mysore V. Doreswami Iyengar, Smt. E. Gayathri, Smt. Geeta Ramanathan Bennett, P. Hariharan, V.L. Janakiram, Smt. Jayanthi Ravikiran et Smt. Padmavathi Ananthagopalan, Smt. Kalpakam Swaminathan, M.K. Kalyanakrishna Bhagavathar, B. Kannan, P. Krishna Iyer, T. Lokanadha Sharma (directeur du "Development Center for Musical Instruments" à Madras), Smt. M.V. Manikyam, M.K. Misra, K.S. Narayanaswamy, R.K. Padmanabhan, Smt. Padma Varadan, Smt. T. Padmini, Pappu Chandrasekhar, Pappu Someswara Rao, R. Pichumani, R. Prasanna, N. Rajagopalan, Smt. Rajeswari Menon, Smt. Rajeswari Padmanabhan, S.B.S. Raman et Smt. Shantha Balachander, Ramavarapu Subba Rao, Ashwati Tirunal Rama Varma, V. Rangarajan, Smt Ranganayaki Rajagopalan, V.A.K. Rangarao, N. Ravikiran, R. Sathyanarayana, Smt. Shanti Rao, K.P. Sivanandam & Smt. Sarada Sivanandam, B.V.K. Sastri, U. Srinivas, R.K. Srinivasamurthy, M.J. Srinivasa Iyengar, Mysore V. Subramanya, V.L. Sudharsan, Smt. Suma Sudhindra, R.K. Suryanarayan, B.S. Vijaya Raghavan, T. Viswanathan, Mysore R. Visweswaran, et pour tous les musiciens affiliés aux stations régionales d'All India Radio ayant accepté de répondre longuement par écrit à mes questions.

De nombreux facteurs d'instruments m'ont expliqué leurs techniques, et m'ont permis de faire des photographies de leurs gestes ou de leurs réalisations. Je remercie tout particulièrement parmi eux S. Ramanathan (Ramjee) de Tiruchchirappalli, L. Narasinga Rao de Bangalore, C.D. Sambandham et Mukul Misra de Madras, ainsi que S. Achyta Narayan

(Bobbili), Appukuttan Nair (Trivandrum), M. Balan (Tanjavur), P. Chandrasekharachar (Mysore & Bangalore), S. Chandrasekharam (Bobbili), M. Ganesan (Tanjavur), N. Gangadhar (Mysore), N. Govindarajan (Tanjavur), A. Joseph (Tanjavur), P. Mahalingam (Tanjavur), Shaik Meera Saïb (Nuzvid), D. Nallaiyan (Tanjavur), K. Peter (Tanjavur), Y.D. Prasad (Nuzvid), M. Rajagopal (Tanjavur), T. Ramachandran (Tanjavur), B.S. Ranganath Sharma (Bangalore), P. Sajiram (Quelon & Trivandrum), C. Sundaraj (Tanjavur), M. Sundarajan (Tanjavur), R. Suryanarayan (Mysore), S.C. Surya Rao (Bobbili), S. Swaminathan (Tanjavur), K. Thirugnanam (Tanjavur), A. Veerabhadraiah (Bangalore) et G. Venkatesan (Srirangam).

Je tiens encore à témoigner ma reconnaissance envers tous mes amis, passionnés par la culture de l'Inde, qui m'ont beaucoup soutenu eux aussi en me donnant des informations complémentaires, en m'aidant pour des problèmes matériels, ou en relisant mon manuscrit. Je citerai plus particulièrement parmi eux Frédéric Agnel, Martine Bozoyan, Fanny Florentin, Brigitte Napoléon, Anandi Roy, Elisabeth Setupati, Catherine Zalay et Claudie Zeganadin.

Je veux enfin exprimer toute ma gratitude envers ma femme, Nathalie Oudet, qui m'a constamment assisté pendant ces années de recherche en sacrifiant de nombreux et précieux moments de loisirs et de vie commune.

TRANSCRIPTION DES TERMES TECHNIQUES

Au cours de l'étude que nous allons entreprendre, nous serons confrontés à des termes appartenant à diverses langues de l'Inde, principalement le Sanscrit et le Tamoul, mais aussi parfois l'Hindi ou le Telugu. Dans les rares cas où il existe une traduction française de ces termes, nous l'utiliserons (ex. : "hindousthanie"). Les mots techniques, indiqués en caractères italiques, seront transcrits suivant le code habituellement utilisé par les sanskritistes, faisant appel aux marques diacritiques, points, traits ou accents situés au-dessus ou au dessous de certaines lettres. Nous rappelons ici quelques principes de ce système :

- Un trait au-dessus d'une voyelle (ā, ī, ū, ē, ō) indique son allongement.
- Le "a" bref final des mots sanscrits est muet (ex. "*tāḷa**" se prononce "*tāḷ*")
- Les consonnes ḍ, ṭ, et ṇ, ainsi que le ṣ souscrit et le ḷ du Telugu ou du Tamoul, sont dites "rétroflexes", et se prononcent la langue très retournée vers l'arrière, contre le palais dur.
- Le ṛ sanscrit est une semi-voyelle dont la prononciation est proche de la syllabe "ri". Le tambour "*mṛdaṅgam**" est ainsi souvent orthographié "*mridangam*".
- Le ṁ ou le ṅ, rencontrés avant les consonnes K ou g, sont des palatales et se prononcent comme dans le mot "mangue".
- La lettre ñ, qui appartient aussi à la langue espagnole, se prononce comme la syllabe "gne" du mot "pagne".
- Le ś "suscrit" est obtenu la langue derrière les dents.
- La lettre ḷ qui est unique au Tamoul est prononcée la langue aplatie contre le palais.

Ce code n'est malheureusement pas totalement universel et certains termes peuvent avoir suivant les ouvrages différentes orthographe. Par exemple *śruti** peut s'écrire parfois aussi *shruti* ou *çruti*, *tamburā** s'orthographie souvent *tānpūrā*, etc.. Nous essayerons de donner toutefois une transcription cohérente, en nous reportant systématiquement à l'orthographe de la langue originale.

Ce report est compliqué par le fait qu'une grande majorité des termes techniques sont d'origine sanscrite, réorthographiés par les langues dravidiennes que sont le Tamoul ou le Telugu (ex. : *rāga** devient en Tamoul *rāgam* et *rāgamu* en Telugu). Nous utiliserons dans la plupart de ces cas la transcription de l'orthographe sanscrite, beaucoup plus répandue.

L'attribution d'un genre, masculin ou féminin, aux termes techniques (ex. : un *rāga*, une *vīṇā*, un *śruti*) est souvent assez subjective. Le Sanscrit donnant un genre aux noms communs, la rigueur voudrait que nous le respections dans les transcriptions françaises. Des mots comme *rāga* ou *tāḷa* sont ainsi masculins dans les deux langues, et une *vīṇā* est aussi du genre féminin en Sanscrit. Pourtant, bien que l'habitude nous fasse souvent dire en Français "un *śruti*", comme "un micro-intervalle", ce terme est féminin dans sa langue d'origine. Nous suivrons donc généralement ici l'usage instauré par ceux qui ont étudié la musique indienne dans notre pays avant nous¹. Dans certains cas où les deux genres existent également (ex. "le" ou "la" *tamburā*) nous choisirons par préférence de nous conformer au genre original ("le" *tamburā*) Nous marquerons enfin le nombre pluriel par la lettre "s" précédée d'un trait d'union (ex. un *rāga*, des *rāga-s*).

¹ Cet usage n'est lui-même pas toujours cohérent. Le terme de *śruti* est employé au féminin par Joanny Grosset, et au masculin par Alain Danielou, bien que l'un et l'autre aient eu une connaissance approfondie du Sanscrit.

TRANSCRIPTION DES NOMS PROPRES

Pour la notation des noms propres, de lieux ou de personnes, nous suivrons l'orthographe anglicisée la plus habituelle, nous abstenant d'utiliser les marques diacritiques, à part pour des compositeurs ou des auteurs de traités anciens (ex. Tyāgarāja, Sāṅgadeva, etc.). Cette orthographe n'est pas sans receler de nombreuses variantes et nous nous efforcerons de respecter l'orthographe acceptée, quand nous la connaissons, par la personne elle-même. (Ex. le prénom "Subramania" orthographié suivant les cas Subramanian, Subramaniam, Subramanya).

A la différence de l'Andhra Pradesh, où est utilisé un nom de famille, il n'y a pas de tels qualificatifs dans les états du Karnataka, du Kerala et du Tamil Nadu. Le nom d'un homme est composé de la mention (ou de l'initiale) de sa ville ou de son village d'origine (facultatif), de l'initiale du prénom de son père, de son propre prénom et de son nom de caste (facultatif). Nous pouvons ainsi analyser le nom du joueur de *vīṇā* "Mysore V. Doreswamy Iyengar" : "Mysore" est sa ville d'origine, "V" est l'initiale de "Venkatesa", prénom de son père, "Doreswamy" est son propre prénom, et "Iyengar" est son nom de caste, *Brāhmaṇ vaiṣṇava*. Beaucoup d'autres noms sont moins complets, une partie étant systématiquement omise : S. Balachander, N. Ravikiran, etc. Une femme mariée garde son prénom auquel elle ajoute le prénom de son mari (ex. Rajeswari Padmanabhan, Kalyani Ganesan, etc.) Pour tous les musiciens appartenant à ces trois états nous utiliserons donc le prénom, seule désinence permanente de la personne, comme nom principal, et les mentions biographiques ou bibliographiques seront effectués sur le modèle :

DORESWAMY (Mysore V. - Iyengar)

RAVIKIRAN (N.)

KALYANI (Ganesan)

Les personnes appartenant à l'Andhra Pradesh possèdent un nom de famille. Leur nom complet est composé de ce nom, de leur prénom, et de leur nom de caste (facultatif) : ex. Emani (Nom de famille) Sankara (Prénom) Sastri (caste). Les femmes mariées intercalent leur prénom entre le nom de famille et le prénom de leur mari : Ex. Ayyagari Jayalakshmi Syamasunder est la femme d'Ayyagari Syamasunder. Les références seront mentionnées suivant les conventions habituelles :

EMANI (Sankara Sastri)

AYYAGARI (Syamasunder)

AYYAGARI (Jayalakshmi Syamasunder).

Nous terminerons ces quelques explications en donnant le sens des termes "Śrīmati" (abrégé Smt.), Kumārī (Kum.) et "Śrī", qui, placés devant des noms propres, sont de nos jours de simples marques de respect signifiant "Madame", "Mademoiselle", et "Monsieur".
