

1ère Partie :

La musique carnatique instrumentale :

Traditions & évolutions du jeu de la *vīṇā*

au cours du XXème siècle

Nous allons, dans cette première partie de notre étude, nous attacher à définir et à analyser les principaux styles interprétés à l'intérieur de la musique carnatique par les joueurs de *vīṇā* au cours du XX^{ème} siècle. Ces styles ou traditions (*bāṇī-s*) ont coutume d'être grossièrement classés suivant deux esthétiques principales, "vocale" et "instrumentale", mais sont en fait assez nombreux et à l'intérieur de chacun d'entre eux des différences appréciables apparaissent d'un musicien à l'autre. Nous relèverons ainsi la grande diversité d'expression en fonction des différents *bāṇī-s* et des individualités, mais aussi de l'époque, des nouvelles avancées techniques, des influences réciproques, des phénomènes de mode. Dans les trois premiers chapitres de ce travail nous fournirons les connaissances générales minimales sur le langage musical, sur les conditions sociales dans lesquelles cet art a évolué au cours de ce siècle et sur les techniques de jeu propres à l'instrument, qui seront nécessaires pour comprendre nos méthodes d'analyse.

Contrairement au plan généralement suivi dans la plupart des ouvrages d'organologie, nous avons volontairement choisi ici de traiter de la musique et des techniques instrumentales en premier lieu, avant d'étudier précisément la facture. Nous considérons en effet la lutherie comme dépendante de la musique et inféodée à son besoin d'évolution. Toutes les précisions détaillées que nous apporterons par la suite sur la fabrication paraîtraient très abstraites et vides de sens si elles n'avaient été introduites longuement par une bonne compréhension des impératifs musicaux. Les quelques données sur l'aspect physique de l'instrument, indispensables à la compréhension de son jeu, auront été exposées au préalable au cours des premier et troisième chapitres.

CHAPITRE I : Caractéristiques de la musique carnatique.

Pour évaluer les critères d'analyses que nous utiliserons dans notre tentative de définition des différents styles instrumentaux représentés en Inde du sud, il convient de rappeler, même brièvement, les principes fondateurs de cet art. La musique carnatique, à la grande différence de celle de l'occident, est monodique et non modulante. La tonique, fixée au préalable en fonction de la tessiture vocale ou instrumentale du musicien, est constante tout au long d'un concert. L'organisation de la ligne mélodique¹ est régie par la "grammaire" du *rāga* interprété, et son déroulement rythmique peut être libre ou inscrit dans le cadre régulier de cycles répétitifs (*tāla-s*) plus ou moins complexes. Cette musique possède un répertoire extrêmement important de compositions, transmises principalement par la tradition orale, dont l'interprétation est enrichie de multiples parties improvisées. Bien qu'utilisant un grand nombre d'instruments, autochtones ou empruntés à notre civilisation, la voix humaine, référent constant, y tient enfin de très loin la première place.

Nombreux sont les ouvrages théoriques² décrivant en détail chacun des points que nous venons d'évoquer. Le lecteur soucieux de plus de précision s'y

¹ Nous avons préféré utiliser pour ce travail le terme de "mélodie", employé par ailleurs par tous les auteurs de langue anglaise ou française, pour désigner la "monodie" de la musique indienne, celle-ci n'étant pas, du fait de l'usage omniprésent du bourdon, strictement sans accompagnement. Ce terme ne doit toutefois en aucun cas être compris comme relatif à une harmonie, les règles du *rāga*, et non d'une succession logique d'accords, régissant son déroulement.

² Comme par exemples :

- SAMBAMURTHY (Prof. P.) : *South Indian Music*, Vol. 1 à 6, Madras, The Indian Music Publishing House, Vol. 1 : 12/1988, 132 p. ; Vol. 2 : 10/1987, 186 p. ; Vol. 3 : 9/1990, 472 p. ; Vol. 4 : 5/1982, 422 p. ; Vol. 5 : 4/1982, 291 p. ; Vol. 6 : 2/1982, 312 p.
- CHELLADURAI (Dr. P.T.) : *The Splendour of South Indian Music*, Dindigul, Vaigaraj Publishers, 1991, 443 p.
- VIDYA SHANKAR : *The Art and Science of Carnatic Music*, Madras, The Music Academy Madras, 1983, 216 p.
- BHAGYALEKSHMY (Dr. S) : *Ragas in Carnatic Music*, Trivandrum, CBH Publications, 1990, 383 p.

reportera avec profit. Nous ne donnerons donc ici que les éléments indispensables à la claire compréhension des enjeux de cette musique et des questions que soulèvera notre étude.

11 : La "grammaire".

Il est coutume de définir trois niveaux d'existence à l'art musical de l'Inde. Le plus subtil, appelé *bhāva*^{*}, représente le domaine irrationnel de l'émotion, celui que chaque musicien cherche à éveiller. Plus facilement abordables à la compréhension, le *rāga* est la forme mélodique de la musique, et le *tālā* son enveloppe rythmique¹. Nous nous attacherons à définir ici plus particulièrement ces deux derniers concepts, n'évoquant le *bhāva* qu'incidemment, dans son rapport avec les *rāga-s*.

111 : Le *rāga*.

Il est difficile pour l'auditeur occidental, habitué au vocabulaire de la musique harmonique ou modale, de saisir le sens du concept de *rāga*. Sa première mention dans un traité théorique remonte au *Bṛhad-Dēśi* de Maṭaṅga (VIIIème / IXème siècle après J.C.) qui en propose la définition suivante : "Cette construction sonore particulière qui est ornée de sonorités musicales et du mouvement de motifs mélodiques, qui donne donc du plaisir à l'âme humaine est appelée *rāga* par le sage."² On retrouve de même quelques siècles plus tard dans le *Saṅgīta Ratnākara* de Śārṅgadeva la même notion de plaisir de l'oreille et de l'esprit associée à ce mot. Ces définitions, plus esthétiques que techniques, semblent indiquer pour origine vraisemblable des *rāga-s* une

¹ Ce triple aspect de *bhāva*, *rāga* et *tālā* représentant l'ensemble de la création musicale est une des étymologies avancées pour le nom de "Bharata", auteur mythique du plus ancien traité de musique, de théâtre et de danse de l'Inde, le *Nāṭya Śāstra*, écrit au début de notre ère. Le nom de cet auteur ne serait que la juxtaposition des premières syllabes de ces trois principes.

² Cf. : SHARMA (Prem Lata) : *Saṅgītaratnākara of Śārṅgadeva, Text and English Translation, Vol. II*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 1989, p.2 : "That particular sound (formation) which is embellished by musical tones and the movement of tonal patterns and is (thereby) delightful to the people's minds, is called *rāga* by the wise."

pratique musicale préexistante, des mélodies populaires ou sacrées, codifiées à posteriori et érigées en système générateur.

Le terme de *rāga*, tel qu'il est compris de nos jours en Inde, n'ayant pas d'équivalent dans notre langage, sa définition en un ou quelques mots ne peut être qu'inexacte, floue ou incomplète. Les formules de "mode mélodique" ou "type mélodique" très fréquemment employées peuvent à la rigueur servir de traduction mais ne sauraient décrire la complexité de ce concept. Les seules tentatives convaincantes font appel à des énumérations de critères, plus ou moins longues et précises comme celle-ci, avancée par Popley (H.A.) au début de ce siècle¹ :

Les *rāga-s* sont différentes séries de notes, comprises à l'intérieur d'une octave, formant la trame de toutes les mélodies indiennes, et qui se différencient les unes des autres par l'importance donnée à certaines notes convenues, et par des enchaînements de notes particulières."

Cette définition, bien que très imparfaite, fait toutefois ressortir les deux pôles autour desquels tournent toute analyse cohérente d'un *rāga* : son échelle (*mēlakarta** ou *thāt** en Inde du nord) avec ses notes (*svara-s**) et leur hiérarchie entre elles, et ses phrases clefs, signature immédiatement reconnaissable (*prayōga-s**). On trouve de même une description sur ce modèle chez Powers (H.) : "Un *rāga* n'est ni un air, ni une échelle "modale", mais plutôt un continuum qui aurait l'air et l'échelle comme extrémités."²

Nous ne tenterons pas ici de donner notre propre définition du mot *rāga*, mais chercherons plutôt à faire prendre conscience au lecteur de la complexité de cet "être musical" en décrivant tous les éléments qui le composent, tant sur le plan technique que sur celui des émotions qu'il suscite.

¹ Cf. POPLEY (H.A.) : *The Music of India*, New Delhi, Low Price Publications, 1/1921, 3/1993 p. 39: "*Rāgas are different series of notes within the octave, which form the basis of all Indian melodies, and are differentiated from each other by the prominence of certain fixed notes and by the sequence of particular notes.*"

² Cf. : POWERS (H.) : article "India, subcontinent of.", § II, 2 : Raga in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 1980, Vol. IX p. 98 : "*A raga is not a tune, nor is it a "modal" scale, but rather a continuum with scale and tune as its extremes.*"

1111 : Les gammes et échelles : *mēḷakarta-s*, *janaka** et *janya* rāga-s*.

Depuis Bharata et le début de notre ère, les Indiens divisent l'octave en 22 micro intervalles, ou *śruti-s*. La théorie musicale récente a réparti avec précision ces 22 *śruti-s* obtenus par des cycles de quintes et de quarts en deux notes fixes, la tonique *ṣaḍja** (*Sa*) et la quinte juste *pañcama** (*Pa*), et dix paires de notes séparées entre elles par un comma syntonique (22 cents). Ces douze "lieux", ou *svarasthāna-s**, disposés le long de l'octave ont permis de simplifier l'échelle des 22 *śruti-s* en un système à 12 demi-tons non tempérés. Il convient néanmoins de garder à l'esprit que les 12 *svarasthāna-s* ne représentent pas des notes exactes mais des artifices techniques pour situer leur hauteur¹.

Parallèlement aux 22 *śruti-s*, la musique indienne a de tous temps reconnu l'importance de la gamme musicale à sept notes, appelées *ṣaḍja*, *ṛṣabha**, *gāndhāra**, *madhyama**, *pañcama*, *dhaivata** et *niṣāda**. Ces sept notes abrégées en *Sa*, *Ri*, *Ga*, *Ma*, *Pa*, *Dha*, et *Ni* sont l'équivalent de nos sept degrés *Do*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, et *Si* à la seule différence que le *Sa* ne représente que la fonction de tonique dont la hauteur est choisie librement par le musicien en raison de la tessiture de sa voix ou de son instrument, et non une hauteur absolue comme notre note "*Do*" = 262 Hz.

C'est au début du XVII^e siècle que le musicologue Vēṅkaṭamakhi inventa le système des 72 gammes génératrices de la musique carnatique, appelées *mēḷakarta-s*. Le but de cette classification était de recenser, à l'intérieur de l'échelle des 12 *svarasthāna-s*, toutes les gammes possibles de sept notes différentes possédant une tonique et une quinte juste. La démarche de Vēṅkaṭamakhi consista à diviser dans un premier temps l'octave en deux tétracordes égaux, *Sa - Ma* et *Pa - Sa* :

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>Sa</i>					<i>Ma</i>		<i>Pa</i>					<i>Sa</i>

¹ Pour un exposé plus complet de la théorie des 22 *śruti-s*, le lecteur pourra se reporter au chapitre VIII, pp. 565 à 567 de cet ouvrage.

A l'intérieur de chacun d'entre eux, les deux notes restantes, *Ri* - *Ga* ou *Dha* - *Ni*, ne peuvent se répartir alors que de six manières entre les 4 *svarasthāna-s* inoccupés :

0	1	2	3	4	5
<i>Sa</i>	<i>Ri</i>	<i>Ga</i>			<i>Ma</i>
<i>Sa</i>	<i>Ri</i>		<i>Ga</i>		<i>Ma</i>
<i>Sa</i>	<i>Ri</i>			<i>Ga</i>	<i>Ma</i>
<i>Sa</i>		<i>Ri</i>	<i>Ga</i>		<i>Ma</i>
<i>Sa</i>		<i>Ri</i>		<i>Ga</i>	<i>Ma</i>
<i>Sa</i>			<i>Ri</i>	<i>Ga</i>	<i>Ma</i>

Ces six possibilités de tétracorde inférieur, multipliées par les six du tétracorde supérieur permettent de constituer un premier groupe de 36 *mēḷakarta-s*, dits *Śuddha madhyama* mēḷa-s* car possédant une quarte juste. Un second groupe équivalent de 36 échelles, les *prati madhyama* mēḷa-s* est obtenu en remplaçant la quarte juste par une quarte augmentée.

Nous remarquerons par ailleurs que la note *Ri* peut se situer sur le 1er, 2ème ou 3ème degré de la gamme. De même les notes *Ga*, *Dha* et *Ni* peuvent avoir 3 places différentes alors que le *Ma* ne peut en occuper que deux. Ces différentes valeurs de notes, que nous caractérisons dans le solfège occidental par les signes de double bémol, de bémol, de bécarré ou de dièse sont généralement notées en Inde du sud par de petits chiffres accolés à la note (*Ri¹*, *Ri²*, *Ri³*, *Ga¹*, *Ga²*, *Ga³*, *Ma¹*, *Ma²*, *Dha¹*, etc.) ou plus rarement par des changements de voyelles, le "a" correspondant à la valeur 1, le "i" à la valeur 2 et le "u" à la valeur 3 (*Ra*, *Ri*, *Ru*, *Ga*, *Gi*, *Gu*, *Ma*, *Mi*, *Dha*, etc.). Un tableau complet des 72 *mēḷakarta-s*, permettant de comprendre aisément les principes de cet outil de classement, sera joint en annexe à cet ouvrage (p. 662).

Tous les *rāga-s* de la musique carnatique sont apparentés, de manière plus ou moins étroite, à un *mēḷakarta* particulier. Lorsqu'un *rāga* possède pour échelle ascendante (*ārōhaṇa**) et descendante (*avarōhaṇa**) les sept mêmes

degrés, sans omission, sans note étrangère et en mouvement direct, son échelle se confond avec celle d'un *mēḷakarta*. Il est alors appelé *mēḷa-rāga*, ou *janaka rāga*, et son nom est, parfois à un préfixe près, le même que celui du *mēḷakarta*. C'est par exemple le cas des *rāga-s* Kalyāṇi (Mēcakalyāṇi), Śaṅkarābharaṇam (Dhīraśaṅkarābharaṇam) et Kharaharapriya que nous étudierons plus précisément dans la suite de ce travail.

D'autres *rāga-s*, de loin les plus nombreux, sont simplement affiliés à l'un de ces *mēḷakarta-s*. Ce sont les *janya rāga-s* dont l'échelle est soit incomplète (*varja* rāga-s*), ne comportant que 6, 5, ou parfois même 4 notes dans leur mouvement *ārōhaṇa* et (ou) *avarōhaṇa*, soit présentant des mouvements en zigzag (ex. : *avarōhaṇa* du *rāga* Śrīrāga : *Sa Ni Pa Dha Ni Pa Ma Ri Ga Ri Sa*), dits *vakra* rāga-s*, soit enfin incorporant au cours de certaines phrases des notes étrangères à leur échelle de base (*Bhāṣāṅga* rāga-s*).

1112 : Les *svara-s* et *gamaka-s*

La définition de l'échelle, avec ses multiples méandres et originalités possibles, n'est qu'un tout premier pas dans la connaissance d'un *rāga*. La hiérarchie, la fonction particulière, et l'ornementation de ses notes sont d'autres critères non moins importants.

A la différence de la musique d'Inde du nord, la musique carnatique donne peu d'importance dans la définition d'un *rāga* aux notions de notes *vādī** (sonnante) et *samvādī** (consonante). On retrouve cependant très souvent des intervalles de quintes ou de quarts entre des notes ayant des traitements (ornementaux par exemple) similaires, sans que le concept *vādī* / *samvādī* soit clairement explicité. Plus essentielle est l'idée de *graha* svara-s*, notes par lesquelles le musicien commencera plus volontiers les phrases mélodiques dans un *rāga* particulier. De même les *nyāsa* svara-s* permettront de conclure. La fonction la plus importante sera enfin réservée aux *aśā* svara-s* ou *jīva* svara-s* qui, comme leur nom l'indique, servent à donner vie au *rāga*. Le

traitement spécifique qui leur est assigné en matière de hauteur, d'ornementation ou d'accentuation permet de reconnaître immédiatement le *rāga* interprété.

L'ornementation (*gamaka**) est ainsi un paramètre essentiel dans la description d'un *rāga*. Contrairement à ce que le terme occidental d'ornement pourrait laisser supposer, le *gamaka* n'est pas une fioriture surajoutée à une note pour l'accentuer ou la "décorer", mais le plus souvent fait partie de la nature même du degré. Par exemple, les *Ga* et *Ni* du Bhairavi sont plus des oscillations d'une tierce mineure d'amplitude que de réelles notes de hauteur fixe, et constituent des critères d'identification immédiate de ce *rāga*. La plupart des théoriciens citent une dizaine de *gamaka-s* principaux utilisés dans la musique instrumentale, correspondant approximativement aux glissando, appoggiature, gruppette et à des formes de vibrato. Nous reviendrons sur ce point avec plus de précision lors de notre analyse des styles instrumentaux, les types de *gamaka-s* utilisés étant un des paramètres les plus importants de leur caractérisation.

1113 : Les *sancāra-s** ou *prayōga-s*.

A l'autre extrémité de cette ligne évoquée plus haut par H. Powers se trouve le contenu thématique appartenant à chaque *rāga*. Certaines de ces petites phrases ou tournures mélodiques ont déjà été évoquées lorsque nous mentionnions par exemple la gamme descendante *vakra* du *rāga* Śrīrāga : la phrase *Pa Ma Ri Ga Ri Sa* est à l'évidence une signature de ce *rāga*, particulièrement lorsque le musicien donne au *Ga* son ornement spécifique (*odukkal** ou *nokku**).



Ex. 1 : Phrase spécifique du *rāga* Śrīrāga.

La plupart de ces phrases (*prayōga-s* ou *sancāra-s*) ont été consacrées par la tradition et sont issues du répertoire des compositions. Dans son étude de l'*ālāpana** (présentation improvisée d'un *rāga* précédant l'interprétation d'une composition) dans la musique d'Inde du sud, T. Viswanathan définit ainsi l'usage de ces phrases caractéristiques (*rāga-chāya sancāra-s**) :

"Chaque musicien esquissera quelques phrases typiques pour identifier clairement le *rāga* au début de son *ālāpana* ...Chaque *rāga* possède ses propres phrases caractéristiques qui apparaissent régulièrement dans les compositions, et qui entraînent à coup sûr sa reconnaissance instantanée (et, si elles sont bien interprétées, l'appréciation) par l'audience."

D'autres tournures mélodiques, les *visēṣa prayōga-s**, bien qu'allant à l'encontre du cours normal mélodique, ont toutefois été incluses dans son matériel thématique et, utilisées avec grande parcimonie, éclairent le *rāga* d'un jour nouveau. Les musiciens attribuent enfin à un dernier type de phrases, les *rakti prayōga-s**, le pouvoir de déclencher des émotions par réminiscence du texte des compositions dont elles sont tirées. Le très important corpus des compositions carnatiques est ainsi le fondement d'une connaissance approfondie des *rāga-s*. C'est par l'apprentissage de nombreuses pièces dans un *rāga* donné que l'étudiant musicien apprendra sa spécificité et sera finalement capable de se risquer dans son élaboration improvisée.

1114 : *Rasa-s** et *rāga bhāva*.

L'esthétique indienne distingue neuf "états d'esprit" (*rasa-s*) représentant l'ensemble des sentiments que peut ressentir un être humain. Ces neuf *rasa-s* sont *śṛṅgāra** (l'amour, le plus important car tous les autres peuvent en

¹ Cf. : VISWANATHAN (T.) : *Rāga Ālāpana in South Indian Music*, PhD. Dissertation, Wesleyan University, 1975, Ann Arbor, U.M.I. dissertation services n° 75-19,907, pp. 159-160 : "Every musician will draw upon certain typical phrases in order to clearly identify the *rāga* at the beginning of his *ālāpana*....Each *rāga* has its own characteristic phrases which appear regularly in compositions, and which are guaranteed to produce instant recognition (and, if well performed, appreciation) in the audience."

découler), *hāsyā** (le comique), *karuṇā** (la compassion), *vīra** (l'héroïsme), *raudra** (la colère), *bhayānaka** (la peur), *bībhātsa** (le dégoût), *adbhuta** (l'émerveillement) et *śānti** (la paix). A ces 9 sentiments il est coutume d'adjoindre la très importante *bhakti** (la dévotion). Ces *rasa-s* font naître en l'homme des émotions de toutes sortes appelées "*bhāva*". Le rapprochement de certains sentiments et de certains *rāga-s* est très ancien. Les peintures représentant par exemple le *rāga* Bhairavi sous la forme d'une femme adorant un *liṅgam* (symbole du dieu Śiva) montrent l'association entre ce *rāga* et le sentiment de *bhakti*. Ce lien entre un état d'âme et un *rāga* déterminé est toutefois certainement plus culturel qu'absolu, comme le fait remarquer B.C. Deva¹ :

"Il est avancé parfois qu'un *rāga* particulier ou une note déterminée créent une émotion particulière. Le plus souvent ceci est une conclusion personnelle et hautement individuelle, qui n'est pas étayée par des preuves expérimentales. Si ceci était vrai nous devrions trouver une corrélation très étroite entre le *rāga* et les *sāhitya-s** (texte des compositions), au moins dans le cas des grands compositeurs. Mais nous ne le constatons que rarement. Le même *rāga* est utilisé pour des chants évoquant des *rasa-s* différents. A l'inverse le même type de contenu littéraire est mis en musique dans différents *rāga-s*"

De tels domaines mériteraient d'être explorés systématiquement. La plupart des dictionnaires de *rāga-s* indiquent néanmoins les *rasa-s* principaux associés à chaque *rāga*. Nous remarquerons aussi l'importance très grande du *tempo* dans l'évocation d'un sentiment en musique, critère très souvent mentionné dans les caractéristiques propres d'un *rāga*. Le poids des paroles enfin est prépondérant et une phrase musicale, même interprétée instrumentalement, directement tirée d'une composition célèbre ne pourra

¹ Cf. : DEVA (B.C.) : *The Music of India, a Scientific Study*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 1981, p. 140 : "It is stated sometimes that a particular raga or a particular note creates a particular emotion. Most often, this is a personal and highly individualised conclusion, not borne out by experimental proofs. If this were true we should find a very close correlation between raga and sahitya (libretto), at least in the case of great composers. But we rarely find it so. The same raga is employed in songs conveying different rasa-s. On the other hand the same kind of literary content is composed to different raga-s."

manquer de faire resurgir le sentiment décrit dans son texte original (*rakti prayōga*). Quelle qu'en soit l'origine, universelle ou plus probablement culturelle, le *rāga bhāva*, cette émotion qui naît de l'interprétation juste d'un *rāga* à son plus haut niveau d'existence reste une réalité et le but à atteindre pour chaque musicien et chaque auditeur de la musique d'Inde du sud.

112 : Le *tāla*.

Définir ou traduire la notion de *tāla* dans la musique carnatique ne pose pas de difficulté, la formule de "cycle rythmique", malgré son manque de précision, rendant compte de son caractère principal : sa répétition identique à lui même. L'autre particularité du *tāla* est le découpage de son cycle complet (*āvartana**) en cellules (*aṅga-s**) plus ou moins importantes. Le début de chacune de ces cellules est un temps fort, marqué par les chanteurs d'un battement ou d'une levée de main, et comme nous le verrons par la suite par un pincement d'un groupe de cordes particulier (cordes de *tāla*) sur les *vīṇā-s* ou *chitra vīṇā-s**. Ce principe de constitution des différents *tāla-s* en multiples *aṅga-s* date d'au moins un millénaire mais a été simplifié et transformé au XVIème siècle par Purandara Dāsa, inventeur du système des 35 *tāla-s* (*sūlādī sapta tāla-s*)¹.

1121 : Les 35 *tāla-s*.

Les systèmes de constitution des *tāla-s* antérieurs à Purandara Dāsa utilisaient des *aṅga-s* pouvant comporter 1, 2, 4, 8, 12 ou 16 temps (*mātrā-s**). De ces six types d'éléments, Purandara Dāsa n'en retint que trois : l'*anudrutam**, symbolisé par un demi-cercle U, n'ayant qu'un temps, le *drutam**, représenté par un cercle O en comportant deux, et le *laghu**. Cette dernière sorte d'*aṅga*, variable, est notée par une barre verticale à laquelle est adjoind un

¹ Pour une compréhension plus poussée du système des *tāla-s* en musique carnatique, nous conseillons l'excellent travail de BARAS (Catherine) : *Le rythme carnatique dans les écrits du professeur Sambamoorthy*, mémoire de maîtrise présenté sous la direction de M. Kelkel, Paris, Université de la Sorbonne/Paris IV, 1989, 189 p.

chiffre indiquant le nombre de temps (*jāti**), 3, 4, 5, 7 ou 9, qu'elle comporte : l3, l4, l5, l7, l9.

Le système des 35 *tāḷa-s* n'envisage que sept catégories de cycles :

- Dhruva* :	l o l l	- Tripuṭa* :	l o o
- Maṭya* :	l o l	- Aṭa* :	l l o o
- Rūpaka* :	o l	- Eka* :	l
- Jhampā* :	l u o		

Nous observerons que ces sept combinaisons comportent toutes au moins un *laghu*, élément pouvant prendre cinq *jāti-s* différents. Nous obtenons ainsi les $7 \times 5 = 35$ *tāḷa-s* carnatiques. Comme le *jāti* est une division variable du *laghu*, une subdivision encore plus complexe, le *gati** permet de fractionner chaque temps en 3,4,5,7 ou 9 parties, créant de la sorte le système théorique des $35 \times 5 = 175$ *tāḷa-s* qui sont, à part quelques rares exceptions, plus des variations rythmiques que de réels *tāḷa-s* à part entière.

Outre ces 35 cycles classiques nous terminerons en mentionnant un autre genre de rythmes, les Cāpu *tāḷa-s*, originaires de la musique populaire. Ne comportant que deux parties, il en existe quatre variétés :

- Miśra Cāpu* :	3 + 4 temps	- Tiśra Cāpu* :	1 + 2 temps
- Khaṇḍa Cāpu* :	2 + 3 "	- Saṅkīrṇa Cāpu* :	4 + 5 "

1122 : Les principaux *tāḷa-s* utilisés.

Ce système apparemment très riche en possibilités rythmiques n'est en fait exploité que partiellement par les compositeurs et musiciens indiens. Un type de *laghu* sera ainsi privilégié pour chacune des sept catégories de *tāḷa-s*. Le simple nom de "Tripuṭa *tāḷa*" sous-entendra sa forme Tiśra *jāti* (l3). De même Dhruva, Maṭya, Rūpaka ou Eka *tāḷa-s* seront sauf mention contraire *caturaśra jāti* (l4), Aṭa *tāḷa* sera Khaṇḍa *jāti* (l5) et Jhampā *tāḷa* Miśra *jāti* (l7). Entre ces cycles eux-mêmes il existe de grandes disparités d'utilisation. Rūpaka et Tripuṭa *tāḷa* sont assez fréquents alors que Aṭa *tāḷa* est réservé à un type de

composition précis, le *varṇam*^{*}, et que le Maṭya *tāla* est presque inexistant. La forme I4 du Tripuṭa *tāla*, appelée Ādi *tāla*, est au contraire extrêmement utilisée. Comportant 8 temps, divisés en 4 + 2 + 2, elle est parfaitement équilibrée et se retrouve assez semblable dans beaucoup d'autres systèmes musicaux. Elle représente à elle seule près de la moitié des compositions carnatiques.

Du genre Cāpu, le plus employé est de loin le Miśra Cāpu, correspondant souvent à un Tripuṭa rapide. Le Khaṇḍa Cāpu est plus rare, Tiśra Cāpu étant assimilé au Rūpaka et Saṅkīrṇa Cāpu restant pratiquement au niveau théorique.

12 : Musique composée et musique improvisée : les grandes formes de la musique carnatique.

La musique classique de l'Inde du sud est partagée traditionnellement en trois grandes sections constituées par la musique de temple, la musique de danse, et la musique religieuse "dévotionnelle" savante. La musique de temple, interprétée par le hautbois *nāgasvaram*^{*} et le tambour *tāvil*^{*}, scande les rituels (*pūjā-s*^{*}) célébrés en l'honneur des divinités des sanctuaires. La danse, elle aussi pratiquée à l'origine dans les temples en une sorte d'offrande aux dieux, est accompagnée par un orchestre et un chanteur. Les principales formes de sa musique, totalement composée, sont les *jatisvaram-s*^{*}, *pada-varṇam-s*^{*}, *padam-s*^{*}, *jāvali-s*^{*} et *tillāna-s*^{*}. Contrairement aux deux catégories précédentes, la musique dévotionnelle, prenant ses origines dans l'adoration individuelle prônée par le mouvement Bhakti, fut affinée en un art principalement vocal, très prisé dans les cours princières et dans les classes supérieures. Bien que ces trois types, encore strictement séparés à la fin du siècle dernier, se mêlent un peu plus de nos jours, nous n'étudierons ici que le répertoire de la musique dévotionnelle, la pure musique de concert¹.

¹ C'est à cette musique dévotionnelle savante, musique de concert, que nous ferons désormais allusion par la simple mention de "musique carnatique". Les deux autres types seront précisés chaque fois qu'ils seront évoqués.

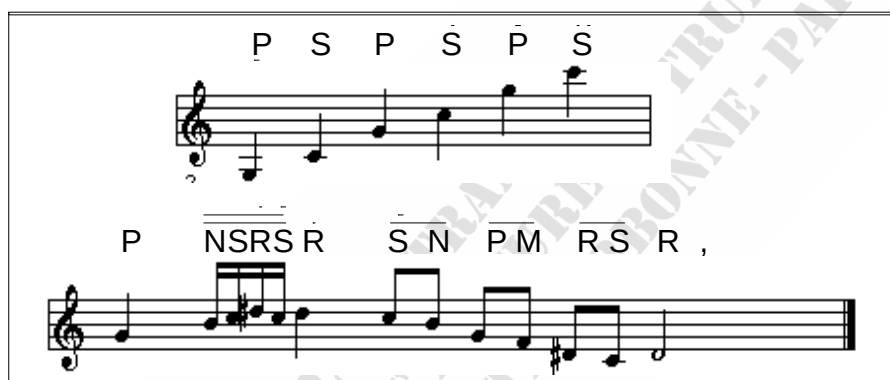
A la différence de son homologue hindousthanie, la musique carnatique savante continue d'attribuer une place prépondérante aux compositions. Une grande partie de celles-ci furent écrites au début du XIX^{ème} siècle, période souvent appelée "l'âge d'or" de cette musique, par trois compositeurs, nés dans la même petite ville de Tiruvarur près de Tanjavur : Tyāgarāja, Śyāma Śāstri et Muttusvāmi Dīkṣitar. D'autres musiciens écrivirent et écrivent bien sûr encore à leur suite, mais la forme des compositions est restée celle fixée par cette "trinité". L'importance donnée à ces pièces ne doit pas pour autant minimiser celle de l'autre élément essentiel de cet art, la musique créée spontanément par l'interprète, l'improvisation. Ces deux domaines de la musique composée (*kalpita* saṅgīta**) et de la musique improvisée (*manōdharma* saṅgīta*) sont totalement imbriqués l'un dans l'autre et se régénèrent mutuellement.

121 : Tradition Orale et Notation.

Un des signes particuliers de la civilisation de l'Inde fut sans doute, jusqu'à une époque récente, l'intérêt très secondaire quelle manifesta pour l'écrit, lui préférant de beaucoup la transmission orale par le biais de la relation privilégiée de maître (*guru**) à disciple (*śiṣya**). Malgré l'existence dès le VII^{ème} siècle de notre ère d'un système de notation musicale, comme l'atteste une inscription sur la roche à Kudimiyamalai dans l'état du Tamil Nadu, les grands compositeurs de la musique carnatique plus d'un millénaire plus tard n'éprouvaient toujours pas le besoin de fixer par écrit la musique de leurs œuvres. Les parties mélodiques des pièces composées par Purandara Dāsa sont ainsi perdues à jamais. Les compositions de Tyāgarāja et de ses contemporains furent notées par leurs disciples directs ou indirects, entraînant des variations importantes pour certaines pièces transmises jusqu'à nous par des chemins différents.

Une écriture assez précise, la notation *sargam**, existe aujourd'hui permettant de protéger les mélodies contre l'oubli. Nous ne reprendrons pas ici

l'ensemble des éléments de ce code que nous avons déjà étudié de manière approfondie dans un travail antérieur¹, nous contentant de rappeler ses principes : une notation alphabétique correspondant aux premières lettres / syllabes des notes, modifiée par des points marquant l'octave, des traits ou des virgules indiquant le rythme, et quelques symboles facultatifs d'ornements. Nous donnons ci-dessous deux exemples illustrant cette notation et son équivalent théorique sur portée.



Ex. 2 : Fragments de notation *sargam*.

Du fait de la grande complexité des mélodies, cette notation capable de servir efficacement d'aide mémoire reste insuffisante pour rendre justice à tous leurs raffinements. Une connaissance préalable du *rāga* interprété s'avère indispensable à celui qui cherche à apprendre une pièce avec la partition pour seule aide. Les notions de tradition (*sampradāya**) et d'écoles (constituées de *bāṇī-s*) sont d'autre part comme nous le verrons au cœur de toute interprétation. Cette intelligence ne peut s'acquérir que par un contact direct avec la musique vivante. L'initiation à l'improvisation, non écrite par définition, ne peut guère non plus éviter le concours précieux du maître. La tradition orale, battue en brèche par les multiples aides à l'apprentissage, livres ou enregistrements, reste donc encore le fil d'Ariane rattachant cette musique à ses sources.

¹ Cf. : BERTRAND (Daniel) : *Notation et transcription de la musique carnatique*, Mémoire de DEA, Paris, Université Paris Sorbonne / Paris IV, 1991, 120 p.

122 : Les Formes composées.

A de très rares exceptions près, des pièces littéraires exécutées vocalement à la fin d'un concert, toutes les formes composées de la musique carnatique sont organisées autour du *tāḷa*.. Nous n'évoquerons ici que les principales, qui représentent cependant l'immense majorité des pièces interprétées de nos jours.

1221 : *Gītam-s**, *svarapallavi-s** et *svarajati-s**.

Les *gītam-s*, terme signifiant simplement "chant" en Sanscrit, sont les premières compositions enseignées à l'étudiant au tout début de son apprentissage. Elles ne possèdent qu'une seule partie, sans reprise de thème, et ont un rythme très simple ne comportant qu'une note par temps. Leur contenu littéraire est le plus souvent religieux, comme la célèbre *Śrī Gaṇanādhā, gītam* en l'honneur du dieu Gaṇeśa par laquelle la plupart des élèves commencent leurs études. Leur but est de familiariser le débutant avec les techniques de base, vocales ou instrumentales, de cette musique. Ce ne sont en aucun cas des pièces de concert.

Les *svarapallavi-s*, appelés aussi *jatisvara-s* sont formés d'un thème revenant en refrain (*pallavi**), et de parties solfiées de longueurs souvent croissantes. Lorsque ces dernières sont pourvues de paroles, cette forme prend le nom de *svarajati*. Certaines de ces pièces, comme le *Kāmākṣī Anudinamu* de Śyāma Śāstri dans le *rāga* Bhairavi font partie du "grand répertoire". La plupart d'entre elles restent toutefois assez simples et sont une préparation à l'étude future des *tāna-varṇam-s**.

1222 : Les *tāna-varṇam-s*.

Maillon incontournable dans l'apprentissage, les *tāna-varṇam-s*, appelés souvent simplement "*varṇam-s*", sont des sortes d'études techniques incluant sous une forme condensée toutes les phrases mélodiques essentielles d'un *rāga* donné. Les musicologues indiens les ont à ce titre parfois comparés à une

sorte de "code génétique" du *rāga*. Ce sont de véritables pièces de concert, interprétées à leur début, permettant au musicien de se "déliver" pour aborder pleinement à l'aise la suite du programme. Ils peuvent être répétés en doublant leur *tempo* initial ("deuxième vitesse") ou même en le quadruplant ("troisième vitesse") et peuvent nécessiter dans ce cas une grande virtuosité.

Les *tāna-varṇam-s* sont des pièces de forme beaucoup plus complexe que les *gītām-s* ou les *svarapallavi-s*. Ces morceaux sont constitués de deux sections principales, le *pūrvāṅga** et l'*uttarāṅga**, très indépendantes l'une par rapport à l'autre. Le *pūrvāṅga* comporte un *pallavi*, possédant ordinairement deux *āvartana-s* (durée totale d'un cycle), répétés chacun deux fois, et un *anupallavi*, lui faisant suite et de longueur similaire. Un passage au style très syllabique, les *muktāyi** *svara-s*, lui succède, solfié dans un premier temps puis repris avec le texte lors des interprétations vocales. Le *pūrvāṅga* se conclut par une reprise de la première phrase du *pallavi*.

L'*uttarāṅga* se distingue souvent de la section précédente par une accélération du *tempo*. Il commence par un *caraṇam**, phrase servant ici de refrain, ne comportant qu'un *āvartana* et alternant avec des passages solfiés de longueurs et de complexité croissantes appelés *ettugaḍa** *svara-s*. Le travail de ces parties solfiées est une très bonne initiation à la pratique des *kalpana** *svara-s*, de forme similaire mais improvisées. Une reprise finale du *caraṇam* conclut la pièce. Du fait de la grande séparation entre ses sections, le *varṇam* est la seule forme comportant un *pallavi* et ne le répétant pas en conclusion. Les paroles, d'origines souvent profanes, ne jouent ici qu'un rôle assez négligeable, et sont de peu de signification. Les *varṇam-s* peuvent être soit en Ādi *tālā*, soit pour les plus difficiles en Aṭa *tālā*, cycle de quatorze temps permettant une plus grande élaboration mélodique. Quelques *tāna-varṇam-s*, empruntant à la forme "*rāgamālikā*", explorent un *rāga* différent pour chacune de leurs parties, comme le *navarāgamālikā varṇam* "*Valaci*" en neuf *rāga-s*

successifs. Nous prendrons enfin bien soin de ne pas confondre les *tāna-varṇam-s*, pièces réservées à la pure interprétation musicale, et les *pada-varṇam-s* appartenant au domaine de la danse, et de forme sensiblement différente¹.

1223 : Les *kṛti-s**

Avec les *kṛti-s* nous abordons l'étude de la forme principale de la musique classique actuelle, ceux-ci constituant la part la plus importante du répertoire. Leur structure est assez simple, mais se prête à une multitude d'enrichissements par des éléments improvisés. Un *kṛti* est formé généralement de trois parties : un *pallavi*, possédant ordinairement deux phrases, un *anupallavi** de même longueur, et un ou plusieurs *caraṇam-s* de taille plus importante², dont la mélodie reprend souvent une partie du matériel thématique déjà utilisé dans le *pallavi* ou l'*anupallavi*. La fin de chaque section se conclut par une reprise du début du *pallavi*. Certains ont pu ainsi considérer le *kṛti* comme une forme rondo, dont le *pallavi* serait le refrain. Cette vision n'est que partielle et la forme "thème et variation" décrit sans aucun doute beaucoup plus exactement la réalité de ce type de pièces.

Chacune des phrases du *kṛti* peut posséder un certain nombre de variations, les *saṅgati-s**, souvent écrites par le compositeur mais parfois aussi par des musiciens postérieurs ou par l'interprète lui-même. L'invention des *saṅgati-s* est attribuée à Tyāgarāja. Conservant un fragment (initial, médian ou final) de la phrase originale, le *saṅgati* introduit des variations de plus en plus étendues et complexes dans le reste de sa mélodie, tout en respectant le cadre très strict de sa durée originale. Nous présentons ci-dessous les premiers *saṅgati-s* de la première phrase du *pallavi* du *kṛti*

¹ Pour une étude plus approfondie de la forme *varṇam*, le lecteur se référera avec beaucoup de profit à l'ouvrage de LALITA RAMAKRISHNA : *Varnam, a special form in Karnatak Music*, New Delhi, Harman Publishing House, 1991, 286 p.

² Les paroles des différents *caraṇam-s*, tels des couplets, sont interprétées sur la même partie musicale. Dans les concerts vocaux il est coutume aujourd'hui de ne chanter que le dernier *caraṇam*, celui qui dissimule dans son texte le nom ou la marque du compositeur (*mudrā*).

Chakkani Rāja de Tyāgarāja, dans le *rāga* Kharaharapriya, Ādi *tāla*, dont nous étudierons certaines interprétations instrumentales par la suite.



Ex. 3 : *Pallavi* et premiers *sāṅgati*-s de *Chakkani Rāja*

Alors que nous avons noté la pauvreté du texte des *tāna-varṇam*-s, les paroles sont au contraire un élément de grande importance dans la composition d'un *kṛtī*. La notion d'"auteur", opposée à celle de "compositeur", n'existe pas dans ce contexte, les deux rôles étant toujours intimement liés. La conséquence de cette relation étroite est une fluidité rythmique beaucoup plus grande. Le discours mélodique est à l'image du discours verbal, parfois plus animé, parfois plus serein, ornant les syllabes longues de grands mélismes, appuyant certains mots d'appoggiatures. Nous sommes loin du rythme très régulier du *varṇam* et toutes les valeurs de notes coexistent dans le même chant. Il ne saurait être question d'interpréter un *kṛtī* en "plusieurs

¹ Transcription d'après un original en caractères tamoules, publié par SAMBAMURTHY (P.) : *Kīrtana Sāgaram*, Vol. 2, Madras, The Indian Music Publishing House, 1982, p. 70.

² Certains musicologues distinguent à ce propos les formes *kīrtana*-s, pièces religieuses donnant la primauté au texte très élaboré sur une musique assez simple, et *kṛtī*-s, où le contenu mélodique aurait la première place. Cette distinction est en fait assez peu pratiquée dans la réalité actuelle et les deux termes sont souvent considérés comme synonymes.

vitesse", ces accélérations de *tempo* dénatureraient complètement le sens du propos.

Le grand succès de la forme *kṛti* vient sans doute de la beauté de ses lignes mélodiques souples, ainsi que des résonances que peuvent avoir sur des musiciens ou des auditeurs à la foi très vivante des paroles de louange ou d'interrogation religieuse¹. Cela serait malgré tout insuffisant, considéré la minceur du matériel thématique et littéraire d'une grande majorité de ces œuvres. La véritable raison de la suprématie actuelle de cette forme réside dans la manière dont elle se prête, de par son principe même de thème et variations, à des élaborations improvisées de toutes sortes, permettant au musicien de donner libre cours à sa propre créativité à l'intérieur du cadre de la tradition. Nous verrons par la suite que le *kṛti* dans son utilisation d'aujourd'hui a profité de la relative relégation de la forme *rāgam* tānam* pallavi*, plus aride et savante, à laquelle il a emprunté la plupart de ses procédés d'enrichissements improvisés, pour prendre souvent sa place de pièce principale d'un concert. Précédé d'un *ālāpana*, et parfois même d'un *tānam*, enrichi de *niraval-s** et de *kalpana svara-s*, le *kṛti* prend alors des dimensions sans communes mesures avec ces quelques lignes composées qui auront servi d'argument.

123 : Les formes improvisées.

Manōdharma saṅgīta, la musique improvisée dans le cadre de la tradition carnatique, fait appel aux plus hautes qualités créatrices du musicien. Celui-ci est cependant guidé dans son expression par un ensemble de structures autour desquelles il construit son improvisation. Ces structures, déjà décrites plus haut, sont principalement celle du *rāga* avec ses phrases types issues du répertoire de compositions, ses cellules ornementales caractéristiques et ses

¹ La seule réserve que nous émettons ici sur l'impact réel de ces textes sur l'auditoire réside dans le fait que ceux-ci sont pour la plupart rédigés en Sanscrit ou en Telugou littéraire, langues dont la pratique n'est réservée qu'à une élite. De nombreuses fautes de prononciation émaillent ainsi souvent les concerts vocaux, altérant le sens de ces paroles. Le sens général est toutefois connu de la majorité et certains mots reconnaissables suffisent à produire un effet de dévotion auprès d'un public fervent.

notes à fonctions déterminées, et celle du *tālā* avec ses temps forts et faibles, son jeu sur les différentes "vitesses" et ses changements de subdivisions (*gati-s*). Ces parties improvisées peuvent par ailleurs prendre différentes formes. Certaines comme l'*ālāpana* mettent l'accent plus particulièrement sur l'aspect mélodique, d'autres privilégient l'expression rythmique. Même si tous les artistes sont capables de s'exprimer à travers tous ces types d'improvisation, la préférence donnée à une forme particulière est un des critères permettant de caractériser certaines traditions.

1231 : L'*ālāpana*

Il est ordinaire de faire précéder les pièces du répertoire carnatique, et tout particulièrement les *kṛti-s*, d'un petit prélude improvisé, ne serait-ce que de quelques notes, aidant l'auditeur à se plonger dans l'atmosphère du *rāga* à venir. Ces introductions, appelées *ālāpana* ou *rāgam*, ont pour seules contraintes rythmiques celles imposées par le libre déroulement des phrases mélodiques. Elles peuvent être fort succinctes, mais peuvent parfois aussi atteindre de grandes dimensions et durer une demi-heure ou plus. Un *ālāpana* élaboré, en musique d'Inde du sud, est traditionnellement composé de quatre parties principales. La première, appelée *ākṣiptikā**, introduit les caractéristiques essentielles du *rāga*, son échelle, ses ornements et ses phrases types (*viśeṣa prayōga-s*), dans une tessiture comprenant l'ensemble de l'octave médium. La deuxième partie, *rāgavardhanī**, est une expansion mélodique à travers l'octave supérieur. Au troisième stade de cette élaboration des phrases mélodiques de grande virtuosité (*brikka-s**) sont interprétées, se concluant souvent par un même petit motif constamment répété (*vinayāsa sancāra-s**). La quatrième phase est une conclusion, ramenant la mélodie vers l'octave médium, parfois à travers l'octave inférieure, relâchant progressivement la tension mélodique et rythmique, se reposant enfin sur la tonique de base.

L'étude effectuée par T. Viswanathan sur une trentaine d'*ālāpana-s*, interprétés par cinq grands vocalistes de notre époque, a montré une très stricte adhérence à ce schéma, les seules variations résidant dans le rapport de ces différentes sections entre elles, et dans la nature souvent fragmentée de la partie de virtuosité, de petits passages rapides intervenant parfois en différents points du développement. Comme le fait remarquer cet auteur, "il n'y a pas de règle traditionnelle ni de standard pour déterminer les longueurs relatives de ces parties, et l'on peut se demander dans quelle mesure les musiciens pensent l'*ālāpana* en terme de sections".¹ Cette progression logique est donc sans doute plus le fait de simples considérations esthétiques que d'une structuration consciente. Dans notre effort de caractérisation des multiples styles instrumentaux, nous analyserons plus loin dans ce travail de nombreux *ālāpana-s*, interprétés par les plus grands joueurs de *vīṇā* d'aujourd'hui.

1232 : Le *tānam*.

Un *tānam* peut éventuellement faire suite à l'*ālāpana*. Inventé à l'origine par les joueurs de *nāgasvaram*, ce type d'improvisation fut par la suite spécialement pratiqué lors d'interprétations de la forme *rāgam tānam pallavi* que nous évoquerons plus loin. Cette forme étant de nos jours de moins en moins cultivée, il est devenu fréquent de jouer un *tānam* en introduction d'un *kṛti* particulièrement développé. Reprenant les termes de P. Moutal à propos des différentes parties de l'*ālāp* dans la musique hindousthanie, nous pourrions dire ici que présenter un *tānam* après un *ālāpana* "consiste à toujours faire la même chose, mais différemment".² L'élément essentiel permettant de différencier ces

¹ Cf. : VISWANATHAN (T.) : *Rāga Ālāpana in South Indian Music, Op. Cit.*, p. 184 : "There is no traditional rule or standard to determine the relative length of these sections, and it is questionable as to whether or not musicians think of *ālāpana* in terms of such sections."

² Cf. MOUTAL (Patrick) : *Hindusthānī Rāga Saṅgīta*, Paris, Centre d'Etude de Musique Orientale, 1987, p. 51.

deux formes est l'introduction dans le *tānam* d'une pulsation rythmique régulière. Cette pulsation ne s'inscrit néanmoins pas, sauf cas très exceptionnel, dans un cycle de *tāla*..

Nous pouvons à l'image de l'*ālāpana* considérer quatre grandes parties dans le développement d'un *tānam*. Les deux premières sont ici marquées par une succession de paliers ascendants, situés sur des notes importantes du *rāga* autour desquels le musicien construit ses improvisations rythmées, et sur lesquels il se repose finalement, délaissant momentanément son battement régulier avant d'aborder l'exploration d'un autre degré. Comme pour l'*ālāpana*, de brefs passages de virtuosité entrecoupent ou viennent conclure cette montée de l'échelle. La conclusion du *tānam* est dans un grand nombre de cas marquée par une longue cadence où une même phrase, comportant une petite cellule mélodique répétée trois fois, est interprétée à l'identique, centrée autour de la tonique supérieure (*Sa*), puis de la quinte médiane et enfin de la tonique inférieure sur laquelle le *tānam* se conclut dans un abandon de sa pulsation rythmique.

Si l'*ālāpana* est le moment privilégié où s'épanouissent toutes les volutes et circonvolutions mélodiques dans lesquelles excellent les chanteurs, le *tānam* est beaucoup plus propice à l'interprétation sur la *vīṇā* ou la *chitra-vīṇā*, ces deux instruments possédant avec leurs cordes de bourdon rythmique (cordes de *tāla*) un moyen idéal pour maintenir un battement régulier¹. Une étude de nombreux enregistrements de *tānam-s* interviendra donc aussi dans la suite de cet ouvrage, ceux-ci permettant de décrire les techniques plus particulièrement instrumentales employées par les différentes traditions musicales.

¹ Des *tānam-s* vocaux existent néanmoins, utilisant pour support des syllabes sans signification (ta, nam, anamtam, nom, dom, etc.), mais ils sont réservés plus exclusivement à l'interprétation de la forme *rāgam tānam pallavi*.

1233 : Le (*rāgam, tānam*) *pallavi*.

Le *pallavi* représente la forme la plus évoluée d'improvisation dans le système musical carnatique. Il est toujours précédé d'un *ālāpana*, appelé dans ce cas "*rāgam*", et d'un *tānam* formant ainsi l'ensemble "*rāgam, tānam, pallavi*". Reprenant toujours l'idée exposée plus haut de "refaire la même chose différemment", nous pouvons citer ici P. Sambamurthy : "Le *pallavi* est d'une certaine manière un *ālāpana* dans une forme mesurée, tissé autour d'un thème de référence.¹" Les mêmes principes d'exploration (de registres de plus en plus éloignés, ou de rythmes toujours plus complexes), de démonstration d'une virtuosité maîtrisée, et de conclusion dans un retour vers le point de départ (une note ou un thème) sont à l'œuvre comme dans les deux autres formes déjà étudiées. Le but ici comme avant est de faire naître l'image complète du *rāga* (*rāgasvarūpa**).

Malgré son classement dans le groupe *manōdharma saṅgīta*, la forme *pallavi* prend pour point de départ une phrase soit composée au préalable par le musicien, soit tirée du répertoire. Cette phrase ou thème, appelée ici encore "*pallavi*", a une longueur d'un ou deux cycles rythmiques (*āvartana*) suivant le nombre de temps du *tālā* utilisé. Si nous trouvons bien sûr des *pallavi-s* composés en Ādi *tālā*, le musicien préférera souvent, pour montrer sa science du rythme, construire son thème dans un *tālā* beaucoup moins usité. Le Tripuṭa *tālā* Khaṇḍa *jāti* (5 + 2 + 2) est souvent employé à ce titre, de même que des *tālā-s* incorporant des subdivisions de temps (*gati-s*) non binaires.

Après une exposition aussi précise que possible du thème choisi, répétée à trois ou quatre reprises afin que les musiciens accompagnant et les auditeurs s'en imprègnent et en saisissent toutes les subtilités rythmiques et

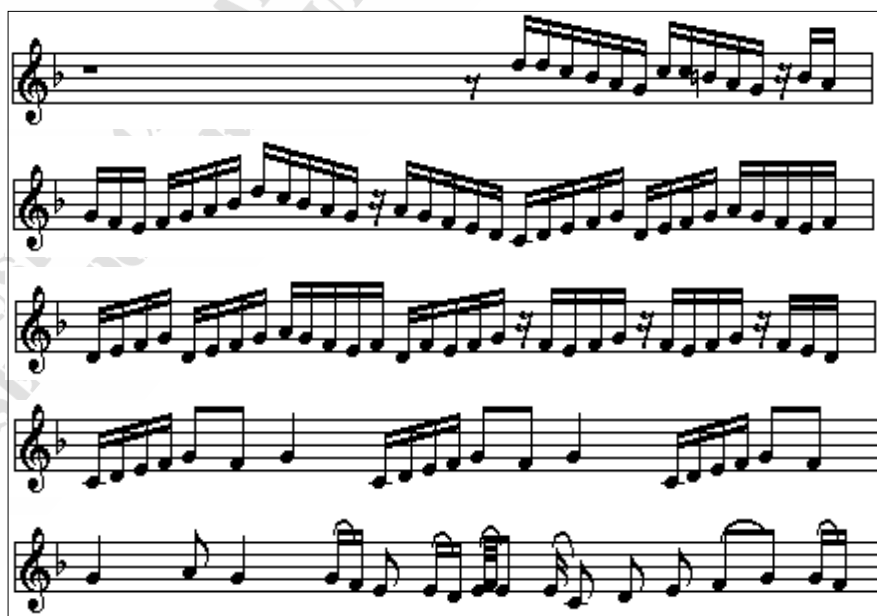
¹ Cf. : SAMBAMURTHY (P.) : *South Indian Music*, Vol. 4, Madras, The Indian Music, Publishing House, 5/1982, p. 21 : "*Pallavi is in a sense, raga ālāpana in measured form, woven round a stock theme.*"

mélodiques, le *pallavi* est développé suivant un schéma très ordonné. Un certain nombre de *saṅgati-s*, modifiant seulement partiellement le thème, sont tout d'abord interprétés. L'étape suivante, appelée *anulōma**, consiste à exécuter le *pallavi* en doublant sa vitesse (deuxième vitesse) puis en la quadruplant (troisième vitesse) tout en maintenant constant le *tempo* initial du *tāḷa*. Dans le cas où le *tempo* original du *pallavi* serait trop vif, une sorte particulière d'*anulōma* revient au contraire à doubler ou à quadrupler sa longueur, toujours dans le cadre immuable du *tāḷa* de départ. Succédant à l'*anulōma*, le *pratilōma** effectue l'opération inverse, doublant puis quadruplant le défilement du *tāḷa* face à un *pallavi* revenu à sa vitesse d'interprétation normale. Ces deux étapes, *anulōma* et *pratilōma*, nécessitant une grande concentration, ont pour but de montrer la totale maîtrise rythmique du musicien, particulièrement face à des *tāḷa-s* rarement employés.

Succédant à ces variations rythmiques, les *niraval-s* et *kalpana svara-s* sont abordées. Un peu à la manière des *saṅgati-s*, les *niraval-s* sont des variations mélodiques affectant progressivement la totalité du *pallavi*, celui-ci étant repris entre chacune de ces improvisations. La forme rythmique, l'emplacement des syllabes du texte original et la durée totale du thème initial doivent être respectés. Au cours du développement des multiples *niraval-s* se manifeste généralement une tendance à des élancées vers l'octave supérieure, et parfois à de brefs passages rapides.

Faisant toujours suite aux *niraval-s*, les *kalpana svara-s*, appelées aussi *svara-s kalpana* ou *svara-s prastara*, sont des passages solfiés, de longueurs croissantes, intercalant des reprises au moins partielles du *pallavi* original. Elles utilisent pour support le nom des notes dans leur interprétation chantée, et se reconnaissent dans leur version instrumentale par un jeu particulièrement détaché, contrastant avec la souplesse mélodique du *pallavi* et des *niraval-s*. C'est souvent dans cette partie que le musicien montre avec le plus de brio son imagination et sa virtuosité technique. Commenant cette exposition par de

brefs fragments d'un demi ou d'un *āvartana*, la longueur de ces phrases s'allonge progressivement pour atteindre, 4, 8 cycles de *tāla* ou parfois d'avantage encore . Toutes les prouesses rythmiques ou mélodiques y sont permises, dans le cadre évidemment très strict du *rāga* et du *tāla*. La totalité de l'ambitus de la voix ou de l'instrument est explorée, des jeux rythmiques incluent des changements de *gati-s* à l'intérieur de chaque temps, de longues notes tenues suivies de passages brillants, des syncopes et contretemps en cascade. Une interprétation de *kalpana svara-s* s'achève enfin souvent dans une sorte d'apothéose, appelée *makuṭam*^{*} ("couronnement") montrant la parfaite domination de l'artiste sur le *tāla* : une phrase, d'un nombre de temps différent de celui du cycle complet, est reprise par trois fois, la dernière reprise s'achevant au point de départ exact du cycle ou du *pallavi*. Dans l'exemple musical suivant nous présentons la transcription de la fin d'une série de *kalpana svara-s*, avec son *makuṭam* et la reprise du *pallavi* à la dernière ligne (ici tiré du *kṛti Āḍamōḍi Galadē* de Tyāgarāja), dans le *rāga* Cārukēśi, Ādi *tāla*.¹



Ex. 4 : Fin de *kalpana svara-s*, *rāga* Cārukēśi.

¹ Transcription effectuée d'après l'enregistrement de BALAMURALIKRISHNA (M.) : *Thyagaraja Masterpieces*, Vol. 1, Cassette Music Today C91029, 1991.

Certains *kalpana svara-s* particulièrement développés utilisent l'effet du *rāgamālikā*, terme signifiant littéralement "guirlande de *rāga-s*". Les passages solfiés s'enchaînent les uns aux autres, chacun interprété dans un *rāga* différent. Le *pallavi* est alors repris soit dans son *rāga* original, soit transformé dans chaque nouveau *rāga*. Un retour final au *rāga* principal termine toujours ce genre d'improvisation. Beaucoup plus rarement un "*tālamālikā*", explorant différents cycles de *tāla* tour à tour, peut aussi être tenté. Comme la forme *pallavi* est régie par le *tāla*, son interprétation en concert fait toujours appel à l'accompagnement d'un ou de plusieurs percussionnistes. Une démonstration de percussions seules (*tāni āvartam**) conclut donc la pièce, le musicien principal ne revenant plus qu'à la fin pour rappeler une dernière fois en quelques notes le thème principal.

La forme *rāgam tānam pallavi*, de grande dimension (une interprétation complète peut aisément dépasser une heure), est de nos jours de moins en moins interprétée. Ce déclin est à associer, comme nous le verrons, au raccourcissement progressif au cours du siècle de la durée des concerts, au goût actuel pour les pièces courtes et nombreuses, et au désintéressement du public pour des performances trop techniques (comme par exemple l'*anulōma* et le *pratilōma*). Des séminaires ont été réunis, des concerts exceptionnels organisés pour tenter de revivifier cette pratique, qui reste malgré tout prisée encore par quelques artistes et par un public particulièrement connaisseur. La forme *kṛti* a maintenant sans aucun doute pris le pas sur celle du *pallavi*, lui empruntant la plupart de ses éléments (*ālāpana*, *tānam*, *niraval-s*, *kalpana svara-s*, *rāgamālikā*, *tāni āvartam* ...) et les utilisant au gré de ses besoins. Beaucoup plus souple, elle se coule facilement dans les durées imposées par les organisateurs de concerts ou de programmes radiodiffusés, moins "intellectuelle" elle parle plus à un public friand d'émotions.

13 : Musique vocale et musique instrumentale.

Nous ne saurions étudier la musique indienne, et tout particulièrement la musique carnatique, sans être conscient de l'importance primordiale que revêt le chant dans cette culture. Depuis les psalmodies des *veda-s*, ces textes sacrés fondateurs de la religion hindoue, passant par les *kṛti-s* ou *kīrtana-s* et autres *padam-s*, jusqu'aux très modernes chansons de films auxquelles personne dans ce pays ne peut de nos jours échapper, la prédominance de l'expression vocale est absolue.

Malgré cette domination de la voix, et souvent aussi à son service, on trouve aujourd'hui en Inde du sud un grand nombre d'instruments, utilisant des techniques de jeu extrêmement élaborées. Certains ont un rôle d'accompagnement, mélodique ou rythmique. D'autres au contraire, comme celui qui nous intéressera dans ce travail, ont une fonction de soliste. Dans leur cas la question même de l'existence réelle d'une pure musique instrumentale se trouvera posée, étant donnée la puissance du référent vocal.

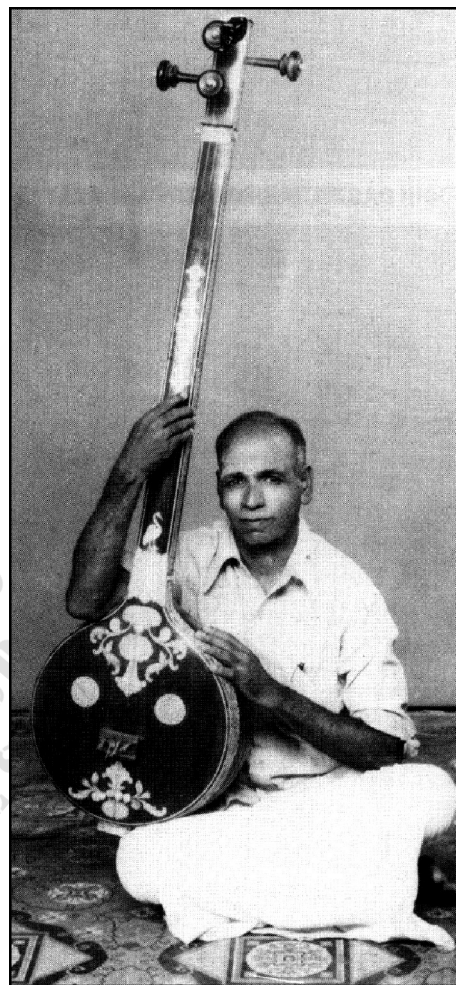
131 : Les instruments utilisés.

Il y a près de 2000 ans, Bharata dans le Nāṭya Śāstra classait déjà les instruments de musique en cordophones, aérophones, membranophones et idiophones. Ces quatre familles citées par cet auteur se sont au cours de l'histoire considérablement enrichies de nouveaux membres et de perfectionnements techniques. Nous n'entreprendrons bien sûr pas ici une description détaillée de tous les instruments actuels de l'orchestre carnatique, mais une rapide énumération des principaux en fonction de leur rôle (soliste, accompagnement mélodique, accompagnement rythmique, et bourdon) ou de leur nature, qui nous permettra de situer plus précisément notre domaine d'étude.

1311 : Les bourdons.

Les notes qui composent les mélodies carnatiques étant définies par la nature de l'intervalle qu'elles forment avec la tonique fixe, le rappel permanent de cette tonique est d'une grande importance dans leur exécution.

La tâche de maintenir ce constant halo harmonique servant de fond et de référence est dévolue traditionnellement au *tamburā*, sorte de grand luth à quatre cordes pincées à vide, construit sur un modèle proche de celui de la *vīṇā*. Son accord est *Pa Sa Sa Sa*. Sa sonorité bénéficie d'un enrichissement exceptionnel grâce à un petit dispositif, le "*jīva*" sur lequel nous reviendrons par la suite.



**Fig. 1 : Le *tamburā*
d'Inde du Sud**

Une sorte de petit harmonium sans touches, appelé "*śruti box*" est aussi utilisé dans cette fonction. Produisant les mêmes notes il est employé par les étudiants pour accompagner le chant dans leur pratique personnelle. On voit enfin de plus en plus aujourd'hui le "*tamburā* électronique" prendre la place de ces instruments. Petit, aisément accordable sur n'importe quelle tonique, fonctionnant automatiquement, sa sonorité est une très pâle copie de celle de son homologue acoustique mais ses avantages pratiques le rendent présent sur toutes les scènes.



Fig. 2 : La *śruti* Box



Fig. 3 : Le *tamburā* électronique.

1312 : Les percussions.

Le premier des instruments rythmiques carnatiques est le *mṛdaṅgam*, tambour "tonneau" à deux faces, l'une garnie d'une pastille noire permanente à base de farine de riz et d'oxyde de fer et l'autre, au son plus sourd, lestée d'une pâte farineuse humide appliquée avant chaque concert. Il est joué horizontalement, et constitue la percussion principale et presque obligée des orchestres classiques. Il peut être accompagné d'autres percussions, comme le *ghaṭam** qui est une simple potiche dont la terre cuite est particulièrement sonore. Son timbre très clair peut être varié par l'occlusion de son ouverture contre la poitrine de l'instrumentiste. Un peu moins utilisé, le *kanjira** est un tambourin à peau de lézard, muni d'une paire de petites cymbalettes. Le *morsing**, guimbarde en acier, bien que n'étant pas réellement une percussion, est lui aussi considéré comme faisant partie de l'ensemble rythmique. Le *tāvil*, gros tambour à deux faces, joué de la main droite à l'aide d'une baguette et de la main gauche par des doigts munis de protections en forme de dés très durs, est extrêmement sonore. Il est réservé traditionnellement à l'accompagnement du *nāgasvaram* pour la musique de temple ou de mariage, mais est parfois employé aujourd'hui avec d'autres instruments (violon, guitare ...).



Fig. 4 : Le *mṛdaṅgam*



Fig. 5 : Le *kanjira* et le *ghaṭam*.

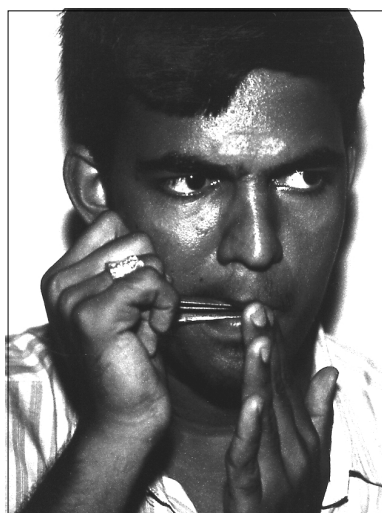


Fig. 6 : Le *morsing*



Fig. 7 : Le *tāvil*.

1313 : Les instruments à vent.

La flûte carnatique, dont il existe de nombreux modèles, est de taille assez courte. Elle est façonnée dans un bambou et possède huit trous, dont le dernier reste ouvert en permanence. Elle permet, malgré son apparente simplicité, des variations de hauteurs infinies par une ouverture progressive de ses orifices. Le *nāgasvaram* est un instrument réservé à la musique de temple, aux cérémonies, mariages, inaugurations, qu'il place sous de bons auspices. C'est un hautbois de longueur variant de 60 à près de 120 cm, et terminé par un large pavillon. Il est percé de 12 trous dont seuls les 6 supérieurs sont

¹ La face pourvue de la pastille noire, rendant les sons les plus aigus, est habituellement jouée par la main droite du percussionniste. Le joueur figurant sur cette photo étant gaucher, sa position de jeu est inversée.

utilisés pour le jeu, les autres, plus ou moins obstrués par de la cire, permettant d'affiner son timbre.

Très influencés par le jeu du *nāgasvaram*, mais aussi un peu par des sonorités issues du jazz, la clarinette et plus récemment le saxophone alto se sont aussi fait une place dans ce paysage. Introduits par de très grands artistes, A.K.C. Natarajan et Kadri Gopalnath, qui ont su dominer les problèmes techniques liés à l'utilisation des clefs, l'usage de ces instruments se développera sûrement dans l'avenir.



Fig. 8 : La flûte carnatique



Fig. 9 : Le *nāgasvaram*

1314 : Les instruments à cordes.

Emprunté à l'occident, le violon a de nos jours une place primordiale au sein de l'orchestre carnatique. Sa position de jeu, assis en tailleur, l'instrument maintenu entre la poitrine et le bord du pied droit, est très particulière. Pouvant produire de longues notes continues, toutes sortes d'intervalles et d'ornements, et pourtant atteindre une grande virtuosité, il est le support désormais obligé de tous les chanteurs et de nombreux instrumentistes auxquels il dispute souvent le rôle de soliste.

**Fig. 10 : Tenue du violon →
pour la musique d'Inde du Sud.**



Nous terminerons ce bref catalogue en mentionnant les instruments à cordes pincées et principalement la *vīṇā* d'Inde du sud qui fait l'objet de notre recherche. Ce grand luth à manche long possède 4 cordes mélodiques et trois cordes de bourdon rythmique (cordes de *tāḷa*), toutes accordées par quintes et quarts successives. Il dispose de 24 frettes, fixées sur le manche par de la cire et réparties régulièrement à raison de douze frettes par octave. Sa longueur totale varie de 120 à 140 cm et sa tessiture la plus courante s'étend de *Si0* à *Mi4* lorsque la note *Mi2* est choisie pour tonique de base. Sur le haut du manche est fixé un résonateur, à l'origine fait d'unealebasse, permettant à l'instrument de reposer partiellement sur la jambe du musicien¹.

La *chitra-vīṇā*, appelée aussi *gōṭṭuvādyam*, ressemble beaucoup à la *vīṇā* mais, dépourvue de frettes, elle est jouée en déplaçant sur ses cordes un morceau de bois dur. Elle possède très souvent des cordes sympathiques, caractéristique très rare sur les instruments carnatiques. Elle est jouée posée horizontalement sur le sol devant le musicien.

Deux instruments occidentaux enfin ont été introduits récemment avec succès. La mandoline mise à la mode par le jeune prodige U. Srinivas est en fait une guitare électrique miniature à cinq cordes. La guitare, principalement électrique, cherche elle aussi à se faire ici une place à demeure.

¹ Une description beaucoup plus précise de cet instrument sera faite dans la deuxième partie de ce travail, au chapitre VIII, pp. 528 à 576



Fig. 11 : La vīṇā.

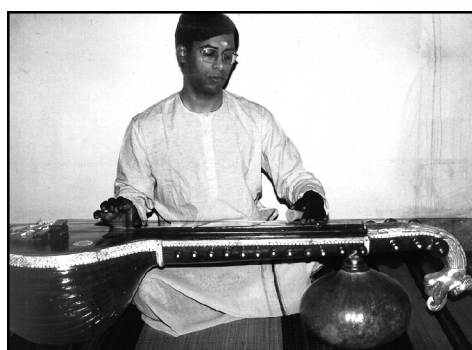


Fig. 12 : La chitra-vīṇā.

132 : Prééminence de la Voix.

Alors que la musique d'Inde du nord a réussi à développer des formes instrumentales et vocales différentes (*khayāla* vocal et *khayāla* instrumental), la musique carnatique ne s'est jamais libérée du modèle chanté. Les raisons de cette domination absolue de la voix sur toute autre forme d'interprétation sont multiples. La plus fréquemment avancée est sans doute l'importance donnée au texte des compositions dans la musique du sud, textes auxquels seule l'interprétation chantée peut rendre justice. Ceci n'est pourtant une explication valable que dans la mesure où musiciens et auditeurs ont une très haute éducation, la plupart de ces textes étant rédigés en Sanscrit ou en Telugu littéraire, langues de plus en plus ignorées du public commun. Une autre raison tiendrait au caractère sacré de la voix, instrument du corps, créé par Dieu. La mythologie indienne abonde néanmoins de légendes donnant aussi une origine divine à la création d'instruments comme la flûte ou la vīṇā. La cause véritable tiendrait donc plutôt au caractère universel de la voix, instrument possédé par tous et auquel tous sont sensibles, en raison de sa chaleur et de son pouvoir expressif permettant de communiquer directement à chacun les émotions engendrés par les différents *rasa-s*. Ses capacités objectives sont par ailleurs immenses : grand "champ de liberté" en matière de hauteur, de dynamique, de timbre et de durée, pouvoir d'émettre aussi bien de longues notes tenues que des traits de grande virtuosité. Elle est ainsi susceptible de transporter tous les

publics, des érudits amateurs de raffinements et d'intériorité aux foules modernes recherchant les prouesses techniques et les émotions plus faciles. A l'inverse, la musique instrumentale, beaucoup plus abstraite, touche moins facilement un auditoire sans grandes exigences.

Les concerts vocaux sont beaucoup plus nombreux que ceux réservés aux instrumentistes. Une étude récente¹ a recensé, d'après leur publication dans le journal "*the Hindu*", le nombre et le type de concerts publics ayant eu lieu à Madras au cours de huit années, échelonnées environ tous les dix ans, sur une période s'étalant de 1898 à 1977. Le pourcentage de concerts vocaux se situe entre 91 % (1898) et 75 % (1968). Pour les mêmes années le pourcentage de concerts de *vīṇā* n'est que de 3 % (1898) et de 9 % (1968). Une observation personnelle des programmes des festivals de décembre 1992 et 1993, organisés par quatre des plus importantes associations musicales de cette même ville (Music Academy, Narada Gana Sabha, Indian Fine Arts Society, et Mylapore Fine Arts Club) recense sur 517 concerts 388 (75 %) concerts vocaux, 38 (7,35 %) concerts de *vīṇā*, 8 concerts (1,5 %) de mandoline, 8 concerts de *chitra-vīṇā* et un de guitare.

Le succès des concerts instrumentaux est aussi beaucoup moindre. Aucun joueur de *vīṇā* ne saurait attirer un public comparable aux foules se pressant aux récitals de grands chanteurs comme K.J. Jesudas, M. Balamuralikrishna ou M.S. Subbulakshmi. Seuls quelques violonistes, ainsi que U. Srinivas, profitant d'un certain charisme et de l'attrance que sa mandoline a pu exercer sur un auditoire assez jeune, arrivent à attirer aujourd'hui un public important.

C'est par la pratique vocale que se fera toujours l'apprentissage de la musique carnatique, le travail d'un instrument venant en second lieu.

¹ Cf. L'ARMAND (Kathleen & Adrian) : "One hundred years of music in Madras: a case study in secondary urbanization" in *Ethnomusicology* XXVII / 3, Ann Arbor, The society for Ethnomusicology INC, sept. 83, P. 417.

Nombreux sont les instrumentistes de grand renom ayant commencé très jeunes leur carrière sur scène en tant que chanteurs¹. Le référent vocal sera ensuite constant, l'enseignement ayant presque toujours recours à la démonstration chantée, même pour aider à illustrer des points particuliers d'interprétation instrumentale. A l'inverse certains professeurs recommandent aux débutants en chant carnatique une certaine pratique de la *vīṇā*, mais seulement car celle-ci permet une meilleure compréhension de la hauteur exacte des notes de chaque *rāga*, ainsi que de l'exécution des différents *gamaka-s*.

133 : L'instrument accompagnant la voix.

Bien que la voix domine totalement l'art musical carnatique, elle nécessite sur scène, comme tous les autres solistes, le soutien de certains instruments. Un bourdon d'abord, traditionnellement le *tamburā*, l'aide à maintenir stable sa tonique de référence et exacts les intervalles que forment chaque note avec celle-ci. Une ou plusieurs percussions l'assistent aussi pour l'interprétation des pièces soumises aux cycles des *tāḷa-s*. Très rares sont enfin les concerts où le chanteur n'est pas accompagné par un autre instrument mélodique, reprenant en écho ses phrases improvisées, le soutenant en homophonie dans les parties composées. Cet instrument permet à la voix de reprendre son souffle, et de se reposer parfois en évitant les silences. Il forme un duo, donnant la réponse au chanteur, jouant à des échanges de traits improvisés de plus en plus compliqués (où une certaine rivalité n'est pas toujours absente), apportant par sa présence la profondeur permettant au soliste de se détacher.

Les textes musicologiques ou simplement historiques, tout comme les représentations iconographiques, nous prouvent que ce rôle de soutien

¹ Ce passage du vocal à l'instrumental intervient fréquemment après une altération accidentelle de la voix. Ces situations sont d'autant plus fréquentes que de nombreux musiciens déplorent trop souvent en musique carnatique, particulièrement depuis l'usage intensif du microphone, le manque d'une technique minimum évitant à la voix une fatigue inutile.

mélodique de la voix fut réservé à la *vīṇā* jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle. L'introduction puis la rapide adoption du violon par la musique carnatique lui prit semble-t-il définitivement la place. Ce dernier possède en effet sur la *vīṇā* les énormes avantages de sa continuité sonore, d'un volume plus ample, d'une virtuosité plus aisée. Nous pouvons toutefois aujourd'hui nous poser la question de l'impact qu'eut cette introduction sur les styles vocaux eux-mêmes, le chanteur ne pouvant rester insensible au reflet donné de sa voix par l'instrument lui répondant.

Ce rôle d'accompagnement de la voix n'est de nos jours plus attribué à la *vīṇā* qu'à titre accidentel - la soudaine défection du violoniste engagé - ou à titre d'expérience. Le seul cas où cet instrument se trouve parfois au côté d'un chanteur est au sein de l'orchestre de danse, situation très particulière car l'improvisation est absente de ce type de musique. Les instrumentistes ayant tous une formation vocale, de nombreux joueurs de *vīṇā* (*vaiṇika-s**), chantent par contre les thèmes principaux des *kṛti-s* qu'ils jouent sur leur instrument. Ceci est particulièrement remarquable chez Vina Dhanammal, chez certains représentants du style Karaikudi (ex. Rajeswari Padmanabhan) ou chez d'autres interprètes très influencés par les techniques vocales (ex. Mysore R. Visweswaran). Cette pratique rappelant à l'auditoire les paroles originales des morceaux exécutés reste malgré tout assez marginale.

134 : L'instrument imitant la voix.

De par son indiscutable hégémonie, le chant a ainsi cantonné les instruments non seulement au rang de support à son service, mais aussi de plus en plus à celui d'imitateur. Le modèle vocal a atteint une telle importance que la valeur musicale d'un instrument se mesure beaucoup aujourd'hui à sa capacité à reproduire fidèlement les inflexions de la voix. Le jeu de la *vīṇā* a été tout particulièrement sensible à cette tendance et les musicologues ont coutume de reconnaître deux styles de jeu principaux sur cet instrument, le style vocal (ou *gāyaki**) et le style instrumental (*vaiṇika*). Ne pouvant bien

entendu reproduire le timbre de la voix, le style *gāyaki* tente de copier l'interprétation chantée sur deux paramètres principaux : une articulation semblable des phrases, la place des pincements (*mīṭṭu**) devant autant que possible coïncider avec celle des syllabes du texte, et une recherche de fluidité mélodique par l'emploi de certains types d'ornements particuliers. Nous verrons dans la partie d'analyse comment ces deux points, correspondant au jeu de la main droite (*mīṭṭu*) et à celui de la main gauche (*gamaka-s*) sont de fait intimement liés, tributaires des caractéristiques acoustiques de ces instruments où l'extinction du son est rapide s'il n'est pas relancé par de multiples pincements. Le style *vaiṇika*, prenant certaines distances avec cette esthétique, accepte les limites et tire parti de tous les avantages propres aux instruments à cordes pincées. L'exploration de la ligne de partage entre ces deux tendances, et la manière dont la lutherie de ces instruments favorise l'un ou l'autre style, sera le point essentiel de ce travail.

135 : Place pour une possible musique instrumentale ?

Indépendamment de la différenciation de style que nous venons de décrire brièvement, une pure musique instrumentale ne semble pas avoir de place dans l'art carnatique classique. Même le jeu des percussions possède un équivalent vocal, le *konugōl*, récitation rythmée des syllabes mnémotechniques correspondant aux différentes frappes du *mṛdaṅgam*. Dans le domaine des cordes pincées des tentatives de compositions purement instrumentales, les *nagma-s**, ont été faites à la cour de Mysore au début du siècle par le *vaiṇika* et compositeur Venkatagiriappa. Ces essais, sans doute inspirés par ses contacts fréquents dans le palais avec des musiciens européens ou d'Inde du nord, ne rencontrèrent que très peu de succès et ne peuvent être considérés que comme marginaux. Beaucoup plus proches de nous, des enregistrements effectués par le musicien Chitti Babu, et par certains de ses disciples, comportent de

nombreuses pièces instrumentales aux noms évocateurs (*Cascade*, *Sérénade*, etc...). Ces morceaux incorporant des passages chromatiques, des modulations et des successions d'accords ne peuvent non plus être assimilés à de la musique carnatique.

Si nous devons chercher une pure musique instrumentale dans l'art classique de l'Inde du sud, ce serait peut-être plus vers une forme déjà existante que nous devrions nous tourner, forme improvisée pour être libérée de la contrainte du texte et rythmée pour acquérir le nécessaire volume sonore. Ces deux caractéristiques sont propres au *tānam* dont tous les musiciens se plaisent à remarquer l'adéquation parfaite avec les possibilités de la *vīṇā*. Celle-ci possède avec ses cordes de *tāḷa* l'avantage indéniable de pouvoir marquer la pulsation rythmique indépendamment de la ligne mélodique. Le rendu du *tānam* sur cet instrument est si brillant que l'art vocal semble à son tour chercher à le copier. Si son interprétation par les chanteurs est devenue rare de nos jours, elle est encore un passage obligé du récital de tous les *vaiṇika-s*. Sa désaffection progressive est parallèle à l'importance grandissante des styles vocaux.
