

CHAPITRE VII : Ecoles et *bānī-s* : l'école de Mysore.

Le Karnataka fut formé en 1973, à la suite d'une réorganisation administrative de l'ancien état de Mysore. Il est bordé à l'Ouest par la mer d'Oman, ses autres frontières étant avec le territoire de Goa et les états du Maharashtra, de l'Andhra Pradesh, du Tamil Nadu et du Kerala (voir les cartes pp. 657 et 661). La langue principale y est le Kannada (ou Kannara), mais le Telugu, l'Urdu et le Marathi sont aussi employés par des franges importantes de la population. Sa capitale est Bangalore, cinquième ville de l'Inde et pôle national de développement des technologies les plus avancées du pays. Mysore, cité historique et culturelle, reste la deuxième ville de l'état, peuplée de près d'un demi-million d'habitants¹. Elle possède, comme Bangalore, une importante université avec une section musicale très active, de multiples associations de mélomanes, et une station locale d'All India Radio.

L'état princier de Mysore fut, au cours des siècles passés, le lieu de guerres intenses, opposant les seigneurs musulmans, les *mahārāja-s* hindous, et les armées britanniques et françaises. La dynastie hindoue des Wodeyār-s, vassale (comme les *nāyak-s* de Tanjore) des empereurs de Vijayanagar, fut fondée en 1578 et survécue à la chute de cet empire. Asservie de 1766 à 1799 par les *nawāb-s* musulmans Haidar Ali Khan et Tipu Sultan alliés à la France, écartée du pouvoir de 1831 à 1881 par l'administration britannique, maintenue ensuite sous tutelle par la puissance coloniale jusqu'à l'indépendance, privée enfin peu à peu de ses privilèges et de ses ressources par le nouvel état indien, elle occupe toujours le trône aujourd'hui mais de manière purement symbolique.

Malgré - ou peut-être grâce à - cette situation politique difficile, la dynastie

¹ 481 000 au recensement de 1991.

des Wodeyār-s a joué sur le plan culturel un rôle considérable au cours des deux derniers siècles. Tous ses princes furent de grands amateurs de musique, beaucoup d'entre eux la pratiquant avec assiduité. Les trois règnes ayant laissé la plus profonde empreinte sur l'histoire de cet art furent toutefois ceux de Mummadi Krishnaraja Wodeyar (Krishnaraja III, 1799 - 1868), Chamaraja Wodeyar IX (1868 - 1894) et Nalwadi Krishnaraja Wodeyar (Krishnaraja IV, 1895 - 1940). De très nombreux artistes furent à cette époque engagés à demeure à la cour, alors que d'autres musiciens de passage, invités à s'y produire, étaient richement rétribués. Profitant du brassage culturel dont ils étaient - assez involontairement - les témoins, ces monarques surent s'ouvrir à d'autres traditions en s'attachant des artistes hindousthanis¹ ou occidentaux. Mysore devint ainsi au début du XXème siècle sous le règne de Krishnaraja IV la dernière grande cour princière de l'Inde du sud, siège d'une effervescence musicale extraordinaire, entretenant de multiples orchestres comme en témoigne cet extrait de l'ouvrage consacré par M.B. Vedavalli à la vie musicale dans cette ville² :

" Nalvadi Krishnaraja Wodeyar était très intéressé par la musique occidentale, et l'avait étudiée avec le chef d'orchestre Defris. Il présidait avec enthousiasme les activités des orchestres occidentaux et carnatiques entretenus au palais. L'orchestre occidental, dirigé par

¹ L'attrait pour la musique du nord est toujours resté vif au Karnataka, d'où sont originaires de très grands chanteurs hindousthanis actuels comme Mallikarjun Mansur, Gangubai Hangal, etc.

² Cf. VEDAVALLI (M.B.) : *Mysore As A Seat Of Music*, Trivandrum, CBH Publication, 1992, p. 39 :

" Nalvadi Krishnaraja Wodeyar had a great interest in Western music and had received training from the band master Defris. He enthusiastically guided the activities of the Western and Karnatic orchestras maintained in the palace. The Western orchestra conducted by Otto Schmidt won the appreciation of Dr. and Mrs. Cousins, who visited Mysore...

The department of palace band was divided into 2 sections

A) European band section consisting of 1) reed band 2) string band or full orchestra 3) small orchestra

B) Indian band section (Report of 1931 - 32)

The orchestration of Karnatic music was encouraged and vidwans were commissioned with the job of harmonising Karnatic tunes and transcribing them in staff notation... Nalvadi Krishnaraja Wodeyar's keen ear could detect the minute slip and identify the instrument which made it in an orchestra of 30 - 40 instruments. Besides playing regularly at the palace, the orchestra rendered humanitarian services, such as the entertainment of patients in the T.B. Sanatorium in the city.

Mr. R.S. Subramanyaraja Urs was sent to Secunderabad to undergo a course of practical training in tuning and repairing pianos. Messrs M. Pereira and Alijan were engaged to teach English and Hindustani music to palace vidwan orchestra (Annual report of the palace administration 1929 - 30)."

Otto Schmidt, fut très apprécié du Dr. Cousins et de sa femme qui visitèrent Mysore...

Le département orchestral du palais était divisé en deux sections :

A) La section de l'orchestre européen constituée 1) d'une fanfare 2) d'un orchestre à corde ou d'un grand orchestre 3) d'un orchestre de chambre.

B) La section de l'orchestre indien. (rapport 1931 - 32)

L'orchestration de la musique carnatique était encouragée et les artistes étaient chargés du travail d'harmoniser les airs carnatiques et de les transcrire sur portées...L'oreille exercée de Nalvadi Krishnaraja Wodeyar pouvait détecter la plus petite fausse note et identifier le responsable dans un orchestre de 30 à 40 instruments. En plus des concerts réguliers au palais, l'orchestre jouait pour des causes humanitaires, comme distraire les malades de la tuberculose au sanatorium de la ville.

M. R.S. Subramanyaraja Urs fut envoyé en stage à Secunderabad pour apprendre à accorder et à réparer les pianos. MM. M. Pereira et Alijan (Ali Khan ?) furent engagés pour enseigner la musique anglaise et hindoustanie à l'orchestre des musiciens du palais. (Rapport annuel de l'administration du palais 1929 - 30)"

La place de la *vīṇā* dans la région de Mysore semble avoir été importante depuis très longtemps, comme en témoignent les sculptures des temples de Belur et Halebid ou des inscriptions retrouvées à Hampi dans les ruines de Vijayanagar. Plus proche de nous, à la fin du XVIIème siècle, le *mahārāja* Chikka Devaraja Wodeyar (1673-1704) était, d'après certains écrits, un *vaiṇika* confirmé¹. Parmi la pléthore de joueurs de *vīṇā* des XVIII, XIX et XXème siècles dont les noms nous sont parvenus, deux grandes familles émergent plus particulièrement et sont à l'origine de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui l'école de Mysore. De ces deux lignées, celle des frères Kuppayya et Seshayya et celle de Ramakrishnayya, la première est la plus prestigieuse car ayant vu naître Vina Subbanna et Vina Seshanna, les deux maîtres historiques pour toujours attachés à l'évocation de cette école.

¹ Cf. : SASTRI (B.V.K.) : "Vainikas And Vina Tradition Of Mysore" in *Vipanchi, Dr. V. Doreswamy Iyengar Felicitation Volume*, Bangalore, The Bangalore Gayana Samaja, 1992, p. 170.

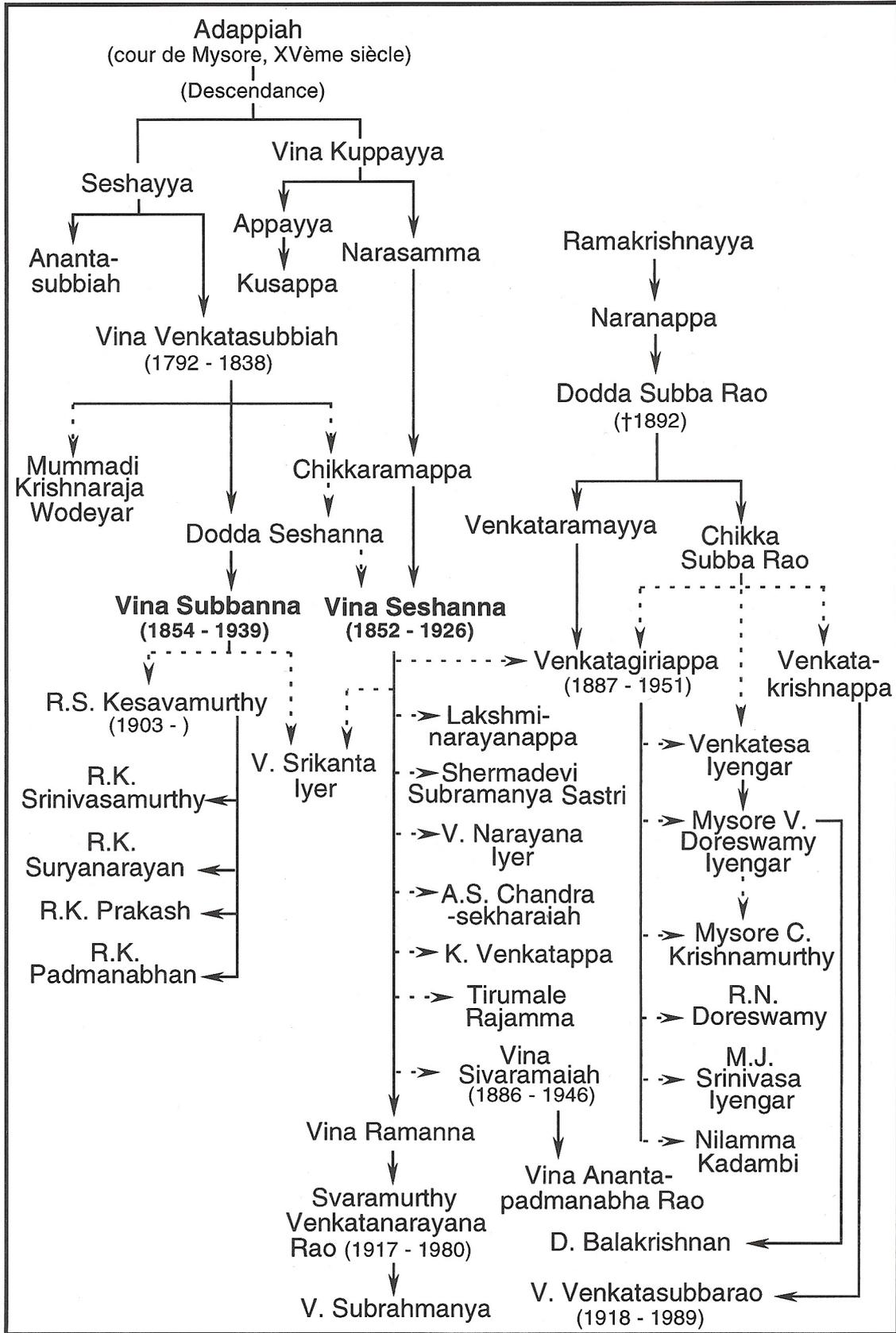


Tableau N° 8 : Les principaux *vainika*-s de l'école de Mysore

Les nombreux noms figurant sur ce tableau ne sont que les plus connus, et une infime partie de l'ensemble des joueurs de *vīṇā* de cette époque. D'autres familles remarquables ont existé, comme celles de Krishnappa, de Sambayya, de Shamanna, de Padmanabiah ou de Rudrapatnam Rangappa dont R.S. Keshavamurthy et ses fils sont les descendants. Beaucoup des musiciens sortis de leurs rangs étaient aussi engagés au palais, ou servaient dans les temples de la région. L'étude d'une telle multitude de traditions dépasse bien entendu le cadre de ce travail.

Malgré des origines familiales proches (ils étaient cousins au 3ème degré), une éducation musicale commune (élèves tous deux de Dodda Seshanna, le père adoptif de Vina Subbanna, et du chanteur / compositeur Mysore Sadasiva Rao), et de très nombreux concerts donnés ensemble, la vie, la personnalité et le style musical de Subbanna et Seshanna étaient profondément différents. Un témoignage de A.S. Fox-Strangways cité à propos du grand Kalyanakrishna Bhagavathar de Trivandrum faisait la distinction entre l'expressivité et l'inventivité de Subbanna, et la douceur et la technique de Seshanna (voir p. 335). Un autre passage du même auteur confirme ce jugement :

"Il y avait de la très belle musique de *vīṇā* à Mysore, où le niveau général est élevé. Le touché précis et expressif, et l'improvisation imaginative de Subbanna faisaient un beau contraste avec la douceur du son, la technique solide et la justesse de l'intonation de Seshanna, de

¹ Deux ouvrages auxquels nous avons déjà fait référence, donnent d'importantes précisions sur ces musiciens moins connus :

- VEDAVALLI (M.B.) : *Mysore As A Seat Of Music*, *Op. cit.*, pp. 18 à 46 & 54 à 78.

- SASTRI (B.V.K.) : "Vainikas And Vina Tradition Of Mysore" in *Vipanchi*, *Op. cit.* pp. 170.

Les dictionnaires biographiques de N. Rajagopalan *Garland* et *Another Garland*, *Op. cit.*, contiennent des informations sur certains d'entre eux.

² Cf. FOX STRANGWAYS (A.S.) : *The Music of Hindostan*, Oxford, 1914, réédité sous le titre *Features Principles and Technique of Indian Music*, *Op. cit.* p. 86 : "There was some beautiful *vīṇā*-playing at Mysore, where the general standard is high. The crisp and expressive touch and imaginative improvisation of Subbanna contrasted well with the smooth tones and solid technique and exact intonation of Seshanna, of whom it was said that he could 'put Subbanna in his pocket and shake him about', a criticism the truth of which I was not in a position to gauge. They got by heart at my dictation 'Ye banks and braes', selected because it is in Mohanna Rāgam, and were to improvise upon it next day, when a concourse assembled to hear the result. They quite entered into the spirit of the thing ; Subbanna played the tune more as if he cared for it ; Seshanna produced the more ingenious variations."

qui certains disaient qu'il pouvait 'mettre Subbanna dans sa poche et le secouer dans tous les sens', critique dont je n'étais pas en mesure de juger la vérité. Ils apprirent par cœur sous ma dictée '*Ye banks and braes*', choisi car étant dans le *rāga* Mōhana, et durent improviser sur ce thème le lendemain, devant une assemblée réunie pour écouter le résultat. Ils entrèrent bien dans l'esprit du morceau. Subbanna joua avec le plus de respect pour l'air ; Seshanna produisit les variations les plus ingénieuses."

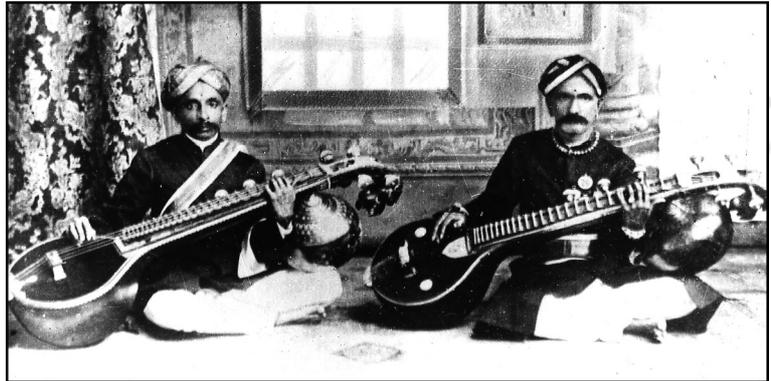
D'après le musicologue Mysore R. Satyanarayana¹, Subbanna utilisait beaucoup plus d'ornementations en technique de tiré, l'index et le majeur de la main gauche joints ensemble, alors que Seshanna employait très peu de *gamaka-s* et jouait en séparant les doigts. Si nous ajoutons à ces quelques témoignages le fait que Subbanna était aussi un chanteur de talent, nous pouvons supposer que son style était beaucoup plus "vocal" que celui de Seshanna.

Il n'y a malheureusement aucun enregistrement de Vina Subbanna. Les seuls renseignements dont nous disposons à son sujet sont des témoignages écrits, quelques compositions qu'il laissa derrière lui et la musique jouée par les rares musiciens se réclamant de son *bānī*, principalement les quatre fils *vainika-s* de son principal disciple, R.S. Keshavamurthy.

Vina Seshanna enregistra cinq disques 78 tours, peu avant sa mort. Ces documents de très mauvaise qualité technique nous serviront cependant, joints à d'autres références bibliographiques, pour tenter de définir les particularités de son jeu. Son plus grand disciple, Venkatagiriappa, n'a pas gravé de disque de son vivant, mais à travers ses élèves Mysore V. Doreswamy Iyengar, R.N. Doreswamy, M.J. Srinivasa Iyengar et Mysore C. Krishnamurthy, il a contribué largement au rayonnement de ce *bānī* considéré aujourd'hui comme le vrai style de Mysore.

¹ Propos tenus lors d'un entretien avec l'auteur le 29 / 5 / 93 à Mysore.

Fig. 51 :
Vina Subbanna (à gauche) & Vina Seshanna (à droite), au palais de Mysore



71 : Le *bāṇī* de Subbanna.

Ayant hérité d'une très grande fortune, Subbanna vécut une vie de luxe, pratiquant la musique en esthète sans avoir besoin d'y trouver sa subsistance. Autant que ses patrons les *mahārāja-s* de Mysore, il s'était au contraire donné un rôle de mécène, distribuant largement ses richesses aux musiciens de talent qui venaient le visiter. Cette générosité légendaire le laissa assez démuné à la fin de sa vie.

Confident et ami du *mahārāja*, Subbanna était le chef des musiciens du palais (*bakshi*) et intermédiaire naturel entre les artistes et le prince. Sa situation matérielle avantageuse le dispensa des fréquentes tournées à travers l'Inde auxquelles Vina Seshanna s'astreignait, réservant ses concerts principalement aux visiteurs de Mysore. D'après R. Satyanarayana elle lui aurait aussi permis de limiter le nombre de ses disciples à quelques rares privilégiés. Cet enseignement restreint serait une des causes de l'occultation du style de jeu qu'il pratiquait par celui plus largement répandu de Seshanna.

Quelques noms de musiciens sont parfois cités comme élèves de Subbanna : le chanteur Chikka Rao, Belakavadi Srinivasa, Akkammanni Subbanna et le sculpteur P.S. Krishnamacharya. V. Srikanta Iyer et B. Devendrappa suivirent son enseignement et celui de Seshanna. Son principal

disciple fut cependant R.S. Keshavamurthy (voir Fig. 20 p. 124) à qui il légua sa *vīṇā* dans les derniers jours de sa vie, le reconnaissant ainsi comme l'héritier de sa tradition.

Comme pour Vina Subbanna, Il n'existe pas d'enregistrement de la musique de Keshavamurthy, cet artiste trouvant sacrilège de tenter de préserver pour les hommes un art éphémère destiné principalement aux dieux¹. Il aurait néanmoins joué pour All India Radio mais ses concerts n'ont pas été conservés.

Keshavamurthy restera dans l'histoire de la *vīṇā* comme le premier musicien à avoir adapté les cordes sympathiques à cet instrument². Il les utilisait principalement pour parsemer sa musique d'effets de harpe, comme le font souvent les instrumentistes hindousthani au début de chaque morceau. La recherche d'effets semble en fait avoir été une des caractéristiques de l'art de R.S. Keshavamurthy³. Ne retrouvant pas trace chez Subbanna de ce goût pour les techniques exotiques, nous pouvons supposer soit que cet apport lui fut personnel, soit qu'il l'eut hérité de ses propres ancêtres (son père et son grand-père étaient *vaiṇika-s*, et sa famille aurait comporté avant lui vingt-deux générations de musiciens !), soit enfin qu'il l'eut emprunté à Seshanna, plus intéressé par les innovations. Sa superbe technique instrumentale et la beauté de ses mélodies lui valurent néanmoins une grande notoriété⁴.

¹ D'après les propos de son fils R.K. Padmanabhan, interrogé par l'auteur à son domicile de Mysore le 27/5/93.

² Nous avons rencontré au cours de nos recherches d'autres *vaiṇika-s* revendiquant, pour eux ou pour leurs ancêtres, la primauté de cette adaptation. Nous ne rentrerons pas dans cette polémique. Les cordes sympathiques étant omniprésentes sur la majorité des instruments hindousthani, il paraît naturel que des musiciens carnatiques aient essayé depuis longtemps de les utiliser. R.S. Keshavamurthy est le premier musicien à avoir dépassé le simple stade de l'expérience et à avoir joué de manière régulière avec un instrument transformé de la sorte. Nous remarquerons par ailleurs que ces cordes n'ont pour la musique carnatique qu'un intérêt relatif en raison des importantes oscillations faisant partie de la nature même de beaucoup de ses notes (voir p. 636).

³ D'après le témoignage de Mysore R. Satyanarayana.

⁴ Cf. VEDAVALLI (M.B.) : *Mysore As A Seat Of Music, Op. cit* p. 76.

R.S. Keshavamurthy eut dix fils, quatre d'entre eux étant aujourd'hui des *vaiṇika-s* professionnels. Les deux plus connus sont R.K. Suryanarayan, au jeu particulièrement brillant, et R.K. Srinivasamurthy, plus apprécié des mélomanes fidèles aux traditions. C'est à travers ces deux musiciens, les seuls dont les enregistrements nous soient disponibles, que nous allons essayer de définir ce que nous nommerons - peut-être imparfaitement - "le *bāṇī* de Subbanna".

711 : R.K. Srinivasamurthy.

R.K. Srinivasamurthy est né en 1935 à Mysore, où son père était musicien du palais. Nous n'avons malheureusement que très peu d'informations sur la vie et la carrière de cet artiste, rarement cité par les journaux et les revues, peu connu hors



Fig. 52 : R.K. Srinivasamurthy

du Karnataka, mais dont le talent fut pourtant récompensé par All India Radio qui le classa à son échelon le plus élevé ("*Top grade*"). Aucun enregistrement commercial de sa musique n'a jusqu'à ce jour été réalisé, et nous devons limiter notre étude de ce musicien à l'*ālāpana* et au *tānam* dans le *rāga* Kalyāṇi qu'il nous interpréta lors de notre brève rencontre à son domicile à Bangalore. La durée de ces improvisations étant particulièrement importante (le *tānam* dure près de 12 minutes), seul l'*ālāpana* sera reproduit dans nos cassettes d'exemples sonores.

R.K. Srinivasamurthy n'a pas utilisé pour cet enregistrement une *vīṇā* munie de cordes sympathiques, et nous ignorons s'il dispose ou joue parfois d'un tel instrument (ses trois autres frères *vaiṇika-s*, Suryanarayan, Prakash

et Padmanabhan possèdent tous une *vīṇā* ainsi pourvue, mais ne l'utilisent pas dans toutes les occasions). Sa musique n'a pas recours par ailleurs, autant que nous pouvons en juger sur ce seul document, à des effets instrumentaux particuliers, les seules touches de couleur n'appartenant pas à la palette la plus classique étant une unique et discrète ponctuation par la corde du *Sa* grave employée dans l'*ālāpana* (à 0'47"), et pour le *tānam* quelques notes jouées doublées à l'octave inférieure, ainsi que deux cordes à vide pincées une fois en arpège.

La structure de ses improvisations ne bouleverse pas non plus les canons traditionnels et nous pouvons observer dans ces deux mouvements un développement régulier du médium vers l'aigu avec simultanément une augmentation progressive de la virtuosité. La conclusion se fait naturellement sur le *Sa* médium après un court passage dans le grave et un ralentissement de la mélodie. Nous remarquerons cependant la longueur importante et la qualité musicale de ces improvisations, réalisées sans aucune préparation, laissant supposer une grande familiarité de cet artiste avec ces formes de musique¹.

L'intérêt et la force de la musique de R.K. Srinivasamurthy réside à notre avis dans deux domaines : son langage très expressif, et sa grande maîtrise technique de l'instrument. Cette expressivité est particulièrement perceptible dans les passages lents, dans les phrases employant la technique du tiré pour explorer tour à tour les multiples facettes d'une note importante, ou dans la qualité de ses silences qui ne sont jamais de simples coupures entre deux envolées mélodiques

¹ Nous avons formulé à tous les instrumentistes enregistrés la même demande : un *ālāpana* et un *tānam* en Kalyāṇi, d'environ 5 minutes, mettant en lumière les particularités du style. Il est intéressant de constater qu'à cette demande unique les musiciens ont répondu, chacun à leur manière, en variant le temps de leur démonstration d'un facteur 1 à 8 (E. Gayatri : 2'37", R.K. Srinivasamurthy : 21'13"). Il serait abusif de juger, sur ces simples chiffres, le goût plus ou moins prononcé de chaque artiste pour les formes improvisées, beaucoup d'autres critères pouvant être la cause de la concision de leur démonstration (manque de disponibilité, peu d'intérêt pour l'étude entreprise, raisons personnelles...). Une longue improvisation réalisée de manière aussi naturelle laisse cependant présager une très grande pratique de ces mouvements.

mais des instants de grande concentration. Le timbre est clair, la musique fluide et alerte. De nombreux passages rapides et rythmés parsèment l'*ālāpana* mais ils ne constituent pas, comme chez les musiciens d'Andhra, des entités séparées. Ce sont plutôt des accélérations progressives du rythme intérieur de la phrase, qui s'anime peu à peu, prend de la vitesse pour exécuter de grandes marches mélodiques ou au contraire répéter quelques notes inlassablement comme une cascade de musique, ralentir doucement ou encore s'arrêter net sur un silence très profond.

Son *tānam* recèle d'autres originalités : crescendos progressifs ou passages subits du *forte* au *piano*, brusques accélérations rythmiques et nombreux arrêts soudains, alternances de noires et de groupes de doubles croches  , rythmes syncopés. Beaucoup de pauses de la pulsation parsèment ce *tānam* et viennent intercaler de courtes phrases d'*ālāpana* dans ces moments de détente. La cadence finale, sur la seule tonique médium, est particulièrement longue et travaillée.

La technique instrumentale de Srinivasamurthy est d'un très haut niveau. L'origine de cette virtuosité peut sans doute être attribuée à l'enseignement de son père Keshavamurthy, qui était connu sur ce point, et dont les quatre fils manifestent - à des degrés divers - un goût semblable pour un jeu brillant. Les trois techniques de base, tiré, glissé et frappé sont maniées avec une aisance égale, tour à tour ou conjointement. L'utilisation du frappé est particulièrement remarquable, dans l'*ālāpana* comme dans le *tānam*. Il est souvent utilisé pour produire de courts ornements, mais aussi de longues phrases donnant l'impression de véritables pluies de notes claires et précises (voir transcription ci-dessous).

Les pincements, réalisés avec des ongles naturels, sont nombreux et d'intensité assez égale. Les multiples étouffements de cordes accentuent le

relief de la mélodie. Les cordes de *tāla* sont utilisées souvent dans l'*ālāpana*, généralement individuellement mais aussi quelquefois en groupe ou égrenées rapidement. Elles ne servent que très rarement de ponctuation entre les phrases, respectant ainsi la qualité du silence, mais soulignent plutôt la mélodie, s'y intègrent ou tissent même parfois une sorte de contrepoint rythmique.

L'*ālāpana* que nous présentons étant d'une longueur importante, nous ne chercherons pas à le décrire avec trop de précision. Nous en relèverons cependant la forme générale et quelques traits dignes d'être observés. Le diapason de 151 Hz, 48 cents au-dessus du *Ré* tempéré, est particulièrement grave. L'ambitus est assez étendu, descendant au *Ri* grave (8'46") et montant au *Dha* aigu joué en tiré depuis la frette du *Ma* dans une courte phrase évitant la quinte ("r g m d m g r " de 6'50" à 6'52").

Ces moments sans quinte ni tonique sont extrêmement nombreux et nous ne saurions les relever tous. Six d'entre eux sont de grandes dimensions (supérieures à 10 secondes), le plus important durant 31" ! (de 5'48" à 6'19"). La formule "n rG ," revient particulièrement souvent pendant ces passages, en fin de phrases, et peut laisser penser à une influence du *rāga* hindoustani Yaman sur la forme de Kalyāṇi interprétée par Srinivasamurthy (voir p. 115). Cette supposition est renforcée par l'absence complète des tournures "d n s r g" ou "n s r g" spécifiques au Kalyāṇi carnatique.

La forme de cet *ālāpana* peut être comprise comme une succession logique de quatre parties :

- La première est concentrée sur la quinte inférieure de l'octave médium, avec une rapide incursion jusqu'au *Ma* de l'octave grave. Le déroulement général est assez lent, mais entrecoupé de quelques traits rapides. Deux courtes poses sur la tonique médium dès les premières secondes (0'10", puis 0'23") permettent

de poser les fondations de l'improvisation qui suivra. La plupart des phrases s'achèvent sur le *Ri*, puis sur le *Ga* médium.

- La deuxième partie débute à 1'14" sur la note *Pa*, répétée plusieurs fois, jouée tour à tour par la corde mélodique et la corde de *tāla*. Cette note, terminant la majorité des phrases mélodiques, sera le centre principal de ce passage où le *Ni* médium aura aussi une place importante. Le mouvement général s'accélère et nous remarquons les premières grandes tirades omettant la quinte et la tonique. Atteignant et s'arrêtant sur le *Sa* aigu à 3'53", cette nouvelle note, doublée elle aussi un moment par la corde de *tāla*, va à son tour faire jouer son pouvoir d'attraction. L'ambitus principal reste encore centré sur le deuxième tétracorde de l'octave médium, bien que la mobilité s'amplifie. Deux grands glissés d'une octave servant d'appoggiature au *Sa* aigu pourront être relevés à la fin de cette section (à 4'33" et 4'35").

- A 4'46" le sens mélodique se tourne résolument vers l'aigu. La nouvelle partie commençant alors comporte une très grande proportion de phrases évitant les notes *Pa* et *Sa*. Certains de ces passages adoptent un style staccato (de 5'59" à 6'09"), alors que d'autres présentent des courbes très sinueuses (6'30" à 6'38"). Les formules "n R , " ou "n r G , " reviennent sans cesse, concluant la plupart des phrases. Sur le plan du jeu instrumental nous remarquerons plus particulièrement un long trait utilisant la technique du frappé (de 5'09" à 5'15") autour du *Sa* aigu. Le mouvement ascendant culmine sur le *Dha* aigu à 6'51".

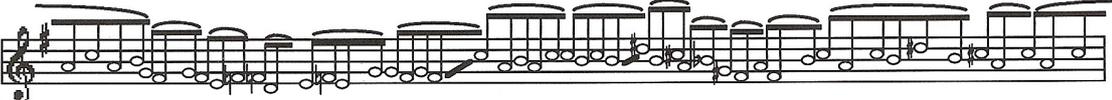
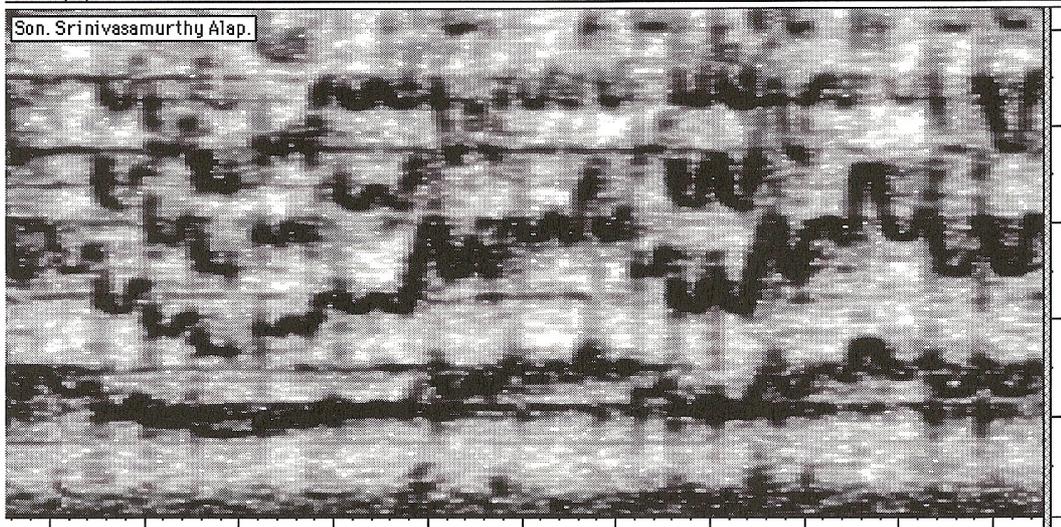
- Nous fixerons à 7'02" le début de la quatrième partie, grand reflux vers la tonique médium. Ce retour se fait par paliers, parsemés de brusques remontées vers l'aigu, le mouvement étant toujours rapide. Le premier de ces échelons est le *Pa* médium autour duquel une avalanche soudaine de notes sera jouée en frappé. Quelques grands glissés traversent les registres médium et aigu en tous

sens, et la descente se poursuit avec une nouvelle pause sur le *Ga*. Cette note sera le prétexte à de belles courbes sinueuses obtenues par tiré depuis sa frette. Poursuivant cette pente descendante, le *Ri* conclura de nombreuses phrases, jouant de l'attraction exercée par la tonique toute proche. Le rythme se ralentit et la tonique est entendue, d'abord jouée timidement par la corde de *tāḷa* (8'02" et 8'15") puis très brièvement sur la corde mélodique à 8'19". La conclusion se fait après un dernier passage dans l'octave grave, le ton étant devenu majestueux et les notes résonnant longuement.

Le fragment que nous avons transcrit pour illustrer le style de R.K. Srinivasamurthy, situé au début de la quatrième partie de cet *ālāpana*, est particulièrement riche en techniques variées. Il s'ouvre par un long trait interprété en frappé, où nous pouvons observer les petits tirés très rapides concourant à la fluidité générale de la phrase. Le frappé est réemployé par la suite pour orner de mordants et gruppotos les notes *Sa* et *Pa*. Quelques très grands glissés succèdent alors, puis une longue tirade évitant la quinte et la tonique, utilisant une riche et rapide ornementation en tiré (*kaṁpita*). Les dernières secondes de cet extrait montrent comment, à partir de la frette du *Ga*, Srinivasamurthy réalise des courbes mélodiques remarquablement expressives, jouant de l'attraction entre le *Ma* et le *Pa*, très particulière au *rāga* Kalyāṇi.

Les cordes de *tāḷa* sont employées avec parcimonie dans ce fragment, mais les étouffements de corde sont nombreux. Les sonagrammes joints à ces transcriptions permettent d'apprécier au mieux la variété des techniques utilisées par cet artiste et la sinuosité des courbes mélodiques.

N D M G R G M D N Ṙ N D M M D N Ṙ N D D N

Son. Srinivasamurthy Alap.

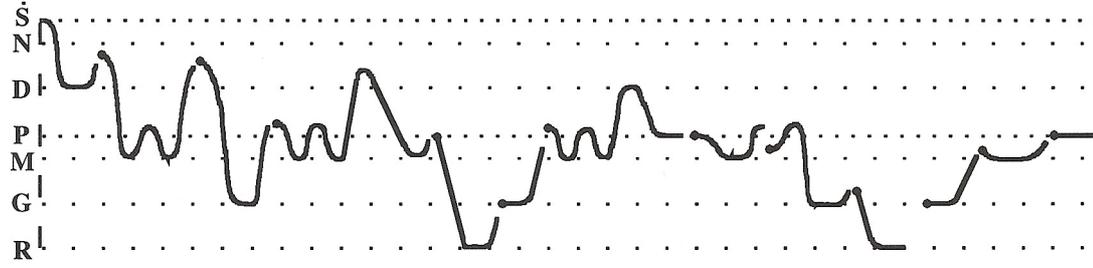
Gr
Ṙ
Ś
N
D
P
M
G
R

Sec. 1'7"32" 1'7"34" 1'7"36"

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

Tāla M Ṁ G GR × G → M → D N N D M M D N N D

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

Ś
N
D
P
M
G
R

Sec. 1'7"38" 1'7"40" 1'7"42"

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

Tāla D M G M M R G M P M G R G M P

PMP G M G M G G PM G G P M G

D:

P |

M |

G |

R |

Sec. ———— |7'44" |7'46" |

Tech. I ↓ × ↓ ↓ × ↓ ↓ ↓ × ↓ ↓ ×

Tāla ———— | ↑ | ↑ |

G M G P G G PM GGM GGP M G R R R

D:

P |

M |

G |

R |

S |

Sec. ———— |7'48" |7'50" |7'52" |

Tech. I ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Tāla ———— | ↑S | ↑S | ↑S | ↑S |

**Ex. N° 69 : Transcription d'un fragment de l'*ālāpana*
dans le *rāga* Kalyāṇi, par R.K. Srinivasamurthy.**

Il est presque impossible de distinguer, dans la vingtaine de minutes de musique qui nous fut interprétée par Srinivasamurthy, la part pouvant être attribuée à l'héritage de Vina Subbanna, de celle revenant à l'enseignement de son père Keshavamurthy, ou encore de celle issue de sa propre créativité. Agé d'à peine quatre ans à la mort de Subbanna, Srinivasamurthy n'a sans doute pas gardé de souvenir précis de la musique du vieux maître.

Si la technique instrumentale virtuose, commune à lui et à ses frères, n'est pas une caractéristique personnelle, son expressivité est par contre remarquable

et le distingue du reste de sa famille. "Inventivité", "expressivité" et "toucher précis" sont les qualificatifs ayant été employés par Fox-Strangways pour décrire la musique de Vina Subbanna (voir p. 448). Ces termes peuvent sans conteste s'appliquer aussi à la musique de Srinivasamurthy. Ces qualités n'ont peut être pas toutes été transmises par filiation directe de *guru* à *śiṣya*, mais elles correspondent sans aucun doute chez cet artiste à un désir esthétique le rapprochant du maître de Mysore. Nous le considérerons donc, en l'absence de meilleurs prétendants, comme le plus susceptible de revendiquer une appartenance au *bānī* de Vina Subbanna.

712 : R.K. Suryanarayan.

De deux ans le cadet de Srinivasamurthy, Suryanarayan est né en 1937 à Mysore. Etant issu d'une grande famille de musiciens, ses dons furent vite remarqués, et il fut amené, comme enfant prodige, à jouer devant le *mahārāja* de cette



Fig. 53 : R.K. Suryanarayan

ville dès l'âge de sept ans. Disciple de son père R.S. Keshavamurthy jusqu'en 1952, il travailla toute son enfance la *vīṇā* avec une extrême rigueur, jouant parfois 18 heures par jour ! La virtuosité extraordinaire qu'il acquit de la sorte le rendit rapidement célèbre et il obtint par la suite de nombreux engagements de concerts, en Inde et hors du pays (Europe, Amérique du Nord et du Sud, Moyen et Extrême Orient). C'est un artiste affilié à All India Radio depuis 1958 et il est aujourd'hui classé au "grade A" de cette institution.

Outre ses talents d'instrumentiste, R.K. Suryanarayan est aussi un compositeur ayant écrit de nombreux *varṇam-s*, *kṛtī-s* ou *tillāna-s*. Certaines de ces pièces figurent sur l'un des cinq enregistrements commerciaux qu'il a gravé à ce jour.

Mises à part une courte notice dans le dictionnaire biographique *Another Garland*, quelques indications sur les couvertures des albums enregistrés, ou de simples mentions dans les deux importants travaux déjà cités sur la musique à Mysore², aucune étude conséquente ne s'est à notre connaissance penchée sur la vie et la musique de cet artiste. Quelques critiques ont cependant été publiées lors de ses concerts, très laudatives à l'étranger mais parfois plus acerbes en Inde, où de nombreux mélomanes lui reprochent son usage excessif d'effets instrumentaux, et ses nombreux emprunts aux musiques hindousthanie et occidentale dénaturant souvent le caractère des compositions qu'il interprète³.

Prenant pour sources quatre de ses enregistrements⁴, nous allons essayer de décrire et d'analyser les caractéristiques de la musique de Suryanarayan, de comprendre son originalité, ses qualités et ses excès. Nous étudierons avec plus d'attention, et reproduirons dans les documents sonores joints à notre étude, le *tānam* et le *pallavi* du *kṛti Chakkani rāja* dans le *rāga* Kharaharapriya, extraits de la cassette parue sous le label Sangeetha.

¹ Cf. RAJAGOPALAN (N.) : *Another Garland, Op. cit.* pp. 306 & 307.

² Cf. : - SASTRI (B.V.K.) : "Vainikas And Vina Tradition Of Mysore" in *Vipanchi, Dr. V. Doreswamy Iyengar Felicitation Volume*, Bangalore, The Bangalore Gayana Samaja, 1992, p. 175.

- VEDAVALLI (M.B.) : *Mysore As A Seat Of Music*, Trivandrum, CBH. Publication, 1992, p. 76.

³ Plusieurs critiques de ses concerts ont été publiées dans la revue *Sruti*, comme par exemple celle de RAMALINGA (Sastry) : "Visakha Music Academy's Festival" in *Sruti* N° 89, Madras, Février 1992 p. 9 où nous pouvons lire ces quelques lignes : "Si ses techniques innovantes et sa phraséologie musicale paraissaient déjà excessives dans les parties d'improvisation, leur usage dans les *kṛti-s* aboutit à un sacrifice complet de l'esthétique. Beaucoup de *rasika-s* (mélomanes) quittèrent même la salle pendant qu'il jouait *Erindarō mahānubhāvulu*." ("*If his innovative techniques and musical phraseology seemed excessive in the extemporisation part, their use in the kriti part resulted in a total sacrifice of aesthetics. Many a rasika even left the hall when he was playing Endaro mahanubhavulu*"). Un commentaire plus élogieux, mais soulignant les mêmes caractéristiques de la musique de Suryanarayan peut être aussi trouvé dans l'article de RAGHAVENDRA (K. - Rao) : "Veena Festival in Mysore" in *Sruti* N°144, Septembre 1996, p. 9 : "...Il joua pratiquement jusqu'aux limites extrêmes de l'instrument, utilisant complètement son ambitus de trois octaves et demie. On aurait souhaité que le *tānam* ne finisse jamais. C'était un grand moment de virtuosité. Le récital provoqua des réactions très diverses du public, allant de l'admiration la plus complète jusqu'au dégoût le plus profond." ("*He played almost to the outer limits of the instrument, fully using its three-and-a-half octave range. One wished that the tana-s would never end. It was a wholly virtuosic affair. The recital elicited audience reactions which ranged widely, from all-out admiration to utter disgust.*")

⁴ Ces quatre enregistrements sont les disques 33 tours H.M.V. ECSD 3213 (1973) et Philips 6586 023 (1974), ainsi que les cassettes audio Sangeetha 6 ECDB 186 (1987) et S.C.I. SICC 030 (1992).

Sur les 18 compositions enregistrées par Suryanarayan, six seulement sont l'oeuvre de musiciens appartenant à la trinité carnatique (quatre de Tyāgarāja, deux de Muttusvāmi Dikṣitar). Les autres morceaux sont d'auteurs moins connus du XIX ou XXème siècle, l'un étant de Subbaṇṇa, l'un de Seshanna, trois autres enfin ayant été écrits par l'artiste lui-même. Les *tempi* adoptés sont vifs mais sans excès, la virtuosité de ce musicien se manifestant plus dans les improvisations ou dans le choix de *saṅgati-s* très élaborés que dans un *tempo* de base particulièrement rapide¹.

Composition	R.K.	Autres musiciens			
	Suryanarayan				
<i>Chakkani rājamārga</i>	91> ♪ >93	♪ = 81	♪ = 84	♪ = 90	♪ = 80
<i>Svararāga sudhā</i>	78> ♪ >80	♪ = 75	♪ = 76	♪ = 140	
<i>Vātāpi Gaṇapatim̃</i>	98> ♪ >102	92> ♪ >94	♪ = 98	♪ = 97	♪ = 96
<i>Nanu pālim̃pa</i>	72> ♪ >78	81> ♪ >85	♪ = 77		

La proportion d'improvisation n'est pas mesurable de façon significative sur ces enregistrements, ceux-ci présentant sur ce point des disparités très importantes. Sur l'un d'entre eux (disque Philips) figure en effet un très long *tānam* dans les cinq *ghana-s rāga-s* (26'48"), dont la prise en compte modifie de manière très sensible les résultats obtenus (54,8% d'improvisation au total sur les quatre documents, 46,2% seulement si nous excluons l'enregistrement Philips).

L'importance du *tānam* n'est pas le seul critère distinguant ce disque réalisé en Europe des trois autres enregistrés en Inde. Une utilisation beaucoup plus parcimonieuse des effets instrumentaux peut aussi y être remarquée. Le patronage de l'UNESCO et la direction artistique d'Alain

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

- *Svararāga sudhā* : Rajeswari Padmanabhan, R. Pichumani et Desamangalam Subramania Iyer (*vaiṇika-s*).

- *Vātāpi Gaṇapatim̃* : R. Prasanna (guitare), Chitti Babu, Vasanth Kumar et Hemalatha Mani (*vaiṇika-s*).

- *Nanu pālim̃pa* : Hemalatha Mani et M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar (*vaiṇika-s*).

Danielou sont sans doute la cause de la sobriété très appréciable de cet enregistrement.

La forme des improvisations est variable, certaines d'entre elles respectant la classique ascension du médium ou grave vers l'aigu alors que d'autres utilisent des structures moins rigides, régies par des successions de techniques instrumentales différentes. Il est impossible en effet de restreindre à une forme particulière la musique de Suryanarayan, tant est grande son inventivité permanente. Des morceaux peuvent être exempts d'*ālāpana* et de *tānam*, mais contenir de très longs *kalpana svāra-s* (ex. *Nānu pālīmpa*, cassette S.C.I.) ou des *tānam-s* élaborés peuvent succéder à de très brefs *ālāpana-s* (ex. *Svararāga sudhā* sur le même enregistrement), rompant ainsi des règles d'équilibre entre les parties généralement respectées par la plupart des musiciens. Les effets de surprise sont fréquents : accélération brusque du rythme durant les *tānam-s*, *kalpana svāra-s* alternant des passages virtuoses et des phrases lentes, fausses conclusions, reprise de la composition de manière durable après le *tāni āvartam* etc. Les *tānam-s* sont cependant le plus souvent conclus par des triples cadences dont chaque membre peut être soit similaire soit différent des autres.

Les ambitus parcourus sont étendus, Suryanarayan ne dédaignant pas l'extrême grave ou aigu. Les mélodies sont mobiles et ne s'attardent pas trop longuement sur chaque degré. Le jeu donne une grande importance au rythme et les dialogues avec les percussionnistes sont fréquents. Malgré cette inventivité le rythme à cinq temps  apparaît de manière un peu répétitive dans certains *tānam-s* (ex. celui dans les cinq *ghana-s rāga-s* du disque Philips, ou celui en *Śaṅkarābharaṇam* de la cassette S.C.I.).

Une impression de douceur due à la qualité des pincements très légers et une expressivité indéniable peuvent être ressenties dans nombre de pièces où le talent de cet artiste n'est pas occulté par sa volonté de surprendre et d'innover à tout prix. Mise à part sa virtuosité impressionnante, le point le plus remarquable

de la musique de R.K. Suryanarayan, dans ses enregistrements réalisés en Inde comme dans ses concerts actuels, est en effet la débauche d'effets instrumentaux et de techniques inhabituelles qu'il emploie sur la *vīṇā*. Le plus original - et le moins intéressant musicalement - est sans doute l'effet "de harpe" dont il ponctue souvent ses improvisations en pinçant rapidement les cordes sympathiques dont son instrument est pourvu. Les accords, principalement arpégés, sont très fréquents dans les *ālāpana-s* et les *tānam-s* comme dans les compositions, et donnent parfois à son jeu une couleur harmonique qui n'est pas sans rappeler la guitare. De nombreuses phrases sont jouées doublées à l'octave inférieure. Tous les doigts de la main gauche, et non les seuls index et majeur, sont employés dans les traits extrêmement rapides et détachés exécutés sur toutes les cordes, utilisant souvent la technique du frappé. Les tirés sont nombreux mais restent d'amplitude limitée¹. Des effets de sons harmoniques, parfois conjugués à des tirés (comme chez Chitti Babu), parsèment certaines improvisations.

Les pincements de la main droite sont réalisés avec de grands ongles naturels. L'emplacement varié de ces attaques, près du chevalet ou au-dessus du manche, occasionne parfois des effets de changement de timbre. Des crescendos, particulièrement dans les *tānam-s* ou les *kalpana svāra-s* sont aussi employés. Les cordes de *tāḷa* sont pincées assez régulièrement sur les temps forts des compositions, mais plus rarement et avec une très grande discrétion pendant les *ālāpana-s*. Leur action est au contraire sonore et parfois martelée durant les *tānam-s* (voir transcription ci-dessous).

Le *tānam* dans le *rāga* Kharaharapriya que nous joignons à cette étude est précédé d'un assez long *ālāpana* (6'27"), et sert d'introduction au *kr̥ti Chakkani rāja* qui est lui-même enrichi de *kalpana svāra-s* et d'un *tāni āvartam*. Le diapason

¹ Nous avons même observé chez ce musicien l'emploi du "poussé" de la corde la plus grave et non du "tiré" habituel, interdit sur cette corde trop proche du bord du manche. Cette technique difficile à maîtriser mais remédiant à une limitation autrement incontournable de l'instrument est enseignée, comme toutes celles qu'il pratique, aux multiples élèves qui étudient avec lui à Bangalore.

retenu est de 168,5 Hz, 38 cents au-dessus du *Mi* tempéré. L'ambitus de ce *tānam* s'étend du *Ri* grave au *Ma* aigu. Sa forme est traditionnelle, avec une ascension par paliers successifs du médium vers l'aigu et un retour au *Sa* médium après une triple cadence conclusive. Nous pouvons y discerner quatre parties principales, séparées entre elles par des phrases cadencielles et de brèves pauses dans la pulsation, ainsi qu'une sorte de longue "coda" mêlant de manière originale des morceaux d'*ālāpāna* et des reprises de *tānam* :

- La première section commence sur le *Sa* médium, scandé rythmiquement, puis finissant la plupart des formules mélodiques. Elle s'achève sur cette même note après une courte cadence. Une descente jusqu'au *Ma* de l'octave grave à la suite d'une longue phrase répétant continuellement le *Pa* grave en constitue le moment le plus remarquable : "p s p r p g p r p s p r p n p d d n s s n d n s s n d m , p , d , p d n s ..."

- La seconde partie débute à 0'41" et s'intéresse successivement aux notes *Ri* et *Ma* qui seront les deux premiers échelons de la lente progression vers l'aigu. Nous remarquerons bien sûr les "effets de harpe", assez surprenants mais très typiques du jeu de Suryanarayan, un pincement du *Ma* grave appuyant la répétition de cette note au médium (1'23"), quelques incursions dans l'octave grave et de brefs passages rythmiques alternant croches et triolets de doubles croches exécutés en frappé.

- La note *Dha* Médium, troisième degré de l'ascension, répétée à son tour à 1'42", marque le début de la partie suivante où les effets d'accords seront particulièrement utilisés : accords arpégés d'abord dans un style rappelant beaucoup le jeu de la guitare, bien que le parcours harmonique ne soit pas conforme aux règles classiques de la musique occidentale, accords plaqués ensuite, joués de manière répétitive par les cordes de *tāla* pincées très vigoureusement en réponse à la lente énonciation de notes doublées elles-mêmes à l'octave inférieure. Une longue phrase très fluide employant de

nombreux tirés et un passage en frappé termine cette section en atteignant le *Sa* aigu.

- La dernière partie de ce *tānam* commence sur la tonique aiguë, répétée avec une douceur contrastant avec les passages *forte* entendus précédemment. Rapidement le rythme s'accélère et l'accent est porté sur la note *Ri*. La montée vers l'aigu ne dépassera plus guère ce degré, ne jouant le *Ga* ou le *Ma* que brièvement à la faveur d'un trait rapide ou d'une ornementation. Deux grandes phrases retournant vers le grave sont exécutées, la deuxième étant particulièrement caractéristique : descendant par de grands sauts de quarts et de quintes où chaque degré est orné par des tirés vigoureux, elle remonte en jouant des notes "pures", utilisant de grands glissés du *Ri* médium au *Dha* médium, puis au *Ri* aigu "s r g , , r n , , d g , , r n , , d g , , r d , r , d , r , s ...". Une conclusion en trois phrases identiques se terminant sur le *Sa* aigu, la *Pa* et le *Sa* médium semble mettre fin à cette improvisation.

Sans laisser à l'auditeur le temps de se reposer sur la tonique médium, Suryanarayan repart aussitôt en exécutant une série de courtes phrases en sons harmoniques, réalisées sur les cordes *sāraṇi* et *pañcama* jouées à vide et tirées depuis l'intérieur du cheviller. Après un petit passage d'*ālāpana* le *tānam* reprend à 4'30" pour une dizaine de secondes, le temps d'une nouvelle cadence. Une dernière reprise de l'*ālāpana* achève cette improvisation.

Nous avons transcrit ici le début de la troisième partie de ce *tānam*, que nous jugeons particulièrement intéressant et différent de ce que nous avons étudié jusqu'à présent. Ce fragment montre les accords arpégés employés par Suryanarayan. Bien que ces accords puissent être chiffrés (accords de sixte ou accords de quarte et sixte) leur progression est régie par des règles mélodiques et non point harmoniques. Leur exécution fait appel à des techniques de barré directement empruntées au jeu de la guitare. Le deuxième point remarquable de cette transcription concerne la manière dont les cordes de *tāla* sont frappées rythmiquement alors que la mélodie, doublée à l'octave inférieure et d'abord très

lente, s'accélère peu à peu. Ces deux procédés originaux sont des exemples illustrant bien la multiplicité d'effets nouveaux dont R.K. Suryanarayan parsème sa musique.

D , D , , , D , , , D , , , D , , M D , , M D , , , S M D ,

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

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

Tech. I ↓ D D D D D 2 ↓ I ↓ 2 ↓ I ↓ 2 ↓ I ↓ 3 ↓ 2 ↓ I ↓

Tāla

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

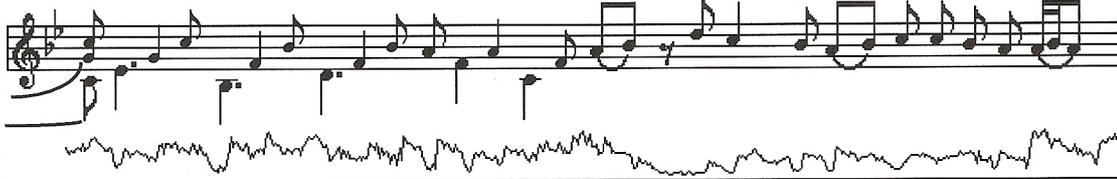
R.
Ś.
N.
D.
P.
M.
G.
R.
S.
N.

Sec. 1'48" 1'50" 1'52"

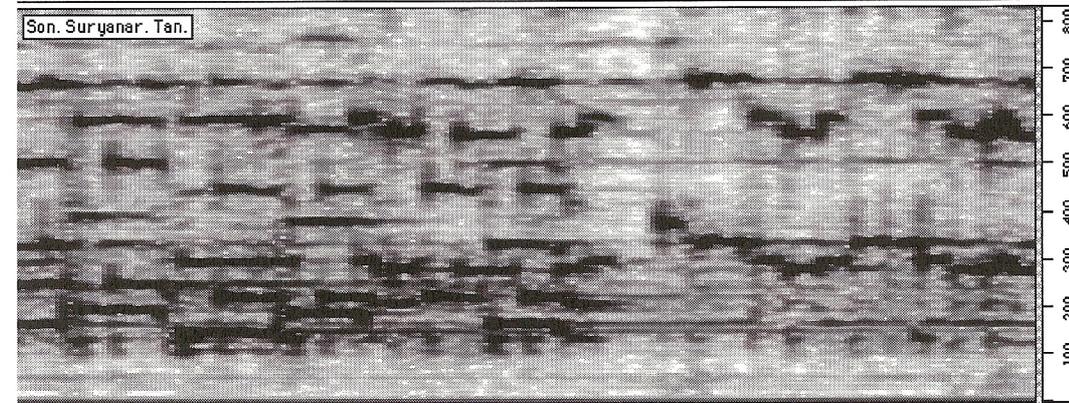
Tech. I ↓ 3 ↓ 2 ↓ I ↓ 3 ↓ 2 ↓ I ↓ 3 ↓ 2 ↓ I ↓ 3 ↓ 2 ↓ I ↓ 3 ↓ 2 ↓ I ↓ 3 ↓ 2 ↓ I ↓ 3 ↓ 2 ↓

Tāla

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



Son. Suryanar. Tan.



R
Š
N
D
P
M
G
R
S
N
D

Sec. 1'54" 1'56"

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

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

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



N
D
P
M
G
R
S
N
D
P

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

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

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

N , , D , P D , , P , D , N D , , , D , , , D , , , D , , ,

R
 S
 N
 D
 P
 M
 G

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

Tech. I ↓ D N × D P D MMP × D × N D D D D

Tāla

D , , , , , , , , , , , , N , , , , , , , , , , , , D , , , , , , , , , , , ,

S
 N
 D
 P
 M
 G
 R
 S
 N
 D
 P

Sec. 2'10" 2'12" 2'14"

Tech. I ↓ D N D

Tāla

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

**Ex. N° 70 : Transcription d'un fragment du *tānam*
dans le *rāga* Karaharapriya, par R.K. Suryanarayan.**

A la suite de ce *tānam*, Suryanarayan interprète le *kṛti Chakkani rāja* dont nous allons étudier le *pallavi*. Commenant à 5'15", sa structure comporte 20 *āvartana*-s répartis de la manière suivante :

A ¹ (1ère ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
A ² (<i>saṅgati</i> de cette 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
A ³ " " " "	1 <i>āvartana</i>
A ⁴ " " " "	1 <i>āvartana</i>
B ¹ " " " "	1 <i>āvartana</i>
B ² " " " "	1 <i>āvartana</i>
B ³ " " " "	1 <i>āvartana</i>
B ⁴ " " " "	1 <i>āvartana</i>
C ¹ (2ème ligne du <i>pallavi</i>)	1 <i>āvartana</i>
C ² (<i>saṅgati</i> de cette 2ème ligne)	1 <i>āvartana</i>
C ³ " " " "	1 <i>āvartana</i>
D (<i>saṅgati</i> de la 1ère ligne)	1 <i>āvartana</i>
E ¹ " " " "	1 <i>āvartana</i>

E ²	"	"	"	"	1 <i>āvartana</i>
F	"	"	"	"	1 <i>āvartana</i>
G ¹	"	"	"	"	1 <i>āvartana</i>
G ²	"	"	"	"	1 <i>āvartana</i>
H	"	"	"	"	1 <i>āvartana</i>
F'	"	"	"	"	1 <i>āvartana</i>
A ¹ '	"	"	"	"	1 <i>āvartana</i>

Anupallavi ...

Dans ce schéma les lettres désignant chaque thème ou famille de *saṅgati-s* sont identiques à celles employées dans les analyses précédentes de ce morceau, interprété par Pappu Someswara Rao ou Emani Sankara Sastri. Nous pouvons constater de la sorte que le matériau thématique est dans les trois cas similaire, le seul *saṅgati* original étant le thème "H" (18ème *āvartana*) joué ici par Suryanarayan. Contrairement à Pappu Someswara Rao et surtout à Emani Sankara Sastri, Suryanarayan ne répète jamais ses *saṅgati-s*, chaque *āvartana* apportant une nouvelle variation. Aucun intermède de percussion ne sépare non plus le *pallavi* de l'*anupallavi*. L'ordonnance des thèmes est par contre semblable dans les trois interprétations et la suite "A B C D E F G F " est suivie par tous les musiciens.

Comme pour le *tānam* précédent, le point le plus original de l'interprétation de R.K. Suryanarayan réside dans son utilisation importante d'accords arpégés pour les variations E¹, G², et H. Ce dernier *āvartana* présente aussi une phrase en détaché, montant jusqu'au *Ni* aigu, dont le style est peu conforme à la tradition carnatique et dénote au contraire une influence certaine de la musique occidentale.

Nous avons transcrit ci-dessous les thèmes A¹ et A³ de Suryanarayan, équivalents aux *saṅgati-s* A¹ et A² de Pappu Someswara Rao, et A¹ et A³ d'Emani Sankara Sastri. Les pincements de main droite sont aux nombres de 15 et 22, supérieurs aux deux interprétations précédentes. Ils révèlent un style plus détaché, moins fidèle au respect de l'articulation du texte ne comportant que 11

syllabes. L'ornementation, assez proche de celle de Sankara Sastri, est plus riche que chez Someswara Rao. Les pincements des cordes de *tāla* sont discrets et réservés aux temps forts du cycle. La transcription du thème H (18ème *āvartana*) montre l'utilisation de l'accord arpégé et la rapide montée dans l'aigu employant la technique du frappé. La fin de ce *saṅgati* est identique à celle de A³, transposée à l'octave supérieure.

, , , R , G R , S , , , S , Ḍ Ṇ Ṇ Ḍ Ḍ , Ṇ , S R , Ṛ S , Ṇ Ṇ S , S S ,

1

M |
G |
R |
S |
N |
Ḍ |
P |
M |

Sec. 2

Tech. R × R R S S S DDN D PD × D S × R RS DD S S S

Tāla

S , S R , G R , Ḍ Ṇ Ḍ S Ṛ S R G R S Ṛ S Ṇ Ḍ Ṇ , S R , R Ṇ Ḍ Ṇ S , Ḍ G , R , ,

3

P |
M |
G |
R |
S |
N |
Ḍ |
P |
M |

Sec. 2

Tech. S S R R R DD S RG R S S N D D S × R R S Ṇ Ḍ S S DD RR S

Tāla

permanente des mélodies sans artifices, comme celles dans le *rāga* Bhairavi du disque enregistré par la firme Philips. Il prouve alors qu'il est un artiste de haut niveau, héritier d'une grande tradition musicale et personnalité à la créativité inépuisable.

72 : Le *bāṇī* de Mysore.

Avec le *bāṇī* de Mysore, nous abordons le dernier des grands styles de jeu sur la *vīṇā* rencontrés en Inde du sud. Il est constitué de la descendance musicale de Vina Seshanna, principalement par l'intermédiaire de son meilleur disciple, Venkatagiriappa, dont furent élèves tous les artistes actuels les plus renommés de ce courant. Si Seshanna fut son créateur, Venkatagiriappa permit, par un important travail de pédagogue, sa diffusion et sa - relative - popularité actuelle.

Venkatagiriappa¹ est né en 1887 à Mysore, issu de la seconde grande famille de *vaiṇika-s* de cette ville, celle des descendants de Ramakrishnaya. Il apprit la *vīṇā* d'abord avec son oncle Chikka Subba Rao, puis avec Vina Seshanna dont il adopta le style avec perfection. Nommé musicien du palais à l'âge de 25 ans, puis chef de l'orchestre Indien, il fut alors chargé par le *mahārāja* de transcrire et d'harmoniser de nombreuses pièces carnatiques pour cet ensemble. Il appréciait les musiques occidentale et hindousthanie, et connaissait la notation sur portée. Il fut aussi un compositeur prolifique de *varṇam-s* et de *kṛtī-s*, et s'est aventuré dans le domaine très rarement exploré de la composition purement instrumentale avec des morceaux dénommés "*nagma-s*"².

Malgré ses nombreuses diffusions sur All India Radio, ses concerts donnés à travers tout le pays et ses participations à d'importantes manifestations et

¹ Pour plus de renseignements biographiques concernant Venkatagiriappa nous recommandons l'article de GAYATRI CHANDRA SEKHAR : "Veena Venkatagiriappa (1887 - 1951) : Architect of the Mysore Bani" in *Sruti* N° 50, Madras, Novembre 1988, pp. 17 à 22.

² Cf. VEDAVALI (M.B.) : *Mysore As A Seat Of Music*, *Op. cit.*, pp. 74 & 75.

conférences sur la musique, il n'existe aucun enregistrement disponible de Venkatagiriappa. Une dizaine de minutes de sa musique aurait été recueillie par un européen dans les années 1930 mais nous n'avons pu retrouver la trace de ce document, de très mauvaise qualité technique par ailleurs¹. Décédé en 1951, la seule survivance de cet artiste considéré comme le maître d'oeuvre du *bāṇī* de Mysore est entre les mains de ses très nombreux élèves qui perpétuent cette tradition.

Des *vaiṇika-s* d'aujourd'hui se réclamant du *bāṇī* de Mysore, Mysore V. Doreswamy Iyengar est le plus connu, et le seul ayant eu largement accès à l'enregistrement commercial. D'autres anciens disciples de Venkatagiriappa, comme R.N. Doreswamy, M.J. Srinivasa Iyengar, ou C. Krishnamurthy (décédé en 1992) mériteraient une plus grande célébrité. Des talents prometteurs émergent des plus jeunes générations, parmi lesquels D. Balakrishnan, fils de Doreswamy Iyengar, ou Radhika Bhaskar et G.S. Manjula, élèves de C. Krishnamurthy.

Le *bāṇī* de Mysore est considéré comme le plus instrumental, le plus écarté du style *gāyaki* de Tanjavur. Tous les artistes de cette tradition interrogés sur ce sujet² reconnaissent cependant l'influence normale du modèle chanté lorsqu'ils interprètent des compositions, et définissent plutôt leur jeu comme un mélange de techniques vocales, particulièrement utilisées pour les *kṛtī-s*, et instrumentales, employées pendant les *tānam-s* ou *kalpana svara-s*. Ils se refusent à se limiter à une simple reproduction de la voix en négligeant toutes les possibilités purement instrumentales de la *vīṇā*.

La technique la plus typique de Mysore serait ainsi le jeu en arpège sur plusieurs cordes, particulièrement pendant les *tānam-s*, qui aurait été inspirée à

¹ Information confiée à l'auteur par Mysore V. Doreswamy Iyengar.

² Principalement Mysore V. Doreswamy Iyengar, R.N. Doreswamy et M.J. Srinivasa Iyengar, rencontrés en octobre 1993. Ces trois musiciens ont, avec une grande gentillesse, répondu à nos questions et nous ont permis d'enregistrer leurs improvisations en Kalyāṇi. Nous avons dû malheureusement, par faute de place, limiter notre étude des artistes actuels appartenant à ce *bāṇī* à Doreswamy Iyengar, pour lequel nous possédions par ailleurs d'autres sources d'informations.

Vina Seshanna par sa connaissance du piano. La séparation de l'index et du majeur de la main gauche est très souvent employée, le style de Mysore utilisant une ornementation en tiré plus sobre et de nombreuses notes étant jouées "pures". Les pincements de la main droite sont doux et sont effectués sans ongles.

Sur un plan plus général, ce *bāṇī* est connu pour l'usage fréquent de certains types de mouvements mélodiques disjoints comme par exemple "s m r p g n" (*dāṭu** *svara-s*). Le *tānam* est un genre particulièrement cultivé et des exercices appelés *chitta tāna-s* permettent aux musiciens de se familiariser avec cette forme difficile. La composante rythmique de la musique est considérée comme aussi importante que son aspect mélodique. Le répertoire actuel comporte souvent des compositions de Vina Seshanna et maintient une certaine prédilection pour les *rāga-s* affectionnés par ce dernier, tels que Bihāg, Kāpi, Kalyāṇi, Tōḍi, Bhairavi, Jeṅjhutti, Khamās ou Sindhubhairavi.

721 : Vina Seshanna.

Seshanna est né à Mysore en 1852 dans une famille de caste brahmane *madhva*, musiciens et joueurs de *vīṇā* depuis de nombreuses générations. Son père Chikkaramappa était un *vaiṇika* réputé, et avait le titre de *bhakshi* (musicien en chef) au



Fig. 54 : Vina Seshanna

palais de Mysore. Très jeune, à l'âge de dix ans, Seshanna fut remarqué par le prince en étant, seul parmi tous les musiciens de la cour, capable de chanter un *pallavi* particulièrement complexe composé par un artiste de passage. Après le décès de Chikkaramappa, il poursuivit ses études de *vīṇā* avec Dodda Seshanna,

père de Vina Subbanna et maître intransigeant, et travailla le chant auprès de Mysore Sadasiva Rao. Sa soeur Venkamma fut pendant ces années d'apprentissage l'auditrice attentive et la critique impitoyable de ses progrès ou de ses faiblesses, et concourut grandement à la maturité de sa technique.

A 26 ans, il était reconnu comme un artiste exceptionnel et parcourait les grandes cours princières de l'Inde, Travancore, Pudukkottai, Ramnad, Gwalior, Baroda... où il recevait des cadeaux fastueux en gage de son talent. Sacré "roi des *vaiṇika-s*" ("*vaiṇika sikhmani*") par le *mahārāja* Krishnaraja Wodeyar IV, il fut pendant près de cinquante ans l'un des musiciens les plus estimés de la cour de Mysore. C'est à ce titre qu'il joua au couronnement impérial du roi George V, et fut vivement apprécié de celui-ci.

Ce monarque ne fut pas le seul occidental à être séduit par le jeu de Vina Seshanna : Fox-Strangways¹ et Margaret Cousins, deux musicologues s'étant particulièrement intéressés à la musique indienne au début du XXème siècle, furent aussi profondément impressionnés par cet artiste. Margaret Cousins consacra même un chapitre entier de son ouvrage *The Music of Orient and Occident* à décrire sa rencontre avec ce musicien, donnant de précieuses indications sur les traits marquants de son style².

En plus de ses talents d'instrumentistes, Seshanna fut un compositeur de *ḱṛti-s*, *varṇam-s*, *tillāna-s* et *svarajati-s*. Cinquante-trois de ses oeuvres furent publiés en 1965 et ce recueil est sans doute l'un des meilleurs témoignages existant sur son style. Sa pièce la plus connue est un *tillāna* dans le *rāga* Jeṇjhuṭṭi qu'il enregistra lui même et qui fait partie aujourd'hui du "grand répertoire".

Cinq disques 78 tours furent gravés par Seshanna dans les dernières années de sa vie. Ces documents ne rendent que fort peu justice à son talent : de

¹ Cf. FOX-STRANGWAYS (A.S.) : *The Music of Hindostan*, Oxford, 1914, réédité sous le titre *Features Principles and Technique of Indian Music*, Delhi, Kanishka Publishing House, 1989, pp. 86 & 88 (voir pp. 335, 448 & 449)

² Cf. COUSINS (Margaret E.) : *The Music of Orient and Occident*, Madras, B.G. Paul & C° Publishers, 1935, pp. 149 à 156 : Chapitre XVIII : "The King of Veena Players"

trop brèves durées, ils s'accordent mal à son style privilégiant les longues improvisations ; enregistrés par la seule énergie acoustique de l'instrument sans aucun recours à une amplification électrique, il dénaturent son jeu dont une des caractéristiques principales était la douceur des attaques. A défaut de documents plus fidèles, nous utiliserons néanmoins pour nos analyses l'enregistrement qu'il fit d'un *ālāpana* dans le *rāga* Kalyāṇi, gardant constamment à l'esprit l'énorme dégradation qui advint entre le jeu brillant et délicat qui fit la gloire de ce musicien et ces quelques sons voilés dans un bruit parasite.

Vina Seshanna est décédé en 1926, laissant de très nombreux disciples. Le principal fut Venkatagiriappa, mais beaucoup d'autres pourraient être cités, comme son fils Vina Ramanna, ses petits fils Svaramurthy Venkata Narayana Rao et A.S. Chandrasekhariah, le grand peintre et sculpteur de Mysore K. Venkatappa, ainsi que Lakshminarayanappa, Tirumale Rajamma, Srirangam Ramiangar, Shermadevi Subramanya Sastri, Mulaku Shivanda Sastri, V. Narayana Iyer, Shivaramayya, Bhima Rao, etc. Les références bibliographiques à son sujet sont innombrables¹, et il reste l'un des artistes mythiques de la musique carnatique du début du XX^{ème} siècle.

Un des témoignages les plus complets qui nous soient parvenus sur la musique de Seshanna, souvent repris dans les ouvrages évoquant cet artiste, est

¹ Nous citerons principalement les ouvrages et articles suivants, qui nous servirent à écrire ce chapitre :

- COUSINS (Margaret E.) : *The Music of Orient and Occident, Op. cit.*, pp. 149 à 156
- PADMANABHA (B.K. - Rao), YOGANARASIMHAM (H.) & DORESWAMY (R.N.) : *Compositions of Vainika Sikhamani Veena Seshanna*, Mysore, Sangeeta Kalabhivardhini Sabha, 1965, 255 p.
- DORESWAMY (Mysore V. - Iyengar) : "Veena Seshanna" in *The Hindu*, Madras, 17 / 05 / 1970
- RAJAGOPALAN (N.) : *A Garland, Op. cit.* pp. 286 & 287
- VEDAVALLI (M.B.) : *Mysore As A Seat Of Music, Op. cit.* pp. 60 à 67
- SASTRI (B.V.K.) : "Vainikas And Vina Tradition Of Mysore" in *Vipanchi, Dr. V. Doreswamy Iyengar Felicitation Volume, Op. cit.*, pp. 173 & 174
- RAJAGOPALAN (N.) : *Another Garland, Op. cit.* pp. 56, 58, 271 à 274
- RAMANATHAN (N.) : "Mysore Scool of Veena" in *Sruti* N°101, Madras, February 1993, p. 32.
- RAGHAVENDRA (K. - Rao) : "Homage to Veena Seshanna" in *Sruti* N° 120, Madras, September 1994, pp. 9 & 10.

celui écrit par Margaret Cousins à la suite de sa visite à Mysore en 1924. Agé alors de soixante et onze ans et presque aveugle, Vina Seshanna lui offrit un concert privé de la plus haute qualité. Malgré sa longueur, nous citerons ici un passage de son récit évoquant les points qui lui semblèrent les plus marquants dans la technique du vieux maître¹ :

"Son art résidait dans l'improvisation. Plus l'artiste est grand, plus il est capable de créer un nombre important de permutations et de combinaisons à l'intérieur du groupe des notes particulières constituant le *rāga* ; mais ce ne doit pas être un simple "tour de force" mathématique, cela doit éveiller l'émotion, exposer des idées, révéler des états d'âme. Seshanna faisait preuve de tout cela grâce à son pouvoir créatif, utilisant des rythmes contrastés, des timbres variés, différentes méthodes pour produire les sons, changeant le *tempo* et les figures rythmiques. Il fut un pionnier dans l'introduction des harmoniques et du jeu en doubles cordes sur la *vīṇā*. Son utilisation de ces ornements était parfaitement maîtrisée. Mais le plus séduisant était peut-être son pouvoir de faire produire au simple pincement d'une corde jusqu'à cinq notes différentes tournant autour d'elle, et il y avait pour moi de la magie dans la façon dont il pouvait séparer juste celles dont il avait besoin de celles qu'il écartait... Il y avait des difficultés techniques qui étaient prisées à l'évidence par ce maître, comme produire la même note sur des frettes consécutives de la *vīṇā*, la qualité du son obtenu étant chaque fois très légèrement modifiée, les longs glissandos, les trilles délicates, les brusques contrastes d'effets stridents et apaisants, les intonations inattendues."

¹ Cf. COUSINS (Margaret E.) : *The Music of Orient and Occident*, Madras, B.G. Paul & C° Publishers, 1935, pp. 152 & 153 : *"His art consists in improvisation. The greater the artist the greater number of permutations and combinations will he display of the selected group of notes which constitute the rag, but it will not be merely a tour de force of mathematics, it must also be an appeal to the emotions, an exposition of ideas, a revelation of soul states. All these did Seshanna reveal through his creative power by the use of contrasting rhythms, by varieties of tone, by different methods of producing his sounds, by his changes in tempo and rhythmic figures. He has been a pioneer in introducing the use of double-stopping and harmonics in veena playing. His use of these embellishments was masterly in the extreme. But his greatest appeal lies perhaps in his power to make the plucking of one string produce as many as five different sounds lying around it, and it seemed to me the work of a magician how he could pick out just which of these tones he would use or omit... There were difficulties of technique which evidently were beloved by this master, such as the production of the same sound on consecutive frets of the veena each time the quality of tone gained being just slightly changed, long glissandos, exquisite trills, rapid contrasts of strident and soothing effects, unexpected intonations."*

Beaucoup d'informations sont contenues dans ce passage : créativité, maîtrise rythmique, effets de contraste, originalité du discours, recherche de la qualité du timbre, utilisation de techniques nouvelles comme le jeu en doubles cordes ou en sons harmoniques, emploi très maîtrisé du tiré, ornementation en frappé, grands glissés. Nous reprendrons un à un beaucoup de ces points en les confrontant à d'autres sources pour avoir une image aussi précise que possible du style de cet artiste.

Vina Seshanna cultivait à l'évidence particulièrement l'improvisation, son genre favori étant le *rāgam*, *tānam*, *pallavi* auquel il consacrait une très importante partie de ses concerts. La durée de ses récitals était longue, approchant souvent les quatre heures, et le nombre de pièces jouées ne dépassait pas trois ou quatre. Il connaissait néanmoins plusieurs centaines de compositions qu'il apprit principalement de Mysore Sadasiva Rao dont le *guru*, Walajapet Venkataramana Bhagavathar, fut l'un des disciples de *Tyāgarāja*.

Il affectionnait les *rāga-s* les plus connus comme Tōḍi, Kalyāṇi, Bhairavi, Śaṅkarābharaṇam, Kārṅbhōji, Khamās, et les *tāḷa-s* simples, pouvant être aisément reconnus par ses auditeurs¹, mais savait à l'intérieur de ces grands modèles traditionnels bâtir des improvisations d'une inventivité et d'une complexité déroutantes. Il interprétait souvent vers la fin de ses concerts quelques pièces plus légères, comme des *tillāna-s* ou des *jāvāli-s*, dans des *rāga-s* plus populaires (*desī rāga-s*), parfois d'inspiration hindousthane (Bihāg, Hindustāni Kāpi, Sindhubhairavi, Darbārīkānaḍa)².

Seshanna était non seulement l'un des plus grands joueurs de *vīṇā* de son temps, mais pouvait aussi donner des concerts de violon, de *jaltaraṅga*, ou même de piano. Son intérêt pour la musique européenne est souvent relaté et l'influence de cette tradition étrangère sur son art assez perceptible. M.B. Vedavalli remarque ainsi des traces de mélodies occidentales dans beaucoup de ses

¹ Cf PADMANABHA (B.K. - Rao), YOGANARASIMHAM (H.) & DORESWAMY (R.N.) : *Compositions of Vainika Sikhamani Veena Seshanna*, *Op. cit.*, p. XXI

² *Ibid* p. XXII

compositions, *jatisvaram-s*, *varṇam-s* ou *tillāna-s*. L'emploi fréquent d'accords arpégés sur sa *vīṇā* aurait été aussi grandement inspiré par sa connaissance du piano. Les mouvements mélodiques disjoints (*dāṭu svāra-s*), qu'il fut le premier à introduire à grande échelle dans la musique carnatique, ont sans doute la même origine. L'un des points les plus marquants de son art étant l'originalité de sa musique et sa capacité à inventer de nouvelles phrases ou de nouvelles techniques, les autres traditions musicales étaient une source d'inspiration que cet esprit ouvert ne pouvait négliger. Ces libertés prises avec le plus pur classicisme carnatique lui valurent quelques critiques², mais la très grande majorité des artistes de l'époque reconnurent son génie.

Sur un plan plus technique, Vina Seshanna était connu pour la relative sobriété de son ornementation des notes en oscillation par déflexion de la corde. Le témoignage ci-dessus, comme celui de Fox-Strangways cité précédemment dans notre étude (voir p. 335), montrent cependant sa grande maîtrise de la technique du tiré, et nous font comprendre que sa propension à jouer de nombreuses notes "pures" était une volonté esthétique, un refus de la sur-ornementation³, plutôt qu'une quelconque limitation de ses capacités instrumentales. La séparation des doigts de la main gauche, nécessaire pour jouer simultanément sur plusieurs cordes, était une pratique constante. Les accords qu'il utilisait nécessitaient parfois une technique de barré.

Le dernier point, mentionné par la plupart des témoignages ayant trait à sa musique, concerne la qualité du son qu'il tirait de son instrument, et la douceur et

¹ Cf. VEDAVALLI (M.B.) : *Mysore As A Seat Of Music*, Op. cit. pp. 63, 64 & 66.

² Cf. RANGARAMANUJA (R.Ayyangar) : *History of South Indian (Carnatic) Music*, Op. cit. p. 274 : "A quoi ressemblait sa musique ? Elle coulait comme du miel sucré. Seshanna ne croyait pas dans la profondeur ou l'intensité. Il jouait de la *vīṇā* et avec la *vīṇā*. Quelques légères touches staccato avec des effets de la main droite sur les quatre cordes faisaient le travail... C'est une manipulation du son qui n'est ni *rāgam*, ni *tānam*, ni *svāra-s*, mais un "piège à applaudissements" bon marché, titillant à défaut d'être édifiant." ("What was his music like ? It flowed like sweet honey. Seshanna did not believe in depth or intensity. He played on the Veena and with it. A few light, staccato touches with gimmicks on the four strings with the right hand fingers did the job... It is a sound manipulation that is neither Ragam, nor Tanam nor Swaram, but a cheap clap trap that is titillating though not edifying.")

³ Les indiens parlent aujourd'hui d'"*overgamakising*", néologisme pour qualifier la tendance à surornementer toutes les notes par une continuelle oscillation en tiré.

la précision de ses pincements. Il était arrivé à éliminer tous les bruits parasites, les frottements sur les frettes, les frappes trop sonores de la corde sur le chevalet, les attaques bruyantes. "Les pincements légers avec lesquels il faisait vibrer les cordes de sa *vīṇā* étaient très doux. Il disait à ses disciples qu'ils devaient pincer les cordes avec la même douceur qu'un fil de soie"¹. Cette qualité d'attaque, enseignée à son tour par Venkatagiriappa, reste aujourd'hui encore l'un des points les plus distinctifs du *bāṇī* de Mysore.

Les quelques enregistrements laissés par Vīṇa Seshanna ne nous permettent pas de prendre la juste mesure de la perfection qu'il atteint dans la production du son, mais nous laissent entrevoir certaines des caractéristiques de son esthétique musicale et de son style instrumental. La première remarque générale que nous ferons sur ces documents concernera le registre constamment élevé dans lequel ils se situent, ne descendant en dessous du *Pa* médium qu'à la faveur d'accords arpégés. Cette manière de privilégier l'aigu trouve peut-être une explication partielle dans le système rudimentaire d'enregistrement de l'époque, plus sensible aux fréquences élevées, mais l'intérêt de Seshanna pour les registres aigus est souvent mentionné dans les ouvrages à son propos². Nous soulignerons aussi l'emploi répété d'accords, généralement arpégés mais parfois plaqués, dans les improvisations comme dans les compositions. Cette caractéristique, retrouvée depuis chez nombre de musiciens d'Andhra ou de Mysore, est bien sûr unique pour un artiste de sa génération. Les mouvements disjoints sont nombreux pendant les improvisations, et contribuent à donner à sa musique un caractère original. Beaucoup de notes sont répétées, et le style général est très détaché, staccato.

¹ Cf. PADMANABHA (B.K. Rao), YOGANARASIMHAM (H.) & DORESWAMY (R.N.) : *Compositions of Vainika Sikhmani Veena Seshanna*, *Op. cit.*, p. XXIII : "The soft strokes with which he vibrated the strings of his veena were very gentle. He would say to his disciples that they should vibrate the strings as though with the soft touch of a silken cord."

² Cf. COUSINS (Margaret E.) : *The Music of Orient and Occident*, *Op. cit.* pp. 153 & 154, RAJAGOPALAN (N.) : *Another Garland*, *Op. cit.* pp. 272.

La technique employée fait appel à de nombreux pincements de la main droite, et le frappé est très souvent utilisé. L'ornementation en tiré est peu fréquente et réservée à quelques degrés précis. Une manière d'aborder certaines notes par un lent tiré, rappelant le *mīṇḍ* hindoustani, peut être observée dans quelques cas, comme dans le *tillāna* dans le *rāga* Bihāg. Les cordes de *tāḷa* sont pincées très régulièrement sur les temps forts, et jouées avec discrétion en ponctuation pendant les *ālāpana-s*.

L'*ālāpana* dans le *rāga* Kalyāṇi est très représentatif du style interprété par Vina Seshanna au cours de ces enregistrements. Le diapason est de 178 Hz, 33 cents au-dessus du *Fa* tempéré. Le registre est presque toujours situé dans l'aigu, l'ambitus total étant compris entre le *Sa* médium (à 2'36") et le *Ni* aigu (à 0'13" et 1'23"). Les rares notes du premier tétracorde médium sont toujours jouées sur la troisième corde à la faveur de mouvements d'arpèges. Ce morceau ne présente pas de structure cohérente et nous pouvons percevoir clairement la difficulté qu'eut cet artiste à limiter son improvisation dans un cadre temporel aussi réduit. Le début introduit immédiatement les notes les plus aiguës, et la conclusion se fait de manière assez abrupte. Le discours est continu, sans parties clairement définies, alignant une suite de phrases faisant appel à des esthétiques ou à des techniques différentes : certaines sont plutôt lentes et expressives et d'autres présentent des traits rapides et rythmés, certaines sont en arpèges et d'autres n'utilisent que la seule corde *sāraṇi*, dans la plupart le jeu est très détaché mais dans quelques-unes des suites de tirés donnent un relief particulier à des degrés choisis.

Nous remarquerons dans cet *ālāpana* la répétition fréquente des notes, accentuant le caractère staccato de la musique (ex. le début du morceau g g g m p p p p p mpd p p m p g g g g ..." ou entre 2'31" et 2'34" "g g G r r R s s S d d D p p P "). La mauvaise qualité de l'enregistrement ne nous permet malheureusement pas de discerner si les subtiles variations de timbre par l'utilisation de frettes

différentes, décrites par M. Cousins, sont utilisées dans ces passages. Beaucoup de phrases se terminent sur le *Sa* aigu avec la formule "r g rs S , ". Le motif "n r g" est très souvent rencontré mais la phrase "s n d n s r G", interdite dans la musique hindousthanie, est jouée à plusieurs reprises à la faveur de traits rapides (à 0'21", 0'26", 102" et 2'28"). Quelques phrases sans quinte ni tonique peuvent être notées (de 0'30" à 0'35", 1'10" à 1'11") et la forme de *Kalyāṇi* reste, malgré le style inhabituel, très reconnaissable.

Deux importants passages en arpège (de 0'36" à 0'46", et de 1'54" à 2'02"), assez similaires, peuvent être observés dans ce mouvement. Ils nécessitent une technique de barré mais ne présentent aucune difficulté. Les phrases rapides sont jouées sur trois cordes et font appel à des frappés. Nous remarquerons enfin les petites cellules très expressives "s r s r s R n s n s n S d n d n d N " exécutées en tiré à 1'16" et à 2'14". Aucun glissé de grand intervalle n'est joué dans ce morceau, et cette technique est aussi absente des autres enregistrements de cet artiste.

Nous avons transcrit ici un fragment particulièrement représentatif de la musique interprétée par Vina Seshanna dans cet enregistrement. Une partie en arpège y est visible et nous pouvons ainsi observer le jeu inhabituel sur les trois cordes. Quelques traits rapides sont joués sur la seule *sāraṇi* avec une technique de frappé. Les notes sont interprétées avec très peu d'ornements, seul le *Ma* subissant une forte oscillation. La tonique est agrémentée de trilles et de gruppettos. La ponctuation par les cordes de *tāla*, très discrète, est difficile à percevoir car noyée dans l'important bruit de fond. Leur utilisation au milieu des phrases est possible mais indiscernable.

échantillon, ayant peur du risque par leur seule audition de prendre Seshanna pour un artiste mineur. Il est évident que de tels documents doivent être écoutés avec de grandes mises en garde. Ils peuvent nous servir cependant à avoir un peu plus conscience de l'originalité de ce musicien, au style tout à fait nouveau, qui a cherché à étendre les possibilités instrumentales de la *vīṇā* en défrichant des territoires jusqu'alors interdits et qui sont aujourd'hui largement parcourus par les *vaiṇika-s* d'Andhra Pradesh ou de Mysore. Nous pouvons considérer néanmoins que l'essence de sa musique, qui était dans la créativité manifestée pendant ses longues improvisations, est aujourd'hui perdue pour toujours. Il ne nous reste, pour nous la faire imaginer, que les témoignages et ses très belles compositions où son esthétique musicale demeure préservée.

722: Mysore V. Doreswamy Iyengar

Doreswamy Iyengar est né en 1920 à Gaddavalli, petite bourgade à une centaine de km au nord de Mysore, dans une famille de musiciens de caste brahmane *vaiṣṇava*. Son père, M.J. Venkatesa Iyengar, était un *vaiṇika* confirmé, ancien disciple de Chikka

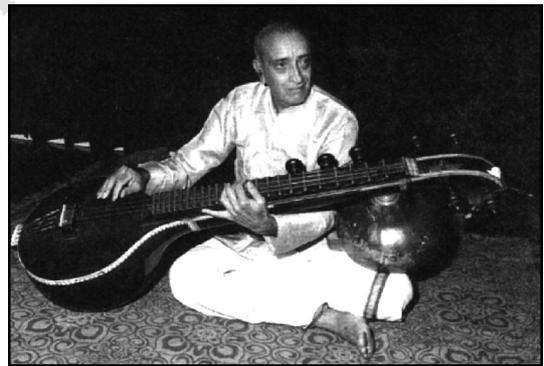


Fig. 55 : Mysore V. Doreswamy Iyengar

Subba Rao et de Venkatagiriappa, mais aussi un flûtiste renommé, membre de l'orchestre des artistes du palais de Mysore. Montrant un intérêt précoce pour la *vīṇā*, Doreswamy fut d'abord initié à cet instrument par Venkatesa, qui le confia très vite, dès l'âge de sept ans, à son maître et ami Venkatagiriappa. Après quelques années d'études, son *guru* le présenta, avec deux autres de ses élèves, pour une audition devant le *mahārāja* (Krishnaraja Wodeyar IV). Il fut remarqué

par le prince et quelques mois plus tard, âgé d'à peine douze ans, il intégrait l'orchestre du palais en tant que "jeune artiste". Plongé dans l'atmosphère musicale exceptionnelle de la cour, il eut le loisir de rencontrer et d'écouter les plus grands maîtres de la musique carnatique de l'époque, qui contribuèrent, chacun à sa manière, à faire mûrir peu à peu sa personnalité de musicien. Cette période de jeunesse restera toute sa vie dans sa mémoire comme un véritable âge d'or.

Doreswamy Iyengar passa de nombreuses années dans l'orchestre du palais de Mysore, et acquit une célébrité qui s'étendit par-delà les frontières de cet état. Musicien très apprécié de ses pairs, il se produisit pendant près de dix ans, d'abord en accompagnement puis en véritable duo avec le très célèbre violoniste Mysore T. Chowdiah, d'un quart de siècle son aîné¹. En 1952 il fut le premier joueur de *vīṇā* à donner un concert sur le programme national d'All India Radio, tout nouvellement créé. Trois années plus tard il acceptait, après de longues hésitations, la charge de producteur de musique sur la grande station d'A.I.R. de Bangalore. Il conserva ce poste durant vingt-cinq ans pendant lesquels il fut à l'origine de nombreuses émissions de référence, les plus célèbres étant sur les principaux compositeurs du Karnataka (*Vaggeyakara-s of Karnataka in the post-Tyagaraja period*) ou sur l'adaptation de certaines musiques de Tyāgarāja par Rabindranath Tagore (*Gita Bharati*). Son travail à la radio ne l'empêcha pas de poursuivre sa carrière d'instrumentiste, et il entreprit durant toutes ces années de nombreuses tournées dans toute l'Inde, ainsi qu'à l'étranger, en Europe et en Amérique du Nord.

Mysore V. Doreswamy Iyengar est bien entendu titulaire du plus haut grade (*Top Grade*) dans la hiérarchie d'All India Radio. Il existe quelques

¹ Qu'un joueur de *vīṇā* accompagne un violoniste est tout à fait à l'encontre des habitudes de la musique carnatique, où seul un second violon donne usuellement la réponse au violon soliste. L'accompagnement d'une *vīṇā* par un violon est par contre une pratique aujourd'hui assez largement répandue. Le fait que T. Chowdiah ait choisi de se faire accompagner par un *vaiṇika* est une preuve de la très grande considération qu'il avait pour ce musicien. Peu à peu, au fil des concerts, la hiérarchie sur scène s'inversa et Doreswamy Iyengar occupa la place centrale.

enregistrements commerciaux de sa musique (un disque 78 tours, un disque 33 tours et quatre cassettes audio), gravés tout au long d'une période répartie sur une quarantaine d'années. Considéré comme le porte drapeau actuel de toute l'école de Mysore, il existe à son sujet un grand nombre d'articles de journaux et de revues, des mentions dans des ouvrages musicologiques ou des thèses universitaires¹. Personnage d'une grande humilité, d'une vraie courtoisie et profondément attaché au respect de sa tradition, il jouit d'une très grande considération de la part des musiciens, des mélomanes et des médias. Il n'a que peu de disciples, les deux principaux étant son fils D. Balakrishnan, qui figure sur nombre de ses enregistrements, et Mysore C. Krishnamurthy, disparu en 1992.

Comme tous les artistes engagés à la cour de Mysore, Doreswamy Iyengar fut initié aux musiques hindousthane et occidentale, et leur conserva par la suite un intérêt certain, mais il ne laissa jamais ces traditions étrangères altérer la sienne :

En tant que jeune artiste de l'orchestre, Doreswamy Iyengar a passé l'examen supérieur de théorie musicale occidentale, organisé par le Collège de Musique de la Trinité de Londres. Regardant aujourd'hui en

¹ Nous citerons principalement deux grands articles parus dans la revue *Sruti* :

- GAYATRI CHANDRA SHEKAR : "Doreswamy Iyengar & His 3-D's : Devotion, Diligence & Deep Humility" in *Sruti* N°14, Décembre 1984, pp. 17 à 27

- GAYATRI CHANDRA SHEKAR : "Iyengar : Music Standard Today is High" in *Sruti* N°14, Décembre 1984, pp. 54 à 57.

Un ouvrage de mélange en son honneur comporte de nombreux articles sur sa personnalité et sa musique :

- *Vipanchi. Dr. V. Doreswamy Iyengar Felicitation Volume*, Bangalore, The Bangalore Gayana Samaja, 1992, 214 p.

D'importantes références sont aussi contenues dans les deux thèses universitaires suivantes :

- SUBRAMANIAN (Karaikudi. S.) : *South Indian Vina. Tradition and Individual Style*. Ph.D. thesis, Wesleyan University, Ann Arbor, U.M.I., 1986, 712 p

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

Certaines de nos informations à son sujet ont par ailleurs été recueillies lors de nos deux rencontres avec cet artiste à son domicile à Bangalore, les 19 / 05 / 93 et 30 / 10 / 93. L'improvisation dans le *rāga* Kalyāni que nous analyserons dans la suite de ce chapitre fut enregistrée lors de cette seconde entrevue.

² Cf. GAYATRI CHANDRA SHEKAR : "Doreswamy Iyengar & His 3-D's : Devotion, Diligence & Deep Humility" in *Sruti* N°14, *Op. cit.* p. 22 : "As a junior vidwan in the Orchestra, Doreswamy Iyengar qualified for the advanced theory examination in Western music conducted by London's Trinity College of Music. Looking back he now says that passing the examination or learning the music of the West did not in any way contribute to the development of his music or his career."

arrière, il confie que d'avoir passé cet examen, ou d'avoir appris la musique occidentale, n'a en rien contribué au développement de sa musique ou de sa carrière."

Doreswamy Iyengar a toujours su respecter un équilibre harmonieux entre la nature mélodique et vocale de la musique carnatique, et une utilisation judicieuse et maîtrisée de techniques typiquement instrumentales, en se gardant des excès observables chez un certain nombre de musiciens de l'école de Mysore. Il ne se complaît jamais dans les effets faciles qui ont à son avis beaucoup nui à la réputation de son *bāṇī*:

" Il y a un préjugé répandu que le style de jeu de la *vīṇā* à Mysore n'a que peu d'ornementations profondes, et manque de pureté et de calme. Je peux certifier que ce n'était pas le cas. Des *vainika-s* de second rang ont peut-être exploité les effets instrumentaux plus qu'il était nécessaire ou judicieux, sans doute car ils n'étaient pas capable d'acquérir les qualités plus authentiques des grands artistes, mais nous ne devons pas de là généraliser que tous les artistes de l'école de Mysore employaient un dangereux excès de techniques instrumentales dans leur musique."

De la même manière, il se refuse à considérer son instrument comme un simple ersatz de la voix humaine, et s'attache à développer la technique appropriée à chaque forme musicale, avec une préoccupation esthétique constante:

¹ Cf. GAYATRI CHANDRA SHEKAR : "Doreswamy Iyengar & His 3-D's : Devotion, Diligence & Deep Humility" in *Sruti* N°14, *Op. cit.* p. 24 : "There is a popular misconception that the Mysore style of veena playing is short of deep gamaka-s and is lacking in purity and repose. I can vouchsafe that this has not been so. Some inferior vainikas may have exploited the instrumental effects to a greater extent than was necessary or judicious, perhaps because they could not emulate the better attributes of the great vidwans, but we should not generalise from this that all vidwans of the Mysore school employed an imprudent overdose of instrumental technique in their music."

² Cf. GAYATRI CHANDRA SHEKAR : "Iyengar : Music Standard Today is High" in *Sruti* N°14, *Op. cit.*, p 56 : "One should not restrict an instrument and narrow down the technique to the gayaki or any other style. The full potentiality of the instrument must be brought out without hurting the dignity of the instrument. The technique employed must suit the "vadhyā dharma" and be in accordance with its full scope for aesthetic music. By the same logic, any exploitation of the instrument against its grain and natural usage may please the performer and give him the feeling that he has achieved impossible things but will not benefit the listener. The old vainikas of Mysore developed the instrument potential of the veena to a great extent. In my veena technique alapana and kriti rendering are predominantly in the gayaki style but in niraval and swara kalpana and also in tanam, I

"Nous ne devons pas restreindre un instrument et limiter sa technique au style *gāyaki*, ni à aucun autre style. Nous devons faire ressortir tout le potentiel de l'instrument, mais sans le dénaturer. La technique employée doit convenir à son *vādyā dharma* ((nature profonde, rôle en tant qu'instrument), et utiliser toutes ses possibilités pour produire une musique esthétique. Dans la même logique, toute utilisation d'un instrument à l'encontre de sa nature et de son jeu normal peut satisfaire le musicien et lui donner l'impression qu'il a réussi l'impossible, mais n'apportera rien à l'auditeur. Les anciens *vaiṇika-s* de l'école de Mysore ont développé grandement le potentiel instrumental de la *vīṇā*. Dans ma technique, les *ālāpana-s* et les *kṛti-s* sont rendus principalement dans un style *gāyaki*, mais dans les *niraval-s*, *kalpana svāra-s* ainsi que dans les *tānam-s* je donne une place aux techniques instrumentales."

Nous comprendrons à la lecture de ces quelques citations que Doreswamy Iyengar est un artiste intransigeant sur la qualité de sa musique qu'il ne sacrifie jamais à la moindre exhibition d'effets instrumentaux bons marchés et racoleurs. Même si sa technique est différente, sa philosophie et son esthétique sont en cela proches de celles de Mokkalpati Nageswara Rao, avec qui il partage le même goût pour la qualité du son¹, et un total refus du microphone par contact, appendice obligé de la plupart des instruments actuels. Son honnêteté d'artiste dépositaire d'une tradition et se refusant à la moindre compromission est aussi perceptible dans sa manière d'aborder les grandes formes musicales improvisées. Nous ne trouvons pas par exemple à la fin de ses *kalpana svāra-s* de grandes *makuṭam-s*, ces phrases de conclusion répétées à trois reprises, s'achevant sur le premier temps du *tālā* (voir p. 45), et dont la brillante complexité si souvent applaudie nécessite généralement la composition préalable, en infraction aux règles de spontanéité d'une réelle improvisation. Il suit en cela les préceptes qui lui furent inculqués dans son enfance, faisant de l'art d'improviser *ālāpana-s* et *kalpana svāra-s* une faculté devant éclore par elle-même, ne pouvant

give scope for the instrumental technique."

¹ L'amour du son pur est par ailleurs un des traits dominants du style de Mysore, qui cherche à supprimer tous les bruits parasites et non musicaux en cultivant une technique de pincement à la fois doux et parfaitement contrôlé.

être enseignée ni à fortiori composée. Dans ce cas encore il préfère la profondeur et la sincérité à une vaine envie d'obtenir un succès facile .

Le *tānam* est l'un des points forts du *bāṇī* de Mysore. Si une telle forme ne saurait bien entendu être précomposée, des exercices appelés *citta tāna* ont été mis au point par les musiciens de cette école, qui permettent aux étudiants de travailler ce genre musical, et en particulier sa difficile alternance de pincements des cordes mélodiques et des cordes de *tāḷa*. Nous trouvons dans la thèse de M.K. Jaishree la description précise par Doreswamy Iyengar de la technique utilisée en cette occasion¹ :

"Dans une phrase de *tānam* comportant trois notes, disons *Sa Ri Sa*, la première note est produite en pinçant la corde *sāraṇi* à vide avec l'index. Ceci, en terme technique est appelé le "*mīṭṭu*". La deuxième note *Ri* est jouée en abaissant le majeur de la main gauche sur la frette du *Ri*, sans que la corde soit repincée une seconde fois, et simultanément les cordes de *tāḷa* sont pincées par un mouvement vers le haut du petit doigt de la main droite. Cette façon de faire sonner les cordes de *tāḷa* après avoir produit la première note est appelée le "*husi*". La dernière note, *Sa*, est obtenue en pinçant la corde *sāraṇi* avec le majeur et en étouffant le son immédiatement avec le même doigt. Le terme technique désignant cette action est le "*tade*". Jouer les notes par des *mīṭṭu*, *husi* et *tade* est la manière traditionnelle à Mysore d'exécuter un *tānam*."

L'alternance des pincements d'index et de majeur de la main droite, et l'emploi en contretemps des cordes de *tāḷa* ne sont pas très différents de ce que nous avons pu observer chez la plupart des *vaiṇika-s* déjà étudiés. L'intérêt de

¹ Cf. JAISHREE (M.K.) : *The Role of Veena in the Theory and Practice of Karnatak Music*, Op. cit. pp. 213 - 214 : "In a tana phrase of three svaras, say S R S, the first svara is produced by plucking the open sarani string with the index finger. This is technically called the "meetu". The second svara R is produced by bringing the middle finger of the left hand on the R fret without the string being plucked a second time and simultaneously the tala strings are struck upwards with the little finger of the right hand. This method of sounding the tala strings after producing the first svara is technically called the "husi". The last svara S is produced by plucking the sarani string with the middle finger and stopping the sound immediately with the same finger. This action is technically called the "tade". Playing svara with meetu, husi and tade is the traditional Mysore method of rendering tana."

cette citation réside dans sa formulation précise, les termes utilisés montrant un travail d'analyse assez rarement rencontré.

Les autres techniques employées par Doreswamy Iyengar sont conformes à la pratique habituelle de l'instrument, faisant appel aux glissés, tirés et frappés. Il se refuse à limiter l'ornementation à la seule pratique du tiré, considérant que "jouer tout en tiré n'est pas jouer de la *vīṇā*, mais sonne comme du *gōṭṭuvādyam*"¹. Des comparaisons intéressantes ont été effectuées par K.S. Subramanian entre le jeu de Doreswamy Iyengar et son propre style (Karaikudi). Les différences les plus remarquables concernent le nombre d'étouffements de la corde, deux fois moindre chez Doreswamy, une utilisation plus importante du tiré chez Subramanian et du glissé chez Doreswamy, et surtout l'emploi par ce dernier du vibrato, procédé totalement ignoré par le *bāṇī* de Karaikudi. Les techniques de frappé n'interviennent pas aux mêmes endroits mais sont en nombres équivalents, et les deux musiciens utilisent dans les compositions plus de pincements que le texte ne possède de syllabe². En conclusion K.S. Subramanian remarque que chez les deux artistes des parties vocales alternent avec des parties instrumentales, le style général étant plus instrumental chez Doreswamy Iyengar³.

Les enregistrements commerciaux réalisés par Doreswamy Iyengar s'étalent sur une période assez longue de sa carrière. La date du premier d'entre eux, un disque 78 tours, nous est inconnue mais nous pouvons la présager située entre 1952 (décès de Venkatagiriappa) et 1962 (début des 33 tours de musique carnatique). Les autres documents furent gravés en 1971, 1984, 1991 et 1995. Le répertoire enregistré comporte une proportion importante de compositions de

¹ Propos confiés à l'auteur : "*Doing everything by pulling is not vīṇā. It sounds like gōṭṭuvādyam*".

² Cf. SUBRAMANIAN (Karaikudi. S.) : *South Indian Vina. Tradition and Individual Style, Op. cit.*, p. 193.

³ *Ibid* p. 186 : "D'après les analyses j'arrive à la conclusion qu'entre moi-même et Iyengar, ce dernier est plus instrumental." ("*From the analysis I come to conclude that between myself and Iyengar, the latter is more instrumental*").

Tyāgarāja (10 morceaux sur 28 - un disque entier de la série "*Tyagaraja masterpieces*" lui étant consacré exclusivement) mais aussi un grand nombre de pièces de compositeurs de Mysore comme Muthiah Bhagavathar (4), Vīṇā Seshanna (3) ou Mysore Vāsudevachar (2). Toutes les compositions appartiennent à la pure tradition carnatique, et aucune pièce d'origine hindousthanie ne figure sur cette liste, ni n'est interprétée ordinairement en concert par cet artiste.

La part de l'improvisation sur les cinq enregistrements de longue durée n'est pas mesurable de manière significative car ils présentent entre eux des disparités considérables (74 % d'improvisation sur la cassette *Maestro's Choice* de Music Today contre seulement 38 % sur la cassette *Ninaada* de Sangeetha). Deux *tānam-s* sont interprétés, l'un étant d'une longueur très importante (plus de 22') car parcourant les cinq *ghana-s rāga-s*. L'*ālāpāna* qui introduit plus de 80 % des morceaux est la forme d'improvisation la plus pratiquée mais une grande importance est aussi donnée aux *niraval-s*. Les *tempi* des compositions sont moyens ou plutôt lents, comme nous pouvons l'observer sur les quelques comparaisons que nous avons pu établir¹.

Composition	M.V. Doreswamy Iyengar	Autres musiciens		
<i>Padavi nī sadbhaktiyu</i>	♩ = 66	76 > ♩ > 77	♩ = 64	♩ = 70
<i>Sarasīruhāsana</i>	♩ = 164	146 > ♩ > 156	130 > ♩ > 139	♩ = 167
<i>Brōchēvārevarurā</i>	♩ = 86	♩ = 76	♩ = 95	♩ = 84
<i>Nādiridiritōm (tillāna)</i>	♩ = 97	97 > ♩ > 100	♩ = 112	

¹ Pour *Padavi nī sadbhaktiyu* : Semmangudi Srinivasa Iyer (chant), K.S. Subramanian et Ranganayaki Rajagopalan (*vaiṇika-s*).

- *Sarasīruhāsana* : Rajeswari Padmanabhann Chitti Babu et Muthulakshmi Ranganathan (*vaiṇika-s*).

- *Brōchēvārevarurā* : M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar, Suma Sudhindra et Emani Sankara Sastri (*vaiṇika-s*).

- *Nādiridiritōm (tillāna)* : R.K. Suryanarayan et Emani Sankara Sastri (*vaiṇika-s*).

La forme des improvisations jouées par Doreswamy Iyengar respecte les canons classiques. Les *ālāpana-s* sont développés du médium et du grave vers l'aigu et parcourent le chemin inverse dans leur conclusion. Les *tānam-s* se finissent par une cadence unique sur la tonique médium. Ils peuvent receler des cadences intermédiaires sur des notes importantes, suivies de courtes phrases d'*ālāpana*, mais aussi des arrêts brusques sur des silences où la pulsation se poursuit implicitement, de manière semblable à ce que nous avons déjà observé dans le style de M. Nageswara Rao. Les *kalpana svāra-s* sont jouées d'abord en première vitesse, puis en seconde, et ne présentent pas de *maḷam* précomposé. Beaucoup de ces enregistrements ayant été réalisés avec D. Balakrishnan, le fils de l'artiste jouant la seconde *vīṇā*, les terminaisons des phrases d'*ālāpana* sont souvent reprises par ce dernier, à la même hauteur ou à l'octave inférieure. Les *kalpana svāra-s* font alors l'objet de dialogues où Doreswamy et Balakrishnan s'expriment tour à tour.

Les ambitus sont importants et se complaisent tout particulièrement dans le registre grave, où de très longues phrases peuvent être jouées (ex. *ālāpana* dans le *rāga* Bhairavi, cassette *Maestro's Choice*), descendant même occasionnellement jusqu'à l'*anumandara Pa*, la note la plus grave de l'instrument. L'extrême aigu, au-delà de *tāra Pa*, n'est presque jamais utilisé. Il n'y a pas de recherche de virtuosité gratuite chez Doreswamy Iyengar, qui privilégie constamment l'expressivité dans sa musique. Certains traits rapides, des *brikka-s*, peuvent occasionnellement émailler les *ālāpana-s*, où nous pouvons aussi parfois observer de courtes phrases adoptant une pulsation plus propre aux *tānam-s* (ex. *ālāpana* dans le *rāga* Rītigauḷa, cassette *Tyagaraja Masterpieces*). Les mouvements disjoints (*dāṭu svāra-s*), caractéristiques du style de Mysore, sont beaucoup moins fréquents chez ce musicien que chez Vīṇa Seshanna, mais ne sont bien sûr pas totalement absents. Nous remarquerons à ce propos la grande différence existant entre le disque 78 tours, enregistré au début de sa carrière, et

les cassettes produites par les firmes H.M.V., Music Today ou Sangeetha. Le style du premier disque rappelle de manière flagrante le jeu de Seshanna, présentant des arpèges et des *dātu svāra-s*. Les documents postérieurs montrent une certaine évolution vers un jeu plus vocal, plus proche de celui pratiqué de nos jours à Tanjore ou à Madras.

Mis à part les arpèges du premier disque 78 tours, nous ne retrouvons aucun effet instrumental ou accord dans la musique de Doreswamy Iyengar et toute sa technique de main gauche repose sur un mélange équilibré de tirés, glissés et frappés. Quelques cordes graves pincées à vide peuvent être entendues dans certaines pièces (ex. *Brōchēvārevarurā* sur le disque H.M.V.) mais sont trop rares pour pouvoir être considérées comme des parties intégrantes de son style. Les vibratos affectant les notes tenues sont au contraire beaucoup plus caractéristiques. D'assez longues phrases sont réalisées en frappé, et ce procédé sert aussi à l'ornementation de notes particulières par des gruppettos rapides ou des mordants. Les tirés sont nombreux mais leur amplitude ne dépasse pas une tierce mineure. Ils sont associés à des glissés successifs pour exécuter les phrases les plus sinueuses.

La technique de main droite est remarquable par la douceur des attaques, nombreuses et très égales. Le jeu à l'ongle naturel donne au timbre une grande délicatesse, jamais entachée par des bruits parasites de percussion lors des attaques. Les cordes de *tāḷa* sont jouées en groupe ou individuellement, en ponctuation discrète ou au milieu des phrases pendant les *ālāpana-s*. Pincées toutes ensemble, elles marquent de manière extrêmement régulière les temps forts du cycle rythmique pendant les compositions.

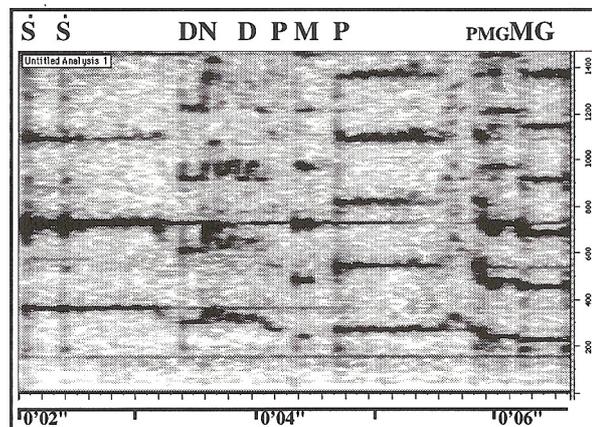
Pour illustrer le style de Mysore V. Doreswamy Iyengar, nous avons choisi de reproduire dans nos exemples sonores, et d'analyser avec plus de précision, deux improvisations du genre "*rāgam, tānam*". La première dans le *rāga* Khamās

est extraite du disque 78 tours Columbia GE 6531, et la seconde dans le *rāga* Kalyāṇi fut enregistrée par nous-mêmes en octobre 1993. Trente-cinq ou quarante ans séparent ces deux documents qui nous permettront d'apprécier, malgré les différences propres aux *rāga*-s interprétés, l'évolution du style de cet artiste.

L'enregistrement dans le *rāga* Khamās a pour diapason un *Sa* à 181 Hz (62 cents au-dessus du *Fa* tempéré), valeur élevée comme dans la plupart des enregistrements anciens que nous avons étudiés. Son ambitus total est de deux octaves et une quinte, du *Sa* grave (0'40") au *Pa* aigu (1'39"). Sa durée, en accord avec les restrictions imposées par le format 78 tours, est très brève (2'40"), l'*ālāpana* ne représentant que 56 secondes.

Une telle concision ne permet pas un réel développement progressif et l'*ālāpana* ne peut s'analyser que comme une succession de phrases, au nombre de quatre, séparées entre elles par des silences ou des changements de techniques. La première (de 0'2" à 0'19") commence et se conclut sur le *Sa* aigu, effectuant une courte descente vers le *Ga* médium et une rapide remontée au *Ga* aigu. Nous remarquerons plus particulièrement dans ces quelques secondes le léger vibrato animant la note *Pa*, degré traditionnellement exempt de ce type d'ornement. Le *Ma* fait l'objet d'une forte oscillation en tiré, et contraste avec le *Sa* aigu final parfaitement immobile.

Ex. N° 73 : Sonagramme illustrant le vibrato affectant la note *Pa*, *ālāpana* dans le *rāga* Khamās par Mysore V. Doreswamy Iyengar.



Après une brève respiration, la mélodie reprend à nouveau sur la tonique, et exécute des figures très sinueuses à l'intérieur du premier tétracorde aigu, puis dans un ambitus élargi englobant le haut de l'octave médium. La technique principale reste le tiré allié à de nombreux glissés parfois d'assez grande ampleur. La troisième phrase, totalement différente, est un *brikka* rythmé et descendant, d'abord par un mouvement de marche "s n s r S n d n s N d p d n D ...", puis par une simple gamme jusqu'au *Sa* grave suivie d'un court arrêt sur le *Ma* grave (0'40"). Le frappé est exclusivement employé dans ce passage d'une grande virtuosité où chaque note est jouée détachée et sans ornementation.

La dernière phrase de cet *ālāpana* commence aussitôt par une grande ascension en glissés successifs jusqu'au *Ma* aigu "d s m d s m g ..." et un retour aux registres du début. La technique consiste à nouveau en un savant équilibre entre des glissés plus ou moins importants et des tirés très précis. La mélodie est en constant mouvement et ne se repose que sur le *Sa* aigu final à 0'54". Durant tout cet *ālāpana* les cordes de *tāla* ne sont que très peu utilisées, les seuls pincements de l'unique corde du *Sa* aigu intervenant au tout début, puis en ponctuation entre les deuxième et troisième phrases, et enfin très discrètement à une seule reprise au cours de la quatrième.

Deux parties principales peuvent être discernées dans le *tānam*. La première commence à 0'56" sur le *Dha* médium, répété à six reprises, suivi d'une phrase au rythme entraînant en noires pointées / croches, très inhabituelle au genre *tānam*. L'ambitus est restreint, compris entre le *Ga* médium et le *Sa* aigu. Après un arrêt à 1'17" sur le *Dha*, le *tānam* se poursuit en marquant rythmiquement le *Sa* aigu suivant une progression ascendante apparemment traditionnelle. Une marche mélodique identique à celle jouée dans l'*ālāpana* ("s n s r S n d n s N ..."), puis une longue phrase très rapide ascendante et descendante exécutée en frappé intervient alors. Après une nouvelle marche "d n r S n d n s N d p d n D ..." le style devient plus fluide, le rythme se ralentit et la

mélodie se repose un instant sur le *Sa* médium. Reprenant à 1'37" sur le *Ga* aigu le *tānam* continue dans un style très détaché, parcourant l'octave aiguë jusqu'au *Pa*. D'assez nombreux glissés de grande amplitude pourront être remarqués avant la fin de cette section à 1'59" sur le *Dha* médium.

La deuxième partie de ce *tānam* s'ouvre sur un grand passage d'arpège, unique dans la discographie de Doreswamy Iyengar. Il nécessite une technique de barré assez difficile car demandant de grands écarts de doigts, et l'utilisation de l'annulaire ou de l'auriculaire de la main gauche, jamais utilisés en technique traditionnelle. Sa signification n'est pas harmonique mais est plutôt un exemple des mouvements disjoints (*dāṭu svāra-s*) propres au style de Mysore. Après un retour à un style plus classique nous observerons de nouveaux mouvements de marche et une série de phrases ascendantes utilisant des glissés et tirés successifs sur un unique pincement de la main droite (2'14" à 2'17"). La mélodie descend au *Sa* médium (2'25"), entendu à cette seule occasion au cours de ce *tānam*, et se conclue sur le *Sa* aigu, sans cadence mais après un ralentissement progressif de la pulsation rythmique.

Nous avons transcrit ici un fragment important de la deuxième partie de ce *tānam*, particulièrement original et représentatif du style de Mysore tel qu'il fut légué à Doreswamy Iyengar par son maître¹. Nous y observerons plus précisément le jeu en arpège, d'abord continu puis s'intégrant dans la mélodie. Les notes sont bien détachées et jouées sans ornement, comme l'illustre le sonagramme. La notation technique montre le difficile travail des doigts sur trois cordes mélodiques. Les phrases ascendantes en glissés successifs sont l'autre figure particulièrement intéressante de ce passage. Les tirés qu'elles utilisent sont d'une amplitude ne dépassant pas la tierce mineure. A 2'24" la note *Ga* est

¹ Nous remarquerons à ce propos que les arpèges sont sans aucun doute une caractéristique importante de ce style. Nous les avons retrouvés dans le jeu de R.N. Doreswamy et M.J. Srinivasa Iyengar, autres grands *vaiṇika-s* de ce *bāṇī*, que nous ne pouvons hélas étudier dans ces pages par manque de place. Seul Doreswamy Iyengar semble donc les avoir écartés aujourd'hui, peut-être pour des raisons de sobriété.

affectée d'un rapide vibrato. Les cordes de *tāḷa* sont très peu employées dans ce passage dont la technique d'ensemble est inhabituelle à l'interprétation d'un *tānam*. Seule la phrase "S , N N , D D , " (2'22" à 2'23") est jouée avec l'alternance des *mīṭṭu*, *husi* et *tade* décrite dans les pages précédentes.

D M D S D ḍ D M D S D ḍ D M D S D ṅ N N M N R N ṅ N M N

S
N
D
P
M
G
R
S
N
D
P
Sec. 2:00" 2:02" 2:04"
Tech. 3↓ 2↓ I↓ 3↓ I↓ 3↓ I↓ 2↓ I↓
Tāḷa D M D S D ḍ D M D S D ḍ D M D S D ṅ N N M N R N ṅ N M N

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

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

Sec. $^1 2'16''$ $^1 2'18''$

Tech. I
 \bar{N} \bar{S} \bar{R} $\bar{S}\bar{G}$ \bar{M} \bar{P} \bar{P} \bar{D} \bar{N} \bar{S} \bar{P} \bar{D} \bar{M} \bar{P} $\bar{P}\bar{D}$ \bar{D} $\bar{N}^3\bar{N}^3$

Tāla

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

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

Sec. $^1 2'20''$ $^1 2'22''$ $^1 2'24''$

Tech. I
 \bar{S} \bar{S} $\bar{N}^3\bar{S}$ \bar{D} \bar{N} \bar{P} \bar{D} \bar{P} $\bar{P}\bar{S}$ \bar{S} \bar{N} \bar{N} \bar{N} \bar{D} \bar{D} \bar{D} \bar{P} \bar{P} \bar{M} \bar{G} \bar{G} \bar{G} \bar{R} \bar{S}

Tāla

**Ex. N° 74 : Fragment du *tānam* dans le *rāga* Khamās,
par Mysore V. Doreswamy Iyengar.**

Le diapason utilisé pour l'*ālāpana* et le *tānam* dans le *rāga* Kalyāṇi est de 165 Hz, égal au *Mi* tempéré et parfaitement conforme à l'usage actuel. L'ambitus

est important (près de trois octaves), du *Dha* le plus grave (à 2'48") au *Pa* aigu, atteint en ornement (à 5'30"). La durée totale de l'improvisation est de 6'22", l'*ālāpana* s'étendant sur 3'01".

Trois remarques générales peuvent être formulées dès la première écoute de cette improvisation :

- L'importance du registre grave est tout à fait remarquable, 1'15" lui étant réservé, soit près du quart du temps total.
- Le style est plus conforme à la pratique actuelle, ne faisant plus appel aux arpèges et utilisant les techniques et rythmes de *tānam* souvent rencontrés chez d'autres musiciens.
- La forme générale de la pièce suit les canons classiques avec un développement progressif du médium grave à l'aigu et un retour vers ces registres inférieurs pour la conclusion. La durée supérieure de cette improvisation explique sans doute ce retour à une structure analysable en terme de sections se suivant logiquement.

Ālāpana :

La première partie de l'*ālāpana* est consacrée à la quinte inférieure de l'octave médium, avec de fréquentes incursions dans le registre grave. Dès les premières secondes le *Sa* médium est établi et répété, donnant une forte assise à la pièce. Le *Pa* médium est ici une autre note importante, commençant beaucoup de phrases en mouvement descendant. Nous remarquerons le vibrato rapide animant parfois la note *Ri* (ex. à 0'22"), ornement différent du *kaṁpita* carnatique à l'amplitude très supérieure. Deux grands mouvements ascendants sans tonique ni quinte (de 0'23" à 0'31", puis de 0'41" à 0'44") permettent de reconnaître instantanément le *rāga* interprété.

Après un arrêt sur le *Pa* médium, une deuxième partie commence à 1'08" sur le *Dha*. Retournant le cours mélodique dans le sens ascendant, elle parcourt le deuxième tétracorde médium, pour se conclure sur le *Sa* aigu. Beaucoup de

glissés de grande amplitude parsèment ce passage où nous observerons aussi les importantes oscillations en tiré des notes *Dha* et *Ni*.

La troisième partie commençant à 1'34" est d'abord consacrée au premier tétracorde de l'octave aiguë. Le style est assez détaché, avec beaucoup d'étouffements et très peu d'ornementations en tiré. Le *Sa* aigu en fin de phrase est le plus souvent accompagné d'un gruppetto exécuté en frappé. Sans marquer de temps d'arrêt, la direction mélodique s'inverse à nouveau à 1'58", prenant doucement le chemin du retour au *Sa* médium qui sera entendu à plusieurs reprises sans s'y arrêter (à 2'18", 2'24", 2'29") avant d'être joué de manière conclusive à 2'36". Nous remarquerons particulièrement dans ce passage une grande phrase ascendante et descendante évitant les notes *Sa* et *Pa*, où chaque degré est interprété avec une forte oscillation en tiré (de 2'07" à 2'15"). Quelques secondes plus loin, la note *Ri* est à nouveau jouée avec un vibrato prolongé.

Une sorte de coda termine cet *ālāpana*, longue phrase descendant jusqu'à *anumandara Dha*, remontant de manière très détachée en évitant la quinte et la tonique sur plus de deux octaves jusqu'au *Ga* aigu " r g n , d n r g m d n r g m d n gr nd p..." pour s'achever naturellement sur le *Sa* médium.

Tānam :

Le début du *tānam* s'intéresse au premier tétracorde médium, jouant rythmiquement tour à tour les notes *Ga*, *Ri* et *Sa*. Une incursion dans l'octave grave descend jusqu'au *Ma*, puis la mélodie remonte et après une formule cadencielle marque un arrêt sur le *Sa* médium. Une courte phrase d'*ālāpana* détend la pulsation quelques instants.

La deuxième partie est consacrée à l'octave grave, martelant le *Ni*, puis le *Pa* après une courte pause, s'enfonçant ensuite jusqu'au *Ri* grave (4'01") pour remonter et faire halte sur un *Ni* joué dans un tiré expressif depuis la frette du *Dha*. Le style est très détaché et quelques glissés servent d'appoggiature aux notes importantes.

Commençant à 4'13 " la troisième section se concentre à nouveau sur le premier tétracorde médium et ne sort pas de l'ambitus étroit compris entre le *Ni* grave et le *Dha* médium. Dans une lente progression ascendante, les notes *Sa*, *Ri* et *Ga* sont tour à tour mises en valeur rythmiquement. Après une courte halte où le *Pa* est joué en tiré, ce degré est lui aussi longuement répété. Nous observerons tout particulièrement les techniques d'étouffement, utilisées à plusieurs reprises toutes les trois ou quatre notes, illustrant parfaitement le *tade* (voir p. 495) décrit précédemment et donnant au jeu un aspect staccato. Une phrase très rapide en frappé (de 5'08" à 5'10") montre la maîtrise de cette technique par l'artiste.

Après un bref arrêt, la quatrième et dernière partie commence à 5'13" sur le *Pa*. Continuant dans le même style que la fin de la section précédente, la technique du frappé est largement utilisée. L'ambitus, toujours restreint, s'ouvre soudainement vers l'aigu à la faveur d'une envolée mélodique atteignant le *Pa* aigu. Une formule répétée trois fois à une quarte et une octave d'intervalle (de 5'32" à 5'36" : "d n s r g r , , g m p d n n d , d , s r g r , ") permet de redescendre rapidement vers le grave. Après une dernière ascension dans l'aigu grâce à des successions de petits glissés le *tempo* se ralentit légèrement et la mélodie s'oriente vers le grave et la conclusion. Le jeu, souvent très haché par les nombreux étouffements des cordes, se fait solennel, descendant jusqu'au *Ri* grave. Reprenant une dernière fois son rythme alerte, le *tānam* se conclut par une cadence mélodique sur le *Sa* médium.

La transcription ci-dessous, correspondant au début de la quatrième section de ce *tānam*, montre la diversité des techniques utilisées par Doreswamy Iyengar. Frappés, tirés et glissés sont employés tour à tour. La mélodie est très ornée, et son cisèlement est le fruit de l'entremêlement complexe de ces multiples procédés. Le jeu des cordes de *tāḷa* est absent pendant les passages de grande virtuosité, mais régulier et en contretemps dans les parties plus calmes. Aucun

Cette évolution est perceptible entre les deux enregistrements que nous avons étudiés au cours des pages précédentes. Elle est le signe d'un artiste à la fois respectueux de sa tradition, ouvert sur le monde de ses contemporains, et cherchant sa voie par sa propre réflexion esthétique. Beaucoup de points de technique sont communs aux deux enregistrements : les vibratos rapides affectant certaines notes, les longues phrases en frappé nécessitant la séparation des doigts de la main gauche, la douceur et l'égalité des attaques, l'abondance des notes sans ornements. Des différences apparaissent cependant, comme l'abandon de la technique d'arpège étrangère à la pure musique carnatique, la moindre occurrence des mouvements disjoints, le retour à une esthétique du *tānam* plus conventionnelle. Dans chacun de ces deux enregistrements nous pouvons apprécier la richesse de l'ornementation, effectuée tant en tiré, procédé relevant de l'esthétique vocale, que par d'autres techniques plus spécifiquement instrumentales, qui infirment l'opinion parfois émise du manque de profondeur du style de Mysore.

Aujourd'hui comme hier, Mysore V. Doreswamy Iyengar est un musicien en constant apprentissage, en perpétuelle recherche et toujours sans désir d'un succès personnel obtenu au dépend des valeurs qu'il considère essentielles. Rien ne peut mieux décrire sa démarche que ces quelques paroles qu'il nous confia en 1993, et qui auraient sans doute pu être prononcées par beaucoup d'autres musiciens que nous avons étudiés au cours de ces chapitres, car elles montrent l'artiste, en Inde comme sans doute partout ailleurs, à la recherche du sens de son oeuvre¹ :

"Je joue depuis plus de soixante ans maintenant, et je suis toujours en train d'apprendre, et d'apprendre encore. Je ne me considère pas comme un grand joueur de *vīṇā*, je recherche juste la vérité. Je n'ai pas

¹ Entretien du 19 / 05 / 1993 avec l'auteur : *"I have been playing for more than sixty years now. Still learning. Still learning. I don't call myself on the vina a great player, I am still looking for the truth. I have not reach God was the Truth in music., real music. I am searching, searching and searching. It is a fascinating story, life long story. There are so many things which have to be achieved by me, and sometimes the age comes in my way. But I can't give it up. Fight., fight and go, till I'm bedridden."*

encore réalisé la nature divine de la musique, la vraie musique. Je cherche encore, encore et encore. C'est une histoire fascinante, l'histoire de toute une vie. Il y a tellement de choses qu'il me faudrait atteindre, et parfois l'âge vient me barrer la route. Mais je ne peux pas abandonner. Je dois me battre, me battre et avancer, tant que je serais encore valide."

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

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

L'étude que nous avons entreprise au cours des chapitres précédents, parcourant les quatre écoles et les neuf *bānī-s* principaux qui constituent les plus grandes traditions du jeu de la *vīṇā* au XX^{ème} siècle en Inde du sud, s'est contentée, pour rester dans des dimensions acceptables, de chercher à mettre en lumière les caractéristiques les plus saillantes de chaque style et de chaque musicien. Bien que superficielle, elle nous a permis par son caractère assez exhaustif d'avoir une vue d'ensemble du jeu de l'instrument, et nous autorise maintenant à tenter de répondre à quelques-unes des plus importantes questions qui se posent aujourd'hui sur la réalité de ces styles, ainsi que sur l'évolution passée, actuelle et future de cette musique.

Le premier point qu'il nous semble primordial d'examiner ici est celui de l'opposition généralement admise entre les styles vocaux et les styles instrumentaux. Objectivement aucun instrument, même ceux considérés en Inde comme les plus "vocaux" - les flûtes, hautbois ou violons - ne peut imiter la voix de manière réaliste. Deux caractéristiques essentielles feront toujours défaut : le timbre particulier de l'appareil phonatoire, et surtout la dimension sémantique, la reproduction des mots. Une articulation par des coups de langues, des coups d'archets ou des pincements de corde peut sans doute donner l'illusion de suivre la prononciation, mais cela se limite à l'aspect purement formel. L'instrument rappelle, évoque, mais ne "dit" pas.

L'idée d'un style vocal (*gāyaki*) pour les instruments est cependant très répandue dans toute l'Inde, et particulièrement dans le domaine carnatique. Sa caractérisation se fait suivant quatre critères principaux : la continuité du son et la préférence pour certaines ornementsations la favorisant, la correspondance entre

les attaques et les syllabes articulées par la voix chantée, l'ambitus restreint à celui de la voix normalement travaillée et le rejet des effets instrumentaux n'ayant pas d'équivalents vocaux. Certains de ces critères peuvent par ailleurs devenir assez subjectifs, l'art du chant se modifiant parfois au cours du temps sous les influences exercées par des artistes d'exception, par d'autres cultures ou par les instruments eux-mêmes. La continuité sonore, par exemple, n'est pas une qualité permanente de la pratique vocale, car rien n'empêche un chanteur d'adopter pour certaines notes une ornementation moins liée, en séparant les *anusvara-s* par de légers coups de glotte. Les ambitus parcourus par certains d'entre eux comme M. Balamuralikrishna dépassent aussi de beaucoup les deux octaves considérées comme classiques. L'opinion que la voix doit imiter la *vīṇā* pour l'interprétation des *tānam-s* est enfin assez largement acceptée.

Le concept de style vocal n'est donc pas un fait objectif et absolu mais correspond bien plus à un idéal esthétique, à une sorte d'allégeance reconnue de l'instrumentiste face à la voix par essence divine car créée par Dieu, et enfin à une fidélité envers toute la tradition culturelle et religieuse. Les quatre critères énoncés plus haut n'ont plus ici de valeur physique mesurable car seul compte le discours et l'attitude vis-à-vis de la musique et de la tradition. Ceci explique sans doute la difficulté que nous pouvons rencontrer dans toute tentative visant à répartir les musiciens suivant deux groupes, instrumentaux et vocaux, ou même le long d'une échelle allant d'une esthétique à l'autre. Tous les instrumentistes acceptent le modèle vocal car tous partagent la même dévotion religieuse, le même amour pour leur civilisation, le même respect pour le grand répertoire laissé par des saints compositeurs comme Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar ou Śyāma Śāstri. Face à un tel poids, les partisans d'un jeu instrumental ont peu d'arguments : quelques exemples extérieurs venus des musiques hindusthanie et occidentale, et la constatation objective des différences et des possibilités propres à l'instrument et à la voix. Ces raisons sont manifestement insuffisantes pour

justifier l'existence d'une musique se déclarant ouvertement purement instrumentale.

Le problème, assez simple sur le plan culturel et théorique, est en fait rendu complexe pour deux raisons. La première est la quasi impossibilité technique de répondre avec une *vīṇā* à certaines exigences du modèle vocal, comme la prolongation du son ou la limitation des pincements aux seules articulations des textes interprétés. Jouer de manière vocale demande en fait une formidable maîtrise instrumentale car le *vaiṇika* va à l'encontre de la nature de son instrument. S. Balachander est l'exemple presque caricatural de ce "combat" entre le musicien et sa *vīṇā*. La deuxième difficulté à suivre ce modèle vient de l'envie inévitable éprouvée par la plupart des artistes de sortir de ces limites, de laisser parler leur créativité en explorant toutes les possibilités de leur instrument, de ses registres graves et aigus, des sons harmoniques, des accords etc.

Partagés entre ces pôles incompatibles et inaccessibles, imiter la voix par allégeance envers la tradition mais goûter aussi aux plaisirs procurés par un instrument aux richesses innombrables, tous les *vaiṇika-s* font un compromis, et se plient plus ou moins aux règles édictées par l'esthétique vocale. Ces critères sont par ailleurs inégaux en importance. Le respect d'un ambitus de deux octaves est sans doute moins fondamental que celui de la limitation des pincements, une légère ponctuation par les cordes de *tāḷa* plus acceptable que des accords arpégés s'écartant des simples quintes et toniques. La continuité du son est de toute manière la qualité primordiale pour recevoir objectivement ce "label vocal" revendiqué par tant de musiciens.

Ce n'est que dans cette mesure restreinte que nous pouvons considérer qu'un *bāṇī* ou un musicien est *gāyaki* ou instrumental. A l'extrémité vocale du spectre, R. Visweswaran, pédagogue, chanteur et *vaiṇika* est sans doute le plus intransigeant dans sa démarche. S. Balachander est lui aussi allé très loin dans la poursuite des caractéristiques essentielles que sont la continuité du son et la

fluidité de l'ornementation, mais n'a pu s'empêcher d'explorer tous les registres à la portée de son imagination musicale et a dû parfois prendre des libertés au cours des compositions avec la règle d'un seul pincement par syllabe. K.P. Sivanandam ou Mokkapati Nageswara Rao sont d'autres musiciens très marqués chacun à leur manière par l'esthétique vocale. A l'autre bout de ce champ, les artistes d'Andhra Pradesh et surtout de Mysore, plus perméables aux influences extérieures, ont peu à peu incorporé des techniques typiquement instrumentales. R.K. Suryanarayan, virtuose ne craignant pas l'expérimentation et la critique, est sans doute le *vainika* d'aujourd'hui ayant le plus utilisé d'éléments instrumentaux dans son jeu. Vina Seshanna fut à son époque le grand musicien ayant contribué au développement de cette esthétique. Son héritier direct, Mysore V. Doreswamy Iyengar, a peu à peu renoncé aux techniques les moins classiques.

La deuxième question que nous devons nous poser ici est celle de la réalité des *bāṇī-s*. L'opinion générale actuelle clame la disparition de ces traditions locales ou familiales, tout en vantant leurs qualités et spécificités. Leur perpétuation est, comme nous avons pu l'étudier dans le second chapitre de notre travail, extrêmement liée à l'enseignement de l'art qui subit de nos jours de profondes modifications. La destruction du système du *gurukulavāsa* semble devoir sonner le glas de leur existence. Leur faiblesse ne remonte cependant pas à une époque récente, mais est inhérente à la nature même de la musique carnatique.

Le patrimoine légué de maître à disciple à l'intérieur d'un *bāṇī* représente la musique dans toute sa globalité et tous ses aspects, du plus matériel au plus spirituel. Cela inclut, comme nous le verrons par la suite, l'usage privilégié d'un certain type d'instrument, voire d'un luthier attitré (ex. Narayana Achary pour le *bāṇī* de Karaikudi). Sont transmis aussi dans cet héritage un ensemble de techniques instrumentales, classiques ou originales, chacune ayant une importance et un usage bien défini. Un répertoire particulier, et une manière de

l'interpréter avec des *sāṅgati-s* originaux sont enseignés, et certaines formes improvisées, *ālāpana-s*, *tānam-s*, *niraval-s* ou *kalpana svāra-s* spécifiquement cultivées. Une esthétique, totalement vocale ou à composante instrumentale, et une attitude face à la musique, innovante (ex. Emani Sankara Sastri) ou traditionnelle (ex. K.P. Sivanandam), ouverte sur les autres (ex. Mysore V. Doreswamy Iyengar) ou centrée sur soi-même (ex. Karaikudi Sambasiva Iyer) est prônée par le maître. La musique n'étant enfin qu'un moyen de comprendre le monde et de se réaliser, toutes les qualités humaines et spirituelles, l'humilité, l'honnêteté, la religiosité etc. se transmettent naturellement au contact du *guru*.

Le maître dans sa conception indienne, en musique comme en n'importe quel autre art ou en spiritualité, n'impose cependant pas un savoir à un élève dont le devoir ne serait que de le reproduire à l'identique. Le *guru*, dans toute l'Asie, a pour mission d'éveiller le *śiṣya* à sa propre identité, le véritable maître devant se révéler ultimement à l'intérieur de soi. Dans un *bāṇī*, chaque disciple va ainsi intégrer le savoir du maître et le "transmuter" au contact de sa propre nature et personnalité. Si celle-ci est soumise, l'élève sera une image assez fidèle et souvent un peu terne de son maître. Si sa personnalité est forte, il prendra certains éléments et en modifiera d'autres. Si enfin elle est exceptionnelle, ses apports seront tellement nombreux qu'il sera créateur d'un nouveau *bāṇī*. Ces possibilités d'évolution à l'intérieur d'un *bāṇī* sont bien sûr d'autant plus importantes que la place de l'improvisation est grande dans la musique carnatique où, ainsi que nous l'avons observé, des formes comme l'*ālāpana* ou les *kalpana svāra-s* souvent ne sont pas enseignées mais doivent mûrir lentement de la connaissance des *rāga-s*.

Dans un tel système, se transmettant oralement, sans rigidité, ouvert sur les influences extérieures et laissant la plus grande liberté à chacun, des caractéristiques très originales ne peuvent guère se perpétuer à l'identique plus d'un siècle. Certains *bāṇī-s*, comme celui de Karaikudi, revendiquent des origines

assez anciennes, mais rien n'est connu sur le style de jeu des premiers musiciens et aucun témoignage ne remonte à plus de trois ou quatre générations. Les *bāṇī-s* d'aujourd'hui doivent tous leur origine à des artistes ayant fait carrière entre le milieu du XIX^{ème} siècle (le grand Kalyanakrishna Bhagavathar, fondateur du *bāṇī* de Manjapara) et celui du XX^{ème} (S. Balachander ou Emani Sankara Sastri). La durée de vie des *bāṇī-s*, en tant que styles de jeu particuliers, est ainsi vraisemblablement limitée dans le temps, car ils sont renouvelés naturellement par l'évolution musicale et l'apparition de nouveaux artistes d'exceptions.

Tout au cours de notre étude nous avons ainsi pu voir à l'oeuvre le processus d'évolution dans chacun des *bāṇī-s* considérés. Entre Karaikudi Sambasiva Iyer et Rajeswari Padmanabhan, entre Emani Sankara Sastri et Chitti Babu, entre Vina Seshanna et Mysore V. Doreswamy Iyengar etc., le style général reste proche mais nous avons chaque fois pu constater des différences plus ou moins importantes, concernant aussi bien la technique que le répertoire, les formes, ou même l'esthétique. Nous avons aussi relevé quelques "marqueurs" qui permettent de "signer" chaque *bāṇī* de manière assez régulière. Avec le temps les caractéristiques les plus originales d'une tradition donnée ne concernent parfois plus que des points mineurs et disparates, quelques *saṅgati-s* dans une composition, une manière spécifique d'utiliser les cordes de *tāḷa* pendant les *ālāpana-s*, un recours à un type particulier d'ornementation sur telle note de tel *rāga*. Dans le cas assez fréquent où les caractéristiques du *bāṇī* se dissolvent lentement dans un jeu assez normalisé, son identification devient difficile. L'appartenance à sa tradition sera néanmoins encore quelque temps revendiquée par les disciples comme une identité, un attachement à une famille ou à une sorte de caste.

Il est ainsi normal que les *bāṇī-s* disparaissent. Ceci tient à la nature de la musique indienne. Ce mouvement est sans gravité dans la mesure où d'autres *bāṇī-s* se créent. Jusqu'aux années 1970 / 1980, ces naissances ont toujours eu

lieu. Le danger actuel vient de la perte d'identité forte, née de la dissolution du système traditionnel d'apprentissage de *guru* à disciple et de la formidable accélération des modes et des courants. Certes des écoles peuvent voir se regrouper sous leur nom des musiciens adhérant à une esthétique bien définie. Certains artistes illuminés par les feux des médias peuvent aussi susciter des admirations et des cohortes d'imitateurs. Est-ce que tout cela pourra être à l'origine de futurs *bānī-s* ? Le facteur temps est aujourd'hui très présent. Jouer comme hier, comme son maître, comme le maître du maître, devient presque incongru. Une fois rompu le lien privilégié entre le *guru* et le *śiṣya*, et son enseignement multidimensionnel, la capacité de résistance d'une tradition est très aléatoire. Le *bānī* réduit à son seul créateur n'est plus un *bānī*. C'est un émiettement complet des styles et sans doute à la fin une uniformisation.

Le dernier point que nous désirons soulever dans cette conclusion est celui du sens général de l'évolution de la musique carnatique, et bien sûr plus particulièrement de celle interprétée sur la *vīṇā*. Beaucoup de facteurs contribuent aujourd'hui à transformer la musique d'Inde du sud. Nous pouvons citer par exemple les changements de structure de la société et la modification des conditions de vie, les transformations de l'enseignement, la multiplication des médias, l'acculturation avec d'autres traditions musicales, les phénomènes de modes, l'apparition des technologies modernes d'amplification etc. Certains de ces agents, comme la mode ou l'acculturation, sont anciens et ont contribué depuis déjà longtemps à faire changer la musique. Deux d'entre eux nous semblent par contre récents, et sont la cause des nouvelles directions prises par cette ancienne tradition.

Le premier de ces facteurs est le changement en profondeur de la structure sociale indienne et le grand développement d'une classe moyenne, laborieuse et néanmoins consommatrice de biens culturels. Ce privilège autrefois réservé à une élite, une partie de la caste des brahmanes ainsi que quelques

rāja-s et riches marchands, est de nos jours revendiqué à juste titre par des millions d'auditeurs ayant soudain accès à une surenchère musicale par l'intermédiaire de la radio, de la télévision ou du concert. Ce public devenu indirectement le nouveau patron des musiciens n'a pas toujours reçu la formation nécessaire pour apprécier les plus fines subtilités rythmiques et mélodiques, ou l'authenticité d'une réelle improvisation. La tentation est grande aujourd'hui de chercher auprès de lui l'applaudissement facile, gage d'un succès commercial assuré.

Le moyen le plus utilisé pour cela par certains musiciens est la virtuosité, relativement aisée à acquérir par un travail systématique. Ce goût de la vitesse n'est pas nouveau en Inde, et certains *vaiṇika-s* d'autrefois auxquels nous avons fait référence, comme Venkataramana Das, obtinrent une grande célébrité grâce à elle. L'originalité de la tendance actuelle est de se manifester d'abord par une disparition des parties lentes, qui seules permettent de mettre en valeur la richesse de l'ornementation et le caractère de certains *rāga-s*. La pratique de plus en plus envahissante de certains types de *kalpana svāra-s* est quant à elle devenue le signe flagrant de la nouvelle course à la popularité. Se transformant parfois en une sorte de mathématique froide, en partie précomposée, elles sont alors trop souvent le simple lieu d'exhibition des prouesses instrumentales.

D'autres changements ont été imposés aux musiciens par le nouveau public, et rares sont ceux qui ont pu résister à ses volontés. Pour satisfaire son goût constant du changement et de la diversité, le programme des concerts, autrefois limité à trois ou quatre morceaux, s'est étendu dès les années 1920 jusqu'à en contenir plus d'une douzaine. Simultanément, pour convenir aux horaires des nouveaux auditeurs ne bénéficiant pas des mêmes loisirs que leurs prédécesseurs, la durée des manifestations s'est progressivement raccourcie de 3 ou 4 à 2 ou 3 heures. Le temps réservé à chaque pièce est devenu compté et certaines formes comme le *tānam* et le *pallavi* sont souvent si condensées

qu'elles ne sont plus que des caricatures d'elles-mêmes. Une seule pièce, désignée en anglais sous le nom de "*main item*" (morceau principal), est aujourd'hui développée complètement au cours d'un concert, et l'exploration improvisée des *rāga-s* peu connus a pratiquement disparu.

Une prise de conscience de ces problèmes par les musiciens et les mélomanes se manifeste fort heureusement. La démocratisation de la musique carnatique dans sa patrie d'origine peut être une réelle chance de développement pour cet art, permettant à des milliers d'instrumentistes nouveaux et à des millions d'auditeurs de goûter des plaisirs réservés autrefois à quelques-uns, à condition que cet accès ne soit pas payé par le sacrifice de l'authenticité. L'attitude prônée par S. Balachander, Mysore R. Visweswaran, M. Nageswara Rao, M.V. Doreswamy Iyengar et quelques autres, visant à redonner au musicien le rôle d'apprendre au public à reconnaître la qualité, plutôt que de laisser celui-ci imposer une dégradation par méconnaissance, est une réaction qu'il nous semble indispensable de généraliser. La préservation des *rāga-s* dans leur richesse mélodique et des compositions avec leur ornementation ne pourra se faire qu'à ce prix.

Le deuxième facteur majeur ayant entraîné de profondes modifications du jeu de la *vīṇā* au cours de ce siècle est l'apparition de l'amplification. Apparue dans un premier temps pour permettre aux vastes auditoires d'apprécier le son autrement très discret de cet instrument, elle est devenue peu à peu son complément obligé, transformant sa technique de manière assez radicale.

Le premier changement que nous avons pu relever attribuable à l'amplification est assez mineur, car il ne concerne que le diapason. Celui-ci a au cours du siècle baissé de un ton à un ton et demi, ainsi que nous l'avons constaté en comparant les anciens enregistrements de Vina Dhanammal ($Fa\# +$ et $- 28$ cents), de Desamangalam Subramania Iyer ($Fa + 4$ et 87 cents), de Vina Seshanna ($Fa + 33$ cents), ou le premier enregistrement de Mysore V. Doreswamy Iyengar ($Fa +$

62 cents), avec ceux effectués de nos jours où la tonique a une valeur moyenne comprise entre *Ré#* et *Mi*. L'amplification a sans doute facilité cette baisse, compensant la perte de puissance acoustique qu'elle entraînait. Elle n'en est pas la cause mais le moyen.

A un niveau beaucoup plus radical, elle a permis de prolonger de manière très substantielle la durée du son émis par un simple pincement. Cet effet a même pu être augmenté de manière significative en choisissant comme microphone un capteur magnétique. La conséquence de cette prolongation a naturellement été la possibilité de rapprocher le jeu instrumental de l'articulation vocale, permettant un glissement assez généralisé de tous les *bāṇī-s* en direction du style *gāyaki*. Le frappé, technique d'ornementation largement utilisée autrefois car permettant une relance légère de la corde (ex. chez Vina Dhanammal) a cédé peu à peu la place à une utilisation parfois abusive du tiré, considéré comme plus fluide. Une tendance actuelle à une surornementation où toutes les notes sont animées d'oscillations permanentes de manière indiscriminée est une conséquence directe de ce détournement de la fonction amplificatrice.

Nous ne ferons que mentionner ici l'inadéquation des systèmes d'amplifications en usage actuellement en Inde du sud, sur laquelle nous reviendrons plus longuement dans la seconde partie de notre travail. Plus grave à notre avis est la paresse auditive occasionnée par la sonorisation. Le public, n'ayant plus à faire l'effort d'attention nécessaire à l'audition de l'instrument, peut se permettre des conversations ou des mouvements incompatibles avec la concentration indispensable à l'écoute. Au lieu de rapprocher l'auditoire du musicien, l'amplification ainsi détournée devient un facteur de distanciation.

Nous ne désirons pas, par ce récapitulatif, participer au pessimisme général en ne considérant l'évolution de la musique jouée sur la *vīṇā* au cours des dernières décennies que sous l'aspect d'une décadence. Beaucoup de facteurs

nous semblent aussi porteurs d'espoirs pour le futur. Le nombre toujours grandissant de jeunes musiciens consacrant tous leurs efforts à l'étude et à l'interprétation de leur tradition musicale montre sa grande vitalité. Les facilités données à ces nouveaux instrumentistes pour se produire sur scène ou sur les ondes leur permet d'acquérir rapidement une véritable expérience professionnelle. L'écoute des grands artistes, si nécessaire au mûrissement de la personnalité, est à la portée de tous grâce à l'enregistrement et aux très nombreux concerts et festivals offerts à des prix maintenus très bas.

Le renouvellement et la perpétuation de cette musique, possédant de solides ancrages dans le passé, un magnifique patrimoine de compositions et de *rāga-s*, une tradition d'expression individuelle et d'improvisation, des exemples de personnalités musicales hors du commun et bien d'autres atouts encore, peuvent être ainsi assurés par l'apport permanent d'un sang neuf. Pour préserver ses fondations, un travail d'enregistrement des grands maîtres et de restauration des archives doit être fait. Pour sauvegarder sa qualité future, une réflexion de chacun sur le rôle de la musique dans le développement de soi s'avérera indispensable. C'est ici que se trouve l'origine de la tradition musicale en Inde du sud, et c'est ce lien qu'elle doit avant tout sauvegarder.
