

CONCERT-CONFERENCE
Musique classique de l'Inde du Nord

Narendra Bataju, *sitâr*
Vidya Bataju, *tanpurâ*
Prabhu Edouard, *tablâ*

I. LA MUSIQUE

Nous avons commencé par entendre un *alâp*¹, exposition de la première partie du développement d'un *râga*, joué au *sitâr*² sur le *râga Patdip*³. Le mot *râga* est un terme sanskrit qui connaît de nombreuses traductions, « attachement », « attirance », « passion » ou encore « couleur ». On trouve, selon certains musicologues indiens⁴, les premières traces de la notion de *râga* dans les textes de la littérature védique (qui ont entre 3000 et 4000 ans). Ils ont été évoqués notamment par Mâtanga⁵ dans son ouvrage *Brhaddeśi* datant entre les 5^{ème} et 7^{ème} siècles de l'ère chrétienne, mais ce n'est vraiment qu'à partir des 11^{ème} et 12^{ème} siècles qu'ils sont identifiables en tant que tels. Plus tard (fin 19^{ème}), plusieurs éminents musicologues indiens ont fait un effort de standardisation de la forme mélodique des *râga*, V.N. Bhatkhande⁶ parmi les plus célèbres, dont les classifications de *râga* restent encore une référence aujourd'hui⁷.

Râga est un terme générique qui désigne un certain nombre d'éléments constitutifs propres aux musiques dites modales; c'est-à-dire des échelles (ascendante, descendante) ou rapports d'intervalles, un ensemble de notes avec ses degrés fixes et mobiles, des phrases caractéristiques, et un *éthos*⁸; ces éléments, qui gardent une continuité dans la tradition, sont organisés selon une hiérarchie et des proportions qui en font toute la subtilité.

¹ Première partie non mesurée du développement d'un *râga* qui expose progressivement les différents degrés de l'échelle, selon une hiérarchie et des proportions spécifiques; subdivisé en trois parties : *alâp*, *jod*, *jhâlâ* ;

² Luth à cordes pincées muni de cordes sympathiques, d'une caisse de résonance et d'une calebasse servant de résonateur. C'est l'instrument solo par excellence de la musique classique de l'Inde du nord ;

³ *Râga* heptatonique avec une tierce mineure ; le second et le sixième degré ne sont pas joués dans l'échelle ascendante ; le troisième et le septième degré sont les notes pivots ; *râga* traditionnellement joué l'après-midi.

⁴ Prajnananda, Swami, *Music of the Nation, A Comparative Study*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., (1973) 2002;

⁵ Matanga, *Brhaddeśi*, Trivandrum, 1928 ;

⁶ Vishnu Narayan Bhatkhande (1860-1936), musicologue indien ;

⁷ Bhatkhande, Vishnu Narain, *Kramik Pustak Malika*, Hathras, Sangeet Karyalaya, (1969), 1993, 6 vol.;

⁸ Picard, François, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale* n°39, Paris, 2001, p.37-46 ;

La structure de développement du *râga* dépend du genre dans lequel il est interprété, et n'a cessé d'évoluer. Le musicien, à partir de ces données de bases des éléments constitutifs du *râga* qu'il a choisi, et du schéma d'élaboration correspondant au genre dans lequel il joue, improvise à l'intérieur de ces règles pour faire émerger le *râsa* (« *éthos* », « caractère », « esprit », « mood », « feeling ») du *râga*.

La musique classique de l'Inde du Nord est donc unifiée par le concept de *râga* et, comme nous le verrons par la suite, de *tâla*⁹ (que l'on peut considérer comme la structure rythmique). Mais, au-delà de ces deux concepts, la musique classique de l'Inde du Nord se décline sous une variété de formes musicales aux histoires et aux caractéristiques socio-musicales spécifiques. Cependant, il est important de savoir que dans la classification vernaculaire (c'est-à-dire celle utilisée couramment par les musiciens indiens), ces formes musicales sont organisées entre ce que l'on appelle la "musique classique" et la "musique semi-classique" ou de "classique léger" (traduction des expressions utilisées à l'origine en anglais mais en contexte indien).

Ce que Narendra Bataju et Prabhu Edouard ont joué appartient à une des trois formes musicales qui composent la catégorie de "musique classique". Ces formes sont:

- Le *dhrupad* une forme émergeant comme musique de cour à la fin du 15^{ème} siècle. Elle est principalement chantée mais peut également être jouée par certains instruments solistes particuliers (sur la cithare *bîn*¹⁰ ou encore le *sitâr* basse *surbâhar*¹¹);
- Le *khayâla* une forme purement vocale, émergeant comme musique de cour à Delhi au début du 18^{ème} siècle;
- Enfin, ce que nous avons entendu, une forme purement instrumentale, le *gât*, émergeant dans la plaine du Gange dans la seconde moitié du 18^{ème} siècle, inspirée par les formes chantés *dhrupad*, *khayâla* et *thumri*¹². Elle est pratiquée sur de nombreux instruments mélodiques (tels le *sitâr*, la flûte *bansuri*¹³, le *sarod*¹⁴, le *santur*¹⁵, le *shahnâi*¹⁶, etc.).

⁹ Organisation temporelle sous forme de cycle rythmique caractérisé par un nombre d'unités de temps et une structure interne spécifiques ;

¹⁰ Cithare tubulaire à frettes avec deuxalebasses en résonateurs ;

¹¹ *Sitâr* basse ;

¹² Genre vocal très populaire, appartenant au genre dit « semi-classique ». Le texte a un caractère romantique et de dévotion, principalement autour du thème de krishna. Le genre s'est surtout développé au cours du 19^{ème} siècle dans la cour de Lucknow, du nawab Wajid Ali Shah. A cette époque c'était une chanson accompagnée à la danse par les courtisanes. Aujourd'hui la thumri est souvent chantée à la fin d'un concert de *khayâla*.

¹³ Flûte en roseau à embouchure latérale, utilisée notamment dans la musique *hindustani* ;

¹⁴ Luth à cordes glissées, sans frettes, de la famille du *rabab* afghan.

¹⁵ Cithare sur table trapézoïdale à cordes frappées ;

¹⁶ Aérophone à anche double ; instrument dédié aux musiques de temple.

II. HISTOIRE, CONTEXTES, PRATIQUES

A. HISTOIRE, CONTEXTES

L'histoire de la musique *hindustani* (ou musique classique de l'Inde du Nord) demeure une discipline très complexe, qui nécessite la maîtrise de langues difficiles (entre autre le sanskrit et le persan), et qui a fait l'objet d'instrumentalisations au cours du 19^{ème} et du 20^{ème} siècles dans des processus de réinterprétation de l'histoire dans un cadre idéologique et religieux particulier, celui du nationalisme hindou. La complexité de cette histoire tient également au fait que les sources et archives disponibles sont très diverses et difficiles d'interprétation.

La musique *hindustani* est rattachée par certains musicologues et musiciens aux musiques de temple précédant l'arrivée des turcs et afghans au début du second millénaire, les reliant même parfois aux premières pratiques védiques (jusqu'à 1000 ans avant Jésus-Christ). Ce rattachement paraît on ne peut plus périlleux, étant de plus souvent motivé par des postures idéologiques. Les formes musicales pratiquées actuellement ont probablement, pour la plupart, des origines très anciennes, mais ne sont raisonnablement identifiables qu'à partir du 15^{ème} siècle, pour les plus anciennes d'entre elles. Ces formes musicales sont des musiques de cour, patronnées à l'origine par les souverains et la noblesse dans une large zone géographique s'étendant du Pakistan jusqu'à l'actuel Bangladesh ainsi que du Penjab et du Népal jusqu'à l'actuel Maharashtra (Etat du centre de l'Inde).

L'histoire politique de cette région de l'Inde entre le 15^{ème} et le 19^{ème} siècles est fort complexe. Il faut cependant retenir que se succèdent des périodes où un pouvoir central est institué, établissant une capitale au fort rayonnement culturel, et des périodes aux structures politiques plus éclatées, laissant plus de champ aux cours dites "locales" pour établir, entre autre, un patronage important.

Le 17^{ème} et le 18^{ème} siècles constituent à ce titre une époque charnière pour la musique *hindustani*, que l'on nomme période formative. Quatre facteurs principaux permettent de comprendre l'ampleur des changements socio-musicaux que va connaître la musique *hindustani*:

- le déclin de l'Empire Moghol, après le sac de Delhi par Nadir Shah, général persan, entraînant le départ de nombreux musiciens vers d'autres cours;
- la prise de pouvoir progressive de la East India Company sur les royaumes régionaux, souvent par l'établissement de protectorats désinvestissant les souverains de leurs pouvoirs administratifs et politiques.
- l'intégration d'instruments venus de Perse, d'Asie Centrale et des pratiques musicales dites "populaires" indiennes dans l'instrumentarium de cour (avec surtout le *sitar*, le *sarangi*¹⁷ et la *tablâ*)
- l'apparition de nouveaux mécènes, des grands propriétaires terriens souvent plus sensibles aux musiques régionales qu'à la musique de cour indo-persane

¹⁷ Luth à cordes frottées ;

Ces facteurs vont favoriser la dissémination des musiciens vers des cours locales intensifiant leur patronage culturel, ce qui est alors, en quelque sorte, le dernier moyen pour elles d'affirmer leur souveraineté face à la prise de pouvoir progressive de la compagnie anglaise. Ils vont également contribuer à l'apparition de nouvelles formes chantées, jouées et dansées par les préférences esthétiques des nouveaux mécènes, dûes aussi aux nombreux déplacements de musiciens.

Ainsi, à cette époque, émergent le chant *thumrî* et la danse *kathak*¹⁸ à Lucknow et Benares (associés aux courtisanes, figure artistique alors centrale) ainsi que la forme instrumentale *gât* présentée ce soir, qui prend son essor à Delhi, Lucknow et Rampur sous le nom de *purab baj*.

Suite à la mutinerie de 1857 et à la destitution du dernier nawab de *Awadh*¹⁹, la Couronne Britannique prend directement le pouvoir en Inde. S'en suit une période d'institutionnalisation des musiques de cour ainsi qu'un éloignement progressif de leur contexte d'origine, celui des cours et des maisons de courtisanes. Cet éloignement est souhaité par les musicologues et réformistes indiens réinterprétant cette musique comme védique et profondément hindoue, dans une volonté d'en faire une musique nationale, propice à la lutte pour l'Indépendance. Cet objectif nécessite de la rendre "respectable" et donc "praticable" par les classes moyennes urbaines, formées dans les écoles anglaises, et qui associent bien souvent ces musiques aux mœurs considérées comme décadentes des musiciens de cour et des courtisanes. Ces réinterprétations s'accompagnent de l'établissement de systèmes de notation et de traités musicologiques normatifs, inspirés par les échanges avec les orientalistes et musicologues occidentaux. Ces derniers ne seront cependant pas un véritable succès, la pratique actuelle demeurant essentiellement orale et les écoles stylistiques restant bien affirmées.

L'indépendance de l'Inde en 1947 va accentuer la diminution du patronage traditionnel et le développement d'institutions d'enseignement et de mécénat. Les premiers enregistrements commercialisés en Inde au tout début du 20^{ème} siècle, le développement progressif de l'industrie du disque puis de la cassette, ainsi que la création de radios nationales patronnant de façon importante les musiciens classiques, vont contribuer à la réorganisation du milieu musical contemporain.

B. PRATIQUES ACTUELLES

En effet, le début du 20^{ème} siècle sera marqué par la création d'institutions (privées et publiques) pour favoriser et soutenir la conservation et le développement de la tradition musicale classique indienne. Cette période correspond au développement des conservatoires et des écoles de musique et de l'ouverture de département de musique dans les universités, promues par des personnages tels que V.N. Bhatkhande ou le chanteur V.D. Paluskar²⁰, qui va permettre cette ouverture et la réhabilitation de la musique traditionnelle.

¹⁸ Forme de danse classique dominante dans le nord de l'Inde ;

¹⁹ Connu aussi sous le nom *Oudh*, état indépendant de l'actuel Uttar Pradesh à la fin du 16^{ème} siècle sous l'Empire Moghol ;

²⁰ Vishnu Digambar paluskar (1872-1931), chanteur indien ;

Ceci se concrétise par une ouverture de la musique classique à des couches de la population qui n'y avaient jusqu'ici peu ou pas accès et une volonté de démocratisation de la musique classique, souvent critiquée de lui avoir enlevé son caractère ésotérique; mais finalement une des intentions principales de ces organisations est de former des connaisseurs, d'éduquer une audience. Et ceci a eu pour conséquence le fleurissement de concerts classiques organisés dans une démarche institutionnelle et pédagogique (avec notamment l'invitation d'artistes au sein des universités), le développement de festivals organisés par des temples ou par le biais de mécènes mais également des concerts publics, parfois gratuits, et à large diffusion organisés par des institutions publiques comme la *Sangit Natak Academy*, All India radio.

D'autre part, les premiers enregistrements et la médiation par la radio ont provoqué un grand bouleversement dans les pratiques contemporaines. En effet, le musicien qui jouait auparavant dans le contexte de « musique de chambre » du *mehfil*²¹ avec un auditoire averti et sensibilisé à la musique, se retrouve dans des conditions d'exécution bien différentes (sonorisation, enregistrements, taille de l'audience démultipliée), qui ne sont pas sans conséquences sur leur jeu. En effet, les *râga* ont tendance à se standardiser et les musiciens mettent de plus en plus l'accent sur la perfection technique et la virtuosité²². Une plus grande importance est donnée à l'improvisation et au lyrisme, les thèmes ont tendance à être plus courts, et la virtuosité et les tempi rapides entraînent une réorganisation dans la répartition du temps ; on remarque ces phénomènes notamment dans les formats imposés par la All India Radio qui obligent les musiciens à enregistrer l'exposition d'un *râga* en seulement quelques minutes. Cependant, l'attitude du musicien s'adapte à son public et suivant qu'il s'agira d'un « concert touristique » ou d'un concert privé, le musicien privilégiera par exemple pour l'un la démonstration de sa virtuosité et du lyrisme et pour l'autre sa capacité à re-crée le *râga* dans un langage épuré et sans le dénaturer.

Ces différents cadres d'interprétation de la musique *hindustani*, qui demandent une grande flexibilité aux musiciens contemporains, ont également profondément bouleversé les conditions de la transmission. Les grands maîtres, donnant des concerts aux quatre coins du monde, n'ont souvent ni le temps, ni la vocation d'enseigner. D'autre part, l'engouement pour cette musique en Occident a suscité la création d'écoles de musique pour « amateurs » et touristes de passage et le développement d'un enseignement bien loin du modèle traditionnel, transformé en grande partie par l'arrivée des nouvelles technologies de l'époque actuelle (Mini-disc, compact-disc, Internet). Mais il existe toujours aujourd'hui un enseignement selon le modèle *guru-shishya paramparâ* (transmission de maître à disciple), à l'écart des grands circuits, et qui reste la seule voie légitime pour la plupart des musiciens. Cette méthode d'apprentissage nécessite une implication quasi journalière, sur une longue durée, et repose sur l'imprégnation, la répétition puis l'improvisation. Dans ce cadre, l'utilisation de la notation est très limitée et le maître privilégie la mémoire afin de permettre à son élève de développer son propre style sans s'appuyer sur un matériau fixe.

Julien Jugand et Jeanne Miramon-Bonhoure.

²¹ Désigne un concert de musique classique de l'Inde du Nord, danse et poésie, dans un cadre intimiste, historiquement donné dans les salons des nobles et mécènes ;

²² Moutal, Patrick, « La formation du musicien classique (créateur) de l'Inde. Quel enseignement musical pour demain? », in *La formation du musicien professionnel. Actes et démarches*. Les documents de l'Institut de Pédagogie Musicale, IPM, Villette, juin 1986.

BIBLIOGRAPHIE

AUBOUX, François, *L'art du Raga, la musique classique de l'Inde du Nord*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 2003, p. 47-83, 178-179, 2003 ;

BAKHLE, Janikil, *Two Men and Music : Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, Oxford University Press, Permanent Black, Delhi, 2004;

BOR, Joep, *The Raga guide*, Nimbus record edition and the Rotterdam Conservatory of music, VIII + 184 pages, notations, 40 colour plates, glossary, bibliography, 4 CD, 1999;

GRAFF, Violette (Ed.), *Lucknow: Memories of a City*, Oxford University Press, Delhi, 1996;

MANUEL, Peter, *Thumrî in Historical and Stylistic Perspectives*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1989;

MINER, A., *Sitâr and Sarod in the 18th and 19th Centuries*, Motilal Banarsidass, Performing Arts Series, Delhi, 1996;

MOOTAL, Patrick, "*Hindustani Raga Sangita*", *une étude de quelques mécanismes de base*, ouvrage publié avec le concours du Centre d'études de musique orientale, 1987 ;

PICARD, François, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale n°39*, Paris, 2001, p.37-46, 2001 ;

PRAJNANANANDA, Swami, *A Historical Study of Indian Music*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., (1980, 1981), 2002;

WADE, Bonnie C., *Imaging Sound: an Ethnomusicology Study of Music, Art and Culture in Mughal India*, University of Chicago Press, 1996;