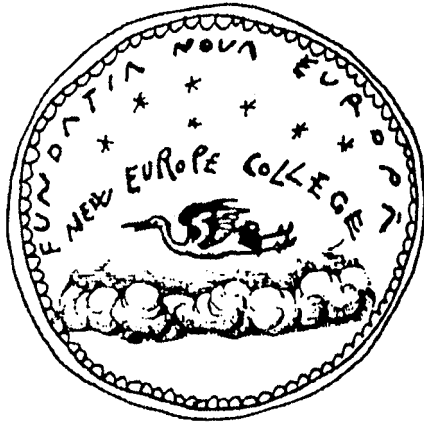


New Europe College Yearbook 2012-2013



MIHAIL EVANS
SAYGUN GOKARIKSEL
MARIA (CIOATĂ) HARALAMBAKIS
WOJCIECH KOZŁOWSKI
DANIEL KUCHLER
DÓRA MÉRAI
JOSEF SCHOVANEC
DENIS SKOPIN
BÁLINT VARGA
WILLIAM DANIEL JÖEL TALLOTTE

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright – New Europe College
ISSN 1584-0298

New Europe College
Str. Plantelor 21
023971 Bucharest
Romania
www.nec.ro; e-mail: nec@nec.ro

Tel. (+4) 021.307.99.10, Fax (+4) 021. 327.07.74



WILLIAM DANIEL JÖEL TALLOTTE

Né en France

Thèse soutenue en décembre 2007, Université Paris-4 Sorbonne. Titre : *La voix du serpent. Les sonneurs-batteurs du periya mēlam et le culte āgamique de Śiva : ethnomusicologie d'une pratique musicale au delta de la rivière Kaveri (Inde du Sud, Tamil Nadu)*

Affiliation : chercheur associé au Centre de Recherche Patrimoines et Langages Musicaux (PLM), Paris 4-Sorbonne, 2008-

Poste actuel : Marie Curie Fellow, School of Oriental and African Studies, Université de Londres, 2013-2015

Bourse doctorale Franco-indienne, Ministère des Affaires Étrangères/ICCR, 2000-2001

Bourse doctorale, Ministère de la Culture et de l'Enseignement, 2007

Bourse postdoctorale, Musée du quai Branly, Paris, 2009-2010

Bourse postdoctorale, European Institutes for Advanced Study (EURIAS), 2012-2013

Membre du Séminaire d'Etudes Ethnomusicologiques de Paris 4-Sorbonne
(SEEM), 2000-

Membre de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE), 2000-

Membre du Réseau Asie/Imasie, CNRS/FMSH, 2003-

Membre de la Society for Ethnomusicology (SEM), 2009-

Participation à des congrès et colloques internationaux en France, en
Grande-Bretagne, au Portugal, en Inde et en Roumanie

Auteur d'articles dans les revues suivantes : *Cahiers d'Ethnomusicologie*,
Gradhiva, *Tracés*, *Transposition. Musique et sciences sociales*.

Auteur de plusieurs disques (enregistrements de terrain, texte et photographies)
pour la collection Ocora Radio-France

UNE FORME QUI VIENT À L'ESPRIT. COMPOSITION ET IMPROVISATION DANS LA MUSIQUE DU *PERIYA MĒĻAM* (INDE DU SUD)*

Cet article explore la notion de forme musicale dans la musique des hautboïstes et percussionnistes du *periya mēḷam* – musique classique (karnatique) jouée en Inde du Sud dans les temples hindous de hautes castes.¹ Nous tenterons de montrer combien les notions de composition et d'improvisation fonctionnent ici de paire et répondent à des exigences techniques et pratiques à la fois distinctes et complémentaires. À travers des analyses concrètes, issues de données de terrain recueillies au Tamil Nadu, nous tenterons de mettre en avant l'ensemble des mécanismes qui, du stade d'élève à celui de maître, permettent aux musiciens d'incorporer progressivement toute la subtilité des formes envisagées.

Mots clés: forme musicale, composition, improvisation, musique karnatique, Inde du Sud

À l'examen des premiers enregistrements de *periya mēḷam*² que j'ai effectué, en particulier dans un contexte rituel, une première question ne manquait d'émerger : à quel moment débutait ou finissait telle pièce et quel était le découpage réalisé par les musiciens. Bien qu'une certaine proximité avec la musique karnatique me permettait de repérer les changements de mode (*rāga*) ou de cycle métrique (*tāla*), ces repères, pourtant considérés comme pertinents par les sonneurs-batteurs, ne m'étaient pas toujours suffisants : des pièces distinctes mais utilisant le même mode ou le même cycle s'enchaînaient parfois ; une même pièce pouvait se développer sur plusieurs cycles ou plusieurs modes ; enfin, aucune pièce ne semblait stable d'une performance à l'autre : des éléments, voire des parties

* L'auteur a été boursier EURIAS (European Institutes for Advanced Study).

entières, pouvaient en effet être ajoutés, retirés ou modifiés en fonction du contexte ou de choix individuels. L'indétermination que j'éprouvais alors me montrait d'emblée combien une pièce pouvait à la fois être reconnue et précisément nommée sans pour autant être insérée de façon prédéterminée au sein d'une succession type ou totalement fixée d'un point de vue structurel.

On trouve là, en filigrane, cette conception toute indienne de la forme (*rūpa*³) qui, par analogie à ce que la nature nous montre, se décline autant de façon unique que plurielle : l'eau qui dans la rivière s'écoule, identique et toujours renouvelée ; l'arbre, ces ramifications et leurs métamorphoses cycliques etc. On pense bien sûr, dans le cadre du temple śivaïte, à l'étonnante multiplicité des formes divines : forme (*mūrti*) du saint des saints, déjà diversement représentée (anthropomorphique, phallique, géométrique) ; manifestations de cette forme au sein du temple en la présence de *liṅga* (représentation phallique du dieu Śiva) ; formes mobiles et processionnelles des divinités. Appliquée au domaine musical, cette démultiplication des formes renvoie davantage que pour d'autres domaines à des interrogations touchant à l'architectonique, à la construction, aux combinatoires : qu'est-ce qui est fixe ou au contraire ne l'est pas ? Comment les musiciens varient-ils une forme donnée ? Selon quels procédés techniques, quels outils conceptuels, quel cheminement cognitif ? C'est à ces quelques questions, qui touchent directement au rapport composition/improvisation, que nous tenterons de répondre dans cet article. Nous laisserons toutefois de côté, afin de rester dans des limites raisonnables, le contexte rituel et socioreligieux à distance.

Le rôle de l'apprentissage⁴

Dès ses premières leçons, l'élève, l'apprenti, le petit joueur de *nāgasvaram*, via la solmisation, la battue de cycles métriques et le maniement de son instrument, intègre des habitus et des réflexes d'ordre formels : repère de contours mélodico-rythmiques, mémorisation de combinaisons et de gestes types, reconnaissance de microstructures etc. L'enseignement, pour une grande part, semble en effet élaboré et conçu dans une logique d'expansion formelle : c'est en avançant que les formes, à l'horizon, commencent à prendre corps⁵.

Le système sargam : solmisation et notation

Le terme *sargam* (des abréviations du nom complet des quatre premières notes de la gamme : *sa ri ga ma*) renvoie autant à la solmisation (où les syllabes *sa ri ga ma pa da ni* correspondent à des hauteurs de son) qu'à la notation musicale qui en découle. Il permet à l'élève, dès les toutes premières leçons, de relier concrètement des noms à des degrés chantés (puis écrits) ce qui lui facilite grandement le passage à l'instrument : le souffle et l'articulation linguale remplacent alors la voix et les doigtés les syllabes. Il naît ainsi, par imprégnation, mimétisme et mémorisation, une forme d'interaction ou d'interrelation entre le nom d'une note, sa hauteur (relative) et un doigté. On trouve ainsi des correspondances du type (figure 2) : *sa* ↔ tonique (à l'oreille) ↔ doigté **1** (deux premiers trous de jeu bouchés) ↔ noté « S » ; *pa* ↔ quinte juste (à l'oreille) ↔ doigté **5** (cinq premiers trous de jeu bouchés) ↔ noté « P » etc. L'adéquation est d'autant plus parfaite entre solmisation et technique digitale que ni l'une ni l'autre ne distinguent entre les deux valeurs d'une note (lorsque celle-ci est bémolisée ou diésée) puisque la différence est ici respectivement réalisée dans le placement de la voix et la nuance du souffle, contrairement aux instruments à cordes (*vīṇā*, violon etc.) où le doigté, visualisé ou non par une frette, sera par nature distinct. On aura donc dans tous les cas : *ri* ↔ seconde (majeure ou mineure à l'oreille) ↔ doigté **2** (premier trou de jeu bouché) ↔ noté « R ».

Cette chaîne permanente et immuable d'équivalences entre le nom des notes, les sons et les gestes génère inévitablement des associations entre langage, audition et savoir-faire – une forme de conceptualisation qui ne fonctionne pas seulement comme représentation cognitive des intervalles mais qui permet aussi de délimiter des espaces, de repérer des séries, de compter, de scinder, de découper etc. Ce que ne manque nullement de faire le dispositif traditionnel de transmission grâce à une collection d'exercices types qui non seulement reposent sur des combinaisons logiques mais sont circonscrits à des successions métriques définies - par cycles complets généralement. Leur notation, qui suit toujours une même présentation, ajoute encore à l'appréhension d'une forme (dessins, contours, contenu). Le *sargam*, et les renvois qu'il suscite chez l'instrumentiste, sert donc ici, plus que nulle part ailleurs, de " modèle opérationnel " à la base de tous les développements à venir.

Exercices et pièces didactiques comme exemples de combinaisons mélodiques

Les exercices⁷, appris par cœur à l'aide de la solmisation, permettent une première approche des intervalles musicaux dans un cadre temporel défini et matérialisé par une battue (voir *infra*). Ils permettent aussi, même si l'élève n'en a pas encore conscience, de repérer des combinaisons de notes qui lui serviront ensuite dans le cadre de l'improvisation - libre ou mesurée. On remarquera ainsi, toujours amenés de manière progressive, quelques traits caractéristiques de construction ; j'en relèverai trois essentiellement :

– la symétrie ou l'inversion des séquences⁸ ; ce qui peut être chanté ou joué dans un sens doit pouvoir l'être dans l'autre :

svarāvāḥi 1 (1) : s r g m p d n ś || ś n d p m g r s

svarāvāḥi 1 (9) : s r g m p m d p = ś n d p m p m g
 s r g m p d n ś || ś n d p m g r s

alaṅkāra (2) : s r g r s r s r g m = ś n d n ś n ś n d p
 r g m g r g r g m p = n d p d n d n d p m
 g m p m g m g m p d = d p m p d p d p m g
 m p d p m p m p d n = p m g m p m p m g r
 p d n d p d p d n ś = m g r g m g m g r s

– l'expansion par ajout systématique et progressif de séquences ; par exemple :

svarāvāḥi 2 (1) : s r g m p d n ś 1
 ś , , , ś , , , 2
 d n ś ś ś n d p 3
↓
 ś n d p m g r s 4

svarāvaḥi 2 (2) : s r g m p d n ś 1
 ś , , , ś , , , 2
 d n ś ṛ ś ś ṛ ś 5
 ś ṛ ś n d p m p 6
 d n ś ṛ ś n d p 3
 ś n d p m g r s 4

svarāvaḥi 2 (3) : s r g m p d n ś 1
 ś , , , ś , , , 2
 d n ś ṛ ḡ ṛ ś ṛ 7
 ś ṛ ś n d p m p 6
 d n ś ṛ ś ś ṛ ś 5
 ś ṛ ś n d p m p 6
 d n ś ṛ ś n d p 3
 ś n d p m g r s 4

– la présentation par paliers successifs - d'un exercice à l'autre – des différents degrés de l'échelle. Par exemple *ri ga ma pa da ni* en prenant la première ligne des *svarāvaḥi* 1 à 7 :

svarāvaḥi 1 (2) : s r s r s r g m
svarāvaḥi 1 (3) : s r g s r g s r
svarāvaḥi 1 (4) : s r g m s r g m
svarāvaḥi 1 (5) s r g m p , s r
svarāvaḥi 1 (6) s r g m p d s r
svarāvaḥi 1 (7) s r g m p d n ,

Une première transformation : le principe du trikāla

Tous les exercices (*svarāvaḥi* 1, 2 et 3, *janta*, *alaṃkāra*) sont systématiquement exécutés selon un principe de diminution et

d'augmentation rythmique⁹ appelé *trikāla* (skt. *tri* « trois », *kāla* « vitesse »). Il s'agit ici de jouer un exercice sans rupture aucune en doublant (2) puis quadruplant (3) sa vitesse initiale (1) tout en conservant le même nombre de cycles : en vitesse 2 l'exercice sera joué deux fois, en vitesse 3 quatre fois¹⁰. L'enchaînement est presque toujours le suivant : **1 2 3** et retour en **1**.

Svarāvali 1 (11) en *trikāla*

Ādi tāla → |4 O O |4 O O

Dans l'enseignement du *nāgasvaram*, le *trikāla* peut aussi être appliqué au *vaṃam*, plus rarement au *gītam* (voir *infra*). Il sera dans tous les cas omniprésent au cours de l'apprentissage et le maître, quelle que soit sa tradition, mettra tout en œuvre pour que cette technique soit au mieux maîtrisée, le but étant qu'elle devienne un automatisme et puisse être réalisée en temps réel.

Il s'agit là d'un point crucial puisqu'une partie du répertoire, en particulier celui des grandes processions, intègre le *trikāla* de façon plus ou moins systématique. On pense au *pallavi* où un thème préalablement composé sert de base à une suite de transformations et de développements types : exposition, *niraval*, *trikāla*, *tisra gati* et *kalpana svara* sur le *rāga* de départ puis en *rāgamālikā* (en changeant de mode mais pas de ton)¹¹. On pense aussi au *mallāri*, forme exclusive au *periya mēḷam* qui repose entièrement sur l'utilisation de ce procédé, tout au moins dans sa partie composée, mesurée et cyclique¹². On notera dans l'exemple suivant que l'ordre de succession est toujours préétabli, condition nécessaire au jeu d'ensemble : **2 3 1 2 3 [2 (2x) 3 (4x) 1 (2x) 2 (2x) 3 (4x)]**.

WILLIAM DANIEL JÖEL TALLOTTE

Mallāri, thème en *trikāla*

Mīśra jāti tripuṣa tāla (11 temps, 7+2+2)

17

2

1

3

Un dernier point mérite d'être mentionné : le *trikāla* permet non seulement le jeu successif et continu d'une mélodie sur différents *tempo* mais d'aborder celle-ci de manières distinctes. Alors qu'un *tempo* lent, voire moyen, permet de jouer les ornements (*gamaka*) avec clarté et précision, un tempo rapide oblige en revanche les musiciens à en réduire le nombre et la qualité et n'en retenir qu'une trame¹³. La fonction du

trikāla n'est de fait pas restreinte à un aspect strictement formel : c'est aussi un moyen rationnel de maîtriser une mélodie sur un tempo rapide en offrant l'illusion d'une fluidité et d'une souplesse propre à un tempo lent (pratiqué au préalable), un moyen, s'il en est, d'appréhender l'agogique dans la vitesse.

Mallāri, thème en vitesse 1 avec *gamaka*

Mīśra jāti tripuṭa tāla (11 temps, 7+2+2)

17

Formes closes : *gītam* et *vaṇam*

Gītam et *vaṇam* sont les seules formes musicales que l'on peut considérer comme fixes ou closes, c'est-à-dire sans modification temporelle, restructuration ou développement de la partition originale lorsque celle-ci est exécutée en temps réel. Elles appartiennent au répertoire didactique et ne sont en principe pas jouées dans le cadre du temple¹⁴.

Les *gītam* (« chanson », « chant »), premières compositions que l'élève apprend, sont des chants de louange dédiés à une divinité du panthéon hindou¹⁵. Ils ne comptent qu'une partie, de *tempo* lent ou modéré, et chaque syllabe du texte renvoie à un degré de l'échelle et à ses éventuels *gamaka*, lesquels n'apparaissent pas sur la partition. Les mélismes,

contrairement à ce qui est généralement admis, n'en sont donc pas tout à fait absents ; ils relèvent simplement de l'enseignement oral (voir annexe : *gītām* 1 et 2, notations et traductions de niveau 1 et 2).

Les *vaṃam*, ou *tāna-vaṃam*, présentent quant à eux de façon complète et condensée les différentes caractéristiques d'un *rāga* : degrés, ornements, formules mélodiques etc. Ils sont ainsi considérés comme de véritables modèles descriptifs offrant aux élèves un savoir technique et mélodique extrêmement fiable. Au-delà, les *vaṃam* sont aussi les premières compositions structurées de manière relativement complexe. Ainsi, pour l'exemple que nous donnons (Tallotte 2007 : 402-403 ; *vaṃam*, traduction et notation de niveau 1), cinq parties [*pallavi* (A), *anupallavi* (B), *ciṭṭa svara* (C), *carāṇam* (D), *ettugaḍa svara* (E)], peuvent être distribuées de la manière suivante : A B C A (1^{ère} ligne) puis D E D A (1^{ère} ligne : quatre premiers temps identiques, *do* en ronde pour les suivants), ce même enchaînement pouvant être repris en doublant, voire en quadruplant la vitesse. Si cette structure, définie par le maître, peut varier d'un enseignement à l'autre, elle ne sera en revanche jamais remise en cause par l'élève : une fois assimilée, aucune liberté, sinon dans l'ornementation, ne sera acceptée lors de l'exécution.

La composition comme forme ouverte

La distinction effectuée dans nombres d'ouvrages¹⁶ entre musique composée et musique improvisée se révèle peu efficace pour l'étude de la musique du *periyā mēlam*, et plus généralement de la musique karnatique. Aucune composition du répertoire n'est en effet strictement fixée et les décalages entre versions notées et jouées touchent autant l'ornementation (voir *supra*) que l'organisation formelle. Je relèverai en ce sens deux possibilités : la reconstruction par modification de l'ordonnancement des séquences initiales d'une pièce (particulièrement dans le « petit répertoire rituel ») ainsi que la transformation progressive d'un thème par variation (le principe des *saṅgati* : voir *infra*).

Un jeu de construction : l'exemple du mālai māṅṅu pāṭṭu

Le « petit répertoire rituel » (Tallotte 2007 : 136-141) compte une majorité de pièces qui se résument à quelques séquences mélodiques que les musiciens envisagent volontiers comme les éléments d'une même

partie – partie qu’ils nomment le plus souvent *pallavi*¹⁷. Ces pièces, hormis les *utsava sampradāya kīrtana* et les *padam*¹⁸, sont dans le meilleur des cas préservées en notation *sargam* par les joueurs de *nāgasvaram* : elles n’ont jamais fait l’objet d’éditions et la stricte circulation orale reste donc le cas le plus fréquent, leur matériel mélodico-rythmique étant plutôt simple, les musiciens ne craignent nullement l’oubli et ne ressentent donc pas le besoin de les noter.

Quoi qu’il en soit, on remarquera d’emblée que la partie dont il est ici question (nommée *pallavi* faute de mieux) n’a rien de statique et peut aisément être subdivisée en séquences distinctes, pour ne pas dire autonomes. Je prendrai ici l’exemple du *mālai māṛru pāṭṭu*, pièce instrumentale (sans texte) jouée par le hautboïste Achalpuram S. Chinnatambi Pillai lors d’une fête viṣṇuite au temple Naṭarāja de Chidambaram. Une fois la pièce enregistrée, et avant d’en effectuer une transcription, je demandai au musicien une version en notation *sargam*. Il ne l’avait jamais notée, ou ne se rappelait pas l’avoir fait, et me la donna séance tenante :

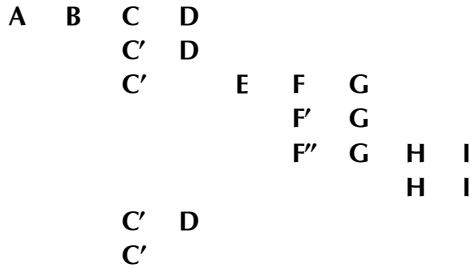
Notation *sargam* et traduction de niveau 1 du *mālai māṛru pāṭṭu*

Mēḷakarttū n°14, mode non défini ; rūpaka tīla (version à 3 temps, 1+1+1)

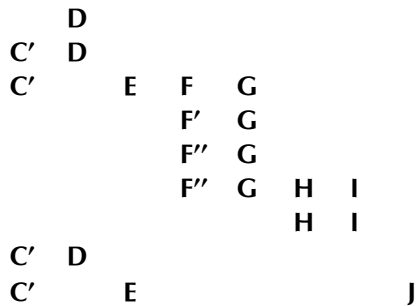
En effectuant un découpage par cycle, soit par séquences de trois temps, on obtient onze séquences distinctes (de A à J), soit la succession suivante : A B C D C E F G H I J. On pourrait alors imaginer que cet enchaînement - proposé par le musicien comme un tout – puisse être exécuté tel quel puis éventuellement répété. Or la transcription de la pièce jouée en contexte présente un enchaînement plus complexe, étendu si l’on peut dire, où

certaines séquences sont davantage répétées et variées que d'autres - ce que montre la présentation analytique suivante en mélangeant deux types de séquenciation : la mesure et le paradigme¹⁹ :

Partie 1 →



Partie 2 ou 1 bis →



Comment et pourquoi le musicien effectue-t-il lors de la notation un découpage et un tri conscients des différentes séquences²⁰ ? Pour quelle raison réalise-t-il une telle réduction de ce qu'il joue en temps réel ? Au point, notamment, d'omettre la succession finale : C B J.

Une première remarque : si S. Chinnatambi est capable de réaliser un tel découpage c'est qu'il est également en mesure de faire le chemin inverse. On peut de fait penser que l'enchaînement initial - celui de la partition - est à chaque fois reconstruit en temps réel, à l'image d'un jeu de construction dont on manipulerait à souhait les pièces pour obtenir au final un résultat voisin du précédent mais néanmoins renouvelé sur un plan strictement formel. Si l'idée semble tenir, elle n'est cependant pas, au moins sous cette forme, tout à fait viable en pratique : les deux hautboïstes, en effet, sont censés jouer en homophonie – du moins celle-ci est-elle recherchée. Or si le deuxième hautboïste n'a pas connaissance des enchaînements, il peut difficilement remplir cette condition : tout au plus

pourra-t-il prétendre à l'hétérophonie. L'enchaînement, d'une manière ou d'une autre, est donc prédéterminé. Ce qu'explique S. Chinnatambi de la façon suivante :

Je ne joue jamais d'un seul trait le *mālai māṛṛu pāṭṭu* [tel que noté]. La pièce serait beaucoup trop courte. Ni les fidèles, ni les dieux n'auraient le temps de l'entendre [sous-entendu l'apprécier]. Je dois donc la développer. Les procédés sont ici nombreux : en général, pour un temps au moins, je suis le même enchaînement. Ainsi, T. Ramanathan [second hautboïste et disciple de S. Chinnatambi] sait à quoi s'en tenir. Si je décide de le changer, alors je le préviens ; on le jouera ensemble, d'abord à la maison, ensuite au temple. La logique toutefois est toujours la même. C'est un peu comme une maison : personne ne construit le toit avant les soubassements. Là, c'est la même chose. Ramanathan devra pourtant être attentif lorsque nous jouons la pièce car tout ceci n'est pas complètement fixé à l'avance.²¹

On note ainsi, à l'examen de la pièce, deux parties fort semblables et construites de A vers J selon un enchaînement croissant. Dès le début de la pièce, on rencontre, avec quelques variantes (notamment au début de la deuxième partie et en fin de parties), la progression suivante :

1	2	3	4				
		3	4				
		3	4	5	6		
				5	6		
				5	6	7	8

Pour T. Ramanathan, il s'agit là de la seule indication fournie par S. Chinnatambi. Il doit donc être extrêmement vigilant en début de pièce afin de saisir aussitôt la logique des enchaînements, celle-ci sera en principe suivie tout au long du morceau. Cette reconnaissance, toutefois, lui paraît somme toute secondaire :

Je ne sais pas toujours à l'avance quelle pièce Chinnatambi va jouer. Je ne sais pas non plus toujours comment il la développera. Pour les *mālai māṛṛu pāṭṭu*, il y a certes une succession spécifique, habituelle. Néanmoins, elle peut varier. Quoi qu'il en soit, je préfère me repérer à l'oreille, à la mélodie : je peux, en entendant le début d'une phrase, jouer immédiatement la suite. Et cette phrase, en général, annonce déjà la suivante ; il y a rarement de

surprises ; on passe peu à peu d'une étape à l'autre. De toutes les façons, je ne suis pas obligé de doubler parfaitement S. Chinnatambi. Je peux aussi simplement jouer le sa [tonique en bourdon]. Et puis, si je me sens vraiment en difficulté, j'observe ses doigts et reproduis alors ces gestes.²²

Le deuxième hautboïste s'en remet donc d'abord à son instinct de musicien en suivant le simple déroulement mélodique. Il sait par ailleurs que son oreille, le cas échéant, peut être secondée par sa vue. Aussi, quel que soit le mode de reconstruction de la pièce, il possédera toujours des outils d'analyse plus proches des sens que la stricte mémorisation préalable des structures (et leur reconnaissance en-temps réel) pour pouvoir suivre sans trop de difficultés le premier hautboïste.

Si le *mālai māru pāṭu* présente un cas type de flexibilité formelle par variation (C C' ou F F' F'') et surtout réorganisation des séquences initiales, on voit aussi, à travers sa réalisation, qu'il ne s'agit nullement d'un assemblage déterminé de manière aléatoire. Il est, pour cela, bien trop attaché à une certaine fluidité mélodique et temporelle.

Le principe des saṅgati : un cas de variations progressives

Les *saṅgati* sont le plus souvent présentées comme les variations d'un thème – prenant pour base un texte, exposées par le compositeur lui-même. Elles seraient donc le fruit de l'écrit et le résultat d'un développement introduit à la fin du XVIIIe siècle par les compositeurs de la *Trimūrti* karnatique, Śyāmā Śāstri, Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar²³. On passerait ainsi de la forme *kīrtana*, essentiellement tournée vers la mise en valeur d'un texte, à la forme *ḷṛti*, musicalement plus élaborée. S'il y a dans cette appréciation une part indéniable de vérité, deux points méritent néanmoins d'être soulignés : *primo*, la variation d'un thème ou d'une séquence, en particulier par ajout, est sans doute l'un des procédés les plus répandus de la musique karnatique et se rencontre, à différents niveaux, dans quasiment toutes les formes musicales²⁴ ; *secundo*, la notation et, qui plus est, l'édition d'une version écrite pour une composition donnée est un phénomène récent en Inde du Sud²⁵ : les partitions, de fait, ne sont pas de la main de leur signataire (sauf pour les contemporains) mais de simples versions, parmi d'autres, notées par un disciple, le plus souvent indirect. Il serait donc plus prudent d'envisager les *saṅgati* comme l'éventuelle systématisation d'un principe strictement oral encouragé à certaines périodes de l'histoire musicale, d'autant que

l'idée de reproduire une variation notée est sans contexte plus proche de l'esprit des concerts actuels, en partie figés dans des stéréotypes, que de l'approche empreinte d'ouverture et de mysticisme des saints-poètes et musiciens karnatiques des siècles derniers.

Les musiciens du *periya mēlam*, plus éloignés des contingences de la musicologie karnatique, nomment *saṅgati* toute variation systématique d'un thème dans les formes *kīrttaṅgai* (*kīrtana* et *ḳṛti*) et *padam*, soit l'ensemble des formes structurées autour du modèle classique *pallavi anupallavi* et *caraṅam*. En pratique, ils ne semblent pas l'appréhender comme un aspect fixe de la composition :

Les *saṅgati* sont notés afin de donner un exemple aux interprètes et non pour être fidèlement reproduits. Personnellement, au temple ou lors d'un concert, je vais développer un thème selon ce principe en fonction de mon envie et du temps dont je dispose. Un même thème peut ainsi être varié, d'une occasion à l'autre, deux fois ou dix fois. A chaque reprise, je tente d'ajouter quelques éléments supplémentaires : une note, un ornement, un phrasé différent. Mais jamais je ne me base sur les notations.²⁶

Dans l'exemple suivant, représentatif de cette technique, le thème est joué sur un cycle métrique complet puis repris plusieurs fois en suivant, par ajout successif de notes et d'ornements, un degré croissant de complexité mélodique et rythmique. On remarquera aussi, et c'est une constante des *saṅgati*, le développement progressif de la mélodie dans l'aigu, sur la première partie du cycle (*ādi tāla* : 8 temps, 4+2+2).

Thème (*pallavi*) et variations (*saṅgati*) dans la forme *kīrttaṅgai*

The image displays two staves of musical notation in a 4+2+2 tāla cycle. The first staff shows the theme (*pallavi*) with notes numbered 1 through 8. The second staff shows variations (*saṅgati*) of the theme, with notes numbered 1 through 8. The notation includes various ornaments and rhythmic patterns, illustrating the development of the melody in the acute register over the cycle.

L'exemple des *saṅgati* confirme avec force que la composition n'est jamais considérée - au-delà de l'enseignement au moins, comme fixe et immuable. Elle est au contraire sans cesse réactivée grâce au génie de l'interprète. Extrêmement codifiée, elle n'en demeure pas moins ouverte. On notera en ce sens, dans les compositions bipartites ou tripartites, de brèves transitions qui, tout en suggérant des éléments thématiques de la composition, sont non seulement improvisées mais jouées, un peu à la manière des *ālāpana*, dans un rythme relativement libre.

L'improvisation : quelques principes de développements formels

Les sonneurs-batteurs du *periya mēḷam*, et de façon plus restrictive les joueurs de *nāgasvaram*, envisagent avant tout l'improvisation comme le développement d'un mode (*rāga*). Ce développement peut être strictement mélodique et réalisé, de fait, sur un temps libre, non mesuré (cas de l'*ālāpana*). Il peut aussi s'appuyer sur un cycle métrique défini (cas du *rakti mēḷam*, du *pallavi* ou des *kalpana svara*²⁷) et intégrer, pour le coup, diverses techniques d'improvisation. Dans ce dernier cas, le développement pourra prendre comme base un thème préalablement composé (cas du *rakti mēḷam* et du *pallavi*).

Notre but ici est seulement de relever, exemples à l'appui, quelques principes clés de l'improvisation.

L'improvisation et la forme ālāpana

L'*ālāpana* est un prélude non mesuré où le mode mélodique est présenté. Bien que profondément attaché à une certaine liberté expressive et créatrice, il emploie des techniques de développement impliquant logique et rigueur. Et si les modèles sont quasi mathématiques (expansion, symétrie, permutation etc.), leur application ne vise nullement l'exactitude : ils servent seulement de point de départ à un cheminement où la maîtrise côtoie volontiers l'imprévu.

Expansion scalaire et schéma directionnel

Un *ālāpana* complet suit généralement un parcours type où les degrés des différents tétracordes (et pentacordes pour les modes avec quarte augmentée) sont successivement développés²⁸ :

1 2 1 2 1 [1 → 1 → 1] 2 1 → 1 2 [fin sur la tonique *sa*]

Ce schéma directionnel peut être varié à souhait et notamment en fonction de la durée de l'*ālāpana* : le passage virtuose (*birugā*) couvrant les trois octaves (passage entre crochets) pourra par exemple être omis en deçà de deux ou trois minutes ; de la même façon, le développement mélodique dans les registres graves sera négligeable à moins d'une dizaine de minutes²⁹. Quoi qu'il en soit, ajouts, omissions ou extensions ne changeront jamais la trame de ce canevas qui, chez les joueurs de

nāgasvaram au moins, semble fonctionner comme un modèle implicite de développement³⁰.

Mais parallèlement à ce modèle, et suivant une logique analogue, on notera l'introduction des différents degrés de l'échelle par paliers successifs – progression qui, outre sa fonction structurale, permet aussi de retarder à souhait le jeu d'une note et de créer chez l'auditeur attente et tension. L'exemple suivant, pour la phase ascendante de l'*ālāpana* (1 2 1), présente chronologiquement les séquences ou extraits de séquences³¹ dans lesquelles une nouvelle note apparaît : du *ga*1 de l'octave médium (*mi*b3), présenté en début de pièce, jusqu'au *ga*1 de l'octave supérieure (*mi*b4)³², note la plus aiguë du morceau. On voit là, et selon une logique quasi implacable, l'échelle s'étendre peu à peu.

Ce procédé d'expansion scalaire, appliqué ici avec liberté, senti et souplesse, n'a rien d'une construction individuelle. On le retrouve en effet à l'œuvre, certes à l'état embryonnaire, dès les premiers exercices que l'élève mémorise : *svarāvali* 1 (1-7), tel que nous l'avons montré, mais également *svarāvali* 2 (en montant) et 3 (en descendant), *janta* (2-8 et 10) et *alamkāra* (1-7). On notera aussi sa présence, mais de manière moins systématique, dans les compositions (*kīrtana*, *kṛti* et *padam* pour l'essentiel) qui incluent *pallavi* et *anupallavi*. Le *pallavi* (le thème) reste généralement confiné au tétracorde inférieur, avec pour limite la quinte de l'octave médium. Ses variations en étirent graduellement certains segments vers l'aigu, une règle implicite en limite cependant l'extension à la tonique (*sa*) de l'octave supérieure. L'*anupallavi* (« subordonné au *pallavi* ») poursuit cette course vers les sommets et ses variations, sur un modèle identique, permettant au joueur de *nāgasvaram* d'exploiter le registre aigu de son instrument (jusqu'à la quarte ou la quinte de l'octave supérieure).

Développements internes : gammes et formules types

Il y a donc, comme nous venons de le voir, un schéma général, admis, respecté, et en un sens fixé, qui permet au musicien de suivre, parmi une multitude de possibles, un chemin et ses voies annexes, raccourcis, ravines, voies parallèles etc. S'il en connaît le début (jeu des principaux *prayoga*, ou formules mélodiques types), la fin (tenue jusqu'à extinction de la tonique *sa*) et les étapes successives (schéma directionnel par tétracorde, groupes de notes et au-delà note à note), il lui reste cependant l'essentiel à

accomplir : jouer et développer d'un repère vers l'autre tout en captivant son auditoire, hommes ou dieux.

Afin de parcourir ces interstices, les musiciens exploitent, en corrélation avec les caractéristiques d'un mode : échelle, ornements, formules types, notes pivots etc., diverses techniques, dont le développement et/ou la variation de gammes et de formules types. Le premier procédé peut relever d'un jeu de symétrie, qui frappe l'œil au simple survol de la partition, entre pentes ascendante et descendante de l'échelle. Cette symétrie est exploitée de façon strictement conjointe ou en modifiant l'échelle, le plus souvent par soustraction d'un ou deux degrés³³ :

Développement interne et symétrie scalaire 1



Développement interne et symétrie scalaire 2



Ce principe peut également être employé plus librement en variant la seconde pente, tel l'exemple suivant où la descente est non seulement jouée plus rapidement, mais en doublant chaque note :

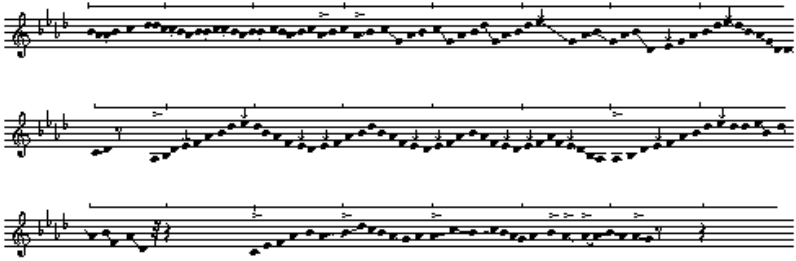
Développement interne et symétrie scalaire 3



On notera l'utilité de cette méthode dans les séquences où l'expansion progressive du registre (ou inversement) est recherchée. L'exemple suivant, significatif de cette démarche, n'est d'ailleurs pas sans rappeler

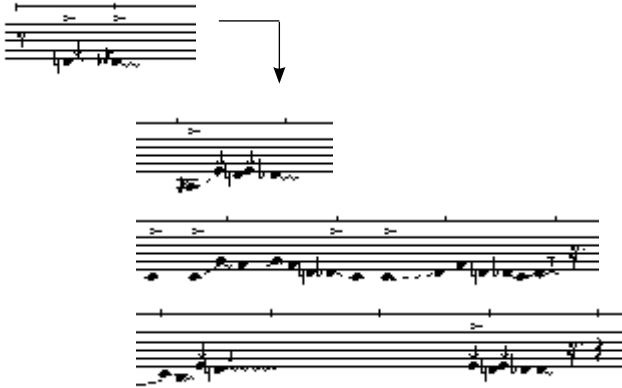
en condensé le principe d'expansion scalaire mis en place sur l'ensemble de l'*ālāpana*.

Développement interne, symétrie scalaire et expansion du registre



Le second procédé consiste en un jeu de variations où les formules caractéristiques du mode (*rāga*) sont sensiblement modifiées et, le plus souvent, étendues - une forme, s'il en est, d'improvisation motivique. Le *prayoga* suivant trouvera ainsi, lors d'une même exécution ou non, une multitude de déclinaisons, par exemple :

Développement d'une formule mélodique type (*prayoga*)



Ces deux procédés de développement interne, exemples parmi bien d'autres possibilités, tendent à montrer que deux niveaux d'organisation sont en jeu dans la construction de l'*ālāpana* : un premier niveau, directionnel et global, qui suppose la conscience en temps d'un déroulement type

reposant sur un principe d'expansion scalaire (voir *supra*) ; un second niveau, fonctionnel, qui regroupe l'ensemble des procédés musicaux (dont les deux présentés) nécessaires à l'élaboration de la pièce. Ces deux niveaux, bien sûr, sont largement perméables, pour ne pas dire interdépendants : le premier influe autant sur l'organisation générale et que sur les mécanismes internes du développement, séquence par séquence ; le second, tributaire des caractéristiques du *rāga*, peut éventuellement modifier un parcours, en déplacer quelques jalons, dans le cas par exemple d'un mode dont l'étendue serait par convention restreinte³⁴.

L'improvisation en temps mesuré et cyclique

Les procédés employés dans le développement de l'*ālāpana* ne se retrouvent pas systématiquement, ou du moins pas sous une même configuration, dans les formes improvisées soumises à une battue, un cycle métrique (*tāla*) et, au-delà, un thème (cas du *pallavi* et du *rakti mēlam*). Le premier niveau défini pour l'*ālāpana* se voit relégué au second plan : l'expansion scalaire, même si l'on en retrouve des traces, n'est plus, en effet, un principe fondamental de développement. Le second niveau, avec quelques disparités cependant, est dans l'ensemble bien conservé : les variations à partir d'une formule mélodique type semblent diminuer ou se coaguler dans un cadre rythmique et métrique ; en revanche, les combinaisons scalaires basées sur un principe mathématique semblent prendre plus d'importance.

Le thème : cadre et support d'un développement

Le thème, généralement composé par le premier joueur de *nāgasvaram*, est à la base de deux formes musicales : le *pallavi*, forme partagée avec les musiciens karnatiques, et le *rakti mēlam*, forme spécifique aux sonneurs-batteurs. Nous nous limiterons ici au *rakti mēlam* – de loin le moins connu des deux.

Le thème du *rakti*, qui ne doit être composé que dans le *tāla mīśra cāpu* (7 temps, 3+2+2), est soumis à quelques règles d'ordre métrique. Une formule rythmique de base (***din taka ta din tai***) doit, par convention, être distribuée de manière définie. Le cas le plus fréquent, étant³⁵ :

WILLIAM DANIEL JÖEL TALLOTTE

<i>Miśra cāpu</i>	3	O	O	3	O	O
Temps	1 2 3 4 5	6	7	1 2 3 4 5	6	7 1
Syllabes	ta ka ta ki ta	<i>din</i>		ta ka ta	<i>din tai</i>	

Ce qui correspond à l'ébauche du thème dans l'exemple joué par Achalpuram S. Chinnatambi Pillai³⁶ :

Rakti mēlam : ébauche du thème

Miśra cāpu → | 3 O O | 3 O O | 3 O O

Le plus souvent, toutefois, cette formule rythmique de base est variée et allongée. D'une formule de dix temps, on passe ainsi à une formule de dix-sept temps (*tadintaka dintaka taka din tai*)³⁷ :

<i>Miśra cāpu</i>	3	O	O	3	O	O	3	O	O
Temps	1 2 3 4 5	6	7	1 2 3 4 5 6 7	1	2	3	4	5 6 7 1
Syllabes	ta ka ta ki ta	<i>ta din</i>		ta ka	<i>din ta ka</i>		ta ka ta	<i>din tai</i>	

C'est cette formule, sensiblement modifiée et jouée à partir du deuxième temps du cycle, que l'on retrouve dans notre exemple :

Rakti mēlam : thème principal

Miśra cāpu → | 3 O O | 3 O O | 3 O O

Ce thème, tout en revenant à la manière d'un leitmotiv, permet un premier développement (voir *infra*). Il est ensuite rythmiquement modifié en changeant d'une part le cycle, désormais de trois temps (1+1+1), d'autre part la division du temps, non plus binaire (*caturāśra gati*) mais ternaire (*tisra gati*)³⁸. Ce nouveau thème sert alors de prétexte, sur un modèle similaire, à un second développement.

Rakti mēlam : thème en *tisra gati*

Eka tāla → 13 13 13 13 13 13 13

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

dīn ta ka dīn ta ka ta dī- n tai

La troisième et dernière partie du *rakti*, beaucoup plus courte, est exécutée dans le même *tāla*, toujours en ternaire, mais sur un tempo plus rapide. Afin qu'il n'y ait pas de surprises, le changement est réalisé comme suit : lors des tous derniers temps de la deuxième partie, les musiciens, et en particulier le joueur de *tālam*, repasse mentalement à une division en quatre du temps en conservant le même tempo (a)³⁹ puis en regroupant à nouveau les temps par trois (b), ce qui permet d'augmenter la vitesse d'un tiers environ :

- 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1
- a → 1234 1234 1234 1
- b → 123 123 123 123 1

Le thème, à nouveau transformé, est cette fois joué une octave au-dessus. Il viendra clore la pièce⁴⁰.

Rakti mēlam : thème final à l'octave supérieure

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

dī-n ta ka ta dīn dīn ta ka ta dīn tai

Entre les thèmes : le principe des kalpana svara

Les sonneurs-batteurs exécutent les *kalpana svara* dans trois situations principalement : à la fin, cas optionnel, d'une pièce composée (*kīrttanai*, *padam*, *maṅgalam* etc.) ; à la fin de la forme *pallavi* (avant l'improvisation aux percussions lorsque celle-ci est présente) ; enfin, comme développement principal de la forme *rakti mēlam*. Très schématiquement, les *kalpana svara* consistent à improviser une succession de lignes mélodiques de longueur et de complexité croissante en conservant plus ou moins une portion de thème (initiale ou finale) et en respectant le déroulement métrique.

Dans le cadre du *rakti mēlam*, cadre que nous conservons pour cette présentation, le thème complet est joué après chaque nouveau développement. Ainsi, de l'exposition jusqu'à l'entrée du deuxième joueur de *nāgasvaram*, le thème est-il exécuté onze fois et selon les intervalles de durée suivants, chaque intervalle, compté ici en nombre de cycles, correspond au moment de l'improvisation :

Thème	Nombre de cycles qui le suivent	Etendue parcourue
1 ^{ère} fois →	4 cycles	do3 à la3
2 ^{ème} fois →	5 cycles	do3 à la3
3 ^{ème} fois →	6 cycles	do3 à ré4
4 ^{ème} fois →	15 cycles	do3 à mi4
5 ^{ème} fois →	2 cycles	do3 à la3
6 ^{ème} fois →	5 cycles	do3 à ré4
7 ^{ème} fois →	11 cycles	si2 à mi4
8 ^{ème} fois →	25 cycles	sol2 à ré4
9 ^{ème} fois →	15 cycles	do3 à mi4
10 ^{ème} fois →	5 cycles	do3 à mi4
11 ^{ème} fois →	entrée du second joueur de <i>nāgasvaram</i>	

À l'examen de ces données, on remarque que le lien entre longueur des développements et étendue parcourue n'est pas forcément avéré. On remarque aussi que l'expansion scalaire est assez peu exploitée et ne peut être envisagée, à l'inverse de l'*ālāpana*, comme un principe clé du développement. On peut de fait supposer que les procédés internes de développement, désormais libérés d'une progression mélodique par paliers, sont moins tributaires, et du déroulement général, et des

obligations modales qui en découlent. Ce point n'est pas sans conséquence et expliquerait l'insistance des musiciens sur l'aspect quasi mathématique des *kalpana svara*, en particulier dans le *rakti mēlam* où le thème, envisagé à la manière d'un refrain, n'intervient pas ou peu comme modèle motivique lors des séquences improvisées⁴¹. La contrainte, outre bien sûr le respect du mode, serait donc essentiellement d'ordre rythmique et métrique. On le voit notamment lors des *kuraippu* (« bruit »), sections finales où l'alternance entre le premier et le deuxième hautboïste suit une progression régulière et décroissante jusqu'au climax final, moment où les deux sonneurs se rejoignent. Par exemple, en fin de première partie : séquence sur 3 cycles (21 temps) deux fois, sur 2 cycles (14 temps) six fois, sur 1 cycle (7 temps) huit fois, sur 1/2 cycle (3,5 temps) onze fois.

Kuraippu : séquences sur 1 cycle et 1/2 cycle et retour du jeu en homophonie

The image displays a musical score for a section titled 'Kuraippu'. It consists of five systems of notation, each with a treble clef staff and a bass staff. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). Above the treble staves, rhythmic patterns are indicated by vertical lines and dots, corresponding to the notes in the melody. Labels 'N1', 'N2', and 'N1 & N2' are placed above the staves to denote different rhythmic cycles or patterns. The first system shows a sequence of N1, N2, and N1. The second system shows N2, N1, and N2. The third system shows N1, N2, N1, and N2. The fourth system shows N1, N2, N1, N2, N1, and N2. The fifth system shows N1, N2, N1, and N1 & N2. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

S'il s'agit ici de compter, la difficulté réside aussi - et avant tout peut être - dans le fait de combiner mélodie et cycle métrique (*tāla*) : il est en effet nécessaire de penser chaque ligne mélodique en terme de durée (par exemple : sept temps, un cycle) mais également en terme de repères (par exemple : départ au troisième temps du cycle, à contretemps). Afin de répondre à ces contraintes, en particulier dans l'alternance de séquences relativement courtes, les musiciens possèdent un stock de procédés permettant de créer en temps réel de nouveaux motifs - c'est en ce sens, surtout, qu'ils parlent de logique et de calculs.

Ces procédés, qui s'inspirent en grande partie des *svarāvalī*, des *janta* et des *alaṅkāra*, ne doivent pas, cependant, être appliqués de façon trop systématique, sous peine de ressembler à de simples exercices, ce que souligne volontiers Achalpuram S. Chinnatambi Pillai⁴². Les motifs seront donc de préférence courts, variés et combinés le plus possible les uns aux autres. On notera à nouveau les jeux d'inversion et de symétrie, selon un axe vertical, plus rarement horizontal ; la répétition de courts motifs dont le nombre de temps n'est pas celui de la mesure, par exemple : un motif sur deux temps pour une mesure à trois temps ; les progressions, conjointes ou non, en escalier etc. Dans les exemples qui suivent, pour souci de clarté, les chiffres (1 2 3 4 5 6 7) correspondent aux noms des notes (*do ré mi fa sol la si*).

Kalpana svara et improvisation mélodique : inversion et symétrie (1)

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains a single melodic line with a box around it and the fingering sequence: 7 6 7 1 2 1 1 2 1 7 6 7. The second staff contains a more complex melodic line with four boxes around different segments, each with its own fingering sequence: 7 1 2 1 2 1 2 1 7, 5 4 3 2 1 2 1 2 3 4 5, 6 5 4 5 6, and 1 7 6 5 6 7 1.

Kalpana svara et improvisation mélodique : inversion et symétrie (2)

Kalpana svara et improvisation mélodique : motif de 2 temps et mesure à 3 temps

Kalpana svara et improvisation mélodique : gammes et motifs en escaliers

Une dernière remarque : ces procédés, bien que les musiciens parlent de calculs, sont d'abord le fruit d'un apprentissage, d'une pratique, d'un savoir-faire. Et, si l'on est en présence de cellules à transformer et combiner de manière inédite et selon le temps imparti, on ne peut cependant guère parler de modèles rigoureux. On serait plutôt en présence de calculs implicites intégrés au fil des années - une forme, s'il en est, de bricolage

musical, un puzzle à entrées multiples. On notera à cet égard l'absence des permutations complexes (*svara-prastāra*) présentées par Śāraṅgadeva (XIII^e siècle) que Nazir A. Jairazbhoy⁴³, a tort semble-t-il⁴⁴, supposa effectives dans la tradition hindoustanie ; par exemple⁴⁵ :

1	→	2	3	4
2		1	3	4
1		3	2	4
3		1	2	4
2		3	1	4
3		2	1	4

Conclusion

La forme (*nūpa*) et l'agencement des formes, le maniement des structures, la transformation des contenus, le jeu des combinaisons, semblent au cœur de toutes les préoccupations. Bien jouer, pour les musiciens, c'est aussi savoir jouer différemment : proposer une version chaque fois renouvelée d'un modèle, une version de l'instant. Bien jouer, c'est aussi savoir construire de façon personnelle, unique, insécable. Comme si le jeu sur la forme était à coup sûr le meilleur moyen d'en appréhender le contenu ; l'*ālāpana* - également nommé *rāgam* - est en ce sens significatif : ce n'est autre que la perfectibilité de ses contours - de sa forme - qui révèlent au mieux le caractère et la saveur du mode (*rāga*). Cette remarque, touchant ici le domaine musical, n'a rien d'un acte isolé. Elle rejoint au contraire ce que nombre d'indianistes ont pu repérer dans le domaine rituel ou linguistique, notamment Frits Staal⁴⁶.

On comprendra alors, devant la subtilité et la complexité du domaine, à peine effleuré ici, que le novice, moi en l'occurrence, ait pu ressentir une certaine difficulté à saisir, dans la continuité de l'action, ce qui était perçu comme forme par les sonneurs-batteurs. Rien de surprenant toutefois lorsque l'on sait qu'une forme peut en contenir d'autres. Un exemple : tout musicien nommera *kīrtanai* la pièce tripartite qui y renvoie (*pallavi*, *anupallavi*, *carāṇam*), une partie seulement de cette pièce (*pallavi* par exemple), cette pièce et ses développements internes, que ceux-ci soient verbalisés (*saṅgati*) ou non (transitions), ou encore l'une de ces trois possibilités précédée d'un *ālāpana* ou suivie de *kalpana svāra*, voire les deux.

NOTES

- ¹ Les pages suivantes sont issues du chapitre VI de ma thèse de doctorat (Tallotte 2007). Le lecteur y retrouvera notamment les transcriptions musicales complètes des notations ici proposées ainsi que les exemples audios qui les accompagnent.
- ² Le *periya mēlam* (« grand orchestre ») est un ensemble de sonneurs-batteurs (hautbois *nāgasvaram*, tambours *tavil*, cymbales *tālam* et bourdon) spécialisé dans le domaine musical savant (karnatique) et traditionnellement attaché aux temples hindous de hautes castes.
- ³ Le mot sanskrit le plus important correspondant à « forme » est sans doute *rūpa* : « apparence », « couleur », « forme », « figure ». S'il est employé dans bien des domaines et bien des sens, les sonneurs-batteurs l'emploient (sous sa déclinaison tamoule « *nīpam* ») pour désigner le caractère unique d'un *rāga* plutôt que la structure formelle d'une pièce, sa propre dénomination (*mallāri*, *rakti mēlam* etc.) la contenant déjà.
- ⁴ Les informations touchant à l'enseignement du *nāgasvaram* sont essentiellement extraites de séances menées avec le hautboïste Injikkudi M. Subramaniam.
- ⁵ Nous ne reviendrons pas ici sur l'enseignement de la musique indienne en général et, qui plus est, sur la relation, largement connue et débattue, de maître (*guru*) à élève (*śiṣya*). Soulignons seulement que dans le cadre du *periya mēlam* ce système, malgré la présence d'écoles de musique publiques, reste le seul à former des musiciens de haut niveau. Concernant ces questions, on pourra se reporter à Jean-Paul Auboux 1994 : 132-139, ou encore Ludwig Pesch 1999 : 28-34.
- ⁶ Selon la formule de John Baily 2005 : 922-924.
- ⁷ Les principaux exercices, donnés en notation *sargam* en annexe, sont les mêmes pour l'apprentissage du chant et des instruments karnatiques – y compris le *nāgasvaram*. S'ils sont d'abord et surtout joués dans le *rāga māyāmālavagauḷa* (avec seconde et sixte bémolisées), n'importe quel mode comptant une échelle heptatonique peut ensuite le remplacer ; les *tāla* en revanche (*ādi* pour tous les exercices sauf pour les *alamkāra*) sont fixes. Dans tous les cas, ces exercices ne sont qu'une base à partir de laquelle un maître en imagine d'autres afin de développer telle faculté musicale chez l'élève ou travailler dans le détail une technique instrumentale particulière : contrôle du souffle dans l'aigu ou le grave, souplesse digitale etc.
- ⁸ Inversion selon un axe de symétrie vertical (indiqué||) ou horizontal (indiqué =). Les exemples sont présentés en deux colonnes, lesquelles doivent être lues successivement.
- ⁹ La diminution consiste à augmenter la vitesse d'une séquence en conservant les rapports de durée entre les notes. L'augmentation correspond au processus inverse. Dans les deux cas, la transformation est proportionnelle.

- ¹⁰ On notera ainsi pour l'exemple suivant la succession de quatre cycles de huit temps pour chaque vitesse : 1, 2 et 3.
- ¹¹ Sur l'usage du *trikāla* dans la forme *pallavi*, voir notamment M.B. Vedavalli, 1995 : 140-141, et Richard Widdess 1978 : 62-64.
- ¹² Je donne là cette précision dans la mesure où cette partie est toujours précédée d'un prélude rythmique (*alārīppu*) et d'un *ālāpana* et peut éventuellement être suivie d'une improvisation du type *kalpana svara* (voir *infra*).
- ¹³ Pour une problématique similaire ainsi qu'un exemple, voir Richard Widdess, 1978 : 64.
- ¹⁴ Sauf initiative individuelle. Hors du temple, le *vaṇam* est souvent joué en début de concert ou de programme (radio, télévision etc.). Les sonneurs-batteurs suivent là un format standard qui s'est peu à peu imposé sur les scènes karnatiques (salles de concert, festivals etc.).
- ¹⁵ Le premier *gītam* est en règle générale dédié à Gaṇapati, le dieu des commencements ; le second pourra être dédié à la figure du *guru* qui, sans être un dieu, en a en quelque sorte l'importance.
- ¹⁶ À la suite semble-t-il de P. Sambamurthy, vol. 2 : 12/1994: 29-33.
- ¹⁷ En référence à la première partie des compositions de type *kīrttaṇai*, *padam* et *vaṇam*.
- ¹⁸ Si le *padam*, en partie hérité du répertoire des *devadāsī*, est plutôt intégré au « petit répertoire rituel », sa structure se rapproche toutefois de celle du *kīrttaṇai*, même si le *caraṇam* précède quelquefois *anupallavi*.
- ¹⁹ La mise en paradigme consiste à isoler des séquences mélodico-rythmiques (ou autres) selon leur degré de ressemblance : tandis que l'on suit horizontalement (de haut en bas et de gauche à droite) le déroulement musical, les colonnes (l'axe vertical) mettent en évidence les séquences parentes. Sur ce type de représentation et ses implications en musicologie, voir Nicolas Ruwet 1972 : 100-134.
- ²⁰ Il est bien entendu ici que le découpage effectué par le musicien (soit le rapport entre la notation *sargam* et la transcription de la pièce jouée en contexte) est à la base de notre propre segmentation.
- ²¹ Achalpuram S. Chinnatambi Pillai, Achalpuram, le 26 août 2006.
- ²² T. Ramanathan, Achalpuram, le 26 août 2001.
- ²³ Sur ces trois compositeurs voir par exemple Emmie te Nijenhuis 2011 : 6-60.
- ²⁴ De manière tout à fait secondaire, par exemple dans le *mālai māṇṇu pāṇṇu* (passage de F' à F'').
- ²⁵ Sur les questions touchant à l'édition des compositions karnatiques anciennes, voir N. Ramanathan 1998 : 59-98.
- ²⁶ Injikkudi M. Subramaniam, Tiruvarur, février 2008.
- ²⁷ Les *kalpana svara* (« notes imaginées »), ne pouvant être joués indépendamment, ne sont pas considérés comme une forme à part entière.

En pratique, ils sont soit intégrés aux formes *rakti mēlam* et *pallavi*, soit joués à la suite d'une composition dans le même mode que celle-ci.

28 Les codes suivants sont ici utilisés : 1 = tétracorde inférieur ; 2 = tétracorde supérieur ; 1 à l'octave inférieure, 1 à l'octave supérieure ; → étapes intermédiaires incluses.

29 On remarquera à cet égard, hormis pour le *rāga kalyāṇi*, une exploitation minimum de l'octave inférieure dans les exemples d'*ālāpana* donnés par T. Viswanathan 1977 : 21-26. Si les raisons peuvent bien sûr être multiples (étendue vocale, spécificité modale etc.), la durée des exemples (2 à 5 minutes pour la plupart) y est sans doute pour beaucoup.

30 « Implicite » dans la mesure où la dénomination de parties pour la forme *ālāpana* n'est pas d'usage, sauf exception, chez les sonneurs-batteurs.

31 Dans le cadre de l'*ālāpana*, nous avons défini comme séquence toute succession mélodique continue entre deux zones de silence, quelles que soient les durées respectives.

32 Rappelons que *do3* équivaut ici, pour un *nāgasvaram* de *kaṭṭai* 2½, à *rē#3* (pour diapason avec *la* = 440 Hz).

33 On notera que ce principe de symétrie ou d'inversion, également pratiqué sous forme d'exercices vocaux et instrumentaux, était déjà connu à la fin du premier millénaire. Mataṅga, dans son *Bṛhaddeśī*, en donne quelques exemples sous le nom d'*alamkāra*. Sur ce point, voir Richard Widdess, 1995 : 127-129 ; on pourra aussi se reporter à Mataṅga-muni : *Bṛhaddeśī*, Prem Lata Sharma éd. : 1992 : 90-97.

34 Je pense notamment au *rāga nādanāmakriya* qui se limite habituellement dans l'aigu au *ni* (*ni* diésé) de l'octave moyenne, ce qui le distingue de *māyāmālavagaḷa*.

35 D'après S.R.D. Vaidyanathan Pillai, joueur de *nāgasvaram* (Chidambaram, février 2008), et R.C. Nallakumar Pillai, joueur de *tavil* (Chidambaram, le 28 mars 2008).

36 Nous l'avons considéré, en accord avec S. Chinnatambi, comme ébauche du thème à venir, laquelle serait toujours présente lorsque le thème principal dérive de ce modèle initial.

37 D'après R.C. Nallakumar, Chidambaram, le 28 mars 2008.

38 Procédé similaire à celui que l'on rencontre dans le *pallavi* ; voir notamment M.B. Vedavalli, 1995 : 141-142.

39 On notera à cet égard, au changement de tempo, quelques frappes en binaire (deux croches) au tambour et aux cymbales alors que le joueur de *nāgasvaram*, plus expérimenté, est déjà passé à la vitesse supérieure.

40 La pièce, ce qui est assez rare, se termine donc sur la tonique aiguë.

41 Ce qui n'est pas le cas lorsque les *kalpana svara* sont joués à la suite d'une pièce composée. Le thème à proprement parler disparaît au profit d'une inscription régulière de motifs extraits de la composition au sein de chaque séquence.

- ⁴² Chidambaram, le 26 août 2010.
⁴³ N.A. Jairazbhoy 1961 : 307-325.
⁴⁴ Voir la démonstration de Richard Widdess, 1981 : 148-159.
⁴⁵ Śāṅgadeva : *Saṅgīta-ratnākara*, R.K. Shringy et Prem Lata Sharma éd. 1991 : 207.
⁴⁶ Voir Staal 1990: 10.

Références

- AUBOUX, Jean-Paul, « L'enseignement de la musique karnatique et son évolution », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1, 1988 : 132-139.
- BAILY, John, « La théorie de la musique dans les cultures de tradition orale », in J.-J. Nattiez, éd., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 3 : *Musiques et cultures*, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2005 : 911-929.
- JAIRAZBHOY, Nazir A., « Svaraprastāra in North Indian Classical Music », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 21, 1961: 307-325.
- Mataṅga-muni : *Bṛhaddeśī*, éd., trad. et commentaire Prem Lata Sharma, *Bṛhaddeśī of Śrī Mataṅga Muni*, 2 vol., New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1992 et 1994.
- NIJENHUIS, Emmie te (Recorded and edited in staff notation by), *Kīrtana. Traditional South Indian Devotional Songs. Compositions of Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar and Śyāma Śāstri*, Leiden et Boston, Brill, Coll. « Handbook of Oriental Studies », 2011.
- PESCH, Ludwig, *The Illustrated Companion to South Indian Classical Music*, New Delhi, Oxford University Press, 1999.
- RAMANATHAN, N., « Problems in Editing the Kṛti-s of Muddusvami Dikshita », *JMA*, 69, 1998 : 59-98.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- Śārngadeva : *Saṅgīta-ratnākara*, éd., trad. et commentaire R.K. Shringy et Prem Lata Sharma, *Saṅgītaratnākara of Śārngadeva*, 2 vol., New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1991 et 1996.
- SAMBAMURTHY, P., *South Indian Music*, Madras, The Indian Music Publishing House, vol. 2 : 12/1994.
- STAAL, Frits, *Jouer avec le feu. Pratique et théorie du rituel védique*, Paris, Collège de France/Institut de Civilisation Indienne, 1990.
- TALLOTTE, William, *La voix du serpent. Les sonneurs-batteurs du periyā mēḷam et le culte āgamique de Śiva : ethnomusicologie d'une pratique musicale au delta de la Kaveri (Tamil Nadu, Inde du Sud)*. Thèse de doctorat. Paris : Université Paris IV-Sorbonne, 2007.
- VEDAVALLI, M.B., *Rāgam Tanam Pallavi. Their Evolution, Structure and Exposition*, Bangalore, MRJ Publications, 1995.
- VISWANATHAN, T., « The Analysis of Rāga Ālāpana in South Indian Music », *Asian Music*, 9 (1), 1977, p. 13-71.
- WIDDESS, Richard, « Trikāla : A Demonstration of Augmentation and Diminution from South India », *Musica Asiatica*, 1, 1978, p. 61-74.
- WIDDESS, Richard, *The Rāgas of Early Indian Music. Modes, Melodies, and Musical Notations from the Gupta Period to c. 1250*, Oxford, Clarendon, 1995.