

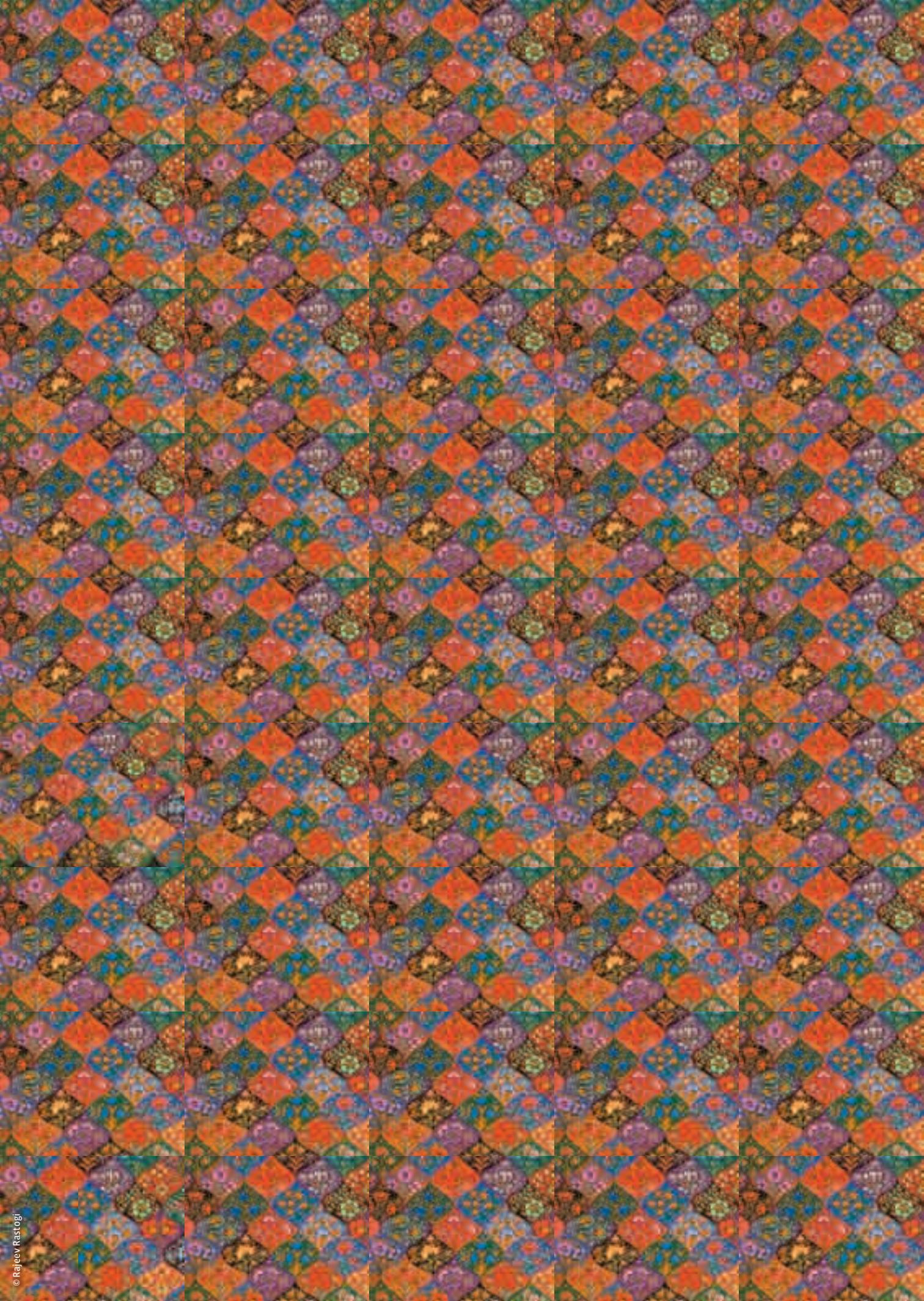


# Baithak

Un salon pour la musique classique de l'Inde  
Meeta Pandit, Kamal Sabri,  
Vijay Venkat, O. S. Arun

MAISON DE L'ARCHITECTURE  
24 SEPTEMBRE AU 5 OCTOBRE 2010

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
À PARIS  
39<sup>e</sup> édition





Cette 39<sup>e</sup> édition est dédiée à la mémoire d'Alain Crombecque

# Baithak

Un salon pour la musique classique de l'Inde

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès



Remerciements à Michel Crozemarie  
et ses équipes, maison Hermès

Avec l'aide de Reitzel France et Airel

Dans le cadre de Namaste France



Avec le concours de CulturesFrance  
et de l'Indian Council for Cultural Relations



## Baithak

Un salon pour la musique classique de l'Inde

### Musique hindustani

24 et 25 septembre 20h,  
26 septembre 18h

**Meeta Pandit**, chant hindustani  
Shailendra Mishra, tabla  
Bharat Bhushan Goswami, sarangi  
Manmohan Nayak, pakhawaj  
Abha Pandit, tanpura

27 au 29 septembre 20h

**Kamal Sabri**, sarangi  
Shubh Maharaj, tabla  
Suhail Yusuf Khan, sarangi  
Rafiq Khan Langa, khartal  
Aslam Khan, tanpura

### Musique carnatique

30 septembre au 2 octobre 20h

**Vijay Venkat**,  
flûte (30 septembre et 2 octobre),  
vichitra-veena (1<sup>er</sup> octobre)  
C. N. Chandrashekhar, violon  
K. R. Ganesh, mridangam  
Lakshmi Inala, tanpura

3 octobre 18h, 4 et 5 octobre 20h

**O. S. Arun**, chant carnatique  
Karaikal Venkatasubramanian, violon  
Venkat Subramanian, mridangam  
Harihara Subramanian, ghatam  
Ferdinan Alfones, tanpura

Entretiens avec les artistes : Jérémie Szpirglas

**O**n raconte que les sept notes de la musique classique indienne dont les principes figurent dans les Veda (les écrits fondateurs – Sama Veda) ont pour origine les chants d'oiseaux et les cris d'animaux – paon, grenouille, éléphant, cheval, cataka l'oiseau mythique –, Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni.

La musique hindustani est caractéristique de l'Inde du Nord, elle s'est développée sous l'influence des Moghols et de la culture arabe et perse, tandis que la musique carnatique, née au XIVe siècle, appartient à la culture de l'Inde du Sud. Elle prend son nom de la province du Karnataka. Les deux styles ont en commun le système des modes (raga) et des rythmes (tala).

## Un *baithak* | Le salon de musique | par Ashok Vajpeyi

Historiquement, musique et danse classiques indiennes sont nées et n'ont longtemps été jouées que dans les temples et les palais royaux. L'intimité qu'offraient ces lieux enclos et révévés répond à leur grandeur divine ou royale : à l'architecture imposante et intimidante des temples et palais s'opposait une atmosphère vive et chaleureuse.

Le terme « baithak » (du sanscrit : assis ensemble) suggère un lieu, un salon, où se réunissent quelques personnes seulement. Cet espace restreint garantit la proximité entre des artistes et une audience, et crée entre eux une relation étroite et constante, une interaction intime et mutuellement enrichissante. Aussi, le *baithak* est-il idéal pour la musique classique de l'Inde. L'esthétique indienne traditionnelle, qui a toujours cours aujourd'hui dans ses formes classiques, veut que seuls soient admis dans le cercle du *baithak* les initiés, les semblables, les Sahridaya : ces êtres sensibles, susceptibles d'apprécier un art raffiné, pourraient, de par leurs inclinations, apprécier la musique dans toutes ses nuances et couleurs. Les *baithak* se faisant de plus en plus rares, et les espaces dédiés – auditoriums et autres salles d'une grande neutralité – de plus en plus vastes, le public, assis bien loin, ne peut plus percevoir toutes les exquises subtilités et fines ornements de la musique. La démocratisation des arts classiques en Inde a eu un effet à double tranchant : si les formes classiques sont aujourd'hui plus accessibles que jamais au plus grand nombre, la richesse de leur esthétique s'en voit érodée d'autant.

La musique, dans la tradition classique indienne, s'adresse à Dieu, aux multiples divinités qu'il incarne, ou au pouvoir, au mécène. La proximité physique dans les temples ou les palais permettait à l'artiste d'évaluer le plaisir qu'il communiquait aux destinataires de son art. *Rasa*, le plaisir esthétique, se doit d'être convoqué, vécu et savouré, collectivement.

On observe aujourd'hui en Inde quelques tentatives pour revenir à des espaces intimes d'écoute et encourager la réémergence de l'âge d'or de la *rasikata* (l'esthétique savourée collectivement), réaffirmant ainsi son rôle, un temps délaissé, dans la perception de l'art musical et réhabilitant la grandeur de la musique et de la danse classiques.

Ashok Vajpeyi est poète.

Il préside à New Delhi l'Académie Lalit Kala

# MEETA PANDIT



“ même en présence du guru, on est face à soi-même lorsqu'on travaille ”

**P**etite-fille du légendaire Padma Bhushan Krishnarao Shankar Pandit, éminente personnalité de la musique classique de l'Inde du Nord au XX<sup>e</sup> siècle, et fille de Laxman Krishnarao Pandit, Meeta Pandit chante principalement le style *Khayal*. Elle a donné des concerts avec des formations occidentales et indiennes en Inde, en Europe, aux États-Unis. Boursière du gouvernement français en 2003, elle passe une année à Paris où elle enseigne, comme elle le fait aujourd'hui en Inde.

Meeta Pandit est titulaire de prix nationaux en Inde, comme le “Sangeet Natak Akademi-Ustad Bismillah Khan Yuva Puraskar”, “Indira Gandhi Priyadarshini Award”, “The Golden Voice of India”. La télévision indienne a produit en 2005 “Meeta - Linking a Tradition with Today”. [www.meetapandit.com](http://www.meetapandit.com)

La relation entre maître et disciple, la *guru-shishya parampara*, est une grande tradition de transmission du savoir, partie intégrante de la musique classique indienne. Votre apprentissage s'est-il fait suivant cette tradition millénaire?

Tout à fait. J'ai eu la chance de naître dans une famille de grands musiciens, voire de musiciens légendaires. Être dès l'enfance bercée dans les bras de géants tels que mon grand-père, Padma Bhushan Krishnarao Shankar Pandit, ou mon père, Laxman Krishnarao Pandit, n'est pas donné à tout le monde. À la maison, la musique faisait partie de notre quotidien. Tout y touchait, de près ou de loin – que ce soit les conversations pendant les repas ou les moments de loisirs. La musique faisait ainsi partie intégrante de mon développement personnel et intime plus que de mon éducation... J'ai donc commencé très jeune (en plus de ma scolarité). Au début, ma mère m'aidait, m'inculquant la discipline nécessaire à l'apprentissage quotidien. Et chaque jour, après l'école, mon père m'enseignait les compositions et les ragas.

Nous sommes évidemment allés à Gwalior (État du Madhya Pradesh) pour y retrouver mon grand-père – qui était le doyen de la scène musicale hindustani, l'une des figures les plus importantes du XX<sup>e</sup> siècle – et pour que je puisse recevoir son enseignement. Notre différence d'âge était conséquente : quand j'avais 15 ans, il en avait presque cent. Mais il fut, et est encore pour moi aujourd'hui, une source d'inspiration. Mon père et mon grand-père sont mes deux gurus.

À leur suite, vous représentez donc la prestigieuse école de Gwalior...

La place de Gwalior dans l'histoire de la musique hindustani est centrale – on l'a considérée comme la capitale culturelle de l'Inde. De même que Benarès est un haut lieu de pèlerinage pour les Hindous, Gwalior est le haut lieu des musiciens.



Photo : D.R.

C'est là qu'un artiste vient chercher la reconnaissance. École incroyablement dynamique considérée comme le creuset des différentes Gharanas, Gwalior a accueilli et nourri de nombreux styles musicaux qui ont ensuite pu se populariser très largement.

Le fondateur de l'École de Gwalior, le Raja Mansingh Tomar (1486–1516), est aussi le créateur du style Dhrupad. Il a écrit le Mankautuhal, traité musical fondateur, et popularisé le Dhrupad en utilisant le dialecte hindi Brijbhasha pour écrire les paroles des chants. Gwalior fut aussi la patrie de Miyan Tansen (environ 1493–1589), dont on dit qu'il fut le plus grand musicien de tous les temps.

La tradition de mécénat à Gwalior était telle que tous les artistes voulaient s'y installer – même après la dynastie de Tomar, sous le régime des Scindia, qui firent de Gwalior leur capitale.

Après le Dhrupad vint le style Khayal – initié par Nathan Peer Baksh, que l'on considère comme le créateur du style Khayal de Gwalior –, et Gwalior a joué là encore un rôle déterminant dans le passage du Dhrupad vers le Khayal, grâce aux grands maîtres Ustad Hassu Khan, Haddu Khan, Nathu Khan. Avec eux, le style Khayal s'est développé et a atteint des sommets.

Outre les styles Dhrupad et Khayal, Gwalior est célèbre pour les *tappa*, *tarana*, *ashtapadis* (ces fameux hymnes composés de huit vers que l'on doit à Jayadeva), *thumri* et d'autres. L'école de chant de Gwalior s'est enrichie et imposée au point d'être aujourd'hui, dans toute sa diversité, le courant dominant de la musique classique du nord de l'Inde.

Nous, la famille Pandit de Gwalior, avons eu la chance exceptionnelle d'apprendre auprès de ces grands maîtres – qui n'enseignaient d'ailleurs que pour transmettre à ceux qu'ils en jugeaient dignes, et qui n'acceptaient jamais de paiement car ils n'accordaient aucune valeur à l'argent. Nous leur devons tout et n'avons pour eux que gratitude, respect et dévotion. Ils nous ont transmis les trésors que sont leur très riche catalogue de *bandish* ainsi que les méthodes de la délinéation du raga selon les compositions et les divers *gayaki* (styles de chants).

**Pensez-vous la tradition *guru-shishya parampara* encore vivante aujourd'hui, en dehors des familles musiciennes comme la vôtre ?**

Oui. Et, lorsqu'il s'agit de se consacrer pleinement à l'art, c'est la seule façon de faire. Il existe bien sûr des écoles de musique, mais elles ne peuvent pas former des musiciens de haut niveau. Pour cela, il est

nécessaire de passer par la formation spécifique que l'on ne peut obtenir que d'un guru.

Cela dit, si l'enseignement se fait en tête à tête avec le guru, la pratique se fait seul face à soi-même – même en présence du guru, on est face à soi-même lorsqu'on travaille –, et c'est là, comme dans tout processus de création, que la créativité se révèle, s'exprime à travers le chant, et fait du disciple un artiste à part entière.

**La musique classique indienne, qui était destinée aux temples, puis aux cours royales, est aujourd'hui sortie de ces contextes privilégiés pour se produire dans des salles de concert toujours plus vastes. Cela nécessite-t-il des ajustements dans les techniques vocale et instrumentale ? Qu'en est-il de l'amplification, devenue presque une règle aujourd'hui ?**

À ce sujet, je dois parler de mon grand-père. À son époque, on n'utilisait pas encore de micros, et il a pourtant chanté pour des publics de plus vingt mille personnes ! L'endurance, les capacités vocales, la *sadhana* (discipline) que cela nécessite, dépassent l'entendement... Et en déployant tout son art, en usant de tous les modes vocaux, de tous les *gayaki* à sa disposition. Même et surtout le fameux *ashtaang gayaki*, pour lequel ma famille est si renommée – *ashtaang* signifie huit, c'est un style dit « octuple ». On y fait surtout usage de *behlawa*, de *meend-soot*, *gamak* et *murki-khatka* (qui sont les ornements caractéristiques à la base du style Dhrupad), d'*alap-behlawa* et de *bol-alap* (chanter l'*alap* avec les paroles), de *taan* (trille excessivement rapide) et de *bol-taan* (chanter le *taan* avec les paroles), et de *layakari* (le *layakari* est un jeu avec le tempo : on y donne une plus grande liberté au musicien qui tient le rythme, qui devient maître du jeu). C'est fascinant. Pour revenir à votre question : avec la construction, depuis l'indépendance de l'Inde (1947), de nombreuses salles de concert et auditoriums, près de 95% des concerts de musique classique se font avec amplification, même dans certains *baithak* aux dimensions pourtant modestes.

Et même moi, héritière de la longue tradition de chant de Gwalior, on ne me propose que très rarement des concerts sans micro. L'École de Gwalior met pourtant une emphase particulière sur la voix, ses qualités naturelles et sa pureté, pour parcourir trois octaves en *aakar* (voix ouverte,

pleine et flûtée) tout en exprimant le raffinement d'une composition.

Cette amplification change notre manière de jouer, de chanter, inconsciemment ou non. Avec un micro qui peut capter le moindre fredonnement, le moindre soupir, la moindre articulation vocale, je ne chanterais sans doute pas aussi fort que sans, lorsqu'il faut composer avec l'acoustique du lieu. Je pourrais chanter plus doucement mes ornements les plus délicats. Grâce à l'amplification, au choix et au positionnement des micros, à la balance et à la réverbération, on peut aussi camoufler certains défauts de jeu : si la voix est trop haute, par exemple, on peut insister sur les basses, ou ajouter de la réverbération. L'absence d'amplification exige une écoute plus attentive entre nous. Aujourd'hui, s'adaptant de fait aux différents moyens d'amplification, les techniques vocales et instrumentales que le disciple apprend de son guru sont bien différentes de ce qu'elles furent autrefois.

Ainsi, quand se présente une merveilleuse opportunité de chanter sans micro, comme le propose le Festival d'Automne à Paris, je m'y prépare avec impatience.

### **Qu'en est-il de la dimension spirituelle de la musique, à la source même de la musique classique indienne : le fait de sortir des temples l'en a-t-il privée ?**

Quand la musique est sortie des temples pour entrer dans les palais, elle n'était déjà plus exclusivement spirituelle. Même dans les temples, le public à contenter n'était pas limité au seul divin. De nombreux *bandish* (compositions) étaient aussi dédiés aux rois ou aux princes, pour le plaisir du maître des lieux.

La musique classique indienne, comme la plupart des beaux-arts, n'atteint ses sommets que soutenue par un mécène qui l'apprécie. Pour trouver ce mécène, il faut exposer son talent – ce n'est donc pas un art exclusivement réservé à la dévotion, il peut également être chargé de plaisir et de romantisme. De nos jours, il s'agit certes d'un public plus large, mais cela ne change rien – ce public est notre mécène.

Si l'on considère toutefois la nature de la musique, on constate combien elle doit à la dévotion religieuse, et combien elle est tournée vers le Tout Puissant. Si je chante un air romantique, dont les paroles sont un poème d'amour destiné au Nayak (l'amant), il restera toujours au cœur de la musique un aspect divin.

### **Vous chantez à Paris dans une ancienne chapelle transformée en salon de musique, où les concerts pourront durer entre deux heures trente et trois heures. Jouez-vous souvent dans des cadres intimistes ? Vos concerts ont-ils souvent cette durée ?**

Je chante régulièrement dans le cadre de *baithak*, mais, honnêtement, la plupart des concerts de plus de deux heures que je donne ont lieu à l'étranger. À chaque concert de ma grande tournée en Amérique du Nord, j'ai chanté deux heures trente ou trois heures. En Inde, j'ai le sentiment que la durée d'écoute s'est terriblement réduite.

Le désintérêt des jeunes générations pour notre musique classique est sans doute en cause. L'attachement aux arts classiques – du moins en ce qui concerne la musique hindustani – ne s'est pas développé autant que l'expansion de la population indienne aurait pu le laisser espérer. Les organisateurs ne demandent donc souvent que des concerts courts.

Pour une soirée présentant souvent trois artistes l'un après l'autre, la moyenne par artiste est entre cinquante et cinquante-cinq minutes, une heure maximum. On a à peine le temps d'exprimer quoi que ce soit. En d'autres occasions, on nous accorde jusqu'à une heure quinze et il faut s'y tenir, le public n'apprécierait pas qu'on empiète sur le temps du musicien suivant.

Mais je voudrais tout de même rappeler un fait que je tiens de mon grand-père : autrefois, lorsque les rencontres entre artistes étaient extrêmement fréquentes, et faisaient se succéder géants et légendes, l'un après l'autre, le temps moyen de jeu par artiste n'était pas très long non plus. Il ne faut pas une heure d'écoute pour reconnaître le talent d'un musicien : la maîtrise et la connaissance de l'art s'entendent dans les premières cinq minutes d'un concert.

### **Pourriez-vous décrire le groupe de musiciens qui vous accompagne ?**

L'accompagnement de base de la musique vocale hindustani comprend tout d'abord un tabla, instrument à percussion composé de deux fûts, le  *bayan* et la  *dayan* (gauche et droite). Le son est produit par le *puddi* (une peau de chèvre tendue, sur laquelle est tissée une autre peau coupée en son centre). On l'accorde en fonction de la gamme choisie et on y bat différents *taal* (rythmes). Il est la base rythmique de l'ensemble. Le joueur de tabla qui m'ac-

compagne est Shailendra Mishra, qui représente les Gharanas de Benarès et de Farrukhabad.

Il y a un sarangi, instrument à cordes frottées. Il est l'ombre qui suit ma voix lorsque je chante, et, lorsque je ne chante pas, il occupe l'espace laissé ouvert. De même, lorsque le joueur de tabla se lance dans un solo, pour montrer sa virtuosité, le sarangi devient alors le garant du *laya* (rythme). Le sarangi peut parfois être remplacé, ou doublé, par un harmonium, mais je préfère le sarangi, plus proche de la voix humaine. Le talent du sarangiste est essentiel – là où un bon sarangiste sublime un chant, un mauvais peut complètement le détruire. Bharat Bhushan Goswami, de Mathura, m'accompagne à Paris.

J'ai ajouté un pakhawaj, car j'aime particulièrement sa sonorité grave et puissante, qui met en valeur certaines compositions que je chante. Le pakhawaj est un instrument à percussion bi-face, surtout associé au style Dhrupad.

N'oublions pas la tanpura. C'est un luth à quatre cordes, la caisse est une calebasse et le long manche est en bois ; c'est l'instrument d'accompagnement de la musique vocale par excellence, celui avec lequel on travaille quotidiennement. Il fournit le bourdon qui soutient la voix et est accordé en *Pa - Sa - Sa - SA (Sol - Do - Do - Do grave)*. La musicienne qui tient la tanpura est Abha Pandit, ma mère.

### **Quel impact ont la mondialisation et la modernisation de l'Inde sur la musique ?**

La modernisation de l'Inde est en lien direct avec l'ouverture du pays au monde occidental, et avec l'émigration massive de la population. On observe aujourd'hui une mode inverse : des émigrés rentrant au pays.

L'un des effets de cette modernisation concerne le divertissement : l'étendue des choix qui s'offrent à nous, est hallucinant : spectacles, concerts, cinémas, sans compter les soixante chaînes de télévision, internet et les lecteurs mp3. Aujourd'hui, nous sommes immergés dans un océan de divertissements. Le bon sens dira bien sûr que le client est roi : si une petite musique de trois minutes, tirée d'un film de Bollywood, sur laquelle on peut danser, convient, pourquoi irait-on écouter une heure de musique classique ? Sans compter qu'il faut la comprendre ! Une forme artistique aussi raffinée que la musique classique indienne (ou la musique classique occidentale) exige non seulement une oreille fine et entraînée,

mais aussi de la curiosité et de la volonté. Pour moi, dans mon environnement familial, tout a été parfait, naturel ! Mais pour les autres ? C'est un défi inédit pour nous. Quand j'étais jeune, je ne pouvais que constater l'abîme qui séparait mon environnement familial de mon environnement scolaire. Aucun de mes camarades de classe, aucun de mes professeurs, ne comprenait ma passion, ma vocation pour la musique. Si je leur disais un jour que je n'avais pas pu faire mes devoirs car un grand maître était venu dîner la veille à la maison, inutile de vous dire que mon excuse était mal reçue. Les enseignants n'avaient aucune idée de ce qu'était mon héritage, de ce que représentait ma famille, et ne comprenaient donc pas combien il était naturel pour moi de m'intéresser à la musique.

J'observe aussi cela dans l'emploi du temps de mes disciples : si je leur dis de travailler quatre heures par jour pendant leurs vacances d'été, ils me répondent qu'ils n'en auront pas le temps. Et, quand on ne peut leur demander quatre heures par jour, même durant les vacances, que peut-on demander durant l'année scolaire ? Une demi-heure ? Cela suffit-il à former un artiste convenable ? La réponse est évidemment non.

Combien de talents potentiels ont ainsi souffert de devoir mettre leurs ambitions musicales au second plan quand le système scolaire ne reconnaissait pas leur art ? Car de nos jours, la musique ne constitue pas un plan de carrière. Nombreux sont mes anciens camarades et mes anciens professeurs qui, aujourd'hui, ayant lu mon nom dans des journaux ou vu ma photo dans un magazine, ont commencé à s'intéresser à la musique – ils viennent m'écouter en concert, me disent « nous sommes très fiers de vous ». Combien aurais-je donné pour qu'ils manifestent ainsi leur fierté et leur soutien à l'époque où j'en avais le plus besoin, quand j'étais jeune ?

### **Comment envisagez-vous l'avenir de la musique classique indienne ?**

Je trouve quelques raisons de ne pas m'inquiéter. D'abord, je pense qu'on trouvera toujours des personnes prêtes à s'y consacrer – comme cela a toujours été le cas. Ces artistes-là, qui y auront trouvé leur vocation, soit du fait d'un environnement familial, soit par eux-mêmes, sauront progresser et transmettre.

Ensuite, je suis très agréablement surprise, lors de mes tournées en Europe ou en

Amérique, de la passion manifestée par toute une nouvelle génération d'auditeurs, qui sont en général des Indiens émigrés de la première ou deuxième génération, et qui trouvent dans la musique et dans les concerts que nous donnons, un lien avec leurs racines.

### **Comment pensez-vous que le format des concerts va évoluer ?**

C'est un débat que nous avons fréquemment avec les organisateurs de festivals. Pourquoi raccourcissent-ils ainsi notre temps de jeu ? Qui peut dire ce que ça donnera dans cinquante ans ? C'est la poule et l'œuf : si les organisateurs de concert continuent de nous demander une moyenne d'une heure par artiste, l'artiste s'y pliera et d'ici dix à vingt ans, les concerts longs seront, plus encore qu'aujourd'hui, l'exception. En Inde tout du moins... Car j'ai le sentiment que hors de l'Inde, la durée des concerts restera relativement satisfaisante.

### **Comment voyez-vous votre carrière future ?**

En plus de mon activité principale de musicienne, j'essaie de comprendre et de combler cet abîme inquiétant et grandissant qui sépare les artistes du grand public. Pour cela, je fais depuis quelques temps à la télévision une chronique d'éveil à la musique classique indienne. Parce qu'elle en a compris les enjeux, la chaîne m'a donné un module de sept minutes au sein de la matinale du samedi – qui est de grande audience. Le discours y est simple et léger, destiné aux non-initiés. Je fais par exemple voir un clip de chansons populaires s'inspirant de ragas traditionnels – chansons dans lesquelles n'importe quel auditeur peut se retrouver –, puis je parle un peu du raga, et, pour finir, je chante une petite composition qui le reprend. Ce ne sont que sept minutes au sein d'une émission d'une heure, mais nous sommes parvenus à éveiller un grand intérêt – pour preuve les montagnes de lettres que l'on reçoit, de toute l'Inde et même des endroits très reculés.

J'ai également produit une série d'émissions, intitulée *Swar Shringar*, consacrées à la sensibilisation musicale que World Space Radio a diffusée sur sa chaîne Radio Gandharva. L'émission a fait le tour du monde.

Enfin, je suis en ce moment consultante pour le Centre National des Arts Indira Gandhi à Delhi, où je dirige une très vaste entreprise d'archives audiovisuelles. Je

rassemble et archive les enregistrements de tous les grands maîtres de la musique hindustani encore vivants, dans les domaines des musiques vocale et instrumentale, dont il est essentiel de garder une trace.

## **Biographies des musiciens accompagnant Meeta Pandit**

### **Bharat Bhushan Goswami, sarangi**

Pandit Bharat Bhushan Goswami est une grande figure de la musique hindustani d'aujourd'hui. Il est le petit-fils du Pandit Anmol Chand Goswami. Après le chant appris auprès de son grand-père (chants dévotionnels Haveli liés au temple de Radha Rani à Barsana), il s'est tourné vers le sarangi avec le Pandit Kanhaiya Lal Ji de Mathura. Ses maîtres seront ensuite Hanuman Prasad Mishra de l'École de Bénarès, puis Rajan Mishra et Sajan Mishra. De nos jours, il joue en soliste ou bien en accompagnateur, en Inde et à l'étranger. Il participe aux programmes prestigieux de All India Radio ; il a reçu à Bhopal le Prix Ustad Abdul Latif Khan.

### **Shailendra Mishra, tabla**

Shailendra Mishra représente les écoles de musique de Bénarès et de Farukhabad. Diplômé en musique et artiste reconnu par les radios et télévisions en Inde, Shailendra Mishra est un soliste dont les talents multiples lui ont permis de jouer aux côtés d'ensembles de jazz, de gamelans, d'accompagner la musique carnatique ou d'autres styles. Il est un joueur de tablas reconnu comme un musicien de premier ordre en Inde.

### **Manmohan Nayak, pakhawaj**

Manmohan Nayak est un disciple du Pandit Dalchand Sharma, de l'École de musique de Nathdwara (Rajasthan). Il a participé à de nombreuses tournées comme soliste ou accompagnateur et est lauréat de nombreuses récompenses, entre autres le Prix Taal Mani.

### **Abha Pandit, tanpura**

Abha Pandit a commencé très jeune ses études de musique. Elle a joué aux côtés de son mari, Laxman Krishnarao Pandit ; elle a enseigné et formé de nombreux élèves, y compris ses enfants et en particulier sa fille Meeta.

# KAMAL SABRI



“Guru-shishya parampara : un système de transmission et de pratique qui n’a rien de commun avec le mode de pensée occidentale”

**K**amal Sabri est le fils du célèbre et révérend joueur de sarangi Ustad Sabri Khan ; il est l’héritier d’une lignée de sept générations de musiciens. Devenu virtuose de grande réputation après avoir suivi l’enseignement de son père dès ses cinq ans, il représente aujourd’hui l’École musicale (Senia Gharana) de Rampur établie par ses ancêtres. Kamal Sabri fait sa première tournée avec son père à l’âge de quatorze ans, joue au Queen Elizabeth Hall à Londres et débute une carrière internationale. Il participe aux “Vingt-quatre heures du raga” à la Cité de la musique et ses concerts sont enregistrés par les radios européennes. Kamal Sabri joue avec des musiciens comme Zakir Hussain, Fateh Ali Khan, et aussi, dans un style de *fusion music* avec Jan Garbarek, Massive Attack ; il compose également des musiques pour le cinéma occidental, pour les films de Bollywood ou pour des documentaires et a publié de nombreux CDs.  
[www.sarangi.co.uk](http://www.sarangi.co.uk)

**Votre formation s’est-elle déroulée conformément à la tradition *guru-shishya parampara* ?**

Traditionnellement, le disciple nouait un lien autour de son poignet en signe de son engagement auprès du guru. La relation spirituelle, presque fusionnelle, s’établissait ensuite entre le maître et le disciple. Quant à moi, j’ai commencé la musique à cinq ans, avec mon père, le grand maître du sarangi Ustad Sabri Khan. Il m’a éduqué dans la grande tradition des gurus. Il m’a appris les *bandish* et les techniques instrumentales qu’il tenait lui-même de son père – je représente la septième génération de sarangistes de la famille.

Ce mode d’enseignement est courant dans les familles de musiciens comme la mienne, qui ont à cœur de pérenniser cette tradition. On le trouve également souvent à l’intérieur du pays.

**Que comprend l’apprentissage du sarangiste et, plus généralement, du musicien ?**

Le guru vous enseigne dès le plus jeune âge les ragas les plus courants – le raga *bhairav* (un raga du matin), le raga *multani* (de l’après-midi), le raga *yaman* (du soir) – ainsi que les *bandish* (compositions) les plus emblématiques de sa *gharana*. C’est la base des connaissances, la formation initiale.

Dans la musique carnatique, au Sud, comme dans la musique hindustani (à laquelle j’appartiens ainsi que mon instrument, le sarangi) au Nord, le raga est fondamental – même si, dans la musique carnatique, la détermination temporelle des ragas est interprétée de manière beaucoup moins scrupuleuse que chez nous. Chaque raga est en effet destiné à une période temporelle déterminée, en dehors de laquelle on ne peut pas le jouer : il faut être à la bonne saison, et à la bonne heure de la journée. Il y a un raga approprié pour chaque instant, et un instant approprié pour chaque raga.

S’ajoutent à la théorie des exercices de tenue de l’instrument et de l’archet, des exercices de placement des doigts sur le

manche et les cordes ; et on commence à s'exercer sur des combinaisons de notes.

### Comment prend-on sa liberté vis-à-vis du maître ?

Je suis issu d'une longue lignée de joueurs de sarangi, il était donc très important de prendre le relais. Je suis le troisième de quatre frères et j'ai eu le grand honneur d'être choisi par mon père pour jouer du sarangi et pérenniser cette tradition du sarangi au sein de notre famille. L'aîné, Ghulam Sarvar Sabri, joue du tabla et vit aujourd'hui en Angleterre. Le deuxième est Jamal Sabri. Il n'a pas choisi la musique : il est comptable et vit à Dubaï. Mon frère cadet, Gulfam, joue du tabla et interprète les chants soufis.

Il a toujours été essentiel pour moi de me faire reconnaître comme le digne fils de mon père, le grand Sabri Khan. Être le fils d'un grand musicien décuple les attentes du public à votre égard : ils s'attendent à ce que vous soyez au moins aussi extraordinaire que le maître.

### Les grandes familles de musiciens comme la vôtre sont-elles nombreuses ?

Très nombreuses, oui. C'est une tradition millénaire de la musique classique indienne. Les grandes familles de musiciens jouissent d'un grand respect de la part du peuple indien.

Les maîtres passent leur savoir à leurs enfants et disciples. Il y a bien sûr des maîtres dont les enfants ne sont pas musiciens, ou dont les enfants ne sont pas assez talentueux, mais leurs disciples se chargent alors de reprendre le flambeau, et de faire vivre la *gharana* de leur guru.

Notre famille est certainement la plus renommée et la plus prestigieuse du sarangi. Nous sommes la seule famille à avoir trois musiciens de trois générations différents qui se produisent un peu partout dans le monde : mon père, le grand maître, moi-même, et à présent mon neveu, Suhail, excellent joueur de sarangi également. Nous avons enregistré un CD intitulé *Sabri Family* avec les trois générations.

### Les modes de représentations de la musique ont évolué. La musique et sa pratique changent-elles, elles aussi ?

Cette évolution influence non seulement la musique, mais elle transforme le musicien lui-même. De spirituel – chanter à la gloire de Dieu –, le rôle du musicien est devenu un rôle de courtisan. En musique comme ailleurs, il faut bien gagner son pain, nourrir sa famille, souvent nom-



Photo: DR.

breuse. Et quand finalement il fallut jouer pour le grand public, le rôle de musicien demande encore plus d'ouverture d'esprit et de souplesse technique. Un vrai défi ! Chanter pour un prince est certes très prestigieux mais jouer devant un public non initié – lui donner l'occasion de découvrir et de comprendre la musique – est une grande responsabilité et un devoir pour un musicien.

Nous devons aussi divertir, ce qui peut soit enrichir la performance, soit l'appauvrir si l'on sort du système traditionnel.

### L'amplification est devenue une règle aujourd'hui : cela change-t-il la musique ?

Si l'amplification devient parfois indispensable, elle doit toutefois être en mesure de sublimer le son – qui a des propriétés magiques et peut soulager les maux, soigner les maladies –, plutôt que de le diluer ou le dénaturer. Elle doit en augmenter le

volume tout en respectant son timbre. L'ingénieur du son joue un rôle essentiel dans les concerts. Il doit trouver, avec le musicien, un équilibre et une alchimie positive, en travaillant avec un matériel sonore et dans une mise en espace appropriés.

### Pensez-vous que le fait que vous puissiez enregistrer et diffuser votre musique a une quelconque influence sur son format et son esthétique ?

Non, je ne crois pas. Chez un bon musicien, on n'entendra dans les enregistrements que ce qu'il a joué. Je n'en suis pas à 100% sûr, mais, à mon sens, comme pour l'amplification, l'enregistrement peut avoir un impact très positif tout comme des effets désastreux. Pour des raisons pratiques, il faut enregistrer, et vendre, pour se faire entendre, mais écouter un concert ou un CD sont deux expériences très différentes.

**Qu'en est-il de la dimension spirituelle de la musique, à la source même de la musique classique indienne : le fait de sortir des temples l'en a-t-il privé ?**

Absolument pas ! C'est toujours la dimension première de la musique. Quand on est sur scène on joue pour Dieu. Mais, en même temps, il s'agit de plaire au public qui a fait l'effort de venir. Il faut établir, au travers ou au moyen de cette dimension spirituelle et sacrée, une atmosphère particulière qui fasse oublier l'auditorium au public. C'est la magie de la musique de transporter son auditoire : il n'est plus sur terre, il s' imagine dans un ailleurs où il serait heureux et laisserait derrière lui les tracasseries quotidiennes.

**Lorsque la musique était destinée aux divinités ou aux rois, il était très important pour le musicien d'être en contact avec son public, pour répondre au mieux à ses attentes. Est-ce encore le cas aujourd'hui, alors que la musique est souvent présentée dans des grands auditoriums ?**

L'interaction avec le public est essentielle. Et jouer pour un public restreint ou pour une large audience devient alors une expérience et un plaisir très différents, pour le musicien comme pour l'auditeur. En petit comité, une véritable intimité naît entre eux. Tandis que dans une grande salle, la communication entre l'auditeur et le musicien passera davantage par le son et la musique. Le cadre influe fortement sur la musique, puisqu'il influe sur l'imagination, à l'œuvre dès qu'on ferme les yeux et que commence le concert. J'ai d'ailleurs constaté la préférence des publics français pour ce genre de concert – qui permet une plus grande proximité avec les instruments et la musique.

**En quoi le *baithak* rappelle-t-il le cadre traditionnel des concerts dans les temples ?**

Dans les temples, le cadre était très simple : le musicien faisait face à la statue et jouait pour elle. Aujourd'hui, les statues sont simplement devenues mouvantes, elles peuvent aller et venir. On a bien sûr un parterre devant nous, mais on joue toujours pour Dieu. Pour un musicien, chaque personne possède une part de divin. Jouer pour un public, le rendre heureux, faire entrer son âme en résonance avec la sienne, c'est aussi jouer pour Dieu. Je me produis encore dans des temples, mais toujours avec un public. Je ne joue pas pour Dieu exclusivement – sauf quand je joue pour moi-même, seul dans une

pièce, fermant les yeux et me laissant aller.

**Avez-vous souvent l'occasion de vous produire dans de longs concerts, de deux à trois heures, comme ceux de Paris à l'automne ?**

Fort d'une grande connaissance et d'une expérience conséquente, je m'adapte et je peux jouer cinq minutes comme cinq heures. Mais, pour bien jouer un raga, l'explorer et en présenter toutes ses facettes, il faut au moins une bonne heure, de l'*alap au jor*, suivi du *gat* et enfin du *jhala* (le climax) – chaque instant du raga nous présente un visage différent.

Un concert long laisse le temps pour présenter d'autres aspects de la musique classique indienne, comme le *thumri* par exemple.

Cependant, un concert ne dure pas nécessairement quatre heures. La plupart du temps, ça dure une heure, une heure et demie. Ce n'est que si le public apprécie qu'on peut pousser vers les trois ou quatre heures. Si on ne joue qu'une heure, on s'efforce de faire au mieux : on sélectionne un raga et on en présente toutes les nuances, du mieux qu'on peut, en respectant les contraintes horaires.

**Pourriez-vous décrire le sarangi et son histoire, que, en tant que Sabri, vous connaissez sans doute mieux que quiconque ?**

Le sarangi a un rôle essentiel dans la musique indienne. Il s'appelait auparavant « sorangi », ou « saurangi », ce qui signifie « l'instrument aux centaines de couleurs ». Le sarangi est aussi l'instrument qui s'approche le plus de la voix humaine. En tant qu'instrument accompagnateur de la voix et du chant, on le retrouve dans de nombreux styles, du *dhrupad* à la musique plus légère de *ghazal* ou des chansons plus populaires, en passant par le *Khayal*, *Kajri*, *Chaiti*, *Thumri*, *Dadra*, *Tappa*, *Hori*, *Bhajan*, *Qawwali*.

Il existe plusieurs hypothèses quant à ses origines. La plus vraisemblable – et qui apparaît déjà dans deux ouvrages du XIII<sup>e</sup> siècle intitulés *Sangeet Ratnakar* et *Sangeet Parijat* – lui donnerait comme lointain aïeul un instrument appelé *pinakini veena*. Cette veena n'avait qu'une seule corde nouée aux deux extrémités d'un bambou. On la frottait avec un archet fait d'une mèche de crin de cheval tendue sur une baguette. L'instrument tel qu'on le connaît aujourd'hui a été mis au point par Hyder Baksh, célèbre musicien originaire de la

ville de Panipat au Haryana. Il possède trois cordes principales, en boyau de chèvre et trente-cinq à quarante cordes sympathiques qu'on ne joue pas, et qui ne servent qu'à la résonance.

Le sarangiste doit s'asseoir en tailleur sur le sol et poser l'instrument sur ses genoux. De la main droite, on frotte l'archet sur l'une des cordes, et, pour produire les notes glissantes de la mélodie, on fait glisser les cuticules des ongles de la main gauche sur la corde en vibration. Le cuticule à la base de l'ongle est particulièrement sensible – je ne connais aucun autre instrument qui se joue ainsi.

On trouvera de plus amples informations sur le sarangi sur mon site internet ([www.sarangi.co.uk](http://www.sarangi.co.uk)) et dans un livre que j'ai écrit, publié prochainement.

**L'instrument est-il populaire ? Combien y a-t-il de sarangistes en Inde ?**

Nous ne sommes pas nombreux. On le considère comme un instrument difficile et il exige un rude travail pour le maîtriser. Beaucoup de sarangistes deviennent ainsi accompagnateurs de groupe de danse.

**Enseignez-vous vous-même ? Comment envisagez-vous l'avenir pour votre instrument ?**

J'enseigne, naturellement. Je transmets la tradition à qui vient étudier avec moi et je pense le sarangi promis à un bel avenir. Il jouit d'un intérêt croissant en Inde et dans le monde, de la part des auditeurs comme de musiciens qui désirent en jouer.

**Comment composez-vous le groupe de musiciens qui entourent votre sarangi ?**

Il y a deux sarangistes, qui sont d'ailleurs mes étudiants, pour m'accompagner. Un autre de mes disciples joue du tabla. Et un cinquième musicien joue du khartal. Le khartal est un instrument à percussion en bois, avec de petites cymbales, peu courant dans la musique classique indienne – il tiendra lui aussi le *tala*.

**Comment se déroule un de vos concerts ?**

Le concert s'ouvre sur un long *alap* – introduction au raga qui commence très doucement. J'enchaîne alors sur un rythme que je développe, sans le tabla, sur mon sarangi, en accélérant. Vient ensuite une composition reposant sur l'un des *taal* de la musique classique indienne. Puis, tous ensemble, quelques *jugalbandi*, sorte de jeu de questions/réponses entre les musiciens, suivis d'une composition plus rapide dans divers *tala* et d'une improvi-

sation, jusqu'à la conclusion.

Je pense jouer ensuite quelques pièces semi-classiques. Et, si le public le souhaite, je jouerai encore, dans différents styles. Tout cela demeurant dans le cadre de la musique classique indienne, au sens traditionnel du terme.

### **Chez le musicien, quelle est la part du compositeur et quelle est celle de l'interprète ?**

Le canevas est pré-composé. Je ne fais que créer une nouvelle version. Ainsi de mes raga *madhuvanti* ou *bhairav*, appris de mon père, transmis de guru à disciple, et que je transmets à mon tour.

On peut toujours composer de nouveaux *bandish* sur ces ragas. C'est excessivement compliqué, car d'innombrables éléments complexes entrent alors en jeu. Composer une pièce classique nécessite une grande connaissance et compréhension du système des ragas, ses règles et limitations. Cela demande d'étudier longuement ce qui existe déjà – ne serait-ce que pour trouver une combinaison de notes qui soit inédite – ainsi qu'une profonde réflexion quant au cœur du raga, à ses différentes parties et déclinaisons.

### **Êtes-vous intéressé par le métissage Occident / Orient ?**

La musique classique indienne se fait internationale aujourd'hui. Et des publics de tous les horizons veulent fusionner la musique classique indienne et leur propre musique. Cela a ses bons côtés, mais, à mon sens, notre musique ne devrait pas servir à ça, le système des ragas ne devrait pas être mis au service d'une « *fusion music* ». Tout simplement parce que le raga est beaucoup plus riche et profond que toute musique qu'on pourrait, et même que je pourrais, écrire ainsi. C'est une musique millénaire. Le mieux serait d'inventer un nouveau système de composition, construit sur l'association des deux modes de pensées.

J'aime en revanche ces compositeurs qui s'inspirent de la musique, se nourrissent d'elle pour produire leurs œuvres. Je peux très bien m'inspirer de la musique occidentale, sans pour autant jouer de la musique occidentale sur mon sarangi. Je peux établir un pont entre nos deux musiques, mais je ne peux absolument pas jouer un raga en accord avec une gamme occidentale, non plus qu'un musicien occidental ne pourrait tenir la distance s'il voulait jouer un raga – il serait sans cesse attiré par la gamme, alors que

la notion de raga dépasse celle de l'échelle de sons.

### **La présence coloniale anglaise n'aurait donc eu aucune influence sur la musique classique indienne ?**

Je ne crois pas, en effet. La musique classique indienne est plusieurs fois millénaire, elle possède un système de transmission et de pratique qui n'a rien de commun avec le mode de pensée occidental. Peut-être la présence anglaise a-t-elle rendu les musiciens plus sensibles au décorum... Mais pas plus.

### **Quel impact ont, à votre sens, la mondialisation et la modernisation de l'Inde sur la musique ?**

Les musiciens deviennent des stars. Mais la musique n'est en rien affectée. On ne peut en effet pas jouer le raga *bhairav* de manière « moderne », ça n'a pas de sens. Si l'on veut jouer le raga *bhairav*, il faut jouer les compositions en entier et respecter les règles et modes de jeu de ce système façonné par notre tradition. C'est ainsi que se révèle et se pérennise l'authenticité de musique classique indienne.

## **Biographies des musiciens accompagnant Kamal Sabri**

### **Shubh Maharaj, tabla**

Né en 1987 dans une famille de musiciens, Shubh Maharaj est le petit-fils du maître du tabla Pt Kishan Maharaj. Vijay Shankar, son père, est un danseur de kathak réputé. Dès l'enfance, son grand-père lui enseigne le tabla. À partir de 1993, Shubh apprend selon la tradition de maître à disciple et donne son premier concert en 2000, à l'âge de douze ans. Depuis, il joue dans les grandes villes indiennes et dans les festivals.

### **Suhail Yusuf Khan, sarangi**

Suhail Yusuf Khan est issu de la Senia Gharana de Rampur. Dans sa famille, il représente la huitième génération de sarangistes ; il a pour grand-père le célèbre joueur de sarangi Ustad Sabri Khan dont il a reçu l'enseignement ; il est le neveu de Kamal Sabri. Lauréat de nombreux prix, en particulier Médaille d'or de All India Radio en 2004, Suhail joue du sarangi depuis l'âge de quatre ans.

### **Rafiq Khan Langa, khartal**

Appartenant à la famille Langa, musiciens du Rajasthan, c'est auprès de son père Ustad Rehmat Khan Langa que Rafiq apprend à jouer du khartal. Dès dix ans, il commence à jouer en public. À quinze ans, il atteint un niveau professionnel et fait ses premières tournées internationales. Il reçoit plusieurs récompenses et participe activement aux concerts du groupe de percussion The Band of India. Il a accompagné au khartal le légendaire danseur de kathak Birju Maharaj, la danseuse d'Odissi Sonal Mansingh ; il a joué avec Anoushka Shankar et beaucoup d'autres.

### **Aslam Khan, tanpura**

Aslam Khan est le fils d'un sarangiste de Hyderabad, Saeed Ur Rehman. Son apprentissage s'est fait selon la tradition *guru-shishya parampara* auprès de Ustad Sabri Khan et de Kamal Sabri. En 2005, il a été lauréat de la Sahitya Kala Parishad. Depuis plusieurs années, il participe à des tournées internationales, souvent auprès de Kamal Sabri.

# VIJAY VENKAT



“ Ce qu’on qualifie de moderne aujourd’hui sera tradition demain. Ainsi la tradition n’est jamais figée, elle se renouvelle sans cesse ”

**V**ijay Venkat est né en 1982 dans le sud de l’Inde, à Madras dans une famille musicienne. Son père I. R. Rama Mohan est son premier guru. Diplômé en philosophie et en anthropologie qu’il a étudiées à l’Université de Madras, il joue avec autant de facilité et de talent du violon, de la flûte ou de la vichitra-veena. Vijay Venkat demeure très attaché à la tradition et aux principes de la musique carnatique et à sa spiritualité. Il achève actuellement des études à Londres.  
[www.vijayvenkat.com](http://www.vijayvenkat.com)

**Diriez-vous que votre formation s’est déroulée conformément à la tradition *guru-shishya parampara* ?**

Autrefois, la tradition voulait que le disciple, s’il se destinait véritablement à l’exercice de son art, vive chez son guru. En plus de son apprentissage, il travaillait pour lui, se chargeant des travaux de la maisonnée. Le guru était comme un parent, voire un Dieu. Cet enseignement d’extrême proximité permettait au maître de suivre de près les progrès de son élève et formait d’excellents artistes. Le disciple s’imprégnait de tout ce que le guru avait à lui offrir.

Mon parcours n’a pas été exactement celui-là, même s’il en a gardé certains aspects. Je suis né dans une famille de musiciens à Madras (Chennai), grand centre musical du sud de l’Inde. Mon premier guru ne fut autre que mon père, I. R. Rama Mohan, joueur émérite de mridangam. Il a été, et demeure pour moi un mentor qui me prodigue encouragements et conseils.

Mon deuxième guru a été N. Ch. Krishnamacharyulu de Vijayawada, qui m’avait pris en affection et passait tous les jours chez nous, après avoir terminé son travail à All India Radio, pour me faire travailler. C’était un excellent guru, érudit, universitaire, grand connaisseur du sanscrit et de la musicologie. À Chennai – où la tradition *guru-shishya parampara* est à mon sens appauvrie et l’enseignement plus mercantile qu’ailleurs – je menais une vie bien remplie et très réglée, mais dont le rythme s’écartait quelque peu des usages. Mon père m’a fait pratiquer de nombreux instruments (guitare, shehnai, ainsi que des percussions, comme le tabla) et je prenais une à deux leçons par semaine, chez chacun de mes maîtres. J’ai ensuite commencé à travailler le violon, auprès de Dwaram Venkata Satyanarayana et Dwaram Mangathayar.

Jeune, je jouais beaucoup au tennis – à un niveau professionnel –, et j’ai négligé la musique pendant cinq ou six ans. J’y suis pleinement revenu en choisissant le



violon, la flûte (que j'ai apprise auprès de T. S. Sankaran, élève du grand maître de la flûte, feu T. R. Mahalingam) et la vichitra-veena (que j'ai commencée en autodidacte).

J'ai voulu considérer les trois instruments à égalité sans négliger l'un au profit des autres. Je les ai donc étudiés avec la même exigence pour atteindre le même niveau d'excellence. Je pense être le seul musicien du sud de l'Inde qui sache ainsi jouer de trois instruments, en outre très différents de nature : un instrument à vent, un instrument à archet et un instrument à cordes pincées.

**Vous dites la tradition *guru-shishya parampara* en désuétude à Chennai : est-elle toujours vivante ailleurs ?**

Cette tradition est beaucoup plus vivante dans le Nord – on y voit encore un peu partout des disciples allant vivre chez leur guru. Dans le Sud, elle est presque inexistante – peut-être reste-t-il encore un ou deux gurus pour la pratiquer. Nous ne prenons plus aujourd'hui le temps nécessaire pour ce long processus.

Bien des gurus n'enseignent aujourd'hui que pour l'argent – qui prend le pas sur la transmission du savoir. Et, à cause d'un besoin bien légitime de gagner leur vie, certains artistes commencent à enseigner avant même d'avoir terminé leur propre apprentissage. Ce qui entraîne nécessairement une baisse du niveau général. Cette mercantilisation est sans doute liée à la popularisation de la pratique musicale. La musique classique indienne attire aujourd'hui de plus en plus de monde – ce dont on ne peut bien sûr que se réjouir –, mais cela s'accompagne d'un effet secondaire fâcheux : la qualité moyenne de cette pratique dégringole. Fort heureusement, il y a encore des artistes d'un niveau exceptionnel.

**La musique classique indienne a évolué, ne serait-ce que par la croissance de son public et les mutations de ses modes de représentation. Sortie des temples et palais, elle se joue aujourd'hui dans de vastes salles de concert, avec un système d'amplification. Cette évolution a-t-elle influé sur les modes de jeu ?**

La musique classique indienne est par essence ésotérique et spirituelle. Elle tient de la philosophie, de la sagesse et se rapporte aux dieux et à la spiritualité. On la jouait par le passé dans les temples mais, plus tard, ses vertus curatives – un « bon » son, ou une « bonne » mélodie, soigne et soulage les malades – et les merveilleuses paroles de ses chants ont attiré un public toujours plus large. D'abord liée au culte, la musique s'est peu à peu invitée dans les palais et cours royales. Des compétitions entre musiciens de divers états y étaient organisées et les princes distribuaient des prix. La musique devint vite un art performatif – et les musiciens commencèrent à se produire pour le grand public. Mais en Inde, on joue encore souvent dans les temples, comme on joue dans les églises en Europe...

Ma technique ne change pas selon les lieux. Je préfère le timbre naturel de l'instrument et je ne veux, en aucune manière, le modifier. Parfois, j'use de techniques ou de styles de jeu spécifiques pour m'adapter à une acoustique particulière ou à l'atmosphère d'un lieu particulier – mais ces changements sont minimes et n'affectent ni la musique ni le timbre. La vichitra-veena, par exemple, est un instrument excessivement délicat et difficile – nous sommes une poignée à en jouer. Certains ont commencé, pour mieux se faire entendre, à utiliser des *pickups* (micros de contact). Pas moi. Cela dénature ce timbre que j'ai tant cherché.

**Le musicien doit être en mesure de percevoir la réaction de son public et jauger le plaisir qu'il prend. Le pouvez-vous encore aujourd'hui, dans ces auditoriums toujours plus vastes ?**

Oui. Même s'ils jouent pour un large public, même s'ils voyagent de par le monde, les musiciens authentiques seront toujours fidèles à eux-mêmes, donc à l'écoute de leur public. En Inde, dans les grandes salles, on a préservé certains principes du salon de musique. Dans les lumières par exemple : le public n'est pas plongé dans l'obscurité comme en Europe. On peut ainsi voir les auditeurs, reconnaître parmi eux connaissances et amis. Il n'y a pas de frontière ; les réactions et le plaisir se lisent sur les visages. Sauf quand la distance est trop grande, bien sûr, ce qui arrive souvent.

**L'appréciation du public est essentielle – et si celui-ci est connaisseur (*rasika*), la**

**musique y gagne en qualité. Avec la popularisation de la musique, et la diversification du public, la musique garde-t-elle sa qualité et son authenticité ?**

La musique elle-même ne change pas. Seul change peut-être le degré de classicisme que l'on mettra en œuvre dans le développement du raga. Un public de connaisseurs, qui sait s'immerger totalement dans la musique, saura par exemple apprécier certains ragas plus compliqués. Je joue ainsi une musique très savante pour ceux qui savent la reconnaître, mais je sais aussi satisfaire les néophytes.

**La musique est-elle toujours spirituelle, sortie du temple ?**

Toujours ! Même si l'on peut avoir l'impression que la musique classique indienne est devenue ces derniers temps un art non plus tourné vers le divin, mais vers l'humain et vers un large public, rien n'a changé. Nous considérons en Inde chaque être humain comme un fragment du divin : jouer pour une femme ou un homme et jouer pour les dieux revient donc au même.

La musique elle-même a trait au divin : si on est pénétré de musique, on est pénétré de divinité. Quand on chante, ou quand on joue, on est envahi par l'émotion, par le sens des textes. Nous reproduisons les sons suprêmes du Cosmos dans le but d'unir le monde autour d'une émotion particulière. C'est un geste profond, philosophique. Un geste généreux de partage, de musique, de pensées, de prières, pour répandre le bonheur autour de nous. La musique est capable de toutes les émotions, à l'image de l'homme. Chaque raga est comme un être humain, il véhicule ses propres émotions. Au musicien de les exprimer.

**Jouez-vous souvent dans un cadre intime comme celui du *baithak* ?**

J'ai l'habitude de jouer dans différents cadres qui s'y apparentent (comme de petits temples), où les spectateurs peuvent entrer et sortir à leur guise. Je constate seulement que je donne davantage de concerts dans de grandes salles, où les microphones sont la règle. Jouer dans un *baithak*, sans amplification, est un plaisir rare que j'attends avec impatience.

**Vos concerts parisiens dureront entre deux heures trente et trois heures. Avez-vous souvent l'occasion de donner des concerts de cette longueur ?**

Le Festival d'Automne veut en effet pré-

senter ces concerts dans la tradition indienne. Pourtant, même en Inde, j'ai rarement l'occasion de donner des concerts de trois heures. La durée d'un concert aujourd'hui est plus proche d'une heure trente – avec parfois deux concerts dans la journée. Nous donnons aussi des concerts à la radio – en direct ou enregistrés. Ils ne durent généralement qu'une heure, ce qui signifie qu'on ne joue qu'une ou deux compositions.

La musique, elle, n'en souffre pas : les concerts courts peuvent être très intenses. Trente minutes ou quatre heures, on s'adapte. On essaie de rendre l'expérience agréable à tous, dans toutes les conditions. Cela dit, jouer longuement, trois ou quatre heures, est un vrai bonheur pour moi. J'aime ces moments, car je peux y être moi-même, prendre du temps pour chaque composition. Je peux même jouer pendant plus longtemps sans problème, et avec beaucoup de plaisir – si le public le souhaite ! Concernant mes concerts parisiens, je me suis toutefois un peu inquiété de la réaction du public – mais l'on m'a assuré que le public pourrait circuler, aller prendre un thé dans le hall, se détendre et revenir. Cela a balayé mes inquiétudes.

**Pourriez-vous décrire le groupe de musiciens qui vous accompagne ? Quel genre d'équilibre recherchez-vous dans votre ensemble ?**

Pour ces concerts parisiens, nous serons cinq. Deux percussionnistes pour le support rythmique de l'ensemble ; l'un jouant du mridangam, l'autre du kanjira. Lorsque le percussionniste principal (au mridangam) prend une pause, le second percussionniste, appelé *upa-pakkavadyam*, prend le relais avec le kanjira (instrument à peau, tenu de la main gauche et joué de la droite).

Un violoniste m'accompagne également. En général, lors de mes concerts de vichitra-veena, je préfère ne pas avoir d'accompagnement de violon. La veena est un instrument délicat et mélodique qui n'a pas besoin de ce soutien. Mais le violoniste qui vient à Paris est l'un des rares violonistes suffisamment sensibles et talentueux pour laisser la veena sonner comme elle le doit. Il y aura enfin un joueur de tanpura.

**Pourriez-vous nous décrire la vichitra-veena et la flûte que vous jouez ?**

La vichitra-veena est considérée comme l'un des plus anciens spécimens de veena – ces instruments à cordes pincées

typiques de la musique carnatique – qui se distingue notamment par l'absence de frette. L'instrument lui-même remonte à l'antiquité – son nom même de « vichitra-veena » est très ancien. Pendant un temps, elle fut quasiment oubliée. Lorsqu'elle est réapparue, il y a soixante ou soixante-dix ans, on l'a d'abord appelée « gottuvadhyam », car on en jouait à l'époque avec une pièce de bois, le « gottu », que l'on appuyait sur les cordes. Certains, comme Ravikiran, l'appellent aussi chitra-veena.

L'absence de frette qui rend la justesse périlleuse en décourage plus d'un. La veena mesure près d'un mètre de long et il faut, pour ajuster la hauteur de la note, trouver immédiatement le placement et peser sur la corde, avec suffisamment de poids. C'est très exigeant physiquement et l'apprentissage en est très éprouvant.

La flûte que je joue est en bambou. C'est un instrument couramment utilisé en musique classique indienne, au Nord comme au Sud. Au Nord, elle est percée de six trous, pour huit au Sud. Une différence significative. Nous avons besoin de ces deux trous supplémentaires pour réaliser nos *gamaka*, ces figures ornementales qui permettent de passer d'une note à l'autre et nous aident à reproduire le caractère si vocal de la musique. Notre musique est à 80% improvisée. Ses figures sont régies par des règles de grammaire complexes qui varient selon le raga.

Nous n'avons en Inde aucune musique exclusivement instrumentale, comme en Occident : notre musique est toute entière pensée pour le chant et notre jeu instrumental tout entier tourné vers la vocalité. Quand je joue, j'essaie de rendre le relief des paroles et le sentiment qui s'en dégage. Ceux qui connaissent le texte doivent pouvoir quasiment chanter les paroles.

**Violon, flûte, vichitra-veena, comment choisissez-vous celui que vous utiliserez ?**

Tout dépend des volontés de l'organisateur du concert. Je joue toutes les compositions sur tous les instruments. Il n'y a pour moi aucune différence, aucune préférence. Et, si certains considèrent parfois le violon comme un instrument plus « sobre », la flûte comme plus « mélancolique » ou « sentimentale », je ne le pense pas : on peut tirer de chacun de ces instruments tout le spectre des émotions, avec la même force. On peut exprimer la tristesse avec la même intensité au violon, à la flûte ou à la veena.

La musique classique indienne a adopté le violon, instrument occidental s'il en est, et certains compositeurs occidentaux se sont appropriés des éléments de la musique indienne. Ya-t-il une empreinte de la musique occidentale ?

À ce sujet, je dois vous parler du grand maître du violon Dwaram Venkataswamy Naidu (mort en 1964). J'appartiens à son « école » car j'ai suivi l'enseignement de son fils et de sa fille. Il jouait aussi merveilleusement la musique classique indienne que la musique classique occidentale. Lors d'un de ses séjours en Inde, Yehudi Menuhin est venu l'écouter. Il a été si impressionné, si surpris de rencontrer un violoniste de cette qualité qu'il l'a invité à venir se produire en Occident – ce qui, finalement, ne s'est pas fait. Il possédait un fantastique éventail technique (d'archet et de doigts) issu des deux traditions, qu'il mettait indifféremment au service de la musique occidentale et de la musique indienne.

Je ne l'ai jamais rencontré, si ce n'est au travers de ses enfants et de quelques enregistrements, mais il a toujours été une grande source d'inspiration, au même titre que T.R. Mahalingam en flûte, le maître de mon maître, ou encore le violoniste Itzhak Perlman.

Écouter et connaître d'autres musiques, comme la musique occidentale (classique et jazz), enrichit la créativité d'un artiste et sa connaissance du son. Mais je pense que la manière dont nous pratiquons la musique classique indienne n'a que très peu changé au contact de la culture européenne. Ou pas plus qu'au paravant : même dans l'ancienne Inde, quand la présence et l'influence de l'Occident n'étaient pas aussi grandes qu'aujourd'hui, les musiciens se sont appropriés d'autres techniques pour les mettre au service de la musique classique indienne, sans bouleverser foncièrement sa nature.

Quant aux compositions elles-mêmes, les grands artistes sont toujours à l'écoute des systèmes autres que le leur, c'est ce qui fait leur grandeur. Si l'on remonte à la grande trinité de nos compositeurs, Thyagaraja, Muthuswami Dikshitar et Shyama Shastri qui vivaient dans une Inde alors colonie britannique, on constate qu'ils ont certainement retiré quelque chose de cette présence occidentale. Ils nous ont laissé quelques *kirtanam*, ces prières chantées, qui semblent composées dans une tonalité majeure – comme une mélodie occidentale !

Quel impact ont, à votre sens, la mondialisation et la modernisation de l'Inde sur la musique ?

Aucun ! Même si l'on parle de films et de Bollywood, la réponse est simple. Le cinéma, quant à lui, pille la musique classique indienne – tout comme la musique occidentale, le pop, le rock.

**Vous venez de terminer, à Londres, un Masters de musique – ainsi qu'un projet de recherche sur la composition, l'improvisation et la performance en jazz – et vous pratiquez également le jazz : votre formation classique vous sert-elle dans le cadre de ces pratiques ?**

Non, surtout pas. Je veux justement m'écarter de ma formation classique. Nombreux sont les musiciens pratiquant la « fusion » qui n'ont aucune formation classique occidentale et qui puisent à la place dans les ragas et autres compositions classiques. Je me refuse absolument à cela. Il faut créer son propre système, ses propres compositions, et ne pas dénaturer les œuvres du passé.

C'est d'ailleurs trop facile de faire ce genre de fusion « indienne ». Mon *jazz fusion* ressemble davantage à du jazz occidental. Si des éléments de musique classique indienne viennent s'y glisser – et cela peut se produire –, c'est à mon insu, et surtout, ça ne sonne nullement comme de la musique classique indienne.

**Comment voyez-vous l'avenir de votre musique ?**

Il y aura toujours des musiciens pour s'inscrire dans la tradition et la préserver. Même en Occident, certains s'y mettent. Les amateurs de notre musique sont nombreux. Je suis sûr qu'elle survivra.

**Vous semblez très attaché à la tradition et aux valeurs spirituelles, et néanmoins votre discours est bien d'aujourd'hui. Comment conciliez-vous les deux ?**

Les valeurs que m'ont communiquées mes gurus m'aident, tout comme la dimension spirituelle et philosophique de la musique. Avec un peu de recul, on constate que rien n'est moderne ou traditionnel. Toute habitude, répétée suffisamment longtemps, devient tradition pour les générations suivantes. Ce qu'on qualifie de moderne aujourd'hui sera tradition demain. Ainsi la tradition n'est jamais figée, elle se renouvelle sans cesse. Tant que les valeurs essentielles sont préservées, toutes les évolutions, par ailleurs inévitables, ont du bon.

## Biographies des musiciens accompagnant Vijay Venkat

### C. N. Chandrashekhhar, violon

C'est auprès de son père, C. A. Narayan, lui-même disciple de T. Chowdiah de Mysore et de R. R. Keshavamurthy, et de sa mère C. Bhagirathi, que C. N. Chandrashekhhar a appris la musique.

Il a travaillé ensuite avec les violonistes de Madras M. S. Anantharaman et M. S. Gopalakrishnan de Parur (Kerala).

Pratiquant aussi la musique hindustani, vocale et instrumentale, il a également travaillé pour la musique carnatique avec P. S. Narayanswamy.

Il participe à de nombreuses tournées internationales, collabore aux programmes de All India Radio & television à Bangalore (Karnataka).

### K. R. Ganesh, mridangam

K. R. Ganesh a appris à jouer du mridangam avec son père, Kumbakonam M. Rajappalyer, dans la tradition de Tanjore. Sa mère, Smt Nagarathnam, a participé elle aussi à son éducation musicale. À seize ans, il gagne le Premier Prix du concours de All India Radio. Aujourd'hui, il accompagne en tournée les plus grands musiciens de l'Inde. Au sein de l'association Layodaya de Chennai, il enseigne l'art du mridangam.

### I. R. Rama Mohan, kanjira

Dans la famille de Rama Mohan, Jaya Lakshmi, sa mère, jouait du violon dans la tradition Dwaram. Rama Mohan commence à jouer du mridangam auprès de Kolanda Venkata Raju, célèbre musicien d'Andhra Pradesh. Il suit ensuite l'enseignement de S. V. S. Narayanan et de Ramanathapuram C. S. Murugabhoopathy. Depuis quarante ans, il accompagne les artistes au mridangam et au kanjira, en tournée ou pour les concerts à All India Radio. Il est le père de Vijay Venkat et de Lakshmi Inala.

### Lakshmi Inala, tanpura

La fille de I. R. Rama Mohan a appris à jouer du violon et de la flûte dès l'enfance, auprès des maîtres de Madras. Elle accompagne son frère en tournée.

# O. S. ARUN



“ Car la musique n’est pas seulement dans les notes, ou dans l’alphabet, elle est dans la manière de chanter ou de jouer ”

**O.** S. Arun apprend la musique avec son père, Vidwan O. V. Subramaniam avant d’obtenir ses diplômes (*Alankar Purna*) de l’École Gandharva Mahavidyalaya puis de l’Université de la Musique et des Beaux-Arts de Delhi. En 1984, il débute sa carrière de musicien, développe un immense répertoire, maîtrise les musiques hindustani et carnatique, interprète des ragas classiques comme des chants dévotionnels ; il acquiert une grande popularité, dans son pays d’abord puis à l’étranger. Il a chanté pour les Nations-Unies, à l’occasion de la journée des Droits de l’homme. Si c’est en concert qu’il se produit le plus souvent, il a aussi accompagné des récitals de danse et composé des musiques de film. O. S. Arun est titulaire de très nombreux prix. Actif dans le domaine de l’enseignement, il a fondé à Madras l’association Alpana pour la formation des jeunes talents.  
[www.osarun.com](http://www.osarun.com)

**Votre formation s’est-elle faite conformément à la tradition *guru-shishya parampara* ?**

Oui. Je viens d’une famille musicienne. La musique était omniprésente à la maison, je l’avais constamment dans l’oreille. J’entendais mes parents jouer et chanter, j’entendais les leçons données par mon père à ses élèves. Ce fut donc une évidence pour moi, je n’ai jamais songé à une autre carrière. Mon père, Vidwan O. V. Subramaniam, qui appartenait à la grande école de musique carnatique de Thanjavur (Tanjore, Tamil Nadu), fut mon premier professeur.

Plus tard, au terme de ma scolarité, j’ai suivi un cursus en musique carnatique à l’Université de Delhi, jusqu’à mon diplôme, *Sangeetha Shiromani*. Au cours de mon apprentissage, j’ai suivi l’enseignement de maîtres comme T. I. Subramaniam (tabla), Dr Radha Chalam, puis Chalapathi Ballu, à Chennai (Madras). Balamuralikrishna me conseille encore aujourd’hui

En réalité, je n’ai jamais cessé d’apprendre, d’approfondir mes connaissances musicales et d’agrandir mon répertoire. Je n’hésite pas à aller écouter des musiciens, même plus jeunes que moi, pour apprendre d’eux.

**En quoi cette tradition *guru-shishya parampara* est-elle si essentielle dans la transmission ?**

Tout simplement parce que, dans la musique classique indienne et particulièrement dans la musique carnatique, il y a une grande part non écrite : le *manodharma* – un aspect improvisé que la musique carnatique partage dans une certaine mesure avec d’autres musiques, comme le jazz, par exemple.

Le guru est notre inspiration, notre guide ; il nous enseigne le cadre au sein duquel nous improviserons durant toute notre vie. La musique carnatique s’élabore autour des ragas – considérés comme « musique absolue », au sens où on l’entendrait d’un concept, ou d’une vision. Le raga est entièrement déterminé, il est noté,



Photo © Avinash Pasricha

et on ne s'écarte jamais de sa grammaire propre. Mais à chaque fois qu'on le chante, il change. De nouvelles variations, de nouvelles modulations, apparaissent dans son exposition. Cette polymorphie des ragas explique aussi pourquoi ils existent toujours : nous créons constamment de nouvelles combinaisons, de nouvelles approches.

**Cette tradition de transmission est-elle encore bien vivante aujourd'hui ?**

Oui et non. Elle se pratique, mais plus avec cette ferveur presque religieuse d'autrefois. Aujourd'hui, on peut apprendre de diverses manières, par téléphone, Internet, Skype. Mais rien ne remplace les leçons en tête-à-tête, rien ne vaut la relation qu'on développe avec un guru. Surtout lorsqu'il s'agit des *gamaka*. Éléments essentiels du *manodharma*, cette part improvisée de la musique, les *gamaka* sont véritablement propres à la musique carnatique – on ne trouve rien de tel dans aucun autre système. Les *gamaka* sont ces ornements dont on pare les notes longues, qui jouent sur des micro-intervalles et des oscillations d'une grande finesse. On ne peut vraiment les décrire par les mots, ni les noter de quelque manière (seulement par des détails

comme : par le haut, ou par le bas), ni même les fixer (on n'en saisit jamais toute la subtilité), il faut en faire l'expérience (*il chante*).

**Vous parlez là de musique carnatique, mais vous pratiquez aussi la musique hindustani de l'Inde du Nord...**

Si ma culture familiale est "carnatique", je suis né au nord de l'Inde, dans une ville très cosmopolite ; j'ai été en contact constant avec des genres de musique très variés.

La musique carnatique constitue la base de ma formation et de ma personnalité musicale. C'est une si belle architecture. Je suis convaincu que lorsqu'on la maîtrise, que l'on comprend sa notation, le placement du *swara* – le placement de chaque note –, si l'on en connaît la théorie et qu'on la pratique assidûment – et si l'on garde évidemment l'esprit ouvert –, il est ensuite aisé de s'adapter à tous les autres genres musicaux. C'est en tout cas mon expérience : j'ai joué avec différents musiciens, de tous les horizons – hindustani, jazz et autres –, et la connaissance de la musique carnatique m'a énormément aidé.

Je prends ce que j'aime le plus dans chacun des systèmes et me l'approprie : les *shruti* de la musique hindustani, par exemple,

qui sont absolument superbes, et n'ont rien de commun avec les incroyables *gamaka* carnatiques...

**Ya-t-il d'autres artistes qui vont ainsi de l'un à l'autre, comme vous ?**

Oui, un certain nombre d'artistes pratiquent les différents styles et le passage de l'un à l'autre n'est pas difficile, si l'on comprend chaque système dans sa spécificité. Cela dit, apprendre une forme artistique, quelle qu'elle soit, n'est pas chose aisée – la maîtrise ne vient qu'avec l'accumulation de connaissance et d'expérience. Un artiste est ainsi en constante évolution. Et, si je considère mes 26 ans de carrière, j'ai conscience de ce qui a constitué le musicien que je suis devenu.

**Quelles sont les différences fondamentales entre les deux systèmes ?**

Sur le papier, c'est la même musique, ou presque. Mêmes ragas, mêmes notes, avec parfois des terminologies différentes (comme en Occident, les noms des notes varient d'une langue à l'autre). Le système hindustani se concentre plus sur des notes longues et tenues, quand le système carnatique laisse une grande place aux *gamaka*.

C'est un état d'esprit très différent, dans

lequel il faut savoir se plonger tout entier. Car la musique n'est pas seulement dans les notes, ou dans l'alphabet, elle est dans la manière de chanter ou de jouer.

**Ya-t-il eu, et existe-t-il encore une musique qui résulterait de la fusion des deux systèmes ?**

De nombreuses compositions carnatiques présentent d'évidentes influences venues du Nord. C'est ce qu'on appelle le *sugam sangeet* : comme un pont entre les deux systèmes.

Il y a bien sûr des ragas spécifiques à chaque système, mais d'autres sont communs aux deux, apparaissant soit sous des noms différents (le raga *Hindolam* dans la musique carnatique s'appelle raga *Malkosh* (ou *Malkaus*) dans le système hindustani, ou le raga *Iman* qui devient raga *Kalyani*), soit sous le même nom (comme le raga *Hamsadhvani*). C'est là la magie de la musique : avec les mêmes notes, les mêmes *swara*, la musique sonne distinctement carnatique, ou hindustani, selon le cas.

**La musique classique indienne, destinée jadis aux temples puis aux cours royales, est aujourd'hui dans de vastes auditoriums. Cela nécessite-t-il des ajustements dans les techniques vocale et instrumentale ?**

Jouer dans ces grandes salles de concert est devenu habituel. Et le micro y est nécessaire – il faudrait sinon forcer la voix. Nous nous sommes habitués à la console, à la balance, à la mise en scène et à la projection amplifiée de la voix.

**La nature sacrée du son en est-elle affectée ?**

Je ne sais pas, j'y suis trop habitué. Mais c'est loin d'être facile d'adapter son chant au micro : il faut ajuster ses modulations, ne pas crier, respecter les strictes contraintes de son utilisation pour qu'il ne renvoie pas un son trop dur ou distordu.

**La musique en est-elle affectée ?**

La musique a changé de visage pour se faire plus accessible au grand public. De nombreux auditeurs qui viennent m'écouter assistent à leur premier concert de musique carnatique ou de musique classique indienne. C'est pour moi une victoire, d'autant plus que je ne m'écarte en aucune manière de la grammaire et du cadre des ragas et des *tala*.

Lorsque je chante une composition, dans ces conditions, je me concentre sur certains aspects du développement du raga

– sinon, les concerts dureraient six heures ! Alors qu'ils durent aujourd'hui rarement plus de deux heures (à quelques exceptions près, à l'intérieur de l'Inde par exemple, où des concerts peuvent commencer à 21h et finir à 1h du matin).

Car enfin, comment faire justice à un raga en l'espace d'une petite heure et demie ? Il faut repenser la structure temporelle et musicale des concerts, en tenant compte du temps imparti, de l'infrastructure, de l'ambiance donnée et du public.

**Retrouve-t-on dans les auditoriums la nature spirituelle de la musique ?**

Comme le timbre d'un instrument et la musique carnatique dans son ensemble, la voix humaine est divine par essence, et les compositions que nous chantons traitent uniquement de *bhakti*, de dévotion. Même les paroles ont trait au divin : on parlera de Krishna, de la plume de paon sur son front, de sa flûte, de divers ornements qu'il porte, ou d'anecdotes et aventures légendaires des dieux. Qu'on soit dans une grande ou une petite salle, la musique nous vient toujours des mêmes compositeurs – Jayadeva, Bhadrachala Ramadas, Annamacharya, Gopalakrishna Bharathi – qui nous délivrent tous un message divin.

**Avec la popularisation de la musique classique indienne, son public se diversifie et de nombreux néophytes et non-initiés se mêlent aux connaisseurs. Cela entraîne-t-il une adaptation ?**

Certainement. Les concerts que j'ai donnés en Norvège au mois de juillet en sont un bon exemple : l'essentiel du public ne connaissait rien à la musique classique indienne, encore moins à la musique carnatique. Et pourtant, avec des salles comblées chaque soir, tous ont suivi avec enthousiasme les concerts, jusqu'à la fin. Ils étaient gagnés par la magie qui se dégage de cette musique. Rien qu'un raga et quelques paroles suffisent à passionner un public. C'est la grande force de la musique.

**Vous jouez à Paris dans une chapelle transformée en baithak. Jouez-vous souvent dans un cadre intimiste ?**

Oui, souvent. Même à l'étranger. Lors de cette tournée en Norvège, j'ai joué dans de petites salles, sans micro, avec le public assis autour de moi.

**Préférez-vous ce genre de cadre intime ou une plus large assistance ?**

J'aime les deux, tout comme j'aime une bonne pizza, ou un bon repas indien.

**Pourriez-vous décrire le groupe de musiciens que vous emmenez avec vous ? Quel est le rôle de chacun ?**

Je serai accompagné par quatre instrumentistes jouant de quatre instruments différents : le violon, le mridangam, le ghatam et la tanpura.

Le violon, que je n'ai sans doute pas besoin de vous décrire, joue un rôle essentiel dans la musique carnatique. Le violoniste suit l'artiste principal – qui est ici un chanteur, moi en l'occurrence – comme son ombre. Lors du *kalpana swara* – qui fait partie des développements improvisés du raga au cours de son exposition (on a également le *raga alapana*, le *neraval*, etc.) – le violon répond au chanteur dans un jeu de question/réponse. Tour à tour, ils s'échangent le raga et jouent alternativement en solo.

Le mridangam est l'instrument à percussion caractéristique de la musique de l'Inde du Sud. Contrairement à son homologue le tabla, de l'Inde du Nord, son corps est d'un seul tenant, même s'il a deux faces tendues de peau. Son rôle principal est de tenir le tempo, de jouer le *kaala pramanam*. Mais il est aussi là comme soutien et ornement du chant. S'il ne jouera pas durant le *ragam* (solo du chanteur accompagné du seul violon), il passera au premier plan après l'élaboration du raga. Après le *neraval* (où le chanteur répète à l'envi un vers particulier extrait de la composition, en respectant toutefois minutieusement la durée de chaque cycle de *tala*), après le *kalpana swara*, arrive en effet un interlude durant lequel le mridangiste et l'*upa-pakkavadyam* (le second percussionniste) jouent ensemble. Puis l'*upa-pakkavadyam* joue un court solo de transition, signe pour l'artiste principal qu'il va pouvoir reprendre son chant.

L'*upa-pakkavadyam* joue ici sur un ghatam, instrument de percussion en argile. Enfin la tanpura fournit le bourdon qui est essentiel pour nous donner le *shruti* ; sans le *shruti*, on ne peut ni chanter, ni jouer. Nous venons sans tanpura électronique, mais avec l'instrument traditionnel.

**Les chanteurs font souvent de larges et harmonieux mouvements avec les bras et les mains. Ces mouvements ont-ils un rôle spécifique, de dévotion, d'expression ou d'acoustique ?**

Ils n'ont pas de signification particulière, et le guru ne nous enseigne pas à agiter

ainsi les mains et la tête. Mais cela vient naturellement lorsqu'on chante – comme une alchimie entre la musique et le langage du corps. Ce n'est ni chorégraphié, ni préparé, et les gestes changent d'une soirée à l'autre, d'un artiste à l'autre.

**La musique classique indienne a adopté le violon et certains compositeurs en Occident se sont inspirés de la musique indienne. Y a-t-il eu quelque influence mutuelle ?**

Certainement. L'un des compositeurs de notre trinité, Muthuswami Dikshitar, a ainsi composé des chants avec des notes « occidentales », sur des paroles de son cru (*il chante une mélodie, parfaitement construite dans le mode majeur*), ou sur des échelles indiennes, sonnait distinctement occidentale (*il chante de nouveau*).

**Que pensez-vous du travail de ces compositeurs occidentaux qui s'approprient certains aspects de la musique de l'Inde ?**

C'est un bel échange. J'ai collaboré, à Montréal, avec un musicien de jazz canadien, le bassiste Sylvain Gamian. Nous suivions ma syntaxe lorsqu'on jouait mes compositions, et la sienne lorsqu'on jouait les siennes. J'adaptais ainsi mon chant à son système musical, et, inversement, quand je lui expliquais les contraintes d'un raga en particulier, il était heureux de s'y plier. Ces échanges ne sont pas seulement à l'origine d'une influence mutuelle, c'est aussi un apprentissage. Certains musiciens de rock ont fait cette démarche, on trouve chez les Beatles quelques influences de musique classique indienne, et même un sitar dans certaines de leurs chansons.

**Que pensez-vous de la diffusion de la musique classique indienne à l'étranger ?**

C'est fantastique ! Les gens sont curieux. Je le vois lorsque je dirige des ateliers ou des *masterclass*. Vous seriez surpris par le comportement des auditeurs. En Norvège, par exemple, en juillet dernier : ils chantaient tous en chœur avec moi. Je prends beaucoup de plaisir à diriger mes ateliers de musique carnatique, un peu partout dans le monde. Choisisant une composition, j'en expose le raga, j'explique succinctement comment la musique carnatique le traite et le transforme, et je le chante, sans les *gamaka*. Puis je reprends, avec les *gamaka* – et la différence est éloquente. Le public m'accompagne en frappant des mains, puis chante. On a rarement l'occasion d'une telle communion.

**Quel est l'avenir de la musique classique indienne selon vous : pensez-vous que le CD, et sa large diffusion, a eu une influence sur le format des concerts par exemple ?**

Une petite influence, certainement : le CD et le fait que nous voyageons énormément.

Pour vous donner un exemple, après mes concerts à Paris, je poursuis avec une tournée de seize concerts aux États-Unis et au Canada. Là-bas, les concerts sont en deux parties de deux heures environ, séparées par un entracte.

**Quel impact ont, à votre sens, la mondialisation et la modernisation de l'Inde sur la musique ?**

Je suis très confiant, très optimiste, quant à l'avenir de notre art qui ne court à mon avis aucun danger d'être détruit ou dénaturé. On rencontre partout des jeunes n'ayant pour ambition que de le faire vivre. Ils apprennent assidument, jouent merveilleusement bien. Les nouveaux modes de communication facilitent d'ailleurs l'apprentissage et l'immersion dans la musique, notamment grâce à Internet, à Skype, au mp3. La musique est accessible pour tous et pour les musiciens eux-mêmes, les découvertes, de nouvelles approches des ragas sont à portée de la main.

Bien sûr, la modernisation a aussi ses inconvénients et il faut pour réussir et perpétuer la tradition se concentrer, travailler énormément. Mais j'ai le sentiment que tout est cyclique, que les efforts déployés ces dernières années pour promouvoir notre musique portent leurs fruits : peu importe la modernisation, le rap, le rock, le heavy metal, la musique classique indienne reviendra toujours en force. La musique sera toujours là : l'art dépasse l'artiste.

## Biographies des musiciens accompagnant O. S. Arun

**Karaikal Venkatasubramanian, violon**

Karaikal Venkatasubramanian fait partie de la génération d'artistes émergents dans le domaine de la musique carnatique. Il est le disciple du grand maître T.N. Krishnan, a voyagé en Inde et à l'étranger au cours de nombreuses tournées. Il s'est engagé dans la collaboration avec un ensemble qui défend les musiques d'aujourd'hui, jouant différents styles, avec avec des musiciens d'autres horizons.

**Venkat Subramanian, mridangam**

Venkat Subramanian est le disciple de Srimushnam Raja Rao. Il appartient également à la génération d'artistes émergents dans le domaine de la musique classique de l'Inde du Sud. Il joue avec un grand talent les bhajan et participe aux talavadyam, ces concerts d'ensembles de percussions. C'est la première fois qu'il joue en Europe.

**Harihara Subramanian, ghatam**

Harihara Subramanian, talent émergent en Inde du Sud, est le disciple du maître du ghatam E.M. Subramaniam. Il se produit en accompagnant les grands solistes de la musique carnatique comme les plus jeunes, et en jouant des bhajan, de la musique "fusion", et dans les talavadyam.

**Ferdinan Alfones, tanpura**

Ferdinan Alfones est un musicien très talentueux qui a participé à de nombreuses séances d'enregistrements soit en accompagnant à la tanpura, soit en accompagnement vocal. Il a participé à des tournées surtout en Inde et en Malaisie.

## LEXIQUE

### Alap

Introduction lente, sans paroles (vocalises); première exposition du raga

### Bandish

Composition. Se développant sur la base d'un raga en particulier, ces compositions fournissent le cadre du jeu et de l'improvisation

### Baithak (du sanscrit : assis ensemble)

Salon de musique. On appelle ainsi les cadres intimes de concert qui rappelle ceux des temples et salons royaux dans lesquels la musique était jouée traditionnellement

### Bakhti

Dévotion.

### Dhrupad

Style de chant hindustani, originaire de Gwalior, connu depuis le XII<sup>e</sup> siècle

### Gamaka

Figure ornementale au très fort caractère vocal

### Ghatam

Instrument de percussion, large pot d'argile

### Gayaki

Style – techniques et tournures – de chant

### Gharana

École (esthétique) musicale (liée à une tradition particulière)

### Guru-shishya parampara

(de *guru*, maître, *shishya*, disciple)  
Tradition millénaire de transmission orale du savoir dans arts classiques indiens

### Kanjira

Instrument de percussion à peau, typique de la musique carnatique

### Khartal

Instrument de percussion en bois muni de clochettes

### Khayal

Style de chant de l'Inde du Nord, connu depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle

### Laya

Tempo

### Mridangam

Instrument de percussion à peau de l'Inde du Sud

### Pakhawaj

Instrument de percussion à peau de l'Inde du Nord

### Pandit

Sage, savant. Peut être à la fois un titre, et un nom

### Raga

Les ragas sont les modes – échelles de note – sur lesquels est fondée toute la musique classique indienne

### Rasa

Le plaisir esthétique

### Rasika (de *rasa*)

Le connaisseur, l'initié, celui qui sait apprécier le *rasa*

### Rasikata (de *rasa*)

L'esthétique savourée collectivement

### Sarangi

Instrument à cordes frottées de l'Inde du Nord

### Sadhana

Discipline, souvent liée à la dévotion

### Tabla

Instrument de percussion à peau de l'Inde du Nord

### Tala

Combinaison rythmique. Le système des talas est étroitement lié au système des ragas

### Tanpura

Luth à quatre cordes donnant l'harmonie fondamentale indispensable au jeu et au chant

### Thumri

Style de chant de l'Inde du Nord, musique légère, en marge de la musique classique

### Upa-pakkavadyam

Dans la musique carnatique, c'est le second percussionniste, assistant du premier

### Veda

Les Écrits fondateurs – Sama Veda

### Veena

Famille d'instruments à cordes pincées

### L'Inde au Festival d'Automne :

C'est en 1974 que la musique indienne figure pour la première fois au programme du Festival d'Automne.

En 1981, à la Chapelle de la Sorbonne, trois semaines sont consacrées à la musique carnatique et aux danses de l'Inde du Sud.

En 1985, à l'occasion de l'Année de l'Inde en France, le Festival propose au Théâtre du Rond-Point, pendant un mois dans les trois salles, un programme dédié à la musique classique, aux formes dansées et instrumentales du nord et du sud de l'Inde.

En 2010, les deux genres musicaux principaux de l'Inde sont présentés dans le contexte d'un salon de musique ; il s'agit du premier volet d'un programme qui s'étendra sur deux éditions. Le second sera plus spécifiquement consacré aux arts de la scène contemporaine et aux arts plastiques.



Président : Pierre Richard  
Directrices générales :  
Marie Collin et Joséphine Markovits  
[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)

Le Festival d'Automne à Paris remercie : Bénédicte Alliot, Laurent Feneyrou, France Grand, Shaifali Jetli-Sury, François Lorin, Elisabeth Petit-Lizop, Malavika Sarukkai, Jérémie Szpirglas.

Photo ci-contre : Le Salon de musique  
© Satyajit Ray, photo collection Cahiers du cinéma



