

## L'INTERPRÉTATION DANS LA MUSIQUE INDIENNE

L'interprétation dans la musique indienne ... Il semble de prime abord, impossible de dissocier interprétation de composition dans le contexte de la musique traditionnelle savante hindousthanie où il s'agit de re-crée le *rāga* (राग)<sup>1</sup> ... Le lecteur ne connaissant pas nécessairement bien cette musique, nous nous emploierons donc, aussi brièvement que faire se peut, à redéfinir les bases de ce système musical - le *rāga saṅgīta* (राग संगीत)<sup>2</sup> - tout en essayant de comprendre où, quand et comment la notion d'interprétation peut intervenir.

Je pense bien sûr, à 3 domaines primordiaux: Tout d'abord, le *rāga* - en tant que "être" mélodique ayant une forme & un "esprit" définis par la tradition - puis au genre c'est à dire à la structure d'élaboration de ce *rāga* et enfin, au style lié à une technique particulière.

### I - LE RĀGA

#### A. Eléments constitutifs

##### 1) La tonique

Un *rāga* se construit à partir d'une tonique - mère des notes - qui sera répétée tout au long de l'exécution musicale. Ce bourdon continu sera "habillé" en un accord de base, par une tierce majeure ou mineure ainsi que par la quinte ou la quarte, selon le *rāga*.

##### 2) Les échelles

Une différence est à faire, en musique indienne entre gamme et échelle. Une gamme doit être constituée de 7 notes distinctes (do ré mi fa sol la si) et sert à une classification primaire du répertoire des *rāga* (en donnant une idée des altérations à la clé) et à la pratique vocale & instrumentale. Le *rāga*, issu d'une des 10 gammes de base du système musical hindousthani, est constitué d'une échelle ascendante et d'une échelle descendante qui ne seront pas limitées à 7 notes. Ainsi, on aura des échelles pentatoniques, hexatoniques, heptatoniques ou même de plus de 7 notes. La règle du jeu veut que l'on ait soit autant de notes en montée qu'en descente soit plus de notes en descente qu'en montée. Comme en musique occidentale, si 2 formes de la même note sont utilisées - par exemple si<sub>♯</sub> & si<sub>♭</sub> - on prendra tout naturellement le si naturel dans des phrases ascendantes et le si<sub>♭</sub> dans les phrases descendantes. De plus, il arrive fréquemment que les échelles ascendantes ou/et descendantes de certains *rāga* soient construites en "zigzag" (je vous fais grâce de la terminologie sanskrite !). Ainsi, par exemple, l'échelle ascendante du *rāga gaṇḍa sāranga* (गण्ड सारंग) sera:



on ne pourra jamais prendre:



Les échelles d'un *rāga* sont donc tout à fait indicatives de ses mouvements mélodiques

<sup>1</sup>Prononcer «rag»

<sup>2</sup>Prononcer «sane-guīte». Terme Sanskrit signifiant musique instrumentale, vocale et danse. L'expression «*rāga saṅgīta*» (राग संगीत) est donc la plus appropriée.

et pourtant... le *rāga* n'est jamais réductible à une échelle ascendante et descendante...

### 3) Importance hiérarchique des notes

Chaque *rāga* privilégie 2 notes que l'on peut appeler notes "parlante" & "co-parlante" (la plupart du temps, différentes de la tonique) et qui servent de pivot à l'improvisation. La "co-parlante" ayant une relation de quarte ou de quinte avec la parlante. Quant aux autres notes du *rāga* ? ce sont les "servantes" qui n'ont d'ailleurs, dans un *rāga* donné, pas toutes la même importance. De plus, une "servante" peut très bien être relativement importante dans une combinaison ascendante mais à peine effleurée dans une combinaison descendante...

Cette hiérarchisation systématique des notes d'un *rāga* est tout à fait représentative de l'organisation de la société indienne où "chacun a sa place, mais pas la même". Il s'agira donc, dans un *rāga*, de respecter la différence et de ne pas seulement traiter la note en tant qu'individu mais aussi de respecter son comportement au sein des autres notes.

### 4) Phrase caractéristique

Chaque *rāga* a une phrase caractéristique, véritable "carte d'identité" qui permet d'identifier le *rāga* et de l'individualiser de ses voisins. Cette combinaison mélodique, pourra être très brève. Ainsi, pour le *rāga gauda sārāṅga* (गौड सारंग) que nous avons précédemment évoqué, elle sera simplement: mi ré fa mi. Bien que cette permutation soit possible - de façon aléatoire - dans bon nombre de *rāga* utilisant ces notes, elle devient caractéristique du *rāga* quand sa récurrence est très forte. Elle est donc une phrase clé du *rāga*.

### 5) Respect de la proportion

Le *rāga* est un "être mélodique" organisé et intelligent. En Inde, nous aimons penser en métaphore... Alors, supposons que le *rāga* soit une très jolie femme et qu'on en prenne sa photo. Son tirage sur papier devra la représenter aussi fidèlement que possible et ce, quelque soit la taille de cette photo... Il ne faudra pas la rendre monstrueuse avec une grosse tête et des petites jambes! C'est le respect de la proportion. En d'autres termes, la forme et l'esprit du *rāga* ne dépendent pas de la durée de son exécution.. Ce respect de la proportion doit s'exercer constamment à tous les niveaux... récurrence des notes, prédominance d'une octave ou d'une "région", d'un tétracorde etc... et c'est certainement, de tous les éléments constitutifs, celui qui demande le plus de maturité musicale.

## B. Interprétation ou re-crédation ?

C'est probablement au niveau du *rāga* - archétype sonore - que la notion d'interprétation est la plus ambiguë car, la musique indienne n'étant pas écrite sur partition, il s'agit, à partir des éléments que nous avons succinctement passés en revue, de re-crédier l'image sonore du *rāga* ... un peu comme un peintre qui essaierait de faire un portrait de mémoire. Il nous faut donc re-crédier ce *rāga* aussi fidèlement que possible. Mais, quels sont les critères de cette "fidélité" ? La tradition. On peut en effet très facilement composer des centaines de *rāga* (par ajout ou amputation de notes) mais, seuls les *rāga* qui sont vraiment beaux - qui ont une intelligence intrinsèque - résistent à l'épreuve du temps ... L'oeuvre d'art qu'est le *rāga* prend alors un sens de beau objectif. La conscience de la force extraordinaire d'un "vrai" *rāga* automatiquement place le musicien sérieux dans une position d'humilité. Il s'emploiera à re-crédier le *rāga* en dosant aussi idéalement que possible tous les ingrédients qui le constituent ... tout en apportant avec lui son "cultural background", sa technicité née de son travail, son talent et son humeur du moment qui, elle-même, dépend d'un certain nombre de facteurs. Et c'est là que le mot interprétation prend son premier sens. En effet, vu sous cet angle, l'interprétation est complètement subjective... Dans le petit Robert, on lit: "action de donner une signification...". C'est donc «ma vision du *rāga* à un moment donné». Ce sens unique ne me satisfait pas vraiment. En effet, ne pourrait-on pas penser que l'interprétation d'un *rāga* suppose au contraire l'investissement total de l'être dans le *rāga* jusqu'à obtention de cet "état de grâce" que nous connaissons tous mais que je ne peux que maladroitement exprimer par ces mots « Je joue mal, c'est de ma faute et quand c'est beau, ÇA joue ! » ?

## II - LA STRUCTURE D'ELABORATION

Le *rāga*, malgré quelques inévitables fluctuations, est l'élément stable de la tradition musicale indienne. Ce qui n'a cessé d'évoluer au cours des siècles, c'est sa structure d'élaboration - c'est à dire le genre dans lequel le *rāga* est interprété. Le but de cet article étant de traiter de l'interprétation, un survol des différents genres serait hors-propos et nous nous bornerons à dégager brièvement la notion d'interprétation des 3 phases principales du développement d'un *rāga* en *khyāla* (खयाल) instrumental - le plus important des genres contemporains.

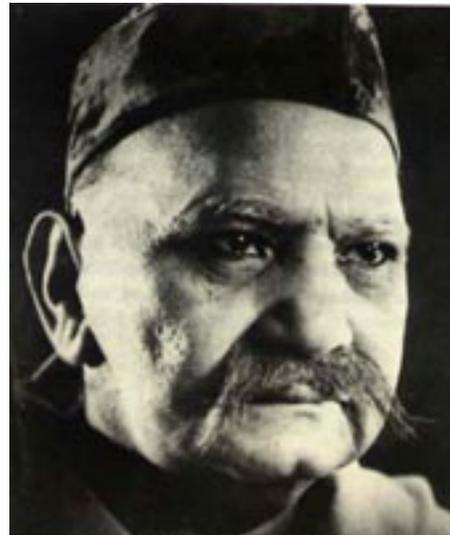
### A. Elaboration du *rāga*

#### 1) *Ālāpa* (आलाप) <sup>1</sup>

L'*ālāpa* est le mouvement d'exposition du *rāga* sans percussion où le soliste (vocaliste/instrumentiste) introduit systématiquement chaque note dans son contexte et selon son importance. Il se subdivise en 3 parties principales: *ālāpa*, *Jodā* (जोड़)<sup>2</sup>, *Jhālā* (झाला)<sup>3</sup>, elles-mêmes subdivisées:

##### a) *Ālāpa*

Mouvement lent, arythmique où le musicien, après avoir établi la tonique (do de l'octave médium), s'emploie à établir chaque note du *rāga* selon le principe d'introduction, de développement et de conclusion - c'est à dire, de retour à la tonique. En règle générale, partant du do de l'octave médium, on établit progressivement les notes de l'échelle descendante *ṣi*, *la*, *ṣol* etc... dans l'octave inférieure pour finalement conclure une 1<sup>o</sup> sous-partie en revenant sur la tonique. On montrera alors, les notes du 1<sup>o</sup> tétracorde ascendant de l'octave médium, puis du 2<sup>o</sup> tétracorde pour finalement se poser sur le do de l'octave supérieure. On conclura alors par des combinaisons descendantes qui reviendront au do de l'octave médium. Si les mouvements du *rāga* le permettent et si le musicien le désire, il pourra alors monter dans l'octave supérieure pour finalement conclure l'ensemble de cette 1<sup>o</sup> partie "*ālāpa*" par un retour sur la tonique.



Ustad Bade Ghulam Ali Khan (1903-1968), le plus grand chanteur contemporain de l'Inde du Nord.

##### b) *Jod*

Introduction d'une pulsation rythmique. On suit la même progression systématique que dans la 1<sup>o</sup> partie mais le musicien (si tout va bien ! ) se sent déjà plus à l'aise avec le *rāga* et peut donc élaborer des phrases de plus en plus complexes où la métrique devient de plus en plus importante. Ce mouvement se termine par l'exécution de traits mélodiques rapides.

##### c) *Jhālā*

L'augmentation du tempo est telle que l'on débouche naturellement sur le *jhātā* où la rythmique devient prédominante au dépend de la mélodie qui revient presque - pourrait-on dire- au stade embryonnaire du tout début du *rāga*. Parvenu au tempo le plus rapide, le musicien conclut alors par un trait mélodique descendant se terminant sur la tonique.

<sup>1</sup>Prononcer «alape».

<sup>2</sup>Prononcer «djod».

<sup>3</sup>Prononcer «djhala».

## 2) Vilambita Gata<sup>1</sup>

Le tabliste<sup>2</sup> entre alors dans le jeu. Le soliste interprète un thème (composé) lent dans un *tāla* (ताल) (cycle rythmique) donné. Après quelques inévitables joutes, le soliste recommence une élaboration lente qui ressemble fort à l'*ālāpa*, bien que plus libre. En fait, c'est un véritable *ālāpa* en *tāla*. Le tempo augmentera palier par palier et pour les 2 musiciens, le jeu consistera à "venir ensemble" et en beauté sur le *samā*<sup>3</sup> (सम) (No.1 du cycle).

## 3) Druta gata<sup>4</sup> (द्रुत गत)

Thème rapide également interprété avec le tabliste dans un cycle rythmique donné. Le soliste devra démontrer sa virtuosité en développant des séries de traits mélodiques extrêmement rapides. Cette élaboration s'achèvera par un 2<sup>o</sup> *jhālā* "en *tāla*".

Cette structure d'élaboration du *rāga*, tout comme le traitement de la note, peut nous paraître monotone et répétitif mais, comme l'exprime Daniel Charles<sup>5</sup>, les musiques orientales sont « ... (des) musiques qui, certes, répètent et se répètent; mais elles répètent le différent .»

## B. Considérations générales sur l'Interprétation en musique indienne

### 1) Choix dans la durée et la structure d'élaboration du *rāga*

L'interprète, suivant son humeur ou en fonction de contraintes extérieures (lieu & type de prestation ou enregistrement etc.) a la possibilité de jouer sur:

#### a) la durée

- ▶ durée totale du *rāga* que l'on peut agrandir ou miniaturiser
- ▶ dosage de la durée des différentes parties de l'élaboration (*ālāpa*, *joḍ*, *jhālā*, *vilambita gata*, *druta gata*)

#### b) le choix des différentes parties interprétées

Bien que tenu de respecter un ordre progressif de développement partant de l'*ālāpa* pour se terminer par le thème rapide, le musicien peut décider de ne pas interpréter tous les mouvements (*ālāpa*, *joḍ*, *jhālā*, *vilambita gata*, *druta gata*) et de restreindre sa présentation du *rāga* à un *ālāpa*, ou un *ālāpa*, *joḍ*, ou à un court *ālāpa* directement suivi par un thème rapide etc.

## 2) Quelques qualités essentielles requises

### a) Respect des règles

### b) Sensibilité

- ▶ *L'approche de la note*

Un pêcheur a lancé sa ligne dans l'eau claire. Le poisson s'approche, il tourne autour de l'appât, mordille timidement ... c'est la touche! , puis il repart, revient, son désir grandit, il devient plus fort que sa peur et finalement... il mord en plein, le bouchon s'enfonce, le pêcheur ferre, ramène le poisson qu'il jette dans un panier, change l'appât et recommence l'approche d'un autre poisson...



Ustad Vilayat KHAN, un virtuose du sitar.  
(Banaras, RIMPA Festival, 1983).

Photo Patrick MOUTAL

<sup>1</sup>Prononcer «vilame-bit gate» *Vilambita* signifie «lent». Le *gata* est un thème.

<sup>2</sup>Joueur de *Tabalā* (तबला).

<sup>3</sup>Prononcer «sam».

<sup>4</sup>Prononcer «drout gat», ou thème rapide.

<sup>5</sup>

Flirt, possession, rejet d'une note pour recommencer sur la note suivante est une approche amoralisée d'autant plus que la durée du flirt et de la possession ne dépend que de l'importance de la note dans le *rāga*.

Enfin, il faut insuffler la vie, le *prāna* (प्राण) ou souffle vital à la note, à la phrase, au *rāga*. L'écriture ne sert plus à rien. Il faut faire "parler" l'instrument, être en harmonie avec lui.

► *Exploitation des contrastes*

Le bon interprète jouera sur les contrastes (de volume, de timbre, de tempo et de notes) pour soutenir l'attention. Si, comme Hanslick<sup>1</sup>(2), nous pensons que la musique suggère mais n'exprime rien qu'elle-même, il n'en reste pas moins que la musique indienne exploite totalement l'alternance tension/relaxation. Ainsi, par rapport au *do*, le *si* est une note instable qui suggère un "manque", une "insatisfaction", une "accusation" - c'est une note qui n'a pas de fin en soi et qui devra nécessairement mourir sur le *do* ou retomber sur le *sol*...pour rétablir la "paix", l'"équilibre". Même chose pour le *fa* qui appelle le *sol* ou la tierce etc. ...

► *Utilisation judicieuse du silence*

**c) variété des motifs mélodiques et rythmiques**

Il faut éviter de tomber dans le piège du cliché, du bavardage et du remplissage...

**d) savoir conclure à temps.**

Enfin, et pour conclure, 3 types d'interprétations me paraissent coexister dans le système musical hindousthani (mais cette interprétation subjective n'implique que son auteur):

► L'interprétation-interprétation qui consiste à répéter ce que l'on a appris par cœur - de façon quasi-mécanique. Cela peut être un thème, un assemblage de phrases, un cliché mélodique / rythmique / technique, un style particulier d'une *gharānā* (घराना) (école traditionnelle) donnée etc...

► L'interprétation-recréation qui intervient dans le respect de la forme/esprit archétypique du *rāga*.

► L'interprétation-crédation qui débouche sur la liberté dans les règles, but ultime de l'interprétation. Elle est en Inde considérée comme un état de *moshā*<sup>2</sup> (मोक्ष) (libération) mais éphémère puisqu'elle ne dure que le temps du *rāga*.

La quatrième étant l'interprétation-trahison, ce "bug" pernicieux qui, toléré à faible dose, peut toujours subitement envahir le système pour "bomber" le jeu du *rāga* ! son antidote? le travail !

Patrick MOUTAL

*Docteur en musique, Université Hindoue de Bénarès*

*Chargé de Cours, musique indienne, CNSMDP*

<sup>1</sup>Edouard HANSLICK, *Du Beau dans la Musique - Essai de réforme de l'esthétique musicale*. Ed. Ph. Maquet - 1893.

<sup>2</sup>Prononcer «mokshe».