

"Relationship of Theory to Practice in non-western Musics" ou "quelques élucubrations en vrac, théorie vs pratique"

I- Axiome de base:

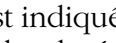
Dans le contexte musical *hindustānī* (हिन्दुस्तानी), le terme "théorie" est vaste et mérite d'être défini. En effet, on peut distinguer plusieurs types de théorie:

- ▶ Théorie historique qui n'a plus rien à voir avec ce qui est pratiqué aujourd'hui et qui n'a donc qu'une valeur culturelle.
- ▶ Théorie pratique sur les règles contemporaines des:
 - Eléments constitutifs des *rāga* (राग) en vigueur aujourd'hui
 - Littérature analytique sur les *rāga*
 - Genres (structures d'élaboration) des *rāga*

II- Pour apprendre un *rāga* (ses notes, leur traitement etc.) aucun livre - aussi bon soit-il - peut se supplanter à l'oreille.

III- La gamme tempérée est à la base de la pratique actuelle... bien que la théorie des *śruti* fasse couler l'encre depuis 2000 ans (expérience du *catuḥsāraṇa* (चतुःसारणा) dans le *nāṭya śāstra* (नाट्य शास्त्र) de BHARATA).

Bien sûr, quelques *rāga* utilisent des notes non tempérées:

- ▶ Exemple du dha (la) dans le *rāga hamīra* (हमीर) (dont parlera Prof. POWERS) qui sera un chouilla + haut qu'un dha ordinaire puisque - sur les cordes sympathiques du sitar - par exemple - on l'accordera de telle manière qu'il soit consonnant avec le ré (ré-la= quinte parfaite). Ce dha sera d'ailleurs pris à partir du ni (si) = mi fa si la.
- ▶ Un nombre limité de *rāga* utilisent des notes franchement oscillées ou "touillées". L'examen du répertoire des *rāga hindustānī* (हिन्दुस्तानी) nous montre que ces oscillations ne se pratiquent que sur ré_♭, mi_♭, la_♭ qui sont des notes particulièrement "lourdes". Comme l'oscillation n'est indiquée en notation que par  et qu'elle est totalement spécifique (en amplitude, durée etc.) à la note d'un *rāga* donné... seul l'apprentissage oral permet de l'entendre et de l'exécuter correctement.

Exemple d'écriture: la_♭  ré_♭ 

- ▶ La sensation de non-tempérament vient surtout de l'approche vocale et des glissandi spécifiquement indiens...
- ▶ Tout comme dans la musique occidentale un ni (si) pris dans une phrase ascendante tendra vers le sa (do) et sera donc un peu + haut que cette même note prise dans une phrase descendante.

En conclusion, il faut dédramatiser ces problèmes de tempérament et de *śruti* (श्रुति).

IV- *Vādī* (वादी) et *samvādī* (सम्वादी) ne correspondent pas toujours à la réalité pratique actuelle.

On revient maintenant de plus en plus à la notion ancienne de notes *bahutva* (बहुत्व) et *alpatva* (अल्पत्व) (respectivement "importantes" & "faibles") qui demandent une connaissance analytique et une plus grande compréhension du traitement des notes d'un *rāga* donné.

V- Pauvreté (relative) des instrumentistes quant à la connaissance des *rāga*.

► Les vocalistes - grâce à leur connaissance de *bandīśā* (बन्दिशा) (compositions dans le sens de thèmes, chansons) sur les *rāga*, ont beaucoup moins tendance à dérailler dans leurs élaborations. Je veux dire que, en règle générale: on ne peut pas tellement se baser sur l'interprétation des *rāga* par les instrumentistes qui, soit emportés par leur virtuosité, soit par leur nullité, déséquilibrent la forme "archétypique" des *rāga* qu'ils interprètent.

► On pourrait également dire que le vocaliste est un plus lettré (parole des thèmes) et donc qu'il fouille d'avantage dans les textes que les instrumentistes.

VI- mauvaise transmission du savoir :

Cette déformation de l'image archétypique des *rāga* telle qu'elle a été définie par la tradition (écrite & orale) est devenue beaucoup plus marquée dès le début des invasions musulmanes (XI^o, puis à partir XIII^o).

► Marginalisation de la musique et des musiciens à cause des orthodoxes musulmans: La musique était jusqu'alors enseignée par les brahmines possesseurs du savoir - comme une science à part entière - parmi les autres matières - dans des ashram. Puis, la musique ne sortit plus de la famille (~ création de *gharānā* (घराना) = écoles traditionnelles), les musiciens du Nord de l'Inde devinrent des "mirasi" : véritable caste (à connotation fortement péjorative) englobant hindoux & musulmans... Le maître prit des élèves qu'il traitait bien souvent comme de véritables esclaves sous prétexte de tester leur dévotion et sincérité... Il ne leur enseignait rien... L'élève ne pouvait piquer que quelques bribes de *rāga* ici et là - Enfin, quand le maître mourait, le malheureux disciple jouait n'importe quoi en se réclamant de son maître... Cette transmission défectueuse se perpétuait jusqu'à ce que le *rāga* - ainsi déformé - trouve son chemin dans la tradition écrite.

De la même façon, un certain nombre de *rāga* sont le produit d'une erreur du maître en concert: Le maître se plante en ajoutant une note étrangère au *rāga* et, au lieu de maquiller sa faute, il se couche dessus, l'établit.. Les disciples - véritables "groupies-zombies" - manquant de discernement - crient au génie de leur maître - et - le temps aidant - ce *rāga* monstrueux trouve son chemin dans la littérature sur le *rāga* et dans la tradition.

C'est ainsi que le répertoire se trouve très alourdi par des *rāga* hybrides, Frankensteiniens, manquant totalement de beauté intrinsèque.

► En règle générale, et tout en étant conscient du danger de généralisation:

- les musiciens musulmans sont souvent plus portés sur la pratique intensive
- le musicien hindou est plus lettré (j'allais dire « moins illettré») plus théorique, plus contemplatif .

Poussé à l'extrême, alors que le musicien musulman suit le précepte "practice makes perfect" le musicien hindou peut penser que s'il devient un être meilleur, cela s'en ressentira de façon positive sur sa musique. Deux approches différentes mais qui tendent au même but.

VII- Relaxation des règles (théoriques) mélodiques des *rāga* dans la pratique des traits les plus rapides.

VIII- Pourcentage admissible de flexibilité dans la recreation des *rāga* en tenant compte de la *gharānā* (घराना)

IX- Effort bienvenu de standardisation de la forme mélodique des *rāga*. Nous la devons

surtout à Pandit V.N. BHATKHANDE.

- ▶ Historiquement, il arrive que le nom reste le même mais que le *rāga* change et/ou que le nom change et que le *rāga* reste le même.
- ▶ Certains *rāga* peuvent avoir plusieurs versions différentes (selon les différentes écoles traditionnelles) sous le même nom.
- ▶ Ils peuvent également avoir des noms différents mais utiliser exactement les mêmes notes (exemple des *rāga durgā* (दुर्गा), *śuddha malhāra* (शुद्ध मल्हार) et *jaladhara kedāra* (जलधर केदार) mais dans des mouvements et avec des hiérarchies de notes différentes.

X- Bien que le *rāga* soit l'élément stable de la tradition, certains *rāga* sont sujets à la mode:

ainsi, quelques *rāga* traditionnels très joués jusqu'au XIX^e sont (pour quelques décennies peut être) tombés momentanément en désuétude alors que d'autres, peu joués il y a de cela moins d'un siècle, ont maintenant trouvé la faveur des artistes et du public.

XI- De nombreux nouveaux *rāga*, non-traditionnels (c.a.d. non théorisés) dans le Nord, ont été emprunté (par les instrumentistes) à la musique Karnatique (du Sud) ou sont créés par ajout ou amputation de notes.

Ils n'ont - jusqu'à présent - pas de forme/esprit définis. Ils sont plus joués comme des échelles sur lesquelles on se balade que comme des *rāga*. Time only will tell s'ils seront un jour "established".

XII- Evolution permanente des genres (dans lesquels on élabore les *rāga*):

Les grands musiciens font leur tambouille et prennent des liberté avec l'archétype du genre dans lequel ils élaborent les *rāga*. Il est certain que le *khyāla* (ख्याल) a beaucoup changé et continue à se transformer. Cela est dû:

- ▶ aux diverses écoles traditionnelles (qui servent bien souvent de bouclier pour masquer les inaptitudes musicales des musiciens)
- ▶ au changement des conditions d'exécution de la musique (médiatisation (sonorisation, enregistrements, audiences de concerts atteignant jusqu'à 5 000 personnes en Inde alors qu'avant - la musique indienne était plus de la chamber music)

XIII- Système de classification des *rāga* selon l'heure du jour ou la saison.

L'interprétation des *rāga* à certaines heures du jour ou de la nuit. Division d'un cycle de 24H en 8 *prahara* (प्रहर) de 3H chacun. On s'aperçoit de récurrence de certaines notes à certaines heures mais aucun texte traditionnel n'en a jamais expliqué les raisons de ces attributions. Ce n'est - en fait - qu'une habitude culturelle. L'enregistrement de la musique qui nous permet d'écouter un *rāga* à n'importe quelle heure et de l'apprécier pleinement si les conditions de bonne écoute sont remplies... va rapidement bouleverser cette théorie que l'on ne continue à suivre en concert que par respect de la tradition.

XIV- L'attribution de sentiments à chaque note ou śruti d'un *rāga* (que l'on trouve dans certains textes traditionnels) est fort heureusement en passe de tomber en désuétude...

On pense le rapport des notes en terme de jeu de contraste tension/relaxation, frustration-manque/satisfaction etc... tout en sachant que ces termes ne sont que relatifs (ils suggèrent/évoquent le déséquilibre/équilibre).

XV- New trends:

- ▶ une liberté de jeu de plus en plus grande (souvent au détriment des règles théoriques)

- ▶ une emphase sur l'improvisation
- ▶ une emphase sur le lyrisme (qui peut parfois servir à masquer son incompétence musicale)
- ▶ un raccourcissement des thèmes (avec les problèmes que cela pose: le thème réduit à l'état de foetus n'étant plus représentatif du *rāga*, il ne sert plus que de light-motive et de point de départ à l'impro).
- ▶ une emphase sur la virtuosité et sur des tempi de plus en plus rapides.
- ▶ Prise de conscience de l'importance du timbre qui, dans le pire des cas, débouche sur une primauté de la forme sur le fond. En d'autres termes "ça fait rien si tu n'as rien à dire, mais dis-le bien!

Mais, ce léger décalage constant entre théorie/pratique que l'on observe dans le new trends est traditionnel par essence puisque la musique traditionnelle hindoustanie est dynamique, organique et en constante révolution. (je n'ose pas employer le terme évolution car, comme disait Dr. K.C.GANGRADE «we don't know where it will go! It could well go to the dogs! And then, what? We have enough to do with what is going on now to bother about what could happen to morrow! »)

Voilà - c'est la panne sèche !

Pour tout de suite, je ne pense à rien d'autre mais je suis convaincu que le sujet est loin d'être épuisé et que j'ai sûrement manqué des points de divergence théorie/pratique tellement énormes que je ne les vois même pas!

Patrick MOUTAL

Paris, le 30/07/87