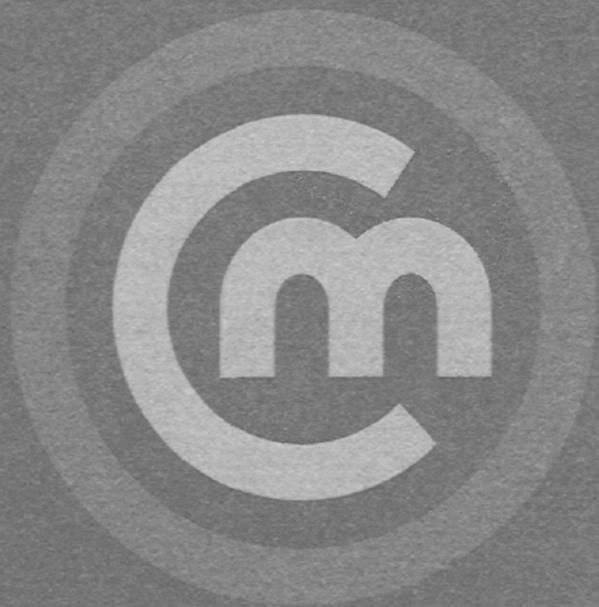


cité de la musique

les maîtres de musique



amphithéâtre du musée

*samedi 6, dimanche 7, samedi 13, dimanche 14
samedi 20 et dimanche 21 janvier 1996*

notes de programme

Faire mieux entendre et comprendre les musiques du monde, cet enjeu de la **cité de la musique** trouve aujourd'hui une nouvelle traduction dans le cycle proposé par le musée de la musique et intitulé « les maîtres de musique ». Comment ces musiques se sont-elles transmises et transformées au cours des siècles ? Comment s'inscrivent-elles dans la vie culturelle et sociale d'hier ou d'aujourd'hui ? Dans le cadre intime de l'amphithéâtre du musée, les spectateurs auront l'occasion d'entendre à chaque fois un grand maître choisi en raison de sa virtuosité technique et stylistique. Ils pourront aussi dialoguer avec lui par l'intermédiaire d'un musicien ou d'un musicologue choisi par le musée qui les fera entrer dans l'univers musical de chaque invité.

Les premiers concerts de cette nouvelle série illustrent des traditions d'Iran, de la Chine et de l'Inde du Nord, en attendant d'autres rendez-vous en 96/97.

Un plaisir musical fondé sur moins d'exotisme mais sur plus de familiarité, c'est ce que cherche à vous apporter cette nouvelle composante de notre programmation.

Brigitte Marger
directeur général

samedi 6 janvier - 16h30

dimanche 7 janvier - 15h / amphithéâtre du musée

musiques d'Iran

improvisations du répertoire radif

airs populaires kurdes

Hossein Alizadeh, sétâr (luth, le 6), târ (luth, le 7)

Madjid Khâlâdj, tombak (tambour-gobelet)

Les concerts sont présentés par François Picard, ethnomusicologue.
Le concert du samedi 6 janvier est enregistré par *France Musique*.

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

le *târ*, le *sétâr*

Le *târ*, luth à six cordes groupées en trois chœurs, est joué avec un plectre. Sa caisse, resserrée en forme de cœur, est recouverte d'une peau d'agneau. Le manche est pourvu de frettes (ou barrettes) ajustables, élément indispensable au rendu de toutes les subtilités modales. Instrument de référence du répertoire classique, le *sétâr*, pourvu de quatre cordes touchées par l'index, fait partie de la famille des petits luths à long manche, répandue à travers toute l'Asie centrale. La faiblesse de son intensité le réserve à l'exécution intime, favorisée par la légèreté de sa caisse qui le rend sensible aux moindres inflexions. Le manche est pareillement pourvu de frettes.

le *tombak*

Le tambour *tombak*, sous sa forme de calice qui rappelle la *darbouka* populaire en Afrique du Nord, est en fait un instrument qui rivalise en musicalité et en virtuosité avec les plus fameux tambours du monde, *djembé*, *tablas*. Son fût accouple deux cylindres de diamètres fort différents, ce qui engendre une compression fort importante favorisant l'émergence de graves particulièrement denses et profonds, tandis que les dix doigts émettent des frappes extrêmement diversifiées, claqués, roulements, frottements, glissements, la main gauche pouvant de plus intervenir sur la tension de la peau et la surface résonnante, produisant ainsi des hauteurs quasiment déterminées, bref, des notes. Son appellation de *zarb*, tout d'abord connue en France, est désormais rejetée comme trop populaire, les musiciens lui préférant l'association des deux sonorités de base, le grave "toum", au centre, et le sec "bak", sur le bord. Les frappes sur la caisse, en bois de mûrier ou de noyer, bien que d'aspect contemporain, sont intégrées depuis longtemps au vocabulaire.

musiques d'Iran

La musique classique persane fait partie des plus grandes musiques du monde, la finesse de ses modes s'exprime tout particulièrement aux

luths, dont trois maîtres contemporains se disputent l'excellence : Dariush Tala'i le juste, le plus fidèle à la rigueur, Mohamed Reza Lotfi le sensible, qui a transmis à tant de disciples, enfin Alizadeh l'innovateur, le formidable rythmicien.

classicisme et tradition

Parce qu'elle est ancienne, codifiée, que ses subtilités sont censées la réserver aux initiés, que son apprentissage est long, qu'elle se joue hors d'un contexte de rituel ou de fêtes, une partie de la musique persane a pris l'appellation de "classique". Appellation méritée, mais qui prête à confusion. La tradition y paraît en effet l'élément le plus déterminant, plus que l'idée de genre, de classe, qu'implique le classicisme. Ainsi d'Alizadeh, auquel les épithètes de "baroque" ou de "révolutionnaire", si ce n'est de "trublion", conviendraient mieux. Mais lui aussi est maître du répertoire, le *radif*, dont il a enregistré l'intégralité de ce qu'en avait retenu Mirza Abdolah. Si "classique" tend à s'opposer à "populaire", ce terme ici s'applique tout aussi mal, tant cette musique relève d'une culture qui cultive les vertus de réception et de transmission que l'on nomme, plutôt, "tradition", avec toutes les exigences de développement intérieur, de maturation qui interdisent aux singes savants et autres jeunes prodiges de se l'approprier de l'extérieur. Noté, diffusé par la radio et les cassettes, enseigné, le *radif* n'en demeure pas moins une bible inépuisable que l'on relit sans cesse, que l'on médite et dont on explore sans fin les variantes.

esthétique

La poésie, celle des plus grands (Sâdi, Hafez, Nourollah Homayoun), nécessairement chantée, sert de référence même au répertoire proposé dans une version purement instrumentale. Poésie de l'amour et du plaisir, de la langueur et du raffinement, du désir surtout, mais d'un amour de chair qui ne vaut que comme métaphore d'une possible fusion avec l'Éternel. Destinée à favoriser l'écoute du cœur, le développement intérieur, le silencieux dialogue avec l'autre, la musique, modestement, emporte au-delà des mots vers un ailleurs qu'elle rend

présent, immobilisant le flux du temps dans les grandes formes structurées par la répétition sans cesse variée de formules-types, les *gushé*, miniatures sans cesse en mouvement, miroitantes, abstraites et personifiées.

transmission

Comme en Inde et à la différence de l'Europe ou de la Chine, l'apprentissage de l'instrument passe par le chant. La part très large laissée à l'application des règles dans le temps même de l'exécution - ce qu'on appelle couramment improvisation - implique beaucoup plus que la mémoire, pourtant très importante : la sensibilité à chaque mode, la justesse des notes, la précision des rythmes. Si l'imitation des maîtres occupe une place centrale, elle est relayée par la diversité de ceux-ci et stimulée par la nécessité pour l'interprète de dépasser le stade d'exécutant pour atteindre l'état de re-créateur.

évolution

La tentation, née au XIX^e siècle, de fixer un répertoire monumental se démarquant des danses et chansons populaires pour rivaliser avec l'Occident se conjugue désormais avec la redécouverte récente, peut-être au contact du jazz et d'autres musiques de tradition, de la vitalité d'expressions jusque là négligées, si ce n'est méprisées, parmi lesquelles la diversité et la vigueur des rythmes kurdes occupent une place prépondérante chez des interprètes comme Alizadeh et Khâlâdj. Et même s'il revendique avant tout le statut d'artiste, de créateur, Alizadeh se montre soucieux d'intégrer des éléments des rituels d'extase des confréries soufies et, par là, de témoigner de l'importance de la mystique dans un art qui ne saurait se contenter du culte de la beauté terrestre. Cette dimension apparaît dans l'utilisation du grand tambour sur cadre, dont le volume sonore s'accommodait mal *a priori* de la faible intensité des luths.

François Picard

samedi 13 janvier - 16h30

dimanche 14 janvier - 15h / amphithéâtre du musée

musiques de Chine

Incantation de Pu'an (Pu'an zhou), d'après la partition de l'Association contemporaine de *qin* de la région de Yu, 1937

Sur la plage, les oies sauvages (Ping sha luo yan), d'après le recueil de *qin* de Mei'an (*Mei'an qinpu*), 1931

Souvenir d'un vieil ami (Yi gu ren), d'après la version de Bai Pingzhai, transmise par Peng Qingshou et Gu Meigen, vers 1937

Chant du bûcheron (Qiao ge), d'après le recueil de *qin* de Jiao'an (*Jiao'an qinpu*), 1868

Chant du soir du pêcheur ivre (Zui yu chang wan), d'après la version traditionnelle transmise par Li Zizhao, vers 1937

Eaux qui coulent (Liu shui), d'après le recueil personnel du professeur Wei Zhongle

Lin Youren, qin (cithare sur table)

Les concerts sont présentés par François Picard, ethnomusicologue.
Le concert du samedi 13 janvier est enregistré par *France Musique*.

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

la cithare *qin*

La cithare *qin* est considérée comme le plus noble instrument de la Chine. Sa forme actuelle, avec sept cordes tendues sur une caisse laquée et treize points de nacre indiquant les divisions harmoniques, date vraisemblablement des Han, il y a près de deux mille ans. Son immense répertoire écrit s'allie à une tradition bien vivante. De tous temps marginal, cet instrument des fonctionnaires et des poètes a su intégrer les apports des musiques liturgiques et populaires à un art du son tutoyant le silence, pourvu d'un riche vocabulaire d'attaques, de glissandos, d'ornements, précieusement notés dans les partitions et transmis par les maîtres.

musiques de Chine

Lin Youren : « On peut recevoir, mais pas demander »

Méromane (Yinyue aihaozhe), Shanghai, 1995, n°2, p. 22-23.

Voici mon expérience personnelle. Crédible ou pas... pour toi..., valide ou pas... pour moi. Si toi aussi tu peux en faire une fois l'expérience, alors tu ressentiras comme moi que le monde de l'art possède un tel mystère.

En chinois, le même caractère rentre dans la composition des mots "musique" (*yinyue*) et "joie" (*Kuaille*) bien qu'avec deux prononciations différentes. Mais on peut prendre les deux acceptions pour synonymes, car la musique peut apaiser, réguler, mener à la joie. Je pense qu'une telle présentation s'accorde avec le sentiment et avec la raison. "Tout seul boire un verre, jouer un air au *qin*, riment comme ciel et terre, est et ouest, joie/musique sans limite". Mais dans la pratique, il y a des choses inexprimables.

En 1958, lors du Grand Bond en avant, après avoir appris le *qin* avec les maîtres Xia Yifeng et Liu Shachun, je fis un "bond en avant" de Nankin au très réputé Conservatoire de musique de Shanghai pour y devenir, après cinq ans, spécialiste en *qin* dans la première promotion, avec Liu Zhicheng et Cheng Wei, descendants eux-mêmes de grands joueurs. Après mon diplôme, je fus affecté au bureau de recherche sur la musique traditionnelle de ce même conservatoire, où je partageai

mon temps entre le travail sur les matériaux, l'étude, la recherche sur l'histoire de la musique ancienne, tout en donnant des cours de *qin*. Est-ce le destin ? Je coupai alors tout contact avec la scène.

En même temps, je rompis avec l'école des musiciens de scène. Quand des amis me présentent comme "musicien de *qin* " [en chinois "quelqu'un qui est chez lui dans l'univers du *qin*], je reste interdit un moment mais je voudrais répondre « non, c'est le *qin* qui est chez moi. »

Un conservatoire de musique, c'est fait d'abord pour servir de temple de l'art, mais il me parut bientôt comme une clique, un lieu pourri qui manque de culture, une maison qui ne peut devenir qu'une usine à paperasse. La musique, d'abord pleine de force vitale et d'efficacité, petit à petit s'y approche d'une gymnastique des doigts. En dehors de l'adresse, il n'y a que de l'adresse. Concours, prix, honneurs deviennent la motivation et le but de la musique. Son efficacité ressemble à celle du sport. On trouve beaucoup d'enfants et de jeunes morts prématurément à la musique, ayant laissé s'échapper leur nature, perdu leur esprit, qui arrivent à "vivre" professionnellement de la musique. Avec de la chance, ils arrivent à gagner des matchs, remporter des prix.

C'est un peuple de paysans, je le réalisai soudain.

En 1969, j'eus la chance que le mouvement *Vers les Quatre Côtés* m'envoya en Mandchourie, à la garnison frontalière de Chunken, district d'Aihui, province du Heilongjiang. Je me liai d'amitié avec un membre dévoué et savant de la paysannerie. Un jour que nous bavardions, il me dit : « Tu vois, les paysans ont ensemencé les champs toute leur vie, mais ils n'ont pas compris le principe de l'agriculture. Ce sur quoi ils se reposent, ce sont les habitudes transmises de génération en génération : quand, avec quel outil, faire quoi. » La parole sortait simple, sans mystère, mais avec une force qui me surprit et m'atteignit au cœur : « Ah, parmi 360 comportements, lequel n'est pas semblable à celui du "peuple de paysans"? Faire de la musique toute sa vie et ne pas comprendre le principe de la musique, est-ce que ça ne se trouve pas partout ? Moi, je ne suis pas comme ça ! » Il semble que j'avais trouvé un aiguilleur, ma vie avait tourné vers une autre voie.

En 1974, je quittai les terres fertiles, d'un noir brillant, du Nord-Est, de retour vers mon ancienne unité de travail. Mais ce "je", ce n'était certainement plus le moi d'avant. Je commençai à approfondir et affiner les questions de création musicale, d'interprétation, de goût, de théorie. En raison de l'influence passée des concepts de la musique

occidentale et de la science, je pensais que la parole des Anciens, selon laquelle jouer du qin trouvait ses plus hautes limites dans l'expression "oublier le cœur et le corps", était totalement attachée à une attitude larmoyante. Il y a dix ans pourtant, d'atteindre un point des limites de la dépersonnalisation m'a fait trouver une ouverture. En effet, selon la parole des Anciens, "avant de jouer du *qin*, il faut réguler son esprit, se concentrer profondément, l'œil ne doit pas regarder (à cette époque, il n'y avait pas de spectateur), le cœur ne doit pas s'agiter." Tandis que l'on joue, ne pas chercher à exprimer un sentiment, mais se laisser aller aux sonorités du limpide et du trouble, de l'aigu et du grave, du haut et du bas, du diffus et du dense, du dur et du mou, de l'absent et du réel, du concentré et de l'épais, du léger et du lourd, du rapide et du lent, pour atteindre la tranquillité de la pensée. Ainsi la main, la respiration, les doigts, les cordes, les sons sont en harmonie. Moi, immergé dans l'océan musical, je me laissai aller au gré de la marée ; moi, emporté dans le flux musical, je m'élevai, tantôt noyé, tantôt flottant selon le flot de l'impression. Moi, la musique ? La musique ? Moi ? Ah, Zhuangzi rêva du papillon, c'était parler en rêve, mais c'était vraiment sa limite. La plus haute limite du *qin*, autrefois était la même que celle du *qigong*. Cependant parfois je me sens frustré, incertain : « Sans ces sentiments de joie, d'amour, y a-t-il encore de la musique ? » J'y ai pensé longtemps sans pouvoir m'en libérer. Je n'aurais pas imaginé que ce serait une image de la Terre prise par un satellite revenu de l'espace qui me libérerait de ce malentendu : toute cette Terre n'était qu'une perle concave et convexe. Et pourtant, nous ne voyons la Terre que comme sol, pas comme boule. "Sans savoir l'aspect réel du mont Hu, mon corps sait qu'il se trouve sur cette montagne". Grand est le globe terrestre, petit est le mont Hu, il y a un rapport entre tout cela. Pas étonnant que parmi les amis qui m'écoutent jouer du *qin*, certains se font la même réflexion, tandis que d'autres doivent ressentir des sentiments. En fait... désormais, ma conscience en arrive à ceci : sans rien, c'est grand avoir.

Le monde de l'art se sépare bien du monde des sentiments intérieurs. Celui qui a fait que les auditeurs considèrent les interprètes comme des dieux, celui-là s'est dévoilé : que ce soit pour obtenir de l'argent ou des bravos, il a en fait blasphémé les dieux. Il a à la fois voulu que l'art soit "réel" et combattre la grande crainte de l'art : le faux. S'il y

a une seule chose de sûre à propos de l'art, c'est pourtant que ce que les gens obtiennent de sublime, ils le doivent aux racines mêmes de l'art. Une aventure m'est arrivée, mais peut-être la dire est absurde et sans intérêt.

L'été dernier, je suis allé en famille en terre bénite du taoïsme, au temple des Nuées pourpres du Wudangshan, d'une part pour m'évader, d'autre part pour enseigner le *qin* à quelques taoïstes. Un jour que je jouais *L'Incantation de Pu'an* dans la cellule de Chen Gu, voilà que, à peine arrivé à la moitié, je vois émaner des treize points harmoniques de l'instrument un souffle pur. Puis devant moi un nuage de brume flottait lentement comme dans une féerie. A la fin du morceau, je demande à Chen Gu : « Y a-t-il de l'encens qui brûle dans la pièce ? » - « Mais non. » Alors, quelle sorte d'illusion est-ce ? Pour vérifier, je jouai une autre pièce, avec les mêmes effets. Incrédule, ne pouvant comprendre, je redemande à Chen Gu si le climat ne pouvait pas dégager de la rosée. Mais non.

Après cette affaire, j'écrivis un court essai sur ce mystérieux phénomène et je l'enfouis dans un tiroir. Au début de cette année, jouant du *qin* seul à la maison, de nouveau surgit cette apparition féérique. La recherche théorique, c'est mon boulot. En général, les théoriciens sont confiants : tout en ce monde peut s'expliquer. Mais cette année, des doutes me sont nés, particulièrement sur la théorie de l'art. J'ai soudainement ressenti la misère du théoricien, sa stupidité, tout en continuant à en ressentir profondément la responsabilité : on peut dire la raison de l'art, mais comment l'exprimer ?

J'ai travaillé durant trente ans mais à ma grande honte bien peu de mes articles méritent la considération. Pas comme la haute productivité des gens pétris de talents. Mais ce qui me rassure, c'est que chacun de mes articles est personnel et sincère. De temps en temps, les parcourant, j'en arrive à m'étonner moi-même : « Est-ce bien moi qui ai écrit cet article ? » Parce que tous proviennent de matériaux que j'ai rassemblés puis analysés, synthétisés, interrogés, jugés, fondus dans mon cerveau encore et encore jusqu'à ce qu'ils deviennent part de moi-même. Mais pour se mettre à écrire, il faut que ce soit à un moment où l'on n'est pas soi. Alors seulement, on peut atteindre la rapidité de la danse de la main qui ignore la pesanteur du pied. Souvent je peine à vouloir écrire sans y parvenir. Il m'est difficile d'écrire, surtout à cause de la douleur infligée par les coupes de la

censure. J'ai beau penser à mon devoir, c'est libéré de la propagande et libre d'esprit que j'écris.

L'apparence est ainsi, les limites sont ainsi, tu es un mystère ainsi fait, un miracle ainsi fait, tu peux recevoir, mais pas demander.

Peut-être est-ce dû à la parole de Laozi "la voie qui peut être suivie n'est pas une voie qui dure", mais durant des années je n'ai pas songé à écrire d'articles et eu du mal à lire ceux des autres. Le corps à beau être à l'Institut de recherches musicales, ce n'est qu'illusion, juste un gagne-pain, si bien que souvent les gens se placent au cœur de la souffrance. Comme dit la phrase des Anciens, « ce que n'a pas dit l'autre est encore plus difficile à ressentir ». Cela ressemble tout à fait à Sun Conscience-du-vide, le roi des Singes, qui à cause de ses incommensurables pouvoirs d'Egal-au-ciel reçut en récompense une bastonnade et échoua à devenir un Eveillé. Si l'on en vient à parler d'écrits d'esthétique, moi aussi je pratique sans comprendre quelle face de ce gagne-pain est fausse, laquelle est vraie. Cette obscurité, cette langue sèche, ce destin d'homme rempli d'harmonie, cet art mystérieux, à quoi bon ?

C'est pourquoi je me suis donné une règle : ne pas écrire un seul article où il n'y ait pas mon propre point de vue, mon opinion personnelle. Avoir rarement à faire avec les déchets culturels que l'histoire nous a transmis, voilà mon espoir le plus cher.

Lin Youren

traduit par François Picard,
ancien élève (1986-1987) de Lin Youren
au Conservatoire de musique de Shanghai

samedi 20 janvier - 16h30

dimanche 21 janvier - 15h / amphithéâtre du musée

musiques de l'Inde du Nord

improvisations

Buddhadev Das Gupta, sarod (luth)

Debasish Sarkar, tâbla

Les concerts sont présentés par Philippe Bruguère, ethnomusicologue,
musée de la musique.

Le concert du samedi 21 janvier est enregistré par *France Musique*.

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

le sarod

Selon la tradition orale, c'est le luth *rabâb* d'Afghanistan qui serait à l'origine du *sarod*, devenu aujourd'hui l'un des instruments dominants de la musique de l'Inde du Nord. Ce *rabâb* aurait été introduit en Inde par des musiciens enrôlés dans les armées mogholes. Le mot persan *sarod* signifie musique ou chant et n'apparaît dans la littérature musicale indienne, pour désigner un instrument de musique, qu'au début du XIX^e siècle. Rien alors ne semble distinguer l'instrument dénommé *sarod* du *rabâb* afghan. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle qu'interviennent les premiers changements avec la suppression des frettes en boyau et l'apparition de cordes métalliques. Le corps monoxyle du *sarod* possède alors une caisse arrondie, échancrée à la base du manche et sur laquelle est tendue une peau de chèvre. Un peu plus tard, la touche sera recouverte d'une feuille de métal qui permettra d'obtenir une meilleure résonance des *glissandi* et donnera au sarod son allure définitive. L'instrument contemporain comporte de six à huit cordes de jeu dont quatre sont mélodiques, les autres ayant pour rôle d'enrichir l'accord. S'ajoutent deux cordes rythmiques et un nombre variable de cordes sympathiques. Le *sarod* est pincé avec un plectre de bois dont la technique de jeu est empruntée à celle du *rabâb* afghan.

musiques de l'Inde du Nord

Berceau de l'une des plus anciennes et prestigieuses civilisations du Vieux Monde, le sous-continent indien fut aussi de tous temps un carrefour de l'histoire des peuples. Des premières migrations aryennes jusqu'à la domination britannique, se sont succédés grecs, hunns, scythes, arabes, turcs, afghans, perses et européens. Portés par des rêves de conquête expansionniste, attirés par les richesses des plaines, ou le commerce des épices, certains de ces conquérants musulmans exercèrent sur la péninsule une véritable hégémonie politique et économique. Les multiples aléas de l'histoire ne furent pas sans incidences sur le développement culturel de l'Inde et en particulier sur son art musical. Aux emprunts ou assimilations exogènes qui en modifièrent le devenir au cours des âges, s'ajoutent un grand nombre de traditions

régionales savantes et populaires fortement diversifiées. C'est ainsi qu'à partir du XVI^e siècle, se différencièrent deux grands systèmes musicaux, l'un que l'on pourrait qualifier de indo-musulman dans le nord de l'Inde, et l'autre au sud, plus attaché à la préservation d'une culture ancestrale. La musique hindoustanie du nord et la musique carnatique du sud, pourtant affiliées à une même théorie originelle, ont conservé jusqu'à nos jours leurs spécificités.

l'art musical de l'Inde ancienne

C'est dans un recueil de chants liturgiques, le *Sâma Veda*, l'un des quatre textes sacrés de l'Inde antique, qu'apparaissent sous forme de psalmodies, les premières références musicales. L'évolution de la musique en Inde entre la période védique et les premiers siècles de notre ère est encore mal connue. C'est à cette époque toutefois que fut rédigé un très important traité d'art dramatique, le *Nâtya Shâstra*, dans lequel l'art musical, au même titre que toutes les disciplines artistiques, est défini dans la continuité des enseignements des *Vedas*. Ce texte composite, aujourd'hui encore regardé comme la première autorité en matière d'esthétique et de dramaturgie, expose toutes les pratiques artistiques qui participent au Théâtre, art "total" non seulement considéré comme un divertissement et une source de plaisir mais aussi comme un nouveau moyen de connaissance. Nous touchons là à l'un des concepts fondamentaux de la tradition artistique de l'Inde ancienne : l'art n'est pas une fin en soi mais un moyen d'accès propre à élever l'homme aux plus hautes réalisations spirituelles. La littérature musicologique plus tardive reprendra en de nombreuses exégèses les idées du *Nâtya Shâstra* et l'art musical y sera présenté comme un véhicule privilégié conduisant aux plus nobles aspirations.

une riche histoire musicale - traditions et innovations

Aux premiers siècles de notre ère, la musique avait une fonction importante dans la vie religieuse, de même qu'elle était un divertissement très prisé des princes hindous et bouddhistes, comme le montrent les peintures murales des grottes d'Ajanta datant de l'époque de la dynastie Gupta (IV^e-VI^e siècle) et celles un peu plus tardives de Badami ou

d'Ellora. Les temples furent aussi des lieux où la danse et la musique se développèrent au sein d'une très forte tradition. De nos jours, les chants dévotionnels appelés *bhajans* sont encore largement répandus et pratiqués collectivement dans les sanctuaires hindous.

La magnificence et les richesses quasi-légendaires des royaumes hindous de l'Inde ancienne sont aujourd'hui passés à la postérité mais dès le X^e siècle, les témoignages de voyageurs chinois et arabes attestent avec admiration de la splendeur de ces états princiers. La place de la musique au sein de certaines cours semble avoir été tout à fait unique, comme le rapporteront ultérieurement les premiers visiteurs portugais qui se rendirent au fameux royaume de Vijayanagar.

A l'aube du XIII^e siècle, à la suite de nombreuses incursions musulmanes, une dynastie turco-afghane fonde un sultanat à Delhi. Un siècle plus tard, les conquêtes turques ont circonscrit l'ensemble du sous-continent, établissant de puissants sultanats régionaux autonomes qui entretiennent entre eux d'incessantes rivalités. De ces oligarchies militaires émergera progressivement une culture dite indo-persane, réservée aux élites et particulièrement féconde dans le domaine artistique.

Bien qu'entourés de conseillers religieux orthodoxes, les souverains musulmans de l'Inde furent souvent de très généreux mécènes, encourageant la création artistique sous toutes ses formes et entretenant de nombreux artistes. A la cour du sultan Alaouddin Khilji de Delhi (1296-1316) comme à celle du "Grand Moghol", l'empereur Akbar (1556-1605) ou dans l'entourage du sultan Ibrahim Adil Shah II de Bijapur (1580-1627), vivaient de nombreux musiciens turcs, persans, afghans et hindous.

Patronnée des siècles durant par une élite étrangère, la musique savante hindoustanie ne céda en rien de son attachement à la culture hindoue. La voix, regardée depuis toujours en Inde comme l'instrument par excellence, conserva son prestige à la cour. Les textes musicologiques et les chroniques en persan, langue officielle de la noblesse, mentionnent quelques musiciens de grande renommée et hautement appréciés de leurs protecteurs pour leurs exceptionnels talents de chanteurs. Le contenu poétique de leurs répertoires s'adressait autant à la gloire de l'empereur ou du prince qu'à la louange des dieux Krishna ou Shiva. La musique de chambre instrumentale, également très prisée, connut à cette époque un éclat particulier. Les

luths *tambûr* et *rabâb* ainsi que la vièle *kamânche*, largement répandus au Moyen-Orient, côtoyaient la cithare sur bâton *bîn*, instrument représentatif s'il en est, de la tradition hindoue.

La relation "maître à disciple", principe de transmission dont la valeur socio-éducative s'était étendue depuis des millénaires à toutes les structures vitales de la civilisation indienne, continua de jouer un rôle essentiel dans l'enseignement musical. La musique de cour devint peu à peu le privilège et le monopole de certaines familles musulmanes qui se transmittent oralement de père en fils, au fil des siècles, un répertoire et un style d'interprétation jalousement préservés.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'empire moghol qui contrôlait la majeure partie du sous-continent, était sur le déclin. Les musiciens de la cour impériale trouvèrent refuge auprès des souverains hindous et musulmans de Gwalior, Jaipur, Rampur, Bénarès et Lucknow où régnait une activité musicale très intense. L'affaiblissement de l'empire moghol renforça l'emprise croissante de la présence britannique dont l'intérêt d'abord économique, se transforma à l'aube du XIX^e siècle en une politique expansionniste qui fut la cause d'importants bouleversements socio-économiques et *a fortiori* culturels.

Au début du XX^e siècle, le mécénat princier s'affaiblit peu à peu et les musiciens, amenés à rechercher de nouveaux moyens de subsistance se tournèrent vers les grands centres urbains afin d'offrir leurs services à de nouveaux protecteurs, riches marchands et grands propriétaires. Après l'indépendance de l'Inde en 1947 et la disparition des derniers états princiers, une nouvelle page était tournée. La musique d'art est depuis devenue accessible à un plus grand public, majoritairement composé d'une classe moyenne citadine. Les méthodes traditionnelles de transmission ont pratiquement disparu au profit d'un enseignement institutionnalisé dans des établissements publics et privés. La radio nationale et ses nombreuses antennes régionales diffusent chaque jour des programmes musicaux enregistrés dans leurs propres studios par de nombreux musiciens employés à demeure dans une structure fortement hiérarchisée.

le *râga* : les mille couleurs de l'âme

Comme dans la plupart des traditions orientales, l'importance accordée à un développement linéaire, une extension horizontale de la

musique, s'est épanouie en Inde en un art modal hautement élaboré, composé d'une grande variété de modes, ornements et formules mélodico-rythmiques. Le très riche répertoire de *râga-s* et la déroutante complexité de l'élément rythmique, soulignent le caractère unique de cette culture musicale qui, depuis une trentaine d'années, suscite l'intérêt du public et de musiciens occidentaux.

Le mot *râga* dérive de la racine sanscrite *rang* qui traduit l'idée d'intensité ou de coloration d'un état affectif. Il ne s'agit ni d'une simple gamme, d'une échelle ou d'un mode mais plutôt d'une entité mélodique complexe à laquelle se rattachent descriptions littéraires et représentations picturales. Chaque *râga* est composé d'un certain nombre de notes pouvant être disposées différemment selon les mouvements mélodiques ascendants ou descendants. L'ordre et la durée de ces notes ainsi que leur intonation, déterminée par un subtil principe de microtonalité, sont soumis à de strictes règles, le tout devant s'inscrire dans un espace et un temps laissés au libre choix de l'exécutant. Le seul objectif du musicien sera donc de créer, d'élaborer le climat musical propre au *râga* choisi, de le rendre suffisamment convaincant afin qu'il évoque chez l'auditeur une réponse émotionnelle capable de le conduire à la plus délectable expérience esthétique.

Philippe Bruguère

biographies

Hossein Alizadeh

Né à Téhéran en 1951, Hossein Alizadeh intègre, après des études musicales, le département de musique de l'institut des arts de l'université de Téhéran où se côtoient peintres, graphistes, architectes, musiciens... De ses maîtres et professeurs, il a retenu la leçon de coloriste de Yousef Foroutan. Il commence rapidement une carrière de soliste et joue *Gulistan* pour le Ballet Béjart. Il complète sa formation en musicologie à Berlin et poursuit une carrière de compositeur.

Madjid Khâlâdj

Né en 1962, Madjid Khâlâdj, héritier du légendaire Hossein Teherani à travers ses maîtres Badjalan et Maleki, est un percussionniste impressionnant de discrétion, autant apprécié en solo que recherché en accompagnateur par

les plus grands : Alizadeh, Tala'i, Lotfi.

Lin Youren

Né en 1938 à Shanghai, Lin Youren est chercheur à l'institut de recherches musicales du Conservatoire de musique de Shanghai. Il a fait de nombreux enregistrements, joué à Taïwan, formé des interprètes mais surtout initié de nombreux étudiants (Français, Anglais, Japonais, Australiens...) à l'art de vivre, le *gin*. Son approche particulière lie pratique du souffle-énergie et représentation mentale du son de la cloche de temple.

Buddhadev Das Gupta

Né en 1933 à Bhagalpur, Buddhadev Das Gupta commence ses études musicales à l'âge de 10 ans auprès du maître Radhika Mohan Maitra, dont il

a suivi l'enseignement jusqu'à sa disparition en 1981. En 1993, il reçoit la plus haute distinction décernée en Inde à un musicien : le Sangeet Natak Academy Award. Ses talents de pédagogue sont unanimement reconnus ainsi que ses conférences-démonstrations. Il anime des ateliers au conservatoire de musique de Rotterdam, de La Haye et de Cologne. Parallèlement à la musique, il a réalisé une brillante carrière universitaire. Son jeu représente la synthèse de deux « écoles » stylistiques. Cette double filiation provient du fait que son maître Radhika Mohan Maitra a suivi l'enseignement de Ustad Muhammad Ameer Khan (style fondé par son grand-père Ustad Murad Ali Khan) ainsi que celui d'Ustad Dabir Khan, dernier représentant d'une lignée de musiciens

remontant à l'époque de l'empereur moghol Akbar.

Debasish Sarkar

Né en 1964, Debasish Sarkar est l'un des meilleurs joueurs de tabla de sa génération. Il a commencé ses études musicales auprès du maître Pandit Kanai Dutt et ensuite avec Jnan Prakash Ghosh. Son style fait partie de la gharana de Farukkabud. Il pratique aussi bien le jeu en soliste que l'accompagnement. Debasish Sarkar travaille pour la radio et la télévision indiennes et accompagne de nombreux chanteurs et instrumentistes.

cité de la musique

prochains concerts

Chamber Orchestra of Europe en hommage à Gilles Deleuze

19 et 20 janvier - 20h

Igor Stravinsky

Symphonies d'instruments à vent

Pierre Boulez

Originel

Gustav Mahler

Kindertotenlieder

Béla Bartók

Musique pour cordes, percussion et célesta

Pierre Boulez, direction

Wendy Hoffman, contralto

Jacques Zoon, flûte

Chamber Orchestra of Europe

musiques d'Egypte

26 janvier - 20h

Hussein El Masry, luth - Narenda Bataju, sitar

La Semsemiyya, musiques populaires de Port Saïd

27 janvier - 16h30

Sayyed El Dowwi, épopée hilalienne

Chants et musiques du Nil

27 et 28 janvier - 20h et 16h30

La Tannoura, les derviches tourneurs du Caire

28 janvier - 15h

Cheikh Zein, chants sacrés de Haute-Egypte

cité de la musique

renseignements

1.44 84 45 45

réservations

individuels

144 84 44 84

groupes

1.44 84 45 71

visites groupes musée

1.44 84 46 46

3615 cit musique

(1,29F TTC la minute)

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

(f) Porte de Pantin

