



Photo  
C. More

VARION

ARN 64172

**INDE**

**LES CHEMINS DU RAGA, vol. 1**

Le sitar de  
**PRAMOD KUMAR**

A traditional Indian painting depicting a woman in a yellow sari standing in a lush green garden. She is surrounded by various animals, including peacocks with distinct 'eyes' on their tails, deer, and birds. The scene is set against a backdrop of dense green trees and foliage.

C'est avec la plus grande spontanéité que Ravi Shankar a reconnu en Pramod Kumar le meilleur de ses disciples, en apprenant sa disparition prématurée en 1983. Témoignage non moins négligeable d'estime est la considération dont il jouissait auprès d'un auditoire qu'il affectionnait, celui de ses pairs musiciens indiens, familiers de sa résidence parisienne. Les enregistrements qu'il a laissés permettent heureusement d'apprécier la place qu'il était en chemin de prendre dans le paysage musical de l'Inde. Après avoir franchi les étapes de la carrière de musicien, sa maîtrise des arts du raga (la mélodie) et du tala (le rythme) l'avait fait accéder au cénacle beaucoup plus restreint des compositeurs, ceux qui ont su affirmer un style.

Né à Lahore dans une famille de musiciens, Pramod a reçu dès son premier âge une formation très riche qui lui a permis tout en poursuivant l'étude du sitar de pratiquer les *tablas* et le *kathak* (la danse classique du Nord de l'Inde) à un niveau professionnel: il avait gardé vingt ans après les marques sur les chevilles des lourdes clochettes qui ponctuent les frappes de pieds caractéristiques du *kathak*. Cette expérience a permis à Pramod d'acquérir une sûreté et une invention rythmique étonnantes, et d'être accepté très jeune auprès de Ravi Shankar, dont on méconnaît souvent en Occident l'influence de tout premier plan qu'il a exercée sur les musiciens actuels.

Mais si les musiques à composition improvisée comme celle de l'Inde exigent une technique de haut niveau pour laisser le champ libre à la pensée musicale, c'est bien la qualité de cette dernière qui leur confère leur intérêt et leur dimension. Une longue proximité avec Pramod m'a permis de me faire une idée, au vu de la nature et de l'intensité de ses préoccupations, de ce qui lui a permis de placer son langage musical à un niveau où il est constamment en situation d'exploration, hors des chemins battus. Ainsi, la recherche d'une qualité de son qui laisse passer les résonances les plus

fines du sitar, celles qui expriment la cohésion harmonique des *ragas*, l'avait amené à développer progressivement un jeu qui ne fasse pas résonner trop fréquemment les *chikaris* (le bourdon) ou les cordes de bronze, comme cela se pratique pour relancer le son sous couvert rythmique, mais en masquant des sonorités plus essentielles. Le refus de cette facilité l'avait conduit, pour faire émerger les résonances subtiles, à un travail sur la précision dans la frappe de la corde et dans l'accord de l'instrument, qui avait donné à son jeu une qualité de timbre sans équivalente, surtout pour la partie *alap*, le prélude consacré à la présentation du *raga*.

Les puissantes bases rythmiques acquises avec le *kathak* lui ont permis d'être parmi ceux qui ont tiré le meilleur parti de l'exceptionnel savoir proposé par Ravi Shankar. La maîtrise rythmique est en effet essentielle pour accéder à une vraie créativité mélodique dans un genre musical qui ne fait pas explicitement appel à la modulation harmonique. Mais le chant et le *tabla* qu'il se plaisait à pratiquer davantage qu'il n'est de coutume chez les musiciens, traduisaient plus qu'un souci d'acquérir une virtuosité dans ces domaines, un désir d'aborder sous tous les angles possibles la création musicale,

et de cultiver une disponibilité toujours plus grande au jaillissement mélodique. Les musiques improvisées naviguent entre plusieurs écueils dont ceux de la limitation des schémas mémorisés et de la répétition des mêmes formules. C'est entre autres au maniement des *bools*, le langage syllabique forgé pour décrire les frappes rythmiques, qu'il possédait au plus haut point, que Pramod devait sa capacité à inventer dans l'action des formules nouvelles, et à pouvoir réfléchir à tout moment, même sans instrument, à des idées de compositions.

C'est toujours par goût de la recherche qu'il avait multiplié les rencontres avec des partenaires d'horizons divers (F. Rabbath, D. Chémirani...), comportement encore peu courant en un temps où les musiciens classiques indiens valorisent surtout la musique de soliste: la pratique de la musique d'ensemble semblait plus répandue en Inde en d'autres temps. Le présent volume reprend des enregistrements effectués à différentes périodes, dont certains avec Vinay Kumar Agarwala, condisciple auprès de Ravi Shankar, actuellement un des responsables de l'Université Musicale de Delhi et de la très importante All India Radio, qui est l'occasion d'un inhabituel duo de sitars, et Prakash Wadera, savant théoricien et flûtiste délicat, qui s'avère un interlocuteur très heureux tant par son esprit d'à-propos que par la saveur de son timbre et le contrepoint qu'offrent les longues notes tenues de la flûte aux cordes frappées du sitar. L'une de leur plage intitulée d'un commun accord *Kalpana* (*imagination* en sanskrit) est improvisée au point d'être inhabituellement libre sur le plan du *raga*, et témoigne bien de la richesse des communications qu'offre cette forme. Elle trouve sa conclusion logique dans le *Raga Madhyamat Sarang* qui constituait le projet initial.

## LE RAGA

L'attention des auditeurs occidentaux a déjà été attirée par certains aspects essentiels de la musique indienne — la puissance d'évocation émotionnelle des *ragas*, la liberté d'improvisation mélodique et rythmique des musiciens, l'influence sur le déroulement même d'un *raga* de la communication qui s'établit avec l'audience. De nombreux signes montrent que malgré l'étiquette de «classique» qui est souvent mise sur la musique hindoustanie, celle-ci est restée un langage vivant. On peut trouver une autre confirmation de ce dynamisme dans l'évolution continue, mais certaine, que connaît le *raga*, la notion fondamentale de la musique indienne.

Le nom de *raga* désigne principalement deux réalités assez distinctes. La première est la forme musicale qui sert le plus souvent à l'exposé de la musique indienne, c'est-à-dire l'enchaînement d'un mouvement lent à rythme libre, le *alap*, où le musicien cherche à évoquer et surtout à dépasser les motifs mélodiques les plus caractéristiques et déjà connus du *raga* qu'il joue, et d'un mouvement accompagné d'un instrument rythmique, le *gat*, au cours duquel le musicien présente une composition dans une métrique fixe qui est le point de départ de variations rythmiques et mélodiques improvisées.

L'autre sens de ce mot est plus difficile à cerner car il désigne une entité musicale qui n'a pas de forme d'existence précise et qui est pourtant présente à l'esprit de nombreux musiciens et mélomanes, au point qu'il peut suffir d'une courte phrase mélodique à une oreille exercée pour identifier un *raga* de la façon la plus sûre possible, et que l'exposé d'un *raga*, aussi long soit-il (plusieurs heures au cours de certaines réunions musicales), ne permettra pas d'en épouser les ressources mélodiques.

Le développement récent en Inde de la musique instrumentale par rapport à la musique vocale permet d'aborder le *raga* sous un jour nouveau qui explique peut-être en partie l'écho de plus en plus grand que ce langage trouve maintenant dans le public occidental. Les instruments, et particulièrement les instruments à cordes, permettent par leur vibration, leur résonance, de rendre plus évident pour l'auditeur un aspect fondamental des *ragas* — leur cohésion harmonique naturelle. Les instruments indiens sont en effet conçus de façon à amplifier les liens qui existent entre des notes différentes par l'intermédiaire des «harmoniques» de ces notes. Des cordes dites sympathiques, qui ne sont pas jouées mais sont accordées sur les notes du *raga*, entrent en résonance lorsque la note correspondante est jouée sur la corde principale. Mais le choix des notes d'un *raga* est fait de façon à respecter le plus possible les intervalles naturels entre les sons, et le fait de jouer une note déclenche aussi la vibration des cordes sympathiques qui correspondent aux harmoniques de cette note. Chaque note se trouve ainsi chargée d'une signification harmonique propre, de par les liaisons naturelles qu'elle a avec les autres notes du *raga*. La perception de cette harmonie naturelle demande une attention particulière aux oreilles occidentales, l'harmonie ne figure en effet pas dans le *raga* comme une donnée de l'écriture mais comme un élément dégagé en filigrane de la mélodie.

La première partie de l'exposition du *raga*, le *alap*, est consacrée à l'exploration de ces liaisons et à la recherche des lignes mélodiques qui traduisent cette cohésion harmonique ou mettent en relief les contrastes les plus intéressants du *raga*. La force des cohérences qui se sont progressivement manifestées dans les dif-

férents *ragas*, leur capacité à concentrer l'attention des auditeurs et à favoriser les communications sensibles, ont amené à caractériser les *ragas* par les sentiments, les états, les moments des cycles climatiques ou quotidiens, les couleurs, auxquels ils semblaient le mieux convenir. Ces analogies, qui ont donné lieu à des tentatives d'explication rationnelle proches des correspondances baudelairiennes, ne sont pas toujours transportables directement dans le cadre de vie occidental dont les rythmes sont évidemment différents de ceux du continent indien.

Les notes du *Raga Purya-Kalyan* transposées sur une tonique de Do sont: Do - Ré bémol - Mi - Fa dièse - Sol - La - Si - Do. Les notes pivots de l'harmonie sont le Mi et le Si. *Purya Kalyan* est un *raga* qui est joué le plus souvent en fin d'après-midi avant la tombée du jour. Il est ici joué dans le style *khyal* qui était originellement un style de cour assez brillant. Le *khyal* utilise une ornementation riche et très structurée sur le plan rythmique et exige une très grande virtuosité de la part du musicien. Il lui permet de donner vraiment libre cours à son imagination.

Le *Dhun* est une forme musicale à la limite entre le style classique et la musique folklorique. A la différence du *raga* qui est une recherche de cohérence et d'unité, il permet une grande versatilité mélodique.

Ce souci de liberté en gardant le contact le plus étroit avec les *ragas*, qui sont l'essence de la réflexion musicale indienne, reflète tout à fait le rapport qu'entretenait Pramod Kumar avec ses compagnons de tous les instants.

FRANÇOIS AUBOUX

**O**n hearing of Pramod Kumar's untimely death in 1983, Ravi Shankar's immediate and spontaneous reaction was to call him his finest disciple. As valuable a testimony of esteem was the consideration Pramod Kumar inspired in one of his favourite audience, that of his colleagues in the field of Indian music, the habitués of his Parisian residence. Luckily the recordings he left make it possible to appreciate the position he was achieving in the musical landscape of India. Having accomplished the various stages of the musician's career, his mastery of the arts of Raga (melody) and of Tala (rhythm) won him a place in that far more select brotherhood of the composers, those who had been able to assert a style.

Born in Lahore into a family of musicians, from the earliest age Pramod was given the rich education which, while giving him the opportunity to study the sitar, also allowed him to play tabla and perform Kathak dancing (a classical dance form from Northern India) in a professional context: twenty years later his ankles still bore the marks of the heavy ankle jingles that punctuate the stamping movements characteristic of Kathak dancing. This experience allowed Pramod to acquire wonderful precision and rhythmic inventiveness, and to be admitted to Ravi Shankar's circle at a very young age, whose influence at that time on those who have become the musicians of today is often not fully appreciated in the West.

The highly developed technique demanded for musics based on improvised composition, as is the case in India, allows freedom of musical thought, but it is however the quality of the latter which gives them their interest and their dimension. Observation of the nature and intensity of Pramod's preoccupations over a long period of friendship, allowed me to form an idea of how he could position his musical language at a level which permitted constant exploration

beyond well trodden paths. His quest for a quality of sound to transmit the finest resonances of the sitar, those which express the harmonic cohesion of Ragas, led to the progressive development of a form of playing which economizes the use of the chikaris (the drone) or bronze cords, which is often used to reactivate the playing under a rhythmic cover, but which masks the most essential sonorities. His refusal to use this facility put him under the obligation of working on the precision of striking the string and the tuning of the instrument, in order to bring out the most subtle resonances. This gave his playing a matchless quality of timbre, especially in the Alap section (the prelude devoted to the presentation of the *Raga*).

The strong rhythmic grounding acquired through Kathak dance meant that Pramod was among those in a position to benefit most fully from the exceptional knowledge transmitted by Ravi Shankar. Mastery of rhythm is of course essential for achieving real melodic creativity in a musical genre which does not explicitly call upon harmonic modulation. But singing and tabla which he enjoyed performing more than is customary in a musician, evoke more than the

preoccupation of acquiring virtuosity in these domains. He wished to approach musical creativeness from all possible angles, and to cultivate an ever increasing receptiveness at the source of the melodic stream. Improvised musics navigate between rocky shoals, among which the limitations of memorized schemas and the repetition of identical formulas. But Pramod's mastery of the *bools* the syllabic language created to describe the rhythmic strokes, fed both his ability to invent new formulas while playing and his composer activity.

His taste for research encouraged him to arrange frequent meetings with partners from different horizons (F. Rabbath, D. Chemirani) an unusual practise at a time when classical Indians musicians particularly valued solo music; the taste for ensemble music had been more widespread in India in earlier times. This present volume is a reissue of recordings that were made at different periods, some of which with Vinay Kumar Agarwala, also a disciple of Ravi Shankar's, who is now one of the administrators of the University of Music in Delhi and of the very influent All India Radio, which is the occasion to hear an unusual sitar duet, and others with Prakash Wadera, a knowledgeable theorist and delicate flutist, who proves to be an interesting partner as much for his timeliness as for his timbre and for the counterpoint offered by the long sustained notes on the flute to the plucked strings off the sitar. One of their pieces, entitled by common consent *Kalpana* ("imagination" in Sanskrit) is improvised to the point of being unusually free as far as the *Raga* is concerned and stands for the richness of communication that this form offers. Its logical conclusion is to be found in the *Madhyamat Sarang Raga* which happened to be the initial project.

## THE RAGA

The Western listeners' attention has already been attracted to some essential aspects of Indian music: the *Ragas'* power to evoke emotions, the freedom of the musicians to improvise melodies and rhythms, the influence on the very development of a *Raga* by the communication established between the player and the listener. Despite the «classic» label which is often attached to Hindustani music, numerous signs show us that it has remained a live language. An additional proof of this dynamism can be found in the continuous but sure evolution of the *Raga* the fundamental idea of Indian music.

The term *Raga* contains two quite distinct realities. The first means the musical form which mainly serves the exposition of Indian music, or in other words the linking together of a slow, freely rhythmic movement — the *Alap*, in which the musician seeks to evoke and even more, overcome the most characteristic and more noted melodic motifs of the *Raga* he is playing — with a movement accompanied by a rhythmic instrument — the *Gat*, during which the musician presents a fixed metric composition, the starting point for improvised rhythmic and melodic variations.

The other meaning of the word *Raga* is more difficult to grasp, since it means a musical entity without a precise form of existence, yet is present in the spirit of many musicians and passionate music-lovers, so much so that a brief melodic phrase, to a trained ear, is enough to identify with certainty a *Raga* and that the exposition of a *Raga*, no matter how long it is (even many hours), is not enough to exhaust all the melodic resources.

The recent development in India of instrumental music compared to vocal music allows the *Raga* to be placed in a new light, which perhaps partially explains the ever more extensive echo this language has found in Western audiences. The instruments, especially the string ones, permit the listener, due to their vibrations and resonances, to perceive one of the *Raga*'s fundamental aspects, which is its natural harmonic cohesion. In fact, Indian instruments are conceived so they amplify the ties between the different notes by way of their harmonics. The selection of the notes of a *Raga* is thus made to respect as much as possible the natural intervals between the sounds, while the so-called sympathetic strings, which are never touched but which are tuned to the notes of the *Raga*, begin to vibrate, emitting harmonics when the correspondent note is sounded on the principal string. Every note is thus loaded with its own harmonic significance, and equally, the natural relationship between it and the other notes of the *Raga*. The perception of this natural harmony requires particular attention by the Western ear: in effect the harmony is not a part of the writing but is an element separate from the melody.

The first part of the *Raga*'s exposition, the *Alap*, is dedicated to exploring these ties and searching for the melodic lines which translate this harmonic cohesion or which point out the more interesting contrasts of the *Raga*. The cohesive force which is progressively heard in the different *Raga*, their ability to concentrate the listeners' attention and to favour communications to the senses, have led to the characterising of the *Raga* with feelings, states, moments of daily or climatic cycles, colours, to which they seem best suited. It has been tried

to rationalize these analogies in a way similar to the «correspondances» of Baudelaire, but they are not always easily transferred into a Western setting.

The degrees of the *Raga Purya - Kalyan* transposed on a key-note of C are : C - D flat - E - F sharp - G - A - B - C. Hinge notes of the harmony are E and B - are not always easily transferred into a Western setting.

*Purya-Kalyan* is a *Raga* usually played before sunset. It is interpreted here in the *Khyal* style, originally courtly and very striking, which uses a rich and multi-structured ornamentation on the rhythmic plane. It thus requires great virtuosity on the part of the musician, allowing him to let his imagination run freely.

The *Dhun* is a musical form on the border between the classic style and folk music. Unlike the *Raga* which is a search for coherence and unity, the *Dhun* allows a great melodic versatility.

This preoccupation with liberty while maintaining the closest contact with the *Ragas*, which are the essence of Indian musical thought, is a fitting reflection of the relationship which Pramod Kumar maintained with these, his constant companions.

FRANÇOIS AUBOUX  
translated by Clare Perkins

© ARION PARIS 1991 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1991 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).