



Photo Tony Kent

DISCOGRAPHIE

INDE • Les chemins du Raga, vol. 1 • Le sitar de Pramod Kumar / ARION ARN 64172

© ARION PARIS 1994 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1994 - All rights reserved for all the world (Copyright reserved).



INDE

LES CHEMINS DU RAGA

Vol. 2

Le sitar de
PRAMOD KUMAR



PRAMOD KUMAR

Né dans une famille brahmane des plus musicale — son père Ram Lal Sharma enseignait la danse Kathak et le chant, sa sœur aînée le chant, et son plus jeune frère pratique le sitar et les tablas — Pramod s'en était rapidement affirmé comme le représentant le plus motivé et le plus talentueux. Cette famille était originaire de la région de Lahore, qu'elle dut quitter dans le contexte dramatique de la création du Pakistan en 1948 au moment de l'Indépendance de l'Inde. Pramod avait alors dix ans, mais déjà de nombreux souvenirs musicaux, dont celui d'un mode de vie où la musique était plus l'activité de prédilection d'une famille dégagée des soucis matériels par l'exploitation d'une petite propriété agricole, qu'une véritable profession à but lucratif. Elle animait donc la vie musicale locale : réunions privées, publiques, cérémonies religieuses, et Pramod participait très jeune comme danseur ou percussionniste à ces manifestations. Cet amateurisme, dans le sens le plus noble du terme, resta toujours présent à son esprit, et explique en partie l'intransigeance et le souci de perfection qu'il manifesta toujours vis-à-vis de son art : l'activité musicale conçue comme une des plus hautes fonctions de l'esprit, à laquelle tout était subordonné. Pour ces raisons il aura par exemple le plus grand mal à admettre, lorsqu'il vivra en France plus

tard, l'idée de faire payer les cours de musique à ses élèves, pratique totalement contraire à la tradition, où l'enseignement sans rétribution est le devoir sacré des brahmanes. Cette conception de la musique illustre par ailleurs très bien l'absence de frontière entre musique savante et populaire qui prévalait alors en Inde, où les mêmes musiciens qui animaient la vie musicale locale n'avaient d'autre objectif que de perfectionner sans cesse leur art, les musiciens dits classiques selon les critères occidentaux étant seulement ceux qui avaient réussi à conférer une certaine excellence à leur moyen d'expression.

Mais à l'arrivée à Delhi son père dut faire appel à ses talents musicaux pour subvenir aux besoins de sa famille, et c'est à cette période que Pramod opta définitivement pour le sitar. Le goût de la perfection qu'il avait déjà acquis l'amena à se tourner vers Ravi Shankar qui était déjà au faite de la célébrité en Inde. La formation transmise par son père lui permit d'être accepté rapidement auprès de celui dont il continuera de suivre l'enseignement jusqu'à sa disparition prématurée en 1983. Il figure donc parmi ses plus anciens élèves, ceux qui ont reçu la formation la plus complète. Ravi Shankar reconnaîtra d'ailleurs en apprenant sa disparition qu'il était son disciple le plus talentueux. Venu en France vers la fin des années 70 pour une série de concerts, il

s'y installera en fait pour mener une activité musicale intense, entre concerts, animations diverses, leçons à des étudiants et organisations de concerts pour ses amis musiciens indiens (le Centre Sarasvati). Cette dernière activité lui convenait particulièrement, car elle était pour lui l'occasion d'un contact régulier avec ses pairs, dont certains passaient parfois plusieurs semaines dans sa résidence parisienne, véritable salon de musique indienne permanent.

LA MUSIQUE DE PRAMOD KUMAR

Le sens quasi religieux du rapport à son art qui caractérisait Pramod Kumar en avait fait un musicien soucieux de ne négliger aucune des multiples facettes de cette entité si complexe qu'est le raga. Sa formation initiale de Kathak et de percussionniste (en même temps que le sitar) lui avait donné d'excellentes bases rythmiques. Les danseurs de Kathak sont en effet considérés dans l'Inde du Nord comme les maîtres du rythme — la plupart pratiquent également le majestueux "pakhavaj", ce tambour grave à deux faces qui est à l'origine des tablas actuels — car ils se livrent à de longues séances de frappés de pieds avec de lourdes guirlandes de clochettes attachées aux chevilles, acquérant ainsi une imprégnation rythmique physique qui développe un vérita-

ble instinct, et les rend capables de pratiquer des polyrythmies complexes, sans équivalent dans aucune autre tradition musicale. Ils sont aussi parmi ceux qui pratiquent le plus intensivement les alphabets syllabiques qui servent à décrire les rythmes, car ceux-ci sont parties intégrantes de leurs chorégraphies dont ils sont comme la partition. L'entraînement d'un percussionniste indien lui permet de reproduire sans le moindre effort tous les découpages rythmiques que l'on entend dans quelque musique que ce soit : jazz, musique africaine, contemporaine... souvent même lorsque celles-ci sont produites par plusieurs instrumentistes à la fois. À l'inverse, aucun percussionniste qui n'a pas été formé à l'école indienne n'est capable de reproduire, et encore moins de concevoir les figures pratiquées couramment par un bon percussionniste indien. Pramod gardait un souvenir très précis de cette pratique — ainsi que les marques des clochettes vingt ans après — qui non seulement donnait une grande sûreté à son jeu, mais lui fournissait tout un répertoire et une méthodologie que les autres musiciens ne possèdent pas pour la plupart. De la période de pratique musicale familiale à Lahore il avait conservé un répertoire de thèmes religieux et folkloriques qui sont la base des compositions que les musiciens plus avancés utilisent pour les développements classiques, et

qui lui permettaient de disposer de nombreuses compositions originales. Mais c'est surtout auprès de Ravi Shankar qu'il avait appris l'art de la composition et de la véritable improvisation. Il faut en effet savoir que, contrairement à une opinion assez répandue, si la science de la composition rythmique constitue bien le savoir de base des percussionnistes, rares sont les instrumentistes qui la maîtrisent eux-mêmes. Une grande partie des musiciens, même parmi ceux que l'on entend souvent hors de l'Inde, sont capables de témoigner d'une virtuosité qui peut donner l'impression d'une grande habileté rythmique, mais appliquent en fait un nombre limité de formules, pour avoir la liberté d'esprit de se consacrer à l'invention mélodique. Seuls ceux qui ont travaillé avec certains grands maîtres comme Ravi Shankar ou Ali Akbar Khan ont pu développer la faculté d'être à la fois créatifs sur les plans rythmique et mélodique. Cette méthode demande une pratique intensive de ces alphabets syllabiques, à laquelle Pramod était justement très bien préparé par le Kathak. Cette technique offre deux autres retombées que Pramod avait su aussi particulièrement bien exploiter : la possibilité de rejouer sur des métriques complexes autres que binaires, comme les 7, 10, 11, 14, 15... temps, et celle de concevoir des thèmes/compositions personnels. Il a d'ailleurs été l'inventeur d'une grille rythmique

particulièrement originale et complexe que plusieurs musiciens (ceux qui le pouvaient !) ont reprise depuis, qui se déroule sur 5 temps 1/4, décomposés en 3 fois un temps, 3 fois 1/2 temps et 3 fois 1/4 de temps.

UN SON TRÈS PERSONNEL

Pramod Kumar a également montré une créativité dans le domaine du son. Il a choisi depuis le début de jouer sur un sitar doté de cordes graves, d'origine plus typiquement hindoue (comme celui de Ravi Shankar). Une certaine facilité pousse souvent les sitaristes à faire fréquemment appel aux cordes de bourdons aiguës accordées sur les octaves supérieures de la tonique pour des effets rythmiques (les "chikaris"). Cette habitude peut entraîner un certain laxisme en matière d'exigence de sonorité, car le son de ces cordes rythmiques vient en fait masquer la résonance des sons des cordes principales de jeu. Pramod s'était rendu compte qu'en limitant l'appel à ces chikaris, il devenait possible d'entendre beaucoup plus finement ces résonances ainsi que celles des cordes sympathiques. Ceci l'a par contre obligé à une importante recherche sur le "toucher" des cordes et sur la finesse de l'accord, pour la beauté de ce son mis en quelque sorte à nu. Ce travail donne toute sa mesure dans les Alaps, les préludes

lents sans percussions, où une véritable dimension harmonique des ragas peut ainsi se manifester par le jeu des interférences entre les cordes sympathiques. On le remarquera particulièrement dans l'Alap qu'il joue dans le raga Purya-Kalyan en compagnie du flûtiste Prakash Wadera.

LES PIÈCES

JOG-KAUNS

Ce raga est, comme son nom le suggère, un mélange de deux très grands ragas, Jog et Malkauns. Au raga Jog il emprunte l'utilisation des deux degrés de la tierce (Mi et Mi b), où la tierce mineure est utilisée exclusivement comme ornementation de la tonique. Ce raga évoque très spontanément un climat apparenté à celui du blues, et est en général particulièrement apprécié par les oreilles occidentales. Au raga Malkauns il prend l'absence de la quinte (Sol), dont le rôle de pivot harmonique est alors assumé par la quarte (Fa), et la sixte et la septième mineure (La b et Si b), le tamboura est alors accordé Do-Fa-Do. En fait, si dans Malkauns la quinte est totalement absente, dans Jog-Kauns elle est très légèrement présente, mais seulement comme ornement de la quarte, et ne pourra être utilisée dans les phrases arpégées ascendantes. Ce raga au climat puissant et original est une invention de

Ravi Shankar, le thème que joue Pramod dans ce raga est par contre une création personnelle. Pramod, qui avait déjà présenté de nombreuses étapes du développement d'un raga dans ces enregistrements précédents, a choisi de jouer cette fois une phase qui privilégie l'invention mélodique : une composition accompagnée par les percussions sur un tempo moyen à 16 temps (Teen-tal). Zamir Ahmed Khan qui l'accompagne aux tablas sur cette plage s'y révèle un partenaire des plus précieux.

SHUDH SARANG

Si la musique indienne nous a familiarisés avec des développements longs, la tradition fait aussi une place à des pièces brèves, axées sur un thème unique. Dans Shudh Sarang, raga caractéristique d'un après-midi printanier, le cycle rythmique vivace à 7 temps (divisés 3-2-2) contribue heureusement à cette atmosphère légère.

PURYA-KALYAN

Pramod a décidé ici de reprendre le même raga qu'il avait choisi pour son premier enregistrement chez Arion, et qui figure dans le premier album CD, "Les Chemins du Raga" (vol. 1). Ce choix n'est pas surprenant, car les musiciens ont tous des affinités particulières pour certains

ragas, qu'ils jouent donc régulièrement et peuvent souhaiter reprendre à quelques années d'intervalles lorsqu'ils y auront développé des idées nouvelles, d'autant que dans le cas présent il est accompagné d'un autre musicien, Prakash Wadera à la flûte. Il est en revanche plus surprenant, tant la complémentarité entre ces instruments paraît évidente, de constater que cette alliance du sitar et de la flûte n'avait jusqu'ici, et n'a encore jamais été réalisée dans un enregistrement de musique indienne. Il est vrai que le principe même du duo est encore rare dans la musique indienne actuelle (il semble qu'il était beaucoup plus fréquent dans les siècles passés). L'alliance entre la richesse harmonique du sitar et les possibilités de longues notes tenues de la flûte, et dans le cas particulier entre la fougue de Pramod Kumar et son contrepoint tout en intériorité de Prakash Wadera, permet de révéler les riches potentialités de ce raga.

SHIV-RANJANI

Ce raga est lui aussi un mélange de deux ragas, ou plutôt une variante de Ranjani, qui est un raga pentatonique (cinq notes seulement). Les notes de Ranjani sont Do-Ré-Mi b-Sol-La-Do. La variante Shiv consiste à introduire la tierce majeure (Mi) et la septième mineure (Si b) comme notes d'ornementation, ce qui

adoucît sensiblement le climat du raga, les pentatoniques étant en général d'atmosphère plus austère. Le sentiment du raga est renforcé ici par le choix du rythme dadra, un six temps (3-3) au caractère résolument léger utilisé surtout dans le romantique style Thumree.

SINDHI-BHAÏRAVI

Il est assez logique de clore cette face par le raga Sindhi-Bhaïravi, qui est traditionnellement la pièce conclusive d'un concert. L'attrait de ce mode est tel que des centaines de compositions lui ont été consacrées en Inde. On remarquera même qu'il est pratiquement le seul mode en vigueur dans la musique afghane. Il autorise de plus de nombreuses altérations et permet les approches les plus diverses. Pramod l'appréciait particulièrement et y connaissait de très nombreuses compositions. C'est un des modes le plus pratiqué dans le style Thumree, où un musicien s'efforcera de trouver une approche personnelle, tout en se livrant éventuellement à des citations des mélodies les plus connues dans ce raga. Le rythme Keherva à 8 temps y est des plus traditionnels.

FRANÇOIS AUBOUX

PRAMOD KUMAR

Pramod Kumar was born into a highly musical Brahman family — his father, Ram Lal Sharma, taught Kathak dance and singing, his elder sister singing, and his youngest brother plays the sitar and tablas — and he very soon turned out to be the most motivated and talented musician of the family. They originally came from the region of Lahore, but were forced to leave in 1948, during the dramatic upheavals following the creation of Pakistan as an independent state. Pramod was only ten at the time, but already he was filled with musical memories. Music was a way of life: his family was freed from material burdens by the running of a small farm and music was a true dedication rather than a real profession, a means of earning a living. The family provided entertainment for local activities — private and public gatherings, religious ceremonies — and from a very early age Pramod took part in these various events as a dancer and percussionist. This idea of amateurism, in the noblest sense of the word, was always present in his mind, and it accounts to some extent for the intransigence and concern for perfection he always showed in his art: for him, musical activity was one of the highest functions of the mind and all else was subordinate to it. For these reasons, he found it very difficult later on, when he was living in France, to

accept the idea of charging his students for their music lessons, for example: for that was absolutely contrary to the tradition whereby unremunerated teaching is the sacred duty of the Brahmans. This conception of music is also a very good illustration of the fact that there was no boundary between classical and folk music at that time in India: those same musicians who provided entertainment for local activities had no other aim than the constant perfection of their art, those musicians we consider to be classical by Western standards being merely those who had managed to attain a certain excellence in their means of expression.

When they arrived in Delhi, however, his father had to use his musical talents to provide for his family, and it was then that Pramod opted once and for all for the sitar. His innate sense of perfection led him to turn to Ravi Shankar, who was already at the height of his fame in India. Thanks to the training his father had given him, he was very soon accepted by this great musician, and he continued to follow the master's teaching until his premature death in 1983. He was thus one of Shankar's most senior pupils — those who received the most complete training. When Ravi Shankar learnt of his death, he recognized the fact that Pramod Kumar had been his most talented disciple. Pramod Kumar went to France in the

1970s for a series of concerts and, in fact, settled there, leading a very busy musical life, between concerts and allied activities, lessons to students and the organization of concerts for his Indian musician friends (at the Sarasvati Centre). He particularly enjoyed the latter, which gave him the opportunity of regularly being in touch with his peers; some of them sometimes spent several weeks at his Paris home, which became a regular salon for Indian music.

PRAMOD KUMAR'S MUSIC

Pramod Kumar had an almost religious relation to his art, hence his desire to explore each and every facet of that very complex melodic type, the raga. His early training as a Kathak dancer and percussionist (he also played the sitar) gave him an excellent basic understanding of rhythm. Indeed, Kathak dancers are considered in northern India to be masters of rhythm (and most of them also play the majestic "pakhavaj" : the deep-sounding, double-headed drum which is at the origin of modern-day tablas). Through their intricate footwork, involving the use of flat feet, and with heavy strings of bells attached to their ankles, they create very complex rhythmic patterns during long dance sessions. Rhythm is thus so physically a part of them that it becomes absolutely instinctive and they are able to practise complex

polyrhythms that have no equivalent in any other musical tradition. They also make very intensive use of mnemonics — syllabic alphabets which are used to describe the rhythms — for the latter form an integral part of their choreography, acting, as it were, as a score. An Indian percussionist's training enables him to reproduce, without the slightest effort, all the rhythmic patterns that are to be heard in any type of music, whether it be jazz, African music, contemporary music or whatever, and sometimes even when they are produced by several instrumentalists at once. On the other hand, a percussionist who has not been trained at the Indian school is incapable of reproducing — let alone understanding — the figures commonly practised by a good Indian percussionist. Twenty years later, Pramod still had very precise memories of Kathak dance (and the mark of the bells on his ankles!). Not only did it give him great assurance in his playing, but it also provided him with a whole repertoire and a methodology that most other musicians do not possess. The period when he practised music with his family in Lahore provided him with a repertoire of religious and folk themes which form the basis of the compositions that more advanced musicians use for classical developments, and they thus enabled him to have many original compositions at his disposal. But it

was above all with Ravi Shankar that he learnt the art of composition and true improvisation. Rhythmic composition is indeed fundamental to the percussionist's art; however, it is important to know that, contrary to a quite commonly held opinion, few instrumentalists in fact master it themselves. A good many musicians, even amongst those who are often to be heard outside India, are capable of virtuosity which can give the impression of great rhythmic skill, but they in fact apply a limited number of formulas in order to have their minds free to devote themselves to melodic invention. Only those who have worked with great masters, such as Ravi Shankar or Ali Akbar Khan, have managed to develop the faculty of being creative both rhythmically and melodically. This method demands intensive practice of mnemonics, those syllabic alphabets which play such an important part in Kathak dancing: so Pramod's experience stood him in very good stead. It also enabled him to master complex metres other than binary (for example, 7, 10, 11, 14, 15 time), and also to devise his own personal themes or compositions. Furthermore, he was the inventor of a particularly original and complex rhythmic system, which has since been adopted by several other musicians (those who were up to it!): it is developed over a time-span of five and a half beats, broken down into 3 times one beat,

3 times half a beat and 3 times a quarter beat.

A VERY PERSONAL SOUND

Pramod Kumar was also creative where sound was concerned. From the start, he chose to play on a sitar with bass strings, which is more typically Hindu in origin (like the one used by Ravi Shankar). A certain facility often prompts sitar players to make frequent use of the high drones, or punctuating strings ("cikari"), which are tuned to the upper octaves of the tonic. This habit can lead to a certain laxity where sound is concerned, for these rhythmic strings in fact mask the resonance of the sounds produced by the main playing strings. Pramod realized that if the player limited his use of these "cikari", it then became possible to make out these delicate resonances and also those of the sympathetic strings. On the other hand, this obliged him to carry out a great deal of research into ways of "fingering" the strings and into the subtleties of tuning; the beauty of the sound is, as it were, laid bare. His work in this area is particularly noticeable in the Alaps (slow preludes without percussion), where the ragas take on a truly harmonic dimension with the interplay between the sympathetic strings. You will notice this especially in the Alap he plays in the raga Purya-Kalyan, in the company of the flau-

tist Prakash Wadera.

THE PIECES ON THIS RECORDING

JOG-KAUNS

This raga is, as its name suggests, a mixture of two great ragas, Jog and Malkauns. From the Jog raga it borrows the use of the two degrees of the third (E and E flat), in which the minor third is used exclusively as an ornamentation of the tonic. This raga very spontaneously conjures up a climate similar to that of the blues, and is in general particularly appreciated by Western ears. From the Malkauns raga, it takes the absence of the fifth (G), whose role as harmonic main-spring is therefore taken over by the fourth (F), and the sixth and minor seventh (A flat and B flat); the tambura is thus tuned C-F-C. In fact, although the fifth is totally absent in Malkauns, it is present to a very small extent in Jog-Kauns, but only as an embellishment of the fourth, and it cannot be used in the ascending arpeggiated phrases. This raga, with its forceful and original climate, was created by Ravi Shankar, but the theme Pramod plays in this raga is of his own invention. Pramod, who had already presented many stages in the development of a raga on his earlier recordings, chose this time to play a phase in which melodic invention plays a

more important role: a composition accompanied by percussion to a moderate 16-beat tempo (Teen-tal). Zamir Ahmed Khan, who accompanies him on the tablas on this track, proves to be a most invaluable partner.

SHUDH SARANG

Although Indian music has familiarized us with long developments, tradition also has room for short pieces, centred on a single theme. In Shudh Sarang, a raga that is typical of a spring afternoon, the lively 7-beat rhythmic cycle (divided into 3-2-2) contributes favourably to this light atmosphere.

PURYA-KALYAN

Here, Pramod decided to use the same raga that he chose for his first recording with Arion, and which is to be found on the first CD album, "Les Chemins du Raga" (vol. 1). This choice is not surprising, for all musicians have a particular affinity for certain ragas, which they therefore play regularly, and they may sometimes wish to take them up after an interval of several years, when they have developed new ideas; Pramod Kumar is accompanied this time by another musician, Prakash Wadera, on the flute. What is more surprising is the

fact that this combination of sitar and flute had not been used previously — and has not been used since — on a recording of Indian music, despite the fact that the instruments are so complementary and so obviously go together. Indeed, the principle of the duet is still rare in modern Indian music (apparently, it was much more common in past centuries). The combination of the harmonic wealth of the sitar and the possibilities of long-sustained notes on the flute, and, in this particular case, the spirited playing of Pramod Kumar and the very restrained counterpoint of Prakash Wadera, bring out all the rich potential of this raga.

SHIV-RANJANI

This raga is also a mixture of two ragas or, rather, a variant of Ranjani, which is a pentatonic raga (using just five notes). The notes of Ranjani are C-D-E flat-G-A-C. The Shiv variant consists in introducing the major third (E) and the minor seventh (B flat) as grace notes, which appreciably softens the climate of the raga, pentatonic ragas being generally more austere in atmosphere. The feeling of the raga is reinforced here by the choice of the dadra rhythm: a six-beat rhythm (3-3), resolutely light in character, used particularly in the romantic Thumree style.

SINDHI- BHAIRAVI

It seems quite logical to end with the raga Sindhi-Bhairavi, which is traditionally used to bring a concert to a close. This mode has such appeal that hundreds of ragas have been devoted to it in India. It may be noted that it is practically the only mode that is used in Afghan music. Moreover, it allows for numerous alterations, and a great variety of approaches are possible. Pramod was particularly fond of it and knew a great many compositions on this mode. It is one of the most commonly practised modes in the Thumree style, in which a musician will endeavour to find a personal approach, whilst if necessary quoting some of the best-known melodies in this raga. The 8-beat Keherva rhythm is very traditional.

FRANÇOIS AUBOUX
Translation: Mary Pardoe