

DANS LA COLLECTION "L'ART DE..."

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

- Le violon / The violin ARN 60262
- Le 'ūd turc / The Turkish 'ūd ARN 60265
- Le cornet à pistons / The cornet ARN 60267
- Le luth au Moyen Age / The lute in the Middle Ages ARN 60264
- Le santūr persan / The Persian santūr ARN 60351
- La cornemuse, vol. 1 / The bagpipe, vol. 1 ARN 60347
- Le qânûn égyptien / The Egyptian qânûn ARN 60273
- Le clavecin / The harpsichord ARN 60358
- La vielle à roue, vol. 1 / The hurdy-gurdy, vol. 1 ARN 60355
- La harpe, vol. 1 / The harp, vol. 1 ARN 60370
- Le pipa chinois / The Chinese pipa ARN 60377
- Le khèn / The khèn ARN 60367
- Le carillon / The carillon ARN 60349
- Le violoncelle / The cello ARN 60268
- Le piano / The piano ARN 60390
- Le didjeridoo / The didgeridoo ARN 60391
- La flûte des Andes / The Andean flute ARN 60352
- La musique mécanique, vol. 1 / The mechanical music, vol. 1 ARN 60359
- La harpe celtique / The Celtic harp ARN 60357
- La musette de cour / The baroque musette ARN 60378

- La musique mécanique, vol. 2 / The mechanical music, vol. 2 ARN 60406
- La harpe, vol. 2 / The harp, vol. 2 ARN 60371
- La trompe de chasse / The hunting-horn ARN 60353
- Le balafon / The balafon ARN 60403
- La musique mécanique, vol. 3 / The mechanical music, vol. 3 ARN 60407
- La viole d'amour / The Viola d'amore ARN 60354
- La vièle vietnamienne / The Vietnamese fiddle ARN 60417
- Les cornemuses de Thrace / The bagpipes from Thrace ARN 60369
- La vielle à roue, vol. 2 / The hurdy-gurdy, vol. 2 ARN 60373
- L'alghoza du Sind (Pakistan) / The alghoza of Sind, (Pakistan) ARN 60441
- La guitare contemporaine / The contemporary guitar ARN 60439
- Le kamantcha d'Arménie / The Armenian Kamancha ARN 60443
- Le hautbois / The oboe ARN 60424
- Le basson baroque / The baroque bassoon ARN 60376
- L'art de la Mazurka / The art of the Mazurka ARN 60497

**A PARAÎTRE / COMING SOON:**

- La flûte vol. 1 / The flute vol. 1 ARN 60499
- La guitare à 12 cordes / The twelve string guitar ARN 60477



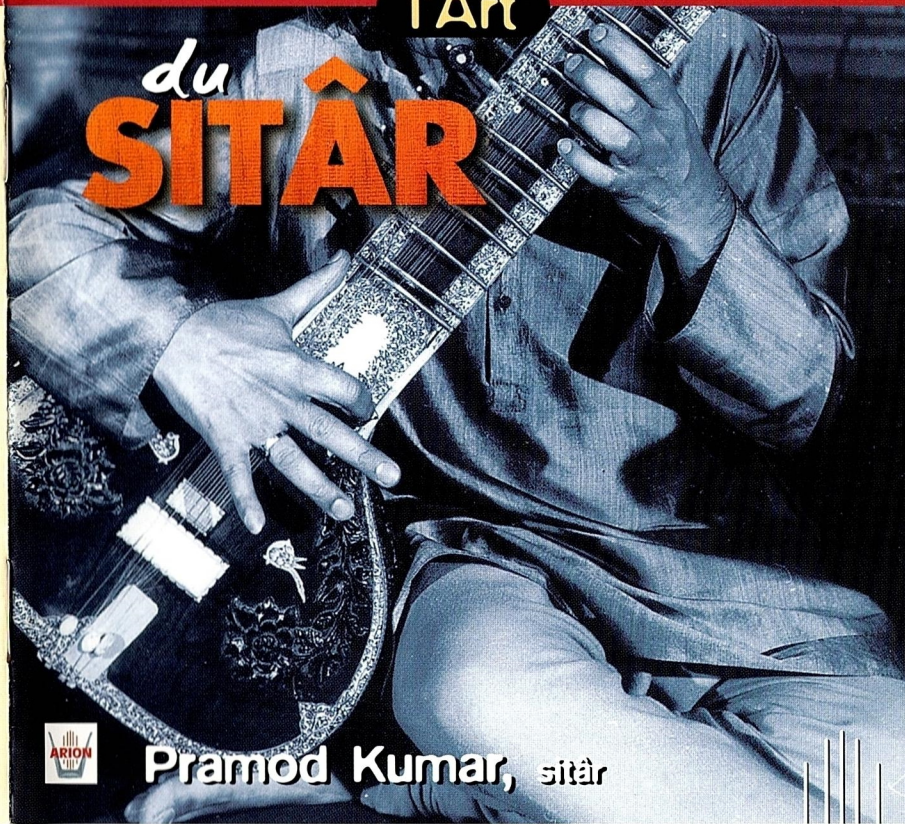
Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:  
DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE  
E-Mail : info@arion-music.com

© ARION 1973, 1975, 1978 © ARION 1999 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.  
Copyright reserved for all the world.

The art of the sitâr

l'Art

du  
**SITÂR**



**Pramod Kumar, sitâr**

# l'Art du SITÂR

Les enregistrements laissés par Pramod Kumar nous permettent 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* (mélodie) et du *tala* (rythme) l'avait fait accéder au cénacle beaucoup plus restreint des compositeurs, de ceux qui ont su affirmer un style. Le *sitâr*, instrument popularisé en Occident par Ravi Shankar, tient une place marquante parmi les instruments qui explorent l'univers sonore et sont la principale source de renouvellement de la voix.

## PRAMOD KUMAR

Né dans une famille brahmane des plus musicales - son père, Ram Lal Sharma, enseignait la danse *kathak* et le chant, son plus jeune frère pratiquait le *sitâr* et le *tablâ* - Pramod s'est rapidement affirmé comme son 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 1947, au moment de l'indépendance de l'Inde. Pramod avait alors dix ans, mais il était riche déjà de nombreux souvenirs musicaux, issus 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.

Mais à leur arrivée à Delhi, son père dut faire appel à ses talents musicaux pour subvenir aux besoins de la famille, et c'est à cette période que Pramod opta définitivement pour le *sitâr*. Son goût de la perfection l'amena à se tourner vers Ravi Shankar, 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 à suivre l'enseignement jusqu'à sa disparition prématurée en 1983. Il figure donc parmi les plus anciens élèves de Shankar, ceux qui ont reçu la formation la plus complète. D'ailleurs Ravi Shankar dira de lui qu'il avait été son disciple le plus talentueux. Venu en France vers la fin des années 70 pour une série de concerts, il y demeurera jusqu'à sa mort.

## 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 danseur de *kathak* et de percussionniste (en même temps que de *sitâr*) 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 *tablâs* 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 physique du rythme qui les rend capables de pratiquer des polyrythmies complexes, sans équivalent dans les autres traditions musicales. 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 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. A l'inverse, les percussionnistes qui n'ont pas été formés à l'école indienne ne sont pas capables de reproduire, et encore moins de concevoir, les figures pratiquées couramment par un bon percussionniste indien. Vingt ans après, Pramod gardait encore un souvenir très précis de cette pratique (ainsi que les marques des clochettes !), qui non seulement donnait une grande sûreté à son jeu, mais lui fournissait tout un répertoire et une méthodologie que la plupart des autres musiciens ne possèdent pas. De sa période de pratique musicale en famille 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. 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 ils appliquent, en fait, un nombre limité de formules, afin d'avoir la liberté d'esprit qui leur permet de se consacrer à la composition. Seuls ceux qui ont travaillé avec certains grands maîtres comme Ravi Shankar ou Ali Akbar Khan ont pu développer la faculté d'être créatifs sur les plans à la fois 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 également deux autres possibilités que Pramod avait su particulièrement bien exploiter : celle 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 : elle 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 TRES PERSONNEL

Pramod Kumar a également montré une créativité dans le domaine du son. Il a choisi depuis le début de jouer sur un *sitâr* doté de cordes graves, d'origine plus typiquement hindoue. Jadis, comme l'indique son nom (en persan, *seh* = trois, *tar* = cordes), le *sitâr* possédait trois cordes : la corde principale sur laquelle se joue la quasi-totalité de la mélodie, la tonique en bronze et son octave aiguë. Comme Ravi Shankar, Pramod Kumar dispose, en plus, de cordes graves en bronze



Photo : D.R.

qui permettent de jouer une octave plus bas que certains sitars d'influence plus persane. La grande précision de la surface du chevalet sur lequel s'appuient les cordes (exigée par la longueur du contact) est à l'origine de ces sonorités très riches et variées. Les effets de traction latérale, combinés avec les différences d'attaque de la corde et les possibilités données par la mobilité de la main droite, en font un instrument d'une très grande flexibilité.

Une certaine facilité pousse les joueurs de *sitar* à faire fréquemment appel, pour créer des effets rythmiques, aux *chikaris*, ces cordes de bourdons aiguës, accordées sur les octaves supérieures de la tonique. 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. Pramod s'était rendu compte qu'en limitant l'appel aux *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.

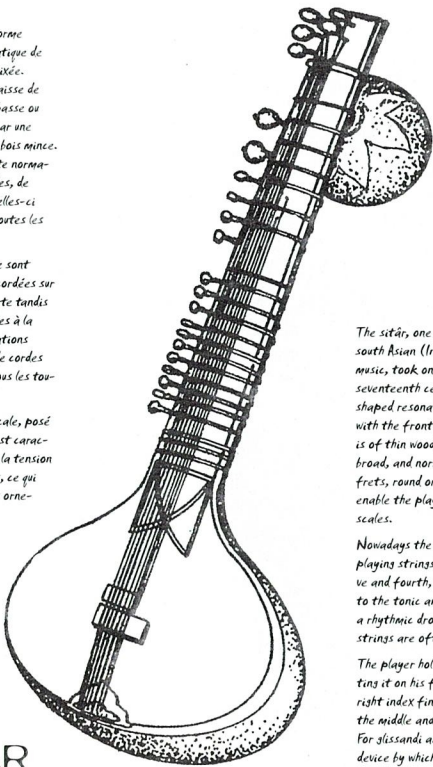
François Auboux

C'est au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle que la forme actuelle du sitâr - instrument emblématique de l'Inde du Nord et du Pakistan - s'est fixée. L'instrument se caractérise par une caisse de résonance obtenue à partir d'unealebasse ou d'une estrouille ouverte sur le côté et par une table d'harmonie faite d'une feuille de bois mince. Le manche, très long et large, comporte normalement 18 touchettes métalliques mobiles, de forme elliptique ; le déplacement de celles-ci permet de créer des intervalles dans toutes les gammes.

Aujourd'hui les cordes à usage mélodique sont généralement au nombre de quatre, accordées sur la tonique, la quinte, l'octave et la quarte tandis que deux cordes additionnelles accordées à la tonique et son octave servent aux variations rythmiques en bourdon. Une vingtaine de cordes sympathiques sont souvent ajoutées sous les touchettes.

L'instrument se joue en position verticale, posé sur le pied. La technique d'exécution est caractérisée par l'utilisation fréquente de la tension transversale des cordes sur les touches, ce qui s'impose pour les glissandos et divers ornements.

## SITÂR



The sitâr, one of the major instruments of south Asian (Indian, Pakistani...) classical music, took on its present form during the seventeenth century. The instrument's onion-shaped resonator is made from a dried gourd with the front part cut away; the sound-table is of thin wood. The hollow neck is very long and broad, and normally has eighteen movable brass frets, round or oval in cross-section; these enable the player to obtain intervals in all the scales.

Nowadays the sitâr usually has four principal playing strings, tuned to the tonic, fifth, octave and fourth, while a further two strings, tuned to the tonic and its octave, are used to provide a rhythmic drone. Twenty or so sympathetic strings are often added beneath the frets.

The player holds the instrument vertically, resting it on his feet. He uses a finger-pick on his right index finger and fingers the strings with the middle and index fingers of his left hand. For glissandi and other ornaments, he uses a device by which a string is pulled sideways by the left hand after striking with the right.

## 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), 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 un création personnelle. Pramod privilégie ici 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 page 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.

## 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 adoucit 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.

## SHINDHI-BHAIRAVI

Ce raga, qui est traditionnellement la pièce conclusive d'un concert, peut se jouer à toute heure de la journée. 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 en connaissait de très nombreuses compositions. C'est un des modes les plus pratiqués dans le style Thumree, où un musicien s'efforce 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.

## DHUN DEEPCHANDI DHUN

Le Dhun est une musique tirée de mélodies folkloriques. A la différence du raga qui est une recherche de cohérence et d'unité, il permet une grande versatilité mélodique.

François Auboux

# The Art of the SITÂR

The recordings made by Pramod Kumar during his short lifetime enable us to appreciate the position he held in Indian music. After accomplishing all the stages in his career as a musician, his mastery of the arts of melody (*raga*) and rhythm (*tala*) enabled him to accede to the much rarer cencle of composers, of those who were able to assert a personal style of music. The *sitâr*, instrument popularised in western countries by Ravi Shankar, holds a remarkable position among the instruments that explore the world of sound and play a major part in the renewal of melody.

## PRAMOD KUMAR

Pramod Kumar came from a highly musical Brahman family (his father, Ram Lam Sharma, taught *kathak* dance and singing, his youngest brother plays the *sitâr* and *tablâ*), and soon showed himself to be its most motivated and talented member. His family, originally from Lahore, was forced to leave that region in 1948, during the dramatic upheavals following the creation of Pakistan as an independent state. Pramod was only ten when they moved, but his mind was already rich with musical memories: music was a way of life. Freed from material burdens by the running of a small farm, music was a dedication rather than a profession, a means of earning a living.

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 *sitâr*. His innate sense of perfection led him to turn to Ravi Shankar, who was then at the height of his fame in India, and thanks to the training he had received from his father, he was very soon accepted by this great musician, and he continued to follow the master's teaching until his own premature death in 1983. He was thus one of Shankar's most senior pupils, one of those who received the most complete training. Ravi Shankar said later that Pramod Kumar had been his most talented disciple. Pramod Kumar went to France for a series of concerts in the 1970s, and remained there until his death.

## PRAMOD KUMAR'S MUSIC

Pramod Kumar's attitude towards his art was almost religious, which explains his desire to explore each and every facet of that very complex melodic entity, the *raga*. His early training as a *kathak* dancer and percussionist (at the same time, he also played the *sitâr*) gave him an excellent grounding in rhythm.

Indeed, the *kathak* dancers of northern India are regarded as masters of rhythm (and most of them also play the majestic *pakhavaj*: the deep-sounding, double-headed drum which is at the origin of the modern-day

*tablâ*). 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 in the course of their long dance sessions. Rhythm is thus so physically a part of them that it becomes absolutely instinctive and they are able to practise complex polyrhythmic patterns 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, so to speak, as a score.

An Indian percussionist's training enables him to reproduce all the rhythmic patterns that are to be heard in any type of music – jazz, African music, contemporary music, and so on – and sometimes even when that music is played 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 also the mark of the bells on his ankles!). Not only did it give him great assurance in his playing, but it also gave him a whole repertoire and a methodology which few other musicians possess. From the period he spent playing music with his family in Lahore he gained a repertoire of religious and folk themes which form the basis of the compositions which more advanced musicians use for classical developments. This enabled him to have many original compositions at his disposal.

But it was above all with Ravi Shankar that he learned the art of composition and true improvisation. Many musicians, even amongst those who are often to be

heard outside India, are capable of using their virtuosity to give an impression of great rhythmic skill, but they are in fact applying a limited number of formulas in order to keep their minds free for 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 (7, 10, 11, 14 and 15 time, for example), 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 (though it demands a high level of skill): 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 *sitâr* with bass strings, which is more typically Hindu in origin (like the one used by Ravi Shankar).

The *sitâr* originally had three strings, the name *sitâr* being an Urdu transcription of the Persian seh (three) and tar (strings): the main string, used essentially for the melody, the tonic (brass), and its high octave. Like Ravi Shankar, Pramod Kumar used additional brass bass strings, which enabled him to play an octave lower than certain *sitâr*s of more Persian influence.

The high precision of the surface of the bridge plate permits a great variety of tone. The effects of the different ornamental techniques (playing along the string; side-ways pulling of the string for portamento; cross-string plucking) and the possibilities resulting from the mobility of the right hand, make it a very versatile instrument.

Some *sitâr* players tend to make over-frequent use of the *cikari* (Hindi: 'squeaking, gnat'), high drones, or punctuating strings, tuned to the middle and upper 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 realised that if the player limited his use of the *cikari*, it then became possible to make out the

delicate resonance both of the main playing strings and of the sympathetic strings. On the other hand, this obliged him to carry out a great deal of research into fingering 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 *alap* (slow prelude without percussion), where the *raga* takes on a truly harmonic dimension with the interplay between the sympathetic strings.

As the listener will realise as he savours this music, Pramod was a musician of great depth and skill. A man who lived his art.

François Auboux

## Tablas



Tabla



Baya

## 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 the Western ears. From the Malkauns raga, it takes the absence of the fifth (G), whose role as harmonic mainspring is therefore taken over by the fourth (F), and the sixth and minor seventh (A flat and B flat); the tamboura 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 chose 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.

## SHIV-RANJANI

This raga is also a mixture of the two ragas or, rather, a variant of Ranjani, which is a pentatonic raga (using just five notes). The notes of Ranjani are C-DE 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

The raga Sindhi-Bhairavi 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 a 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 rhythms is very traditional.

## DHUN DEEPCHANDI DHUN

The dhun is a musical form based on folkloric melodies. Unlike the raga which is a search for coherence and unity, the dhun allows a great melodic versatility.

François Auboux  
Translation : Mary Pardoe