

Article publié dans les revues:

1-Guitariste Magazine No.4 (février 1981) & No.5 (mars 1981)

*2-Centre d'Etudes de Musique Orientale (CEMO)
UER de Musicologie - Université de Paris - Sorbonne
No.30 (novembre 1984)*

Version Guitariste Magazine, avec introduction de Jean-Pierre JUMEZ:

Les cousins de la guitare

Série réalisée sous la direction de Jean-Pierre Jumez

Le plaisir de l'échange musical



Chacune de mes tournées à l'étranger constitue une occasion de rencontre, après le spectacle, avec les musiciens locaux, généralement suivie d'une session improvisée, au cours de laquelle se révèle la richesse musicale du pays d'accueil.

Ce plaisir de la découverte et de l'échange musical, je voudrais vous le faire partager en vous proposant, chaque mois, une présentation des instruments, qui en tant que guitariste, m'ont le plus impressionné.

En 1977, lors de mon séjour à Bénarès (Varanasi), haut lieu de la musique en Inde, j'ai été accueilli par différents artistes indiens. La célèbre violoniste, Madame RAJAM, m'a fait entrevoir, au cours d'une longue soirée musicale, les secrets de son interprétation (et, dans un magazine ayant une autre vocation, je vous parlerai du violon tenu comme un violoncelle !).

Mais le musicien qui m'a le plus frappé a certainement été Patrick Moutal. Pour ceux d'entre vous qui ne l'auraient pas vu sur Antenne 2, le 11 novembre dernier (Fenêtre sur...), je vous rappelle que ce jeune lyonnais est né en 1951. D'abord fanatique du jazz (qu'il jouait sur guitare, piano et orgue), il a la révélation du Sitar par un disque de Ravi Shankar. Après avoir demandé des renseignements à l'ambassade de l'Inde, il se rend à Bénarès où il survit pendant trois ans grâce à une aide familiale. En 1973, il obtient son premier prix et une bourse d'études. En 1976, il obtient la Médaille d'Or de l'Université de Bénarès (Sitar) et la récompense «Omkarnath Thakur». En 1978, il est Master of Music: tout ceci, naturellement, en concurrence avec les étudiants indiens ! Il prépare à présent son Doctorat de Musique, la plus haute qualification académique en Inde, qui n'est délivrée qu'à Bénarès. Il étudie le Sitar, depuis le début, avec le Dr. K. C. Gangrade et le Dr. Lal Mani Misra (décédé l'année dernière). Depuis trois ans, il donne des concerts, qui lui valent la critique enthousiaste des journaux indiens. Il est en train d'écrire un livre sur la Théorie de la Musique Indienne, et l'étude comparative des Ragas.



Patrick MOUTAL

Voici la passionnante histoire du Sitar, telle qu'il me l'a raconté au cours des nuits où la musique nous permettait de récupérer de l'incroyable agitation qui régnait sur Bénarès: c'était l'époque de la fête de Shiva, au cours de laquelle six millions de pèlerins allaient se tremper dans le Gange, en trois jours.

J.-P.J.

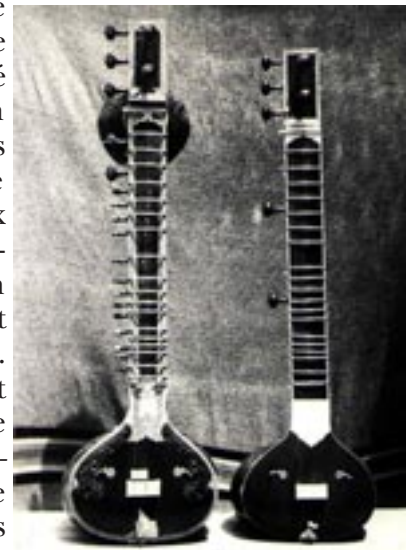
Le Sitar

Le *sitāra* (सितार), aux résonances exotiques si plaisantes à l'oreille et rendu si célèbre dans le monde entier par Pandit Ravi SHANKAR, est devenu dans nos esprits un véritable synonyme de «musique indienne» et cela à juste titre, puisqu'en Inde, à l'heure actuelle, il est de loin le roi des instruments à cordes et le plus demandé tant par le public que par les étudiants de musique traditionnelle.

Cette suprématie tient à ce qu'au contraire de certains instruments qui n'ont pas subi d'altérations notoires au cours de leur existence, le sitar est un instrument moderne, produit d'une longue évolution dans le temps: instrument très rudimentaire au départ, il est devenu petit à petit si raffiné, si bien conçu, enfin si complet, qu'il satisfait pleinement les exigences mélodiques et rythmiques des musiciens tout en permettant une technique extrêmement élaborée et une grande variété de registres sonores.

L'histoire de l'origine du *sitāra*, il faut bien le dire, est un bel exemple du manque total de sens historique des Indiens qui accordent une telle place à la légende ou à la glorification exagérée des prouesses de leurs héros que, le temps aidant, celle-ci arrive à se substituer totalement au fait authentique. C'est ainsi que, dans la plupart des ouvrages écrits à partir du milieu du XIX^{ème} siècle jusqu'à présent ainsi que sur les pochettes des disques, on aime à nous expliquer que le *sitāra* aurait été inventé par *Amīra Khusaro* (अमीर खुसरो), ou bien qu'il est le descendant d'un instrument iranien, le *seh-tar*, qui serait devenu *sitāra* en Hindi. Malheureusement, aussi séduisantes qu'elles paraissent, ces deux hypothèses se révèlent totalement fausses dès que l'on en recherche les preuves historiques.

Azrat Amīra Khusaro (1254-1324) se distingue comme Sufi, poète, musicien, musicologue, politicien et son génie versatile en fait une figure unique dont le nom est vénéré en Inde. D'origine Perse car ses aïeux étaient venus en Inde pendant les invasions musulmanes et s'y étaient établis depuis trois générations, de père musulman et de mère hindoue, il essaya de réaliser une synthèse de ces deux héritages culturels. Bien qu'il nous ait laissé un grand nombre d'écrits sur ses contributions musicales (et cela, sur un ton souvent dépourvu de modestie car il était conscient de sa valeur) il n'a jamais mentionné l'invention du *sitāra*. En fait, le mot *sitāra* ou «*seh-tar*» en est complètement absent. De plus, *Abula Fazala* (अबुल फज़ल), chroniqueur de l'Empereur *Akabar* (अकबर) (XVI^{ème} siècle), dans l'*Āina-e-Akabarī* (आइन-ए-अकबरी), discute en détails de la musique de son temps et des innovations musicales de *Khusaro* sans jamais parler de *sitāra*.



Enfin, dans les siècles qui suivirent, aucun écrivain musulman n'attribue l'invention du *sitāra* à *Khusaro*. C'est seulement en 1838, pour la première fois, que Captain WILLARD, dans son livre *Music of Hindustan*, nous dit que «d'après l'opinion populaire, le *sitāra* a probablement été inventé par *Amīra Khusaro*». Les auteurs indiens qui, plus tard, écrivirent des ouvrages mal documentés sur la musique indienne, transformèrent cette phrase en une affirmation catégorique et c'est ainsi que *Khusaro* devint l'inventeur du *sitāra*.

Certains prétendent aussi que le *sitāra* est d'origine iranienne, qu'il s'appelait *seh-tar* (qui signifie littéralement trois cordes), que les autres cordes furent ajoutées progres-

sivement pour aboutir au *sitāra* moderne. Mais, bien qu'il y ait le *do-tar* (deux cordes), le *seh-tar* (trois cordes) et le *chau-tar* (quatre cordes) en Iran, leur construction et leur forme diffèrent totalement des instruments à cordes indiens. En effet, ces derniers ont trois caractéristiques que l'on ne trouve nulle part ailleurs.

Tout d'abord, un chevalet ou "pont" plat: dès le III^{ème} siècle av. J.C. (époque approximative du *Nāṭya Śāstra* (नाट्य शास्त्र) de *Bharata* (भरत)), et jusqu'au XIII^{ème} siècle de notre ère (époque du *Saṅgīta Ratnākara* (संगीत रत्नाकर) de *Sarangadeva*), on utilise en guise de pont une plaque de fer ou de cuivre. Mais comme ce genre de chevalet se révèle peu apte à être nivelé, il est remplacé par une plaque d'ivoire ou d'os de chameau, souvent limée et poncée pour que le contact du pont avec chaque corde donne le meilleur son possible - c'est ce que l'on appelle faire le *javārī* (जवारी). Cela augmente considérablement la qualité des instruments (volume, résonance et richesse sonore). Il est intéressant de remarquer que ce genre de pont plat et manipulé est tout à fait unique dans l'histoire des instruments du monde.

Les touchettes ou frettes (*paradā* (परदा)) sont fixées au manche de l'instrument par du fil de soie et sont amovibles, ce qui permet de les ajuster individuellement pour obtenir des notes plus brillantes ou plus ternes selon les besoins du *rāga*. D'autre part, à la différence des frettes de la guitare, elles sont courbes ce qui permet, en partant de n'importe quel *paradā*, de pousser latéralement la corde de telle façon que l'on puisse obtenir un intervalle allant jusqu'à cinq notes sans discontinuité du son. (par exemple: du *paradā* de DO, en tirant la corde à l'extérieur, on peut jouer toutes les notes comprises entre DO et SOL). Cette technique s'appelle le *mīṇḍa* (मीण्ड).

Enfin, l'existence du bourdon ou «drone» appelé *cikārī* (चिकारी) qui répète la tonique de façon continue et qui est également utilisée pour le rythme. L'invention de ce bourdon remonte à l'origine de la *kinnarī vīṇā* (किन्नरी वीणा) (inventée par *Mataṅga* (मतंग) entre le VI^{ème} et le VIII^{ème} siècle de notre ère) et fut adopté sur tous les instruments à cordes, joués avec plectres à partir du XIII^{ème} siècle.

En conséquence, comme ces trois particularités sont présentes dans le *sitāra* et qu'elles existaient bien avant que le *sitāra* soit connu sous ce nom, on ne peut pas dire que le *sitāra* soit un instrument iranien. Il existe également quelques autres opinions, sans grand fondement d'ailleurs, quant à l'origine du *sitāra*.

Pandit Omkāranātha Thākura (ओम्कारनाथ ठाकुर) a écrit que le *sitāra* est un descendant de la *saptatāntrī vīṇā* (सप्ततंत्री वीणा) dont le nom s'est transformé successivement de *saptatāra* (सप्ततार), *sāttāra* (साततार), *satāra* (सतार) en *sitāra*, mais il ne peut en donner une démonstration logique.

Śrī Umeśa Jośī (श्री उमेश जोशी), dans son livre *Bhāratīya Saṅgīta Kā Itihāsa* (भारतीय संगीत का इतिहास) nous dit que l'origine du *sitāra* remonte à *Samudra Gupta*, mais il se garde bien d'en donner les références et les explications, car c'est une théorie bien fantaisiste.

Devant cet imbroglio de théories, on se rend compte que seule l'étude objective de l'histoire des instruments à travers les *Saṅgīta Śāstra* (संगीत शास्त्र) (les textes classiques de la musique traditionnelle) peuvent nous éclairer et nous permettre de remonter à l'origine du *sitāra*.

Du VII^{ème} au XII^{ème} siècle, la *kinnarī vīṇā* (किन्नरी वीणा) est l'instrument le plus populaire. Inventé par *Mataṅga* (मतंग) (entre le VI^{ème} et le VIII^{ème} siècle), elle est de conception très originale puisque c'est la première *vīṇā* qui utilise unealebasse sectionnée et jointe au manche, qui a entre 14 et 18 frettes. Aussi, on peut dire qu'elle est l'ancêtre de tous les instruments indiens à barrettes.

Au XIII^{ème} siècle, la *tritantrī vīṇā* (त्रितन्त्री वीणा, त्रितंत्री) de *Sarangadeva* devient populaire et c'est à cette période que l'on situe l'origine du *sitāra*. En effet, en 1460, *Kallinātha* (कल्लिनाथ), dans son commentaire du *Saṅgīta Ratnākara* de *Sarangadeva*, écrit

que la *tritantrī vīṇā* (*tritantrī*) (त्रितन्त्री वीणा, त्रितंत्री) est communément appelée *jantra* (जंत्र) par le public. De même, ce mot *jantra* revient maintes fois dans les chansons et poèmes des mystiques, adorateurs de Krishna, pendant cette vague de ferveur religieuse qui s'empare de l'Inde entre le XIV^{ème} et le XVI^{ème} siècle (*bhākti*). Enfin, au XVI^{ème} siècle, *Abula Fazala* (अबुल फज़ल), dans l'*Āina-e-Akabarī* (आइन-ए-अकबरी) nous décrit le *jantra* ou *yantra* (यंत्र) comme étant un instrument composé d'une calebasse jointe au manche et avec 16 frettes réglables. Le mot *sitāra* apparaît pour la première fois il y a deux siècles dans le *Rādhāgovinda Saṅgīta Sāra* (राधागोविन्द संगीत सार). Écrit par Saway Pratap SINGH DEY (1779-1804) pour le Maharaja de Jaipur, il est une compilation de toute la connaissance musicale de cette époque. Cet ouvrage explique clairement l'évolution du *jantra*, synonyme de *tritantrī vīṇā*, en deux formes: avec frettes (*nibaddha* (निबद्ध)) et sans frette (*anibaddha* (अनिबद्ध)), nommées *taṅbūrā* (तंबूरा) au XVI^{ème} siècle (du nom du musicien «céleste» *Gāndharva* (गंधर्व), *Tuṅbūru* (तुंबुरु)). Enfin, pour différencier ces deux *taṅbūrā*, on donne le nom de *sitāra* au *taṅbūrā* à frettes et le nom de *tāṅpurā* (तानपुरा) à l'instrument qu'on utilise en musique indienne pour jouer le *drone*, ou répétition continue de l'accord de base. L'étude de tous ces textes prouve donc que le *sitāra* et le *tāṅpurā* sont les descendants de la *tritantrī vīṇā* et qu'ils ne doivent pas leur origine à des influences étrangères.

Ravi SHANKAR à Paris, à l'occasion de la «Journée des Nations Unies», le 24 octobre 1958



Au commencement de son existence, le *sitāra* était tellement rudimentaire qu'il était utilisé comme un *tāṅpurā* pour accompagner le chant et que, en plus du *drone*, on pouvait, grâce aux frettes, s'arrêter sur une note de temps en temps pour soutenir la mélodie chantée. On était encore loin de l'instrument complet! Pourtant il devint très vite de plus en plus populaire : musiciens et luthiers travaillèrent à l'améliorer.

Dans *Kānūna-e-Sitāra* (कानून-ए-सितार) écrit en 1870 par Sayed Safdar Hussein KHAN DEALVI, on lit que le *sitāra* a 16 *paradā*-s amovibles et six cordes disposées et arrangées de la façon suivante : corde principale (*bāja* (बाज)) (FA), la 2^{ème} et la 3^{ème} corde (*jodī* (जोड़ी)) accordées sur la tonique (DO), une corde d'acier (SOL), une corde basse en (DO) accordée deux octaves en dessous du DO du milieu (*laraja* (लरज)) et une corde (*cikārī* (चिकारी)) appelée *papīhā* (पपीहा) pour le bourdon et le rythme.

S.M.TAGORE, dans son ouvrage *Yantra Shetra Dīpikā* (यन्त्र क्षेत्र दीपिका) publié en 1882, nous dit que le *sitāra* a 16 *paradā*-s amovibles, qu'il a 5 cordes principales dont 3 sont de *brass* (alliage de cuivre, laiton et airain) et 2 cordes d'acier, et qu'il a 3 ou 4 cordes pour le bourdon appelé *kshudra*. Elle sont disposées de la façon suivante: *bāja* en acier (FA), deux *jodī* en *brass* (DO), une corde en *brass* (SOL), une corde en acier (SOL). Il explique

que l'on peut accorder la corde (SOL) en *brass* sur (MI) ou (FA) en fonction du *rāga*, de même pour le bourdon.

En 1900, le *sitāra* se compose de 7 cordes réparties de la façon suivante: *bāja* en acier (FA), 2 *jodī* en *brass* (DO), une corde en *brass* (SOL), une corde en acier (SOL) et 2 cordes de bourdon en acier accordées DO et DO de l'octave supérieur. Jusqu'en 1945, les calebasses (*tūmbā* (तूम्बा)) des *sitāra* étaient soit rondes (comme aujourd'hui), soit aplaties et rappelaient par leur forme des carapaces de tortues. On appelait ce genre de *sitāra*: *kachavā*, *kachuvā*, *kachuā* (कछवा, कछुवा, कछुआ) mais ils sont totalement passés de mode et ne sont plus fabriqués. C'est à partir de 1945 que l'on augmente la taille des *sitāra* pour leur donner plus de volume sonore, que l'on augmente le nombre de frettes à 19 ou 20, que l'on place des cordes sympathiques *taraba* (तरब) (entre 11 et 13) et que l'on adopte la disposition des 7 cordes que nous utilisons aujourd'hui : *bāja* (FA), un *jodī* en *brass* pour la tonique DO (qui est généralement proche de DO dièse du piano), une corde en *brass* (SOL) pour les notes basses, un *kharaja* (खरज) c'est à-dire un corde en *brass* épaisse (DO), une corde en acier (SOL) et 2 *cikārī* (DO) accordées à l'octave. Cependant bien que le *sitāra* ait 7 chevilles, Ustad Vilayat KHAN n'en utilise que 6: *bāja* (FA), pas de corde sur la 2ème cheville, *jodī* en *brass* (DO), corde en acier accordée en fonction du *rāga* mais généralement (MI), corde en acier (SOL) et 2 *cikārī* (DO). Il y gagne un plus grand espace entre les deux premières cordes, ce qui peut donner plus de clarté au jeu quand le travail de la main droite avec le plectre (mizrab) devient important. Cela donne surtout une sonorité différente au *sitāra*, avec un *drone* plus complet (par exemple DO Majeur DO-MI-SOL-DO...) ce qui lui permet de jouer sans l'aide du *tānpurā* que Pandit Ravi SHANKAR est obligé d'utiliser dans ses concerts. Malheureusement peut-être, cela lui interdit de jouer sur les cordes basses qui sont absentes de son *sitāra*.

Il est certain qu'Ustad Vilayat KHAN pourrait aussi merveilleusement bien jouer sur un *sitāra* monté comme celui de Ravi SHANKAR, mais qu'à des raisons d'ordre musical s'ajoutent des raisons de prestige pour sauvegarder son originalité en tant que créateur d'un style. Un autre grand sitariste, Pandit Nikhil BANERJEE, a réalisé la synthèse de ces deux montages des cordes en rajoutant une 8ème, ce qui donne l'arrangement suivant: *bāja* (FA), *jodī* (DO), SOL grave, corde supplémentaire en acier accordée sur MI ou autre, selon le *rāga*, SOL, et 2 *cikārī*. Néanmoins, il est à ma connaissance le seul qui ait un *sitāra* de ce type. Il y a à l'heure actuelle, en Inde, de nombreux luthiers qui fabriquent de bons *sitāras* dont la taille, la forme et les décorations varient quelque peu suivant la ville de leur manufacture. Pourtant, c'est à Calcutta qu'on trouve les meilleurs *sitāra* de l'Inde faits par le maître luthier Hiren ROY qui est incontestablement un artisan de génie et Radha Krishna SHARMA, qui occupe la seconde place.

Jusqu'au début du XIXe siècle, la *rudra vīṇā* (रुद्र वीणा) (ou *sarasvatī vīṇā* (सरस्वती वीणा)) était l'instrument le plus joué et il convenait bien au style de musique de l'époque, le *dhrupada* (ध्रुपद). Les *paṇḍita* (*paṇḍita*) (पण्डित, पंडित) et *ustāda* (उस्ताद) (maîtres de musique musulmans) n'enseignaient la *vīṇā* ou le *ravāba* (रवाब) qu'à leurs fils car ils voulaient garder jalousement le connaissance de leur Art. Aussi, quand le *sitāra* commença à faire son apparition, ils l'enseignèrent à tous les élèves qui n'étaient pas digne de toucher la noble *vīṇā*. Mais bien qu'encore peu développé, le *sitāra* les intéressa tellement qu'après quelques décades, la *rudra vīṇā* commença à passer de mode et cela est compréhensible: le son de la *vīṇā* manquait totalement de volume, on ne pouvait faire que des *mīṇḍa* (मीण्ड) de deux ou trois notes au plus et, l'ordre des cordes étant l'inverse de celui du *sitāra*, il fallait pousser avec l'index et le majeur de la main gauche toutes les cordes pour faire un *mīṇḍa* sur la corde principale. De plus, l'instrument était lourd et peu aisé à tenir. Le *sitāra*, au contraire, se tenait facilement, on pouvait faire des *mīṇḍa* de cinq notes en ne poussant que la corde principale qui se trouve à droite du manche, le volume sonore était plus fort. Enfin l'instrument, avec ses cordes basses se prêtait bien à

la musique sérieuse, mais en même temps, en raison de sa taille et de sa conception, il était beaucoup plus flexible et permettait une vitesse de jeu impossible à obtenir sur une *vīna*. Toutes ces raisons firent que le *sitāra* devint rapidement populaire et que les *ustad-s* adaptèrent la forme et le contenu de la musique traditionnelle à l'instrument pendant que celui-ci se raffinait.

Les premiers thèmes pour le *sitāra* étaient imités de la musique vocale mais, en raison des possibilités qu'offrait le *mizarāba* (मिज़राब) (plectre de fil d'acier), les *ustad-s* copièrent les modèles rythmiques (*chanda* (छन्द, छंद)) des instruments à percussion tels que le *pakhāvaja* (पखावज) et le *tabalā* (तबला). Ainsi, les thèmes devinrent plus purement instrumentaux (*gata* (गत)). Il est certain que ce sont les *ustad-s* de la *Senī* (सेनी) ou *Seniyā Gharānā* (सेनिया घराना) (descendants en ligne directe du légendaire *Tānsena* (तानसेन) qui était musicien à la Cour de l'Empereur *Akabara* (अकबर) au XVI^e siècle) qui ont développé le style du *sitāra* et l'ont promu au rang d'instrument de solo pour les concerts de musique instrumentale. Parmi les premiers grands compositeurs (Hamir KHAN, Bahadur SEN, Barkat ULAH, Rahim SEN, Amrit SEN, Pyar KHAN et Bahadur KHAN). Mazeet KHAN (fin XVIII) est un grand nom de l'histoire du *sitāra*. Voici l'exemple de l'extraordinaire continuité du génie musical dans la *Seniyā Gharānā*: Mazeet KHAN, fils de Rag Ras KHAN, fils de Karim SEN, petit-fils de Vilaz KHAN, fils de *Tānsena* - et tous étaient des musiciens hors-classe ! ... Mazeet KHAN composa un grand nombre de *gatas* commençant souvent sur le 12^{ème} temps du cycle rythmique de 16 temps (*tīnatāla* (तीनताल)) qui étaient joués à un tempo andante et qui se composaient de deux parties : la *sthāī* (स्थाई), où la mélodie reste confinée dans l'octave du milieu et l' *antarā* (अन्तरा), où la mélodie monte dans l'octave supérieure puis se termine par une phrase descendante qui rejoint la *sthāī*. Nous jouons encore aujourd'hui ce genre de thèmes dans tous les *rāgas* et on les appelle *Masītakhānī gata* (मसीतखानी गत) ou *vilambita gata* (विलम्बित गत) (thèmes lents).

Gulam RAZZA (fin du XIX^e siècle) n'était pas un descendant direct de *Tānsena*, mais avait suivi l'enseignement de Chajju KHAN (de la lignée de la *Seniyā Gharānā*). Il composa un grand nombre de thèmes (avec *thāī* et *antarā* car cette division en deux parties remonte au *dhrupada* (ध्रुपद)) plus purement instrumentaux que ceux de Mazeet KHAN qui étaient plus proches de la musique vocale. Ses thèmes étaient plus compliqués rythmiquement mais plus courts que les *Masītakhānī* et étaient joués à un tempo andante.

Néanmoins, les musiciens qui jouaient le *Masītakhānī* ne jouaient jamais le *Rajākhānī* (रजाखानी) et vice-versa. Ce n'est que vers 1945 qu'Ustad Allaudin KHAN et Ustad Hafiz Ali KHAN les incorporèrent dans le jeu des *rāgas*. Ce n'est également que depuis cette époque que l'*ālāpa* (आलाप) (exposition du *rāga* sans percussion) a été inclus dans la musique jouée au *sitāra* car, jusque là, on jouait l'*ālāpa* au *surabahāra* (सुरबहार) (gros *sitāra* de sonorité grave) puis on prenait le *sitāra* pour jouer le *gata* pour jouer avec le *tabalā* (तबला). De nos jours, après l'*ālāpa*, nous jouons le *Masītakhānī* sur un tempo non plus andante mais lente: puis nous prenons le *Rajākhānī* sur un tempo vivace ou vivo et nous terminons par le *jhālā* (झाला) (point de culmination rythmique du *rāga* ou l'on développe toutes sortes de *bola* (बोल) ou modèles rythmiques qui utilisent les *cikāri*).



Vilayat KHAN

Il y a, à l'heure actuelle, en Inde, de nombreux excellents sitaristes mais cinq d'entre eux ont eu un tel impact sur la musique traditionnelle actuelle, qu'ils ont véritablement créé

des styles bien distincts, à tel point qu'il suffit d'entendre deux ou trois notes de leur musique pour pouvoir les identifier. Ils sont aussi les plus imités, ce qui est une autre preuve de leur importance. Une analyse comparative et objective de leur musique nous montre qu'ils ont tous des points forts et des points faibles et cela, en raison de leurs individualités, de leurs goûts et de leurs aptitudes naturelles.

Ustad Vilayat KHAN est un grand maître du *sitāra* dont l'héritage musical extraordinaire remonte à plusieurs générations: Vilayat, fils d'Inayat KHAN, fils d'Imdad KHAN, fils de Saheb Dad KHAN (qui s'appelait Haddu SINGH avant sa conversion à l'Islam) tous étaient des grands maîtres du *sitāra* et du *surabahāra* (सुरबहार) dont les contributions musicales seraient trop longues à expliquer ici... Vilayat KHAN est le créateur d'un style original lyrique qui imite la voix et qui s'appelle *gāyaki* (गायकी). Il fait de merveilleux *mānda* et excelle mieux que tout autre dans les *sapāta tāna* (सपाट तान) (montées et descentes de notes continues jouées à une vitesse extrêmement rapide: calculée avec l'aide de la montre ou du métronome, cela donne une vitesse de 16 notes par seconde ce, qui est la vitesse la plus rapide que l'on puisse atteindre sur un *sitāra*). Il a enregistré de nombreux disques dont *Darabārī* (दरबारी) (EASD-1332), *Yamana* (यमन) (EASD-1350), *Bilāvala* (बिलावल) et *Pūriyā* (पूरिया) (ESCD-2772) et *Śaṅkarā* (शंकरा) (20-062-80102) sont parmi les meilleurs.

Ravi SHANKAR, que nous connaissons tous, est un autre grand maître du *sitāra*. Il apprit avec le légendaire «Baba» Allaudin KHAN, père d'Ali Akbar KHAN, incontestablement le plus grand instrumentiste vivant de l'Inde. La magie de la musique de Ravi SHANKAR réside dans sa grâce, son travail rythmique, ses trilles extrêmement complexes et sa compréhension de tous les cycles rythmiques dans lesquels il évolue avec la plus grande aisance. Son jeu de main droite est probablement le plus clair parmi tous les sitaristes. Il a enregistré un très grand nombre de disques parmi lesquels un très bel album où il ne joue que des morceaux de trois minutes (D/EKRZ-2), *Hamīra* (हमीर) (2392-895. Polydor-Prestige), un très beau *Ahīra Lalita* (अहीर ललित) (EALP.1325) et un *rāga* de son invention: *Tilaka Śyama* (EASD.1307). En fait, à part quelques disques commerciaux ou expérimentaux, ses enregistrements de musique traditionnelle sont excellents et il sait jouer les *rāgas* en puriste bien qu'on lui ait parfois reproché le contraire. Balaram PATHAK



Nikhil BANERJEE



Pandit Nikhil BANERJEE qui apprit également avec «Baba» est un sitariste extraordinaire qui, s'il n'a pas la meilleure main gauche et la meilleure main droite, a peut-être le plus beau sens esthétique et arrive à nous faire voir mieux que personne l'image du *rāga*. De nombreux musiciens essaient (sans trop de succès d'ailleurs) de copier son style qui est unique. Sa musique semble réaliser la synthèse de Vilayat KHAN et de Ravi SHANKAR. Il a fait plusieurs disques qui sont tous à la mesure de son génie: Son *Mālakaūṅsa* (मालकौंस) (HMV-EASD.1318) est un modèle du genre, ainsi que *Jaunpurī* (जौनपुरी) (EASD-1378) et que *Pīlū* (पीलू) (ESP.165504).

Pandit Balaram PATHAK est un sitariste hors-classe mais qui, malheureusement, n'est pas connu hors de l'Inde. Il a appris le *sitāra* avec son père, Pandit Ram Govind PATHAK et a créé un style unique. Il a le plus beau jeu de main gauche et fait les *mīṇḍa* les plus complexes au *sitāra*. Sa musique bien qu'elle ne soit pas aussi rapide que celle de Vilayat KHAN ou aussi rythmique que celle de Ravi SHANKAR, est empreinte d'une grande douceur et il utilise des harmoniques, ce qui n'avait jamais été fait par personne auparavant. Il n'a enregistré que deux disques : *Cārukeśī* (चारुकेरी), *Bhairavī* (भैरवी) (ELPC.2365) et *Ahīra Bhairava* (अहीर भैरव), *Pīlū* (पीलू) et *Caitī Dhuna* (चैती धुन) (S/ELRZ-15) qui ne sont pas en vente à l'étranger et qui sont probablement épuisés à l'heure actuelle en Inde.

Ustad Abdul Halim Jaffar KHAN, apprit de son père, Jaffar KHAN. Il a une main droite très rapide, et de très beaux *mīṇḍa*. Sa façon d'interpréter les *rāga*-s est très particulière et on parle de « style *Jafarkhani* » C'est un virtuose qui fait des merveilles sur le *sitāra*. Pourtant, il manque de continuité dans son jeu et sa musique est parfois trop légère. Il a enregistré un bon nombre de disques parmi lesquels *Aarabi* (ESCD.2808) et *Madhyami, Araj* (EASD.1397) nous donnent un très bon aperçu de son Art.



Abdul Halim Jaffar KHAN

Patrick MOUTAL