

Rāga Yamana (राग यमन)

Rāga Yamana (राग यमन) (prononcer: "yamane") parfois appelé *Imana* ou *Kalyāṇa*, est avec *Śuddha Kalyāṇa* (शुद्ध कल्याण) (lit. "pure *Kalyāṇa* ") et *Bhūpālī* (भूपाली), un des 3 patriarches de la famille *Kalyāṇa* (कल्याण). Pourtant, bien que *Śuddha Kalyāṇa* (parfois appelé à tort, *Bhūpa Kalyāṇa* (भूप कल्याण)) soit le vrai ancêtre de cette famille, le parrain *Yamana* (यमन) lui a largement volé la première place car il est, à l'heure actuelle, un des *rāga* (राग) les plus interprétés de tout le répertoire hindousthani et un grand favori des instrumentistes.

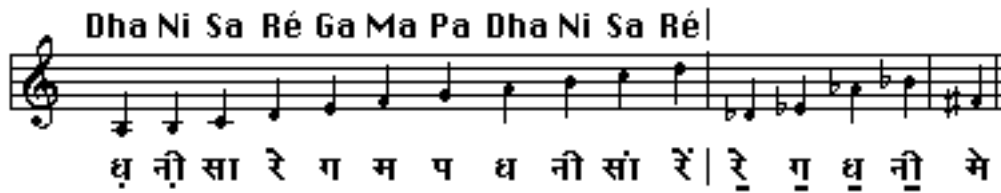
Pourquoi cette importance ? *Yamana* (यमन) est un *rāga* (राग) extensible qui permet une liberté extraordinaire d'improvisation. C'est cela même qui le rend finalement si difficile à interpréter car on pourrait tomber dans la trappe qui consisterait à le réduire à une échelle ascendante / descendante... Il faudra donc se concentrer sur ses règles de structure mélodique et ses plus représentatives compositions traditionnelles pour ne pas massacrer son "esprit" et sa "forme". une fois encore, les règles ne sont pas là pour nous embêter mais pour nous guider dans la jungle vers la liberté...

Yamana (यमन) était répertorié dans les *rāga śāstra* (राग शास्त्र) (textes traditionnels) depuis fort longtemps sous le nom de *Kalyāṇa* (कल्याण) (imagination en sanskrit). L'étymologie de *Yamana* (यमन) est intéressante car il est probable que les musulmans, qui vinrent en Inde à partir du XI^e, apprécièrent ce *rāga* (राग) tellement qu'ils l'appelèrent "amen" et que ce mot hébreu se transforma progressivement en *Imana* (इमन) puis *Yamana* (यमन).

Rāga Yamana (राग यमन) vient de la gamme de base *Kalyāṇa* (कल्याण) avec un *tīvra ma* (quarte augmentée):



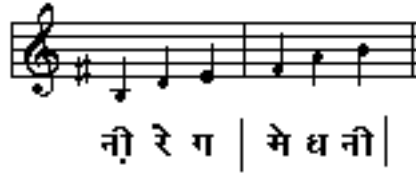
Mais, habituons-nous dès maintenant à l'écriture musicale en Hindi... ces quelques symboles à lire et à écrire ne sont pas la mer à boire et nous permettront, par la suite, de fouiner avec délice dans les textes traditionnels pour déchiffrer les *ālāpa* (आलाप) et les plus beaux thèmes sur les *rāga* (राग)... ! Voici donc le code que j'avais déjà donné et que vous devriez savoir si vous aviez appris correctement votre leçon! Non mais, je ne vais tout de même pas vous mâcher la musique et vous donner le tout sur un plateau "tout frais, tout chaud, bien parisien !" Alors, grincez des dents (en souriant, tout de même) et... au travail !



Bien que la tradition nous donne *ga* (ग) (tierce) *vādī* (वादी) (parlante) et *ni* (नी) (septième) *samvādī* (सम्वादी) (co-parlante), il est préférable de ne pas s'occuper des *vādī samvādī* (वादी - सम्वादी) car - et c'est là l'exemple type - les notes *ni* (नी) (septième) et *dha* (ध) (sixte) sont les plus faibles de *Yamana* (यमन). Il est préférable de discuter du degré d'importance (*bahutva* (बहुत्व), *alpatva* (अल्पत्व)) des notes d'un *rāga* (राग) dans leur contexte car cela porte beaucoup moins à confusion. Alors, pourquoi le *ni* (नी) était-il *samvādī* (सम्वादी) - c.a.d. 2^e note en importance ? Tout d'abord parceque la règle veut que la *samvādī* (सम्वादी) soit la quinte ou la quarte de la *vādī* (वादी) dans le cas présent: la quinte: *ga* (ग) - *ni* (नी) (3-7). Enfin, il n'est pas impossible qu'à une certaine époque, le *ni* (नी) était plus accentué qu'il ne l'est aujourd'hui... mais cela reste à prouver.

Le secret de la forme mélodique de *Yamana* (यमन) réside dans le traitement symétrique des combinaisons autour du *sa* (सा) (tonique) et du *pa* (प) (quinte). Quatre règles doivent être impérativement présentes à l'esprit pendant l'élaboration du *rāga* (राग) :

1- si une combinaison ascendante commence avant *sa* (सा) ou *pa* (प), on devra sauter ces notes:



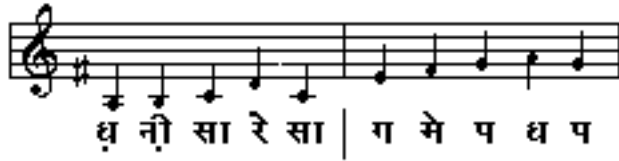
2- une combinaison ascendante peut - parfois seulement - commencer par *sa* (सा) et/ou *pa* (प) :



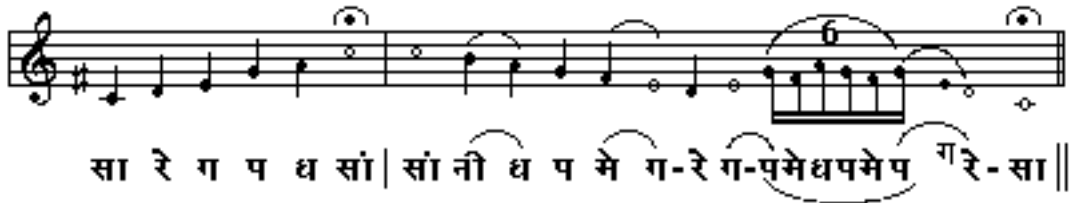
3- une combinaison ascendante commençant avant *sa* (सा) ou *pa* (प) peut se terminer sur *sa* (सा) ou *pa* (प):



4- une combinaison ascendante commençant avant *sa* (सा) ou *pa* (प) peut ne pas omettre *sa* (सा) ou *pa* (प) si elle retourne immédiatement sur ces notes:



Il est vrai qu'aujourd'hui, la 1^o règle est la plus importante puisqu'elle forme le *pakāḍa* (पकड़) (carte d'identité, phrase caractéristique) de *Yamana* (यमन). Il faut également dire qu'il n'en a pas toujours été ainsi car, il n'y a pas si longtemps, les phrases mélodiques de *Yamana* (यमन) commençaient beaucoup plus sur *sa* (सा) et donc, sans rentrer dans les détails, le *Yamana* (यमन) d'il y a un siècle ressemblait plus au *Śuddha Kalyāṇa* (शुद्ध कल्याण), archétype n°1 de la famille *Kalyāṇa* (कल्याण) dont la forme de base est:



Puisque nous venons de parler de *Kalyāṇa* (कल्याण), disons également que le *pakāḍa* de *Yamana* (यमन) se compose de sa carte d'identité propre (son prénom et ses signes distinctifs) et qu'à cela, il faut ajouter un 2^o *pakāḍa* (पकड़) - phrase appartenant à l'archétype *Śuddha Kalyāṇa* (शुद्ध कल्याण) et que l'on retrouvera dans tous ses parents - proches et éloignés :



On pourrait dire que ce 2° *pakāḍa* (पकड़) est un nom de famille commun à tous les *rāga* (राग) de la famille *Kalyān* (कल्याण). Le *pakāḍa* (पकड़) de *Yamana* (यमन) sera le suivant :

नी रे ग - | मे ध नी | सा | नी ध प मे ग - रे ग - प मे ध प मे प ग रे - सा ||

PAKAD YAMAN + COMMUN + PAKAD SHUDH-KALYAN = YAMAN

La seule réelle différence entre *Yamana* (यमन) et son frère jumeau *Yamana Kalyāṇa* (यमन कल्याण), réside dans l'utilisation du *śuddha ma* (शुद्ध म) qui doit être pris, dans ce dernier, comme une note ornementale, entre 2 *ga* (ग) (tierces). Ce *śuddha ma* (शुद्ध म) aura d'ailleurs la valeur d'une *vivādī* (विवादी) puisqu'il ne devra être pris de la façon suivante que 5-6 fois pendant toute la durée de l'exécution musicale du *rāga* (राग) :

(प) मे ग म ग ||

Pour terminer, disons que certains artistes rendent les phrases de *Śuddha Kalyāṇa* (शुद्ध कल्याण) plus proéminentes dans *Yamana Kalyāṇa* (यमन कल्याण). Enfin et aussi paradoxal que cela puisse paraître, il y a un certain nombre de thèmes de *Yamana Kalyāṇa* (यमन कल्याण) dans lesquelles l'ombre même d'un *śuddha ma* (शुद्ध म) est totalement absente.

Enfin, pour mieux cerner le *rāga Yamana* (राग यमन), étudions quelques "squelettes" de thèmes représentatifs:

1- *Yamana* (यमन): *vilambita tīnatāla* (तीनताल विलम्बित)

X	2	0	स्थाई	गंगरे	3	सा	नीध	नी	रे	
				दिर		दा	दिर	दा	रा	
प	म	ग	गरे	ग	मम	(प)	म	ग	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा

Quant à l'exécution réelle de ce thème ou de tout autre, il va sans dire qu'il faudra apprendre à le transposer sur l'instrument pour lui donner un souffle vital complètement absent du squelette mélodique écrit. Il s'agira donc d'habiller et d'ornementer ces thèmes pour les rendre musicaux... cela n'est pas une moindre affaire, demande une bonne connaissance préalable du *rāga* (राग), de sa façon de "bouger" et une grande pratique de "décodage". C'est la raison pour laquelle l'écriture, en musique indienne, ne peut jamais remplacer l'enseignement oral et l'acquisition d'une mémoire musicale. Tout au plus, l'écriture ne servira qu'à répertorier et à réviser le déjà appris. Enfin, quant à l'élaboration de tout *vilambita gata* (विलम्बित गत), on devra tout d'abord, après avoir répété le thème plusieurs fois, s'en éloigner progressivement en transformant et ornementant quelques notes du thème et en utilisant des silences. On improvisera alors dans un esprit d'*ālāpa* (आलाप) en *tāla* (ताल) tout en revenant sur le *mukhadā* (मुखड़ा). Il est capital de savoir prendre son temps et de ne pas démarrer sur les chapeaux de roues des traits mélodiques et rythmiques qui devront glisser tout naturellement dans la progression de l'élaboration. Le moment viendra bien assez vite où on devra démontrer sa virtuosité technique et sa vitesse de pointe! on peut donc très bien commencer le *vilambita* (विलम्बित) à une vitesse de 25" par *āvartana* (आवर्तन) - tour de cycle - pour conclure le thème lent sur une vitesse de 10"...

Après avoir élaboré cet *ālāpa* (आलाप) en *tāla* (ताल), on développera des traits mélodiques rapides que l'on pourra faire décoller de n'importe où dans le cycle mais il nous faudra toujours atterrir soit sur la *sama* (सम), soit 1 temps - ou 1/2 temps avant la reprise du thème et cela, en beauté s'il vous plait!

Cette règle, valable non seulement pour tous les *vilambita gata* (विलम्बित गत) mais aussi pour tout les *druta gata* (द्रुत गत) et dans tous les *tāla* (ताल), est donc la règle d'or à un million de dollars, de l'improvisation en musique indienne.

2- *Yamana* (यमन): *madhya laya* (मध्य लय) - *tīnatāla*, Pandit Dinkar Rao Patwardhan

Ce thème, qui m'a été enseigné par mon maître, *Dr. K.C. Gangrade*, lui avait été passé par un de ses maîtres, *Pandit Dinkar Rao Patwardhan* et provient sans doute d'*Ustad Amir Khan de Gwalior*, un des plus grand compositeur de *gata* (गत) pour *sitāra* (सितार) au début XIX°.

Ce *gata* (गत), un modèle du genre quand on en analyse sa forme, son développement dans les différentes octaves et l'intelligente beauté de son *bola* (बोल), doit être interprété sur un tempo beaucoup plus lent que les *druta gata* (द्रुत गत) d'aujourd'hui. Il faut dire enfin qu'un tel *gata* (गत) est malheureusement démodé car l'auditoire demande des thèmes beaucoup plus rapides, pleins de "*djine djane djoune*" comme on dit en Inde. C'est peut être également parceque le public préfère soit les thèmes plus imités du vocal, soit des thèmes simplistes, faciles à digérer et qui ne sont qu'un point de départ à l'improvisation.

X	2				0				3						
				स्थाई	सा	नी	सा	रे	सा	रे	-	गर्मप	-प	म	
					दा	रा	दा	दिर	दा	रा	-	दा-	-र	दा	
प	(-म)	ग	रे	ग	मर्म	धध	पप	ग	गरे	-रे	गग	रे	सासा	-सा	सा
दा	(-र)	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	ख्दा	-र	दिर	दा	ख्दा	-र	दा
प	ध	(-ध)	ध	प	ध	नी	सा	रे	नी	-नी	सा	रे	ग	रे	ग
दा	दा	(-र)	दा	दा	रा	दा	रा	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	रा
म	धध	मर्म	पप	म	मग	(-ग)	रे	ग	मर्म	प	ध	म	प	नी	सां
दा	दिर	दिर	दिर	दा	ख्दा	(-र)	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
गं	रें	(-रें)	सां	नी	ध	प	म	नी	ध	(-ध)	प	म	ग	रें	सा
दा	दा	(-र)	दा	दा	रा	दा	रा	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	रा
सारे	गर्म	प,	रेग	(-ग)	रे										
दिर	दिर	दा,	दा-	(-र)	दा										

3- *Yamana* (यमन): *druta gata*, *tīnatāla* (द्रुत गत, तीनताल)

Ce *gata* (गत), dont la construction du *bola* (बोल) est intéressante, doit être interprété sur un tempo rapide et appelle des *tāna* (तान) qui devront fuser à toute allure les unes après les autres.

Comme le *mukhaḍā* (मुखड़ा) commence sur le *sama* (सम), il faudra terminer les improvisations sur le 16° temps (ou 16 1/2) pour la reprise du thème. mais, compte-tenu de la structure du *bola* (बोल), on pourra exceptionnellement conclure les traits mélodiques sur le 11° temps pour reprendre le thème sur le 12° temps : . . . 10 11 *dā* | *rā dā āra dā* | *dā*

- Enfin, je crois me rappeler que la première ligne de ce *gata* (गत) est un thème de *Nikhil Banerjee* (les autres lignes ayant été écrites pour le besoin). ce *bola* (बोल) pourra donc également servir de base à la composition de tout autre *rāga* (राग).

X	2				0				3						
स्थाई															
ग	(-ग)	रे,	नी	(-नी)	रे,	ग	(-ग)	रे	नी	-	ग	रे	नी	(-नी)	रे
दा	(-र)	दा,	दा	(-र)	दा,	दा	(-र)	दा	दा	-	दा	रा	दा	(-र)	दा
ग	-	ग	रे	ग	पप	म	ग	-	गग	रेरे	गग	रे	रेनी	(-नी)	रे
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दिर	दिर	दा	ख्दा	(-र)	दा

Alors, à vos instruments et *yamanisez* bien !