



LA MÉTHODE VOCALE DU DHRUPAD

FONDEMENTS DE LA PLUS
ANCIENNE TRADITION
MUSICALE MODALE CLASSIQUE
D'INDE DU NORD
PAR ASHISH SANKRITYAYAN

Dès son enfance, Ashish Sankrityayan commence l'apprentissage du sitar et du chant. Pendant ses études de mathématiques et de physique, il découvre le Dhrupad et l'étudie auprès de plusieurs maîtres de la tradition Dagar, en particulier Ustads Rahim Fahimuddin Dagar, Zia Fariduddin Dagar et Hussain Sayeeduddin Dagar. Après plus de 20 ans de formation et de recherches personnelles dans le style subtil et épuré de l'école Dagar, il devient à son tour un maître de ce chant méditatif profond. Son grand intérêt et ses études des bases théoriques et musicologiques du Dhrupad l'ont conduit à diriger la Dhrupad Kendra, l'académie étatique de chant Dhrupad. Aujourd'hui il enseigne dans de nombreuses universités et poursuit sa carrière d'artiste internationale.

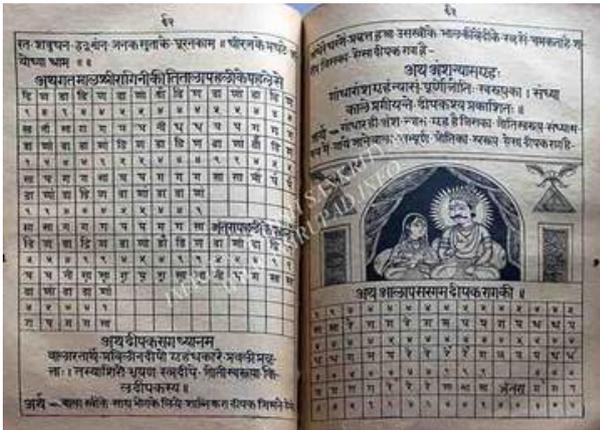
Ce document vise à apporter des précisions théoriques et des pistes d'écoute et de lecture aux stagiaires. Il donne des clés de compréhension et permet de se familiariser avec les orientations pédagogiques et artistiques de ce stage. Dossier rédigé en collaboration avec Ashish Sankrityayan et Drom.



TABLE DES MATIÈRES

- 1- LE DHRUPAD DANS L'HISTOIRE
- 2- L'ACCENT VÉDIQUE
- 3- LA PRODUCTION DU SON
- 4- DHRUPAD ET MICROTONALITÉ
- 5- POUR ALLER PLUS LOIN

1-Le Dhrupad dans l'histoire



Le Dhrupad et le Khyal sont les deux formes de chant classique qui existent aujourd'hui en Inde du Nord. Le Dhrupad, la forme la plus ancienne, jouit d'une grande popularité jusqu'au début du XVIIIe siècle.

Sa pratique diminue ensuite progressivement avec l'émergence du Khyal, un style plus divertissant.

Le déclin du Dhrupad s'est accéléré au cours des deux derniers siècles, nombre de ses praticiens se tournant vers la nouvelle forme qui a progressivement gagné en popularité. Le Dhrupad est cependant resté le style privilégié dans quelques cours royales, principalement au Rajasthan et au Bihar où certaines traditions du Dhrupad se sont poursuivies jusqu'à la fin des années 1940, lorsque ces États ont été assimilés à la république indienne. La période qui a suivi l'indépendance de l'Inde jusqu'à nos jours a été difficile pour le Dhrupad car il devait survivre dans une société dans laquelle il n'était plus populaire. Aussi, la nouvelle classe dirigeante de bureaucrates et de politiciens, contrairement à ses anciens patrons aristocratiques, n'avait aucun lien avec cette pratique. Il reste actuellement très peu de musiciens pratiquant le Dhrupad en Inde et il existe une énorme fragmentation et une érosion des connaissances sur cet art, même parmi ceux qui le pratiquent encore. L'ensemble des œuvres composées de la tradition a été pratiquement décimé.

Le manque de connaissances à ce sujet a atteint un point où il est difficile, même dans la littérature musicale et dans les cercles musicaux, de trouver une définition appropriée de ce qu'est le Dhrupad et de ce qui le distingue de son dérivé moderne : le Khyal. Il est désormais courant en Inde de trouver le dhrupad décrit en termes de langue et de grammaire du Khyal.

Le déclin du Dhrupad au cours des deux derniers siècles coïncide avec un changement de paradigme dans la musique en Inde : il est désormais admis que la musique doit avant tout divertir. Il s'agit d'un concept qui prédomine aujourd'hui en Inde et qui exclut donc toute tentative visant à relancer ou même à initier une étude sérieuse du dhrupad. Mais la sophistication des concepts musicaux qui sous-tendent le Dhrupad et son objectif de créer une musique qui élève et qui incarne l'essence de la pensée spirituelle indienne, lui ont valu une acceptation et une admiration croissantes en Occident.

2-L'accent védique

La singularité fondamentale du chant Dhrupad qui le caractérise et le distingue des autres types de chant est l'utilisation des trois accents védiques (udatta, anudatta et svarita), ainsi que la dynamique complexe du son et les possibilités musicales que cela crée.

Le sanskrit dans ses origines utilisait un accent de hauteur et non un accent tonique. Ce fut aussi le cas en latin, grec ancien, lette et encore du lituanien. Cet accent, noté avec précision dans les textes védiques anciens, semble avoir disparu à l'époque de Patañjali ; il est d'ailleurs notable que les langues néo-indiennes actuelles n'ont, à l'exception de la pañjābī, gardé aucune trace d'un tel accent.

- La syllabe intonée est nommée *udātta* (« élevé ») ; elle est marquée en transcription par un accent aigu et se prononce sur un registre haut ; tous les autres phonèmes se déduisent de l'*udātta*.
- Les syllabes atones sont dites *anudātta* (« non élevé ») et se prononcent sur un registre moyen. Elles ne se transcrivent pas.
- La syllabe qui suit l'*udātta*, est appelée *svarita* (« résonant »). Elle est modulée haut - moyen ; la transcription marque la syllabe *svarita* par un accent grave.

Le rôle fondamental joué par ces accents dans la création du dhrupad sous-tend en réalité sa grammaire, car ces accents définissent les schémas temporels et la dynamique interne des phrases mélodiques. La dynamique du son employée dans le dhrupad remonte aux recherches sur le son incarnées dans les récitations védiques et la grammaire sanskrite, et conduit également à l'origine du concept de raga.

Une conséquence du rôle fondamental des accents védiques est que les phrases du dhrupad ne peuvent pas être trop rapides. Une séquence de notes trop rapide rendrait impossible l'exécution des accents avec les changements de position internes qui les accompagnent, l'utilisation correcte des notes et consonances cachées et l'introduction des détails microtonaux d'une note comme une entité fluide. C'est pourquoi dans le khyal cette technique de la voix est abandonnée au profit d'un son guttural plus frontal car cela favorise la production des ornements très rapides ainsi que des passages rapides et des permutations de notes caractéristiques du khyal.



3-La production du son

Dans le chant Dhrupad, la différenciation de la dynamique du son et de la prononciation des syllabes a pour but de produire une musique complexe, dans laquelle les dispositifs mélodiques et les ornements deviennent indépendants des syllabes ou du texte et obéissent à la logique de la musique. Rendre la mélodie indépendante des syllabes nécessite la connaissance de la distinction entre deux types de sons ou nad : adhar et niradhar qui signifient littéralement “avec et sans soutien”.

Adhar est un son guttural frontal ancré dans les cordes vocales, tandis que niradhar est un son qui remplit le corps comme une entité fluide et peut changer librement de position. Les syllabes sont rendues si douces qu'elles n'influencent pas la dynamique du son et elles peuvent être indépendantes des syllabes et dépendantes uniquement de la logique du développement mélodique.

Une autre possibilité importante qui émerge de la dynamique complexe du son avec les accents védiques est l'utilisation d'une note totalement ou partiellement silencieuse. Le son n'est pas articulé clairement en tant que tel, mais constitue simplement un changement de position interne qui prépare la prochaine note à produire.

Les accents védiques et ce concept de notes cachées et révélées, permettent à un chanteur de Dhrupad de créer des relations ou consonances cachées entre les notes.

C'est cette notion de consonance des notes ou samvad qui est à l'origine de la notion de raga.



4-Dhrupad et microtonalité

Les processus d'udatta, anudatta et svarita et l'utilisation de notes cachées conduisent à la conception microtonale d'une note comme une entité fluide, car ces phénomènes créent en réalité un jeu sur les nuances microtonales de la note. La dynamique du son au sein d'une note en fait une entité fluide qui n'est pas fixe, mais fait partie du spectre infini de notes créées par les harmoniques. Grâce à la dynamique du son, une note dans un raga établit constamment le samvad avec les autres notes du raga. L'arrière-plan d'un spectre d'harmoniques sur lequel chante un chanteur de Dhrupad est fourni par le tanpura qui fait office de bourdon.

Une conséquence importante de ce concept de note fluide aux nuances microtonales infinies est qu'une note dans un raga y capture également toute l'information du samvad ou de la consonance au sein du raga, et caractérise ainsi également le raga lui-même. Un raga peut ainsi être caractérisé ou identifié par les nuances microtonales caractéristiques de ses notes. Le samvad dans un raga produit un changement microtonal dans la tonique, et par conséquent aussi dans les autres notes qui sont liées à la tonique par les harmoniques. Ce concept se reflète également dans le réglage de l'instrument à bourdon.

Un chanteur de Dhrupad expérimenté accorderait le tanpura pour refléter le caractère du raga joué.

Parmi les quatre cordes du tanpura, les deux cordes du milieu accordées sur la tonique forment la hauteur de référence, et la dernière corde est accordée sur la tonique microtoniquement décalée qui caractérise le samvad du raga à exécuter.

Un raga est vu comme une personnalité, une humeur ou un état d'être, et non comme une séquence de notes chantées d'une certaine manière. Le caractère du raga est établi par les informations de samvad contenues dans les changements microtonaux de ses notes.

Les consonances internes d'un raga nécessitent des changements dans la résonance et la qualité du son produit par la voix. Par exemple, le terme lajjit ou "timide" est utilisé pour caractériser la qualité des notes du raga Puria, tandis que celles du raga Marwa sont appelées tejasvi ou "radiant". Dans les ragas aux notes graves, une technique spéciale appelée sakari, qui produit une douce résonance diffuse dans la voix, est utilisée pour que ces notes extrêmement décalées sonnent naturellement à l'oreille. Si les notes graves devaient être chantées avec la même qualité de voix que les notes élevées, elles sonneraient très discordantes. Dans une interprétation réelle d'un raga, en fonction des ornements et des relations explorées, un chanteur doit constamment ajuster les hauteurs par petites quantités et également modifier la résonance et la qualité de la voix à l'aide de divers processus internes décrits dans les paragraphes précédents. Un aspect important du Dhrupad vocal est la possibilité de faire des changements continus dans la résonance de la voix ainsi que des changements de microton.

5-La structure du dhrupad

Dhrupad est pour l'essentiel un chant abstrait sans texte utilisant des séquences abstraites de syllabes comme "aa, ra, ra , naa , ra, naa , noom, na"... qui n'ont aucune signification littérale. Le chant est majoritairement improvisé, mais l'improvisation suit une grammaire et une structure.

Une performance de dhrupad commence par ce chant improvisé abstrait appelé âlâp avec des phrases mélodiques lentes et fluides qui ne sont pas initialement différenciées en rythmes. Les phrases de l'âlâp reprennent une à une les différentes facettes du raga, et leur succession progressive donne l'impression que le raga se déroule lentement. A partir de séquences de ces syllabes abstraites, le chanteur improvise des phrases dans le cadre du raga et de la grammaire du Dhrupad. Une phrase de Dhrupad est construite un peu comme une phrase de discours, avec un début, une ou plusieurs parties intermédiaires et une partie finale qui la mène à une conclusion.

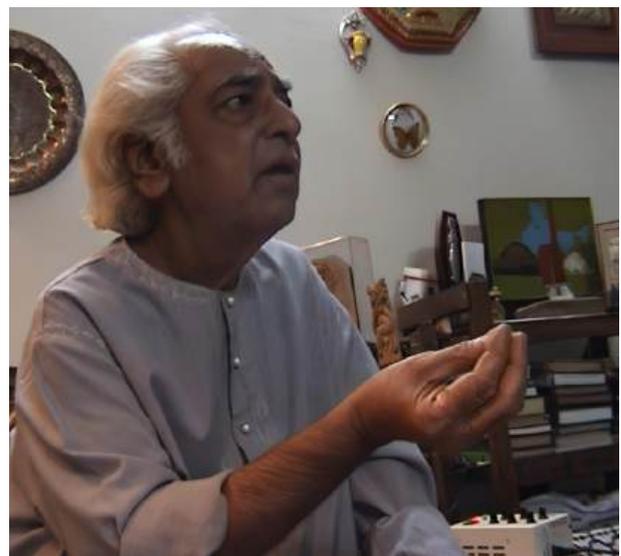
Parfois, une phrase peut n'avoir qu'une seule partie. Même une seule note peut parfois constituer une phrase, portant en elle le germe d'un début, d'un milieu et d'une fin, grâce à l'utilisation de la dynamique sonore décrite dans les paragraphes précédents. Les phrases sont construites en séquence, chaque phrase variant légèrement l'idée musicale présentée dans la phrase précédente, et anticipant et préparant le terrain pour que l'idée soit exprimée dans la phrase suivante.

Souvent, tout un groupe de phrases illustre une version particulière du raga.

Un groupe de phrases exprimant un aspect majeur du raga se termine par une phrase caractéristique comme la fin d'un paragraphe ou d'un chapitre dans un long essai.

Après cette exploration du raga à travers des motifs fluides vient une phase où une impulsion rythmique est introduite dans l'âlâp, et les facettes du raga sont explorées au sein de cette impulsion, qui s'accélère par étapes.

L'introduction de la pulsation et du tempo progressivement accéléré conduit à l'introduction de nouveaux éléments mélodiques et ornements, qui sont presque absents dans la partie précédente, plus lente. Cette partie conclut l'âlâp et est suivie du chant d'une mélodie composée avec des paroles, sur un cycle de battements accompagné d'un tambour : le pakhawaj



9-Pour aller plus loin

À Lire

- Dhrupad Tradition and Performance in Indian Music Ritwik Sanyal, Richard Widdess, Ashgate Publishing Limited
- Hidden Face of Ancient Indian Song- Solveig McIntosh, Ashgate Publishing Limited
- Dhrupad of the Dagers : Conceptual Foundations and Contemporary Questions, Ashish Sankrityayan, Thomson Press, Delhi

À écouter et regarder

Vocal



Ustad Rahimuddin Khan Dagar - Raga Bhairabi



Dhrupad Alap and Chotal Composition in Raga Puria, Ashish Sankrityayan, Pakhawaj Mohanshyam Sharma



The Senior Dagar Brothers - Dhrupad - Raga Darbari Kanada



Dhrupad Alap in Bageshree With Explanations Ashish Sankrityayan



Dagar Vani Dhrupad Alap, Dhamar in Bageshree, Ashish Sankrityayan, Mohan Shyam Sharma

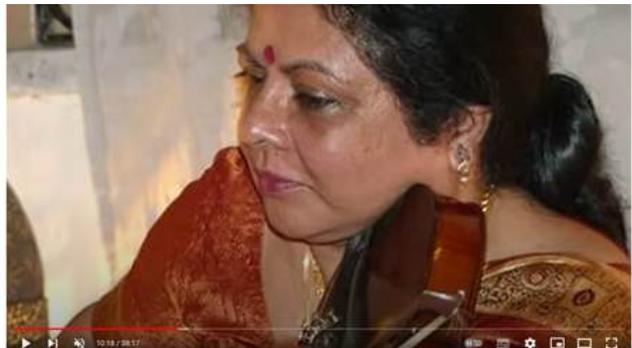


Ustad Moinuddin & Ustad Aminuddin Dagar - Raga Rupeshree - Alap & Dhamar

Violoncelle



Violon



Sarangi



Percussion Pakhawaj



Raja Chhatrapati - Pakhawaj Solo in Chautaal

QUELQUES ALBUMS

