
Allyn MINER. Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries

Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, 1993

Laurent Aubert



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1463>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1994
Pagination : 277-280
ISBN : 2-8257-0503-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Laurent Aubert, « Allyn MINER. *Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 01 octobre 2016.
URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1463>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Tous droits réservés

Allyn MINER. Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries

Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, 1993

Laurent Aubert

RÉFÉRENCE

Allyn MINER. *Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, 1993. 265 p. Intercultural Music Studies 5, Berlin : International Institute for Traditional Music.

- 1 A partir de sources orales, écrites et iconographiques, cet ouvrage remarquable retrace l'histoire des deux principaux instruments de la musique savante de l'Inde du Nord. Si le passé récent du *sitār* et du *sarod* était relativement bien connu, il n'en allait en revanche pas de même des époques antérieures, que les interprètes actuels enrobent volontiers de légendes souvent fascinantes et parfois pleines d'enseignements, mais dans l'ensemble surtout destinées à valoriser leur propre lignage.
- 2 Ayant elle-même suivi un apprentissage rigoureux de la pratique du *sitār* parallèlement à ses études à l'université de Bénarès, Allyn Miner s'inscrit ainsi dans le courant d'interprètes-chercheurs également représenté par des auteurs comme Manfred Junius, Regula Burckhardt Qureshi, Patrick Moutal, Joep Bor, James Kippen ou Philippe Bruguères, pour n'en citer que quelques-uns, et dont Alain Daniélou fut à certains égards un précurseur ; d'où son intérêt notamment pour l'histoire de la pratique instrumentale, comme elle le signale dans sa préface, et dont ce livre rend compte avec ampleur et acuité.
- 3 La première partie (p. 15-71) décrit l'origine et le développement des deux instruments. En ce qui concerne l'invention du *sitār*, le rôle du fameux Amir Khusrau (1253-1325), musicien légendaire de la cour du sultan de Delhi Allauddin Khilji, auquel est aussi attribuée la création de nombreux genres musicaux, y est ainsi reconsidéré à la lumière

d'une documentation ample et souvent contradictoire. La première mention du terme de *sitār* rencontrée par Miner dans la littérature indienne ne remonte en effet qu'à 1739, associée à celle d'un certain Khusrau Khan, également connu sous le nom d'Amir Khusrau, musicien à la cour de Delhi. Celui-ci fut donc probablement confondu avec son éminent homonyme par de précédents auteurs, trop contents de conférer ainsi à l'instrument un demi-millénaire supplémentaire de respectabilité. Quant à l'iconographie indienne, aucun *sitār* n'y apparaît avant 1790, et la distinction organologique avec le *tambūr* – un luth à long manche également connu en Turquie, en Perse et en Asie centrale – représenté dans les miniatures des époques antérieures est ici clairement explicitée.

- 4 A partir de cette période, les descriptions, les représentations picturales et les traités deviennent de plus en plus nombreux et précis, ce qui permet à l'auteur de broser un tableau remarquablement détaillé des différents stades de développement et des écoles régionales dans les domaines de la facture, de l'accord et du jeu du *sitār*. Une brève analyse d'instruments dérivés comme le *surbahār*, sorte de *sitār* basse, et les vièles *tāūs*, *isrāj* et *dilruba*, conclut cette deuxième section du livre consacrée aux mutations du *sitār* (p. 35-59).
- 5 Mieux connu que celui du *sitār*, le passé du *sarod* est généralement associé au *rabāb*. Mais, le terme de *rabāb* (*rubab*, *rehab*, *rabob*...) désigne, au moins depuis le X^e siècle, d'innombrables types de cordophones dans l'ensemble du monde islamique, et la principale question concernant la dérivation du *sarod* contemporain est de savoir de quel *rabāb* il procède. Comme le *rabāb* indo-persan, le *sarod* fait partie de la catégorie des luths échancrés (*barbed lutes*) et sa caisse de résonance est tendue d'une peau. Or, le *rabāb* le plus fréquemment représenté dans les miniatures mogholes et pahadi du XVII^e au XIX^e siècle est le *dhrupad rabāb*, associé à la personnalité quasi mythique de Miya Tansen, musicien de la cour de l'empereur Akbar (1556-1605). Selon notre auteur, si le *dhrupad rabāb* est manifestement l'ancêtre principal du *sursingār*, un luth aujourd'hui quasiment obsolète, le *sarod* dériverait en revanche du modèle joué encore aujourd'hui en Afghanistan, au Pakistan et au Cachemire.
- 6 La première mention connue du terme de *sarod* date d'environ 1830, et elle correspond à la période à laquelle les cordes de boyau du luth afghan commencent à être remplacées par des cordes métalliques. L'adaptation d'une touche métallique sur son manche, une des principales caractéristiques du *sarod* contemporain, semble, quant à elle, n'avoir été effectuée que vers 1860 par Na'matullah Khan, un musicien de Calcutta, père du fameux Karamatullah Khan.
- 7 Intitulée « Centres, formes et innovateurs », la deuxième partie de l'ouvrage (p. 73-158) situe le développement de la pratique musicale dans son contexte social et politique. L'époque de l'empereur Aurangzeb (1659-1707), qui annonce le déclin de l'empire moghol, est marquée par son puritanisme et son rejet de toute pratique musicale à la cour. Les cent cinquante ans qui suivront sa mort resteront ainsi dans les annales comme une « période noire et tragique de l'histoire de l'Inde », comme l'exprime l'historien K.K. Datt (cité p. 78).
- 8 Pendant la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle, alors que le nord du sous-continent était presque totalement sous le contrôle de la célèbre Compagnie des Indes orientales, la musique allait néanmoins connaître un développement spectaculaire, notamment à la cour des *navāb* de Delhi, de Lucknow, de Rampur et de Bénarès. C'est à cette époque que de nouvelles formes vocales comme le *khyāl*, puis le *thumrī*, connurent leur essor, de même que la danse *kathak*. Quant à la musique purement instrumentale, elle

se dégagea de son rôle subalterne par rapport au chant pour devenir une expression indépendante à part entière. A travers l'évocation de figures hautes en couleurs comme celles de Masit Khan, de Rahimsen, de Ghulam Raza ou de Ghulam Muhammad, l'auteur nous brosse un tableau fourmillant de détails pittoresques et éloquents de la vie musicale durant les dernières phases de l'empire moghol.

- 9 La répression britannique de 1857-58 marque une rupture importante, non seulement sur le plan politique, mais également en ce qui concerne le devenir des musiciens, contraints par l'éclatement du système qui les soutenait de se chercher de nouveaux débouchés. La fondation, en 1881, de la Bengal Academy of Music par Sourindro Mohun Tagore, un aristocrate intellectuel de Calcutta, est un exemple significatif de ce courant de défense de la culture indienne, et en particulier hindoue, contre le dénigrement systématique dont elle faisait l'objet de la part du pouvoir colonial (p. 147-148). Le Bengale devient alors un des principaux bastions de la musique instrumentale, et plusieurs prestigieux joueurs de *sitār*, de *surbāhār* et de *sarod* bengalis sont demeurés parmi les personnalités musicales les plus marquantes de l'époque.
- 10 La dernière partie du livre (p. 159-232) est consacrée aux « Techniques et compositions » instrumentales telles qu'elles sont décrites dans les anciens traités, ainsi qu'à la terminologie s'y référant. Des exemples de transcriptions musicales en notation indienne, comme celles proposées par Safdar Husain Khan dans son « *Qānūn-i sitār* », dont la première édition date de 1871, ou par Sadiq Ali Khan, l'auteur du « *Sarmāya-i 'ishrat* » (1875), permettront au lecteur déjà familiarisé de saisir les principaux courants de la musique instrumentale coexistant en Inde à la fin du siècle dernier. Un chapitre important (p. 180-204) est consacré à la figure de Masit Khan, un sitariste de la fin du XVIII^e siècle, à qui l'on doit la codification des techniques de jeu du *sitār* ; un autre (p. 205-215) à son contemporain Firoz Khan, qui allait imposer un style de composition spécifique au *sarod*.
- 11 Un des principaux mérites du travail d'Allyn Miner est de mettre en lumière l'importance des sources écrites, et tout particulièrement de celles constituant la troisième partie de son ouvrage, trop souvent ignorées, tant il est vrai que la musique savante de l'Inde du Nord est habituellement considérée comme une tradition essentiellement orale. Cette analyse minutieuse contribue donc à remettre les pendules à l'heure dans la mesure où elle situe cette musique dans une perspective autant, et peut-être même plus, historique qu'ethnomusicologique. Cette étude, une des plus sérieuses et des mieux documentées sur le sujet, est en outre assortie d'une iconographie abondante et judicieusement sélectionnée, qui, en dépit d'une reproduction un peu pâle et insuffisamment contrastée, vient en confirmer le propos de façon magistrale.