

Carol TINGEY : *Auspicious Music in a Changing Society. The Damâi Musicians of Nepal*

London : School of Oriental and African Studies, University of London,
SOAS Musicology Series/vol.2, 1994

Mireille Helffer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1229>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1995
Pagination : 237-239
ISBN : 2-8257-0537-3
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Mireille Helffer, « Carol TINGEY : *Auspicious Music in a Changing Society. The Damâi Musicians of Nepal* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 8 | 1995, mis en ligne le 04 janvier 2012, consulté le 30 avril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1229>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

Carol TINGEY : *Auspicious Music in a Changing Society. The Damâi Musicians of Nepal*

London : School of Oriental and African Studies, University of London, SOAS Musicology Series/vol.2, 1994

Mireille Helffer

RÉFÉRENCE

Carol TINGEY : *Auspicious Music in a Changing Society. The Damâi Musicians of Nepal*. London : School of Oriental and African Studies, University of London, SOAS Musicology Series/vol.2, 1994, 284 p.

NOTE DE L'ÉDITEUR

N.B. Une version abrégée de l'ouvrage ici recensé avait été publiée au Népal, dès 1990, sous le titre *Heartbeat of Nepal : The Pañcai Bâjâ*.

- 1 Quatre années se sont écoulées depuis le moment où Carol Tingey soutenait à l'Université de Londres un Ph. D. en philosophie, préparé sous la direction de Richard Widdess et intitulé *Nepalese Pañcai bâjâ Music : an Auspicious Ensemble in a Changing Society*. Le livre qui paraît aujourd'hui, sous un titre voisin mais plus explicite, est en fait la reprise de cette thèse qui valut à l'auteur les plus grands éloges. Il constitue l'aboutissement d'un long travail de terrain effectué au Népal entre 1987 et 1988 et concerne la communauté des tailleurs-musiciens *damâi*, la plus importante des castes de musiciens, celle dont la fonction essentielle est d'assurer une « musique de bon augure » au bénéfice de toute la population.

- 2 Les matériaux dont l'auteur disposait ont été organisés selon un plan tout à fait classique dont il y a lieu de rappeler les grandes lignes.
- 3 Les deux chapitres introductifs précisent les options méthodologiques ; ils permettent de situer les *damâi* dans leur environnement géographique et de comprendre les conditions historiques de leur implantation. Le lecteur appréciera de voir comment les migrations Rajput, venues de l'Inde du nord, semblent avoir favorisé le développement au Népal de petits ensembles instrumentaux héritiers des *naqqâra khânâ* et *naubat shahnâi* de l'Inde, et caractérisés par la présence des timbales *naqqâra* et des hautbois *shahnâi*.
- 4 L'étude des instruments qui composent ces ensembles désignés souvent par le terme de « les cinq instruments » (*pañcai bâjâ*) constitue la matière du troisième chapitre : chacun des instruments utilisés – qu'il s'agisse des hautbois courbes *shahnâi*, des timbales de différentes tailles (*naqqâra*, *damahâ*, *tyamko*), des longues trompes courbes (*narsinga*) ou droites (*karnâl*), des cymbales – fait l'objet d'une description organologique minutieuse, accompagnée d'excellentes photos et dessins. Une attention toute particulière a été portée à la description des techniques de jeu, particulièrement à celle du hautbois, dont Carol Tingey est devenue une joueuse expérimentée.
- 5 Le quatrième chapitre examine le statut des *damâi* au sein de la société népalaise et met en évidence le fait que, malgré le rang peu élevé qu'ils occupent au sein des castes considérées comme impures et intouchables (telles que les forgerons *kami* ou les tanneurs-cordonniers *sarki*), la présence des *damâi* et la musique qu'ils exécutent sont indispensables à l'exécution de nombreux rituels et contribuent à rehausser le prestige de ceux qui les emploient.
- 6 Les trois chapitres suivants (pp. 103 à 227), accompagnés de nombreuses notations, ont été consacrés à la présentation et la description du répertoire, examiné en fonction du contexte dans lequel les différentes pièces sont jouées : répertoire dit « populaire », répertoire lié à un contexte particulier, répertoire rituel.
- 7 En préalable, dans une introduction très éclairante au chapitre 5, C. Tingey analyse les rôles respectifs des différents instruments au sein des deux principaux types de fanfares rencontrés : les *nagarâ bânâ* et les *pañcai bâjâ*. Elle montre de quelle façon timbales *dâmâha* (qui ont donné leur nom à la caste des *damâi*) et cymbales *jhyâlî* fournissent le cadre rythmique, comment le tambour *dholak* et la petite timbale *tyâmko* fournissent ce qu'elle considère comme une animation rythmique, comment les deux hautbois *shahnâi* généralement présents assurent respectivement la partie mélodique et le bourdon, et comment s'articulent les courtes formules spécifiques qui caractérisent le jeu des trompes *narsinga* et *karnal*.
- 8 Vient ensuite un inventaire des échelles rencontrées, rattachées aux *thât* de la musique classique de l'Inde du nord – ce qui se justifie puisque les *damâi* eux-mêmes ont quelques connaissances concernant les *râg* – mais, à mon avis, tout à fait inutilement comparées aux modes ioniens, doriens, lydiens ou éoliens de la tradition médiévale occidentale ; d'autant plus que l'auteur lui-même souligne la prédominance du système pentatonique anhémitonique.
 - Les données relatives au répertoire populaire tel qu'il fonctionne à l'époque de l'enquête (ch.5) sont classées sous différentes rubriques : 1) « chants populaires », versions instrumentales de chants bien connus localement ou abondamment diffusés dans les programmes de la radio locale ou nationale ; 2) pièces purement instrumentales que les

musiciens désignent par les termes *khyâli* et *jhyaure*, selon le caractère binaire ou ternaire de la structure rythmique ; 3) danses.

- Les pièces liées à un contexte particulier dont l'auteur traite dans le ch. 6 appartiennent au répertoire saisonnier : il s'agit essentiellement des diverses versions des *asâre* joués pendant la saison du repiquage du riz et du *Mâlashri* joué au moment de la plus grande fête du calendrier népalais, celle de Dasain. S'y ajoutent des pièces exécutées à l'occasion de diverses activités à caractère rituel : processions, célébration des rites du cycle de vie, et surtout mariages. C. Tingey en fournit de nombreux exemples notés et mentionne également l'existence d'un répertoire, aujourd'hui obsolète, articulé, à la manière des *râg* indiens, sur les différentes heures du jour. A la différence du répertoire dit « populaire », ces pièces font une place plus grande à l'improvisation mélodique.
 - Sous le vocable de « répertoire rituel » (ch. 7), l'auteur se réfère, selon ses propres termes, (p.193) à un corpus de pièces qui sont les accompagnements obligés de certaines activités rituelles dans des sanctuaires déterminés. C'est ainsi qu'elle nous donne le calendrier des obligations rituelles des différentes formations au palais de la ville de Gorkha, en insistant sur les musiques liées aux rituels en l'honneur de Gorakhnâth ou de la déesse Kalika.
 - Dans le chapitre conclusif sont examinés les processus de changement à l'œuvre dans la société népalaise et leurs conséquences par rapport à la situation des musiciens *damâi*, à la composition de leurs ensembles et au répertoire.
- 9 Plusieurs appendices fournissent 1) les équivalences entre calendrier népalais et calendrier occidental ; 2) un tableau détaillé (heure par heure) des interventions musicales qui ont lieu au palais de Gorkha à l'occasion de la fête de Dasain ; 3) la localisation des différents groupes de musiciens – autres que *damâi* – qui interviennent pendant la fête de Dasain ; 4) une évaluation des rémunérations reçues par les *damâi* de la part de leurs « patrons » (*bista*).
- 10 En conclusion, sur un sujet nouveau, trop longtemps négligé par les ethnologues du terrain népalais, C. Tingey nous fournit ici une contribution exemplaire qui servira pendant de longues années de référence incontournable à tous ceux qui s'intéresseront au champ de l'ethnomusicologie népalaise. Richesse de l'information basée sur une réelle familiarité avec les musiciens, rigueur de la méthode de travail, précision des analyses, qualité des illustrations, présence d'un glossaire de 285 mots népalais, d'un précieux index et d'une bonne bibliographie : tout concourt à la lisibilité de cet ouvrage qui fera date. Un seul regret : l'absence d'un disque CD joint à la publication qui aurait permis d'avoir accès au monde sonore si soigneusement décrit.

AUTEURS

MIREILLE HELFFER

Mireille Helffer, née le 6 janvier 1928, directeur de recherche honoraire au CNRS, chargée de mission au Musée national des Arts Asiatiques-Guimet, membre de l'UMR 9957 (Laboratoire d'ethnomusicologie) qu'elle a dirigée de 1986 à 1990, a contribué à la mise en place de

l'enseignement de l'ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre où elle a enseigné jusqu'en 1992. Spécialiste des musiques himalayennes, elle a effectué de nombreuses missions de terrain au Népal, au Ladakh, et parmi les communautés tibétaines réfugiées en Inde. Ses publications ont touché à des domaines aussi divers que les castes de musiciens au Népal, le chant épique tibétain (objet de sa thèse de doctorat, publiée en 1977), le répertoire liturgique des monastères du bouddhisme tibétain, les notations musicales tibétaines, les instruments de la musique tibétaine. Elle se consacre aujourd'hui à l'étude des traditions musicales du monastère rnying-ma-pa de Zhe-chen au Népal.