

Emmie te NIJENHUIS (recorded and edited in staff notation by) : *Kīrtana. Traditional South Indian Devotional Songs. Compositions of Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar and Śyāma Śāstri*

Leiden and Boston : Brill, Coll. « Handbook of Oriental Studies », 2011

William Tallotte

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2077>

ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 269-272

ISBN : 978-2-88474-295-5

ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

William Tallotte, « Emmie te NIJENHUIS (recorded and edited in staff notation by) : *Kīrtana. Traditional South Indian Devotional Songs. Compositions of Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar and Śyāma Śāstri* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 20 février 2014, consulté le 09 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2077>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 septembre 2021.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

Emmie te NIJENHUIS (recorded and edited in staff notation by) : *Kīrtana. Traditional South Indian Devotional Songs. Compositions of Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar and Śyāma Śāstri*

Leiden and Boston : Brill, Coll. « Handbook of Oriental Studies », 2011

William Tallotte

---

## RÉFÉRENCE

Emmie te NIJENHUIS (recorded and edited in staff notation by) : *Kīrtana. Traditional South Indian Devotional Songs. Compositions of Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar and Śyāma Śāstri*, Leiden and Boston : Brill, Coll. « Handbook of Oriental Studies », 2011. 302 p., 1 CD

- 1 Emmie te Nijenhuis, musicologue de renommée internationale, poursuit dans cet ouvrage son travail d'édition des compositions du répertoire karnatique. Comme dans son précédent opus, consacré au *varṇam* (Nijenhuis 2001), chaque composition, ou chant (*kīrtana*), est présentée de manière à ce que le lecteur (également auditeur) puisse avoir accès indépendamment ou simultanément aux notations, aux enregistrements et aux paroles des chants. Les notations constituent l'essentiel de l'ouvrage (pp. 76-299). Elles sont la transposition, ou traduction (Picard 1999), sur portée de versions traditionnelles (en notation *sargam*<sup>1</sup>) auxquelles différents signes d'ornementation ont été ajoutés. Les enregistrements, réalisés auprès de joueurs de *vīṇā* reconnus, viennent quant à eux combler le degré d'incertitude qui entoure nécessairement la représentation graphique d'une réalisation sonore. Enfin, les paroles des chants, translittérées du sanskrit ou du télougou puis traduites en anglais, sont insérées au

texte de présentation (pp. 1-75) ; les translittérations réapparaissent ensuite dans les notations, au-dessous des portées. L'ouvrage est dans l'ensemble bien conçu et la navigation d'un support à l'autre s'effectue, de fait, avec facilité.

- 2 Le texte de présentation inclut quatre chapitres, des annexes<sup>2</sup> et une bibliographie. Dans une brève introduction (pp. 1-5), l'auteur retrace l'histoire du *kīrtana* en Inde du Sud, du XV<sup>e</sup> siècle au début du XVIII<sup>e</sup> siècle environ, en replaçant dans le contexte sociopolitique et religieux de l'époque les étapes qui ont mené à sa (relative) standardisation. Deux facteurs, examinés conjointement, permettent de comprendre ce processus : d'une part le maintien d'un mécénat royal qui, en dépit des troubles engendrés par les invasions musulmanes puis les incursions européennes, ne cesse d'encourager les compositeurs (ou musiciens-poètes) les plus talentueux ; d'autre part l'essor de grands mouvements de dévotion (*bhakti*) et de traditions de chant congrégationnel (*bhajan*) qui en portent le message. À cette histoire – plus littéraire que musicale puisque hormis quelques indications mélodiques et/ou métriques seuls les textes des chants nous sont parvenus – succèdent trois chapitres (pp. 6-60) consacrés à la vie et l'œuvre des auteurs des quarante-et-une compositions sélectionnées : Tyāgarāja (1767-1847), Muttusvāmi Dīkṣitar (1775-1835) et Śyāma Śāstri (1762-1827). Emmie te Nijenhuis rend compte ici, en parallèle d'un travail strictement biographique, des débats et des questionnements relatifs à l'édition des premières notations syllabiques (au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle) et sur portée (à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) réalisées par les disciples et/ou descendants de ces trois grandes figures de la musique karnatique. Le but de cette entreprise, nous dit-elle, était avant tout de préserver un héritage oral sous une forme écrite afin de répondre à un enseignement qui, dans les villes au moins, se démocratisait. La notation musicale se serait ainsi peu à peu imposée comme un outil didactique incontournable. Dans un quatrième et ultime chapitre (pp. 61-66), l'auteur revient sur le rôle de la *vīṇā* dans la théorie musicale. Elle rappelle ainsi combien ce luth à manche long, muni de frettes, est indissociable de l'histoire des échelles et des tempéraments et – sans doute en raison de techniques digitales aisément identifiables – des principales tentatives de catégorisation et de description des ornements (*gamaka*).
- 3 Quel est l'objectif de cette édition ? Dans quelle perspective s'inscrit-elle ? En quoi se démarque-t-elle des éditions publiées en Inde<sup>3</sup> ? Le choix d'une notation sur portée (graphique) plutôt qu'une notation traditionnelle (syllabique) suppose ici la disparition d'une référence à l'oralité puisque la transmission du répertoire karnatique passe d'abord par la vocalisation du nom des notes. L'abandon de ce lien direct, quasi charnel, entre vocalisation, solmisation et écriture, suggère donc le caractère plutôt descriptif de ces notations – du moins s'agit-il, en première instance, de rendre ce répertoire accessible au-delà des frontières indiennes. Au-delà, l'attention particulière portée à la notation des ornements permet de situer ce travail dans la continuité d'une tradition théorique sud-indienne au sein de laquelle les problématiques relatives à la notation des ornements ont souvent fait l'objet d'un traitement privilégié, et pour cause : l'ornementation joue un rôle fondamental dans la caractérisation des modes (*rāga*) et la reconnaissance des styles (*bānī*). En insérant des signes d'ornementation, l'auteur introduit des informations qui relèvent et d'un savoir oral (en principe absent des recueils utilisés lors de l'apprentissage) et des tentatives de représentation et/ou de théorisation de ce même savoir. Les notations proposées ne sont donc pas de simples traductions mais des traductions qui intègrent un commentaire. Or la valeur de ce commentaire est inestimable puisqu'il peut être exploité en vue d'une étude historique

et comparée des formes et des styles. Les enregistrements, enfin, invitent l'auditeur à pénétrer une musique exigeante en lui offrant la possibilité d'appréhender cet écart, à la fois vertigineux et fascinant, qui sépare notation et réalisation. Mais au-delà de cette dimension sensible, les enregistrements confèrent aussi à cette édition une profondeur, une rigueur et une scientificité qui justifient amplement sa présence aux côtés des éditions antérieurement publiées.

- 4 La démarche d'Emmie te Nijenhuis, comme celle de l'éditeur, est à bien des égards exemplaire : l'ouvrage est de belle facture, le texte est clair et précis, les annexes sont toujours éclairantes et les notations sont de grande qualité. Une lecture attentive laisse toutefois apparaître de petites faiblesses : d'un côté quelques approximations liées, me semble-t-il, à l'influence d'une littérature musicologique sud-indienne déjà ancienne ou moyennement fiable<sup>4</sup>, et de l'autre quelques flous méthodologiques. À cet égard, trois questions méritent d'être soulevées. La première touche au choix du corpus et, plus précisément, au choix de ces trois compositeurs : Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar, Śyāma Śāstri. S'ils sont bien sûr nés dans la même ville, contemporains et, qui plus est, de caste brahmane, il aurait été intéressant, même en quelques lignes, de souligner que leur réunion et leur mise en avant systématique dans les écrits et les discours karnatiques relèvent en partie d'une construction historique et idéologique. La deuxième question concerne l'édition des notations et l'ensemble des problèmes qu'un tel travail suppose (Ramanathan 1998). Un chapitre sur l'attribution certaine d'une pièce à un signataire, sur le traitement de différentes versions, orales et/ou manuscrites, ou encore sur la prise en compte (ou au contraire l'abandon) de séquences ajoutées par tel ou tel auteur à telle période, aurait en effet été bienvenu. La troisième question, enfin, renvoie au caractère résolument visuel des notations sur portée. On peut de fait se demander pourquoi l'auteur n'a pas tiré davantage profit de cette spécificité – à l'instar d'autres auteurs (notamment Widdess 1995 : 314-317) – en intégrant les signes d'ornementation directement aux notes ? Autrement dit, pourquoi ne pas avoir traité comme une même entité la note et l'ornement ? Une brève discussion sur la dimension plus ou moins visuelle des notations et le rapport de cette dimension aux conceptions karnatiques de l'ornement aurait sans doute permis à l'auteur de justifier de manière plus convaincante (p. 65) le choix d'une notation solfégique occidentale.
- 5 Cela dit, l'ouvrage d'Emmie te Nijenhuis contribue avec brio à une véritable compréhension des répertoires karnatiques et, plus généralement, sud-indiens. Grâce à un travail globalement cohérent et rigoureux, détaillé et bien documenté, cette édition peut d'ores et déjà être considérée comme un outil de référence incontournable, tant pour les musicologues travaillant dans une perspective analytique et historique que pour les musiciens ou simples amateurs éclairés voulant approfondir leur connaissance de ce magnifique répertoire.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- GOVINDA RAO T. K., 1995, *Compositions of Tyāgarāja*. Chennai : Ganamandir.
- GOVINDA RAO T. K., 1997a, *Compositions of Muddusvāmi Dīkshitar*. Chennai : Ganamandir.
- GOVINDA RAO T. K., 1997b, *Composition of Śyāma Śāstri, Subbarāya Śāstri and Annasvāmi Śāstri*. Chennai : Ganamandir.
- NIJENHUIS Emmie te, 2001, *Varṇam : Selected Concert Studies for the South Indian Lute*. Naarden : Sarasvati Bhavan.
- PICARD François, 1999, « Oralité et notations, de Chine en Europe », *Cahiers de musiques traditionnelles* 12 : 35-53.
- RAMANATHAN N., 1998, « Problems in editing the kriti-s of Muddusvami Dikshita », *The Journal of the Music Academy* 69 : 59-98.
- SUBBARĀMA DĪKṢITAR, 1961-83 [1904], *Saṅgīta Sampradāya Pradarśiṇī*, Tamil edition, 5 vols. Madras : The Music Academy [Voir aussi l'édition anglaise en ligne : <<http://ibiblio.org/guruguha/ssp.htm>>].
- TALLOTTE William, 2007, *La voix du serpent. Les sonneurs-batteurs du periyā mēḷam et le culte āgamique de Śiva : ethnomusicologie d'une pratique musicale au delta de la Kaveri (Tamil Nadu, Inde du Sud)*. Thèse de doctorat. Paris : Université Paris IV-Sorbonne.
- VIDYA SHANKAR, 1947, *Shyama Sastry's compositions*, 3 vols. Madras : Gitalaya.
- WIDDESS Richard, 1995, *The Rāgas of Early Indian Music. Modes, Melodies, and Musical Notations from the Gupta Period to c. 1250*. Oxford : Clarendon.

## NOTES

1. La notation *sargam* est une notation syllabique qui utilise les alphabets sud-indiens : tamoul, malayalam, kannada, télougou. La combinaison consonne/voyelle est représentée dans ces langues par une consonne que l'on transforme en lui ajoutant un signe : ce qui est écrit (sa ri ga ma pa dha ni) correspond donc à ce qui est prononcé (sa ri ga ma pa dha ni). Cette règle diffère lorsque l'alphabet latin est utilisé : les voyelles sont alors omises à l'écrit (s r g m p d n) mais restituées à l'oral (sa ri ga ma pa dha ni).
2. Un tableau comparatif des ornements (*gamaka*) cités par trois théoriciens (Śārṅgadeva au XIII<sup>e</sup> siècle, Kumbhā au XV<sup>e</sup> siècle, Somanātha au XVII<sup>e</sup> siècle) et leurs équivalents karnatiques, hindoustanis et occidentaux ; un tableau comparatif des ornements cités par Śārṅgadeva et partiellement repris et notés par deux auteurs modernes (Subbarāma Dīkṣitar 1904 ; Vidya Shankar 1947) ; une liste des soixante-douze échelles heptatoniques de base (*melakartā*) et des trente-cinq cycles métriques (*tāla*).
3. Par exemple : Govinda Rao 1995, 1997a, 1997b.
4. À cet égard, le commentaire de la page 32 sur le mode *punnāgavarāli* est éloquent : le *maguḍi* des charmeurs de serpent n'est pas une cornemuse (« bagpipe ») mais une clarinette ; aucun élément tangible ne permet d'affilier de manière directe le hautbois *nāgasvaram* au *maguḍi* ; enfin, l'affirmation selon laquelle le *nāgasvaram* est devenu un instrument de temple au XVI<sup>e</sup> siècle mérite d'être révisée : l'inscription la plus ancienne connue mentionnant l'instrument date de

1496 (Tallotte 2007 : 102) ; par ailleurs, le hautbois apparaît dans l'iconographie des temples dès le XII<sup>e</sup> siècle (*ibid.* : 98-100).