

RENCONTRE ORIENT-OCCIDENT, DES PRATIQUES MUSICALES ET DES MODES D'ENSEIGNEMENT : RICHESSE ET INTERROGATIONS

Henri Tournier

Conservatoire de Rotterdam

INTRODUCTION

J'ai été très heureux de présenter ce récit de pratique dans le cadre des journées francophones de recherche en éducation musicale à la Cité de la musique. J'ai été très sensible à la curiosité qu'on montré les participants pour le travail pédagogique centré sur la musique classique de l'Inde du Nord, que nous développons au Conservatoire de Rotterdam « Codarts ». La durée de mon intervention étant assez courte, je me devais d'aller à l'essentiel. Cet article est l'occasion d'apporter quelques éléments complémentaires, sur les différents sujets que j'ai abordés.

Depuis maintenant plus d'une douzaine d'années j'enseigne la flûte traversière bansuri et l'improvisation au Conservatoire de Rotterdam. Ce conservatoire d'études supérieures de musique et de danse a développé au fil des années, parallèlement à son département de musique classique occidentale, des départements de jazz, de rock et *light music*, de musiques du monde (Inde, Turquie, musiques d'Amérique latine, Tango argentin, Flamenco). Initiative unique en Europe, cette ouverture en fait un lieu privilégié de rencontre de différentes cultures, tant sur le plan de leurs pratiques musicales que sur celui de leurs modes d'enseignement spécifiques. Je souhaite témoigner de la façon dont l'enseignement de la musique de l'Inde a trouvé sa place dans cette aventure.

CRÉATION DU DÉPARTEMENT *MUSIQUE DE L'INDE*

Dans les années 1960, une première génération de jeunes musiciens occidentaux se prit de passion pour la musique de l'Inde. Vécu comme un véritable parcours initiatique, cette forme d'éducation nécessitait à cette époque une installation en Inde pour de nombreuses années ; elle passait par l'immersion dans la société indienne, l'adaptation au mode d'enseignement de tradition orale, la découverte d'un nouveau rapport maître-élève, une pratique instrumentale quasi ascétique, etc.

Un groupe de musiciens de cette génération, de retour aux Pays-Bas, décida de créer sa propre structure associative, pour continuer à vivre et faire partager cette culture qui était devenue leur. Joep Bor (sarangi) et Wim van der Meer (chant) qui avaient collaboré en 1984-85 à l'International Society for Traditional Arts Reseach (ISTAR) à New Delhi, ainsi que Huib Schippers, Jane Harvey et Toss Levy, élèves du sitariste Jamaluddin Bhartiya

installé aux Pays-Bas, étaient de ceux-là. Leur projet prit la forme d'une école de musique et de danse indienne, la fondation ISTAR Nederland. Elle débuta ses activités en 1986, dans les locaux d'une ancienne école squattée par des artistes alternatifs. Puis elle reçut le soutien du ministère de la Culture et du Amsterdam Arts Council, conscients de l'évolution des goûts musicaux et des besoins pédagogiques dans une nouvelle société de plus en plus multiculturelle.

ISTAR Nederland remporta un vif succès, et attira de plus en plus d'étudiants. Nombre d'entre eux venaient de la communauté indienne installée aux Pays-Bas, originaire du Surinam (Guyane hollandaise). Des artistes tels que Ram Narayan, Latif Ahmed Khan, Zia Mohiuddin Dagar et Arvin Parikh furent invités pour des conférences et des cours de maîtres. Des festivals aux noms évocateurs furent organisés : « Mirrors of the East » en 1987, « A Musical Journey » en 1988, « Young Masters of Raga » en 1991. Ce travail de précurseurs avait valeur de test : le ministère de la Culture et le Amsterdam Arts Council souhaitèrent alors que cette école soit intégrée dans une structure de type conservatoire existante. Le Conservatoire de Rotterdam fit une proposition, offrant la possibilité d'inscrire la musique indienne dans un cursus d'enseignement professionnel.

Cette intégration se réalisa dès l'automne 1987 ; l'originalité de ce département était d'avoir intégré dès sa création une équipe d'enseignants déjà constituée.

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE CLASSIQUE DE L'INDE DU NORD AU CONSERVATOIRE DE ROTTERDAM

Ce changement de cadre apportait avec lui de nouveaux enjeux et questionnements, qui restent à mon sens toujours d'actualité. Comment intégrer un enseignement de tradition orale au cadre institutionnel ? Peut-on ajuster la relation très exclusive maître-disciple particulière à l'Inde, la faire coexister avec une approche plus universitaire où l'étudiant apprend avec plusieurs enseignants, et doit suivre de multiples cours sur différents sujets ? Jusqu'où peut-on aller dans cette adaptation, sans risquer de perdre ce qui fait la force et la particularité de cet enseignement ? Un enseignement professionnel de la musique classique de l'Inde est-il possible sur une durée d'environ cinq à sept années ?

La conscience de ces fragilités fait, il me semble, partie intégrante de ce type de projet pédagogique original et courageux. Le fonctionnement du département ainsi que le succès dans le monde professionnel de bon nombre de nos anciens élèves apportent une part de réponse très positive à ce questionnement.

L'enseignement s'est concentré sur l'étude de la musique classique de l'Inde du Nord. L'équipe d'enseignants, sous la direction de Joep Bor, s'est agrandie. Une des idées fortes du fonctionnement du département, mise en place par Joep Bor dès la création, est d'inviter des maîtres indiens concertistes réputés tels que Hariprasad Chaurasia, Budhaditya Mukherjee et Faiyaz Khan pour des résidences annuelles, et de solliciter des musiciens occidentaux ou indiens résidents en Europe pour relayer leur travail pédagogique. Ce travail en binôme, en plus de son efficacité pratique pour assurer une régularité de l'enseignement, permet d'aborder la musique sous différents éclairages complémentaires.

Ce changement de cadre a également influé sur le profil des étudiants concernés, le cursus demandant une grande implication. Aux côtés d'étudiants issus de la communauté indienne et d'occidentaux ayant déjà suivi un long parcours dans ce genre de musique, le projet attire des musiciens des départements classique, baroque et jazz de Rotterdam, ou encore d'autres conservatoires. On voit ainsi émerger une nouvelle génération d'étudiants à la double formation, qui répond au courant actuel d'ouverture sur les musiques du monde.

Le département propose parallèlement aux cours principaux (chant *dhrupad*, chant *khayal*, *bansuri*, *sarangi*, *sitar*, *tabla*), un cours de musique d'ensemble ainsi que des cours de « théorie appliquée » : cours de théorie musicale indienne et occidentale, de développement de l'écoute, de découverte et de reconnaissance des *ragas*, de pratique collective des cycles rythmiques (*tala*), d'histoire de la culture indienne.

Le conservatoire apporte son soutien aux projets des étudiants : concerts, réalisations interculturelles ou interdisciplinaires, ainsi que les indispensables voyages d'études en Inde.

ADAPTATION D'UN ENSEIGNEMENT DE TRADITION ORALE AU CONTEXTE INSTITUTIONNEL

L'enseignement de la musique classique indienne est un enseignement de tradition orale bien particulier où l'improvisation et le travail de mémorisation tiennent un rôle dominant. Parallèlement à l'apprentissage technique, le maître improvise phrase par phrase pour ses élèves. Les élèves répètent ce qu'ils perçoivent, de façon de plus en plus détaillée au fur et à mesure des années, et s'imprègnent de la musicalité, des structures, de l'esthétique de ces improvisations. Au lieu de mémoriser une image fixe du *raga*, comme c'est le cas avec une partition ou un enregistrement, ils se familiarisent avec une image toujours en mouvement. Progressivement, cet apprentissage par mimétisme est prolongé par une approche improvisée « à la manière de », par un travail d'improvisation préconstruite, jusqu'à ce que l'étudiant soit à même d'expérimenter ses propres idées.

Le conservatoire offre la possibilité de compléter cet enseignement fondamental par des séances d'écoute analytique (le conservatoire possède une médiathèque très complète), par des transcriptions en notation indienne, des enregistrements de cours. De nombreux musiciens sont invités pour des cours de maîtres, des concerts et des conférences.

Parallèlement, un département de recherche a été créé, chargé de réaliser des publications destinées aux étudiants et au grand public. De plus, nous sommes en relation étroite avec le Sangeet Research Academy, qui regroupe des musiciens et musicologues de toute l'Inde. Chaque année, certains d'entre nous participent aux journées de conférences organisées à Bombay, journées de réflexion sur tous les grands sujets musicaux en relation avec les musiques de l'Inde.

PROGRAMME D'ÉTUDES

Le programme d'études, intitulé *First phase* (sorte de premier cycle) est de quatre années (voir tableau 1). Il est précédé d'une année préparatoire : les candidats ayant le plus souvent des parcours atypiques, elle nous permet de tester la qualité de leur motivation et leur aptitude à s'adapter au système éducatif proposé.

L'étudiant a la possibilité de prolonger ses études durant deux années (*Second phase*), sorte de second cycle qui devrait s'intituler dans un futur proche : *Master degree « Artistic research »*.

TABLEAU 1. Structure du programme de musique de l'Inde, *Guide des études*, Codarts, année 2006-2007

Study programme Indian music propedeutic phase and second study year

	propedeutic phase		second study year	
	1st sem.	2nd sem.	3rd sem.	4th sem.
creative & performing subjects				
main subject	10	9	10	9
ensemble: sangat	4	3	4	4
instrumental side subject: tabla and/or voice	1	2	2	2
theoretical subjects				
Indian music theory	2	2	3	3
western music theory	1	2		
tala	2	2	2	2
auditory training	2	2		
music world-wide	1	2		
profession & policy				
education/transmission	1	2		
career orientation		2		
career guidance/tutorage	2			
art and cultural policy	1			
cultural enterprise for musicians	2	1		
compulsory choice of 2 modules		2		
in-house internship			1	1
teaching methodology			1	
music pedagogy			1	
minor 1				
module 1				5
module 2				5
module 3				5
total study credits per semester	29	31	24	36

Study programme Indian music third and fourth study year

	third study year		fourth study year	
	5th sem	6th sem	7th sem	8th sem
creative & performing subjects				
main subject	15	15	15	15
studio production			7	
ensemble: sangat	4	4	3	3
theoretical subjects				
tala	2	2		
raga analysis	3	3	1	1
theoretical & practical pedagogy				
pedagogy	2	2		
teaching methodology	2	2		
internship	1	1		9
optional subjects	1	1	1	1
total study credits per semester	30	30	27*	29*
* as compensation for 62 EC in the second study year				

Il faut préciser que, depuis cette année 2006-2007, nous avons mis en place le système des « *minor subjects* », destiné à inciter les étudiants à s'ouvrir aux autres musiques : les différents départements de musique classique occidentale, jazz, rock et *light music*, et de musiques du monde (Inde, Turquie, musiques d'Amérique latine, Tango argentin, Flamenco) offrent une palette de cours et d'ateliers ouverts à tous. À titre d'exemple, nous avons conçu avec Henri Bok (clarinettiste basse et improvisateur) et Willem Tanke (organiste, pianiste et compositeur) un *minor subject* autour de l'improvisation : ateliers d'improvisation contemporaine, d'improvisation minimaliste et d'improvisation modale, où nous accueillons et réunissons un groupe d'étudiants venant des différents départements.

PARTICULARITÉS DE L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE INDIENNE À DES OCCIDENTAUX

L'élève occidental qui suit un enseignement de la musique de l'Inde, passe, pour des raisons d'environnement culturel, par un apprentissage moins facilement intuitif et donc plus analytique que son homologue indien. Les enseignants occidentaux qui ont eux-mêmes été confrontés à cette difficulté, servent alors de médiateurs, de traducteurs, de « philtres » et doivent adapter leur pédagogie sans cesse remise en question.

J'ai répertorié ici quelques points particuliers, sur lesquels il m'a semblé nécessaire de mettre l'accent dans mon enseignement :

- imprégnation musicale intensive par l'écoute d'une palette la plus large possible d'interprétations différentes, l'écoute d'enregistrements des grands maîtres du présent et du passé, des différents genres et styles musicaux, etc. ;
- pratique régulière de l'improvisation ;
- appel soutenu à la mémoire auditive ;
- préférence donnée à l'enregistrement de cours plutôt qu'à l'usage de l'écrit. Redonner à l'écrit son simple rôle d'aide-mémoire ou d'aide à l'analyse (l'élève peut, à partir d'un enregistrement, soit rejouer phrase par phrase ce qui est enregistré, soit apprendre une phrase et s'en servir comme générateur d'improvisation) ;
- appel à la mémoire visuelle : représentation graphique de l'ornementation et du jeu mélismatique, visualisation des cycles rythmiques, utilisation d'une écriture proportionnelle ;
- utilisation de la voix, développement du chant intérieur (improvisation intérieure consciente).

Certains aspects de la musique indienne qui lui sont très spécifiques demandent une attention toute particulière aux musiciens occidentaux dans leur apprentissage :

- improviser en pensant non plus en terme de mélodie mais en terme de note décorée, de note-palier (particulièrement sensible dans le prélude (*alap*)) ; utilisation différente de l'espace-temps ;
- faire beaucoup avec peu : prendre un petit matériau (quelques notes par exemple) et essayer d'en extraire toutes les possibilités ;

- développer une conscience « exacerbée » de la justesse, de la justesse des intervalles par rapport à une tonique, grâce au jeu avec un bourdon ;
- travailler sur le cycle de façon obsessionnelle, utiliser des structures mathématiques que l'on « habille » avec des mélodies ;
- utiliser pour le phrasé les pleins et les déliés — comme pour une belle écriture — ; développer un jeu mélismatique où l'on glisse d'une note à l'autre.

DE BOMBAY À ROTTERDAM : L'ENSEIGNEMENT DU BANSURI DANS TOUT SES ÉTATS ; CARNET DE NOTE

Rotterdam - 18 décembre 2002

La première journée d'examen de milieu d'année vient de s'achever ; c'est un des moments forts de l'année tout particulièrement au Rotterdam Conservatorium : pour la musique classique de l'Inde, les examens se passent sous forme de petits concerts. Chaque élève présente un *raga*, développé étape par étape, dans les règles de l'art, pendant une demi-heure, accompagné de l'indispensable *tanpura* (luth faisant office de bourdon) ainsi que des *tablas* (percussions) pour la partie rythmique. L'écoute est attentive et chaleureuse, voir familiale : le jury est composé de tous les enseignants du département Musique de l'Inde et le concert est ouvert à tous les élèves. Les instruments se succèdent dans le désordre : *bansuri*, *sarod*, *tabla*, violon, *sarangi*, chant,... chacun essayant de montrer de multiples facettes du *raga* avec beaucoup d'enthousiasme et de sincérité.

Rotterdam - 19 décembre 2002

Cette seconde journée est consacrée à la préparation du travail pour le second semestre. Avec beaucoup de patience et de générosité, Pandit Hariprasad Chaurasia, plutôt que de « passer par l'écrit », enregistre une improvisation sur mesure pour chaque étudiant. Il m'offre ainsi une base de travail solide ainsi qu'une multitude de matériaux musicaux qui me permettront d'aider les élèves à développer un vrai travail d'improvisation.

Il explore chaque *raga* sous différents aspects, aidé dans sa recherche d'équilibre et de contrastes par les règles du jeu définies par la tradition. La structure d'élaboration qu'Hariprasad Chaurasia utilise le plus souvent est la suivante :

- *Alap* : prélude pendant lequel le soliste présente le *raga*, hors pulsation, d'une manière systématique, dans une progression par paliers successifs se déroulant dans l'ensemble du grave vers l'aigu.
- *Jor* : développement de ce prélude, de façon plus libre mais cette fois-ci en pulsation, en élaborant une métrique de plus en plus complexe, mais toujours sans *tabla*...
- *Jhala* : mouvements rythmiques rapides laissant moins de place à la mélodie.
- *Maddhya laya gat* : entrée du *tabla*, improvisation autour d'une composition (*gat*) sur un tempo (*laya*) médium (*maddhya*) dont on s'éloigne petit à petit, sur un cycle

rythmique donné (7 temps, 9, 10, 12,...) ; la structure de *l'alap* reste sous-jacente. Construction de *tan* (traits mélodiques) et de *tihai* (phrase rythmique répétée trois fois aboutissant un temps avant le début de la composition ou sur le premier temps du cycle).

- *Drut gat* : toujours avec le tabliste, improvisation autour d'une composition rapide (*drut*) sur un cycle rythmique généralement de 16 temps se terminant par un crescendo final.

Après dix années passées à ses côtés, je reste toujours aussi fasciné par l'aisance extraordinaire avec laquelle il improvise, transcendant le cadre traditionnel, jouant avec les contrastes, donnant la sensation d'avoir un stock d'idées inépuisable, construisant son discours avec un sens esthétique et une clarté qui éblouit les improvisateurs de tous bords¹.

COMMENT L'APPRENTISSAGE DE QUELQUES CODES PERMET DE SUIVRE LE DISCOURS IMPROVISÉ PROPRE À LA MUSIQUE CLASSIQUE DE L'INDE DU NORD

Parallèlement à ce travail de fond réalisé à Rotterdam, j'ai eu l'occasion ces dernières années de présenter la musique de l'Inde dans différents contextes.

Les stages de l'Association régionale d'information et d'action musicale (ARIAM) et du Centre de formation des enseignants de la musique (CEFEDM) furent des moments privilégiés. L'enjeu était de faire découvrir à un groupe hétérogène de musiciens-pédagogues, essentiellement par la pratique, le mode de fonctionnement de cette musique et de son enseignement, et ce, dans un temps très court. Une à deux matinées étaient consacrées à la théorie, et une à deux journées à la pratique collective.

De façon très schématique, en voici le contenu :

La partie mélodique (notion de *raga*) est abordée sous la forme d'un cours de tradition orale ou le groupe répète et mémorise les phrases improvisées jouées par l'enseignant, comme je l'ai décrit précédemment. Puis les stagiaires improvisent palier par palier le prélude hors pulsation (*alap*) et son développement pulsé (*jod*). Mon rôle dans ce contexte est de donner un exemple type d'improvisation pour chaque étape, de présenter une structure d'élaboration claire et de répartir les rôles dans un sorte de jeu de relais.

Pour la partie rythmique (notion de *tala*), le percussionniste Prabhu Edouard avec qui j'anime ces stages, présente ce système unique d'enseignement du rythme, système où chaque frappe de doigt sur les *tablas* est associée à une onomatopée, où le discours se construit à l'aide de véritables mélodies rythmiques, où les mathématiques rythmiques prennent une place très particulière. Les stagiaires mémorisent dans un premier temps un cycle rythmique (*tala*) et sa mélodie

¹ Henri Tournier, « Le bansuri », *Traversières magazine*, 74 (1^{er} trimestre 2003).

rythmique de base (*theka*), puis une courte composition (*gat*) en deux parties (*sthayi* et *antara*). Le même travail de jeu de relais semi-improvisé se construit petit à petit.

Ce qui est passionnant dans ce contexte, pour nous formateurs, c'est de voir à quel point à l'issue de ces stages la vision qu'avaient les participants de la musique de l'Inde peut changer. Le fait d'avoir assimilé quelques codes et essayé par l'improvisation d'en comprendre le rôle, donne une toute autre perception de cette musique. Ces stages visent également à donner des éléments pédagogiques nouveaux, que ce soit pour des cours d'instruments, de chant ou de formation musicale.

J'ai pu développer ce travail dans le cadre d'ateliers « improvisation indienne / improvisation contemporaine » au Conservatoire du XIV^e arrondissement de Paris. Les étudiants de troisième cycle de toutes disciplines venaient, lors de séances hebdomadaires, s'initier à l'improvisation par le biais de la découverte de la musique indienne, durant deux années consécutives.

Ma participation au congrès de l'Association des professeurs de formation musicale (APFM) 2005 sur l'improvisation, en novembre 2005 au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, quoique très ponctuelle, visait le même objectif.

Dans le même ordre d'idée, lors de la tenue des JFREM, j'ai souhaité faire entrevoir la richesse de ce « champ d'investigation pédagogique », en présentant deux exemples :

Pour l'aspect mélodique (*raga*), j'ai joué l'échelle du *raga Lalit* de façon droite. Puis je l'ai rejouée en utilisant le mode de jeu propre à la musique hindoustane : ornements glissés, coulées, phrasés pris également en glissando, oscillations, jeu sur les micro-intervalles, phrasé utilisant les pleins et les déliés, en souhaitant montrer ainsi qu'une simple échelle peut sortir de son rôle abstrait pour devenir un vrai moment de musique.

Pour l'aspect rythmique (*tala*), nous avons écouté un solo de *tabla* de Shri Shubhankar Banerjee, extrait de son disque *Rhythms for the Millenium*. En donnant quelques explications sur l'organisation du cycle rythmique de 16 temps *tentala* et sur ses éléments constitutifs, les participants ont pu rapidement comprendre son déroulement. La projection d'un tableau du cycle rythmique et de son *teka* (mélodie rythmique de base différente pour chaque cycle), ainsi que l'écoute commentée de la mélodie de soutien *lahara* jouée en boucle par le *sarangi* (vièle à archet), ont permis de mieux appréhender le discours du percussionniste soliste, et d'entr'apercevoir les qualités du système de notation indien.

CONCLUSION

En forme de conclusion, je citerai certains des sujets de réflexion abordés lors du débat qui a suivi mon intervention. Ils illustrent le fort intérêt actuel pour l'intégration des musiques traditionnelles et de l'improvisation dans l'enseignement de la musique d'aujourd'hui, ainsi que les nombreuses questions soulevées par cette intégration :

- Quelles sont les possibilités d'utilisation d'éléments de la tradition musicale indienne dans le contexte pédagogique de nos conservatoires, sous quelles formes ; quels sont les enjeux ;
- Comment développer une pratique de l'improvisation : nécessité d'une organisation différente des cours (travail en groupe), d'une gestion différente du temps ;
- Un enseignement supérieur des musiques extra-européennes en Occident : pour qui, dans quel but, sous quelle forme, quelle palette de débouchés professionnels peut être imaginée pour les étudiants ; nécessité de créer plus d'échanges, de passerelles entre les différentes pratiques, les styles musicaux, les traditions, au sein des conservatoires.

Références bibliographiques

- Bor, Joep (1999). « Global music education at the Rotterdam Conservatory ». Conférence à l'École des arts et de l'architecture de l'Université de Californie, Los Angeles, le 7 mai 1999.
- Moutal, Patrick (1987). *Hindustani Raga Sangita*. Paris : Centre d'études de musique orientale.
- Rao, Suvarnalata, Wim van der Meer et Jane Harvey (1999). *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*, édité par Joep Bor et accompagné de 4 CD; transcriptions musicales par Henri Tournier. Réédition en janvier 2003. Nimbus Records/Rotterdam Conservatory.
- Tournier, Henri (2003). « Le bansuri ». *Traversières magazine*, 74 (1^{er} trimestre 2003).

Publications du Conservatoire de Rotterdam, département de recherche Codarts, présentées lors des JFREM

Rao, Suvarnalata, Wim van der Meer et Jane Harvey (1999). *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*, édité par Joep Bor et accompagné de 4 CD; transcriptions musicales par Henri Tournier. Réédition en janvier 2003. Nimbus Records/Rotterdam Conservatory.

Rotterdam Conservatory. *One World, Many Musics*, an interactive, educational DVD-Rom about world music (5 DVD). À paraître.

Tournier, Henri. *The Art of Improvisation in Indian Classical Music*, a step by step guide through the teaching of Hariprasad Chaurasia (recording Hariprasad Chaurasia). À paraître.