

# INDE . Rajasthan

## Musiciens professionnels populaires Vol. 1

Musique savante (ou classique) et musique populaire constituent deux aspects de l'univers musical traditionnel de l'Inde. La première est, pour toutes sortes de raisons, celle qui est la mieux connue en Occident. On commence seulement à découvrir que la seconde ne mérite pas moins de l'être.

La vitalité de la tradition populaire tient à ce que ces musiques, émanant de populations en majorité rurales, sont liées à des modes de pensée et de vie ancestraux dont la transformation s'effectue progressivement, par absorption du présent plutôt que par destruction du passé.

Leur richesse et leur diversité découlent de facteurs à la fois géographiques et culturels. La différenciation de ces musiques peut s'effectuer selon différents critères relatifs à la fonction (rituelle, religieuse ou profane), aux communautés de musiciens, aux modalités d'exécution, aux répertoires, ainsi qu'aux instruments de musique dont la facture et l'usage présentent des variétés considérables.

Ce disque a pour objectif de montrer comment cette tradition musicale se manifeste à travers une des régions du Nord-Ouest de l'Inde, le Rajasthan.

### Le pays

Limité au Nord par le Pendjab, à l'Ouest par le Pakistan, au Sud par le Gujarat et le Madhya Pradesh, le Rajasthan fut constitué par la réunion des royaumes rajpoutes et devint en 1948, avec ses 342.000 km<sup>2</sup> et ses vingt millions d'habitants, un des plus grands états de la République indienne. Sa capitale est Jaipur.

La chaîne de montagnes peu élevées des Aravalli divise diagonalement le pays en deux parties : au Sud-Est, une région de plaines vallonnées, suffisamment arrosée par des cours d'eau et des pluies de mousson pour permettre des cultures régulières; au Nord-Ouest, s'étendant jusqu'au Pakistan le grand désert de Thar, faiblement peuplé par des groupes de pasteurs et de petits éleveurs qui se déplacent loin vers l'Est et le Sud avec leurs troupeaux, à la recherche de l'eau, pendant les périodes de grande sécheresse.

Les langues parlées sont le rajasthani et des dialectes régionaux ainsi que le hindi, langue officielle de l'Inde.

Les principales religions sont le jaïnisme, l'hindouisme et l'islamisme.

La structure sociale repose sur le système des castes.

Des minorités ethniques — *Bhil* et *Garasia* — descendant des populations les plus anciennes de l'Inde, vivent dans les collines aux confins méridionaux du pays; leur organisation sociale, leurs croyances et leurs coutumes les distinguent du reste de la population.

### Les musiciens, leurs répertoires et leurs instruments

Dans la tradition populaire du Rajasthan, nous pouvons distinguer, grosso modo, deux sortes de musiciens : les non-professionnels et les professionnels. Pour les premiers, l'exécution de la musique ne constitue pas un gagne-pain; elle se fait spontanément, au gré des circonstances (réunions, fêtes, foires, pèlerinages, etc.) dans lesquelles interprètes et auditeurs sont, en quelque sorte, interchangeables. C'est le cas des musiques des villageois et celles des minorités *bhil* et *garasia* qui feront l'objet d'un second disque.

Parmi les musiciens professionnels, on peut distinguer :

a) ceux qui font appel à la musique pour certaines de leurs activités : charmeurs de serpents et chanteurs errants, dresseurs d'ours et de singes, acrobates, baladins et mendiants;

b) ceux dont la musique constitue l'activité principale. Ils forment des communautés qui sont liées à une ou plusieurs castes par une sorte de contrat ancestral (système de *jajmani*), aux termes duquel les musiciens sont tenus à de véritables prestations musicales pour les familles de leurs "patrons". Ces prestations sont requises en de nombreuses occasions : cérémonies de la naissance, de l'initiation, du mariage, des funérailles, offrandes religieuses, ou bien encore pour l'agrément et le divertissement. Les musiciens sont rétribués soit en argent, soit plus souvent en nature.

Ces communautés de musiciens appartiennent d'une manière générale à des castes inférieures. Les principales sont, au Rajasthan, les *Langa*, les *Dholi*, les *Manghaniyar* qui se différencient à la fois par l'origine, le statut social, les répertoires et les instruments de musique.

Les *Langa* sont les musiciens des *Sindhi Sipahi*, caste de modestes éleveurs et de pasteurs, qui vivent à demi sédentarisés dans le désert de Thar. Les *Langa* possèdent également quelques maigres troupeaux de vaches et de chèvres. Dans cette région de sable, de roc et de soleil, la vie rude et précaire ménage cependant de longues périodes de loisir que les femmes consacrent à la broderie d'ornements et à la confection des

# INDIA . Rajasthan

## Professional folk musicians Vol. 1

*Art (or classical) music and folk music are two aspects of the traditional musical world of India. The first is, for all kinds of reasons, the best known in the West. It is only beginning to be realized that the folk music is no less worthy of being known.*

*The vitality of the folk tradition is derived from the fact that this music, coming from generally rural populations, is linked to ancestral ways of thought and life that change progressively, by absorbing the present rather than by destroying the past.*

*This musical richness and diversity is the result of different factors that are simultaneously geographical and cultural. Its differentiation occurs at several levels, such as that of function (ritual, religious, secular), of communities of musicians, of performance, of repertory, and of instruments, whose construction and use vary considerably.*

*This record is intended to show how this musical tradition manifests itself across one of the regions of northwest India : Rajasthan.*

### The country

*Bounded on the north by Punjab, on the west by Pakistan, on the south by Gujarat and Madhya Pradesh, Rajasthan was formed in 1948 by uniting the Rajput kingdoms. With its 342.000 square kilometers (132.000 square miles) and twenty million inhabitants, it is one of the largest states of the Republic of India. Its capital is Jaipur.*

*The Aravalli hills divide the state diagonally into two parts. In the southeast is a region of valleys sufficiently watered by rivers and monsoons to permit regular cultivation. In the northwest, the great Thar Desert extends into Pakistan, sparsely populated by herders and cattle breeders who wander far toward the east and south with their herds, searching for water, during periods of drought.*

*The spoken languages are Rajasthani and regional dialects, as well as Hindi, an official language of India.*

*The principal religions are Jainism, Hinduism and Islam.*

*The social structure is based on the caste system.*

*The Bhil and Garasia tribes, descendants of the oldest inhabitants of India, live in the southern hills of the state. Their social structure, beliefs and customs distinguish them from the rest of the population.*

### The musicians, their repertoires and their instruments

*In the folk music tradition of Rajasthan, we can distinguish roughly two categories of performers :*

*The nonprofessionals, whose performances are not a means of earning a living, who play spontaneously in situations (gatherings, festivals, fairs, pilgrimages, etc.) in which performers and listeners are more or less interchangeable. This is the case with the music of the villagers and that of the Bhil and Garasia tribes, which will be the subject of a second record.*

*The professional folk musicians, who could be classified as : a) those whose activity only partially involves the use of music, such as snake charmers and itinerant singers, bear and monkey trainers, acrobats, street players and beggars; and b) those for whom music is the principal activity. They form communities linked to one or more castes by a kind of ancestral contract (the system of jajmani), under the terms of which the musicians are required to perform musical services for the families of their "patrons". Their services are required on a number of occasions : birth ceremonies, initiations, weddings, funerals and religious offerings, as well as for entertainment. The musicians are paid either in money or, more often, in kind.*

*In general, these musical communities belong to the low castes. The principal ones in Rajasthan are the Langa, the Dholi and the Manghaniyar, which are differentiated from each other by origin, social status, repertory and musical instruments.*

*The Langa are the musicians of the Sindhi Sipahi, a caste of cattle breeders and herders who live in semi-sedentary conditions in the Thar Desert. The Langa also have some meager herds of cows and goats. In this country of sand, rock and sun, the rough and precarious existence nevertheless makes for long periods of leisure, which the women use to embroider ornaments and make gorbani, pearl harnesses for camels, a*



Pendant que Ram Singh allait combattre, Hadi Rani fit apprêter le bûcher (funéraire avec du bois de santal, des noix de coco et des quantités de fruits secs)  
Dès que le corps de son époux fut ramené par Ram Singh, elle le fit placer sur (le bûcher)  
On y mit le feu et Hadi Rani s'élança pour rejoindre son mari dans les flammes  
A cette occasion, hindous et musulmans s'unirent pour célébrer cette femme (héroïque qui sacrifia sa vie pour l'amour de son époux)

#### 4. MUSIQUE INSTRUMENTALE : TIMBALES ET HAUTBOIS

Les souverains moghols - et à leur exemple les princes rajpoutes qui gouvernèrent le Rajasthan jusqu'à l'indépendance de l'Inde - entretenaient à leur cour des orchestres, des chanteurs et des musiciens. Parmi eux, les *nagarshi* joueurs de timbales *nagara* entraient dans une formation instrumentale appelée *naubat* comprenant une ou plusieurs paires de timbales, des hautbois, et occasionnellement de longues trompes de métal et des cymbales.

L'importance de la formation variait avec la richesse du souverain et le caractère des activités qu'elle accompagnait : processions, services religieux, divertissements, défilés militaires. En effet, dans ce pays de tradition chevaleresque où les affrontements entre les principautés étaient fréquents, on faisait souvent appel à ces orchestres pour cette fonction martiale.

Les ensembles instrumentaux étaient également requis pour marquer les grandes heures de la journée. Cette coutume existe encore à Jaipur, où, du haut du palais de l'ex-Maharaja, des musiciens (aujourd'hui rémunérés par la municipalité) viennent, comme jadis, annoncer, au moyen de musiques différentes, les quatre moments du jour (lever et coucher du soleil, midi, minuit). Certains temples jains possèdent des timbales généralement de très grandes dimensions, dont les roulements mêlés aux frappalements de grandes cloches de bronze ponctuent certaines cérémonies.

De nos jours, les *Nagarshi*, qui exercent par ailleurs différents métiers, sont invités à jouer en diverses circonstances, pour les mariages, les naissances, ainsi que pour les festivités religieuses comme celles de *Divali* (la fête des lumières) et *Holi* (celle du printemps). La plupart de ces musiciens sont musulmans.

Les timbales constituent un couple. La caisse hémisphérique du *nagara* (mâle) est en cuivre, celle, plus petite de *jil* (femelle), est en fer. Toutes les deux sont couvertes de peaux de buffle tendues par des lanières de cuir qui s'entrecroisent sur toute la paroi extérieure. C'est le musicien qui monte les timbales et les accorde en modifiant la tension de différentes manières : dans le cas du *nagara*, il fait couler un peu d'eau par l'orifice ménagé dans le fond de la caisse, ce qui humidifie la membrane et en baisse le son ; pour la petite *jil*, il en fait chauffer la peau au soleil pour la tendre davantage ; il peut également introduire des coins de bois entre la caisse des timbales et le réseau de lanières.

Le joueur de *nagara* est le chef de l'ensemble instrumental. Assis sur le sol, les deux timbales posées légèrement inclinées devant lui, il frappe les membranes en divers points de leur surface ainsi que les bords de la caisse avec deux baguettes effilées, *shoba*, en bois très dur (photo 9).

Les deux hautbois courts *sanai* (ou *shanai*), à perce cylindrique s'évasant en pavillon, percés de sept trous plus un postérieur, sont faits par le charpentier à partir d'un modèle fourni par le musicien. Ce dernier confectionne lui-même ses anches doubles en roseau qu'il change au fur et à mesure de ses besoins.

Trois morceaux se succèdent : sur des rythmes *trital* et *kherava* deux improvisations aux *nagara* puis, joué avec les deux hautbois, un air martial qui était destiné à galvaniser le courage des soldats sur le champ de bataille.

While Ram Singh went to fight, Hadi Rani had the funeral pyre prepared with (sandalwood, coconuts and dried fruits)  
When her husband's body was brought back by Ram Singh, she had it placed (on the pyre)  
The fire was set and Hadi Rani rushed forward to join her husband in the fire  
On this occasion Hindus and Muslims unite to celebrate this heroic woman who (sacrificed her life for love of her husband)

#### 4. INSTRUMENTAL MUSIC : KETTLEDRUMS AND OBOES

The Moghul kings - and following their example the Rajput princes who governed Rajasthan until the independence of India - kept orchestras, singers and musicians at court. Among these, the *nagarshi*, players of *nagara* kettle-drums, were part of an instrumental ensemble called *naubat*, which included one or more pairs of kettledrums, oboes, and sometimes long metal trumpets and cymbals.

The size of the band varied with the wealth of the sovereign and the nature of the function it accompanied : processions, liturgical events, entertainments, military parades. In fact, in this country of knightly tradition, where military confrontations between kingdoms were frequent, the martial function of these orchestras was often required.

The instrumental ensembles also were used to mark the main periods of the day. This custom still exists at Jaipur, where, from the top of the palace that once belonged to the maharajas, the musicians (paid today by the municipality) come as before to announce, with different music, the four main hours of the day. Some Jain temples use very large kettledrums whose sounds mingle with those of the large bronze bells as an accompaniment for certain ceremonies.

Nowadays, the *Nagarshi* also have different jobs, but they are invited to play on various occasions, for weddings, births, or religious festivities such as *Divali* (the festival of lights) and *Holi* (the spring festival). Most of the musicians are Muslim.

The kettledrums come in pairs. The hemispheric kettle of the *nagara* (male) is of copper, while that of the smaller *jil* (female) is of iron. Both are covered by buffalo skins, fastened by leather thongs that crisscross the exterior of the instrument. The musician sets up the kettledrums and tunes them by modifying the skin tension in different ways. In the case of the *nagara* he pours a little water in through an opening in the base of the kettle, which humidifies the membrane and lowers the pitch; for the small *jil* he warms the skin in the sun to tighten it more; he can also put pieces of wood between the kettle and the thongs.

The *nagara* player is the leader of the ensemble. Seated on the ground with his two drums slightly inclined in front of him, he strikes the membranes at different places, as well as the edges of the kettle, with two tapered sticks of very hard wood. The sticks are called *shoba* (photo 9).

The two short oboes, *sanai* (or *shanai*), with a cylindrical bore and bell mouth, have seven playing holes and another under the pipe. They are made by a carpenter using a pattern supplied by the musician, who makes his own double reeds and changes them according to his needs.

Three pieces are played one after the other : two *nagara* improvisations on *trital* and *kherava* rhythms, then, including the two oboes, a martial air designed to work up the courage of soldier on the battlefield.

Les enregistrements ont été effectués au Rajasthan au cours d'une mission ethnomusicologique (octobre 1971 - janvier 1972) organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique (RCP 178 et ERA 53) et par le Muséum National d'Histoire Naturelle.

The recordings were made in Rajasthan during ethnomusicological field work (October, 1971 - January, 1972) organized by the National Center of Scientific Research (RCP 178 and ERA 53) and by the National Museum of Natural History.



Dans cette tradition, chacune des ballades a sa toile, *parh* (peinte par des *Chitara* — caste de peintres — de Bhilwara ou de Shahpura), ses spécialistes, son style et un instrument de musique spécifique. La légende de *Pabuji* est donnée par une *Bhopi* et un *Bhopa* qui s'accompagne avec une vièle à long manche *ravanhatha* alors que ce sont deux *Bhopa* qui interprètent la légende de *Bagravat* avec un *jantar*, cithare-sur-bâton, comme instrument d'accompagnement (cf. A-3).

Mais, l'une comme l'autre ne peut être interprétée que la nuit, du coucher au lever du soleil; si elle n'est pas terminée, la suite est contée pendant la ou les nuits suivantes, jusqu'à son complet dénouement.

## A

### 1. SINDHI BHAIRAVI, SOLO DE MURALI

avec accompagnement de vièle, par deux musiciens *langa*

Les *Langa* appellent *murali* une sorte de clarinette double à réservoir d'air. Ailleurs en Inde, le même terme désigne une flûte, celle que l'on voit dans les mains du dieu Krishna.

L'instrument des *Langa* est constitué par l'assemblage de trois parties distinctes : un tuyau d'insufflation, un réservoir en bois ou en calebasse et deux tuyaux de jeu carrés (mais à perce cylindrique) accolés. Dans les ouvertures du réservoir sont enfoncés d'un côté le tuyau dans lequel le musicien souffle, de l'autre, les extrémités des deux tuyaux portant les anches battantes. Ceux-ci ont chacun un rôle différent. Sur celui de droite, percé de sept trous, est jouée la mélodie; l'autre percée de trois trous, sert de bourdon et l'instrumentiste l'accorde en obturant partiellement ou complètement un ou deux des trous avec de la cire. Les différentes parties de l'instrument, préparées par le menuisier, sont ajustées par le musicien lui-même. Les tuyaux jumelés sont maintenus dans le réservoir au moyen d'un manchon fait avec un amalgame à base de cire. En le chauffant, le musicien peut le ramollir et dégager aisément l'extrémité des tuyaux pour en humidifier les anches avant de jouer. Il les replace ensuite et les immobilise en remodelant l'amalgame autour de l'ouverture.

Le *murali* est abondamment décoré par les femmes, d'une gaine ornée de miroirs et de broderies et d'une frange de perles et de pompons (photo de couverture). Ce goût de la décoration se manifeste également dans la musique. Les *Langa* utilisent les ressources de l'instrument en virtuoses consommés : traits de vélocité, ornements, improvisations brillantes tant mélodiques que rythmiques.

Les variations du *murali* sont soutenues par une vièle *sarinda* dont les temps forts sont accentués par le tintement des grelots attachés à l'archet. Des formes voisines de cette vièle à caisse échancrée se retrouvent ailleurs en Inde, surtout dans sa partie septentrionale, ainsi qu'au Pakistan, au Belouchistan et en Afghanistan. Au Rajasthan elle est montée de quatre cordes mélodiques (une en boyau, trois en métal) et de nombreuses cordes sympathiques (photo 2).

Les deux musiciens sont de Bhikodai, hameau du désert de Thar.

La pièce se compose de deux parties : une improvisation non mesurée, relevant d'un *raga sindhi Bhairavi*, dont la longueur ainsi que l'ornementation varient selon le talent et l'inspiration du joueur de *murali*, qui est suivie de la mélodie proprement dite, d'essence populaire.

### 2. CHANT DE MARIAGE MANGHANIYAR

avec accompagnement de vièle

Le chanteur, du village de Pokaran, s'accompagne lui-même avec une vièle *kamayacha*. L'instrument se compose d'une lourde caisse hémisphérique et d'un manche massif taillé dans le même bloc de bois; la table est en peau de chèvre. Il est monté de quatre cordes mélodiques et de plusieurs cordes sympathiques en métal (photo 1). Son rôle est à la fois mélodique et rythmique, le musicien utilisant une technique d'accentuation dite "du coup d'archet", familière à nombre de musiciens populaires, indiens et européens.

Comme de nombreuses autres pièces du répertoire lyrique, ce chant composé de strophes séparées par des interludes instrumentaux exécutés à la vièle, a un caractère mélismatique très marqué. Il est chanté en rajasthani émaillé d'expressions en pingal (langue poétique archaïque des bardes *charan*) et en sindhi.

Les *Manghaniyar* le chantent au cours des mariages. Ils disent qu'il fut composé à l'occasion des noces d'un roi de Jaisalmer, il y a très longtemps. Cet extrait (qui représente un dixième de sa durée totale) se situe au début de la pièce et décrit l'attente de l'épouse :

Il lui semble entendre le galop du cheval (bis)

Il lui semble entendre les clochettes tintant au cou des éléphants en marche

Il lui semble que son époux s'avance et entre dans le marché de Jaisalmer (bis)

A sa servante elle dit : Amie va et appelle mon bien-aimé

Le butineur-de-ma-fleur

*In this tradition, each of the ballads has its painting, parh (executed by a Chitara - a caste of painters - from Bhilwara or Shahpura), its specialists, its style and a specific musical instrument. The legend of Pabuji is given by a Bhopi and a Bhopa, who accompanies himself on a long-necked fiddle called a ravanhatha, while the Bagravat legend is interpreted by two Bhopa with a jantar, a stick zither with resonators, as the accompanying instrument (cf. A-3).*

*But neither one can be interpreted except at night, from sunset to sunrise. If it is not over by then, performance is continued the following night, and so on until its completion.*

### 1. SINDHI BHAIRAVI, MURALI SOLO

with fiddle accompaniment, by two Langa musicians

*Murali is the Langa term for a kind of double clarinet with a wind chamber. Elsewhere in India, the same term designates a flute such as one seen in the hands of Krishna.*

*The Langa instrument is made of three separate parts : a mouthpiece tube, a wind chamber made of wood or a gourd, and two playing pipes (rectangular outside but with a cylindrical bore) which are fastened together. The mouthpiece is attached on one side of the wind chamber, while on its other side the two playing pipes with beating reeds are inserted. These pipes have different functions. The one on the right, with seven holes, produces the melody, while the other is the drone, which the player tunes by blocking one or two of its three holes with wax. The different parts of the instrument made by a carpenter, are assembled by the musician. The twin pipes are held in the wind chamber by wax-base amalgam formed into a kind of sleeve. By heating the amalgam, the musician can soften it and disconnect the pipes to moisten the ceds before playing. Then he replaces the pipes, fixing them in place by remolding the amalgam around the connection.*

*The murali is elaborately decorated by the women with a sheath adorned with mirrors and embroideries and a fringe of pearls and pompons (Cover photo). This taste for decoration is equally evident in the music. The Langa performers use the instrument's resources like consummate virtuosos in rapid passages, ornaments, and brilliant melodic and rhythmic improvisations.*

*The variations of the murali are backed by a sarinda fiddle, whose strong beats are accentuated by the tinkling of pellet bells attached to the bow. Other forms of this fiddle are found elsewhere in India, particularly in the north, as well as in Pakistan, Baluchistan and Afghanistan. In Rajasthan, it has four main strings (one of gut, three of metal) and numerous sympathetic strings (photo 2).*

*The two musicians are from Bhikodai, a hamlet in the Thar Desert*

*The piece is in two parts : It starts with a free improvisation derived from the Sindhi Bhairavi raga, the length and ornamentation of which vary according to the talent and inspiration of the murali players, followed by the melody proper, of folk character.*

### 2. MANGHANIYAR MARRIAGE SONG

accompanied by fiddle

*The singer, of the village of Pokaran, accompanies himself on a kamayacha fiddle. This instrument is made of heavy hemispherical soundbox and a massive neck hewn from the same block of wood; the soundboard is made of goatskin. There are four main strings and several sympathetic strings (photo 1). Its function is both melodic and rhythmic, the performer using a technique of accentuation with the bow familiar to many folk musicians, Indian and European.*

*Like many other pieces of the lyric repertory, this song is composed of strophes separated by instrumental interludes performed on the fiddle, and having a very marked melismatic character. It is sung in Rajasthani, but includes expressions from Pingal (the archaic poetic language of the Charan bards), and from the Sindhi Language.*

*The Manghaniyar sing it during marriage ceremonies. They say it was composed long ago for the wedding of a king of Jaisalmer. This excerpt (about one-tenth of the complete piece) comes at the beginning and describes the expectanev of the bride :*

*She thinks she hears the horse's gallop (repeat)*

*She thinks she hears the small bells on the elephant's neck tinkling as it walks*

*She thinks her husband is drawing near and entering the market of Jaisalmer (repeat)*

*She tells her servant : Dear, go and call my beloved*

*The bee of my flower.*



Va vite appeler cet amant qui me fait languir (bis)  
Je suis là qui l'attends dans l'impatience  
Pourquoi ne te hâtes-tu pas d'appeler le butineur-de-ma-fleur (...)

### 3. BALLADE DE BAGRAVAT

par deux *Bhopa* avec accompagnement de *jantar*

De caste *kumar* (potiers et agriculteurs), l'interprète principal est le fils de Kana Ram, célèbre *Bhopa* disparu il y a une dizaine d'années. Il a reçu de son père sa connaissance du *Bagravat* et l'instrument destiné à accompagner cette ballade. Ce *jantar*, qui appartient à la famille depuis quatre générations, est une cithare-sur-bâton (un bambou de près d'un mètre cinquante de long), monté de quatre cordes métalliques (photo 3). Les deux plus longues, *jaro* et *ragan*, sont les cordes mélodiques; tendues à l'extrémité du bambou par deux chevilles de bois ouvragé, elles passent sur une série de 13 frettes (ou touches) découpées dans une carapace de tortue et fixées avec de la cire. Deux cordes latérales, plus courtes, également tendues par des chevilles, sont accordées à l'unisson et jouent le rôle de bourdon. C'est en fonction de celles-ci que l'on accorde les deux cordes mélodiques.

Deux gros résonateurs sont attachés sous le bambou, à une distance permettant au musicien, qui tient son instrument obliquement, d'avoir la tête entre les deux gourdes, la plus grosse appuyée sur sa poitrine, l'autre contre son épaule gauche.

Une des particularités de cet instrument réside dans le fait que le pincement des cordes s'effectue par dessous : avec le pouce de la main droite, pour les cordes latérales, avec le médius et l'annulaire de la même main, pour les cordes mélodiques. Pour modifier la longueur vibrante de ces dernières, le musicien les presse sur les touches avec les doigts de la main gauche.

Après quelques accords de *jantar*, le *bhopa* introduit la ballade par l'*arati*, dédicace chantée en l'honneur des deux divinités : Sarasvati, déesse de la connaissance et Ganesh, appelé aussi Binayaka, représenté le plus souvent comme un homme ventripotent à la tête d'éléphant; à qui tout hindou dédie chacune de ses activités :

O dieu ventru, tu es le tueur des chagrins (bis)

Tu es toujours vêtu de nouveaux atours

Nous nous souvenons de toi

O fils de Parvati

Avant toute chose, rappelez-vous de Binayaka (bis)

Qui donc a quatre mains?

Qui a deux puissantes *shakti* (déesse) pour agiter les ronds éventails au-dessus de sa  
Et qui donc a un rat pour monture? (tête?)

Souvenez-vous de celui qui aide à surmonter les épreuves (bis)

Celui à qui le puissant Hariman fait appel

Souvenez-vous du seigneur Shiva

Souvenez-vous du fils de Parvati

O dieu qui vit dans le temple du sommet de la colline (bis)

Où il a pour gardiens cinq divinités

Souvenez-vous de ce dieu

Souvenez-vous du fils de Parvati

Rappelle-toi Sarasvati, déesse de la Connaissance

C'est la première et la plus grande

Elle est chantée par Brahma et dans les Vedas

Elle a des millions de disciples

Qui se tiennent comme des mendiants devant sa porte

A certains tu donnes le savoir à pleines mains

A d'autres tu ne donnes qu'une pincée de syllabes

Mais tu ne gardes rien pour toi-même

O Sarasvati, toi la plus grande des divinités

(...)

Sa dédicace terminée, le *bhopa* attaque la légende proprement dite. C'est le récit des aventures, amours, batailles des vingt-quatre fils du roi Bag (tigre) qui constitue la trame de la légende du *Bagravat*, qui ne compte pas moins de deux cent cinquante épisodes. Le chanteur peut les choisir, les enchaîner à sa guise et donner à tel ou tel l'importance et le développement qu'il désire. Chaque épisode est d'abord raconté, puis chanté, et, lorsque l'action le nécessite, dansé. C'est dans la partie chantée que la liberté du célébrant est la plus grande. Un bref répons (constitué par la répétition du dernier mot ou par un simple acquiescement) est fourni par le second *bhopa*.

### 4. CHANT DE DEVOTION EN L'HONNEUR DE MIRA BAI

par des charmeurs de serpents *jogi*, avec accompagnement instrumental

Le chanteur principal s'accompagne avec deux instruments à la fois. Avec les doigts de sa main droite, il pince les quatre cordes métalliques d'un *tandura*, grand luth à caisse hémisphérique et long manche de bois qu'il tient verticalement, le dos de l'instrument contre lui. (Il utilise parfois de la même manière un autre luth *ektara* (photo 4).) Avec sa main gauche, il fait claquer et virevolter rythmiquement une paire de *khartal*, claquettes en bois ajourées dans lesquelles sont insérées des cymbalettes. Un jeune homme lui fournit le répons, un troisième *jogi* ponctue le chant avec une paire de petites cymbales *manjira*. Ces musiciens errants ont été enregistrés au village de

Go quickly and call this lover who tantalizes me (repeat)  
I am here and wait with impatience  
Why don't you rush to call the bee of my flower (...)

### 3. BAGRAVAT BALLAD

by two *bhopa* with *jantar* accompaniment

The main performer (a member of the *kumar* caste of potters and farmers) is the son of Kana Ram, a famous *Bhopa* who died about ten years ago. His father taught him the *Bagravat* and gave him the instrument accompanying this ballad. This *jantar*, which has belonged to the family for four generations, is a stick zither (of bamboo, about five feet long), with four metallic strings (photo 3). The longest two, *jaro* and *ragan*, are the main strings; stretched at the end of the bamboo by two carved wooden pegs, they pass over a series of 13 frets cut from a tortoise shell and fixed in place with wax. Two shorter lateral strings, also tensed by pegs, are tuned in unison and act as a drone, while the two melodic strings are tuned in relationship to them.

Two large resonators are attached under the bamboo, far enough apart to allow the musician - who holds the instrument obliquely - to have his head between the two gourds, the largest resting against his chest, the other on his left shoulder.

One of the peculiarities of this instrument is that the strings are plucked from below : the lateral strings with the thumb of the right hand, and the main strings with the middle and ring fingers of the same hand. To stop the two main strings at the appropriate vibrating length, the frets are touched with the fingers of the left hand.

After a few chords on the *jantar*, the *Bhopa* introduces the ballad with the *arati*, a dedication sung in honor of Sarasvati, goddess of knowledge, and Ganesh, also called Binayaka, most often represented as an elephant-headed man with a huge abdomen, worshipped by the Hindus before every activity :

O big-bellied god, you are the slayer of sorrows (repeat)

You are always clothed in new garments

We remember you

Son of Parvati

Before all things, remember Binayaka (repeat)

Who then has four hands?

Who has two powerful *Shakti* (goddess) to wave the round fans above his head?

Who then rides a rat?

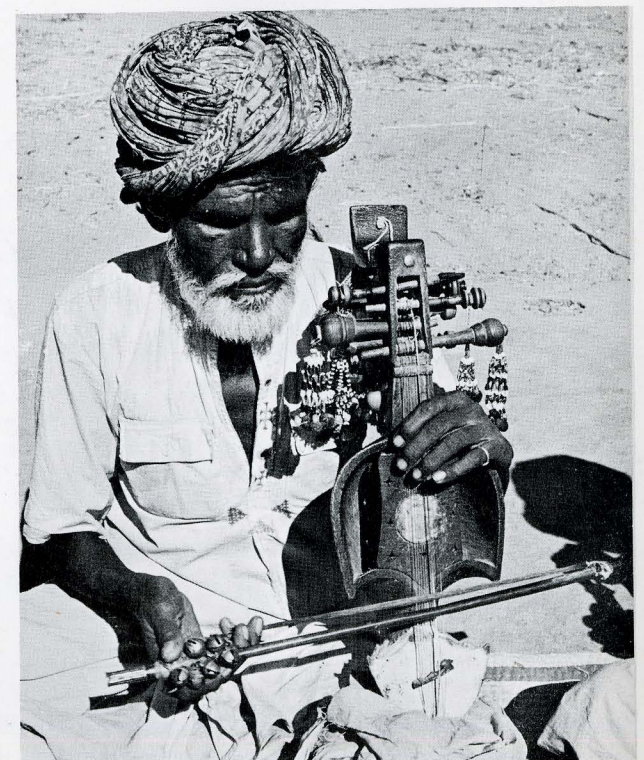
Remember him who helps you overcome sad trials (repeat)

On whom the powerful Hariman calls

Remember the lord Shiva

Remember the son of Parvati

2. Musicien *langa* jouant de la vièle *sarinda* (A-1).  
Langa musician playing a *sarinda* fiddle (A-1).





## 1. DHOLA MARU, BALLADE D'AMOUR

par deux chanteuses *dholi*, avec accompagnement de tambour

C'est avec un tambour *dhol*, dont la caisse cylindrique est faite de plaques rivetées que la chanteuse principale ponctue son chant, en frappant à mains nues sur les membranes des séries de formules rythmiques d'une grande complexité (photo 6). Ce chant prend place dans le cours d'une ballade célébrant les amours de deux jeunes époux, Dhola et Maru. On la croit fort ancienne et il en existe plusieurs versions (cf. Vaudeville Charlotte. - *Les Duha de Dhola-Maru*, institut d'indologie, Pondichéry, 1962).

Les héros en sont Dhola (ou Salha) et ses deux épouses lointaines, dont il doit se séparer tour à tour. Les douleurs de la séparation, l'attente, la joie des retrouvailles, la tendresse conjugale, les pérégrinations à travers le désert, dépeintes avec lyrisme, délicatesse et humour, constituent les faits essentiels de cette longue histoire dont la langue est un rajasthani archaïque. Elle peut être contée par des bardes, mais de nombreux passages devenus de véritables chansons populaires, appartiennent au répertoire de communautés de musiciens comme les *Langa* et les *Dholi*. Ainsi cette pièce qui décrit les préparatifs de Maru, une des épouses, pour recevoir son bien-aimé; elle se compose de versets irréguliers, souvent redoublés, où s'intercale une formule servant de refrain : "O Salha, l'amant de Maru".

C'est à la mort de la nuit que Dhola quitta sa demeure pour rejoindre sa bien-aimée  
Pour venir plus vite, chacun des pas de sa monture couvrait cent lieues  
O Salha bien-aimé, O Salha l'amant de Maru

(Pendant ce temps, dans sa maison, Maru s'appêtant à recevoir son époux, dit à sa servante :)

Va et fais vite abattre un arbre  
O Salha l'amant de Maru

Fais préparer de la couleur rouge pour peindre le bois  
O Salha l'amant de Maru

Fais construire un lit rouge pour le retour de mon bien-aimé  
Que de pierres, de perles et de rubis les montants soient incrustés  
O Salha l'amant de Maru

Que l'on tresse le sommier avec des cordes de soie  
Qu'on le recouvre d'une précieuse étoffe  
O Salha l'amant de Maru

Qu'on installe le lit dans une chambre à l'écart  
Pour que Dhola et Maru puissent y reposer ensemble  
O Salha l'amant de Maru

Maudite soit ton épouse, O charpentier, qui nous a fait un lit trop étroit  
O Salha l'amant de Maru

O charpentier, ennemi des amants  
Qui nous a fait un lit trop étroit  
(...)

## 2. SOLO DE DEUX FLUTES SATARA

par un musicien *langa*

*Satara* désigne un instrument composé d'une paire de flûtes à bec en bois, percées chacune de neuf trous. Sa particularité réside dans le fait que les deux tuyaux indépendants sont insufflés simultanément par le même musicien, la technique consistant à alimenter le tuyau sur lequel est jouée la mélodie avec un souffle rythmé, et le tuyau bourdon avec un souffle continu. L'embouchure de ce dernier est introduite à l'envers dans la bouche du joueur (photo 7). Le musicien obture avec de la cire certains trous de la flûte bourdon pour l'accorder selon le mode de la mélodie exécutée sur l'autre flûte.

Instrument traditionnel des bergers du désert, il a été adopté depuis des générations par les musiciens *langa* de la même région qui en exploitent la technique et les ressources musicales avec une rare virtuosité.

Dans la musique instrumentale des *Langa*, le *satara*, comme le *murali* (cf. A-1), peut être accompagné par la vièle *sarinda* mais il est ici joué en solo par Kachi Kariho, jeune musicien de Bhikodai, hameau situé à une centaine de kilomètres de Jaisalmer, ville médiévale fortifiée qui se dresse au centre du désert de Thar.

Après un long prélude improvisé qui introduit le *raga gund* (ou *gand*) *malhar* (que l'on trouve également dans les compositions de la musique classique indienne), le musicien attaque la mélodie proprement dite, air traditionnel pastoral, pouvant être rattaché au même mode.

# B



6. Chanteuse *dholi* et tambour *dhol* (B-1).  
Dholi singers and dhol drum (B-1).

## 1. DHOLA MARU, A LOVE BALLAD

by two Dholi singers with drum accompaniment

The leader accompanies her singing with a series of highly complex rhythmic formulas beaten with her bare hands on the skins of a dhol drum, whose cylindrical body is made of plates of riveted iron (photo 6).

This song is part of a ballad that tells of the love of a young couple, Dhola and Maru. It is said to be very old and exists in several versions (cf. Vaudeville, Charlotte - *Les Duha de Dhola-Maru*, Institut Français d'Indologie, Pondichery, 1962).

The story is about Dhola (or Salha) and his two wives, who live far apart and from whom he must alternately be separated. The sorrows of separation, expectation, the joy of reunion, conjugal tenderness, the travels across the desert, described with lyricism, delicacy and humor, make up the essentials of this long story in the archaic Rajasthani language. It can be recited by bards, but many of the passages have become folk songs, belonging to the repertory of such groups as the Langa and Dholi musicians. One of them is this piece, which describes preparations by Maru, one of the two wives, to receive her beloved husband. It is composed of irregular verses, often repeated, broken by a refrain : "O Salha, Maru's beloved".

When the night was over Dhola left his dwelling to join his beloved  
To bring him faster, each step of his mount covers a hundred leagues  
O beloved Salha, O Salha, Maru's beloved

(During this time, in her house, preparing to receive her husband, Maru says to her servant :)

Go quickly and have a tree cut down  
O Salha, Maru's beloved

Have a red color prepared to tint the wood  
O Salha, Maru's beloved

Have a red bed built for the return of my beloved  
Let it be encrusted with stones, pearls and rubies  
O Salha, Maru's beloved

Let the mattress be braided with cords of silk  
Let it be covered with precious cloth  
O Salha, Maru's beloved

Let the bed be put in a quiet room  
So Dhola and Maru can rest together  
O Salha, Maru's beloved

Cursed be your wife, O carpenter, who has made a bed too narrow  
O Salha, Maru's beloved

O carpenter, enemy of lovers  
Who has made us a bed too narrow  
(...)

## 2. SOLO ON TWO SATARA FLUTES

by a Langa musician

*Satara* designates an instrument composed of a pair of wooden end-blown flutes, each with nine finger holes. Its characteristic is that its two independent pipes are blown simultaneously by the same performer, the technique being to breathe rhythmically into the pipe on which the melody is played, while maintaining a continuous supply of air into the drone pipe. The mouthpiece of the drone is held in the performer's mouth in a reversed position (photo 7). He blocks some of the holes of the drone with wax, tuning it according to the mode of the melody to be played on the other flute.

A traditional instrument of the desert shepherds, it was adopted generations ago by the Langa musicians of the same region, who have developed its technique and musical resources with unusual virtuosity.

In the Langa instrumental music, the *satara*, like the *murali* (cf. A-1) may be accompanied by the *sarinda* fiddle. It is played alone here by Kachi Kariho, a young musician of Bhikodai, a hamlet about sixty miles from Jaisalmer, a fortified medieval city in the middle of the Thar Desert.

After a long improvised prelude, which introduces the *gund* (or *gand*) *malhar* raga (used also in Indian classical music), the musician begins the melody proper, a traditional shepherd tune that can be related to the same mode.





▲ 7. Musicien *langa* jouant des flûtes *satara* (B-2).  
Langa musician playing satara flute (B-2).



◀ 8. Un joueur de *jogiya sarangi* dans la région de Shahpura (cf. B-3).  
A performer on the jogiya sarangi in the Shahpura region (cf. B-3).

▼ 9. Musiciens *nagarshi* de Jodhpur (B-4).  
Nagarshi performers of Jodhpur (B-4).



### 3. AMAR SINGH, BALLADE EPIQUE par deux *Jogi* avec accompagnement de vièles

La trame dramatique est faite des exploits chevaleresques et légendaires du prince rajpoute Amar Singh, qui vécut sous le règne du roi moghol Aurangzeb (XVII<sup>e</sup> siècle).

Ce thème épique comporte de nombreuses versions et plusieurs styles d'interprétation selon qu'il est narré par les bardes, mis en scène par les monteurs de marionnettes à fil, dont la tradition séculaire est encore très vivace au Rajasthan, ou bien encore chanté par des musiciens ambulants comme les *Jogi-sarangi*.

Cet extrait est interprété par deux chanteurs *jogi* de la région d'Alwar, qui s'accompagnent avec leur vièle *sarangi* (cf. photo 8), instrument massif en bois, à table de peau, montée de quatre (parfois trois) grosses cordes de boyaux. Un vieil homme intervient par intermittence avec une paire de cymbalettes *manjira*.

Après avoir invoqué la déesse Durga, dans une improvisation de rythme libre, le chanteur principal conte le dernier épisode de la ballade qui se situe après la mort d'Amar Singh tué à la cour d'Aurangzeb. On y célèbre son épouse Rani qui, pour l'amour de lui, se fit *sati* (sacrifice de la veuve sur le bûcher funéraire de son mari) :

Quand Hadi Rani apprit la mort d'Amar Singh, son époux  
Elle perdit tout intérêt pour cette vie terrestre  
Elle avait un fils du nom de Ram Singh  
Il était âgé de onze ans  
Il était le seul fils de la famille  
Il refusa d'entrer au service de l'empereur (Aurangzeb)

Hadi Rani se sentait comme un poisson hors de l'eau  
Depuis qu'elle savait que son époux avait été tué  
Les gens s'efforçaient de convaincre Ram Singh  
Que l'empereur allait le mettre dans les chaînes  
Mais Ram Singh refusa de se soumettre et prépara son armée  
Il avait entendu maintes fois le récit des hauts faits de son père  
Et il souscrivit au désir de sa mère de ramener de la cour du souverain, le corps  
(d'Amar Singh)

### 3. AMAR SINGH, AN EPIC BALLAD by two *Jogi* with fiddle accompaniment

The dramatic plot is composed of the legendary chivalrous feats of the Rajput prince Amar Singh, who lived during the reign of the Moghul king Aurangzeb (17th century).

This epic theme has several versions and numerous styles of interpretation according to whether it is narrated by bards, staged with marionettes operated by strings - whose secular tradition is still very much alive in Rajasthan, or sung by itinerant musicians like the *Jogi sarangi*.

This excerpt is interpreted by two *Jogi* singers of the Alwar region who accompany themselves on their *sarangi* fiddle (photo 8), a massive wooden instrument with a skin soundboard and four thick gut strings (sometimes three). An old man intermittently joins in with a pair of small *manjira* cymbals.

After invoking the goddess Durga in a freely rhythmic improvisation, the lead singer relates the final episode of the ballad, which takes place after the death of Amar Singh, killed at Aurangzeb's court. This episode tells of Amar Singh's wife, Rani, who, out of love for him, commits *suttee* (the immolation of widows) :

When Hadi Rani learned of the death of Amar Singh, her husband  
She lost all interest in this earthly life  
She had a son named Ram Singh  
He was eleven years old  
He was the only son of the family  
He refused to enter the service of the emperor (Aurangzeb)

Hadi Rani felt like a fish out of water  
After she learned her husband had been killed  
The people tried to convince Ram Singh  
That the emperor was going to put him in chains  
But Ram Singh refused to submit and prepared his Army  
He had often heard the tales of his father's glorious feats  
And he approved of his mother's wish to recover his father's body from the  
(sovereign's court)



*gorband*, harnachements en perles destinés au chameau, symbole de richesse. Les hommes se consacrent à la musique et à la poésie, jouant pour eux-mêmes, perfectionnant leur style ou leur technique, et formant la jeune génération. L'apprentissage strictement oral s'effectue par l'exemple. Il ne dure guère plus de quelques semaines au cours desquelles le jeune *Langa* s'initie au jeu de l'instrument, apprend quelques mélodies de base, après quoi, passant à la pratique immédiate, il accompagne des musiciens chevronnés; s'il devient chanteur, il aura à mémoriser les milliers de chants aux multiples strophes du répertoire traditionnel, avant de se lancer dans les improvisations, les ornements vocaux et/ou instrumentaux pour lesquels les *Langa* sont réputés.

Les *Langa* se divisent en deux sous-groupes entre lesquels il y a des rapports de commensalité mais pas d'intermariages. Ces groupes se différencient d'après les instruments qu'ils utilisent : — les *suraniya Langa* sont des spécialistes d'instruments à vent : hautbois (*surnai*), clarinette double à réservoir d'air (*murali*) et flûtes (*satarā*) jouées par paire (cf. A-1 et B-2).

— les *sarangiya Langa* sont des chanteurs s'accompagnant eux-mêmes avec deux types de vièles, *sindhi sarangi* et *gujaratan sarangi* (cf. A-5), ces noms, indiquant que les instruments sont originaires du Sindh et du Gujarat, pays voisins du Rajasthan, montrent combien les faits culturels débordent les frontières géographiques ou administratives.

Traditionnellement les *sarangiya Langa* ne chantent pas en solo, mais par groupe de deux, trois, quatre. Au sein d'un cadre mélodique, rythmique et poétique, chaque chanteur intervient cependant, à tour de rôle, comme soliste en improvisant librement.

Le répertoire est considérable et comprend d'une part des chants liés aux cérémonies et aux fêtes religieuses ou saisonnières, d'autre part nombre de ballades dont l'amour et l'héroïsme sont les thèmes préférentiels. S'y trouvent également célébrés l'eau sous toutes ses formes (puits, rivières, nuages, pluie) et le chameau, qui représentent dans ce désert deux sources de vie et de richesse.

Les *Sindhi Sipahi*, "patrons" des *Langa*, sans être eux-mêmes musiciens, n'en sont pas moins de véritables connaisseurs, respectueux du talent des artistes, mais aussi des maîtres exigeants quant à la pureté du style traditionnel. S'ils encouragent la création de pièces nouvelles, ils expriment leur déplaisir lorsque celles-ci ne suivent pas les règles traditionnelles. (cf. Kothari, Komal. - *Monograph on Langa*, Rupayan Sansthan, Borunda, Jodhpur, India, 1972).

Les compositions ainsi que le style raffiné de tels musiciens mettent en évidence le problème souvent posé, mais non résolu, des relations et des influences réciproques entre les deux traditions populaire et savante. En effet, nombre de compositions de ces musiciens, pour la plupart illettrés, portent des noms de *raga* — système modal sur lequel est, basée toute la musique classique indienne. Les principaux sont : *Mand*, *Kafi*, *Todi*, *Salang*, *Maru*, *Jangla*, *Gund* (ou *Gand*) *Malhar*, *Sorath*, *Sindhi Bhairavi*, *Syam Kalyam*. Les noms de certains d'entre eux désignent ou dérivent de lieux géographiques du Rajasthan : *Mand* est le nom de la région de Jaisalmer, *Maru* celui du pays Marwar, *Jangla* désigne la région de Binaker et *Sorath* et *Sindh* sont des provinces de pays limitrophes.

A quelques exceptions près, il n'y a pas de ressemblance entre deux compositions, l'une populaire, l'autre classique, utilisant le même *raga*. Il en est de même pour leur exécution, le "*folk raga*" se distinguant notamment par la grande liberté avec laquelle le musicien peut se mouvoir à l'intérieur d'un mode donné. On remarque également que les compositions des *Langa* se référant à des *raga*, se différencient du reste de leur répertoire par l'improvisation de rythme libre, qui introduit le chant proprement dit dont le rythme est fortement accentué et la mélodie d'essence populaire.

Il ne semble pas qu'on doive considérer ces musiciens populaires professionnels comme des vulgarisateurs d'une tradition savante, mais plutôt comme la source qui a servi à l'élaboration d'une théorie musicale devenue classique.

Les *Manghaniyar* sont une autre communauté de musiciens de la région du désert parmi lesquels il y a des hindous et des musulmans. Ils comptent un millier de familles groupées dans la province de Jaisalmer. Bien que possédant depuis peu quelques arpents de terre, ils vivent dans une grande pauvreté, la musique constituant leur principale source de revenus.

Tous leurs membres ne sont pas également doués. Une sélection s'effectue selon les dispositions de chacun : ceux qui ont une belle voix deviennent chanteurs, les autres font l'apprentissage des instruments d'accompagnement et ceux qui ne sont pas du tout musiciens

symbol of wealth. The men devote their time to music and poetry, playing for themselves, composing, perfecting their style or technique, and training the young generation. The apprenticeship, which is strictly oral, is done by imitation. It lasts only a few weeks, in the course of which the young *Langa* is initiated in the technique of the instrument and learns some basic melodies, after which he immediately starts performing by accompanying more experienced musicians. If he becomes a singer, he will have to memorize thousands of multiple-stanza songs in the traditional repertory before starting on improvisations and the vocal and/or instrumental ornamentation for which the *Langa* are reputed.

The *Langa* are divided into two sub-groups with commensal relationships, but no inter-marriage. They are distinguished from each other by their instruments :

— The *suraniya Langa* are specialists in wind instruments : oboe (*surnai*), double clarinet with wind chamber (*murali*) and flutes (*satarā*) played in pairs (cf. A-1 and B-2).

— The *sarangiya Langa* are singers who accompany themselves on two types of fiddles, *Sindhi sarangi* and *Gujaratan sarangi* (cf. A-5). These names, indicating that the instruments originate in Sindh and Gujarat, areas bordering on Rajasthan, show how cultural facts overflow geographical and administrative boundaries.

Traditionally, the *sarangiya Langa* do not sing alone, but in groups of two, three or four. Within the framework of a melodic, rhythmic and poetic structure, each singer takes his turn as soloist, improvising freely, especially in the introductory part.

Their large repertory comprises songs related to ceremonies and to religious or seasonal festivals, and ballads whose themes are usually love and heroism. Water in all its forms (wells, rivers, clouds, rain) and the camel - two sources of life and wealth in the desert - also are sung about in these ballads.

The *Sindhi Sipahi*, "patrons" of the *Langa*, without being musicians themselves, are nevertheless real connoisseurs. Respectful of the talent of their artists, they are nevertheless demanding in regard to the purity of the traditional style. Although they encourage the creation of new pieces, they express their displeasure if the new works do not follow the traditional rules. (cf. Kothari, Komal - *Monograph on Langa*, Rupayan Sansthan, Borunda, Jodhpur, India 1972).

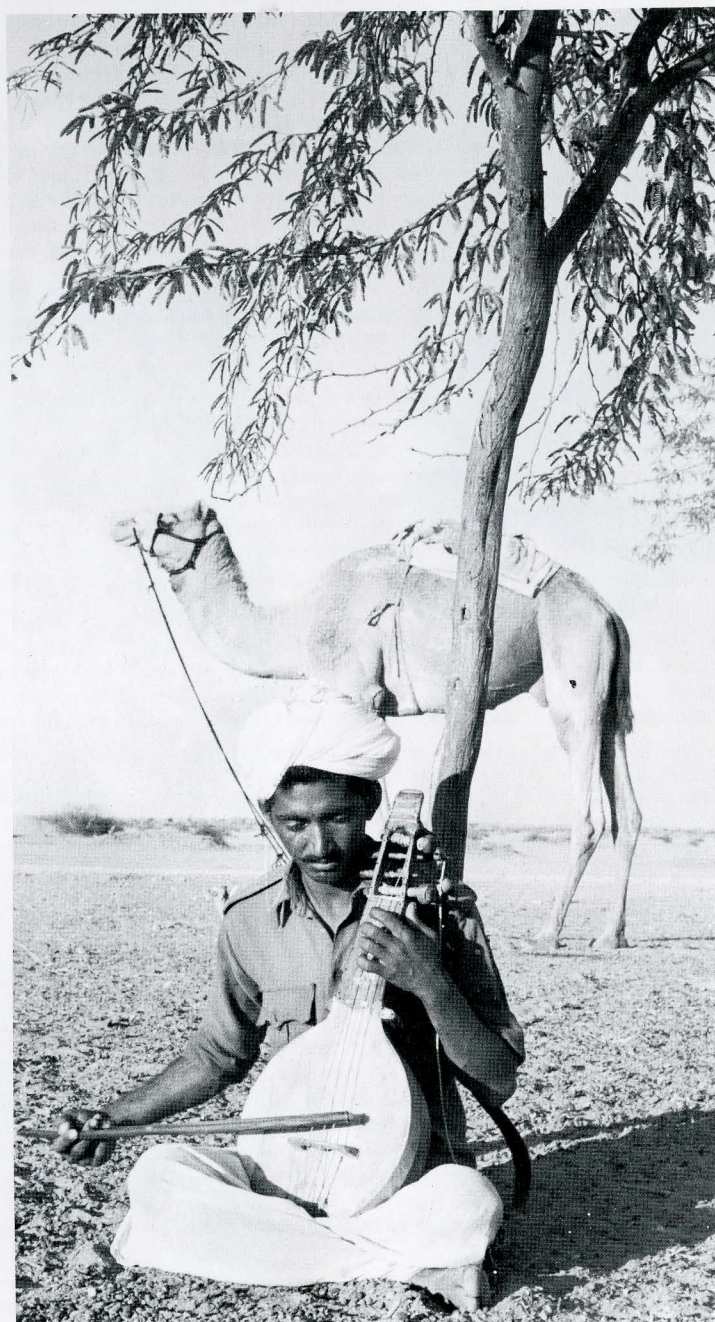
The compositions and the refined style of the *Langa* raise yet again the problem of the reciprocal influence and the relationship between the folk and art traditions. In fact, many of the compositions of these mainly illiterate musicians use *raga* names - the *raga* being the modal system on which all classical Indian music is based. The principal ones are : *Mand*, *Kafi*, *Todi*, *Salang*, *Maru*, *Jangla*, *Gund* (or *Gand*) *Malhar*, *Sorath*, *Sindhi Bhairavi*, and *Syam Kalyam*. Some of the names designate or are derived from geographical places in Rajasthan. *Mand* is the name of the region of Jaisalmer, *Maru* that of the Marwar country, *Jangla* designates the region of Binaker, and *Sorath* and *Sindh* are provinces of bordering states.

Barring a few exceptions, there is no resemblance between two compositions, one folk and the other classical, using the same *raga*. The same applies to performance; in the "*folk raga*", the musician moves more freely within the mode. Also, the *Langa* compositions related to a *raga* differ from the rest of their repertory by the free rhythmical improvisation in the introduction to the song. The song itself has a clearly defined rhythm and its melody is of a folk character.

It seems that one could consider these professional folk musicians the authentic source that has served to elaborate a musical theory become classical.

The *Manghaniyar* are another community of desert musicians, including Hindus and Muslims and comprising a thousand families in Jaisalmer province. Although they have recently acquired a few acres of land, they still live in great poverty, music being their principal source of revenue.

They are not all equally gifted. A selection is made according to the abilities of each : those with beautiful voices become singers, others undertake an apprenticeship on musical instruments, while those with no particular musical talent recite poems. The *Manghaniyar*



1. Chanteur *manghaniyar* s'accompagnant au *kamayacha* (A-2).  
Manghaniyar singer accompanying himself on the *kamayacha* (A-2).



disent des poésies. Les *Manghaniyar* ne semblent pas être attachés à une caste particulière; ils sont invités aussi bien par les Rajpoutes que par les basses castes. Ces musiciens ne se contentent pas de venir à la demande, mais, bien souvent, ils s'imposent, arrivant sans y avoir été invités, dès qu'une occasion se présente. On hésite à les éconduire ou à refuser de les payer, car c'est au risque de les voir aller partout brocardant ou répandant des faits insultants sur la famille qui a repoussé leurs services.

Les *Manghaniyar* entretiennent des rapports particuliers avec les *Charan*, caste de bardes, poètes et historiens. Leur répertoire comporte des milliers de chants d'origine et de caractère différents, qui célèbrent avec un égal lyrisme l'amour profane et l'amour sacré. Selon le cas, les sources d'inspiration des *Manghaniyar* sont les compositions des *Charan* ou celles des poètes dévots, comme Sur-Das qui chanta, au <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle, sa dévotion ardente et passionnée à Krishna dans des stances qui se sont transmises oralement et répandues à travers toute l'Inde du Nord.

L'instrument avec lequel ils accompagnent leurs chants est la vièle *kamayacha* (cf. A-2) dont le nom, sinon la forme, rappelle celui de l'instrument persan, également à cordes frottées, *kamanche*. Les *Manghaniyar* sont réputés aussi pour leur virtuosité dans le jeu de *khartal* qui consiste en deux paires de minces plaquettes de bois dur, que le joueur fait s'entrechoquer dans chacune de ses mains, un peu à la manière des castagnettes espagnoles ou napolitaines. A l'encontre des femmes *langa* à qui il est interdit de chanter en public, voire même d'être présentes quand les hommes font de la musique, les femmes de la communauté *manghaniyar* exécutent, par groupes de deux ou trois, des chants sans accompagnement, mais elles ne dansent pas.

La caste *dholi* comprend au Rajasthan de nombreux groupes de chanteuses. Chaque caste, quelle que soit sa place dans la hiérarchie, a ses *Dholi* qui viennent faire de la musique en diverses circonstances — mariage, naissance de garçon, fêtes du printemps (*Holi*), des Lumières (*Divali*), de la déesse Gangaur, etc. Leur instrument d'accompagnement est le tambour, soit un petit *dholak*, en forme de tonnelet, soit le *dhol* (cf. B-1), d'où leur nom de *Dholi*. Ballades d'amour et chants dévotionnels composent l'essentiel d'un répertoire vaste et varié auquel viennent s'ajouter des pièces empruntées à d'autres communautés que l'on adapte à des mélodies traditionnelles. Dans le répertoire féminin, entrent de nombreux chants relatifs à la séparation et désignés localement sous le nom de *jhuravo*. Exprimant les souffrances de la jeune mariée exilée dans sa nouvelle famille et séparée de son frère bien-aimé, ces plaintes ont le pouvoir d'émouvoir aux larmes les auditrices, quels que soient leur âge, leur statut social ou familial.

Jadis, princes et roitelets entretenaient à leur cour des chanteuses et des danseuses *dholi* qui développèrent un style plus raffiné que le style rustique dont il était issu. Aujourd'hui les deux traditions se perpétuent dans des groupes différents.

Il y a, à travers toute l'Inde, des communautés de *Jogi* constituées par des groupes errants. Elles se différencient nettement des autres castes par leur mode de vie, leurs vêtements, leurs coutumes matrimoniales et surtout par leurs croyances, qui mêlent à un fonds bouddhique des pratiques tantriques. Les groupes se distinguent d'après leurs activités. Il y a les réparateurs de meules domestiques, les vanniers, les musiciens et les charmeurs de serpents dont l'instrument est le *pungi*, clarinette double à réservoir d'air en calebasse. Les *Jogi* auraient reçu le pouvoir de capturer les reptiles venimeux, sans crainte de leur morsure mortelle, de Gorakh Nath, *guru* légendaire dont ils se disent les disciples.

Parmi eux on trouve également des chanteurs dont le répertoire est essentiellement mystique et religieux. Ils s'accompagnent avec des instruments à cordes pincées, luths *tandura* (cf. A-4) ou *ektara*, ou encore le *bhapang*, instrument de musique tenant à la fois d'un monocorde et d'un tambour à friction, également utilisé par les mendiants.

Par ailleurs, les *Jogi* comptent deux groupes de musiciens ambulants qui se différencient par le répertoire comme par l'instrument d'accompagnement. Ce sont les *Nath Baba* et les *Jogi sarangi*. Au Rajasthan, les premiers vont par couple, l'homme accompagnant les chants avec une vièle *chikara* (parfois appelée *sarangi*) dont la caisse en noix de coco est transpercée par un long manche de bambou; l'instrument est monté de trois cordes en crins, frottées avec un archet muni de grelots. Ils chantent des *biyavalo*. Ce genre de composition relate les incidents de la vie d'un individu (homme ou femme) depuis la naissance jusqu'au mariage. Là se situe le moment dramatique où il annonce sa résolution de se retirer définitivement du monde pour devenir un *saddhu*. Comme leur nom l'indique, les *Jogi sarangi* accompagnent avec une vièle *sarangi* de facture rustique (cf. B-3) un répertoire de ballades consacrées à l'amour et aux exploits chevaleresques.

Il existe par ailleurs au Rajasthan, une tradition fort ancienne et toujours florissante parmi les populations rurales et pastorales, celle des ballades épiques. Elles célèbrent les hauts faits de héros mythiques dont les deux plus fameux sont *Pabuji* et *Bagravat*. Les *Bhopa* sont à la fois les chantres et les officiants de ces cultes populaires. Les *Bhopa* (au féminin *Bhopi*) ne constituent pas une caste de musiciens ou de bardes. Il s'agit plutôt d'une vocation ou d'une spécialisation individuelle, quelquefois héréditaire. Les circonstances d'exécution des ballades ont un rapport avec le caractère religieux de leurs thèmes. Les services des *Bhopa*, requis et rétribués par une famille ou une communauté pour servir d'offrande en remerciement d'une guérison, d'un succès ou de quelque heureux événement, constituent une sorte "d'ex-voto audio visuel". En effet, l'une des représentations traditionnelles les plus appréciées fait appel à plusieurs formes d'expression. Les épisodes (quelque deux cent cinquante), peints en vives couleurs sur une toile de quatre mètres de long, *parh*, tendue devant les interprètes, sont successivement narrés, chantés et dansés tout au long de la nuit devant les villageois qui, vigoureusement sollicités par les *Bhopa*, viennent déposer de temps en temps leur obole auprès des interprètes.

*do not seem to be attached to any particular caste; they are invited to perform as much by the Rajputs as by the low castes. Nor are these musicians content to come when asked, but quite often show up without having been invited. One hesitates to show them out or refuse to pay them, because to do so is to risk having them go everywhere spreading insults and gossiping about the family that refused their services.*

*The Manghaniyar maintain a special relationship with the Charan, a caste of bards, poets and historians. Their repertory covers thousands of songs of various origins and character, celebrating with equal lyricism both profane and sacred love. Depending on circumstances, the sources of Manghaniyar inspiration are Charan poetry or that of mystical poets, like Sur-Das, for example, who in the 15th century sang of his passionate devotion to Krishna in stanzas that have been transmitted orally and spread across northern India.*

*The instrument with which they accompany their songs is the kamayacha fiddle (cf. A-2), whose name, if not its form, resembles that of the Persian instrument, also with bowed strings, the kamanche. The Manghaniyar are also noted for their virtuosity on the khartal, two pairs of thin pieces of hard wood that the player claps together in each hand, like Spanish or Neapolitan castanets. As opposed to the Langa women, who are forbidden to sing in public or even to be present when the men perform, the Manghaniyar women sing unaccompanied songs in groups of two or three, but they do not dance.*

*The Dholi caste in Rajasthan comprises numerous groups of female singers. Each caste, regardless of its place in the hierarchy, has its Dholi who come to make music on diverse occasions - marriage, the birth of a boy, spring festival (Holi), the festival of lights (Divali), the festival of the goddess Gangaur, etc. Their instrument of accompaniment is the drum, either a small dholak, or barrel drum, or the dhol (cf. B-1), the origin of the name Dholi. Their vast and varied repertory is made up mainly of love ballads and devotional songs, along with some pieces borrowed from other communities and adapted to traditional melodies. A number of songs about separation, known locally as jhuravo, are included in this feminine repertory. Expressing the suffering of the recently married young woman, exiled in her husband's family and separated from her beloved brother, these laments have the power to move to tears any women listening, regardless of age or social or family status.*

*Formerly, princes and petty monarchs maintained Dholi singers and dancers in their courts, where they developed a style more sophisticated than the rustic one from which it was derived. Today, the two traditions are perpetuated by different groups.*

*All across India there are Jogi communities, made up of wandering groups. They are clearly set apart from other castes by their way of life, their clothing, their marital customs, and above all by their beliefs, which mix Buddhism with Tantrist practices. The groups can be told apart according to their activities. There are repairers of home mills, basket makers, musicians and snake charmers, whose instrument is the pungi, a double clarinet with a gourd wind chamber. The Jogi are said to have received their power to capture poisonous reptiles, without fear of a fatal bite, from Gorakh Nath they claim to be disciples of this legendary guru.*

*Among them are also found singers whose repertory is essentially mystical and religious. They accompany themselves with plucked string instruments, lutes known as the tandura (cf. A-4) or the ektara; they also have the bhapang, a single-stringed instrument combined with a friction drum. It is also used by beggars.*

*Among the Jogi are two groups of itinerant musicians who differ from each other in repertory and instruments. These are the Nath Baba and the Jogi sarangi groups. In Rajasthan, the former go in couples, the man accompanying the songs with a chikara fiddle (sometimes called sarangi), whose coconut soundbox is pierced by a long neck made of bamboo. It has three hair strings, played with a bow to which small pellet bells are attached. They sing a type of song called biyavalo, which relates the incidents in the life of a man (or of a woman) from birth to marriage. At that point comes the dramatic moment when he announces his decision to retire from the world to become a saddhu.*

*As their name indicates, the Jogi sarangi accompany a repertory of ballads devoted to love and chilvarous feats with a rustic sarangi fiddle (cf. B-3).*

*In Rajasthan, there is a very old and still flourishing tradition among the rural and pastoral populations - that of epic ballads that celebrate the glorious deeds of mythical heros. The two most famous are Pabuji and Bagravat. The Bhopa is a sort of priest for these folk celebrations. The Bhopa (Bhopi is the feminine) are not a caste of musicians or bards. It is rather a question of vocation or individual specialization, sometimes hereditary. The occasions for performing these ballads are related to the religious character of their themes. The Bhopa services, requested and paid for by a family or a community to serve as an offering of thanks for a cure, a success, or some happy event, are a kind of "audio-visual votive offering". In fact, one of the most popular traditional performances calls on several forms of expression. The episodes (some 250), painted in lively colors on a scroll over four yards long (parh) stretched in front of the interpreters, are successively narrated, sung and danced throughout the night before villagers who, vigorously encouraged by the Bhopa, come forward from time to time with a coin for the performers.*



Saraya. Il s'agit d'une composition sur la vie de Mira Bai, poétesse, fille du roi d'Udaipur qui vécut au XVI<sup>e</sup> siècle. Sa renommée est celle d'une sainte, dévote de Krishna, qui abandonna royaume, pouvoir, famille et richesses pour vivre dans la solitude et le dénuement comme un *saddhu*. Rana, son père, tenta à plusieurs reprises de la faire disparaître, mais en vain. Le chant célèbre l'impuissance de tout pouvoir devant l'être qui s'est abandonné sans réserve à la divinité. Il est composé de versets redoublés dont le dernier vers constitue une sorte de refrain :

Rana fit préparer une coupe de poison et donna l'ordre de la présenter à Mira  
Célébrant le nom de Dieu, Mira prit la coupe  
Que peut faire le roi de Mewar contre Mira ?

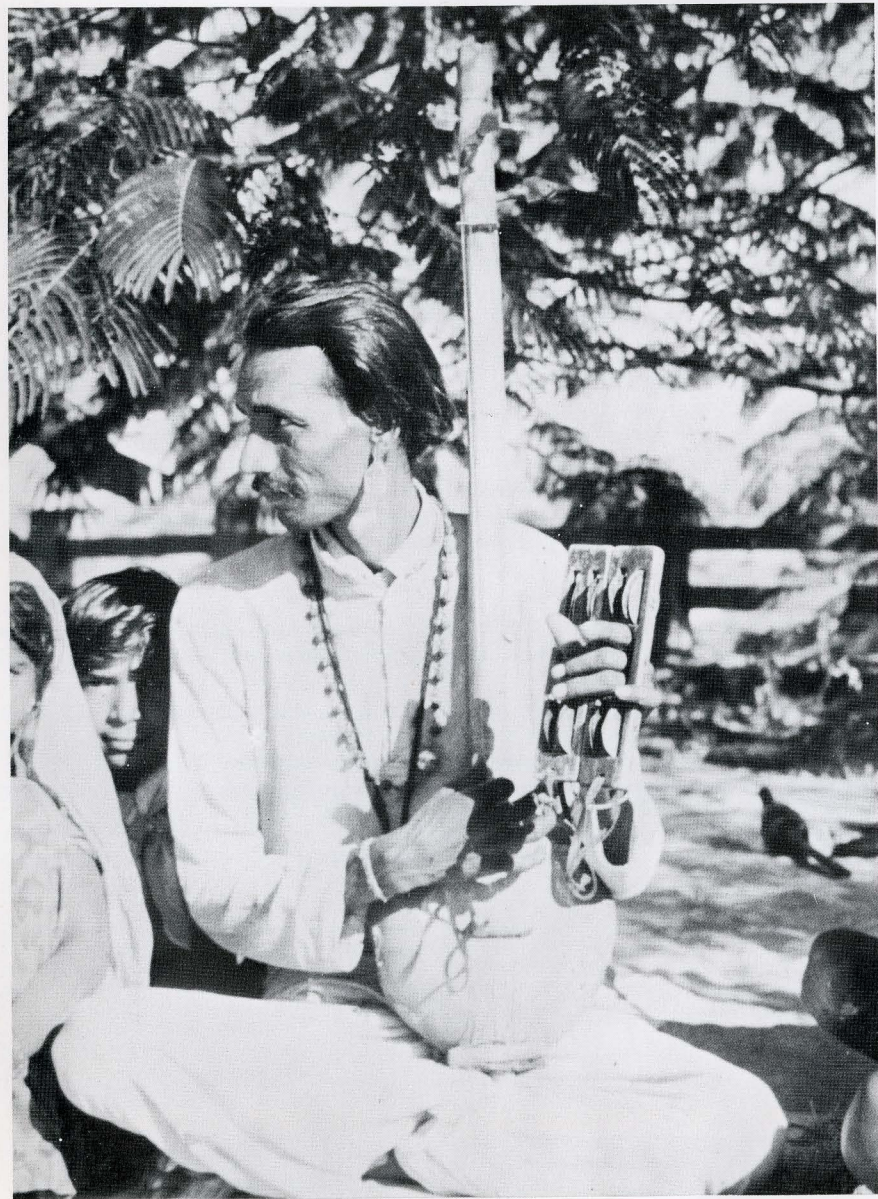
Telle chose est perle, telle autre est rubis  
Que peut faire le roi de Mewar contre Mira ?

Rana fit capturer un serpent noir dans la forêt et se le fit apporter  
Le serpent fut mis dans une corbeille de fleurs pour être porté à Mira  
Que peut faire le roi de Mewar contre Mira ?

Mira mit ses mains dans le panier plein de fleurs  
Croyant en Dieu et disant : tu es ma sauvegarde, elle mit ses mains  
Que peut alors faire le roi contre Mira ?

Prenant le serpent noir, elle l'arrangea autour de son cou,  
Croyant en Dieu, elle le mit autour de sa gorge où il devint une guirlande d'or  
Contre le pouvoir de Dieu que peut faire un roi de ce monde ?

4. Chanteur *jogi* s'accompagnant avec le luth *ektara* et les claquettes *khartal* (A-4).  
Jogi singer playing the *ektara* lute and *khartal* clappers (A-4).



*O god who dwells in the temple at the top of the hill (repeat)*  
*Protected by five goddesses*  
*Remember this god*  
*Remember the son of Parvati*

*Remember Sarasvati, goddess of Knowledge*  
*She is the first and greatest*  
*She is worshipped by Brahma and in the Vedas*  
*She has millions of disciples*  
*Who stay like beggars before her door*

*To some you give knowledge with full hands*  
*To others you give only a pinch of syllables*  
*But you keep nothing for yourself*  
*O Sarasvati, you greatest of divinities*  
*(...)*

*The dedication over, the Bhopa launches into the legend itself. It is the narrative of the adventures, loves, and battles of the twenty-four sons of the king Bag (tiger) that makes up the plot of the legend of Bagavat, which has no less than 250 episodes. The singer may choose from them, give them in any order he wants and lend to this or that episode the importance and development he wishes. Each episode is first recited, then sung, and if the action requires it, danced. The performer's liberty is the greatest in the sung part. A brief response (the repetition of the final word or a simple word of assent) is given by the second Bhopa.*



3. Bhopa s'accompagnant avec la cithare *jantar* (A-3).  
Bhopa accompanying himself on the *jantar* zither (A-3).

#### 4. SONG OF DEVOTION TO MIRA BAI by jogi snake charmers, with instrumental accompaniment

*The leading singer accompanies himself with two instruments at once. With the fingers of his right hand, he plucks the four metallic strings of a tandura, a large lute with a hemispheric soundbox and long neck that he holds vertically with the back of the instrument toward him. (He sometimes uses another lute, the ektara, in the same way - photo 4.) With his left hand he rhythmically claps and twirls a pair of khartal - pierced wooden clappers with tiny cymbals inserted in the holes. A young man gives the response, and a third Jogi punctuates the song with a pair of small manjira cymbals. These itinerant musicians were recorded in the village of Sayara. They sing a piece about the life of Mira Bai, poetess and daughter of the king of Udaipur, who lived in the 16th century. She was known as a saint, a follower of Krishna, who abandoned kingdom, power, family and wealth to live in solitude and poverty like a saddhu. Rana, her father, tried several times to have her killed, but in vain. The song celebrates the impotence of all power before a being who has given herself unreservedly to the divinity. It is composed of repeated verses, of which the final one is a kind of refrain :*

*Rana had a cup of poison prepared and given to Mira*  
*Praising the name of God, Mira took the cup*  
*What can the king of Mewar do to harm Mira?*



5. *NAGAJI-NAGWANTI*, BALLADE D'AMOUR  
par trois chanteurs *langa* avec accompagnement de vièles

Cette ballade conte un amour légendaire dont le thème est aussi populaire parmi les populations pastorales du désert que l'est en Occident celui de Tristan ou de Roméo et Juliette. Il s'agit d'une passion qui finit tragiquement à la suite d'une méprise. Nagaji aime Nagwanti, que sa famille a promise à un autre. Elle jure à son amant de s'échapper avant la célébration complète du mariage. Il doit l'attendre jusqu'à minuit sous un arbre, à la lisière de la forêt et ils s'enfuiront ensemble. A minuit passé, Nagaji attend encore. Il ne la voit ni ne l'entend venir. Désespéré, il monte dans l'arbre et, certain de son abandon, il se plonge son poignard dans le cœur. Son sang s'égoutte dans le feuillage, tandis qu'il expire.

Cependant Nagwanti a pu s'enfuir à la dernière minute. Elle court, craintive et angoissée à travers champs, effrayée par la solitude et la sauvagerie de l'endroit et par la présence invisible des démons et des fantômes. Elle appelle à l'aide son bien-aimé, mais sa voix reste sans réponse. Le doute, à son tour, la saisit. Quand elle arrive près de l'arbre solitaire, ses craintes se font plus vives. Elle met l'absence de son amant sur le compte d'une taquinerie provoquée par son retard. Il s'est caché, attendant sans doute un baiser pour lui parler. Nagwanti grimpe alors dans l'arbre et comprend tout. Saisissant le poignard, elle le chante :

O poignard combien ardent est ton amour  
Tu es plus heureux que moi car tu as trouvé  
Ta place en son cœur et tu as pris sa vie

La ballade se termine avec la mort de Nagwanti qui rejoint Nagaji dans les flammes du bûcher funéraire.

Une improvisation chantée précède la ballade proprement dite. Elle constitue une mise en condition musicale (avec l'introduction du *raga* sur lequel s'appuiera le chant) aussi bien qu'émotionnelle, les sentiments évoqués y étant exprimés avec beaucoup de lyrisme dans deux *doha* (couplets) :

O Nagaji, ne va pas d'amour en amour mais aime d'un amour si intense et si  
(persistant que tu en lasses ta bien-aimée

Mais toi, ne te lasse jamais de l'aimer  
(...)

Ceux qui aiment intensément sont semblables à cette plante grimpante qui s'étend et  
(pousse continûment, même sans feuille lorsque sévit la sécheresse  
Mais qui, lorsque la saison revient, se couvre de feuilles vertes à nouveau  
(...)

Cette ballade suscite, chez les musiciens et chez l'auditoire, une telle intensité d'émotion que les *Langa* ne la chantent jamais au début de ce que l'on peut appeler leurs prestations de service traditionnelles, car, disent-ils, "après Nagaji, il n'y a plus rien à dire..."

La pièce donnée ici est constituée par l'introduction et une partie de la ballade. Elle est interprétée par Alladin, Shumar Khan et Nur Mohamad dont le renom a largement dépassé les limites de la région de Barmer où ils vivent. Deux des chanteurs s'accompagnent avec leurs vièles *gujaratan* et *sindhi sarangi* à cordes sympathiques, mais tous trois prennent tour à tour le rôle du soliste (photo 5).

5. Groupe de *sarangiya Langa*. De gauche à droite : Shumar Khan avec *sindhi sarangi*, Aladin, Nur Mohamed avec *gujaratan surangi* (A-5).  
*Sarangiya Langa group. Left to right : Shumar Khan with a Sindhi sarangi, Aladin, Nur Mohamed with Gujaratan sarangi (A-5).*



One thing is pearl, the other is ruby  
What can the king of Mewar do to harm Mira?

Rana had a black serpent captured in the forest and brought to him  
The serpent was put in a basket of flowers and offered to Mira  
What can the king of Mewar do to harm Mira?

In the basket full of flowers Mira laid her hands  
Believing in God and saying : You are my safeguard, she laid her hands  
What can the king of Mewar do to harm Mira?

Taking the black serpent, she placed it around her neck  
Believing in God, she put it around her throat where it became a garland of gold  
Against the power of God, what can an earthly king do?

5. *NAGAJI-NAGWANTI*, A LOVE BALLAD  
by three Langa singers with fiddle accompaniment

This ballad relates a legendary love whose theme is as popular among the herdsmen of the desert as Tristan or Romeo and Juliet in the West. It is the story of a passion that ends tragically through misunderstanding. Nagaji loves Nagwanti, whose family has promised her to another. She swears to her lover that she will escape before the marriage ceremony is completed. He is to wait until midnight under a tree at the edge of the forest, and they will flee together. Midnight passes, and Nagaji is still waiting under the tree. He neither sees her nor hears her coming. Desperate, he climbs the tree and, convinced that he has been abandoned, he plunges his dagger into his heart. His blood pours out onto the foliage as he dies.

But Nagwanti was able to get away at the last moment. She runs, fearful and in anguish, across the fields, terrified by the solitude and the wildness of the place, and by the invisible presence of demons and ghosts. She calls to her beloved for help, but her voice is unanswered. Doubt grips her. When she arrives at the solitary tree, her fears are at their peak. She thinks her lover has disappeared to tease her for being late. He is hiding, probably waiting for a kiss before he will speak. Nagwanti climbs into the tree and understands everything. Seizing the dagger, she sings :

O dagger, how ardent is your love  
You are happier than I for you have found  
Your place in his heart and you have taken his life

The ballad ends with the death of Nagwanti, who rejoins Nagaji in the flames of the funeral pyre.

An improvisation is sung before the ballad proper. It is a kind of musical preparation (using the raga that the song will also employ) as well as an emotional conditioning, expressing its sentiments with great lyricism in two *doha* (couplets) :

O Nagaji, go not from one love to another, but love with a love so intense and unflagging  
(that you weary your beloved

But you, never weary of loving her  
(...)

Those who love intensely are like the creeper that stretches and grows unceasingly, even  
(leafless when ravaged by dryness

But which, when the season changes, is covered anew with green leaves  
(...)

This ballad evokes such emotional intensity in both musicians and listeners that the Langa never sing it at the beginning of their performances because, they say, "after Nagaji, there is nothing left to say..."

The fragment on this record is composed of the introduction and part of the ballad. It is performed by Alladin, Shumar Khan and Nur Mohamad, whose reputations extend far beyond the confines of the Barmer region, where they live. Two of the singers accompany themselves on the Gujaratan and Sindhi sarangi, fiddles with sympathetic strings, but all three take their turns as soloist (photo 5).