

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**7 : 2 | 2010**

**La Reprise BIS**

---

# Le *tabla* et le *tala* dans les pratiques musicales européennes et nord-américaines des années 1960 à nos jours

*Tabla and Tala in Western Musical Practices since the 1960s*

**Antoine Bourgeau**

---



### **Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/volume/791>

DOI : 10.4000/volume.791

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 161-183

ISBN : 978-2-913169-27-2

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Antoine Bourgeau, « Le *tabla* et le *tala* dans les pratiques musicales européennes et nord-américaines des années 1960 à nos jours », *Volume !* [En ligne], 7 : 2 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/791> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.791>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Le *tabla* et le *tala* dans les pratiques musicales européennes et nord-américaines des années 1960 à nos jours

par

Antoine Bourgeau

musicien et chargé de cours à l'université de Nice  
Sophia-Antipolis

Résumé : À travers une orientation historique et ethnomusicologique, ce texte présente les phénomènes de diffusion, de reconnaissance et d'adaptation du *tabla* en Europe et en Amérique du Nord à partir des années 1950. Peu à peu, avec plusieurs facteurs déterminants (les rencontres entre musiciens charismatiques et médiatisés, leurs apports personnels, le développement des médias et des concerts à large audience), émergent et se stabilisent trois formes d'utilisation du *tabla*. Alors que deux de ces formes s'opposent selon l'utilisation ou non du cadre rythmique indien (le *tala*), la troisième se développe sans la présence physique de l'instrument mais avec seulement le procédé de l'échantillonnage. En lien étroit avec cette diffusion du *tabla* et son adaptation, mais aussi indépendamment de celle-ci, c'est aussi les principes rythmiques du *tala* qui suscitent un vif intérêt chez les musiciens occidentaux qui les utilisent tels quels ou les adaptent à leurs œuvres. Sans être massive, la diffusion du *tabla* et du *tala* est loin d'être anodine puisqu'elle touche de façon très large les pratiques musicales européennes et nord-américaines et leurs évolutions. En effet, ce texte expose comment sur une période de cinquante ans, ces éléments indiens vont être utilisés dans les créations de musiciens de jazz, de pop, de rock, de classique, de musique contemporaine, d'electro et de drum'n'bass.

Mots-clés : *Tabla* – *rythme* – *diffusion* – *adaptation* – *création* – *rencontre*

**Dans l'histoire** des relations entre la musique indienne et l'Occident (Farrell, 2004), la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle marque une étape importante avec une intensification des contacts et le développement d'influences mutuelles. Bien plus discret que le phénomène de la rencontre avec le *sitar*, qualifié de « *the big sitar explosion* » par Ravi Shankar (1968 : 92), le choc de la découverte du *tabla* et du système rythmique indien (*tala*) constitue néanmoins, à partir des années 1960 un événement important touchant de façon très large, profondément et durablement le paysage musical occidental<sup>1</sup>. On assiste en effet, depuis cinquante ans, à leur diffusion et adaptation à des genres aussi hétéroclites que la pop, le rock, le jazz, le classique, la musique contemporaine et à leur participation au développement de courants plus récents du jazz, des musiques electro et du drum'n'bass. Ce large emploi permet alors à cette percussion et à la rythmique indienne d'être associés, parfois de façon très significative, à l'évolution des pratiques et des esthétiques artistiques occidentales. En présentant les origines de certains contacts entre musiciens indiens, Nord-américains et européens, leurs apports, leurs influences et, simultanément, certains facteurs sociologiques et musicologiques qui ont contribué à l'émergence de productions musicales singulières ainsi qu'à l'évolution des esthétiques et des sensibilités, cet article présente une facette de la circulation contemporaine des patrimoines musicaux.

Alors que le *tabla* et le *tala* commencent à être exposés en Europe et aux États-Unis et adaptés à de nouvelles audiences à partir de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle par Hazrat Inayat Khan et Uday Shankar<sup>2</sup>, une accélération de cette diffusion conjuguée à un début d'utilisation au sein de nombreuses pratiques occidentales se mettent en place à partir des années 1960. Pour comprendre ce phénomène, le recours au modèle d'explication des formes récentes de la mondialisation d'Appadurai (2005) est particulièrement éclairant. Lié à l'apport personnel de musiciens talentueux, on constate la conjonction des deux phénomènes dégagés par l'anthropologue :

1. Pour des études détaillées sur le *tabla*, percussion composée de deux fûts, son histoire depuis son émergence au xviii<sup>e</sup> siècle dans le Nord du sous-continent indien et sa pratique actuelle dans de nombreux genres hindoustanis (*khyal*, *thumri*, *qawwali*, *bhajan*, hindi pop, *bhangra*, musique bollywood...), voir Stewart 1974, Kippen 2010, Bourgeau 2004, 2008.
2. Sur les expériences de ces deux musiciens voir <http://wahiduddin.net/mv2/index.htm> et Erdman 1987.

l'intensification de la circulation des hommes et des traits culturels et le développement des flux et des formes de la médiatisation. Ce dernier trouve une illustration dans le cas de la musique indienne par une multiplication, à partir de cette période, des enregistrements 33t., des concerts à forte audience et des programmes de radio et de télévision.

### L'aura de Ravi Shankar et ses apports

L'un des principaux artisans de cette dynamique est le sitariste de *khyal* Ravi Shankar. Après une rencontre décisive avec Yehudi Menuhin en 1952 à Bombay, il a l'opportunité, grâce à l'invitation du violoniste, de venir régulièrement en Occident pour donner des récitals. Il commence alors à partager et diffuser, par son aura extraordinaire, les principes fondamentaux de la musique indienne et du *khyal* en particulier dans lequel le *tabla* a un rôle très important (Bourgeau, 2008). Ali Akbar Khan, co-disciple de Ravi Shankar, joueur de *sarod* et également éminent représentant du *khyal*, contribue également, quoique de façon moins médiatisée, à la présentation de cette forme musicale indienne en Occident et, par voie de conséquence, à la diffusion du *tabla* et du *tala*. En avril 1955 à l'invitation de Yehudi Menuhin, il donne un récital à New York au MoMa. Enregistré<sup>3</sup>, le concert marque une étape importante dans la diffusion de la musique indienne : il s'agit à la fois d'un des premiers concerts de musique *khyal* donné en Occident et du premier enregistrement où des *raga* sont exposés dans des durées qui respectent leurs développements<sup>4</sup>. Cet enregistrement conserve les petites introductions de Yehudi Menuhin dans lesquelles il présente les trois instruments (*sarod*, *tabla*, *tampura*), les notes employées pour les deux *raga* ainsi que les aspects rythmiques avec le *tala* et les *theke* (formule rythmique fixe de frappes sur le *tabla* représentant la structure, la durée et la nature cyclique d'un *tala*). Ces indications permettent aux auditeurs d'avoir les clefs d'écoute essentielle à l'appréciation de cette musique.

3. *Music of India : Morning and Evening Ragas* (Angel Records) ; Réédition sous le titre *Ali Akbar Khan – Then and Now* (AMMP Records, 1995).
4. Les deux *raga* présentés et enregistrés en 1955, *Sindhu Bhairavi* et *Pilu Baroowa*, sont d'une durée respective de 20 et 25 mn.

Elles sont immédiatement illustrées par les musiciens; Chatur Lal expose notamment au *tabla* durant quelques minutes les *theka tintal* et *rupak*<sup>5</sup> et de brillantes ornements pendant que Yehudi Menuhin maintient le *tala* avec les battements de mains traditionnels (*tali / khali*)<sup>6</sup>. Cet enregistrement et ceux qui suivent rapidement<sup>7</sup>, déconcertent et subjuguent plus d'un musicien de jazz post-bebop, de rock et de classique avant-gardiste de l'époque<sup>8</sup>, notamment les batteurs et les percussionnistes confrontés pour la première fois à une percussion envoûtante autant par ses sonorités, par la polyrythmie déployée que par la dextérité de Chatur Lal et des autres joueurs de *tabla*. En 1967, le batteur Mickey Hart, écoutant pour la première fois un solo de *tabla* sur la compilation *Drums of North and South India* (World Pacific), ne peut croire qu'un seul être humain puisse réaliser ce qu'il entend<sup>9</sup>. La réception de ce jeu rythmique est d'autant plus étonnante pour l'époque que loin de n'être qu'une démonstration de virtuosité spontanée, il repose visiblement sur une structure codée révélant une théorie rythmique sophistiquée tout aussi extraordinaire, puisque Yehudi Menuhin, dans l'enregistrement de 1955, en délivre les contours oralement et par la pratique des *tali / khali*.

Par la suite, parallèlement à ses enseignements en privé ou dans le cadre d'écoles, Ravi Shankar va se servir de la scène pour diffuser au plus grand nombre les principes de sa musique. Inlassablement au cours de ses prestations jusqu'à celles plus récentes données dans les années 2000, il présente les instruments, les spécificités des *raga* et des *tala* relayant l'initiative pédagogique de Yehudi Menuhin lors du concert de 1955. À côté de ce rôle d'ambassadeur bien connu de la musique indienne, il contribue également à la promotion des joueurs de *tabla* et de leurs

5. Respectivement 16 et 7 *matra* (temps) correspondant à des *tala* aux structures suivantes : 4 + 4 + 4 + 4 pour le premier et 3 + 2 + 2 pour le second.

6. Pour mettre en évidence de façon visible et audible la structure abstraite du cadre métrique du *tala* avec ses sections internes additives, les musiciens ont recours à une chironomie traditionnelle distinguant les temps « forts » (*tali*, littéralement « frappes ») des temps « faibles » (*khali*, littéralement « vide »).

7. Notamment ceux de Ravi Shankar *Three raga* et *The Sound of India* de 1956 et 1957 (EMI et Columbia).

8. C'est par cet enregistrement notamment que La Monte Young entend pour la première fois en 1957 le *tampura*, instrument qu'il incorpore rapidement à ses compositions.

9. Cette incrédulité est par ailleurs souvent la première réaction de toute personne, encore aujourd'hui, écoutant pour la première fois un maître de *tabla*.

instruments (Bourgeau, 2008). En adaptant au *khyal* certains aspects de la musique carnatique (genre de l'Inde du Sud), il met en avant les extraordinaires potentialités des joueurs de *tabla*. Pendant plusieurs décennies de tournées mondiales, les accompagnateurs de Ravi Shankar bénéficient des initiatives et des apports du sitariste au genre *khyal*. À partir des années 1950, Ravi Shankar emploie très souvent les jeux de question-réponse (*saval-javab*) dans les développements d'un *raga*. Réalisées entre deux musiciens, ces interactions se caractérisent par une réplique à l'identique de ce qu'un des deux musiciens vient de jouer, ou, suivant littéralement la signification de cette expression, par une réponse, sous forme de variation de la composition jouée par le premier, faisant apparaître un véritable dialogue (Bourgeau 2008). Ces techniques sont très courantes dans la musique carnatique et pour affirmer encore plus le rapprochement avec cette musique, souvent, ces échanges s'accompagnent d'une réduction de la durée des interventions, ce qui est quasi systématique dans le Sud. Parallèlement à ces courtes interventions pédagogiques lors de ses concerts où il explique succinctement les structures rythmiques jouées en mettant en évidence leurs structures additives, il donne l'opportunité aux joueurs de *tabla* de présenter un solo à l'intérieur même de la performance, en général entre deux *raga*. Cela est totalement nouveau dans un concert de *khyal* alors que dans une forme approchante, cela est courant dans la musique carnatique puisque des soli de percussions viennent souvent clore les développements de *raga*. Le concert au festival pop de Monterey de 1967 illustre cette initiative de Ravi Shankar où son accompagnateur du jour Alla Rakha, devant près de 30 000 personnes, expose pendant six minutes un solo de *tabla* sur le *tala ektal* (12 *matra*). Après avoir promu pendant plusieurs décennies cette forme de *khyal* où le *tabla* est à l'honneur, complétant idéalement les développements mélodiques du soliste, il apporte à nouveau à la fin des années 1990, une évolution significative. Se situant toujours dans une volonté de mettre en valeur l'interaction spontanée des musiciens favorisée par cette musique, la dimension rythmique de cette tradition musicale, mais aussi les qualités des percussionnistes, il se fait dorénavant accompagner non pas par un seul joueur de *tabla*, comme cela se fait habituellement dans le *khyal*, mais par deux, multipliant alors les possibilités de jeux rythmiques. Il inaugure cette forme lors de ses concerts avec sa fille Anouskha et deux joueurs de *tabla* de Calcutta, Bikram Ghosh et Tanmoy Bose (Lavezzoli, 2006 : 211). Cette présentation du *raga* avec plusieurs solistes et plusieurs accompagnateurs est

aussi le résultat d'une influence nette de la musique du sud de l'Inde où plusieurs percussionnistes partagent généralement la scène.

Si ces trois apports ont largement contribué à populariser le *tabla* et le *tala* principalement en Europe et en Amérique du Nord et changé sensiblement le statut et le rôle de ces percussionnistes en Inde, les collaborations de Ravi Shankar avec de nombreux musiciens occidentaux ouvrent de façon encore plus significative le spectre de la diffusion. Elles instaurent à différents niveaux du monde musical, et plus largement au sein de la société occidentale, la culture musicale indienne et par là même celle du *tabla* et du *tala*. À la fin des années 1950, Ravi Shankar rencontre le producteur de jazz Richard Bock, fondateur du label World Pacific qui produit une grande partie des enregistrements du sitariste jusqu'à la fin des années 1960. En 1961, sous ce label, Ravi Shankar enregistre avec des musiciens de jazz (Bud Shank, Dennis Budimir, Gary Peacock et Louis Hayes) l'album *Improvisation* dont il signe les compositions. Kanai Dutta interprète dans cet enregistrement des compositions sur des *tala* en 6, 7 et 16 *matra*. Cela marque une première forme d'utilisation du *tabla* dans laquelle on constate la présence simultanée du cadre rythmique indien (le *tala*) et des compositions de *tabla* jouées habituellement dans le *khyal* ou d'autres genres hindoustanis. Bien que les musiciens de ces deux cultures n'improvisent pas véritablement ensemble mais interprètent des parties composées par Ravi Shankar, il s'agit de la première collaboration enregistrée entre jazz et musique indienne. Par la suite, avec le même joueur de *tabla*, Keshav Sathé, la formation de Joe Harriott et de John Mayer regroupant deux *quintet*, un de jazz et un de musiciens indiens réunis pour la première fois en 1965 sous le nom d'Indo-Jazz Fusion<sup>10</sup> et celle d'Irène Schweitzer<sup>11</sup> prolongent cette même dynamique et cette première forme d'utilisation du *tabla* avec le *tala* au sein d'esthétiques développées en Occident. Dans les années et les décennies suivantes cette forme d'adaptation est employée dans de nombreux projets avec des interactions de plus en plus recherchées entre des musiciens de divers horizons. Parmi les nombreuses rencontres

10. Deux albums sortent en 1966 et 1967 : *Indo Jazz Suite* (Emi Columbia) et *Indo Jazz Fusions* (Atlantic). C'est la première fois que le terme « fusion » est employé spécifiquement pour désigner une rencontre entre musiciens de cultures différentes.

11. *Jazz Meets India* (Saba, 1967)

et réalisations, on peut citer, entre autres, les projets de Ravi Shankar avec Yehudi Menuhin<sup>12</sup>, Philipp Glass<sup>13</sup> et John Handy<sup>14</sup>, le trio d'Ali Akbar Khan avec John Handy et Shankar Ghosh<sup>15</sup>, les albums et concerts de Zakir Hussain en solo ou avec d'autres percussionnistes<sup>16</sup>; les compositions de Jan Garbarek et d'Anouar Brahem avec Shaukat Hussain<sup>17</sup>.

### Le jazz et le tala

À la fin des années 1950, parallèlement à l'arrivée en Occident de Ravi Shankar, d'Ali Akbar Khan et de leurs accompagnateurs, quelques *jazzmen* s'intéressent aux musiques extra-occidentales et notamment à celles provenant du sous-continent indien. Cet intérêt se manifeste pour certains, comme Dave Brubeck et Duke Ellington, à l'occasion de tournées officielles en Inde, respectivement en 1958 et 1963. Pour d'autres, comme Yussef Lateef, John Coltrane ou Don Ellis, pour ne citer qu'eux, cette affinité se développe dans le contexte des rencontres qui s'intensifient et des formes culturelles indiennes qui commencent à circuler sous forme d'enregistrements et de littérature<sup>18</sup>. Elle se cristallise chez eux en raison de leur propre ouverture aux sonorités, aux mélodies et aux rythmes lointains comme source d'inspiration et de second souffle. Le regard de ces musiciens de jazz sur le monde musical indien marque alors l'émergence d'une influence de

12. *West Meets East* (EMI, 1966, 1967 et 1976).

13. Notamment l'album *Passages* en 1990.

14. Avec ce musicien et d'autres musiciens de jazz, il présente la composition *Jazzmine* au Jazz Yatra Festival de Bombay en 1980, c'est alors la première fois que Ravi Shankar improvise réellement sur scène avec des musiciens de jazz.

15. Quelques concerts vont avoir lieu, puis en 1975 l'enregistrement de *Karuna Supreme* (MPS) avec Zakir Hussain au *tabla*.

16. Par exemple son album solo *Making Music* (ECM, 1985) ou sa longue collaboration avec Mickey Hart dans Diga et Planet Drum. Le projet Diga mis sur pied en 1976 est la première formation à proposer un enregistrement où sont mêlées des percussions africaines, cubaines et indiennes.

17. *Ragas and Sagas* (ECM, 1990) et *Madar* (ECM, 1992).

18. Notamment les textes sur les spiritualités indiennes, comme les écrits de Ramakrishna et le livre de Paramahansa Yogananda, *Autobiography of a Yogi*, édité dès 1946 à New-York et qui, avec les éditions suivantes, est largement diffusé.

la rythmique indienne dans la production de certains artistes. Cette influence apparaît soit en suggérant les sons et les mouvements du *tabla* soit en reprenant de façon plus ou moins rigoureuse les règles du *tala* avec une adaptation des principes cycliques et additifs. Dave Brubek, connu pour sa fascination pour les rythmes asymétriques avec ses nombreuses interprétations des titres phares comme *Blue Rondo A La Turk* et la composition de Paul Desmond *Take Five*, n'insère pourtant pas strictement le *tala* dans ses compositions. Par contre dans *Calcutta Blues* (sur *Jazz Impressions of Eurasia*, Columbia, 1958), on assiste à une évocation du mouvement rythmique jugé typiquement indien et des sons de percussions, certainement le *tabla*, que ce musicien de jazz a entendu en Inde. Le batteur Joe Morello joue avec ses mains sur ses toms pour s'approcher et suggérer le flot rythmique ainsi que la variété des timbres et des accents du *tabla*, utilisant alors une technique très rare sur ce type d'instrument. Attiré autant par les musiques africaines, indiennes que japonaises ainsi que par leurs environnements culturels et spirituels, John Coltrane incorpore à sa musique du début des années 1960 certains éléments musicologiques provenant de ces cultures. Comme pour Yussef Lateef, l'influence indienne est indéniable dans son jeu de saxophone si proche par moments du jeu du *shenai* et dans la façon dont il oriente certaines de ses compositions et de ses improvisations de façon horizontale et modale. D'un point de vue rythmique, certaines compositions, comme *India* (enregistrée en 1961), évoquent les particularités de la rythmique indienne par le déplacement des accents. Si Dave Brubek ou John Coltrane n'appliquent pas finalement de façon stricte les codes musicaux indiens, d'autres s'inspirent de façon plus fidèle des principes du *tala* et les adaptent à leurs créations. Don Ellis par exemple emploie tout au long de sa carrière des structures rythmiques inspirées des principes du *tala*, d'abord à partir de 1964 avec le sitariste Harihar Rao et leur Hindustani Quartet puis avec un *big band* de jazz avec lequel il développe une des plus audacieuses applications des formes du *tala* au jazz en reprenant notamment les principes additifs. L'enregistrement de son concert de 1966 à Monterey illustre sa démarche : poussant assez loin la complexité, mais aussi certainement l'humour, il ouvre sa performance avec une composition jouée par tout son *big band* sur un cycle (*tala*) en 19 temps (*matra*) : 3 + 3 + 2 + 2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2<sup>19</sup>!

19. Lavezzoli, 2006 : 303.

### Alla Rakha, le modèle génial

Dès la fin des années 1950, plusieurs joueurs de *tabla* – Chatur Lal, Alla Rakha, Shankar Ghosh, Mahapurush Misra, Kanai Dutta, Taranath Rao, Kishen Maharaj – participent aux tournées d'Ali Akbar Khan et de Ravi Shankar, exposent cette petite percussion et développent leur fantastique prouesse technique encore quasiment inédite en Occident. Parmi ces premiers ambassadeurs du *tabla*, Alla Rakha puis son fils Zakir Hussain, représentants du *gharana* (lignée de musiciens) du Punjab contribuent de façon significative à la popularité grandissante de cet instrument au-delà de l'Inde et du Pakistan par leurs concerts devant des audiences de plus en plus larges et variées et leurs rencontres avec d'autres musiciens. Depuis sa première apparition en Occident en 1958 au Royal Festival Hall de Londres aux côtés de Ravi Shankar, Alla Rakha accompagne le sitariste pendant près de 25 ans dans ses concerts à l'étranger<sup>20</sup>. Dans les années 1960 ils multiplient les prestations et se produisent autant dans le contexte universitaire des États-Unis, au sein de plusieurs festivals de musique pop<sup>21</sup> – aux côtés d'artistes comme Jimi Hendrix et Bob Dylan – et dans le cadre prestigieux de festivals de musique classique occidentale<sup>22</sup>. Accompagnant Ravi Shankar dans ses pérégrinations musicales, Alla Rakha est une source d'influence pour de nombreux musiciens de tous horizons. Dans la seconde moitié des années 1960, il rencontre de jeunes artistes comme Mickey Hart, Philipp Glass et Collin Walcott et les initie à la rythmique indienne. Il leur apprend comment, sur la base fondamentale d'un *tala*, le jeu repose une approche micro rythmique pensée en terme de subdivision de chaque temps; non seulement en multiple de 2 et de 3 (correspondant au binaire et au ternaire) mais également en 5, en 7, voire en 11. Cette approche révèle le rapport entre la durée d'un cycle (*tala*) et la vitesse d'exécution (*laya*) de figures rythmiques, rapport essentiel en musique indienne qui structure nombre d'improvisations. Cet enseignement prend la forme de jeux rythmiques (Lavezzoli, 2006 : 84) : avec pour référence, par exemple, un cycle de 10 temps (et une pulsation en 10), il leur demande de

20. Cette longue collaboration est exceptionnelle dans le cadre du *khyal* où les solistes changent souvent d'accompagnateurs.

21. Monterey pop Festival (1967), Woodstock (1969) et le concert pour le Bangladesh en 1971 à New York.

22. Ils jouent notamment à celui de Bath en Angleterre en 1966.

couvrir cet espace temporel avec des pulsations différentes, en 6, 7 ou 9 par exemple pendant qu'il maintient la pulsation initiale. Avec les principes de répétition et de substitution des cellules rythmiques, il leur montre également, avec les règles précises d'usage enseignées au sein des *gharana*, que le jeu doit être animé d'une constante recherche de variation et d'expansion des compositions (Bourgeau, 2008). Suscitant des envies d'incorporer le *tabla* et le *tala* dans leurs œuvres, Alla Rakha oriente profondément leurs démarches artistiques respectives ; celle d'une musique rock-funk expérimentale, classique contemporaine et jazz. À la fin des années 1960, Mickey Hart rejoint les Grateful Dead et développe un rock très particulier où transparait pleinement l'apport indien. Selon les principes rythmiques enseignés par Alla Rakha, Mickey Hart compose différents morceaux dans lesquels deux batteries (jouées par lui-même et Bill Kreutzmann) sont utilisées. Elles reproduisent à la fois la structure d'un *tala* et les développements rythmiques superposés sur celui-ci avec l'emploi de la technique des variations de vitesse (*layakari*) sur le principe de la division de chaque *matra*. Mickey Hart poursuit ensuite sa carrière dans le monde des rythmes, mariant de nombreuses traditions dans différents groupes dont Diga et Planet Drum. Les principes du *tala* sont alors appliqués et joués sur d'autres percussions que le *tabla*. Dans une autre esthétique, certaines œuvres de Philipp Glass, mais aussi de Terry Riley, sont composées avec les principes cycliques et additifs du *tala* et renferment également certaines figures rythmiques caractéristiques (A. Welch, 1999 : 186-195). Dans *Satyagraha* de Philipp Glass (1980) et *Mythic Birds Waltz* (1984) de Terry Riley, la présence d'un *lehara* (mélodie de la durée d'un cycle), d'un *mukra* (partie de mélodie apparaissant comme un *leitmotiv*) et d'un *tihai* (formule rythmique consistant en la répétition de 3 phrases identiques et où la dernière frappe coïncide généralement avec le premier temps du cycle) atteste chez ces deux compositeurs d'un intérêt et d'une connaissance approfondie des codes indiens<sup>23</sup>.

Alors que les premières réalisations de Mickey Hart et certaines compositions de Philipp Glass illustrent à leur façon l'utilisation des principes du *tala* sans le *tabla*, Collin Walcott est l'un des

23. En même temps qu'il rencontre Alla Rakha, Philip Glass fait la connaissance de Ravi Shankar en 1966 et devint également un de ses élèves. Terry Riley prend quelques cours de *tabla* à la fin des années 1960 (Lavezzoli, 2006 : 245) et suit les enseignements du chanteur Pandit Pran Nath.

premiers à développer une autre forme d'adaptation. Celle-ci se caractérise par un jeu de *tabla* dégagé du cadre temporel du *tala* et de ses contraintes cycliques et additives. Les techniques de jeu et le répertoire employés sont puisés dans le registre du *tabla* et son emploi habituel dans le *khyal* ou émanent de la propre inspiration libre du musicien. Avec sa participation dès 1967 à différents albums – comme celui du Alan Lorber Orchestra (*Big Beat Records*) –, Collin Walcott est certainement le premier occidental à utiliser le *tabla* et le *sitar* dans des enregistrements mariant des influences venues de multiples traditions. C'est au milieu des années 1960 qu'il rencontre Ravi Shankar et Alla Rakha, travaille pour eux dans la coordination des tournées et de leurs enregistrements et devient leur disciple. Au fil de sa carrière qui s'achève brutalement en 1984, il enregistre de nombreux albums avec Oregon, Codona, en solo ou avec d'autres artistes dans lesquels il utilise le *sitar* et le *tabla*<sup>24</sup>. Une illustration de cette forme d'utilisation du *tabla* se retrouve dans *Raga* sur l'album d'Egberto Gismonti *Sol Do Meio Dia* (ECM, 1978). L'usage du *tabla* révèle ses timbres séduisants, certains enchaînements spécifiques – confirmant un réel apprentissage des formes de base du *tabla* – et un jeu rythmique, éloigné des formes et des techniques apprises au sein des *gharana*, qui aurait pu être joué sur une autre percussion. À la suite de Collin Walcott, de nombreux musiciens, notamment des percussionnistes et des batteurs occidentaux, initiés ou non à cette percussion par des maîtres, commencent à employer le *tabla* de cette manière pour enrichir leurs palettes sonores. Par exemple, dans un jeu encore plus éloigné de l'esthétique indienne et dépourvu de son répertoire et de ses frappes de base avec leurs positions conventionnelles, le percussionniste Nana Vasconcelos, avec un style inspiré des rythmes brésiliens, adopte le *tabla* dans certains de ses concerts et enregistrements, comme en 1977 sur *Dança das Cabeças* (ECM) d'Egberto Gismonti.

Alla Rakha est donc au point de départ de nouvelles influences dans l'imagination et la créativité de ces trois musiciens – et certainement dans celles de beaucoup d'autres de façon indirecte – participant aux premières formes d'utilisation du *tabla* et du *tala*. À côté de sa participation aux concerts et aux enregistrements de Ravi Shankar et de Yehudi Menuhin, Alla Rakha est aussi le premier joueur de *tabla* à véritablement collaborer – dans le sens d'une interaction et d'une

24. Voir sa discographie sur le site : <http://www.collinwalcott.com/discography.php>

émulation spontanée – avec un batteur de jazz, Buddy Rich. Confortant son rôle central dans la diffusion du *tabla* et du *tala* en Occident, l'album les réunissant, *Rich a la Rakha*, est produit une nouvelle fois par World Pacific en 1968. Sur les cinq pièces de cet enregistrement dirigé par Ravi Shankar, trois présentent des duos entre les deux rythmicistes illustrant la première adaptation du *tabla* et du *tala*. *Khanda Kafi* et *Duet in Dadra* présentent des improvisations sur des *tala* en 5 et 6 *matra* et *Rangeela* propose les formes classiques du *saval-javab* et du *tibai*. Ce disque inaugure une tradition qui se développe par la suite notamment avec les nombreux projets de Zakir Hussain.

Certainement, le génie musical d'Alla Rakha n'est pas étranger à la volonté de Ravi Shankar de promouvoir le *tabla*. Mais à travers le *tabla*, c'est aussi toute l'étendue et la complexité de la rythmique indienne (autant hindoustanie que carnatique) que Ravi Shankar veut faire entendre et Alla Rakha excelle dans cet art rythmique avec une prodigieuse aisance doublée d'une bonhomie facilitant la transmission<sup>25</sup>. Alors que les principaux *tala* joués dans le *khyal* sont des cycles en 6, 7, 10, 12 et 16 *matra*, Ravi Shankar choisit souvent des cycles rythmiques relativement rares et complexes (9, 11, 14, 17 *matra*). De son côté, Alla Rakha présente souvent des soli sur ces mêmes types de *tala*. Un enregistrement de 1969<sup>26</sup> donne le ton et la teneur des prestations de ce fabuleux duo, notamment dans l'exposition d'un florilège de figures rythmiques complexes jouées sur le moment et reposant sur des structures asymétriques peu employées. Pour le premier *raga*, Ravi Shankar expose un *gat* en six *matra* et demi interprété avec le *theke ardha jaital* (3 + 2 + 1,5). Les sept minutes de solo de *tabla* d'Alla Rakha se développent sur un *tala* en 17 *matra*, *shikhar tala* (4 + 4 + 4 + 2 + 1 + 2) avec une virtuosité et une précision rythmique époustouflantes. Cette prestation témoigne de sa maîtrise des vitesses (*layakari*) – autant celle des compositions et des développements exécutés que celui du *tala*, révélant une conscience

25. Comme Ravi Shankar, Alla Rakha est familier de la musique carnatique et cette connaissance facilite certaines orientations carnatiques de Ravi Shankar et ses apports au *khyal* qui mettent à l'honneur les joueurs de *tabla*. Parallèlement à son enseignement des rythmes hindoustanis, Alla Rakha transmet également à son fils Zakir Hussain certains principes carnatiques, éléments qui se retrouvent dans toute sa carrière, notamment avec le groupe Shakti (voir plus loin).

26. *Ravi Shankar in San Francisco* (World Pacific 1969 / Angel Records, 2000).

parfaitement aguerrie de la durée du cycle<sup>27</sup>. Pendant l'exécution du solo, il est possible d'entendre Ravi Shankar, imperturbable, maintenir le *tala* avec les *tali / khali*. Cette présence audible et visible du *tala* met alors parfaitement en lumière la cohérence et la structure du solo d'Alla Rakha et confirme le penchant de Ravi Shankar pour la musique carnatique où cette pratique de la chironomie est très courante. La prestation d'Alla Rakha lors de ce concert démontre toute l'étendue de son talent d'accompagnateur, de soliste et d'improvisateur à l'écoute du jeu de son partenaire. Elle apparaît également comme un modèle révélant le vaste spectre des potentialités du *tabla*, modèle non plus limité aux seuls disciples d'Alla Rakha, mais accessible à partir de cette fin des années 1960, grâce aux concerts et aux enregistrements, à un public de plus en plus large dont des musiciens occidentaux désirant s'initier soit à la pratique du *tabla* ou seulement à la théorie rythmique indienne.

### L'expérience des Beatles

La relation qui débute en juin 1966 entre Ravi Shankar et Georges Harrison marque également un pas décisif dans la popularisation de la musique indienne, et indirectement dans celle du *tabla* et du *tala*. Si celle-ci participe, à l'insu même de ces deux musiciens, d'un mouvement populaire inventant par idéalisation une certaine image de l'Inde – avec le *sitar* comme pendant exotique de la guitare électrique – elle permet toutefois d'étendre largement, du fait de la grande popularité des Beatles, l'écho de la musique classique indienne. Dans le milieu rock des années 1960, les Beatles ne sont pas les seuls à manifester de l'intérêt pour la musique indienne, d'autres, comme les Yarbuds, les Byrds et les Kinks vont également s'en inspirer ou utiliser le *sitar* ou le *tampura*. Les Beatles emploient dans certaines de leurs chansons ces deux instruments mais également, ce qui nous intéresse ici, le *tabla* dans *Love you to* et *Within you without you*, enregistrés en 1966 et 1967. Les Beatles sont ainsi le premier groupe de pop-rock

27. Les improvisations des joueurs de *tabla* dans le *khyal* impliquent des *consciennes* mathématiques, linguistiques et kinesthésiques. Les surplombant, la *conscience* de l'espace-temps du *tala* joue un rôle fondamental dans cette musique cyclique (Bourgeau, 2008).

à incorporer cette percussion dans leur production et à participer ainsi à sa diffusion. Pour ces deux compositions, Georges Harrison fait appel respectivement à deux instrumentistes de l'*Asian Music Circle* de Londres, Anil Bhagwat et Natvel Soni. Ils interprètent le *tabla* dans des jeux qui s'inscrivent dans la forme d'adaptation où l'on note l'absence du *tala*. Au même moment, outre-Atlantique, Collin Walcott s'inscrit également dans cette dynamique partageant ainsi avec ces titres des Beatles certainement les premiers exemples de ce type d'utilisation. Dans ces deux titres, des *theka* et quelques ornements sont interprétés. Si l'utilisation des *theka* fait appel traditionnellement à des *tala*, ils ne sont pas employés ici pour mettre en évidence un *tala* et donc ne marquent pas un cadre rythmique et structurel servant à asseoir des compositions mélodiques et rythmiques. Ainsi dans *Love you to*, le *tintal*, joué en *madhyalaya* (tempo médium), est plusieurs fois adapté aux strophes de la chanson ainsi qu'aux silences qui suivent chaque couplet de sorte que le flux continu et cyclique du *tala* est inexistant (Léante, 2000). Dans *Within you without you*, le même *theka* est employé et là aussi la mélodie du chant s'inscrit plutôt sur un schéma de mesures en 4/4 que dans celui d'un *tala* en 16 *matra* (Farrell, 2004 : 184-186). Seule la partie centrale instrumentale, composée sur un 5/4 et jouée avec le *theka jhaptal* (10 *matra*, 2 + 3 + 2 + 3), respecte l'esprit d'un *tala* et pourrait donc apparaître comme un exemple de la première adaptation (l'utilisation simultanée du *tabla* et du *tala*). Toutefois, le *tihai* qui est interprété à la fin de cette section sort de l'usage traditionnel du *khyal* où il sert à clôturer une improvisation.

### Les relais de Badal Roy, Zakir Hussain et Trilok Gurtu

Si les années 1955-1970 sont marquées par ces premiers contacts et par la mise en place de trois formes d'adaptation, la période qui s'ouvre avec les années 1970 est le théâtre de la multiplication de l'adaptation libre du *tabla* sans les contraintes du *tala* et du répertoire traditionnellement utilisé dans le *khyal* dans des contextes très différents. Dans cette dynamique, le joueur de *tabla* Badal Roy participe aux sessions d'enregistrement dirigées par Miles Davis en 1969 et 1970, dont certains titres seront publiés peu après sur les albums *Big Fun* et *Circle in the Round* édités par Columbia, puis à celles de 1972 avec les albums *On the Corner* (CBS) et *Get up With it*

(Columbia). Il apparaît aussi sur deux titres de l'album *My Goals Beyond* (Elektra) de John McLaughlin, enregistré en 1971. Le *tabla* est inséré dans les sections rythmiques jazz et latines et se borne à maintenir, avec des phrasés répétitifs et quelques *break*, la pulsation rythmique, dans un schéma de mesure le plus souvent en 4/4. Sans que le *tabla* ait une importance capitale dans ces productions, il participe néanmoins aux expérimentations de Miles Davis et John McLaughlin, dans des enregistrements historiques, réunissant quelques-uns des plus grands musiciens de jazz expérimental de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Ces enregistrements annoncent alors d'une part les groupes Shakti et Oregon et, d'autre part, sous l'impulsion quasi révolutionnaire de Miles Davis, les développements du jazz-rock funk et, certainement, les germes d'une certaine musique transe qui éclot plus tard avec les mouvements techno et electro. Après ces deux rencontres, Badal Roy poursuit une intense carrière jouant dans cette même orientation et utilisation du *tabla* avec de nombreux musiciens de différents genres<sup>28</sup>.

Cette troisième forme d'adaptation est aussi employée par des musiciens indiens ayant reçu une formation dans le cadre de *gharana* et pouvant accompagner des solistes de musique classique indienne. Latif Ahmed Khan, Zakir Hussain et Trilok Gurtu sont des exemples de ces éminents joueurs de *tabla* sachant pour un temps se détacher du format du *tala* et de l'esthétique du *khyal*. En 1978, Don Cherry et Latif Ahmed Khan, représentant du *gharana* de *tabla* de Delhi, enregistrent un album dont l'un des deux titres ouvre un espace musical singulier. Latif Ahmed Khan montre son habilité à présenter le répertoire dans sa forme traditionnelle et marier ses frappes avec les intentions et la démarche artistique si personnelle de Don Cherry. L'implication de Zakir Hussain et de Trilok Gurtu dans cette forme d'utilisation va être très prolifique dans leurs carrières respectives et ensemble<sup>29</sup>. Ils la poussent à un haut niveau d'adaptation dans de multiples expériences qui se poursuivent encore actuellement, hissant par là même le *tabla* à un rayonnement mondial. À partir du début des années 1970, tous deux multiplient les rencontres en dehors du contexte de la musique hindoustanie et jouent à de nombreuses occasions

28. On le retrouve notamment aux côtés de Steve Gorn, Herbie Hancock, Herbie Mann, Pat Metheny, Lester Bowie, Airto Moreira, Charlie Haden, Purna Das Baul, Yoko Ono, Ornette Coleman...

29. Comme sur le disque de L. Shankar *Song For Everyone* (ECM, 1985).

le *tabla* dans des compositions inscrites dans le schéma strict du *tala* ou s'en écartant. Dans ce deuxième cas, le jeu suit le cadre et le schéma des rythmes jazz, latino ou electro ou simplement imprime, en tant qu'instrument rythmique principal, un *groove* en 4/4 facilement adaptable à de nombreux genres.

Zakir Hussain débute sa carrière internationale de musicien de *khyal* en 1970 lorsqu'il remplace pour un concert son père auprès de Ravi Shankar aux États-Unis. Il poursuit dès lors une intense carrière d'accompagnateur de *khyal* jouant jusqu'à nos jours aux côtés des plus grands artistes indiens de cette fin du xx<sup>e</sup> siècle (Ravi Shankar, Ali Akbar Khan, Vilayat Khan, Hariprasad Chaurasia, Pandit Jasraj, Sahid Parvez, Rashid Khan...) sans oublier ses performances en duo avec son père. Faisant preuve de la même intégrité et du même respect pour l'art musical qu'il démontre envers la musique hindoustanie, il participe depuis les années 1970 à de nombreux projets musicaux autant avec des musiciens de carnatique, de jazz, d'electro et de drum'n'bass. Il illustre ainsi dans ses projets toutes les formes d'utilisation du *tala* et du *tabla* en Occident, les combinant parfois sur une même production. Parmi ses nombreuses collaborations musicales, celle qui se développe à partir de 1972, au sein du groupe Shakti, marque un tournant décisif dans le paysage musical occidental de cette deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Avec John McLaughlin et des musiciens de musique carnatique (L. Shankar, Ramnad V. Raghavan et T.H. 'Vikku' Vinayakram), cette formation explore alors à ses débuts de nouvelles contrées musicales situées dans l'entre-deux et le croisement des traditions et apporte un souffle différent, qui perdure encore jusqu'à nos jours<sup>30</sup>. Selon Zakir Hussain, le caractère nouveau émane des modalités même de la rencontre et des mécanismes de création

30. La carrière et la discographie de Shakti débutent par le bouillonnant enregistrement du concert de Southampton à New York en 1975 où s'expriment pleinement toute l'émulation, l'énergie et la connivence des musiciens. Produit par John McLaughlin, il sort en 1976 avec le titre *Shakti with John McLaughlin* (Columbia). Ensuite viennent les albums studio *Handful of Beauty* (Columbia, 1976) et *Natural Elements* (CBS, 1977). Après de nombreuses années d'interruption, le groupe se reforme en 1997 sous le nom de Remember Shakti. Dans cette nouvelle formation, seuls John McLaughlin et Zakir Hussain participent à toutes les tournées. Pour les concerts, d'autres musiciens sont alors ponctuellement invités comme Hariprasad Chaurasia, Shiv Kumar Sharma, U. Srinivas, Bhavani Shankar, Shankar Mahadevan, V. Selvaganesh, D. Bhattacharya.

musicale : une interaction de nature spontanée laissant surgir librement combinaisons et formes musicales (Lavezzoli, 2006 : 119). Avec Shakti la situation est radicalement différente des projets précédents ; notamment ceux de Ravi Shankar ou de Joe Harriott et James Mayer dans lesquels on note l'interprétation d'une musique écrite ou, tout au moins, pensée en amont. La spontanéité décrite par Zakir Hussain révèle une fluidité dans leurs premières compositions où s'unissent, de façon naturelle, des idiomes musicaux culturellement éloignés mais rendus si proches par l'ouverture de leurs interprétations. Avec Shakti, c'est certainement la première fois, à ce niveau – tant sur le plan musical que sur le plan du soutien promotionnel et financier même si John McLaughlin reconnaît aujourd'hui certaines réticences des producteurs et du public<sup>31</sup> – que des musiciens de trois traditions différentes se réunissent, échangent spontanément leurs musiques et créent à partir de leurs répertoires, de leur inventivité et de leurs écoutes mutuelles quelque chose de nouveau. Dans leur musique se mêlent des formules spécifiques des rythmes carnatiques et, dans une moindre mesure, les séquences rythmiques hindoustanies (notamment les *tibai* et des *tekha* avec leur *chal*<sup>32</sup> spécifiques), des *grooves* en 4/4, avec des arrangements mélodiques combinant *bandish* et *saval-javab* indiens, des phrasés jazz et des ponctuations spécifiquement flamencas. Cette spontanéité mêle ainsi parfois dans un même titre les deux types d'adaptation du *tabla* (avec ou sans le *tala*). Au-delà des spécificités de leur métissage musical, c'est, depuis le début, l'état d'esprit d'ouverture qui se dégage de cette rencontre qui inspire et influence profondément nombres de musiciens. La richesse et l'intensité de l'activité musicale de Zakir Hussain (près de 250 enregistrements publiés et une fréquence de 150 concerts par an à travers le monde), dans des genres et styles musicaux très variés, l'ont définitivement hissé au rang des plus grands musiciens de notre temps. Dans une de ses récentes collaborations avec des musiciens de jazz (Charles Lloyd et Eric Harland) où l'esprit se veut volontairement très libre, Zakir Hussain déploie avec finesse et virtuosité un jeu typique hors du *tala*, illustrant cette forme d'utilisation du *tabla* par un des plus grands joueurs de cet instrument. Son jeu associe des combinaisons très variées de répertoires classiques et folk indiens mais aussi des placements rythmiques inspirés de ses rencontres avec

31. Voir l'interview de Anil Prasad réalisée en 1999 : <http://www.innerviews.org/inner/shakti.html>

32. Terme hindi signifiant marche se rapprochant des notions de *swing* et de *groove*.

les esthétiques africaines, latines et jazz. Dans le livret de l'enregistrement *Sangam* parut chez ECM en 2006, il exprime sa démarche de jeu en dehors du *tala* entièrement recentrée alors sur la pulsation de base, livrant un témoignage précis de sa propre démarche de création et d'improvisation, servant de modèle à de nombreux autres joueurs de *tabla* : « ... *in this group, I don't want to tie myself down with that* [la structure du *tala*]. *I am thinking 'pulse'* ». Plus loin, mettant l'accent sur l'écoute et l'interaction avec les autres, il poursuit spécifiquement sur sa complicité avec Eric Harland : « *My ears are listening to Eric's bass drum and ride cymbal which sometimes set the pulse that we follow* ». Cette démarche ouvre ainsi à de nombreuses possibilités rythmiques qui peuvent se retrouver ailleurs, dans son travail avec d'autres musiciens de jazz ou avec ceux de la mouvance electro par exemple. Faisant preuve d'une grande maîtrise technique, associée à une profonde musicalité, d'une attitude délibérément ouverte à la création musicale et d'une envie de transmettre par l'intermédiaire de ses prestations l'art, la beauté et les fondements de la musique indienne, mais aussi d'autres aspects culturels, il synthétise à lui seul les qualités, les attitudes et les démarches d'Alla Rakha et de Ravi Shankar<sup>33</sup>. Il se place, de ce fait, comme le nouvel ambassadeur incontournable de la musique indienne. Par là même, il élève le *tabla* au statut d'une des percussions les plus populaires au monde, faisant également évoluer considérablement les techniques de jeu et l'esthétique de cette percussion. Par ailleurs, son jeu démontre aux musiciens que son instrument et la tradition rythmique indienne en général permettent de produire des figures rythmiques parmi les plus complexes et les plus évoluées pouvant être réalisées par un être humain.

Formé au *tabla* dans le registre classique hindoustani, Trilok Gurtu est plus largement un percussionniste et batteur jazz expérimental hors pair. Profondément inspiré par l'écoute des enregistrements d'Elvin Jones (un des célèbres batteurs de John Coltrane), il participe, à partir du milieu des années 1970, à de nombreux groupes et projets en solo ou en tant qu'invité avec son célèbre set de percussions à baguettes et digitales<sup>34</sup>. Son apport prolonge les expériences de Zakir

33. Lors de ses concerts, il adopte ainsi souvent une posture de pédagogue expliquant ce qu'il joue et l'histoire de son instrument.

34. Après sa participation au début des années 1970 avec Waterfront (un groupe jazz de Bombay) et Aktual (groupe de musique fusion italien), il joue aux côtés de nombreux et musiciens comme Archie Shepp, Philipp

Hussain et témoigne d'une ouverture vers d'autres univers musicaux grâce à sa palette percussive. Il est également connu pour son emploi des *konnakol*, ces récitations orales des syllabes qui représentent les frappes du *tabla*, habituellement interprétée dans le cadre des performances de *tabla* solo en Inde. Sa manière de les exprimer et de les associer à d'autres instruments et parfois à des rythmes binaires bien marqués permet de noter dans son jeu l'influence des esthétiques du jazz vocal, du hip-hop et du drum'n'bass<sup>35</sup>. Cet emploi des *konnakol* met par ailleurs en lumière un certain cousinage formel avec le *scat* et les formes de scansions du hip-hop.

### Échantillonnage et drum'n'bass

À partir de la fin des années 1980, Trilok Gurtu incorpore de plus en plus à son set de percussions des éléments électroniques étendant ses possibilités acoustiques et ses procédés rythmiques. Le premier album réalisé sous son nom, *Usfret* (CMP, 1987), marque une étape importante dans l'évolution des esthétiques. Ouvrant une nouvelle ère de métissage entre le jazz et la musique indienne, il apparaît aussi comme une des influences majeures de l'Asian Underground mélangeant des éléments de la musique de l'Inde du Nord, notamment le *bhangra* (genre populaire du Punjab) avec l'electro, le hip hop et le drum'n'bass. Chef de file de ce mouvement, le musicien anglais d'origine indienne, Talvin Singh, Dj et producteur est également joueur de *tabla* ayant reçu une formation dans le cadre d'un *gharana*. Dans ses œuvres et celles de l'Asian Dub Foundation se retrouvent certains éléments de drum'n'bass, mais aussi des trames et des ambiances employées par Trilok Gurtu dans *Usfret* où des break de percussions et des *grooves* alternent avec des passages plus méditatifs.

Avec le développement de l'utilisation de l'ordinateur en musique et du procédé de l'échantillonnage se met en place une dernière forme d'adaptation employée autant par des musiciens

Catherine, Aírto Moreira, L. Shankar, Pat Metheny, Don Cherry, Charlie Mariano, John McLaughlin, Michel Portal... en passant par sa participation à Oregon, à la suite du décès de Collin Walcott.

35. On peut entendre dans un même morceau, *Blues For L. W.* un glissement très significatif du *konnakol* vers une évocation du hip-hop et de la dance music dans un concert de 1989 (JMT, 1990) avec John McLaughlin et Kai Eckhardt au Royal Festival Hall à Londres.

d'électro, de jazz, de pop et de rock. Dans cette dernière, des *samples* de sons et de motifs courts typiques du *tabla*, associés à d'autres sons électroniques ou à la performance vocale ou instrumentale des autres musiciens, sont insérés dans des compositions ou envoyées spontanément, lors des prestations scéniques. Afin d'étendre à l'infini la coloration sonore, les *samples* peuvent aussi subir différents traitements acoustiques avec des filtres électroniques. C'est ce genre de procédés de composition et de travail sur le son que l'on peut entendre par exemple dans *Jaan* de Talvin Singh sur l'album *Anokha. Soundz of the Asian Underground* (Island, 1997). Inversement, sur ce même titre et sur d'autres, on note une imitation des roulements de *tabla* ou de ses figures caractéristiques par des séquences rythmiques électroniques. Parallèlement à ces techniques d'échantillonnage, Talvin Singh a mis au point depuis les années 1990, le *tablatronics* dans lequel des sons électroniques sont déclenchés directement par les frappes sur l'instrument afin d'étendre les possibilités sonores de l'instrument.

Dans le drum'n'bass développé entre autre par Talvin Singh et Bill Laswell, simultanément à ces procédés électroniques, on constate l'utilisation courante du *tabla* joué avec ou sans les contraintes du *tala*. À ce sujet, Bill Laswell montre que ce style se développe à la suite d'un complexe métissage de plusieurs apports de musiciens (Lavezzoli, 2006). Il est possible d'y reconnaître notamment l'influence de James Brown et de Miles Davis, dans leurs enregistrements des années 1969-1975, dans lesquels, en même temps qu'un puissant *groove* funk, une polyrythmie entre la basse et la batterie est recherchée. Alors que le dub reggae apparaît également comme une de ses principales sources, le jeu de *tabla* des grands maîtres, comme Alla Rakha et Zakir Hussain, s'impose aussi d'après lui comme un fondement incontournable de ce genre<sup>36</sup>. Isolé de son emploi dans le *khyal*, ce jeu de *tabla* va devenir un puissant modèle. À partir du complexe rendu polyrythmique du jeu de cet instrument, qui associe et combine des sons graves et aigus<sup>37</sup> et qui propose d'innombrables variations dans un flot continu, Bill Laswell commence à entrevoir, à partir des années 1970, une potentialité phénoménale qui oriente sa démarche. Ainsi dans les produc-

36. Une autre influence possible dans le développement du drum'n'bass est l'impact du jeu et des rythmes employés dans le *qawwali* (notamment dans les productions très médiatisées de Nusrat Fateh Ali Khan).

37. Avec notamment toute l'étendue des sons graves « ge » et aigus « na » et « tin », « ti », « te »...

tions actuelles de drum'n'bass, comme dans le Tabla Beat Science<sup>38</sup>, ou dans les compositions de Talvin Singh<sup>39</sup> et plus récemment dans celles de Karsh Kale, le lien est réalisé entre musique indienne, funk et electro laissant surgir, par l'utilisation digitale et réelle du *tabla*, mais aussi d'un bourdon (comme celui de *samples* de *tampura*), une dimension de transe. Les joueurs de *tabla* participant à ce genre et qui utilisent réellement l'instrument combinent alors leurs jeux aux rythmes de la basse, aux *samples* et à la pulsation puissante et régulière émise par les machines. Tout en développant la polyrythmie spécifique au *tabla* dans un jeu foisonnant soit totalement libre soit emprunté au répertoire classique de cet instrument et de son emploi dans le *khyal*, ils accentuent le jeu de contraste basse / aigu, allant dans le sens de ce genre. Alors qu'un jeu de *tabla* hors du *tala* se mêle souvent dans ces productions à des *samples*, il arrive aussi que les musiciens présentent un solo de *tabla* interprété dans le registre du *tala* et du *khyal*; joué de façon fidèle, il est modifié petit à petit pour venir s'adapter à un rythme jazz, de drum'n'bass ou autre<sup>40</sup>. C'est avec cette mouvance electro et aussi dans le registre du drum'n'bass que s'inscrivent les plus récentes étapes de la diffusion du *tabla* alliant différents types d'utilisation et contribuant un peu plus à l'élargissement de son audience en Occident.

Avec les nombreuses prestations du duo légendaire réunissant Ravi Shankar et Alla Rakha et leurs apports respectifs, de nombreux musiciens et spectateurs se sont familiarisés peu à peu à la musique indienne et à ses codes éloignés des formes musicales occidentales. Sous l'impulsion de musiciens indiens comme Ravi Shankar, Kanai Dutta, Alla Rakka, Shankar Ghosh, Zakir Hussain mais également d'Occidentaux, comme John Coltrane, Georges Harrison, Don Ellis, Collin Walcott, Mickey Hart, John McLaughlin, le *tabla* et les procédés rythmiques commencent alors à se mêler aux esthétiques jazz, classique, pop, rock. Deux formes d'utilisation du *tabla*

38. Par exemple le *Live at San Francisco at Stern Grove* (Axiom, 2002). Dans ce projet, Bill Laswell s'entoure de Dj, d'ordinateurs et d'instruments réels mélodiques comme le *sarangi* (joué par Sultan Khan) mais aussi de plusieurs joueurs de *tabla* comme Zakir Hussain, Trilok Gurtu, Talvin Singh et Karsh Kale.

39. Par exemple sur *Ok* (Island, 1999).

40. C'est souvent le cas dans les concerts du Tabla Beat Science dans lesquels Zakir Hussain et Sultan Khan présentent des extraits de solo de *tabla* dans le cadre strict d'un *tala* avant d'ouvrir leurs jeux et leurs instruments vers d'autres horizons.

(avec ou sans le cadre du *tala* et les compositions apprises au sein des *gharana*) ainsi qu'une appropriation du *tala* sans le recours au *tabla* se mettent très rapidement en place dès le milieu des années 1960. Dans la continuité de certaines évolutions du jazz et du rock, d'autres traditions musicales se développent dans les années 1970 et 1980 avec un brassage plus hétéroclite des genres et des instruments venus d'horizons distincts. Alors que certains artistes pionniers comme Zakir Hussain et John McLaughlin poursuivent et enrichissent leurs carrières dans ces formes de rencontre, d'autres, comme Trilok Gurtu, Bill Laswell, Talvin Singh, se joignent à cette dynamique, et offrent, notamment dans le cadre de l'électro et du drum'n'bass, de plus en plus d'exemples de collaborations entre musiciens où le *tabla* est employé. Une nouvelle forme d'utilisation apparaît également avec le développement de l'usage des *samples*. Bien entendu certains artistes combinent sur un même enregistrement plusieurs de ces formes d'adaptation. Une analyse des compositions de Shakti, de Trilok Gurtu, du Tabla Beat Science ou de L. Shankar, montrerait les imbrications des formes de la diffusion du *tabla* dans l'œuvre d'Indiens et d'Occidentaux de la fin du xx<sup>e</sup> siècle. À l'heure actuelle, ces différentes adaptations du *tabla* et du *tala* font partie du paysage musical avec une forte prédominance d'une utilisation du *tabla* hors du *tala*.

Le processus d'adaptation du *tabla* à de nombreux genres, déjà entamé dans le sous-continent indien« (Bourgeau, 2004) se poursuit donc en Occident avec le développement de ces formes d'utilisation du *tabla* et du *tala*. Bien que la particularité du spectre sonore de cet instrument et ses vastes potentialités rythmiques aient favorisé ces usages multiples, la difficulté de son jeu comme de la théorie et de la pratique du *tala* a toutefois limité cette adaptation. Cependant, avec la description des rencontres entre musiciens, la sollicitation des producteurs de musique et la large médiatisation de la musique hindoustanie, l'impact de ces éléments indiens est loin d'être anodin puisqu'il touche de façon très large le paysage musical occidental. D'autre part, l'analyse des formes d'usage du *tabla* et du *tala* a pu permettre d'apprécier une importante influence indienne dans les processus de création musicale et dans l'évolution des esthétiques et des sensibilités en Europe et en Amérique du Nord.

## Bibliographie

- APPADURAI A. (2005) *Après le Colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages.
- BOURGEAU A. (2004), *Le tabla, étude d'anthropologie herméneutique du musical*, Thèse de doctorat, université de Provence, 557 p.
- , (2008), « L'improvisation du joueur de *tabla* dans le *Khyal* » *Cahiers d'Ethnomusicologie*, vol. 21, p. 135-153.
- ERDMAN J.-L. (1987), « Performance as Translation. Uday Shankar in the West », *The Drama Review : TDR*, vol. 31, n° 1, p. 64-88.
- FARREL G. (2004), *Indian Music and the West*, Oxford, Oxford University Press.
- KIPPEN J. (2010), « The History of Tabla » In Bor J., Delvoye F., Harvey J. et Nijenhuis E. (ed.) *Hindustani Music : Thirteenth to Twentieth Century*, New Delhi, Manohar.
- LAVEZZOLI P. (2006), *The Dawn of Indian Music in the West*, New York, Continuum.
- LEANTE L. (2000), « Love you to. Un exemple de rencontre entre musique indienne et musique pop dans la production des Beatles », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, vol. 13, p. 103-118.
- SHANKAR R. (1968), *My Music, My Life*, New-York, Simon & Schuster.
- STEWART R. (1974), *The Tabla in Perspective*, PhD thesis, University of California, Los Angeles.
- WELCH A. (1999), « Meetings along the Edge : Svara and Tala in American Minimal Music », *American Music*, vol. 17, n° 2, p. 179-199.

– DISPONIBLE EN LIBRAIRIE ET SUR ABONNEMENT –

**La reprise** est un objet ambigu qui traverse toutes les musiques populaires, apparaissant tour à tour comme hommage, parodie, forme d'apprentissage, vecteur d'émancipation, exercice de style, régime d'invention de nouvelles esthétiques, identification du groupe de fans, récupération marchande, pillage, ou encore mode d'appartenance à une tradition musicale. Par son ambivalence même, la reprise se présente comme une entrée prometteuse pour l'étude des musiques populaires, interrogeant aussi bien leur processus de création que leur dimension culturelle. À travers un ensemble pluridisciplinaire de textes de chercheurs et d'auteurs, ce précédent numéro de *Volume!* étudie ce phénomène dans la diversité de ses formes.

Un dossier coordonné par Matthieu Saladin (université Paris 1)

19 €, juin 2010, 300 pages, ISBN : 978-2-913169-26-5



Introduction

Matthieu SALADIN. *Play it again, Sam*

Typologie et Ontologie

Christophe KIHM. *Typologie de la reprise*

Jan BUTLER. *Cœuvres musicales, reprises et Strange Little Girls*

Reprise et processus de subjectivation

Armelle GAULIER. *Musique et processus de créolisation :*

*les chants Moppies des populations coloured du Cap*

Charles MUELLER. *Les reprises gothiques : musique et idéologie*

Gerry MCGOLDRICK. *D'Annie Laurie à Lady Madonna :*

*un siècle de reprises au Japon*

L'émancipation de la reprise

Julien MARTIN. *Sur un air sans paroles, auquel manque la musique*

Thomas VENDRYES. *Des versions au riddim : comment la reprise est devenue le principe de création musicale en Jamaïque (1967-1985)*

Frédéric SAFFAR. *Kind of Rock. Divagations sur Guenièvre*

Les effets retour de la reprise

Gary R. BOYE. *Bluegrass Covers of Bob Dylan in the 1960s*