

ETHNO : une vision novatrice des musiques du monde, axée sur la découverte d'artistes et d'ensembles exceptionnels.

NOMAD : des musiques migrantes, enracinées dans une tradition culturelle, mais intégrées au rhône d'aujourd'hui.

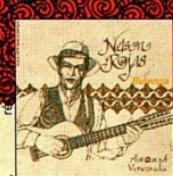
MAD : une riche palette de timbres, de saveurs et d'émotions, avec en plus le grain de folie qui est le signe du talent.



ETHNO: a new conception of world music, centred on the discovery of exceptional artists and ensembles.

NOMAD: migrant music, rooted in a cultural tradition but integrated into today's world.

MAD: a rich array of sounds, flavours and emotions, plus the touch of madness that is the sign of true talent.



Dédicé à la mémoire d'Errol Maibach

© & © ARION PARIS 2003—Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.

ARN 64624 - Made in France - Copyright reserved in all countries.

Disques ARION - 36, avenue Hoche 75008 Paris - E-mail : info@arion-music.com

Ateliers d'éthnomusicologie



*Parivathy
Bau*

Radha Bhava

ethnomad
Bengale

PARVATHY BAUL – RADHA BHAVA

Parvathy et le monde des bâuls

Parvathy vient d'une famille d'astrologues et d'agriculteurs brahmares originaire de la province de Chittagong, au Bangla Desh. Après avoir émigré à Calcutta à l'époque de la Partition, la famille s'est par la suite établie en Assam, au nord de Lakshminur, près de la frontière birmane. C'est là qu'est née Parvathy, en 1976. Mais les nombreuses émeutes qui soulevaient la région y rendaient la vie dangereuse ; l'insécurité ambiante faisait qu'il était pratiquement impossible que les enfants aient une scolarité normale. Son père décida donc d'envoyer sa famille au Bengale, dans la petite ville de Kochbihar, alors que lui-même dut rester en Assam.

C'est à Kochbihar, à l'âge de six ans, que Parvathy commença à s'éveiller à la musique. En Assam, elle avait assisté à des séances de *bihu*, un genre de rituel dansé à l'occasion des moissons, dont les mélodies l'avaient éveillée à la musique. Plus tard, au Bengale, elle se souvint du chant des cornacs appelé *gowalparia*, et surtout du chant appelé *bhâvaya* de Kochbihar. Leur maison était au bord de la rivière Torcha, et Parvathy jouait souvent avec les enfants des pêcheurs, qui lui apprirent quelques-uns de leurs chants.

Voyant s'éveiller son intérêt pour la musique et la danse, ses parents résolurent de lui procurer une formation ; elle apprit ainsi les rudiments de la danse *kathak* et du chant hindoustani avec des maîtres de la région : Jagadish Sharma, puis Satyabhrita Roy pour le chant, et Srilekha Mukherjee pour la danse. Mais Parvathy devint bientôt rebelle au système du *gurukûla* (enseignement traditionnel de maître à disciple), car elle supportait mal le type d'esclavage imposé par les maîtres à leurs élèves. Elle était par ailleurs attirée par la peinture car elle sentait que cet art lui permettrait d'exprimer certains sentiments profonds mieux que la musique ou la danse ne sauraient le faire. Aussi, malgré les réticences de sa famille – l'image bohème des peintres étant peu conforme aux aspirations de ses parents – elle quitta la maison à l'âge de quinze ans pour étudier les arts visuels à l'Université de Tagore à Santiniketan. Son idéal était de changer complètement de mode de vie pour se consacrer à la peinture. Elle travailla très dur pendant plus de deux ans.

C'est à cette époque qu'elle entra pour la première fois en contact avec le monde des bâuls, dont la plupart vivent dans le Sud du Bengale, notamment dans les districts de Bhulpur, de Bhirbum, de Bakurâ et de Murshidabad. Elle se souvint de sa première rencontre avec un bâul borgne, qui chantait et mendiait dans un train : elle fut fascinée par cet homme, qui paraissait appartenir à un autre monde. Par la suite, elle eut l'occasion d'écouter à nouveau les bâuls à Santiniketan, lors d'un festival annuel appelé *poush-melâ*,

auquel participaient de nombreux bâuls et fakirs. Plus que leur musique, c'était leur aspect visuel, leur manière de se mouvoir, qui l'attirait, et elle en fit de nombreux croquis.

À force d'être assise parmi eux, elle ressentit de plus en plus d'affinités avec les bâuls. Elle fut particulièrement touchée par la compassion qui émanait d'eux, par leur absence de préjugés et la façon dont ils l'acceptaient sans poser la moindre question. Peu à peu, pénétrée par leur musique, elle souhaita aborder cette pratique vocale. Touché par sa sincérité, un certain Bhipad Taran Das Baul fut le premier à lui enseigner quelques chants. Elle les interprétabit ensuite pour ses amis au campus de l'Université. Rabindranath Tagore aimait en effet beaucoup les bâuls, dont les chants, en particulier ceux de Lalan Fakir, eurent une grande influence sur sa poésie.

Par la suite, Parvathy rencontra Phulmala Dasi, une vieille femme bâul d'Amudpur, qui commença par tenter de la dissuader, arguant que la vie des bâuls était très dure. Mais, face à son opiniâtreté, elle accepta de compléter la formation de la jeune fille, non seulement en lui transmettant une partie de son répertoire, mais aussi en l'emmenant avec elle lorsqu'elle allait mendier dans les trains. L'épreuve fut très dure pour Parvathy, mais sa détermination était forte et, surmontant ses réticences, elle la suivit. L'image d'une étudiante, de famille brahmaque, qui plus est, mendiant dans les trains suscita un grand scandale, alimenté en outre par la réputation de consommateurs d'alcool et de haschisch des bâuls. Parvathy fut finalement chassée de son école et rejetée par sa famille. Il ne lui restait dès lors d'autre alternative que de mener la vie des bâuls et de se réfugier auprès de Phulmala Dasi.

Progressivement, elle prit conscience que la musique, la danse et la poésie des bâuls cachaient autre chose, que leur mode de vie marginal avait un sens particulier qui lui échappait encore. Mais personne, pas même Phulmala Dasi, ne semblait prêt à répondre à ses questions, sinon pour lui dire que seule l'initiation par un guru serait susceptible de lui révéler ce qu'elle pressentait. Elle partit donc en quête d'un maître et, un jour, elle entendit chanter Sanathan Das Baul, un homme âgé d'environ quatre-vingts ans, dont l'interprétation de poèmes sur Radha l'émut profondément. En l'écoutant, elle découvrit que Radha n'était pas simplement la favorite du dieu Krishna, mais qu'à sa manière, elle était une bâul, une mystique.

Lorsque Parvathy dit à Sanathan Das Baul qu'elle souhaitait devenir sa disciple, le vieillard ne réagit tout d'abord pas, acceptant toutefois qu'elle vienne lui rendre visite. Mais, lorsqu'elle lui demanda son adresse, il s'en alla sans répondre. Personne alentour ne semblait savoir où il habitait. Finalement, un bâul du nom de Kartik Das lui dit qu'il croyait que le maître vivait à Shonamukhi, dans le district de Bakura. Forte de cette information, Parvathy se mit en route, à pied car elle n'avait même pas assez d'argent pour se payer l'autobus. Malgré les risques d'une telle expédition – il n'est pas courant de voir une jeune fille seule voyager à pied au Bengale – elle finit par arriver à bon port, guidée par son étoile.

À peine arrivée chez Sanathan Das, elle l'assaillit de toutes les questions qui lui trottaient depuis longtemps dans la tête. Mais le vieil homme commença par l'ignorer sereinement, se bornant à lui demander si elle avait faim. Elle resta ainsi plusieurs semaines dans son ashram, sans susciter de sa part la moindre attention. Un jour, après une longue attente, il finit par lui demander si elle voulait apprendre des chants, et il commença à lui en enseigner un ou deux. Sa méthode était simple : il chantait un poème devant elle, et elle devait en répéter les vers, phrase par phrase. Après quoi, une fois le texte mémorisé, il lui fallait le rechanter devant lui intégralement deux ou trois jours plus tard.

Sanathan Das Baul sembla convaincu par les aptitudes de Parvathy et, après quelque temps, il lui dit que, si elle souhaitait connaître la signification de ces chants, elle devrait être initiée formellement. Rendez-vous fut pris pour le lendemain à midi chez le maître, à jeun. Avant la cérémonie, Parvathy devait effectuer une offrande et nourrir la population du village entier. Comme elle n'avait pas d'argent, Sanathan Das l'envoya chanter devant cinq maisons du voisinage afin d'y collecter une aumône lui permettant d'accomplir son dévoir, ce qu'elle fit. Quant à l'initiation proprement dite, Parvathy demeure discrète à son sujet, se bornant à dire qu'elle consiste essentiellement en la transmission de quelques mantras de bouche à oreille, "l'oreille gauche pour les femmes", précise-t-elle.

Dès lors, Parvathy fut acceptée comme membre à part entière de la famille, et Sanathan Das lui enseigna son savoir de la même manière qu'il l'avait lui-même appris de son propre maître Nithay Khapa. Souvent, il emmenait Parvathy avec lui lorsqu'il partait mendier ; en chemin, il lui arrivait de lui fredonner le début d'un nouveau chant, la laissant parfois longtemps sur sa faim avant de lui en transmettre le reste. Il croyait en effet que, plus l'acquisition du savoir était ardue, plus son effet serait puissant.

En tant que fille de brahmane, Parvathy ne pouvait s'empêcher de se demander si la voie qu'elle suivait correspondait réellement à sa vocation, si le fait de vivre dans une hutte avec des mendiants procédait d'un désir sincère, ou simplement d'une passade juvénile. Elle ne savait en outre pas très bien que faire de tous les enseignements reçus. Elle tenta alors de retourner à l'Université, afin de rassurer sa mère, qui était très soucieuse de son avenir. Mais les méthodes académiques lui parurent si factices et superficielles en comparaison avec les trésors dont les bâuls l'avaient gratifiée qu'elle abandonna rapidement toute velléité de poursuivre ses études. Tout en conservant ses liens avec les bâuls, elle s'engagea dès lors dans l'action politique et joignit un groupe de théâtre de rue contestataire.

C'est à cette époque qu'elle fut remarquée par Khaled Yochi, le directeur d'une troupe assez renommée, qui l'engagea à le rejoindre à Hampi, dans l'État de Bangalore. Parvathy sentit que cette proposition tombait à pic, et elle se mit en route. Bien que résolument moderne, la démarche théâtrale de Khaled était en grande partie basée sur la tradition. Sentant la soif de connaître qui habitait Parvathy, il lui recommanda de se rendre au Kerala car, selon ses dires, ce n'était que là que subsistait encore l'essence de la tradition indienne, que la voie tantrique était restée vivante, et que les fondements du théâtre étaient toujours mis en pratique. D'après lui, c'était au Kerala que Parvathy pourrait réellement comprendre la voie des bâuls du Bengale !

Sans trop savoir pourquoi, Parvathy décida donc de suivre ce conseil et de se rendre au Kerala, munie d'une seule adresse, celle de Ravi Gopalan Nair, spécialiste en théâtre et ami de Khaled. La rencontre fut effectivement décisive : sur la recommandation de Ravi, Parvathy commença par suivre un traitement de médecine ayurvédique radical (son corps avait passablement souffert des effets de ses errances) ; puis ce qui devait arriver arriva : elle épousa Ravi et, avec lui, fut initiée à la voie tantrique.

Après deux ans passés au Kerala, Parvathy retourna au Bengale pour retrouver son maître Sanathan Das Baul. Voyant l'amélioration de sa condition physique et psychique, ce dernier l'estima prête à recevoir des enseignements de nature plus ésotérique et il accepta de lui transmettre les secrets de l'alchimie du corps et de la danse des bâuls.

C'est alors, après qu'elle eût traversé toutes les étapes de l'initiation, que les portes de l'Occident s'ouvrirent à Parvathy. Suite à l'invitation de la Maison des Cultures du Monde de Paris et des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève, elle se produisit pour la première fois en Europe en 2001, en soliste. L'impression favorable laissée par son passage incita les initiateurs de ce projet à poursuivre l'expérience l'année suivante, et ils lui proposèrent cette fois de revenir avec d'autres bâuls et fakir bâuls représentatifs des plus authentiques courants traditionnels du Bengale.

C'est ainsi que fut fondé le groupe appelé Vastuvadi Bauls. Ce nom a été choisi en hommage au maître Shaktinatjha, auteur d'un ouvrage en bengali du même nom sur la tradition des bâuls. *Vastuvādi*, qu'on peut traduire par celui qui exprime la réalité, évoque le fait que la voie des bâuls conçoit la poésie, le chant et la danse comme des outils destinés à tendre vers l'être essentiel qui réside en chacun de nous. Quant au terme *bâul*, il fait allusion à trois termes, selon Parvathy : *betûl*, qui signifie "fou", "à contre-courant"; *vâyu*, "air", "vent", qui désigne le flot d'énergie interne donnant vie et harmonie à tout être vivant; et *auliyâ*, un mot d'origine arabe qui veut dire "saint", "ascète".

Il faut souligner que, même si leur rôle se limite ici à accompagner instrumentalement la voix de Parvathy, chaque membre du groupe est aussi un soliste à part entière, et qu'ils proviennent de différentes écoles et régions du Bengale. La notion d'ensemble constitué n'est pas propre au monde des bâuls, sinon en

certaines occasions spéciales ou lorsqu'un maître se fait accompagner par l'un ou l'autre de ses disciples. Mais les rencontres impromptues ne sont pas rares, notamment à l'occasion des festivals, et c'est suite à de telles occurrences que les musiciens accompagnant Parvathy furent choisis.

" Je n'ai jamais rien décidé par moi-même, estime-t-elle. J'ai toujours eu le sentiment d'être guidée par une voix intérieure, qui me dictait le bon choix en chaque circonstance. " Hormis sa vocation de bâul et sa carrière d'artiste peintre, qu'elle n'a jamais abandonnée, Parvathy ressent aujourd'hui son rôle comme celui d'un intermédiaire entre la tradition des bâuls, aujourd'hui fragilisée par la situation socio-économique du Bengale, et le monde extérieur. La distance qu'elle a établie avec sa communauté en s'installant au Kerala lui a fourni le recul nécessaire pour acquérir une vision synthétique de son héritage artistique, et probablement aussi pour en développer une interprétation personnelle.

Il y a probablement toujours eu des femmes parmi les bâuls ; mais, jamais nombreuses, elles ont généralement souffert de multiples préjugés de la part de la population, tant des intellectuels que des milieux populaires. L'image d'une femme libre, chantant et dansant en public, était et demeure évidemment faite pour susciter les sarcasmes. Il faut donc une vocation solide et une personnalité particulièrement affirmée pour qu'une jeune fille en arrive à se dédier à une telle pratique. Et, à l'évidence, Parvathy ne manque ni de l'une, ni de l'autre !

Les musiciens

Parvathy Baul : voix, ektârâ et *duggî*, *ghungurû*, *nûpur*

La plupart du temps, Parvathy chante et danse en s'accompagnant à l'*ektârâ* et au *duggî*. Bien qu'elle suive le style vocal de son guru Baul, elle y imprime toujours une saveur et une énergie qui lui sont propres. Quant à sa manière de danser, très particulière par la lenteur de ses mouvements, elle remonte au maître légendaire Nithay Khepa, maître de Sanathan Das. Parvathy est totalement dédiée à sa pratique. Bien que vivant aujourd'hui au Kerala, elle retourne chaque année au Bengale afin de poursuivre et d'approfondir son apprentissage auprès de son maître.

Viswanath Das Baul : *ânanda-laharî*, *ektârâ* et *duggî*

Âgé de 42 ans, Viswanath est le fils aîné de Sanathan Das Baul, le maître de Parvathy. Depuis son enfance, il accompagne son père dans ses pérégrinations et chante presque toujours avec lui lors de ses prestations publiques. Il a été initié à la voie des bâuls par le maître Birajananaji - Khepa Baba Shri Manohar Thakur - aujourd'hui âgé de 109 ans. Viswanath a composé de nombreux poèmes, et son chant accompagné à l'*ektârâ* et au *duggî* demeure très proche de celui de son père, à la croisée des styles de Bhîrbûm et de Bakura.

Somen Baul : *ânanda-laharî*

Né dans une famille d'artistes de théâtre populaire de Beldanga, dans la région de Murshidabad, Somen Baul a ressenti très jeune l'appel de la voie bâul. Il a appris le chant et les pratiques spirituelles auprès du maître Manohar Goswami, qui représente la quinzième génération d'une lignée remontant à Caitanya Mahâprabhu. Aujourd'hui âgé de 48 ans, Somen chante en s'accompagnant à l'*ânanda-laharî* dans un style d'une grande pureté. Il a une approche très radicale et très disciplinée de la pratique de la musique et de la danse.

Khijmat Ali Fakir : *dotârâ*

Khijmat a été initié aux pratiques soufies par son père Kader Fakir. Origininaire de Fazilnagar, il a aussi voyagé dans tout le Bengale pour collecter des chants. Aujourd'hui âgé de 61 ans, il chante et joue du luth *dotârâ*. Sa danse est très belle et sobre, sans aucune ostentation. En tant que soliste, il est spécialisé dans l'interprétation des chants de Lalan Fakir, et son style est caractéristique du district de Nadia. Khijmat Ali Fakir connaît plus de 700 chants par cœur, appris par tradition purement orale, du fait qu'il ne sait ni lire, ni écrire. Il vit dans une petite hutte avec son épouse et leurs deux enfants adoptifs.

Anasad Sheik : *sârindâ*

Parvathy rencontra Anasad pour la première fois au *poush-melâ* de Santiniketan. Très impressionnée par la force de sa personnalité, elle lui proposa spontanément de se joindre au groupe. Anasad joue ici du *sârindâ*, un instrument à archet d'origine ancienne ; mais il est également violoniste. Il vient d'une famille de fakir bâuls de la région de Burdwam, dans le Bengale septentrional, dédiée depuis plusieurs générations au chant, au jeu et à la fabrication du *sârindâ*.

Les instruments de musique des bâuls

Ektârâ : monocorde fait d'une caisse de résonance tendue d'une peau, au centre de laquelle est nouée une corde métallique ; celle-ci est tendue au moyen d'une cheville fichée à la jointure de deux baguettes flexibles, dont la base est fixée à la caisse. On en joue en pinçant la corde de l'index droit, tout en modifiant sa tension par pression sur les deux baguettes. Généralement joué avec le *duggî*.

Ânanda-laharî : aussi appelé *gopî -yantra*, *gubgubî* ou *khamak*, instrument comportant deux cordes à tension variable. Comme celle de l'*ektârâ*, ces cordes traversent la membrane tendue sous la caisse de résonance, laquelle ne comporte pas de manche. L'extrémité libre des cordes est nouée à une petite pièce de laiton, elle-même aussi couverte d'une peau. L'instrument est maintenu sous l'aisselle gauche du musicien, et les cordes

sont pincées à l'aide d'un plectre, tandis que leur tension, et donc la hauteur de leur son, peut être modifiée par traction de la pièce de laiton.

Dotârâ : luth à long manche, taillé dans une pièce de bois, recouvert d'une table d'harmonie en peau de chèvre et tendu de six cordes métalliques, dont la dernière sert de bourdon. Le manche est lisse et ne comporte pas de frettes. Le *dotârâ* est utilisé non seulement par les bâuls, mais aussi par d'autres chanteurs populaires du Bengale pour accompagner leur voix.

Sârindâ : vièle à archet très populaire dans le nord du Bengale, surtout jouée par les fakir bâuls musulmans. La caisse a une forme très caractéristique, faite d'une partie inférieure en forme de cœur, recouverte d'une peau, et d'une supérieure en forme de croissant, laissée ouverte. L'instrument est tendu de quatre cordes métalliques, frottées par un archet. L'extrémité du manche est souvent ornée d'une crosse sculptée, par exemple en forme de cygne comme celui d'*Anasad*. Des instruments semblables se retrouvent en de nombreuses régions d'Asie centrale, d'Afghanistan, du Pakistan, du Népal et du Nord de l'Inde.

Duggî : petite timbale à caisse hémisphérique taillée dans une pièce de bois, couverte d'une membrane lacée. Par sa forme et le type de peau utilisée (une membrane cerclée d'un anneau de cuir et couverte d'une pastille noire modifiant son timbre), le *duggî* contemporain est une variante miniature du *bâyan*, la timbale des *tabâl* classiques de l'Inde du Nord. Chez les bâuls, le *duggî* est toujours joué de la main gauche en même temps que l'*ektârâ* de la droite.

Kartâl : paire de petites cymbales en bronze épais, aussi appelées *mandirâ*, utilisées pour accompagner divers genres musicaux populaires du Bengale et de l'Orissa.

Ghungûrû : paire de sonnailles de chevilles faites d'une série de grelots métalliques lacés à une bande de tissu. Utilisés pour marquer le rythme de la danse des bâuls, ainsi que de nombreuses autres danses de l'Inde.

Nûpur : Paire d'anneaux de chevilles creux, à l'intérieur desquels sont insérées de petites billes métalliques cliquetantes. Également employés pour marquer le rythme.

Radha Bhâva

Bhâva est un terme d'origine sanscrite signifiant littéralement " état " ou " émotion ". Il définit l'expérience intérieure vécue par le mystique ou l'artiste lorsqu'il est totalement immergé dans la réalité de l'instant. Le *bhâva* est un état de contemplation intense, suscité par la perception et la délectation de ce que la théorie indienne appelle la " saveur " ou l' essence " (*rasa*) d'une situation ou d'une œuvre d'art.

Radha représente pour Parvathy l'image parfaite de l'initiée, un peu à la façon des bâuls. Amoureuse folle de Krishna, elle le voyait partout, y compris dans son propre corps. Elle est ainsi le symbole de l'amour illimité et de la compassion, qui sont essentiellement des qualités féminines. Homme ou femme, le bâul s'identifie à Radha, selon une vision intérieure qui était déjà celle du sage Câitanya Mahâprabhu (mystique bengali du XV^e-XVI^e siècle), ardent dévot de Krishna. Le *Radha bhâva* est donc essentiellement un sentiment ou un état de compassion infinie, que Parvathy cherche à traduire par son chant, et dont les pièces sélectionnées pour ce disque décrivent le cheminement.

1 - Aji Chitra Pate Visakha Sakhi (" Tu as peint une image, Visakha Sakhi ")

Récemment composé par Parvathy, ce poème est directement inspiré du fonds lyrique des *padavali*, ancien recueil d'écrits vishnouites du Bengale. Le texte raconte qu'à la vue d'une image peinte de Krishna réalisée par son amie Visakha, Radha entre en une profonde méditation. Elle ressent le déchirement de la séparation et, en même temps, la souffrance provoquée par l'attachement à son bien-aimé. Dans l'envoi, Parvathy, sous son nom initiatique de Hamsa (" Cygne "), rassure Radha en lui affirmant qu'un amour sincère n'est jamais vain. La référence à la peinture est bien sûr une allusion à l'activité picturale de Parvathy.

2 - Vrindavana Vilasini Rai Amader (" Notre Radha est la coquette de Vrindavana ")

Ce chant anonyme appartient depuis longtemps à la tradition des bâuls. Parvathy l'a reçu de son maître Sanathan Das Baul. Il est conçu sous forme d'une dispute entre les oiseaux Shuk (le perroquet) et Shari (le mainate). Le premier célèbre la grandeur, la beauté et la toute-puissance de Krishna, capable d'enchanter le monde au son de sa flûte et de soulever le mont Govardhana d'un doigt ; à quoi le second rétorque que Radha lui est supérieure, que sa lumière et sa perfection illuminent l'obscurité de Krishna, et que seul le pouvoir de l'amour de Radha le rend capable de réaliser ses prouesses. À l'écoute des arguments des deux oiseaux, Radha et Krishna réalisent que rien ne peut défaire leur union mystique.

3 - *Vhadoro Adharo Rati* (" Nuit noire et pluvieuse ")

Ce chant provient des bâuls de la région de Purulia, à la frontière du Bihar. Il est lié à la tradition du rituel dansé *chhau*, célébré à l'occasion de la fête des récoltes (*chaitra-parva*). Composé par Babhu Prita, il décrit la nostalgie de Radha, séparée de Krishna. Lors d'une nuit noire et pluvieuse, elle entend sa flûte résonner au loin dans la forêt. Par cette mélodie, Krishna l'invite à le rejoindre, mais elle se sent incapable de quitter sa maison pour s'unir à son bien-aimé.

4 - *Dwar Khule Dio Nâ Shyam Ke* (" N'ouvre pas la porte à Shyam ")

Cette pièce est un *bhatiali*, un chant de bateliers du Bangla Desh. Parvathy en a réalisé sa propre interprétation à partir des différentes versions entendues ici et là. Shyam (le " noir ") est Krishna. Il avait promis de venir la veille au soir ; elle s'était parée de ses plus beaux atours et avait décoré son jardin de fleurs pour lui, mais il n'est pas venu, probablement retenu par une bergère de Vrindavana . Au matin, Radha dit à sa servante Lalita de jeter ses fleurs et ses ornements à la rivière car, en l'absence du bien-aimé, ils n'ont aucun sens. Jalouse et dépitée, elle l'enjoint aussi de ne pas lui ouvrir s'il se présente à sa porte.

5 - *Amar Anka Banka Loktike* (" Le corps de mon bien-aimé rampe comme un serpent ")

Ce chant est une des compositions préférées de Sanathan Das Baul. Il décrit le bien-aimé Krishna, insaisissable comme un serpent qui s'échappe chaque fois que Radha croit pouvoir l'attraper. Elle évoque sa beauté inaccessible, sa lumière froide et infinie et son pouvoir sur les bergères de Vrindavana, dont il capture l'âme au son de sa flûte magique. Dans l'envoi, l'auteur exhorte Radha de ne pas courir après lui, mais de le rendre captif de sa totale dévotion.

6 - *O Kanhai Re* (" L'union de Radha et Krishna ")

Ce chant est un *shari* bien connu du Bangla Desh. Quoique dédié à Krishna, il est fréquemment chanté par les fakir bâuls. Ses paroles se réfèrent à la fameuse fête du Ras-Lîlâ (le " Jeu des saveurs "), célébrée chaque année à Vrindavana en l'honneur de Krishna. Lorsque ce dernier s'y rend en compagnie de Radha, les gopîs, les bergères de Vrindavana, les accueillent avec des guirlandes de fleurs, des parfums enchanteurs et des chants de louange. Même les abeilles participent en dansant à cette glorification du couple céleste.

7 - *Jwaly Gela Moner Agun* (" Il a incendié mon cœur ")

Parvathy a appris ce chant de Phulmala Dasi d'Amudpur, sa première initiatrice à la tradition des bâuls. Il décrit en des paroles simples et émouvantes la profonde peine et la solitude éprouvées par Radha lorsque Krishna quitte Vrindavana après la célébration du Ras-Lîlâ.

8 - *Kon Pathe* (" Dis-moi comment mon bien-aimé s'est échappé ")

Parvathy a reçu ce chant d'un bâul de Bolpur appelé Devdas Baul. Il aurait été composé par Radha Shyam Das, un bâul des environs de Murshidabad, qui vécut probablement au XIX^e siècle. Après le départ de Krishna, Radha décide de le suivre, déguisée en ascète (*yogini*). " Prends tous mes bijoux et remplace-les par un rosaire de *nudraksha* ", dit-elle à sa suivante. " Je vais me raser la tête, me vêtir de safran et partir à sa recherche. Je ne supporte plus la séparation. Je vais quitter mon corps en me jetant dans la Yamuna. "

9 - *Kala* (" Le noir ")

Kala (le noir) est Krishna. À nouveau, il s'agit d'un chant anonyme provenant de la tradition des fakirs du Bangla Desh. Il a été enseigné à Parvathy par Sanathan Das Baul, qui lui a dit l'avoir entendu dans sa jeunesse, chanté par une femme bâul du nom d'Ananto Bala. Folle d'amour, Radha est sur le point de renoncer à la vie pour se jeter dans la Yamuna, la rivière de l'amour éternel, et ainsi de s'unir dans la mort à ses flots bénis.

10 - *Ache Syam Ange Rai Ango Helia* (" Le corps de Shyam repose auprès de celui de Radha ")

Ce dernier chant est composé par Parvathy. Unie à Krishna, Radha s'émerveille de voir sa forme divine, même les yeux fermés, et d'entendre sa flûte chanter son nom. Subjuguée par la force de son regard amoureux qui se reflète dans son regard, elle se demande par quel sentiment (*bhâva*) surnaturel il est habité. " Je n'ai jamais été le témoin d'une telle félicité, où que ce soit dans les trois mondes ", conclut Hamsa (Parvathy) dans l'envoi.

Laurent AUBERT, d'après les commentaires de Parvathy

PARVATHY BAUL – RADHA BHAVA

Parvathy and the world of the Bâuls

Parvathy comes from a Brahman family of astrologers and farmers from Chittagong district in Bangladesh. At the time of the Partition the family emigrated to Calcutta, before settling in Assam, north of Lakshminpur, near the Burmese border. There Parvathy was born in 1976. Frequent rioting in the region made life dangerous, however, and it was practically impossible for children to receive a normal schooling, so Parvathy's father decided to send his family to Bengal, to the small town of Kochbihar. He himself had to remain in Assam.

In Kochbihar, at the age of six, Parvathy began to take an interest in music. In Assam she had attended bihu agricultural festivals, which were observed with great enthusiasm and accompanied by much singing and dancing, and she liked the melodies she heard. Later, in Bengal, she remembered the song of the elephant keepers known as gowalparia, and above all the song from Kochbihar called *bhâvaya*. Their house was on the banks of the River Torcha, and Parvathy would often play with the fishermen's children, who taught her some of their songs.

Her parents noticed her interest in music and dance and decided to provide her with training. Thus she learned the rudiments of kathak (a type of northern Indian classical dance, with alternating passages of mime and dancing) with Sreelka Mukherjee and the fundamentals of Hindustani singing with Jagadish Sharma, then Satyabritha Roy. But Parvathy soon rebelled against the system of gurukûla (traditional teaching from master to disciple): she could not cope with the thrall the masters imposed on their pupils. Moreover, she was attracted to painting, an art form that she felt would enable to express certain deep feelings better than music or dancing. So despite her family's misgivings – the bohemian image of the painter was not really to their liking – she left home at the age of fifteen to study Art at Tagore University in Santiniketan. She wished to change her way of life completely and devote herself to painting. For more than two years she worked very hard.

It was then that she first came into contact with the world of the Bâuls, most of whom live in the southern part of Bengal, notably in the Bhulpur, Bhirburn, Bakura and Murshidabad districts. She recalls her first encounter with a Bâul: he was blind in one eye and was singing and begging on a train. She was fascinated: this man seemed to belong to another world. Later she had another opportunity to hear the Bâuls at Santiniketan, at an annual festival known as poush-melâ, in which many Bâuls and fakir Bâuls were taking part. More than their music, it was their visual aspect and their movements that attracted her, and she made many sketches.



De gauche à droite : Somen Baul, Khijmat Fakir, Parvathy Baul, Anasad Sheik, Viswanath Das Baul
(photo : Ravi Gopalan Nair)

The more time she spent with them, the more affinities she felt with the Bâuls. She was particularly touched by their compassion, their lack of prejudice and the way they accepted her quite naturally, without asking any questions. Gradually, as she got to know and understand their music, she decided that she would like to learn their songs. Touched by her sincerity, Bhîpad Taran Das Bâul was the first to teach her some. She would go back and sing them to her friends on the university campus. It is interesting to note that Rabindranath Tagore, after whom her university was named, was one of many Bengali authors who acknowledged an indebtedness of inspiration to Bâul songs, particularly those of Lalan Fakir.

Later Parvathy met Phulmala Dasi, an elderly Bâul woman from Amudpur. At first she tried to dissuade Parvathy, arguing that the life of the Bâuls was very hard. But in the end she gave in and agreed to complete the girl's training: not only would she pass on to her a part of her repertoire, but she would also take Parvathy along when she went begging on trains. It was a very difficult test for Parvathy, but her mind was made up. Overcoming her reluctance, she went begging with Phulmala Dasi. That a girl, a student – and what's more, a Brahman – should be seen begging on trains caused a great scandal, which was further fuelled by the Bâuls' reputation as consumers of alcohol and hashish. Parvathy was expelled from university and her family disowned her. There was no other alternative than to take refuge with Phulmala Dasi and live the life of the Bâuls.

Gradually Parvathy realised that the music, dancing and poetry of the Bâuls concealed something else and that their marginal way of life had a particular meaning that she did not yet understand. But nobody, not even Phulmala Dasi, seemed to be prepared to answer her questions. Initiation by a guru, they said, was the only means of finding out what she wanted to know. So she went in search of such a teacher. And one day she heard Sanathan Das Bâul, a man of about eighty: she was deeply moved by his performance of poems about the life of Râdhâ. And as she listened she realised that Râdhâ was not just the favourite of the god Krishna, but that in her own way she was also a Bâul, a mystic.

When Parvathy told Sanathan Das Bâul that she wished to become his disciple, the old man did not react at first, but he did agree to let her visit him. When she asked for his address, however, he went away without replying. No one in the vicinity seemed to know where he lived. In the end, a Bâul by the name of Kartik Das said that he believed there was a guru living at Shonamukhi, in Bakura district. Armed with this information, Parvathy set out. Not having enough money for the bus fare, she walked. And despite the risks – it is rare in Bengal to see a girl travelling alone and on foot – she finally reached her destination, guided by her lucky star.

No sooner had she found Sanathan Das Bâul than she began to ply him with all the questions that had been going round in her head for so long. But the old man calmly ignored them, and simply asked if she was hungry. Thus Parvathy spent several weeks in his ashram without him paying the slightest attention to her. Then one day he finally asked her if she wanted to learn some songs, and he began by teaching her one or two. His method was simple: he would sing a poem and get her to repeat the lines, phrase by phrase. Then, once she had memorised the text, he would ask her to sing the whole song to him again two or three days later.

Sanathan Das Bâul seemed to be convinced of Parvathy's abilities, and after some time he told her that if she wished to know the meaning of the songs she would have to be formally initiated. She was to eat nothing from then on and come to him the following day at noon. Before the ceremony, Parvathy would have to make an offering and feed all the people of the village. As she had no money, Sanathan Das sent her to sing for alms at five houses in the neighbourhood; thus she was able to make the offering. As for the initiation ceremony itself, Parvathy is discreet on the subject, saying only that it has as its essential feature the oral transmission ('into the left ear for women') of a number of mantras.

From then on Parvathy was accepted as a full member of the family, and Sanathan Das taught her what he knew as he himself had learned it from his own master Nithay Khapa. Often he would take Parvathy with him when he went begging. On the way he would sometimes hum to her the beginning of a new song, and often he would leave in suspense for a long time before he taught her the rest. It was his belief that the harder learning was, the stronger was its effect.

As the daughter of a Brahman family, Parvathy could not help wondering if the path she was following really corresponded to her vocation, if living in a hut with beggars was really what she wanted or whether it was simply a whim. Furthermore, she did not really know how to use what she had learned. She decided to give university another try in order to reassure her mother, who was worried about her future. But she found academic methods false and superficial compared to the rich teaching she had received from the Bâuls and soon gave up her vague desire to carry on with her studies. While keeping in touch with the Bâuls, she committed herself to political action and joined an anti-establishment street-theatre group.

At that time she came to the notice of Khaled Yochi, the director of a well-known theatre company, who urged her to go and join him at Hampi, in the State of Karnâtaka. His proposal could not have come at a more opportune moment: Parvathy set out. Khaled's approach to theatre was firmly modern but based on tradition. Sensing Parvathy's thirst for knowledge and understanding, he advised her to go to Kerala. It was only there, he said, that the essence of the Indian tradition was still to be found, that tantra was still alive, and that the foundations of Indian theatre still existed. It was in Kerala, he believed, that Parvathy would really be able to understand the ideals of the Bâuls of Bengal!

Without really knowing why, Parvathy thus decided to follow his advice and go to Kerala. She had with her a single address: that of Ravi Gopalan Nair, a theatre specialist and friend of Khaled. Their meeting turned out to be decisive: on Ravi's recommendation, Parvathy began by following a radical course of Ayurvedic treatment (her body had suffered somewhat from the effects of her wanderings). Then the inevitable happened: she married Ravi, and with him she was initiated into tantra.

After two years in Kerala, Parvathy returned to Bengal to spend some time with her teacher Sanathan Das Bâul. Seeing the improvement in her physical and mental condition, he decided that she was now ready to receive teachings of a more esoteric nature; he agreed to teach her the Bâul secrets of the relationship between the body and dancing.

Then, when she had completed all the stages in her initiation, Parvathy had an opportunity to come to the West. At the invitation of the Maison des Cultures du Monde in Paris and the Ateliers d'Ethnomusicologie in Geneva, she made her first European appearance in 2001, as a soloist. The event was such a success that she was invited to return the following year, this time with other musicians, Bâuls and fakir Bâuls representing Bengal's most authentic traditions.

And so the group *Vastuvâdi Bâuls* came into being. *Vastuvâdi* is a tribute to Master Shaktinatja, the author of a work in Bengali of that name, devoted to the traditions of the Bâuls. *Vastuvâdi* could be translated as 'He who expresses reality'. The author points out that the Bâuls conceive poetry, song and dance as a means of striving to reach the essential being that lies within each of us. As for the word Bâul, Parvathy says that it comes from three terms: bandûl, meaning 'mad', 'against the grain'; vâyû, meaning 'air', 'wind, and referring to the internal flow of energy that gives life and harmony to every living being; and auliyâ, a word of Arabic origin, meaning 'saint', 'ascetic'.

We must mention here that, although their role is limited to the instrumental accompaniment of Parvathy's voice, each member of the group is also a soloist in his own right, and each comes from a different school and region of Bengal. The idea of a permanent ensemble is not in keeping with the Bâuls' way of life, and groups of musicians are only used for certain special occasions, or when a master is accompanied by one or other of his disciples. But impromptu collective playing is quite common, particularly at festivals, and it was at such events that the musicians accompanying Parvathy were chosen.

'I have never decided anything for myself,' she says; 'I have always been aware of being guided by an inner voice, telling me what my choice must be as the circumstance arose.' Apart from her vocation as a Bâul and her career as a painter, which she has never given up, Parvathy realises that she must now

act as an intermediary between the Bâuls and their tradition, which is being weakened by Bengal's socio-economic situation, and the outside world. The distance she has put between herself and her community by living in Kerala has enabled her to gain a more unified view of her artistic heritage, and also to develop a more personal interpretation.

There have always been women among the Bâuls, no doubt; but being in a minority they have generally suffered from the many prejudices of the population, both intellectuals and those from working-class backgrounds. A woman who is free and sings and dances in public has always been the butt of sarcasm. So it takes a strong vocation and great assertiveness for a young woman to devote herself to such practices. Obviously, Parvathy lacks neither of those qualities!

The musicians

Parvathy Bâul: voice, ektârâ and duggî, ghungurû, nûpur

Most of the time Parvathy sings and dances, accompanying herself on the ektârâ and the duggî. Although she follows the vocal style of her teacher Sanathan Das Bâul, she gives the pieces her own particular savour and energy. In her dancing, the movements are very slow, a style to which she is totally dedicated and which goes back to the legendary Master Nithay Khepa, who taught Sanathan Das Bâul. Although she now lives in Kerala, she returns to Bengal each year to carry on her work with Sanathan Das.

Viswanath Das Bâul: ânanda-laharî, ektârâ and duggî

Aged forty-two, Viswanath is the eldest son of Sanathan Das Bâul, Parvathy's guru. Since he was a child, he has accompanied his father on his peregrinations and he almost always sings with him when he gives public performances. He was initiated into the art of the Bâuls by Master Birajanandaji (Khepa Baba Shri Manohar Thakur), who is now a hundred and nine years old. Viswanath is the author of many poems, and his singing accompanied on the ektârâ and the duggî is very similar to that of his father, a mixture of Bhirbum and Bakura styles.

Somen Bâul: ânanda-laharî

Born into a family of popular theatre artists from Beldanga, in Murshidabad region, Somen Bâul felt the desire to join the Bâuls at a very early age. He learned Bâul singing and spiritual practices with Master Manohar Goswami, who represents the fifteenth generation of a lineage going back to Caitanya Mahâprabhu. Now aged forty-eight, Somen sings and accompanies himself on the ânanda-laharî in a very pure style. His approach to the performance of music and dance is very radical and disciplined.

Khijmat Ali Fakir: dotârâ

Khijmat was initiated into Sufism by his father Kader Fakir. Born in Fazilnagar, he has also travelled all over Bengal collecting songs. Now aged sixty-one, he sings and plays the dotârâ lute. His dancing is beautifully restrained, without any ostentation. As a soloist, he specialises in the performance of songs by Lalan Fakir, and his style is typical of Nadia district. Khijmat Ali Fakir knows over seven hundred songs by heart. He learned them orally, for he can neither read nor write. He lives in a small hut with his wife and two adopted children.

Anasad Sheik: sârindâ

Parvathy first met Anasad at the annual festival (poush-melâ) in Santinikandan. Very impressed by his strong personality, she immediately asked him to join the group. Here Anasad plays the sârindâ, a very ancient bowed instrument; but he is also a violinist. He comes from a family of Bâul fakirs from Burdwan region in northern Bengal. For several generations, his family has been dedicated to singing and to the playing and making of sârindâ fiddles.

Bâul musical instruments

Ektârâ ('monochord'): a variable tension chordophone. The lower opening of its hollow body is covered by a skin with a single steel string passing up from its centre. Its neck consists of a split-bamboo fork, whose upper node is left whole and whose lower ends are attached to the sides of the resonator. The string is secured at the top to a tuning-peg inserted through the upper node. The player plucks the string with his right forefinger, while varying the pitch by squeezing and releasing the two sides of the fork. It is usually played with the duggî.

Ânanda-laharî (also known as gopî-yantra, gubgubî or khamak): a variable tension chordophone with two strings. The lower end of its cylindrical body is covered with a skin. A string is looped through two holes in the skin and passes up through the body as a double string, which is attached to a handle formed from a small brass pot, itself covered with skin. The musician tucks the body under his left arm, and the string is tensioned by the left hand gripping the metal pot handle; the right hand plucks the string with a plectrum.

Dotârâ: a long-necked fretless lute, made out of a single piece of wood, with a goatskin sound table and six metal strings, the last of which provides a drone. The dotârâ is commonly used for self-accompaniment, not only by the Bâuls, but also by other folk musicians of Bengal.

Sârindâ: a bowed fiddle, very popular in northern Bengal, particularly among the Muslim fakirs. The body is very distinctive: basically heart-shaped, it is deeply waisted at the sides, on the front part of the body. Only the lower section is covered with a skin sound table; the upper chamber is left open. The instrument has four metal strings, which are played with a curved bow. The end of the short neck is often carved: Anasad's instrument bears the carving of a swan. Similar instruments are found in many parts of Central Asia, Afghanistan, Pakistan, Nepal and India.

Duggî: a small kettledrum with a hemispherical body made out of a single piece of wood and a single head tensioned by means of lacing. In its modern form the duggî is similar to the bass drum of the tabla drum-pair of north India, having a double skin with the upper one cut away in the centre to leave an outer ring and with black tuning-paste on the exposed lower skin. The Bâul duggî is always played with the left hand, while the right hand plays the ektârâ.

Kartâl (also known as mandîrâ): a pair of small cup-shaped bronze cymbals, used to accompany various types of dance and song in Bengal and Orissa.

Ghungurû: small metal pellet bells, which are threaded onto a band of material and attached to the ankles. They are used in many Indian dances, where rhythmic footwork is of great importance, including those of the Bâuls.

Nûpur: a pair of hollow rings containing metal pellets, worn on the ankles; they jingle when the dancer moves, thus underlining the rhythm of the footwork.

Râdhâ Bhâva

Bhâva is a term of Sanskrit origin, meaning literally 'state' or 'emotion'. It is used to describe the inner state of the mystic or the artist when he or she is totally immersed in the reality of the moment. Bhâva is a state of intense contemplation, brought about by the perception of and delight in what Indian theory calls the 'savour' or 'essence' (*rasa*) of a situation or work of art.

For Parvathy, Râdhâ epitomises the initiate. Madly in love with Krishna, Râdhâ sees him everywhere, even in her own body. She is thus the symbol of boundless love and compassion, which are essentially female qualities. Male or female, the Bâul identifies with Râdhâ, following an inner vision which was already that of the Bengali mystic Caitanya Mahâprabhu (15th-16th century), who worshipped the god Krishna with ecstatic song and dance. Râdhâ bhâva is therefore a feeling or a state of infinite

compassion, which Parvathy tries to convey through her singing, and whose progression is described by the pieces selected for this recording.

1 - Aji Chitra Pate Visakha Sakhi ('You have painted a picture, Visakha Sakhi')

This poem, recently composed by Parvathy, was inspired by the Bengali *padâvalî* ('string of verse') songs dedicated to Vishnu (of whom Krishna was the eighth avatar). The words tell how Râdhâ, seeing a picture of Krishna painted by her friend Visakha, enters into a state of profound meditation. She feels the wrench of separation and at the same time the suffering caused by her attachment to her beloved. In the envoi, Parvathy, under her initiate name of Hamsa ('Swan'), reassures Râdhâ by telling her that true love is never in vain. The reference to painting is, of course, an allusion to Parvathy's own activity as an artist.

2 - Vrindavana Vilasini Rai Amader ('Our Râdhâ is Vrindavana's coquette')

This anonymous song was taken into the Bâul tradition long ago. Parvathy received it from her master Sanathan Das Bâul. It takes the form of an argument between Shuk, the parrot, and Shari, the mynah bird. Shuk praises the greatness, beauty and omnipotence of Krishna, who is capable of bewitching the world with his flute-playing and picking up Mount Govardhana with one finger. But Shari retorts that Râdhâ is superior to Krishna; her brightness and perfection illuminate his darkness, and it is the power of her love that enables him to perform his great deeds. Râdhâ and Krishna overhear the two birds and realise that nothing can destroy their mystical bond.

3 - Vhadoro Adhoro Rati ('Dark, rainy night')

A song from the Bâuls of Purulia region, near Bihâr. It is associated with the chhau dance ritual, which is performed in celebration of the harvest (chaitra-parva). Composed by Babhu Prita, it describes Râdhâ's yearning for Krishna, from whom she is separated. One dark, rainy night, she hears the sound of his flute far away in the forest. Krishna plays a melody inviting her to join him, but she feels unable to leave her house to be with her beloved.

4 - Dwar Khule Dio Na Shyam Ke ('Do not open the door to Shyam')

This piece is a bhatiâlî, a boatman's song, from Bangladesh. Parvathy presents her own version based on the variants she has heard here and there. Shyam ('Black') is Krishna. He had promised to come the previous evening; Râdhâ had dressed in all her finery and decked her garden with flowers for him, but he did not come; he was probably detained by one of the gopîs (wives and daughters of the cowherds) of Vrindâvanâ. In the morning Râdhâ tells her servant Lalita to throw the finery and flowers into the river,

since they are useless: her beloved has not come. Jealous and vexed, she also instructs her not to open the door to him if he comes.

5 - Amar Anka Banka Loktike ('My beloved's body is as slippery as a snake')

This is one of Sanathan Das Bâul's favourite compositions. The song describes Krishna as being elusive like a snake, slipping away whenever Râdhâ thinks she can catch him. She evokes his inaccessible beauty, his cold and infinite brightness, and his power over the gopîs of Vrindâvanâ, whose souls he captures with the magical sound of his flute-playing. In the envoi the author urges Râdhâ not to run after him, but to use her complete devotion to make him her captive.

6 - O Kanhai Re ('The union of Râdhâ and Krishna')

This song is a well-known shari from Bangladesh. Although it is dedicated to Krishna, it is often sung by the Bâul fakirs. The words refer to the famous Ras-Lîlâ festival, which is celebrated each year at Vrindâvanâ (Brindâban) in honour of Krishna. When Krishna arrives with Râdhâ, the gopîs greet them with garlands of flowers, enchanting perfumes and songs of praise. Even the bees join in, dancing at this glorification of the heavenly pair.

7 - Jwalay Gela Moner Agun ('He set my heart on fire')

Parvathy learned this song from Phulmala Dasi of Amudpur, who was the first to initiate her into the Bâul tradition. Its simple, touching words describe the great unhappiness and loneliness that Râdhâ feels when Krishna leaves Vrindâvanâ after the Ras-Lîlâ festival.

8 - Kon Pathe ('Tell me how my beloved got away')

Parvathy received this song from a Bâul from Bolpur by the name of Devdas Bâul. It is attributed to Râdhâ Shyam Das, a Bâul from the environs of Murshidabad, who probably lived in the nineteenth century. After Krishna's departure, Râdhâ decides to follow him, disguised as a yoginî (ascete). 'Take all my jewels and replace them with a rosary of rudraksha', she tells her servant. 'I am going to shave my head, dress in saffron, and go out in search of him. I cannot bear being apart from him. I am going to leave my body by throwing myself into the Yamuna River.'

9 - Kala ('Black')

Kala ('Black') is Krishna. This anonymous song belongs to the tradition of the Bâul fakirs of Bangladesh. Parvathy learned it from Sanathan Das Bâul, who said he heard it in his youth sung by a Bâul woman by the name of Ananto Bala. Crazed with love, Râdhâ is about to throw herself into the Yamuna River, the river of eternal love, and thus be united with death in the blessed waters.

10 - Ache Syam Ange Rai Ango Helia ('Shyam's body rests next to Râdhâ's')

This final song was composed by Parvathy. United with Krishna, Râdhâ is filled with wonder when, even with her eyes closed, she perceives his divine form, and hears his flute calling her name. Captivated by the love she sees in his eyes, she wonders what supernatural feeling (bhâva) dwells within him. 'I have never witnessed such bliss anywhere in the three worlds,' says Hamsa (Parvathy) in the envoi.

*Laurent AUBERT, based on commentaries by Parvathy
Translations: Mary Pardoe*



Parvathy (photo : Johnathan Watts)