

ANTHOLOGY OF INDIAN CLASSICAL MUSIC

*A tribute to
Alain Daniélou*

ANTHOLOGIE
DE LA
MUSIQUE CLASSIQUE
DE L'INDE

*Hommage à
Alain Daniélou*



ANTHOLOGY OF INDIAN CLASSICAL MUSIC
ANTHOLOGIE DE LA MUSIQUE CLASSIQUE DE L'INDE
A tribute to Alain Daniélou / Hommage à Alain Daniélou

CD 1 (54'18)

[1] LE MODE BHAIKRI	3'17
[2] KHYAL , <i>Bhimpalashrī</i> mode / mode <i>Bhimpalashrī</i>	6'24
[3] LE MODE AHIRI-LALITA	5'40
[4] LE MODE MALKOSH	5'56
[5] LE MODE TODI	3'39
[6] GAT Kāmavardhanī (or Pūrvī) mode / mode Kāmavardhanī (ou Pūrvī)	3'12
[7] TABLA SOLO	3'26
[8] SITAR, SARODE ET TABLA <i>Mauj-Khammaj</i> mode / mode <i>Mauj-Khammaj</i>	13'51
[9] ALAP , <i>Multani</i> mode / mode <i>Multani</i>	3'49
[10] LE MODE SINDHI-BHAIKRI	5'01

CD 2 (55'23)

[1] THUMRI , <i>Tilang</i> mode / mode <i>Tilang</i>	3'21
[2] SVARA MANDALA <i>Brindavani-Tilang</i> mode / mode <i>Brindavani-Tilang</i>	3'10
[3] BHAJANA , <i>Mālkosh</i> mode / mode <i>Mālkosh</i>	5'57

[4] LE MODE SUHA KAMODE	12'42
[5] JATISVARAM , <i>Mecha-Kalyāni</i> mode / mode <i>Mecha-Kalyāni</i>	4'01
[6] ALAPANA , <i>Southern Todī</i> mode / mode <i>Todī du Sud</i>	2'30
[7] ALAPANA , <i>Kambhoji</i> mode / mode <i>Kambhoji</i>	3'18
[8] KRITI , <i>Yadukula Kambhoji</i> mode / mode <i>Yadukula Kambhoji</i>	5'00
[9] TIRMANA , <i>Bhairavī</i> mode / mode <i>Bhairavī</i>	0'59
[10] LE MODE VARALI	9'48
[11] GANESHA KUMARA , <i>Chinjuruti</i> mode / mode <i>Chinjuruti</i>	4'34

CD 3 (56'01)

[1] PALLAVI , <i>South Bhairavī</i> mode / mode <i>Bhairavī du Sud</i>	6'06
[2] JAVA LI , <i>Khamas</i> mode / mode <i>Khamas</i>	4'03
[3] PALLAVI , <i>South Bhairavī</i> mode / mode <i>Bhairavī du Sud</i>	9'02
[4] JAVA LI , <i>Paraj</i> mode / mode <i>Paraj</i>	2'52
[5] SADHINCENE , <i>Arabhi</i> mode / mode <i>Arabhi</i>	4'57
[6] VARNAM , <i>Dhanyasi</i> mode / mode <i>Dhanyasi</i>	4'00
[7] VARNAM , <i>Kambhoji</i> mode / mode <i>Kambhoji</i>	3'09
[8] VARNAM , <i>Khamas</i> mode / mode <i>Khamas</i>	7'17
[9] SANDEHAMUNU , <i>Rāmapriyā</i> mode / mode <i>Rāmapriyā</i> mode	4'49
[10] NINYAKO <i>Chenchuritti, Punnāga-varāmi, Nāda-nāmakriyā, Sindhu-Bhairavi modes modes Chenchuritti, Punnāga-varāli, Nāda-nāmakriyā, Sindhu-Bhairavi</i>	4'25
[11] SOLO DE MRIDANGAM	3'34
[12] JNANA VINAYAKANÉ	1'42



Alain DANIÉLOU chez lui, près de Rome / Alain DANIÉLOU at his home near Rome - © Photo : S. BASSOLLS - SYGMA

ANTHOLOGY OF CLASSICAL MUSIC OF INDIA TRIBUTE TO ALAIN DANIÉLOU

UNESCO COLLECTION OF TRADITIONAL MUSIC OF THE WORLD

For the past ten years, UNESCO and AUVIDIS have been cooperating on the publication of compact discs in the UNESCO collection of traditional music. To celebrate this anniversary, we have decided to pay tribute to the founder of this collection, Alain Daniélou, who was personally responsible for it between 1961 and 1981. This is a re-issue of the first recordings made in India by Daniélou himself under the patronage of UNESCO and the International Music Council.

Today, "music from far afield" has become a reference for many specialists and connoisseurs. These treasures have inspired many contemporary composers. We owe all this to Alain Daniélou. Today the existence all over the world, and especially in the Orient, of music, which is as classical as that of Bach and Mozart, is universally acknowledged : we owe that fact too to Alain Daniélou's farsightedness and unstinting efforts.

More and more new titles have been published in recent years. Shortly before he died in January 1994, Alain Daniélou expressed a wish (see attached text). In response to that wish, over 50 new recording projects are in progress at present.

Noriko Aikawa
Chief of the Intangible Heritage Section UNESCO

The anthology of classical music of India is "historical" in the sense that it was the first anthology (1962) of this music to become available in the West in which the recorded pieces were not presented as "folklore" but as "serious" music.

It includes the first recordings made in Europe of two young musicians who have since become the finest ambassadors of North Indian music: Ravi Shankar and Ali Akbar Khan.

In homage to Alain Daniélou (1907-1994), who was the originator of these recordings and a tireless defender of Eastern music, Unesco decided to reissue this anthology in its original form, without changing the order of the pieces or the accompanying texts and commentaries.

Two short texts round off this edition: one by Jacques Brunet, who was Alain Daniélou's assistant in his Berlin Institute, and the other written by Alain Daniélou himself a few days before his death.

Jacques CLOAREC
Collaborator of Alain Daniélou - Rome, 1997

I first met Alain Daniélou in 1967 in his villa in the Roman countryside. I felt his charm from the outset. Seated at his piano, he was giving a highly sensitive rendering of a movement from a Mozart sonata which he went on to complete before the introductions. His first words, no doubt to test me, included a comment to the effect that he made no distinction between Western and Indian music...

I must point out that in those days ethnomusicology was an esoteric occupation, consisting of coteries and small groups whose audience seldom extended beyond the ranks of specialists. With few exceptions, each individual concentrated on his own research and jealously guarded recordings made in the field. In those days, Alain Daniélou had already been struggling for many years with great conviction and an extraordinarily open mind to make non-Western music better

known by organizing concerts and producing the first serious collection of recordings of non-European music. He was a man of passion and spoke of "Music", refusing even to use the term "ethnomusicology", which signified a different approach to certain kinds of music that he regarded as universal rather than "ethnic". He was scornfully criticized in scientific circles for being no more than a "popularizer", although he saw his own role as both noble and vital.

He originated a new way of looking at music from other parts of the world. It was he who made Indian music known to the general public for the first time by organizing international concerts for the young Ravi Shankar whom he had recently discovered. Readers may remember the fashion for Indian music which ensued in France in the 60s. At long last, he managed to instil in Western listeners a respect (that is the word which was most often on his lips) for what was then generally regarded as folklore and exoticism (terms which he hated). He alerted Unesco, with the support of Yehudi Menuhin, to the urgent need to collect traditions and, above all, arrange for their dissemination. He was an ardent supporter of the creation in Berlin of an institute responsible for sending researchers out all over the world to collect recordings. That was the origin of a collection which is regarded today as invaluable. It was he who first introduced us to Bismillah Khan, Ali Akbar Khan and the admirable Dagar brothers...

His influence was substantial: through his own example, he imposed on his colleagues the priority of an aesthetic (rather than scientific) approach, on the principle that the beauty of music must be perceived before its musicalological interest. He demanded that as much care should be taken as a matter of course with the presentation of a record of traditional music as with a Beethoven symphony (this was a new and indeed revolutionary idea at the time). He fought tirelessly against all those who had a distant and dry approach to these forms of music (he often treated them, not without good reason, as having a "colonialist attitude"). Overflowing with energy, he created and went on to support festivals of traditional music in many European countries. Each year, he brought impresarios together and encouraged them to arrange tours of non-European musicians and artists of the highest standard. He was convinced that, in addition to the undeniable cultural enrichment that this could bring us, familiarization with these artists and concerts was an important element of the fight against racism.

Indirectly, his action also influenced a great many Western composers by instilling a new spirit of curiosity into intellectuals in the fifties; these composers went on to seek new sources of inspiration in the music of other cultures.

I was privileged to work with Alain Daniélou for three years in the late 60s. I owe him a debt of gratitude, as his concepts left an indelible mark on my own approach to this music which he was the first to accept as an integral part of our universal cultural heritage.

How many others, all over the world, are unwittingly indebted to him for giving them the curiosity needed to approach these forms of music and dance, which are a source of permanent pleasure!

Jacques BRUNET
Lecturer University of Paris 7 (1993)

When I came back to Europe in the late 50s, I was dumbfounded by Western ignorance of the musical traditions of the countries of the East. Everything was lumped together as "folklore". People confused art music and popular music without any discernment. That is why, as long ago as 1960, I began to put together a first collection of "learned" music of India as I wanted to familiarize the public at large with the values of musical art at its highest level. Then, with Unesco's support, I made recordings in Cambodia, Laos and Afghanistan. In Iran, I found a remarkable vocalist and talented soloists. Then I created the institutes of Berlin and Venice which enabled decisive steps to be

taken towards the recognition of musical values and traditions other than classical Western music, so that they might be seen as an integral part of general culture.

In 1965, I arranged for the Dagar brothers to come to Europe and recorded their rendering of the most noble and austere form of Indian song, the Dhrupad. This event aroused great interest among contemporary composers and the record that was made remains an unrivalled example of an art form at the summit of perfection.

My missions then took me to Japan, Azerbaijan and Georgia from which I brought back much unusual polyphonic music. This series rapidly brought together several monuments of learned music from Asia, ranging from the Imperial Orchestra of Tokyo (Gagaku) to the Court Theatre of Hué (Vietnam). If it is to give an overview of the music of these high cultures, the collection still needs to be rounded off by Chinese music.

I therefore venture to hope that this series may be enriched by the most authentic forms of that great tradition.

Alain DANIELOU, Lonay, January 1994

INDIA AND MORE BESESIDES...

In prefacing this anthology of classical music of India which remains a unique monument to this day, I think it is only fitting to describe the personality of the man to whom we owe this work.

Alain Daniélou was born on 4 October 1907 in Paris in a family whose head was a Breton from the most quintessentially Breton place of all - Finistère or, more exactly, Locronan. All his close relatives were devout Catholics with an added touch given by the psychological climate prevailing in this province where even the most precise outlines become blurred - a kind of halo conveniently known as mysticism. But the word mysticism is itself too vague. I would suggest, as a more genuinely Celtic concept, "a sense of elsewhere, of travel, of interior adventure", all notions analogous to those which define the mystic state but different in that, after rejecting reality, the mystic condition leads on to discover and accept laws which lie deep at the heart of things. This sense of elsewhere stems from the same initial rejection - hence the confusion - but dismisses the very idea of a possible law. Later, tired of this lack of determinacy, it may decide to move into the territory of mysticism.

Whatever people may think, I find it more appropriate to describe the Bretons as poets by their very nature, who live with a premonition of irrational worlds.

This disposition has always conferred a special character on the Christianity of these latitudes, an original approach to this sense of elsewhere when it followed specific spiritual currents. The religious particularism of the Celts has been familiar to Rome and ourselves since the very first centuries of the Armorican church glorified by saints who do not belong to the Golden Legend and later, to the times of Lamennais and Renan, to the Pardons without any true Reconciliation and to the lonely moors of the South, over which the Rector watches to keep magic rituals at bay.

Alain Daniélou's mother founded an institution for young persons drawn to the religious life. His brother entered the Church and became a Jesuit father famed for his ideas on the glorious body of Man; his father taught classical literature with a keen sympathy for dramatic art. This lively environment obviously influenced the child. But how? Was it accepted or rejected? A Mediterranean would only have recognized these two possibilities, but things are different for the Celt: as night draws to a close and the first light of dawn is about to break, there wells up from somewhere - which is not the horizon - a transparent state which creates, between the "yes" and the "no", an inner space, a mood, of indecision. This is no mere "perhaps", but a combination of the potential doubts behind the "yes" with a prescient knowledge of the affirmations inherent in the categorical "no".

Despite Christian interpretations of reality, Daniélou soon came to realize that the mere existence of a general belief, a multitude in movement, does not make things simple. Knowledge of categories without number would be conceivable if such movement did not exist. Acting as a catalyst to create unity out of the complex relationships underlying this simplicity, by reducing individual movement to an absolute minimum, is the means proposed by the East to influence the shape of universal movement by turning it into personal - and therefore controllable - experience. So it is with the interior position of certain poets who possess a sense of elsewhere and of certain Celts, for whom rejecting the flesh or the soul would be tantamount to a division of man, a form of castration and consequently suicide - an act which is equivalent to cutting off one of the branches on which life has blossomed, for all eternity.

When he was 18, Alain Daniélou emerged into this world of thought probably without even realizing it; the practice of the arts and frequenting of artistic circles led him there as did his scientific spirit, reacting finally to the sentimental overtones of the family religiosity and of Ste-Croix de Neuilly. When I write that "Alain Daniélou emerged into this world", this is no mere figure of speech. In fact his brother, Jean Daniélou, had recently translated into Latin the text of a dramatic cantata intended for the stage, whose authors have since been successful: *Oedipus Rex* by Jean Cocteau, which Igor Stravinsky was about to set to music. Cocteau - yet again! Seldom was Le Coq et l'Arlequin read again and again by so vibrant an adolescent. Never had Milhaud, Honegger, Poulenc, Taillefer, Eliard and the friends of Breton had such an eager listener. How could it have been otherwise?

Just imagine the environment in which Mr Daniélou, the father, then a cabinet minister, an artist and man of letters, lived. Writers, musicians, painters, politicians, patrons, emigrés: marvellous encounters for a young man, still unspoiled because he was a child when the old continent collapsed around him in 1918. The adolescent was exposed to a thousand fermentations renewed by the brilliant spirits of his day, a thousand currents of thought and ethics growing up out of the rubble of a world which would not have permitted them, a thousand forms of experimental licence, both necessary and permissible, because the disaster of 1914 and the irreparable destruction of war bore witness against the old ideas.

It was at some point in the years 1925-1927 that things became clear in the mind of our future master of the Hindu sciences: at one extreme, the affirmations of his early youth and, at the other, the peremptory "no" stated by the elementary vitality rising up again everywhere; between the two extremes, this indefinite area, this route leading "elsewhere", this way of escape for anyone who rejected the conflict between pseudo-opposites, well aware that they are somehow consubstantial, i.e. in the state of equilibrium produced by the reduction of movement to which I referred earlier.

Of course this new awareness did not arrive in such precise terms as my text might lead the reader to believe. But it weighed heavily in the balance and this in turn explains the ardour with which Alain Daniélou studied music, composition and painting (he even exhibited his own work), dance and the passion for travel which gripped him, exiled him from his family circle and impelled him towards all the capitals of a turbulent, colourful, wretched and picturesque Europe which, for four or five years, resembled Paul Morand's painting *Ouvert la Nuit* - a West alive with literature. But for a new start to be possible, surely the West needed to lose sight of all its exact perspectives?

Our traveller became a specialist. Everywhere he studied the variants of musical language and the societies which produced them; he might be said to have studied them as a philologist and an ethnographist. Anyone who has a sense of Adventure and feels the attraction of divine gravity soon completes his tour of Europe. Daniélou crossed over to Africa on his first serious expedition of musical ethnography. He explored Southern Algeria. Then our traveller, who had recently met the famous photographer, Raymond Burnier, started dreaming of difficult collection tasks: in 1932, the two of them set out for Afghanistan on a study visit to Kāfiristan, a region that had been barely

explored. On their return to Europe, a landmark exhibition was held at the Museum of Ethnography, displaying the photographic documents depicting Kāfiristan, which remain to this very day, I believe, the only ones in existence.

And now Alain Daniélou turned his thoughts to India. What hopes did he place in this Orient that was at the time as rigidly structured as ancient China, guarded until 1911 by its last Empress, the hapless Tseu-Hi?

Kim? Sacred dancing girls? Horizons of rivers and mountains haunted by an eternal Buddha? Compassion? the disciples of Madame Blavatski? Some Guru or other? Echoes from the Roof of the World, Tibet, in close contact with the unknown? The powers inherent in the practice of the philosophic disciplines? Stable notions of love? I do not know the answer. When I am face to face with this slim man, slightly above average height, with a typical face of Finistère, a thin, defensive smile and a quiet, rather high-pitched voice, I ask few questions. I am prevented from doing so by something indefinable. I listen. With him, what we would call a conversation is impossible, i.e. the progression by trial and error towards conclusions that were not clear at the outset.

In 1933, he arrived in India and discovered the music of this country. He saw it as the key to fundamental research on the nature and history of music. He spent a long time at the School of Rabindranath Tagore and was invited to visit the poet each year until his death. Finally, he settled in Benares in an old palace on the banks of the Ganges with vast rooms which were perfect for setting up libraries and a recording studio.

He stayed there for fifteen years. The study of the languages of the peninsula, especially Hindi, and Sanskrit which he used daily in the society of ancient scholars unknown in Europe, who communicate through regular journals written in this language (which is regarded as dead on this side of Suez); the rigorous practice of classical Indian music and of the Vina with the famous musician Shivendranath Basu; the assembling of a unique collection of manuscripts representing over two thousand years of Indian musical thought of which, with the aid of a group of men of letters, he edited texts that were often difficult and corrupt, with the aim of publishing the most representative of them; the adoption of the physical, intellectual and spiritual disciplines that we lump together under the vague term of "yoga"; study visits to the four corners of this original continent, to China, Japan and Indonesia - such was his life, the logic of his life.

In the Orient, knowledge does not mean understanding as the outcome of dialectics. It means apprehending something present in the heart of silence. The Celt was prepared for this. In advance according to Western psychological theories, he crossed the splendid troubled waters of the Hindu Maya. Crossed, is that the word? More aptly perhaps, Alain Daniélou made his pilgrimage towards the centre of gravity of a hearth which, because it is universal and must radiate long and far, crackles, burns, explodes and pulverizes, a tumultuous exalted hearth - yet at the same time motionless and as though indifferent to its own nature: faith and reason rolled into one. The consequences of this descent into the self through the projections of the ego lead, as we well know, to a static and immobile state, strictly contained yet truly active - to the broadest and most objective of all possible visions.

In Daniélou's case, we can guess the paths that were opened and followed, the consequences of an exploration which became interiorized, organized by laws well-known for their similarity with those that govern the harmony of the vibrations of sound.

The first harvest was reaped in 1942, with a work which made a sensational impact on the experts and at once propelled Alain Daniélou to their head: the *Introduction to the Study of Musical Scales*, written in English and published by the Royal India Society of London.

In 1948, again in English, the first volume of his *Northern India Music* was published by the Halcyon Press of London. The second volume was to be published by the same house in 1956.

A few years later in 1949, India, the prudent spiritual mother of the Orient, honoured its guest with its highest recognition by appointing him Director of Research at the College of Music at Benares University.

Alain Daniélou felt the need to renew his contacts with the Europe he had left to its own devices twenty-five years previously. The former dilettante who had been treated with such scorn was now held in high regard. Universities and broadcasting corporations welcomed him with open arms, listened to his words and broadcast anything he chose to say. He had become a stable value on a continent suffering greater spiritual ravages than in the days when he set out, a continent whose way of life had also become more brutal. He had a contribution to make to this confused thinking, while the Christian world itself, the cornerstone of Western civilization, was preparing to reform institutions that had proved incapable of imposing even the "divine truce" of feudal times. But he preferred not to teach. He knew that, with a few rare exceptions, not for groups but only for individuals, cultures remain impervious to each other. He was content to inform. He proposed a series of documents, a methodical logic, basic definitions without romanticism but steeped in their primeval climate. In brief, he was a conservative in the strong acceptance of the term. He conserved a virtue that is the most useful of all to mankind but has been lost by history on its long and tortuous paths: indifference to facts and hence objective independence.

Placed by events between the Orient and the Occident, Alain Daniélou established a synthesis. Within him the Celt joined the original Aryan. From this probably unique experience, the message began to appear in his book about yoga regarded as a method of reintegration (published in English by Christopher Johnson in London and recently in French by Editions de l'Arche).

An ethic without descriptive symbols of the world remains fragile. Symbols and their analytical equivalences bring the mind into contact with the reasons for its existence: permanent reality, the foundation of every ethic and of all philosophy, religious or otherwise. Alain Daniélou knew that well and spent a long time gathering material explaining the Hindu ethic. So it was that he prepared the book which he has just completed in Rome this summer on Hindu mythology, preceded by a revolutionary critique of Western monotheism.

For three years our friend sought to enlighten the heads of Benares University concerning the risks of a headlong drive towards Europeanization, but in vain:

Consequently - is he not a man to draw consequences? - he left the College of Music at Benares University and his responsibility for one of the fine art sections (painting and sculpture) and agreed, in 1953, to take over the Library and Institute of Indology Adyar in Madras (he became Director of the Adyar Library and Research Centre). This institute was founded and subsidized by the Theosophical Society to study Hindu philosophy. Formerly very well organized by a German orientalist and scholar, Prof. Otto Schrader, it had vegetated since. Daniélou had to restore all the technical services to protect more than 20,000 manuscripts and 60,000 volumes - many of them very rare - on Sanskrit and Indology in general, together with the Research Departments which employed men of letters and provided scholars with information, copyists, editions of Sanskrit works, the printing press operated by the library, and, last but not least, a review of Indian studies entitled *Brahmavidya* or *Bulletin of the Adyar Library*. The Alain Daniélou study section on Hindu musical theory transported to Adyar is now preparing to publish and translate the most important of the 250 Sanskrit works still extant on the subject.

What about the others? All the others, over 200,000 manuscripts on history, astronomy, geography, mathematics and philosophy and so many other subjects? Fragile reminders of pious millennia: treasures set down on paper that is so hard to preserve (is it not frightening to think that our knowledge or ignorance depend on so little?). Originals, or copies made centuries ago of lost originals, await the enormous sums necessary to save their contents by photography.

Saving millions of human beings by buying rice in times of famine or flood or saving thousands of years of thought to nourish millions of minds? This tragic dilemma opposes, in their eternal antagonism, the individual - who needs bread - and mankind, which survives only through the mind. A choice must be made: the individual wins the day, but it is not without a tinge of regret that we imagine what mankind is losing in terms of a precise knowledge of the origins of these civilizations and in messages of wisdom.

While the musical documents set down for the first time by Alain Daniélou express the essential foundations of Indian music, the photographs taken by his friend, Raymond Burnier, frame them with these poetic virtualities that the great photographer - himself a philosopher - managed to capture as he worked under near-impossible conditions.

Of Swiss nationality, born in Lausanne in 1912, he came from a well-known family but spent part of his childhood in North Africa. Although he never acquired a formal education, he had a vast culture and interest in semantics, architecture and sculpture. In technical and artistic terms, he is an exceptional photographer. His exhibition of photographs of Hindu sculptures is the only one of its kind ever to have been put on in the Metropolitan Museum of New York, subsequently travelling around all the great museums of the world. His work, *Visages de l'Inde médiévale* (Faces of Medieval India), is the only one he ever published. In 1952, he married one of the finest classical dancers of India who is also a graduate of the International Theosophical Society.

So many references, so much action summarized in the previous pages and these two lives pushing back a frontier that already lies so far beyond our own, are they not a sufficient guarantee for the sum of knowledge presented today? Techniques and art are allied here to science which, irrefutably proven, enables Alain Daniélou and Raymond Burnier to be classified once and for all among the most justly famous ethnographers - in other words those whose service to the cause of music is immense.

I would not dare to write any introductory lines to the analytical studies which follow if the works of their author, Alain Daniélou, on Indian music were published in French. Can they be summarized? You cannot sum up in three or four pages his 1200 pages expounding not only the essential features of an ancient civilization which is still alive, but also the problems that are still pressing for Western musicians. I shall merely sketch their underlying thesis and its context. The point of departure is logically Alain Daniélou's first work about musical systems:

"I simply try to establish the basic principles which enable sounds to become the vehicle for ideas, images and sentiments, the laws of music and the way in which they are applied to the different musical systems, primarily Chinese, Greek, Hindu and Western music."

He has recently made a detailed revision of that book, adding many elements necessary for studying comparative music and, in reality, all music. A French translation is in preparation for Editions de l'Arche.

The key elements of the problem lie at the origin of all music... including our own. On a number of occasions in history and again recently, musicians from beyond Suez have asserted the need to bear these elements constantly in mind. For the Oriental musician, sophisticated or simple, theoretician or practitioner, music is not a gratuitous phenomenon - by which we mean freely subjective, i.e. subject to the vagaries of intuition, clear or confused. It is, in a sense, the tangible projection of the creative thought of the world, at one and the same time its symbol and its embodiment. It flows from a theology. The prodigiously erudite and delightful Prof. Kurt Sachs, once told me this story: "In the Solomon islands, the flute is played by a great many popular bards. At certain times, boats carrying priests set out from the central island and go to collect all the flutes that are in use, leaving none behind: to retain just one flute would be a crime that nobody would even dream of committing. All the flutes are taken back to the main sanctuary where they are tried out and compared with a reference flute that has been preserved and carefully looked after since ancient days. Flutes which are out of tune are destroyed,

because the priests say that if a false note were to be played on just one flute, things would go badly wrong with the universe". People may smile, except for those who understand the constructive purpose of the search for universal harmony through particular component harmonies. This assumes a prior vision of the world and a willingness to act according to the consequences of that vision. In musical terms, it postulates a general orthodoxy of performance within which the Orient has been able to organize functional adaptations: modes, intervals and rhythms (grouped together in families like so many metric modes); these elements are not interchangeable; they cannot be mixed by chance; their relationships and links are preordained no less strictly than those dictated by the theoreticians of our own Middle Ages and some others who succeeded them - the individual freedom of the creator being of the same nature as that of a Pérotin, Machaut or Dufay.

Every interval and every mode (melodic or metric) has a specific function. They create psychological states, more numerous and complex of course than the simple or confused states which flow from our major or minor tonic scales, our rhythms and their mixed combinations, since the number of intervals treated rhythmically by the Hindus is greater than that proposed by our own system of twelve half-tones.

The Eastern artist sets to work under the interior guidance of an ideal representation of the world and its component currents. He cannot disturb them. If he did so, sanctions would still be applied to him today. Less brutal than the decapitation stipulated in the No Theatre of Japan for the actor who departs from the traditional text, they would nonetheless be painful.

Listening to the three hours of music included in the Anthology of Classical Music of India put together by Alain Daniélou, the unprejudiced listener will become aware in his senses of an underlying harmony, however strange it may seem initially to his sensitivity accustomed to the violence of the most valid manifestations of Western genius. In the long run, the interior order of these exceptionally varied pieces will impose itself, like an atmosphere which dominates, adapts and makes you happy. The state of relaxation, acceptance, satisfaction and blossoming of the deepest self which the listener feels, will prove to him that he is in the presence of pieces of pure and total classicism, i.e. at one and the same time ethical and aesthetic.

Then he will become sharply aware of the difference between what is commonly presented as folklore - the anonymous and free subjectivization of classical elements which thus become corrupted - and that classicism whose underlying mechanism I have tried to outline.

This unique monument, of hitherto unknown proportions, with a variety as splendid and disturbing as the high reliefs of a temple of Shiva, is built of authentic purity, at one and the same time alive and ancient, with a beauty beyond the reach of critical reactions.

Inestimable value is added to this monument by the quality of the "sound photographs". They show a careful, discrete and enchanting perfection. Thanks to his basic scientific training, Alain Daniélou makes masterly use of his microphones and modern tape recorders. As a musician, he has made them capture the atmosphere in which every performance is bathed, even if it is made up of electronic mathematics. A philosopher by his rank in Hindu society and his exemplary life, i.e. through his influence over traditional musicians who travel through a vast territory, he managed to persuade the best to waive huge fees (sometimes running into several million for a single night of music played to an enormous audience) and come to the recording venues designated by him where - as they complied with his technical instructions - he was able to fix once and for all in exceptional acoustic material, the most ancient musical message we can receive today. The plastic beauty of this recorded sound is far superior to any precious document, which may sometimes be unique but is presented behind a fog of imperfection.

For me, as a European in a state of total aesthetic confusion, the major virtue of the document proposed here is its possible impact on the conceptual position of Western composers. Some messages from thousand-year-old traditions, even when still living and however marvellous they may be, may go no further than the plane of feelings. Thus, they fade away too quickly without penetrating the profound layers of greater usefulness, this permanence which, transferred from one civilization to another, fertilizes the moving and contradictory manifestations of the collective unconscious. Quite the contrary, one of the - rarest - elements which help to make this anthology unique resides in its universal content, its humanism and transcendental technicity - a content which resembles those invigorating yet invisible rays known only to scholars and will reveal somewhere within us the archetypes, the original seeds, of ways of feeling, thinking and creating.

So it is that the 34 pieces of the Anthology of classical Indian music propose subtle and invigorating solutions to many problems posed by the evolution of Western music, problems which have tortured the Jansenist musical souls of Arnold Schoenberg, Alban Berg and Anton Webern - foremost among them being the problem of the total purity of sound structures based on the rejection of figurative representations of habitual emotion.

In conclusion, rigorous musical ethnographers, composers and musicians with open minds and, more modestly, thousands of amateurs who are prepared to listen to and retain whatever partakes of sovereign beauty, will at long last discover the horizons announced by the commentaries of theoreticians and prefigured by the more or less successful paraphrases of folklore.

All of them, like Stéphane Mallarmé's Vasco de Gama, will no doubt abandon themselves to the "sole desire to voyage beyond a splendid and disturbing India..." on that primeval ocean of things which is music.

Serge MOREUX

1962



Musiciens de Bharata Natyam, groupe de Bala Sarasvati (au centre)
Musicians accompanying the bharata -natyam; group led by Bala sarasvati (centre)
© Photo : A. DANIÉLOU - Madras 1955

CD 1

1 THE BHAIKAVI MODE on the Shahnai

by Raghunath Prasanna

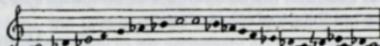
2nd *Shahnai*: Durga Prasanna; *Khurda* (drum): Katvaru Lal;
a third *Shahnai* sets the keynote

The *Shahnai* is an oboe ending in a long and delicate double reed. It is one of the oldest known musical instruments as it is still identical to instruments found in the excavations of Sumer (2nd millennium BC).

The *Shahnai* permits a remarkable degree of refinement in expression and ornamentation. Its sound is regarded as a good omen, which is why *Shahnai* players are invited to all religious and family ceremonies.

The *Khurda* consists of two little rounded kettle drums. It is played only as an accompaniment to the *Shahnai*.

Bhairavi is the Dorian mode of the Greeks. The Indian mode adds a second major in some passages.



Bhairavi is generally played in the morning. It reflects feelings of plenitude, calm, satisfaction and tenderness.

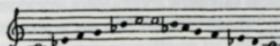
Raghunath Prasanna, born around 1920 in Benares, comes from a family of musicians. He specializes in light classical music and plays the flute and *Shahnai*.

2 KHYAL

Text written by Sadharana and sung in Hindi in the *Bhimpalashri* mode by Mohin ud din and Amin ud din Dagar.
Accompaniment: *tablā* and *tanpūrā*.

The *Khyal* is a form of song with broad and highly ornate vocalization which became fashionable at the Court of the Emperors of Delhi between the 13th and the 17th centuries. Sadharana was one of the most famous 17th century composers of *Khyals*.

Bhimpalashri is a tender and graceful mode which is generally played in the late afternoon. It is a form of *Kafi* (Phrygian).



The rhythm is that of the *Tritāla* (three beats, four-four time, sixteen double bars).

The *Tablā* is the most widely played drum in modern India. It comprises two little kettle drums. One played with the right hand gives a high note, while the other, played with the palm of the left hand, produces a more gentle and deeper note. The centre of the skins is reinforced at both ends by rice paste. This gives a clearer timbre and a more musical sonority. The *Tablā* is used mainly to accompany the voice and stringed instruments.

Ustad Nasir Mohin ud din Dagar and Ustad Nasir Amin ud din Dagar generally sing together. They are sons of the famous singer Nasir ud din Khan Dagar of Jaipur and come from a family of musicians whose roots lie in the tradition of Behram Khan in the 18th century. Aged 35 and 31 respectively, they are the finest living exponents of the *Dhrupad* style, the most austere and difficult form of classical song. Their musical affiliation known as "Dagar Vani" dates back to Haridas-svami, a famous 16th century singer. The text of the *Khyal* consists of a few words often written in archaic language and without much meaning. The Hindi text is:

"Pṛitama kī pātī vāñchāte ete vīra bāmāna vā,
Aise shubhakara lāge vīra tore pi āye more angana vā".

Which translates roughly as follows:

"She reads the message from her lover. Oh brave Brahman!
It is good news! Your valiant friend has come to my court"

3 THE AHIRI-LALITA MODE on the sitar

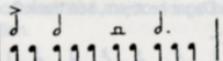
by Ravi Shankar
with *Tanpūrā* and *Tablā* accompaniment by Chatural

The *sitar* was given its present form in the 18th century. It is a long-necked instrument with keys and is relatively easy to learn. That explains its great popularity.

The *Ahiri-Lalita* mode consists of half-tones and minor thirds.



This mode is played at sunrise. The expression is joyous and fresh. The rhythm is *Jhampa-tāla* (3 beats, four double bars, ten times).

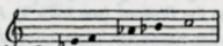


Ravi Shankar, born in 1917, is of Bengali origin and brother of the dancer Uday Shankar. Like Ali Akbar Khan, he was a pupil of the famous Alla ud-din Khan and regarded as one of the best *Sitar* players of all. He is an artistic director of Indian National Radio in Delhi.

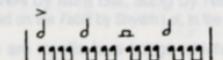
4 THE MALKOSH MODE

on the flute by Mishra Shyam Lal
Tablā (drum): D.K. Chatterji
a *Vīnā* gives the keynote

The *flute* used here is a long straight flute without a mouth-piece which comes from Bengal and is played by breathing onto the edge of the bamboo. This instrument is difficult because of its very simplicity. *Malkosh* is a pentatonic mode, which is generally played at night and reflects feelings of peace, devotion, tranquil joy and starry nights.



The rhythm is that of the *Tritāla* (three beats, four-four times, sixteen double bars).



Mishra Shyam Lal was born in Benares in around 1925, the son of a famous musician attached to the Court of the Maharaja of Benares. He plays the *Shahnai* and the *flute*. For some time he taught at the Musical College of Benares University.

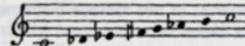
5 THE TODI MODE on the Sārangī

by Narayan Das Mishra
Tablā (drum): Shyam Lal

The *Sārangī* is the main Indian instrument played with a bow. It consists of a rectangular short-necked sounding box

with many resonant strings. It is the most commonly used instrument to accompany classical song.

The *Todi* is a subtle chromatic mode which is played in the morning and represents sensuality, pleasure and love.



Narayan Das Mishra, born in Benares in around 1920, is a leading exponent of the *Sārangī*. He comes from a family of musicians.

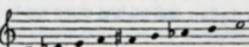
6 GAT, in the Kāmavardhanī (or Pūrvī) mode

played on a *Vīnā* by Swami D.R. Parvatikar

The *Vīnā* is the oldest of all Indian stringed instruments. Consisting of a bamboo to which two spherical resonators are attached, this instrument has a relatively small sound volume, but permits perfect performance of long adagios (*ālāps*) as bravura pieces.

The *Gat* is a light fantasia.

Kāmavardhanī, also known as *Pūrvī*, is a delicate chromatic mode which is generally played at sunset and represents the mystery of the evening.



Swami Parvatikar is a wandering monk. Born in Hyderabad in around 1915, he devoted his life to music and religion after brilliant university studies. He also plays the *Svaramandala* (or cymbalum) and sings religious hymns. He observes a vow of silence and never speaks.

7 TABLA SOLO, Tritāla rhythm

by Chatural accompanied by a *Tanpūrā*

The *Tablā* is an instrument of relatively recent origin (17th century) obtained by splitting the *Mridangam* into two. Today, it is the most popular of all Indian drums (see description track 2).

The improvised variations by Chaturlal are on the Tritāla rhythm (three beats, four double bars and sixteen times) (see track 4).

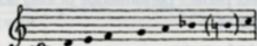
Born around 1928, Chaturlal comes from a family of North Indian musicians. For a number of years, he has been the official accompanist of two famous instrumentalists: Ravi Shankar and Ali Akbar.

8 SITAR, SARODE AND TABLA

by Ravi Shankar, Ali Akbar and Chaturlal
Mauj-Khammaj mode, Tritāla rhythm
Tanpūrā accompaniment

In this recording, Ali Akbar Khan and Ravi Shankar perform for us, in condensed form, the different phases of the classical development of a mode, beginning with the statement of the mode in adagio (or Alāp), followed by variations.

The mode is *Mauj-Khammaj*, a variation of the Ionian mode.



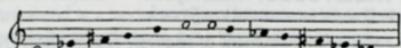
Mauj-Khammaj is played in the evening. It is a limpid and smiling mode, sometimes ironic but with a distinct touch of nostalgia.

For the Tritāla rhythm, see track 4.

9 ALAP in the Multani mode

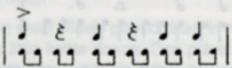
sung by Mohin ud din Dagar and Amin ud din Dagar
Tablā and Tanpūrā accompaniment

Here, the Dagar brothers sing the *Alāp* (Adagio) of a Dhrupad by Svami Haridas (16th century). The mode is Multani, a subtle and tender mode played in the afternoon. The scale is like that of *Todi* but the harmony of the notes differs slightly.



The rhythm here is Chautāla (four beats, six double bars, twelve times).

For details of the Dagar brothers, see track 2.

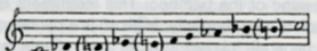


10 THE SINDHI-BHAIRAVI MODE on the Sarode

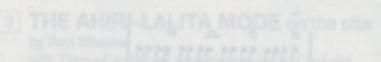
by Ali Akbar Khan
Tanpūrā accompaniment

The Sarode is the most sonorous of all the stringed instruments. The very wide neck is covered by a smooth metal board and the strings are also made of metal. The bridge rests on a stretched hide. The sarode is played with a plectrum.

The *Sindhi-Bhairavī* mode is a variant of the *Bhairavī* or *Doriān* mode to which a major third and seventh are added in some more florid pieces.



This is a more changeable, agitated and passionate, but also lighter mode than the *Bhairavī* (see track 1). Ali Akbar Khan, born in 1920, is the son of the famous musician, Alla ud-din Khan of Maihar. Ali Akbar studied music with his father from an early age. Today he is the undisputed master of the sarode and generally regarded as the greatest living instrumentalist.



1 THUMRI in the Tilang mode played on the flute

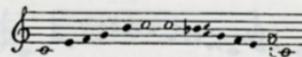
by Raghunath Prasanna
Accompaniment: Khurda (drum) by Motilal
Vīna and flute to set the keynote

The *Thumri* is a gracious and light musical form, specially used for love songs.

The *Tilang* mode is a variation of the *Khammāj* (Ionian). It is a pentatonic mode without seconds or sixths but with

16

major and minor seventh. A major second is sometimes used for ornamentation.



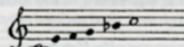
(For Raghunath Prasanna, see CD 1, track 1)

2 SVARA MANDALA, Brindavani-Tilang mode

by Svami D.R. Parvatikar

The *svara mandala*, which became the "cymbalum" when the Indian gypsies brought it to Europe consists of a sounding box with many taut metal strings which are played with the fingers. This ancestor of the harpsichord is a rather rare instrument in India today.

The *Brindavani-Tilang* mode is a form of *Tilang* with a minor seventh in the ascending scale.



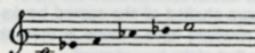
For information about Svami Parvatikar, see CD 1, track 6.

3 BHAJANA by Mira Bai, sung by Nandan Prasad accompanied on the Tablā by Shyam Lal, in the Mālkosh mode

The *Bhajana*-s are mystic love songs which give expression to the most passionate forms of human love.

Mira Bai, who was born in 1501, was a Rajput princess who preferred the life of the errant monks and the mendicant's bowl to her ancestral palace. She was one of the greatest composers of *Bhajana*-s in North India. A concert of vocal music is rarely heard today without including a work by Mira.

The mode is *Mālkosh*. A pentatonic mode for the night expressing calm, peace and plenitude.



Nandan Prasad is a young singer from Bihar province. A pupil of the famous vocalist Omkarnath, he is strongly influenced by the highly personal style of his master.

The words of the song are as follows:

Mero mana Rāma hi Rāma ratai ré
Rāma nāma japa lījé prāñi, kotika pāpa katai ré.
Mero mana Rāma hi Rāma ratai ré.

Janama janama ko Khata ju purāné, nāma hī lēta katai ré.
Mero mana Rāma hi Rāma ratai ré.

Kanaka katoré imata bhariyo, pībata kauna natai ré.
Mero mana Rāma hi Rāma ratai ré.

Mirā kahén prabhu Hari avinasī, tana mana tāhi patai ré.
Mero mana Rāma hi Rāma ratai ré.

This may be translated as follows:
"Only Rāma full of charm occupies my thoughts.
When we murmur his name
Our faults are pardoned.

Only Rāma full of charm occupies my thoughts.
To the gentle sound of his name
All the crimes committed in our past lives pale.
Only Rāma full of charm occupies my thoughts.

Who then could prevent me from drinking
From this golden cup filled with his glory?
Only Rāma full of charm occupies my thoughts.

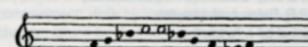
Mira said: The Lord who ends our pain is eternal
He is the weft of our souls and bodies.
Only Rāma full of charm occupies my thoughts.

4 THE SUHA KAMODE MODE on the Vīnā

by Svami D.R. Parvatikar
Tablā and Tanpūrā accompaniment

In this recording, Svami Parvatikar gives a brilliant performance of the different phases in the development of a mode on the *vīnā*.

This is the *Suhā-Kāmode* mode, a variety of *Kāmode* which is generally played at night and conveys a light and sensuous mood, the fantasies of a civilized court.



Tritāla rhythm (see CD 1, track 2)

5 JATISVARAM in the Mecha-Kalyāni mode

by Bala Sarasvati and his orchestra

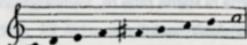
Song: Bala Sarasvati, Jayammal and Ganesham (also on the cymbals)

Mridangam (drum): T. Ranganathan

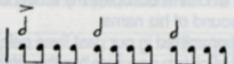
Flute: T. Visvanathan

A small accordion sets the keynote. The little bells on the dancer's ankles can also be heard.

The *Bharata Nātyam* is the traditional dance preserved from time immemorial in the temples of South India. The Jatisvaram is a variation on the scale, a kind of pure dance (without mime). The Mecha-Kalyāni is a joyful mode, preferably played in the evening.



The rhythm is Tisra-Eka (three beats, three double bars, twelve times)



Bala Sarasvati is the most famous dancer of Southern India. Born in 1918, she comes from a family of artists in which the women were dancers (*devadāsīs*) in the temple of Tanjore and the men musicians. Bala's grandmother, Veena Dhanammal was the most famous musician of the early part of the century. Her mother, Jayammal, is also a prestigious musician. Bala began to study dance at the age of four. She achieved her first successes on stage when she was seven. She has recently won the "Golden Collar" which is awarded by the Indian government to the finest artists.

She is accompanied here by two of her brothers. T. Visvanathan (28) playing the flute and T. Ranganathan (29) on the mridangam. K. Ganeshan sings the rhythmic variations, while playing the little cymbals and conducting the orchestra.

6 ALAPANA, Southern Todī mode,

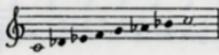
sung by P.R. Balasubrahmanyam

accompanied by a *Tanpūrā*

The Alapana is the presentation of a mode in an adagio without separate words or a complex rhythm.

The voice is used exactly like an instrument.

This is in the South Todī mode.



P.R. Balasubrahmanyam is a young amateur performer born in 1931. He is the nephew of one of the most famous Tamil composers whose works he interprets with feeling and elegance. The inspiration of these compositions is mostly religious.

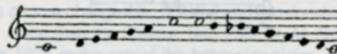
7 ALAPANA in the Kambhoji mode,

played on the Nāgasvaram by K.S. Pichiappa of Tanjore.

Accompaniment: 2nd Nāgasvaram; K.M. Dakshinamurti

Violin: T. Subrahmanyam Pillai - *Thavai* (drum); Muthu Kumaram *Jalam* (little cymbals) and *Uttu* (Nāgasvaram giving the keynote)

The Nāgasvaram resembles the *Shahnai* in a much larger version. It is an oboe, the classical instrument of temple music. Its very powerful sound can be heard at a great distance. The Kambhoji mode is equivalent to the Ionian mode.



This is a mode which is played in the evening and at night and is widely used in religious music.

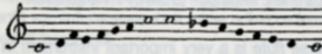
K.S. Pichiappa comes from a family of musicians attached to Tanjore temple. He is regarded as one of the finest exponents of the Nāgasvaram.

8 KRITI in the Telugu language,

preceded by an Alapana in the Yadukula Kambhoji mode, sung by Kamala Krishnamurti to a *Tanpūrā* accompaniment

The *Kritis* are classical religious songs with a fixed form, which are encountered primarily in Southern music. The composition sung by Kamala Krishnamurti is an ancient work by an unknown author. The poem is in the Telugu language. The poet complains that the works of the spirit do not warm the heart. "I have studied all the sacred books and all the sciences, but nowhere have I found in them the secret of divine love, nor that of the love of men".

Yadukula Kambhoji is a variation of the *Hari-Kambhoji* (Ionian) mode.



All the forms of *Kambhoji* are played in the evening as song of praise. The *Yadukula* expresses human love as a mystic form of love.

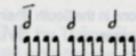
Kamala Krishnamurti is a highly talented amateur who comes from the Madras middle classes. She specializes in classical Telugu song.

9 TIRMANA,

Presentation of a dance rhythm in the Bhairavī mode, Tisra-eka rhythm intoned by K. Ganeshan with the aid of syllables used to represent the different ways of beating the drum.

Accompaniment: little cymbals and accordion setting the keynote. For details of the Southern Bhairavī see CD 1, track 10.

The Tisra-Eka rhythm has three beats, three double bars and twelve times.



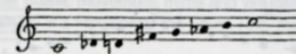
K. Ganeshan is a well-known master of the dance who comes from a family of musicians and dancers attached to the temple of Tanjore.

10 THE VARALI MODE, sung by D.K. Pattamal.

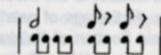
Accompaniment: violin by Tiruvallur Subrahmanyam; two *Mridangam*s played by Paighat Kunjunam and Shiva Pattamal, and one *Tanpūrā*.

Here D.K. Pattamal interprets the mode in an *Alāp* (adagio), taken up by the violin. She goes on to sing "The emerald-coloured God" (marakata-manivarna), composed by Tyagaraja (1767-1846), the most famous author of mystic songs in South India (words in the Telugu language) and ends up with a variation on the notes of the mode. This group summarizes one of the classical forms of musical composition.

Varāli is a mode with pentatonic trends belonging to the family of the Northern Todī.



The rhythm is Adi Tāla: three beats, three double bars, eight times.



D.K. Pattamal, the most famous of all classical singers of Southern India, is regarded as unrivalled as a performer of the works by the great composers of the 17th and 18th century. She was born in 1919 and took up her musical career at the age of 14.

The poem is as follows:

Prelude (Pallavi):

Marakata-mani-varna! Rāma! Nannu maravaka, nāyanna.

Couplet (Anupallavi):

Parama-purusha! binna brovumu, devara! Sharankonna.

Finale (Charana):

Vara-bhakta-supārṇa-vāhana. Karunā rasa-pūrṇa

Dharani-tanayakunna prema-rasamu Tyāgarāju kīyanna.

Which means:

Oh Rāma, charming emerald-coloured God,

My beloved brother! Do not forget me!

You are the supreme being, protect me!

Be my refuge!

Astride the divine bird, a model of piety,

You are the embodiment of compassion.

May you feel for Tyāgarāja the tenderness

Which the earth's daughter bore for you!

11 GANESHA KUMARA

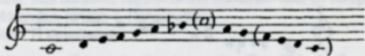
a composition by Muthusvami Dikshitar (1775-1835), in the Chinjurutī mode, played on the *Gottuvādyam* by Budular Krishnamurti Shastry.

Accompaniment: Violin by Varahur Muthusvami Aiyar

Mridangam (drum) by Tinnyam Venkatarama Aiyar and *Tanpūrā*.

The *Gottuvādyam* is a big *vīṇā* without keys; it is played by sliding a piece of polished wood over the strings.

The *Chinjuruti* mode is a variant of the *Hari-Kambhoji*. (see track 8).



The rhythm is Adi Tāla (see track 10)

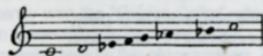
Budalur Krishnamurti Shastri is the most famous of all the *Gottuvādyam* players. At the age of nearly 70, he conducts the Instrumental Music Section of Kalakshetra, the famous dance and music school founded by Rukmini Devi.

The rhythm is *Tala* (see track 10), three double bars, seven times.
CD 3

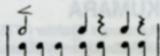
1 PALLAVI

South Bhairavī mode. Triputa rhythm, sung by Mudi Kondan C. Venkatarama Iyer.
Vocal accompaniment by Vellore Gopalachari.
Violin: M. Chandrasekharan - *Mridangam* (drum); Karaikudi Muthu Iyer. *Tanpūrā*.

The *Pallavi* is a form of rhythmic composition in which the voice and drum develop a rhythmic mode with increasingly complex formulations.
South Bhairavī mode.



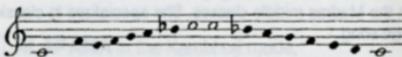
The rhythm is Triputa (*tisra jati*): three beats, three double bars, seven times.



Mudikondan C. Venkatarama Iyer is a vocal music teacher and Vice-Principal of the special course for music teachers at Madras Academy. He is one of the finest *Pallavi* specialists.

2 JAVALI, in the Khamas mode
played on the flute by T. Visvanathan.
Accompaniment: *Mridangam* (drum) by T. Ranganathan
and a small accordion setting the keynote.

The transverse flute is a very important instrument in Indian music. This is the instrument that the God Krishna played. The *Javalis* are short pieces of light music.
The *Khamas* mode is a variation of *Hari Kambhoji* (Ionian) (see CD 2, track 8).



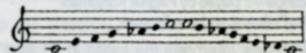
T. Visvanathan (born in 1925) is the brother of Bala Sarasvati and the grandson of Veena Dhanammal, who was the most famous musician of Southern India. Today, T. Visvanathan is regarded as one of the finest Indian flautists. He holds a scholarship which the Indian government grants to highly talented young musicians.

3 PALLAVI

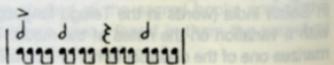
Alāpāna and vocalizations in the South Bhairavī mode with *Mridangam* accompaniment.

4 JAVALI, in the Paraj mode
sung by D.K. Pattamal
Accompaniment: *Vīnā* by Kalyan Krishna Bhagavat.
Mridangam (drum) by Karaikudi Muttu Aiyar and *Tanpūrā*.

The *Javāli*-s are short, light and sentimental pieces. This one is in Telugu (*Cheline ne tlū*). It is a modern composition by Dharmapuri Subbaraya Iyer (written in around 1900).
The mode is *Paraj*.



The rhythm is Deshadi (three beats, four double bars, sixteen times).



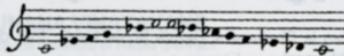
The words of the poem are:
Refrain (Pallavi)
Cheli nenetu sahituné-ála
vāñinēta varintune
Couplets (Charana-s)

1. Manoharakārude gāna-vinoda dhīrude pagatāñimtilō chérudé (refrain).
2. Javuna rādāyéné, mamchipūvvulu inkeláné, sogasevvārū jū chédaré (refrain).

Which means:

(refrain)
Dear friend! I am at my wits end. How can I describe it to you.
(couplet)
He is good-looking, a skilful musician,
Noble and faithful.
(2nd couplet)
He is slow in coming here.
For whom are the flowers opening?
No one is here to appreciate their charm.

The *Varnam* is one of the main pieces of the repertoire of a Bharata Natyam dancer. It must combine all the features of the dance: plastic movement, mime and virtuosity. The *Dhanyasi* is a variation of the South *Todi* mode.



Dhanyasi is a morning mode, portraying an atmosphere of grace and gentleness.
The rhythm is Adi tāla (see CD 2, track 10).

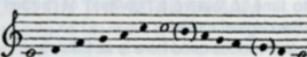
Radha Shri Ram has studied traditional dance in its purest form since her childhood. A pupil of the famous Tanjore dance master, Chokka Lingam Pillai, she is one of the finest performers of the pure classical Hindu dance. She is known in Europe mainly for the short intermezzo which she dances in Jean Renoir's film "The River".

5 SADHINCENE

by Tyāgarāja
preceded by an Alāp in the Arabhi mode, performed on two *vīnās* by Devakotai

Narayana Iyengar and Kalyana Krishna Bhagavat.
Mridangam-s: Karaikudi Muthu Aiyar.

Arabhi:



The third and seventh must never be accentuated.
The rhythm is Adi tāla (see CD 2, track 10).

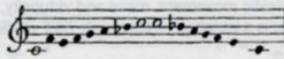
6 VARNAM, composed by Ponniah Pillai of Tanjore (early 19th century) in the Khamas mode, performed by Bala Sarasvati and his orchestra.

Songs: Bala Sarasvati and Jayammal and K. Ganeshan (also plays the cymbals) - *Mridangam* (drum): T. Ranganathan, Flute: T. Visvanathan

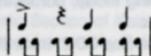
A little accordion sets the keynote. The little bells on the dancer's ankles can also be heard (Bala Sarasvati).

Ponniah Pillai of Tanjore is a famous early 19th century composer, who reorganized the performances of Bharata Nāthyam and gave them their modern form.

The *Khamas* mode is a variety of *Hari Kambhoji* (Ionian). The sentiments are love and the anguish of separation.



The rhythm is Chaturasra Triputa (three beats, four double bars, eight times).



The Telugu text is as follows:

Pallavi:
Sāmini rammanave Sakhiyārō
Sāmānya Dora gādū, Bhūmīlō Sūrī Tanjapūrī Brhadis' varudu
Kāmitārthamulu icci Kalayuda samayamu.
(...sol-fa syllables...)

Vāni sogasu jūci ne kanikaramutō marulaitigadā¹
Ullasamu sallāpamu mudduga sumpulaina sāla ghanude
Rati vidihāta sarasālanu atanitoravanika ceriyānu
Idi tagu samayamu.

Charana:
Rāve nā mātā viru.

1. Mārudu nāpāi devala
2. Vivibānamu Yadapai pika turusuga veiyagamu celiyaro ne tāla
3. Tummedalu atimrōyaka Kōkilananu kuyyaga sadā
 cilukalanu kalakalamani palukaka manucu pedara.

This can be translated as follows:

"Dear friend! Take me to the master of my heart.
He is not just anyone, but the all-powerful God famous
throughout the Universe

Who resides in Tanjore temple.

The moment has come at last when the wishes of my heart
Will be fulfilled. His majestic form,
His joy and the gentleness of his voice have delighted me.
He is the sole object of my love,
The time has come at last for a first meeting.
Come close. Listen to my complaint.

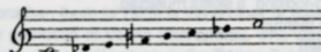
The God of love torments me with his flowered arrows.
And my suffering knows no bounds.
The bees murmur and the cuckoo calls.

All make my soul shudder.
Dear friend! Listen to my prayer".

9 SANDEHAMUNU

by Tyagaraja in the Rāmapriyā mode, played on a flute by T. Visvanathan.
Accompaniment: *Mridangam* (drum) by T. Ranganathan and a small accordion to set the keynote.

Here, T. Visvanathan performs a famous work by the great mystic poet and composer, Tyagaraja (1767-1847). The Rāmapriyā is one of the 72 principal modes of the South.



The rhythm is Adi tāla (see CD 2, track 10)

For information about T. Visvanathan, see track 2.

10 NINYAKO

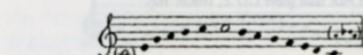
A Rāga-mālikā of the 16th century sung by D.K. Pattamal.
Accompaniment: violin by Tiruvallur subrahmanyam, two *Mridangams* by Paighat Kunjumani and Shiva Pattamal, and one *Tanpūrā*.

The poem and music are by the composer Kannada Purandara Dasa (1480-1564).

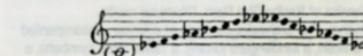
The rāga-mālikā is a composition in which the mode changes from time to time to weave a "garland of modes" before reverting to the original mode.

The sequence of modes used here is as follows:

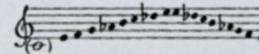
1 Chenchuritti



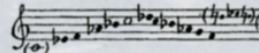
2 Punnāga-varāmi



3 Nāda-nāmakriya



4 Sindhu-Bhairavi



The rhythm is Triputa (see track 1).

The text is as follows:

When the elephant was seized in the jaws of the cruel crocodile, what was it that saved him?

Was it not the name of he who is the origin of all things?
What then saved the pious Prahlada from the tortures inflicted by the demon, his father?

Was it not the name of he who is at once man and lion?
When the queen Draupadi was publicly shorn of her veils, who protected her modesty?

Was it not the name of he who is the colour of the night?
What saved Ajamila from the emissaries of death who dragged him away by force?

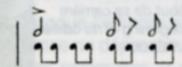
Was it not the name of he who is the refuge of men?
What was it which led the wise Valmiki up to heaven?
Was it not the name of Rama, the charming God?

11 SOLO ON THE MRIDANGAM

(drum) in the Adi Tāla rhythm by Muttu Kumaram with accompaniment of small cymbals (*tālām*) and the Nāgasvaram pedal

The *Mridangam* is one of the oldest Indian drums. It is used mainly to accompany the classical music of the South. Cylinder-shaped with a hide stretched over each end, the *Mridangam* allows perfect performance of the most complex rhythmic variations.

The rhythm on which Muttu Kumaram improvises variations is Adi Tāla (three beats, three double bars, eight times).



The *Mridangam* is tuned in D.

Mr Muttu Kumaram comes from a family of musicians who have been attached to Tanjore temple for generations.

12 JNANA VINAYAKANE

by the orchestra of Radha Shri Ram
see track 5.

Alain DANIELOU



Shivendranath Basu, professeur de Vinā d'Alain DANIELOU
Shivendranath Basu, Alain Daniélo's vinā teacher
© Photo : Raymond BURNIER - Bénarès 1942



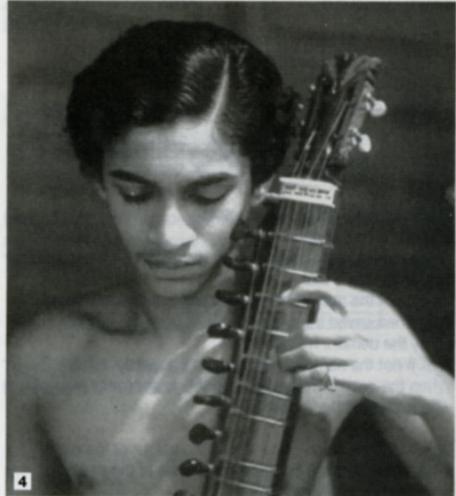
1



2



3



4

1 - Budalur Krishnamurti Shastri jouant du Gottuvādyam
Budalur Krishnamurti Shastri playing the Gottuvādyam

© Photo : Alain DANIELOU
Madras 1955

2 - D.K. Pattammal chant et son ensemble

D.K. Pattammal (voice) and his ensemble
© Photo : Alain DANIELOU
Madras 1954

3 - Moinuddin et Aminuddin Dagar,
chanteurs de Dhrupad durant leur

tournée en Europe (1965)
Dhrupadiy singers Moinuddin and
Aminuddin Dagar during their European
tour (1965)

© Photo : D. R.

4 - Ravi Shankar au début de sa carrière

Ravi Shankar at the beginning of his career
© Photo : Alain DANIELOU
Calcutta 1940

ANTHOLOGIE DE LA MUSIQUE CLASSIQUE DE L'INDE

HOMMAGE À ALAIN DANIELOU

COLLECTION UNESCO DE MUSIQUE TRADITIONNELLE DU MONDE

Depuis dix ans, l'UNESCO et AUVIDIS collaborent à la publication de disques compacts dans la Collection UNESCO de musique traditionnelle. Pour célébrer cet anniversaire, nous avons décidé de rendre hommage au fondateur de cette collection, Alain Daniélou, qui la dirigea de 1961 à 1981. C'est une réédition des premiers enregistrements effectués en Inde par Daniélou lui-même, sous le patronage de l'UNESCO et du Conseil International de la Musique.

Si "les musiques venues d'ailleurs" constituent aujourd'hui une référence pour de nombreux spécialistes et connaisseurs et si ces trésors ont pu inspirer de nombreux compositeurs contemporains, c'est à Alain Daniélou que nous les devons. Si le monde entier reconnaît aujourd'hui qu'il existe partout sur Terre, surtout en Orient, des musiques aussi savantes que celles de Bach et Mozart, c'est aussi grâce à la clairvoyance et aux efforts inlassables d'Alain Daniélou.

Ces dernières années, un nombre croissant de nouveautés est paru. Pour répondre aux voeux exprimés par Alain Daniélou juste avant sa disparition en janvier 1994 (voir texte ci-après), plus de 50 nouveaux projets discographiques sont actuellement en chantier.

Noriko Aikawa
Chef de la Section du Patrimoine immatériel UNESCO



, anthologie de la Musique Classique de l'Inde peut être qualifiée "d'historique" parce qu'elle fut la première anthologie (1962) de cette musique disponible en Occident, musique présentée non plus comme du "folklore" mais comme une musique d'art.

Elle contient entre autres les premiers enregistrements en Europe de deux jeunes musiciens devenus depuis les plus grands ambassadeurs de la musique de l'Inde du Nord : Ravi Shankar et Ali Akbar Khan.

En hommage à Alain Daniélou (1907-1994) concepteur de cette réalisation et inlassable défenseur des musiques de l'Orient l'Unesco a décidé de republier cette anthologie dans sa forme primordiale sans en changer ni l'ordre des morceaux ni les textes et commentaires qui les accompagnent.

Deux courts textes complètent cet ensemble : l'un de Jacques Brunet qui fut l'assistant d'Alain Daniélou dans son Institut de Berlin et l'autre écrit par Alain Daniélou lui-même quelques jours avant sa mort.

Jacques CLOAREC
Collaborateur d'Alain Daniélou - Rome, 1997

La première fois que j'ai rencontré Alain Daniélou, c'était en 1967, dans sa villa de la campagne romaine. Le charme fut immédiat. Assis à son piano il jouait avec beaucoup d'intelligence un mouvement d'une sonate de Mozart qu'il tint à achever avant les présentations. Et dès ses premières paroles, sans doute pour me tester, il me glissa vite qu'il ne faisait pas de différence entre la musique occidentale et la musique indienne...

Il faut dire qu'à l'époque l'ethnomusicologie était alors très fermée sur elle-même, faite de chapelles et de petits cercles dont l'audience ne dépassait guère celle des spécialistes. Chacun, à quelques rares exceptions près, se fermait sur ses propres recherches et conservait jalousement pour soi les enregistrements faits sur le terrain ; alors

Alain Daniélou se battait avec conviction et avec un immense désir d'ouverture, depuis de nombreuses années déjà, pour faire connaître les musiques non occidentales par l'organisation de concerts et la production de la première collection sérieuse de disques de musiques non-européennes. Homme de passion il parlait de "La Musique", refusant même d'employer le mot '*ethnomusicologie*' qui marquait une différence dans l'approche de celles-ci qu'il ne voulait pas "*ethniques*" mais universelles. On lui reprochait dédaigneusement dans les milieux scientifiques de n'être qu'un "vulgarisateur" alors qu'il considérait que sa mission était noble, primordiale.

Il fut à l'origine d'un nouveau regard porté sur les musiques venues d'ailleurs, faisant connaître pour la première fois au grand public la musique indienne par l'organisation de concerts internationaux pour le jeune Ravi Shankar qu'il venait de découvrir (on sait l'engouement pour la musique indienne qui s'en suivit chez nous dans les années soixante), créant enfin chez l'auditeur occidental un respect (c'est le mot qu'il avait le plus souvent à la bouche) pour ce qui était alors généralement considéré comme du folklore et de l'exotisme (termes qu'il abhorrait), alertant l'Unesco, avec l'appui de Yehudi Menuhin, sur l'urgence de la collecte des traditions et surtout de leur diffusion, enfin se battant pour créer à Berlin un institut chargé entre autres d'envoyer des chercheurs dans le monde entier collecter des enregistrements dont l'ensemble est aujourd'hui considéré comme inestimable. Grâce à lui on put découvrir et entendre Bismillah Khan, Ali Akbar Khan, les admirables frères Dagar...

Son influence fut considérable : par son exemple, il imposait à ses collaborateurs d'avoir prioritairement une approche d'esthète (plutôt que scientifique), considérant que la beauté d'une musique doit être perçue bien avant son intérêt musicologique ; ainsi il exigeait qu'on apportât naturellement autant de soins à la présentation d'un disque de musique traditionnelle qu'on l'aurait fait pour une symphonie de Beethoven (c'était nouveau à l'époque, voire révolutionnaire), se battant inlassablement contre tous ceux qui avaient de ces musiques une approche distante et séche (qu'il traitait souvent non sans raison "d'attitude colonialiste"). Débordant d'activités, il créa pour la première fois puis épaula dans plusieurs pays d'Europe des festivals de musiques traditionnelles, réunissant annuellement des impresarios pour les inciter à faire tourner des musiciens et artistes non-européens du plus haut niveau. Il était convaincu que, outre l'indéniable enrichissement culturel que cela pouvait nous apporter, la fréquentation de ces artistes par les concerts était un élément important de lutte contre le racisme.

Il a aussi influencé indirectement par son action, en insufflant chez les intellectuels dès les années cinquante une curiosité nouvelle, nombre de compositeurs occidentaux qui sont allés chercher ainsi de nouvelles sources d'inspiration auprès des musiques d'ailleurs.

J'ai eu la chance de travailler pendant trois années avec Alain Daniélou à la fin des années soixante. J'ai une dette à son égard car ses conceptions ont profondément marqué mon approche pour ces musiques qu'il fut le premier à faire admettre comme faisant partie intégrante du patrimoine culturel universel.

Mais combien d'autres, sans le savoir, à travers le monde lui sont aujourd'hui redevables d'avoir eu grâce à lui la curiosité d'approcher une fois ces musiques et ces danses et de faire dorénavant de ces écoutes un bonheur permanent.

Jacques BRUNET
Maître de conférences Université Paris 7 (1993)

Quand je suis rentré en Europe à la fin des années cinquante j'ai été atterré par l'ignorance de l'Occident des traditions musicales des pays d'Orient. Tout était regroupé sous le générique de "Folklore" et on mélangeait sans aucun discernement des musiques d'art et des musiques populaires. C'est ainsi que, dès 1960, je commençais la réalisation d'une première collection de musique "savante" de l'Inde, désireux de présenter à un large public les valeurs d'art

musical à leur plus haut niveau. Avec l'aide de l'Unesco j'enregistrais ensuite au Cambodge, au Laos, en Afghanistan. Je trouvais en Iran un chanteur remarquable, des solistes talentueux. Puis je créais les instituts de Berlin et Venise qui permirent une action déterminante dans la reconnaissance des valeurs musicales et des traditions autres que la musique classique occidentale et leur insertion dans la culture générale.

Dès 1965 je faisais venir en Europe et j'enregistrais les frères Dagar dans la forme la plus noble et la plus austère du chant indien, le Dhrupad. Ce fut un événement qui intéressa vivement les compositeurs contemporains et le disque qui fut fait reste un exemple inégalé d'une forme d'art à son plus haut point de perfection.

Mes missions me menaient ensuite au Japon, en Azerbaïdjan, en Géorgie d'où je rapportais des polyphonies très particulières.

Cette série regroupa rapidement quelques monuments de la musique savante d'Asie, de l'orchestre impérial de Tokyo (Gagaku) au théâtre de la cour de Hué (Viet-Nam). Il y manque, pour avoir un panorama général des musiques de haute culture, de pouvoir compléter par la musique chinoise.

Je forme donc le vœux que cette série puisse s'enrichir des formes les plus authentiques de cette grande tradition.

Alain DANIÉLOU, Lonay, janvier 1994

OUTRE UNE INDE...

En préface à cette anthologie de la musique classique de l'Inde, monument jusqu'aujourd'hui unique, il est utile et juste d'esquisser la personnalité de celui à qui nous en sommes redevables.

Alain Daniélou naquit le 4 octobre 1907 à Paris, dans une famille dont le chef était breton, issu de la partie la plus bretonne d'Armorique : le Finistère, et plus précisément de Locronan. Tous les siens étaient des catholiques de stricte obédience, avec ce je ne sais quoi de plus dont le climat psychologique de cette province estompe les choses les mieux précisées, sorte de halo commodément baptisé mysticisme. Plutôt que ce mot mysticisme trop vague, je suggérai comme plus celle «sens de l'ailleurs, du voyage, de l'aventure intérieure», toutes notions en apparence analogues à celles qui définissent l'état mystique mais différentes en ceci : après un refus du réel, l'état mystique mène à la découverte et à l'acceptation des lois qui sont dans les profondeurs. Le sens de l'ailleurs, s'il procède du même refus initial - d'où la confusion -, rejette jusqu'à l'idée d'une loi possible ; plus tard, lassé de ses indéterminations, peut-être décidera-t-il de rejoindre les zones dévolues à la mysticité.

Quoiqu'en pense, écrire des Bretons qu'ils sont poètes par nature, qu'ils vivent dans la prémonition des mondes irrationnels, est à mon avis plus juste.

Cette disposition a toujours conféré une allure particulière au christianisme de ces régions, une démarche originale à ce sens de l'ailleurs lorsqu'il se mouvait le long de courants spirituels déterminés ; le particularisme religieux des Celtes, Rome et nous-mêmes le connaissons bien depuis ces premiers siècles de l'Église armoricaine glorifiée de saints qui n'appartiennent pas à la Légende dorée, jusqu'aux Lamennais et Renan, jusqu'aux Pardons sans réelle Paix, jusqu'à ces landes solitaires du Sud que le Recteur surveille afin d'en éloigner les pratiques magiques.

Que la mère d'Alain Daniélou eût fondé une institution destinée à des jeunes personnes attirées par la vie religieuse, que son frère entrât dans l'Église et devînt le réverend père jésuite bien connu par ses idées sur le corps glorieux de l'Humain, que son père professât les lettres anciennes avec une vive sympathie pour l'art dramatique, que ce milieu d'êtres bien vivants eût influé sur l'enfant, qui en pourrait douter ? Mais de quelle manière ? Par acceptation ou refus ? Un Méditerranéen n'aurait ressenti que ces deux termes ; un Celte non : tel qu'à la fin de la nuit, avant l'aube,

sourd de quelque part - et ce quelque part n'est pas l'horizon - un état transparent, ainsi entre le oui et le non existe une position intérieure paraissant indécision, ne syncrétisant pas «peut-être» mais combinant les possibles doutes du «oui» avec la prescience des affirmations contenues dans un «non» catégorique.

Daniélou ressentit vite que, malgré les interprétations des coeurs chrétiens, rien n'est simple parce qu'il y a multitude en mouvement ; connaître les catégories si innombrables qu'elles soient serait pensable si ce mouvement n'était pas ; agir en unité catalysante dans cette simplicité aux liaisons rendues complexes, ceci en réduisant son propre mouvement, en l'orientant vers zéro, est le moyen proposé par l'Orient pour peser sur le mouvement universel puisque devenu expérience personnelle et partant contrôlable. Ainsi de la position intérieure de certains poètes possédant le sens de l'ailleurs et de certains Celtes pour qui refuser soit la chair, soit l'âme, serait division de l'Homme, castration et conséquemment suicide, acte non point grave pour eux parce qu'il y a coupure d'une des branches par laquelle la vie aurait fleuri, éternelle.

Vers 18 ans, Alain Daniélou débouche dans ces climats de pensée, sans doute sans s'en rendre compte ; la pratique des arts et la fréquentation des milieux artistiques l'y ont conduit tout autant que son esprit scientifique réagissant enfin aux effluves sentimentaux de la religiosité familiale et de Ste-Croix de Neuilly. Lorsque j'écris «Alain Daniélou débouche sur ces territoires», ce n'est pas seulement au figuré ; en réalité aussi, Jean Daniélou, le frère, venait de traduire en latin le texte d'une cantate dramatique destinée à la scène et dont les auteurs depuis firent carrière : *Oedipus Rex* de Jean Cocteau, qu'Igor Stravinsky allait mettre en musique. Cocteau ! Encore lui ! Rarement *Le Coq et l'Arlequin* fut autant relu par un adolescent aussi vibrant ; jamais Milhaud, Honegger, Poulenq, Taillefer, Éluard et les amis de Breton n'eurent d'auditeur aussi préparé à les entendre. En pouvait-il être autrement ?

Imagine-t-on le milieu de Monsieur Daniélou père alors ministre, de ce lettré artiste. Écrivains, musiciens, peintres, politiques mécènes, émigrés, rencontres follement merveilleuses pour un jeune homme tout neuf puisqu'il était encore enfant avant l'effondrement en 1918 du vieux continent contemporain ; l'adolescent subissait mille fermentations renouvelées par les esprits brillants du temps, mille courants de pensée, d'éthique surgissant d'entre les décombres d'un monde qui ne les aurait pas admis, mille licences expérimentales, nécessaires et licites, car la catastrophe de 1914, les irréparables destructions de la guerre témoignaient contre les anciennes formules.

Oui, c'est donc bien durant cette époque 1925-1927 que l'on peut placer certaine prise de conscience de notre futur maître ès-sciences hindoues : d'un côté les «oui» de sa prime jeunesse, de l'autre le «non» péremptoire d'une vitalité élémentaire partout en état de résurgence et, entre les deux, cette zone imprécise, ce canal vers «l'ailleurs», cette possibilité de fuite pour qui se refuse à la guerre des pseudo-contraires, sachant bien que, quelque part, ils sont consubstancials, ce quelque part étant l'état d'équilibre produit par cette réduction du mouvement que j'évoquais plus haut.

Certes, ces prises de conscience ne s'éclairaient pas aussi précisément que mon texte semble le faire croire ; elles pesaient néanmoins et leur pesée expliquait l'ardeur avec laquelle Alain Daniélou étudiait la musique, la composition, la peinture (il exposa même), la danse aussi et cette passion des voyages qui s'installe en lui, l'exile de son milieu familial, le jeté vers toutes les capitales d'une Europe turbulente, colorée, misérable, pittoresque, bien telle, pendant quatre ou cinq ans, que Paul Morand la peignit dans *Ouvert la Nuit*, un Occident bourré de littérature mais ne fallait-il pas, pour repartir, que cet Occident perdit de vue les perspectives exactes ?

Notre voyageur se spécialise ; partout il étudie toutes les variantes du langage musical, toutes les sociétés qui les produisent ; on pourrait écrire qu'il les étudie en philologue et en ethnographe. Mais qui possède le sens de l'Aventure et subit l'attraction de la pesanteur divine boucle vite son tour d'Europe. Daniélou passe en Afrique et c'est la première expédition sérieuse d'ethnographie musicale ; le terrain prospecté est le Sud Algérien. Ensuite notre voyageur

qui vient de rencontrer le célèbre photographe Raymond Burnier, rêve de difficiles collectes : en 1932, tous les deux partent pour l'Afghanistan afin d'accomplir un voyage d'étude en Kâfiristan, région à peine explorée. Retour en Europe et exposition qui fait date au musée d'ethnographie des documents photographiques réunis sur le Kâfiristan, encore aujourd'hui, je crois, les seuls existants.

Et maintenant Alain Daniélou pense aux Indes. Qu'espérait-il de cet Orient à l'époque aussi structuré que celui de l'antique Chine gardée jusqu'en 1911 par sa dernière impératrice, la malheureuse Tseu-Hi ?

Kim ? les danseuses sacrées ? les horizons fluviaux et montagneux hantés par le Bouddha éternel ? la Compassion ? les disciples de Madame Blavatski ? quelque Gourou ? les échos du Toit du Monde, ce Thibet en contact avec l'Obscur ? les pouvoirs inhérents à la pratique des disciplines philosophiques ? des notions enfin stables sur l'amour ? Je ne le sais pas. Quand je suis devant cet homme mince, de taille un peu au-dessus de la moyenne, au visage typiquement finistérien, au sourire en minceur de défense, à la voix sans volume mais timbrée un peu haut, j'interroge peu, j'en suis empêché par quelque chose d'indéfinissable, j'écoute ; avec lui ne saurait exister ce que nous nommons conversation, c'est-à-dire progression par approximation vers des finalités indéterminées au départ.

En 1933, il arrive aux Indes, y découvre la musique de ce pays ; elle lui apparaît comme le centre d'intérêt pour des recherches fondamentales sur la nature et l'histoire de la musique. Puis long séjour à l'école de Rabindranath Tagore et, sur son invitation, visites annuelles jusqu'à la mort du poète. Enfin établissement à Bénarès, dans un ancien palais situé au bord du Gange, aux vastes salles propices à l'installation de bibliothèques et d'un studio d'enregistrement.

Il y restera quinze ans. L'étude des langues de la péninsule, le Hindi surtout, celle du Sanscrit qu'il pratique quotidiennement dans la société des vieux savants inconnus d'Europe, reliés les uns aux autres par des journaux réguliers rédigés dans cette langue (présentée comme morte de ce côté-ci de Suez), la pratique sévère de la musique classique des Indes et de la Vina avec le célèbre musicien Shivendranath Basu, la réunion d'une collection unique de manuscrits représentant plus de deux mille ans de pensée musicale indienne dont, avec l'aide d'un groupe de lettrés, il met au point les textes souvent difficiles et corrompus dans le but de publier les plus représentatifs, l'adoption des disciplines corporelles, intellectuelles et spirituelles rassemblées par nous sous le terme vague de «yoga», des voyages d'études vers tous les points cardinaux de ce continent original, en Chine au Japon, en Indonésie, telle fut sa vie, sa vie logique.

En Orient, savoir ce n'est pas comprendre à la suite de jeux dialectiques ; c'est appréhender au fond des courants du silence. Le Celte était préparé ; avant le temps généralement fixé aux psychologies occidentales, il traversa les troubles splendides de la Maya hindoue. Traversa ? Est-ce bien le mot ? plutôt peut-être ceci : Alain Daniélou pénégrina vers le centre de gravité d'un foyer qui, parce qu'universel et devant rayonner loin et longtemps, fourmille, brûle, explode, pulvérise, foyer tumultueux, exalté, immobile cependant et comme indifférent à lui-même, foi et raison tout ensemble. Les conséquences de cette descente vers le Soi, au travers des projections du Moi, nous savons qu'elles amènent à l'une des staticités, à l'une des immobilités les plus limites et les plus réellement actives qui se puissent concevoir, à la vision la plus large et objective envisageable.

Dans le cas qui nous occupe on devine les voies ouvertes et suivies, les conséquences d'une exploration devenue intérieure, ordonnée par des lois dont les similitudes sont connues avec celles qui régissent l'harmonie des vibrations sonores. Les premiers fruits se révèlent en 1942. Un ouvrage qui fait sensation chez les spécialistes et qui du premier coup place Alain Daniélou à leur tête : *Introduction à l'étude des échelles musicales*, rédigé en langue anglaise (*Introduction to the study of musical scales* Royal India Society, London).

En 1948 paraît aux Éditions Halcyon à Londres, toujours en anglais, le premier volume de sa *Musique Hindoue du Nord (Northern India Music)*. Le second tome sera publié en 1956 par les mêmes Éditions.

Quelques années plus tard, en 1949, l'Inde, la prudente mère spirituelle de l'Orient, consacre son hôte ; il est nommé Directeur des Recherches au Collège de musique de l'Université de Bénarès.

Alain Daniélou ressent le besoin de renouer avec cette Europe abandonnée à elle-même il y a 25 ans ; l'ancien dilettante dédaigné y est reçu avec considération ; l'Université et les Instituts de Radiodiffusion l'accueillent, l'écoutent, diffusent ce qu'il veut bien dire ; au vrai, il représente une valeur stable dans ce continent plus spirituellement ravagé qu'au temps de son départ, aux mœurs plus brutales aussi. Il pourrait apporter quelque chose à ce lieu de pensée bouleversé, où le monde chrétien lui-même, clef de voûte de la civilisation occidentale, se prépare à réformer des institutions impuissantes à imposer tout au moins ces trêves de dieu dont il avait doté la féodalité ; mais il ne dispensera aucun enseignement. Il sait bien qu'à de très rares exceptions, non pas exceptions pour les groupes mais seulement pour des individus, les cultures sont imperméables les unes aux autres ; il se contente d'informer ; il propose une série de documents, une logique de méthode, des définitions fondamentales sans romantisme mais baignant dans leur climat primordial. En somme il est conservateur au sens fort du terme ; il conserve cette vertu la plus utile à l'humain, ce je ne sais quoi que l'histoire a perdu sur ses longs et impraticables et ténébreux chemins : l'indifférence devant le fait et conséquemment l'indépendance objective.

Ainsi placé par les faits entre l'Orient et l'Occident, Alain Daniélou réussit une synthèse ; en lui le Celte rejoints l'Aryen original. De cette expérience probablement unique le message commence d'apparaître dans son livre sur le Yoga considéré comme méthode de réintégration (en anglais chez Christopher Johnson à Londres, et récemment en français aux Éditions de l'Arche).

Une éthique sans symbolologie descriptive du monde demeure fragile, les symboles et leurs correspondances analytiques ramenant l'esprit au contact du pourquoi il a été fait : la réalité permanente, fondement de tout éthique et de toute philosophie, religieuse ou non ; Alain Daniélou le sait bien et, pendant longtemps, il amassera les matériaux éclairant l'éthique hindoue. Ainsi s'élabora le livre, qu'il vient de terminer à Rome cet été, traitant de la mythologie hindoue, précédé d'une révolutionnaire critique du monothéisme occidental.

Pendant trois ans, notre ami s'efforça d'éclairer les dirigeants universitaires de Bénarès sur les dangers d'une européanisation irréfléchie en vain :

Conséquemment - n'est-il pas l'homme de toutes les conséquences ? - il abandonne le collège de musique de l'Université de Bénarès, ainsi que la direction qu'il y assumait d'une section de Beaux-Arts (peinture et sculpture) et, en 1953, il accepte de prendre la direction de la Bibliothèque et de l'Institut d'Indologie d'Adyar, à Madras. (Director Adyar Library and Research Centre). C'est un Institut fondé et subventionné par la Société Théosophique pour l'étude de la philosophie hindoue. Autrefois très bien organisé par un savant orientaliste allemand, le Professeur Otto Schrader, il a depuis végété. Il a fallu remettre en état tous les services techniques pour la protection de plus de 20.000 manuscrits et 60.000 volumes souvent très rares sur le sanscrit et l'Indologie en général, ainsi que les départements de recherche qui emploient des lettrés et fournissent aux savants des informations, des copistes, des éditions d'ouvrages sanscrits, l'imprimerie qui dépend de la bibliothèque et enfin une revue d'études indiennes intitulée *Brahmavidya* ou *Bulletin of the Adyar Library*.

La section d'études d'Alain Daniélou sur la théorie musicale hindoue transportée à Adyar prépare maintenant l'édition et la traduction des plus importants parmi les 250 ouvrages sanscrits sur le sujet qui ont survécu.

Et les autres ? tous les autres, plus de 200.000 manuscrits sur l'histoire, l'astronomie, la géographie, les mathématiques, la philosophie, que sais-je encore ? fragiles rescapés des pieux millénaires mais malhabiles à défendre ces trés

sors fixés sur végétaux. (N'est-il pas effrayant de penser qu'à si peu tienne notre connaissance ou notre ignorance ?) Ils attendent, originaux ou copies séculaires d'originaux disparus, les sommes énormes qui seraient nécessaires au salut de leur contenu par la photographie.

Sauver des millions d'êtres en leur achetant du riz le temps venu de la disette ou des inondations, ou sauver des millénaires de pensée pour en nourrir des millions d'intelligences ? Dilemme tragique opposant dans leur antagonisme éternel l'individu - celui qui doit manger du pain - à l'humanité qui ne se survit que par l'esprit. Le choix s'impose : l'individu sort vainqueur du dilemme, mais soupirons en imaginant ce que l'humanité perd en connaissance exacte sur les origines de ces civilisations et en messages de sagesse.

Si les documents musicaux pour la première fois relevés par Alain Daniélou expriment les bases essentielles de la musique de l'Inde, les photographies de son ami Raymond Burnier les encadrent de ces virtualités poétiques que le grand photographe - philosophe lui aussi - réussit à capter aux détours imprécis de quelque éclairage.

D'origine suisse, il naquit en 1912 à Lausanne, au sein d'une famille fort connue, mais passa une partie de son enfance en Afrique du Nord. Quoique ne s'étant jamais soumis aux formations scolaires, il a une très vaste culture et s'intéresse à la sémantique, à l'architecture et à la sculpture. Aussi bien au point de vue technique qu'artistique, c'est un photographe exceptionnel. Son exposition de photographies de sculptures hindoues est la seule exposition de ce genre qui ait jamais eu lieu au Metropolitan Museum de New York ; elle a circulé ensuite dans tous les grands musées du monde. Son ouvrage *Visages de l'Inde médiévale* est l'unique qu'il ait publié. Il épousa en 1952 l'une des meilleures danseuses classiques de l'Inde, qui est aussi une licenciée de la Société Théosophique Internationale.

Tant de références, d'action, résumées dans les pages précédentes et ces deux vies passant outre une limite déjà si au-delà de la nôtre, ne cautionnent-elles pas irréfutablement la Somme soumise aujourd'hui ? Techniques et art s'y sont alliés avec une science qui, elle, prouve définitivement, forcent à classer Alain Daniélou et Raymond Burnier parmi les ethnographes les plus justement célèbres, c'est-à-dire ceux qui ont accompli un service profondément musical.

Je n'aurais pas la présomption d'écrire sur la musique de l'Inde quelques lignes d'introduction aux études analytiques qui suivent si les ouvrages de leur auteur, Alain Daniélou, étaient publiés en français. Les résumer ? On ne résume pas en trois ou quatre feuillets les 1.200 pages exposant non seulement l'essentiel d'une civilisation antique et toujours vivante mais aussi des problèmes demeurés aigus pour le musicien occidental. Je me contenterai d'esquisser leur thème et son climat.

Le point de départ se trouve logiquement dans le premier livre d'Alain Daniélou sur les systèmes musicaux : « Je cherche seulement à y établir quels sont les principes qui permettent à des sons de devenir le véhicule d'idées, d'images, de sentiments, quelles sont les lois de la musique et comment elles sont appliquées dans les différents systèmes musicaux, principalement la musique chinoise, la musique grecque, la musique hindoue, la musique occidentale ».

Il vient de récrire ce livre complètement en y ajoutant beaucoup d'éléments nécessaires pour l'étude de la musique comparée et, en fait, de toute musique. La traduction française est en cours aux Éditions de l'Arche.

Les données du problème posé sont à l'origine de toute musique... y compris la nôtre. Des musiciens de l'au-delà de Suez, plusieurs fois déjà dans l'histoire et très récemment encore, ont affirmé la nécessité de ne pas rompre avec elles.

Pour l'Oriental, évolué ou non, théoricien ou praticien, la musique n'est pas un phénomène gratuit, et par gratuit comprenons librement subjectif, c'est-à-dire soumis aux hasards intuitifs, clairs ou troubles ; elle est en quelque manière la projection sensible de la pensée créatrice du monde, à la fois son symbole et sa tangibilité ; elle découle d'une théologie. Le délicieux et si prodigieusement savant, professeur Kurt Sachs, me raconta un jour : « Aux îles Salomon, la flûte est pratiquée par des bardes populaires fort nombreux. À certaines époques, des barques montées

par des prêtres quittent l'île centrale et vont recueillir toutes les flûtes en usage, sans en excepter une seule : en disant ce serait un crime... Que personne n'envisage du reste. Toutes les flûtes sont rapportées au sanctuaire principal et là toutes essayées et comparées à une flûte étalon conservée et entretenue depuis des temps reculés ; les flûtes déréglées sont détruites car, affirment les prêtres «si une seule était fausse, il en irait très mal pour l'Univers». Sourira qui voudra, excepté qui comprend ce qu'il y a de constructif dans tout ce qui vise à une harmonie générale par l'harmonie particulière de ses constituantes ; cela suppose une vision préalable du monde et une volonté d'assumer les conséquences de cette vision. Musicalement, cela postule une orthodoxie générale d'exécution à l'intérieur de laquelle l'Orient a su aménager des adaptations fonctionnelles : modes, intervalles, rythmes (groupés en familles comme autant de modalités métriques) ; ces éléments ne sont pas interchangeables ou mélangeables au hasard ; leurs apparentements et leurs rapports sont prévus, ni plus ni moins stricts rédactionnellement que ne l'étaient ceux dictés par les théoriciens de notre Moyen Âge et quelques autres qui leur succédèrent, la liberté individuelle du créateur étant de même nature que celle d'un Pérotin, d'un Machaut ou d'un Dufay.

Chaque intervalle, chaque mode (mélodique ou métrique) possède une fonction déterminée ; des états psychiques en découlent, plus nombreux et complexes évidemment que les états simples ou confus qui découlent de nos tonalités majeures ou mineures, de nos rythmes, de leurs mélanges, puisque le nombre des intervalles traités rythmiquement par les Hindous est plus grand que celui proposé par notre système de douze demi-tons.

L'artiste oriental œuvre donc, guidé à l'intérieur d'une représentation idéale du monde et des courants constitutifs de celui-ci. Il ne saurait les troubler ; du reste, l'osera-t-il, qu'encore aujourd'hui des sanctions lui seraient appliquées qui, pour être moins brutales que la décapitation prévue dans le théâtre Nô japonais pour l'acteur s'écartant du texte du texte traditionnel, seraient néanmoins pénibles.

Écoutant les trois heures de musique incluses dans l'Anthologie de la musique classique de l'Inde recueillies par Alain Daniélou, un auditeur libre de parti pris ressentira sensoriellement une harmonie, étrange d'abord pour sa sensibilité faite à la violence des plus valables manifestations du génie occidental ; à la longue, l'ordre intérieur de ces pièces cependant très diverses s'imposera comme un phénomène comparable à celui qui fait qu'un climat vous domine, vous adapte et vous rend heureux ; l'état de décontraction, d'acceptation, de satisfaction, de dilatation du moi profond que ressentira cet auditeur lui prouvera qu'il se trouve bien en présence de pièces d'un pur classicisme, d'un classicisme total, c'est-à-dire éthique autant qu'esthétique.

Alors lui apparaîtra avec éclat la différence entre ce qui est présenté communément sous le vocable folklore - subjection anonyme et libre d'éléments classiques exposés ainsi aux corruptions - et le classicisme dont j'ai tenté d'esquisser le mécanisme promoteur.

De pureté authentique, vivante et antique à la fois, de beauté située hors de portée des réactions critiques, est bâti ce monument uniques, de proportions jusqu'alors inconnues, d'une variété aussi splendide et troublante que celle des hauts reliefs d'un temple de Shiva.

Ce qui lui ajoute une valeur inestimable, c'est la qualité des «photographies sonores». Elles montrent une perfection soignée, discrète et enchantante. En effet, Alain Daniélou, de par sa formation scientifique de base, possède à fond le maniement de ses microphones et de ses magnétophones modernes ; musicien, il a su leur faire capter l'atmosphère baignant toute manifestation, fut-elle de mathématiques électroniques ; philosophe, par son rang dans la société hindoue et sa vie exemplaire, donc par l'ascendant qu'il exerce sur les musiciens détenteurs de tradition voyageant à travers l'immense territoire, il a pu déterminer les meilleurs à renoncer à des cachets fantastiques (parfois plusieurs millions par nuit de musique devant des auditoires immenses) et à monter jusqu'aux lieux d'enregistrement

désignés par lui afin - se pliant à ses directives techniques - d'y fixer définitivement et dans une matière acoustique exceptionnelle, le plus antique message musical recevable de nos jours. Cette beauté plastique du son enregistré, voilà qui nous changera du document précieux, unique parfois certes, mais présenté derrière de râpeaux brouillards d'imperfections.

Enfin pour moi, Européen plongé au centre d'une confusion esthétique totale, la vertu majeure du document proposé est sa possible efficacité sur la position conceptuelle des compositeurs occidentaux ; certains messages de traditions millénaires, même vivantes encore, si merveilleux qu'ils puissent être, peuvent ne pas dépasser notre plan de sensations ; de ce fait, ils s'évaporent trop vite, n'imprégnant pas les couches profondes de cet utile supérieur, de ces permanences qui, passant d'une civilisation à une autre, fertilisent les mouvantes et contradictoires manifestations de l'inconscient collectif. Or, tout au contraire, un des éléments - et des plus rares - qui contribuent à rendre unique cette anthologie est sa teneur en universel, en «humanisme», en technicité transcendance, teneur qui, semblable à ces rayons vivifiants, invisibles et connus seulement des savants, va quelque part en nous réveiller les archétypes, semences originelles des états de sentir, de penser et de créer.

Ainsi les 34 pièces de l'Anthologie de la musique classique de l'Inde proposent-elles des solutions, combien subtiles et vivifiantes, à maints problèmes posés par l'évolution de la musique occidentale, problèmes qui torturèrent les âmes jansénistement musicales d'Arnold Schoenberg, d'Alban Berg et d'Anton Webern surtout, et particulièrement celui de la pureté totale des constructions sonores par refus des représentations figuratives de l'habituée émotion. En conclusion, ethnographes musicaux rigoristes, compositeurs et musiciens aux consciences ouvertes et, plus modestement, les milliers d'amateurs prêts à tout entendre et à tout retenir de ce qui participe du souverain beau, vont enfin découvrir des horizons annoncés par des gloses de théoriciens et préfigurés par des paraphrases folkloriques plus ou moins réussies.

Tous, vraisemblablement, tels le Vasco de Gama de Stéphane Mallarmé, ils s'abandonneront «au seul souci de voyager outre une Inde splendide et trouble...» sur cet océan primordial des choses, la musique.

Serge MOREUX
1962



Joueurs de Nagasvaram, groupe de K. S. Pichrappa de Tangore
Nagasvaram ensemble, leader K. S. Pichrappa of Tangore
© Photo : Alain DANIÉLOU - Bénarès 1952

CD 1

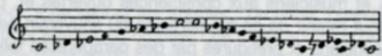
1 LE MODE BHAIKAVI sur le *Shahnai*

par Raghu Nath Prasanna

2^e *Shahnai* : Durga Prasanna ; Khurdak (tambour) : Katavar Lal
Un troisième *Shahnai* donne la tonique.

Le *Shahnai* est un *hautbois* se terminant par une anche double longue et délicate. C'est un des plus anciens instruments connus, car il est aujourd'hui identique aux instruments retrouvés dans les fouilles de Sumer (2^e millénaire av. J.-C.). Le *Shahnai* permet un remarquable raffinement dans l'expression et l'ornementation. Le son en est considéré comme de bon augure, aussi invite-t-on des joueurs de *Shahnai* pour toutes les cérémonies religieuses ou familiales. Le *Khurdak* est fait de deux petites timbales arrondies. Il sert uniquement pour accompagner le *Shahnai*.

Bhairavî est le mode Dorien des Grecs. Le mode Indien ajoute une seconde majeure dans certains passages.



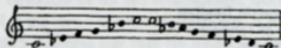
Bhairavî se joue, généralement, dans la matinée. Il correspond à des sentiments de plénitude, de calme, de satisfaction, de tendresse.

Raghu Nath Prasanna, né vers 1920 à Bénarès, appartient à une famille de musiciens. Il est spécialisé dans la musique classique légère, joue de la Flûte et du *Shahnai*.

2 KHYAL, Texte composé par Sadharana, chanté dans le mode Bhimpalashri par Mohin ud din et Amin ud din Dagar, en Hindi.
Accompagnement : tablâ et tanpurâ.

Le *Khyal* est une forme de chant fait de vocalises très larges et très ornées, qui devint à la mode à la cour des Empereurs de Delhi, du XIII^e et XVII^e siècle. Sadharana est l'un des plus célèbres compositeurs de *Khyals* du XVII^e siècle.

Bhimpalashri est un mode tendre et gracieux, joué généralement vers la fin de l'après-midi. C'est une forme de *Kafi* (Phrygien).



Le rythme est Tritâla (trois battements, quatre temps, seize divisions).

Le *Tablâ* est le tambour le plus répandu aux Indes de nos jours. Il est constitué par deux petites timbales. L'une, jouée par la main droite donne un son aigu, l'autre, jouée avec la paume de la main gauche, donne un son plus doux et plus grave. Le centre des peaux, aux deux extrémités, est renforcé par de la pâte de riz. Cela donne un timbre plus clair et une sonorité plus musicale à l'instrument. Le *Tablâ* est utilisé principalement pour l'accompagnement de la voix et des instruments à cordes.

Ustad Nasir Mohin ud din Dagar et Ustad Nasir Amin ud din Dagar chantent généralement ensemble. Fils du célèbre chanteur Nasir ud din Khan Dagar de Jaipur, ils appartiennent à une famille de musiciens se rattachant à la tradition de Behram Khan au XVIII^e siècle. Âgés respectivement de 35 et 31 ans, ils sont les meilleurs interprètes vivants du style Dhrupad, la forme la plus sévère et la plus difficile du chant classique. Leur affiliation musicale connue sous le nom de "Dagar Vani" remonte à Haridas-svami, fameux chanteur du XVI^e siècle.

Le texte des *Khyals* est fait de quelques mots souvent dans une langue archaïque et qui n'ont pas grand sens. Le texte Hindi est ici :

"Pritama ki pâtî vânchât éré vîra bâmana vâ,
Aisé shubhakara lâgé vîra toré pi âyé moré angana vâ".

Ce qui peut se traduire :

"Elle lit le message reçu du bien-aimé. Ô courageux Brahmane !
C'est une heureuse nouvelle. Votre valeureux ami est venu
dans ma cour".

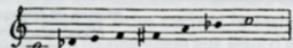
3 LE MODE AHIRI-LALITA sur le *Sitar*

par Ravi Shankar

accompagnement de Tanpurâ, et de Tablâ par Chaturâl.

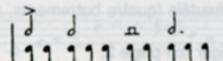
Le *Sitar* a atteint sa forme actuelle au XVIII^e siècle. C'est un instrument à long manche, avec touches, relativement facile à apprendre et en conséquence très populaire.

Le mode *Ahiri-Lalita* est formé de demi-tons et de tierces mineures.



C'est un mode qui se joue au lever du soleil. L'expression en est joyeuse et fraîche.

Le rythme est Jhampa-tâla (3 battements, 4 divisions, 10 temps).



Ravi Shankar, né en 1917, est d'origine Bengalie, et frère du danseur Uday Shankar. Élève, comme Ali Akbar Khan, du célèbre Alla ud-din Khan, il est considéré l'un des meilleurs joueurs de *Sitar*. Il est l'un des directeurs artistiques de la Radio Nationale Indienne, à Delhi.

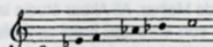
4 LE MODE MALKOSH

sur la flûte par Mishra Shyam Lal

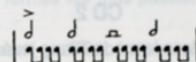
Tablâ (tambour) : D. K. Chatterji
une *Vînâ* donne la tonique.

La flûte employée ici est une longue flûte droite sans embouchure qui provient du Bengale et se joue en soufflant sur le bord du bambou. C'est un instrument difficile à cause même de sa simplicité.

Mâlkosh est un mode pentatonique qui se joue généralement la nuit et correspond à des sentiments de paix, de dévotion, de joie paisible, de nuit étoilée.



Le rythme est Tritâla (trois battements, quatre temps, seize divisions).



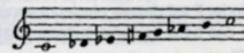
Mishra Shyam Lal est né vers 1925 à Bénarès, fils d'un musicien connu attaché à la cour du Maharaja de Bénarès. Il joue le *Shahnai* et la flûte. Il enseigna pendant quelque temps dans le collège de musique de l'Université de Bénarès.

5 LE MODE TODÎ sur le *Sârangî*

par Narayan Das Mishra
Tablâ (tambour) : Shyam Lal

Le *Sârangî* est le principal instrument Indien à archet. Formé d'une caisse rectangulaire à court manche, il a de nombreuses cordes de résonance. C'est l'instrument le plus communément employé pour l'accompagnement du chant classique.

Todî est un subtil mode chromatique qui se joue dans la matinée et représente la sensualité, le plaisir, l'amour.



Narayan Das Mishra, né à Bénarès vers 1920, est un des spécialistes du *Sârangî*. Il appartient à une famille de musiciens.

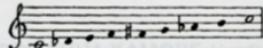
6 GAT

dans le mode Kâmavardhanî (ou Purvî) sur la *Vînâ* par Swami D.R. Parvatikar.

La *Vînâ* est le plus ancien des instruments à cordes Indiens. Fait d'un bambou auquel sont attachés deux résonateurs sphériques, cet instrument a un volume de son relativement faible mais permet l'exécution parfaite des longs adagios (âláp-s) comme des morceaux de bravoure.

Le *Gat* est une fantaisie légère.

Kâmavardhanî, aussi appelé *Purvî*, est un mode chromatique délicat qui se joue généralement au soleil couchant et représente le mystère du soir.



Swami Parvatikar est un moine errant. Né à Hyderabad vers 1915, il s'est consacré à la musique et à la vie religieuse après des études universitaires brillantes. Il joue aussi le *Svaramandala* (ou cymbalum) et chante des hymnes religieux. Il ne parle jamais, observant un vœu de silence.

7 TABLA SOLO, rythme Tritâla,

par Chaturlal accompagné par un *Tanpûra*.

Le *Tablâ* est un instrument d'origine relativement récente (XVIIe siècle), obtenu par la division en deux du *Mridangam*. C'est aujourd'hui le plus populaire des tambours Indiens. (voir description plage 2).

Les variations improvisées données par Chaturlal sont sur le rythme *Tritâla* (trois battements, quatre divisions et seize temps) (voir plage 4).

Chaturlal, né vers 1928 appartient à une famille de musiciens du Nord de l'Inde. Il est depuis plusieurs années l'accompagnateur attitré des deux célèbres instrumentistes Ravi Shankar et Ali Akbar.

8 SITAR, SARODE ET TABLA,

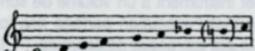
par Ravi Shankar, Ali Akbar et Chaturlal

Mode Mauj-Khammaj, rythme Tritâla.

accompagnement de *Tanpûra*.

Dans cet enregistrement, Ali Akbar Khan et Ravi Shankar nous donnent sous une forme condensée les différentes phases du développement classique d'un mode, commençant par l'exposition du mode en adagio (ou *Alâp*) et différentes formes de variations.

Le mode est *Mauj-Khammaj*, une variété du mode ionien.



Mauj-Khammaj se joue vers le soir. C'est un mode limpide et souriant, parfois ironique mais effleuré par la nostalgie.

Pour le rythme *Tritâla* voir plage 4.

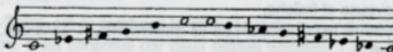
9 ALAP dans le mode Multani,

chanté par Mohin ud din Dagar et Amin ud din Dagar

Accompagnement *Tablâ* et *Tanpûra*

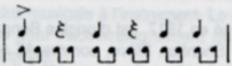
Les frères Dagar chantent ici l'*Alâp* (Adagio) d'un *Dhrupad* de Svami Haridas (XVIIe siècle). Le mode est *Multani*, un mode subtil et tendre se jouant dans l'après-midi. La gamme ressemble à

celle de *Todi* mais l'accord des notes diffère légèrement.



Le rythme est *Chautâla* (quatre battements, six divisions, douze temps).

Pour les frères Dagar voir plage 2.

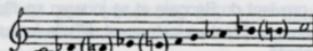


10 LE MODE SINDHI-BHAIRAVI sur le Sarode

par Ali Akbar Khan. Accompagnement de *Tanpûra*.

Le *Sarode* est le plus sonore des instruments à cordes. Le manche très large est recouvert d'une table lisse en métal. Les cordes sont en métal, le chevalet repose sur une peau tendue. Le *Sarode* se joue avec un plectre.

Le mode *Sindhi-Bhairavî* est une variété de *Bhairavî* ou mode *Dorien* auquel s'ajoutent dans certains ornements une tierce et une 7e majeures.



C'est un mode plus changeant, plus agité, plus passionné, mais aussi plus léger que *Bhairavî* (voir plage 1).

Ali Akbar Khan, né en 1920, est le fils du célèbre musicien Alla ud-din Khan de Maihar. Ali Akbar étudia la musique avec son père depuis son enfance. Il est aujourd'hui le maître incontesté du *Sarode* et est généralement considéré le plus grand instrumentiste vivant.

CD 2

1 THUMRI dans le mode Tilang joué sur la flûte

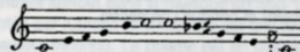
par Raghunath Prasanna.

Accompagnement : *Khurdak* (tambour) par Motilal
une *Vinâ*, et une flûte donnant la tonique.

Le *Thumri* est une forme musicale gracieuse et légère spécialement employée pour les chants d'amour.

Le mode *Tilang* est une variation de *Khammâj* (ionien).

C'est un mode pentatonique sans seconde ni sixte mais avec septièmes majeure et mineure. Une seconde majeure est parfois employée comme un ornement.



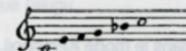
Pour Raghunath Prasanna voir CD 1, plage 1.

2 SVARA MANDALA, mode Brindavani-Tilang,

par Svami D.R. Parvatikar.

Le *Svara mandala*, qui devint le "Cymbalum" lorsque des Tziganes Indiens l'importèrent en Europe est formé d'une caisse de résonance avec de nombreuses cordes métalliques très tendues se jouant avec les doigts. Cet ancêtre du clavécin est aujourd'hui dans l'Inde un instrument assez rare.

Le mode *Brindavani-Tilang* est une forme de *Tilang* avec une septième mineure dans la gamme ascendante.



Pour Svami Parvatikar voir CD 1, plage 6.

3 BHAJANA de Mira Bai,

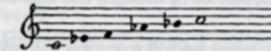
chanté par Nandan Prasad

accompagné au *Tablâ* par Shyam Lal, mode Malkosh.

Les *Bhajana-s* sont des chants d'amour mystique s'exprimant sous les formes les plus passionnées de l'amour humain.

Mira Bai, qui naquit en 1501, était une princesse Rajput qui préféra la vie des moines errants et le bol des mendians au palais ancestral. Elle fut l'un des plus grands compositeurs de *Bhajana-s* de l'Inde du Nord. Encore aujourd'hui on entend rarement un concert de musique vocale où ne figure pas une œuvre de Mira.

Le mode est *Mâlkosh*. Un mode pentatonique de la nuit exprimant le calme, la paix, la plénitude.



Nandan Prasad est un jeune chanteur originaire de la province de Bihar. Élève du célèbre vocaliste Omkarnath, il est fortement influencé par le style très personnel de son maître.

Le texte chanté est le suivant :

Mero mana Râma hi Râma ratai ré.

Râma nâma jaijjâ prâñi, kotika pâpa katai ré.

Mero mana Râma hi Râma ratai ré.

Janama janama ko Khata ju purâñé, nâma hi lêta katai ré.

Mero mana Râma hi Râma ratai ré.

Kanaka katoré imata bhariyo, pilata kauna natai ré.

Mero mana Râma hi Râma ratai ré.

Mirâ kahén prabhu Hari avinasî, tana mana tâhi patai ré.

Mero mana Râma hi Râma ratai ré.

Le texte chanté peut se traduire :

"Seul Râma le charmant occupe mes pensées.

Lorsque nous murmurons son nom

Nos fautes nous sont pardonnées.

Seul Râma le charmant occupe mes pensées.

Au doux bruit de son nom s'effacent

Tous les crimes commis dans nos vies passées.

Seul Râma le charmant occupe mes pensées.

Qui donc pourrait m'empêcher de boire

À cette coupe d'or qu'emplit sa gloire.

Seul Râma le charmant occupe mes pensées.

Mira dit : Le seigneur qui détruit nos peines est éternel

Il est la trame de nos âmes et de nos corps.

Seul Râma le charmant occupe mes pensées.

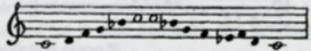
4 LE MODE SUHA KAMODE sur la *Vinâ*

par Svami D.R. Parvatikar.

Accompagnement : *Tablâ* et *Tanpûra*

Svami Parvatikar donne dans cet enregistrement une brillante interprétation des différentes phases du développement d'un mode sur la *Vinâ*.

Le mode *Suhâ-Kâmode* est une variété de *Kâmode* qui se joue généralement la nuit et représente une humeur légère et sensuelle, les fantaisies d'une cour civilisée.



Le rythme est *Tritâla* (voir CD 1, plage 2).

5 JATISVARAM dans le mode Mecha-Kalyâni

par Bala Sarasvati et son orchestre.

Chant : Bala Sarasvati, Jayammal et Ganesham (qui joue aussi les cymbales).

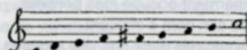
Mridangam (tamour) : T. Ranganathan

Flûte : T. Visvanathan.

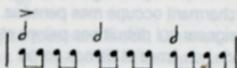
Un petit accordéon donne la tonique. On entend aussi les clochettes des chevilles de la danseuse.

Le *Bharata Nâtyam* est la danse traditionnelle préservée depuis un temps immémorial dans les temples du Sud de l'Inde. Le *Jatisvaram* est une variation sur la gamme, une forme de danse pure (sans mime).

Le mode *Mecha-Kalyâni* est un mode joyeux qui se joue de préférence le soir.



Le rythme est *Tisra-Eka* (trois battements, trois divisions douze temps).



Bala Sarasvati est la plus célèbre danseuse de l'Inde du Sud. Née en 1918, elle descend d'une famille d'artistes dont les femmes étaient danseuses (*devadâsî*) du temple de Tanjore et les hommes musiciens. La grand-mère de Bala, Veena Dhannamal fut la plus célèbre musicienne du début du siècle. Sa mère, Jayammal est aussi une musicienne de grand renom. Bala commença l'étude de la danse à l'âge de quatre ans. Elle eut ses premiers succès sur la scène quand elle avait sept ans. Elle vient de recevoir le "Collier d'Or" offert aux plus

grands artistes par le Gouvernement de l'Inde.

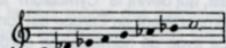
Avec elle nous entendons deux de ses frères, T. Visvanathan (28 ans) qui joue de la flûte et T. Ranganathan (29 ans) qui joue le *Mridangam*.

K. Ganeshan chante les variations rythmiques, joue les petites cymbales et conduit l'orchestre.

6 ALAPANA, mode Todî du Sud,

chanté par P.R. Balasubrahmanyam
accompagné par un *Tanpurâ*.

L'*Alâpana* est la présentation d'un mode dans un adagio sans paroles distinctes et sans rythme complexe. La voix est utilisée exactement comme un instrument. Le mode est *Todî* du Sud.



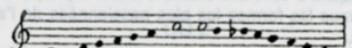
P.R. Balasubrahmanyam est un jeune amateur, né en 1931. Neveu d'un des plus célèbres compositeurs tamouls dont il interprète les œuvres avec sentiment et élégance. Ces compositions sont pour la plupart d'inspiration religieuse.

7 ALAPANA, dans le mode Kâmbhoji,

joué sur le *Nâgasvaram* par K.S. Pichiappa de Tanjore.
Accompagnement : 2e *Nâgasvaram* ; K.M. Dakshinamurti
violon : T. Subrahmanyam Pillai - *Thaval (tamour)* : Muthu Kumaram
Jhalam (petites cymbales) - *Uttu (Nâgasvaram donnant la tonique)*.

Le *Nâgasvaram* ressemble au *Shahnâï* mais est un beaucoup plus gros instrument. C'est un hautbois, instrument classique de la musique de temple. Son son très puissant peut s'entendre à une grande distance.

Le mode *Kâmbhoji* correspond au mode ionien.



C'est un mode qui se joue le soir et pendant la nuit et qui est très employé dans la musique religieuse.

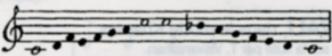
K.S. Pichiappa appartient à une famille de musiciens attachés au temple de Tanjore. Il est considéré l'un des meilleurs exécutants du *Nâgasvaram*.

8 KRITI en langue Telugu,

précédé d'un *Alâpana* dans le mode *Yadukula Kâmbhoji*, chanté par Kamala Krishnamurti, accompagnée d'un *Tanpurâ*.

Les *Kritis* sont des chants religieux classiques à forme fixe se rencontrant surtout dans la musique du Sud. La composition chantée par Kamala Krishnamurti est une œuvre ancienne d'un auteur inconnu. Le poème est en langue Telugu. Le poète se plaint que les travaux de l'esprit ne réchauffent pas le cœur. "J'ai étudié tous les livres sacrés, toutes les sciences mais n'ai pas trouvé en eux le secret de l'amour divin, ni celui de l'amour des hommes".

Yadukula Kâmbhoji est une variation du mode *Hari-Kâmbhoji* (ionien).



Toutes les formes de *Kâmbhoji* sont des modes qui se jouent vers le soir et expriment la louange. *Yadukula* sert à exprimer l'amour humain comme l'amour mystique.

Kamala Krishnamurti est un amateur de grand talent appartenant à la bourgeoisie de Madras. Elle est spécialisée dans le chant classique *Telugu*.

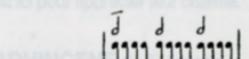
9 TIRMANA

Présentation d'un rythme de danse dans le mode *Bhairavî*, rythme *Tisra-Eka* psalmodié par K. Ganeshan, à l'aide des syllabes qui servent à représenter les différentes façons de frapper le tamour.

Accompagnement : petites cymbales et accordéon donnant la tonique.

Pour *Bhairavî* du Sud voir CD 1, plage 10.

Le rythme *Tisra-Eka* a trois battements, trois divisions, douze temps.



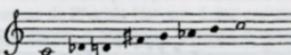
K. Ganeshan est un maître de danse connu, descendant d'une famille de musiciens et de danseurs attachés au temple de Tanjore.

10 LE MODE VARALI, chanté par D. K. Pattamal.

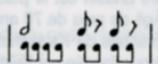
Accompagnement : violon par Tiruvalur Subrahmanyam ; deux *Mridangams* par Palghat Kunjumani et Shiva Pattamal et un *Tanpurâ*.

D.K. Pattamal interprète ici d'abord la présentation du mode dans un *Alâp*, (adagio), repris par le *violon*. Elle chante ensuite "Le dieu couleur d'émeraude" (marakata-manivarna), une composition de Tyagaraja (1767-1846) le plus célèbre compositeur de chants mystiques du Sud de l'Inde (paroles en langue Telugu), et, pour finir, une variation sur les notes du mode. Cet ensemble représente en abrégé une des formes classiques de composition musicale.

Varâli est un mode à tendances pentatoniques appartenant à la famille de *Todî* du Nord.



Le rythme est *Adi Tâla* : trois battements, trois divisions, huit temps :



D. K. Pattamal, la plus célèbre chanteuse classique de l'Inde du Sud, est considérée sans rivale pour l'exécution des œuvres des grands compositeurs du XVIIe et XVIIIe siècle. Née en 1919, elle commença sa carrière musicale à l'âge de quarante ans.

Le poème est le suivant :

Prélude (Pallavi) :
Marakata-mani-varna ! Râma ! Nannu maravaka, nâyanna.
Couplet (Anupallavi) :

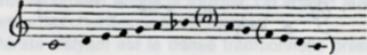
Parama-purusha ! binna brouvumu, devara ! Sharunukonna.
Finale (Charana) :
Vara-bhakta-supârma-vâhana. Karunâ rasa-pûrna
Dharani-tanayakunna prema-rasamu Tyâgarâju kiyanna.

Ce qui veut dire :
O Râma, dieu charmant couleur d'émeraude,
Mon frère aimé ! ne m'oublie pas !
Tu es l'être suprême, protège-moi,

Sois mon refuge !
Chevauchant l'oiseau divin, modèle de piété,
Tu es fait de compassion.
Puisses-tu ressentir pour Tyāgarāja la tendresse
Que te porta la fille de la Terre !

[1] GANESHA KUMARA, une composition
de Muthusvami Dikshitar (1775-1835), dans le mode Chinjuruti,
jouée sur le *Gottuvādyam* par Budalur Krishnamurti Shastri.
Accompagnement : Violon par Varahar Muthusvami Aiyar
Mridangam (*tambour*) par Tinniyam Venkatarama Aiyar et Tanpurā.

Le *Gottuvādyam* est une large vina sans touches qui se joue en faisant glisser un morceau de bois poli sur les cordes.
Le mode *Chinjuruti* est une variété de *Hari-Kambhoji*. (voir plage 8).



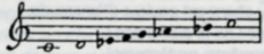
Le rythme est *Adi Tāla* (voir plage 10).

Budalur Krishnamurti Shastri est le plus réputé des joueurs de *Gottuvadyam*. Âgé de près de 70 ans, il dirige la section de musique instrumentale de Kalakshetra, la célèbre école de danse et de musique fondée par Rukmini Devi.

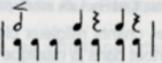
CD 3

[1] PALLAVI, mode Bhairavi du Sud.
Rythme Tripata, chanté par Mudi Kondan C. Venkatarama Iyer.
Accompagnement vocal par Vellore Gopalachari.
Violon : M. Chandrashekharan - *Mridangam* (*tambour*) : Karakudi Muthu Iyer, Tanpurā.

Le *Pallavi* est une forme de composition rythmique dans laquelle la voix et le tambour développent un mode sur le plan rythmique avec des formules de plus en plus complexes.
Le mode est le *Bhairavi du Sud*.



Le rythme est *Tripata* (*tisra jati*) : trois battements, trois divisions, sept temps.



Mudikondan C. Venkatarama Iyer est le professeur de musique vocale et le vice-principal du cours spécial pour professeurs de musique, à l'Académie de Madras.

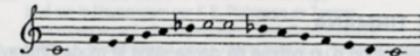
Il est l'un des meilleurs spécialistes du *Pallavi*.

[2] JAVALI, dans le mode Khamas

joué sur la flûte par T. Visvanathan.
Accompagnement : *Mridangam* (*tambour*) par T. Ranganathan et un petit accordéon donnant la tonique.

La flûte traversière est un instrument très important dans la musique de l'Inde. C'est l'instrument que jouait le dieu Krishna.

Les *Javali* sont des pièces courtes de musique légère.
Le mode *Khamas* est une variation de *Hari Kambhoji* (Ionien). (voir CD 2, plage 8).



T. Visvanathan (né en 1925) est le frère de Bala Sarasvati et le petit-fils de Veena Dhanammal qui fut la plus célèbre musicienne de l'Inde du Sud. T. Visvanathan est aujourd'hui considéré comme l'un des meilleurs flûtistes Indiens. Il est le titulaire d'une bourse que le gouvernement de l'Inde accorde aux jeunes musiciens de grand talent.

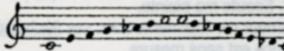
[3] PALLAVI

Alāpana et vocalises dans le mode Bhairavi du Sud avec accompagnement de *Mridangam*.

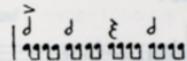
[4] JAVALI, dans le mode Paraj

chanté par D. K. Pattamaï
Accompagnement : *Vīnā* par Kalyan Krishna Bhagavat. *Mridangam* (*tambour*) par Karakudi Muthu Aiyar et Tanpurā.

Les *Javali*s sont des pièces courtes, légères et sentimentales. Celui-ci est un *Telugu* (*Chéliné né tlu*). C'est une composition moderne par Dharmapuri Subbaraya Iyar (vers 1900). Le mode est *Paraj*.



Le rythme est *Deshadi* (trois battements, quatre division, seize temps).



Le texte du poème est le suivant :

Refrain (*Pallavi*)
Chéli nénetü sahituntü-ala
vāninenta varmintune.

Couplets (*Charana-s*)

1. Manoharakārude gāna-vinoda dhīrude
pagatānimtilo chérudé. (refrain)
2. Javuna rādāyéné, mamchipūvūlun inkélané,
sogasevvaru jū chédaré. (refrain)

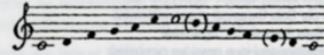
Ce qui veut dire :

(refrain)
Amie ! Je n'en peux plus. Comment te le décrire.
(couplet)
Il est de belle apparence, habile musicien,
Il est noble et fidèle.
(2e couplet)
Il tarde à venir.
Pour qui donc les fleurs s'ouvrent-elles ?
Nul n'est ici pour apprécier leur charme.

[5] SADHINCENE de Tyāgarāja

précédé d'un *Alap* dans le mode *Arabhi*, interprété sur deux *vīnās* par Devakotai Narayana Iyengar et Kalyana Krishna Bhagavat. *Mridangam* : Karakudi Muthu Aiyar.

Arabhi :

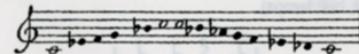


La tierce et la septième ne doivent jamais être accentuées.
Le rythme est *Adi tāla* (voir CD 2, plage 10).

[6] VARNAM par l'orchestre de Radha Shri Ram.

Mode *Dhanyasi*. Rythme *Adi Tāla*. L'orchestre se compose d'un chanteur accompagné d'une flûte, d'un violon, d'un *mridangam* (*tambour*), d'un *talam* (petites cymbales), d'un *Mukhavādyām* (harpe de bouche) et d'un *tanpura*.

Le *Varnam* est l'un des principaux morceaux du répertoire d'une danseuse de Bharata Natyam, il doit combiner tous les aspects de la danse, la plastique, le mime, la virtuosité.
Le mode *Dhanyasi* est une variation du mode *Todi du Sud*.



Dhanyasi est un mode du matin représentant une atmosphère de grâce et de douceur.

Le rythme est *Adi tāla* (voir CD 2, plage 10).

Radha Shri Ram a étudié depuis son enfance la danse traditionnelle sous sa forme la plus pure. Élève du célèbre maître de danse de Tanjore Chokka Lingam Pillai, elle est l'une des meilleures interprètes de la pure danse classique Hindoue. Elle est surtout connue en Europe par le court intermède qu'elle danse dans le film de Jean Renoir, "Le Fleuve".

[7] VARNAM dans le mode Kambhoji

Vīnā solo par S. Vidya.

Pour le mode *Kambhoji* (ou Ionien) voir CD 2, plage 7.
Le rythme est *Adi tāla* (voir CD 2, plage 10).

S. Vidya, fille de musicien, est une joueuse de *Vīnā* connue. Elle a publié plusieurs recueils de mélodies traditionnelles en Sanskrit, Tamil et Telugu, dans un système de notation moderne inspiré de la notation européenne.

8 VARNAM, composé par Ponniah Pillai de Tanjore

(début XIX^e siècle) dans le mode Khamas,
exécuté par Bala Sarasvati et son orchestre.

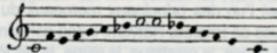
Chant : Bala Sarasvati et Jayamayam
et K. Ganeshan (qui joue aussi les cymbales).

Mridangam (tambour) : T. Ranganathan - Flûte : T. Visvanathan

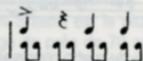
Un petit accordéon donne la tonique. On entend aussi les clochettes des chevilles de la danseuse (Bala Sarasvati).

Ponniah Pillai de Tanjore est un compositeur connu du début du XIX^e siècle qui réorganisa les spectacles de Bharata Nāthyam et leur donna leur forme actuelle.

Le mode Khamas est une variété de Hari Kambhoji (Ionien). Les sentiments sont l'amour et l'angoisse de la séparation.



Le rythme est Chaturasra Tripata (trois battements, quatre divisions, huit temps).



Le texte Telugu est le suivant :

Pallavi :

Sāmīni rammanavē Sakhīyarō
Sāmānya Dora gādū, Bhūmīlō Sri Tanjapuri Brhadis' varudu
Kāmitārthamulu icci Kalayuda samayamu.
(...sol-fa syllabes...)

Vāni sogas jūci ne kanikaramutō marulaitigadā
Ullasamu sallāpamu mudduga sompsonalina sāla ghanude
Rati vīdhāta sarasālanu atanitoravanika cénianu
Idi tagu samayamu.

Charana :

Rāve nā māta vinu.

1. Mārudu nāpai devala

2. Vivibānamu Yadapai pika turusuga veyagamu celiyaro
nē tāla

3. Tummedalu atimrōyaka Kōkilananu kuyyaga sadā cilukal-
nu kalakalamani palukaka manucu pedara.

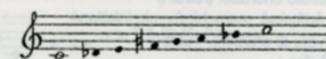
Ce qui peut se traduire :

"Amie ! Conduis-moi au maître de mon cœur.
Il n'est point quelqu'un d'ordinaire,
Mais le dieu tout-puissant fameux dans l'Univers
Dont la demeure est le temple de Tanjore.
L'instant est enfin arrivé où les voeux de mon cœur
Pourront être comblés. Sa forme majestueuse,
Sa gaîté, la douceur de sa voix m'ont ravie.
Il est l'unique objet de mon amour,
L'heure est enfin venue d'un premier rendez-vous.
Approche-toi. Écoute ma plainte.
Le dieu de l'amour me tourmente avec ses flèches de fleurs.
Et ma souffrance est sans mesure.
Les abeilles murmurent et le coucou appelle.
Tous font frissonner mon âme.
Ami ! écoute ma prière".

9 SANDEHAMUNU

de Tyagaraja, dans le mode Rāmapriyā,
joué sur la flûte par T. Visvanathan.
Accompagnement : Mridangam (tambour) par T. Ranganathan, et
un petit accordéon donnant la tonique.

T. Visvanathan interprète ici une œuvre très connue du grand poète mystique et compositeur Tyagaraja (1767-1847).
Rāmapriyā est l'un des 72 modes principaux du Sud.



Le rythme est Adi tāla (voir CD 2, plage 10).
Pour T. Visvanathan, voir plage 2.

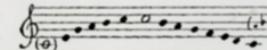
10 NINYAKO

Un Rāga-mālikā du seizième siècle, chanté par D. K. Pattammal.
Accompagnement : violon par Tiruvallur Subrahmanyam, deux Mridangam-s par Palghat Kunjunmani et Shiva Pattamal, et un Tanpura.

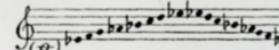
Le poème et la musique sont l'œuvre du compositeur Kannada Purandara Dasa (1480-1564).
Le rāga-mālikā est une composition dans laquelle le mode change de temps à autre, faisant une "guirlande de modes", pour revenir finalement au mode original.

Les modes utilisés ici sont dans l'ordre suivant :

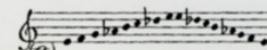
1 Chenchurutti



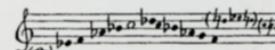
2 Punnāga-varālī



3 Nāda-nāmakriyā



4 Sindhu-Bhairavi



Le rythme est Tripata (voir plage 1).

Le texte est le suivant :

Lorsque l'éléphant fut saisi par le cruel crocodile, quelle fut la cause de son salut ? N'était-ce pas le nom de celui qui est l'origine de toute chose ?

Qu'est-ce donc qui sauva le pieux Prahlada des tortures infligées par le démon, son père ? N'était-ce pas le nom de celui qui est à la fois homme et lion ?

Lorsque la reine Draupadi fut publiquement dépouillée de ses voiles, qui donc protégea sa pudre ? N'était-ce pas le nom de celui qui est couleur de nuit ?

Qu'était-ce donc qui sauva Ajamila des émissaires de la mort qui l'entraînaient de force ? N'était-ce pas le nom de celui qui est le refuge des hommes ?

Qu'était-ce donc qui conduisit le sage Valmiki jusqu'au ciel ? N'était-ce point le nom de Rama Dieu-charmant ?

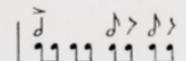
11 SOLO DE MRIDANGAM

(tambour) dans le rythme Adi Tāla par Muttu Kumaram avec accompagnement de petites cymbales (tālā) et pédale de Nāgasvaram.

Le Mridangam est l'un des plus anciens tambours de l'Inde. Il sert surtout pour accompagner la musique classique du

Sud. De forme cylindrique avec une peau tendue à chaque extrémité, le Mridangam permet l'exécution parfaite des variations rythmiques les plus complexes.

Le rythme sur lequel Muttu Kumaram improvise des variations est Adi Tāla (trois battements, trois divisions, huit temps).



Le Mridangam est accordé en Ré.

Monsieur Muttu Kumaram appartient à une famille de musiciens attachés depuis des générations au temple de Tanjore.

12 JNANA VINAYAKANÉ

par l'orchestre de Radha Shri Ram.
voir plage 5.

Alain DANIELOU



Allardin Khan et son fils, Ali Akbar Khan jouant du Sarode
Allardin Khan and his son, Ali Akbar Khan playing the Sarod

Dessin d'Alain DANIELOU / Drawing by Alain DANIELOU (1940)

© Photo : Jacques CLOAREC

Alain Daniellou playing the Vina /Alain Daniellou jouant de la Vina - Rome 1978 Photo : © Jacques CLOAREC



D 8270

**ANTHOLOGY
OF INDIAN CLASSICAL MUSIC**
A tribute to Alain Daniélou

**ANTHOLOGIE
DE LA MUSIQUE CLASSIQUE DE L'INDE**
Hommage à Alain Daniélou

NORTH / NORD

CD 1 : - 10

CD 2 : - 4

Ravi Shankar, Ali Akbar Khan, Les frères Dagar ...

SOUTH / SUD

CD 2 : - 11

CD 3 : - 12

D.K. Pattamal, Bala Sarasvati, Jayammal, Visvanathan ...

Cover/au recto:

Krishna, the dark god, playing the flute for the gopis, the cow-girls, his lovers. Icon from southern India.
Paint and gilt on canvas and wood (early 19th century). Collection: J. CLOAREC

Krishna, le Dieu noir, joue de la flûte traversière pour les Gopis, ses amantes-bergères.
Icône de l'Inde du Sud. Peinture et dorure sur toile et bois (début XIXème siècle).
Collection J. CLOAREC

Ektak: AUVIDIS / B. FERNANDEZ

PRODUCED UNDER THE PATRONAGE OF UNESCO AND INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL
ÉDITÉ SOUS LE PATRONAGE DE L'UNESCO ET DU CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE

© 1997 AUVIDIS - 1955 DUCRETET THOMSON © 1997 AUVIDIS UNESCO
Fabriqué en France / Made in France

COMMENTAIRES EN FRANÇAIS À L'INTÉRIEUR ■ ENGLISH COMMENTARY INSIDE

D 8270

AD | 182

DURÉE TOTALE
2h46'

COFFRET 3 CD

 **AUVIDIS**
DISTRIBUTION



3 298490 082706