



LARS KJÆRHOLM

# GEKKOENS LYD, MANTRAER OG KLASSISK MUSIK I INDIEN

Prajapati rugede over Verdenene. Idet de glødede, fremgik af dem den trefoldige Viden. Den rugede han over. Idet den glødede, fremgik af den Stavelserne *bhur, bhuvas, svar*. Dem rugede han over. Idet de glødede, fremgik af dem Lyden OM. Ligesom alle Blade holdes sammen gennemborede af en Naal, saaledes holdes al Tale sammen gennemboret af Lyden OM. Lyden OM er hele denne Verden. Lyden OM er hele denne Verden  
(Tuxen & Marcus 1953:81)<sup>1</sup>

Denne artikel indeholder dels en redegørelse for nogle opfattelser af lyd og musik, som synes at være specielle for Indien, samt hvordan disse opfattelser får relevans for hinduistisk personontologi, og hvorledes især musikken får betydning i den nationsdannelsesproces, som har stået på, siden Indien blev selvstændigt.

## Lydvarsler og gekkoer

Overalt i Indien ser man det lille firben gekkoen, som klatrer rundt på vægge og lofter, som havde den lim på fødderne. Den forbindes med menneskers liv, fordi der ikke findes et hus, hvor der ikke lever gekkoer, og faktisk vælger man gerne en grund til at bygge et nyt hus, hvor der er gekkoer, fordi det anses for at være et tegn på, at gekkoerne allerede venter på at flytte ind. Eftersom det lille dyr spiser insekter, er det en velkommen logerende i ethvert indisk hjem. I en tamilalmanak fandt jeg engang en lille artikel om „Betydningen af gekkoens lyd“. Her blev det forklaret, hvad det betyder, hvis man hører lyden af gekkoen, om lyden kommer fra oven eller neden og fra hvilken kompasretning, og det betød så et eller andet godt eller dårligt varsel for den, som hørte det, afhængigt af hvilken ugedag det var. Det betyder også noget, hvis gekkoen falder ned og rammer et menneske, hvad af og til sker. Udlægningen afhænger af, hvilken legemsdel den rammer. Hermed forbindes ikke blot gekkoens lyd med menneskers skæbne, men der lægges også en hel kropsmodel til grund for tydningen af gekkovarsler. Engang så jeg en blind vej i Madurai, og for enden af den lå et lille tempel. Af og til kom folk forbi, nogen standsede



og stod helt stille i nogle minutter og gik så igen. Jeg fandt siden ud af, at det var folk, som kom til dette tempel for „at høre gekkoens lyd“, fordi gekkovarsler her skulle være særlig pålidelige. Varseltagning af gekkoens pibende lyd er et fænomen, som er fælles for alle indere, og gekkovarsler er blandt de få kulturtræk, alle indere har til fælles, så måske kunne vi udnævne det til „The Sound of India“?

Dette eksempel er blot ét blandt mange på, at man i indiske traditioner tildeler lyden en rolle, som næppe findes mage til i nogen anden kultur. Forbindelsen mellem gekkovarsler og indisk musikteori går via kropsmodellen, som i indisk kultur synes at optræde i forbindelse med alle virkelig vigtige emner, som fx den esoteriske viden om, hvordan man bygger et hus ifølge *vastu shastra*, som også lægger en kropsmodel under huset, forbinder det med kosmos samt bygherrens krop. Jeg skal nedenfor komme ind på, hvordan den yogiske kropsmodel anvendes i forbindelse med indisk musikteori. Lyd kan altså være varsler fra menneskets omgivelser, som indeholder signaler om menneskers tilstand eller fremtid. Der er mange andre varsler i form af dyreløde. For eksempel fortalte mine informanter i Tirunelveli under feltarbejde dér i 1979, at udtrykket „må uglen tude over dit hus“ er en forbandelse, for uglens tuden varsler død og ulykke for beboerne i et hus, i hvis nærhed den har slået sig ned. Men kontakten mellem menneske og omgivelser kan også gå den anden vej via lyd, og dette ses mest udpræget i den omfattende brug af mantraer i indisk religiøs og rituel praksis, som omtales nedenfor.

## Lydens ontologi i hinduismen

Lyd kan ifølge hindutraditioner opfattes som altings ophav og som gudernes form. Det sidste skal ikke forstås symbolsk, men bogstaveligt. I hinduismen findes den idé, at en lydformular, et mantra, kan være gudens form. Ramachandra Rao beskriver, hvorledes en guddom, i dette tilfælde gudinden Sri, kan repræsenteres af et chakra (også kaldet et yantra), et rituelt diagram: „Således er Sri Chakra virkelig modergudindens krop, hendes egen form“ (Rao 1982:17). Eftersom det samme chakra også kan repræsenteres af et mantra, en lydformular – og i disse religiøse traditioner er der ikke tale om nogen symbolsk, metaforisk relation mellem repræsentationen af guden og guden selv – er lyden af gudens mantra at forstå som selve guddommens form. Der findes en religionsfilosofisk tradition, kaldet *mimamsaka*, hvor vi finder den tanke, at guderne „ikke havde nogen eksistens uafhængigt af de mantraer, som relaterer til dem. Mantraerne som relaterer til disse guder repræsenterer deres essens, eller vi kan sige, at guderne har deres sande eksistens i mantraerne. Guderne har således ingen mystisk magt anden end den, som mantraerne har“ (Dasgupta 1977:24). Man kan i indiske religiøse tekster finde mange andre udsagn om lyd som manifestation af det guddommelige. I Chandogya Upanishad finder man følgende udsagn om lyd og vigtigheden af at kende lydens betydning:



1. Lyden *ha-u* er denne Verden. Lyden *ha-i* er Vinden. Lyden *atha* er Maanen. Lyden *iha* er Jeget. 2. Lyden *u* er Solen. Lyden *e* er Anraabelsen. Lyden *auho-i* er alle Guder. Lyden *him* er Prajapati ... (Tuxen & Marcus 1953:70).

Der er to emner, som bør uddybes her. For det første er der spørgsmålet om, hvorvidt denne form for religiøse udtryk skal tages bogstaveligt, hvad jeg mener, den skal, og så er der for det andet spørgsmålet om, hvor udbredt den form for tænkning er i Indien. Som et svar på det sidste vil jeg berette om dengang, jeg i 1984 opsøgte det store Meenakshitempel i Madurai, hvor jeg ville købe nogle af de små kobberplader, hvorpå der er indgraveret gudernes yantraer og deres mantraer. I et hjem i Madurai havde jeg set, at der var opstillet sådanne kobberplader, og husets ejer forklarede, at de var langt mere effektive end billeder eller skulpturer af guderne, for på kobberpladerne var indgraveret gudernes sande form, hvorfor han havde anbragt dem på væggen i sit *puja*-værelse, det rum i huset, som er reserveret tilbedelse af guderne. Jeg skulle bestemt ikke tro, at hinduer tilbeder statuer! Jeg ville købe nogle af den slags kobberplader til nærmere eftersyn og til Moesgård Museums samlinger, og jeg tog godt for mig af varerne i de mange boder, som findes i templets forhal, og hvor man kan købe alskens religiøst udstyr: røgelsesholdere, messingkrukker og messingbakker til ofringer, kulørte tryk af hinduismens mange guder og meget mere. En af butiksindehaverne, som mente, at jeg måske ikke helt forstod, hvordan pladerne skulle bruges, forklarede mig venligt, at nu skulle jeg jo ikke tro, at man bare sådan lige kunne købe samtlige guders kraft på den måde. Kobberpladerne havde ingen guddommelighed over sig, før en brahminpræst havde udført ritualer over dem i en måned samt reciteret mantraet indgraveret på det. Med andre ord, selve den lyd, som er guddommens form, kan oplade yantraet på kobberpladen med guddommeligt nærvær, omtrent som man oplader et batteri. Her forbindes opfattelsen af lydens karakter med et indisk kastesystem, for det er kun den dertil uddannede brahminpræst, som er i stand til ved hjælp af recitationen af mantraer at bringe den guddommelige tilstedeværelse til kobberpladen.

Siden oplevede jeg ved indvielsen af et tempel for den i Sydindien så populære gud Aiyappan, hvordan man indviede en stenstatue af guden og indsatte den i templet. I soklen neden under statuen var en hulning, hvori man anbragte nogle ædelsten, som repræsenterede de vigtigste himmellegemer, de såkaldte *navagraha*, og desuden fem plader af forskellige slags metal, som repræsenterede de fem elementer, og – vigtigst af alt – en kobberplade med gudens yantra og mantra, som var opladet igennem en brahminpræsts recitation af mantraet. Den aktive ingrediens må her siges at være mantraens lyd, den lyd, som *er* guddommen, og jeg kunne konstatere, at de ideer, som udtrykkes i mimamsakateorien omtalt ovenfor, er rimeligt centralt placeret i nutidig hinduistisk religiøs praksis og ontologi. Men man kan i religiøs praksis komme endnu tættere på guderne: Man kan blive besat af dem, og igennem den besattes mund kan man høre selve guderne tale.



I den såkaldte tantriske hindutradition relaterer man særlige bogstaver/lyde til chakraer, de centre, som ifølge indisk yogafilosofi findes i menneskets krop i en lige række fra ryggradens nederste spids til issen. Der er seks chakraer, som defineres som „subtile centre – centre for bevidsthed“ (Pandit 1979:31). I den tantriske tradition betyder mantraer overordentlig meget, fordi de er midlet til at kommunikere med de kosmiske kræfter, som hvert af chakraerne formodes at indeholde. Hvert bogstav eller lyd sammenlignes med et frø, *bija*, som i sig indeholder den fuldt udviklede plante som potentiale. På samme måde vil en enkelt lyd kunne indeholde den fuldt udviklede lydige form af en guddom. „Således er ‘Ram’ *Bija* for ild i Manipura chakra. Dette mantra ‘Ram’ siges at indeholde udtrykket i den grove lyd (*Vaikhari S’abda*) for den subtile lyd, som frembringes af de kræfter, som konstituerer ilden“ (Pandit 1979:28-9). I denne tantriske tradition bliver teorien om lyd og dens årsag og virkninger temmelig langhåret og kræver en redegørelse for de teorier, som ligger bag. I det korte citat fra M.P. Pandits bog er der flere ting, som kræver en nærmere forklaring. Han siger, at recitation af lyden ”Ram”, som jo er et navn på en gud, kan stimulere ilden i et af chakraerne, og hermed kan det få en virkning på den, som reciterer det, idet det ændrer et af personens chakraer. Hermed kommer chakrasystemet, som det skildres af M.P. Pandit, til at få en vis lighed med en opstilling i et laboratorium med masser af kolber og rør og slanger, hvor gasblusset, med strategisk brug, kan udvirke en kemisk ændring. På samme måde kan yogien ved hjælp af lyd ændre sig selv igennem recitation af mantraer, som kan ændre på chakraernes indhold. Vejen til religiøs frelse kommer hermed til at fremstå som teknik og håndværksmæssig kunnen, idet mennesket jo så at sige kan udvirke sin egen frelse.

Men derudover kræver Pandits udsagn også en redegørelse for den teori, som siger, at mantraer/lyd kan bevirke ændringer i sindet, og for at forstå denne teori er det nødvendigt at kende den indiske teori om materien – og lyd, som skelner mellem subtil (*sukshma*), umanifesteret materie og lyd og grov (*sthula*), manifesteret materie og lyd. Med denne skelnen mellem noget fint/subtelt og noget groft fremkommer også en skelnen mellem to kroppe. Det betyder, at mennesket har en subtil krop, *sukshma sarira*, som kommunikerer med den grove krop, *sthula sarira*. Denne teori er i overensstemmelse med en gammel hinduistisk filosofisk retning, som hedder *sankhya*. Man oversætter ofte begrebet *sukshma* med „oprindelig“. Det siges i denne tradition om den „oprindelige“ materie: „Oprindelig materie kan ikke opfattes, fordi den er for subtil, ikke fordi den ikke findes“ (de Bary et al. 1958:309). Ifølge tantrisk filosofi er der to slags lyd: *varnatmaka*, den ikke-anslåede lyd, og *dhyanyaamaka*, den anslåede lyd, og den første manifesteres i den anden. Det er det, som ligger bag den anslåede lyd, som er det vigtige. „... det er S’abda (lyden), der manifesterer sig således, der er evig“ (Pandit 1979:25-6). Det forklarer, hvorfor det er bedre at sige mantraerne tavst i sindet i stedet for at sige dem højt med *dhvani*, hørbar lyd, for så er mantraet jo i det subtile domæne og dermed tættere på det ophav til lyden, S’abda, som man tilstræber at komme i kontakt med. Pandit siger videre, „Man skal bemærke, at lyd,



dhvani, ikke er den eneste form i hvilken S'abda finder udtryk. Foruden det lydlige kan der være et visuelt udtryk ...“ (op.cit.:26). Dette forklarer, hvordan det guddommelige både kan være en lydformular, et mantra, og et visuelt udtryk, et yantra, idet begge disse udtryk er afledt af noget, som går forud for dem, S'abda, som altså hermed får et meget tvetydigt ontologisk indhold.

Der er redegjort ret detaljeret for mantraernes opståen og rolle i hinduismen af en række religionshistorikere som fx Jan Gonda (1963), Fritz Staal (1986) og C. Mackenzie Brown (1986) (se disse), og jeg skal ikke bruge plads her på at gengive deres tekster om emnet. Der er dog et område af brugen af mantraer i Indien, som måske er lidt mindre kendt, nemlig den mere folkelige form, som jeg har fundet eksempler på i den type af populære bøger om *mantirikam*, som det hedder på tamil, som kan købes i kiosker og boder i Sydindien. Den svenske kender af folkelig sydindisk religion, Carl Gustav Diehl, har i sin bog *Instrument and Purpose* beskrevet mantirikam i den formentlig mest dybtgående skildring, der findes i litteraturen. Han siger, at „mantirikam kan udøves af enhver, som er villig til at underkaste sig reglerne“ (Diehl 1956:268). Der findes *mantiravati* (som er det tamilske navn for personer, som praktiserer mantirikam), som kan udføre gode og lykkevarslen- de ting med mantraerne, men der findes også en kategori, som arbejder med mantraerne for at få onde ånder til at skade bestemte personer, og dette betegnes på tamilsk *pillicuniyam*. „De, som praktiserer det, er meget frygtede, og jeg har fået at vide, at politiet i Madras har en liste med deres navne“ (ibid.). De populære mantrabøger, som sælges i store mængder i Tamil Nadu, betegner som regel deres mantrateknik som *malaiyalam*, dvs. at den formodes at have sin oprindelse i det malayalamtalende Kerala. Som denne omfattende litteratur viser, er brugen af mantraer på ingen måde forbeholdt præster og tempelritualer. Det er blevet hvermandseje, i hvert fald i den sydligste del af Indien, hvor jeg er stødt på det.

## Musik som en vej til frelse

Muligvis inspireret af disse teorier om lyd i yogafilosofien udvikledes en lignende teori om musik som yoga og en vej til frelse. Den indiske musikteoretiker Sharngadeva (cirka det 14. århundrede) skrev et værk, *Sangita Ratnakara*, som i stor detaljerighed gennemgik chakrasystemet i kroppen og fremsatte teorier om, hvordan de forskellige toner var knyttet til forskellige chakraer og havde forskellige virkninger, nøjagtig som det næsten tusind år tidligere blev beskrevet for bogstavernes og de talte lydes vedkommende. Han fremsatte en klassifikation af musik i *marga* (tilnærmelsesvis „klassisk“) og *desi* („ikke-klassisk“), som senere blev taget op af den indiske middelklasse i det 19. århundrede, og han argumenterede for, at musik i enhver form i sidste ende vil føre mennesket til frelse: „Hvad enten Sangeetam (musik) er Marga or Desi, så er målet det samme – at gennemtrænge det femte lag, Anandamaya Kosham“ (Ayyangar 1978:5).<sup>2</sup> Der findes også traditioner i Indien, som forklarer, hvordan musikken i en fjern mytisk fortid blev givet af



Brahma til hans hustru Sarasvati, og hun gav den videre til rishierne, halvguddommelige vismænd, som så formidlede den videre til menneskene, så der er i myterne belæg for, at musik er af guddommelig oprindelse, og derfor bør den vel også kunne føre til frelse ligesom mantraerne. (Disse legender omtales også i Ravi Shankars selvbiografi). Det er mit forsøg på en tolkning, men jeg forestiller mig, at der simpelthen har været et krav og en forventning om, at en teori som Sharngadevas skulle fremsættes, fordi alt, hvad seriøse mennesker foretog sig, burde kunne bidrage til menneskets frelse. Senere, i det 18. og 19. århundrede, levede en sydindisk komponist, Tyagaraja, som i sine sangkompositioner ofte argumenterer energisk for, at musik er en vej til frelse. Det kan man fortolke sådan, at han var udsat for kritik fra mantrateoretikerne, som ikke delte hans opfattelse, men kritiserede hans musikalske virke og mente, at han, som var født i brahminkasten, burde vide bedre. Jeg vender tilbage til Tyagaraja senere i afsnittet „Tyagaraja og national identitet i det uafhængige Indien“, om musik og nationsdannelse, idet Tyagaraja og fejringen af ham ved en stor årlig musikfestival er blevet en vigtig del af nationsdannelsen i Indien.

Men inden vi kommer til det, er det relevant at spørge, om den klassiciserede<sup>3</sup> musik, som den indiske middelklasse ihærdigt promoverer i den indiske nationstat, nu også er så alment kendt og accepteret af den indiske befolkning, at den kan siges at have en funktion som fælles kultur for hele det indiske folk. Svaret på det er klart, nej. Det er indisk filmmusik, alle indere lytter til, synger med på og køber.

Fra Kashmir i nord til Kanya Kumari i syd lyder den hårdtpumpede indiske filmmusik overalt. Det er svært at blive fri for at lytte til den pågående musik, som bruger alle virkemidler for at trænge sig på. Indisk filmmusik er, ligesom gekkoens lyd, blandt de lydfænomener, som er fælles for alle indere, det, som omgiver dem alle steder og altid. Denne musikform har sit udspring i indisk folkemusik og klassisk musik, men den er international og suger alverdens musik ind i en løbsk musikblender, hvor man kan høre forbløffende, til tider skrækelige kombinationer af alt, hvad komponisterne har kunnet bruge: hawaiiguitar, tyroleryodel, skotsk sækkepibe. Der synes ikke at være grænser for, hvad denne ekstremt eklektiske musikgenre kan indoptage fra hele verden og gøre til indisk filmmusik. Hele Indien er indhyllet i et tæppe af denne musik, som møder inderne alle vegne, og som er et kulturelement af meget stor betydning – på et førsprogligt niveau – for opbygningen af en fælles indisk identitet. Der er mange indbyrdes uforståelige sprog i Indien, og der er dybe skel mellem kaster, stammer og etniske grupper. Der er mange meget forskellige musiktraditioner, men filmmusikken lyder nogenlunde ens alle vegne i det enorme land. Man kan sige, at denne musikform, selve det lydtæppe, som den indhyller alle indere i, er indernes middel til at forstå sig selv som et folk og er deres måde at forholde sig til den globale musik på og hermed forstå sig selv som et folk i verden. Med sin forbløffende kreativitet og evne til at bruge elementer fra alverdens musik udtrykker denne musikgenre endvidere den stemning af nybrud og frigørelse, som greb Indien ved selvstændigheden i 1947, og den udtrykker en åbning mod hele verden i et



land, som indtil selvstændigheden bestod dels af britisk Indien, direkte styret af en britisk *viceroy*, dels hundredevis af fyrstestater, hvor tiden i mange af dem havde stået stille i århundreder, og hvor man ikke havde meget kontakt til omverdenen.

## Musik, middelklasse og nationsdannelse

Der findes mange former for musik i Indien, og da jeg første gang kom til Indien i 1971, kendte jeg kun til klassisk indisk musik spillet af kunstnere som Ravi Shankar og Ali Akbar Khan og deres smukke, kontemplative musik, som langsomt og metodisk fra et næsten ubevægeligt udgangspunkt bygger op til et crescendo i højeste tempo. Det var et chok at møde den indiske filmmusik, som dengang drøede ud af nogle højttalere, hvor man ikke kunne regulere styrken, og derfor var de altid voldsomt overstyrede og i stand til at give mig omgående hovedpine, hvis jeg kom for tæt på dem. Jeg måtte sande, at dette for langt de fleste indere var „indisk musik“, og den genre, som jeg havde lært at kende, var kun en sag for ganske få. Det fremgik med stor tydelighed af gramfonpladekatalogerne, som for de 90 %'s vedkommende indeholdt plader med filmsange, derpå fulgte folkelige religiøse sange, og på sidstepladsen kom klassisk indisk musik.

Alligevel er det den klassiske genre, som frem for nogen har nydt godt af Indiens selvstændighed. Den indiske regering byggede masser af nye kulturinstitutioner, såsom musikonservatorier, musikforskningsinstitutioner. Regeringen lukkede klassisk indisk musik ind som en fast og fremtrædende del af repertoireet på All India Radio og sikrede dermed, at den klassiske musik konstant var i æteren i hele Indien. Dette har dog aldrig gjort klassisk indisk musik mere populær eller udbredt, men har måske haft den effekt at etablere et kastesystem inden for musikken, hvor klassisk musik fremstår som de høje kasters musik og filmmusikken som de lave kasters, de brede massers, musik. Den klassiske musik er også kommet til at spille en betydelig rolle som en kilde til kulturel kapital for den spirende indiske middelklasse. Den indiske nation og den middelklasse, som den bygger på, har fortsat styrket den klassiske musiks rolle som det, der skal være den musikalske del af den indiske nations kulturelle arv, og som skal forvaltes, institutionaliseres og udbredes.

Den klassiske musik og måden, den inddrages i nationsbygningsprocessen på, kommer hermed til at bidrage til at give indisk nationalisme et hinduistisk præg, som begyndte allerede med Ram Mohun Roy først i det 19. århundrede. Roy blev som en af de første opmærksom på, at mange fra vestlige lande, ikke blot de britiske koloniherskere, men også kristne missionærer, kritiserede hinduismen og dens religiøse praksis. Man kritiserede børneægteskaber, enkebrænding, tempelprostitution samt det store antal af mærkeligt udseende guder, og Roy følte, at han dels måtte sætte en reform af hinduismen i gang og dels vise de udenlandske kritikere de bedste og mest værdifulde sider af hinduismen. Hans valg faldt på upanishaderne, en stor samling af tekster af vidt forskellig karakter,



som for en stor dels vedkommende består af kommentarer til vedaerne. I upanishaderne kunne Ram Mohun Roy finde en hinduisme af en filosofisk og poetisk karakter og en form for hinduistisk monoteisme, idet upanishaderne ofte refererer til noget guddommeligt, uden at sætte navn på en gud. Som eksempel kan jeg anføre dette citat fra *Brihadaranyaka Upanishad*, hvor der i en dialog drøftes antallet af guder, og der nævnes et tal på „tre og tre hundrede og tre tusinde“, men i samtalen løb reduceres tallet gradvis til seks, og der står videre: „Rigtigt, sagde han, hvor mange Guder er der saa, Yajnavalkya?“ „Halvanden“. Og til sidst er tallet reduceret til én gud. Teksten fortsætter: „Rigtigt, sagde han, hvad er det for tre og tre hundrede og tre tusinde?“ Han svarede: ”Dette betegner blot deres Kræfter“ (Tuxen & Marcus 1953:207). Med andre ord, man kan frit vælge at tro på én hinduguddom eller alle dem, man har lyst til, men de kan ses som blot manifestationer og personificeringer af denne ene guds kræfter.

Ram Mohun Roy oversatte upanishadetekster til moderne bengali, hvilket førte til stærke protester fra konservative hinduer. Hermed blev indisk nationalisme fra begyndelsen nært forbundet med den tanke, at hinduismen skulle reformeres og gøres respektabel i de fremmede kritikers øjne. Denne linje fortsattes med Swami Vivekananda, den store reformator og popularisator af hinduismen og dens filosofi. Vivekananda må siges at have nået det mål, som Ram Mohun Roy satte, idet han på sine rejser til USA sidst i det 19. århundrede opnåede en accept og en respekt og interesse for hinduismen, især i USA, som var uden fortilfælde. Også den store bengalske digter Rabindranath Tagore ydede sit bidrag til denne proces. Som den første indier fik han Nobelprisen i litteratur og blev derfor omgående oversat til mange vestlige sprog, men ligesom Vivekananda turnerede han i USA, hvor han læste op af sine digte for fulde huse. Han fyldte Carnegie Hall til sidste plads, og faktisk kunne han have turneret i USA i årevis, men udmattelse tvang ham til at opgive en planlagt turné. Den poetiske, religiøse stemning i Tagores digte var inspireret af upanishaderne, og den var på linje med Ram Mohun Roys og Vivekanandas monoteistiske form for hinduisme. Dette budskab om berøring mellem gud og menneske gik rent ind som en form for panteisme, som man godt kendte fra vestlig litteratur. Ud over at være en alsidig digter, som skrev både poesi og skuespil, komponerede Tagore også mange sange i en for ham særegen stil, og de fleste af dem havde et klart nationalistisk præg og bidrog især i Bengalen til vækkelsen af en regionalt baseret nationalisme. Hans sange spilles endnu i dag ofte i radioen, og hans særlige sangstil „Rabindra sangit“ udgør et helt afsnit for sig i musikkatalogerne.

Denne udflugt til den indiske nationalismes opståen og tidlige udvikling skal tjene til at sætte rammerne for den nationalisme, som allerede var veletableret på det tidspunkt, hvor Ravi Shankar og den fremvoksende middelklasse begyndte at etablere en kulturpolitik for den indiske nation. Det ligger altså allerede i kortene og er underforstået, at en indisk middelklasse er en hinduistisk middelklasse, og den nationale kultur, som den skal forvalte og udbrede for nationen, vil have en hinduistisk karakter. Hermed vil jeg på ingen måde





udnævne Ravi Shankar til hindufundamentalist, men blot pege på en generel tendens i den kulturelle praksis i Indien, en måske utilsigtet effekt af den kulturelle konsumtion. Ravi Shankar erobrer så at sige den klassiske musik tilbage fra muslimerne, idet han i sin selvbiografi igen og igen understreger, at klassisk indisk musik bygger på et hinduistisk grundlag.

Muligheden for at bruge den klassiske indiske musik som et vigtigt grundlag for den indiske middelklasses legitimitet var udarbejdet, længe før Ravi Shankar var aktiv som kulturpolitiker. Allerede i det 19. århundrede begyndte indiske musikere og musikteoretikere som Sourindro Mohun Tagore (1840-1914) og Pandit V.B. Bhatkande at standardisere og homogenisere<sup>4</sup> og udvælge de dele af den overleverede musiktradition, som hermed kunne blive respekteret og anerkendt som en klassisk musiktradition og leve op til de normer, som gælder for en sådan klassisk tradition i Vesten. Disse kulturaktivister i det 19. århundrede brugte musikken til at skabe national bevidsthed i Indien igennem musikkonferencer, standardiseringer af musikken og dens skalaer samt publikationer. De begyndte også at hente den klassiske musik ud fra hofferne, gøre den offentligt tilgængelig gennem koncerter arrangeret af musikforeninger. Al denne aktivitet omkring „indisk klassisk musik“ var helt klart en indisk middelklasses forsøg på at skabe en revideret og standardiseret lærd tradition, som kunne blive kulturel kapital for denne klasse, som tilfældet var i Europa, og de kunne endvidere spænde den for nationalismens vogn. Der er mange forfattere, som har peget på, at i intet andet koloniale samfund blev musikken anvendt i så høj grad i nationalismens tjeneste. Den amerikanske antropolog Pamela Moro siger det ret kategorisk: „Blandt alle nationer i Asien siden sidste del af det 19. århundrede byder Indien på det bedste eksempel på klassiciseret musik i nationalismens tjeneste“ (Moro 2004:189). Den canadiske antropolog Regula Qureshi siger om denne glubende interesse for at skrive om musik i det 19. århundrede, at den var forbundet med „... den nationalistiske dagsorden at definere indfødt kulturel identitet for det britiske Indiens angliciserede elite. Hele denne bestræbelse førte til en bemærkelsesværdig renaissance for musik i Indien som et fornyet, moderniseret kanonisk system, med støtte fra staten og den nationale elite; i dag er den en vigtig del af den nye ‘offentlige kultur’ i Indien“ (Qureshi 1991:193).

## Klassicisering og nationsdannelse

Klassiciseringen af kulturelle elementer som fx musik i postkoloniale stater er en proces, som foregår i mange af de nye nationer, men som er af særlig stor betydning i Indien, hvad angår musikkens rolle. I det 19. århundrede udvalgte den spirende middelklasse musikken som et vigtigt område, som de kunne sætte i nationens tjeneste. Musikken var på den tid privat, den havde fyrster som mæcener, og der manglede en musikteori, som kunne gøre musikken „klassisk“, eller *marga*, som var den term, man valgte at bruge i det 19. århundrede i Indien for det, som i dag betegnes som klassisk indisk musik.



I termen marga ligger implicit en idé om, at den kan anvendes til at opnå frelse ifølge den hinduistiske tradition fra teoretikere som Sharngadeva i det 14. århundrede. Min antagelse er, at fordi lydens ontologi i hinduismen generelt har en meget nær forbindelse med nogle vigtige områder af indisk personontologi, så kommer det samme til at gælde for musikken, som det vil fremgå af diskussionen nedenfor af den sydindiske komponist Tyagaraja og den teori om sang og musik som vejen til frelse, som indeholdes i hans sangtekster.

Klassisk, professionel indisk musik opdeles i to adskilte traditioner, som har noget forskellige historiske vilkår. Der er i nord den såkaldte Hindustani-tradition og den sydindiske, såkaldte karnatiske tradition. I Hindustani-traditionen blendedes hinduistiske og muslimske kulturelementer, og fordi de traditionelle musikere og sangere skulle leve af at underholde muslimske herskere, var sangteksterne ofte af en religiøs natur, som man kunne tage til indtægt for både hinduisme og islam. Men Sydindien blev først inkorporeret i det muslimske mogulrige ret sent i historien, og det betød, at her bevarede en hinduistisk musiktradition, som ikke havde haft behov for at skjule sin tilknytning til hinduismen. Man bevarede også musikinstrumenter, heriblandt den sydindiske *sarasvati vina*, som havde klar tilknytning til hinduismen, idet lærdommens og musikkens gudinde, Sarasvati, ofte ses afbildet spillende på en sådan vina. Det ser dog ud til, at nordindiske musikinstrumenter faktisk kom til Sydindien efter muslimernes erobring. En engelsk bog fra det 19. århundrede af Captain C. Day, *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, afbilder et instrument, som kaldes „carnatic sitar“, og dette instrument anses for at være et nordindisk instrument, som blev bragt til Indien fra Centralasien af Amir Khusru, en tyrkisk minister ved mogulhoffet. Men sådanne nordindiske indflydelser i sydindisk musik forsvandt i løbet af det 19. og 20. århundrede fra Sydindien. Også det nordindiske strygeinstrument sarangi, som nærmest anses for uundværligt til akkompagnement af vokalmusik i Nordindien, blev udelukket fra sydindisk musik, fordi det var bragt til Sydindien af muslimske erobrere og fortrinsvis blev spillet af muslimske musikere. I stedet for sarangien valgte man den europæiske violin, som man fik kendskab til fra irske *army fiddlers* i den britisk-indiske hær. Violinen er nu fast bestanddel af de instrumenter, som synderne bruger til at spille klassisk sydindisk musik på. Instrumentet havde den fordel, at det ikke blev associeret med muslimsk kultur, og man syntes, det var fuldt så godt i stand til at gengive sydindiske klassiske kompositioner.

## Den klassiske indiske musik siden Indiens selvstændighed

I Frankrig boede i 1930'erne en ung indisk danser og musiker. Han var af bengalsk brahminfamilie, og hans far havde en høj stilling i en international organisation. Den unge mand var begavet og belæst, og han sugede til sig af vestlig kultur. Han fornemmede, at Indien ville blive selvstændigt meget snart, og hans nationalfølelse næredes af læsning af nationalistiske, indiske – og især bengalske – romaner. Den unge mand var Ravi



Shankar, Indiens mest berømte klassiske musiker, og uden tvivl den, som gjorde mest for at omdanne traditionel, lærd indisk musik til klassisk musik for den nye nation. I sine erindringer skriver han: „... mens jeg var i Paris, udvikledes en meget stærk national – endda regional – følelse, som det ofte sker, når man er langt væk fra sit hjem“ (Shankar 1968:67). Samtidig fik han indblik i kunstnerrollen i de vestlige lande. Han oplevede mange af samtidens, og alle tiders, store musikere, Yehudi Menuhin, Pablo Casals, Andres Segovia, Jascha Heifetz og Fritz Kreisler, og han så, hvordan de blev fejret, feteret og respekteret af publikum. Det inspirerede Ravi Shankar til at vinde respekt for sin musikalske kunnen fra sine vestlige venner og kolleger. Men det kom til at holde hårdt, og han indkasserede mange ydmygende nederlag. „Jeg var både såret og rasende, når jeg hørte, hvad nogle af disse vestlige kunstnere havde at sige, og jeg var ked af, at de ikke kunne forstå vores musiks storhed“ (op.cit.:68). Den unge mand levede i to verdener, men han så sin fremtid i Indien, som politiker. Han siger om sig selv som meget ung mand i Paris: „Jeg så mig selv som en politisk leder og lagde detaljerede planer, ja, lagde endda planer for at bringe slaveriet under briterne til ophør“ (op.cit.:69). Her var altså en yderst ambitiøs ung mand, som ville bruge musik til mange ting: skabe respekt om sit land, Indien, opbygge sin nation og ikke mindst skabe respekt om sig selv. Og det lykkedes faktisk for ham at nå alle disse mål, men vejen dertil var lang og hård.

Ravi Shankar vendte tilbage til Indien for at lære klassisk indisk musik til bunds. Klassisk musik var på den tid i Indien protegeret af fyrsterne, og musikerne var nærmest at betragte som tyende i huset hos deres herrer og mestre. Der var langt herfra til den strålende kunstnerrolle, som han havde oplevet europæiske musikere sole sig i. Men med Indiens selvstændighed begyndte det at lysne for den ukendte musiker. Han var aktiv i en kulturaktivisme, som var inspireret af indisk nationalisme, og det førte i 1948 til en meget indflydelsesrig stilling på All India Radio som dirigent for et nyt nationalt musikensemble samt som leder af External Services, som skulle sende indiske musikere ud i verden og gøre indisk musik kendt og respekteret. Nu kunne han pleje sine to ambitioner: at opbygge den nye nations kulturliv og skaffe Indien respekt i verden igennem musikken.

I løbet af et tiår skete der en radikal ændring af den klassiske musiks rolle i Indien. Fra at have været domineret af traditionelle musikerfamilier – og i Nordindien var de fleste af disse familier faktisk muslimer – blev musikken nu „middelklassificeret“ med alt, hvad det indebærer: offentlige musikkonservatorier og institutter og grader i musik med mulighed for embeder som musiklærere i den nye stats tjeneste. Fra fyrsternes Indien var der også ting omkring musikken, som skulle glemmes. Mange af sangerinderne var fyrsternes kurtisaner, dvs. at en fyrste anskaffede sig ikke blot en sangerinde til sit hof, men mente at have erhvervet hele damen. Samtidig var der et musikliv knyttet til kurtisanesaloner, hvor de såkaldte *nautch*-piger dansede og sang for kunderne, mens musikere spillede den indiske dobbelttromme, tabla og baya, og strygeinstrumentet sarangi. Begge disse



instrumenter er kommet til Indien med muslimske erobrere og indvandrere, og der hænger derfor stadig noget for hindumiddelklassen odiøst ved dem. Også den tidligere forbindelse mellem prostitution og de to musikinstrumenter tabla-baya og sarangi gjorde brugen af dem ubekvem for den nye indiske middelklasse. Derfor var disse instrumenter ikke umiddelbart egnede til at bruges i en ny national musikkultur, som mest var beregnet på at skulle skabe kulturel kapital for en middelklasse, som for det overvældende flertals vedkommende var hinduer.

Sarangien er det eneste klassiske instrument i Indien, som er forblevet i hænderne på traditionelle musikdynastier, hovedsagelig muslimer. Det er udelukket fra den massive middelklasseomfavnelser, og det er også det eneste instrument i nutidig klassisk musik, som har undgået den homogeniserende påvirkning af borgerliggørelsen. Fyrsterne musik skulle gøres til den nationsbærende middelklassens musik, men sarangien kunne ikke komme med i den proces. Regula Qureshi har skrevet om denne proces, som berører hende personligt meget dybt, fordi hendes familie har rødder i muslimske miljøer i Syd-asien, og hun selv spiller sarangi og sætter stor pris på instrumentet. Qureshi siger om dette strygeinstrument: „Sarangispillere er mest kendt for deres forbindelse med de berømte kurtisanesangerinders og danseres saloner. Som følge heraf er både instrumentet og de, som spiller det, blevet stigmatiseret af den urbaniserede (hovedsageligt hinduistiske) middelklasse, som har domineret udbredelsen af klassisk musik siden uafhængigheden“ (Qureshi 2000:806). Men det har også haft den effekt, at sarangien er blevet udelukket fra den klassiske nationale musik. „Hvorfor skal vi forsøge at bevare et instrument, en tradition, når koncertarrangører og musikskribenter fortsat ignorerer det, når musikproducere kun bruger det, når de vil udtrykke mere betydning eller de berygtede kurtisaners sensualitet?“ citerer Qureshi med beklagelse Joep Bor for at have sagt ved en tale på et seminar om sarangien i Bombay (op.cit.:809). Sarangien har i dag i Indien fået en rolle som det instrument, der bedst egner sig til at udtrykke menneskelige følelser som kærlighed og sorg. Det dukker ofte op i kærlighedsscener i hindifilm, og det bliver brugt i All India Radio, når statsoverhoveder dør, og den klagende lyd af sarangien blev spillet i dagevis i radioen efter Nehrus død.

## Tyagaraja og national identitet i det uafhængige Indien

Tyagaraja blev født i det nuværende Tamil Nadu i den lille by Tiruvaiyaru 1767 og døde efter et produktivt liv som komponist i 1847. Han var ukendt uden for en snæver kreds i Tiruvaiyaru, og han levede et asketisk liv som *bhakta*, en hindu, som tilbeder sin udvalgte gud på en personlig og emotionel måde, dvs. at han sang næsten udelukkende guden Ramas pris. Disse sange er fulde af længsel efter forening med guden, og de er skrevet på et moderne sprog, telugu, som tales af millioner, sådan at mange var i stand til at forstå teksterne. Eftersom klassisk musik i Sydindien var i hænderne på Indiens lærde klasse,



brahminerne, skrev de ofte deres sange på det lærde, religiøse sprog sanskrit, som er et dødt kunstsprog, som kun ganske få indere behersker. På grund af den stærke følelsesmæssige appel, som udtrykkes i Tyagarajas sange, og fordi de er skrevet på telugu, som er velegnet til at synge på, det er sangbart som italiensk, har Tyagarajas sange appelleret til mange mennesker.

Målet for Tyagarajas liv var at blive forenet med guden Rama, altså det man i hinduismen forstår ved „frelse“. Det vil sige, at målet er at dø og opgå i den guddommelige helhed, som hvert menneske er en lille, adskilt del af, sådan at man ikke bliver genfødt. Med andre ord, udfrielse fra den evige genfødelseshjul, som almindeligvis anses for at være menneskets skæbne. Få dage før sin død fortalte Tyagaraja sine disciple, at han på en bestemt dag og et bestemt tidspunkt ville dø og „opnå samadhi“, hvilket vil sige, at han ville opnå sit mål: forening med gud og udfrielse af genfødsel. Han satte sig ifølge legenden ned og sang en af sine sange til Ramas pris, hvorpå han udåndede, og disciplene sagde, at de kunne se, hvorledes hans sjæl undslap hans krop og fløj til himmels. Tyagaraja argumenterer i sine sange for, at musikken kan være en vej til frelse, og her er han et ekko af Sharngadeva, som gav udtryk for samme tanke 400 år tidligere.<sup>5</sup> Her er et eksempel på en sangtekst, som handler om musikkens rolle i frelseprocessen:

Drik den nektar som hedder raga (en musikskala)  
og glæd dig, oh mit sind!  
den bringer den frugt som kommer af ofringer og yoga  
de som ved, at musikkens toner  
og den oprindelige lyd Om  
udgør Shivas krop  
er befriede sjæle.  
(Ramanujachari 1966:513)

Når Tyagaraja bruger adskillige sangtekster til at argumentere for musikken som en vej til frelse, så må det skyldes, at mange i samtiden ikke havde den samme høje mening om musikken. Faktisk er mange hinduistiske guruer af den opfattelse, at musik er spild af tid og ikke fører til frelse. Det, man i stedet skal bruge sin tid på, er mantraer, de hellige lyd-formularer, som beskrives som gudens *rupa*, dvs. at selve mantraet er gudens krop. Men da guden Ramas navn også anses for at være hans form, så kan man ved at recitere navnet Rama et meget stort antal gange efterhånden opnå at blive mere og mere tilnærmet ham. Dette er en religiøs teknik, som kaldes *ramanama*, og det var noget, som Tyagaraja satte flere timer af til hver dag igennem sit liv. Derfor er der en vis tvetydighed i historien om hans opgåen i samadhi, som kan fortolkes på to måder. Hvis man går ind for sangenes indhold af bhakti, så kan man bruge historien om Tyagarajas frelse til at vise, at musik kan være en vej til frelse. Men man kan også vælge at tro, at det var recitationen af Ramas navn som et mantra, som førte til hans frelse. På den ene side er der stor lovprisning af Tyagaraja som en hellig mand, en stor komponist og digter, som viser hinduerne en vej til frelse, men der er på den anden side mange respekterede indiske guruer, som affærdiger



musik af enhver art som rent tidsspilde, som underholdning, som aldrig kan føre den religiøst søgende nogen steder hen.

### Tyagaraja - den første moderne inder?<sup>6</sup>

Da Tyagaraja levede, var han ret ukendt, og hans ry begyndte først at vokse, da en indisk middelklasse så småt begyndte at vokse frem i den del af Indien, som var regeret af den britiske koloniadministration. Den amerikanske religionshistoriker William Jackson mener derfor, at Tyagarajas status som den største og mest elskede komponist i Sydindien hænger sammen med den sydindiske middelklassens fremvækst og historie (Jackson 1999). Det er denne klasse, som blandt utallige andre historiske skikkelser, som var langt mere berømte i det 19. århundrede, har valgt Tyagaraja som deres ikon og forbillede. Ja, en nutidige indisk musikskribent har endda kaldt komponisten for „den første moderne inder“. Det kan være svært fra et vesterlandsk perspektiv at se, hvad det specielt moderne ved Tyagaraja egentlig var, for han fulgte blot i en lang række af lignende bhaktidigteres og komponisters fodspor, som igennem næsten tusinde år havde skrevet sange af samme type som hans. Det moderne ved Tyagaraja er måske ikke så meget en egenskab ved Tyagaraja og hans sange, men det ligger i, at den moderne hindumiddelklasse i ham ser afspejlet deres egen moderne form for hinduisme. Tyagaraja er jo en „demokratisk“ digter og komponist. Han skrev ikke sange for fyrster og andre magthavere, men for alle og enhver, som delte hans religion. Derved egner han sig som en samlende skikkelse for nationen, i hvert fald den del af den, som bekender sig til hinduismen. Dertil kommer, at guden Rama var en gud inkarneret som en jordisk konge i Ayodhya, hvilket går godt i spænd med den omsiggribende hindufundamentalisme i Indien, hvor Rama er idealet på den „gode fyrste“, dvs. en retfærdig hindukonge. Desuden er indholdet i Tyagarajas sange ekstremt verdensfjernt og spirituelt, hvorved han er et godt eksempel på det ideal, som den indiske nationsbærende middelklasse anser for at være „typisk“ indisk: Inderne er spirituelt og åndeligt stærke. Vesterlændingene kan måske i materielle henseender være inderne overlegne, men på det åndelige område er inderne overlegne. Det er denne tanke, som Indiens daværende præsident, Shankar Dayal Sharma, udtrykte i sin tale ved 150-året for Tyagarajas død i 1997: „Hans kompositioner bekræfter, at der er en større realitet end materielle behov og ønsker, og at vores samfund har et mægtigt iboende reservoir af moralsk styrke, som det kan trække på i traumatiske og kaotiske tider“ (Sharma 1997:22).

Med denne nationale kanonisering af Tyagaraja udsendes det budskab endnu tydeligere, at klassisk indisk musik er en sag for en hinduistisk middelklasse, og budskabet forstærkes af, at Tyagaraja så klart forener de to strategier for brugen af lyd som en vej til frelse, dels mantraet, dels musik som tilbedelse og en vej til frelse. Disse kulturelle udviklinger overses ofte af vestlige iagttagere af indisk nationalisme, men som Regula



Qureshi siger: „Selv om man kan forklare denne udvikling nok så logisk, så vedbliver det at forbavse, at musik skulle komme til at antage en så vigtig funktion i udviklingen af en moderne nationstat“ (Qureshi 1991:164).

Der er lang vej fra den fattige tigger og asket, den marginale og ukendte sanger Tyagaraja og til den brug, som gøres af ham i dag af Indiens middelklasse, for hvem det at kunne hans kompositioner er dannelse for især middelklassens unge piger. Tyagarajas holdning til musikken udtrykkes i denne tekst:

Er Mokshas døre åbne for musikere  
som mangler sand hengivenhed  
og sand glæde ved musikken, oh Sakshatkara?  
(Krishnamurthy 1997:94)

Men den oprindelige åndelige søgen, som Tyagaraja udtrykte med sin musik, er nu blevet til noget helt andet: kulturel kapital for det bedre borgerskabs børn, og derved en brik i opbygningen af den indiske nation. Denne meget komplekse performative begivenhed viser det paradoks, som ligger i at inddrage en asket som Tyagaraja i et nationsopbyggende projekt. Frelse i hinduismens forstand er et anliggende for den enkelte og kan aldrig blive til et kollektivt forehavende, som nationsopbygning jo netop er. Jeg har interviewet unge musikstuderende om deres opfattelse af den klassiske syndiske musik og om, hvorvidt de deler Tyagarajas syn på frelse som det højeste menneskelige mål. Det spørgsmål bliver de som regel meget forbavsede over, og det er klart, at det spirituelle indhold i Tyagarajas sange ikke betyder meget for dem. Det, som tæller, er at blive en dygtig musiker, så man enten kan få en professionel karriere eller et embede som musiklærer.

Det er med den indiske nations opståen, at den musikalske kultur med ét kan spille en rolle dels som nationens opbygger, dels som en kilde til offentlige embeder. Men selv om middelklassen i Indien på en og samme gang hylder den hinduistiske komponist Tyagaraja og forsøger at ignorere det religiøse budskab i hans sange – for det er jo bare klassisk musik for dem – så må den brug, der gøres af musik i nationsdannelsen i Indien, få den effekt i stigende grad at marginalisere den store ikke-hinduistiske del af befolkningen, især muslimerne. Det forekommer mig, når jeg hører gekkoens lyd ved det lille tempel i Madurai, at den varsler langt større kulturel afstand i fremtiden mellem hinduer og muslimer.

## Noter

1. Chandogya Upanishad. Bladene, som holdes sammen af en nål, er den indiske bog af palmeblade.
2. Med „gennemtrængelsen af det femte lag“ menes, at kundalinakraften, der ligger som en sammenrullet slange ved rygradens rod, vækket af yogiske øvelser, rejser sig og bevæger sig opad



igennem chakraerne og til sidste undslipper kroppen og forenes med det guddommelige, hvilket er definitionen på „frelse“ i hinduistisk forstand.

3. Dette er min oversættelse af et udtryk, *classicisation*, som Pamela Moro bruger om den proces, som fandt sted i postkoloniale stater, hvor de herskende klasser satte sig for at definere, hvad i de mange musikalske traditioner der skulle udnævnes til at være klassisk, se Moro (2004).
4. Dette indebar bl.a. at finde frem til alment accepterede, og ens, definitioner på de mange ragaer (tilnærmelsesvis: skalaer), som fandtes i mange lokale varianter, samt skabelsen af konsensus omkring antallet af intervaller i klassisk indisk musik.
5. Datering i Indien er, som nogle har sagt, mere en kunstart end en videnskab, og Sharngadevas nøjagtige datering er højst usikker.
6. Jeg har flere gange set ham omtalt således i den indiske presse, men kan ikke henvise til en trykt kilde.

## Litteratur

Ayyangar, R. Rangaramanuja  
1978 Sangitaratnakara: A Study.

Brown, C. Mackenzie  
1986 Purana as Scripture: From Sound to Image of the Holy Word in the Hindu Tradition. History of Religions 26(1):68-86.

Dasgupta, Shashi Bhusan  
1977 Aspects of Indian Thought. Calcutta: Firma KLM.

Day, Captain C.  
1891 The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan. London.

de Bary, William Theodore et al. (eds.)  
1958 Sources of Indian Tradition. New York: Columbia University Press.

Diehl, Carl Gustav  
1956 Instrument and Purpose. Lund.

Gonda, Jan  
1963 The Indian Mantra. Oriens 16:244-97.

Jackson, William  
1999 Tyagaraja: His Life and Lyrics. Oxford University Press.

Krishnamurthy, S.V.  
1997 Know Your Thyagaraja. Chennai: T.R. Publications.

Moro, Pamela  
2004 Constructions of the Nation and the Classicisation of Music: Comparative Perspectives from Southeast and South Asia. Journal of Southeast Asian Studies 35(2):181-211.

Pandit, M.P.  
1979 Kundalini Yoga. Madras: Ganesh.

Qureshi, Regula  
1991 Whose Music? I: B. Nettl & P.V. Bohlman (eds.): Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press.





- 2000            How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian Sarangi. *American Ethnologist* 27(4).
- Ramanujachari, C.  
1966            The Spiritual Heritage of Tyagaraja. Sri Ramakrishna Math. Madras: Mylapore.
- Rao, S.K. Ramachandra  
1982            Sri-Chakra: Its Yantra, Mantra and Tantra. Bangalore: Kalatharu.
- Sharma, Shankar Dayal  
1997            Åbningstale ved 150-året for Tyagarajas død. I: T.S. Parthasarathy (ed.): Sri Thyagabrahma Mahotsava Sabha Festival Souvenir. Madras.
- Shankar, Ravi  
1968            My Music, My Life. London: Jonathan Cape.
- Staal, Fritz  
1986            The Sound of Religion. *Numen* 33(fasc.1):33-64.
- Tuxen, Poul & Aage Marcus (red.)  
1953            Verdensreligionernes hovedværker. De ældste upanishader. København: Gyldendal.

