

La presencia del sonido

LAWRENCE ABU HAMDAN / SHILPA GUPTA / SUSAN HILLER

DIPNA HORRA / RASHMI KALEKA / ROBERT MILLIS

YASHAS SHETTY / KIRAN SUBBAIAH / THE TRAVELLING ARCHIVE



en cubierta

Shilpa Gupta. *Untitled*, 2013

La presencia del sonido

Lawrence Abu Hamdan

Shilpa Gupta

Susan Hiller

Dipna Horra

Rashmi Kaleka

Robert Millis

Yashas Shetty

Kiran Subbaiah

The Travelling Archive

Comisarias: Núria Querol y Nida Ghouse

Del 2 de agosto al 29 de septiembre de 2013

Villa Iris. Santander



Índice / Index

- 7 Presentación / *Presentation*
FUNDACIÓN BOTÍN
- 11 La acústica importa / *Acoustic matters*
NÚRIA QUEROL Y NIDA GHOUSE
- 23 Kiran Subbaiah
- 27 Una nueva nota en la melodía o, el *Sidewalk Blues* / *A new note in the melody or, the Sidewalk Blues*
ROBERT MILLIS
- 41 ¿Quién fue Wazir Jan? / *Who was Wazir Jan?*
SABA DEWAN
- 55 Robert Millis
- 61 Estudio Lingüístico de la India / *Linguistic Survey of India*
SHAHID AMIN
- 69 Lawrence Abu Hamdan
- 77 Susan Hiller
- 83 El hombre de la grabadora: Arnold Bake en Bengala / *Man with a recording machine: Arnold Bake in Bengal*
MOUSHUMI BHOWMIK PARA THE TRAVELLING ARCHIVE
- 97 The Travelling Archive (Moushumi Bhowmik y Sukanta Majumdar)
- 103 Shilpa Gupta
- 107 Dipna Horra
- 113 El misterio de Myrtle ya está resuelto / *The Myrtle mystery is solved*
NARESH FERNANDES
- 123 Yashas Shetty
- 131 El inglés de los tribunales: notas desde tres espacios en los que resuena la ley / *Received Pronunciations: notes from three spaces in which the law resounds*
LAWRENCE ABU HAMDAN
- 141 Rashmi Kaleka
- 150 Índice de obras expuestas / *List of exhibited works*
- 152 Índice de artistas y autores / *Index of artists and authors*
- 158 Créditos / *Credits*

Presentación

Presentation

FUNDACIÓN BOTÍN

Desde que en 1997 la Fundación Botín inició su actividad expositiva en Villa Iris las colaboraciones con otras instituciones, con comisarios, becarios de arte o curatoriales... han ayudado a dar forma y contenido a un espacio donde la formación a través de las becas y las propuestas más actuales han sido cita obligada todos los veranos. Más de 200 artistas han mostrado sus obras en 18 exposiciones que han acercado al público las propuestas más contemporáneas.

La presencia del sonido con obras de Lawrence Abu Hamdan, Shilpa Gupta, Susan Hiller, Dipna Horra, Rashmi Kaleka, Robert Millis, Yashas Shetty, Kiran Subbaiah y The Travelling Archive (Moushumi Bhowmik y Sukanta Majumdar) nos invita a reflexionar sobre los primeros años de la historia de las tecnologías de reproducción sonora, su llegada a la India y sus repercusiones.

La beca de la Fundación Botín en Gestión de Museos y Comisariado de Exposiciones en el Royal College of Art de Londres, su estancia en Delhi, sus investigaciones se reflejan en este proyecto de Núria Querol del que es comisaria junto a Nida Ghouse.

Con esta muestra se cierra un ciclo expositivo en este espacio y que mejor forma que uniendo la plástica y el sonido, invitándoles a escuchar, a cerrar los ojos, a imaginar... Las comisarias en su texto nos dicen "Al fin y al cabo, es una historia repleta de fantasmas" y Villa Iris ha estado repleta de presencias, de artistas, de obras, de público... todos juntos han escrito su historia.

Julio 2013

Since, in 1997, Fundación Botín began holding exhibitions at Villa Iris, collaborations with other institutions, involving curators and scholarships in art or curatorship, have helped to afford both shape and content to a place where training grounded on grants and cutting-edge artistic proposals has become a compelling item on the summer agenda. More than 200 artists have displayed their works at 18 exhibitions, showing the public the most contemporary proposals.

La presencia del sonido / The presence of sound, with works by Lawrence Abu Hamdan, Shilpa Gupta, Susan Hiller, Dipna Horra, Rashmi Kaleka, Robert Millis, Yashas Shetty, Kiran Subbaiah and The Travelling Archive (Moushumi Bhowmik and Sukanta Majumdar), invites us to reflect on the early years of the history of sound reproduction technology, its arrival in India and its repercussions.

The Fundación Botín scholarship in Museum Management and Exhibition Curatorship at the Royal College of Art in London, coupled with her period in Delhi and her research are evidenced in this project by Núria Querol, which she curates alongside Nida Ghouse.

This show ends an exhibition cycle at this venue, and what better way than by combining visual art and sound, inviting visitors to listen, to close their eyes, to imagine...? In their presentation, the curators recall "After all, it is a story full of ghosts" and Villa Iris has been full of the presence of artists, their works, the visiting public... and all together, they have written its story.

July 2013

Si lo prefieren, pueden cerrar los ojos. Basta con que escuchen la voz. Al fin y al cabo, es una historia repleta de fantasmas. Aunque nos empeñáramos en negarlo, sería inútil. Seguirían apareciendo... y nunca podríamos llegar a concebirlo de otro modo.

If you so prefer, you could close your eyes. Just listen to the voice. It is after all a story full of ghosts. As much as we deny it, there'd be no point. They kept turning up... and we never quite figured how to conceive of this otherwise.

El hombre de la grabadora:
Arnold Bake en Bengala

*Man with a Recording Machine:
Arnold Bake in Bengal*

MOUSHUMI BHOWMIK,
PARA THE TRAVELLING ARCHIVE

El hombre de la grabadora: Arnold Bake en Bengala

Man with a Recording Machine: Arnold Bake in Bengal

MOUSHUMI BHOWMIK, PARA THE TRAVELLING ARCHIVE*

En 1978, el poeta y ensayista bengalí Annada Shankar Ray, ya fallecido, también funcionario en la India británica, publicó el libro *Lalon O Tanr Gaan* sobre Lalon Fakir, el célebre poeta místico bengalí del siglo XIX. El libro recoge un ensayo titulado “Loksahityer sandhane” [En busca de la literatura popular]. Fechado en 1977, comienza con el autor rememorando un incidente que tuvo lugar “unos cuarenta y cinco años atrás”, por lo que debió de transcurrir en 1932, cuando fue destinado como magistrado a la división de Naogaon, en el distrito de Rajshahi, situado en la provincia india británica de Bengala, la actual Bangladesh.

“Un día llegó un hombre procedente de la localidad de Santiniketan buscando canciones populares: el Dr. Arnold Bake, ciudadano holandés, admirador de Rabindranath Tagore y famoso por haber transcrito sus canciones¹ [...] En Naogaon había otro hombre que había conseguido grandes avances en su colección de canciones populares, ya publicadas en una antología, *Haramoni* [Joyas perdidas], con una introducción a cargo del propio Tagore. Trabajaba como subinspector escolar en Naogaon. Mientras recorría las zonas rurales cumpliendo con su deber de inspeccionar colegios, al mismo tiempo recopilaba [textos] de canciones populares de la gente. Por aquel entonces, eran pocos los que conocían su trabajo, pero en la actualidad es el famoso Mohammad Mansuruddin”. “Cuando me enteré de la visita de Bake, hice que Mansuruddin se pusiera manos a la obra. En tan solo un día consiguió, quién sabe dónde, a un *fakir* y a una *fakirni* [artistas ambulantes que interpretaban canciones místicas]. El hombre no estaba dotado de una voz excepcional, por lo que pasaba la mayor parte del tiempo en silencio, pero la mujer cantaba una canción tras otra y Bake *saheb*² las grabó con su artilugio. En esos tiempos no existían magnetófonos. El instrumento de Bake era bastante anticuado. *La hermosa voz de la fakirni quedó capturada y fue enviada al extranjero* [las cursivas son mías; de hecho, el término que Ray utiliza es, concretamente, ‘*challan*’, que transmite la idea de llevar a cabo una transacción. Su voz fue ‘*challanada*’, escribe Ray]. *No nos la pudimos quedar*. Sin embargo, Mohammad Mansuruddin escribió las canciones y

In 1978, the late Bengali poet and essayist, also a civil servant in British India, Annada Shankar Ray, published a book *Lalon O Tanr Gaan* on Lalon Fakir, the famous nineteenth century mystic poet of Bengal. There is an essay in the book titled “Loksahityer Sandhane” [In Search of Folk Literature]. Dated 1977, it starts with the author reminiscing about an incident which took place “about 45 years ago”, which must have been 1932, when he was posted as the magistrate in Naogaon division of Rajshahi district in undivided Bengal, now Bangladesh.

“There arrived one day a man from Santiniketan, in search of folk songs. Dr Arnold Bake, Dutch citizen, admirer of Rabindranath Tagore, who was famous for his transcription of Tagore’s songs¹ [...] In Naogaon there was another man who had come a long way with his collection of folk songs and who had already published an anthology of these songs, *Haramoni* [Lost Jewels], with an Introduction by Tagore himself. He was a sub-inspector of schools in Naogaon. While he went about the countryside on his inspection duty, he also collected [texts of] folk songs from people. Not many knew of his work then, but today he is the famous Mohammad Mansuruddin”. “When I heard of Bake’s visit, I put Mansuruddin on the job. Within just a day he got hold of a fakir and fakirni [male and female wandering singers of mystical songs]; who knows where from? The man’s voice was not great, so he was mostly silent. The woman sang one song after another and Bake *saheb* recorded them with his machine. There weren’t any tape recorders in those days. Bake’s instrument was old-fashioned. *The beautiful voice of the fakirni got packed and sent abroad* [ital. mine; in fact, the precise word Ray uses is ‘*challan*’, which conveys a sense of transaction. Her voice got *challaned*, Ray writes]. *We could not keep her*. However, Mohammad Mansuruddin wrote down the songs and later published them. *Haramoni* is being published as volumes and recently the eight has come out”.

luego las publicó. *Haramoni* se edita en varios volúmenes; recientemente ha salido a la luz el octavo de ellos”.

“La *fakirni* era musulmana, pero el sentimiento de la canción que interpretaba era universal. *Prem koro mon, premer marma jene* [Amor, oh corazón, sabiendo lo que vale el amor / No es un juego fácil / Aprender a buscar y encontrar a tu gurú]”.

(Traducción propia)

En el texto original de Ray, “no nos la pudimos quedar” se expresa como *amra keu taake dhore rakhte parlam na*, y lo interesante de ello es que “taake”, que actúa como pronombre, podría referirse tanto a la mujer, como a su voz, como a ambas. Por lo tanto, interpretamos la voz como si de la mujer se tratara, no solo en referencia a la voz de la mujer. El sonido es nuestra fuente de material histórico; el sonido es conocimiento. El sonido grabado se convierte en nuestro punto de acceso a las reflexiones sobre el tema, el contexto y el proceso de grabación, así como sobre el instrumento con el que se realizaron las grabaciones y el hombre que lo manejaba.

La canción *Prem koro mon* consta en el catálogo del Archives and Research Centre for Ethnomusicology (ARCE) del American Institute of Indian Studies en Gurgaon, India. Cinta 30:2:84. También figura en el catálogo de la British Library de grabaciones etnográficas en cilindros de cera. C52/1742 C1, disponible *on-line*.

Título de la colección: Bake Cylinder Collection.

Intérprete: Jaura Khatan Khaepi?

Notas sobre la interpretación: Bake India II, n° 90, solista masculino. Notas de Bake: ‘idem [como en el n° 88] *Prem koro mon*’. Calidad de la grabación razonable, pero de señal débil.

País: Bangladesh.

Fecha de la grabación: 28/02/1932.

Lugar de la grabación: Naogaon (Bangladesh).

Duración de la canción: 3’ 19”.

La nota de Bake sobre el n° 88 rezaba: “Jaura Khatan Khaepi, *Ami namaz porete jai colore*”. Puesto que para el n° 90 nos remitía a la misma información facilitada para el n° 88, la canción también debe atribuirse a Jaura Khatan Khaepi. Ahora bien, detrás del nombre del intérprete, aparece un signo de interrogación que no se sabe muy bien a qué corresponde. Pero independientemente de eso, lo

“The fakirni was Muslim. But the sentiment of the song she sang was universal. *Prem koro mon, premer marma jene* [Love, O heart, knowing what love is worth/ It is no easy game/ Learn to seek and find your gurul]”. (Translation mine)

Ray’s original for “we could not keep her” was *amra keu taake dhore rakhte parlam na*, and the interesting thing here is that “taake”, being the pronoun, could stand for the woman or her voice or both. So we are reading the voice as the woman, not just the voice of the woman. Sound is our historical source material here; sound is knowledge. Recorded sound becomes our point of entry into musings on the subject, context and process of recording. Also on the machine that produced the recordings and the man behind the machine.

The song *Prem koro mon* is on the catalogue of the Archives and Research Centre for Ethnomusicology (ARCE) of the American Institute of Indian Studies in Gurgaon, India. Tape 30:2:84. It is also on the British Library’s catalogue for ethnographic wax cylinder recordings. C52/1742 C1, which is available for online search.

Collection Title: Bake Cylinder Collection.

Performer: Jaura Khatan Khaepi?

Performance notes: Bake India II, No.90, Male vocal solo.

Bake’s notes: “idem [as with No. 88] *Prem koro mon*”.

Reasonable quality recording but weak signal.

Country: Bangladesh.

Recording date: 1932.02.28.

Recording location: Naogaon (Bangladesh).

Item duration: 3 min 19 sec.

For No. 88, Bake’s note was, “Jaura Khatan Khaepi, *Ami namaz porete jai colore*”. Since for No. 90 the information is the same as for No. 88, it too must be credited to Jaura Khatan Khaepi. But there is a question mark after its performer’s name, the reason for which is not clear. Never mind that. What is interesting in this catalogue entry though is this: the archive has heard this recording as a male voice, even though the name Khatan—actually, Khatun—is a common name for Muslim women. In all probability the error occurred either while writing the original note or when copying from it. And so, Annada Shankar Ray’s fakirni with her “beautiful voice” has become a man in the course of her journey to the archive, through the vehicle of the recording machine.

interesante de esta inscripción en el catálogo es lo siguiente: esta grabación está catalogada en el archivo como perteneciente a una voz masculina, a pesar de que Khatan –en realidad, Khatun– es un nombre bastante frecuente entre mujeres musulmanas. Es muy probable que el error se produjera al escribir la nota original o al copiarla. De este modo, la *fakirni* de Annada Shankar Ray, con su “hermosa voz”, se convirtió en un hombre en el transcurso de su viaje al archivo, a través del vehículo de la grabadora.

2004, Calcuta. Alguien nos habló de una cantante extraordinaria que aparecía en un documental sobre la danza tradicional Jhumur, típica de Purulia, en el oeste de Bengala Occidental. [Recuérdese la grabación de Bake de 1932: ‘Jumur por Kusum, una mujer bhumij de Bankura’]. No sé quién es el director ni conozco la película; solo sé que se mostró en la galería de arte CIMA. Sukanta lo descubre a través de sus amigos de la escuela de cine. La mujer que estás buscando no es una mujer, sino un hombre. Conocimos a Amulya Kumar en enero de 2005. Desde entonces, nos hemos visto un sinfín de veces. Su voz, que va más allá del sexo masculino o femenino, ocupa un lugar muy especial en nuestras mentes, como una marca sonora en un árido paisaje.

¿Cómo interpretar las grabaciones que Bake realizó en Naogaon? ¿Tan solo como sonido? Añadamos a esta experiencia auditiva la historia de Annada Shankar Ray y el *Haramoni* de Manusuruddin, así como nuestro conocimiento general sobre la cultura del lugar de donde procede esta música. Todos estos detalles conforman la historia de aquella sesión de grabación sobre el terreno que se llevó a cabo el 28 de febrero de 1932 en Naogaon. Entre los papeles de Bake guardados en la sección Colección especial de la Biblioteca de la Universiteit Leiden también se encuentran algunas fotografías en las que se lee “Naogaon”. *Naogaon II* presenta la imagen de una diminuta mujer, de tez oscura, sentada en cuclillas delante de una casa, con una valla de bambú a sus espaldas. Fuera brilla el sol y la mujer va ataviada con un sari blanco, con cuyo extremo se ha cubierto la cabeza. Está sujetando un *ektara* [instrumento] de una sola cuerda, como mostrándolo, y aunque no está mirando a la cámara, tampoco desvía la mirada. El resto de instantáneas de Naogaon son retratos de grupos de seis o siete músicos, así como algunos individuales. Sus nombres constan en el catálogo de la British Library de Sonido e Imágenes en Movimiento: Masiruddin Fakir, Rasik Paramanik, Mukund



Mapa de Bengala. Extraído de un mapa de Bengala de 1905. Fuente: Archivo de mapas online de la New Society for the Diffusion of Knowledge. <http://www.probertencyclopaedia.com/cgi-bin/smmaps.pl?keyword=bengal>

Map of Bengal. From a 1905 map of Bengal. Source: The Internet Map Archive of the New Society for the Diffusion of Knowledge. <http://www.probertencyclopaedia.com/cgi-bin/smmaps.pl?keyword=bengal>



Naogaon 11. La fotografía original se conserva en la Biblioteca de la Universiteit Leiden como parte de la colección del Instituut Kern, Archivos de A. Bake. Reproducida con su permiso

Naogaon 11. Original photograph held at Leiden University Library, as part of the Kern Institute Collection, A. Bake Archives. Printed with their kind permission

Fakir, Basiruddin Fakir, Diljan Fakir. Sin embargo, no es posible ponerle rostro a ninguno de ellos. En cambio, en el caso de la mujer, dado que solamente aparece una persona de sexo femenino en las fotografías y en el catálogo, es más sencillo. Sin duda, *Naogaon 11* es ella: la Jaura Khatan [sic] Khaepi de Bake; también la *fakirni* de Annada Shankar Ray, con su “hermosa voz”.

En el relato de Ray aparecen varias personas interesantes: todas ellas están realizando diversos actos de “registro” cultural —en este caso empleo el término “registro” en el sentido más amplio de dejar constancia de algo— y todas ellas confluyen en un importante momento del nacionalismo indio. En primer lugar está Mansuruddin, que sale a recopilar canciones populares que representan “nuestro legado propio y que estamos a punto de olvidar”. Para él, estas canciones también simbolizan el espíritu de los vínculos culturales entre hindúes y musulmanes en una época de conflictos entre comunidades. Luego, por supuesto, está Tagore, fundador de Santiniketan, y posteriormente de Sriniketan, las escuelas de sus sueños, en Birbhum, Bengala Occidental. Este es el lugar en el que, en su opinión, convergerán tradición y modernidad: lo urbano aprenderá de lo rural. Llegará Occidente y se dará la mano con Oriente; Oriente seguirá viajando más hacia Oriente y Visva, o el mundo, llegará a Bharat (denominación hindi para designar a la India) con un espíritu lleno de humanismo e internacionalismo. La universidad fundada por Tagore se llama Visva Bharati y en la misma se exhiben —y enseñan— un amplio abanico de formas artísticas y de objetos culturales de distintas partes de Bengala y del resto del mundo. Por último, el tercer protagonista del relato de Ray es Arnold Bake, que llega de Holanda a este lugar de Santiniketan, con su esposa, Cornelia Timmers Bake, para estudiar un tratado clásico sobre música en sánscrito, el *Sangitadarpana*. Con el tiempo, Bake trascenderá el ámbito de la indología y la teoría musical y explorará otras formas de estudiar música y otros tipos de música para estudiar. Esto es solo el principio.

Corre el año 1925 y Bake tiene 26 años de edad. Lleva consigo una grabadora: concretamente, un fonógrafo. Los cilindros de cera etnográficos C52/1641-57 de la British Library se le atribuyen a él y establecen 1925 como su fecha de grabación o, en términos más amplios, el período comprendido entre 1925 y 1929. Ahora los cilindros han

2004, Calcutta. Someone told us about a very powerful female singer in a documentary on Jhumur, the folk form of Purulia, in western West Bengal. [Remember Bake's 1932 recording of 'Jumur by Kusum, a Bhumij woman from Bankura']. Don't know who the filmmaker is, or what the film. Just know it was shown at CIMA, the art gallery. Sukanta finds out through his film school friends. The woman you are looking for is not a woman, but a man. We meet Amulya Kumar in January 2005. Many times since. His voice, which goes beyond male or female, occupies a very special place in our minds, like a soundmark on a parched landscape.

How to read Bake's Naogaon recordings? Just as sound? Add Annada Shankar Ray's story and Manusuruddin's *Haramoni* to that experience of listening. As well as our general knowledge about the culture of the place from where this music comes. All these details inform the history of that field recording session that took place on 28 February 1932 in Naogaon. There are also some photographs marked Naogaon among Bake's papers kept at Leiden University Library's Special Collection section. “Naogaon 11” is a picture of a small, dark woman squatting in front of a house with a bamboo fence behind her. It is sunny outside and she is in a white sari, the end of which is loosely drawn over her head. The woman is holding a one-stringed ektara with her hands, as if to display it, and she is looking neither at the camera nor away. The other photographs from Naogaon are all of male musicians, about six or seven of them, in groups as well as some on their own. Their names are on the British Library's catalogue for Sound and Moving Image: Masiruddin Fakir, Rasik Paramanik, Mukund Fakir, Basiruddin Fakir, Diljan Fakir. But it is not possible to put a face to any of them. With the woman, since there is only one in the pictures and on the catalogue, it is easier. “Naogaon 11” must be her: Bake's Jaura Khatan [sic] Khaepi, also Annada Shankar Ray's *fakirni* with her “beautiful voice”.

In Ray's story several interesting people, all engaged in various acts of “recording” culture—and here I mean recording in the broad sense of keeping records— converge at an important moment of Indian nationalism. First, Mansuruddin, who is out collecting folk songs, representing “our own heritage which we are on the brink of forgetting”. For him these songs also uphold the spirit of cultural kinship between Hindu and Muslim in a time of communal conflict.

sido digitalizados, pero no hemos tenido la oportunidad de escucharlos. Al parecer, nadie más ha estudiado su contenido todavía. (En el Archivo Fonográfico de Berlín se conservan más cilindros, pero se desconoce si contienen algo nuevo).²

¿Qué podrían contener esos cilindros de 1925-1929? Solo podemos aventurar conjeturas. Sin embargo, puesto que sabemos que en esa época Bake se encontraba en Santiniketan, acompañado de Rabindranath Tagore, cuyas canciones aprendió de Dinendranath Tagore, hijo del sobrino de Tagore, es posible que en realidad grabara a ambos. ¿Tal vez también a su gurú de la música clásica indostaní, Pandit Bhim Rao Shastri, de Maharashtra? Hasta que podamos escuchar esas grabaciones, el catálogo no será más que un rompecabezas. E incluso cuando logremos escucharlas, ¿sabremos exactamente a qué corresponden? ¿Acertaremos en algunos aspectos y nos equivocaremos en otros? ¿Interpretaremos a un hombre como una mujer y a la inversa? ¿Confundiremos un recital con una canción, los tambores con cuerdas? ¿No afectarán a la escucha nuestro lugar en el tiempo y en el espacio y nuestra condición cultural?

Cuando Martin Clayton escribe sobre los cilindros de cera etnográficos conservados en los Archivos Sonoros de la British Library, destaca el decisivo papel que desempeñó el invento del fonógrafo en el auge de la musicología comparada. ¿Qué tenía Arnold Bake en mente cuando trajo el fonógrafo a la India en 1925? ¿Acaso vino aquí para estudiar musicología comparada? Cabe la posibilidad de que Arnold Bake, estudiante de sánscrito y música en las universidades holandesas de Leiden y Utrecht de la mano de los prestigiosos profesores J. Ph. Vogel y W. Caland, hubiera oído hablar a Tagore en la Universiteit Leiden a finales de septiembre de 1920 y que se hubiera sentido atraído hacia su "monasterio" en Oriente. De acuerdo con lo manifestado por su colaborador en la School of Oriental and African Studies (SOAS) de la University of London, el difunto profesor John Brough, antes de que Bake viniera a la India, ya "había comenzado a explorar el trabajo de coleccionistas europeos de música popular". Además, es probable que a partir del libro de A. H. Fox Strangways, *Music of Hindostan* [Música del Indostán], publicado en 1914, Bake hubiera adquirido un sentido de "la grabación sobre el terreno" en la India y se hubiera iniciado en la música de Rabindranath Tagore. Si hay algo que podemos afirmar con certeza es que

Then of course Tagore, who has established Santiniketan, and later Sriniketan, his dream schools in Birbhum, West Bengal. This is where he believes tradition and modernity will meet, the urban will learn from the rural, West will come and meet the East, East will travel further East, Visva or the world will come to Bharat or India in a spirit of humanism and internationalism. Tagore's university is called Visva Bharati. A wide range of art forms and cultural artefacts from different parts of Bengal and the outside world are on display here, some are also taught. And finally, the third character in Ray's story, Arnold Bake, who has arrived from Holland in this space of Santiniketan, with his wife Cornelia Timmers Bake, to study a classical treatise on music in Sanskrit, the *Sangitadarpana*. This man will in course of time move beyond the scope of Indology and music theory and explore other ways of studying music and other kinds of music to study. These are only the beginnings.

The year is 1925 and Bake is 26 years old. He has with him a recording machine: a phonograph. The British Library ethnographic wax cylinders C52/1641-57 are all credited to him and they mention 1925 as the date of recording, or broadly the period between 1925 and 1929. The cylinders have now been digitised, but we have not had the opportunity to listen to them. As far as we know, no one else has studied their content yet. (There are some more cylinders at the Berlin Phonogramm Archiv, but whether they contain anything new is not known).²

What could these cylinders dated 1925-1929 contain? It is matter of speculation. However, knowing that Bake was in Santiniketan at the time and in the company of Rabindranath Tagore, whose songs he learned from Dinendranath Tagore, son of Tagore's nephew, it is possible that he actually recorded both of them. Maybe also his guru in Hindustani classical music, the Marathi Pandit Bhimrao Shastri? Till we have the chance to listen to these recordings, the catalogue will only be a teaser. And even when we do hear the recordings, shall we know them for what they were? Shall we get some of it right and some of it wrong, male for female, recitation for song, drums for strings? Will our own location in time and space and our cultural precondition not affect our listening?

Writing about the ethnographic wax cylinders at the British Library Sound Archives, Martin Clayton mentions the

Bake estaba preparado para algunos de los sonidos que escucharía al llegar a Santiniketan, ya que gracias al profesor Caland de Utrecht había aprendido ciertas cosas acerca de la naturaleza y el significado de los cantos del texto épico-religioso *Samaveda*. El 8 de febrero de 1926, en una carta enviada a su madre desde Santiniketan, Bake escribe acerca de la ceremonia conocida como *shraddha* (últimas exequias) para Gurudev, el hermano mayor de Tagore. "Casi todo sucedió de acuerdo con los viejos ritos prescritos en los *Vedas*.[†] Los sacerdotes fueron brahmanes de distintas regiones de la India que vinieron aquí como profesores y estudiantes, por lo que pudimos escuchar la auténtica recitación de los *Vedas* [...] Fue algo impresionante y muy hermoso. Se llevó a cabo bajo los árboles donde Maharshi (el padre de Gurudev) solía meditar, en el centro de Santiniketan. Todo el *ashram* estaba presente [...] Panditji recitó una pieza del poema sánscrito *Bhagavad-Gita* [El Canto del Señor], según lo prescrito, con la ayuda de la *tambura* [instrumento de cuerda pulsada]; una escucha muy hermosa".³

Durante la primera fase de su estancia en la India, Bake probablemente se limitó a la música de élite, a las canciones artísticas y clásicas. Fue durante su segundo viaje al subcontinente indio, entre 1931 y 1934, cuando empezó a expresarse como grabador sobre el terreno. En esta ocasión, los Bake también se instalaron en Santiniketan, pero viajaron con asiduidad. Además de un fonógrafo, también llevaban consigo una cámara cinematográfica de 16 mm. ¿Tal vez Bake consideraba ambas cosas como instrumentos para "preservar las expresiones religiosas y estéticas de una cultura que estaba experimentando un proceso de cambio radical"? La cuestión más importante es si la cultura que documentaba estaba experimentando realmente el mismo tipo de "cambio radical" de zonas rurales a las urbanas, tal y como había sucedido en el Occidente industrializado, bajo la sombra de la guerra. ¿O acaso las expresiones religiosas y estéticas de la cultura que estaba documentando todavía formaban parte de una tradición viva y en evolución en la India? Sin duda no todo seguía igual y se estaban produciendo cambios, sobre todo durante el colonialismo y la urbanización. Bake observaba que a su alrededor se estaban realizando esfuerzos nacionalistas para preservar y proteger una cultura "perdida", así como para restablecerla. Este complejo proceso cultural se estaba desarrollando ante sus ojos (y oídos) justo al mismo tiempo que él iba

vitalmente importante el papel de la invención del fonógrafo en el surgimiento de la musicología comparativa. ¿Qué había en la mente de Arnold Bake cuando lo trajo a India en 1925? ¿Venía aquí a estudiar musicología comparativa? ¿Era un estudiante de Sanskrit y música en las universidades de Leiden y Utrecht en Holanda, bajo la tutela de los renombrados profesores J. Ph. Vogel y W. Caland, cuando Arnold Bake pudo haber escuchado a Tagore hablar en la Universidad de Leiden en septiembre de 1920 y se sintió atraído a su "hermita" en el Este. Según su colega en SOAS, el profesor John Brough, antes de venir a India Bake ya había "comenzado a explorar el trabajo de los coleccionistas europeos de música folclórica". Además, es probable que desde el libro de A. H. Fox Strangways, *Music of Hindostan*, publicado en 1914, Bake ya había adquirido un sentido de "grabación de campo" en India y un gusto por la música de Rabindranath Tagore. Una cosa que podemos estar seguros de es que Bake estaba preparado para algunos de los sonidos que escucharía al llegar a Santiniketan, ya que gracias al profesor Caland de Utrecht había aprendido ciertas cosas acerca de la naturaleza y el significado de los cantos del texto épico-religioso *Samaveda*. El 8 de febrero de 1926, en una carta enviada a su madre desde Santiniketan, Bake escribió acerca de la ceremonia conocida como *shraddha* o los últimos ritos para Gurudev, el hermano mayor de Tagore. "Casi todo sucedió de acuerdo con los viejos ritos prescritos en los *Vedas*. Brahmanes de diferentes regiones de India que habían venido aquí como profesores y estudiantes, por lo que pudimos escuchar la auténtica recitación de los *Vedas*... Fue algo impresionante y muy hermoso. Se llevó a cabo bajo los árboles donde Maharshi (el padre de Gurudev) solía meditar, en el centro de Santiniketan. Todo el *ashram* estaba presente. . . Panditji recitó una pieza del *Bhagavad Gita*, como estaba prescrito, con la ayuda de la *tambura*; una escucha muy hermosa".³

En la primera fase de su estancia, Bake probablemente estuvo confinado a la música de élite; clásica y canción de arte. Fue durante su segundo viaje a India entre 1931 y 1934 cuando comenzó a expresarse como grabador de campo. En esta ocasión, los Bakes también se instalaron en Santiniketan, pero viajaron con frecuencia. Además de un fonógrafo, también llevaban consigo una cámara cinematográfica de 16 mm. ¿Tal vez Bake consideraba ambas cosas como instrumentos para "preservar las expresiones religiosas y estéticas de una cultura que estaba experimentando un proceso de cambio radical"? La cuestión más importante es si la cultura que documentaba estaba experimentando realmente el mismo tipo de "cambio radical" de zonas rurales a las urbanas, tal y como había sucedido en el Occidente industrializado, bajo la sombra de la guerra. ¿O acaso las expresiones religiosas y estéticas de la cultura que estaba documentando todavía formaban parte de una tradición viva y en evolución en la India? Sin duda no todo seguía igual y se estaban produciendo cambios, sobre todo durante el colonialismo y la urbanización. Bake observaba que a su alrededor se estaban realizando esfuerzos nacionalistas para preservar y proteger una cultura "perdida", así como para restablecerla. Este complejo proceso cultural se estaba desarrollando ante sus ojos (y oídos) justo al mismo tiempo que él iba

evolucionando en su práctica y empezando a grabarla. Estos viajes a través de la música, estos actos de grabación, fueron exactamente los que lo formaron en el proceso. Tal vez lo que se estaba desplegando ante sus ojos era la constatación de que, incluso en la India, no todo estaba vinculado a una tradición inalterable. Tal vez fue esta imagen de la India tan antigua y clásica la que estaba siendo cuestionada por lo que veía a su alrededor. Tal vez este fue el verdadero cambio que se estaba gestando en Bake, el que lo llevó a dejar de ser un estudiante de indología para convertirse en un apasionado etnomusicólogo.

Bake descubrió composiciones de música por casualidad y otras se las entregaron, pero también se dejó guiar por el corazón. En un breve informe sobre el trabajo realizado durante el período de 1931 a 1933, publicado en el *Indian Arts and Letters* en 1933, escribe sobre el acto de grabar a estudiantes de distintas partes de la India que residían en Santiniketan. También menciona que se dirige a algunos lugares determinados para grabar ciertos tipos de música específica, como a las colinas de Dumka para documentar la música de los *santal*, y más tarde a Nepal para grabar la música de los habitantes de las montañas. “*Nos familiarizamos [las cursivas son mías] con las fiestas religiosas de los aldeanos [cerca de Santiniketan]*”, escribe el Bake etnomusicólogo. Festivales tales como el “Dharma-Puja, que combina orígenes budistas y tántricos, acompañado de danzas frenéticas —*nam sankirtan*— y cantos comunitarios de carácter extático que solían terminar con los participantes entrando en trance...”.

Noviembre de 2004. Santiniketan. El sol se ha puesto hace un rato y ha empezado a refrescar. Estamos inquietos por el trabajo del día anterior, por las canciones que estamos grabando y por no estar cumpliendo nuestras expectativas, de modo que decidimos salir a dar un paseo. El camino a lo largo del canal que rodea Santiniketan gira a la izquierda y se desvía hacia la próxima estación de tren, Prantik. Caminamos y hablamos del pasado, de nuestros tiempos de estudiantes en Santiniketan (distintos, puesto que media una década entre ambos), de cómo han cambiado las cosas en términos de sonido, vista y olfato. Sukanta habla de su época; yo de la mía. Sukanta ha crecido cerca de aquí, en un pueblo llamado Surul, del que se extirpó una parte para desarrollar el proyecto de reconstrucción rural de Sriniketan que planificó Tagore y al que se incorporó el agrónomo británico Leonard Elmherst en 1921. Sukanta habla

rural to urban, as had happened in the industrialised West, under the shadow of the War? Or, were the religious and aesthetic expressions of culture that he was recording still part of a living and evolving tradition in India? Surely not everything was the same, and there were changes taking place, especially under colonialism and urbanisation. Bake saw around him nationalist efforts to preserve and protect, also to revive “lost” culture. It was this complex process of culture that was unravelling before his eyes (and ears) just as he was evolving with his practice and beginning to record it. These journeys through music, these acts of recording were the very things that formed him in the process. Perhaps what was also unravelling was the realisation that even in India things were not bound to an unalterable tradition. Perhaps it was this image of India as ancient and classical that was being challenged by what he saw around him. This might have been the real shift that was taking place in Bake, turning him from a student of Indology to an immersed ethnomusicologist.

Bake chanced upon some music, some was given to him and some he followed with his heart. In a short report on his work of the 1931-33 period, published in *Indian Arts and Letters*, 1933, he writes about recording students from different parts of India in Santiniketan. He also mentions going out to record some specific forms of music in specific places, such as to the Dumka hills to record Santal music and then later on to Nepal to record the music of the mountain people. “*We acquainted ourselves [itals. mine] with the religious festivals of the villagers [near Santiniketan]*”, Bake the ethnomusicologist writes. Festivals such as “Dharma-Puja, with mixed Buddhist and Tantric origin, accompanied by frenzied dances, *nam sankirtan*, and ecstatic mode of community singing, which often ends with the participants falling into a trance...”.

November 2004. Santiniketan. The sun went down a while ago and now there is a chill in the air. We are feeling restless about the previous day's work, about the songs we are getting, about our unmet expectations. So we decide to take a walk. The road along the canal that circles Santiniketan turns left and makes a departure towards the next railway station, Prantik. We walk and talk about old things, our days as students in Santiniketan (different times, as there is a decade between the two of us), how things have changed, in sound, sight and smell. Sukanta talks about his time, I talk about mine. Sukanta has grown up

del abismo existente entre la universidad, un espacio dedicado al arte, la cultura y las ideas y los pueblos de los alrededores, puesto que conoce ambos de primera mano. Ni danzas de los baul ni de los santal; para nosotros la fiesta principal era el Durga Puja. Y el Dharmaraj Puja.³ Si giramos a la izquierda, regresamos a Santiniketan; si giramos a la derecha, llegamos a Goalpara. Sin embargo, nos detenemos en la esquina y seguimos charlando. Él habla, yo escucho.

Una vez, cuando era muy joven, fui con Ramprasadkaka a Goalpara durante la celebración de su Dharam Puja.

Dharmaraj es un dios de origen indígena posiblemente, sin duda no ario, y por lo tanto adorado por la gente de castas inferiores. Un dios de piedra, no un ídolo como tal. La puja se celebra en pleno verano; dura cuatro días y se llevan a cabo todo tipo de rituales en torno a todo tipo de creencias. Historias de verdadero interés antropológico. En Goalpara sacrificaron un cerdo y arrojaron su cabeza al estanque. Lo recuerdo muy bien. Entonces la gente se lanzó al agua, enjambres de cabezas, todos buscando la cabeza del cerdo. Pero nadie la encontrará. Este es el mito. Esta es la buena señal. La cabeza no debe ser encontrada. Esta es la historia que narran todos los años: la historia de la cabeza desvanecida. También puede tratarse de otro animal: una cabra, una paloma... En cada pueblo es un poco distinto.

También había otro estanque en Goalpara y, junto a él, cientos de tamborileros estaban tocando el dhak.⁴ Cientos de personas, literalmente, rodeaban el estanque y tocaban el tambor al unísono. Lo llaman "megh-garjan" o el gruñido de las nubes. Era un sonido sumamente cósmico. Incluso de niño ya podía sentir su poder. Todos esos tambores redoblando al mismo tiempo. Y la gente gritaba, aplaudía, contaba el número de tamborileros. Un sonido repleto de energía. Hacía vibrar la tierra literalmente. Tal vez llegaba incluso hasta el cielo y también sacudía las nubes. El sonido como una forma de adoración. Tal vez como grabador de sonido debería hacer algo al respecto. Puede que algún año traiga una grabadora. Se celebra en abril, creo. Pero resulta algo embarazoso que de repente te pongas a considerar tu propio paisaje y tus propios rituales como algo exótico, que los escuches como si fueras un extraño.

En efecto, grabar es, en parte, un acto voluntario y, en parte, una cuestión de azar. Se trata de cómo encuadramos el sonido y de qué dejamos fuera de ese encuadre. También estamos limitados por nuestras circunstancias y, en la época de Bake, no cabe ninguna duda de que él estaba muy

around here, in a village named Surul from which a part was cut out to build Sriniketan, the rural reconstruction project Tagore planned and to which the British agronomist Leonard Elmhurst had come to work in 1921. Sukanta talks about the huge gap between the university, a curated space for art, culture and ideas, and the surrounding villages, knowing both from experience. Not Baul, not Santal dance, for us the main festival was our Durga puja. And Dharmaraj puja.

If we turn left we go back to Santiniketan, if we turn right, we reach Goalpara. Instead, we stand at the corner and keep talking. He talks, I listen.

I went once with Ramprasadkaka to Goalpara when I was very young. During their Dharampuja. Dharmaraj is a god of possibly indigenous origin, surely non-Aryan, and thus worshipped by the lower caste people. Just a stone, no idol as such. The puja happens in the heat of summer, it goes on for four days and all sorts of rituals are performed around all kinds of beliefs. Stories of real anthropological interest. In Goalpara they sacrificed a pig and threw its head into the pond. I remember that very clearly. Then the people just jumped into the water, swarms of heads, all looking for the head of the pig. But the head will not be found. That is the myth. That is the good sign. The head should not be found. That is the story they will tell each year, the story of the vanishing head. It can be some other animal also—goat, pigeon. In each village it is a bit different.

Then there was another pond in Goalpara and standing around it hundreds of drummers were playing the dhak.⁴ Literally hundreds stood circling the pond and beating the drum in unison. They call it "megh-garjan" or the growl of the clouds. Truly cosmic it sounded. Even as a boy I could feel its power. All those drums beating together. And the people were shouting, clapping, counting the number of drummers. So much energy in the sound. Truly earth moving. Reaches up to the heavens maybe, moves the clouds. Sound as a way of worship. Maybe as a sound recordist I should do something about it. Maybe I should bring a recording machine one year. Happens in April I think. But it is embarrassing. To suddenly exoticize your own landscape and rituals, to listen to them as an outsider.

Indeed, recording is partly an act of choice and partly a matter of chance. It is a question of how we frame the sound and what we do not include in the frame. We are also limited by our circumstances and in Bake's time, he was certainly limited by his machine. There is enough evidence to show how deeply he was moved by the kirtan of Bengal.⁵

limitado por su máquina de grabar. Hay pruebas suficientes que demuestran lo mucho que le emocionó el *kirtan* [práctica de canto grupal] de Bengala.⁵ Esta forma de música devocional —y sus excesos— no formaba parte del moderado espacio sonoro de Santiniketan. Bake, sin embargo, optó por conocerlo de cerca. Asistía a *melas* o ferias y grababa esta música. Como es lógico, no podía grabarla tal y como él la vivía; por lo menos, no podía plasmar el sentimiento de devoción. Esto quedaba fuera del alcance de su máquina. Solo podía grabar breves clips de la actuación. Sin embargo, en la tradición de la oralidad, Bake también trató de grabar esta música en su propio cuerpo y en su memoria. En 1940 comenzó a estudiar esta forma musical de la mano del gran maestro Navadwip Brojobashi en Calcuta, a quien había grabado unos años atrás, en 1933. La música de Brojobashi se puede escuchar en los cilindros de Bake C52/1750, 1752, 1753, conservados en la British Library, y en la cinta 30:2:84, conservada en el ARCE. Este último centro nos ha facilitado una copia que hemos subido a la página web de The Travelling Archive: www.thetravellingarchive.org.

Después de 1934, Bake y su esposa regresaron en dos ocasiones a la India. La primera vez en 1937, cuando fueron retenidos a causa de la guerra y tuvieron que quedarse en el país hasta 1946; después volvieron, en 1955. Durante estos años, Bake realizó extensas grabaciones sobre el terreno en el sur de la India, Ceilán, Nepal y Pakistán, utilizando máquinas más nuevas, como la Tefifon y posteriormente una grabadora EMI de una sola pista de bobina a bobina. Esta fase de su vida ha sido estudiada y reestudiada a fondo por académicos como Nazir Ali y Amy Catlin Jairazbhoy, Carol Tingey y Richard Widdess. Sin embargo, es curioso que después del viaje de 1931-1934, aunque Bake pasó bastante tiempo en Calcuta y sus alrededores, mantuvo contacto con algunos amigos de Santiniketan, asistió a clases de *kirtan* y trabajó para All India Radio en Nueva Delhi y Calcuta, por alguna razón, interrumpió sus actividades en materia de grabación sobre el terreno en Bengala (salvo que haya más grabaciones que todavía no hayan salido a la luz).

Brough escribió en el obituario de Bake: “Pocos de sus colaboradores de la Escuela conocían a fondo su carrera anterior, de la que él rara vez hablaba, no porque fuera reservado por naturaleza, sino porque por lo general, estaba demasiado absorto en las actividades que estaba llevando a

This form of devotional music, with its excesses, was not part of the tempered sonic space of Santiniketan. Bake, however, chose to know it closely. He went around *melas* or fairs, recording this music. Of course, he could not record as he experienced it, certainly not the expression of devotion. That was beyond the scope of his machine. He could only record short clips of the performance. But, in the tradition of orality, Bake also tried to record this music in his own body and in his memory. In 1940 he started to study the form under the great master Navadwip Brojobashi in Calcutta, whom he had recorded several years ago, in 1933. Brojobashi's music can be heard on Bake Cylinders C52/1750, 1752, 1753 at the British Library and on Tape 30:2:84 at the ARCE too. We have been given a copy by the latter which we have uploaded on our website of The Travelling Archive: www.thetravellingarchive.org.

After 1934, Bake and his wife returned twice to India, first in 1937, when they got held up because of the War and had to stay till 1946; then again in 1955. Bake made extensive field recordings in South India, Ceylon, Nepal and Pakistan during these years, using newer machines, such as the Tefifon and later an EMI single-track reel-to-reel recorder. This phase of his life's work has been thoroughly studied and 're-studied' by scholars such as Nazir Ali and Amy Catlin Jairazbhoy, Carol Tingey and Richard Widdess. But it is rather intriguing that after the 1931-34 trip, while Bake spent considerable time in and around Calcutta, maintained contact with some of his Santiniketan friends, took lessons in the *kirtan*, and worked for All India Radio in Delhi and Calcutta, somehow his field recording activities in Bengal had come to a halt (unless there are more recordings waiting to be discovered).

Brough wrote in Bake's obituary: “Few of his colleagues at the School knew much about Bake's earlier career, of which he seldom spoke—not because he was by nature reticent, but rather because he was usually too intent upon current activities to spend much time in conversational reminiscence of the past”.⁶ Interesting this, when we think that one of the last things Arnold Bake wrote was a review of Mohammad Mansuruddin's *Haramani Vol. 5*.⁷ The review was published in 1963, the year Bake died.

cabo como para perder el tiempo rememorando el pasado”.⁶ Esto no deja de ser interesante cuando pensamos que una de las últimas cosas que escribió Arnold Bake fue una reseña del quinto volumen del *Haramani* de Mohammad Mansuruddin.⁷ La reseña se publicó en 1963, el año en que Bake murió.

“Este volumen contiene una prueba más de la devoción que Mohammad Masuruddin sintió toda su vida por la música popular de su país y de su grado de comprensión de lo que se escondía detrás de estos extraordinarios poemas [...] Al igual que en los volúmenes anteriores de su serie *Haramani* (Joyas perdidas), los poemas se escribieron para ser cantados, y este aspecto esencial está necesariamente ausente en una publicación que solo contiene palabras. Esto es algo lamentable. Según escribió Rabindranath Tagore, a quien se dedica esta obra: ‘Siempre dudo a la hora de publicar un libro de canciones, ya que en este tipo de obra, lo principal queda fuera de ella. Presentar el vehículo de la música y dejar esta a un lado equivale a quedarse con el ratón y dejar a Ganapati a un lado (cuando el ratón es el vehículo en el que viaja Ganapati, el dios barrigón de la buena suerte)’”.

Tal vez Arnold Bake no rememoraba, pero sin duda alguna tampoco olvidaba.

(Este artículo no habría sido posible sin la inestimable ayuda de Prithviraj Guha y Durba Basu de Nueva York; Sanjukta Sunderason, de la Universiteit Leiden; Satyaki Banerjee y Sumita Samanta, de Calcuta; y Cornelis Rijnveld, del Lewis & Clark College de Oregón.)

“This volume contains further proof of Mohammad Masuruddin's lifelong devotion to the folk music of his country, and his understanding of what was behind these remarkable poems [...] As in the previous volumes of his *Haramani* (Lost Jewels) series, the poems are meant to be sung, and this essential aspect is necessarily absent in a publication that contains words only. This is regrettable. To quote a remark of Rabindranath Tagore, to whom this work is dedicated, 'I always feel hesitation in publishing a book of songs, for in such a book the main thing is left out. To set forth the music's vehicle and leave out the music itself is just like keeping the mouse and leaving out Ganapati himself (the mouse being the vehicle of the pot-bellied god of good fortune, Ganapati)'”.

Arnold Bake might not have reminisced, but he surely did not forget.

(This essay would not be possible without the active help of Prithviraj Guha and Durba Basu in New York, Sanjukta Sunderason at Leiden University, Satyaki Banerjee and Sumita Samanta in Calcutta and Cornelis Rijnveld at Lewis and Clark College, Oregon.)

* En The Travelling Archive, Moushumi Bhowmik y Sukanta Majumdar desarrollan ideas y conceptos de investigación en equipo; después se reparten el trabajo entre ellos. Moushumi se encarga, principalmente, de la parte escrita, mientras que Sukanta realiza la parte audiovisual. Por consiguiente, cada obra que realizan ha sido creada de forma conjunta e individual a la vez.

¹ Publicado como *Twenty-Six Songs of Rabindranath Tagore*, con una introducción de Arnold Bake y Phillipe Stern y una traducción libre de los poemas bengalíes a cargo de Tagore. París: Librarie Orientaliste Paul Guenther, 1935.

² Existe cierta confusión con respecto a las fechas de las obras de Arnold Bake, ya que sus películas y grabaciones originales están dispersas por muchos lugares y en distintos formatos. El período de 1925-1929 no figura en "The Migratory Paths of Arnold Bake's Collections", ponencia presentada por el difunto Nazir Ali Jairazbhoy en un simposio organizado por la UCLA en 2001. En 2010, el Dr. Amy Catlin Jairazbhoy nos entregó, a título personal, una copia de la misma. El etnomusicólogo Nazir Ali Jairabhoy fue alumno de Bake y posteriormente colaborador suyo en la SOAS.

³ Traducido del holandés por Cornelis Rijneveld.

⁴ Un *dhak* es un tambor cilíndrico muy pesado, casi como un barril, hecho de madera y recubierto de piel en ambos extremos. Se cuelga del cuello y se toca con palillos. Uno de los extremos suele estar adornado con un penacho de plumas.

⁵ Bake, Arnold. "Cri Chaitanya Mahaprabhu", artículo publicado en *Mededelingen KNAW afd. lett.* No 11,8. Amsterdam: No V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1948.

⁶ Brough, J. "Obituary: Arnold Adriaan Bake". Londres: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 1964.

⁷ Escrito en colaboración con Mohammad Abdul Hay de la Dacca (ortografía antigua) University y publicado en el *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 15, 1963.

† N. de la T.: tratamiento de respeto que se les daba a los hombres europeos en la India.

‡ N. de la T.: *Veda* (en sánscrito, "conocimiento") es el término que denomina el conjunto de escritos sagrados más antiguos del hinduismo, así como cada uno de los libros que lo integran.

§ N. de la T.: festivales hinduistas celebrados en honor a la diosa Durga y al dios Dharmaraj, respectivamente.

* In The Travelling Archive, Moushumi Bhowmik and Sukanta Majumdar develop ideas and research concepts together, then they divide the work between themselves. Moushumi does most of the writing, Sukanta the audio-visual work. So, every work they do is both jointly as well as individually created by them.

¹ Published as *Twenty-Six Songs of Rabindranath Tagore*, with an introduction by Arnold Bake and Phillipe Stern and free translation of the Bengali poems by Tagore. Paris: Librarie Orientaliste Paul Guenther, 1935.

² There is some confusion with dating Arnold Bake's works as his original recordings and films lie scattered in many places and they are in different formats. The period 1925-1929 does not figure in "The Migratory Paths of Arnold Bake's Collections", a presentation made by the late Nazir Ali Jairazbhoy, at a UCLA Symposium in 2001. A copy of this paper was privately given to us by Dr. Amy Catlin Jairazbhoy in 2010. Ethnomusicologist Nazir Ali Jairabhoy was a direct student of Bake and later his colleague at SOAS.

³ Translated from the Dutch by Cornelis Rijneveld.

⁴ *Dhak* is a very heavy cylindrical drum, almost like a barrel, made of wood with hide on both sides. It is hung from the neck and played with sticks. One end is often decorated with a plume of feathers.

⁵ Bake, Arnold, "Cri Chaitanya Mahaprabhu", article in *Mededelingen KNAW afd. lett.* No. 11,8. Amsterdam: No.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1948.

⁶ Brough, J., "Obituary: Arnold Adriaan Bake". London: *Bulletin of the School of Oriental and African studies*, 1964.

⁷ Written with Mohammad Abdul Hay of Dacca (old spelling) University and published in the *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 15, 1963.