

# **Markus Schmidt: Einführung in die klassische indische Musik**

## **Einleitung**

„Voraussetzungen und Aspekte eines Dialogs“, so lautete der Untertitel des diesem Band zugrunde liegenden Symposiums zu zwei Klangkunstformen, die bekannt sind, Erstrezipienten mit einem gewissen Gefühl des Befremdens zurückzulassen. Die Rede ist hier von klassischer indischer Musik und Neuer Musik. Stehen sich hier lediglich zwei Exoten einander gegenüber, die auf diesem Wege versuchen, ein neues Publikum zu gewinnen oder gibt es Berührungspunkte? Was verbindet diese beiden Musiken abgesehen vom Nimbus des Fremden bzw. Exotischen? Was können sie voneinander lernen? Ist ein Dialog überhaupt möglich oder stehen sich hier zwei Antipoden sprach- und hilflos gegenüber, unfähig die Grenzen des jeweils eigenen kulturellen Umfelds zu verlassen? Auf der einen Seite finden wir eine über Jahrtausende gewachsene Tradition, die ihre musikalischen Ausdrucksformen jenseits der Harmonik in den ausdifferenzierten Prinzipien von Melodie und Rhythmus sucht und findet, auf der anderen Seite eine, wie der Name sagt, musikalische Gattung jüngerer Ursprungs, deren Erscheinungsformen so heterogen wirken dass ihr kleinster gemeinsamer Nenner vermutlich im Bruch mit traditionellen musikalischen Ausdrucksformen besteht. Bereits dieser Aspekt der Kontinuität auf der einen und des radikalen Bruchs auf der anderen Seite legt die Befürchtung nahe, dass Kommunikation, falls sie denn überhaupt stattfinden sollte, nur in eine Richtung geschieht.

Im popmusikalischen Bereich ist bereits von einem neuen musikalischen Kolonialismus die Rede, wo sich Künstler und Plattenfirmen ganz selbstverständlich afrikanischer, südamerikanischer und asiatischer Elemente bedienen, um die ständigen Nachfrage nach neuen, hippen Sounds auf hiesigen Dancefloors Rechnung befriedigen zu können.

Das zweitägige Symposium mit Vertretern aus beiden Kultursphären hat gezeigt, dass Interesse und Neugier auf beiden Seiten groß sind, wenn auch möglicherweise aus unterschiedlichen Motiven. Darüber hinaus wurde deutlich, dass sich interkulturelle Dialoge schwierig gestalten und den beteiligten Individuen viel abverlangen: Aufmerksamkeit gegenüber dem Fremden, Wachsamkeit gegenüber der eigenen Voreingenommenheit und die Bereitschaft, selbstverständlich erscheinende kulturelle Konzepte kritisch zu reflektieren. Zum Ende des Symposiums bestand Einigkeit darüber, dass ein erster Schritt in Richtung eines Dialogs getan sei, der nach Fortsetzung verlangt. Als Musikethnologen scheint mir

gerade dieser Aspekt von nicht unerheblicher Bedeutung zu sein. Dialoge, zumal im interkulturellen Bereich, sind zeitintensiv, wenn sie über den bloßen Austausch von Fakten hinausgehen sollen. In dieser Beziehung kann das Symposium als voller Erfolg gewertet werden, da durch die intensive Beschäftigung mit dem jeweils Fremden die Voraussetzungen für einen zukünftigen und nicht zuletzt ergebnisoffenen Austausch geschaffen wurden. Der folgende Text versteht sich als kleiner Beitrag dazu, den Dialog zu intensivieren, indem er versucht, einige Aspekte der klassischen indischen Musik in Bezug auf ihre historischen, kulturellen Kontexte zu beleuchten.

### **Kurze Kulturgeschichte der klassischen indischen Musik**

Ist von klassischer indischer Musik die Rede, so meint man zumeist eine der beiden so genannten großen Traditionen der indischen Kunstmusik, die der nordindischen, auch *Hindustānī* Musik genannt oder die der südindischen bzw. *karnatischen* Musik. Beide Traditionen haben Vieles gemein, doch je weiter man den Blickwinkel einengt, desto deutlicher treten die Unterschiede zutage. Zunächst soll daher versucht werden, quasi aus der Vogelperspektive, die Gemeinsamkeiten zu erörtern, um in einem zweiten Schritt die wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden Traditionen hervorzuheben.

Die Musikethnologie geht davon aus, dass Musik und die sozio-kulturellen bzw. historischen Prozesse, aus denen sie hervorgeht bzw. in denen sie funktioniert, in engem Zusammenhang zu betrachten sind. Daher scheint es sinnvoll, zunächst einen Blick auf das Setting und die Geschichte zu werfen.

Das Verbreitungsgebiet der klassischen indischen Musik umfasst den gesamten südasiatischen Raum, also die Staaten Indien, Pakistan, Bangladesh, Nepal, Sri Lanka und Teile Afghanistans. Die imaginäre Grenze zwischen den beiden Traditionen verläuft diagonal durch den indischen Subkontinent, von Goa an der indischen Westküste bis Orissa an der Ostküste. Indien, als Kernland dieser Musik ist multiethnisch, multikulturell und multilingual. Etwa 1,1 Milliarden Menschen leben auf 3,3 Millionen Quadratkilometern zusammen – das entspricht etwa der zehnfachen Fläche Deutschlands. Allein die Anzahl von 18 Amtssprachen, lässt die Existenz von nur zwei klassischen Traditionen verwunderlich erscheinen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Baratta, 2003: 391

Die Wurzeln der klassischen indischen Musik reichen nachweislich etwa 2000 Jahre, vermutlich aber noch deutlich weiter zurück. Über die musikalische Praxis der Induskultur (ca.2100-1500 v. Chr.) lassen sich bisher lediglich vage Vermutungen anstellen, da die wenigen bildlichen Darstellungen von Musikern und Musikinstrumenten keine Rekonstruktion des klingenden Geschehens zulassen.<sup>2</sup>

Die Eroberung Nordindiens durch den indogermanischen Stamm der Arier markiert den Beginn der sog. vedischen Zeit (ca. 1500 – 600 v. Chr.). Bis zur Ankunft der Europäer im 15. Jahrhundert über den Seeweg sollten alle Invasionen des Subkontinents demselben Muster folgen. Die einzige Möglichkeit, Indien über den Landweg zu erreichen, bestand darin, die Himalaya Bergkette durch den Khyberpass im heutigen Afghanistan zu überwinden. Die Arier siedelten zunächst im Nordwesten des Subkontinents und dehnten ihre Herrschaft im Lauf der Jahrhunderte auf weite Teile Nordindiens aus. In dieser Zeit entstand das bis heute gesellschaftlich wirksame Kastensystem, eine hierarchische Gesellschaftsordnung, welche die indigene Bevölkerung vom sozialen Leben weitgehend ausschloss. Flucht und Vertreibung führten zur Ansiedlung der unterlegenen indigenen Bevölkerung in Südindien. Das Kastensystem stellt einen Grundpfeiler der hinduistischen oder genauer gesagt brahmanistischen Welt- und Gesellschaftsordnung dar, die in den Veden, den heiligen Schriften des Wissens beschrieben ist.<sup>3</sup> Der brahmanistischen Genealogie zufolge entstand die Welt aus Klang, was als Ursprung einer spirituellen Sichtweise auf Musik gedeutet werden kann.<sup>4</sup>

In die Zeit des älteren Hinduismus, Buddhismus und Jainismus (600 v.Chr.-200 n.Chr.) fällt die Entstehung der ältesten, uns bekannten Schrift über die indische Bühnenkunst, deren Wirkung auf die Entwicklung der indischen Kunstmusik gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Bis ins 16. Jahrhundert verstehen sich die meisten Traktate zur indischen Musik als Kommentare zum *Nāṭyaśāstra*. In ihm werden alle Aspekte der Bühnenkunst behandelt, deren integraler Bestandteil auch die Musik ist. Selbst heute existiert in Indien kein gängiger Begriff für Musik, mit dem Begriff *saṅgīt* werden alle „performing arts“ bezeichnet, wofür die deutsche Sprache wiederum keinen Ausdruck kennt.

Wenngleich eine exakte Rekonstruktion der Musik dieser Zeit unmöglich ist, so legen die im *Nāṭyaśāstra* erwähnten Musikinstrumente, sowie musiktheoretische Ausführungen, den

---

<sup>2</sup> Vgl. Te Nijehus, 1996: 657

<sup>3</sup> Vgl. Kulke und Rothermund, 2006: 44 ff

<sup>4</sup> Vgl. Te Nijehus, 1996: 659

Schluss nahe, dass es nur wenig Überschneidungen mit der Praxis heutiger Kunstmusik geben kann. Gleichwohl finden viele der ebenso geläufigen wie umstrittenen Ansichten zur indischen Musik hier ihren Ursprung. Dazu zählen vor allem die Einteilung der Oktave in 22 Mikrointervalle (*śruti*) und die *rasa* Lehre, die bis heute den Kernbereich indischer Musikästhetik darstellt.<sup>5</sup> Da die indischen Tonsysteme an späterer Stelle ausführlich behandelt werden, sei an dieser Stelle ein kurzer Exkurs in die ästhetische Theorie erlaubt.

Der Begriff *rasa* stammt aus dem Sanskrit und wird in den unterschiedlichsten Bedeutungen verwendet, wie z.B. Saft, Extrakt, Geschmack, Aroma, Essenz oder auch selbst leuchtendes Bewusstsein.<sup>6</sup> In der Ästhetik meint *rasa* jedoch das persönliche Erlebnis dargestellter Emotionen.<sup>7</sup>

Das *Nāṭyaśāstra* unterscheidet acht verschiedene ästhetische Stimmungen (*rasa*), die durch die Darstellung ebenso vieler, mit ihnen korrespondierender seelischer Zustände (*bhāva*) hervorgerufen werden. Jedem *rasa* werden ausserdem eine Farbe, eine Gottheit und ein bis zwei Zentraltöne zugeordnet. Hierzu eine Übersicht:

1. *rasa: śṛṅgāra*, bedeutet: erotische Stimmung, *bhāva: rati* (Liebe), Farbe: grün, Schutzgottheit: *Viṣṇu*, Zentraltöne: Ma<sup>8</sup>, Pa
2. *rasa: hāsyā*, bedeutet: heitere Stimmung, *bhāva: hāsa* (Fröhlichkeit), Farbe: weiß, Schutzgottheit: *Pramatha*, Zentraltöne: Ma, Pa
3. *rasa: karuṇā*, bedeutet: mitleidige Stimmung, *bhāva: śoka* (Kummer), Farbe: grau, Schutzgottheit: *Yama*, Zentraltöne: Ga, Ni
4. *rasa: raudra*, bedeutet: auf Schrecken beruhende Stimmung, *bhāva: krodha* (Zorn), Farbe: rot, Schutzgottheit: keine Angabe (*Śiva*, Anmerk. des Verf.), Zentraltöne: Sa, Re
5. *rasa: vira*, bedeutet: heroische Stimmung, *bhāva: utsāha* (Enthusiasmus/ Energie), Farbe: orange, Schutzgottheit: *Indra*, Zentraltöne: Sa, Re
6. *rasa: bhayānaka*, bedeutet: auf Furcht beruhende Stimmung, *bhāva: bhaya* (Furcht), Farbe: schwarz, Schutzgottheit: *Kāla*, Zentralton: Dha
7. *rasa: bibhatsa*, bedeutet: auf Widerwillen beruhende Stimmung, *bhāva: jugupsā* (Widerwille), Farbe: blau, Schutzgottheit: *Mahākāla (Śiva)*, Zentralton: Dha

<sup>5</sup> Vgl. Te Niejenhus, 1996: 660 ff

<sup>6</sup> Vgl. Koch, 1995: 5

<sup>7</sup> Vgl. Schmidt, 2006: 1ff

<sup>8</sup> Die Tonnamen entsprechen der heute üblichen Schreib- und Abkürzungsweise, mehr dazu im Abschnitt über *rāga*

8. *rasa: adbhuta*, bedeutet: auf Wunderbarem beruhende Stimmung, *bhāva: vismaya* (Staunen), Farbe: blau, Schutzgottheit: *Brahmā*, Zentraltöne: Sa, Re<sup>9</sup>

Wenngleich sich die altindische *rasa* Lehre seither stark verändert hat und den Bedürfnissen der Zeit angepasst wurde, dominiert der enge Zusammenhang von emotionalen Ausdruck und persönlichem Empfinden seither als ästhetisches Kernstück jede Form der theoretischen Auseinandersetzung mit klassischer indischer Musik, unabhängig vom vorherrschenden Gesellschaftssystem.<sup>10</sup>

Aus der klassischen hinduistischen Periode (ca. 300-1200 n.Chr.) sind etliche musiktheoretische Werke überliefert, die den Werdegang der indischen Kunstmusik nachzeichnen, an dieser Stelle jedoch aus Platzgründen keine weitere Beachtung finden können. Aus musikhistorischer Perspektive ist hingegen erwähnenswert, dass um ca. 800 n. Chr. die Bogenharfe als vorherrschendes Saiteninstrument von verschiedenen Lautentypen und der Stabzither *bīn* abgelöst wurde, ein wichtiger Hinweis auf einen grundlegenden Wandel des Tonsystem, hin zu seiner heutigen Form.<sup>11</sup>

Einen Wendepunkt in der Geschichte der klassischen indischen Musik markiert das im frühen 13. Jahrhundert verfasste *Saṅgītaratnākara* des aus Kaschmir stammenden Brahmanen *Śaṅgadeva*. Seine Anhängerschaft in einem tantrischen *Śiva* Kult spiegelt sich in der spirituellen Sichtweise auf Musik wieder.

Das in Sanskrit geschriebene Traktat umfasst das gesamte Wissen des alten Indien auf den Gebieten Musik, Theater und Tanz gilt bis heute als das wichtigste Werk zur klassischen indischen Musik. Neben musiktheoretischen Überlegungen behandelt es die Bereiche Ästhetik, Akustik, Aufführungspraxis, Instrumentenkunde, Komposition, Improvisation und Interpretation. Die Konzepte *rāga* und *tāla* tauchen hier erstmals in ihrer modernen Form auf, ebenso eine modifizierte Form der synästhetischen *rasa* Lehre, die nun rein auf Musik bezogen wird und die Tageszeitentheorie, der zufolge jeder *rāga* mit einer bestimmten Tages- oder Jahreszeit korrespondiert.

Auch aus einem weiteren Grund lässt sich das Traktat als historisch bezeichnen. Während das *Saṅgītaratnākara* einerseits die musikalischen Entwicklungen seit dem ca. 1000 Jahre älteren

---

<sup>9</sup> Vgl. Rao, 2000: 3 ff und Koch, 1995: 9 ff

<sup>10</sup> Eine Reihe zeitgenössischer Autoren hat aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit den Implikationen der *rasa* Lehre auseinander gesetzt. Dazu zählen u.a. Koch (1995) aus historischer Perspektive, Rao (2000) aus physikalisch-akustischer Perspektive und Schmidt (2006) aus psychologisch-kognitiver Sicht.

<sup>11</sup> Vgl. Miner, 1997: 26 ff

*Nāṭyaśāstra* nachvollzieht bis zu dem Punkt, an dem die tragenden Konzepte *rāga* und *tāla* voll ausgebildet sind, entsteht es andererseits zu einem Zeitpunkt, der sich als Scheideweg der indischen Musikgeschichte bezeichnen lässt. Entscheidende politische und kulturelle Veränderungen standen unmittelbar bevor, die bald zu einer Teilung des Subkontinents in einen muslimisch beherrschten Norden und einen hinduistisch geprägten Süden führen sollten, was die Aufspaltung in die nord- und die südindische Musiktradition zur Folge haben sollte.<sup>12</sup>

Der schleichende Einfall arabischer, persischer und turkmenischer Armeen seit dem 8. Jahrhundert mündete 1206 in der Gründung des Sultanats Delhi, das dadurch zum Zentrum islamischer Macht in Nordindien wurde. Die neuen Herrscher brachten ihre eigene Musik mit, die an den Höfen eine fruchtbare Fusion mit den indigenen Formen einging. Als Symbolfigur dieses Amalgamierungsprozesses gilt der persisch stämmige Sufi Musiker und Dichter *Amir Khusrau*, dem von vielen muslimischen Musikern die Erfindung der indischen Musikstile *qawwālī* und *ghazal*, sowie der populären Instrumente *sitār* und *tablā* zugesprochen wird. Wenngleich die historische Musikforschung bisher keine Anhaltspunkte für die Authentizität solcher Behauptungen finden konnte, wird sein Verdienst für die Popularisierung der nordindischen Kunstmusik doch von niemandem in Zweifel gezogen.<sup>13</sup>

Unter dem als religiöse tolerant geltenden Moghul Herrscher *Jalāl-ud-dīn Muḥammad Akbar* (1556-1605) erlebte die höfische Musik einen Höhepunkt in Nordindien. Gleichzeitig fand ein reger kultureller Austausch mit den Höfen des hinduistischen Südens statt. Als ein Juwel des Hofes galt der Hofmusiker *Miān Tānsen* (1530-1589), um den sich zahlreiche Legenden ranken. So wird berichtet, dass er durch Singen des *rāga dīpak* Feuer entfachen oder mit Hilfe des *rāga miān-ki-malhār* einen Monsunregen aufziehen lassen konnte. Bis heute wird er als Lichtgestalt der *Hindustānī* Musik verehrt. Die Komposition einiger populärer *rāga* gehen nachweislich auf ihn zurück, wie z.B. die *rāga miān-ki-toḍī*, *miān-ki-malhār* und *darbāri Kanada*.<sup>14</sup>

Als Zentrum des antiislamischen Widerstands wurde 1346 in Südindien das Hindu Großreich *Vijayanagara* gegründet, das der Entwicklung der südindischen, vom islamischen Einfluss relativ unberührten Kunstmusik Vorschub leistete. Der Hofmusiker *Purandarasa* (ca. 1480-

---

<sup>12</sup> Vgl. Koch, 1995: 31 ff, Rao, 2000: 9 f und Veer, 1987: 45 ff

<sup>13</sup> Vgl. Te Nijenhuis, 1996: 675 f

<sup>14</sup> Vgl. Te Nijenhuis, 1996: 677 f

1564) gilt als Begründer des südindischen oder *karnatischen* Musiksystems, er komponierte zahlreiche Übungsstücke, die seither als fester Bestandteil der musikalischen Ausbildung gelten.

Nach dem Fall des *Vijayanagara* Reichs 1665 verlagerte sich der kulturelle Mittelpunkt an die Höfe von *Bijapur* und *Tanjore*.

Mit den drei Dichter-Komponisten-Heiligen *Srī Tyāgarāja* (1767-1847), *Muttusvāmi Dīkṣitar* (1776-1835) und *Śyāmā Śāstri* (1762-1827) erlebte die *karnatische* Musik im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Bis heute bestimmt dieses Dreigestirn einen Grossteil des Konzertrepertoires *karnatischer* Musik.<sup>15</sup>

Die schleichende Machtübernahme der Briten seit dem 17. Jahrhundert scheint auf die musikalische Praxis keinen bedeutenden Einfluss ausgeübt zu haben. Nach dem Ende der Mogulherrschaft im frühen 18. Jahrhundert gelangte die politische Macht nach und nach in die Hände der East India Company, während die Regionalfürsten, zur politischen Bedeutungslosigkeit verdammt, den höfischen Herrschaftsstil bewahrten und kultivierten. Der Entwicklung der klassischen und als solche höfischen Musik war diese Entwicklung eher förderlich.

Mit der allmählichen Auflösung der Fürstenhöfe seit Mitte des 19. Jahrhunderts, zunächst durch die Briten später im Rahmen der Unabhängigkeit und der Gründung der modernen Staaten Indien und Pakistan, wandelte sich die Musik von einer höfischen Tradition zu einem urbanen Phänomen. An die Stelle der Fürsten als Förderer der Künste traten zunächst wohlhabende Bürger, Mäzene und der staatliche Rundfunk All India Radio. Mit wenigen Ausnahmen ist der überwiegende Anteil der Musiker heute freischaffend tätig.<sup>16</sup>

Aus historischer Perspektive lassen sich zwei Hauptgründe für die Unterschiede zwischen *Hindustānī* und *karnatischer* Musik anführen: einerseits die unterschiedlichen politischen, religiösen, kulturellen und musikalischen Einflüsse, denen die Regionen seit dem 12. Jahrhundert ausgesetzt waren, andererseits die kulturellen Differenzen der jeweiligen Trägerschichten.

---

<sup>15</sup> Vgl. Kuckertz, 1996: 705 ff

<sup>16</sup> Vgl. Bor und Miner, 1996: 681 ff

## ***Rāga* und *Tāla* als zentrale Konzepte der klassischen indischen Musik**

„Just explain what *rāga* and *tāla* means. That’s it.“ Diese Antwort erhielt ich auf meine einem befreundeten, indischen Musiker gestellte Frage, welche Inhalte seiner Meinung nach in einen Vortrag bzw. Text zur Einführung in die klassische indische Musik gehörten. So banal diese zwei Sätze zunächst erscheinen mögen, sie zeigen deutlich, dass die Konzepte *rāga* und *tāla* von indischen Musikern offensichtlich als zentral für das Verständnis klassischer indischer Musik betrachtet werden. Diese Vermutung wird bei einem Blick in die Szene der Musik immer wieder aufs Neue bestätigt: Kein indisches Konzert ohne Erläuterung von *rāga* und *tāla*, kein CD Cover, das darauf verzichtete, Herkunft, ästhetische Wirkung und musikalische Struktur der *rāga* und *tāla* zu erwähnen, kein Buch, das ohne den Versuch einer Definition von *rāga* und *tāla* auskäme und kein Kongress, der die beiden Begriffe nicht in den Mittelpunkt des Interesses stellte. Die Redundanz und scheinbare Umständlichkeit der Erklärungsversuche zeigt aber noch ein Zweites, nämlich, dass eine Definition der Begriffe im Rahmen einer allgemein verständlichen Terminologie schwierig zu sein scheint. Das (musik-) ethnologische Berufsproblem, wie das Fremde, für das es im Eigenen keine Entsprechung gibt, in eine verständliche (Wissenschafts-)Sprache zu übersetzen sei, wird im Fall der klassischen indischen Musik noch dadurch erschwert, dass in der Geschichte wechselnde Termini für gleich bleibende Phänomene und wechselnde Phänomene bei gleich bleibender Terminologie zu finden sind.

### ***Rāga* – Begriff und Konzept**

Bereits im antiken *Nāṭyaśāstra* wird der Begriff verwendet, hier allerdings im Sinne von emotionaler Farbe oder ästhetischer Freude.<sup>17</sup>

Der wohl am häufigsten zitierte Definitionsversuch findet sich in der um ca. 800 n.Chr. verfassten *Bṛhad- desi* des *Matanga*. In der englischen Übersetzung heisst es hier: „That which colours the mind of the good through a specific *svara* (interval) and *varna* (melodic movement) or through a type of *dhvani* (sound) is known by the wise as *raga*.“<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Fußnote

<sup>18</sup> Rao, 2000:7; Die Übersetzung stammt aus der von Prem- Lata Sharma herausgegebenen Übersetzung: *Matanga: Brihaddeshi* . Trivandrum Sanskrit Series, Vol. XCIV . Trivandrum . 1928 . ed: Prem- Lata Sharma . 2 Vols . Indira Gandhi National Centre for the Arts . New Delhi . 1994

*Śārṅgadeva* geht im *Sanḡitaratnākara* noch darüber hinaus. Im Abschnitt über *nāda* (Klang) unterscheidet er zwischen „göttlichem“ Klang (*nāda-brahman*), der als unhörbares Phänomen mittels Yoga wahrgenommen werden kann und *āhata nāda* (wörtl. geschlagenem Klang), in den der göttliche Klang von erleuchteten Meistern transformiert werden kann.<sup>19</sup>

Fasst man die Aussagen beider Autoren zusammen, so lassen sich einige Aspekte extrahieren, die auch für das zeitgenössische *rāga*-Konzept von Ausschlag gebender Bedeutung sind:

1. Er ist an eine bestimmte Skala gebunden.
2. Er impliziert spezifische melodische Bewegungen.
3. Er hat einen charakteristischen Klang.
4. Er ist Träger emotionaler Qualitäten, die dem Zuhörer vermittelt werden.
5. Er wird als übermenschliche Entität mit göttlichen Attributen wahrgenommen, die entdeckt, nicht aber erfunden werden kann.

Tatsächlich finden sich auch heute nur wenige Musiker, die eigene *rāga* kreieren, und der Respekt und Ernst, mit dem sie im Unterrichts- oder Aufführungskontext behandelt werden, spricht für eine Wahrnehmung von Musik als Etwas, das über das rein klangliche Phänomen hinausgeht.

Ein kurzer, aber prägnanter Definitionsversuch des modernen *rāga*-Konzeptes findet sich in Joep Bor's *Rāga Guide*: „Broadly Speaking then, a *rāga* can be reargarded as a tonal framework for composition and improvisation; a dynamic musical entity with a unique form, embodying a unique musical idea. As well as the fixed scale, there are features particular to each *rāga* such as the order and hierarchy of it's tones, their manner of intonation and ornamentation, their relative strength and duration, and their specific approach. Where *rāgas* have identical scales, they are differentiated by virtue of these musical characteristics.“<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. Te Nijenhuis, 1996: 673

<sup>20</sup> Bor, 1999: 1

Um das strukturelle Verständnis von *rāga* zu vertiefen und die Unterschiede zwischen nord- und südindischer Tradition zu musikalisch nachvollziehbar zu gestalten, ist ein Blick auf die Grundlagen des indischen Tonsystems nötig.

Ein *rāga* besteht aus mindestens fünf und höchstens sieben Tönen (*svara*) im Rahmen einer Oktave, die aus einer siebenstufigen Verfügungsskala gewonnen werden. Die klassische indische Musik, die sich am Ideal der Stimme orientiert, verwendet nicht mehr als zweieinhalb bis drei Oktaven. Das indische Tonsystem kennt nur relative Tonhöhen, die mit Tonsilben, ähnlich den westlichen Solmisationssilben belegt werden. Die Tonsilben werden meist abgekürzt durch den ersten Buchstaben oder die erste Silbe dargestellt:

<i>ṣaḍja</i>	<i>ṛṣabha</i>	<i>gandhāra</i>	<i>madhyama</i>	<i>pañcama</i>	<i>dhaivata</i>	<i>niṣāda</i>
Sa (S)	Re (R)	Ga (G)	Ma (M)	Pa (P)	Dha (D)	Ni (N)

Dies entspricht den westlichen Solmisationssilben:

do	re	mi	fa	so	la	si
----	----	----	----	----	----	----

oder beispielsweise unserer C-Dur Tonleiter

C	D	E	F	G	A	H
---	---	---	---	---	---	---

Harmonik im Sinne von Akkorden bzw. wechselnden Tonarten ist der indischen Musik fremd. Man spricht von *monomelodisch-heterophoner* Musik, einer Musik also, die von einer Hauptmelodie getragen wird und in der die Nebenstimmen eine geringere Rolle spielen. Letztere finden sich in dem für die indische Musik so charakteristischen *Bordun*, der durchgängig von der Langhalslaute *tanpūra* auf dem Grundton und der Quinte bzw. Quarte gespielt wird.<sup>21</sup>

Bis zu diesem Punkt trifft die Musiktheorie auf beide Traditionen gleichermaßen zu. Die Unterschiede treten zutage, wenn Blickwinkel abermals eingengt wird.

Betrachtet man die beiden Systeme vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen

Kulturgeschichte, so fällt auf, dass der Norden mit der muslimischen Eroberung weit radikaleren kulturellen Einflüssen ausgesetzt war als der Süden. Während also im Norden durch Akkulturation neue musikalische Formen entstanden, konnte sich die Musik im

---

<sup>21</sup> Vgl. Kuckertz, 1981: 29 ff

Süden relativ ungestört von solchen Einflüssen weiterentwickeln. Auch in der Musiktheorie schlägt sich dies nieder.

Die südindische Musiktheorie ist ein Juwel an Systematik, die in ihrer Logik dem Sanskrit Alphabet in nichts nachsteht. Versuche von nordindischer Musikgelehrter, die akkulturierten musikalischen Formen in einer Theorie unterzubringen, die im Einklang mit den alten, vorislamischen Schriften steht, sind hingegen von unüberwindbaren Schwierigkeiten geprägt. Bereits bei den Tonsystemen treten die Unterschiede deutlich zutage.

Das südindische *melakarta* (Gruppenbildner-) System entstand im 16. Jahrhundert und basiert auf einer Unterteilung der Oktave in 12 Halbtonschritte, wodurch das antike, auf 22 *śruti* basierende, mikrotonale System obsolet wurde. Die Töne *Sa* (Grundton) und *Pa* (Quinte) sind unveränderlich, alle anderen Töne kommen in mehreren, enharmonisch umgedeuteten Varietäten vor. Auf diese Weise entsteht eine 16-stufige Verfügungsskala. Der Einfachheit halber und in Übereinstimmung mit gängiger Praxis, wird der Grundton *Sa* als C notiert.

Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
c	des d dis	eses es e	f fis	g	as a ais	heses b h

Die *melakarta* entstehen durch Bildung von Siebentonreihen, in denen nacheinander alle Tonvarietäten beginnend mit den tiefsten Tönen des oberen Tetrachords miteinander kombiniert werden, während der untere Tetrachord unverändert bleibt. Dies ergibt die Reihe 1-6, die als 1. *cakra* (Rad) bezeichnet wird. Die jeweils alterierten Töne werden hervorgehoben.

1. <i>Kanakāṅṡ</i>	c	des	eses	f	g	as	heses	c
2. <i>Ratnāṅṡ</i>	c	des	eses	f	g	as	<b>b</b>	c
3. <i>Gānamūrti</i>	c	des	eses	f	g	as	<b>h</b>	c
4. <i>Vanaspati</i>	c	des	eses	f	g	<b>a</b>	<b>b</b>	c
5. <i>Mānavatī</i>	c	des	eses	f	g	<b>a</b>	<b>h</b>	c
6. <i>Tānarūpī</i>	c	des	eses	f	g	<b>ais</b>	<b>h</b>	c

Die Reihe 7-12 (2. *cakra*) erhält man, indem man das gleiche Verfahren bei Hochalterierung eines Tons des unteren Tetrachords anwendet. Hat man auf diese Weise alle Varietäten durchgespielt, ergeben sich 36 *melakarta*.

7. *Senāpati*      c      des      **es**      f      g      as      heses      c  
usw.

Weitere 36 *melakarta* (37-72) werden gewonnen, indem das gesamte Verfahren wiederholt wird, nun aber dem hochalterierten mittleren Ton Ma (f→fis).

37. *Sāлага*      c      des      eses      **fis**      g      as      heses      c  
38. *Jalārṇava*      c      des      eses      **fis**      g      as      **b**      c  
usw.<sup>22</sup>

Hält man sich vor Augen, dass ein *rāga* aus fünf, sechs oder sieben Tönen bestehen kann und dass die auf- und absteigende Skalen keineswegs identisch zu sein haben, so lassen sich die unendlichen Möglichkeiten der Bildung von *rāga*-Skalen innerhalb dieses Systems ermessen. In der Praxis sind jedoch nur etwa 200 bis 300 *rāga* gebräuchlich, die meisten Musiker verwenden nicht mehr als 70 bis 80.

In Nordindien gab es im Lauf der Jahrhunderte mehrere Versuche, die widerspenstige Praxis in einem Klassifikationssystem zu bändigen. Erst im 20. Jahrhundert entwickelte *Pandit Vishnu Narayan Bhatkande* (1860-1936) das sog. *thāt*-System. Dabei ging auch er von einer chromatischen Unterteilung der Oktave aus, ohne jedoch verschiedene Tonvarietäten zu postulieren.

Sa            Re            Ga            Ma            Pa      Dha            Ni  
c            des d            es e            f fis            g      as a            b h

Der Grundton Sa (c) und die Quinte Pa (g) bleiben unveränderlich, während alle anderen Töne (Re, Ga, Dha, Ni) tief- bzw. (Ma) hochalteriert werden können.

---

<sup>22</sup> Vgl. Kuckertz, 1981: 30

An der musikalischen Praxis orientiert entwickelte er ein System aus 10 Verfügungsskalen (*thāt*), auf deren Grundlage sich die meisten der in Nordindien gebräuchlichen *rāga* klassifizieren lassen. Aufgrund der Struktur der Systeme findet jeder *thāt* seine tonale Entsprechung im südindischen *melakarta* System.

<i>thāt</i>	Skala								entspricht <i>melakarta</i> (Nr.)
<i>kalyān</i>	c	d	e	fis	g	a	h	c	<i>Mecakalyānī</i> (65)
<i>bilāval</i>	c	d	e	f	g	a	h	c	<i>Dhīraśaṅkarābharāṇa</i> (29)
<i>khamāj</i>	c	d	e	f	g	a	b	c	<i>Harikhāmbōjī</i> (28)
<i>bhairav</i>	c	des	e	f	g	as	h	c	<i>Māyāmālavagauḷa</i> (15)
<i>pūrvī</i>	c	des	e	fis	g	as	h	c	<i>Kāmavardhanī</i> (51)
<i>mārvā</i>	c	des	e	fis	g	a	h	c	<i>Gamaśrama</i> (53)
<i>kāfī</i>	c	d	es	f	g	a	b	c	<i>Kharaharapriya</i> (22)
<i>āsāvarī</i>	c	d	es	f	g	as	b	c	<i>Naṭhbhairavī</i> (20)
<i>bhairavī</i>	c	des	es	f	g	as	b	c	<i>Hanumattoḍī</i> (8)
<i>toḍī</i>	c	des	es	fis	g	as	h	c	<i>Śubhāpantuvarālī</i> (45)

Obwohl auch dieses System theoretisch ein riesiges Reservoir für die Entwicklung von *rāga*-Skalen bietet, unterscheidet sich die Anzahl der bekannten und praktizierten *rāga* kaum von der des Südens.<sup>23</sup>

### **Tāla – Begriff und Konzept**

Unter *tāla* versteht man das Konzept der zeitlichen Gliederung in der indischen Musik. Wenngleich die begriffe *tāla* und Takt gelegentlich miteinander verglichen oder gar gleichgesetzt werden, handelt es sich hierbei um ein metrisch-rhythmisches Konzept, das dem westlichen Verständnis von Metrum nur begrenzt entspricht.

Während die musikalische Zeit in der westlichen Musik üblicherweise linear verläuft, wird sie in der indischen Musik zyklisch gedacht und empfunden. Dass sich das zyklische Zeitverständnis in der Musik, wie von indischen Musikern häufig behauptet, tatsächlich aus der hinduistischen Weltansicht erklärt, der zufolge das Universum in riesigen Zeitzyklen entsteht und verschwindet – ein ewiges Rad von Schöpfung, Wachstum, Untergang und erneuter Schöpfung – wird von Musikethnologen gelegentlich bezweifelt.

<sup>23</sup> Vgl. Kuckertz, 1996: 699 ff

Dennoch, jeder *tāla* beginnt und endet auf der ersten Zählzeit *sam*, was nur im Rahmen einer zyklischen Zeitvorstellung realisierbar ist.<sup>24</sup>

Aber noch ein Zweites unterscheidet den indischen *tāla* vom westlichen Takt. Während sich in der westlichen Musikvorstellung eine Zweiteilung von Metrum - als abstrakte, nicht hörbare Matrix der Einteilung musikalischer Zeit - und Rhythmus - als hörbares Geschehen innerhalb der musikalischen Zeit- etabliert hat, enthält das *tāla* Konzept eine Zwischenebene. Dieser sog. *ṭhekā* macht das abstrakte Metrum sinnlich erlebbar, in dem die Zählzeiten (*mātrā*) mit typischen Trommelsilben belegt werden.<sup>25</sup>

Die folgenden Abbildungen sollen dies verdeutlichen:

Beispiel: westliche Musik:

Metrum: 4/4 Takt

> > Akzente (im Metrum impliziert)  
 1 2 3 4 Metrum  
 Rhythmus

Beispiel Nordindien:

Metrum: *tīntāl* (16 *mātrā*), unterteilt in 4+4+4+4

>		>															>	Akzente (im <i>tāla</i> impliziert)
X				2				0									3	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16			Metrum ( <i>tāla</i> )
dha	dhin	dhin	dha	dha	dhin	dhin	dha	ta	tin	tin	ta	dha	dhin	dhin	dha			<i>ṭhekā</i>
dhati	tedha	tite	dhadha	tite	dhage	tuna	kete	tati	teta	tite	tata	tite	dhage	tuna	kete			Rhythmus

Die Buchstaben und Zahlen der zweiten Zeile markieren betonte und unbetonte Zählzeiten (*mātrā*). Auf der Eins (*sam*) liegt der Hauptakzent, der mit X dargestellt wird. Die Zählzeiten 5 und 13 stellen den zweiten und dritten Betonungspunkt im Zyklus dar und werden daher mit 2 und 3 überschrieben. Das 9. *mātrā* bleibt unbetont, wofür das Symbol 0 verwendet wird.

Der Begriff *tāla* leitet sich vom Verb *tala* – klatschen - ab. Dies erklärt, warum indische Musiker und musikkundige Zuhörer den *tāla* durch Handbewegungen anzeigen, wobei

<sup>24</sup> Martin Clayton setzt sich in seiner Studie *Time in Indian Music* ausführlich mit den musikalischen und philosophischen Implikationen von zyklischen bzw. linearen Zeitvorstellungen auseinander. In diesem Zusammenhang ist v.a. das zweite Kapitel (Theoretical perspectives I: musical time in Indian cultural perspective) von Bedeutung.

<sup>25</sup> Vgl. Clayton: 43 ff

betonte Zählzeiten durch Klatschen und unbetonte Zählzeiten mit einer winkenden Handbewegung markiert werden.<sup>26</sup>

Der *tāla* teilt also die musikalische Zeit in immer wiederkehrende Zeitzyklen und dient den Musikern zur metrischen Orientierung. Gleichzeitig funktioniert er als Matrix, welche die Grundlage für rhythmische Komposition und Improvisation bildet. Somit gilt für den *tāla* auf der metrisch-rhythmischen Seite, was für den *rāga* auf der melodischen Seite gilt.

Das indische Trommelspiel gilt als äußerst komplex und enthält zahlreiche kontrametrische und polyrhythmische Elemente, die dem Zuhörer den Eindruck eines durchbrochenen Metrums vermitteln. Beispielsweise kann durch *Augmentation* und *Diminution* rhythmischer Phrasen die Illusion von Tempi- oder Metrumwechseln entstehen. Besonders versierte *tablā*-Spieler machen sich gelegentlich einen Spaß daraus, 17 Beats gegen die 16 *mātrā* des *tīntāl* zu spielen. Eine solche *Septendecimole* wird selbst den geübtesten Hörer „aus dem Takt“ bringen.

Analog zum Bereich des *rāga*, existieren im auch im Bereich des *tāla* einige grundlegende Unterschiede zwischen den beiden Traditionen.

Entsprechend dem *melakarta* System existiert in Südindien auch für *tāla* ein Klassifikationssystem, das von bestechender Systematik ist.

Aus sieben Grund- *tāla* werden durch diverse Kombinationen 35 sog. *Cūlāti-tālam* gewonnen, die als Grundlage für Kompositionen dienen. Der populärste unter ihnen heißt *ādi-tālam* und besteht aus 4+2+2 Zählzeiten.<sup>27</sup>

Das südindische Trommelspiel enthält gegenüber dem nordindischen deutlich weniger improvisatorische Elemente. Hauptsächlich besteht die Improvisation darin, festgelegte Trommelkompositionen miteinander zu kombinieren oder durch *Augmentation* und *Diminution* so zu dehnen bzw. zu strecken, dass sie auf der Eins eines *tāla* Zyklus enden. Ein grosses Kompliment für südindische Perkussionisten besteht darin, nicht nur ihre Trommel- sondern auch ihre Rechenkünste zu loben.

---

<sup>26</sup> Vgl. Kuckertz, 1996: 701

<sup>27</sup> Vgl. Kuckertz, 1981: 36 f

Erwartungsgemäß existiert in der *Hindustānī* Musik kein System zur Klassifikation von *tāla*. Der geläufigste unter ihnen ist der bereits erwähnte *tīntāl* mit 16 *mātra*, aber auch *jhaptāl* mit 10 *mātra*, *rūpaktāl* mit 7 *mātra*, *chautāl* und *ektāl* mit jeweils 12 *mātra* sind populär. Ein riesiges Reservoir an Trommelkompositionen bildet die Grundlage der Improvisation während der Performance.

Ein Improvisationsprinzip besteht darin, die Struktur der zugrunde liegenden Trommelkomposition auch in den komplexesten Passagen erkennbar zu lassen und nur Trommelschläge zu verwenden, die auch in der Komposition Verwendung finden.

Einen weiteren wichtigen Improvisationsbaustein stellt der *tīhāī* dar, eine Schlussformel, die dreimal wiederholt, auf der ersten Zählzeit (*sam*) landet.

Hierzu ein Beispiel:

$$\begin{array}{rclcl}
 3 \times 11 \text{ } \underline{mātra} & = & 33 \text{ } \underline{mātra} & = & 2 \times 16 \text{ Beats (2 Zyklen } \underline{tīntāl}) + 1 \text{ Beat} \\
 \underline{tīhāī} & & \text{Anzahl der Beats} & & \underline{tāla}\text{-Zyklen}
 \end{array}$$

## Musikalische Formen und Repertoire

Weitere Differenzen zwischen nord- und südindischer Kunstmusik bestehen im Repertoire der musikalischen Formen und in der Instrumentierung.

In beiden Traditionen enthält eine *rāga* Performance in der Regel mehrere Formteile.

Den Anfang macht in der *karnatischen* Musik der nicht metrisierte und solistisch vorgetragene *ālāpana* (wörtlich Gespräch, Unterhaltung), der den *rāga* exponieren, d.h. ihn anhand seiner typischen Melodiefiguren zeigen soll. Da ihm kein Text zugrunde liegt, wird er auf klangvollen Silben wie *ta, da, ri, nam*, manchmal auch auf Götternamen gesungen. Die vollständig improvisierte Exposition beginnt normalerweise im tiefen Register und schreitet zum hohen voran, wobei die *Zentraltöne* des *rāga* temporäre melodische Zentren bilden. Danach fällt der Melodiebogen wieder zum Grundton zurück. Der *ālāpana* kann vom sog. *tāna* gefolgt werden, einem Abschnitt, der aus schnelleren und pulsierten Bewegungen besteht. Der gesamte Formteil wird nur von den *Borduninstrumenten* begleitet. An den *ālāpana* schließt sich eine Komposition im selben *rāga* an. Die populärste Kompositionsform *Kṛti* besteht aus drei Teilen, *pallavi*, *anupallavi* und *carāṇa*. Die *pallavi* entspricht der ersten Textzeile des zugrunde liegenden Gedichts, die den Grundton der mittleren Oktave enthält. Die zweite Textzeile,

*anupallavi*, beinhaltet den Grundton der höheren Oktave. Beide Teile können mehrmals wiederholt werden, bevor der mit vier Textzeilen längste Part *carana* gespielt oder gesungen wird. Da der *carana* nicht vollständig durchkomponiert ist, bietet er Platz für Melodievarianten und dem Vorstellen weiterer, für den *rāga* typischer Melodiefiguren. Den Abschluss bildet eine Reprise des *pallavi* und *anupallavi*. Südindische Kompositionen beruhen grundsätzlich auf einer textlichen Grundlage auch wenn sie rein instrumental dargeboten werden.<sup>28</sup>

Im Gegensatz dazu existiert in Nordindien eine unabhängige Instrumentalmusik, die eigene, für das jeweilige Instrument typische, Stilikonzepte und Formteile hervorgebracht hat. Eine reine Instrumentalkomposition wird als *gat* bezeichnet.<sup>29</sup> Ein Klassifizierungsversuch der musikalischen Form in der nordindischen Kunstmusik gestaltet sich schwieriger, da die Form einerseits weniger festgelegt ist, aber auch weit stärker vom dargebotenen Stil abhängt. Eine traditionelle *dhrupad* Performance unterscheidet sich trotz unterschiedlicher Terminologie im formalen Ablauf nicht wesentlich von einer südindischen *Kṛti* Aufführung. Im jüngeren *khyāl* Stil oder in den leichten klassischen Formen wie *thumrī*, *dhūn* oder *dadra* weicht der formale Aufbau hingegen stark vom Archetypus ab.

Der besseren Vergleichbarkeit wegen soll an dieser Stelle der formale Aufbau einer *dhrupad* Performance betrachtet werden. Sie besteht wie ihr südindisches Pendant aus zwei Teilen, die jeweils weiter untergliedert werden können.

Am Anfang steht der nicht metrisierte, aber pulsierte *ālāp*, der eine langsame und meditative Exposition des *rāga* darstellt. Er beruht, gleich dem südindischen *ālāpana* nicht auf einer textlichen Grundlage und wird deshalb auf semantisch leeren Silben wie *na*, *ri*, *tom*, *nom* etc. gesungen und nur vom Borduninstrument *tanpūra* begleitet. Durch Beschleunigung der Pulsation mündet der langsame *ālāp* in den schnelleren *nom tom ālāp*. Hieran schließt sich eine von der Trommel *phakāvaj* begleitete Komposition, der *dhrupad* an, der ursprünglich in drei, später in vier Teile untergliedert wurde. Der erste Abschnitt nennt sich *sthāyī* und beinhaltet die erste Zeile eines *dhrupad* Gedichtes, wobei sich die Melodie im tieferen Register bewegt. Das höhere Register wird im zweiten Abschnitt, *antara*, erreicht, der auch die zweite Zeile des Gedichtes enthält. Im

---

<sup>28</sup> Vgl. Kuckertz, 1996: 722 f und Kuckertz 1981: 39 ff

<sup>29</sup> Vgl. Bor und Miner, 1996: 694 ff

Schlussabschnitt *ābhog* werden die letzten beiden Zeilen vorgetragen, die Melodie bewegt sich in allen drei Oktaven. Des Weiteren werden in diesem Abschnitt Elemente des *sthāyī* als Grundlage für melodische und rhythmische Improvisationen verwendet. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde der Schlussabschnitt nochmals in die Formteile *ābhog* und *sañcārī* unterteilt.<sup>30</sup>

Wenn weiter oben behauptet wurde, dass in Nordindien eine von der Vokalmusik unabhängige Instrumentalmusik existiere, so muss diese Behauptung doch in gewisser Weise relativiert werden. Präziser formuliert bedeutet dies, dass es Kompositionen gibt, die einem instrumentalen Pattern entsprechen, die nicht auf einer Textgrundlage basieren und die Spieltechniken verwenden, die nicht auf der Imitation der Stimme beruhen. Grundsätzlich gilt jedoch auch für die nordindische Instrumentalmusik, dass sie sich am Ideal der Stimme orientiert. Wenn von einem Instrumentalisten gesagt wird, sein Instrument singe oder klinge wie Gesang, so stellt dies ein großes Kompliment dar. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle noch der formale Aufbau einer typischen Instrumentaldarbietung eines *rāga* erwähnt.

Am Anfang steht auch hier der nicht metrisierte *ālāp*, der die Melodiegestalt des *rāga* exponiert. Durch Temposteigerung und Pulsationsverstärkung wird der nächste Abschnitt *ḥoṛ* erreicht, der dem *nom tom ālāp* des *dhrupad* nachempfunden ist. Der *ālāp* endet mit dem schnellen *jhālā*, der auf einem für die Instrumentalmusik typischen, kreuzrhythmischen Anschlagspattern beruht. An den solistisch dargebotenen *ālāp* schließt sich eine vom *tablā* Trommelpaar begleitete Instrumentalkomposition (*gat*) im langsamen Tempo an, gefolgt von einem *gat* im schnellen Tempo, der wiederum im schnellen *jhālā* seinem Höhepunkt entgegensteuert.<sup>31</sup>

Die strengen formalen Kriterien traten im 20. Jahrhundert immer weiter in den Hintergrund. Von alten *dhrupad* Kompositionen sind häufig nur noch die ersten beiden Zeilen erhalten. Dies, sowie die Freude am kreativen Schaffen scheinen die Gründe dafür zu sein, dass der komponierte Anteil zugunsten des improvisierten immer weiter in den Hintergrund trat. Der heute populärste Stil, *khyāl* (wörtl. Imagination oder Fantasie), bietet dem Musiker ein hohes Maß an Flexibilität und Raum für Improvisation. Zwischen 80 und 95 % einer nordindischen *rāga* Performance sind heute improvisiert.

---

<sup>30</sup> Vgl. Danielou, 1996: 82 f

<sup>31</sup> Vgl. Sadler Hamilton: 71 ff

## Ensemblezusammensetzung

Klassische indische Musik ist Kammermusik, die Ensembles sind dementsprechend klein. Die strikten musikalischen Rahmenbedingungen von *rāga* und *tāla* machen ein gemeinsames Üben für professionelle Musiker nicht zwingend notwendig. Häufig werden ein Sänger bzw. Instrumentalist und sein Trommelbegleiter unabhängig voneinander für ein gemeinsames Konzert gebucht. Sie treffen dann buchstäblich auf der Bühne erstmals aufeinander. Den ersten Tönen des *ālāp* entnimmt der Begleiter, um welchen *rāga* es sich handelt. Der zugrunde liegende *tāla* wird entweder vorher abgesprochen oder er offenbart sich in den ersten Tönen der Komposition. Den archetypischen Ablauf im Kopf genießen die Musiker in den strikten Grenzen von *rāga* und *tāla* große kreative Freiheit, die im besten Fall durch intensive musikalische Kommunikation genutzt wird.<sup>32</sup>

Obwohl sich nord- und südindische Ensembles in ihrer Zusammensetzung stark unterscheiden, verbindet sie doch wiederum die Funktion der jeweiligen Instrumentengruppe. Obligatorisch sind ein Sänger oder Instrumentalist, der für die melodische Komponente oder den *rāga* zuständig ist, ein Perkussionist, der für die rhythmische Komponente oder den *tāla* zuständig ist und ein *Borduninstrument*, das für den nötigen Klangteppich sorgt und dem Sänger bzw. Instrumentalisten als tonale Referenz dient.

In Vokalensembles findet sich manchmal noch eine weitere Instrumentengruppe, die man als „submelodisch“ bezeichnen könnte. Das Instrument wiederholt Phrasen des Sängers und variiert diese in den Gesangspausen. Mögliche Melodielücken werden dadurch geschlossen.

Typische Ensemblezusammensetzungen in der *karnatischen* Musik sind:

- a) Sänger (+Mitsänger) (Hauptmelodie), Violine (Submelodie), Doppelfelltrommel *mṛndaṅga* (Rhythmus), *tanpūra* (Bordun)
- b) *Vīṇā* Laute (Hauptmelodie), Doppelfelltrommel *mṛndaṅga* (Rhythmus), *tanpūra* (Bordun)
- c) Flöte (Hauptmelodie), Violine (Submelodie), Doppelfelltrommel *mṛndaṅga* (Rhythmus), *tanpūra* (Bordun)

---

<sup>32</sup> Vgl. Danielou, 1996: 10 f

Zusätzlich können weitere Perkussionsinstrumente eingesetzt werden: der Trommeltopf *ghaṭam*, die Rahmentrommel *kañjīra* oder die Maultrommel *morsing*. Das klassische Repertoire wird manchmal auch von einem aus der Tempelmusik stammenden Ensemble gespielt, das aus folgenden Instrumenten besteht:

- d) Bis zu 3 *nāgasvara* Oboen(Hauptmelodie), 1-2 *tavil* Fasstrommeln, *ōttu* (Bordunoboe), *taḷam* (kleine Becken)<sup>33</sup>

Für die Musik im nordindischen *dhrupad* Stil sind folgende Ensemblezusammensetzungen typisch:

- a) Gesang Solo oder Duett (Melodie), Doppelfelltrommel *pakhavāj* (Rhythmus), *tanpūra* (Bordun)
- b) Stabzither *bīn* (Melodie), Doppelfelltrommel *pakhavāj* (Rhythmus), *tanpūra* (Bordun)

Im *khyāl* und in andern vokalen Formen ist folgende Zusammensetzung üblich:

- c) Gesang (Melodie), *sārāṅgī*, Violine oder Harmonium (Submelodie), Trommelpaar *tablā* (Rhythmus), *tanpūra* (Bordun)

In der Instrumentalmusik findet man folgende Zusammensetzung:

- d) Ein Melodieinstrument (*sitār*, *sarod*, *sārāṅgī*, *dilruba*, Flöte o.ä.), das Trommelpaar *tablā* und *tanpūra* oder neuerdings eine elektronische *tanpūra*

Aus der Tempelmusik stammt ein Ensemble, das Eingang in die klassische Musik gefunden hat:

- e) Bis zu 4 *shahnai* Oboen, 2 *Bordunoboen*, Kesseltrommelpaare *khaurdak* oder *duggi*<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. Kuckertz, 1981: 41

<sup>34</sup> Vgl. Kuckertz, 1981: 41

## Aspekte der Tradierung

Einige Aspekte bzw. Spannungsfelder der klassischen indischen Musik, die in anderen Beiträgen dieses Bandes ausführlich behandelt werden, sollen hier der Vollständigkeit halber Erwähnung finden.

1. Klassische indische Musik wird oral tradiert, also mündlich und individuell vom Lehrer an den Schüler weitergegeben. Die traditionell enge, beinahe familiäre Bindung, die als *guru-śiṣya-paramparā* bezeichnet wird, steht im modernen Zeitalter immer mehr zur Disposition.
2. Die orale Tradierung hat ein dynamisches Musiksystem hervorgebracht, das den sich wandelnden Zeiten und Bedürfnissen angepasst werden konnte und wurde. Im erheblichen Widerspruch dazu steht die Verehrung der alten Schriften (*śāstra*) und Traktate zur Musik. Ein wandelbares System steht hier seinen quasi in Stein gemeisselten Ursprüngen gegenüber, woraus ein manchmal schwer durchschaubares Spannungsfeld entsteht. Als Beispiel hierfür sei das antike System der Oktaveinteilung in 22 Mikrintervalle (*śruti*) genannt. Obwohl es in der musikalischen Praxis längst keine Rolle mehr spielt, halten Musiker häufig nach wie vor an der Existenz und Gültigkeit des Systems fest. Die Folge ist ein unüberwindbare Differenz von Theorie und Praxis<sup>35</sup>
3. Indische Musiker lernten und lebten Jahrhunderte lang in Familientraditionen, sog. *gharānā*, die als Garant für den Erhalt des eigenen musikalischen Stils galten. In Zeiten erhöhter Mobilität und ubiquitärer Verfügbarkeit von Aufnahmen bedeutender Musiker, scheint dieses traditionelle Konzept gefährdet zu sein, mit ungewissen Folgen für die weitere Entwicklung der Musik.

Die klassische indische Musik stellt ein kulturelles System dar, dessen Einzigartigkeit einerseits in der Dauer und Kontinuität der Überlieferung, andererseits in der Dynamik und Anpassungsfähigkeit an die Bedürfnisse der Zeit besteht. Wenngleich sich nord- und

---

<sup>35</sup> Die Studie von Suvarnalata Rao *Acoustical Perspective on Raga-Rasa Theory* bietet einen guten Überblick zu diesem Thema.

südindische Kunstmusik in der Struktur der verwendeten *rāga* und *tāla*, sowie in formalen und aufführungspraktischen Aspekten erheblich voneinander unterscheiden, so sind die Ausführenden doch in der festen Überzeugung vereint, dass Musik den Alltag zu transzendieren vermag und in diesem Sinne als spiritueller Weg verstanden wird.

## **Literatur**

Baratta, Mario von (Hrsg.): *Der Fischer Weltalmanach*. 2004. Frankfurt/Main. 2003

Bor, Joep und Miner, Allyn: *Indien*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Sachteil Band 4. Kassel, Basel, London, New York, Prag/ Stuttgart, Weimar. 1996

Bor, Joep (Hrsg.): *The Raga Guide*. Rotterdam. 1999

Clayton, Martin: *Time in Indian Music. Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance*. New York. 2000

Danielou, Alain: *Einführung in die indische Musik*. Wilhelmshaven. 1996

Koch, Lars-Christian: *Zur Bedeutung der Rasa-Lehre für die zeitgenössische nordindische Kunstmusik. Mit einem Vergleich der Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts*. Bonn. 1995

Kuckertz, Josef: *Indien*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Sachteil Band 4. Kassel, Basel, London, New York, Prag/ Stuttgart, Weimar. 1996

Kuckertz, Josef: *Musik in Asien I. Indien und der Vordere Orient*. In der Reihe: Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare, Band 3. Kassel, Basel, London. 1981

Kulke, Hermann und Rothermund, Dietmar: *Geschichte Indiens. Von der Induskultur bis heute*. München. 2006

Miner, Allyn: *Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries*. New Delhi. 1997

Nijenhuis, Emmie Te: *Indien*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Sachteil Band 4. Kassel, Basel, London, New York, Prag/ Stuttgart, Weimar. 1996

Rao, Suvarnalata: *Acoustical Perspective on Raga-Rasa Theory*. New Delhi. 2000

Sadler Hamilton, James: *Sitar Music in Calcutta. An Ethnomusicological Study*. Calgary. 1981

Schmidt, Markus: *Ästhetik und Emotion in der nordindischen Kunstmusik. Empirische Untersuchungen zur interkulturellen Rezeption*. Osnabrück. 2006

Veer, Ram Avtar: *History of Indian Music and Musicians*. New Delhi. 1987

## **Vita**

**Markus Schmidt** wurde 1970 in Braunschweig geboren. Er studierte Musikethnologie (Vergleichende Musikwissenschaft), Musikwissenschaft und Philosophie an der Freien Universität Berlin, wo er nach seinem Studienabschluss als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig war.

Seit über 20 Jahren beschäftigt er sich intensiv mit der Musik Südasiens. Er studiert Sitar, Surbahar und indische Musiktheorie bei Prof. Subroto Roy Chowdhury in Kalkutta, sowie die antike Stabzither „Rudra Vina“ bei Ashish Sankrityayan. Markus Schmidt lebt derzeit als freischaffender Musiker, Autor und Dozent in Berlin.