

Anhang 1: Zur südindischen Musikgeschichte

Die Quellen zu süd- und nordindischer Musik nehmen mit der Formalisierung derselben um das 16. Jh. markant zu, wobei nicht bei allen Autoren geklärt ist, für welchen der beiden Musik-Stile ihre Schriften gelten. Manche Autoren waren in beiden Musikstilen versiert. Beispielhaft für diesen Austausch zwischen Nord und Süd sind die Musiker Puṇḍarīkaviṭṭhala (16. Jh.)¹ und Śrīkaṇṭha (n.d.).² Als Beispiel für das damalige performative Interesse in der Musiktheorie kann das Werk *rāgavibodha*³ (Sa.: «Weisheit über die *rāga*») von Somanātha (n.d.) genommen werden, das 1609⁴ entstand. Er beschreibt darin 23 *melakartārāga* und ihre 76 *janya-rāga*. Neben diesen theoretischen Angaben führt er auch Musikbeispiele auf, die diese *rāga* anwenden. Im Lichte der Tatsache, dass die karnatische Musik bis heute keine vergleichbar umfassende Notationsform wie die westliche klassische Musik kennt, sticht Somanāthas Versuch, praktische Anwendungen seiner dargestellten *rāga* zu geben,

¹ Puṇḍarīkaviṭṭhala, ein Musiker aus dem Gebiet des heutigen Karnataka, liess sich in Nordindien an mohamedanischen Königshöfen nieder, s. GEWM (2000:14). Als Kenner beider Musikstile brachte er in seinen Werken die Systeme zusammen und schrieb als einziger südindischer Musikexperte am Königshof von Jalaluddin Muhammad Akbar (Fa.: جلال الدين محمد اكبر, 1542 – 1605) Werke zu Tanz und Musik, s. SATHYANARAYANA (1994:14f.) und GANGOLY (2004:54). Puṇḍarīkaviṭṭhala schrieb insgesamt vier berühmte Werke: Neben dem *Ṣaḍrāgacandrodaya* (Sa.: «Aufgang der sechs Mond-*rāga*») gehören dazu die *Rāgamālā* (Sa.: «Girlande der *rāga*»), die *Rāgamañjarī* (Sa.: «Blütenstrauss der *rāga*») und der *Nartananirṇaya* (Sa.: «Bestimmung des Tanzes») über den indischen Tanz. Es konnte keine Ausgabe der ersten drei Werke, die zwischen 1560 und 1576 entstanden sind, direkt konsultiert werden. Die von NIJENHUIS (1974:124) zitierte Ausgabe der *Rāgamañjarī* von D. K. Joshi ist zurzeit in Europa nicht erhältlich. Eine weitere Ausgabe namens *Puṇḍarīkamālā* von SATHYANARAYANA (1986) ist ebenfalls nicht erhältlich. In seiner Einleitung zum *Nartananirṇaya* behandelt SATHYANARAYANA (1994) alle Werke von Puṇḍarīkaviṭṭhala detailliert. NIJENHUIS (1977:23) spricht noch von drei weiteren Werken, die vermutlich von Puṇḍarīkaviṭṭhala stammen. Aufgrund ihrer Nähe zur nordindischen Musiktheorie wird hier nicht näher auf diese eingegangen. Ausführlich zu diesen Werken s. BHATKHANDI (2004:51ff.). BHATKHANDI (2004:43) und GANGOLY (2004:54) sind überzeugt, dass Puṇḍarīkaviṭṭhala für die nordindische Musiktheorie schrieb, wenn auch Spuren des südindischen Systems sichtbar seien. NIJENHUIS (1977:22) sieht im *Ṣaḍrāgacandrodaya* jedoch ein Werk, welches auf der Seite der damaligen südindischen Musiktheorie steht, da Puṇḍarīkaviṭṭhalas Darstellung der *rāga* an Rāmāmātyas *Svaramelakalānidhi* erinnert, aus welchem er augenscheinlich das System der zwölf Halbtonschritte übernommen hat. Der *Ṣaḍrāgacandrodaya* entstand unter der Patronage des muslimischen Herrschers Burhān Khān (Fa.: خان برهان, n.d.) von Khandesh (Mr.: खानदेश, *khaṇḍeś*), der angeblich ein Werk über die praktizierten *rāga* forderte, um die Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis zu verringern. Des Weiteren beschreibt Puṇḍarīkaviṭṭhala eine *Vīṇā*, welche praktisch identisch gestimmt wird, wie die moderne *Vīṇā*, s. BHATKHANDI (2004:46f.). All diese Ähnlichkeiten lassen das *Ṣaḍrāgacandrodaya* als ein Werk der südindischen Musik erscheinen.

² Puṇḍarīkaviṭṭhala hatte angeblich einen Schüler namens Śrīkaṇṭha, welcher Hof-Dichter von König Śatruśālya (Gu.: શત્રુશલ્ય, 1559 – 1608) von Navanagara (Gu.: નવનગર) im heutigen Gujarat war, s. JANI (1963:8). SATHYANARAYANA (1994:2) nennt dazu den Nachweis aus Śrīkaṇṭhas *Rasakaumudī*. NIJENHUIS (1977) und BHATKHANDI (2004) erwähnen von dieser Lehrer-Schüler-Beziehung nichts. Wie Puṇḍarīkaviṭṭhala war er ein südindischer Musikexperte, der in Nordindien sowohl sein Wissen der südindischen Musik verbreitete, als auch Interesse an der Ausarbeitung der nordindischen Musik zeigte, s. JANI (1963:7f.) und SATHYANARAYANA (1994:11f.). BHATKHANDI (2004:68) ist sich nicht sicher, bestätigt aber, dass die Möglichkeit besteht, dass Śrīkaṇṭha aus Südindien stammt. Śrīkaṇṭha schrieb sein Werk *Rasakaumudī* um 1575 und beschreibt darin neben den üblichen Themen zur Musiktheorie auch die ästhetischen Aspekte, d.h. die *rasa*-Qualitäten der Musik, s. ŚrīKRK (1963). Seine theoretischen Ansichten übernimmt er grösstenteils von Rāmāmātya und Puṇḍarīkaviṭṭhala. BHATKHANDI (2004:63) erwähnt hierbei auch Somanātha, dieser schrieb sein Werk jedoch erst 1609 (s. u.). Das Werk ist in üblicher Weise in die verschiedenen Themengebiete der Musiktheorie unterteilt. Nach den Ausführungen zu den *svara*, der *Vīṇā* und den *rāga* beschreibt er die Eigenschaften von Sänger und Sängerinnen und bringt damit einen neuen performativen Aspekt in die Theorie hinein.

³ NIJENHUIS (1976a & b)

⁴ Nach BHATKHANDI (2004:88) ist das Entstehungsjahr 1610.

aus der Masse an musiktheoretischen Schriften heraus.⁵ Ob Somanātha sein Werk für die nord- oder südindische Musik geschrieben hat, ist nicht ganz geklärt.⁶

Für die Entwicklung der Künste und der Musik nach 1600 ist vor allem das Königreich Thanjavur (Ta.: தஞ்சாவூர், *thañjavūr*) von Bedeutung⁷, das sich in der Folge des Zerfalls von Vijayanagara als unabhängiger Königshof erklärte. Die Gouverneure dieses Königreichs gehörten zur Nāyak-Dynastie und führten das Reich von 1532 bis 1673⁸, ehe es von den Marathen-Königen übernommen wurde.⁹ Der Hof von Thanjavur wurde zum grossen Kunstmäzen und stilbildend für die karnatische Musik und den klassischen Tanz. Die Nāyak-Könige wie auch die späteren Marathen-Könige von Thanjavur waren selbst Musiker und Schriftsteller und waren interessiert an qualitativ hochstehender Musik- und Literaturwissenschaft.¹⁰ Der Minister Govinda Dīkṣitā (Ta.: கோவிந்த தீக்ஷிதர், fl. 1532 – 1614), welcher unter dem Thanjavur-König Acyuta (Ta.: அசுதப்ப நாயகர், regn. 1560 – 1614) und dessen Sohn Raghunātha (Ta.: ரகுநாத நாயகர், regn. 1600 – 1634) diente, schrieb 1614 das Werk *Saṅgītasudhā*¹¹ (Sa.: «Nektar der Musik»). Dieses knüpft an Rāmāmātyas Werk an, welches erst 70 Jahre davor entstanden war. Dīkṣitā arbeitete weiter an Rāmāmātyas

⁵ Die Notation besteht in der Nennung der Notensilben. Neben den musikalischen Charakteristika illustriert Somanātha in seinem Werk, wie schon Nārada vor ihm, seine *rāga* mit bildlichen Vorstellungen (*dhyāna*). Diese sollen aufzeigen, mit welcher Stimmung (*rasa*) der *rāga* assoziiert wird. Nārada ist der Autor des *Saṅgītamakaranda* (Sa.: «Nektar der Musik»), ein vergleichbar kleines Werk über Musik und Tanz aus dem 13. Jh. Die bei NIJENHUIS (1974:6) zitierte Ausgabe des *Saṅgītamakaranda*, herausgegeben von M. R. Telang, war nicht zugänglich. Eine kritische Studie zu diesem Werk schrieb VIJAY LAKSHMI (1996). Nach NIJENHUIS (1977:13) ist die Datierung dieses Werks ungewiss. VIJAY LAKSHMI (1996:14) setzt die Entstehung des Werks im 9. Jh. an. Diese Datierung scheint unmöglich zu sein, denn das Werk folgt in seinen ersten Kapiteln den Aussagen des *Saṅgītaratnākara* aus dem 13. Jh. Nārada behandelt aber vor allem die *deśī*-Musik. Der *Saṅgītamakaranda* ist vor allem für seine Aufteilung in männliche und weibliche *rāga* bekannt, welche die Grundlage bilden für das spätere *rāga-rāginī*-System des Nordens. In diesen sogenannten *dhyāna* werden die *rāga* mit Ikonographien von Männern und Frauen assoziiert, ein Konzept, das in Nāradas Werk zum ersten Mal auftritt. Dieses Konzept der ikonographischen Assoziation eines *rāga* wurde in der südindischen Musik nicht weitergetragen. Die *rāga-dhyāna* sind trotzdem auch für die karnatische Musik nützliche Quellen, um die mit dem *rāga* verbundenen *rasa* nachzuvollziehen.

⁶ GANGOLY legt sich selbst nicht fest, weist jedoch darauf hin, dass BHATKHANDE ihn als nordindischen Musiker einschätzt, leider ohne Nachweis, s. GANGOLY (2004:59). NIJENHUIS (1976a:3) sieht in ihm einen Vertreter der karnatischen Musik des 16. Jh., da viele Teile seiner Arbeit an Puṇḍarikaviṭṭhala erinnern, welcher ebenfalls ein südindischer Musikexperte in Nordindien war. Dieser steht in der Auslegung seiner Musiktheorie wiederum dem Südinder Rāmāmātya nahe. Aufgrund dieser Zusammenhänge betrachtet NIJENHUIS Somanātha als südindischen Musikologen, der ähnlich wie Puṇḍarikaviṭṭhala, den nordindischen Einflüssen sehr nahe stand, s. NIJENHUIS (1976a:3 und 1977:24).

⁷ S. NARAYANA RAO, SHULMAN & SUBRAHMANYAM (1992:316f.).

⁸ Ausführlich zur Herrschaft der Nāyak-Könige in Thanjavur s. NARAYANA RAO, SHULMAN & SUBRAHMANYAM (1992).

⁹ S. o. unter «Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung».

¹⁰ KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:83f.) berichten von königlichen Theaterhallen und von gross angelegten Bibliotheken, die in dieser Zeit in Thanjavur entstanden sind. Ausführlich zu den einzelnen Königen dieser Dynastien und ihren Beitrag zur südindischen Musik s. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:82ff.) und (1989:210ff.).

¹¹ Der Text und eine freie Übersetzung dazu ist in einer Serie von Artikeln des JMA erschienen, s. *Saṅgītasudhā* (1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935-1937); Die Urheberschaft dieses Werks ist unklar. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:83) vermuten, dass Dīkṣitā das Werk als Ghostwriter unter Raghunāthas Namen geschrieben hat.

mela-System und an dessen temperierter *Vīṇā*, welche er zu Ehren seines Königs Raghunātha-Mela-*Vīṇā*¹² nannte.¹³ Dīkṣitā gibt trotz seiner Verdienste für die südindische Musik keinen Eindruck von der tatsächlichen Performance seiner Zeit.¹⁴

Unter dem Patronat von König Vijayarāghava Nāyak (Ta.: விஜயராகவ நாயக், regn. 1634–1673) schrieb Dīkṣitās angeblicher Sohn Veṅkaṭamakhi (Ta.: வேங்கடமகிந், n.d.) 1660¹⁵ die *Caturdaṇḍīprakāśikā*¹⁶ (Sa.: «Leuchte der vier Säulen»)¹⁷. Von den ursprünglich zehn Kapiteln sind nur noch die ersten acht und Teile des neunten erhalten. Sein Werk wird als Ausgangspunkt der heutigen karnatischen Musiktheorie betrachtet, da darin die theoretischen Grundlagen der karnatischen Musik beschrieben sind, die bis heute ihre Gültigkeit haben. Das Werk war wegweisend für die weitere Entwicklung des *melakartārāga*-Systems.¹⁸ Inhaltlich scheint Veṅkaṭamakhis Auslegung des *rāga*-Systems eine Weiterentwicklung von Rāmāmātyas Theorie zu sein, denn Veṅkaṭamakhi baut viele seiner theoretischen Darstellungen auf seiner direkten Kritik an Rāmāmātya auf und weist wiederholt auf die Mängel in Rāmāmātyas Werk hin.¹⁹ Er schlägt eine Kategorisierung der *rāga* vor, die im Gegensatz zu früheren Versuchen nicht von einer Herleitung von Mutter- zu Tochter-*rāga* aufgrund von *rāga*-Eigenschaften (*lakṣaṇa*) ausgeht, sondern eine rein systematisch-mathematische Herleitung aufgrund der Tonauswahl von 72 *melakartārāga* vorschlägt. Damit reduzierte er die *rāga* zu funktionalen Tonleitern. Im Gegensatz zu seinem eher gemässigt eingestellten Vater wirkt Veṅkaṭamakhis Arbeit daher etwas kühn.²⁰ Am Ende der *Caturdaṇḍīprakāśikā* findet sich ein Zusatz, das *Rāgalakṣaṇa*²¹, dessen Urheberschaft nicht vollständig geklärt ist und Veṅkaṭamakhis Enkelsohn, Mudduveṅkaṭamakhi (Ta.: முத்துவேங்கடமகிந், n.d.), zugeschrieben wird.²² Von vielen Experten wird dieses Werk jedoch als Supplement (*anubandha*) der *Caturdaṇḍīprakāśikā*, und damit als Werk von Veṅkaṭamakhi angesehen.²³ Unabhängig vom Autor ist dieses Werk ein zentraler Bestandteil der heutigen karnatischen Musiktheorie, denn wie BHATKHANDE (2004) schreibt:

¹² Heute bekannt als Sarasvatī-*Vīṇā*. Mehr zu diesem Instrument s. o. unter «Musik im Bharata Natyam».

¹³ S. NIJENHUIS (1977:26).

¹⁴ S. AYYANGAR (1993:140).

¹⁵ S. AYYANGAR (1993:155) & GANGOLY (2004:62); Nach BHATKHANDE (2004:96) ist die Entstehung der *Caturdaṇḍīprakāśikā* etwas früher anzusetzen, nämlich um 1638. Ein weiteres Entstehungsdatum ist 1635/40, s. OEMI (2011:690).

¹⁶ VeṅkCP (2002)

¹⁷ Die vier Säulen, die im Titel dieses Werks angesprochen werden, sind *ālāpa* (Gesang), *ṭhāya*, *gīta* und *prabandha* (alle drei sind Liedformen), s. SATHYANARAYANA (2002:vii).

¹⁸ AYYANGAR (1993:155) nennt es gar die «Bibel» der karnatischen Musik.

¹⁹ S. o. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

²⁰ Vgl. AYYANGAR (1993:158)

²¹ MudRL (2010)

²² S. NIJENHUIS (1977:27).

²³ S. SATHYANARAYANA (2002:vii).

«Its importance lies in the fact that it is the real authority for the current Southern system. The 'mela' names and the swara names are exactly those found now in the southern presidency. [...] The janya raga rules again are exactly those referred to in the Telugu book Gayaka Lochan by Pandit Singaracharya.»²⁴

Einer der grössten karnatischen Musiker, Muttusvāmin Dīkṣitā (Ta.: முத்துசுவாமி தீட்சிதர், 1775 – 1835) folgte in seinen Kompositionen diesem *Rāgalakṣaṇa* und machte es so prominent.²⁵ Heute gelten die dort gemachten Angaben daher als Norm in der karnatischen Musiklehre, wenn sich auch bestimmte *rāga*-Namen je nach Musiktraditionslinie unterscheiden können.²⁶

Die Marathen-Könige (1674 – 1855) Thanjavurs waren Kunstliebhaber und förderten Tanz und Musik in Lehre und Praxis.²⁷ König Śāhajī (Mr.: शहाजीराजे भोसले, regn. 1684/1686 - 1711) war selbst Dichter und Komponist. Unter seiner Aufsicht wurde ein *Rāgalakṣaṇa*²⁸-Werk zusammengestellt, welches 100 *rāga* definiert und umschreibt.²⁹ Zusätzlich liess der König standardisierte Kompositionen, die in der Musikausbildung zur Anwendung kommen, sammeln, darunter Angaben zu *prabandha*. Die *prabandha* stellten zur Zeit von König Śāhajī bereits eine veraltete Liedart dar, von welchen nur wenige überliefert waren, was diese Manuskriptsammlung so wertvoll macht. Eines der letzten grossen musiktheoretischen Werke in Sanskrit schrieb König Tulajājī II (Mr.: तुळजाजी, regn. 1728/29 – 1736).³⁰ Sein Werk zu Musik und Tanz namens *Saṅgītasārāmṛta*³¹ (Sa.: «Nektar der Musik-Essenz») entstand etwa um 1783³² und stützt sich in der Terminologie auf den *Saṅgītaratnākara*. In den Beschreibungen zur Anzahl der *svara*, zur Vīṇā und zu den *prabandha*-Kompositionen zitiert Tulajā Autoren wie Puṇḍarīkaviṭṭhala und Veṅkaṭamakhi.³³ Der wahre Wert des Werks liegt in den Beispielen zu 109 *rāga*³⁴, welche Tulajā nicht nur anhand von Merkmalen beschreibt, sondern praktische Beispiele aus zeitgenössischen Kompositionen angibt.³⁵ Seine Ausführungen zeigen auch auf, dass trotz des theoretischen Systems von 72 *melakartārāga*, nicht alle diese *rāga* in Gebrauch waren. Es ist daher gerade für die moderne indische Musikwissenschaft von besonderem Interesse:

²⁴ BHATKHANDE (2004:108f.)

²⁵ S. NIJENHUIS (1977:27).

²⁶ S. u.

²⁷ Ausführlich zur Patronage der Marathen-Könige s. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:91ff.).

²⁸ VASUDEVA SASTRI (1958)

²⁹ S. NIJENHUIS (1977:31) und KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:92).

³⁰ Ausführlich über Tulajā II und seine Werke s. KUPPUSWAMY (1989:40ff.).

³¹ TuISS (1942)

³² S. BHATKHANDE (2004:102).

³³ S. TuISS (1942:xlviiff.) und BHATKHANDE (2004:103); Laut KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:92) entnimmt er auch einige Angaben aus dem Werk seines Bruders Śāhajī, nennt aber die Quelle nicht.

³⁴ BHATKHANDE (2004:108) spricht von 106 *rāga*. Das Kapitel zu den *rāga* (*rāgavivekādhyāya*) wurde editiert und übersetzt herausgegeben von SUBBA RAO & JANAKIRAMAN (1993).

³⁵ S. NIJENHUIS (1977:33).

«Of the classical treatises maintaining a continuity of tradition the *Sārāmṛita* comes nearest to the music of modern epoch and is therefore of particular interest to us.»³⁶

Zu Beginn des 18. Jh. war die *Caturdaṇḍīprakāśikā* in der Praxis angeblich akzeptiert, denn verschiedene Musikologen entwarfen Werke, die die Theorien von Veṅkaṭamakhi weiter verfeinerten, darunter Tiruveṅkaṭakavis (Ta.: திருவேங்கடகவி, n.d.) *Saṅgītasamgraha*³⁷ (Sa.: «Musiksammlung») und den *Samgrahacuḍāmaṇi*³⁸ (Sa.: «Diadem der Sammlung») von Govindācārya (Ta.: கோவிந்தாசாரிய, n.d.). Govindācārya schrieb das Werk *Samgrahacuḍāmaṇi* im späten 18. Jh., welches ähnlich wie Veṅkaṭamakhis System 72 *melakartārāga* beinhaltet, in welchem die *rāga*-Namen von Mudduveṅkaṭamakhis *Rāgalakṣaṇa* jedoch abweichen.³⁹ Govinda illustriert darin sogenannte *lakṣaṇagīta*, kleine Musikstücke, die die Eigenschaften der *rāga* exemplarisch darstellen sollten. Die *rāga*-Namen, wie sie im *Samgrahacuḍāmaṇi* genannt werden, wurden zum Standard für die Kompositionen von Tyāgarāja (Te.: త్యాగరాజ, 1767 – 1847) und späteren karnatischen Musikern.⁴⁰

³⁶ SUBBA RAO (1962:38)

³⁷ Tiruveṅkaṭakavis Werk war in Telugu und benannte die *melakartārāga* von Venkatamakhi entsprechend dem *kaṭapayādi*-System neu. Es sind jedoch keine vollständigen Manuskripte und Entstehungsdaten des Werks überliefert, s. AYYANGAR (1993:176).

³⁸ GovSCM (1938)

³⁹ S. NIJENHUIS (1977:27); AYYANGAR geht in seiner Einleitung zum *Samgrahacuḍāmaṇi* detailliert auf diese Abweichung ein, s. GovSCM (1938:xxviiff.). In seinen Augen übernimmt Govinda die Inhalte zu seinen Ausführungen von Akalaṅka, dem Autor des *Saṅgītasārasamgraha*, einem Werk in Telugu das Mitte des 17. Jh. entstanden ist. NIJENHUIS (1977:34) behauptet, dass nicht geklärt ist, woher Govindas Informationen zu seinem *rāga*-System stammen.

⁴⁰ S. NIJENHUIS (1977:34); Diese unterschiedlichen Weiterentwicklungen von Veṅkaṭamakhis Ausarbeitung der *melakartārāga* führten zu unterschiedlichen Bezeichnungen der *rāga* unter den Komponisten. Tyāgarāja richtete sich nach Govindācāryas Theorie, während Muttusvāmin Dīkṣitā Mudduveṅkaṭamakhi folgte, s. AYYANGAR (1993:176). Dies hat Auswirkungen bis in die heutige Zeit. Es bestehen immer noch Abweichungen in den *rāga*-Bezeichnungen, abhängig davon, ob der Musiker der Tyāgarāja- oder Dīkṣitā-Schule angehört.