

### Anhang 3: *Rāga*-Theorie

Ein *rāga* ist ein musikalischer Stil auf der Grundlage eines tonalen Modus:<sup>53</sup>

yo'sau dhvani-viśeṣastu svara-varṇa-vibhūṣitaḥ |  
rañjako jana-cittānām sa rāgaḥ kathito buddhaiḥ ||<sup>54</sup>

«Die Weisen nennen *rāga* jenen besonderen Ton-Stimmungsgehalt, der mit Tönen und Tonfiguren geschmückt ist und die Herzen der Leute erfreut.»

Der für jeden *rāga* spezifische Stil (bzw. die Stile) ist implizites Wissen der Musiker. Eine musikwissenschaftliche Explikation steht noch aus.<sup>55</sup> Im Unterschied zum Stil wird die tonale Grundlage der einzelnen *rāga* schon seit langem von den einheimischen und den westlich orientierten Musiktheoretikern ausgelegt:

rāgālapalakṣaṇam [!]<sup>56</sup>

grahāṁśa-mandra-tārāṇāṁ nyāsāpanyāsayos tathā  
alpatvasya bahutvasya ṣāḍav-auḍuvayor api  
abhivyaktir yatra dṛṣṭā sa rāgālāpa ucyate<sup>57</sup>

«*Rāgālāpa* (Exposition des *rāga*) nennt man das, wo die Entfaltung gesehen wird von

- *graha* = Anfangston
- *amśa* = dominierender Ton
- *mandra* = tiefes Stimmregister (tiefster Ton)
- *tāra* = hohes Stimmregister (höchster Ton)
- *nyāsa* = Schlussston
- *apanyāsa* = Schlussston eines Vidārin-Abschnitts
- *alpatva* = seltenes Vorkommen eines Tones
- *bahutva* = häufiges Vorkommen eines Tones
- *ṣāḍava* = Hextonik (Sechstonreihe)
- *auḍuva* = Pentatonik (Fünftonreihe)»

Den *rāga* liegt das Tonmaterial der karnatischen Musik zugrunde:

śrutibhyaḥ syuḥ svarāḥ ṣaḍja-rṣabha-gāndhāra-madhyamāḥ |  
pañcamo dhaivataś cātha niṣāda iti sapta te ||

<sup>53</sup> Einen *rāga* singen oder spielen, heisst Musik machen (Stil), nicht nur Töne richtig wiedergeben (tonale Grundlage).

<sup>54</sup> Mataṅga, *Brhaddeśī* 281, zit. von Sudhākara zu Śārṅgadeva in ŚārṅSR II.1.1, zit. und übers. in PAYER (2017c).

<sup>55</sup> Mit den heute allgemein zugänglichen PC-Programmen zur physikalischen Analyse von Musik könnte eine Stilanalyse auf objektive, intersubjektiv überprüfbare Grundlagen gestellt werden. Ein solcher Versuch würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

<sup>56</sup> Muss richtig heissen *rāgālāpalakṣaṇam*.

<sup>57</sup> ŚārṅSR II.2.23 – 24, zit. und übers. in PAYER (2017c).

teṣāṁ samjñāḥ sa-ri-ga-ma-pa-dha-nīty aparā matāḥ |<sup>58</sup>

«Aus den *śruti* entstehen die sieben *svara*: *Ṣaḍja*, *ṛṣabha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pañcama*, *dhaivata* und *niṣāda*. Eine weitere Nomenklatur ist 'sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni'.»

te mandramadhyamatārākhyasthānabhedāt tridhā matāḥ |<sup>59</sup>

«Diese [*svara*] sind dreifach entsprechen den Stimmregistern (*sthāṇa*): *Mandra* (tief), *madhya* (mittel) und *tāra* (hoch).»

Der Grundton (*ṣaḍja*) und der fünfte Ton der Ton-Skala (*pañcama*) sind die Fixpunkte in jedem *rāga* und bleiben unverändert.<sup>60</sup> Der vierte Ton der Ton-Skala (*madhyama*) hat sowohl eine tiefstufige als auch ein hochstufige Variante. Jede der verbleibenden Noten hat eine hoch-, mittel- und tiefstufige Variante. Die Nummern neben den Noten spezifizieren die Stufe des *svara*:

Notation	Abstufungen	westliche Notation
s	keine	C
r <sub>1</sub>	śuddha-ṛṣabha	D <sub>b</sub>
r <sub>2</sub>	catuḥśruti-ṛṣabha	D
r <sub>3</sub>	ṣaṭśruti-ṛṣabha	D#
g <sub>1</sub>	śuddha-gāndhāra	E <sub>bb</sub>
g <sub>2</sub>	sādhāraṇa-gāndhāra	E <sub>b</sub>
g <sub>3</sub>	antara-gāndhāra	E
m <sub>1</sub>	śuddha-madhyama	F
m <sub>2</sub>	prati-madhyama	F#
p	keine	G
d <sub>1</sub>	śuddha-dhaivata	A <sub>b</sub>
d <sub>2</sub>	catuḥśruti-dhaivata	A
d <sub>3</sub>	ṣaṭśruti-dhaivata	A#
n <sub>1</sub>	śuddha-niṣāda	H <sub>bb</sub>
n <sub>2</sub>	kaiśikī-niṣāda	H <sub>b</sub>
n <sub>3</sub>	kākali-niṣāda	H

Das Tonmaterial der karnatischen Musik, hier bezogen auf C, kann der Stimmlage entsprechend beliebig transponiert werden.

<sup>58</sup> ŚārṅSR I.3.23 – 24b, zit. und übers. in PAYER (2017e).

<sup>59</sup> ŚārṅSR I.3.39ab, zit. und übers. in PAYER (2017e).

<sup>60</sup> Ausnahmen bilden einige *janya-rāga*, die über kein *pañcama* verfügen.

Das System der 72 *melakartārāga* geht auf Veṅkaṭamakḥis *Caturdaṇḍīprakāśikā* aus dem 17. Jh. Zurück: <sup>61</sup>

«Grundlage sind zwölf *svara-sthāna* (Tonstandorte), die die Oktave in 12 gleiche Teile zerlegen. Auf jedem dieser Tonstandorte kann sich entsprechend eine der sieben Tonstufen (sa ri ga ma pa dha ni) 'niederlassen'. Durch Kombinatorik ergeben sich daraus 72 *melakartārāga*, d.h. heptatonischen (7-Ton) Tonreihen oder Modi.»<sup>62</sup>

Ein *melakartārāga* zeichnet sich durch folgende drei Charakteristika aus:<sup>63</sup>

- er hat 7 Noten in der aufsteigenden sowie der absteigenden Tonleiter
- alle Noten sind in linearer Reihenfolge
- sowohl in der aufsteigenden wie auch in der absteigenden Tonleiter werden dieselben Noten verwendet

Die 72 *melakartārāga* sind systematisch in zwei Gruppen und diese zwei Gruppen wiederum in 6 Untergruppen, sogenannte *cakra*<sup>64</sup> unterteilt:

«Innerhalb eines *cakra* werden die *rāga* mit folgenden Silben (nach dem *kaṭapayādi*-System) gezählt:

1. pā
2. śri
3. go
4. bhū
5. mā
6. ṣa

'agni-go' bedeutet also 3. *mela* im 3. *cakra* = *rāga māyāmālavagauḷa*»<sup>65</sup>

Jeder *rāga*, der kein *melakartārāga* ist, wird theoretisch von einem solchen abgeleitet. Solche abgeleitete *rāga* nennen sich *janya*- oder Tochter-*rāga*. Diese *janya-rāga* folgen keinen Vorgaben, wie sie zu bilden sind und sind dementsprechend vielfältig und vielzählig. Die Hauptmerkmale, durch welche *janya-rāga* charakterisiert werden, sind:

- *Upāṅga* → der *rāga* nimmt nur die Noten seines Mutter-*rāga* an
- *Bhāṣāṅga* → der *rāga* nimmt eine/mehrere seines Mutter-*rāga* fremde Noten an
- *Krama* → der *rāga* befolgt die lineare Reihenfolge der Noten
- *Vakra* → der *rāga* befolgt die lineare Reihenfolge der Noten nicht
- *Varjya* → der *rāga* lässt eine oder mehrere Noten seines Mutter-*rāga* weg

<sup>61</sup> S. o. unter «Zur südindischen Musikgeschichte».

<sup>62</sup> PAYER (2017a).

<sup>63</sup> S. SAMBAMOORTHY (1994a:5).

<sup>64</sup> Die Namen der *Cakra* sind: 1. *Inducakra*, 2. *Netracakra*, 3. *Agnicakra*, 4. *Vedacakra*, 5. *Bāṇacakra*, 6. *Ṛtucakra*, 7. *Ṛṣicakra*, 8. *Vasucakra*, 9. *Brahmacakra*, 10. *Diścakra*, 11. *Rudracakra* und 12. *Ādityacakra*.

<sup>65</sup> PAYER (2017a). Dort auch eine Übersicht über die 72 *melakartārāga*.

- *Sampūrṇa/Sāḍava/Auḍava* → der *rāga* hat 7/6/5 Noten in aufsteigender und/oder absteigender Abfolge

Die Gesamtheit der *melakartā*- und *janya-rāga* bildet die tonale Basis, auf welcher die karnatische Musik aufbaut. Ein *rāga* ist jedoch weit mehr als die Summe seiner *svara* und deren individuellen Eigenschaften.<sup>66</sup> Das beschriebene System ist daher nur als eine kategoriale Vereinheitlichung zu verstehen. *rāga*, die aus bestimmten *svara* bestehen oder in diesem System voneinander abgeleitet sind bzw. einander zugewiesen werden, können völlig unterschiedliche Eigenschaften in ihrem Ausdruck und der erzeugten Stimmung haben.

Um den Charakter eines *rāga* und die in ihm enthaltenen *bhāva* adäquat zum Ausdruck zu bringen, muss der Musiker neben den genannten technischen Aspekten auch die spezifischen *lakṣaṇa*, die Eigenschaften des *rāga* kennen und beherrschen. Diese Fertigkeit kann nicht durch Fleiss oder Intellekt erarbeitet werden, sondern nur durch Erfahrung und der Kenntnis möglichst vieler unterschiedlicher Kompositionen. Der *rāga* muss in verschiedenen Varianten geübt, gehört und gesungen werden, idealerweise unter der Anleitung eines Lehrers, der diese Fertigkeiten bereits besitzt und sie demonstrieren kann. Durch diese Trainingsweise kristallisieren sich die Eigenschaften eines *rāga*, wie KUCKERTZ (1970) sie beschrieben hat, mittels kleiner Melodiestränge und Verzierungen<sup>67</sup> heraus, die der Musiker dann verfeinern und perfektionieren kann.

Die karnatische Musik verfügt über keine explizite Lehre der Stimmbildung oder Anweisungen zum Ausdruck. Diese Elemente der Gesangslehre sind implizit in den Basisübungen der karnatischen Musik enthalten, müssen aber vom Gesangslehrer beobachtet, gefördert und bei Bedarf korrigiert werden. Ähnlich verhält es sich mit anderen, aus der westlichen Musik bekannten Stilmitteln, wie laut-leise (*piano-forte*), Tempi (z.B. *adagio*, *andante*, *allegro* etc.)<sup>68</sup> oder Angaben zur Vortragsart (z.B. *amoroso*, *giocoso*, *lugubre* etc.), welche in der karnatischen Musik in dieser expliziten Weise unbekannt sind. Die Stimmbildung konzentriert sich in der karnatischen Musik auf den Rumpf und die Zwerchfell-Atmung.<sup>69</sup> Eine sogenannte Kopfstimme gibt es nicht. Die Tonbildung, wie sie im Bauch auf Nabelhöhe gebildet wird und stufenweise aufsteigt, wird in der berühmten *kṛtī* von Tyāgarāja in *rāga jagannohinī* erläutert:

śōbillu sapta-svara-sundaruḷu bhajimpavē manasā ||pa||  
 nābhī-hṛt-kaṇṭha-rasana-nāsāduluyandu ||a-pa||  
 dhara-ṛk-sāmādulalō vara-gāyatṛī-hṛdayamuna |

<sup>66</sup> S. RAMAKRISHNA (2012:24).

<sup>67</sup> Die Noten eines *rāga* werden im seltensten Fall gerade gesungen oder gespielt. In den meisten Fällen werden die Noten verziert und ausgeschmückt mithilfe von Trillern, Wacklern, Berührungen mit benachbarten Noten etc. Diese Verzierungen heissen *gamaka*. Die Liste der *gamaka* ist praktisch unendlich. Ausführlicher zu den Verzierungen in der karnatischen Musik s. u.

<sup>68</sup> Die südindische Musik kennt drei Geschwindigkeiten (*kāla*): *Vilāmbita* (langsam), *madhya* (mittel) und *druṭa* (schnell), von welchen jede doppelt so schnell ist, wie die vorhergehende.

<sup>69</sup> S. HAEFLIGER (2010:64ff.).

sura-bhū-sura-mānasamuna śubha-tyāgarājuniyeḍa ||ca||

«Geist, verehere den Glanz der schönen sieben Tonstufen! Vom Nabel, Herz, Kehle, Zunge, in die Nase [steigen sie auf]. In [den Veden, wie] *Rk*, *Sāma*, usw., im Kern des vorzüglichen Gāyatrī[-*mantra*] sind sie im Geist der Menschengötter (Brahmanen) und Götter und im guten Tyāgarāja.»

Die traditionellen Lehrer beziehen sich in der Übung der Stimmbildung auf diese Komposition, gemäss welcher die gesungenen Noten im Nabel (*nābhī*) entstehen und danach über das Herz (*hṛd*), die Kehle (*kaṇṭha*), die Zunge (*rasana*) und die Nase (*nāsā*) aufsteigen. Diese Stimmbildungstechnik der karnatischen Tradition geht auf die Theorie im *Saṅgītaratnākara* zurück:

teṣāṁ mukhyatamaḥ prāṇo nābhi-kandādadhāḥ sthitaḥ ||  
caraty āsye nāsikayor-nābhau hṛdaya-paṅkaje |  
śabdoccāraṇa-niḥśvāsocchāsa-kāsādikāraṇam ||<sup>70</sup>

«Von diesen [zehn Arten des Atems] ist *prāṇa* die wichtigste. Sie entsteht unter der Wurzel des Nabels, bewegt sich durch den Mund, die Nase, den Nabel und das *Herz-cakra*, und ist Verursacher der Hörbarkeit der Sprache, des Ausatmens und Einatmens, des Hustens etc.»

In der karnatischen Tradition werden die drei *cakra maṇipūra* (Nabel), *anāhata* (Herz) und *viśuddhi* (Kehle) hervorgehoben, die mit dem körperlichen Energiefluss und Atem (*prāṇa*) zusammenarbeiten müssen, um ein ideales Stimm-Ergebnis zu erzeugen. Auch diese Theorie beschreibt Śārṅgadeva in seiner Musiktheorie.<sup>71</sup> Aufgrund der Absenz einer Kopfstimme muten die höheren Oktaven in der karnatischen Musik für den westlich geprägten Hörer oft unästhetisch an, da die Töne sehr gepresst klingen.<sup>72</sup> Der nasale Klang der karnatischen Musik ist Resultat der Art der Bildung der hohen Töne, die im Gegensatz zur westlichen Musik nicht mit dem Anspruch eines maximalen Stimmvolumens, sondern lediglich mit dem Anspruch einer exakt verzierten Melodie erzeugt werden. Eine weitere Folge dieser Atem- und Stimmbildungstechnik ist das relativ kleine Register, über welches ein karnatischer Sänger oder eine karnatische Sängerin verfügt, welches oft nicht zwei Oktaven übersteigt.

Die Merkmale eines *rāga* (*rāga-lakṣaṇa*) bestehen einerseits in den Figuren und Phrasierungen, die ihm generell eigen sind und andererseits durch die Phrasierung und melodische Artikulation, die der spezifischen Komposition, die man singt, eigen sind:

---

<sup>70</sup> ŚārṅSR I.2.60c-61

<sup>71</sup> ŚārṅSR I.2.124c-131b

<sup>72</sup> S. HAEFLIGER (2010:71).

«[...] the pauses, the tempo of particular phrases, the modulation of phrases and gamakas, and the tonal effects are created with great sensitivity to raga so as to create a memorable unforgettable experience [...]»<sup>73</sup>

Bei den Figuren wird unterschieden zwischen:

- *Sañcāra*: feste Ton-Abfolgen, die typisch für einen *rāga* sind, und
- *Gamaka*: Verzierungen bestimmter Töne, die inhärenter Bestandteil der Phrasierung eines *rāga* sind.

Beide Figuren charakterisieren den *rāga* und heben seine Eigentümlichkeit hervor.<sup>74</sup> *Sañcāra* sind nach KUCKERTZ (1970) zu erklären als «nicht rhythmisierte Phrasen, die charakteristischen Tonfolgen eines bestimmten Rāga in vielen klassischen Kompositionen entsprechen. [...] Die einzelnen Phrasen [...] stehen nicht wahllos nebeneinander, sondern repräsentieren im Ganzen den 'Weg' oder die 'Laufbahn' der Rāga-Melodie.»<sup>75</sup> Je mehr Kompositionen ein Sänger oder eine Sängerin im gleichen *rāga* erlernt haben, desto besser kennen sie die typischen Phrasen desselben und vermögen diese in den freien Improvisationsabschnitten (*ālāpa*) eines karnatischen Musikkonzerts wiederzugeben. Die Verzierung der einzelnen Töne (*svara*) kann in verschiedenen Variationen stattfinden. Im *Sanḡītaratnākara* werden 15 verschiedene Arten von *gamaka* aufgezählt, die bis heute noch in derselben Definition in Gebrauch sind.<sup>76</sup> Unter *gamaka* versteht man jede Art des Schleifens, Umspielens, Zittern etc. einer Note, die erzeugt werden kann. Diese Verzierungen basieren ursprünglich auf den Verzierungen, die mit den Saiten der *Vīṇā* gemacht werden können und streben an, diese Klangweise zu imitieren. *gamaka* stellen die Noten einer Tonleiter in eine relative Beziehung zueinander und sind ein entscheidendes Merkmal, um *rāga* mit scheinbar identischen Noten völlig unterschiedlich erklingen zu lassen. Da der karnatischen Musik ein ausgearbeitetes Notationssystem und eine Stilmittel-Lehre fehlt, können diese Verzierungen nicht schriftlich festgehalten oder sichtbar gemacht werden, sondern müssen über das Hören von Stücken und das Erlernen derselben vom Schüler aufgenommen werden.

Der *rāga*-Ausdruck ist nicht in jeder Darbietungsform gleich. Beim Konzertgesang richtet sich das Interesse hauptsächlich auf den *rāga-bhāva*, das Wesen des *rāga*. Das Ziel des Musikers oder Sängers ist im Wesentlichen, die Bestandteile eines *rāga* in solcher Perfektion vorzutragen, dass die Individualität der Komposition in all ihren Feinheiten genossen werden kann. Die Ausdruckskraft, Emotionalität und Stimmung, die dadurch erzeugt werden, sind zwar gewollte, aber nicht direkt erschaffene Konsequenzen dieser Absicht. Dies steht im Kontrast zum Gesang, der eine klassische indische Tänzerin begleitet. Hier ist die Musik nicht mehr alleiniges Medium und muss sich mit der tänzerischen Darbietung zu einer ganzheitlichen Performance verbinden. Sie steht in direkter Abhängigkeit zum Tanz, und dadurch zum Textinhalt der Komposition. Dies hat Auswirkungen auf die Art des Gesangs,

---

<sup>73</sup> RAMAKRISHNA (2012:5)

<sup>74</sup> Vgl. KUCKERTZ (1970:99ff.).

<sup>75</sup> KUCKERTZ (1970:100, Fn. 56)

<sup>76</sup> S. ŚārṅSR III.87-97b.

denn im Gegensatz zur Konzertmusik muss die Musik in der Tanzbegleitung ganz gezielte Stimmungen erschaffen, um sich mit der Choreographie des Tanzes erfolgreich verbinden zu können. Je nach Inhalt der Darbietung, bzw. je nach Inhalt des Textes der Komposition, baut der Sänger oder die Sängerin die entsprechenden Emotionen in den Gesangsstil ein und spielt mit Tonlautstärke, Stimmdynamik und dem Ausdruck. Dies kann sehr gut äusserlich beobachtet werden, da die Sängerin oder der Sänger dabei den Gesichtsausdruck entsprechend verändern und quasi miltanzen, um die entsprechende Stimmung in den Gesang einfließen zu lassen. Auch die Nasalität des Gesangs nimmt aufgrund dieser veränderten Singweise ab.