

Anhang 7: Technische Charakteristika der verwendeten *rāga*

Nachfolgend werden die 21 *rāga*, die in den ausgewählten Purandara-Liedern dieser Arbeit vorkommen, in ihren Eigenschaften vorgestellt. Zu diesen Eigenschaften gehören:

- Historische Entwicklung
- Intonation und *rāga-lakṣaṇa*
- Ideale Aufführungszeit⁹⁴
- Bevorzugte Instrumente zur Darbietung des *rāga*
- Stimmung, die der *rāga* erzeugen kann
- *Dhyāna*-Assoziation⁹⁵ des *rāga*

Aufgrund der unterschiedlichen historischen Entwicklung und Anwendung der einzelnen *rāga* sind nicht immer zu allen dieser Eigenschaften Angaben vorhanden. Die *rāga* sind in der Reihenfolge ihres zugehörigen *melakartārāga* angeordnet, mit dem Hinweis, in welchem Lied sie zur Anwendung kommen:

(15) *Māyāmālavagaṭa*

- *Malaharī (śrīgaṇanātha)*
- *Nādanāmakriyā (dāsanna māḍikō, udaravairāgya)*

(20) *Naṭabhairavī*

- *Bhairavī (ōḍi bāraiya vaikuṅṭhapati)*
- *Ābhēri (vṛndāvanado!)*
- *Sindhu bhairavī (ārige vadhuvāde)*
- *Darbāri kānada (ārige vadhuvāde)*

(22) *Kharaharapriyā*

- *Kāpi (jagaduddhārana)*
- *madhyamāvātī (bhāgyada lakṣmī bārammā)*
- *Chandrakaurīs (kaṇḍe nā gōvindana)*

(28) *Harikāmbhōji*

- *Mohanā (mella mellane barṁdane)*
- *Khamās (kāgada bandide namma)*
- *Suraṭi (kēḷanō hari)*
- *Tilaṅg (vṛndāvanado!)*
- *Nāgasvarāvāḷi (ārige vadhuvāde)*

⁹⁴ Hierzu gehören sowohl Jahreszeiten wie auch Tageszeiten. Nach DEVA (1995:19f.) ist der Tag in 8 gleichmässige Teile à je 3 Stunden eingeteilt. SAMBAMOORTHY (2006:229) nennt hierzu auch die *gānakala*-Tradition, die von Nāgasvaram-Spielern im Tempel eingehalten wird. Diese Einteilung deckt sich jedoch nicht mit DEVAS Angaben. Die Abschnitte sind: 4 Uhr bis Sonnenaufgang, Sonnenaufgang bis 8 Uhr, 8 – 10 Uhr, 10 – 12 Uhr, 16 Uhr bis Sonnenuntergang, Sonnenuntergang bis 20 Uhr.

⁹⁵ Es handelt sich hierbei um eine Assoziation, die durch die Stimmung des *rāga* generiert wird. Die Assoziation wird in einer ikonographischen Darstellung beschrieben.

(29) *Dhīraśankarābharāṇa* (pōgadirelo raṅga)

→ *Behāg* (vṛndāvanadoḷ)

→ *Harṁsadhvani* (gajavadana bēḍuve)

→ *Kurañjī* (āriḡe vadhuvāde)

(36) *Calanāṭa*

→ *Nāṭa(ī)/naṭṭa* (jaya jayā)

(53) *Gamanaśramā*

→ *Harṁsānandi* (ī pariya sobagāva)

(65) *Mecakalyāṇī*

→ *Yamuna kalyāṇī* (āriḡe vadhuvāde)

1. Malaharī (śrīgaṇanātha)

Rāga malaharī ist ein *janya* von *rāga māyāmālavagauḷa*.⁹⁶ Seinem Mutter-*rāga* wird er seit dem 16. Jh. zugeschrieben.⁹⁷ Die Eigenschaften des *rāga malaharī* sind:

- Er verwendet in der aufsteigenden fünf und in der absteigenden Tonleiter sechs Noten (*auḍava-ṣāḍava*).
- Er behält die Reihenfolge der Noten in der Tonleiter bei (*krama*).
- Er nimmt keine fremden Noten dazu (*upāṅga*).

So wird *malaharī* in einigen Quellen beschrieben.⁹⁸

Andere Autoren beschreiben die aufsteigende und absteigende Tonleiter konkreter:

[...] nilopataḥ |
ṣāḍavatvarṇ gatā [...] ||⁹⁹

«[*Rāga malaharī*] lässt [die Note] *nī[ṣādā]* weg. Er geht aus von *ṣāḍava* [im *avarohaṇa*].»

[...] bhaven malaharī rāgo nicyuto [...] ||
ṣāḍavo [...] ārohe tu ga-varjitaḥ |¹⁰⁰

«[...] *rāga malaharī* lässt [die Note] *n[īṣādā]* aus, [...], hat *ṣāḍava* [im *avarohaṇa*], [...] und lässt im *ārohaṇa* [die Note] *g[āndhāra]* weg.»

Das *ārohaṇa* von *rāga malaharī* gestaltet sich daher wie folgt:

⁹⁶ khyātā malaharī gauḷa-mela-jātā [...] | [...] VeṅkCP V.92ab
«[Der *rāga*] genannt *malaharī* ist geboren aus dem *mela[kartā-rāga] gauḷa* [...].»

[...] māyāmālavagaulasya mele sālaṅganāṭakaḥ ||
[...] lalito gurjarī guṇḍakriyā malaharīti ca || MudRL 20cd & 22cd

«[...] Im *mela[kartā-rāga] māyāmālavagaula* [entstehen] *sālaṅganāṭa*, [...], *lalita*, *gurjarī*, *guṇḍakriyā*, *malaharī*, [...].»

⁹⁷ S. SATHYANARAYANA (2006:253ff.).

⁹⁸ malhārī tad-upāṅkaṁ syād ga-hīnā mandra-madhyamā | ŚārīSR II.154ab

«*Malhārī* ist ein *upāṅga[-rāga]* von [jenen *rāga*], ist ohne [die Note] *g[āndhāra]* und hat [die Note] *madhyama* als untere [Grenze in der Oktave].»

malhārī bhairavī chāyānaṭṭā kāmōda-sirṇhalī | [...] |
ṣaṭṭrimśat syur upāṅgāni rāgā rāga-vidāṁ matāḥ | Saṅgītaśiromaṇi XI.223ab & 225ab

«[...], *malhārī*, *bhairavī*, *chāyānaṭṭā*, *sirṇhalīkāmōda*, [...], entsprechend den *rāga*-Kennern sind diese die 36 *upāṅga-rāga*.»

[...] upāṅga-rāgā ucyante tat-tan-mela-samudbhavāḥ || MudRL I.16cd, 20cd & 22cd

«Die *upāṅga-rāga*, die aus den folgenden *mela[kartā-rāga māyāmālavagauḷa* etc.] entstanden sind, werden genannt.»

⁹⁹ VeṅkCP V.92bc

¹⁰⁰ MudRL II.37c & 38ab

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	
r ₁	śuddha-ṛṣabha	D _b	
m ₁	śuddha-madhyama	F	
p	pañcama	G	
d ₁	śuddha-dhaivata	A _b	amśa, graha & nyāsa
ś	ṣaḍja	C'	

Das *avarohaṇa* von *rāga mallaharī* lautet wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	ṣaḍja	C'	
d ₁	śuddha-dhaivata	A _b	amśa, graha & nyāsa
p	pañcama	G	
m ₁	śuddha-madhyama	F	
g ₂	antara-gāndhāra	E	
r ₁	śuddha-ṛṣabha	D _b	
s	ṣaḍja	C	

Die Eigenschaften der Note *dhaivata* in diesem *rāga* wird seit dem 17. Jh. beschrieben:¹⁰¹

[...]

rāgo mallaharī ghaṇṭāravo velāvalī tathā ||

bhairavī ceti catvāro dha-nyāsāmśa-grahāḥ smṛtāḥ |¹⁰²

«*Rāga mallaharī, ghaṇṭārava, velāvalī* und *bhairavī*, diese vier werden erinnert als jene, die [die Note] *d[haivata]* als *nyāsa-*, *amśa-* und *graha-[svara]* haben.»

Auch *Mudduveṅkaṭamakhi* schliesst sich dieser Charakterisierung an.¹⁰³

Die ideale Aufführungszeit dieses *rāga* ist unter den Experten relativ einstimmig¹⁰⁴ dem Morgen zuzuordnen:

[...] prātar-gāvyā gīta-kovidaiḥ ||¹⁰⁵

¹⁰¹ S. NIJENHUIS (1976a:53).

¹⁰² VeṅkCP V.37cd & 38ab

¹⁰³ [...] dhaivata-grahāḥ || (MudRL II.37d)

Die älteren Autoren weichen von dieser Beschreibung ab, s. NIJENHUIS (1976a:53), so z.B. auch im *Saṅgīta-śiromaṇi*, welches die Note *pañcama* in der Funktion des *amśa-*, *graha-* und *nyāsa-svara* sieht:

pāmśa-nyāsa-grahā mandra-madhyamā ga-vivarjitā || (Saṅgītaśiromaṇi XI.257cd)

«[Die Note] *p[añcama]* ist *amśa-*, *nyāsa-* und *graha-[svara]*, [die Note] *madhyama* ist [die Grenze] an der unteren Oktave und [die Note] *g[āndhāra]* wird weggelassen.»

¹⁰⁴ S. NIJENHUIS (1976a:53).

¹⁰⁵ VeṅkCP V.92d

«[...] *rāga malaharī*] sollte am Morgen von Musikkennern gesungen werden.»

bhaven-malaharī rāgo [...] ||
[...] gīyate prātar [...] |¹⁰⁶

«[...] *rāga malaharī* [...] wird am Morgen gesungen [...]»

Auch die ideale Jahreszeit wird für diesen *rāga* spezifiziert, NIJENHUIS (1976a) spricht hier vor allem von der Regenzeit, die für *rāga malaharī* charakteristisch sei.¹⁰⁷

Rāga malaharī ist ein *rakti-rāga* und kann somit mehrere *bhāva* erzeugen:

malārir-devagāndhārī nādarāmakriyā tathā |
asāverī-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ ||¹⁰⁸

«[...], **malāri**, *devagāndhārī*, *nādarāmakriyā*, *asāverī*, *pūrvi*, *gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

Zum *bhāva*, welcher durch *rāga malaharī* am besten dargebracht wird, schreiben das *Saṅgītaśiromaṇi* und das ŚārṅSR:

śṛṅgāre tāḍitā proktā malhāry [...] |¹⁰⁹

«*Malhāri* bringt mit Instrumenten den *śṛṅgāra-bhāva* hervor.»

[...] śṛṅgāre tāḍitā matā ||¹¹⁰

«[*Rāga malaharī*] wird bei *śṛṅgāra-bhāva* instrumental aufgeführt.»

Somanātha¹¹¹ assoziiert diesen *rāga* mit einem dunklen jungen Mann, welcher gelbe Kleider trägt. Er zeichnet sich aus durch seine Schönheit und Heldenhaftigkeit. Er lächelt sanft und füttert die durstigen *cātaka*-Vögel¹¹². Dāmodara's Beschreibung ist ähnlich und erinnert in seinem Merkmalen stark an die Erscheinung Kṛṣṇas:¹¹³ Ein Jüngling von dunkler Hautfarbe wie eine dunkle Regenwolke, in Gelb gekleidet, welcher den von den *cātaka*-Vögeln herbeigesehten Regen personifiziert. Nārada's Assoziation entspricht diesen Beispielen.¹¹⁴ NIJENHUIS (1976a) bemerkt des Weiteren, dass die Farbe Gelb, mit welcher dieser *rāga* (bzw. *rāga megha*) assoziiert wird, auch mit der Note *dhaivata* verbunden wird, welche als dominante Note dieses *rāga* beschrieben wird.¹¹⁵

¹⁰⁶ MudRL II.37c & 38a

¹⁰⁷ S. NIJENHUIS (1976a:53); *rāga malaharī* wird von manchen indischen Experten angeblich gleichgesetzt mit dem nordindischen *rāga megha* (Sa.: «Wolke»), s. NIJENHUIS (1976a:52f.).

¹⁰⁸ MudRL I.46

¹⁰⁹ Saṅgītaśiromaṇi XI.258ab

¹¹⁰ ŚārṅSR II.154d

¹¹¹ Rāgavibodha 5.182, zit. in NIJENHUIS (1976a:53)

¹¹² *Clamator jacobinus* Boddaert 1783; Die *cātaka*-Vögel künden den Monsun an.

¹¹³ Saṅgītaśiromaṇi 2.109, zit. in NIJENHUIS (1976a:53).

¹¹⁴ S. NIJENHUIS (1976a:53).

¹¹⁵ S. NIJENHUIS (1976a:54).

2. *Nādanāmakriyā* (*dāsanna māḍikō, udaravairāgya*)

*Rāga nādanāmakriyā*¹¹⁶ ist ein *janya* von *rāga māyāmālavagauḷa* und wird als solcher auch von *Mudduveṅkaṭamakhi* bestätigt:

māyāmālavagaulasya mele sālaṅganāṭakaḥ |
[...] nādarāmakriyā tathā ||¹¹⁷

«Zum *mela[-rāga]* von *māyāmālavagauḷa* gehören *sālaṅganāṭa*, [...] und *nādarāmakriyā*.»

Die Eigenschaften der Tonleiter von *nādanāmakriyā* sind:

- Er verwendet sieben Noten in der auf- und absteigenden Tonleiter (*sampūrṇa*).
- Der *rāga* behält die Reihenfolge der Noten in der Tonleiter bei (*krama*).
- Er nimmt keine fremden Noten dazu (*upāṅga*).

Diese Eigenschaften werden von *Veṅkaṭamakhi* bestätigt:

nādarāmakriyā-rāgaḥ sampūrṇa-svara-saṅgataḥ ||
geyaḥ sāyāhna-samaye gaulamela-samudbhavaḥ |¹¹⁸

«Der *rāga nādarāmakriyā* ist mit allen *svara* ausgestattet und *sampūrṇa*. Er wird in der Abendzeit gesungen und entsteht aus dem [*māyāmālava*]*gaula-mela*.»

In den Quellen wird die Tonleiter von *rāga nādanāmakriyā* unterschiedlich angegeben. KRISHNA PRASAD (2008) verwendet die Noten nicht in gewohnter Abfolge. Sowohl *ārohaṇa* wie auch *avarohaṇa* beginnen nicht mit *ṣaḍja* sondern mit *niṣāda*.¹¹⁹ Bei KAUFMANN (1991) beginnt der *rāga* wie gewohnt mit *ṣaḍja*, endet jedoch auf *niṣāda* in der aufsteigenden Tonleiter und kann in der absteigenden ebenfalls auf *niṣāda* der unteren Oktave enden¹²⁰. Es werden hier KRISHNA PRASADS Angaben befolgt.

Das *ārohaṇa* und *avarohaṇa* von *rāga nādanāmakriyā* lautet:

¹¹⁶ Dieser *rāga* wird in bestimmten Primärquellen aufgrund seiner historischen Entwicklung auch *nādarāmakriyā* genannt, s. SATHYANARAYANA (2006:229 ff.). Beide Namen werden hier daher als Synonyme behandelt.

¹¹⁷ MudRL I.20cd & 21d

¹¹⁸ VeṅkCP V.51cd & 52ab

¹¹⁹ S. KRISHNA PRASAD (2008:413).

¹²⁰ S. KAUFMANN (1991:137); KAUFMANN weist jedoch auf den *niṣādāntya*-Charakter des *rāga* hin und bemerkt noch eine weitere Variante des *ārohaṇa* mit ṣ-r-m-g-m etc. statt ṣ-r-g-m etc. Ausserdem spricht er von einer Variante des *rāga* in Kerala, welche *ṣaḍja* in der oberen Oktave nimmt. In dieser Variante unterscheidet sich *nādanāmakriyā* nicht mehr von seinem Mutter-*rāga*.

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ṅ ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	´H	
ṣ	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>nyāsa, graha & arṣa</i>
r ₁	<i>śuddha-ṛṣabha</i>	D _b	<i>arṣa</i>
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	<i>arṣa</i>
p	<i>pañcama</i>	G	
d ₁	<i>śuddha-dhaivata</i>	A _b	<i>arṣa</i>
n ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	H	

Die Note *ṣaḍja* als *graha-svara* wird auch von Veṅkaṭamakhi erwähnt:

guṇḍakriyā mecabaulir nādarāmakriyas tathā | [...] eka-trimśadime rāgāḥ ṣaḍja-nyāsa-grahārṣakāḥ |¹²¹

«*Guṇḍakriyā, mecabauli, nādarāmakriyā, [...] dies sind die 31 rāga, welche [die Note] ṣaḍja als nyāsa-, graha- und arṣa-svara haben.*»

In den Quellen der anderen Autoren wird dieser *rāga* nicht erwähnt, was auf eine relativ kurze Vergangenheit schliessen lässt. Der *rāga* ist daher wohl kaum älter als 400 Jahre.

Neben Veṅkaṭamakhi wird auch in Mudduveṅkaṭamakhis *Rāgalakṣaṇa nādanāmakriyā* als Abend-*rāga* beschrieben:

[...] ārohe 'py avarohe ca kvacit syād alpa-pañcamah || nādarāmakriyā pūrṇā sāyam geyā hi sa-grahā |¹²²

«[...] Im *ārohaṇa* und *avarohaṇa* ist [die Note] *pañcama* manchmal klein (= selten gebraucht). [*Rāga*] *nādanāmakriyā* ist [*sam*] *pūrṇa*, wird am Abend gesungen und hat [die Note] *s[ṣaḍja]* als *graha-svara*.»

KAUFMANN (1991) spricht auch vom späten Nachmittag und frühen Abend als ideale Aufführungszeit.¹²³

Mudduveṅkaṭamakhi zählt diesen *rāga* zu den ausdrucksstarken *rakti-rāga*:

malārī devagāndhārī nādarāmakriyā tathā | asāverī-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ ||¹²⁴

«*Malārī, devagāndhārī, nādarāmakriyā, asāverī, pūrvi, gaurī und saindhavī sind rakti-rāga.*»

¹²¹ VeṅkCP V.29ab & 33ab

¹²² MudRL I.30cd & 31ab

¹²³ S. KAUFMANN (1991:137).

¹²⁴ MudRL I.46

Welche spezifische *bhāva* durch den *rāga* ausgedrückt werden, wird in der Sanskrit-Literatur nicht erwähnt. SAMBAMOORTHY (1994b) schreibt diesem *rāga* die Eigenschaft zu, das Gefühl von Pathos hervorzurufen.¹²⁵

¹²⁵ S. SAMBAMOORTHY (1994b:24).

3. *Bhairavī*¹²⁶ (*ōḍi bāraiya vaikunṭhapati*)

*Bhairavī*¹²⁷ ist aufgrund seiner Ähnlichkeit die beliebtere Alternative zu seinem Mutter-*rāga naṭabhairavī* und wird in Aufführungen oft gespielt.¹²⁸ Seine Spezialität besteht im Hin zunehmen einer fremden Note in der aufsteigenden Tonleiter. VNP (2000a) behauptet jedoch, dass die Mode, *bhairavī* vermehrt mit *catuḥśruti-dhaivata* zu singen, eine neuere Entwicklung ist, und dass die alte Singart des *rāga* hauptsächlich *śuddha-dhaivata* verwendete.¹²⁹ KAUFMANN (1991) relativiert diese These, indem er darauf hinweist, dass es Musiker gibt, die auch in aufsteigenden Passagen *śuddha-dhaivata* anwenden, da sie nicht an eine strikte Regel gebunden sind.¹³⁰

Die Eigenschaften von *janya-rāga bhairavī* sind:

- Er übernimmt von seinem Mutter-*rāga* alle sieben Noten (*sampūrṇa*).
- Er nimmt in der aufsteigenden Tonleiter eine fremde Note dazu (*ekānya-svara-bhāṣāṅga-rāga*).
- Alle Noten folgen der richtigen Reihenfolge (*krama*).

Die Eigenschaft als *bhāṣāṅga-rāga* wird auch von Mudduveṅkaṭamakhi bestätigt.¹³¹

Das *ārohaṇa* von *rāga bhairavī* lautet:

¹²⁶ PRAJNANANANDA (1981:132f.) behauptet ohne Nachweis, dass dieser *rāga* aus den zeremoniellen Melodien Eingeborenen eines *bhairavā*-Stammes entstanden sei. Sie lebten angeblich in den Tälern des Himalaya-Gebirges. Daher soll dieser *rāga* bis ins 11. Jh. zurückgehen.

¹²⁷ *Bhairavī* ist ein anderer Name für Śivas Frau Parvatī.

¹²⁸ Vgl. KAUFMANN (1991:205 & 207).

¹²⁹ S. VNP (2000a:vii).

¹³⁰ S. KAUFMANN (1991:207).

¹³¹ [...] tv aṭha bhāṣāṅga-lakṣaṇāḥ |
bhairavy-āhari-dhanyāśī gopikādyavasantākāḥ || MudRL I.27bcd
«[...] Dann sind da die [*rāga*] *bhairavī*, *āharī*, *dhanyāśī* und *gopikāvasantā* mit der Eigenschaft *bhāṣāṅga*.»

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	
r ₂	catuḥśruti-ṛṣabha	D	amśa, chāyā & nyāsa
g ₁	sādhāraṇa-gāndhāra	E _b	chāyā
m ₁	śuddha-madhyama	F	chāyā & nyāsa
p	pañcama	G	amśa & nyāsa
d ₂	catuḥśruti-dhaivata	A	amśa, graha & nyāsa ¹³²
n ₁	kaiśikī-niṣāda	H _b	chāyā & nyāsa
ś	ṣaḍja	C'	

Das avarohaṇa des rāgas bhairavī hat folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	ṣaḍja	C'	
n ₁	kaiśikī-niṣāda	H _b	chāyā & nyāsa
d ₁	śuddha-dhaivata	A _b	amśa, graha & nyāsa
p	pañcama	G	amśa & nyāsa
m ₁	śuddha-madhyama	F	chāyā & nyāsa
g ₁	sādhāraṇa-gāndhāra	E _b	chāyā
r ₂	catuḥśruti-ṛṣabha	D	amśa, chāyā & nyāsa
s	ṣaḍja	C	

KAUFMANN (1991) zählt neben *catuḥśruti-ṛṣabha* auch *sādhāraṇa-gāndhāra*, *śuddha-madhyama* und *kaiśikī-niṣāda* zu den *amśa-svara*.¹³³

Rāga bhairavī ist ein bekannter *rakti-rāga*¹³⁴ und wird laut Schriften vornehmlich abends gesungen:

[...] bhairavī kedāragaulaḥ [...] ||

[...] asāverī-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ ||¹³⁵

«**Bhairavī**, [...], *asāverī*, *pūrvi*, *gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

¹³² Normalerweise können *anya-svara* keine *nyāsa-svara* sein, doch *bhairavī* ist eine der wenigen Ausnahmen, s. SAMBAMOORTHY (1994b:353). Daher ist *catuḥśruti-dhaivata* ein *nyāsa-svara* wie auch ein *amśa-* und *graha-svara*:

[...] rāgo mallaharī ghaṇṭāravo velāvalī tathā ||

bhairavī ceti catvāro dha-nyāsāmśa-grahāḥ smṛtāḥ | VeñkCP V.37cd & 38ab

«*Rāga mallaharī*, *ghaṇṭārava*, *velāvalī* und *bhairavī*, diese vier werden erinnert als diejenigen mit *dhaivata* als *nyāsa-*, *amśa-*, und *graha-svara*.»

SAMBAMOORTHY (1994b) stimmt jedoch nicht mit der Eigenschaft beider *dhaivata* überein, s. SAMBAMOORTHY (1994b:354). Er charakterisiert nur *catuḥśruti-dhaivata* als *nyāsa-svara* und nur *śuddha-dhaivata* als *amśa-svara*.

¹³³ S. KAUFMANN (1991:205 & 207).

¹³⁴ S. SAMBAMOORTHY (1994b:354).

¹³⁵ MudRL I.41c & 46cd

[...] sampūrṇo bhairavī-rāgaḥ sāyam-kāle pragīyate ||
pañcaśruti-dhaivato'tra kvacit sthāne prayujyate |¹³⁶

«*Rāga bhairavī* ist *sampūrṇa*, wird zur Abendzeit gesungen und verwendet an bestimmten Stellen auch [die Note] *pañcaśruti-dhaivata*.»

Veṅkaṭamakhi bestätigt *bhairavī* als Abend-*rāga*, definiert ihn aber als *upāṅga*- und nicht *bhāṣāṅga-rāga*:¹³⁷

sāyāhna-rāgaḥ sampūrṇas-tūpāṅgaṁ bhairavī smṛtaḥ |¹³⁸

«*Rāga bhairavī* wird erinnert als Abend-*rāga*, welcher *sampūrṇa* und *upāṅga* ist.»

Nach KAUFMANN (1991) kann *bhairavī* zu jeder Tageszeit aufgeführt werden.¹³⁹

Welche *bhāva* für *rāga bhairavī* charakterisierend sind, wird in der Literatur nicht ausgeführt. Er wirkt in der Singweise mit Betonung auf *śuddha-dhaivata* majestätisch und erhaben.¹⁴⁰ PRAJNANANANDA (1981) spricht davon, dass der *rāga* ursprünglich Angst (*bhayānaka*) und Mitgefühl (*karuṇa*) erzeugte, dass er aber in seiner modernen Singweise Gelassenheit, Stille und Ruhe ausdrücke und daher eher dem Ausdruck von *śṛṅgāra*- oder *śānta-rasa* entspreche.¹⁴¹

¹³⁶ MudRL II.61cd & 62ab

¹³⁷ Auch im ŚārṅSR (II.13d & 16 d) wird *rāga bhairavī* als *upāṅga-rāga* definiert. Diese unterschiedliche Anschauung dieses *rāga* wurzelt in seiner historischen Entstehung, in welcher *rāga bhairavī* je nach Zeitepoche selbst als *melakartā-rāga* oder auch als *janya-rāga* anderer *mela-rāga* definiert wurde, vgl. SATHYANARAYANA (2006:226ff. und 241ff.), ŚārṅSR III.135cd & 136 ab, Saṅgītaśiromaṇi XI.223a, 225a & 258c.

¹³⁸ VeṅkCP V.95ab

¹³⁹ S. KAUFMANN (1991:207).

¹⁴⁰ S. VNP (2000a:vii).

¹⁴¹ S. PRAJNANANANDA (1981:133f.).

4. Ābhēri (vṛndāvanado!)

Über *rāga ābhēri* gibt es nur spärliche Informationen in den Quellen. Er ist ein *janya-rāga* und kann theoretisch von zwei Mutter-*rāga* abgeleitet werden.¹⁴² Als *janya* von *karaharapriya* führt er jedoch in der absteigenden Tonleiter ein *catuḥśruti-dhaivata* auf, was ihn von dem hier abgebildeten *rāga* unterscheidet, der von *rāga naṭabhairavī* abgeleitet wird.

Seine Eigenschaften sind:

- Er verwendet in der aufsteigenden fünf und in der absteigenden Tonfolge sieben Noten (*auḍava-sampūrṇa*).
- Alle Noten folgen der richtigen Reihenfolge (*krama*).
- Er nimmt keine fremden Noten dazu (*upāṅga*).

Die aufsteigende Tonleiter lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	<i>ṣaḍja</i>	C
g ₁	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E _b
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F
p	<i>pañcama</i>	G
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'

Die absteigende Tonleiter lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b
d ₁	<i>śuddha-dhaivata</i>	A _b
p	<i>pañcama</i>	G
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F
g ₁	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E _b
r ₂	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D
s	<i>ṣaḍja</i>	C

Nach KAUFMANN (1991) kann *ābhēri* jederzeit aufgeführt werden.¹⁴³

¹⁴² S. KAUFMANN (1991:222 & 270).

¹⁴³ S. KAUFMANN (1991:222).

5. Sindhu bhairavī (ārige vadhuvāde)

Sindhu bhairavī wird in keiner der Sanskrit-Quellen genannt. Die OEMI (2011) erwähnt *sindhu bhairavī* nur als *rāga* der klassischen nordindischen Musik, macht aber keine Hinweise zu seiner Verwendung in der karnatischen Musik.¹⁴⁴ KAUFMANN (1991) führt *sindhu bhairavī* als *janya-rāga* von *nāṭakapriya* auf.¹⁴⁵ Die Note *ṛṣabha* fehlt dieser Form und *dhaivata* ist aufgrund des Mutter-*rāga* als *catuḥśruti* und nicht als *śuddha* aufgeführt. KRISHNA PRASAD (2008) führt keine entsprechende Variante von *sindhu bhairavī* als *nāṭakapriya-janya* auf. KAUFMANN (1991) Entsprechung für den hier abgebildeten *sindhu bhairavī* heisst *gītāmōhini*.¹⁴⁶

Die Eigenschaften von *rāga sindhu bhairavī* sind wie folgt:

- Er nimmt dieselben Noten wie sein Mutter-*rāga* (*upāṅga*).
- Er lässt in der aufsteigenden Tonleiter die Note *pañcama* weg (*pañcama-varjya*).
- Der Verlauf der Tonleiter weist keine Unregelmässigkeit auf (*krama*).
- *Sindhu bhairavī* nimmt in der aufsteigenden Tonleiter sechs, in der absteigenden sieben Noten (*ṣaḍava-sampūrṇa*).

ārohaṇa von *rāga sindhu bhairavī* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	ṣaḍja	C
r ₂	catuḥśruti-ṛṣabha	D
g ₁	sādhāraṇa-gāndhāra	E _b
m ₁	śuddha-madhyama	F
d ₁	śuddha-dhaivata	A _b
n ₁	kaiśikī-niṣāda	H _b
ś	ṣaḍja	C'

¹⁴⁴ S. OEMI (2011:979f.).

¹⁴⁵ S. KAUFMANN (1991:88).

¹⁴⁶ S. KAUFMANN (1991:244).

avarohaṇa von *rāga sindhu bhairavī* hat folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b
d ₁	<i>śuddha-dhaivata</i>	A _b
p	<i>pañcama</i>	G
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F
g ₁	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E _b
r ₂	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D
s	<i>ṣaḍja</i>	C

6. *Darbārī kānaḍā* (ārige vadhuvāde)

*Darbārī kānaḍā*¹⁴⁷ ist ein beliebter *rāga* in der klassischen nordindischen Musik. Er ist einer der wenigen *rāga*, der in der nord- und südindischen Musik identisch ist. Über seine Entstehung bestehen unterschiedliche Legenden. In jedem Fall wird der *rāga* mit Königshöfen assoziiert, was sich auch im Namen *darbār* (Hi.: «Königshof») widerspiegelt. Der Grossteil der Fachliteratur spricht bei *darbārī kānaḍā* von einem nordindischen *rāga*, welcher in die karnatische Musik aufgenommen wurde, namentlich am königlichen Hof von Thanjavur.¹⁴⁸ KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984), GANGOLY (2004) und OEMI (2011) schreiben die Entstehung des *rāga* dem nordindischen Hofmusiker Tānsen (Hi.: तानसेन, 1493 – 1586) zu, der unter dem muslimischen König Akbār neue Variationen von *rāga* einführte, was zur Bildung des *darbārī kānaḍā* führte.¹⁴⁹ Das *Rāgalakṣaṇa* klassifiziert diesen *rāga* dementsprechend als *deśī-rāga*.¹⁵⁰ Der *rāga* findet nur in den jüngeren südindischen Schriften, wie dem *Rāgalakṣaṇa* oder der *Saṅgīta Sampradāya Pradarśinī* (19. Jh.) Erwähnung, was darauf hinweist, dass er kaum älter als 300 Jahre ist.¹⁵¹ KAUFMANN (1991) nennt keinen *darbārī kānaḍā*, sondern unter jedem Teilnamen einen eigenen *rāga*. Beide *rāga* zählt er nicht zu den *janya-rāga* von *naṭabhairavī* sondern von *karaharapriya*.¹⁵² Sowohl *rāga kānaḍā* wie auch *rāga darbār* unterscheiden sich daher in der Note *dhaivata* (*catuḥśruti* statt *śuddha*) von dem hier gezeigten *darbārī kānaḍā*. *Rāga darbār* nach KAUFMANN nimmt ausserdem im *ārohaṇa* kein *sādhāraṇa-gāndhāra*. Die Reihenfolge der Noten sowohl in aufsteigender wie auch in absteigender Tonleiter weichen ebenfalls von den Angaben bei KRISHNA PRASAD (2008) ab.¹⁵³ KAUFMANN führt unter dem *mela-rāga naṭabhairavī* keinen *rāga* auf, der Ähnlichkeit mit dem hier dargestellten *darbārī kānaḍā* hat.¹⁵⁴ Auch im *Rāgalakṣaṇa* wird *darbārī kānaḍā* in der Liste der *janya-rāga* von *śrī* (bzw. *karaharapriya*, s. u.) erwähnt.¹⁵⁵ Das *Rāgalakṣaṇa* beschreibt die Eigenschaften von *rāga darabāru* sehr vage:

darabāruśca sampūrṇo lakṣyamārgeṇa gīyate ||¹⁵⁶

«*Darabāru* ist *sampūrṇa* und wird entsprechend seinen Merkmalen gesungen.»

Eigenschaften zu den Noten von *rāga darbārī kānaḍā* werden im *Rāgalakṣaṇa* nicht genannt.¹⁵⁷ Mudduveṅkaṭamakhi weist lediglich auf den zeitgenössischen Gebrauch des *rāga*

¹⁴⁷ Mudduveṅkaṭamakhi nennt diesen *rāga darabāru*, s. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:120). In der nordindischen Musik wird er auch nur *darbārī* genannt, s. OEMI (2011:255).

¹⁴⁸ Vgl. SAMBAMOORTHY (1984:98), OEMI (2011:257) & SATHYANARAYANA in MudRL (2010:2, 105 & 119f.)

¹⁴⁹ S. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:75, 77), GANGOLY (2004:77) und OEMI (2011:255).

¹⁵⁰ S. MudRL I.47a & 49d.

¹⁵¹ S. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:105).

¹⁵² S. KAUFMANN (1991:266 & 267).

¹⁵³ S. KRISHNA PRASAD (2008:102ff.).

¹⁵⁴ Der einzige *naṭabhairavī-janya-rāga* der bei KAUFMANN (1991:232) wie der hier dargestellte *darbārī kānaḍā* eine *niṣādāntya*-Eigenschaft aufweist, ist *rāga nagagāndhāri*. Im Gegensatz zu *darbārī kānaḍā* ist dieser aber kein *vakra-rāga*.

¹⁵⁵ S. MudRL II.68ff. und SATHYANARAYANA in MudRL (2010:105).

¹⁵⁶ MudRL II.82cd

¹⁵⁷ S. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:123).

hin.¹⁵⁸

Die Eigenschaften von *rāga darbārī kānaḍā* sind:

- Er hat sieben Noten in aufsteigender und absteigender Tonleiter (*sampūrṇa*).
- Er übernimmt alle Noten seines Mutter-*rāga* (*upāṅga*).
- Er ist in der Abfolge der Tonleiter an zwei Stellen unregelmässig (*ubhaya-vakra*).

Das *ārohaṇa* von *rāga darbārī kānaḍā* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ṇ ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	'H _b
s	<i>ṣaḍja</i>	C
r ₂	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D
g ₁	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E _b
s	<i>ṣaḍja</i>	C
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F
p	<i>pañcama</i>	G
d ₁	<i>śuddha-dhaivata</i>	A _b
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'

Das *avarohaṇa* von *rāga darbārī kānaḍā* hat folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'
d ₁	<i>śuddha-dhaivata</i>	A _b
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b
p	<i>pañcama</i>	G
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F
p	<i>pañcama</i>	G
g ₁	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E _b
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F
r ₂	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D
s	<i>ṣaḍja</i>	C

Über die ideale Aufführungszeit dieses *rāga* gibt es keine genaueren Angaben.¹⁵⁹

¹⁵⁸ S. o.

¹⁵⁹ S. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:124).

In der nordindischen Musik wird dieser *rāga* mit einem königlichen Soldaten in vollem Ornat assoziiert, der in seinen Händen ein Schwert und den Stosszahn eines Elefanten trägt. Eine andere *dhyāna*-Assoziation beschreibt ihn als wunderschöne dunkle Frau.¹⁶⁰

¹⁶⁰ S. OEMI (2011:255).

7. Kāpi (jagaduddhāraṇa)

*Hindusthāni*¹⁶¹ *kāpi* ist nachweislich erst im späten 19. Jh. in die karnatische Musik eingeflossen und kann daher unmöglich von Purandara für eine seiner Kompositionen bestimmt worden sein. Wahrscheinlicher ist, dass Purandara den älteren *rāga kāpi*, heute genannt *karnāṭaka kāpi*, ausgewählt hat. Dieser kann im Verlauf der Zeit mit *hindusthāni kāpi* ausgetauscht worden sein. Vergleichbares ist mit entsprechenden Kompositionen von Tyāgarāja geschehen.¹⁶² Sowohl *hindusthāni* wie auch *karnāṭaka kāpi* stammen von *melakartā-rāga karaharapriya* ab, weisen dennoch kleinere Unterschiede in der Tonskala auf. Es ist daher nötig, beide *kāpi-rāga* zu dokumentieren.

¹⁶¹ In der Geschichte der *rāga* der klassischen indischen Musik zeichnete sich ab dem 15. Jh. eine unterschiedliche Entwicklung im Norden und im Süden Indiens ab, s. THIELEMANN (1999:67). Diese Entwicklung hatte unter anderem zur Folge, dass sich vor allem die Anzahl und die Namen der *rāga* zu unterscheiden begannen. Seither besitzen *rāga*, obwohl sie unter dem gleichen Namen sowohl in der nord- wie auch in der südindischen Musik vorhanden sind, meist unterschiedliche Ton-Skalen. Wird ein solcher *rāga* für eine Komposition benutzt, ist eine Spezifikation desselben unumgänglich. Die Präfixe «Hindusthani» und «Karnataka» werden daher eingesetzt, um eine Verwechslung mit gleichnamigen *rāga* des anderen Musik-Stils zu verhindern.

¹⁶² S. OEMI (2011:429).

Karnāṭaka kāpi

Rāga karnāṭaka kāpi hat folgende Eigenschaften:

- Er übernimmt alle Noten von *karaharapriya* ohne eine fremde Note dazu zu nehmen (*sampūrṇa-sampūrṇa-upāṅga*).
- Die Noten sind nicht in geordneter Reihenfolge (*vakra*).

Kāpi als *sampūrṇa-rāga* bestätigt auch Mudduveṅkaṭamakhi, er bezeichnet diesen aber als *bhāṣāṅga-rāga*, was wiederum die Eigenschaft von *hindusthāni kāpi* ist.¹⁶³

kāpi-rāgaś ca sampūrṇaḥ sa-grahaḥ sārva-kālikaḥ |¹⁶⁴

«*Rāga kāpi* ist *sampūrṇa*, hat [die Note] *ṣaḍja* als *graha-svara* und [wird] jederzeit [gesungen].»

Bei KAUFMANN (1991) ist *karnāṭaka kāpi* nur in der aufsteigenden Tonleiter *vakra*, in der absteigenden hingegen ist er *krama*.¹⁶⁵

Das *ārohaṇa*¹⁶⁶ von *karnāṭaka kāpi* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i>
r ₂	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D	
g ₁	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E _b	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
r ₂	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D	
p	<i>pañcama</i>	G	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
p	<i>pañcama</i>	G	
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	
n ₁	<i>kaiśiki-ṇiṣāda</i>	H _b	
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	<i>graha</i>

Das *avarohaṇa* lautet:

¹⁶³ S. u.

¹⁶⁴ MudRL II.77ab

¹⁶⁵ S. KAUFMANN (1991:292).

¹⁶⁶ S. KRISHNA PRASAD (2008:291).

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	<i>graha</i>
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b	
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	
p	<i>pañcama</i>	G	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
g ₁	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E _b	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
r ₂	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i>

Weitere Informationen zu diesem *rāga* sind nicht vorhanden.

Hindusthāni kāpi

Wie in vielen *rāga*, die in die karnatische Musik aus Nordindien übernommen wurden, kann es in der Praxis dieses *rāga* Abweichungen von den gegebenen Eigenschaften geben.¹⁶⁷

Die Eigenschaften von *rāga hindusthāni kāpi* sind wie folgt:

- Er benutzt in der aufsteigenden Tonleiter fünf, in der absteigenden Tonleiter benutzt er alle sieben Noten (*auḍava-sampūrṇa*).
- Zusätzlich zu den Noten aus *karaharapriya* nimmt er die abweichende Note *kākalī-niṣāda* dazu (*bhāṣāṅga*).
- In der absteigenden Tonleiter sind die Noten nicht in einer regelmässigen Abfolge (*vakra*).

Diese Eigenschaften bestätigt auch Mudduveṅkaṭamakhi.¹⁶⁸ Aufgrund dieser Beschreibung des *rāga* ist es wahrscheinlich, dass Mudduveṅkaṭamakhi, auch mit der Aussage oben, *hindusthāni kāpi* beschreibt, der ja in der absteigenden Tonleiter das *sampūrṇa*-Prädikat trägt, und nicht *karnāṭaka kāpi*.

Die aufsteigende Tonleiter von *hindusthāni kāpi* lautet wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	<i>ṣaḍja</i>	C
r ₂	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F
p	<i>pañcama</i>	G
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'

¹⁶⁷ S. KAUFMANN (1991:282f.).

¹⁶⁸ bhāṣāṅgāḥ śrīrañjanī ca kāpī-rāgo huśānikā | MudRL I.30ab
«*Bhāṣāṅga* sind *śrīrañjanī*, *rāga kāpi* und *huśānī*.»

In der absteigenden Tonleiter benutzt der *rāga hindusthāni kāpi* folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b	
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b	
p	<i>pañcama</i>	G	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
g ₁	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E _b	<i>aṁśa</i>
r ₂	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	
s	<i>ṣaḍja</i>	C	

Rāga hindusthāni kāpi ist laut Mudduveṅkaṭamakhi ein *rakti-rāga*:

[...] *madhyamāvati-dhanyāśī-saurāṣṭri kāpi-mohanā* ||

[...] *asāverī-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ* ||¹⁶⁹

«[...], *madhyamāvati*, *dhanyāśī*, *saurāṣṭri*, ***kāpi***, *mohanā* [...], *asāverī*, *pūrvi*, *gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

¹⁶⁹ MudRL I.42cd & 46cd

8. *Madhyamāvati*¹⁷⁰ (*bhāgyada lakṣmī bārammā*)

Śārṅgadeva zählt diesen *rāga* zu den altbekannten *rāga* seiner Zeit:

madhyamādir mālavaśrīṣ toḍī baṅgāla-bhairavau |

[...]

dhanyāsī-deśī-deśākhyā rāgāṅgāṇi trayodaśa |¹⁷¹

«**Madhyamādi**, *mālavaśrī*, *toḍī*, *baṅgāla*, *bhairava*, [...], *dhanyāsī*, *deśī* und *deśākhyā* sind die dreizehn *rāgāṅga*.»

Die Eigenschaften von *rāga madhyamāvati* sind wie folgt:

- Er braucht von seinem Mutter-*rāga* fünf Noten (*auḍava-auḍava*).
- Die Noten sind in regelmässiger Abfolge (*krama*).
- Er nimmt keine fremde Note dazu (*upāṅga*).

Ārohaṇa und *avarohaṇa* lauten wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	
r ₂	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	<i>aṁśa</i>
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	<i>graha</i> , <i>nyāsa</i> & <i>aṁśa</i>
p	<i>pañcama</i>	G	
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b	<i>aṁśa</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	

Śārṅgadeva und Veṅkaṭamakhin definieren *rāga madhyamāvati* bezüglich seiner *svara*-Eigenschaften wie folgt:

madhyamādir ma-grahāṁśā [...] |¹⁷²

«*Madhyamādi* hat [die Note] *madhyama* als *graha*- und *aṁśa-svara* [...].»

jayantaseno bahulī madhyamādir ime trayah |

ma-grahā madhyama-nyāsā māṁśakāḥ parikīrtitāḥ ||¹⁷³

«*Jayantasena*, *bahulī* und ***madhyamādi*** haben die [die Note] *madhyama* als *graha*-, *nyāsa*- und *aṁśa-svara*.»

Das *Saṅgītaśiromaṇi* beschreibt diese Eigenschaften noch ausführlicher:

¹⁷⁰ Der Name *madhyamāvati* ist laut Quellen auf den Namen *madhyamādi* zurückzuführen, s. SATHYANARAYANA (2006:322). Der *rāga* ist auch nur unter diesem Namen in den vorliegenden Primärquellen erwähnt. Daher werden diese beiden Namen fortan als Synonyme verwendet.

¹⁷¹ ŚārṅSR II.10ab & 11ab

¹⁷² ŚārṅSR II.70c

¹⁷³ VeṅkCP V.36

madhyama-grāma-rāgāṅgo madhyamādiḥ pragīyate |
ayaṁ grahe madhyamaḥ syān nyāsenāṁśena madhyamaḥ ||
ṣaḍja-madhyamayos tāra-mandravān madhyamo grahe |
madhyamo vā dhaivato vā nyāsenāṁśena madhyamaḥ ||¹⁷⁴

«*Madhyamādi* wird als *rāgāṅga* von *madhyamagrāma* gesungen. [Die Note] *madhyama* ist gleichzeitig *graha*-, *nyāsa*- und *aṁśa-svara*. [Die Noten] *ṣaḍja* und *madhyama* sind die, welche die obere resp. die mittlere Oktave dominieren. *madhyama* ist die Anfangsnote (*graha-svara*). *madhyama* und *dhaivata* sind die Verschlussnoten (*nyāsa-svara*). [Die Note] *madhyama* ist dominant (*aṁśa-svara*).»

Das *Saṅgītaśiromaṇi* beschreibt die Aufführungszeit und den Platz im Repertoire des *rāga* wie folgt:

grīṣmasya prathame yāme śṛṅgāre syād asau rase |
gāyakāḥ prāṅ prayujyāmuṁ saṁpūrṇaṁ vaiṇikā api ||
iṣṭaṁ prayujante¹⁷⁵ rāgaṁ te nāsau prāṅ-niveditaḥ ||¹⁷⁶

«Im [Beschreiben des] *śṛṅgāra-rasa* sollte er im ersten Tagesabschnitt des Sommers [gesungen werden]. Nachdem Sänger wie auch Vīṇa-Spieler diesen *rāga* gesamthaft erschlossen haben, führen sie [anschliessend] einen beliebigen *rāga* auf. Er ist den Früheren nicht bekannt.»

Damit führt das *Saṅgītaśiromaṇi* auch gleich die Eigenschaft an, dass dieser *rāga* ein beliebter Eröffnungs-*rāga* ist, da er als verheissungsvoll gilt.¹⁷⁷

Veṅkaṭamakhi sagt zur Aufführungsart des *rāga*:

ri-dha-lopād auḍuvo 'yaṁ sāyaṁ-kāle pragīyate |
raktir etasya rāgasya muralyāṁ dṛśyate 'dhikā ||¹⁷⁸

«Er ist ein *auḍuva*[-*rāga*], der [die Noten] *ṛṣabha* und *dhaivata* auslöst und zur Abendzeit gesungen werden kann. Die Farbe dieses *rāga* zeigt sich am meisten durch [das Spielen] der Muralī-Flöte¹⁷⁹.»

Die Flöte scheint für das Wiedergeben dieses *rāga* ein bevorzugtes Instrument zu sein, und hat sogar die Fähigkeit, den *rāga* zu verändern, wie das *Saṅgītaśiromaṇi* beschreibt:

mudrayitvā svaramṁ mandram anya-chāyena vaṁśikaiḥ |
kriyate madhyamādiś cen śaṁkarābharaṇo bhavet ||¹⁸⁰

¹⁷⁴ Saṅgītaśiromaṇi XI.155 & 156

¹⁷⁵ So richtig, statt *prayujyate* in der Ausgabe.

¹⁷⁶ Saṅgītaśiromaṇi XI.155 – 158ab

¹⁷⁷ S. OEMI (2011:617).

¹⁷⁸ VeṅkCP V.87

¹⁷⁹ Muralī ist die Flöte, die Kṛṣṇa spielt, wie in seiner Darstellung als Muralīdhāra, s. OEMI (2011:697).

¹⁸⁰ Saṅgītaśiromaṇi XI.264

«Wenn Flötenspieler *rāga madhyamādi* mit fremden *chāyā-svara* in der mittleren Oktave mittels *mudrita* spielen, dann wird daraus *rāga śaṅkarābharaṇa*.»

9. *Candrakaur̥ms* (*kaṇḍe nā gōvindana*)

Candrakaur̥ms ist ein weiterer nordindischer *rāga*, der in der karnatischen Musik zur Anwendung kommt. Für die nordindische Musik nennt KAUFMANN (1993) drei, OEMI (2011) sogar vier verschiedene Arten von *candrakaur̥ms*.¹⁸¹ Dementsprechend führt auch KRISHNA PRASAD (2008) zwei karnatische *rāga* auf, die einem nordindischen *candrakaur̥ms-rāga* entsprechen.¹⁸² Die hier vorgestellte Variante ist jene, die dem *melakartā-rāga karaharapriya* zugeordnet und auch *hindola gāminī*¹⁸³ genannt wird. Seine Eigenschaften sind:

- Er braucht von seinem Mutter-*rāga* fünf Noten (*auḍava-auḍava*).
- Er nimmt keine fremde Note dazu (*upāṅga*).
- Die Noten sind in regelmässiger Abfolge (*krama*).

Seine auf- und absteigende Tonleiter lautet daher wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	<i>ṣaḍja</i>	C
g ₁	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E _b
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'

Weitere Information zur karnatischen Verwendung von *rāga candrakaur̥ms* nennen die Quellen nicht.

¹⁸¹ Vgl. KAUFMANN (1993:435ff.) und OEMI (2011:218f.).

¹⁸² S. KRISHNA PRASAD (2008:77 & 212).

¹⁸³ Sowohl die nordindische als auch die karnatische Musik kennen verschiedene *hindola-rāga*-Varianten. NIJENHUIS (1976a:36) erwähnt neben dem karnatischen *hindola* noch zwei *hindola-rāga* der klassischen nordindischen Musik: *Rāg hindol* (Äquivalent zu *rāga alaṅkāri* in der karnatischen Musik) und *rāg hindoli*. In der karnatischen Musik sind vier verschiedene *hindola-rāga* bekannt: *Hindola darbār*, *hindola deśikā*, *hindola vasanta* und *hindola*. *Hindola gāminī* wird nur von KRISHNA PRASAD (2008:212) aufgeführt, aber in keiner der anderen Quellen genannt. Die ersten beiden *hindola* sind sehr selten, und es ist kaum eine Komposition bekannt, die diese *rāga* anwendet, s. OEMI (2011:426f.). *Hindola vasanta* und *hindola* von *naṭabhairavī* benutzen bis auf die Note *pañcama* dieselben Noten. KAUFMANN (1991:221) nennt *hindola vasanta mārgahindōḷa* und weist darauf hin, dass

«the two *rāgas* are often and erroneously described as being identical. While the descents are indeed similar and at times can become identical, the ascents differ in the use and omission of the note PA (G) respectively.»

KRISHNA PRASAD (2008:213 & 214) führt noch einen zweiten *hindola-vasanta-rāga* auf, der von *melakartā-rāga karaharapriya* abgeleitet ist, und der *catuḥśruti-dhaivata* statt *śuddha-dhaivata* aufführt. Hierzu erwähnt KAUFMANN (1991:221):

«There are some musicians who speak about the high intonation of the notes GA and DHA (Eb to E; Ab to A), there is no doubt that they refer to Mārgahindōḷa, In Hindōḷa these notes are never intoned high [...].»

10. Mohanā (mella mellane baṁdane)

Mohanā-rāga ist einer der ältesten Tonmodi in der indischen Musik. In den einschlägigen Sanskrit-Werken fehlen jedoch Nachweise, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass dieser *rāga* ursprünglich von einem nordindischen volkstümlichen Tonmodus abstammt. Im Laufe der Entwicklung der klassischen Musik in den unterschiedlichen Regionen Indiens hat sich dieser in der *hindusthāni*-Musik als *bhupālī* manifestiert, in der karnatischen Musik festigte er sich seinen Platz unter dem Namen *mohanā*.¹⁸⁴ *Rāga mohanā* könnte rein technisch der *janya* mehrerer *rāga* im *melakartā*-System sein.¹⁸⁵ Mudduveṅkaṭamakhi zählt ihn zu den *janya-rāga* von *rāga kalyāṇī*, dem 65. *rāga* im *melakartā*-System.¹⁸⁶ Dieser *rāga* nennt sich heute *mohanakalyāṇī* oder *śuddhakalyāṇī* und hat eine abweichende absteigende Tonleiter von *rāga mohanā*.¹⁸⁷ Heute weit üblicher ist die Zuteilung des *rāga mohanā* als *janya* von *harikāmbhojī*.

Rāga mohanā hat folgende Eigenschaften:

- Er benutzt aus der Vorgabe seines Mutter-*rāga* fünf Noten (*auḍava-auḍava*).
- Die Noten sind in regelmässiger Reihenfolge (*krama*).
- Er nimmt keine fremde Note hinzu (*upāṅga*).

Mohanā nimmt im *ārohaṇa* und *avarohaṇa* folgende Noten:¹⁸⁸

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	graha
r ₂	catuḥśruti-ṛṣabha	D	chāyā
g ₂	antara-gāndhāra	E	chāyā & aṁśa
p	pañcama	G	aṁśa
d ₂	catuḥśruti-dhaivata	A	chāyā
ś	ṣaḍja	C'	graha

Mudduveṅkaṭamakhi bestätigt *mohanā* als *auḍava-rāga*¹⁸⁹ und charakterisiert die Note *ṣaḍja* als *graha-svara*, d.h. sie ist die Ausgangsnote des *rāga*.¹⁹⁰ Aufgrund der *lakṣaṇa*-Verteilung der *graha*-, *chāyā*- und *aṁśa-svara* besitzen praktisch alle Noten dieses *rāga* eine gewisse Prominenz, was dazu führt, dass dieser *rāga* kaum Einschränkungen in seiner An-

¹⁸⁴ S. SATHYANARAYANA (2006:227ff.) und OEMI (2011:683).

¹⁸⁵ *Harikāmbhojī* (Nr. 28), *dhīraśaṅkarābharaṇam* (Nr. 29), *vācaspati* (Nr. 64) oder *mecakalyāṇī* (Nr. 65)

¹⁸⁶ śāntakalyāṇī-mele tu yamṇakalyāṇī¹⁸⁶-mohane || MudRL I.39b

«Im *śāntakalyāṇī-mela* [geboren] sind *yamunākalyāṇī* und *mohanā*.»

¹⁸⁷ S. KAUFMANN (1991:353 & 660).

¹⁸⁸ KAUFMANN (1991:353) spricht von einer «anemitonic pentatonic» Tonleiter.

¹⁸⁹ S. o.

¹⁹⁰ auḍavo mohano rāgaḥ sa-grahaḥ sārva-kālikaḥ | MudRLm II.140a

«*Mohanā-rāga* ist *auḍava*, hat [die Note] *sa[ḍja]* als *graha* und [kann] jederzeit [gesungen werden].»

wendungsweise und seinem Anwendungsgebiet erfährt. Er ist daher ein weitverbreiteter *rāga*, der sich für alle Arten von Kompositionen eignet und besonders in der Improvisation sehr beliebt ist.¹⁹¹

Nach Mudduveṅkaṭamakhi kann *mohanā* zu jeder Tageszeit gesungen werden.¹⁹² Er zählt den *rāga* zu den sogenannten *rakti-rāga*:

[...] *madhyamāvatī*-dhanyāśī-saurāṣṭri kāpi-mohanā ||

[...] *asāverī*-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ ||¹⁹³

«[...], *Madhyamāvatī*, *dhanyāśī*, *saurāṣṭri*, *kāpi*, ***mohanā***, [...], *asāverī*, *pūrvi*, *gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

Damit gehört *mohanā* zu jenen *rāga*, die in der Darbringung des *rāga-bhāva* einen sanften, feinfühligem Charakter besitzen und in der Wiedergabe einer Melodie zart, gewandt und anmutig wirken. Er ist daher imstande, mehr als einen *rasa* zu erzeugen.

¹⁹¹ S. SAMBAMOORTHY (1994b:357) und OEMI (2011:683).

¹⁹² S. o.

¹⁹³ MudRL I.43cd & 46cd

11. Khamās (kāgada bandide namma)

Rāga khamās ist heute ein *janya-rāga* von *harikāmbhojī*. *Khamās* – auch *kamāj* genannt – ist ein Überbleibsel des ehemaligen nordindischen *rāga khammāicī*, welcher wiederum auf den südindischen *rāga kāmbojī* (in der nordindischen Musik-Literatur auch *khambāicī* genannt) zurückgeht.¹⁹⁴ *Khamās* ist daher ein typischer *deśī-rāga* und ist relativ spät in das *melakartā*-System aufgenommen worden. Im *Rāgalakṣaṇa*, in der *Caturdaṇḍīprakāśikā*, im *Saṅgītaśiromaṇi* und im *Saṅgītaratnākara* findet dieser *rāga* keine Erwähnung. SATHYANARAYANA in MudRL (2010) erwähnt lediglich seine Nennung in der *Saṅgīta Sampradāya Pradarśinī* (1904) und im *Rāgalakṣaṇa* von Mahārāja Śāhaji.¹⁹⁵

Rāga khamās hat folgende Eigenschaften:

- Er übernimmt von *harikāmbhojī* sechs Noten in der aufsteigenden Tonleiter, in der absteigenden Tonleiter verwendet der *rāga* alle sieben Noten (*ṣaḍava-sampūrṇa-upāṅga*).
- Die Noten sind in der aufsteigenden Tonleiter nicht in geordneter Reihenfolge, in der absteigenden Tonleiter verwendet der *rāga* alle Noten in gewohnter Abfolge (*eka-svara-vakra-ārohaṇa*).

Das *ārohaṇa* von *rāga khamās* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i>
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	<i>chāyā, nyāsa & graha</i>
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	<i>aṁśa, chāyā, nyāsa & graha</i>
p	<i>pañcama</i>	G	<i>aṁśa, nyāsa & graha</i>
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	<i>chāyā</i>
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b	<i>chāyā</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	

Das *avarohaṇa* lautet gleich wie die absteigende Tonleiter des Mutter-*rāga harikāmbhojī*:

¹⁹⁴ S. NIJENHUIS (1976a:40).

¹⁹⁵ S. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:99 ff.).

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ś	ṣaḍja	C'
n ₁	kaiśikī-niṣāda	H _b
d ₂	catuḥśruti-dhaivata	A
p	pañcama	G
m ₁	śuddha-madhyama	F
g ₂	antara-gāndhāra	E
r ₂	catuḥśruti-ṛṣabha	D
s	ṣaḍja	C

In manchen Kompositionen ist dieser *rāga* ein *bhāṣāṅga-rāga*, indem er den *anya-svara kākali-niṣāda* nimmt, und zusätzlich die Note *ṛṣabha* ein *varja-svara* ist, d.h. in der Notenskala ganz fehlt.¹⁹⁶ *Khamās* ist wie *rāga kāmbōdī* ein traditioneller Abend-*rāga*, auch in der klassischen nordindischen Musik.¹⁹⁷ Nach SAMBAMOORTHY (1994b) kann *khamās* jederzeit gesungen werden und eignet sich vor allem um *śṛṅgāra*- und *bhakti-bhāva* darzubringen.¹⁹⁸

¹⁹⁶ S. KRISHNA PRASAD (2008:308) und KAUFMANN (1991:356).

¹⁹⁷ S. NIJENHUIS (1976a:41).

¹⁹⁸ S. SAMBAMOORTHY (1994b:369) und (2006:170).

12. *Suraṭi*¹⁹⁹ (*kēlanō hari*)

Rāga suraṭi ist ein *deśī-rāga* und damit ein, aus fremden Regionen übernommener *rāga*.²⁰⁰ Seine Entstehung geht vermutlich auf den *rāga saurāṣṭra* zurück, welcher wiederum ein sehr alter *rāga* ist und dessen schriftliche Nachweise bis ins 8. Jh. zurückreichen. *Rāga suraṭi* ist als eine Variation zu diesem *rāga* entstanden und findet erstmals namentliche Erwähnung Ende des 17. Jh. bei Ahobala und Locana.²⁰¹ Der *rāga* wird daher weder in der *Caturdaṇḍīprakāśikā* noch im *Saṅgītaśiromaṇi* oder *Saṅgītaratnākara* erwähnt. KRISHNA PRASAD (2008) erwähnt sowohl einen *hindusthāni suraṭi*, als auch einen karnatischen *suraṭi*.²⁰²

Rāga suraṭi hat folgende Eigenschaften:

- Er übernimmt von *harikāmbhojī* fünf Noten im *ārohaṇa* und im *avarohaṇa* (*auḍava-auḍava*).
- Alle Noten folgen der richtigen Reihenfolge (*krama*).

Der *bhāṣāṅga*-Charakter wird in den Quellen bestätigt.²⁰³ Unter dem Namen *suraṭi* erwähnt KRISHNA PRASAD (2008) einen *rāga*, der in der aufsteigenden Tonleiter die fremde Note *kākalī-niṣāda* dazu nimmt und die Note *gāndhāra* weglässt.²⁰⁴ KAUFMANN (1991) unterscheidet im Gegensatz zu KRISHNA PRASAD nicht zwischen einem nord- und südindischen *suraṭi* und macht auch keine Angaben zur Variante mit *kākalī-niṣāda*, erwähnt aber ebenfalls die Möglichkeit eines fehlenden *gāndhāra*.²⁰⁵

Das *ārohaṇa* lautet wie folgt:

¹⁹⁹ Der Namen dieses *rāga* ist aufgrund seiner Entstehungsgeschichte unterschiedlich. Die Quellen benennen ihn sowohl als *suraṭa*, *sūraṭī*, *suraṭi*, *suruṭi*, *sūraṭa*, *soraṭa*, *soraṭi* oder *curuṭi*, vgl. MudRL, KRISHNA PRASAD (2008:629 & 630), NIJENHUIS (1976a:73). Der hier beschriebene *rāga* heisst bei KRISHNA PRASAD *suruttī*. Hier wird im Folgenden einheitlich der Name *suraṭi* verwendet.

²⁰⁰ sūraṭī darbāraś ca [...] |
[...] cety ete deśīya-rāgakāḥ || MudRL I.47a & 49d
«*Sūraṭī*, *darbāra*, [...], diese sind *deśī-rāga*.»

²⁰¹ S. NIJENHUIS (1976a:74).

²⁰² S. u.

²⁰³ [...] apy atha bhāṣāṅgam ucyate ||
bhāṣāṅga-rāgāḥ kāmbhojī [...] |
sūraṭaś ca [...] || MudRL I.33d, 34a & 34c
«Nun werden die *bhāṣāṅga*[-*rāga*] genannt. *Bhāṣāṅga-rāga* sind *kāmbhojī*, [...] und *sūraṭa* [...].»

²⁰⁴ S. KRISHNA PRASAD (2008:629).

²⁰⁵ S. KAUFMANN (1991:380).

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	
r ₂	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	<i>aṁśa, graha & nyāsa</i>
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
p	<i>pañcama</i>	G	
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b	
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	

Das *avarohaṇa* nimmt folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b	
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	
p	<i>pañcama</i>	G	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	
p	<i>pañcama</i>	G	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
r ₂	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	<i>aṁśa, graha & nyāsa</i>
s	<i>ṣaḍja</i>	C	

Aufgrund der historischen Entstehung dieses *rāga* werden die Funktionen der einzelnen Noten in der Skala in den alten indischen Lehrbüchern unterschiedlich beschrieben.²⁰⁶ Nach Hṛdayanārāyaṇadeva und Ahobala besitzt vor allem die Note *ṛṣabha* die Eigenschaften eines *aṁśa*-, *graha*- und *nyāsa-svara*.

Die Lehrbücher sind auch bei der idealen Aufführungszeit dieses *rāga* uneins. Der moderne *hindusthānī rāga soraṭa* ist ein traditioneller Abend-*rāga*. Der *rāga soraṭi* wie er bei Ahobala²⁰⁷ und Dāmodara²⁰⁸ Erwähnung findet, wird wiederum als Morgen-*rāga* betrachtet.

Somanātha²⁰⁹ beschreibt *soraṭī* als eine Frau, die verschiedenfarbige Kleider trägt und deren Brüste ein dunkelblaues Mieder umfasst. Sie hat einen hellen Teint, rötliche Zähne und ein mondähnliches Gesicht. Gequält von ihrer leidenschaftlichen Liebe und der daraus resultierenden Sehnsucht, geht sie ihren Geliebten treffen. Śrīkaṇṭha²¹⁰ und Dāmodara²¹¹ sehen sie als liebliche junge Frau, die dunkelblau gekleidet ist und die die *abhisārikā nāyikā*

²⁰⁶ S. NIJENHUIS (1976a:76).

²⁰⁷ Saṁgītapārijāta 472 f., zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

²⁰⁸ Saṁgīadarpaṇa 2.24, zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

²⁰⁹ Rāgavibodha 5.192, zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

²¹⁰ Rāgakaumudī 2.90, zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

²¹¹ Saṁgīadarpaṇa 2.128, zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

darstellt: die Frau, die spontan die Tür aufmacht, um ihren Geliebten zu sehen. Nārada²¹² beschreibt diesen *rāga* schliesslich als fröhlichen jungen Mann, geschmückt mit einer Krone, der einen Becher mit einem milchigen Saft hält.

²¹² Catvāriṃśaccharāganirūpaṇa S. 23, *rāga*-Nr. 4, zit. in NIJENHUIS (1976a:76).

13. *Tilāṅg* (*vṛndāvanado!*)

Rāga tilāṅg kommt aus der klassischen nordindischen Musik und wird in der karnatischen Musik seit den 1950er Jahren verwendet.²¹³ Interessanterweise soll sein Name aber von «*triliṅga*», dem Land der drei *liṅga* abgeleitet sein, welches KAUFMANN (1993) mit der Telugusprachigen Region (*telaṅgana*) von Andhra Pradesh identifiziert.²¹⁴

Im karnatischen Musik-Stil wird *rāga tilāṅg* von *rāga harikāmbhojī* abgeleitet und hat folgende Eigenschaften:

- Er nimmt fünf Noten in der auf- und absteigenden Tonleiter (*auḍava*)
- Er nimmt mit *kākali niṣāda* eine seinem Mutter-*rāga* fremde Note (*bhāṣāṅga*)
- Alle Noten folgen der richtigen Reihenfolge (*krama*).

Das *ārohaṇa* lautet wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
p	<i>pañcama</i>	G	<i>jīva</i>
n ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	H	<i>jīva</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	

Das *avarohaṇa* nimmt folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	
n ₁	<i>kaiśikī-niṣāda</i>	H _b	
p	<i>pañcama</i>	G	
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>jīva</i>
s	<i>ṣaḍja</i>	C	

In der nordindischen Musik gilt er als Abend-*rāga* und sollte erst gegen Mitternacht gespielt werden.²¹⁵

²¹³ S. OEMI (2011:1082).

²¹⁴ S. KAUFMANN (1993:19).

²¹⁵ S. OEMI (2011:1081) und KAUFMANN (1993:207).

14. *Nāgasvarāvali* (*ārige vadhuvāde*)

Zu diesem *rāga* gibt es nur wenige Informationen. Er ist in der nordindischen Musik bekannt, in welche er angeblich von der karnatischen Musik übernommen worden sein soll.²¹⁶ In den Quellen zur karnatischen Musik finden sich jedoch keine Angaben, nur Angaben zu einem *rāga* namens *nāgavarāḷi*, welcher aber andere Eigenschaften aufführt, als der hier beschriebene *rāga*.²¹⁷ Der *rāga* ist angeblich erst durch eine *kṛtī* von Tyāgarāja bekannt geworden.²¹⁸ Er wird als *janya-rāga* von *harikāmbhojī* abgeleitet, mit folgenden Eigenschaften:

- Er nimmt fünf Noten in der auf- und absteigenden Tonleiter (*auḍava*)
- Er nimmt keine fremde Note hinzu (*upāṅga*).
- Alle *svara* können verziert werden (*gamaka-vārika*).
- Die Noten sind in regelmässiger Abfolge (*krama*).

Das *ārohaṇa* lautet wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i>
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>chāyā</i>
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
p	<i>pañcama</i>	G	<i>aṁśa & graha</i>
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	<i>chāyā</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	

Die absteigende Tonleiter bleibt diesselbe.

²¹⁶ S. OEMI (2011:716).

²¹⁷ S. OEMI (ebd.), MudRL I.11cd-12ab und MudRL I.18.

²¹⁸ S. SAMBAMOORTHY (1971:108).

15. *Dhīraśaṅkarābharaṇa* (pōgadirelo raṅga)

Rāga dhīraśaṅkarābharaṇa ist der 29. *rāga* im *melakartā*-System und gehört zu den beliebtesten *rāga* der südindischen Musik. Tonal entspricht er der Dur-Tonleiter in der klassisch westlichen Musik. *Śaṅkarābharaṇa*²¹⁹, wörtlich «der Schmuck Śivas», ist ein sehr wichtiger *melakartā-rāga* in der karnatischen Musik. Veṅkaṭamakhi erwähnt ihn auch entsprechend.²²⁰ An einer anderen Stelle nennt er ihn auch *rāgarāja*, den «König der *rāga*».²²¹ Die Entstehung dieses *rāga* liegt jedoch im Dunkeln und der *rāga*, so wie man ihn heute kennen, hat sich erst im Laufe des 16. und 17. Jh. gefestigt.²²² In Śārṅgadevas *Saṅgītaratnākara* findet sich eine der ältesten Erwähnungen dieses *rāga*, nach welcher *śaṅkarābharaṇa* zu den alten *rāga* im indischen Musiksystem gehört und zu den acht *rāgāṅga* zählt:²²³

śaṅkarābharaṇo ghaṇṭāravo haṁsaka-dīpakau |
rītiḥ karṇāṭikāmlāṭī [!] pāñcālīti babhāṣire ||
rāgāṅgaṇy aṣṭa [...] |
[...] catuṁs-trisādime rāgāḥ prak-prasiddhāḥ prakīrtitāḥ |²²⁴

«*Śaṅkarābharaṇa*, *ghaṇṭārava*, *haṁsaka*, *dīpaka*, *rīti*, *karṇāṭikā*, *lāṭī* und *pāñcālī* sind die acht *rāgāṅga*. [...] Diese sind die 34 bekannten althergebrachten *rāga*.»

Die Eigenschaften der Tonleiter werden in der *Caturdaṇḍīprakāśikā* wie folgt beschrieben:

ṣaḍjaś ca pañca-śrutiko ṛṣabhaś cāntarābhidhaḥ |
gāndhāras tu ma-pau śuddhau pañcaśruti-dhaivataḥ ||
kākaly-ākhyā-niṣādaś cety etāvāt svāra-sambhavaḥ |
śaṅkarābharaṇākhyāna-rāga-rājasya melakaḥ ||

²¹⁹ Das Präfix *dhīra-* wurde dem *rāga*-Namen zugefügt, um ihn in Konkordanz mit der *kaṭapayādi*-Nomenklatur zu bringen. KAUFMANN (1991:402 & 403) diskutiert, inwiefern der Name mit oder ohne Präfix einen unterschiedlichen *rāga* bezeichnet:

«There were, and probably still are, some musicians (e.g. Tuḷajā) who make a distinction between Dhīraśaṅkarābharaṇam and Śaṅkarābharaṇam. Other, particularly contemporary musicians are of the opinion that both names represent one and the same *rāga*. [...] the opinions concerning the tone materials of Dhīraśaṅkarābharaṇam and Śaṅkarābharaṇam are divided. If Śaṅkarābharaṇam is considered to be a *janya rāga* of the 29. *mēḷa*, the following scale is in use. »

Er führt für einen *janya-rāga śaṅkarābharaṇam* eine Tonleiter an, die, bis auf ein fehlendes *niṣāda* in der absteigenden Tonleiter, identisch ist mit *dhīraśaṅkarābharaṇam*. In dieser Arbeit werden sowohl *dhīraśaṅkarābharaṇam* als auch *śaṅkarābharaṇam* als Synonyme und identische *rāga* behandelt.

²²⁰ atha iteṣv [!] eva ye melā lakṣya-vartmani viśrutāḥ |
[...] lakṣaṇam vakṣyate [...] ||
[...] kāmbhojī-melo melo 'tha śaṅkarābharaṇasya ca | VeṅkCP IV.93ab, 94c & 98ab

«Hier, entlang der Definition innerhalb dieser bekannten *melakartā-rāga* [...] werde ich über die Merkmale sprechen. [...] Da sind der *melakartā-rāga kāmbhojī* und *śaṅkarābharaṇa* [...].»

²²¹ VeṅkCP IV.141b

²²² S. SATHYANARAYANA (2006:252) und NIJENHUIS (1976a:70).

²²³ Im *Rāgalakṣaṇa* wird der *melakartā-rāga dhīraśaṅkarābharaṇa* in die Gruppe der *pūrvāṅga-rāga* eingeteilt:

[...] śaṅkarābharaṇo dhīro nāgābharaṇam eva ca |
[...] ete pūrvāṅga-rāgāḥ [...] || MudRL I.8ab & 9c
«[...] *Dhīraśaṅkarābharaṇa* und *nāgābharaṇa*, [...], diese sind *pūrvāṅga-rāga*.»

²²⁴ ŚārṅSR II.4, 5a & 9ab

[...]

ekona-trimśa-bhedo'yaṁ mela-prastārake smṛtaḥ |²²⁵

«Der *mela* des *rāga*-Königs namens *śaṅkarābharaṇa* entsteht aus den Noten *ṣaḍja*, *pañcaśruti-rṣabha*, *āntara-gāndhāra*, [die Noten] *madhyama* und *pañcama*, beide *śuddha*, *pañcaśruti-dhaivata* und [der Note] *niṣāda* namens *kākali*.[...] Dies ist die 29. Art in der *mela*-Aufzählung.»

Śaṅkarābharaṇa nimmt im *ārohaṇa* und *avarohaṇa* daher folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i> , <i>aṁśa</i> , <i>nyāsa</i> & <i>chāyā</i>
r ₂	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D	<i>chāyā</i>
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>chāyā</i>
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	<i>chāyā</i>
p	<i>pañcama</i>	G	<i>chāyā</i>
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	<i>chāyā</i>
n ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	H	<i>chāyā</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	<i>graha</i> , <i>aṁśa</i> , <i>nyāsa</i> & <i>chāyā</i>

Veṅkaṭamakhi weist der Note *ṣaḍja* die Eigenschaft als *aṁśa*- und *nyāsa-svara* zu.²²⁶ Alle Noten in diesem *rāga* sind *chāyā-svara* und der *rāga* wird über drei Oktaven gesungen.²²⁷ Mudduveṅkaṭamakhi gibt der Note *ṣaḍja* zusätzlich das Prädikat als *graha-svara*.²²⁸

Śaṅkarābharaṇa wird allgemein als Abend-*rāga* gehandelt.²²⁹ Diese Überzeugung teilen jedoch nicht alle. Śrīkaṇṭha, Puṇḍarīkaviṭṭhala, Somanātha und Ahobala betrachteten *śaṅkarābharaṇa* als Morgen-*rāga*, während Dāmodara sich auf die Mittagszeit beruft.²³⁰ Mudduveṅkaṭamakhi bestätigt *śaṅkarābharaṇa* als *rāga* für die Abendzeit:

śaṅkarābharaṇaṁ (29) pūrṇaṁ sāyaṁ geyāṁ ca sa-graham ||²³¹

«*Śaṅkarābharaṇa* ist [ein] vollständig[er *rāga*] (= *sampūrṇa-rāga*), der am Ende des Tages gesungen wird und die Note *ṣaḍja* als *graha* hat.»

Auch Veṅkaṭamakhi bestätigt diese Eigenschaften von *rāga śaṅkarābharaṇa*.²³²

²²⁵ VeṅkCP IV.139cd-140ab & 143ab

²²⁶ VeṅkCP V.33ab

²²⁷ S.SAMBAMOORTHY (1994b:372ff.).

²²⁸ S. u.

²²⁹ S. KAUFMANN (1991:402).

²³⁰ S. NIJENHUIS (1976a:71).

²³¹ MudRL II.102cd

²³² VeṅkCP V.30b & 59cd

Nach Mudduveṅkaṭamakhi ist *rāga śaṅkarābharaṇa* ein *rakti-rāga* und hat damit die Fähigkeit, mehrere *bhāva* hervorrufen zu können.²³³

Dieser *rāga* wird als männlicher *rāga* empfunden²³⁴ und, auch aufgrund seines Namens, mit Śiva und dessen Erscheinung assoziiert. Somanātha beschreibt diesen *rāga* als personifizierten Naṭarāja. Nārada's *dhyāna* beschreibt ihn als Śiva, der auf seinem Reittier dem Bullen reitet. Śrīkaṇṭha beschreibt ihn als Schlange, die den Nektar leckt, welcher von der Mondsichel auf Śivas Haupt tropft.²³⁵ Die Assoziationen sind alle sehr sinnlich und verbinden den *rāga* mit der Darstellung männlicher Stärke und Potenz.

²³³ [...] punnāgo begaḍaḥ śaṅkarābharaṇas ta eva ca [In der Ausgabe falscher doppelter Sandhi: taiva ca] ||

[...] asāverī-pūrvi-gaurī-saindhavyo rakti-rāgakāḥ || MudRL I.42cd & 46cd

«[...], *Punnāga*, *begaḍa* und *śaṅkarābharaṇa*, [...], *asāverī*, *pūrvi*, *gaurī* und *saindhavī* sind *rakti-rāga*.»

²³⁴ S. VNP (2000a:vi).

²³⁵ S. NIJENHUIS (1976a:71).

16. *Behāg* (*vr̥ndāvanado!*)

Rāga behāg hat folgende Eigenschaften:

- Er nimmt keine fremden Noten (*upāṅga*).²³⁶
- Er nimmt in der aufsteigenden Tonleiter sechs Noten, die absteigende ist wie sein Mutter-*rāga* (*ṣāḍava-sampūrṇa*).
- Die Noten in der aufsteigenden Tonleiter folgen nicht der regelmässigen Reihenfolge (*vakra*).

Behāg nimmt im *ārohaṇa* folgende Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i>
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>graha & arśa</i>
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
p	<i>pañcama</i>	G	<i>graha & arśa</i>
n ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	H	<i>graha</i>
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	
n ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	H	<i>graha</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	<i>graha</i>

Behāg nimmt im *avarohaṇa* diese Noten:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	<i>graha</i>
n ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	H	<i>graha</i>
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	
p	<i>pañcama</i>	G	<i>graha & arśa</i>
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F	
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>graha & arśa</i>
r ₂	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i>

Ausführlicher wird dieser *rāga* in den Quellen nicht behandelt.

²³⁶ KAUFMANN (1991:411) erwähnt jedoch die Praxis, dass in bestimmten Passagen *madhyama* zu *prati-madhyama* und *niṣāda* zu *kaiśiki* werden kann.

17. *Haṁsadhvani* (*gajavadana bēḍuve*)

Dieser *rāga* findet keine Erwähnung in der *Caturdaṇḍīprakāśikā*, im *Saṅgītaśiromaṇi* oder im *Saṅgītaratnākara*. Dies ist vermutlich auf seine späte Entstehung zurückzuführen, welche zwischen dem 17. und 18. Jh. anzusetzen ist.²³⁷ Der Schöpfer dieses *rāga* war Rāmasvāmi Dīkṣitā (Ta.: ராமஸ்வாமி தீக்ஷிதர், 1735 – 1817), der Vater von Muttusvāmin Dīkṣitā.²³⁸

Die Eigenschaften von *rāga haṁsadhvani* sind:

- Von seinem Mutter-*rāga* verwendet *rāga haṁsadhvani* fünf Noten (*auḍava-auḍava*).
- Der *rāga* behält die Reihenfolge der Noten in der Tonleiter bei (*krama*).
- Er nimmt keine fremden Noten dazu (*upāṅga*).
- Sowohl in der aufsteigenden wie auch in der absteigenden Tonleiter werden dieselben Noten verwendet.

Diese Eigenschaften werden auch von Mudduveṅkaṭamakhi bestätigt.²³⁹

Ārohaṇa und *avarohaṇa* von *rāga haṁsadhvani* gestalten sich daher wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	
r ₂	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>jīva</i>
p	<i>pañcama</i>	G	
n ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	H	<i>jīva</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	

Dieser *rāga* kann jederzeit gesungen werden. SAMBAMOORTHY (1984) bezeichnet *haṁsadhvani* als *rakti-rāga*, der speziell den *vīra-rasa* hervorruft. Der Anfang eines Konzerts sei der geeignete Platz im Repertoire, um diesen *rāga* zu präsentieren.²⁴⁰

²³⁷ S. SATHYANARAYANA in MudRL (2010:105ff.).

²³⁸ S. KUCKERTZ (1970:181).

²³⁹ auḍuvo ma-dha-varjitvād haṁsadhvani ri-heṣyate | MudRL II.109ab

«[*Rāga*] *haṁsadhvani* vermeidet [die Noten] *madhyama* und *dhaivata* und ist daher *auḍava*. [Die Note] *ṛṣabha* wird hervorstechend gesungen.»

²⁴⁰ S. SAMBAMOORTHY (1984:222).

18. Kurañjī (āriḡe vadhuvāde)

Rāga kurañjī ist ursprünglich ein tamilischer Volks-rāga, der in die karnatische Musik aufgenommen wurde.²⁴¹

Rāga kurañjī hat folgende Eigenschaften:

- Er ist ein *dhaivatāntya-rāga*, d.h. seine End-Note in der aufsteigenden Tonleiter ist *dhaivata*.
- Der *rāga* nimmt keine neuen Noten dazu (*upāñga*).²⁴²
- Er behält die Reihenfolge der Noten nicht bei (*vakra*).
- In der auf- und absteigenden Tonleiter werden sieben Noten verwendet (*sampūrṇa-sampūrṇa*).

Ārohaṇa und avarohaṇa von *rāga kurañjī* gestaltet sich wie folgt:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	ṣaḍja	C	
ṇ ₂	kākali-niṣāda	'H	jīva & nyāsa
s	ṣaḍja	C	
r ₂	catuḥśruti-ṣabha	D	
g ₂	antara-gāndhāra	E	jīva & nyāsa
m ₁	śuddha-madhyama	F	
p	pañcama	G	jīva & nyāsa
d ₂	catuḥśruti-dhaivata	A	

Kurañjī ist eher ein melancholischer *rāga* und wird daher in der mittleren Oktave (*madhyama-śruti*) und in *vilambita-laya*, d.h. gemäßigtem Tempo, gesungen. Dies erzeugt den Ausdruck von *karuṇa-rasa* (Mitgefühl), der typisch ist für diesen *rāga*.

²⁴¹ S. OEMI (2011:581).

²⁴² KAUFMANN (1991:434) erwähnt die Gewohnheit, dass *niṣāda* in der unteren Oktave in bestimmten Phrasen als *kaiśiki* gespielt oder gesungen wird.

19. *Nāṭa(ṭi)/naṭṭa (jaya jayā)*

Die Eigenschaften von *rāga nāṭa* sind:

- Er nimmt alle Noten wie sein Mutter-*rāga* (*upāṅga*).
- Sein *ārohaṇa* lautet wie sein Mutter-*rāga*, seine absteigende Tonleiter nimmt jedoch nur fünf Noten (*sampūrṇa-auḍava*).
- Alle Noten folgen der richtigen Reihenfolge (*krama*).

KAUFMANN (1991) weist darauf hin, dass die Note *ṣaṭśruti-dhaivata* entgegen der Theorie in der Praxis sehr selten gespielt oder gesungen wird.²⁴³ Bei VNPs (2000a) Notation wird die Note *ṛṣabha* in der absteigenden Tonleiter betont.²⁴⁴

Das *ārohaṇa* von *rāga nāṭa* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	<i>ṣaḍja</i>	C
r ₃	<i>ṣaṭśruti-ṛṣabha</i>	D#
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F
p	<i>pañcama</i>	G
d ₃	<i>ṣaṭśruti-dhaivata</i>	A#
n ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	H
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'

Das *avarohaṇa* lautet:

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'
n ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	H
p	<i>pañcama</i>	G
m ₁	<i>śuddha-madhyama</i>	F
r ₃	<i>ṣaṭśruti-ṛṣabha</i>	D#
s	<i>ṣaḍja</i>	C

PRAJNANANDA (1981) spricht hier von einem Krieger-*rāga*:

«The *rāga naṭa* is a melody of the heroic sentiment. It has been conceived and designed for using in the battlefield to inspire the soldiers.»²⁴⁵

²⁴³ S. KAUFMANN (1991:477).

²⁴⁴ S. VNP (2000a:45).

²⁴⁵ PRAJNANANDA (1981:137)

20. Hamsānandi (ī pariya sobagāva)

Dieser *rāga* stammt von *melakartā-rāga gamanaśrama* ab. Die *rāga daurēyaṇi* und *dēvaśramam* sind identisch mit diesem *rāga*.²⁴⁶ *Rāga hamsānandi* hat folgende Eigenschaften:

- Er übernimmt von seinem Mutter-*rāga* sechs Noten (*ṣaḍava-ṣaḍava*).
- Die Noten sind in regelmässiger Reihenfolge (*krama*).
- Die Tonleiter hat keine fremden Noten (*upāṅga*).
- Die Note *pañcama* ist sein *varjya-svara*.

Er nimmt im *ārohaṇa* und *avarohaṇa* folgende Noten: ²⁴⁷

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation
s	<i>ṣaḍja</i>	C
r ₁	<i>śuddha-ṛṣabha</i>	D _b
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E
m ₂	<i>prati-madhyama</i>	G _b
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A
n ₂	<i>kākali-niṣāda</i>	H
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'

Weitere Informationen zu diesem *rāga* nennen die Quellen nicht.

²⁴⁶ S. KAUFMANN (1991:576); Ein weiterer *rāga* namens *hamsānandi* besteht unter *hanumattōdi*, s. KAUFMANN (1991:71).

²⁴⁷ S. KRISHNA PRASAD (2008:195).

21. Yamuna kalyāṇī (āriḡe vadhuvāde)

Rāga yamuna kalyāṇī ist ein beliebter *rāga* in der nordindischen *hindusthānī*-Musik und wird dort den Anfängern in der Musikausbildung gelehrt. *Rāga yamuna kalyāṇī* hat folgende Eigenschaften:

- Er benutzt sechs Noten seines Mutter-*rāga* (*ṣāḍava-ṣāḍava*).
- Die Note *niṣāda* fehlt (*varjya-svara*).²⁴⁸
- Er nimmt keine neuen Noten dazu (*upāṅga*).
- Er ist in der Notenabfolge in der Tonleiter nicht regelmässig (*vakra*).

Yamuna kalyāṇī nimmt im *ārohaṇa* und *avarohaṇa* folgende Noten:²⁴⁹

Abkürzung	Noten-Name	westliche Notation	Eigenschaften
s	<i>ṣaḍja</i>	C	<i>graha</i>
r ₂	<i>catuḥśruti-ṛṣabha</i>	D	<i>jīva & chāyā</i>
g ₂	<i>antara-gāndhāra</i>	E	<i>graha, jīva & chāyā</i>
p	<i>pañcama</i>	G	<i>graha</i>
m ₂	<i>śuddha-madhyama</i>	F#	<i>jīva & chāyā</i>
p	<i>pañcama</i>	G	<i>graha</i>
d ₂	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A	<i>jīva & chāyā</i>
ś	<i>ṣaḍja</i>	C'	<i>graha</i>

Yamuna kalyāṇī ist ein Abend-*rāga* und aufgrund seiner Emotionalität sehr beliebt unter den Musikern. Er erzeugt *bhakti*- und *śṛṅgāra-rasa* und wird von Dichtern gerne benutzt um Sehnsucht und Trennungsschmerz auszudrücken. *Yamuna kalyāṇī* wird mit der Jahreszeit *hemanta* (Früh-Winter) assoziiert, eine Jahreszeit, die in Indien als sehr angenehm und köstlich, aber auch mystisch und geheimnisvoll gilt.

²⁴⁸ KAUFMANN (1991:661) weist darauf hin, dass *niṣāda* trotzdem selten zur Anwendung kommt.

²⁴⁹ KAUFMANN (ebd.) merkt an, dass manche nur das *avarohaṇa* als *vakra* annehmen.