

## Glossar

<i>ādi-tāla</i>	<i>Ādi-tāla</i> ist einer der am häufigsten vorkommenden <i>tāla</i> in der karnatischen Musik und führt daher einen Eigennamen ( <i>ādi</i> ), der von seiner technischen Bezeichnung ( <i>caturaśra-jāti-tripuṭa-tāla</i> ) abweicht. Dieser Rhythmuszyklus besteht aus acht Zeiteinheiten ( <i>akṣara</i> ).
<i>Aḷagiri</i>	Aḷagiri (Ta.: அழகிரி) ist einen Pilgerort im indischen Bundesstaat Andhra Pradesh (Te.: ఆంధ్ర ప్రదేశ్) und ist auch einer der Namen von Gott Venkateśa im Tirumala-Tirupati-Tempel (Te.: తిరుమల తిరుపతి దేవస్థానము).
<i>alaṁkāra</i>	<i>Alaṁkāra</i> sind Schmuckmittel, d.h. Klang- und Ausdrucksfiguren in der indischen Poetik.
<i>ālvār</i>	Mit dem Begriff <i>ālvār</i> (Ta.: ஆழ்வார்கள், «der in sich versunken ist») bezeichnet man 12 <i>vaiśṇava</i> -Dichter die zwischen dem 6. und 9. Jh. <sup>1</sup> tamilische Hymnen komponiert haben, <sup>2</sup> die zur ältesten überlieferten südindischen <i>bhakti</i> -Literatur gehören. <sup>3</sup>
<i>aṅkitanāma</i>	Indische Dichter und <i>vāggeyakāra</i> kennzeichnen mit einem Pseudonym, einem <i>aṅkitanāma</i> , ihre Werke.
<i>Anti-Nautch</i>	Der Begriff «Nautch» ist eine Englische Ableitung aus dem Hindi <i>nāc</i> (Hi.: नाच) für Tanz. Die Anti-Nautch-Kampagne ging in ihren Anfängen mehrheitlich von den Briten und europäischen Missionaren aus und forderte ein Verbot professioneller Tänzerinnen. In Südindien richtete sich diese Bewegung vor allem gegen die <i>devadāsī</i> .
<i>anupallavi</i>	Dies ist der zweite Teil einer karnatischen Komposition und steht in der Regel zwischen <i>pallavi</i> und <i>caraṇa</i> . Das <i>anupallavi</i> ist dem <i>pallavi</i> hierarchisch untergeordnet, was heisst, dass er nur in Abhängigkeit zum <i>pallavi</i> gesungen werden kann. In gewissen Kompositionen gibt es statt einem <i>anupallavi</i> ein sogenanntes <i>saṁaṣṭi</i> -

<sup>1</sup> Die Angaben zur Zeitepoche, in welcher die *ālvār* wirkten, sind sehr unterschiedlich. Allgemein spricht man in diesem Zusammenhang meist vom 6. Jh. Es gibt indische Autoren, die davon überzeugt sind, dass die *ālvār* vor über 5000 Jahren gelebt haben, s. RAGHAVAN (1991:27).

<sup>2</sup> S. RENGARAJAN (2004:49fff.).

<sup>3</sup> S. DHARWADKER (2012:686).

*carāṇa*.<sup>4</sup> Seine Funktion ist aber dieselbe. Die Melodie des *anupal-lavi* bewegt sich meist in den höheren Tonlagen.

- aṁśa-svara* Der *aṁśa-svara* ist der zentrale und wichtigste Ton eines *rāga*. Es ist die Note, welche die melodische Entität des *rāga* am deutlichsten zum Vorschein bringt<sup>5</sup> und in Phrasen daher sehr häufig vorkommt.
- ārohaṇa* *Ārohaṇa* ist die aufsteigende Tonreihe in einem *rāga*.
- avarohaṇa* *Avarohaṇa* ist die absteigende Tonreihe in einem *rāga*.
- bhāgavatar* Als *bhāgavatar* oder *bhāgavatā* werden üblicherweise Vertreter der *harikathā*-Tradition (Te.: హరికథా) bezeichnet. Der Ursprung der *bhāgavatā* ist nicht eindeutig. Sie werden in der *vaiṣṇava*-Literatur verschiedentlich genannt, es bleibt jedoch unklar ob sie eine eigene Tradition bildeten oder mit einer bestehenden *vaiṣṇava*-Lehre identifiziert werden können.<sup>6</sup>
- bhajan* *Bhajan* (von Sk. *bhaj* «verehere») sind religiöse Lieder, die meist in religiösen Zusammenkünften von einer Gruppe gesungen werden. Sie sind als Teil der *bhakti*-Bewegung entstanden und nennen sich in Nordindien auch *kīrtan*, wo sie durch den bengalischen Kṛṣṇa-Verehrer Caitanya (Bn.: চৈতন্য, 1486 – 1534) popularisiert wurden. In Südindien sind bestimmte *bhajan*-Lieder Teil des Kanons der klassischen Musik und werden auch als Konzertstücke vorgetragen.<sup>7</sup>
- bhakti* Die religiöse Hingabe zu einer bestimmten Gottheit oder einer bestimmten Form einer Gottheit wird in der hinduistischen Tradition als *bhakti* (von Sk. *bhaj* «verehere») bezeichnet. Diese Anschauung vertritt die Überzeugung, die Gunst Gottes könne alleine durch emotionale Hingabe verwirklicht werden und unterscheidet sich somit vom *karma-yoga*, der Überzeugung, Gottes Gunst könne durch verdienstvolle Taten erreicht werden. Der *bhakti*-Hingabe kann Ausdruck verliehen werden durch die Verehrung des Idols (*pūjā*) und die Gottesschau (*darśana*), durch Pilgerreisen zu religiösen Stätten (*tīrtha*), durch Gelübde (*vrata*) und durch die Vergewärtigung Gottes in Gesang (*bhajan*).

---

<sup>4</sup> Vor allem in den Kompositionen von Muttusvāmin Dīkṣitā (Ta.: முத்துசுவாமி தீட்சிதர், 1775 – 1835), s. RAMAKRISHNA (2012:9, 11).

<sup>5</sup> S. SAMBAMURTHY (2011:14).

<sup>6</sup> S. COLAS (2009:297).

<sup>7</sup> Wie z.B. die *bhajan* von Tulsidās (Hi.: तुलसीदास, 1497 – 1623).

<i>bhāva</i>	<i>Bhāva</i> , die Gefühlsäusserung, ist ein grundlegendes Element der ästhetischen Erfahrung. Es ist das Ziel jedes indischen künstlerischen Ausdrucks, eine oder verschiedene Stimmungen und Emotionen zu vermitteln, die die Wahrnehmung und Wirkung der Kunst unterstützen.
<i>caraṇa</i>	Eine karnatische Komposition ist in sogenannte <i>caraṇa</i> unterteilt, was etwa dem westlichen Verständnis von Lied-Strophen entspricht. Sie folgen in der Regel alle derselben Melodie.
<i>deśī-rāga</i>	<i>Deśī-saṁgīta</i> und die darin verwendeten <i>rāga</i> bezeichnen eine Regionalmusik, die oft der Hochmusik ( <i>mārga-saṁgīta</i> ) gegenübergestellt wird. Ein <i>deśī-rāga</i> ist ein Stil eines Ton-Modus, der sich nicht nach den Regeln einer höheren Quelle oder Autorität gebildet hat, sondern der aus dem kreativen Schaffen der Musiker entstanden ist. <sup>8</sup> Die Qualität eines <i>deśī-rāga</i> liegt in seiner emotionalen Komponente. Die <i>deśī-rāga</i> sind jedoch nicht zu verwechseln mit folkloristischen Ton-Modi, die in die karnatische Musik aufgenommen wurden.
<i>devadāsī</i>	<i>Devadāsī</i> waren Leibeigene ( <i>dāsī</i> ) Gottes ( <i>deva</i> ) und tanzten im Tempeln, welchen sie als junge Mädchen geschenkt wurden. Sie waren rituell mit der Tempelgottheit verheiratet und waren zeremonielle Mitwirkende an gesellschaftlichen sowie religiösen Festen. Im Zuge der indischen Unabhängigkeitsbewegung wurde sowohl die Schenkung von Mädchen an Tempel als auch die Institution der <i>devadāsī</i> verboten.
<i>dvaita-vedānta</i>	<i>Dvaita-vedānta</i> ist die Lehre, die das Verhältnis zwischen Gott und Mensch dualistisch interpretiert. Die Grunderkenntnis liegt in der Akzeptanz der vollständigen Abhängigkeit von Gott und die damit zusammenhängende <i>bhakti</i> -Praxis, um seine Gunst zu verwirklichen und dadurch Erlösung zu erlangen. Der bekannteste Vertreter dieser Lehre war Madhvācārya (Kn.: ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು, 1199 – 1278).
<i>graha-svara</i>	Der <i>graha-svara</i> ist die Note im <i>rāga</i> , auf welcher die Phrasierung beginnt. Oft stimmt er überein mit dem <i>aṁśa-svara</i> .
<i>guru-śiṣya-paramparā</i>	Die Lehrer-Schüler-Tradition steht für eine fortlaufende Schule einer bestimmten Lehre. Früher ging diese Tradition einher mit dem <i>guru-kula</i> , der Tradition des Wohnens und Lernens eines Schülers

<sup>8</sup> S. SAMBAMURTHY (2011:105).

im Haus seines Lehrers. Heute bezeichnet dieser Begriff hauptsächlich den Überlieferungs-Stammbaum einer Schule.

- haridāsa* Die Diener von Hari (Gott Viṣṇu), eine Gruppierung von Mönchen und *vāggeyakāra*, gehörten ideologisch der Tradition der viṣṇuitischen *mādhva*-Gemeinschaft an.
- harikathā* Diese Form des Sing-Theaters (Te.: హరికథా) erzählt vornehmlich von Heiligen und anderen mythologischen Geschichten, teilweise auch von regionalen Überlieferungen. Präsentiert werden diese von einem singenden Erzähler, genannt *bhāgavatar*.<sup>9</sup>
- janya-rāga* Jeder *rāga*, der kein *melakartārāga* ist, wird theoretisch von einem solchen abgeleitet. Solche abgeleiteten *rāga* nennen sich *janya*- oder Tochter-*rāga*. Diese *janya-rāga* folgen keinen Vorgaben, wie sie zu bilden sind, können unterschiedlich viele Noten in der auf- und absteigenden Tonreihe haben, welche nicht in geradliniger Abfolge stehen müssen, und können auch ihrem Mutter-*rāga* fremde Noten annehmen. Sie sind dementsprechend vielfältig und vielzählig.
- kīrtana* *Kīrtana* ist eine dreiteilige Liedform der karnatischen Musik, bestehend aus *pallavi*, *anupallavi* und *caraṇa*.
- kṛtī* *Kṛtī* (Sa.: «die Konstruierte») ist die heute beliebteste und häufigste Kompositionsform in der karnatischen Musik. Sie wird oft gleichgesetzt mit *kīrtana*, da ihr struktureller Aufbau identisch ist.
- laya* Karnatische Musik-Komposition basieren auf einem festgelegten relativen musikalischen Rhythmus-Zyklus (*tāla*). *Laya* bezeichnet dagegen feste Zeitspannen, d.h. Tempo, Zeitmass (*kāla-pramāna*). Der relative *tāla*-Zyklus wird also durch *laya* in einem absoluten Rhythmus-Zyklus mittels fixiertem Tempo und rhythmischer Artikulation festgemacht.
- liṅga* Das *liṅga* (Sk.: «Penis») ist eine ikonografische Manifestation von Gott Śiva. Das *liṅga* hat eine phallische Form und steht in der Mitte der *yoni* (Sk.: «Vagina»), einem rundlichen Sockel. Es wird zwischen permanenten *liṅga* in Tempeln, *liṅga*-Variationen in anderen Heiligtümern und *liṅga* in der freien Natur unterschieden.<sup>10</sup> Ein

---

<sup>9</sup> S. GEWM (2000:270).

<sup>10</sup> S. JOUVEAU-DUBREUIL (1937:12).

wichtiges Merkmal des *liṅga* ist seine Beschaffenheit. Verschiedene Tempel sind berühmt, weil ihr *liṅga* aus einem bestimmten Material besteht.

### *melakartā-rāga*

Das System der 72 *melakartā-rāga* geht auf Veṅkaṭamakḥis *Caturdaṇḍīprakāśikā* aus dem 17. Jh. Zurück: <sup>11</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 *melakartā-rāga*, d.h. heptatonischen (7-Ton) Tonreihen oder Modi.»<sup>12</sup> Ein *melakartā-rāga* zeichnet sich durch folgende drei Charakteristika aus:<sup>13</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

### *naṭṭuvanār*

*Naṭṭuvanār* ist die Bezeichnung der traditionellen Lehrmeister und Tanzbegleiter in Südindien. Ursprünglich waren die *naṭṭuvān* die Söhne der *devadāsī*, die in der Gemeinschaft der Tänzerinnen blieben und als Tanzbegleiter ausgebildet wurden.<sup>14</sup>

### *Nāṭyaśāstra*

Das *Nāṭyaśāstra* (200 v. - 200 n. Ch.) ist die bekannteste und älteste überlieferte Schrift in Sanskrit über Tanz, Theater und Schauspielkunst. Sie behandelt in 36 Kapitel die praktischen Elemente, sowie die rituellen, infrastrukturellen und musikalischen Bedingungen, die eine Tanztheater-Darstellung zusammensetzen.

### *nāyanār*

Die *nāyanār* (Ta.: நாயன்மார்கள், «Śivas Meute») waren eine śivaitische Gruppierung, die aus 63 Dichtern bestand, die zwischen dem 6. und 8. Jh. *bhakti*-Hymnen für Gott Śiva komponierten. Zusammen mit den *ālvār* konstituieren ihre Werke die frühe tamilische *bhakti*-Literatur.

### *nṛtta*

*Nṛtta* ist der nicht erzählende Tanz-Aspekt im Bharata Natyam. Er besteht aus reiner Tanztechnik, d.h. aus rhythmischen Bewegungseinheiten, ohne erzählenden Charakter.

<sup>11</sup> S. o. unter «Zur südindischen Musikgeschichte».

<sup>12</sup> PAYER, A. (2017): *Meḷakartā Rāgas*. Materialien zur karnatischen Musik ; 2. Fassung vom 2017-03-24. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch02.htm> - Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

<sup>13</sup> S. SAMBAMURTHY (1994a:5).

<sup>14</sup> S. GASTON (2005:49).

<i>nṛtya</i>	Die Gefühlsäusserung ( <i>bhāva</i> ) findet ihren Ausdruck in der schauspielerischen Darstellung des Tanzes, das <i>nṛtya</i> . Hier bilden Gesten, Haltungen und Mimik eine Semantik und vermitteln Bedeutungsinhalte. Dieser Körpertext vermag zusammenhängende Inhalte darzustellen, die vom geübten Betrachter wie ein Sprachgebilde verstanden werden kann. Hierzu gehört eine Schauspieltechnik ( <i>abhinaya</i> ), die durch ihre kodifizierten Darstellungsformen bestimmte Emotionen oder Stimmungen vermittelt.
<i>ōḍuvār</i>	Die <i>ōḍuvār</i> sind eine Kaste von Tempelsängern, die die mündliche Tradition der alten tamilischen Musik <i>paṇ</i> (Ta.: பஊர) weiterführen. <sup>15</sup>
<i>pada</i>	<i>Pada</i> (Sa.: «Vers, Abschnitt») bezeichnet in der karnatischen Musik ein Lied mit kurzem Text, Refrain-Strophen-Aufbau und einer sich wiederholenden, leicht merkbaren Melodie. Ein <i>pada</i> kann sowohl als Gesangsstück, als auch als Instrumentalstück oder als Tanzstück aufgeführt werden.
<i>pallavi</i>	Eine Komposition in der karnatischen Musik beginnt in der Regel immer mit dem <i>pallavi</i> . Das <i>pallavi</i> kann im westlichen Musikverständnis als Refrain der Komposition betrachtet werden. Das <i>pallavi</i> kann auch aus einer Komposition isoliert werden, um es zur weiteren musikalischen Improvisation als Grundlage zu verwenden. <sup>16</sup>
<i>prabandha</i>	<i>Prabandha</i> ist eine alte Liedform und wird als Vorläufer der späteren <i>kṛtī</i> angesehen. Die moderne karnatische Musik kennt keine <i>prabandha</i> mehr.
<i>rāga</i>	Ein <i>rāga</i> ist ein musikalischer Stil auf der Grundlage eines tonalen Modus. <sup>17</sup>
	yo'sau dhvani-viśeṣastu svāra-varṇa-vibhūṣitaḥ   rañjako jana-cittānām sa rāgaḥ kathito buddhaiḥ    <sup>18</sup>
	«Die Weisen nennen <i>rāga</i> jenen besonderen Ton-Stimmungsgelhalt, der mit Tönen und Tonfiguren geschmückt ist und die Herzen der Leute erfreut.»

<sup>15</sup> S. GEWM (2000:216).

<sup>16</sup> Dies geschieht im Kontext einer karnatischen Musikaufführung vor allem im Hauptstück, das *rāgam-tānam-pallavi* genannt wird.

<sup>17</sup> Einen *rāga* singen oder spielen, heisst Musik machen (Stil), nicht nur Töne richtig wiedergeben (tonale Grundlage).

<sup>18</sup> Mataṅga, Brāddeśī 281, zit. von Sudhākara zu Śārṅgadeva in Śārṅgāra II.1.1, zit. und übers. in PAYER, A. (2017): *Rāga*. Materialien zur karnatischen Musik ; 4. Fassung vom 2017-03-28. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch04.htm> - Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

Der für jeden *rāga* spezifische Stil (bzw. die Stile) ist implizites Wissen der Musiker. Eine musikwissenschaftliche Explikation steht noch aus.<sup>19</sup> Im Unterschied zum Stil kann die tonale Grundlage der einzelnen *rāga* durch eine Vielzahl von Merkmalen charakterisiert werden. Dazu gehört ob sie ein *melakartā*- oder *janya-rāga* sind und welche Stil-Merkmale, sogenannte *rāga-lakṣaṇa*, sie auszeichnen. Auch die Stimmung, welche sie vermitteln und die ideale Zeit, in welcher sie gesungen oder gespielt werden sollten, gehören zu diesen Charakteristika.

- rasa* Das Ziel jedes indischen Dichters liegt in der Vermittlung einer oder verschiedener dieser Stimmungen und Emotionen, die die Wahrnehmung und Wirkung seiner Kunst unterstützen. Unter der Grundstimmung *rasa* wird jene Stimmung verstanden, die dem künstlerischen Ausdruck zugrunde liegt und wie ein Teppich die übrigen Gefühlsäusserungen (*bhāva*) trägt.
- sadir* *Sadir* ist eine englische Ableitung von *cadhira-aṭṭam* (Hi.: चधिर अट्टम्) und bezeichnet die Vorläufer-Form des modernen Bharata Natyam. In Südindien wird heute dafür auch der Begriff *dāsī-aṭṭam* verwendet, um auf die alte *devadāsī*-Tradition hinzuweisen.<sup>20</sup>
- sāhitya* *Sāhitya* bezeichnet im Kontext der indischen Musik den Text einer Komposition.
- sampradāya* *Sampradāya* ist eine religiöse Gemeinschaft, die meist auch die Institutionalisierung einer Lehre in Form einer Geistes-tradition bezeichnet.
- sañcāra* *Sañcāra* bezeichnet die charakteristische Bewegungsfigur in einem *rāga*, die in ihrer Ausprägung eine auf das Wesentliche komprimierte Fassung des *rāga* darstellt.<sup>21</sup>
- sañcāri* *Sañcāri* (Sa.: «das Umherschweifen») ist die episodische tänzerische Darstellung einer in sich geschlossenen Handlung, frei von Text und metrischer Zeit, und ist vergleichbar mit einer Improvisation. Obwohl solche Passagen einstudiert sind, unterliegen sie bis zu einem gewissen Teil immer dem improvisatorischen Können aller Beteiligten. Mithilfe eines *sañcāri* können Stücke in einen szenischen Kontext eingebettet werden und Hinweise im Liedtext auf

---

<sup>19</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>20</sup> GASTON (2005:16)

<sup>21</sup> S. KUCKERTZ (1970:100).

mythologische Begebenheiten können in einem episodischen Exkurs nachgestellt werden.

*svara*

*Svara* bezeichnet das Tonmaterial, das der karnatischen Musik zugrunde liegt:

śrutibhyaḥ syuḥ svarāḥ ṣaḍja-rṣabha-gāndhāra-madhyamāḥ |  
 pañcamo dhaivataś cātha niṣāda iti sapta te ||  
 teṣāṃ saṃjñāḥ sa-ri-ga-ma-pa-dha-nīty aparā matāḥ |<sup>22</sup>

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

Die Namen ihrer Abstufungen lauten wie folgt:

Notation	Abstufungen	westliche Notation <sup>23</sup>
s	keine	C
r <sub>1</sub>	<i>śuddha-rṣabha</i>	D <sub>b</sub>
r <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-rṣabha</i>	D
r <sub>3</sub>	<i>ṣaṭśruti-rṣabha</i>	D#
g <sub>1</sub>	<i>śuddha-gāndhāra</i>	E <sub>bb</sub>
g <sub>2</sub>	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>	E <sub>b</sub>
g <sub>3</sub>	<i>antara-gāndhāra</i>	E
m <sub>1</sub>	<i>śuddha-madhyama</i>	F
m <sub>2</sub>	<i>prati-madhyama</i>	F#
p	keine	G
d <sub>1</sub>	<i>śuddha-dhaivata</i>	A <sub>b</sub>
d <sub>2</sub>	<i>catuḥśruti-dhaivata</i>	A
d <sub>3</sub>	<i>ṣaṭśruti-dhaivata</i>	A#
n <sub>1</sub>	<i>śuddha-niṣāda</i>	H <sub>bb</sub>
n <sub>2</sub>	<i>kaiśiki-niṣāda</i>	H <sub>b</sub>
n <sub>3</sub>	<i>kākali-niṣāda</i>	H

*Svara* können in einem *rāga* spezielle Funktionen übernehmen und damit den Ausdruck des *rāga*-Stils charakterisieren:

rāgālapalakṣaṇam [!]<sup>24</sup>

<sup>22</sup> ŚārṅSR I.3.23 – 24b, zit. und übers. in PAYER, A. (2017): Tonmaterial und Notation. Materialien zur karnatischen Musik ; 1. Fassung vom 2017-03-28. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch01.htm> - Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

<sup>23</sup> Ausgehend von C als Grundton, wobei der Grundton beliebig transponiert werden kann.

<sup>24</sup> Muss richtig heissen rāgālapalakṣaṇam.



grahāṁśa-mandra-tārāṇām nyāsāpanyāsayos tathā  
alpatvasya bahutvasya śāḍav-auḍuvayor api  
abhivyaktir yatra dr̥ṣṭā sa rāgālāpa ucya<sup>25</sup>

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

- *Graha* = Anfangston
- *Aṁśa* = 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
- *Śāḍava* = Hextonik (Sechstonreihe)
- *Auḍuva* = Pentatonik (Fünftonreihe)»

*tāla*

*Tāla* bezeichnet durch Schläge markierte Zeitpunkte, d.h. Metrum und metrische Perioden.<sup>26</sup> Ein *tāla* teilt sich auf in sein *āvartana* (Takt), dieser teilt sich wiederum auf in seine *aṅga* (Glieder) und dieser wiederum in seine *akṣara* (Zeiteinheiten). Das heutige *tāla*-System der karnatischen Musik besteht aus einem System von 35 verschiedenen *tāla-āvartana*-Muster, den sogenannten *sūlādi*- oder *jāti-tāla*, die aus 3 *akṣara* (*trisra-jāti-ēka-tāla*) bis 29 *akṣara* (*saṁkīrṇa-jāti-dhruva-tāla*) bestehen können.<sup>27</sup>

sapta-tāla	tisra  3	caturaśra  4	khaṇḍa  5	miśra  7	saṁkīrṇa  9
<b>dhruva</b>  4 o  4  4	maṇi  3 o  3  3	śrīkara  4 o  4  4	pramāṇa  5 o  5  5	pūrṇa  7 o  7  7	bhuvana  9 o  9  9
<b>maṭya</b>  4 o  4	sāra  3 o  3	sama  4 o  4	udaya  5 o  5	udīrṇa  7 o  7	rāva  9 o  9
<b>rūpaka</b> o  4	cakra o  3	patti o  4	rāja o  5	kula o  7	bindu o  9
<b>jhampa</b>	kadamba	madhura	caṇa	sura	kara

<sup>25</sup> ŚārṅSR II.2.23 – 24, zit. und übers. in PAYER, A. (2017): *Rāga. Materialien zur karnatischen Musik* ; 4. Fassung vom 2017-03-28. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch04.htm> - Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

<sup>26</sup> S. PAYER, A. (2017): *Tāla und Laya. Materialien zur karnatischen Musik* ; 3. Fassung vom 2017-03-24. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch03.htm> - Zuletzt geprüft am 17.7.2017.

<sup>27</sup> Grafik nach PAYER, A. (2017): *Tāla und Laya. Materialien zur karnatischen Musik* ; 3. Fassung vom 2017-03-24. – Online zugänglich unter <http://www.payer.de/karnatischemusik/karnatisch03.htm> - Zuletzt geprüft am 18.7.2017.

7 ˙ o	3 ˙ o	4 ˙ o	5 ˙ o	7 ˙ o	9 ˙ o
<b>tripuṭa</b>	śaṅkha	ādi	duṣkara	līlā	bhoga
3 o o	3 o o	4 o o	5 o o	7 o o	9 o o
<b>āṭa</b>	gupta	lekha	vidala	loya	dhīra
5  5 o o	3  3 o o	4  4 o o	5  5 o o	7  7 o o	9  9 o o
<b>eka</b>	sudha	māna	rata	rāga	vasu
4	3	4	5	7	9

*ugābhōga*

*Ugābhōga* sind kanaresische Gedichte, die weder eine fixierte Melodie noch einen musikalisch fixierten Rhythmus haben. Sie können frei in einer Art Sprechgesang oder als gesungener Vers interpretiert werden.

*vāggeyakāra*

*vāggeyakāra* sind Liedermacher, die sowohl Text wie auch Melodie ihrer Stücke komponieren.

*vārkārī*

Die *vārkārī* (Mr.: वारकरी) sind ein *bhajan-sampradāya* aus Maharashtra, die mit *kīrtan* das Idol Viṭṭhala verehren. Gegründet wurde die Tradition von Nāmdeo (Mr.: नामदेव, 1270 – 1350). Die Musik dieser Tradition ist mehrheitlich in Marathi, die Instrumente sind sowohl süd- wie auch nordindisch. Die berühmtesten Anhänger dieser Tradition sind Eknāth (Mr.: एकनाथ, 1548 – 1599) und Tukarām (Mr.: तुकाराम, 1598 – 1649).<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Ausführlicher s. RANADE (1984:119ff.).