

1.4. Purandaras Werk in der südindischen Musik³⁶²

Purandaras Name und seine Werke sind heute Teil der karnatischen Musik. Sein Einfluss auf die karnatische Musik hat ihm den Beinamen *saṅgīta-pitāmahā* (Sa.: «Urvater der Musik») eingebracht. Zu seinen Errungenschaften gehören der Aufbau einer strukturierten Unterrichtsweise mit Anfängerübungen (*abhyāsa gāna*)³⁶³. Kaum eine Biografie über Purandara hebt nicht seine Bedeutung zur Bildung der karnatischen Musik hervor. Wie man die Bedeutung von Purandara für die karnatische Musik idealisiert, zeigt AYYANGAR in seinem Buch *History of South Indian (Carnatic) Music*:

«[...] His was by far the most outstanding contribution towards the advent of the Golden Age. Every facet of development in Carnatic Music during the past three centuries – Raga, Tala, Kriti, Bhava or the marriage of world and tune to drive home homilies for the good life here and hereafter and to enshrine the moorings of national culture – can be traced to the foundations laid by him.»³⁶⁴

Bis heute zollen ihm die klassischen indischen Musiker Respekt dafür, was sie nicht zuletzt damit tun, dass Purandaras Stücke einen obligaten Platz im Repertoire jedes karnatischen Konzerts innehaben. Ein karnatischer Musiker gibt mit der Aufführung von Purandaras Kompositionen das Bekenntnis ab, die Wurzeln seiner Kunst zu kennen und zum authentischen Kreis der Nachfahren der karnatischen Tradition zu gehören. Purandaras eigene Werke waren ursprünglich jedoch nie Bestandteil der karnatischen Musik, wie es heute den Anschein macht. Seine Stücke sind im Kontext der Gottesverehrung entstanden, mit der Absicht und dem Hauptanliegen, eine möglichst weite regionale Verbreitung zu erreichen. Obwohl Purandara als Urvater dieser Musik gilt, steht zwischen Purandara und den späteren karnatischen Meistern der klassischen südindischen Musik ein grosser Wandel. Dieser Wandel liegt teilweise in der veränderten Bedeutung des musikalischen Sprachrhythmus, was dadurch bedingt ist, dass die karnatische Musik der letzten 300 Jahre vorwiegend die Sprachen Telugu und Tamil verwendet.³⁶⁵ So ist es nicht verwunderlich, dass der dem Kannada

³⁶² Grundlagen zur folgenden Darstellung sind AYYANGAR (1993), BHATKHANDI (2004), CATLIN (2000), DEVA (1995), GANGOLY (1935), OEMI (2011), HARSHANANDA (1976), HÄRTEL (1987), JACKSON (2000), RAJAPUR KASSEBAUM (2000), MUKHERJI (1980), NARAYANAN (2010), NELSON (2000), NIJENHUIS (1976 & 1977), PESCH (1999), QURESHI (2016), RAMAN (1975), RAMANATHAN (2000), ROWELL (1992), SAMBAMOORTHY (1982), SASTRI (1958), NILAKANTA SASTRI (1966), SONEJI (2010a), SUBRAMANIAN (2011 & 2008), THIELEMANN (1999) und WINTERNITZ (1920). Folgende Primärquellen wurden konsultiert: *Samgrahacūḍāmani* (GovSCM), *Nartananirnaya* (PaṇḍViṭṭNN), *Rasakaumudī* (ŚrīkRK), *Saṅgītaratnākara* (ŚārṅSR), *Saṅgītasārāmṛta* (TuISS) und *Caturdaṇḍīprakāśikā* (VeṅkCP).

³⁶³ Zu Beginn der karnatischen Musikausbildung werden ausgedehnte Übungen (*abhyāsa gāna*) vom Musikschüler trainiert. Mit der schrittweisen Einführung verschiedener *rāga* verfeinert er seine Fähigkeiten in der Ausarbeitung der Modalitäten des Gesangs und seiner Stimmung. Innerhalb der Lehrstücke werden ebenfalls schrittweise verschiedene Rhythmuszyklen eingeführt (*tāla*). Ausführlicher zur Lehre in der karnatischen Musik s. Anhang «Traditionelle Lehre und Repertoire in der karnatischen Musik».

³⁶⁴ AYYANGAR (1993:184); Weitere Über-Idealisierungen findet man auch bei KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1986:35ff.).

³⁶⁵ Dies geht vor allem auf die Bedeutung von Thanjavur als Zentrum der südindischen Künste und auf die Schaffenskraft der «Tanjore-Trinity» zurück, die vorwiegend in diesen Sprachen komponiert haben. Ausführlicher dazu s. u.

typische Sprachrhythmus als bestimmendes Element für die Musik verloren ging.

Die südindische Musik zu vereinheitlichen und zu systematisieren, war in Purandaras Zeit zweifellos ein begründetes Anliegen, denn die regionalen Unterschiede in der damaligen Musik erschwerten vermutlich eine rasche und einfache Verbreitung von Kompositionen. Als mögliche Folge davon war die Würdigung und Förderung der südindischen Musik problematisch. Die Anregungen, die Purandara und andere Musik-Schaffende seiner Zeit einbrachten, gaben den südindischen Musik-Traditionen wahrscheinlich den entscheidenden Anstoss, sich zu homogenisieren. Doch man kann nicht davon ausgehen, dass diese Entwicklung innerhalb seiner Lebenszeit schon so weit vorangeschritten war, dass seine Kompositionen so klangen und so gesungen wurden, wie sie heute in karnatischen Musik-Konzerten präsentiert werden.³⁶⁶ Beschäftigt man sich mit Purandaras Hintergrund, erscheint diese Möglichkeit auch nicht sein Anliegen gewesen zu sein. Neben dem Anspruch, dass sich seine Werke in einer leicht merkbaren Melodie und Rhythmik verbreiteten, bestand aufgrund seines Selbstverständnisses als *bhakti*-Anhänger auch der Wille, dass diese Kompositionen von ungebildeten oder in Musik ungeschulten Leuten nachgesungen werden konnten.³⁶⁷ Diese Absicht liess sich nicht mit einer zu starken Formalisierung der Kompositionen, wie sie die karnatische Musik herbeiführte, vereinen. Diese Überlegungen führen unweigerlich zur Schlussfolgerung, dass die Rolle, die Purandaras Stücke in der heutigen klassischen südindischen Musik einnehmen, ein Paradoxon darstellt. Einerseits nimmt ihr Urheber eine wegweisende Bedeutung in diesem Musikstil ein, andererseits sind seine Kompositionen weder in ihrem Ursprung der karnatischen Musik zugehörig, noch waren sie jemals dazu bestimmt, in den Kanon einer intellektuellen Kunstform aufgenommen zu werden. Dies wird auch deutlich in den Forschungsergebnissen von KUCKERTZ (1994), in welchen er feststellt, dass es in den von Hausfrauen gesungenen Purandara-Liedern kaum erkennbare und wissenschaftlich verwertbare Aspekte der karnatischen *rāga*-Theorie gibt. So stellt er am Schluss seines Berichts zu Recht die Frage: «Muss man deshalb von Unkenntnis im Volk sprechen oder trägt die Sängerin das 'Lied' ohne Rücksicht auf irgendeinen *rāga* vor [...]?»³⁶⁸ Die ursprünglichen Melodien der Stücke, die hier diskutiert werden, sind kein Gegenstand untersuchbarer Quellen, denn dafür bestehen in ihrer Tradierung zu viele Lücken.³⁶⁹ Man kann können nur mutmassen, wie Purandaras Lieder ursprünglich geklungen haben könnten. *Rāga*-Angaben sind keine verlässlichen Quellen, denn auch diese sind im Laufe der Zeit den Kompositionen zugewiesen worden und decken sich nicht zwingend

³⁶⁶ SARMA (1994:170) behauptet, dass Purandara bereits mit dem System der 72 *melakartārāga* vertraut gewesen sein soll, eine Behauptung, die, wenn man die Entwicklung des südindischen *rāga*-Systems betrachtet, historisch absolut unmöglich ist. Solche und ähnliche Aussagen zeigen, wie sehr eine Verbindung zwischen Purandara und der karnatischen Musik konstruiert wird.

³⁶⁷ «Propagation of both *mātu* and *dhātu* had to proceed at the level of the common householder – young or old, urban or rural, man or woman, high or low caste. Hence the quantum of *dhātu* had to be just enough for the laity to sing for themselves, in attractive, popular, simple tunes and rhythms [...]», SATHYANARAYANA (2006:123).

³⁶⁸ KUCKERTZ (1994:284)

³⁶⁹ S. o. unter «Stand der Forschung».

mit den Melodien in der Praxis.³⁷⁰ Die Annahmen, Thesen und Schlussfolgerungen zur ursprünglichen Klangform dieser Stücke ergeben sich aus den historischen Überlieferungen und dem, was wir heute über Purandara und seine Persönlichkeit wissen. Es bleibt einer wissenschaftlichen Analyse wie dieser also keine andere Möglichkeit, diese Lieder in ihrer heutigen, d.h. karnatischen Form und Rezeption zu untersuchen. Im Folgenden werden Aspekte der Tradition und Geschichte der karnatischen Musik beleuchtet und in ihren wichtigsten Entwicklungspunkten skizziert, um die Stationen nachvollziehen zu können, die Purandaras Werk in den letzten knapp 550 Jahren durchlaufen hat, bis es sich in der heute vorliegenden Interpretationsform gefestigt hat.³⁷¹

³⁷⁰ S. KUCKERTZ (1994) und Dr. H. MURALIDHARA (mündlich am 7.2.2013 in Bangalore); Mehr zur aktuellen *rāga*-Auswahl in Purandaras Werken s. u. in Kapitel 3.

³⁷¹ Die folgenden Ausführungen verstehen sich nicht als eine lückenlose Darstellung der südindischen Musikgeschichte, sondern versuchen Purandaras Werk in den relevanten Zeitabschnitten derselben zu kontextualisieren. Zur frühen Musikentwicklung Indiens s. ROWELL (1992), DEVA (1995:7ff.), RANADE (1984:1ff.), BHATTACHARYA (1978) oder THIELEMANN (1999:48ff.). Zur unterschiedlichen Entwicklung der nord- und südindischen Musik s. THIELEMANN (1999:18f., 25f.) sowie NIJENHUIS (1977). Zur vollständigen Darstellung der südindischen Musikgeschichte zwischen dem 13. und 18. Jh. s. KUCKERTZ (1970), NIJENHUIS (1977), SAMBAMOORTHY (1982), AYYANGAR (1993), THIELEMANN (1999) oder VISWANATHAN & ALLEN (2004). Sanskrit-Werke, deren Bezug eindeutig in die nordindische Musikrichtung gehen, werden hier nicht erwähnt. Dazu gehören: *Hṛdayakautuka* von Hṛdaya Nārāyaṇadeva (1660), *Saṅgītapārijāta* von Āhobala (17. Jh.), *Rāgatatvavibodha* von Paṇḍita Śrīnivāsa (18. Jh.) und die Werke von Bhava Bhaṭṭa Paṇḍit (17. Jh.). S. dazu ausführlich bei BHATKHANDI (2004).

1.4.1. Anfänge der südindischen Musik

Die heute zugänglichen Quellen³⁷² legen nahe, dass die indische Musik eine nord- und eine südindische Entstehungsgeschichte hat, welche sich bis zum 7. Jh. relativ unabhängig voneinander entwickelte. Zu den Anfängen der indischen Musik zählen Musikhistoriker in der Regel die rezitative Musik des Sāmaveda und die dazugehörigen Śāstras und Sūtras (ab ca. 1000 v. Chr.).³⁷³ Ausführliche Informationen zur Musiktheorie gibt das älteste erhaltene Regelwerk zur indischen Tanz- und Theaterkunst, Bharata's *Nāṭyaśāstra* (2. Jh. v. bis 2. Jh. n. Chr.).³⁷⁴ Das *Nāṭyaśāstra* behandelt grösstenteils Hochmusik (*mārga-saṅgīta*) und stellt diese den regionalen Musikstilen (*deśī-saṅgīta*) gegenüber.³⁷⁵ Die Ausführungen über die verschiedenen Ton-Modi (*grāma* und *mūrchanā*)³⁷⁶ und zu den verschiedenen Arten von Kompositionen³⁷⁷ beschreiben aber eine andere Musiktheorie als jene, die nach dem 16. Jh. in der südindischen Musiktheorie ausgelegt wurde.³⁷⁸ Eines der angeblich ersten Werke, welches ausschliesslich Musiktheorie behandelt, ist Mātāṅgas *Bṛhaddeśi* (5. bis 9. Jh.).³⁷⁹ Darin finden sich ausführlichere Angaben zu den *rāga* als im *Nāṭyaśāstra*, vor allem den *deśī-rāga*. Von diesem Werk ist jedoch nur ein unvollständiges und fehlerhaftes Manuskript

³⁷² Die Quellen werden weiter u. und im Anhang unter «Zur südindischen Musikgeschichte» ausführlicher behandelt.

³⁷³ S. z.B. NIJENHUIS (1977:3ff.).

³⁷⁴ Ausführlicher zum Inhalt des *Nāṭyaśāstra* s. u. in Kapitel 2.

³⁷⁵ gītaṁ vādyam tathā nṛtaṁ trayam saṅgītam ucyate ||
mārgo deśīti tad dvedha tatra mārgaḥ sa ucyate |
yo mārgito viriñcyādyaiḥ prayukto bharatādibhiḥ ||
devasya purataḥ śambhor niyatābhyudayapadaḥ |
deśe deśe janānām yad rucyā hṛdaya-rañjakam ||
gītaṁ ca vādanam nṛtaṁ tad deśītyabhidhīyate | (ŚārṅSR I.1.21b-24a)

«Gesang, Instrumentalmusik und Tanz, diese drei werden *saṅgīta* genannt, die aus *mārga* und *deśī* besteht. Das, was von Brahmā entdeckt wurde und von Bharata und anderen vor Śiva vorgeführt wurde, das ist *mārga* und bringt Wohlstand. Der Gesang, die Instrumentalmusik und der Tanz, der dem Geschmack der Menschen in verschiedenen Regionen entspricht, dies wird *deśī* genannt.»

Zur Problematik der Begriffsverwendung von *mārga* und *deśī* s. IYER (1993:13, Fn. 4).

³⁷⁶ S. NŚ XXVIII.

³⁷⁷ S. NŚ XXXI - XXXII.

³⁷⁸ BHATKHANDE (2004:8f.) betont, dass die von Bharata beschriebene Musiktheorie noch eingehender Forschung bedarf, bevor sie für die Musikwissenschaft von Nutzen sein kann:

«[...] none of our modern scholars have successfully solved the numerous difficult questions that face a student who wishes to make a careful study of these ancient works [BHATKHANDE spricht hier neben dem NŚ auch von Śarṅgadevas Saṅgītaratnākara]. [...] until there is a consensus of opinion as to the right value of a Shruti and until it becomes possible to determine the Shuddha scale of Natya Shastra and Ratnakara, the two works are bound to remain sealed books.»

BHATKHANDE (2004:9) ist überzeugt, dass die im NŚ beschriebene Musik nur entsprechend untersucht werden kann, wenn man völlig unbeeinflusst von späteren Systemen bleibt. Dieser Anspruch allein zeigt, wie weit die Musiktheorie des NŚ von den späteren Theorien entfernt ist.

³⁷⁹ S. PESCH (1999:88) und BHATTACHARYA (1978:94).

erhalten.³⁸⁰ Fast zeitgleich mit Mātāṅgas Werk tritt in Südindien mit den Werken der viṣṇuistischen *ālvār* und den śivaitischen *nāyanār*³⁸¹ (Ta.: நாயன்மார்கள், «Śivas Meute») zwischen dem 4. und 10. Jh. erstmals die tamilische devotionale Musik in Erscheinung. Das einzige erhaltene südindische Werk aus dieser Zeit ist das tamilische *Cilappatikāram* (Ta.: சிலப்பதிகாரம், «Die Geschichte der Fusskette»), welches Hinweise zur südindischen Musik- und Tanz-Praxis gibt.³⁸² Auch über die Entwicklungen der Musik in Süd- und Nordindien zwischen dem 7. und 13. Jh. ist kaum etwas bekannt.³⁸³ Anhaltspunkte geben religiöse Bewegungen, welche Dichter hervorbrachten, die Musik und Lyrik komponierten. Eine solche ist die *vārkāri*-Bewegung, deren Anhänger in der Sprache Marathi Hymnen komponierten, sogenannte *abhaṅg*. Der bekannteste unter ihnen war Jñāneśvara (Mr.: ज्ञानेश्वर, 1271 – 1297)³⁸⁴, der Begründer des *viṭhala-sampradāya*, zu welchem auch der berühmte Dichter Tukarām (Mr.: तुकाराम, 1577 – 1650) gehört.³⁸⁵ Etwa zeitgleich mit der *vārkāri*-Bewegung wuchs die Bewegung der *haridāsa* innerhalb des *madhva-sampradāya* in Karnataka heran. Ein wichtiges musikalisches Werk, welches sich zwar nicht mit theoretischen Auslegungen beschäftigt, sondern selbst eine lyrische Komposition darstellt, ist Jayadevas *Gītāgovinda* aus dem 12. Jh. Dieses Werk, bestehend aus zwölf Kapiteln und gesetzt in unterschiedlichen *rāga* und *tāla*³⁸⁶, ist ein wichtiges Zeugnis der damaligen Musik-Praxis.³⁸⁷ Obwohl das Werk heute nicht mehr in den ursprünglichen Melodien dargebracht wird, repräsentiert es «an intermediate stage between the ancient Indian drama and modern Indian dance dramas [...]»³⁸⁸ Als solches ist es auch für den Übergang der althergebrachten Hochmusik (*mārga-saṅgīta*) zur devotionalen *bhakti*-Musik nicht irrelevant und kennzeichnet den

³⁸⁰ S. NIJENHUIS (1977:8); Dem NŚ und der *Brhaddeśi* folgten weitere kleinere Werke, die aber keine vergleichbare Aufmerksamkeit erlangten. Dazu gehören das *Dattilam* von Dattilamuni (8. Jh.), *Aumapatam* von Umāpati (2. bis 6. Jh.), *Gītālamkāra* (Autor unbekannt) (12. Jh.), verschiedene Kommentare zum NŚ (z. B. von Abhinavagupta) (zwischen dem 10. und 11. Jh.), *Abhilaṣitārthacintāmaṇi* (Autor unbekannt) (1131), *Saṅgītaśūdrāmaṇi* von Pratāpa (Mitte 12. Jh.), *Rāgatarāṅginī* von Locanapaṇḍit (1160), *Saṅgītasudhākara* von Haripaladeva (Mitte bis Ende 12. Jh.) und *Bhāvaprakāśa* (Autor unbekannt) (Ende 12. bis Mitte 13. Jh.). Für eine detaillierte Darstellung s. NIJENHUIS (1977:8ff.) und SAMBAMOORTHY (1982:15ff.).

³⁸¹ Diese śivaitische Gruppierung bestand aus Dichtern, 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, s. PESCH (1999:186):

«The Nāyanmār are the sixty-three tamil saintly composers who are revered in all śaivaite temples of South India and Sri Lanka. Their numerous hymns are based on melodic entities (paṅ) that can be compared to rāgas, but it should be remembered that the present concept of janya rāga and reference scales (mēḷakartā rāga, Tamil pālai) was introduced only about three centuries ago. Although it is not possible to reconstruct the original way in which these Tamil hymns were sung during the middle ages, there are efforts to restore their distinctiveness and sacredness as a form of temple music.»

³⁸² Eine Übersetzung des Werks schrieb HOLSTRÖM (1996).

³⁸³ DEVA (1995:25) vermutet, dass Südindien in dieser Zeit einige Aspekte von der nordindisch geprägten Musik übernahm und sich in ganz Indien eine ähnliche Handhabung der grundsätzlichen Terminologien in der Musik etablierte.

³⁸⁴ Ausführlicher zu Jñāneśvaras poetischem Schaffen s. BEHARI (1991:201ff.) und BAHIRAT (1991).

³⁸⁵ S. NILAKANTA SASTRI (1966:432) und BEHARI (1991:201).

³⁸⁶ «Die einfache Handlung, soweit von einer solchen die Rede ist, wird in wenigen Sprechversen erzählt, während der Hauptteil der Dichtung gereimte Tanzlieder mit Refrain bilden. Es werden auch immer die Melodie und der Takt angegeben, nach denen sie zu singen und zu tanzen sind.», WINTERNITZ (1920:128).

³⁸⁷ S. QURESHI ET AL. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43272> – Zuletzt geprüft am 6.6.2016.

³⁸⁸ NIJENHUIS (1977:11)

Aufstieg der *deśi-saṅgīta*, das zwischen dem 13. und 16. Jh. an Prominenz gewann, und schliesslich in der Entstehung der karnatischen südindischen Musik mündete.³⁸⁹

Die Herausbildung unterschiedlicher Regional-Musikstile zeichnet sich erstmals im Sanskrit-Werk *Saṅgītaratnākara* (Sa.: «Schatztruhe der Musikedelsteine») von Śaṅgadeva³⁹⁰ aus dem 13. Jh., dem grössten musikalischen Werk, welches uns aus dieser Übergangszeit überliefert ist.³⁹¹ Bis zum 16. Jh. fehlen allerdings Nachweise darüber, wie und ob solche beschriebenen Theorien in der Praxis umgesetzt wurden. Auch die Wechselwirkung zwischen der politischen und gesellschaftlichen Situation und der Entwicklung der südindischen Musik vor dem 16. Jh. ist nicht eindeutig bestimmbar.³⁹² Es ist zu vermuten, dass zwar eine einheitlich musikalische Grundlage vorhanden war, dass in den Details der Theorie aber viele unterschiedliche Ansichten bestanden.³⁹³ Viele der damaligen Werke sind uns auch nur in Bruchteilen erhalten und sind daher nur limitiert hilfreich, um die performative Praxis aus Textquellen zu rekonstruieren.³⁹⁴ Ebenfalls ungeklärt ist, inwiefern die einzelnen Autoren versuchen, aufgrund ihrer theoretischen Autorität traditionelle Systeme am Leben zu erhalten, und inwiefern sie die tatsächlich in der Praxis angewandte Musik beschreiben.

³⁸⁹ Das *Gītāgovinda* stellt besonders in seiner metrischen Struktur eine wichtige Vorstufe für die Lieder der *haridāsa* dar. Ähnlich wie in Purandaras Liedern folgt das *Gītāgovinda* keiner strikten prosodischen Struktur, sondern einer musikalischen Metrik, vgl. MUKHERJI (1980:152).

³⁹⁰ ŚaṅgīSR (2007)

³⁹¹ Anders als viele der vorangegangenen Werke, welche neben der Musik oft auch den Tanz und das Schauspiel behandeln, fokussiert sich Śaṅgadeva mehrheitlich auf die Musik. Śaṅgadeva behandelt im siebten Kapitel zwar auch den Tanz, das Werk in seiner Gesamtheit gibt aber der Musik den Vorrang. In sieben Kapiteln geht er auf alle Aspekte von *svara* ein, auf die *rāga* und deren Merkmale, auf die Eigenschaften von Komponisten und Kompositionsformen, auf die Rhythmuslehre (*tāla*), auf die Präsentation der Musik und ihre Instrumente. Das Werk setzt sich bereits mit Einflüssen aus der Volksmusik und der persischen Musik auseinander und spricht von einer nord- und südindischen Musik. Es ist das erste theoretische Werk, welches verschiedene Kompositionsarten erwähnt und sie beschreibt, es werden jedoch noch keine der später bekannten Liedformen wie *kīrtane* oder *kṛtī* genannt. Śaṅgadeva unterscheidet klar zwischen althergebrachten *rāga* (*pūrvaprasiddha*) und zeitgenössischen *rāga* (*adhunāprasiddha*). Viele der heute bekannten *rāga* werden genannt, doch ist unklar, inwiefern diese mit den heutigen *rāga* tonal übereinstimmen und wo es Verschiebungen in der Nomenklatur gab, s. BHATKHANDE (2004:8f.). Mehr dazu s. u. in Kapitel 3. Das ŚaṅgīSR wird von praktisch allen nachfolgenden Theoretikern erwähnt, was auf seine Autorität in der musikwissenschaftlichen Literatur hinweist. Die darin beschriebene *śruti*-Theorie weicht jedoch von der späteren temperierten karnatischen Musik ab. Es herrscht daher Uneinigkeit darüber, inwiefern das Studium des ŚaṅgīSR einen Nutzen zur Erforschung der praktizierten indischen Musik darstellt. S. dazu BHATKHANDES Diskussion (2004:8ff.) und SUBBA RAO (1962:37).

³⁹² So ist man sich z.B. über den Einfluss der persischen Musik und Literatur auf die klassische südindische Musik durch die Beziehungen zwischen den muslimischen Sultanaten und den Hindu-Königreichen uneins, vgl. SUBRAMANIAN (2011:28) und THIELEMANN (1999:18).

³⁹³ S. DEVA (1995:269) und ARNOLD (2000:14).

³⁹⁴ Als Beispiel seien hier die Werke *Saṅgītasāra* von Vidyāraṇya und *Saṅgītaśiromaṇi* genannt. Vidyāraṇya (1320-1380) war Minister am Hof von Vijayanagara unter Bukka I (Kn.: ಬುಕ್ಕರಾಯ, 1356–1377). Sein Werk *Saṅgītasāra* befasste sich mit 50 praktizierten *rāga*, wie aus dem späteren Werk *Saṅgītasudhā* entnehmbar ist, s. KUPPUSWAMY & HARIAHARAN (1984:43). Das Werk ist in seiner Originalfassung bis heute noch nicht erhältlich. Man kann nur aus den Hinweisen der *Saṅgītasudhā* schliessen, dass das Werk zu jener Zeit eine gewisse Autorität besass. Das Werk *Saṅgītaśiromaṇi* (Sa.: «Juwel der Musik») ist eine Kompilation von verschiedenen Materialien zur Musiktheorie. Es entstand aus einer Experten-Konferenz um 1428 – KUPPUSWAMY & HARIAHARAN (1984:67) sprechen von 1529 – die der Sultan von Kaḍa einberufen hatte. Die Namen der kompilierenden Autoren werden im Werk nicht angegeben. Es besteht aus sechs Kapitel, wovon heute nur das erste und vierte Kapitel erhalten ist, s. KUPPUSWAMY & HARIAHARAN (1984:68).

Mit dem Beginn der karnatischen Ära um 1500 ändert sich sowohl die Quellenlage als auch das Musiksystem. Es ist der Beginn eines neuen Musik-Paradigmas: «Indeed the change is so great that we seem to have left an entirely different system of music and gradually moved into another.»³⁹⁵ Der Beginn der Geschichte der karnatischen Musik kann zur Zeit von König Kṛṣṇadēvarāya angesetzt werden. Kṛṣṇadēvarāya und seine Nachfolger waren grosszügig in der Patronage von Musik und Literatur.³⁹⁶ Die politische Einigung des Südens unter einer Zentralmacht, die zentralisierte Kunstförderung, der Landfriede und die dadurch ermöglichte Mobilität grosser Menschenmengen (Pilgerfahrten³⁹⁷) bewirkten einen verstärkten Austausch zwischen Musik-Theoretikern und -Praktikern. Dies zeigt sich an der steigenden Anzahl entsprechender theoretischer Werke nach dem 15. Jh. Man versuchte die verschiedenen Aspekte von *rāga*, *tāla* und verschiedene Liedformen weiter zu entwickeln und in Regelwerken zu fixieren. Gleichzeitig war man bemüht, die Autorität der alten Texttradition nicht zu verletzen und die neuen Einflüsse in diese zu integrieren. Am Hof von Vijayanagara um 1550 waren Musik und Dichtung der Inbegriff von Kultiviertheit und Intellektualität geworden. Man hatte daher ein grosses Interesse daran, Intellekt (Musikwissenschaft) und Kultur (praktizierte Musik) in Übereinstimmung zu bringen, um sie zu einem ganzheitlichen «edlen» Hindu-Kulturgut zu formen, und förderte die Entwicklung neuer Methodologien. Dies ist der historische Kontext, in welchem der *Svaramelakalānidhi*³⁹⁸ (Sa.: «Schatz der Noten- und *mela*-Kunst») von Rāmāmātya (Kn.: ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, 16. Jh.) entstand, welcher zu den ersten musiktheoretischen Werken der karnatischen Musik gezählt wird.³⁹⁹ Rāmāmātya, Enkelsohn des *Saṅgītaratnākara*-Kommentators Kallinātha (fl. 1430), verfasste die Schrift angeblich auf Geheiss seines Mäzens, König Rāmarāya von Vijayanagara. Er soll von Rāmāmātya ein Werk gefordert haben, welches die Verwirrtheit in Theorie und Praxis beseitigen soll:

«The 'confusion' mentioned by Rama Raja was, in all likelihood, engendered by the influences of 'alien' music penetrating from the northwest regions of the country to the south. This foreign system was very much different from the local one. Again, it is quite possible that a dynamic metamorphosis was overtaking Indian music.»⁴⁰⁰

³⁹⁵ DEVA (1995:10f.)

³⁹⁶ Kṛṣṇadēvarāya wird in Inschriften als unangefochtener König sowohl auf dem Kriegsfeld, als auch im Gebiet der Musik und Literatur gepriesen, s. Ep. Ind. Vol. 1 (1983:401). Zu den Literaten und Musikern, die unter Kṛṣṇadēvarāyas Patronage standen s. Vijayanagara Empire Sexcentenary Association (1936:231ff.).

³⁹⁷ Südindien zwischen dem 12. und 16. Jh. wurde kulturell von den *ācārya* und ihren Tempel und Klöster dominiert, s. BRÜCKNER (2009:202ff.) und SUBRAHMANYAM (1990:293). Pilgerfahrten der Mönche waren essentiell, um Musik und Literatur in Umlauf zu bringen, und dadurch massgebend in der Stilbildung.

³⁹⁸ Der *Svaramelakalānidhi* führt eine *rāga*-Klassifikation mit Mutter-*rāga* (*mela*) und Tochter-*rāga* (*janya*) ein, die die Grundlage darstellt, auf welcher nachfolgende Autoren aufbauten. Das *mela*-System von Rāmāmātya zählte bereits 20 Mutter-*rāga* und 63 Tochter-*rāga*. «The most important contribution of Rāmāmātya was in the formulation of a specific principle of classification of the *rāgas*, on the basis of the common elements of their characteristic note structures.», GANGOLY (2004:51). Zu einer weiteren Errungenschaft dieses Werks gehörten die Ausführungen Rāmāmātyas zur temperierten *vīṇā*. Diese temperierte *vīṇā* soll laut NIJENHUIS (1977:20f.) das Resultat des persisch-muslimischen Einflusses zu jener Zeit auf die südindische Musik sein. Ausführlicher zur temperierten *vīṇā* s. u. in Kapitel 3.

³⁹⁹ S. GANGOLY (2004:51).

⁴⁰⁰ DEVA (1995:26)

Das Werk trägt viele theoretische Aspekte des ŚārṅSR weiter, wie den Unterschied zwischen offener Musik (*gāndharva*) und der überlieferten, Mensch-gemachten Musik (*gāna*). Dementsprechend spricht Rāmāmātya von *deśī-* und *mārgi-rāga*. Informationen zur Anwendung dieser Musiktheorie fehlen weiterhin, doch zeigt z.B. seine Entwicklung der temperierten *vīṇā*, dass man die bestehende Schaffenskraft in einem Konzept des Klassizismus zu kanalisieren versuchte. Auch Purandara war in dieser Phase der südindischen Musik an Veränderungen beteiligt. Er entwarf eine Methodologie und ein Curriculum, um Musikschülern die Grundkenntnisse der Musik zu vermitteln. Purandara war aufgrund seiner Reisen in ganz Indien⁴⁰¹ wahrscheinlich auch Zeuge, welcher rege Austausch zwischen unterschiedlichen Musikstilen stattfand, wie z.B. durch die transkulturellen Beziehungen des Vijayana-gara-Reiches mit den muslimischen Sultanaten. Diese Interaktionen führten zur Verwendung neuer Sprachen, neuer Instrumente, neuer formaler Gefäße und förderten die musische Kreativität. Das neue Musikverständnis hatte folgende Charakteristika:

- ⇒ Es entstanden neue Kompositionsformen der Unterhaltungsmusik, die Vorläufer der *kr̥tī*, der sogenannte *prabandha*⁴⁰² und später das *pada*.
- ⇒ Die Grenzen zwischen «gehobener» und volksnaher Musik, des sogenannten *dēśī-saṅgīta*, verschwammen zunehmend.
- ⇒ Musikalische Modeströmungen entwickelten einen Musikgeschmack, der besonders für die Einflüsse der persischen Musik offen war.⁴⁰³
- ⇒ Das vergrößerte Spektrum an musikalischem Ausdruck führte zur Entstehung von neuen Ordnungs-Systemen, die durch Kategorisierungen die Fülle der Möglichkeiten übersichtlicher zu gestalten versuchten.

Auf dieses neue Musikverständnis folgte ein Zeitalter der Theoretiker, welches zwar nicht in seinen einzelnen Sequenzen, wohl aber in der End-Auswirkung für die in dieser Arbeit behandelte karnatische Tradition relevant ist.⁴⁰⁴ Die folgenden Ausführungen setzen daher zur Zeit der Thanjavur-Ära ein, in welcher die karnatische Musik ihre Metamorphose zur klassischen Hochmusik abgeschlossen hatte, und durch die aufkommenden urbanen Zentren

⁴⁰¹ S. o. unter «Stand der Forschung» oder im Lied-Kommentar von *āriḡe vadhuṽāde*.

⁴⁰² *Prabandha* heisst wörtlich «Verbindung, schriftstellerische Komposition» und ist «the generic term for the independent art songs of medieval India.» Er wird meist als Vorläufer der späteren südindischen *kr̥tī* angesehen und wird erstmals bei Śārṅgadeva als Kompositionsform genannt. Er bezeichnet *prabandha* als Teil der strukturierten, komponierten Musik (*nibaddha*) und unterscheidet diese von der *gāndharva*-Musik, der musischen Tradition aus den heiligen Schriften, s. ŚārṅSR II.4.1 – 6. THIELEMANN (1999:167) nennt *prabandha* den «Prototypen» der modernen karnatischen Kompositionen. Die moderne karnatische Musik kennt keine *prabandha* mehr, das Prinzip des mehrgliedrigeren Liedaufbaus wurde vollends im Aufbau der *kr̥tī* mit *pallavi*, *anupallavi* und *caraṇa* absorbiert.

⁴⁰³ Im Fall von Purandara fällt auf, wie viele *rāga* in seinen Liedern auf nordindische *rāga* zurückgeführt werden können. Dies könnte als Bestätigung gewertet werden, dass es so etwas wie eine «nordindische Mode» gab, in der es als besonders schick galt, im nordindischen Stil zu singen. RAJAGOPALAN (1990:213) spricht davon, dass Purandara die aus der persischen Musik stammenden *rāga toḡī* und *kalyāṇī* in die südindische Musik einführte.

⁴⁰⁴ Ausführlicher zu diesem Zeitabschnitt s. im Anhang «Zur südindischen Musikgeschichte».

Südiens sich zu jener Konzert-Musik wandelte, in welcher Purandara heute aufgeführt wird.

1.4.2. Zeitalter der karnatischen Kunst-Musik

200 Jahre nach Purandara war es der Hof von Thanjavur, der die Schwerpunkte der südindischen Musik massgeblich mitbestimmte. Er legte den Schwerpunkt auf formale Aspekte, wie die Suche nach geeigneten pädagogischen Modellen zur Vermittlung oder den Aufbau des Repertoires. Neben den am Hof fest angestellten Musikern und Theoretikern gab es in Thanjavur vom Hof geförderte freiberufliche Musiker, die daran arbeiteten, eine Musik zu erschaffen, die auch Abseits des Königshofs überlebensfähig war. Diese «neue» Musik entfernte sich von der überladen wirkenden Hofmusik und entwickelte den Stil der südindischen Musiktradition in eine neue Richtung weiter. Die Musiker und Komponisten Tyāgarāja, Muttusvāmin Dīkṣitā⁴⁰⁵ und Śyāma Śāstri (Ta.: ஸ்ரீ சியாமா சாஸ்திரிகள், 1762 – 1827)⁴⁰⁶, die sogenannte «Tanjore-Trinity», wurden zum Inbegriff dieser neuen karnatischen Musik. Sie verfeinerten die Bedeutung von *rāga*-Darstellung in einer Komposition und perfektionierten die Struktur ihrer Stücke.⁴⁰⁷ Die Betonung lag auf einer einfachen und reinen Ausdrucksform, welche hauptsächlich auf einem klaren Text und einer eingehenden Darstellung der Melodie basierte. Der Schwerpunkt verschob sich von *mātu-pradhāna* (Prominenz des Wortes) zu *dhātu-pradhāna* (Prominenz des *rāga*).⁴⁰⁸ Die «Tanjore-Trinity» hinterliess eine grosse Masse an Kompositionen, die sehr kunstfertig und anspruchsvoll waren. Viele der verwendeten *rāga* waren neu oder selten⁴⁰⁹ und die rhythmische und melodische Struktur war reichhaltig.⁴¹⁰ Die Produktivität dieser Komponisten bedingte einen neuen Fokus auf eine in sich gefestigte, konsequente Überlieferung und führte zu einer Standardisierung des Kanons der südindischen Musik: dem Thanjavur-*sampradāya*.⁴¹¹ Dieser *sampradāya* wurde als Proto-Model klassischer karnatischer Musik anerkannt.⁴¹²

Als Thanjavur britisches Protektorat wurde, endete seine Rolle als Zentrum der Förderung

⁴⁰⁵ Für eine ausführliche Darstellung von Muttusvāmin Dīkṣitā s. PARTHASARATHI (1994b:105ff.).

⁴⁰⁶ Für eine ausführliche Darstellung von Śyāma Śāstri s. PARTHASARATHI (1994a:213ff.).

⁴⁰⁷ S. SUBRAMANIAN (2008:43).

⁴⁰⁸ In der Kompositionsform *kṛtī*, die von der «Tanjore-Trinity» entwickelt wurde, beträgt das Verhältnis zwischen *rāga*, *sāhitya* (Text) und *tāla* 10:8:6, was zeigt, wie die melodischen Aspekte eines Liedes klar über den inhaltlichen gestellt sind, s. RAMAKRISHNA (2012:4).

⁴⁰⁹ Ausführlich dazu s. KUPPUSWAMY (1989:57ff.).

⁴¹⁰ Neben der *rāga*-technischen Entwicklung fand auch in den Bereichen der Rhythmik eine grosse Entwicklung statt. Die 108 Grund-*tāla* wurden konsolidiert und in der Performance wurden Solo-Abschnitte für die Perkussion freigemacht, in welchen sich die Musiker wettstreitartig aneinander messen konnten, s. AYYANGAR (1993:216).

⁴¹¹ S. SUBRAMANIAN (2008:43); Die Schüler und Anhänger der «Tanjore-Trinity» versuchten, die Kompositionen ihrer Lehrer vor Interpolationen und Korruption zu schützen, indem sie sie durch Notationen und schriftliche Aufzeichnungen fixierten. Tatsächlich gehören Tyāgarājas Kompositionen, im Vergleich zu Komponisten mit vergleichbarer Bedeutung, zu den genauesten Überlieferungen in der karnatischen Musik. AYYANGAR (1993:215) hingegen weist darauf hin, dass keines der Stücke der Tanjore-Trinity «can be credited with the original music setting. All the aesthetic elements and established criteria of composition were poured by the salvaging agents into the songs they rescued.» Er selbst sei Zeuge davon geworden, wie man eine Komposition von Dīkṣitā auf diese Weise mit typischen Merkmalen einer Tyāgarāja-Komposition geformt hätte.

⁴¹² Der neu akzeptierte Kanon beschränkte sich aber nicht nur auf die Schule von Thanjavur. So gewann auch der Komponist und Mahārāja Svāti Tirunāl (MI.: സ്വാതി തിരുനാൾ രാമവർമ്മ, 1813 – 1846/1847) von Travancore (MI.: തിരുവിതാംകൂർ, *thiruvitāmkūr*) normative Bedeutung, s. AYYANGAR (1993:208ff.). Für eine ausführliche Darstellung s. VARMA (1994:205ff.) und KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:109ff.).

karnatischer Musik. 1798 setzten die Briten Sarphojī II (Mr.: सर्फोजी, 1777 – 1832) als Herrscher von Thanjavur ohne Herrschermacht ein. Thanjavur verlor seine politische Unabhängigkeit, war Teil der Madras Presidency und wurde 1855 von der britischen Herrschaft endgültig annektiert. Zunächst hatte diese politische Entmachtung wenig Einfluss auf das Patronat der Künste am Hof von Thanjavur. Die Aristokraten nahmen ihre nur noch zeremonielle Macht wahr, indem sie Musik und Tanz besonders förderten. Es entstand ein grosser Raum für entsprechenden Schaffensdrang und die geförderte Kunst entwickelte sich weiter, reichte sich an mit Bestandteilen der indigenen tamilischen Kultur, dem literarischen Material aus den lokalen Sprachen, den moghulisch-höfischen Umgangsformen und mit Aspekten der westlichen Aufklärung.⁴¹³ In allen südindischen Kleinkönigtümern wie Mysore, Ramanthapuram (Ta.: இராமநாதபுரம், *rāmnāḍ*) oder Travancore (Mi.: തിരുവിതാംകൂർ, *thiruvitāmkūr*) florierte die Musikszene in der zweiten Hälfte des 19. Jh. in solchem Masse, dass die klassische Musik am Hof ihren Höhepunkt erreichte.⁴¹⁴ Besonders der Hof von Mysore war in dieser Zeit einer der grössten und renommiertesten Orte für die karnatische Musik und engagierte sich stark für die Archivierung der Musik, auch mithilfe der neu aufkommenden Reproduktionstechnik.⁴¹⁵ Obwohl auf die britische Herrschaft zunächst die Blüte von karnatischer Musik und Tanz an den Höfen der Kleinkönigtümer folgte, war dies dennoch der Anfang vom Ende der höfisch geförderten Künste. Mit der Ausbreitung der karnatischen Musik von Thanjavur nach Madras lösten sich die alten Strukturen der Schirmherrschaft langsam auf, und es bildete sich eine städtische Interessengemeinschaft für die Musik, bestehend aus der gebildeten Mittelklasse der Städte.⁴¹⁶ Diese übernahm zunächst die höfische Musik, wandte sich aber immer mehr der neuen ausserhöfischen Kunst-Musik (*art music*⁴¹⁷) zu.⁴¹⁸ Als die Schüler und Nachkommen von Śyāma Śāstri, Muttusvāmin Dīkṣitā und Tyāgarāja in die Städte migrierten, begann sich die karnatische Kunst-Musik dort zu etablieren und zur vorherrschenden Musik der neuen Elite zu werden.⁴¹⁹ Bis zum Ende des 19. Jh. fanden mehrere Migrationswellen von Musikern in die südindischen Städte statt, wodurch sich die Musikszene endgültig in die Stadt verlagerte. Mit dem Wachstum der städtischen Gesellschaft entstand eine neue Performance-Kultur, welche sich besonders stark auf die karnatische Musik auswirkte. Die Musiker verliessen mit der Migration in die Stadt den Kontext des *gurukula*-Systems⁴²⁰ und fügten sich in einen urbanen Markt ein, welcher

⁴¹³ S. SONEJI (2010b:xy).

⁴¹⁴ S. AYYANGAR (1993:215).

⁴¹⁵ S. WEIDMANN (2006:65ff.). Ausführlicher zur Unterstützung der karnatischen Musik durch den Königshof in Mysore s. MURTHY (1998).

⁴¹⁶ S. SUBRAMANIAN (2008:43).

⁴¹⁷ SUBRAMANIAN (2011:37) verwendet hierzu den Begriff «art music».

⁴¹⁸ S. SUBRAMANIAN (2008:47).

⁴¹⁹ Tyāgarāja wird nachgesagt, bereits zu Lebzeiten sehr sorgfältig auf die Genauigkeit seiner Kompositionen geachtet und Schüler zur Niederschrift derselben angehalten zu haben. RAMAKRISHNA (2012:7) nennt drei Schüler-Linien (*pāthāntara*), die die Kompositionen von Tyāgarāja weitergetragen haben: 1. Tillaisthanam, welcher keine schriftliche Notation, sondern nur mündliche Versionen der Kompositionen weitergegeben hat, 2. Tyāgarājas Schüler Walajapet Venkataramana, der während seiner 26-jährigen Lehrzeit alle ihm bekannten Tyāgarāja-Kompositionen notierte, und 3. die Umayalpuram-Brüder, welche Tyāgarāja vor allem im letzten Viertel seines Lebens begleiteten. Zwischen diesen drei Überlieferungslinien gibt es Abweichungen in den Kompositionen.

⁴²⁰ Das *gurukula*-System bezeichnet die alte Tradition des Wohnens und Lernens eines Schülers im Haus

nach den Regeln der privaten Marktwirtschaft funktionierte. Kunstmusiker waren bei einer viel grösseren Bevölkerungsschicht gefragt als zur höfischen Zeit, und die neuen bürgerlichen Mäzene entwickelten neue Formen performativen Geschmacks.⁴²¹ Dies führte zu einer Verstärkung des Wettbewerbs unter den Musikern und zu einer Beschleunigung der Variation und Innovation in Musik und Tanz.⁴²² Die bürgerliche Elite entwickelte eigene Normen guter Performance und initiierte damit die Systematisierung und Standardisierung der karnatischen Musik als Konzert-Musik.⁴²³ Sowohl die karnatische Musik als auch die Ausbildung darin wurde innerhalb weniger Jahrzehnte zu einer für Jedermann zugänglichen Norm, die sich auf eine gesellschaftlich angesehene performative Praxis stützte.

Um 1900 hatte der Generationenwechsel zwischen den altherwürdigen und konservativen Thanjavur-Musikern hin zu den zukunftsorientierten und städtischen Berufsmusikern mehrheitlich stattgefunden. In der Gruppe der selbsternannten Experten gab es viele praktizierende «Hausmusiker», die sich bemühten, die von ihnen als normativ angesehene Musik allgemein verbindlich zu machen. Dies geschah vor allem durch Verbreitung in Schrift und Wort, durch die Ausarbeitung einer an der westlichen Musikwissenschaft orientierten Theorie und durch Versuche der Notation. Die Musik hatte einen ungebrochenen Stellenwert in der Gesellschaft und wurde zur Gallionsfigur einer Re-Definition klassischer Traditionen gemacht: «The intervention of the middle class and their engagement with classical music in an altered social context set the stage for recasting the tradition of performing arts.»⁴²⁴ Das immer grösser werdende Interesse der gebildeten Elite an Musik liess Auftrittshallen, sogenannte *sabhā*⁴²⁵, entstehen, in welchen die öffentliche Performance neuen Raum erhielt. Dieser Raum sollte die Lücke auffüllen, welche durch den Zerfall des alten Systems aristokratischer Schirmherren entstanden war. Die Erreichbarkeit der Masse wirkte jedoch in zwei Richtungen. Einerseits hatten die Künstler durch ihre Öffentlichkeit die Möglichkeit, ein ästhetisches Kunstverständnis in der Gesellschaft zu formen. Andererseits lockte die wachsende Popularität öffentlicher Veranstaltungen Unternehmer mit wirtschaftlichen Interessen an, die sich aus der Vermarktung der Kunst ein lukratives Geschäft erhofften.⁴²⁶ Wie schon

seines Lehrers. «Sangeeta Gurukula flourished in the days when musicians had no eye on a career as public performers.», s. AYYANGAR (1993:277).

⁴²¹ S. AYYANGAR (1993:274).

⁴²² AYYANGAR (1993:273) sieht in dieser Entwicklung gar einen Zerfall der karnatischen Musik:

«[...] the Gurukula system had died, and so the newcomers in the field had no link with the past culturally or emotionally. Professionalism, competition and absence of esprit de corps marked the neophytes. In the prevailing confusion, a branch of national culture, developed for more than 2000 years in sheer dedication to intangible higher values of life was transformed into market produce.»

⁴²³ Die Entwicklung einer «Konzert-Ära» ist vergleichbar mit entsprechenden Entwicklungen der klassischen Musik im Westen, s. SAMSON (2014b:14). Ausführlicher zur karnatischen Konzert-Tradition s. ANNAPOORNA (1998).

⁴²⁴ SUBRAMANIAN (2011:48)

⁴²⁵ Seit 1900 sind in Indien Musik-Gesellschaften (*sabhā*), die hauptsächlichen Organisatoren und Förderer von Musik-Performance und ausser-akademischer Musik-Forschung. Sie vernetzen die Musiker und Geldgeber miteinander, veranstalten Aufführungen und Konferenzen, publizieren Zeitschriften und einschlägige Literatur und verleihen Preise oder Ehrentitel. Die ersten *sabhā* in Chennai waren die Krishnagana-Sabha und die Parthasarathisvami-Sabha, s. RAMAKRISHNA (2012:195). S. auch WEIDMANN (2006:79f.).

⁴²⁶ S. AYYANGAR (1993:274).

bei den *devadāsī*⁴²⁷ wurde auch die urbane Musikszene fortan geprägt von Wettbewerb und Massenunterhaltungskultur. Diese Entwicklungen brachten eine neue Generation von Berufsmusikern hervor, die ihr Handwerk auf den öffentlichen Markt und das damit verbundene Prestige ausrichteten. Gleichzeitig bemühten sich die Nachkommen der «Tanjore-Trinity», Familienangehörige wie auch Schüler, die Kompositionen ihrer Vorväter weiter zu sammeln und sie in gedruckter Form in Umlauf zu bringen.⁴²⁸ Dieser Entwicklung schlossen sich langsam verschiedene Musiker an, schlossen sich in Vereinigungen zusammen und brachten eine wachsende Zahl von Publikationen hervor.

Der Schritt in Richtung einer Verschriftlichung der Musik-Tradition hatte eine grössere Auswirkung auf die Entwicklung der karnatischen Musik im 20. Jh., als es den Anschein macht. Die Idee, die südindische Musik sei der Inbegriff reiner und ursprünglicher indischer Tradition (im Gegensatz zur nordindischen Musik, die dem Einfluss der muslimischen Kultur unterworfen war⁴²⁹), veranlasste südindische Musikologen anfangs des 20. Jh. dazu, einen Diskurs zu eröffnen, in welchem es darum ging, die Musiktheorie und –praxis in eine solche Form zu bringen, dass sie als erkennbar indigene, aber trotzdem hochstehende und klassische Kunstform in die Neuzeit getragen werden konnte. Der Mangel an entsprechender Fachliteratur war vor allem im Aufeinandertreffen mit dem Westen spürbar. Der Westen hatte bis in die zweite Hälfte des 19. Jh. nur mässig und hauptsächlich mit Unverständnis Notiz von der reichen Musikkultur Indiens genommen.⁴³⁰ Das steigende Interesse des Westens für Indiens Kunstliteratur gegen Ende desselben Jahrhunderts, hauptsächlich gefördert durch die Arbeit der Orientalisten⁴³¹, veränderte auch den Blick auf die musischen Künste. Dies entfachte im Gegenzug wieder einen einheimischen Diskurs über das Grundverständnis der eigenen Traditionen. Mithilfe ihrer westlichen Ausbildung und der Einführung der westlichen Print-Kultur konnte die indische Elite informieren, Musik sammeln und folglich Anerkennung für die indische Musik bekommen. Diese Entwicklung veränderte die Beziehung zwischen den Künsten, den Künstlern und den Kunstliebhabern nachhaltig. Doch Musik in Druck herauszugeben, war eine grosse Veränderung für eine Gesellschaft, in welcher die mündliche Tradierung jahrhundertlang das Fortbestehen der Traditionen gewährleistet hatte, und für welche die Überlieferung der Musik-Lehre seit jeher in der Lehrer-Schüler-

⁴²⁷ Ausführlicher zu den *devadāsī* s. u. in Kapitel 2.

⁴²⁸ S. AYYANGAR (1993:212f.); Entgegen den Vorurteilen gegenüber moderner Reproduktionstechnik, die vor allem in konservativen Kreisen herrschte, begannen Tyāgarājas Schüler Anthologien seiner Kompositionen oder seine Biografie zu publizieren. SUBRAMANIAN (2011:69) erwähnt hierzu die Werke *Gayaka Parijatam* (1877), *Gayaka Siddhajanam* (1890 Teil 1 und 1905 Teil 2) und *Gayaka Lochanam* (1902) als die bedeutendsten dieser frühen Publikationen.

⁴²⁹ Dies war nicht der einzige soziokulturelle Unterschied zwischen der nord- und südindischen Musik, s. SUBRAMANIAN (2008:55):

«The dominant Islamic presence in north India and the formation of a court culture resulted in the increasing association of music with Muslim performers and in a growing prejudice among high caste Hindus against the profession. The situation was different in the south, where the organization of the musical tradition was complex and followed intricate lineages of caste and ritual function. High caste groups, traditionally associated with Sanskrit learning and scriptures participated in musical research, court performance and in the production of musical compositions.»

⁴³⁰ Vgl. SUBRAMANIAN (2011:56ff.).

⁴³¹ Mehr zum Einfluss der Orientalisten s. u. in Kapitel 2.

Tradition (*guru-śiṣya-paramparā*) institutionalisiert war.⁴³² Die wachsende Nachfrage nach Musik-Publikationen stellte die modernisierungswilligen Musiker aber noch vor ein weiteres Problem: das Fehlen einer geeigneten Notation.⁴³³ Der Bedarf für ein brauchbares System der Notation für die karnatische Musik wurde hauptsächlich mit der Absicht begründet, einem erneuten Verfall und Bruch von Theorie und Praxis zuvorkommen zu wollen. Eine Niederschrift der Kompositionen würde eine Korruption oder Verwässerung derselben verhindern. Ausserdem bildet eine geeignete Notation die Voraussetzung dafür, die klassische Musik frei von *guru-śiṣya-paramparā* der breiten Masse zur Verfügung zu stellen und ihr ein modernes Image zu verleihen, welches einem internationalen Vergleich standhält. Um als identitätsstiftende, intellektuelle und urindische Kunsttradition zu dienen, musste die Musik standardisiert, vereinheitlicht und verbreitet werden. Ob für die Propagierung dieser Musik moderne Reproduktionstechnik (Druck, Radio, Tonaufnahmen) nützlich sind, oder ob diese die Tradition zerstören, war umstritten. Im Endeffekt siegte der technische Fortschritt, denn auch die Traditionalisten konnten keine besseren Ideen anbieten. Damit die modernisierte Rolle des Musikers genug «Indianness» und Authentizität ausstrahlte, musste ein neues Idealbild des karnatischen Musikers geschaffen werden. Dieses Vorbild orientierte sich am idealisierten Bild Tyāgarājas als Vollblutmusiker. Dabei spielte nicht nur musikalisches Können eine Rolle, sondern auch ein Sendungsbewusstsein. Dieses Sendungsbewusstsein orientierte sich am Selbstverständnis der städtischen Brahmanen, die sich als die ultimativen Kulturträger verstanden, denen die soziale Verpflichtung der Erhaltung der rituellen und religiösen Traditionen auferlegt war. Dieses Ethos diente einerseits dazu, die Bedeutung der Tradition nachhaltig zu betonen, aber auch um dem Einzug des Massenkonsums standzuhalten, der die bis anhin geltenden Privilegien und Exklusivansprüche für jegliche soziale Kreise eliminierte. So versuchte die brahmanische Elite den Verlust ihrer Kastenprivilegien auszugleichen, indem sie den Musikern die brahmanischen Werte (*ācāra, bhakti, jñāna*) auferlegte.⁴³⁴ Um dieses Sendungs- und Selbstbewusstsein im Umfeld des britischen Kolonialismus aufrechtzuerhalten, betonte man die Notwendigkeit einer Musikwissenschaft auf dem Stand der Zeit. Faktisch machte man eine Symbiose von gelebter Tradition unter Einbezug moderner Technologien und Wissenschaftstechniken, die von der ganzen Gesellschaft, dank der Identifizierung mit dem idealen Musiker Tyāgarāja, akzeptiert wurde. So gelang eine Modernisierung ohne sichtbaren Bruch mit der Tradition.

Die geschilderten Entwicklungen erhöhten den Druck, eine gefestigte Musikwissenschaft nach westlichen Standards für die südindische klassische Musikkultur einzurichten.⁴³⁵ Eine

⁴³² Durch die Printkultur konnte sich fortan jeder Musik aneignen, was zu einem entsprechenden Widerstand in den eigenen Reihen führte. Die karnatische Musik, so argumentierten die Traditionalisten, sei nicht eine Materie, die sich nur durch handwerklichen Fleiss und in autodidaktischer Arbeit aneignen lasse. Die karnatische Musik verlange nach Hingabe, Idealismus und Gespür für die Tradition. In der Folge sei die karnatische Musik degeneriert, wie AYYANGAR (1993:274) schreibt: «When culture turned into a craft catering for the masses rather than for the enlightened few, the quality of music suffered and standards went down.»

⁴³³ Ausführlicher zur Problematik der Notation s. u. in Kapitel 3.

⁴³⁴ S. SUBRAMANIAN (2011:73).

⁴³⁵ 1912 fand die Tanjore Sangeeta Vidya Mahajana Sangam-Konferenz statt, der Vorläufer der All India Music Conference. Ihre Initianten verlangten nach einer systematischen Suche von Musikwerken und nach einem Programm zur Publikation von bisher unpublizierten Kompositionen, s. SUBRAMANIAN (2011:74f.). Der

moderne Akademie, in welcher Musiker und Schirmherren gleichermaßen im gemeinsamen Interesse arbeiteten, sollte Musikstudien ermöglichen und ihre Verbreitung fördern. Infolge des sich etabliert habenden westlichen Bildungsstandards und der sozialreformato- rischen Bildungsziele forderten Musiker und Schirmherren, die Ausbildung in Kunsttradi- tionen den öffentlichen Bildungsinstitutionen anzuschliessen und einzugliedern. Dieser An- spruch, der zu dieser Zeit in ganz Indien gegenwärtig war, wurde in Madras vor allem im Bereich der Musik namentlich durch die Theosophen unterstützt.⁴³⁶ Noch immer herrschte unter den Musikern und ihren Schirmherren eine Uneinigkeit bezüglich dem Bedarf einer Notation und der Entwicklung von Lehrbüchern.⁴³⁷ Doch die grundsätzlichen Ideen der Musikreform wurden anerkannt: Man wollte eine Musikausbildung in das allgemeine Bil- dungssystem einführen und eine indische Musikwissenschaft auf der Basis von modernen und wissenschaftlichen Grundlagen aufbauen. In der Folge begannen erste Gremien mit dem Aufsetzen eines kompletten Lehrplans zur Ausbildung in Gesang, Instrumentenspiel, Komposition und der Einführung in westliche Notation. Universitäten, wie jene in Mysore, begannen das Studium von karnatischer Musik in den universitären Lehrplan einzubeziehen. In den Folgejahren wurde die Musikausbildung soweit formalisiert, dass sie einen institu- tionellen Platz in den modernen Bildungseinrichtungen des Südens gewann. Die zweite Massnahme bestand darin, einen kanonischen Standard für die klassische Musik festzu- legen. Dem Publikum fehlte die Fähigkeit, qualitativ gute Musik zu erkennen und zu schä- tzen. Die städtischen Intellektuellen verlangten eine entsprechende Schulung des öffentli- chen Urteilsvermögens, welche durch eine differenzierte mediale Berichterstattung und durch die gezielte Förderung talentierter Künstler erreicht werden sollte. Dieses Begehren bedingte, dass Musiker die ästhetische Erfahrung definieren und die Performance standar- disieren mussten, um sie qualitativ erkennbar zu machen. Zur Durchsetzung dieser Prämis- sen brauchte es eine seriöse Instanz, die die nötige Forschung betrieb und die betroffenen Künstler dazu brachte, zu einem Konsens über diese Standards und ihre Implementierung zu kommen. Die Ansprüche, einerseits nach Ästhetik, andererseits nach Wissenschaftlich- keit, resultierten in einer ultimativen Ambition: Musik sollte einerseits auf einem hohen ästhe- tischen Niveau geschehen und andererseits einer offenen rationalen Analyse zugänglich sein. Mit der Gründung der *Madras Music Academy* im Jahr 1927 wurde diesen Bedürf- nissen Folge geleistet. Die Akademie übernahm die Verpflichtung, die Lehre und Perform- ance der südindischen karnatischen Musik und der anderen performativen Künste ein-

Massnahmenplan der Tanjore-Konferenz war Bestandteil einer grösseren nationalen Bewegung, die ein er- weitertes Bildungssystem forderte, in welchem das Studium indigener Kulturgüter, wie das der Musik, mitein- bezogen werden sollte. Als vier Jahre später 1916 die erste All India Music Conference stattfand, hatte die Idee zur Propagierung der klassischen Musik als nationalistisches Ideal endgültig Fuss gefasst. In der dritten All India Music Conference 1924 wurde das Problem der Notation thematisiert, welches als absolute Not- wendigkeit angesehen wurde, um eine standardisierte Musik an Schüler weitergeben zu können, s. WADE (1991:39).

⁴³⁶ SUBRAMANIAN (2008:60) nennt hier den Generalanwalt, Richter und Publizisten V. Bashyam Iyengar (1844 – 1908), der mithilfe der Theosophen das Musikausbildungsprogramm in Chennai entwickelte.

⁴³⁷ Wie emotional diese Diskussion war zeigt ein Zitat von AYYANGAR (1993:185):

«Written music and learning from books are anathema to hidebound cranks who swear by the rote method of an out-of-date system teaching. Efforts to make diligent use of the material in the book will help to restore values and propagate the best and the highest traditions in Carnatic Music [...].»

heitlich zu definieren und ihnen einen umgestalteten sozialen und institutionellen Kontext zu bieten, der mit den gesellschaftlichen und intellektuellen Ansprüchen der städtischen Elite vereinbar war.⁴³⁸ In den Folgejahrzehnten hat sich dadurch in Chennai und anderen süd-indischen Städten ein «Musical Citizenship»⁴³⁹ entwickelt, in welchem

«each musical citizen, professional or not, has internalized aspects of the entire tradition and passes it on as one interacts with others, sings or plays instruments, and teaches and learns. To know Karnatak music is to know about all aspects of performance.»⁴⁴⁰

⁴³⁸ S. Vorwort des *Journal of the Music Academy Madras* (JMAM), 1930 (1), S. 1-2. Online zugänglich unter https://issuu.com/themusicacademy/docs/ma_journals_1930 – Zuletzt geprüft am 29.5.2017.

⁴³⁹ MORRIS (2004:69) diskutiert in seinem Artikel die Frage «how music is maintained and continued as something vital, something that means something. This depends not only on sociological and economic trends, but also on the character of musicking as musical citizens practice it [...]»

⁴⁴⁰ MORRIS (2004:83)

1.4.3. Zeitalter der Technologie

Den grössten Einfluss auf die indische Musik im 20. Jh., neben den genannten kulturpolitischen Bewegungen, hatte die Entwicklung der Technologie und der sich damit verändernde Musikkonsum.⁴⁴¹ Schallplatten, Radio, dicht gefolgt von den späteren Tonbändern und Film, prägten die zweite Hälfte des 20. Jh.:

«The most remarkable feature of this development is the dramatic contrast with the period before the advent of cassettes – a contrast marked enough to enable one to speak without exaggeration of a cassette revolution, which has fundamentally restructured the commercials-music industry and the nature of Indian popular music in general.»⁴⁴²

Was MANUEL hier für Populärmusik geltend macht, gilt für praktisch alle Musik-Genres Indiens. In Südindien veränderte sich die Wahrnehmung und Praxis der karnatischen und devotionalen Musik nachhaltig durch die modernen Medien, wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen werden. Mit der Möglichkeit, die die neue Reproduktionstechnik bot, war es erstmals möglich, Musik zu «verewigen». Die Musik, ihre Performer und die Zuhörer fanden sich in einem neuen künstlichen Setting wieder bzw. ein Setting, das sich der Zuhörer willkürlich schaffen konnte:

«Urbanization has cut both the ar-tiste and the audience off from direct contact with nature. [...] Radio programming and disc recording have also had telling effects. One is not surprised, therefore, to hear in a radio conference raga Malkaus played in the evening, followed by a singer rendering raga Pooriya. This would have been sacrilegious a decade ago!»⁴⁴³

Die Individualisierung des Musikkonsums und der technische Fortschritt bedingten sich gegenseitig. Musikhören war in diesem neuen Setting nicht mehr notwendigerweise ein gemeinschaftliches, sondern ein persönliches Erlebnis. In diesem neuen konsumgesteuerten Setting hatte der Zuhörer die Möglichkeit, seine Vorlieben zu bestimmen. Umgekehrt musste der neu geschaffene Musik-Markt, und in letzter Konsequenz der Musiker, einen möglichst allgemeinen Musikgeschmack bedienen, um die grösstmögliche Masse zu erreichen:

«Whether privately or governmentally controlled, they [the mass media] cannot afford to cater to a limited caste, sect, or linguistic group but must seek to maximize the audiences for continuous performances of their media. Popular entertainment is for them a more important value than religious merit and salvation. The technology and organization of the mass media make these shifts possible and introduce, as well, new characteristics in the cultural transmission which are quite different from the traditional

⁴⁴¹ Diese Veränderung beschränkt sich nicht auf Indien allein. Auch im Westen haben diese Veränderungen und entsprechende Folgen stattgefunden, s. MORRIS (2004:67).

⁴⁴² MANUEL (1993:37)

⁴⁴³ DEVA (1995:20)

cultural media.»⁴⁴⁴

Radio und Filmmusik homogenisierten in der Folge den Musikgeschmack einer ganzen Nation, es entstanden neue Genres und günstig erwerbbarere Aufnahmen, wie Tonbänder und später digitale Formate und liessen tausende von Allround-Musiker aus dem Boden spriesen. Diese Folgen hatten nachhaltigen Einfluss auf die Interpretationsarten und Verbreitungsmöglichkeiten der Musik Purandaras.⁴⁴⁵ Im Folgenden wird anhand eines kurzen Umrisses aufgezeigt, welchen Einfluss die Medien auf die indische Musik ausübten, und welche Konsequenzen diese Veränderungen für die karnatische Musik in Südindien hatte.

Bereits 1902 begann in Indien der Verkauf von kommerziellen Aufnahmen durch die Gramophone Company India. Doch die Schallplatte setzte sich erst in den 1950er Jahren durch.⁴⁴⁶ Je mehr sich die Schallplatte etablierte und erschwinglich wurde, desto mehr eröffnete sie im Kontext der sich verändernden Patronage-Verhältnisse für Musiker eine neue Möglichkeit der Lebenserhaltung:

«[...] with the records the man in the street could also listen and as sales skyrocketed, labels quickly realized that the discs – the actual music – was where the profits lay, not so much in the talking machines themselves, as originally thought. Suddenly these musicians had a new, appreciative and lucrative audience and were less reliant on the changing circumstances of their wealthy patrons.»⁴⁴⁷

Die regionale Verbreitung der Musik und der Austausch von Material zwischen Musikschaufenden erfuhr eine ganz neue Dynamik. Die technischen Begebenheiten der Schallplatte hatte von allen technischen Innovationen des 20. Jh. den stärksten Einfluss, sowohl auf die verschiedenen Genres, die aufgenommen und verkauft wurden, als auch auf die Spielweise der Musik. Die verschiedenen regionalen Volksmusiktraditionen wurden z.B. in kommerziellen Aufnahmen nicht berücksichtigt, da das entsprechende Publikum, d.h. ländliche Bewohner, nicht zur Zielkäuferschaft der Schallplatten gehörte. Zum anderen stellte die begrenzte Aufnahmezeit von 3,5 Minuten einer Schallplattenseite eine neue Herausforderung dar.⁴⁴⁸ Volks- und Regionalmusik passten aufgrund der Länge ihrer Performance nicht auf diese Platten. Improvisation von *rāga* und die Darbietung von Kompositionen, welche bis anhin keine zeitliche Begrenzung kannten, mussten einen Weg finden, sich der Aufnahmelänge

⁴⁴⁴ SINGER (1958:357)

⁴⁴⁵ S. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell».

⁴⁴⁶ Die Gründe dafür lagen in den hohen Kosten für Platten und Abspielgeräte. Mit der Einführung der Langspielplatte wurden die Abspielgeräte strombetrieben und stellten zusätzliche Anforderungen an die Konsumenten. Der Genuss von Musik auf Abruf war vorläufig nur den wohlhabenden Gesellschaftskreisen, d.h. der urbanen oberen Mittelschicht vorbehalten, die sowohl über die Kaufkraft als auch über die entsprechende Infrastruktur verfügte.

⁴⁴⁷ MILLIS (2015:18)

⁴⁴⁸ Die zeitliche Limitierung wurde jedoch nicht alleine durch die Schallplatten-Industrie verursacht. Die Auführungspraxis hat im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jh. deutlich auf eine Verkürzung der Performance hingearbeitet. Diese Verkürzung erfuhr einen weiteren Schub durch international reisende Künstler, die ausserhalb Indiens ihre Auftrittsdauer an die Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit der westlichen Zuhörer anpassen mussten. RANADE (1984:51ff.) setzt sich mit den positiven wie auch negativen Folgen dieses Zeit-Aspekts ausführlich auseinander.

anzupassen. Dies stellte gerade in Bezug auf die karnatische Musik, deren Hauptteile im Repertoire grösstenteils aus langen Improvisationselementen bestehen, eine grosse Veränderung dar.

Im Gegensatz zur Schallplatte war das Radioempfangsgerät eine billigere Variante und hatte daher ein grösseres Publikum in allen Gesellschaftsschichten.⁴⁴⁹ Das indische Radio All India Radio (AIR) begann mit ersten Stationen in Bombay und Kalkutta im Jahr 1927.⁴⁵⁰ Das AIR richtete sich gezielt auf Klassik und leichte Unterhaltungsmusik aus. Mit dem Radio hatten Künstler neue Möglichkeiten, Publikum zu erreichen. Es gelang, das ganze Land zu erreichen, und die südindische Musik konnte erstmals systematisch in Nordindien populärisiert werden. Das Prestige für Musiker, im AIR aufzutreten, wurde durch die Vergrösserung des Regionalnetzes und die Rangeinteilung der Künstler (B, B-High, A und Top) gesteigert.⁴⁵¹ Das AIR hatte einen nachhaltigen Einfluss auf die Wahrnehmung und den Konsum der indischen Musik und formte ein neues Ästhetik-Bewusstsein bei den Hörern. Instrumente wie *tablā* oder *sāraṅg* wurden aufgrund ihrer Beliebtheit vermehrt genrefremd eingesetzt. Beliebte Kompositionen wurden im Programm öfters wiederholt. Solche und ähnliche Veränderungen liessen Grenzen zwischen unterschiedlichen Genres verschwimmen und formten ein homogenisiertes Musikbewusstsein bei der Hörerschaft.⁴⁵² Der Fokus lag nicht mehr auf der Authentizität des Dargebotenen oder des Künstlers, sondern auf der Nachfrage des Musikstils.⁴⁵³ Es entstand eine neue Gruppe von Unterhaltungs-Musikern, die am Radio unterschiedliche Genres vortrugen.⁴⁵⁴ Auch klassische Musiker schlossen sich diesen Entwicklungen an und spezialisierten sich in mehreren Musikstilen, die sie parallel praktizierten. Bis zu den 1950er Jahren hat sich so zuerst in Nordindien und später in Südindien ein neues Genre entwickelt: die *sukhama saṅgīta*⁴⁵⁵, die sogenannte leichte Musik (light music).⁴⁵⁶ Dieses Genre folgte der immer beliebter werdenden Filmmusik und lieferte Musik im ähnlichen Stil.⁴⁵⁷ Dieser Stil hat den Anspruch, unterhaltsam und ästhetisch zu sein, aber nicht allzu hohe Anforderungen an den Hörer zu stellen, wie es die rein karnatische Musik macht. Des Weiteren unterscheidet sich das *sukhama saṅgīta* von Volksmusik und karnatischer Musik, insofern es sich hier um zeitgenössische Kompositionen handelt. Viele grosse Persönlichkeiten der karnatischen Musik, wie M. S. Subbulakshmi (Ta.: எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி, 1916 – 2004) oder Ratnamala Prakash (Kn.: ರತ್ನಮಾಲಾ ಪ್ರಕಾಶ್, geb. 1955), die

⁴⁴⁹ MANUEL (1993:40) relativiert diese These: «[...] the impact of radio in many rural areas may be quite limited.»

⁴⁵⁰ Bis 1947 wurde das Netz auf neun Stationen landesweit ausgedehnt. Das anfangs staatlich geführte nationale Radio wurde 1952 privatisiert. Mittlerweile verfügt das AIR über 86 Regionalstationen, s. MANUEL (1993:40).

⁴⁵¹ Bis heute ist diese Rangeinteilung ein wichtiges Kriterium für das Standing eines Künstlers und wird stets als Referenz genannt.

⁴⁵² Vgl. RANADE (1984:55ff.).

⁴⁵³ Vgl. MANUEL (1993:40).

⁴⁵⁴ Zusätzlich zur Musik werden am AIR auch Musiklektionen, Wettbewerbe und Diskussionsrunden übertragen, s. AYYANGAR (1993:284).

⁴⁵⁵ Ich verwende hier den Sanskrit-Begriff, das Genre wird allgemein auch «Sugama Sangeet» genannt.

⁴⁵⁶ *Sukhama-saṅgīta* ist eines der Genres, die sich für die Interpretation von Purandaras Liedern etabliert haben s. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell».

⁴⁵⁷ S. OEMI (2011:1022).

Tochter des karnatischen Maestro R. K. Srikantan, waren Repräsentanten dieses neuen Genres.⁴⁵⁸

Mit der Weiterentwicklung der Reproduktionstechnik und der Einführung des Tonbands veränderte sich die Radioübermittlung. Die Konkurrenz im Wettstreit um Zuhörer wurde grösser, vor allem nach der Markteinführung der Kassette und entsprechender Abspielgeräten.⁴⁵⁹ Im Vergleich zur Schallplatte waren diese Produkte nicht nur günstiger, sondern ermöglichten auch eine Mobilität des Musikhörens. Der Walkman und das Autoradio, um nur zwei von vielen weiteren Innovationen zu nennen, trugen zu einer Allgegenwärtigkeit von Musik bei. Mit den günstigen Tonbändern konnten viele Musikgenres wieder in den kommerziellen Musikmarkt Einzug halten, die durch die Einschränkungen der Schallplatten aussen vorgelassen worden sind:

«[...] most of the new cassette-based musics are aimed at bewildering variety of specific target audiences, in terms of class, age, gender, ethnicity, region [...]. Ownership of the means of musical production is thus incomparably more diverse than before the cassette era. As a result, the average non-elite Indian is now, as never before, offered the voices of his own community as mass-mediated alternatives to his master's voice.»⁴⁶⁰

Der Kassetten-Boom eröffnete der devotionalen indischen Musik neue Dimensionen und verhalf ihr zu einer immensen Popularität.

Der Konsum von Filmmusik war und ist eine der wichtigsten Nachfragen, die Radio und Tonbandaufnahmen in Indien befriedigen müssen: «[...] many Indians [...] attend movies infrequently or not at all, but are nevertheless familiar with film music via the radio.»⁴⁶¹ Seit den 1940er Jahren war der indische Film das beliebteste Medium im ganzen Land und ist praktisch untrennbar verbunden mit seiner Musik.⁴⁶² Durch die breite Streuung dieses Musikgenres, hielt auch in der Filmmusik die Homogenisierung des Musikstils Einzug, welcher im Zusammenhang mit der leichten Unterhaltungsmusik dargestellt wurde:

«[...] a clearly identifiable 'mainstream' style coalesced, adhering to the general norms

⁴⁵⁸ S. RAJAGOPALAN (2008:599).

⁴⁵⁹ 1970 begannen Gastarbeiter aus dem nahen Osten Tonband-Abspielgeräte privat nach Indien zu importieren. Es dauerte jedoch beinahe weitere zehn Jahre bis in Indien ein offizieller Verkauf von Tonbändern stattfand. Bis dahin hatte sich bereits ein entsprechender Schwarzmarkt etabliert. Erst die Liberalisierung der indischen Wirtschaft führte gegen Mitte der 1980er Jahre zu einem Konsum-Boom der Mittelklasse. Diese Liberalisierung führte zur günstigen Herstellung von Tonbändern und Abspielgeräten und somit konkurrenzfähigen und erschwinglichen Produkten für die breite Masse, s. MANUEL (1993:62) und (2002:95).

⁴⁶⁰ MANUEL (1993:64); Die CD setzte sich in Indien nie in gleichen Massen durch, wie die Tonband-Kassette, da die Preise der Tonträger und Abspielgeräte zu hoch waren, s. MANUEL (1993:88): «The desire to circumvent privacy has been one of the primary incentives for the development of the compact-disc technology in India.» Durchgesetzt hat sich die CD vor allem in der wohlhabenden indischen Mittel-Klasse und bei westlichen Liebhabern der indischen Musik.

⁴⁶¹ MANUEL (1993:42)

⁴⁶² Wenn auch immer wieder Filme produziert werden, in welchen die Musik eine nebensächliche Rolle spielt, so ist der durchschnittliche indische Film ein Musical. Die indische Filmmusik ist ein eigenes, wenn nicht eines der stärksten pan-indischen Musikgenres.

described above, and serving to homogenize the musical tastes of a vast audience of formidable heterogeneity.»⁴⁶³

Dennoch war es paradoxerweise gerade der Film, der viele folkloristische und devotionale Kompositionen vor der Vergessenheit bewahrte, indem Melodien oder Texte davon für die Filmmusik verwendet wurden.⁴⁶⁴ Auf diese Weise war der Film lange vor dem regulären Fernseh-Betrieb ein wichtiges Mittel, die klassische und devotionale Musik eingebunden in Geschichten zu vergegenwärtigen. Besonders historische oder biografische Filme über lokale oder überregionale Persönlichkeiten wurden mit traditionellen Liedern, gesungen von klassischen und populären Sängern, angereichert.⁴⁶⁵ In den 1950er Jahren haben sich viele südindische Musiker, die in der karnatischen Musik angesehene Künstler waren, zusätzlich in der lokalen oder nationalen Filmindustrie betätigt. Was damals als Prestige galt und eine Möglichkeit war, nationale Bekanntheit zu erlangen, wurde später zu einer Gratwanderung zwischen Authentizität und Kommerz.⁴⁶⁶

⁴⁶³ MANUEL (1993:52)

⁴⁶⁴ Vgl. MANUEL (1993:57).

⁴⁶⁵ Beispielhaft dazu sind die Verfilmungen mit Liedern von Purandaradāsa, s. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell».

⁴⁶⁶ Viele karnatische Interpreten suchen gezielt ein zusätzliches Zielpublikum, indem sie für Filmmusik singen oder in der klassischen Musik Interpretationen entsprechend anpassen. Heute ist eine grosse Bandbreite zu beobachten zwischen Musikern, die diese Möglichkeit wahrnehmen (z.B. Binini Krishnakumar) und solchen, die strikt zwischen populären und klassischen Interpretationen trennen (z.B. Sudha Raghunathan), s. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell» und in Kapitel 3.