

## 3.2. Zur Musik

### 3.2.1. Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl<sup>232</sup>

Eine der Hauptcharakteristiken der karnatischen Musik ist ihr Fokus auf *rāga*, was einer ihrer konstantesten Komponenten ist.<sup>233</sup> Die südindische Musik baut auf einem Solo-Melodiestrang auf, der, im Gegensatz zur westlichen Musik, weder polyphon noch akkordisch ist: «The main and essential character of Indian music is its linearity of one-line movement.»<sup>234</sup> Die Progression dieser einzelnen linearen Bewegungen erzeugt Muster in Melodie (*rāga*) und Rhythmus (*tāla*). Zusammen mit *laya* (Tempo) bilden sie das Fundament der heutigen karnatischen Musik.<sup>235</sup> *Rāga* bezeichnet einen Melodie-Stil (auch oft bezeichnet als Modus), welchem eine Komposition oder ein Teil einer Komposition folgt. Die grundlegenden Eigenschaften eines *rāga* besteht darin, dass er erst in einer musischen Syntax sein Potential entfaltet:

«[...] a raga is basically an incipient melodic idea. It has to be elaborated in bringing out its aesthetic potentialities, which procedure is often called improvisation<sup>236</sup>. [...] It is motivated by an urge to 'express' and 'communicate' on the part of an individual. The receiver of the message not only 'understands' but, being socially conditioned for ages, learns to 'desire' it. And then there is the 'message'. This is in essence a set of signals arranged in a 'recognizable' pattern.»<sup>237</sup>

Diese typischen Muster<sup>238</sup> eines *rāga* vermitteln eine Stimmung<sup>239</sup> – der *rāga* macht das gesungene Wort oder die gesungene Note lebendig und hebt die emotionale Aussage der

---

<sup>232</sup> Leider sind die Angaben zu Namen sowie Bezeichnungen von *rāga* und ihren Eigenschaften in der Literatur äusserst inkonsistent. Im Folgenden wird versucht, eine einheitliche Terminologie zu verwenden. Varianten werden entsprechend ihrer Relevanz erwähnt.

<sup>233</sup> S. KUCKERTZ (1977:47).

<sup>234</sup> DEVA (1995:6)

<sup>235</sup> Die Definitionen und Erklärungen zu den einzelnen Fachtermini können dem Glossar und Anhang entnommen werden. Für detaillierte Darstellungen der karnatischen Musiktheorie s. KUCKERTZ (1970), KAUFMANN (1976), THIELEMANN (1999), DEVA (1995), WADE (1991) und SAMBAMOORTHY (1994-2007).

<sup>236</sup> Den Begriff «Improvisation» verwendet DEVA (1995:16f.) nicht im Sinne der westlichen Musik.

<sup>237</sup> DEVA (1995:6)

<sup>238</sup> Die typischen *rāga*-Muster haben eine frappierende Ähnlichkeit mit dem, was SÁROSI (1990:172), zit. bei PAYER (2017c), als Stil bei der ungarischen «Zigeunermusik» bezeichnet:

«In der ungeschriebenen Instrumentalkultur spielt der professionelle Musikant auch dann instrumentale Musik, wenn er die Melodie eines Volksliedes erklingen lässt (im Gegensatz zu den meisten Amateurmusikern, die nur das einfache Singen durch das Instrument ersetzen). Für ihn ist jede Melodie blosser Rohstoff, der erst durch die Art seines Erklingens zur Musik wird. Dieser schöpferische Eingriff in die geschlossene Struktur einer Melodie kann nur für jene auffallend sein, die sich im gegebenen Instrumentalstil nicht auskennen. Wer mit einem Stil vertraut ist, kennt dessen instrumentalen Formelbestand und weiss auch, an welcher Stelle welche Formel angewandt werden kann. Von der augenblicklichen Idee wird lediglich die Wahl der möglichen Formeln an entsprechender Stelle bestimmt, wobei die Vielzahl möglicher Kombinationen – angefangen von gleichförmig erscheinenden Varianten bis zu überraschenden geistvollen musikalischen Neuformulierungen – unendlich viel Versionen einer instrumental gespielten Melodie hervorbringen kann.»

<sup>239</sup> Der emotional-ästhetische Aspekt wird bereits im Begriff «*rāga*» aufgegriffen. Das Wort ist aus der Sanskrit-Wurzel *rañj* abgeleitet, welche mit «färben», «erröten» oder «aufglühen» übersetzt werden kann. Ein *rāga* ist demnach etwas, das eine Komposition einfärbt und sie erstrahlen lassen soll.

Komposition (*bhāva*) hervor, damit der Hörer die Stimmung empfinden kann (*rasa*).<sup>240</sup>

Alle Editionen zu Purandaradāsas Liedern geben für jedes Stück *rāga* und *tāla* an. Beide Angaben wurden den Liedern Purandaras aber erst viel später übergestülpt. Purandara hat seine Lieder nicht in *rāga* gesetzt, sondern in eine leicht erkennbare Melodie.<sup>241</sup> Diese Melodie wurde mithilfe von Hinweisen auf andere bekannte Melodien benannt: «Lied X wird gesungen wie das Lied Y».<sup>242</sup> Erst im Laufe der Festigung und Verankerung des karnatischen Musiksystems in Südindien wurden diese Melodie-Stränge mit vorhandenen *rāga* abgeglichen und die Lieder entsprechend gekennzeichnet. PGR und andere frühere Editoren haben die Angaben für die *rāga* teilweise selbst erstellt, indem sie nach dem Hören der Lieder deren Tonskala einem entsprechend gleich klingenden karnatischen *rāga* zugewiesen haben.<sup>243</sup> Die ursprüngliche Melodieführung von Purandaradāsas Liedern ist daher in keinem seiner bis heute erhaltenen Stücke zweifelsfrei überliefert.<sup>244</sup> Man muss davon ausgehen, dass die Melodien der Kompositionen, die im Umlauf sind, nicht älter als 200 Jahre sind.<sup>245</sup> Die *rāga*-Auswahl und der Melodieverlauf kann für jede einzelne Komposition, die Purandara zugeschrieben wird, unzählige Versionen haben.<sup>246</sup> THIELEMANN ist der Meinung, die Wahl der Melodie für ein Stück sollte nicht überbewertet werden:

«Inconsistencies in the melodic details should not be overemphasized, because there are considerable differences in the level of proficiency exposed by the singers of the recordings, ranging from professional singers trained in the Madhvaita temple music tradition to which they belong since many generations, to lay singers.»<sup>247</sup>

---

<sup>240</sup> S. THIELEMANN (1999:127); Zu den Stimmungen in der karnatischen Musik s. auch SHRINIVASAN (1998).

<sup>241</sup> S. o. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

<sup>242</sup> MURALIDHARA mündlich am 7.2.2013 in Bangalore.

<sup>243</sup> NAVADA mündlich am 3.2.2013 in Mangalore. RKS (1999:iii) weist darauf hin, dass einige *rāga* namentlich in Purandaras Liedtexten erwähnt werden. Inwiefern diese den heute überlieferten gleichnamigen *rāga* entsprechen, kann hier nicht beantwortet werden.

<sup>244</sup> VNP verfolgt in ihrer Ausgabe den Anspruch, mit der abgedruckten Notation die Originalmelodieführung der Lieder anzugeben. Der Autor ihres Vorworts, DWARAKANATH (2000a:v), bemerkt:

«Purandara Dasa was both litterateur and musician. While efforts were there in regard to his literature, the music aspect had not received any effort. The committee for the fourth centenary celebration addressed itself to the music aspect of Purandara Dasa. After vigorous efforts, they could locate only about 100 and odd songs have come traditionally since long.»

DWARAKANATH's Argumentation ist problematisch, denn wie KUCKERTZ bemerkt, ist die mündliche Tradition «nur soweit zurückzuverfolgen, wie das Erinnerungsvermögen der Sänger reicht.», KUCKERTZ (1994:279). Einen Anspruch wie jenen von DWARAKANATH zu stellen ist daher, angesichts der unklaren Überlieferung der Lieder und der Entfremdung aus ihrem ursprünglichen musikalischen Entstehungsgebiet durch die Karnatisierung fragwürdig.

<sup>245</sup> Die Erforschung von möglich überlieferten Melodien von Purandaras Liedern, fernab der karnatisierten Bereiche, wie z.B. in ländlichen Gebieten und abgelegenen Dörfern, ist unbedingt notwendig, solange diese Melodien noch von ihren Traditionsträgerinnen erinnert werden. In den Dörfern bei traditionellen Familien kann man eine ursprüngliche Singart heute noch hören. Laut Prof. MURALIDHARA (mündlich am 7.2.2013 in Bangalore) werden diese aber in 30 bis 50 Jahren verloren sein. Bemühungen, diese Singarten aufzunehmen und auszuwerten, sind bis heute nicht unternommen worden, s. o. unter «Stand der Forschung». Dies ist eine dringende Aufgabe der Musikethnologie. Die sich aus dieser Forschung heraus ergebende Diskussion muss jedoch an anderer Stelle geführt werden.

<sup>246</sup> S. KUCKERTZ (1994:279ff.).

<sup>247</sup> THIELEMANN (1999:239)

Andererseits können die *rāga*-Angaben in den schriftlichen Textquellen, wenn auch sie kaum als ursprüngliches formgebendes Element zu betrachten sind, doch aussagekräftiger als die bestehenden Melodien sein, da sie auf einen tonalen Modus und eine Stimmung zurückgreifen, die dem Lied schon vor seiner Karnatisierung angehaftet haben kann. Problematisch hierbei ist jedoch, dass die *rāga*-Na-men keine zwingenden Anhaltspunkte über ihren melodischen Charakter geben, denn die Melodie des *rāga* kann sich bei gleichbleibender Bezeichnung im Laufe der Zeit verändert haben.<sup>248</sup>

In den schriftlichen Textausgaben von Purandara-Liedern wird ersichtlich, dass die Auswahl und Spannbreite der *rāga* und *tāla* nicht sehr gross ist.<sup>249</sup> Das ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Lieder von Purandara sich nicht auf die Kunstfertigkeiten vieler verschiedener *rāga*-Melodien stützten, sondern mit wahrscheinlich sich immer wieder wiederholenden Melodie-Mustern versetzt waren. Dabei ist zu bedenken, dass die *rāga*-Vielfalt bis ins 18. Jh. relativ übersichtlich war.<sup>250</sup> Die Karnatisierung der Lieder und die wachsende Bedeutung von *rāga* als formgebendes Element in der klassischen südindischen Musik eröffnete diesen Werken neue melodische Ausdrucksmöglichkeiten. Dies wird nicht zuletzt darin ersichtlich, dass die für diese Arbeit hinzugezogenen Musikinterpretationen eine ganz andere Vielfalt an *rāga*-Auswahl für ein Stück angeben als die konsultierten schriftlichen Quellen. Es ist anzunehmen, dass von einzelnen Liedern bereits zum Zeitpunkt ihrer Entstehung mehr als eine Melodie im Umlauf war. Dies führte im Laufe der Karnatisierung dazu, dass dasselbe Lied in unterschiedlichen *rāga* gesetzt sein konnte. Diese melodische Flexibilität, die Purandaras Liedern eigen ist, besteht bis heute.<sup>251</sup> Die Künstler nehmen sich die Freiheit, bei Bedarf den *rāga* für ihre individuelle Interpretation eines Purandaradāsa-Stücks selbst zu wählen. Bestimmte *rāga* haben sich für bestimmte Lieder durchgesetzt, so findet man für das Lied *pōgadirelo* kaum eine andere Variante als *rāga śankarābharaṇam*. Andere Lieder, wie *kēḷanō hari tālanō* werden wiederum in unterschiedlichen *rāga* interpretiert, welche alle gleichermassen im Umlauf sind. Erlaubt ist, was gefällt. Eine *rāga*-Auswahl für ein Purandara-Lied kann aufgrund unterschiedlichster Kriterien gefällt werden und je nach Interpret von ganz individuellen Präferenzen abhängen. Trotzdem soll hier versucht werden, einige der wichtigsten möglichen Kriterien aufzuzeigen:

### *Name*

Die *rāga*-Wahl für ein Stück kann von der Namensverwandtschaft des *rāga* mit der im Stück besungenen Gottheit abhängen. So z.B. in der Komposition *bhāgyada lakṣmī*, welche oft in *rāga śrī* gesungen wird.<sup>252</sup> Es wird in diesem Fall als eine Art verheissungsvolles Omen verstanden, das Stück in einem *rāga* wiederzugeben, welcher denselben Namen trägt, wie die besungene Gottheit selbst.

---

<sup>248</sup> Vgl. WADE (1991:74).

<sup>249</sup> SKR (1985a:48) spricht von ca. 30 *rāga*, die Purandara in seinen rund 1000 Liedern benutzt.

<sup>250</sup> S. Anhang unter «Zur südindischen Musikgeschichte».

<sup>251</sup> Diese Tatsache ist deshalb hervorzuheben, da diese Flexibilität nicht bei allen karnatischen Kompositionen vorhanden ist. So sind die *rāga* für Kompositionen von Tyāgarāja z.B. als viel autoritativer zu verstehen.

<sup>252</sup> Der Name des *rāga* ist gleichzeitig ein weiterer Name der besungenen Göttin Lakṣmī.

### *Alter*

Die Unterscheidung zwischen älteren oder althergebrachten *rāga* und neueren ist in der karnatischen Musik ein übliches Kriterium. Ein etablierter Musiker verfügt über ein entsprechendes Repertoire und beweist mit der Interpretation von älteren *rāga* seine Kenntnis und Verwurzelung in der karnatischen «Ur-Tradition». Im Zusammenhang mit einem Lied Purandaras ist die Wahl eines alten *rāga* daher gleichzeitig ein Statement, mit welchem der Künstler sein historisches Bewusstsein demonstrieren möchte.

### *Stimmung*

Das häufigste Kriterium für die Wahl eines *rāga* ist seine vermittelnde Stimmung. Aufgrund der heute grösseren *rāga*-Auswahl, der akzeptierten Praxis, vermehrt nordindische *rāga* zu verwenden, und den ausgeprägteren Möglichkeiten in der Technik, ist der Anspruch an das Klangerlebnis gestiegen. Der Zuhörer erwartet etwas zu hören, das alle Sinne berührt. Diese Erwartungshaltung beeinflusst die *rāga*-Wahl massgeblich.

### *Ausgefallenheit*

Neben der Stimmung, die ein *rāga* vermittelt, spielt auch die Ausgefallenheit der *rāga*-Wahl eine Rolle. Man denke hier z.B. an Maharajapuram Santhanam, der die Komposition *ārige vadhuvāde* statt in einem einzigen *rāga* in vier verschiedenen *rāga* (*rāgamālika*) singt. Der *rāga* ist in diesem Fall ein Mittel, um das Stück zu charakterisieren, es aufzuwerten, es aus der Masse hervorstechen zu lassen und nicht zuletzt um eine eigene Interpretation zu hinterlassen, die sich in der karnatischen Musik als eine autoritative Version etablieren kann.

Unter südindischen Musikern herrscht ein grosses implizites Wissen über die genannten Kriterien und weitere Eigenschaften von *rāga*, z.B. über die ideale Tageszeit ihrer Performance, welche Stimmungen sie in welcher Singweise zu vermitteln vermögen, und für welche inhaltlichen Themen der Lieder ein *rāga* geeignet ist. Leider scheinen diese *rāga*-Ideologien, im Unterschied zu Nordindien<sup>253</sup>, wo sie gut bearbeitet sind<sup>254</sup>, für die südindische Musik nur in mündlichen Überlieferungen der einzelnen Musikerschulen konserviert zu werden. Untersuchungen von südindischen *rāga* befassen sich ausschliesslich mit technischen und systematischen Eigenschaften der Intonation, Zugehörigkeit und Historie.<sup>255</sup> Eine eingehende und zusammenfassende Darstellung zu den ästhetisch-emotionalen und performativen Eigenschaften der südindischen *rāga* fehlt bis heute.<sup>256</sup> Aus diesem Grund kann hier nur auf die Auswahl der *rāga* eingegangen werden. Um die Musik-Performance von Purandaras Liedern gezielt analysieren zu können, bedarf es noch weiterer Forschung, die im Rahmen dieser vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden kann.

---

<sup>253</sup> Die sogenannte *dhyāna*-Assoziation der nordindischen *rāga* gehören z.B. zu diesen Ideologien. Es handelt sich hierbei um eine Assoziation, die durch die Stimmung des *rāga* generiert wird und ikonographisch beschrieben und dargestellt wird.

<sup>254</sup> Vgl. WALDSCHMIDT & WALDSCHMIDT (1967-1975) und GANGOLY (2004).

<sup>255</sup> Vgl. SAMBAMOORTHY (1994-2007), KRISHNA PRASAD (2008) und OEMI (2011).

<sup>256</sup> Die einzige Aufarbeitung einzelner *rāga* findet sich bei KUCKERTZ (1970), der in Zusammenarbeit mit praktizierenden karnatischen Musikern die Angaben von SAMBAMOORTHY (ebd.) in einen Bezug zur Performance zu bringen versuchte.

Die Variationsbreite der *rāga*, die in Purandaras Stücken verwendet werden, ist sehr unterschiedlich. Einige Lieder werden nur in einem oder höchstens zwei unterschiedlichen *rāga* interpretiert, für andere finden sich über ein halbes Dutzend Versionen, die alle einen anderen *rāga* für das gleiche Stück anwenden. Einige Kompositionen profitieren von der Interpretation eines namhaften Künstlers, die so berühmt und beliebt geworden ist, dass seine *rāga*-Wahl und die entsprechende Melodiegebung autoritativ an die Komposition gebunden ist. In den für diese Arbeit verwendeten Text- und Musikquellen wurden über 30 verschiedene *rāga* angegeben. Die Lieder lassen sich in Bezug auf ihnen zugeschriebene *rāga* in vier Kategorien einteilen:

<b>Überlieferter <i>rāga</i></b>	<b>Interpretation</b>
Einer	Nur im überlieferten <i>rāga</i>
Einer	Auch in anderen <i>rāga</i>
Mehrere	Nur in einem der überlieferten <i>rāga</i>
Mehrere	In keinem der überlieferten <i>rāga</i>

Die nachfolgende Übersicht zeigt, für welches Stück dieser Arbeit welche *rāga* typisch sind, bzw. inwiefern die Angaben in den schriftlichen Textquellen mit den Interpretationen von Musikaufnahmen übereinstimmen.

### 3.2.1.1. Ein überlieferter rāga – Interpretationen nur im überlieferten rāga

In einigen wenigen Kompositionen hat sich die Interpretation im überlieferten rāga des Liedes durchgesetzt und dies auch mit wenigen Abweichungen in der gleichen Melodieführung. Sowohl die konsultierten schriftlichen wie musikalischen Quellen stimmen in ihrer rāga-Angabe zu diesen Stücken überein. Zu diesen Kompositionen gehören:

- *Jaya jānakī* – in *nāṭa*
- *Jagaduddhāraṇa* – in *hindusthānī kāpi*
- *Pōgadirelo raṅga* – in *śaṅkarābharaṇam*
- *Bhāgyāda lakṣmī bārammā* – in *madhyamāvati*
- *Mellamellane baṁdane* – in *mohanā*
- *Śrīgaṇanātha* – in *malahari*

Bei *jaya jānakī*, *jagaduddhāraṇa* und *bhāgyāda lakṣmī bārammā* sind Interpretationen namhafter Künstler, wie M. S. Subbulakshmi, M. L. Vasanthkumari, Sudha Raghunathan oder Vidyabhushana vorhanden. Die jeweiligen Interpretationen können daher als autoritativ angesehen werden. Bei *pōgadirelo raṅga* und *mellamellane baṁdane* handelt es sich zwar um beliebte Kompositionen, sie werden aber selten in kommerziellen Musikaufnahmen produziert. Dennoch ist bei diesen Kompositionen keine andere als die überlieferte rāga-Variation aufgetaucht. Die Komposition *śrīgaṇanātha* muss als Spezialfall angesehen werden, da es sich hier um ein Lehrstück handelt, welches mit Notengebung überliefert ist und daher gar keine Möglichkeit für eine andere Interpretation bietet.

### 3.2.1.2. Ein überlieferter rāga – Interpretationen auch in anderen rāga

Manche Kompositionen Purandaradāsas weisen zwar einen überlieferten rāga auf, der in allen Editionen übereinstimmt, es finden sich aber auch zeitgenössische Interpretationen in anderen rāga. Zu solchen Kompositionen gehören:

- *Ārige vadhuvāde* – überliefert in *kalyāṇi* – auch gesungen in *rāgamālika* (*kurañjī*, *yamunākalyāṇī*, *darbārī kānada*, *sindhubhairavī*, *nāgasvarāvālī*)
- *Ī pariya sobagāva* – überliefert in *rēgupti*, *kāmbōdi* und *sāraṅga* – auch gesungen in *rāgamālika* und *haṁsānandi*<sup>257</sup>
- *Udaravairāgyavidu* – überliefert in *nādanāmakriye* – auch gesungen in *paṁtuvarāḷi/* *kāmavardhini*
- *Ōḍi bāraiya vaikunṭhapati* – überliefert in *bhairavi* – auch gesungen in *misra pahāḍi* und *mōhana*
- *Kēḷanō hari tāḷanō* – überliefert in *kalyāṇi/yaman* – auch gesungen in *surati* und *bēgaḍa*
- *Vṛndāvanadoḷ* – überliefert in *śrī/madhyamāvati* – auch gesungen in *rāgamālika* (*tilaṅg*, *behāg*, *ābherī*)

Bei *ārige vadhuvāde* hat sich eine Interpretation des berühmten karnatischen Sängers Maharajapuram Santhanam durchgesetzt. Seine Präsentation des Lieds ist in vier verschiedenen rāga gesetzt (*rāgamālika*). Es bestehen auch Aufnahmen im überlieferten rāga der Komposition, diese genießen jedoch keinen vergleichbaren Bekanntheitsgrad. *Udaravairāgyavidu* und *ōḍi bāraiya vaikunṭhapati* sind Kompositionen, die zwar zusätzlich zum überlieferten rāga in anderen rāga präsentiert werden, bei welchen sich jedoch keine solche Interpretation wirklich durchgesetzt hat. Bei *ōḍi bāraiya vaikunṭhapati* klingen die verschiedenen Interpretationen trotz unterschiedlicher rāga sehr ähnlich, so dass man sagen kann, dass sich eine einheitliche Melodieführung durchgesetzt hat. Bei *kēḷanō hari tāḷanō* dominiert trotz Interpretationen in unterschiedlichen rāga die Version im überlieferten rāga. Dies liegt auch an der Prominenz der Interpreten, wie M. L. Vasanthkumari und Sudha Raghunathan, die die Interpretation im überlieferten rāga populär machten.

---

<sup>257</sup> Dieses Stück wird in mehreren rāga überliefert, wird aber trotzdem zu dieser Kategorie gezählt, da Interpretationen in allen genannten rāga gleichermassen im Umlauf sind.

### 3.2.1.3. Mehrere überlieferte rāga – Interpretationen in nur einem davon

Einige Kompositionen sind in den verschiedenen Ausgaben mit verschiedenen *rāga* versehen. Bei manchen davon hat sich in der Praxis nur einer dieser überlieferten *rāga* durchgesetzt. Dazu gehört:

- *dāsanna māḍikō* – überliefert in *kalyāṇi* und *nādanāmakriye* – nur gesungen in *nādanāmakriye*

*Dāsanna māḍikō* existiert in einer der berühmtesten Purandara-Interpretationen, nämlich der Präsentation durch M. S. Subbulakshmi. Diese Interpretation des *pada* ist so autoritativ, dass keine andere neben ihr bestehen konnte oder je versucht wurde.



#### 3.2.1.4. Mehrere überlieferte rāga – keine Interpretationen in einem davon

Einige Purandara-Lieder werden, obwohl in den Ausgaben verschiedene überlieferte *rāga* angegeben werden, in kommerziellen Aufnahmen in keinem davon interpretiert. Da es keine Nachweise darüber gibt, inwiefern die Angaben der überlieferten *rāga* in den Editionen der ursprünglichen Melodie-Gebung durch Purandara entsprechen, muss man bedenken, dass die für die Interpretationen gewählten *rāga* unter Umständen näher an einem Original sein können, als die abgedruckten Angaben. Zu den Kompositionen, die trotz mehrerer überlieferter *rāga* in ganz anderen *rāga* gesungen werden, gehören:

- *Kaṁḍe nā gōvim̐dana* – überliefert in *pūrvikalyaṇi* und *kāmavardhani/parṁtuvarāḷi* – gesungen in *hamsānandi*, *candrakaur̐ms* und *vasanta*
- *Gajavadana bēḍuve* – überliefert in *pīlu* und *dhanyāsi* – gesungen in *hamsadhvani* und *gambhīranaṭa*
- *Kāgada baṁdide namma* – überliefert in *gamanāśrama* – gesungen in *kalyāṇava-santha* und *khāmas*

Alle drei Kompositionen sind berühmte Stücke mit namhaften Interpreten, die aber nicht den überlieferten *rāga* folgen. Vor allem bei *kaṁḍe nā gōvim̐dana* hat sich unter vielen ein nord-indischer *rāga* (*candrakaur̐ms*) durchgesetzt, und wird in diesem in einer berühmten Interpretation von Sanjay Subrahmanyam präsentiert. Eine der berühmtesten Kompositionen Purandaras überhaupt ist *gajavadana bēḍuve*, ein *pada*, der in jeder seriösen Musikschule Teil des Curriculums ist. Seine Interpretation in *rāga hamsadhvani* ist so autoritativ, dass dies bereits als sein überlieferter *rāga* angesehen wird.

Für die Tanzchoreographien wurden für die untersuchten 16 Lieder 21 *rāga* ausgewählt. Die Wahl des *rāga* wird in den Liedanalysen genannt und diskutiert.

### 3.2.2. Programm zur Darstellung der musikalischen Interpretation

«At the present day, however, it is absolutely impossible for anyone to gather an accurate knowledge of the principles of Hindu music without the aid of learned natives, a practical acquaintance with the capabilities of their instruments, and without consulting the best living performers - things that few persons have opportunity or leisure to attempt.»<sup>258</sup>

DAY formuliert in diesem Zitat die grundlegende Problematik, mit welcher bis heute jeder westliche Musikforscher in der Auseinandersetzung mit indischer Musik konfrontiert wird. Es handelt sich hierbei nicht nur um die fremdartige Struktur der Musik, aufgrund welcher ein ästhetischer Genuss der Performance für Aussenstehende und Nicht-Kenner schwer zu verwirklichen ist. Vielmehr fehlt der südindischen Musik die Selbstreflexion durch die eigenen Experten. Das dadurch für Dritte unzugängliche implizite Wissen, welches nur mündlich in den Musiker-Traditionen weitergegeben wird, fehlt in der Musikwissenschaft, um eine weiterführende Forschung zu betreiben, die aus einer drohenden Übertheoretisierung vermehrt in eine Performance-Analyse führen könnte. Eine der konkreten Auswirkungen dieser fehlenden Reflexion der praktizierten Musik findet sich in der Problematik der Notation und Darstellungsmöglichkeiten der karnatischen Musik. Die Überlegungen rund um eine geeignete Notation der südindischen Musik sind seit den All India Music Conferences der 1910er bis 40er Jahre ein kontrovers diskutiertes Thema im Bereich der südindischen klassischen Musik. Unter den indischen Ansätzen sind die Beispiele von Subbarama Dikshitar (Ta.: ஸுப்பிராம சீடசித்ரர், 1839–1906) erwähnenswert, der in seiner *Saṅgīta Sampradāya Pradārśinī* sowohl die indischen Solfa-Silben als auch Symbole der westlichen Notation genutzt hat.<sup>259</sup> Dieser Ansatz sollte von einem Komitee der Madras Music Academy weiterentwickelt werden:

«This conference recognizes the need for an adequate scheme of notation as a means of preserving our music in some form and appoints a committee consisting of Sri C. S. Iyer, Prof. Sambamurthy and Sri T. L. Venkatarama Iyer to evolve a scheme of notation on the basis of the symbols adopted in the Sangita Sampradaya Pradarsini.»<sup>260</sup>

Bedauerlicherweise hat eine solche systematische Weiterführung dieser Idee, trotz der formulierten Resolution, nicht stattgefunden. Die seither verbreiteten Varianten zur Notation der karnatischen Musik haben sich, vor allem im Westen, an der westlichen detaillierten Partitur orientiert.<sup>261</sup> Mittlerweile verwendet die indische Musikwissenschaft aus der westlichen Notation stammende Interpunktion, um die in Indien üblich gewordene Notation zu ergänzen.<sup>262</sup> Indische Musik-Notationen sind Transkriptionen der grundlegenden Melodie und Rhythmik der Komposition und beinhalten nur jene Elemente, die in jeder Performance

---

<sup>258</sup> DAY (1891:7)

<sup>259</sup> S. RAMANATHAN (1961:86f.).

<sup>260</sup> RAMANATHAN (1961:85)

<sup>261</sup> Vgl. NIJENHUIS (1976b), WADE (1991) und KUCKERTZ (1970).

<sup>262</sup> S. z.B. RAMANATHAN (1961:86f.) und SAMBAMOORTHY (1994-2007).

unverändert bleiben. Damit ähnelt sie der Notation früher europäischer Musik, des Jazz, aber auch des Belcanto.<sup>263</sup> Wie WADE (1991) am Beispiel einer Tyāgarāja-*kr̥tī* zeigt, sind die unterschiedlichen Darstellungen die heute für indische Musik im Umlauf sind, stark davon abhängig, für welchen Zweck und welchen Rezipienten die Aufzeichnung erarbeitet wurde.<sup>264</sup> Die daraus entstehende Kontextgebundenheit stellt die Musikwissenschaft vor das Problem, dass die bestehenden Notationen nur bedingt zur Analyse von performativer Praxis brauchbar sind:

«To translate such notations into sounding music is no problem for somebody acquainted with the sound ideals prevailing in the temporal and cultural matrix of the respective piece. Normally only the trained indigenious musician is able to do so... The researcher belonging to a different culture comprehends even a contemporary notated image only once he gains access to at least one sounding version of the very same musical piece, or once he has observed the conventions of performance – that are transmitted only aurally – on the basis of various other pieces.»<sup>265</sup>

Genau in diesem Umstand liegt die Schwierigkeit für Aussenstehende, die Performance der indischen Musik in der Forschung zu verwenden.

Aufgrund der dargestellten Problematik und der in den betroffenen Forschungskontexten fehlenden Werkzeuge, wurde zur Darstellung der Grundmelodie der in dieser Arbeit behandelten Lieder eine geeignete Notation verwendet, die die Musikinterpretation auf möglichst unmittelbare Weise darstellt und gleichzeitig der Gefahr entgeht, durch die westliche kategoriale Prägung die Musik in bekannte Schemata zu zwingen.<sup>266</sup> Die Darstellung basiert auf dem von STADLER ELMER entwickelten Pitch-Analyzer<sup>267</sup>, welcher gesungene Phrasen in Tonhöhen- und Zeitverlauf darstellt.

---

<sup>263</sup> THIELEMANN (1999:190f.) unterscheidet hierbei zwischen präskriptiver und dokumentierender Notation. Dies ist unrichtig, da auch die indische Notation präskriptiv ist und nicht dokumentierend. Wäre sie dokumentierend, würde sie eine spezielle Performance mit allen Ausschmückungen wiedergeben, was aber nicht der Fall ist.

<sup>264</sup> S. WADE (1991:39ff.).

<sup>265</sup> KUCKERTZ (2003:17f.), zit. in THIELEMANN (2005b:71)

<sup>266</sup> Zur Kulturbedingtheit im Hören und Verarbeiten von Musik s. STADLER ELMER (2015:43ff).

<sup>267</sup> S. ELMER, F.-J. (1994-2015): Musical Micro Analysis Tools. – Online zugänglich unter <http://mmatools.sourceforge.net> – Zuletzt geprüft am 11.2.2016.

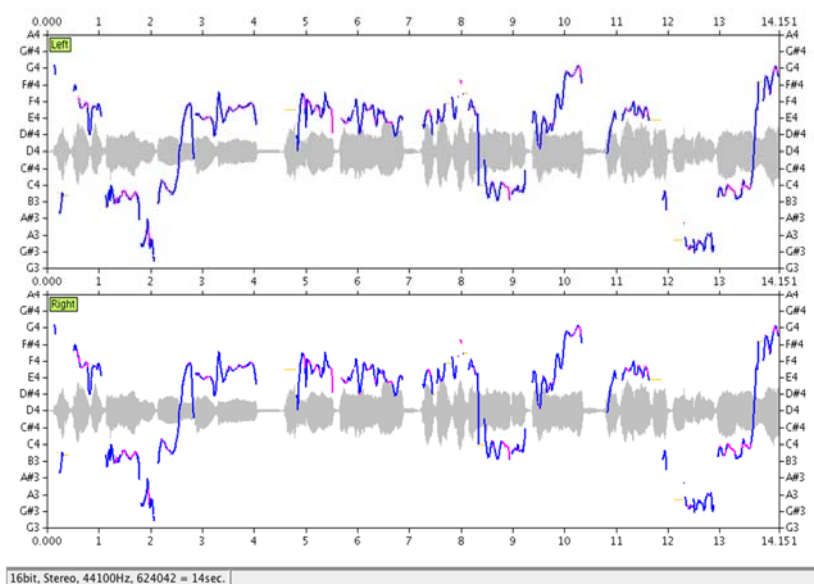


Abb. 16: Darstellung der ersten 14 Sekunden des Lieds *gajavadana beđuve* im Pitch-Analyzer

nachfolgenden Lied-Analysen aufgeführt werden, sind mit dem genannten Programm erstellt.

Die Grafik zeigt die akustische Analyse des gesungenen *pal-lavi* von *gajavadana beđuve*. Die schwarze horizontale Linie zeigt den Melodieverlauf in der Zeit (X-Achse) an. Die Tonhöhen der einzelnen Silben (graue Flächen) werden als Kategorien gehört. Die Y-Achse zeigt die wohltemperierten Noten an, im entsprechenden Intervall, in welcher die gesungene Sequenz abläuft. Der Melodieverlauf kann an der meist blauen oder pinken Linie abgelesen werden. Alle Grafiken, die in den

### 3.2.3. Musik im Bharata Natyam

Die Zusammenstellung von Ensembles in südindischer Musik sind flexibel, die Rollenverteilung dagegen ist fixiert.<sup>268</sup> Dies gilt auch für ein Begleitensemble für klassischen indischen Tanz. Die Instrumente werden weder nach Anzahl noch nach Herkunft eingeschränkt. Gerade in neuerer Zeit, in welcher viele klassische Künste Indiens die Grenzen ihrer Tradition überschreiten, um neuen Strömungen nachzugehen, kommt es immer häufiger vor, dass Tänzerinnen und Tänzer eine ungewöhnliche Auswahl an Begleitinstrumenten treffen, um damit die individuelle Note ihrer Darbietung noch stärker zu unterstreichen.<sup>269</sup> Das Begleitensemble für eine klassische Bharata-Natyam-Aufführung ist in zwei Teile geteilt. Der Perkussionist übernimmt die Verantwortung für den rhythmischen Teil der musikalischen Begleitung. Im Fall von klassischem Tanz unterstützt er direkt die Schrittfolgen der Tänzerin, wobei er sowohl der Tänzerin wie dem Ensembleleiter (*naṭṭuvanār*)<sup>270</sup> folgen muss. Die Instrumentalisten begleiten in erster Linie den Gesang und alle melodischen Elemente. Der Ensembleleiter bzw. die Ensembleleiterin, genannt *naṭṭuvanār*, vereint diese beiden Teile des Ensembles in seiner bzw. ihrer Tätigkeit. Er singt die Musikstücke, rezitiert die Rhythmussprache und leitet mit seinen Zimbeln das gesamte Ensemble. War dies vor einigen Jahrzehnten die Aufgabe einer einzigen Person, wird heutzutage diese Aufgabe meist unter zwei oder mehreren Personen aufgeteilt. Der Grund dafür liegt darin, dass nicht mehr alle Lehrmeister gesanglich für die Bühne geeignet sind und sich damit der Herausforderung einer musikalischen Ensembleleitung vor Publikum nicht stellen können.<sup>271</sup> Seit der gezielten Ausbildung von Bühnenbegleitern, die keine Tänzer sind, hat sich dadurch eine neue Berufsgattung entwickelt, in welcher sich Sänger und Sängerinnen auf einen Teil der gesanglichen Tanzbegleitung spezialisieren.<sup>272</sup>

---

<sup>268</sup> S. WADE (1991:207f.).

<sup>269</sup> Dazu gehören westliche Instrumente wie das Harmonium oder elektronische Instrumente wie das Keyboard. Traditionalisten kritisieren an diesen weniger traditionellen Instrumenten, dass sie die Feinheiten der indischen Musik nicht wiederzugeben vermögen, vgl. DEVA (1995:123). Ausführlicher zu traditionellen Aspekten der Musikbegleitung im indischen Tanz s. BHAGYALEKSHMI (1991:42ff.).

<sup>270</sup> Das Wort *naṭṭuvanār* hat keinen Sanskrit-Ursprung sondern stammt aus dem Tamilischen. Traditionell stammen *naṭṭuvanār* aus nicht-brahmanischen tamilischen Musikerkasten. Die Musikensembles, die diese Kasten bildeten, waren in zwei Bereiche aufgeteilt: in Tempel-Musikensembles (*periyā-mēla*) und Tanz-Begleitensembles (*ciṅṅa-mēla*). Die Tanzbegleiter in diesen Ensembles waren gleichzeitig die Lehrer der *devadāsī* und verkörperten eine gebildete Person, die tiefe Kenntnisse in der Materie aller beteiligten Kunstarten hatte, s. LYNTON (1995:26f.):

«Originally the nattuvanar was the head of the dancers and of the dance tradition in a temple. [...] Nattuvanars were very possessive of their art. [...] Since the nattuvanar was the conductor of a dance performance, his presence was essential. [...] It had been customary that the sons of a devadasi became either musicians or dancers and in time masters or both.»

<sup>271</sup> Es gibt noch weitere Gründe für diese Entwicklung. Zum einen ist das heutige Publikum viel Musik-affiner geworden und der Anspruch auf eine ästhetische, gesangliche Untermalung einer Tanzaufführung bringt die meisten Lehrmeister und Lehrmeisterinnen dazu, professionelle Sänger oder Sängerinnen für diese Aufgabe zu engagieren. Der Fall kann auch umgekehrt liegen, denn viele Lehrmeister beherrschen die Kunst des *naṭṭuvāṅgam* (s. u.) nicht mehr. In diesen Fall engagieren sie einen Tanzbegleiter, der diese Aufgabe für sie übernimmt. Im Extremfall sitzen bis zu drei Personen an der Spitze eines Begleitensembles.

<sup>272</sup> Nach der Brahmanisierung des Tanzes wurden die traditionellen Tanzbegleiter zu den Tanzlehrmeistern der aufkommenden brahmanischen Tänzerinnen. Ihre Aufgabe der Tanzbegleitung auf der Bühne wurde zu

Das Ziel eines Tanz- und Musik-Ensembles ist es, die darin enthaltenen verschiedenen Kunstdisziplinen in solcher Art und Weise verschmelzen zu lassen, dass der Zuschauer nicht eine Ansammlung von eigenständigen Kunstformen wahrnimmt, sondern eine homogene und ganzheitliche Darbietung. Im *naṭṭuvanār* fließt der rhythmische und musikalische Teil der Tanzbegleitung zusammen. Er hat die Aufgabe, durch das präzise Schlagen der Zimbeln (*naṭṭuvāṅgam*) die Tanzschritte der Tänzerin in Übereinstimmung mit dem *tāla* der Choreographie zu halten und gleichzeitig die gesanglichen Elemente zu leiten. Er muss sowohl fähig sein, die spezifischen *bhāva*, die zum Ausdruck kommen, gesanglich zu unterstützen, als auch die verschiedenen Rhythmuszyklen und die entsprechende Rhythmussprache perfekt beherrschen. Die rhythmischen Muster der Tänzerin werden in den entsprechenden Teilen der Choreographie mit der Rhythmussprache (*solli-kuttu*) begleitet. Die rezipierten Silbenfolgen sind Teil derselben Rhythmuslehre, die die Perkussionisten in der karatischen Musik trainieren. Diese Rhythmussprache stellt eine verbalisierte Form der unterschiedlichen Schlagformen auf dem Perkussionsinstrument dar. Der Perkussionist folgt in diesem Teil der Begleitung eins-zu-eins dem vorgegebenen rhythmischen Muster, welches der *naṭṭuvanār* rezipiert. Der lyrische Teil der Choreographie wird vom *naṭṭuvanār* gesanglich begleitet und verschmilzt mit der Instrumentalbegleitung des Ensembles. Auch hier leitet der *naṭṭuvanār* die instrumentelle Begleitung an, bzw. die Instrumentalisten orientieren sich an der Interpretationsart des *naṭṭuvanār*.

Die folgenden Ausführungen nennen die weiteren Bestandteile des Bharata-Natyam-Musikensembles.

---

einer neuen separaten Berufsgattung für brahmanische Sänger mit entsprechender Ausbildung, s. SANKARAN & ALLEN (2000:387) und o. unter «Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung».

### 3.2.3.1. Idiophone (*ghana-vādyā*)

Pflicht-Idiophone in einem Ensemble für Tanzmusik sind die Fussschellen der Tänzerin und die Zimbeln des *nattuvanār*. Ohne diese beiden findet keine vollständige Bharata-Natyam-Performance statt. Seltener eingesetzte Idiophone sind *ghaṭam*<sup>273</sup> und *mūrśiṅg*<sup>274</sup>.

#### Schellen<sup>275</sup>

Zur rhythmischen Begleitung eines Tanzorchesters zählen die Fussschellen der Tänzerin, auch *gejje* (Kn.: గజ్జె) oder *keccai* (Ta.: കേക്കൈ) genannt. Sie gehören zu den geschüttelten Idiophonen und haben keine bestimmte Tonhöhe. Die einzelnen Fussschellen können unterschiedliche Form haben, sind meist kugelförmig und einer halb geschlossenen Knospe nachempfunden, mit einer sich frei bewegenden Metallkugel in ihrem Innern. Das verwendete Material ist hauptsächlich Messing, wobei es auch solche aus Silber gibt. Die Klänge der Fussschellen korrespondieren mit den Schritten der Tänzerin und den Schlägen des Perkussionisten, der Zimbeln und dem Schlag der Füße auf dem Tanzboden.

Die Fussschellen haben eine wichtige symbolische Bedeutung für die Tänzerin.<sup>276</sup> Sie werden üblicherweise anlässlich ihres Bühnendebüts von ihrem Lehrmeister in einer *pūjā* gesegnet und feierlich übergeben. Fortan legt sich die Tänzerin die Schellen nur an, nachdem sie sich vor ihnen verneigt hat, und nur für die Performance auf der Bühne, niemals für Proben oder im Training. In der Tradition ist dieser Respekt vor den Tanzschellen und die Idee ihrer Heiligkeit ein Mittel, den Rahmen jeder Performance zu ritualisieren, indem ihm der Aspekt des Alltäglichen (*loka-dharmī*) genommen wird. Heute ist die Funktion der Fussglocken der Bharata-Natyam-Tänzerin sehr dominant geworden und in den einschlägigen Geschäften werden mittlerweile Fussschellen für Kathak-Tänzerinnen auch an Bharata-Natyam-Tänzerinnen verkauft. Diese sind breiter und haben mehr Reihen an Schellen als die älteren Modelle im Bharata Natyam. Dies zeigt, dass der Klang der Schellen und seine Koordination mit dem Ensemble und den Füßen der Tänzerin an Bedeutung gewonnen hat.

---

<sup>273</sup> *Ghaṭam* ist ein Tontopf, welcher als unterstützendes Perkussionsinstrument genutzt wird, s. THIELEMANN (1999:89). Als alleiniges Perkussionsinstrument kommt es nicht vor. Dieses einfache Instrument hat in Südindien eine hohe Reputation und den Status eines geschätzten Konzert-Instruments, s. DEVA (1987:46). Der Spieler sitzt mit gekreuzten Beinen auf dem Boden und hält das Instrument in seinem Schoss, die Öffnung des Topfes wird dabei gegen den Oberkörper des Musikers gepresst. Der Musiker klopft mit seinen Fingern auf verschiedene Stellen des Topfes, niemals aber auf die Öffnung, und erzeugt damit unterschiedliche rhythmische Klänge. Zusätzlich kann er die Öffnung des Topfes durch das Andrücken seines Oberkörpers teilweise verschliessen und damit zusätzlich die Klänge des Instruments verändern. Für Tanz-Aufführungen wird dieses Instrument eher selten gebraucht, denn die Verstärkung und die daraus resultierende geringe Hörbarkeit in einem Ensemble sind problematisch.

<sup>274</sup> Der Name dieser Maultrommel stammt ursprünglich aus dem Sanskrit *mukhacaṅga* und ist der europäischen Maultrommel sehr ähnlich, s. SACHS (1983:50ff.) und THIELEMANN (1999:89). Es handelt sich dabei um einen runden Metallrahmen mit einer dünnen Lamelle, die zwischen dem Unter- und Oberkiefer herausragt. Während sie in Nordindien eher in der Volksmusik anzutreffen ist, ist sie in Südindien ein unterstützendes Konzertinstrument, welches nach der Rhythmuschule der südindischen Perkussionsinstrumente gespielt werden kann.

<sup>275</sup> Glocken werden in allen Hindu-Tempeln in verschiedenen Riten verwendet, s. THIELEMANN (1999:88). Es ist daher denkbar, dass die Fussschellen der Tänzerin aus der Zeit der *devadāsī* stammen, in welcher die Tänzerin ebenfalls Teil des Tempel-Ritus war.

<sup>276</sup> S. THIELEMANN (1999:89).

## Zimbel

Die Zimbeln (*tālam*) sind Idiophone, die den metrischen Zyklus angeben. Die Verwendung der Zimbeln geht auf die Tempelmusik zurück, in welcher sie als Teil der Gottesverehrung gespielt wurden.<sup>277</sup> Im Kontext von Bühnentanz sind sie zu einem Instrument mit ausgefeilter Spieltechnik formalisiert worden. Die Zimbeln des *naṭṭuvanār* sind das Herzstück eines Begleitensembles und gleichzeitig auch der heiligste Teil davon.<sup>278</sup> Sie ersetzen in ihrer Funktion in der Performance den *kōlu* (Kn.: కౌలు), den Holzstock, mit welchem der Lehrmeister im Unterricht den Rhythmus schlägt und die Tanzschüler trainiert.<sup>279</sup> Die Zimbeln sind die direkte Verbindung zwischen dem *naṭṭuvanār* und den Fusschritten der Tänzerin. Die Tanz-Zimbeln (*naṭṭuva-* oder *naṭṭuvāṅga-tālam*) bestehen aus Messing, Stahl oder einem anderen Glockenmetall. Ihnen ist daher auch ein glockenheller Klang eigen. Obwohl es möglich ist, die Zimbeln durchaus melodios zu spielen, werden sie primär als Rhythmus-Instrumente angesehen. Die Zimbeln bestehen aus einer grossflächigen Zimbel und einer kleineren, die stärker gekrümmt ist. Ihr Durchmesser variiert zwischen 2 bis 7 Zentimetern. Beide Zimbelhälften sind mittig an einer Kordel befestigt welche sich der *naṭṭuvanār* zwischen Zeige- und Mittelfinger klemmt und damit die Zimbeln in den Handflächen halten kann. Die Zimbeln können sowohl flach aufeinandergeschlagen werden als auch mit der Kante der einen auf die Fläche der anderen. Die meisten *naṭṭuvanār* benutzen während einer Aufführung in der Spielhand unterschiedliche kleine Zimbeln, die sich in ihrer Klangfarbe unterscheiden, und setzen diese entsprechend der gewünschten Virtuosität ein.

## Stampfen

Die stampfenden Füsse der Bharata-Natyam-Tänzerin haben ebenfalls eine idiophone Qualität und verstärken das Rhythmusmuster der Musik.<sup>280</sup> Der Klang des Stampfens wird durch die Resonanz des Bodens verstärkt und kann das Klangvolumen erweitern.

---

<sup>277</sup> Die zwei Zimbelhälften haben daher auch symbolische Bedeutung, werden z.B. als Śiva-Śakti oder als Symbol der weiblich-männlichen Dualität angesehen, s. MINER (2000:342).

<sup>278</sup> Dies erkennt man unter anderem daran, dass jede Tänzerin und jeder Tänzer zu Beginn einer Veranstaltung den Segen der Zimbeln nehmen. Die Zimbeln werden ungleich anderen Instrumenten auch oft vererbt und sind somit ein Symbol der jeweiligen Tanztradition, der der *naṭṭuvanār* angehört.

<sup>279</sup> Da die Zimbeln als heiliger Teil der Aufführung angesehen werden, verwendet man sie im Unterricht üblicherweise nicht. An ihre Stelle tritt der Stock, der ebenfalls zu den geschlagenen Idiophonen gehört, in Tamil oder Kannada auch *kōlu* genannt. Der *kōlu* wird dabei auf ein Brett geschlagen und stellt die rhythmische Unterstützung dar, die auf der Bühne von den Zimbeln und den Perkussionsinstrumenten übernommen wird. Der Stock hat, wie auch die Zimbeln, eine wichtige symbolische Bedeutung, denn er wird in der Regel vom Lehrer an den Schüler übergeben, wenn er der Überzeugung ist, dass dieser die Reife erreicht hat, um selbstständig Schüler zu unterrichten.

<sup>280</sup> Zur Fussarbeit als Idiophon s. auch MIDGLEY (1979:93).



### 3.2.3.2. Membranophone (*avanaddha-vādyā*)

Das Pflicht-Instrument für die Perkussion von Bharata-Natyam-Darbietungen ist das *mṛdangam*. Eher selten werden Konzertinstrumente wie *kanjīrā*<sup>281</sup> oder nordindische Instrumente wie die *tablā*<sup>282</sup> eingesetzt.

#### ***Mṛdangam***

Das *mṛdangam* ist eine zweiseitige fassförmige Pauke<sup>283</sup>, wobei die eine Spielfläche dem Bass, die andere dem Sopran entspricht. Das *mṛdangam* ist nachweislich eines der ältesten indischen Perkussionsinstrumente.<sup>284</sup> Ursprünglich wurde es vermutlich aus Ton hergestellt<sup>285</sup>, seit einigen Jahrzehnten wird es jedoch vorzugsweise aus dem Holz des Jackfruchtbaums<sup>286</sup>, seltener auch aus Rot-<sup>287</sup> oder Neemholz<sup>288</sup> hergestellt.<sup>289</sup> Das Instrument sollte aus einem einzigen Stück Holz entstehen, das ausgehöhlt wird. Je nach gewünschter Tonhöhe kann das Instrument eine Länge zwischen 55 und 60 cm haben, wobei es an der breitesten Stelle einen Durchmesser von bis zu 30 cm haben kann. Das Instrument ist asymmetrisch, da die linke Spielseite grösser ist als die rechte. Die Spielflächen haben einen Durchmesser zwischen 17 und 20 cm. Sie sind primär mit Ziegenleder bezogen. Die rechte Sopranspielfläche ist zusätzlich mit je einer Schicht Kalbs- und Kuhleder bezogen, welche in der Mitte kreisrund ausgeschnitten werden und den Blick auf das darunterliegende Ziegenleder freigeben. Zwischen dem Ziegen- und Kuhleder werden Ginsterhalme<sup>290</sup> oder feiner Kieselsand eingeschlossen, die der Spielfläche zu einem summenden Klang verhelfen. In der Mitte der Sopran-Membran wird eine kreisrunde Fläche mit einer schwarzen Paste, bestehend aus Mehl, Eisenoxid und Stärke, aufgetragen und gehärtet.<sup>291</sup> Dieser zusätzliche

---

<sup>281</sup> Die *kanjīrā* ist eine Schellentrommel, die aus dem Bereich der Volksmusik übernommen wurde und heute ein Konzertinstrument in der karnatischen Musik ist, s. SACHS (1983:65ff.), THIELEMANN (1999:109) und DEVA (1987:64). Die Trommel hat einen Durchmesser von ca. 15 bis 20 cm und ist meist mit Echsenhaut überzogen. Im Rahmen der Trommel sind zwei kleine Metallzimbeln eingebaut, die während dem Spielen mitklappern. Es ist kein Solo-Instrument, sondern wird in der Regel als Unterstützung zum *mṛdangam* oder zum *ghaṭam* gespielt.

<sup>282</sup> Zur Geschichte der *tablā* gibt es unterschiedliche Versionen. Während SACHS (1983:59f.) sie als ein aus dem mittleren Osten importiertes Instrument bezeichnet, betont DEVA (1987:69) dass es genügend Indizien gibt, die darauf hinweisen, dass der in Indien gespielten *tablā* eine indische Entstehungsgeschichte voraus geht. Auffällig ist, dass sie nicht für die nordindische devotionale Musik benutzt wird, für welche die Vorliebe dem traditionelleren Instrument *pakhavāj* gilt, vgl. THIELEMANN (1999:92f.). Die *tablā* kommt ausschliesslich in der klassischen nordindischen Musik vor und geniesst immer öfters auch in der südindischen Musik Beliebtheit.

<sup>283</sup> Das *mṛdangam* wird fälschlicherweise oft als Trommel bezeichnet, was aber nicht zutrifft, da eine Trommel im Gegensatz zu einer Pauke nicht gestimmt werden kann.

<sup>284</sup> S. DEVA (1987:73ff.).

<sup>285</sup> Diese Schlussfolgerung geht aus dem Namen des Instruments hervor: *mṛd* (Sa.: «Erde, Ton») und *aṅga* (Sa.: «Glied, Körper»), s. THIELEMANN (1999:90).

<sup>286</sup> *Artocarpus heterophyllus* Lam.

<sup>287</sup> Vermutlich ist hier Chickrassy (*Chukrasia tabularis* H. Roem.) gemeint, das auch «Indian Redwood» genannt wird, s. HOLZLEXIKON (2010:213).

<sup>288</sup> *Azadirackta indica* A. Yuss.

<sup>289</sup> S. DEVA (1987:77).

<sup>290</sup> *Genista* L.

<sup>291</sup> DEVA (1987:77) spricht von einer Mischung aus Mangan-Pulver (Mn), Tamarinde (*Tamarindus indica*) und gekochtem Reis. Dieser offensichtlich modernen Rezeptur ging eine einfachere Version bestehend aus Lehm und Kuhdung voraus, s. RECK (2000:356).

Belag besteht aus ungefähr vierzig oder fünfzig Schichten und gibt der Sopranseite die typische metallische Klangfarbe. Ausserdem verleiht dieser Belag dem Instrument eine ganz bestimmte Stimmhöhe<sup>292</sup>, die im Nachhinein nur um maximal einen Tonschritt verändert werden kann. Die linke Bassspielfläche ist zusätzlich zweifach mit Büffelleder bezogen, in welchem in der Mitte kreisrund ebenfalls eine Öffnung ausgeschnitten wird, die das darunterliegende Ziegenleder freilegt. Der Bass wird in seinem dröhnenden Klang unterstützt, indem vor dem Spielen ein Teig aus Reismehl auf die Membran geklebt wird, welcher nach dem Spielen wieder entfernt wird.<sup>293</sup> Riemen aus Büffelleder werden quer über den Klangkörper gespannt und miteinander verbunden. Die Lederriemen spannen die Membranen und erlauben so, dass die Sopranseite gestimmt werden kann.<sup>294</sup> Sie wird der Sängerin oder dem Sänger entsprechend nach dem Grundton und der Quint darüber gestimmt, indem die Spannung der Lederriemen erhöht oder verringert wird.<sup>295</sup>

Das *mṛdangam* wird in waagerechter Position am Boden gespielt. Der Mṛdangist sitzt dazu mit halbgekreuzten Beinen vor dem Instrument, wobei der Knöchel und Fuss des rechten Beins unter dem Instrument liegt und das linke Bein angewinkelt an den Instrumentenkörper angelehnt wird.<sup>296</sup> Die *mṛdangam*-Schulung beginnt meist mit vier bis fünf Jahren. Es gibt vier Grundschläge, aus welchen alle möglichen Rhythmuskombinationen zusammengestellt sind. Die ersten drei Grundschläge werden mit den Fingern an der Sopranseite ausgeführt, den vierten Grundschiag führt die Hand auf der Bassseite aus. Insgesamt kann der Mṛdangist damit bis zu zwanzig unterschiedliche Klänge auf dem Instrument produzieren. Die Schüler sind in der Regel in den Grundkenntnissen der karnatischen Musik ausgebildet, nicht selten sind Mṛdangisten sogar exzellente Kenner der karnatischen Musik.

Der Mṛdangist ist neben dem *naṭṭuvanār* das wichtigste Mitglied im Musikensemble und fungiert sozusagen als inoffizieller Orchesterleiter. Er unterstützt sowohl den Tanzbegleiter wie auch die Künstlerin direkt und ist dafür verantwortlich, dass die rhythmische Struktur und damit das Grundgerüst der Darbietung aufrechterhalten wird. Im Gegensatz zum musikalischen Teil, der sich an vorhandenen Kompositionen orientiert und damit für verschiedene Choreographien desselben Stücks gleich reproduziert werden können<sup>297</sup>, muss sich der Mṛdangist mit den individuellen choreographischen Elementen der spezifischen Darbietung vertraut machen und diese souverän beherrschen. Trotz dieser wichtigen Rolle im Ensemble, muss der Mṛdangist sensibel mit der Dominanz seines Instruments umgehen:

---

<sup>292</sup> S. THIELEMANN (1999:90).

<sup>293</sup> Das Reismehl wird heute manchmal ersetzt durch Baryt (Bariumsulfat Ba[SO<sub>4</sub>]).

<sup>294</sup> Heute werden die Lederriemen oft ersetzt durch metallische Verschraubungen, die zum Stimmen mit einem Schraubenschlüssel angezogen oder gelockert werden können.

<sup>295</sup> Diese Anpassungen liegen im Vierteltonbereich und unterliegen der grundsätzlichen Tonhöhe des Instruments (s. o.). Ein Mṛdangist muss daher für jede Stimmhöhe ein separates Instrument einsetzen.

<sup>296</sup> Bei einem linkshändigen Mṛdangisten ist die Position entsprechend seitenverkehrt.

<sup>297</sup> Ausnahme bilden Tanztheater oder Eigen-Kompositionen, die neue kreative musikalische Teile enthalten oder ganz daraus bestehen können. Diese müssen auch von dem Instrumentalmusiker von Grund auf gelernt werden.

«The mrdangist must control his technique when he provides support, sensitive to the aesthetics of the song and to the style of the main artist. The greatness of his art lies in 'restraining' his creative abilities.»<sup>298</sup>

Diese Begleitkultur des *mrdangam*-Spiels wurde nachhaltig geprägt von Palghat T. S. Mani Iyer (MI.: പാലക്കാട് മണി അയ്യർ, 1912–1981).

---

<sup>298</sup> RAMAKRISHNA (2012:191)

### 3.2.3.3. Chordophone (*tata-vādyā*)

Die karnatische Musik kennt keine Unterscheidung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Alle karnatischen Musiker werden in erster Linie in Gesang ausgebildet. Das Übertragen der Musik auf ein Instrument erfolgt beim Erlernen der Technik des Instrumentenspiels. Da jedes Begleitinstrument in der karnatischen Musik in der Tonhöhe und der Melodie genau dem Sänger oder der Sängerin folgt, ist es in erster Linie Unterstützung für den Gesang. Saiteninstrumente werden hierbei jedoch klar bevorzugt, da sie keine feste Stimmung haben und ausserdem «singen» können wie die menschliche Stimme. Die populärsten Chordophone für Bharata Natyam sind die *vīṇā* und die Violine, welche beide auch in Konzerten die beliebtesten Solo-Instrumente Südindiens sind. Die Instrumente können kombiniert werden, wobei eine Hierarchie aufgestellt wird<sup>299</sup>, da nur ein Instrumentalbegleiter die direkte Unterstützung des *naṭṭuvanār* sein kann. Die verbleibenden Instrumente spielen den *rāga* entsprechend der Vorgabe des Haupt-Instruments.

### **Tambūrā und śruti-Box**

Die *tambūrā* ist ein einfaches Chordophon<sup>300</sup>, d.h. ein Instrument mit vier auf den Grundton des Sängers oder der Sängerin abgestimmten Saiten<sup>301</sup>, die in gleichbleibender Reihenfolge monoton gezupft werden. Sie dient in erster Linie zur Aufrechterhaltung des Grundtons nach welchem sich das ganze Ensemble richtet.<sup>302</sup> Ihr Ursprung liegt vermutlich im Nahen Osten, von wo sie über die Moguln in die indische Musik eingeführt wurde.<sup>303</sup> Die *tambūrā* gibt es in unterschiedlichen Grössen, abhängig von ihrer Herkunft.<sup>304</sup> Die südindische *tambūrā* ist aus dem Holz des Jackfruchtbaums gefertigt. Sie besteht aus einem halbrunden Resonanzkörper, der vorne abgeflacht ist, und einem langen bundlosen Hals, an dessen Ende sich der Wirbelkasten befindet. Die aufgezogenen Saiten bestehen aus Messing und Stahl. Sie werden am unteren Ende des Resonanzkörpers über eine gebogene Brücke aus Holz und Messing<sup>305</sup> gespannt, an welcher man die Tonlage der einzelnen Saite nochmals feinstimmen kann. Zwischen die Saiten und die Brücke werden dünne Baumwollfäden gezogen, um den Klang der Saiten stärker surren zu lassen. Sie wird in senkrechter Lage gespielt, indem die erste Saite mit dem rechten Mittelfinger und die restlichen drei Saiten mit dem rechten

<sup>299</sup> Diese Hierarchie besteht laut THIELEMANN (1999:100) auch ausserhalb des Tanz-Ensemble-Kontextes:

«Musical instruments are evaluated according to the degree to which they resemble the human voice. For this reason, string instruments, and especially the *vīṇā*, occupy the place on top of the hierarchy, followed by wind instruments. Brahmans, when appearing as musicians on the concert stage, act as singers or players of string instruments [...].»

<sup>300</sup> S. SACHS (1983:129f.); THIELEMANN (1999:97) zählt sie zu den langhalsigen Lauten-Instrumenten wie z.B. der *vīṇā*.

<sup>301</sup> Die erste Saite ist auf die Quint über dem Grundton gestimmt (*pañcama*), die mittleren zwei Saiten auf den Grundton in der Oktave darüber (*ṣaḍja*) und die letzte Saite auf den Grundton selbst (*ṣaḍja*).

<sup>302</sup> Zur psycho-akkustischen Analyse der *tambūrā*-Klänge s. DEVA (1987:131ff.).

<sup>303</sup> S. MINER (2000:332); DEVA (1995:133) stellt die These auf, dass sich die *tambūrā* aus volkstümlichen Ein-Saiten-Instrumenten wie dem *ektār* entwickelt hat.

<sup>304</sup> Die nordindischen *tambūrā* werden leicht variiert gefertigt und sind in der Regel grösser als die südindischen, s. DEVA (1987:131). Aufgrund ihrer Grösse und veränderten Bauweise sind die nordindischen *tambūrā* beliebter, da ihr Klang «majestätischer» ist, s. AYYANGAR (1993:275).

<sup>305</sup> Nach DEVA (1987:131) kann diese auch aus Ebenholz, Elfenbein oder Kamelknochen sein.

Zeigefinger nacheinander gezupft werden. Je nach *rāga* kann oder muss die erste Saite unter Umständen weggelassen oder auf die Quart oder ein anderes Intervall umgestimmt werden.<sup>306</sup> Wie schnell und rhythmisch die Saiten gezupft werden, ist völlig unabhängig vom eigentlichen Rhythmuszyklus des gespielten Stücks. Wichtiger ist, dass die *tambūrā* einen kontinuierlichen gleichbleibenden Klangteppich für das Ensemble kreiert. Die *tambūrā* wird meist von einem Schüler oder einer Schülerin eines der Ensemblemitglieder gespielt.<sup>307</sup>

Die *śruti*-Box ersetzt heutzutage vielerorts die manuell gespielte *tambūrā*. Sie ist eine elektrische Box, an welcher die Höhe der drei Grundtöne der *tambūrā* eingestellt werden können. Die modernen *śruti*-Boxen haben zusätzliche Funktionen, um die Klangfarbe an eine männliche bzw. weibliche Singstimme anzupassen, die Schnelligkeit des Aufeinanderfolgens der Töne zu regulieren und Optionen, um die Quinte mit einem anderen Intervall auszutauschen. Da die *śruti*-Box, im Gegensatz zur traditionellen *tambūrā*, transportfreundlicher, pflegeleichter und auch für Laien stimmbar ist, hat sie sich mittlerweile als deren Ersatz durchgesetzt.

### Sarasvatī-vīṇā

Die *vīṇā* ist eines der beliebtesten Instrumente Südindiens und gehört zu den ältesten Instrumenten Indiens.<sup>308</sup> Sie ist das Instrument der Göttin Sarasvatī, der Göttin für Musik und Poesie, weshalb sie auch Sarasvatī-vīṇā genannt wird. Aufgrund ihrer Prominenz und ihrer Autorität unter den karnatischen Musikinstrumenten wird sie selten als Begleitinstrument für den Tanz, sondern hauptsächlich als Solo-Instrument in Konzerten verwendet. Da ihr Klang sehr zart ist, kann sie auch nicht mit der Virtuosität einer Bambusflöte oder Violine mithalten und ist nur mit entsprechender elektronischer Verstärkung als Begleitinstrument einsetzbar, da sie sonst unter dem Klangvolumen des Ensembles untergeht. Die moderne *vīṇā* wurde erstmals von Govinda Dīkṣitā (Ta.: கோவிந்த தீக்ஷிதர், fl. 1532 – 1614) gebaut, dem Minister am Königshof von Raghunāta Nāyak und dem Autor der *Saṅgītasudhā*.<sup>309</sup> Seine *ragunātha-mela-vīṇā*, wie er sie nannte, hatte 24 statt der ursprünglichen 20 Bünde, welche auch nicht mehr mit getrockneten Eingeweiden befestigt wurden, sondern mit Wachs.<sup>310</sup> Diese Bautechnik wird bis heute angewandt. Die moderne südindische *vīṇā* besteht aus vier Spielsaiten und drei, schräg abgewinkelten Rhythmusaiten (*cikāri*). An ihrem Hals sind 24 Messingbünde im Abstand von Halbtonschritten auf schwarzem gehärtetem Wachs angebracht. Der gesamte Klangkörper der *vīṇā* ist zwischen einem und eineinhalb Meter lang und besteht aus dem Holz des Jackfruchtbaums, vorzugsweise aus einem Stück. Sie setzt

---

<sup>306</sup> Dies gilt für *rāga*, in welchen die Quinte nicht vorkommt.

<sup>307</sup> Da die *tambūrā* keine, bzw. eine sehr einfache Spieltechnik hat, wird sie von indischen Musikern in der Regel nicht als vollwertiges Instrument erachtet, und muss folglich auch nicht von einem ausgebildeten Musiker gespielt werden.

<sup>308</sup> Es wurden angeblich Nachweise für primitive Lauten bereits im Yajurveda, *Nāṭyaśāstra* und später auch im *Saṅgītaratnākara* gefunden, s. SAMBAMOORTHY (1982:202ff.). Es ist trotzdem nicht abschliessend geklärt, ob es eine historische Verbindung zwischen diesen Instrumenten und der modernen *vīṇā* gibt, vgl. THIELEMANN (1999:93f.) und DEVA (1987:142).

<sup>309</sup> Mehr zu Govinda Dīkṣitā und seinem Einfluss auf die karnatische Musik s. Anhang unter «Zur südindischen Musikgeschichte».

<sup>310</sup> S. AYYANGAR (1993:154) und THIELEMANN (1999:96).

sich zusammen aus einem runden voluminösen Resonanzkörper, einem dünnen Hals und einem nach unten gekrümmten Ende, an welchem die Wirbel angebracht und die Saitenenden aufgerollt sind. Der Saitenhalter am anderen Ende des Instruments besteht aus einer Brücke aus Holz und Messing und ist auf der Oberfläche des Resonanzkörpers angebracht. Kurz vor dem Wirbelkasten ist an der Unterseite des Halses nochmals ein kürbisförmiger Körper angebracht. Dieser hat keine klangtechnische Funktion, sondern ermöglicht das Halten und Abstellen des Instruments. Er ist heute häufig aus Papier-Maché oder Glasfasergebe gefertigt. Von den vier Saiten sind zwei aus Stahl und zwei aus Messing gefertigt. Sie sind auf die Oktave und Quinte der jeweiligen Tonlage des Sängers oder der Sängerin gestimmt, wobei die erste Saite der Quinte unter dem unteren Grundton entspricht und die folgenden Saiten in aufsteigender Ordnung bis in die obere Oktave reichen.<sup>311</sup> Die Töne werden wie bei einer Gitarre mit Fingerdruck der linken Hand auf die Saiten<sup>312</sup> und dem abwechselnden Zupfen der entsprechenden Saite mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand erzeugt<sup>313</sup>. Die Rhythmusaiten (*cikāṛī*) sind auf den Grundton, die Quint und Oktave darüber gestimmt. Sie werden mit der Nagelfläche des kleinen Fingers der rechten Hand gestreift und markieren die Wechsel zwischen den verschiedenen Rhythmusseinheiten des gespielten Rhythmuszyklus. Die *vīṇā*-Spielerin oder der *vīṇā*-Spieler sitzt mit gekreuzten Beinen vor dem Instrument, wobei der Hals der *vīṇā* quer vor seinem Oberkörper gehalten wird. Der kleinere Rundkörper am Ende des Instruments kann auf dem linken Knie abgestützt werden, der Resonanzkörper liegt am Boden rechts neben dem rechten Knie.<sup>314</sup>

### **Gōṭṭuvādyam<sup>315</sup>**

Dieses Instrument sieht äusserlich der *Sarasvatī-vīṇā* zum Verwechseln ähnlich, hat aber im Gegensatz zur *vīṇā* keine Bünde und klingt weniger metallisch als die *vīṇā*. Das *gōṭṭuvādyam* hat fünf Saiten und wie die *vīṇā* schräg abgewinkelte Rhythmusaiten (*cikāṛī*). Die linke Hand führt einen glatten Holzblock<sup>316</sup> über die Saiten, um diese zu verkürzen und damit die jeweiligen Noten zu produzieren. Die rechte Hand zupft abwechselnd die entsprechende Saite mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand.<sup>317</sup>

<sup>311</sup> D.h. bei einer Tonlage mit C als Grundton wäre die erste Saite auf 'G gestimmt, die darauffolgende auf C, die dritte auf G und die vierte auf C'.

<sup>312</sup> Im Gegensatz zur Gitarre werden dazu aber nur der Zeige- und der Mittelfinger benutzt.

<sup>313</sup> Die meisten *vīṇā*-Spieler und -Spielerinnen tragen dazu ein Plektron auf den Fingerspitzen.

<sup>314</sup> Im Gegensatz zur *mṛdangam* spielen auch linkshändige *vīṇā*-Musiker und -Musikerinnen die *vīṇā* in dieser Position.

<sup>315</sup> Viele südindische Musiker verstehen unter *gōṭṭuvādyam* und (*vi*)*citravīṇā* die gleichen Instrumente. RAMAKRISHNA (2012:192) bezeichnet die *citravīṇā* z.B. als eine verbesserte Form des *gōṭṭuvādyam*. DEVA (1987:137 & 140) führt diese aber als zwei unterschiedliche Instrumente auf, mit einem leicht variierten Bau.

<sup>316</sup> Moderne *gōṭṭuvādyam*-Künstler wie Ravikiran (Kn.: ಎನ್. ರವಿಕಿರಣ್, 1967 –) haben diesen ersetzt mit einem Block, der aus Kunststoff gefertigt ist. Der Klang dieser Instrumentalisten ist deutlich weicher, als jener, die weiterhin mit Holz-gefertigten Blöcken spielen.

<sup>317</sup> Die meisten Spieler und Spielerinnen tragen dazu ein Plektron auf den Fingerspitzen.

## Violine

Eines der beliebtesten Saiteninstrumente zur Musikbegleitung bei klassischem indischen Tanz ist die Violine, die aus der westlichen Musik bekannt ist. Sie ist durch die Kolonialherrschaft seit fast 200 Jahren fester Bestandteil der südindischen Musik und fand Einzug in diese über drei Kanäle:<sup>318</sup>

Der südindische Musiker Bālusvāmin Dīkṣitā (Ta.: பலஸ்வாமி தீட்சிதர், 1786 – 1858) hat sie im 19. Jh. in die karnatische Musik eingeführt und war der erste indische Violinist. Er lernte 3 Jahre bei einem europäischen Violinisten in Madras. Zur Verwendung der Violine für die indische Musik angeregt hatte ihn Veṅkaṭakṛṣṇa Mudaliyār<sup>319</sup> (Ta.: வேங்கடகிருஸ்ண முதலியார், fl. 1800), welcher Dīkṣitās europäischen Lehrer engagiert hatte. Dīkṣitā ging nach seiner Lehrzeit nach Tiruvarur (Ta.: திருவாரூர், *tiruvārūr*), in die Nähe des musikalischen Zentrums Thanjavur. Nachdem ihn der Maharaja von Ettayapuram (Ta.: எட்டையாபுரம், *eṭṭayapuram*) spielen gehört hatte, wurde Dīkṣitā 1824 als Hofmusiker engagiert. Ein weiterer bekannter indischer Violinist der ersten Stunde war Vadivelu (Ta.: வடிவேலு, 1810 – 1845), einer der Brüder des «Tanjore-Quartetts».<sup>320</sup> DEVA schildert, dass Vadivelu der Schüler von Bālusvāmin Dīkṣitās Bruder war und auf diesem Weg in Kontakt mit der Violine kam.<sup>321</sup> 1834 war die Violine bereits so berühmt in Südindien, dass König Svati Tirunāḷ<sup>322</sup> (Mi.: സ്വാതി തിരുനാൾ രാമവർമ്മ, 1813 – 1847) Vadivelu eine Violine aus Elfenbein schenkte, deren Bogen aus einem Elefantenzahn gefertigt und auf welcher das Emblem des Hofes von Trivandrum aus Elfenbein angebracht war. Der dritte bekannte Weg der Einführung der Violine in die südindische Klassik war eine Schenkung einer Violine und eines Pianos des britischen Gouverneurs an den Minister Varahappayyar (Ta.: வராஹப்பய்யர், 1795 – 1869, Vorsteher der Hofmusiker unter Maharaja Sarphojī), welcher diese nach Thanjavur mitnahm und später Vadivelu in Violine unterrichtete.

Die Violine war in Südindien von Beginn an nicht auf bestimmte Kasten beschränkt, sowohl Brahmanen wie auch Nicht-Brahmanen spielten die Violine:

«The violin moved from Thanjavur to Ettayapuram to Trivandrum in the hands of court musicians seeking to improve their status, as it helped to improve their status, as it helped maharajas improve theirs; the ivory violin presented by Svati Tirunal was probably hailed then, as it is now, as a sign of his progressive and forward-looking stance.»<sup>323</sup>

<sup>318</sup> Grundlage der folgenden Schilderung ist WEIDMANN (2006:25ff.) und DEVA (1987:148f.)

<sup>319</sup> Sein Name ist nicht eindeutig. WEIDMANN (2006: 25) nennt ihn Manali Chinniah Mudaliyar.

<sup>320</sup> Zum «Tanjore-Quartett» s. o. unter «Zur Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung». Laut WEIDMANN soll er angeblich bei Christian Friedrich Schwartz Violine gelernt haben. Diese Behauptung von WEIDMANN kann nicht stimmen, da Christian Friedrich Schwartz bereits 1798 in Thanjavur gestorben ist.

<sup>321</sup> S. DEVA (1987:148).

<sup>322</sup> Zu Svati Tirunal s. o. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

<sup>323</sup> Venkitasubramonia Iyer, zit. in WEIDMANN (2006:31).

Nicht nur die Politik war verantwortlich für die Verbreitung der Violine, sondern auch das Militär und die Eisenbahn.<sup>324</sup> Die ersten indischen Violinisten lernten die westliche Form des Violine-Spielens nicht an der westlich klassischen Musik, sondern durch irische und schottische Fidelmusik. Mehr als 50 Kompositionen von Bālusvāmin Dīkṣitā tragen den Namen von europäischen Liedern wie «castilian maid», «voulez-vous danser?» oder «god save the queen». Swati Tirunāḷ komponierte einen *varṇam* in *śankarābharaṇam* (westliches C-Dur) mit einem Ende in absichtlich westlichem Stil. Auch Tyāgarāja schrieb mehrere Stücke, die an schottische Walzer erinnern. Pattnam Subramniam Iyer (Te.: పట్నం సుబ్రహ్మణ్య అయ్య-  
ఁ, 1840 – 1910) komponierte in einem von ihm neu kreierte *rāga kathanakuthūhala*<sup>325</sup>, der sich an der westlichen C-Dur Skala orientierte und wenig Freiraum für *gamaka* bot, womit die Kompositionen noch stärker an westliche Harmonien erinnern. 1917 waren in Südindien bereits über 100 Violinisten bekannt.<sup>326</sup> Die Violine galt als Ausdruck des graziösen Benehmens und Verhaltens und war daher besonders geeignet für Frauen.<sup>327</sup> Vermutlich der erste Violinist, der einen Sänger in einem karnatischen Konzert begleitete, war Tirukkodikaval Krishna Iyer (Ta.: திருக்கோடிக்காவல் கிருஷ்ண ஐயர், 1857 – 1913). Obwohl die Violine als Begleitinstrument akzeptiert war, dauerte es lange, bis sie als Solo-Instrument gebräuchlich war. Dies zeigt SAMBAMOORTHYS Beschreibung seiner Konzert-Etikette<sup>328</sup>, die die Violine lediglich als Begleitinstrument im Kontrast zu primären Konzert-Instrumenten wie z.B. die *vīṇā* etc. aufzählt. Gegenüber diesen Instrumenten hat die Violine aber den grossen Vorteil, dass sie handlicher und leichter zu transportieren ist. SAMBAMOORTHYS Skepsis gegenüber der Violine findet sich aber auch bei europäischen Autoren wieder, die sich sichtlich schwer damit tun, die Violine als indisches Instrument zu akzeptieren.<sup>329</sup>

Die Spielweise der südindischen Violine unterscheidet sich deutlich von der westlichen. Wie alle Musiker im Begleitensemble sitzen die indischen Violinisten am Boden mit gekreuzten Beinen. Die Schneckendecke, das Ende des Griffbretts, ruht dabei auf dem Fuss des Spielers und ermöglicht der linken Hand freies Spiel. Die vier Saiten sind auf den Grundton, die Quint darüber und die Oktaven über diesen beiden gestimmt.<sup>330</sup> Die Violine ist vor allem aufgrund ihrer Fähigkeit, die subtile Intonation und die komplexen Verzierungen der karnatischen Musik wiederzugeben, sowohl als Solo- als auch als Begleitinstrument sehr beliebt.<sup>331</sup>

<sup>324</sup> Der Grossvater und Vater des Violinisten Dwaram Venkataswamy Naidu (Te.: ద్వారం వెంకటస్వామి నాయుడు, 1893 – 1964) waren beide beim Militär und spielten Violine. Naidu's Bruder arbeitete bei der Eisenbahn und verwendete seine Freifahrten, um Violinen einzukaufen.

<sup>325</sup> S. RAMAKRISHNA (2012:164).

<sup>326</sup> S. WEIDMANN (2006:48).

<sup>327</sup> S. WEIDMANN (2006:137).

<sup>328</sup> S. SAMBAMOORTHY (1984:271).

<sup>329</sup> S. WEIDMANN (2006:27f.).

<sup>330</sup> D.h. bei einer Tonlage mit C als Grundton wäre die erste Saite auf C gestimmt, die darauffolgende auf G, die dritte auf C' und die vierte auf G'.

<sup>331</sup> Auch hier unterscheidet sich die indische Spielweise grundsätzlich von der westlichen. Das in der westlichen Musik z.B. beliebte Vibrato kommt bei einem indischen Violinisten nicht vor, er spielt die Töne stattdessen klar und lang.



#### 3.2.3.4. Aerophone (*suṣira-vādyā*)

Die Bambusflöte (*bāṁsurī*, *kuḷal*, *varṁśī* oder *vēṇu*) ist vor allem aus der indischen Mythologie bekannt als Kṛṣṇas Instrument. In Indien besteht neben der prominenten horizontal auch die vertikal gespielte Flöte. Diese findet man jedoch nur noch in lokalen Volksmusiktraditionen wie in Punjab.<sup>332</sup> Ihre Bezeichnung variiert abhängig vom Material, aus dem sie gefertigt ist. Neben Schilfrohr und Zuckerrohr ist das Bambusrohr jedoch das heute populärste Material. Aufgrund ihres zarten Klangs, aber auch der Möglichkeit, sie besonders virtuos zu spielen, ist sie ein beliebtes Begleitinstrument für das Bharata Natyam geworden. Die Bambusflöte wird wie eine Querflöte gespielt, sie besitzt aber keine Klappen. Im Gegensatz zur westlichen Querflöte hat sie mit sieben Löchern weit weniger Spielöffnungen, und der Ton wird nicht durch das Schliessen, sondern durch Öffnen der Spielöffnungen erzeugt. Sie besitzt eine grosse Bandbreite, um unterschiedliche Stimmungen wiederzugeben, was besonders für die Begleitung von Schauspiel-Tanz sehr vorteilhaft ist.

---

<sup>332</sup> S. THIELEMANN (1999:99).