

Prinzipien des Improvisierens in der nordindischen Kunstmusik

Empirische Untersuchungen der Unterrichts- und Aufführungspraxis

I. Textteil

INAUGURALDISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Markus Schmidt

aus Braunschweig

Jahr der Einreichung:
2011

1. Gutachter: Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner

2. Gutachter: Prof. Dr. Albrecht Riethmüller

Tag der Promotion: 19.04.2012

Inhaltsverzeichnis

I. Textteil

Vorwort	i
Anmerkungen zur Transliteration	ii
Anmerkungen zur Transkription	iii
Einleitung	1
1. Improvisation – Begriff und Bedeutung	7
1.1. Autoren	7
1.1.1. Ernst Ferand	7
1.1.2. Bruno Nettle	10
1.1.3. Derek Bailey	13
1.2. Definitionen	15
1.3. Etymologische Rekonstruktionen	18
1.4. Fazit	21
2. Überblick zur nordindischen Kunstmusik	25
2.1. Kurze Kulturgeschichte der indischen Kunstmusik	25
2.2. Zentrale Konzepte: <i>rāga</i> und <i>tāla</i>	30
2.2.1. <i>rāga</i> – Begriff und Konzept	30
2.2.1.1. Tonsystem	31
2.2.1.2. Beispiel <i>rāga Yaman</i>	33
2.2.2. <i>tāla</i> – Begriff und Konzept	36
2.2.2.1. Der <i>tihār</i>	39
2.3. Konventionen der nordindischen Kunstmusik	40
2.3.1. Musikalische Stile und Formen	41
2.3.2. Ensembles	43
3. Improvisation in der Musikvermittlung	45
3.1. Das traditionelle Unterrichtssystem	46
3.1.1. <i>gharānā</i>	46
3.1.2. <i>guru-śiṣya-paramparā</i>	48
3.1.3. <i>tālīm</i>	52
3.1.4. Das traditionelle Unterrichtssystem im 21. Jahrhundert	54
3.2. Musikvermittlung in der zeitgenössischen Unterrichtspraxis	55
3.2.1. Beispiele aus der wissenschaftlichen Literatur	55
3.2.1.1. Musikvermittlung im Ghulam Ali Khān <i>sarod-gharānā</i>	56
3.2.1.2. Musikvermittlung im Imdad Khān <i>sitār-</i> und <i>surbāhār-gharānā</i>	57
3.2.1.3. Musikvermittlung im Ḍāgar <i>bānī</i>	58
3.2.1.4. Fazit	60
3.2.2. Teilnehmende Beobachtung in der Musikethnologie	61
3.2.2.1. Persönlicher Bezug zur nordindischen Kunstmusik	62
3.2.3. Musikvermittlung in teilnehmender Beobachtung	64
3.2.3.1. <i>sitār</i> -Unterricht bei Lalit Gomes	66
3.2.3.2. <i>rudrā vīṇā</i> -Unterricht bei Ashish Sankrityayan	72
3.2.3.3. <i>sitār</i> -Unterricht bei Subroto Roy Chowdhury	77
3.2.3.4. Vergleichende Untersuchung des <i>ālāp</i> -Unterrichts	88

3.3. Fazit	91
4. Improvisation in der Aufführungspraxis	102
4.1. Improvisation in der Literatur zur nordindischen Kunstmusik	102
4.2. Aufführungsanalyse	108
4.2.1. Methodik	109
4.2.2. Aufnahme	110
4.2.3. Aufführungsanalyse <i>rāga Yaman</i>	111
4.2.3.1. Aufbau	111
4.2.3.2. Groß- <i>ālāp</i>	112
4.2.3.2.1. <i>ālāp</i>	112
4.2.3.2.2. <i>joḍ</i>	129
4.2.3.2.3. <i>ālāp-jhālā</i>	140
4.2.3.3. <i>vilambit gat</i>	145
4.2.3.3.1. Rhythmische Struktur von <i>Masidkhāni-gat</i>	145
4.2.3.3.2. Melodische Analyse von <i>Masidkhāni-gat</i>	147
4.2.3.3.3. Chronologische Analyse <i>vilambit gat</i>	149
4.2.3.4. <i>drut gat</i>	169
4.2.3.4.1. <i>drut gat</i> -Strukturen	169
4.2.3.4.2. Chronologische Analyse <i>drut gat</i>	170
4.2.3.4.3. <i>gat-jhālā</i>	191
4.3. Interpretation	196
4.3.1. Der <i>rāga</i> als Leitprinzip des Improvisierens	197
4.3.1.1. <i>rāga</i> -Skala	198
4.3.1.2. Tonhierarchien	199
4.3.1.2.1. Tonale Zentren	199
4.3.1.2.2. Stärke, Länge und Behandlung bestimmter Töne	201
4.3.1.2.3. Fazit	205
4.3.1.3. Intonations- und Ornamentierungsweisen	206
4.3.1.4. Charakteristische Phrasen (Melodische Bewegungen)	208
4.3.1.5. <i>rāga</i> -intrinsische Balance	211
4.3.1.6. Fazit	213
4.3.2. Rhythmus und Metrum als Prinzipien des Improvisierens	215
4.3.2.1. Tempo	215
4.3.2.2. Rhythmische Gestaltung von Groß- <i>ālāp</i>	216
4.3.2.3. Rhythmische Gestaltung metrisierter Strukturen	217
4.3.2.3.1. <i>vilambit gat</i>	217
4.3.2.3.2. <i>drut gat</i>	218
4.3.2.4. Fazit	219
4.3.3. Gestaltprinzip	220
4.3.4. Komposition als Prinzip improvisatorische Gestaltung	223
4.3.5. Ästhetische Prinzipien	227
4.3.5.1. Prinzip der variierenden Wiederholung	228
4.3.5.2. Prinzip der Kontrastierung	229
4.3.5.3. Prinzip des passenden Übergangs	230
4.3.5.4. Prinzip der Erwartungserzeugung	232
4.3.5.5. Fazit	234
5. Konklusion	235

Quellenverzeichnis	243
CD-Inhalt	251
Index	252

II. Transkriptionsteil

Subroto Roy Chowdhury: <i>rāga Yaman: ālāp, joḍ, jhālā</i>	1
Subroto Roy Chowdhury: <i>rāga Yaman: vilambit gat</i>	48
Subroto Roy Chowdhury: <i>rāga Yaman: drut gat</i>	62

Vorwort

Die vorliegende Studie versteht sich als Beitrag zur Improvisationsforschung. Sie widmet sich der Fragestellung, woher Musiker wissen, was sie beim Improvisieren in der nordindischen Kunstmusik zu tun haben und bewegt sich damit an der Schnittstelle zwischen zwei musikwissenschaftlich geführten Diskursen – dem Diskurs zur nordindischen Kunstmusik und dem Improvisationsdiskurs. Konzeptionell weisen diese viele Gemeinsamkeiten auf, terminologisch dominieren hingegen die Unterschiede. Schon über die Frage, ob nordindische Kunstmusik denn tatsächlich improvisierte Musik sei, wird heftig gestritten, wobei die Meinungsverschiedenheiten weniger auf inhaltliche als vielmehr auf terminologische Differenzen zurückzuführen sind. Um solchen Missverständnissen vorzubeugen, werden in der vorliegenden Arbeit zentrale Begriffe möglichst eindeutig definiert, unabhängig davon, welchem Diskurs sie entnommen sind. Begriffe aus der indischen Musikterminologie werden nur dort verwendet, wo sie alternativlos erscheinen. Im Bemühen um Präzision und Transparenz lässt sich eine gewisse begriffliche Sperrigkeit an manchen Stellen der Arbeit nicht vermeiden, was der Verfasser zu entschuldigen bittet.

Zahlreiche Menschen haben einen Beitrag zum Gelingen der vorliegenden Arbeit geleistet. Mein Dank gilt den Mitgliedern des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin, die mir zwei Studienreisen nach Indien ermöglichten. Weiterhin möchte ich meinen ehemaligen Kolleginnen und Kollegen am Seminar für Musikwissenschaft für viele konstruktive Gespräche danken, namentlich Prof. Dr. Michael Custodis, Dr. Frédérick Döhl, Dr. Gregor Herzfeld, Dr. Peter Moormann und Dr. Rebecca Wolf. Prof. Dr. Ronald Kurt und Prof. Dr. Klaus Näumann möchte ich für die intensiven, fruchtbaren und leidenschaftlichen Diskussionen danken. Roland Salim Köhler bin ich zutiefst dankbar für die Initiation in die nordindische Kunstmusik und die selbstlose Weitergabe seines Wissens. Tiefen Dank schulde ich auch meinen indischen Musiklehrern, allen voran meinem Freund und Mentor Prof. Subroto Roy Chowdhury. Prof. Dr. Albrecht Riethmüller möchte ich für die Übernahme des Zweitgutachtens danken sowie für zahlreiche inspirierende Diskussionen innerhalb und außerhalb seines Kolloquiums und die Sensibilisierung, zwischen den Zeilen zu lesen. Zu großem Dank verpflichtet bin ich Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner, der die Arbeit über Jahre hinweg fachkundig betreute und kulinarisch unterstützte.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern, meiner Familie und Wiebke für ihre Liebe und ihr Verständnis.

Anmerkungen zur Transliteration

Die Transliteration von Begriffen und Namen aus dem Hindi, Urdu oder Sanskrit ist insofern problematisch, als in der Literatur unterschiedlichste Schreibweisen in Verwendung sind. In der vorliegenden Arbeit werden, um größtmögliche Verständlichkeit zu gewährleisten, Kompromisse hinsichtlich der Genauigkeit eingegangen. Die meisten Termini aus den genannten Sprachen werden, den internationalen Standards folgend, mit diakritischen Zeichen versehen und kursiv dargestellt. Bei den Begriffen *rāga* und *tāla* wird, dem allgemeinen Sprachgebrauch folgend, die Sanskrit-Transliteration beibehalten. Eigennamen werden nicht kursiv dargestellt. Ihre Schreibweise entspricht der Form, die in der Literatur am häufigsten Verwendung findet. So werden Namen von historischen Personen in der Regel mit den entsprechenden diakritischen Zeichen versehen, bei lebenden Personen bzw. Orten wird auf die Applikation der Zeichen verzichtet. Zitate bzw. Quellenangaben werden so übernommen, wie sie vorgefunden werden.

Anmerkungen zur Transkription

Musik zu transkribieren bedeutet, aufgenommenes Schallmaterial in das europäische Liniennotationssystem zu übertragen. Hierdurch können nacheinander ablaufende Schallereignisse visuell gleichzeitig erfasst und somit einer Analyse zugänglich gemacht werden.

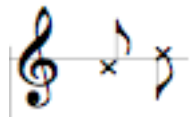
Nordindische Kunstmusik zu transkribieren ist in mehrerlei Hinsicht problematisch. Für viele charakteristische Techniken sowie Intonations- und Ornamentierungsweisen existieren keine allgemein verbindlichen Zeichen. Bei der Verwendung von Notationsprogrammen sind darüber hinaus die Möglichkeiten, eigene Zeichen zu definieren, begrenzt. Die nachfolgenden Erläuterungen sollen helfen, die Transkription nachvollziehbar zu gestalten.

Im Textteil findet neben dem Liniensystem ein weiteres Notationsverfahren Anwendung, das sich, der gängigen Konvention folgend, auf die abgekürzte Schreibweise der indischen Notennamen stützt. Nicht-alterierte Töne werden hierbei durch die entsprechenden Silben mit einem großen Anfangsbuchstaben dargestellt (Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni), alterierte Töne mit kleinen Anfangsbuchstaben (beispielsweise re, ga, ma, dha, ni). Die Töne des mittleren Registers erhalten keine zusätzlichen Zeichen (beispielsweise Sa, re, Ga usw.). Die Töne des tiefen Registers werden unterstrichen (beispielsweise Sa, Re, ga, ma, Pa, Dha, Ni), die Töne des hohen Registers hingegen kursiv dargestellt (beispielsweise *Sa*, *Re*, *Ga*, *ma*, *Pa*, *Dha*, *ni*). In Übereinstimmung mit gängiger Praxis wird das mittlere `c´ als Grundton `Sa´ notiert, obwohl der hier gespielte *sitār* de facto im Bereich zwischen `cis´ und `d´ gestimmt ist. Die Tonartvorzeichnung in G-Dur (ein Kreuz) besagt lediglich, dass die Skala von *rāga Yaman*, der *Kalyāṇ-thāt*, die hochalterierte vierte Stufe verwendet (fis=ma).

Die im westlichen Liniensystem dargestellte Transkription enthält lediglich die *sitār*-Stimme, auf die Notation der *tablā*-Begleitung wurde verzichtet. Um die Transkription nachvollziehbar zu gestalten, ist eine kurze Erläuterung der Konstruktionsweise und Spieltechnik des *sitār* nötig. Der hier gespielte *sitār* verfügt über die auf `Ma´ gestimmte Spiel- oder Melodiesaite, die auf den tiefen Grundton (Sa) gestimmte *joṛī*-Saite, vier *cikārī*-Saiten (Ga, Pa, *Sa*, *Sa´*) sowie dreizehn *tarap*-Saiten, die unter den Bundstäben verlaufen und auf die Skala des entsprechenden *rāga* gestimmt werden. Die Melodie wird hauptsächlich auf der Melodiesaite abgegriffen (ma-*Dha*), die Töne Sa, Re und Ga zusätzlich auf der *joṛī*-Saite. Alle, der Melodie zugerechneten, auf diesen beiden Saiten abgegriffenen, Töne werden im fünfzeiligen Liniensystem dargestellt. Im einzeiligen Liniensystem werden lediglich nicht

melodie-relevante Anschläge auf der nicht-abgegriffenen, freischwingenden *joṛī*-Saite (unterhalb der Linie) sowie den ebenfalls freischwingenden *cikārī*-Saiten (oberhalb der Linie) notiert. *Joṛī*- und *cikārī*-Saiten erfüllen zweierlei Funktion, einerseits sorgen sie für den charakteristischen Bordun, andererseits werden sie benutzt, um rhythmische Impulse zu setzen. Um zu kennzeichnen, dass sie melodisch nicht relevant sind, werden ihre Notenköpfe lediglich als Kreuze dargestellt.

Joṛī- bzw. *cikārī*-Impuls:



Da der erste Teil der Aufführung, Groß-*ālāp*, nicht metrisiert ist, wird sowohl auf eine Taktvorzeichnung als auch auf Taktstriche verzichtet. Die im einzeiligen System notierten *joṛī*- und *cikārī*-Impulse sind hier grundsätzlich in Achtelnotenwerten notiert, obwohl sie durchaus länger nachschwingen können. Sie erscheinen an ihrer präzisen Position im Verlauf; auf die Darstellung der zwischen den Impulsen liegenden Pausen wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit hier jedoch verzichtet.

In den metrisierten Abschnitten *vilambit gat* und *drut gat* werden *joṛī*- und *cikārī*-Impulse in den Notenwerten dargestellt, die ihrer kürzesten regelhaften Impulsfolge entspricht. Dies sind in *vilambit gat* Sechzehntelnotenwerte und in *drut gat* Viertelnotenwerte. In Ausnahmefällen wird von dieser Regel abgewichen, wenn die tatsächlich gespielten Impulse ausnahmsweise in kürzeren Notenwerten aufeinander folgen. Da die Impulse im Bezug zum Metrum stehen, werden die dazwischen liegenden Pausen hier mit notiert.

Die in der Transkription verwendeten Sonderzeichen lassen sich untergliedern in Tonproduktionszeichen (rechte Hand) und Intonations- bzw. Ornamentierungszeichen (linke Hand). Folgende Zeichen lassen sich der Tonproduktion (rechte Hand) zuordnen:

1. Anschlagsrichtung

Die auf- bzw. abwärtsgerichteten Pfeile geben die Anschlagsrichtung an. Im vorliegenden Fall wird die Melodiesaite mit einem Aufwärtsschlag angerissen, die *cikārī*-Saiten mit einem Abwärtsschlag.



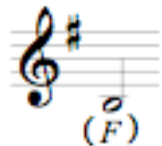
2. *Tarap*-Impuls I

Die Melodiesaite wird mit einem Abwärtsschlag stark angerissen. Das Plektrum (*mizrab*) berührt gleichzeitig die unterste, auf Ni gestimmte *tarap*-Saite und versetzt diese in Schwingung. Hierdurch werden besondere Betonungseffekte erzielt.



3. *Tarap*-Impuls II

Mit dem kleinen Finger oder Ringfinger der linken Hand (F) wird die unterste *tarap*-Saite angerissen. Dies kann parallel zum Spiel auf der Melodiesaite geschehen. Hierdurch werden zusätzliche Akzente erzeugt.



4. Akzentuierungen

Besonders akzentuierte Töne werden durch das auch in der europäischen Notation übliche Akzentzeichen (>) dargestellt.



Die Intonations- bzw. Ornamentierungsweisen werden hervorgerufen durch Bewegungen der Finger der linken Hand entlang der Melodiesaite (horizontal), durch Flexionsbewegungen der Finger auf der Melodiesaite (vertikal) oder durch eine Kombinationen aus beiden.

Zu den Sonderzeichen, die Flexionsbewegungen der Finger auf der Melodiesaite markieren (vertikal), gehören:

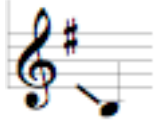
1. 'Triller'

Der Ton wird auf der exakten Tonhöhe intoniert und oszilliert anschließend im mikrotonalen Bereich.



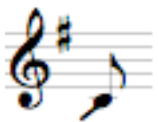
2. Intonation aus der höheren Lage

Der Ton wird auf der bereits leicht flektierten Saite angeschlagen; unmittelbar nach dem Anschlag wird die Saite in den nicht flektierten spannungsarmen Ruhezustand zurückgeführt. Der Ton scheint vom nächst höher gelegenen Ton herzukommen.



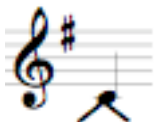
3. Intonation aus der tieferen Lage

Der Ton wird vom nächstgelegenen tiefer gelegenen Ton durch Flexion der Saite erreicht. Der tiefer gelegene Ton ist jedoch nicht als eigenständiger Ton wahrzunehmen. Die Intonation beginnt im Zwischenbereich bei bereits flektierter Saite.



4. Pull and Release

Die Intonation entspricht dem vorangehenden Beispiel. Die Saite wird hier jedoch nach Erreichen des anvisierten Tons wieder in den spannungsarmen, nicht flektierten Zustand versetzt. Der benachbarte Ton ist nicht als eigenständige Tonhöhe wahrnehmbar.



5. *Mīṇḍ* I

Der Zielton (hier Sa) wird von einem tiefer oder höher gelegenen Ton durch Flexion der Saite (Glissando) erreicht. Anfangs- und Zielton sind als eigenständige Tonhöhen wahrzunehmen. Dazwischen liegende Töne werden übergangslos durchschritten.



6. *Mīṇḍ* II

Der Zielton wird durch Flexion der Saite von einem tiefer oder höher gelegenen Ton aus erreicht. Auf den dazwischen liegenden Tonhöhen wird eine kaum merkliche Pause eingelegt, was sie als eigenständige Tonhöhen wahrnehmbar macht.



7. *Mīṇḍ* III

Die Tonräume werden durch Flexion der Saite so durchschritten, dass jeder Ton eigenständig und deutlich wahrnehmbar bleibt und eine dezidierte Zeitdauer einnimmt.



8. *Mīṇḍ* IV

Auch längere Figuren sind durch Flexionen der Saite zu produzieren, wobei auch hier jeder einzelne Ton in seiner dezidierten Tonhöhe und -dauer wahrnehmbar ist. Der kurze Bogen in der ersten Figur (Dha zu Dha) ist als Haltebogen zu lesen, der lange Bogen als Phrasierungsbogen, der markiert, dass die gesamte Figur durch einen einzigen Anschlag produziert wird.



9. *Mīṇḍ* V

Die Figur wird produziert, indem der erste Ton auf der bereits flektierten Saite (Ni) angeschlagen wird und dann in den spannungsärmeren Zustand (Dha) zurück gleitet. Die verbindenden Striche zeigen an, dass diese Abwärtsbewegung von einer kurzzeitigen, stärkeren Flexion der Saite begleitet wird. Bevor also die Melodie von Ni nach Dha gleitet, wird die Saite noch einmal kurz auf eine höhere, nicht definierbare Tonhöhe gezogen.



10. *Mīṇḍ* VI

Die gleiche Prozedur ist auch bei zwei separaten Anschlägen möglich. Im ersten Fall wird der erste Ton bei bereits flektierter Saite auf der definitiven Tonhöhe angeschlagen (Ni), kurzzeitig die Spannung nachgelassen und mit einem zweiten Anschlag wieder auf der exakten Tonhöhe intoniert (Ni). Im zweiten Fall wird ebenfalls die bereits flektierte Saite (Sa) angeschlagen, die Spannung kurz gelöst und sofort wieder auf die entsprechende Tonhöhe gezogen.



11. *Mīṇḍ* VII

In diesem Fall wird der Anfangston (Dha) auf der bereits flektierten Saite angeschlagen, gehalten und erst kurz vor der Rückkehr in den spannungsärmeren Zustand (Pa) einmalig stärker flektiert, ohne dass hieraus die Wahrnehmung einer exakten Tonhöhe resultierte.



12. `Triller´ und *mīṇḍ*

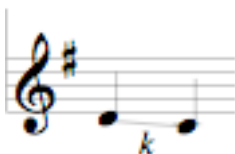
Verschiedene Techniken der Flexionsbewegungen lassen sich miteinander kombinieren. Im nachfolgenden Fall wird der Anfangston (Ni) auf seiner exakten Tonhöhe intoniert. Es folgt eine mikrotonale Oszillation, dann wird die Saite auf den nächst höheren Ton gezogen, was abermals von einer mikrotonalen Oszillation gefolgt wird.



Zu den Sonderzeichen, die vertikale Bewegungen der Finger der linken Hand entlang der Melodiesaite markieren, gehören:

1. *Krintan* I

Beide Töne sind in ihrer exakten Tonhöhe und -dauer wahrnehmbar. Allein der erste Ton wird angeschlagen, der zweite durch ein `Pull off´ der Saite erreicht.



2. *Krintan* II

Die Technik entspricht der gerade diskutierten. Beide Töne sind in ihrer exakten Tonhöhe wahrnehmbar. Der erste Ton verfügt im Gegensatz zum zweiten jedoch über keine dezidierte Tondauer. Er wird, einem Vorschlag ähnlich, nur kurz angerissen.



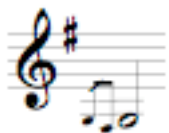
3. *Krintan III*

Wird der Zielton nicht von einem höher gelegenen sondern von einem tiefer gelegenen Ton erreicht, so tritt anstelle des `Pull off´ ein `Hammer on´.



4. *Krintan IV*

Die beiden vorangehenden Techniken lassen sich miteinander kombinieren. Das nachfolgende Beispiel beschreibt eine Art Triller, die durch ein `Pull off´ und ein anschließendes `Hammer on´ erzeugt wird.



5. *Krintan V*

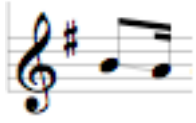
Werden bei der Bewegung entlang der Melodiesaite Strecken zurückgelegt, die durch `Hammer on´ oder `Pull off´ nicht zurückgelegt werden können, so muss die gesamte Hand entlang des Griffbretts bewegt werden (slide). Dies wird durch folgendes Symbol dargestellt.



Horizontale und vertikale Bewegungen der Finger lassen sich miteinander kombinieren. Im nachfolgenden Fall wird der Zielton zunächst durch eine horizontale, dann durch eine vertikale Bewegung vom Ausgangston aus erreicht.



In schnellen Läufen (*tān*) wird zumeist jede Note mit einem eigenen Anschlag der rechten Hand versehen. Dennoch können die Noten durch Glissandi miteinander verbunden werden. Hierfür wird folgendes Symbol verwendet.



Einleitung

Nordindische Kunstmusik, häufig auch als `klassische nordindische Musik` bezeichnet, ist zu einem überwältigenden Anteil improvisierte Musik. Das zumindest behauptet ein Großteil der praktizierenden Musiker, und selbst unter Musikwissenschaftlern finden sich nur vereinzelte Gegenstimmen.¹ Der *sitār*-Spieler Imrat Khān konkretisiert diese Aussage gar dahingehend, dass die improvisierten und komponierten Anteile in einem Verhältnis von fünfundneunzig zu fünf Prozent zueinander stehen.²

Seit über einhundert Jahren beschäftigen sich Musikwissenschaftler und Musikethnologen mit indischer Kunstmusik. Sie dürfte damit zu den am intensivst erforschten außereuropäischen Musikformen zählen. Sollten also die genannten Prozentsätze auch nur annähernd mit der musikalischen Realität übereinstimmen, so wäre anzunehmen, dass sich eine Vielzahl von wissenschaftlichen Untersuchungen dem Thema widmete; Allein, dem ist nicht so.

Während man zu allen erdenklichen theoretischen, aber auch praktischen Aspekten der nordindischen Kunstmusik eine Vielzahl von Untersuchungen findet, sucht man Improvisationsstudien bzw. `Performance Studies` beinahe vergebens. Erstaunlich ist dies allemal, sind doch im Bereich des Jazz, ebenfalls ein Paradebeispiel improvisierter Musik, zahlreiche solcher Studien verfügbar.³

Für das Feld der literaturgestützten, praktischen Musikausbildung gilt dasselbe. Während die Anzahl von Improvisationsanleitungen für Jazz, Rock, Flamenco und viele andere `westliche` Musikformen mittlerweile auf ein unüberschaubares Maß angewachsen ist, existiert für die indische Kunstmusik, nach Kenntnis des Verfassers, nicht eine einzige `Improvisationsschule`.

Wie aber lernen indische Musiker zu improvisieren? Um die ebenso knappe wie verblüffende Antwort gleich vorweg zu nehmen: scheinbar gar nicht!

Indischer Musikunterricht basiert auf dem Prinzip strikter Imitation. Der Lehrer singt, spielt oder spricht vor, der Schüler wiederholt das Vorgegebene so lange, bis er es fehlerfrei nachahmen kann. Für den musikalischen Anfänger gilt dies im gleichen Maß wie für den Fortgeschrittenen. Das Improvisieren über die vorgegebenen Strukturen spielt nicht nur keine Rolle im Unterrichtsgeschehen, entsprechende Vorstöße werden vom Lehrer in der Regel

¹ Diese werden in Kapitel 4.1. diskutiert.

² Vgl. Imrat Khān 1983.

³ Man denke hierbei beispielsweise an *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 1960er Jahre* von Ekkehard Jost (2002) oder *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation* von Paul Berliner (1994). In beiden Studien bildet die Improvisation das Kernthema.

sogar strikt unterbunden. In diesem Sinne lässt sich indischer Musikunterricht als geradezu anti-improvisatorisch bezeichnen.

Die tägliche, mehrstündige Übungspraxis wird als Teil des Unterrichtsgeschehens betrachtet. Hierbei wiederholt der Schüler, möglichst unter Aufsicht des Lehrers, das Gelernte so lange, bis er es nicht nur fehlerfrei, sondern auch flüssig spielen bzw. singen kann. Je nach konsultierter Literatur vergehen zwischen zwölf und zwanzig Jahre, bis ein Schüler zu einem ernst zu nehmenden Konzertmusiker herangereift ist.⁴ Zu einem bestimmten Zeitpunkt der Ausbildung, der individuell sehr verschieden sein kann, wird der Lehrer den Schüler dazu ermuntern, öffentlich aufzutreten.⁵

Kurzum, indische Musiker imitieren und üben über Jahre hinweg vorgefertigte Strukturen und treten schließlich extensiv improvisierend vor ein Publikum – wohlgerne, ohne dies je gelernt zu haben. Zu Indien und seinem sprichwörtlichen Mystizismus mag ein solches Paradoxon gut passen, den wissenschaftlichen Drang zu verstehen wird es nicht befriedigen. Ausgesprochen unangenehm wird ein solcher Widerspruch dann, wenn er sich nicht nur in Form eines theoretischen Problems darstellt, sondern am eigenen Leib erfahren wird.

Die vorliegende Arbeit enthält eine zutiefst persönliche Note: Seit zwanzig Jahren studiert der Verfasser nordindische Kunstmusik. Unabhängig davon, ob es sich um Gesangs-, Instrumental- oder Perkussionsunterricht handelte, ob er von diesem oder jenem indischen Lehrer aus dieser oder jener Tradition unterrichtet wurde, ob als Anfänger oder als Fortgeschrittener, stets folgte die musikalische Unterweisung dem beschriebenen mimetischen Prinzip. Hinweise auf Möglichkeiten des Improvisierens waren den Lehrern, trotz kontinuierlicher, gelegentlich sogar penetranter Nachfrage, kaum zu entlocken. Seit etwa zehn Jahren gibt der Verfasser – übrigens mit voller Unterstützung seines langjährigen Lehrers – selbst Konzerte als *sitār*-Spieler. Solche Aufführungen werden weder detailliert vorbereitet noch geplant. Wie sich das eigene Spiel, die Kommunikation mit dem Publikum oder die Interaktion mit dem Trommelbegleiter im Verlauf der Aufführung entwickeln wird, ist offen. Seinem musikalischen Mitspieler unmittelbar vor dem Auftritt erstmals zu begegnen, ist bei solchen Gelegenheiten keine Seltenheit. Dass hier improvisiert wird, lässt sich also kaum von der Hand weisen.

Zu improvisieren kann eine äußerst befriedigende Tätigkeit sein, wenn die Improvisation gelingt. Musikpsychologen sprechen hier von einem „Flow-Erlebnis“⁶, einer „Aufhebung des

⁴ Vgl. Shankar 1972: 13; Sanyal/Widdess 2004: 129.

⁵ Vgl. Shankar 1972: 14 f; Sanyal/Widdess 2004: 131.

⁶ Behne 1992: 51.

Dualismus von Zeithaftigkeit und Pulsation⁷, einer „stehenden Welle in einem Fluss“⁸ oder schlicht von einem „anderen Zeitgefühl“⁹. Sich selbst nicht erklären zu können, woher man weiß, was man beim Improvisieren zu tun hat, kann jedoch im höchsten Maß beunruhigend wirken – zumal wenn der Improvisierende auch Musikwissenschaftler ist. Genau dies stellt den Ausgangspunkt der vorliegenden Studie dar. Die zentrale Frage dieser Untersuchung lautet dementsprechend:

Woher wissen Musiker, was sie beim Improvisieren in der nordindischen Kunstmusik zu tun haben?

Die einfachste Methode, diese Frage zu beantworten, bestünde sicherlich darin, sie den Praktizierenden zu stellen, ihre Antworten zu analysieren und gegebenenfalls zu interpretieren. Dass zur Improvisation kaum wissenschaftliche Studien oder praktische Anleitungen existieren und dass sie im Unterrichtskontext nicht die geringste Rolle zu spielen scheint, deutet jedoch darauf hin, dass das Problem so einfach nicht zu lösen ist.

Indischer Musikunterricht könnte, sieht man einmal von den zu singenden Texten bzw. Silben ab, ohne Probleme nahezu gänzlich auf Worte verzichten. Diskussionen werden in der Regel nicht nur als Zeitverschwendung, sondern oftmals sogar als störend empfunden, da sie als hinderlich für den Lernfortschritt betrachtet werden. Sollten Fragen dennoch gestellt werden, so werden diese in den meisten Fällen nicht verbal, sondern durch praktische Demonstrationen beantwortet.¹⁰ Im jeweiligen Zusammenhang mögen diese zwar intuitiv einleuchten, schlüssige, allgemein gültige Regeln lassen sich hieraus jedoch nicht ableiten. Das Beispiel des Verfassers zeigt: Wer als Lernender solch eine Art der Ausbildung durchläuft, mag zwar imstande sein zu improvisieren; verstehen oder erklären kann er die Improvisation deswegen noch lange nicht. Dass die nordindische Kunstmusik über eine dezidierte Theorie mit eigenständiger Terminologie verfügt, steht zur ‚Sprachlosigkeit‘ des Unterrichtsgeschehens nur scheinbar im Widerspruch. Schließlich muss man auch nicht Linguistik studiert haben, um sich in seiner Muttersprache korrekt und kohärent ausdrücken zu können.

Die drastische Diskrepanz zwischen der extensiven Improvisationspraxis im Aufführungskontext und dem völligen Mangel an praktischer und theoretischer

⁷ Theo Jörgensmann; zitiert in: Noglik 1994: 87.

⁸ Noglik 1994: 87.

⁹ Reinhard Flatischler; zitiert in: Noglik 1994: 87.

¹⁰ Vgl. Kurt 2009:147.

Auseinandersetzung mit Improvisation im Unterrichtskontext lässt nur einen Schluss zu: Die Unterrichtsmethodik zielt nicht auf das *Verstehen* von Zusammenhängen, sondern auf den *Erwerb* einer Improvisationskompetenz ab. Diese Kompetenz ist an implizites Wissen geknüpft, ein Wissen, das durch die Art und Weise des indischen Musikunterrichts intuitiv angeeignet und im Rahmen von Aufführungen ebenso intuitiv angewandt wird. Wenn dieses implizite Wissen selbst von den Praktizierenden nicht anders als allein durch die musikalische Praxis expliziert werden kann, dann scheidet die Befragung als Methode aus.

Um der mysteriösen Improvisationskompetenz dennoch auf die Spur zu kommen, müssen andere Wege beschritten werden. Der methodologische Grundgedanke ist hierbei ganz einfach: Wenn die betreffenden Personen sich nicht in die Köpfe blicken lassen, so muss man ihnen über die Schulter schauen. Oder anders ausgedrückt: Wo die Akteure über ihr Handeln keine Auskunft geben können, bleibt nichts anderes übrig, als ihre Handlungen zu beobachten, zu analysieren und zu interpretieren. Da zwischen Unterrichts- und Aufführungspraxis nichts liegt, was für die Ausbildung der Improvisationskompetenz verantwortlich sein könnte, müssen also diese beiden Kontexte eingehend untersucht werden.

Doch wie viele solcher Untersuchungen sind nötig?

Wenn man davon ausgeht, dass Improvisation einmalige musikalische Manifestationen hervorbringt, dann können zwei Aufführungen nordindischer Kunstmusik niemals identisch sein. Die Gesamtheit aller Aufführungen zu untersuchen, ist naturgemäß ein Ding der Unmöglichkeit. Dieses auf Seiten der Aufführungspraxis nahezu unlösbare Problem wird jedoch dadurch kompensiert, dass die Unterrichtspraxis, unabhängig vom Lehrer und dessen Tradition, von dem zu lernenden Instrument und selbst vom Niveau des Lernenden, einem immer gleichen Schema folgt. Dieses besteht im Wesentlichen darin, die melodischen Modelle – *rāga* – durch die Imitation charakteristischer Phrasen und Kompositionen zu erlernen. Da die Kompositionen metrisiert sind, wird das zweitwichtigste Konzept – *tāla* – simultan angeeignet. Der Unterschied zwischen Anfänger- und Fortgeschrittenenunterricht besteht lediglich darin, dass ein *rāga* zu Beginn der Ausbildung über einen Zeitraum von Monaten bis Jahren unterrichtet wird, während im fortgeschrittenen Stadium hierfür nur noch ein bis zwei Unterrichtseinheiten veranschlagt werden. Einem einzigen Modus der Wissensaneignung steht somit eine unendliche Vielzahl konkreter Wissensmanifestationen gegenüber.

Hieraus lässt sich folgender Schluss ziehen: Wenn das Unterrichtsschema, unabhängig von den genannten Faktoren, immer gleich ist, dann muss das gesamte implizite Wissen, das ein Musiker zum Improvisieren benötigt, auf einer abstrakten Ebene bereits in einer einzigen

rāga-Lerneinheit angelegt sein. Unter der Voraussetzung, dass die Improvisation in der nordindischen Kunstmusik nicht beliebig ist, muss daher die Existenz eines abstrakten Regelsystems angenommen werden, das im Unterricht implizit angeeignet und im Rahmen von Aufführungen ebenso implizit angewandt wird.

Die Vorgehensweise dieser Studie ist damit vorgegeben. Um das Untersuchungsgebiet terminologisch klar zu umgrenzen, wird zunächst der Improvisationsbegriff auf seine Bedeutungen hin überprüft (Kapitel eins). Anschließend werden die wichtigsten historischen Eckdaten, theoretischen Konzepte und musikpraktischen Konventionen der nordindischen Kunstmusik in Form eines Überblicks dargestellt (Kapitel zwei). Der eigentliche Kern der Untersuchung beginnt mit der Untersuchung der Unterrichtspraxis (Kapitel drei). Hier werden zunächst die wesentlichen Konzepte der traditionellen Musikvermittlung vorgestellt, gefolgt von der Analyse konkreter Unterrichtssituationen. Die Fragestellung lautet hierbei, welche Regeln oder Prinzipien des Improvisierens wie vermittelt werden. Im nächsten Schritt (Kapitel vier) wird die Aufführungspraxis untersucht. Hierzu wird eine repräsentative *rāga*-Aufführung analysiert. In Analogie zum vorangehenden Kapitel lautet die Fragestellung nun, welche Regeln oder Prinzipien des Improvisierens hier auf welche Weise angewandt werden. Abschließend werden die Ergebnisse beider Analysen zusammengeführt und interpretiert (Kapitel fünf).

Die Perkussionsmusik stellt zwar einen eigenständigen Teilbereich der nordindischen Kunstmusik dar; bei der Untersuchung findet sie aber dennoch keine Berücksichtigung, da ihre Instrumente nicht melodie- und somit auch nicht *rāga*-fähig sind. Auf die Transkription und Analyse der Perkussionsbegleitung im Rahmen der *rāga*-Aufführung wurde daher verzichtet. Momente erhöhter Interaktivität zwischen den beteiligten Musikern können durch diese Verfahrensweise zwar nicht erfasst werden, die zugrunde liegenden Mechanismen werden in der Studie jedoch behandelt, sofern sie Gegenstand der qua Unterricht vermittelten und qua Aufführung angewandten Prinzipien des Improvisierens sind.

Es wurde bereits dargelegt, dass die Motivation zu dieser Arbeit eine sehr persönliche Note trägt. Ein Mangel an Distanz zum Untersuchungsgegenstand wird im Wissenschaftsbetrieb oftmals kritisch betrachtet, da die Gefahr besteht, Meinungen, Vor- und Werturteile vorschnell als gesicherte Erkenntnisse darzustellen. Um dieser Gefahr zu begegnen wurden in den vergangenen zwanzig Jahren phänomenologische und hermeneutische Methoden in die musikethnologische Forschung integriert, welche die Subjektivität und Perspektivität des

Forschers ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.¹¹ In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, die jeweilige Perspektive, aus der heraus die Untersuchung vorgenommen wird, mit zu reflektieren. Wo es sinnvoll erscheint – beispielsweise, wenn der Verfasser aus Sicht eines involvierten Musikschülers berichtet, – wird der situationsbedingte Perspektivwechsel mit einem Wechsel der Erzählperspektive verknüpft.

Die vorliegende Arbeit zu verfassen, wäre ohne den jahrelangen persönlichen Umgang mit nordindischer Kunstmusik und ihren Akteuren undenkbar gewesen. Sie enthält zahlreiche Informationen, die der Verfasser im Verlauf der Jahre von indischen Musikern oder Lehrern erhielt. Nicht all diese Gespräche wurden aufgezeichnet. Wo nicht dokumentierte Aussagen im Rahmen der Arbeit Erwähnung finden, werden sie in der entsprechenden Fußnote mit dem Hinweis `persönliche Unterredung´ versehen. Dokumentierte Aussagen, beispielsweise aus Interviews oder im Rahmen der praktischen Ausbildung, werden zusätzlich mit dem entsprechenden Datum dargestellt. In solchen Fällen liegen dem Verfasser entsprechende Aufzeichnungen, Audio- oder Videomitschnitte vor.

¹¹ Vgl. Cooley 1997: 4.

1. Improvisation – Begriff und Bedeutung

„Improvisation; das ist, wenn niemand die Vorbereitung merkt.“¹²

Auf den ersten Blick scheint die Frage, was Improvisation ist, einfach zu beantworten zu sein. Wen auch immer man fragt, jeder scheint eine genaue Vorstellung davon zu haben, was hierunter zu verstehen ist. Bei genauerer Betrachtung stellt man allerdings schnell fest, dass die Vorstellungen, so klar sie für den Einzelnen auch sein mögen, oftmals weit auseinander liegen. Ein Blick in die musikwissenschaftliche Fachliteratur zeigt darüber hinaus, dass der Improvisationsbegriff ein nicht zu unterschätzendes Potential an intellektueller Sprengkraft zu enthalten scheint. Die Heterogenität seiner Bedeutungen scheint ihn als Projektionsfläche für unterschiedlichste Meinungen, Werturteile und Ideologien zu prädestinieren. Die Argumente und nicht zuletzt die Art und Weise, mit denen diese vorgebracht werden, erwecken gelegentlich den Anschein, als stünde hier mehr auf dem Spiel als eine harmlose musikalische Praxis.

Um die Vielschichtigkeit des Begriffs und seiner Bedeutungen zu demonstrieren, werden im Folgenden drei Autoren vorgestellt, die sich nicht auf die Improvisationspraxis in einzelnen Musikstilen beschränken, sondern sich auf einer generellen Ebene mit ihr auseinandersetzen. Im Anschluss hieran wird der Begriff auf Basis diverser Definitions- und etymologischer Rekonstruktionsversuche diskutiert und einer abschließenden Interpretation unterzogen.

1.1. Autoren

1.1.1. Ernst Ferand

Mit seinem 1938 erschienenen Buch *Die Improvisation in der Musik* etablierte der bis dato in der musikwissenschaftlichen Welt weitgehend unbekannte Musikpädagoge Ernst Ferand die Improvisationsforschung als neues und erstmals ernst zu nehmendes Teilgebiet der Musikwissenschaft. Gleichzeitig setzte er sich selbst damit für die folgenden Jahrzehnte an die Spitze dieses Forschungszweigs.¹³ Improvisation galt Musikwissenschaftlern bis dahin in erster Linie als Handwerk und nicht als Kunst und wurde somit als der Beschäftigung unwert befunden.¹⁴ Paradoxerweise führte Ferands systematische Darstellung diesbezüglich jedoch

¹² François Truffaut; zitiert in: <http://www.zitate-online.de/autor/truffaut-francois>; zuletzt nachgeschlagen am 22.09.2011.

¹³ Vgl. Nettl 1974: 1 ff; Nettl 1998: 1f.

¹⁴ Vgl. Nettl 1974: 1.

nicht zu einem Umdenken, sondern zementierte die vorherrschende Meinung und sorgte dafür, dass sich hieran auch in den folgenden Jahrzehnten nichts änderte.

Beginnend mit der Musik des antiken Griechenland, das er musikalisch auf einer Stufe mit der Musik der `Primitiven´ und des Orients verortet (Kapitel 2), rekonstruiert er die Geschichte der Improvisation über das Frühchristentum und die Gregorianik (Kapitel 3), die vokale Mehrstimmigkeit des Mittelalters (Kapitel 4), die Renaissance (Kapitel 5) bis hin zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (Kapitel 6) und instrumentalen Improvisationspraktiken desselben Zeitraums (Kapitel 7). Um 1600 sieht Ferand die Geschichte der Improvisation als mehr oder minder abgeschlossen an, was nur dadurch zu verstehen ist, dass er sie als entwicklungsgeschichtliche Vorstufe zur Komposition begreift. Die zunehmende Verschriftlichung der Musik seit dem 11. Jahrhundert, die stetige Verbesserung des Notationssystems und die damit einhergehenden Rationalisierungsprozesse im musikalischen Schaffen macht er für die allmähliche Verdrängung der Improvisationspraxis verantwortlich. In Analogie zur biologischen Entwicklung des Menschen ordnet er die Improvisation dem Lebensabschnitt der Kindheit zu, die Komposition hingegen dem Erwachsenenalter. Erstere wertet er als unmittelbar, unüberlegt, unvorbereitet, kurzschlussartig, primitiv, reflex- und triebhaft, letztere als prämeditiert, durchdacht, wohlüberlegt und gereift.¹⁵ Die vermeintliche Ablösung der Improvisationspraxis durch die Komposition um 1600 besagt, Ferand zufolge, dass das musikalische Schaffen nun endgültig ins Erwachsenenstadium eingetreten sei. So hält er im Rückblick (Kapitel 8) fest, dass zwar

„einzelne Phasen der Musikgeschichte, durch das Zusammentreffen besonderer Umstände bedingt, eine auffallend reiche Blüte der Improvisationspraxis auf[weisen, M.S.], doch ist die große Linie der Entwicklung mit der zunehmenden Rationalisierung des Musizierens, von der Herausbildung der Notenschrift und der damit Hand in Hand gehenden Einschränkung des gedächtnismäßigen Singens und Spielens beeinträchtigt, durch eine abnehmende Tendenz, ein allmähliches Verkümmern des Improvisationstriebes gekennzeichnet“.¹⁶

Dem Geist der Zeit entsprechend wendet Ferand den entwicklungstheoretischen Gedanken, in Analogie zur biologischen Entwicklung des Menschen, nicht nur auf die Musik, sondern auch auf die kulturelle Entwicklungsgeschichte der gesamten Menschheit an. Nur dort, wo das musikalische Schaffen mit Schriftlichkeit und Mehrstimmigkeit einhergehe, spricht im

¹⁵ Vgl. Ferand 1938: 14.

¹⁶ Ferand 1938: 414.

abendländischen Kulturraum, könne ernsthaft von Komposition die Rede sein. Der Rest der Welt verharre hingegen noch im ‚kindlichen‘ Improvisationsstadium. Der „triebhaften, wild wuchernden Phantasie des Morgenlandes“¹⁷, die im ersten nachchristlichen Jahrtausend auch in Europa noch anzutreffen sei, stellt er den „lateinischen Geist der Klarheit und Ordnung bis an die Grenze der Nüchternheit“¹⁸ gegenüber. Ferand zufolge ist es ein „stiller, aber intensiver Kampf, der zwischen diesen polar entgegengesetzten Geistesrichtungen in den ersten christlichen Jahrhunderten ausgefochten wird“¹⁹. Doch gewinne „die männliche Komponente des ordnenden lateinischen Intellekts“²⁰ allmählich die Oberhand, wodurch der

„Improvisationstrieb [...] in geregelte Bahnen gelenkt wird, und sich den zunächst ungeschriebenen, später aber immer genauer formulierten und durch zunehmende Spekulation ausgebauten Regeln fügen muss, auf deren Basis schließlich das ehrwürdige Gebäude des gregorianischen Gesangs aufgerichtet wird.“²¹

Es ist jedoch nicht allein der Zeitgeist – in den 1930er Jahren findet sich evolutionistisches, eurozentristisches und oftmals auch rassistisches Gedankengut in nahezu allen Sparten des europäischen Geisteslebens –, der Ferand dazu motiviert, die Komposition mit der hohen Entwicklungsstufe Europas und dem reifen Erwachsenenstadium zu assoziieren und gleichzeitig gegen die Improvisation, die den unterentwickelten Regionen der Welt und dem kindlichen Entwicklungsstadium zugeschrieben wird, in Stellung zu bringen. Aus dieser Gegenüberstellung gewinnt er sein Hauptargument für die Improvisation als Mittel zur musikalischen Früherziehung.

„Eine entwicklungsgeschichtlich orientierte, das biogenetische Grundgesetz berücksichtigende Musikerziehung wird also der Improvisation als wichtigen pädagogischen Mittels nicht entraten können.“²²

Erst vor dem Hintergrund seiner musikpädagogischen Ziele wird somit verständlich, warum Ferand den eigenen Untersuchungsgegenstand, die Improvisation, so stark gegenüber der Komposition abwertet. Improvisation, so ließe sich zusammenfassen, besitze zwar keinen

¹⁷ Ferand 1938: 84.

¹⁸ Ferand 1938: 84.

¹⁹ Ferand 1938: 84.

²⁰ Ferand 1938: 84.

²¹ Ferand 1938: 84f.

²² Ferand 1938: 425.

eigenen künstlerischen Wert, für die kindliche Musikerziehung sei sie aber durchaus als probates Instrument zu betrachten.

Dass Ferands Einfluss auf Generationen von Musikwissenschaftlern enorm war, lässt sich daran ersehen, dass er bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts als beinahe einzige wissenschaftliche Autorität auf dem Gebiet der Improvisation galt.²³

1.1.2. Bruno Nettl

Im Jahr 1974 machte sich der amerikanische Musikethnologe Bruno Nettl daran, eine Revision von Ferands Ausführungen vorzunehmen. Die aus dem Kolonialzeitalter stammenden, eurozentristischen und evolutionistischen Sichtweisen schienen der postkolonialen Welt und den neuen wissenschaftlichen Paradigmen nicht mehr zu entsprechen. Zahlreiche, auf intensiver Feldforschung beruhende, musikethnologische Studien zu diversen regionalen Musikpraktiken lieferten nun die Voraussetzung für eine komparatistische und vor allem vorurteilsfreie Sichtweise. In der Zeitschrift *Musical Quarterly* veröffentlichte Nettl den Artikel *Thoughts on Improvisation. A comparative Approach* (1974), worin er die Agenda für eine umfassende Studie zur Neubewertung der musikalischen Improvisation vorgab.

„A new edition of his [Ferands, M.S.] study, or a new, truly comprehensive book on the subject, would have to examine the various types of improvisation that are actually recognized, though perhaps not designated by a single specific term.“²⁴

Zunächst wendet sich Nettl gegen das weit verbreitete Vorurteil, Komposition sei Kunst, Improvisation hingegen Handwerk.²⁵ Daran anschließend stellt er die Selbstverständlichkeit, mit der Schriftlichkeit als Merkmal von Komposition und Schriftlosigkeit als Charakteristikum von Improvisation betrachtet wird, in Frage.²⁶ Anhand zahlreicher Beispiele aus eigenen wie fremden Forschungen widerspricht er der gängigen Ansicht, Improvisation folge grundsätzlich spontanen Eingebungen und schließe Vorbereitung aus.²⁷ Aus der Tatsache, dass Komposition und Improvisation sich in zahlreichen Musiktraditionen nicht klar voneinander unterscheiden lassen und dass es oftmals keine analogen Begriffe in den entsprechenden Regionalsprachen gäbe, folgert Nettl, dass Improvisation und Komposition

²³ Vgl. Nettl 1974: 2.

²⁴ Nettl 1974: 3.

²⁵ Vgl. Nettl 1974: 1.

²⁶ Vgl. Nettl 1974: 2.

²⁷ Vgl. Nettl 1974: 5 f.

als gegensätzliche Konzepte musikalischer Produktion hier keine Rolle zu spielen scheinen.²⁸ Um der Gefahr vorzubeugen, fremde musikalische Konzepte voreilig mit westlichen Etiketten zu versehen und dadurch ein tieferes Verständnis der beobachteten Phänomene zu blockieren, spricht sich Nettl für einen methodisch angewandten Wechsel von emischer und etischer Perspektive aus. Nicht das, was in der Herkunftskultur des Forschers, sondern, was unter den Angehörigen der zu erforschenden Kultur als wesentlich für die Musik angesehen wird, sollte den Ausgangspunkt der Untersuchung fremder Musiken bilden.²⁹ Am Beispiel indischer, javanischer, persischer und arabischer Musik verdeutlicht Nettl, dass Komposition und Improvisation keineswegs als opponierende, einander ausschließende Konzepte der musikalischen Produktion zu deuten seien. Vielmehr schlägt er eine Sichtweise vor, die Komposition und Improvisation als gegensätzliche Enden eines Kontinuums beschreiben und sich in erster Linie durch die Geschwindigkeit in der Generierung musikalischer Strukturen unterscheiden.

„Should we not speak perhaps of rapid and slow composition rather than of composition juxtaposed to improvisation? And would we not do well to think of composition and improvisation as opposite ends of a continuum, [...]?“³⁰

Als verbindendes Element zwischen Komposition auf der einen, Improvisation auf der anderen Seite und den vielen Mischformen dazwischen, führt Nettl den Begriff des musikalischen Modells (*model*) ein, dem der ausführende Musiker folge. Hierbei könne es sich ebenso gut um eine Partitur, wie in der klassischen abendländischen Musik, ein modales Melodiemodell, wie in der arabischen und indischen Musik oder ein theoretisches Konstrukt, wie in der Freien Improvisation handeln.

„Thus we may take it that each model, be it a tune, a theoretical construct, or a mode with typical melodic turns, consists of a series of obligatory musical events which must be observed, either absolutely or with some sort of frequency, in order that the model remain intact.“³¹

²⁸ Vgl. Nettl 1974: 6 ff.

²⁹ Vgl. Nettl 1974: 8.

³⁰ Nettl 1974: 6.

³¹ Nettl 1974: 12.

Die unterschiedlichen Grade an improvisatorischer Ausgestaltung seien, so Nettl, durch die Dichte (*density*³²) des Modells determiniert. So wäre Barock-Musik, in deren Rahmen der Solist lediglich die Ornamente improvisiert, ein Modell relativ hoher Dichte, ein indischer *ālāp*, der dem Musiker weit größeren melodischen Gestaltungsspielraum einräumt, hingegen ein Modell geringerer Dichte.³³ Bei der improvisatorischen Ausgestaltung des Modells, sei es nun von höherer oder geringerer Dichte, greife der Musiker auf ein durch Tradition vorgegebenes Repertoire so genannter *building blocks*³⁴ zurück, worunter musikalische Einheiten unterschiedlichster Ordnung (Töne, Motive, Intervalle, Schlagfolgen, Sequenzen, Formschemata usw.) verstanden werden. Diese bilden, Nettl zufolge, das Ausgangsmaterial der Improvisation über das Modell.³⁵

Die Anwendung dieses theoretischen und methodischen Rüstzeugs erlaubt es Nettl nun, beliebige Musizierpraktiken auf improvisierte Strukturen hin zu untersuchen. Im Vergleich von westlicher Kunstmusik mit indischer und persischer Musik sieht er schließlich seine These, dass zwischen Komposition und Improvisation nur ein gradueller, nicht aber ein grundsätzlicher Unterschied bestehe, bestätigt.

„What the pianist playing Bach and Beethoven does with his models – the score and the accumulated tradition of performance practice – is only in degree, not in nature, different from what the Indian playing an *ālāp* in *Rag Yaman* and the Persian singing the *Dastgah* of *Shur* do with theirs.“³⁶

Knapp 25 Jahre nach dem Erscheinen der *Thoughts on Improvisation* setzte Nettl die Vorgaben seiner Agenda selbst in die Tat um und veröffentlichte gemeinsam mit Melinda Russell den Sammelband *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation* (1998), der die Ergebnisse zahlreicher Einzelstudien zur musikalischen Improvisation enthält. Diese behandeln das Konzept der Improvisation im Allgemeinen, Improvisationsformen in arabischer, afroamerikanischer und lateinamerikanischer Musik, Jazz, italienischer Volksmusik, chinesischer Oper, indischer Kunstmusik sowie Improvisationspraktiken einzelner Musiker (Clara Schumann, Miles Davis, Louis Armstrong, Jihad Racy). In der Einleitung präzisiert Nettl die bereits 1974 dargelegten theoretischen und methodischen Ansätze und untermauert sie durch eine noch größere Anzahl von Beispielen.

³² Nettl 1974: 13.

³³ Vgl. Nettl 1974: 13.

³⁴ Vgl. Nettl 1974: 13.

³⁵ Vgl. Nettl 1974: 13.

³⁶ Nettl 1974: 19.

Die Wortwahl der Überschrift – *An Art Neglected in Scholarship* – deutet an, dass Nettl Improvisation als Kunstform begreift, die in weiten Teilen der musikwissenschaftlichen Welt noch immer nicht als forschungsrelevanter Gegenstand etabliert sei. Den Hauptgrund für die Vernachlässigung des Themas sieht er nun allerdings nicht mehr in der Borniertheit der musikwissenschaftlichen Welt begründet, sondern vielmehr in der Schwierigkeit, den kreativen Prozess des Improvisierens nachzuvollziehen. Anders als im Falle der schriftlich fixierten Komposition lasse sich die Intention des improvisierenden Musikers eben nicht mit dem klingenden Produkt vergleichen.³⁷

Zweifellos ist es Nettl gelungen, ein universell anwendbares theoretisches Modell zu entwickeln, das dem wissenschaftlichen Bedürfnis nach terminologischer Eindeutigkeit Rechnung trägt und dennoch den Vergleich beliebiger musikalischer Praktiken erlaubt. Die Konzepte von Komposition und Improvisation finden hierin weiterhin ihren Platz, ohne trennscharf voneinander abgegrenzt oder gar gegeneinander ausgespielt zu werden. Offen bleibt jedoch die Frage, ob der Begriff der musikalischen Interpretation durch die Einführung der Begriffe *model* und *density* obsolet wird.

Die Nachteile eines solch universellen Modells liegen auf der Hand. Die terminologische Eindeutigkeit, die den interkulturellen Vergleich erst ermöglicht, wird mit einer Indifferenz hinsichtlich Fragen der musikalischen, sozialen und kulturellen Funktionen und Bedeutungen von Improvisation erkaufte.

1.1.3. Derek Bailey

Dass auch der Gitarrist Derek Bailey, der als einer der „Gründerväter der modernen europäischen Improvisationsmusik“³⁸ gilt, Improvisation als Kunstform betrachtet, zeigt bereits der Titel seines 1987 erschienenen Buchs *Musikalische Improvisation – Kunst ohne Werk*. Allerdings deutet sich hier abermals eine Opposition zur Komposition bzw. zum musikalischen Werk an. Anders als Nettl nähert Bailey sich seinem Untersuchungsgegenstand weder durch eine „*Theorie* der Improvisation“, noch durch eine „*Theorie der* Improvisation“, wie dem Klappentext des Buchs zu entnehmen ist.³⁹ Stattdessen stehen Interviews mit improvisierenden Musikern aus unterschiedlichen Bereichen im Fokus seiner Aufmerksamkeit. Hierzu zählen Vertreter aus dem Bereich der indischen Musik (Viram

³⁷ Vgl. Nettl 1998: 4.

³⁸ Wikipedia Artikel *Derek Bailey*; http://de.wikipedia.org/wiki/Derek_Bailey; zuletzt nachgeschlagen am 25.02.09.

³⁹ Bailey 1987: Klappentext.

Jasani), des Flamenco (Paco Peña), der Rockmusik (Steve Howe), des Jazz (Ronnie Scott und Steve Lacy) und der Neuen Musik (Earle Brown, Anthony Pay und Hugh Davies).

Baileys lobenswerter Versuch, musikalische Improvisation durch eine Fokussierung auf die Praktizierenden zu beleuchten, wird jedoch von einer ausgeprägten Aversion gegen jedwede Form von intellektueller bzw. akademischer Theoriebildung überschattet.

„Unter improvisierenden Musikern gibt es endlose Spekulationen über ihr Wesen, doch nur ein Akademiker besäße die Kühnheit, eine Theorie der Improvisation aufzustellen.“⁴⁰

Manche Passagen des Buchs scheinen eher geeignet, den Gegenstand durch Mystifizierung und Denkverbote zu verschleiern, als ihn zu erhellen.

„Improvisation ist ständig im Fluss, niemals stabil und festgeschrieben; sie entzieht sich exakter Beschreibung und Analyse, sie ist von Haus aus unakademisch. Mehr noch: Jeder Versuch, Improvisation zu beschreiben, stellt in gewisser Hinsicht eine Verfälschung dar, denn der Wesenskern spontaner Improvisation läuft dieser Absicht zuwider und steht im Gegensatz zum Gedanken der Dokumentation.“⁴¹

Der Frage, warum sich Improvisation nicht exakt beschreiben und analysieren lasse, weicht Bailey mit nicht weiter begründeter Skepsis gegenüber musikalischer Transkription und Analyse aus.

„Transkriptionen scheinen mir alles andere als eine Hilfe zum Verständnis von Improvisation zu sein und die Aufmerksamkeit eher auf Peripheres zu lenken“⁴²

Aus Baileys Sicht scheint die einzig sinnvolle Beschäftigung mit Improvisation in der musikalischen Praxis selbst zu bestehen, keinesfalls jedoch in Form von wissenschaftlicher Auseinandersetzung. Hierdurch überträgt er das legitime Recht auf Meinungsbildung jedoch allein den Ausübenden.

„Ich vermute, jeder Stoff ist der Wissenschaft würdig, aber wenn es etwas gibt, das für eine solche Art der Behandlung ungeeignet ist, so ist es die freie Improvisation.“⁴³

⁴⁰ Bailey 1987: 10.

⁴¹ Bailey 1987: 7.

⁴² Bailey 1987: 10.

⁴³ Bailey 1987: 174.

Trotz dieser antiakademischen Grundhaltung stellt das Buch, dank der zahlreichen Interviews, eine unverzichtbare Quelle dar, die wertvolle Informationen über unterschiedlichste Aspekte der Improvisation aus Sicht der Musiker enthält.

1.2. Definitionen

Definitionsversuche verfolgen grundsätzlich das Ziel, einen Begriff möglichst eindeutig zu bestimmen. Im Gegensatz zu Alltagsdefinitionen, die meist nur von geringer sozialer, kultureller und historischer Reichweite sind, beanspruchen wissenschaftliche Definitionen in der Regel universelle Gültigkeit. Im Folgenden sollen musikwissenschaftliche Definitionen des Begriffs `Improvisation` miteinander verglichen sowie auf Allgemeingültigkeit und Relevanz hin überprüft werden.

In den Improvisationsartikeln einschlägiger Musiklexika wird durchweg die bereits von Ferand postulierte Gleichzeitigkeit von musikalischer Erfindung und klanglicher Realisierung betont.⁴⁴ Unterschiede finden sich lediglich in der Akzentuierung einiger Teilaspekte. So legt Rudolf Frisius (1996) im Standardnachschlagewerk *Musik in Geschichte und Gegenwart* den Schwerpunkt auf das Unvermutete, Unvorbereitete. Demzufolge sei Improvisation

„eine Handlung (u.U. auch das Ergebnis einer Handlung), die in wesentlichen Aspekten als unvorhergesehen (eventuell auch unvorhersehbar, lat. *improvisibilis*) erscheint – und zwar nicht nur für die von der Handlung betroffene(n) Person(en), sondern auch für die handelnde(n) Person(en).“⁴⁵

Gurlitt und Eggebrecht (1967) grenzen die Improvisation hingegen, ganz im Sinne Ferands, scharf von den Begriffen Komposition und Interpretation ab.

„Improvisation (...) besteht musikalisch im Erfinden und gleichzeitigen klanglichen Realisieren von Musik; sie schließt die schriftliche Fixierung (Komposition) ebenso aus wie das Realisieren eines Werkes (Aufführung, Wiedergabe, Interpretation).“⁴⁶

Damit befinden sie sich jedoch im Widerspruch zu Nettle, der, wie bereits erwähnt, Komposition und Improvisation nicht als Gegensätze, sondern als zwei Enden eines

⁴⁴ Vgl. Ferand 1957: 1094; Dahlhaus/Eggebrecht (Hg.) 1978: 580; Nettle 1986: 392; Frisius 1996: 538 f.; Nettle 2001: 94.

⁴⁵ Frisius 1996: 538 f.

⁴⁶ Gurlitt/Eggebrecht; zitiert in: Nettle 1998: 10.

Kontinuums des musikalischen Schaffens begreift.⁴⁷ Im New Harvard Dictionary of Music betont Nettl (1986) darüber hinaus den prozessualen Charakter der Improvisation:

„The creation of music in the course of performance.“⁴⁸

Doch auch außerhalb entsprechender Lexika finden sich zahlreiche Definitionsversuche mit Anspruch auf Universalität. Der von Bernard Lortat-Jacob herausgegebene Sammelband *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (1987) vereint die Positionsbestimmungen zahlreicher Musikethnologen, von denen hier nur diejenigen wiedergegeben werden, die zusätzliche Aspekte der Improvisation ins Spiel bringen.

Für John Baily steht weder der Prozess noch das fertige Produkt im Mittelpunkt des Interesses, sondern bereits die Intention des Musikers, einen einmaligen musikalischen Ausdruck zu erschaffen.

„Improvisation is the intention to create a unique musical utterance in the act of performance.“⁴⁹

Veit Erlmann hingegen unterscheidet in seiner Definition nicht zwischen Improvisation und Interpretation.

„Création d'un énoncé musical, ou forme finale d'un énoncé musical déjà composé, au moment de sa réalisation en performance.“⁵⁰

Der kreative Umgang mit dem musikalischen Modell stellt für Micheál O'Suilleabhain das entscheidende Charakteristikum der Improvisation dar.

„The process of creative interaction (in private or in public; consciously or unconsciously) between the performing musician and a musical model which may be more or less fixed.“⁵¹

⁴⁷ Vgl. Nettl 1974: 6.

⁴⁸ Nettl 1986: 392.

⁴⁹ John Baily; zitiert in: Nettl 1998: 11.

⁵⁰ Veit Erlmann; zitiert in: Nettl 1998: 11.

⁵¹ Micheál O'Suilleabhain; zitiert in: Nettl 1998: 11.

Auch in den von Walter Fähndrich zwischen 1990 und 2005 herausgegebenen Tagungsbänden *Improvisation I-VI* finden sich Definitionsversuche. So hält der auf Musiker-Erkrankungen spezialisierte Arzt Eckart Altenmüller das Improvisieren für eine kreative und spontane Problemlösungsstrategie.

„Improvisieren ist eine senso-motorische Tätigkeit, die unter Echtzeit-Bedingungen einen zielgerichteten schöpferischen Prozess erlebbar macht.“⁵²

Viel zitiert und beinahe schon legendär ist die augenzwinkernde Aussage des Saxophonisten Steve Lacy auf die Bitte, in fünfzehn Sekunden den Unterschied zwischen Komposition und Improvisation zu erläutern.

„In 15 Sekunden zusammengefasst, besteht der Unterschied zwischen Komposition und Improvisation darin, dass man bei der Komposition so viel Zeit hat, wie man sich nur wünscht, um sich zu entscheiden, was man in 15 Sekunden sagen will, während einem bei der Improvisation 15 Sekunden zur Verfügung stehen.“⁵³

Es ist augenscheinlich, dass Definitionen, wie die hier zitierten, nicht unbedingt dazu geeignet sind, befriedigende Antworten auf die Frage zu geben, was Improvisation ist. Sie zeigen häufig die Tendenz zur Unschärfe. Wenn beispielsweise unter Improvisation die kreative Interaktion zwischen Musiker und musikalischem Modell verstanden wird (O’Suilleabhain), dann müsste nahezu jede Form von Musik als improvisiert bezeichnet werden, da auch der Interpret ausnotierter Musik zu Recht von sich behaupten wird, kreativ mit seinem Modell, in diesem Fall dem Notentext, umzugehen. Auch die Relevanz von Bruno Nettls Definition – „the creation of music in the course of the performance“⁵⁴ – ist in hohem Maße von der Übersetzung und Interpretation des Begriffs `creation` abhängig. So ließe sich die klangliche Realisierung einer Komposition auf der Bühne (Interpretation) ebenso dazurechnen wie eine freie Improvisation.

Darüber hinaus ist offensichtlich, dass Definitionen häufig im Widerspruch zueinander stehen. Wenn Improvisation ein Handlungsprozess ist (Nettl, Erlmann, O’Suilleabhain, Altenmüller), kann sie weder eine Handlungsintention (Baily), noch ein fertiges Produkt

⁵² Altenmüller 2003: 27.

⁵³ Steve Lacy; zitiert in Noglik 1994: 82.

⁵⁴ Nettel 1986: 392.

(Frisius), sein. Wenn Komposition und Improvisation einander ausschließen (Gurlitt und Eggebrecht), können sie nicht identisch sein (Nettl, Lacy).

1.3. Etymologische Rekonstruktionen

Die etymologische Rekonstruktion – üblicherweise der nächste Schritt auf dem Weg zur Bedeutungsklä rung eines Begriffs – ist im Falle der Improvisation ebenfalls nicht unproblematisch. Das Wort Improvisation stammt vom lateinischen Verb *improvidere* bzw. dem dazugehörigen Partizip *improvidus* ab.⁵⁵ Dem Verb *videre*, zu Deutsch *sehen*, sind zwei Silben vorangestellt, die Silben *pro*, zu Deutsch *vor*, im Sinne einer Antizipation auf ein zukünftiges Geschehen und *im*, zu deutsch *un*, im Sinne einer Verneinung. Je nachdem, worauf die Verneinung sich bezieht, ergeben sich zwei verschiedene Deutungsmöglichkeiten, einerseits als ein auf die Zukunft gerichtetes Nicht-Sehen, andererseits als Verneinung eines in die Zukunft gerichteten Sehens, im Sinne eines Nicht-Vorhersehens.⁵⁶ Üblicherweise wird letzterer Deutungsweise der Vorzug gegeben. Improvisation wäre demnach eine unvorhergesehene oder auch unvorhersehbare Handlung, ein „ohne Vorbereitung, aus dem Stegreif Dargebotenes“⁵⁷. Das deutsche Pendant zum Begriff Improvisation, das Wort Stegreif, ist seinem Ursprung nach jedoch ebenfalls mehrdeutig. Laut Kluges Etymologischem Wörterbuch der deutschen Sprache (1975) und dem Wörterbuch der Brüder Grimm (1999) stammt der Begriff aus dem Mittelhochdeutschen, wo er den Steigbügel am Sattel eines Pferdes bezeichnet.⁵⁸ Erst durch die jeweiligen Ausführungen klärt sich die metaphorische Bedeutung als Äquivalent zum Begriff der Improvisation. Etwas aus dem Stegreif heraus tun meint demnach, laut Kluge, eine Handlung „ohne alle Vorbereitung (...), wie ein Reiter, der etwas erledigt, ohne abzusetzen“⁵⁹. Bei den Brüdern Grimm unterscheidet sich die Interpretation des Begriffs in einem kleinen, aber nicht unbedeutenden Detail. Hier heißt es: „aus dem stegreife, ohne große vorbereitung, ohne lange überlegung, keck, eilig, gleichsam wie der fröhliche reitersmann schnell noch etwas erledigt, auch wenn er schon im sattel sitzt und ohne abzusteigen“⁶⁰. Hier wird der Improvisation bzw. Stegreifhandlung nicht generell jegliche Vorbereitung abgesprochen. Diese scheinbar nebensächliche Differenz wird bei der späteren Interpretation des Begriffs noch erhebliches Gewicht erlangen.

⁵⁵ Vgl. Widmer 1994: 9 f.

⁵⁶ Vgl. Widmer 1994: 9f.

⁵⁷ Duden 2001: 428; Vgl. auch Feißt 1997: 3.

⁵⁸ Vgl. Grimm 1999: 1386-1394; Kluge, Friedrich 1975: 743.

⁵⁹ Kluge 1975: 743.

⁶⁰ Grimm 1999: 1390.

Dass weder Definitionsversuche noch etymologische Diskussionen in einem sinn- und bedeutungsfreien Vakuum stattfinden, sondern aufs Engste mit den „Interessen, Ideologien und Idealen“⁶¹ der jeweiligen Autoren verknüpft sind, lässt sich an zwei diametral entgegengesetzten etymologischen Interpretationen verdeutlichen. So schreibt der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus im Jahr 1979:

„Der Rekurs ins Etymologische, manchmal ein Ausweg aus Begriffsverwirrungen, in denen sich die Wege der Geschichte zum Labyrinth verschlingen, ist bei den Termini *ex improviso*, *ex tempore* und aus dem Stegreif zwar nicht überflüssig, bleibt aber in seiner Nützlichkeit eng begrenzt. Dass eine musikalische Improvisation ohne genaue Voraussehbarkeit des Ganzen – *ex improviso* –, aus dem Augenblick heraus – *ex tempore* – und gleichsam im Nu, ohne dass man vom Pferd abzusetzen braucht – aus dem Stegreif –, begonnen wird, dass also das Improvisierte einen Gegensatz zum Ausgearbeiteten bildet, besagt lediglich, dass es die Geste der Spontaneität, der reflexionslosen Produktivität ist, die an der Improvisation besticht, im Unterschied zur mühsamen, langwierigen Arbeit, deren Spur im Gebilde ablesbar ist, auch wenn es seit der Renaissance zu den Forderungen der Ästhetik gehört, dass sie verwischt werden soll, als strebe Komposition insgeheim danach, die Maske der Improvisation zu tragen, also gewissermaßen den Rückfall auf eine Entwicklungsstufe zu simulieren, von der sie sich mit einer Anstrengung, die nichts geringeres als die spezifisch europäische Musikgeschichte begründete, losgerissen hat.“⁶²

Dass es Dahlhaus hier nicht in erster Linie um eine Klärung eines musikalische Begriffs geht, sondern um die Rettung des abendländischen Werkbegriffs, den er durch jene Improvisationspraktiken bedroht sieht, die seit den 1950er Jahren in der Neuen Musik Einzug erhalten hatten, zeigt sich daran, dass er die Improvisation gleich in mehrerer Hinsicht diskreditiert. Zunächst grenzt er sie scharf von der Komposition ab und konstruiert hierdurch eine Dichotomie. Improvisation und Komposition als gegensätzliche, einander ausschließende Praktiken musikalischer Produktion anzusehen, hat zwar, wie bereits beschrieben, eine lange Tradition in der europäischen Musikwissenschaft, galt jedoch im Erscheinungsjahr des Artikels (1979) keineswegs mehr als Selbstverständlichkeit.⁶³ Wesentlich schwerer wiegt jedoch, dass die vermeintlichen Gegensätze gleichzeitig mit Bewertungen versehen werden, die sich etymologisch keineswegs begründen lassen. Während der Improvisierende lediglich

⁶¹ Kurt/Näumann 2008: 8.

⁶² Dahlhaus 1979: 9f.

⁶³ Vgl. Nettle 1974.

seine vermeintliche `Spontaneität` zur Schau stelle, die in Wirklichkeit nichts anderes sei als `reflexionslose Produktivität`, unterwerfe der Komponist (von lat. com-ponere, zusammensetzen, -stellen, -legen⁶⁴) sich und seine `mühsame, langwierige Arbeit` den `Forderungen der Ästhetik` und verberge darüber hinaus auch noch die Spuren seiner Anstrengungen im Werk. Wer von den beiden den Titel des wahrhaften Künstlers zu tragen verdient, ist somit entschieden, ohne dass dies explizit erwähnt werden müsste.

Weiterhin wird – und hier ist Ferands Einfluss deutlich ersichtlich – die Improvisation als historische Vorstufe zur Komposition dargestellt, wodurch sie automatisch auf einer niedrigeren, primitiveren Entwicklungsstufe angesiedelt wird. Ihre Verwendung in der Neuen Musik wird von Dahlhaus als Rückfall in die frühe Entwicklungsgeschichte der europäischen Musik dargestellt. Wie sehr die Improvisation als akute Bedrohung des Werkbegriffs empfunden wird, zeigt sich an anderer Stelle noch deutlicher. Dahlhaus zufolge

„würde der Zerfall des Kompositions- und Werkbegriffs nichts Geringeres bedeuten, als dass die zentrale Kategorie der europäischen Musik eines halben Jahrtausends preisgegeben würde. Zum tragenden Grundbegriff würde statt der Komposition die Improvisation, wie sie das Wesen der Musik in der europäischen Frühzeit und außerhalb Europas ausmacht.“⁶⁵

Dass die etymologische Rekonstruktion des Begriffs *Stegreif*, unter Verwendung der selben Quellen⁶⁶, aber abhängig von Perspektive und Gewichtung der Einzelaspekte, ebenso gut in einer positiven Bewertung der Improvisation münden kann, zeigen die Autoren Kurt und Näumann (2008):

„Die genannten Verwendungsweisen des Wortes >Stegreif< verweisen darauf, dass Menschen im Prozess des Handelns ohne große Vorbereitung – aber nicht gänzlich ohne Vorbereitung! – produktiv sein können. Das für die Improvisation Entscheidende ist hier, dass der Handelnde dem Jetzt das Ja-Wort gibt und im Angesicht des Augenblicks auf selbst gesetzte, situativ sich ergebende oder von anderen auferlegte Ansprüche so schnell und angemessen wie möglich zu antworten versucht.“⁶⁷

⁶⁴ Vgl. Sachs/Cahn 1996: 506

⁶⁵ Dahlhaus 1978: 374.

⁶⁶ Kurt und Näumann beziehen sich hier auf den bereits erwähnten Wörterbucheintrag der Brüder Grimm. Vgl. Kurt/Näumann 2008: 13.

⁶⁷ Kurt/Näumann 2008: 13.

Was Dahlhaus als ‚reflexionslose Produktivität‘ bezeichnet, also das beinahe unvorbereitete Handeln, wird hier als Potential für kreatives, schnelles und angemessenes Reagieren auf unvorhergesehene bzw. unvorhersehbare Situationen gedeutet. Als entscheidend für den Erfolg einer improvisierten Reaktion wird die innere Einstellung, das ‚Ja-Wort‘ des Improvisierenden zum Hier und Jetzt der Situation gewertet.

Der Exkurs ins Etymologische ließe sich noch weiter vertiefen und auf synonym verwendete Begriffe wie *ex tempore* ausweiten. Den bisherigen Ausführungen nach zu schließen, dürfte der wissenschaftliche Nutzen jedoch begrenzt sein, da, wie gezeigt werden konnte, auch etymologische Rekonstruktionen einer Interpretation bedürfen, die, je nach Perspektive des Autors, in unterschiedliche Richtungen deuten kann.

1.4. Fazit

Durch die bisherigen Ausführungen ließ sich zumindest zeigen, dass es keineswegs einfach ist, den Begriff der Improvisation widerspruchsfrei zu definieren. Der Improvisationsdiskurs findet nicht in einem sinn- und bedeutungsfreien Vakuum statt, sondern ist aufs Engste mit den „Interessen, Ideologien und Idealen“⁶⁸ der jeweiligen Autoren verknüpft. Doch unabhängig davon, ob man Improvisation nun als Vorstufe (Ferand) oder als schnellste Form des Komponierens betrachtet (Nettl), ob als fertiges Produkt (Frisius), als Handlungsprozess (Nettl, Erlmann, O’Suilleabhain, Altenmüller) oder Handlungsintention (Baily), als Bedrohung der abendländischen Musik (Dahlhaus), als mystische Fähigkeit (Bailey) oder als angemessene Antwort auf unvorhersehbare Situationen (Kurt), im Vergleich aller Aussagen lässt sich im Aspekt der Spontaneität der kleinste gemeinsame Nenner feststellen. Musikalische Improvisation ist damit in erster Linie durch die annähernde Gleichzeitigkeit der Erfindung und Realisierung musikalischer Ideen gekennzeichnet. Da ein Planungszeitraum nicht vorhanden ist, lässt sich weiterhin schlussfolgern, dass die Ergebnisse von Improvisationen zumindest nicht gänzlich vorhersehbar sind.

Der Spontaneität und Unvorhersehbarkeit der Improvisation steht die Tatsache gegenüber, dass improvisierende Musiker extensiv lernen und üben. Die Studienzeit an europäischen Konservatorien mit Studiengängen in improvisierter Musik wie beispielsweise Jazz beträgt zwischen vier und sechs Jahren⁶⁹, in der nordindischen Kunstmusik werden zwischen zwölf

⁶⁸ Kurt/Näumann 2008: 8.

⁶⁹ Als Beispiele seien hier der achtsemestrige Bachelor-Studiengang „Jazz und Aktuelle Musik“ an der Hochschule für Musik Saar, der ebenfalls achtsemestrige Bachelor-Studiengang „Jazz/Performing Artist“ und der viersemestrige Masterstudiengang „Jazz/Improvising Artist“ der Folkwang Universität der Künste genannt.

und zwanzig Jahre veranschlagt, um zu einem Konzertmusiker heranzureifen.⁷⁰ Diese langen Ausbildungszeiten in Musiken, die als Paradebeispiele von Improvisation gelten, zeugen davon, dass sich Vorbereitung und Spontaneität bzw. Unvorhersehbarkeit nicht notgedrungen widersprechen müssen. Doch wie lässt sich das Unplanbare planen, der Zufall antizipieren und das Unvorhersehbare vorbereiten?

Löst man sich von der Idee der Improvisation als einer rein musikalischen oder künstlerischen Handlung und stellt den Begriff in einen breiteren Handlungskontext, dann lassen sich die genannten Paradoxa schlüssig auflösen.

„Improvisieren ist menschlich. Weil das Leben zum Umgang mit dem Unvorhersehbaren herausfordert, ist das Improvisieren eine Kompetenz, die nicht nur in der Kunst, sondern auch im Alltag eine wichtige Rolle spielt. Jedes menschliche Handeln enthält ein Improvisationspotential.“⁷¹

Dem Soziologen Ronald Kurt (2008) zufolge wird Improvisation durch drei Voraussetzungen bedingt: Der Handelnde muss sich in einer Situation befinden, es muss etwas Unvorhersehbares geschehen und die Handlung muss als Reaktion auf das Unvorhersehbare aus dem Moment heraus erfolgen.⁷² Wie auch immer die Reaktion des Handelnden auf das Unvorhersehbare der Situation ausfallen mag, sie geschehe, so Kurt, grundsätzlich nicht voraussetzungslos. Der Handelnde greife auf ein vorgefertigtes, durch Erfahrung sowie kulturelle und soziale Normen und Werte geprägtes Wissen zurück und passe dieses individuell den Erfordernissen der Situation an. Da es sich bei diesen Werten und Normen um subjektive Kategorien handele, könne unter Improvisation je nach kultureller Prägung und Provenienz ganz Verschiedenes verstanden werden.

„Improvisation findet also nicht in einem sinnfreien Vakuum, sondern in kulturspezifischen Bedeutungszusammenhängen statt. Diese Kulturrelativität verweist wiederum auf etwas Universales: Jedwedes Improvisieren ist an Kompositionen rückgebunden; es geschieht nicht voraussetzungsfrei. Der Improvisierende erschafft sein Handeln schließlich nicht spontan aus dem Nichts, sondern er schöpft aus einem Repertoire vorkomponierter Handlungsmuster, die er (bewusst oder auch nichtbewusst) aus dem Stegreif situationsbezogen appliziert, variiert, kombiniert, modifiziert.“⁷³

⁷⁰ Vgl. Shankar 1972: 13; Sanyal/Widdess 2004: 129.

⁷¹ Kurt/Näumann 2008: 7.

⁷² Vgl. Kurt 2008: 40.

⁷³ Kurt 2008: 41.

In diesem handlungstheoretischen Sinne stehen die Kategorien Komposition und Improvisation in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis. Da die Zukunft generell ungewiss ist und zu jedem Zeitpunkt Unvorhersehbares geschehen kann, enthält, so Kurt, jede Situation ein Potential für improvisierte Handlungen, die gleichzeitig auf Vorkomponiertem beruhen und die Grundlage für spätere Handlungskompositionen bilden können.

„So entsteht zwischen Antizipation und aktuell Gegebenem ein Abstand, der Raum für Improvisationen lässt, in denen wiederum auf vorkomponierte Problemlösungen zurückgegriffen wird. Dieses dialektische Verhältnis zwischen Nichtvoraussehbarem und Zusammengefügttem ist ein steter Quell für die Reproduktion von Altbewährtem und die Produktion von Variabilität und Veränderung.“⁷⁴

Komposition und Improvisation oder, um es allgemeiner zu formulieren, vorbereitete, geplante und unvorhersehbare, unplanbare Handlungsweisen liegen demzufolge, von wenigen, vermutlich nur theoretisch vorstellbaren Ausnahmen einmal abgesehen, grundsätzlich in „Mischverhältnissen“⁷⁵ vor. Ob das Handeln eher dem einen oder dem anderen Pol zuneigt, „hängt von den Umständen ab, und von der Einstellung“⁷⁶, die wiederum stark von kulturellen Faktoren geprägt ist.

Improvisation, so lässt sich zusammenfassend festhalten, ist eine situationsbezogene Reaktion auf unvorhersehbare Ereignisse. Sie ist charakterisiert durch Spontaneität und eine zumindest teilweise Unvorhersehbarkeit der Ergebnisse. Da jede menschliche Handlung auf, in der individuellen Wissensbasis gespeicherten, Vorlagen basiert, schließt Improvisation nicht nur die Vorbereitung nicht aus, sondern wird erst durch diese ermöglicht. Der diesem Kapitel vorangestellte Spruch – „Improvisation; das ist, wenn niemand die Vorbereitung merkt“⁷⁷ – lässt sich, unter der Voraussetzung, dass dieses ‚Niemand‘ den Improvisierenden mit einschließt, also durchaus als treffende Charakterisierung betrachten.

Übersetzt man diese Überlegungen wieder zurück in den musikalischen Diskurs, dann wird ein musikalisch Improvisierender selbstverständlich im Vorfeld üben. Er wird Skalen, Figuren, Formeln, Arpeggien, rhythmische Patterns, Varianten, Harmonien und Klangfarben immer wieder ausprobieren, die Soli seiner Vorbilder transkribieren, analysieren, sie nach-

⁷⁴ Kurt 2008: 41.

⁷⁵ Kurt 2008: 42.

⁷⁶ Kurt 2008: 42.

⁷⁷ François Truffaut; zitiert in: <http://www.zitate-online.de/autor/truffaut-francois>; zuletzt nachgeschlagen am 22.09.2011.

und mitspielen, potentielle Probleme antizipieren und sich ein Notfallrepertoire zurechtlegen. Während der eigentlichen Improvisation wird er sich jedoch der Situation und seiner Motorik überlassen, darauf vertrauen, dass sich seine Vorbereitungen auszahlen und sich von den Ergebnissen überraschen lassen. Auf diese Weise enthält Improvisation die Möglichkeit für Momente höchster Kreativität, aber auch völligen Scheiterns.

2. Überblick zur nordindischen Kunstmusik

„*Rāga* and *tāla* are the essence of our music.“⁷⁸

Der indische Subkontinent ist die Heimstätte zweier, als `classical music` bezeichneter Kunstmusiktraditionen, der nordindischen *Hindustānī* Musik und der südindischen *karnatischen* Musik. Zwischen beiden Traditionen bestehen viele Gemeinsamkeiten; je weiter man jedoch den Blickwinkel verengt, desto deutlicher treten die Unterschiede zutage. Um die Besonderheiten der im Rahmen dieser Arbeit behandelten *Hindustānī* Musik hervorzuheben wird zunächst die Geschichte beider Traditionen im Überblick dargestellt. Im Anschluss hieran werden die wichtigsten musikalischen Konzepte und Konventionen der nordindischen Kunstmusik erörtert.

Das Verbreitungsgebiet der indischen Kunstmusik umfasst den gesamten südasiatischen Raum, also die Staaten Indien, Pakistan, Bangladesh, Nepal, Sri Lanka und Teile Afghanistans. In erster Linie ist die wechselhafte politische und kulturelle Geschichte Südasiens für die musikalische `Teilung` verantwortlich, wobei die imaginäre Grenze diagonal durch den indischen Subkontinent verläuft, südlich von Goa an der Westküste bis Orissa an der Ostküste. Der relativ starken Homogenität und Stabilität der musikalischen Traditionen steht eine enorme soziale Vielfalt gegenüber. Indien, als Kernland der Musik, ist multiethnisch, multikulturell und multilingual. Etwa 1,1 Milliarden Menschen leben auf 3,3 Millionen Quadratkilometern zusammen – dies entspricht etwa der zehnfachen Fläche Deutschlands.⁷⁹ Allein die Anzahl von achtzehn Amtssprachen lässt die Dominanz von `nur` zwei Kunstmusiktraditionen verwunderlich erscheinen.

2.1. Kurze Kulturgeschichte der indischen Kunstmusik

Die Wurzeln der indischen Kunstmusik reichen nachweislich zweitausend Jahre, vermutlich aber noch deutlich weiter zurück. Über die musikalische Praxis der Induskultur (ca. 2100-1500 v. Chr.) lassen sich lediglich vage Vermutungen anstellen, da die wenigen bildlichen Darstellungen von Musikern und Musikinstrumenten keine Rekonstruktion des klingenden Geschehens zulassen.⁸⁰

⁷⁸ Subroto Roy Chowdhury; Interview vom 11.03.2003.

⁷⁹ Vgl. Baratta 2003: 391.

⁸⁰ Vgl. Nijenhuis 1996: 657.

Die Eroberung Nordindiens durch den aus Zentralasien eingewanderten, indogermanischen Stamm der so genannten `Arier` markiert den Beginn der so genannten `vedischen Periode` (ca. 1500-600 v. Chr.). Bis zur Ankunft der Europäer im 15. Jahrhundert über den Seeweg folgten alle Invasionen des Subkontinents demselben Muster. Die einzige Möglichkeit, Indien über den Landweg zu erreichen, bestand darin, die Hindukusch-Bergkette durch den Khyberpass im heutigen Afghanistan zu überwinden.

Die Indoarier siedelten zunächst im Nordwesten des Subkontinents und dehnten ihre Herrschaft im Verlauf der Jahrhunderte auf weite Teile Nordindiens aus. In dieser Zeit entstand das bis heute gesellschaftlich relevante Kastensystem, eine hierarchische Gesellschaftsordnung, welche die indigene Bevölkerung vom sozialen Leben weitgehend ausschloss. Flucht und Vertreibung führten vermutlich zur Ansiedlung der unterlegenen indigenen Bevölkerung in Südindien. Das Kastensystem stellt einen Grundpfeiler der hinduistischen oder genauer gesagt brahmanistischen Welt- und Gesellschaftsordnung dar, die in den Veden, den heiligen Schriften, beschrieben ist.⁸¹ Der brahmanistischen Genealogie zufolge entstand die Welt aus Klang. Hier findet die für Indien auch heute noch typische, spirituelle Sichtweise auf Musik ihren Ursprung.⁸²

In die so genannte `Zeit des älteren Hinduismus, Buddhismus und Jainismus` (600 v. Chr.-200 n. Chr.) fällt die Entstehung der ältesten uns bekannten Schrift über die indische Bühnenkunst, deren Wirkung auf die Entwicklung der indischen Kunstmusik gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Bis ins 16. Jahrhundert verstehen sich die meisten Traktate zur indischen Musik als Kommentare zum *Naṭyaśāstra*. Hierin werden alle damals relevanten Aspekte der Bühnenkunst behandelt, deren integraler Bestandteil die Musik ist. Bis heute hat sich in Indien kein eigenständiger Begriff für Musik etabliert. Musik und Tanz werden als *saṅgīt* bezeichnet und lediglich durch Attribute voneinander unterschieden (z.B. *Hindustānī saṅgīt* für nordindische Kunstmusik).⁸³

Wenngleich eine exakte Rekonstruktion der Musik dieser Periode nicht möglich ist, so legen die im *Naṭyaśāstra* erwähnten Musikinstrumente und musiktheoretischen Ausführungen den Schluss nahe, dass die Überschneidungen mit der heutigen Praxis indischer Kunstmusik nur gering ausfallen können. Gleichwohl finden viele der ebenso geläufigen wie umstrittenen Theorien hier ihren Ursprung. Dazu zählen vor allem die Einteilung der Oktave in 22

⁸¹ Vgl. Kulke/Rothermund 2006: 44 ff.

⁸² Vgl. Nijenhuis 1996: 659.

⁸³ Vgl. Schmidt 2006: 5 ff.

Mikrointervalle (*śruti*) und die *rasa*-Lehre, die bis heute den Kernbereich indischer Musikästhetik darstellt.⁸⁴

Der Begriff *rasa* stammt aus dem Sanskrit und wird in den unterschiedlichsten Bedeutungen verwendet, wie z.B. Saft, Extrakt, Geschmack, Aroma, Essenz oder auch selbst leuchtendes Bewusstsein.⁸⁵ In der Ästhetik meint *rasa* jedoch das persönliche Erlebnis dargestellter Emotionen.⁸⁶

Das *Naṭyaśāstra* unterscheidet acht verschiedene ästhetische Stimmungen (*rasa*), welche durch die Darstellung ebenso vieler, mit ihnen korrespondierender seelischer Zustände (*bhāva*) hervorgerufen werden. Jedem *rasa* werden außerdem eine Farbe, eine Gottheit und ein bis zwei Zentraltöne zugeordnet. Hierzu eine Übersicht:

1. *rasa: śṛṅgāra*, bedeutet: erotische Stimmung, *bhāva: rati* (Liebe), Farbe: grün, Schutzgottheit: Viṣṇu, Zentraltöne: Ma, Pa⁸⁷
2. *rasa: hāsyā*, bedeutet: heitere Stimmung, *bhāva: hāsa* (Fröhlichkeit), Farbe: weiß, Schutzgottheit: Pramatha, Zentraltöne: Ma, Pa
3. *rasa: karuṇā*, bedeutet: mitleidige Stimmung, *bhāva: śoka* (Kummer), Farbe: grau, Schutzgottheit: Yama, Zentraltöne: Ga, Ni
4. *rasa: raudra*, bedeutet: auf Schrecken beruhende Stimmung, *bhāva: krodha* (Zorn), Farbe: rot, Schutzgottheit: Śiva, Zentraltöne: Sa, Re
5. *rasa: vīra*, bedeutet: heroische Stimmung, *bhāva: utsāha* (Enthusiasmus/Energie), Farbe: orange, Schutzgottheit: Indra, Zentraltöne: Sa, Re
6. *rasa: bhayānaka*, bedeutet: auf Furcht beruhende Stimmung, *bhāva: bhaya* (Furcht), Farbe: schwarz, Schutzgottheit: Kāla, Zentralton: Dha
7. *rasa: bībhatsa*, bedeutet: auf Ekel beruhende Stimmung, *bhāva: jugupsā* (Widerwille), Farbe: blau, Schutzgottheit: Mahākāla, Zentralton: Dha
8. *rasa: adbhuta*, bedeutet: auf Wunderbarem beruhende Stimmung, *bhāva: vismaya* (Staunen), Farbe: blau, Schutzgottheit: Brahmā, Zentraltöne: Sa, Re⁸⁸

Wenngleich die altindische *rasa*-Lehre seit der Zeit des *Naṭyaśāstra* beständig weiterentwickelt und den Bedürfnissen der jeweiligen Zeit angepasst wurde, so blieb der enge Zusammenhang von emotionalem Ausdruck und persönlichem Erleben als Kernstück

⁸⁴ Vgl. Nijenhuis 1996: 660 ff; Schmidt 2006: 5 ff.

⁸⁵ Vgl. Koch 1995: 5.

⁸⁶ Vgl. Schmidt 2006: 1ff.

⁸⁷ Zur Bedeutung der indischen Tonnamen und ihrer Abkürzungen siehe Kapitel 2.2.1.1.

⁸⁸ Vgl. Rao 2000: 3 ff; Koch 1995: 9 ff.

indischer Kunst- und Musikästhetik, unabhängig vom vorherrschenden Gesellschaftssystem, erhalten.⁸⁹

Aus der klassischen hinduistischen Periode (ca. 300-1200 n. Chr.) sind etliche musiktheoretische Werke überliefert, die den Werdegang der indischen Kunstmusik nachzeichnen. Deren Darstellung würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen. Aus musikhistorischer Perspektive ist erwähnenswert, dass um ca. 800 n. Chr. die Bogenharfe als vorherrschendes Saiteninstrument von verschiedenen Lautentypen und der heute noch gebräuchlichen Stabzither *bīn* abgelöst wurde. Diese Veränderung des Instrumentariums liefert einen wichtigen Hinweis auf einen grundlegenden Wandel des Tonsystems hin zu seiner heutigen Form.⁹⁰

Einen Meilenstein in der Geschichte der klassischen indischen Musik stellt das im 13. Jahrhundert verfasste Traktat *Saṅgītaratnākara* des aus Kaschmir stammenden Brahmanen Śārngadeva dar. Seine Anhängerschaft eines tantrischen Śiva-Kultes spiegelt sich in seiner spirituellen Sichtweise auf Musik wieder.

Das in Sanskrit geschriebene Traktat umfasst das gesamte Wissen des alten Indien auf den Gebieten Musik, Theater und Tanz und gilt bis heute als das wichtigste Werk zur klassischen indischen Musik. Neben musiktheoretischen Überlegungen behandelt es die Bereiche Ästhetik, Akustik, Aufführungspraxis, Instrumentenkunde, Komposition und Interpretation. Die zentralen Konzepte *rāga* und *tāla* tauchen hier erstmals in ihrer modernen Form auf, ebenso eine modifizierte Form der synästhetischen *rasa*-Lehre, die nun rein auf Musik bezogen wird und die so genannte Tageszeitentheorie, der zufolge jeder *rāga* mit einer bestimmten Tages- oder Jahreszeit korrespondiert.

Als Meilenstein lässt sich das Traktat jedoch auch insofern bezeichnen, als es einen historischen Wendepunkt in der Geschichte der indischen Kunstmusik markiert. Der unmittelbar bevorstehende politische und kulturelle Wandel, welcher in der Folge zu einer Teilung des Subkontinents in einen muslimisch beherrschten Norden und einen hinduistisch beherrschten Süden führen sollte, machte sich bereits bemerkbar. Dieser Wandel sollte in der Folge zu der bereits angesprochenen Aufspaltung in zwei Kunstmusiktraditionen führen.⁹¹

Der im 8. Jahrhundert einsetzende Einfall arabischer, persischer und turkmenischer Armeen mündete im Jahr 1206 in der Gründung des Sultanats Delhi, welches dadurch zum Zentrum islamischer Macht in Nordindien wurde. Die neuen Herrscher brachten ihre eigene Musik mit,

⁸⁹ Eine Reihe von Autoren hat sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit den Implikationen der *rasa*-Lehre auseinandergesetzt. Dazu zählen u.a. Koch (1995) aus historischer Perspektive, Rao (2000) aus physikalisch-akustischer Perspektive und Schmidt (2006) aus psychologisch-kognitiver Perspektive.

⁹⁰ Vgl. Schmidt 2006: 7; Miner 1997: 26 ff.

⁹¹ Vgl. Koch 1995: 31 ff; Rao 2000: 9 f; Veer 1987: 45 ff.

die an den Höfen eine fruchtbare Fusion mit den indigenen Formen einging. Als Symbolfigur dieses Amalgamierungsprozesses gilt der persischstämmige Sufi-Musiker und Dichter Amir Khusrau, dem von vielen muslimischen Musikern die Erfindung der indischen Musikstile *qavvālī* und *ghazal* sowie der populären Instrumente *sitār* und *tablā* zugesprochen wird. Wenngleich diese Behauptungen von der historischen Musikforschung bezweifelt werden, so ist sein Verdienst für die Popularisierung der nordindischen Kunstmusik doch unbestritten.⁹²

Unter dem als religiös tolerant geltenden Moghul-Herrscher Jalāl-ud-dīn Muḥammad Akbar (1556-1605) erlebte die höfische Musik einen Höhepunkt in Nordindien. Gleichzeitig fand ein reger kultureller Austausch mit den Höfen des hinduistischen Südens statt. Als Juwel des Hofes galt der Musiker Miān Tānsen (1530-1589), um den sich zahlreiche Legenden ranken.⁹³ Populäre Legenden berichten, dass er durch Singen des *rāga Dīpak* Feuer entfachen oder mit Hilfe des *rāga Miān-ki-Malhār* einen Monsunregen aufziehen lassen konnte.⁹⁴ Bis heute wird er als Lichtgestalt der *Hindustānī* Musik verehrt. Die Erfindung einiger heute noch populärer *rāga* geht nachweislich auf ihn zurück, so beispielsweise die *rāga Miān-ki-Toḍī*, *Miān-ki-Malhār* und *Darbāri Kanādā*.⁹⁵

Als Zentrum des antiislamischen Widerstands wurde 1346 in Südindien das Hindu-Großreich Vijayanagara gegründet, was der Entwicklung der südindischen, vom islamischen Einfluss relativ unberührten Kunstmusik Vorschub leistete. Der Hofmusiker Purandāra Dāsa (ca. 1480-1564) gilt als Begründer des südindischen oder *karnatischen* Musiksystems; er komponierte zahlreiche Übungsstücke, die seither fester Bestandteil der musikalischen Ausbildung sind.

Nach dem Fall des Vijayanagara-Reichs 1665 verlagerte sich der kulturelle Mittelpunkt an die Höfe von Bijapur und Tanjore. Mit den drei Dichter-Komponisten-Heiligen Tyāgarāja (1767-1847), Muttusvāmi Dīkṣitar (1776-1835) und Śyāmā Śāstri (1762-1827) erlebte die *karnatische* Musik im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Bis heute bestimmt dieses Dreigestirn einen Großteil des Konzertrepertoires.⁹⁶

Die schleichende Machtübernahme der Briten seit dem 17. Jahrhundert übte zwar auf die Unterrichts- und Aufführungskontexte der Kunstmusik erheblichen Einfluss aus, die musikalische Praxis selbst blieb hiervon jedoch weitgehend unberührt. Nach dem Ende der Moghul-Herrschaft im frühen 18. Jahrhundert gelangte die politische Macht nach und nach in die Hände der East India Company, während die Regionalfürsten, zur politischen

⁹² Vgl. Nijenhuis 1996: 675 f.

⁹³ Vgl. Nijenhuis 1996: 677 f.

⁹⁴ Vgl. Massey/Massey 1993: 50 ff.

⁹⁵ Vgl. Nijenhuis 1996: 678 f.

⁹⁶ Vgl. Kuckertz 1996: 705 ff.

Bedeutungslosigkeit verdammt, den höfischen Herrschaftsstil bewahrten und kultivierten. Für die Entwicklung der höfischen Kunstmusik war diese Entwicklung förderlich.⁹⁷

Mit der Gründung der modernen Staaten Indien und Pakistan im Jahr 1947 verloren die verbliebenen Fürstenhöfe schließlich an kultureller Bedeutung. Die Musik wandelte sich von einer höfischen Tradition zu einem urbanen Phänomen. An die Stelle der Fürsten als Förderer der Künste traten wohlhabende Bürger, Mäzene und der staatliche Rundfunk All India Radio. Viele indische Musiker sind heute Angestellte des öffentlichen Rundfunks oder staatlicher Musikschulen.⁹⁸

2.2. Zentrale Konzepte: *rāga* und *tāla*

Es ist auffällig, dass sich kaum ein Text zur klassischen indischen Musik findet, der auf eine Diskussion der beiden Begriffe *rāga* und *tāla* verzichtete. Dabei ist es völlig unerheblich, ob es sich hierbei um wissenschaftliche Abhandlungen oder knapp abgefasste Begleithefte von Tonträgern handelt. Auch Konzerte, zumindest auf europäischem Boden, beginnen in der Regel mit einer kurzen Erläuterung der beiden Begriffe. Allein an diesem Befund lässt sich ablesen, dass ein Verständnis nordindischer Kunstmusik ohne wenigstens rudimentäre Kenntnisse dieser beiden fundamentalen Konzepte unmöglich ist. „*Rāga* and *tāla* are the essence of our music.“⁹⁹ Mit Sätzen wie diesem unterstreichen Musiker deren Bedeutung.

Die redundanten Erklärungsversuche offenbaren aber noch ein Zweites, nämlich, dass es kein einfaches Unterfangen zu sein scheint, die Begriffe im Rahmen einer allgemein verständlichen Terminologie zu definieren.

2.2.1. *rāga* – Begriff und Konzept

Bereits im antiken *Nāṭyaśāstra* taucht der Begriff *rāga* auf, wird er hier allerdings im Sinne von emotionaler Farbe oder ästhetischer Freude verwendet.¹⁰⁰ Die wohl am häufigsten zitierte Definition findet sich in der um ca. 800 n. Chr. verfassten *Bṛhaddesi* des Maṭaṅga. In der englischen Übersetzung heißt es hier:

„That which colours the mind of the good through a specific *svara* (interval) and *varna* (melodic movement) or through a type of *dhvani* (sound) is known by the wise as *raga*.“¹⁰¹

⁹⁷ Vgl. Bor/Miner 1996: 687.

⁹⁸ Vgl. Bor/Miner 1996: 681 ff.

⁹⁹ Subroto Roy Chowdhury; Interview vom 11.03.2003.

¹⁰⁰ Vgl. Schmidt 2006: 7.

¹⁰¹ Rao 2000: 7.

Śārṅgadeva unterscheidet im *Saṅgītaratnākara* zwischen *nāda brahmā*, göttlichem Klang, der als unhörbares Phänomen mittels Yogatechniken wahrgenommen und *āhata nāda*, geschlagenem Klang, in den der göttliche Klang von erleuchteten Meistern transformiert werden kann.¹⁰² Tatsächlich finden sich auch heute nur wenige Musiker, die eigene *rāga* kreieren. Der Respekt und Ernst, mit dem sie im Unterrichts- und Aufführungskontext behandelt werden, spricht ebenfalls für ein Verständnis von Musik als etwas, das über die rein klanglichen Aspekte hinausgeht und Alltagserfahrungen zu transzendieren vermag.

Ein kurzer, aber prägnanter Definitionsversuch des modernen *rāga*-Konzeptes findet sich in Joep Bors *Raga Guide* (1999):

„Broadly speaking then, a raga can be regarded as a tonal framework for composition and improvisation; a dynamic musical entity with a unique form, embodying a unique musical idea. As well as the fixed scale, there are features particular to each raga such as the order and hierarchy of its tones, their manner of intonation and ornamentation, their relative strength and duration, and their specific approach. Where ragas have identical scales, they are differentiated by virtue of these musical characteristics.“¹⁰³

Fasst man die Aussagen zusammen, so lassen sich die wichtigsten Aspekte extrahieren, die für das zeitgenössische *rāga*-Konzept von Ausschlag gebender Bedeutung sind. Ein *rāga*

- ist an eine bestimmte Skala gebunden,
- impliziert Regeln für spezifische melodische Bewegungen, Tonhierarchien, Intonations- und Ornamentierungsweisen, Stärke, Länge und Behandlung bestimmter Töne,
- bildet die Grundlage für Komposition und Improvisation,
- hat einen charakteristischen Klang,
- ist Träger spezifischer emotionaler und ästhetischer Qualitäten, die dem Zuhörer vermittelt werden,
- wird als übermenschliche Entität mit göttlichen Attributen wahrgenommen, die entdeckt, nicht aber erfunden werden kann.

2.2.1.1. Tonsystem

Um das strukturelle Verständnis des *rāga*-Konzeptes zu vertiefen, ist ein Blick auf die Grundlagen des indischen Tonsystems nötig.

¹⁰² Vgl. Nijenhuis 1996: 673.

¹⁰³ Bor (Hg.) 1999: 1.

Ein *rāga* besteht aus mindestens fünf und höchstens sieben Tönen (*svara*) im Rahmen einer Oktave, die aus einer siebenstufigen Verfügungsskala gewonnen werden. Die klassische indische Musik, die sich am Ideal der Stimme orientiert, verwendet nicht mehr als zweieinhalb bis drei Oktaven. Das indische Tonsystem kennt nur relative Tonhöhen, die mit Tonsilben, ähnlich den westlichen Solmisationssilben belegt werden. Diese Tonsilben werden meist abgekürzt durch den ersten Buchstaben oder die erste Silbe dargestellt:

<i>ṣaḍja</i>	<i>rṣabha</i>	<i>gāndhāra</i>	<i>madhyama</i>	<i>pañcama</i>	<i>dhaivata</i>	<i>niṣāda</i>
Sa (S)	Re (R)	Ga (G)	Ma (M)	Pa (P)	Dha (D)	Ni (N)

Dies entspricht den westlichen Solmisationssilben:

do re mi fa so la si

oder beispielsweise der C-Dur Tonleiter:

c d e f g a h

Im 20. Jahrhundert entwickelte Pandit Vishnu Narayan Bhatkande (1860-1936) das sogenannte *thāt*-System, ein Skalensystem zur Klassifikation nordindischer *rāga*, das auch heute noch weite Anerkennung findet. Dabei ging er von einer chromatischen Unterteilung der Oktave aus. Der Einfachheit halber und in Übereinstimmung mit gängiger Praxis wird der Grundton Sa als C notiert.

Sa	Re	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
c	des d	es e	f fis	g	as a	b h

Grundton Sa (c) und Quinte Pa (g) bleiben unveränderlich, während alle anderen Töne tief- (Re, Ga, Dha, Ni) bzw. hochalteriert (Ma) werden können. Alterierte Töne werden üblicherweise in Kleinschreibung dargestellt (re, ga, ma etc.).

An der musikalischen Praxis orientiert entwickelte *Bhatkande* ein System aus zehn Verfügungsskalen (*thāt*), auf deren Grundlage sich die meisten nordindischen *rāga* klassifizieren lassen.

<i>thāt</i>	Skala							
<i>Kalyāṇ</i>	c	d	e	fis	g	a	h	c
<i>Bilāval</i>	c	d	e	f	g	a	h	c
<i>Khamāj</i>	c	d	e	f	g	a	b	c
<i>Bhairav</i>	c	des	e	f	g	as	h	c
<i>Pūrvī</i>	c	des	e	fis	g	as	h	c
<i>Mārvā</i>	c	des	e	fis	g	a	h	c
<i>Kāṭī</i>	c	d	es	f	g	a	b	c
<i>Asāvarī</i>	c	d	es	f	g	as	b	c
<i>Bhairavī</i>	c	des	es	f	g	as	b	c
<i>Toḍī</i>	c	des	es	fis	g	as	h	c ¹⁰⁴

Hält man sich vor Augen, dass ein *rāga* aus fünf, sechs oder sieben Tönen bestehen kann und dass die auf- und absteigenden Skalen keineswegs identisch sein müssen, dann lässt sich ermessen, dass dieses System theoretisch ein riesiges Reservoir für die Entwicklung von *rāga*-Skalen bietet. In der musikalischen Praxis sind jedoch nur etwa 200 bis 300 *rāga* gebräuchlich. Die meisten Musiker verwenden nicht mehr als 70 bis 80.¹⁰⁵

2.2.1.2. Beispiel *rāga Yaman*

Um die bisherigen musiktheoretischen Ausführungen zu konkretisieren, sollen sie am Beispiel des im Verlauf der Arbeit analysierten nordindischen *rāga Yaman* diskutiert werden. *Rāga Yaman* gilt in der *Hindustānī* Musik als einer der wichtigsten *rāga* („major rāg“¹⁰⁶), zum einen, weil er seit mindestens 400 Jahren in Gebrauch ist, zum anderen, weil er über eine komplexe melodische Gestalt verfügt.¹⁰⁷ Im Musikunterricht wird er als einer der ersten *rāga* gelehrt, da sich an seinem Beispiel grundsätzliche Regeln der nordindischen Kunstmusik erlernen lassen.¹⁰⁸ Sein Charakter wird als freudig und glücklich („joyful and contented“¹⁰⁹) bzw. glückverheißend („auspicious“¹¹⁰) beschrieben. Gemäß der Tageszeitentheorie wird er am Abend bzw. in der frühen Nacht gesungen bzw. gespielt.¹¹¹

¹⁰⁴ Vgl. Kuckertz 1981: 30.

¹⁰⁵ Vgl. Kuckertz 1996: 699 ff.

¹⁰⁶ Sanyal/Widdess 2004: 132.

¹⁰⁷ Vgl. Miner 1997: 19; Bor (Hg.) 1999: 164.

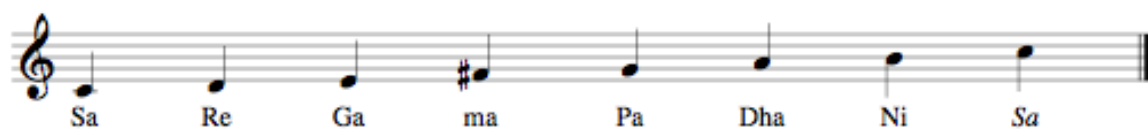
¹⁰⁸ Vgl. Bor (Hg.) 1999: 164.

¹⁰⁹ Danielou 2003: 270.

¹¹⁰ Sanyal/Widdess: 2004: 127.

¹¹¹ Vgl. Danielou 2003: 270; Bor (Hg.) 1999: 164; Vir 2000: 49.

In der Musikkultur und Miniaturmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts war es üblich, *rāga* als personifizierte Wesen mit spezifischen Attributen darzustellen, um ihren klanglichen Charakter hervorzuheben. Meshakarna (1570) charakterisiert den *rāga Yaman*, der damals noch unter dem Namen *Kalyāṇ* bekannt war, als „lord in white garments and pearl necklace on a splendid lion-throne, under a royal umbrella, fanned with a whisk, chewing betel“¹¹². Spätere Autoren beschreiben *Yaman* als mutigen und edlen Helden.¹¹³ Definiert man, wie aus Gründen der Übersichtlichkeit üblich, den Grundton (Sa) als C, so basiert der *rāga Yaman* auf folgender Verfügungsskala, dem *Kalyāṇ thāṭ*.



Yaman ist ein heptatonischer (*sampūrna*) *rāga*, verwendet also alle Töne der Verfügungsskala. Die dritte (Ga) und die siebte (Ni) Stufe bilden den ersten und zweiten Zentralton (*vādī* bzw. *samvādī*), die als tonale Zentren fungieren. Auf- und absteigende Tonleiter (*āroh* bzw. *avaroh*) sind nicht identisch:



Die erste (Sa) und, je nach konsultierter Literatur, meist auch die fünfte Stufe (Pa) werden in der aufsteigenden Tonfolge ausgelassen. Älteren Aufnahmen und Kompositionen nach zu urteilen, setzte sich dies jedoch erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Norm durch, vermutlich um *Yaman* dadurch von neueren, ähnlichen *rāga* wie *Marū Bihāg* abzugrenzen.¹¹⁴

Als charakteristische Phrasen (*pakaḍ*), die den *rāga* eindeutig identifizierbar machen und ihm seinen typischen Klang verleihen, werden in der Literatur folgende Beispiele angeführt.

Danielou (2003):¹¹⁵

¹¹² Zitiert in Bor (Hg.) 1999: 164.

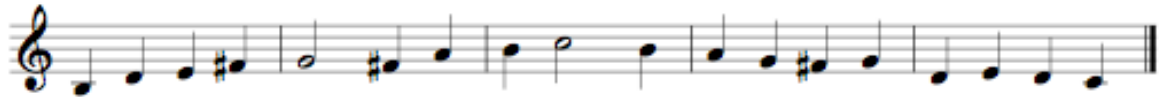
¹¹³ Vgl. Bor (Hg.) 1999: 164.

¹¹⁴ Bei Danielou, dessen Forschungen bereits in den 1940er Jahren begannen, wird die fünfte Stufe (Pa) in der aufsteigenden Tonfolge noch verwendet. Vgl. Danielou 2003: 269. Bor gibt beide Möglichkeiten an. Vgl. Bor (Hg.) 1999: 164.

¹¹⁵ Danielou 2003: 270.



Shankar (1972):¹¹⁶



Hamilton (1989) gibt, entsprechend der von ihm untersuchten Instrumentaltraditionen, zwei verschiedene Varianten an. Als typische Phrasen des Ghulam Ali Khān *sarod-gharānā* (nordindische Lautentradition) führt er folgende *pakaḍ* auf:¹¹⁷



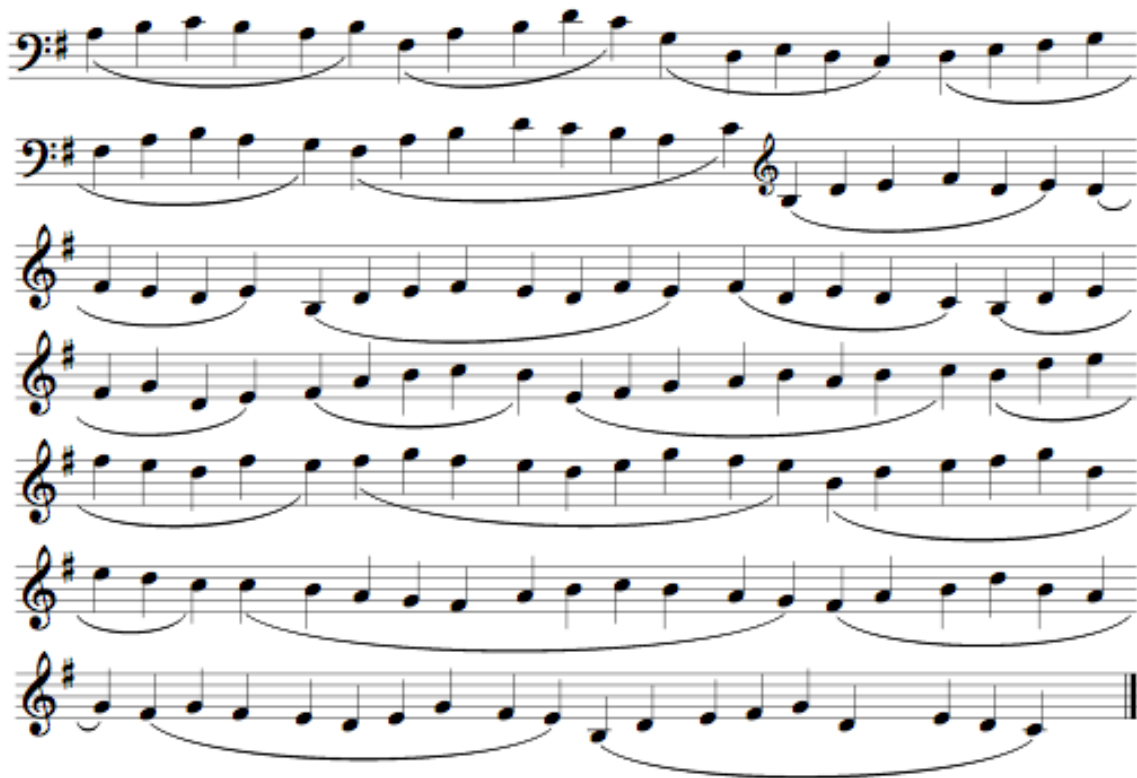
Die fünfte Stufe (Pa) wird hier nur ein einziges Mal als Durchgangsnote in der aufsteigenden Skala aufgeführt, die erste Stufe (Sa) gar nicht.

Als typische Phrasen für den Imdad Khān *sitār*- und *surbāhār-gharānā* (ebenfalls eine nordindische Lautentradition) stellt er folgende *pakaḍ* dar:¹¹⁸

¹¹⁶ Shankar 1972: 98.

¹¹⁷ Hamilton 1989: 156.

¹¹⁸ Hamilton 1989: 199.



Auch in diesem Beispiel wird die fünfte Stufe (Pa) nur ein einziges Mal als Durchgangsnote in der aufsteigenden Skala verwendet, die erste Stufe (Sa) gar nicht.

Indische Musiker weisen immer wieder darauf hin, dass es nicht möglich sei, *rāga* allein anhand von Notationen zu erlernen, da die Darstellung, wie aus den angeführten Beispielen ersichtlich, zu schematisch sei, um hieran die feinen, aber wichtigen Nuancierungen hinreichend erfassen zu können.¹¹⁹ Die hier dargestellten *pakaḍ* dienen somit lediglich dazu, einige für den *rāga Yaman* typische melodische Phrasen aufzuzeigen. In vielen Traditionen erlernt der Schüler zunächst einige Kompositionen, da diese die wichtigsten melodischen Regeln in Form typischer Tonfolgen enthalten.¹²⁰ Die Kompositionen dienen somit als melodischer Nukleus („definite embodiments of the rāgs“¹²¹) und werden, wie die indische Musik im Allgemeinen, mündlich tradiert. Sie umfassen nur in seltenen Fällen mehr als vier metrische Einheiten (Zyklen).

2.2.2. *tāla* – Begriff und Konzept

Unter *tāla* versteht man das Konzept der zeitlichen Gliederung in der nordindischen Kunstmusik. Wenngleich die Begriffe *tāla* und Takt häufig miteinander verglichen und

¹¹⁹ Vgl. Shankar 1972: 11.

¹²⁰ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 133.

¹²¹ Sanyal/Widdess 2004: 133.

gelegentlich sogar gleichgesetzt werden, unterscheidet sich das metrisch-rhythmische Konzept der indischen Kunstmusik doch erheblich vom westlichen Taktverständnis.

Während die musikalische Zeit in der westlichen Vorstellung üblicherweise linear verläuft, wird sie in der indischen Musik zyklisch gedacht und empfunden. Das zyklische Zeitverständnis in der Musik korrespondiert mit der hinduistischen Weltansicht, der zufolge das Universum in riesigen Zeitzyklen entsteht und vergeht¹²² – ein ewiges Rad von Schöpfung, Wachstum, Untergang und erneuter Schöpfung.¹²³ Jeder *tāla* beginnt und endet auf der ersten Zählzeit *sam*.

Noch ein Weiteres unterscheidet den indischen *tāla* vom westlichen Takt. Während sich in der westlichen Musikvorstellung eine Zweiteilung von Metrum – im Sinne einer abstrakten Matrix zur Organisation musikalischer Zeit in einem regelmäßig wiederkehrenden Betonungsmuster – und Rhythmus – im Sinne eines, auf unterschiedlichen Notenwerten beruhenden, konkreten Akzentmusters – etabliert hat, enthält das *tāla*-Konzept eine zusätzliche Zwischenebene. Dieser so genannte *theḱā* macht das abstrakte Metrum sinnlich erlebbar, indem die Zählzeiten (*mātrā*) mit typischen Trommelsilben belegt werden.¹²⁴ Auf diese Weise lässt sich das Metrum sowohl mündlich als auch auf dem Instrument kommunizieren.

Beispiel: westliche Musik

Metrum: 4/4 Takt

Akzente (im Metrum impliziert)			
>		>	
Zählzeiten			
1	2	3	4
Rhythmus (Beispiel)			
ee	q	h	

¹²² Vgl. Wegner 2004: 26.

¹²³ Vgl. Clayton 2000: 10 ff.

¹²⁴ Vgl. Clayton 2000: 43 ff.

Beispiel: Nordindien

Metrum: *tīntāl* (16 *mātrā*), unterteilt in 4 + 4 + 4 + 4 Untereinheiten (*vibhāg* oder *aṅg*)

Akzente (im <i>tāla</i> impliziert)															
>(+)				>(2)				(0)				>(3)			
Zählzeiten (<i>mātrā</i>)															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
<i>ṭhekā</i>															
dhā	dhin	dhin	dhā	dhā	dhin	dhin	dhā	tā (dhā) ¹²⁵	tin	tin	tā	dhā (tā)	dhin	dhin	dhā
Rhythmus (europäische Schreibweise)															
ee	ee	ee	ee	ee	ee	ee	ee	ee	ee	ee	ee	ee	ee	ee	ee
Rhythmus (indische Schreibweise mit Trommelsilben)															
dhāte	ṭedhā	teṭe	dhādhā	teṭe	dhāge	tinnā	kenā	tāte	ṭetā	teṭe	dhādhā	teṭe	dhāge	dhinnā	genā ¹²⁶

Die Symbole bzw. Zahlen (+, 2, 0, 3) in der zweiten Zeile markieren betonte und unbetonte Zählzeiten (*mātrā*). Auf der ersten Zählzeit (*sam*) liegt der Hauptakzent, der in der indischen Schreibweise mit `+' oder auch mit `X' dargestellt wird. Die Zählzeiten 5 und 13 stellen den zweiten und dritten Betonungspunkt im Zyklus dar und werden daher mit `2' und `3' überschrieben. Das neunte *mātrā* (*khālī*) bleibt unbetont, wofür das Symbol `0' verwendet wird.

Śārṅgadeva zufolge leitet sich der Begriff *tāla* vom Substantiv *tala* (Handfläche) ab.¹²⁷ Dies erklärt, warum indische Musiker und musikkundige Zuhörer den *tāla* durch Handbewegungen anzeigen, wobei betonte Zählzeiten durch Klatschen und unbetonte Zählzeiten durch ein Heben der nach oben gerichteten Handfläche markiert werden.¹²⁸

Der *tāla* teilt also die musikalische Zeit in immer wiederkehrende Zeitzyklen und dient den Musikern zur metrischen Orientierung. Seine Funktion reicht aber weit darüber hinaus. Er bildet den Ausgangspunkt und die Grundlage für rhythmische Komposition und Improvisation. In dieser Hinsicht stellt der *tāla* das metrisch-rhythmische Äquivalent des *rāga* dar. Der meist gespielte nordindische *tāla* ist der bereits erwähnte *tīntāl* mit sechzehn *mātrā*,

¹²⁵ Beim *ṭhekā*, der vorwiegend in der Begleitung von Instrumentalisten und Vokalisten zum Einsatz kommt, wird in der Praxis zumeist das neunte *mātrā*, das theoretisch unbetont ist, betont. Das 13. *mātrā* wird hingegen nicht akzentuiert, obwohl dies der Theorie nach der Fall sein müsste.

¹²⁶ Das hier aufgeführte Beispiel ist ein Delhi-*qāyḍā*, eine *tablā*-Komposition aus der Delhi-Tradition.

¹²⁷ Vgl. Kuckertz 1981: 76.

¹²⁸ Vgl. Kuckertz 1996: 701.

aber auch *jhaptāl* mit zehn *mātrā*, *rūpaktāl* mit sieben *mātrā*, *cautāl* und *ektāl* mit jeweils zwölf *mātrā* sind häufig zu hören.

2.2.2.1. Der *tihāī*

Obwohl die Perkussionsmusik im Rahmen dieser Arbeit weitgehend ausgeklammert wird, soll ein wichtiges Improvisationsrezept hier Erwähnung finden, weil es Eingang in das Repertoire der Vokal- und Instrumentalmusik gefunden hat. Der *tihāī* stellt eine Art Kadenz dar, die dreimal wiederholt wird und auf einer musikalisch wichtigen Zählzeit, meist der Eins (*sam*) endet. Slawek (1998) merkt hierzu an:

„It has often been remarked that the most difficult part of improvising music is ending an improvisation in a way that is fitting to both the improvisation itself and the music that is to follow. The analogy has been made to flying – that landing is the most difficult and riskiest part of aeronautics. A conventional device for ending improvisations in Hindustānī music is the *tihāī*.“¹²⁹

Indische Perkussionisten verfügen in der Regel über ein großes Reservoir an standardisierten *tihāī*, das ihnen erlaubt, von nahezu jeder beliebigen Zählzeit des *tāla* einen musikalisch sinnvollen Abschluss ihrer Improvisation zu finden. *Tihāī* lassen sich strukturell in mathematischen Formeln ausdrücken und theoretisch ist ihre Anzahl unbegrenzt. Doch nicht alles, was mathematisch möglich ist, wird auch als musikalisch sinnvoll und ästhetisch ansprechend empfunden. Ein Beispiel für einen komplexen *tihāī* findet sich bei Slawek.¹³⁰ Mit 177 *mātrā* erstreckt er sich über elf *tīntāl*-Zyklen und endet auf der ersten Zählzeit des zwölften Zyklus. Weitaus gebräuchlicher sind jedoch *tihāī*, die kürzer und somit leichter nachvollziehbar und spontaner einsetzbar sind.

Hierzu ein Beispiel:

Der folgende *tihāī* erstreckt sich über zwei volle *tīntāl*-Zyklen und endet auf der ersten Zählzeit (*sam*) des folgenden, dritten Zyklus. Mathematisch lässt sich dies folgendermaßen ausdrücken:

Anzahl der verwendeten *mātrā*: 3 = Anzahl der *mātrā* pro *tihāī*-Glied

$(2 \times 16 \text{ } mātrā + 1 \text{ } mātrā) : 3 = 11 \text{ } mātrā$

Jeder Abschnitt des *tihāī* muss also elf *mātrā* lang sein, womit jedoch noch keine Aussage darüber getroffen ist, wie die Phrasen gestaltet werden und ob das Ergebnis musikalisch

¹²⁹ Slawek 1998: 358.

¹³⁰ Vgl. Slawek 1998: 359.

sinnvoll und ästhetisch ansprechend ausfallen wird. Um die vielfältigen musikalischen Möglichkeiten dieser einfachen Formel zu demonstrieren, werden an dieser Stelle zwei häufig praktizierte Varianten exemplifiziert, wobei die einzelnen *tihār*-Glieder farblich abgestuft dargestellt werden.

Beispiel 1:

Zyklen	<i>mātrā</i>															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1.	ee	ee	> q	ee	ee	> q	ee	ee	> q	> q	> q	ee	ee	> q	ee	ee
2.	> q	ee	ee	> q	> q	> q	ee	ee	> q	ee	ee	> q	ee	ee	> q	> q
3.	> q															

Beispiel 2:

Zyklen	<i>mātrā</i>															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1.	ee	ee	> q	> q	ee	ee	> q	> q	ee	ee	> q	ee	ee	> q	> q	ee
2.	ee	> q	> q	ee	ee	> q	ee	ee	> q	> q	ee	ee	> q	> q	ee	ee
3.	> q															

2.3. Konventionen der nordindischen Kunstmusik

Rāga und *tāla* sind die wichtigsten Konzepte der nordindischen Kunstmusik. Ihre Regelwerke sind streng und lassen sich daher als Gesetze betrachten, welche die musikalische Entfaltung leiten, aber auch begrenzen. Darüber hinaus folgt die nordindische Kunstmusik Konventionen, die sich zumindest nicht ausschließlich musiktheoretisch begründen lassen, sondern ihren Ursprung in der Tradition finden.

2.3.1. Musikalische Stile und Formen

Nordindische Kunstmusik orientiert sich im Wesentlichen am Ideal der menschlichen Stimme. Sänger und Sängerinnen genießen das höchste Ansehen. Nahezu alle melodiefähigen Instrumente sind dergestalt konstruiert, dass sie die für den Gesang typischen Glissandi und Ornamente imitieren können. Trotz der grundsätzlichen Orientierung an der Vokalmusik

existiert in Nordindien eine unabhängige Instrumentalmusik mit einer eigenständigen Terminologie. So werden reine Instrumentalkompositionen als *gat* bezeichnet, Vokalkomposition hingegen nennt man auch dann *bandiś*, wenn sie instrumental dargeboten werden.¹³¹

Unabhängig davon, ob es sich um Vokal- oder Instrumentalmusik handelt, der *rāga* steht grundsätzlich im Zentrum einer Aufführung. Abhängig vom dargebotenen Stil enthält eine *rāga*-Aufführung üblicherweise mehrere Formteile. Der älteste, heute noch praktizierte Vokalstil, der *dhrupad*, folgt hierbei einer mehr oder minder standardisierten Struktur. Im jüngeren *khyāl*-Gesangsstil und in den so genannten leichten oder halb-klassischen Formen (‘light classical’ oder ‘semi-classical’ music) wie *thumrī*, *dhun* oder *dādrā* weicht der formale Aufbau hingegen häufig stark vom Archetypus ab.

Zum besseren Verständnis soll an dieser Stelle der formale Aufbau einer *dhrupad*-Aufführung exemplifiziert werden. Sie besteht üblicherweise aus zwei Teilen, die jeweils weiter untergliedert werden können. Am Anfang steht der nicht metrisierte *ālāp*, der eine langsame und meditative Exposition des *rāga* darstellt. Er beruht nicht auf einer textlichen Grundlage und wird deshalb mit stimmhaften, aber bedeutungslosen Silben wie na, ri, tom, nom etc., gelegentlich auch mit Götternamen gesungen und nur von Borduninstrumenten begleitet. Einer Konvention der nordindischen Kunstmusik folgend gliedert sich ein *ālāp* in Sinnabschnitte, die jeweils ein anderes ‘Thema’ des *rāga* behandeln. Der erste Sinnabschnitt erfüllt eine besondere Funktion. Hier wird in der Regel vom Grundton ausgehend zunächst der tiefe Oktavraum einmal durchschritten, so dass am Ende dieses Abschnitts alle Töne einmal erklingen sind und der *rāga* eindeutig zu identifizieren ist.

Durch die sukzessive Einführung einer Pulsation mündet der langsame *ālāp* in den schnelleren *nom tom ālāp*. Hieran schließt sich eine von der Doppelfelltrommel *pakhāvaj* begleitete Komposition an. Dieser *dhrupad*, der dem Stil seinen Namen gab, wurde ursprünglich in drei, später in vier Teile untergliedert. Der erste Abschnitt heißt *sthāyī* und beinhaltet die erste Zeile des zugrunde liegenden *dhrupad*-Gedichtes, wobei die Melodie sich im tieferen Register bewegt. Das höhere Register wird im zweiten Abschnitt, *antarā*, erreicht, der die zweite Zeile des Gedichtes enthält. Im Schlussabschnitt *ābhog* werden die letzten beiden Zeilen vorgetragen. Der Melodiebogen erstreckt sich nun über alle drei Oktaven. Des Weiteren werden in diesem Abschnitt Elemente des *sthāyī* als Grundlage für melodische

¹³¹ Vgl. Bor/Miner 1996: 694 ff.

(*vistār*) und rhythmische (*laykāri*) Expansion verwendet. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde der Schlussabschnitt nochmals in die Formteile *ābhog* und *sañcārī* unterteilt.¹³²

Instrumentalaufführungen unterscheiden sich von Vokalaufführungen im Wesentlichen durch das Fehlen von Textgrundlagen. Sie beinhalten bestimmte, für das jeweilige Instrument typische Patterns und Formteile, die in Vokalaufführungen nicht auftreten.¹³³ Um dem Untersuchungsgegenstand dieser Studie gerecht zu werden, sei an dieser Stelle der formale Aufbau einer typischen Instrumentaldarbietung, genauer gesagt, einer *sitār*- bzw. *sarod*-Aufführung (beides Lauteninstrumente) dargestellt.

Am Anfang steht auch hier der nicht metrisierte *ālāp*, der die Melodiegestalt des *rāga* exponiert und in Sinnabschnitte untergliedert ist. Durch Temposteigerung und Pulsationsverstärkung wird der nächste Abschnitt *joḍ* erreicht, der einerseits dem *nom tom ālāp* des *dhrupad* nachempfunden ist, andererseits aber auch instrumentaltypische Anschlagpatterns aufweist. Der *ālāp* endet mit dem schnellen, auf kreuzrhythmischen Anschlagpatterns beruhenden *ālāp-jhālā*, für den es in der Vokalmusik keine Entsprechung gibt. Da mit dem Begriff *ālāp* verwirrenderweise sowohl allein der erste Abschnitt als auch alle drei Abschnitte (*ālāp*, *joḍ* und *ālāp-jhālā*) bezeichnet werden, wird im Folgenden zwischen *ālāp* und Groß-*ālāp* differenziert.

An den solistisch dargebotenen Groß-*ālāp* schließt sich eine in der Regel vom *tablā*-Trommelpaar begleitete Instrumentalkomposition im langsamen Tempo an (*vilambit gat*), gefolgt von einer Komposition im schnellen Tempo (*drut gat*), die wiederum im schnellen *gat-jhālā* ihren Höhepunkt und ihr Ende findet.¹³⁴ Auch hier muss terminologisch zwischen *gat* als Bezeichnung für die eigentliche Komposition und für den gesamten Formteil differenziert werden, in deren Rahmen die Komposition nur einen Bruchteil ausmacht.

2.3.2. Ensembles

Nordindische Kunstmusik ist modale oder genauer gesagt monomelodisch-heterophone Musik. Harmonik im Sinne von Akkord- oder Tonartwechseln ist ihr fremd. In Übereinstimmung mit der Bedeutung des *rāga*-Konzepts fällt der vokal oder instrumental dargebotenen Hauptmelodiestimme die wichtigste Rolle zu. An zweiter Stelle steht, analog zur Bedeutung des *tāla*-Konzepts, die Perkussionsbegleitung, die zu Beginn der Komposition

¹³² Vgl. Danielou 1996: 82 f.

¹³³ Als Beispiel hierfür lassen sich die schnellen *gat* im *Razakhāni* Stil anführen, die das Potential der rechten Hand beim *sitār*-Spiel voll ausschöpfen. Vgl. Miner 1997: 222.

¹³⁴ Vgl. Hamilton 1989: 71 ff.

einsetzt. Obligatorisch ist darüber hinaus der für die indische Musik so charakteristische Bordun, der über die gesamte Länge einer Aufführung auf dem Grundton (Sa) und, je nach *rāga*, der Quinte (Pa) oder Quarte (Ma) erklingt und den Musikern einerseits zur tonalen Orientierung dient und andererseits für den charakteristischen, obertonreichen Klangteppich sorgt.¹³⁵ Das Borduninstrument, dessen Handhabung sehr einfach ist, wird meist von einem Schüler des Sängers bzw. Instrumentalisten bedient. Im Rahmen von Vokalkonzerten kommt gelegentlich ein zusätzliches Melodieinstrument zum Einsatz, das die gesungene Melodie wiederholt, variiert, verziert und bestehende `Melodielücken` schließt. Es erfüllt die Funktion einer `melodischen Begleitung`.

Da Melodie und Rhythmus die tragenden Säulen der Musik sind und Improvisation eine bedeutende Rolle spielt, ist die Ensembleszusammensetzung klein. Mehrere Instrumentalisten oder Perkussionisten kommen nur in Ausnahmefällen zum Einsatz und selbst in solch seltenen Fällen wechseln sie sich über weite Strecken im Spiel ab.¹³⁶ Die strikten musikalischen Rahmenbedingungen von *rāga* und *tāla* machen ein gemeinsames Üben für professionelle Musiker nicht zwingend notwendig. Häufig werden Sänger bzw. Instrumentalisten und ihre Trommelbegleiter unabhängig voneinander für ein gemeinsames Konzert gebucht. Sie treffen dann buchstäblich auf der Bühne erstmals aufeinander. Den ersten Tönen des *ālāp* entnimmt der Begleiter, um welchen *rāga* es sich handelt. Der zugrunde liegende *tāla* wird entweder vorher abgesprochen oder anhand typischer Patterns nach einigen wenigen Tönen der Komposition vom Perkussionisten erkannt. Den archetypischen, formalen Ablauf einer *rāga*-Aufführung im Kopf, genießen die Musiker innerhalb der strikten Grenzen von *rāga* und *tāla* umfassende Freiheiten.¹³⁷

Für die Musik im nordindischen *dhrupad*-Stil ist die folgende Ensembleszusammensetzung typisch: Gesang (Melodie), Doppelfelltrommel *pakhāvaj* (Rhythmus), ein bis zwei Langhalslauten *tambūrā* (Bordun). Der vokale *dhrupad*-Stil kann gelegentlich auch auf der Stabzither *bīn* dargeboten werden.

Im *khyāl* und in den `leichten` vokalen Stilen sind folgende Zusammensetzungen üblich: Gesang (Hauptmelodie), Kastengeige *sārāṅgī*, Violine oder Harmonium (melodische Begleitung), Trommelpaar *tablā* (Rhythmus) und ein bis zwei Langhalslauten *tambūrā* (Bordun).

¹³⁵ Vgl. Kuckertz 1981: 29 ff.

¹³⁶ So genannte *jugalbandī* (Instrumental- oder Vokalduelle) werden meist nur von aufeinander eingespielten Musikern aufgeführt.

¹³⁷ Vgl. Danielou 1996: 10 f.

In der nordindischen Instrumentalmusik findet man folgende Zusammensetzungen: Ein Melodieinstrument (beispielsweise die Langhalslaute *sitār*, die Kurzhalslaute *sarod*, die Kastengeige *sāraṅgī*, die Bambusflöte *bansurī*), das Trommelpaar *tablā* (Rhythmus) und eine *tambūrā* (Bordun).

Vor allem in Instrumentalensembles wird die *tambūrā* heutzutage häufig durch eine so genannte *śruti*-Box ersetzt, ein kleines elektronisches Musikinstrument, das den Klang einer akustischen *tambūrā* imitiert. Hierdurch lassen sich einerseits Kosten für einen zusätzlichen Musiker sparen, andererseits werden die großen, fragilen Instrumente vor Transportschäden bewahrt.

3. Improvisation in der Musikvermittlung

„Unsere Musik ist eine äußerst intuitive Musik, man lernt intuitiv, das Gespür für den Raga wird intuitiv erworben.“¹³⁸

Nachdem in den vorangehenden Kapiteln diskutiert wurde, was einerseits unter Improvisation und andererseits unter nordindischer Kunstmusik verstanden wird bzw. werden kann, soll nun der Blick auf die Musikvermittlung gelenkt werden, da hier der Schlüssel zum Verständnis der Improvisation in der nordindischen Kunstmusik vermutet wird. Der Grund für diese Annahme ist ebenso einfach wie einleuchtend. Weil zwischen Unterrichts- und Aufführungspraxis keine zusätzliche Ebene existiert, welche für die Ausbildung von Improvisationskompetenz verantwortlich sein könnte, muss in der Vermittlungspraxis, also dort, wo musikalisches Wissen weitergereicht wird, auch die Aneignung von Improvisationskompetenz stattfinden. Der musikalische Werdegang indischer Musiker beginnt mit der persönlichen Unterweisung bei einem Lehrer, führt sich in einer rigorosen Übungspraxis fort, die jedoch als Teil des Unterrichts betrachtet wird, und mündet schließlich im Stadium der Konzertreife.¹³⁹

Einleitend wurde behauptet, Improvisation spiele im Unterrichtskontext nicht die geringste Rolle, die Vermittlungspraxis sei geradezu als anti-improvisatorisch zu bezeichnen. Weiterhin wurde gesagt, indischer Musikunterricht basiere einerseits auf dem Prinzip strikter Imitation, andererseits folge er einem immer gleichen Schema, unabhängig davon, ob es sich um musikalische Anfänger oder Fortgeschrittene handele, ob um Vokal- oder Instrumentalunterricht und selbst unabhängig vom Lehrer und dessen Tradition. Diesem offenkundigen Widerspruch nachspürend wurde geschlussfolgert, dass es sich bei der Improvisationskompetenz um eine Art implizites Wissen handeln müsse.

Um sich dem Aneignungsprozess dieses impliziten Wissens verstehend zu nähern, wird nachfolgend zunächst das traditionelle indische Musikunterrichtssystem, das in den vergangenen vierhundert Jahren die Basis der Musikvermittlung bildete, vorgestellt. Im Anschluss hieran wird die Methodik des indischen Musikunterrichts zunächst anhand von Beispielen aus der wissenschaftlichen Literatur untersucht und danach eigenen, auf teilnehmender Beobachtung beruhenden, Unterrichtserfahrungen gegenübergestellt. Abschließend werden die Befunde vergleichend interpretiert.

¹³⁸ Viram Jasani; zitiert in: Bailey 1987: 26.

¹³⁹ Vgl. Shankar 1972: 13; Sanyal/Widdess 2004: 129.

3.1. Das traditionelle Unterrichtssystem

Das traditionelle Unterrichtssystem der nordindischen Kunstmusik beruht auf drei Säulen, die mit den Begriffen *gharānā*, *guru-śiṣya-paramparā* und *tālīm* bezeichnet werden. *Gharānā* ist die übergeordnete Institution, innerhalb derer musikalisches Wissen im Rahmen einer, um eine bestimmte Musikerfamilie zentrierte, Tradition vermittelt wird. *Guru-śiṣya-paramparā* bezeichnet das individuelle Lehrer-Schüler-Verhältnis und *tālīm* die eigentliche Unterrichtspraxis.

3.1.1. *gharānā*

Der Begriff *gharānā* bedeutet wörtlich übersetzt 'Haushalt' und wird, auf Musik bezogen, erstmals in der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts benutzt. Die damit bezeichneten genealogischen Musikvermittlungslinien lassen sich jedoch bis in die Moghul-Zeit zurückverfolgen.¹⁴⁰ Am ehesten ließe sich der Begriff mit dem deutschen Wort 'Schule' im Sinne von 'Frankfurter Schule' oder 'Neue Leipziger Schule' vergleichen, wenngleich im indischen Kontext die familiären Bindungen und der bewahrende, exklusive Aspekt eine weit wichtigere Rolle spielen.

„The gharana is the institution which, over the past 400 years, has acted as the custodian of the heritage of north Indian classical music.“¹⁴¹

Mit dem Begriff *gharānā* werden üblicherweise lediglich Schulen bzw. Traditionen des *khyāl* Gesangstils sowie der Instrumentalmusik und des *tablā*-Spiels bezeichnet, im älteren *dhrupad* Stil wird meist der ähnlich konnotierte Begriff *bānī* (vom Sanskrit-Wort *vāni* für Stimme) verwendet.

Bagchee, der die zahlreichen in der Literatur erwähnten Implikationen des Begriffs ausführlich diskutiert, führt folgende Charakteristika eines *gharānā* auf:

- direkte, in der Regel familiäre Vermittlungslinien über mindestens drei Generationen,¹⁴²
- charakteristische Stilikonen und Aufführungstechniken,
- charakteristische Techniken der Stimm- bzw. Tonproduktion, die auf den Gründer des *gharānā* zurückgehen,

¹⁴⁰ Vgl. Bor/Miner 1996: 692.

¹⁴¹ Hamilton 1989: 205.

¹⁴² Für kürzere Vermittlungslinien wird der Begriff *baṅśā* (Familie, Abstammungslinie) verwendet. Hamilton bezeichnet *baṅśā* als „gharanas in making.“ Hamilton 1989: 207.

- charakteristische Behandlung von Tönen (*svara*) und/oder Tempo (*laya*),
- Auswahl des *rāga* Repertoires,
- Auswahl des *tāla* Repertoires,
- Art und Weise der Exposition des *rāga* im Verlauf des *ālāp* (*ālāpchāri*),
- Art und Weise der Applikation von *tān* (melodische Phrasen, die mit mindestens doppeltem Tempo des Metrums ausgeführt werden),
- Auswahl der *bandiś* anhand der zugrunde liegenden Texte bzw. Gedichte (nur in Vokal *gharānā*).¹⁴³

Mit explizitem Bezug zu Instrumentalmusiktraditionen ergänzt Hamilton folgende Charakteristika:

- Auswahl bestimmter *gat* Typen,¹⁴⁴
- Unterrichtsmethoden,¹⁴⁵
- Bauweise und Stimmung der Instrumente.¹⁴⁶

Zu den speziellen Aufführungstechniken in *sarod*- und *sitār-gharānā* zählt Hamilton weiterhin die Spielhaltung des Instruments sowie die Handhaltung und Fingertechnik beider Hände.¹⁴⁷

Benannt werden *gharānā* entweder nach dem Herkunftsort (z.B. Gwalior *gharānā*, Agra *gharānā*, Patiala *gharānā* etc.) oder nach dem Gründer (Allauddin Khān *gharānā*, Imdad Khān *gharānā* etc.). Gelegentlich firmiert ein *gharānā* auch unter verschiedenen Namen. So ist die Tradition, welcher der berühmte *sitār*-Spieler Ravi Shankar entstammt, sowohl als Allauddin Khān *gharānā* (nach dem Namen ihres Gründers Allauddin Khān 1862-1972) als auch als Rampur *gharānā* (nach dessen früher Wirkungsstätte) als auch als Maihar *gharānā* (nach dessen später Wirkungsstätte) bekannt.¹⁴⁸

Die Zugehörigkeit zu einem *gharānā* spielt eine zentrale Rolle für das Selbstverständnis der Musiker und wirkt Identität stiftend.¹⁴⁹ Nach traditioneller indischer Sicht nimmt das Individuum gegenüber der Tradition, der es entstammt, eine deutlich geringere Rolle ein.¹⁵⁰ Dies zeigt sich besonders deutlich an den Kontexten, in denen nordindische Kunstmusik gespielt wird. So beginnen Konzerte, unabhängig davon, wie bekannt die Musiker bzw. wie

¹⁴³ Vgl. Bagchee 1998: 142 ff.

¹⁴⁴ Vgl. Hamilton 1989: 22.

¹⁴⁵ Die hier angesprochenen Differenzen der Unterrichtsmethoden werden in Kapitel 3.2.1. eingehend besprochen. Vgl. Hamilton 1989: 116 ff und 171 ff.

¹⁴⁶ Vgl. Hamilton 1989: 116 ff.

¹⁴⁷ Vgl. Hamilton 1989: 121.

¹⁴⁸ Vgl. Hamilton 1989: 18.

¹⁴⁹ Die *gharānā*-Zugehörigkeit kann sich gelegentlich so stark auf Gestus und Habitus eines Musikers auswirken, dass man sie allein anhand von Sitzposition und charakteristischen Handbewegungen erkennt.

¹⁵⁰ Michaels 1998: 18 f.

bedeutend ihre individuellen musikalischen Leistungen auch sein mögen, in der Regel mit einer Rede seitens des Veranstalters, in welcher der entsprechende *gharānā* genannt und die generationsübergreifenden Tradierungslinien ausgiebig vorgestellt werden. Die Tradition verleiht dem Musiker eine Art von Würde, Autorität oder – um es mit Bourdieu (1983) auszudrücken – soziales Kapital¹⁵¹, die er sich als Einzelner, ohne Zugehörigkeit zu einem *gharānā*, nur schwerlich selbst erarbeiten könnte. Die Entstehung neuer *gharānā* und deren Benennung nach ihren Gründern stehen hierzu nur scheinbar im Widerspruch. In der Regel sind es besonders begabte Musiker, die, ohne familiäre Bindungen zu einer bereits bestehenden Musikerdynastie, ihre Ausbildung bei verschiedenen Lehrern aus unterschiedlichen Traditionen durchlaufen und durch die Amalgamierung der erlernten Stile einen neuen *gharānā* ins Leben rufen. In seinem Buch *My Music, My Life* (1972) beschreibt Shankar den musikalischen Werdegang seines Lehrers Allauddin Khān. Shankar zufolge erhielt dieser im Kindesalter seine ersten musikalischen Unterweisungen vom Vater und vom Bruder, gefolgt von einer siebenjährigen Gesangsausbildung bei dem bengalischen Sänger Nulo Gopal. Parallel hierzu erlernte er das Geigenspiel von einem christlichen Theatermusiker. Nach dem Tode Nulo Gopals verbrachte Allauddin Khān zunächst einige Jahre in Muktagacha (heute in Bangladesch) und erlernte dort das *sarod*-Spiel bei Ahmad Ali. Von dort aus zog er nach Rampur, um bei Wazir Khān, dem letzten direkten Nachkommen des legendären Miān Tānsen (1530-1589), *dhrupad* zu studieren. Wazir Khān, der als der größte *bīnkār* (*bīn*- bzw. *rudrā vīṇā*-Spieler) seiner Zeit galt, akzeptierte den Außenseiter Allauddin Khān nur unter der Bedingung als Schüler, dass er ihn nicht auf der *bīn*, sondern auf dem *sarod* unterrichten würde, da das *bīn*-Spiel traditionellerweise der Familie vorbehalten war. Durch all diese unterschiedlichen Einflüsse formte Allauddin Khān schließlich seinen eigenen Stil, ohne jedoch den ‚Schutz‘ einer anerkannten Tradition entbehren zu müssen.¹⁵²

3.1.2. *guru-śiṣya-paramparā*

Die zweite Säule, auf der die traditionelle indische Musikausbildung basiert, ist durch das Lehrer-Schüler-Verhältnis *guru-śiṣya-paramparā* (wörtlich Lehrer-Schüler-Abstammungslinie) gekennzeichnet. Um dieses besondere soziale Verhältnis verstehen zu können, muss man sich vor Augen halten, dass die indische Kunstmusik ihren Ursprung in den spirituellen Traditionen Indiens findet und noch heute von vielen Musikern als *mokṣa-*

¹⁵¹ Bourdieu 1983: 190 f.

¹⁵² Vgl. Shankar 1972: 51 ff.

mārga (Weg zur Erlösung) angesehen wird.¹⁵³ In der vedischen und vielen anderen spirituellen Traditionen wird der *guru* als gottgleich und als personifizierte Wahrheit verehrt. Dementsprechend respektvoll wird er behandelt. Zur Begrüßung verneigt sich der Schüler zunächst tief und berührt mit seinen Fingerspitzen die Füße des Lehrers, um sie anschließend an die eigene Stirn zu führen (*praṇām*). Dies erfüllt einen doppelten Zweck: Die Verbeugung symbolisiert die Entindividualisierung des Schülers.¹⁵⁴ Diese wird als Voraussetzung für das Fließen von Wahrheit und Wissen betrachtet. Nicht nur in der musikalischen Ausbildung, auch im traditionellen indischen Erziehungssystem gilt der Verlust des Egos als Ideal, wie der Indologe Axel Michaels betont.

„Kindheit in Indien ist also, überspitzt gesagt, weitgehend Entindividualisierung und gerade dadurch vollkommene, >>perfekte<< [...] Sozialisation.“¹⁵⁵

Gleichzeitig verdeutlicht das Berühren zunächst der Füße des *guru* und anschließend der eigenen Stirn den Statusunterschied. Die Füße, die den ganzen Tag mit allerlei Unrat in Berührung kommen, gelten in Indien als besonders unrein, die Stirn dagegen als reines, spirituelles Zentrum und als Sitz des `dritten Auges`, durch das die Wahrheit hinter der Welt des Scheins (*māyā*) geschaut werden kann.¹⁵⁶ Die Geste deutet an, dass selbst von den unreinen Füßen des *guru* noch mehr Wissen und Wahrheit ausgeht, als dem Schüler selbst in seinem spirituellen Zentrum zueigen ist. Im Bereich der nordindischen Kunstmusik ist diese Form der Verehrung weit verbreitet, unabhängig davon, ob es sich um privaten Unterricht oder universitäre Lehre handelt.

Das Lehrer-Schüler-Verhältnis ist von einer Reihe gegenseitiger Verpflichtungen gekennzeichnet. Vom Schüler wird nicht nur Ehrerbietung und Respekt gefordert, sondern bedingungslose Hingabe („total surrender“¹⁵⁷). Dies bedeutet nicht nur die Bereitschaft, das Gelernte regelmäßig und intensiv zu üben, sondern dem *guru* nach Möglichkeit ständig zur Verfügung zu stehen, Botengänge und Trägerdienste zu übernehmen, im Haushalt zu helfen, für sein Wohlbefinden zu sorgen, ihn zu Konzerten und anderen Terminen zu begleiten, Organisatorisches zu erledigen, ihm Geld- oder andere Geschenke zu machen und seinen Wünschen ohne Widerrede zu entsprechen.¹⁵⁸ Zu diesem Zweck wurden die Schüler in

¹⁵³ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 38 f.

¹⁵⁴ Vgl. Shivkumar Sharma. In: Kurt 2009b: Kapitel 9.

¹⁵⁵ Michaels 1998: 123.

¹⁵⁶ Vgl. Shankar 1972: 12.

¹⁵⁷ Shivkumar Sharma; zitiert in: Kurt 2009b: Kapitel 9.

¹⁵⁸ Vgl. Shankar 1972: 11 f.

früheren Zeiten oftmals wie Familienmitglieder im Haushalt aufgenommen. Im Gegenzug verpflichtet sich der *guru*, sein gesamtes Wissen und Können weiterzugeben und die volle Verantwortung für die musikalische Ausbildung des Schülers zu übernehmen. Er lässt ihn an seinem Leben teilhaben, bereitet ihn auf seine berufliche Zukunft als Musiker vor und trägt Sorge für sein gesundheitliches und spirituelles Wohl. Die Versorgung mit Kost und Logis fiel in früheren Zeiten ebenfalls in die Verantwortung des *guru*.¹⁵⁹

Zustande kommt ein solches Verhältnis im einfachsten Fall durch die Geburt in eine Musikerdynastie. Von den Söhnen, teilweise aber auch von den Töchtern, wird erwartet, dass sie in die Fußstapfen des Vaters treten, weswegen die musikalische Unterweisung oftmals bereits im frühen Kindesalter beginnt.

Familienexterne Schüleranwärter haben es dagegen deutlich schwerer. Aufgrund der schwerwiegenden Verpflichtung einer lebenslangen Bindung stellt bereits die Wahl des *guru* eine große Herausforderung dar.

„The choice of the *guru*, to us, is even more important than choosing a husband or a wife.“¹⁶⁰

Der potentielle Schüler muss dem *guru* zunächst und oftmals über einen langen Zeitraum bekunden, wie groß sein Interesse daran ist, die Musik von diesem und keinem anderen *guru* zu erlernen. Shankar berichtet von den verzweifelten Bemühungen seines Lehrers Allauddin Khān, als Schüler des legendären *bīnkār* Wazir Khān akzeptiert zu werden. Erst nachdem Allauddin Khān sich vor die Kutsche des lokalen Fürsten geworfen und mit Selbstmord gedroht hatte, ließ der große Musiker sich erweichen.¹⁶¹ Damals wie heute wird die Akzeptanz des Schülers, meist erst nach Jahren des Unterrichts, durch eine öffentliche Zeremonie besiegelt, die *gaṇḍabandhan* (wörtl. den Faden binden) genannt wird. Hierdurch erst kommt der eigentliche Vertrag zwischen *guru* und *śiṣya* zustande. Wegner beschreibt diesen Vorgang in folgenden Worten:

„The initiation into a master-disciple relationship is called *gaṇḍabandhan*, a public ritual attended by senior musicians of the musicians' community of the town. During this gathering – which can reach the proportions of an Indian wedding party – the teacher accepts the student's offerings and teacher and student feed each other with sweets. In the

¹⁵⁹ Vgl. Shankar 1972: 11 f.

¹⁶⁰ Shankar 1972: 11.

¹⁶¹ Vgl. Shankar 1972: 54.

presence of all the guests, the teacher ties a sacred thread around the student's wrist and gives him a [...] lesson.“¹⁶²

So dynamisch und wandelbar Indien als moderne Gesellschaft und aufstrebende Wirtschaftsmacht auch sein mag, die Szene der nordindischen Kunstmusik bleibt, wohl aufgrund ihrer Nähe zu den spirituellen und religiösen Wurzeln, ihren Traditionen in vielerlei Hinsicht treu. Obwohl das traditionelle Überlieferungssystem schon häufig für obsolet oder gar für tot erklärt wurde,¹⁶³ lässt sich nicht leugnen, dass die überwältigende Anzahl der heute lebenden Musiker von Rang und Namen ihre Ausbildung unter den Rahmenbedingungen von *gharānā* und *guru-śiṣya-paramparā* genossen hat.¹⁶⁴ Zwar wird Musikunterricht heute genau so bezahlt wie jede andere Dienstleistung auch, der Schüler lebt nicht mehr im Haushalt des Lehrers und die gegenseitigen Verpflichtungen haben abgenommen, dennoch lässt sich das Verhältnis zumeist nicht auf eine reine Geschäftsbeziehung reduzieren. Reste des traditionellen Systems sind an den zahlreichen Musikschulen, -colleges und -universitäten ebenso spürbar wie im Privatunterricht.

Durch *guru-śiṣya-paramparā* konkretisiert sich somit, was im *gharānā*-System in abstrakter Form angelegt ist. Hier wird überliefertes musikalisches Wissen von Angesicht zu Angesicht vermittelt, eingeübt, korrigiert und bewahrt. Hier erhält der Novize seine Weihe und wird durch den Initiationsritus selbst Mitglied eines ehrwürdigen *gharānā*, während der *guru* sich durch die Weitergabe seines Wissens unsterblich macht, indem er den Fortbestand seiner Tradition sichert. „Wechsel ist Tod, das Unveränderbare ist hingegen Unsterblichkeit.“¹⁶⁵ Mit dieser soteriologischen Formel bringt Axel Michaels die Ideale der hinduistischen Religion auf den Punkt, die sich ohne Abstriche auch auf die nordindische Kunstmusik anwenden lassen. Durch die *gaṇḍabandhan*-Zeremonie werden beide, *guru* und *śiṣya*, zu Werkzeugen einer höheren, heiligen Sache. Hierdurch und nicht durch ihre individuellen Leistungen erwächst ihre Würde und Autorität. Der Einzelne ist nichts ohne die Tradition, aus der er erwächst, oder wie Michaels es in Bezug auf Literatur und Autorschaft formuliert:

„Nicht der Autor eines Textes ist wichtig, sondern seine Schülerschaft in einer Lehrer-Schüler-Abfolge (*paramparā*).“¹⁶⁶

¹⁶² Wegner 2004: 2.

¹⁶³ Vgl. Hamilton 1989: 17; Bagchee 1998: 142.

¹⁶⁴ Vgl. Shankar 1972: 13; Sanyal/Widdess 2004: 128 f.

¹⁶⁵ Michaels 1998: 123.

¹⁶⁶ Michaels 1998: 123.

3.1.3. *tālīm*

Der Begriff *tālīm* bezeichnet den eigentlichen Musikunterricht. Ziel von *tālīm* ist es, den *śiṣya* zu einem anerkannten Musiker auszubilden, der dem *gharānā* und somit dem *guru* alle Ehre macht. Obwohl in der Literatur darauf hingewiesen wird, dass *tālīm* auf die Bedürfnisse, Ziele und Möglichkeiten des Schülers zugeschnitten wird,¹⁶⁷ lassen sich doch einige Elemente isolieren, die als essentiell für die indische Unterrichtspraxis betrachtet werden können.

An erster Stelle sind hierbei die orale bzw. nicht-schriftliche Überlieferungspraxis und das mimetische Unterrichtskonzept zu nennen. Es wäre sicherlich nicht übertrieben zu behaupten, dass indischer Musikunterricht prinzipiell auf sprachliche Äußerungen – von den Texten der Stücke einmal abgesehen – weitestgehend verzichten könnte.¹⁶⁸ Der Schüler imitiert das, was ihm der *guru* im Unterricht vorsingt, vorspielt oder, wie im Fall von *tablā*-Unterricht, vorspricht¹⁶⁹ und bemüht sich, das Erlernte so exakt wie möglich zu wiederholen und zu memorieren. Notation ist in Indien weder unbekannt noch verpönt, jedoch besteht unter indischen Musikern weitgehende Übereinstimmung darüber, dass sich nordindische Kunstmusik nicht anhand von Notationen und schon gar nicht ohne Lehrer erlernen lasse. Viele Lehrer halten ihre Schüler sogar dazu an, Übungen oder Kompositionen zu Memorierzwecken zu notieren, wodurch jedoch lediglich die grobe Struktur aufgezeichnet wird. Die Frage, ob die Musik in der Partitur stecke, wäre für einen indischen Musiker abwegig.

Als zweiter genereller Aspekt des indischen Musikunterrichts lässt sich festhalten, dass er in Stadien aufgebaut ist, für die bestimmte Elemente obligatorisch sind. Nachdem zunächst die korrekte Sitzposition, Spielhaltung und das Stimmen der Instrumente gezeigt wurde, beginnt der Unterricht in der Regel mit dem Einüben einer *rāga*-Skala (*thāt*) und verschiedenen melodischen und rhythmischen Kombinationen (*palṭā*) derselben. Je nach *gharānā* erlernt der Schüler im nächsten Schritt entweder zuerst einen *rāga* in Form eines *ālāp* und seiner verschiedenen Stadien zu entfalten und anschließend Kompositionen (*bandīś* oder *gat*) zu singen bzw. zu spielen oder umgekehrt.¹⁷⁰

Indische Musiker sind sich weithin darüber einig, dass die effizienteste Methode, nordindische Kunstmusik zu studieren, darin besteht, sich anfangs über einen langen Zeitraum auf einen einzigen *rāga* zu konzentrieren. Hinter dieser Ansicht steckt die generationenübergreifende Erfahrung, dass man ein größeres *rāga*-Repertoire deutlich

¹⁶⁷ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 129; Hamilton 1989: 116 ff und 171.

¹⁶⁸ Vgl. Kurt 2009: 145 ff.

¹⁶⁹ Viele *tablā*-Lehrer lassen ihre Schüler Trommelkompositionen erst dann auf dem Instrument praktizieren, wenn sie diese korrekt mit Hilfe der standardisierten onomatopoetischen Trommelsilben rezitieren können.

¹⁷⁰ Vgl. Kurt 2009: 145 ff; Sanyal/Widdess 2004: 129 ff.

schneller und einfacher erlernt, wenn die grundsätzlichen Strukturen und Prinzipien eines *rāga* erst einmal vollständig erlernt wurden. Der Zeitraum, der auf den ersten *rāga* verwendet wird, variiert von Tradition zu Tradition bzw. von Lehrer zu Lehrer und rangiert zwischen sechs Monaten und fünf Jahren.¹⁷¹ Im fortgeschrittenen Stadium werden auf die Vermittlung neuer *rāga* in der Regel nicht mehr als ein bis zwei Unterrichtseinheiten verwendet, in deren Rahmen, dem Imitationsprinzip folgend, nur noch *ālāp* und Kompositionen gelehrt werden.¹⁷² Nordindische Kunstmusik zu studieren ist ein sehr langwieriger und zeitintensiver Prozess. Um zu einem anerkannten und ernstzunehmenden Musiker heranzureifen, werden zwischen zwölf und zwanzig Jahre intensiven und kontinuierlichen Unterrichts veranschlagt, wobei die tägliche Übungsroutine etwa acht Stunden betragen sollte.¹⁷³ Shankar bemerkt hierzu: „In other words, there is no short cut to learning Indian music.“¹⁷⁴

Bei dem ersten zu lernenden *rāga* sollte es sich um einen wichtigen bzw. Haupt-*rāga* („major rāg“¹⁷⁵) von komplexer melodischer Struktur handeln, der die volle Bandbreite an melodischen Variationsmöglichkeiten bietet.¹⁷⁶ Je nach Tageszeit des Unterrichts kann es sich um einen Morgen-, Nachmittags- oder Abend-*rāga* handeln. Der im Rahmen dieser Studie analysierte *rāga Yaman* gilt in vielen Traditionen als gut geeignet für den anfänglichen Unterricht.¹⁷⁷

In der Regel werden die Schüler schon in einem sehr frühen Stadium dazu angehalten, regelmäßig mit einem Perkussionsbegleiter zu üben, um Sicherheit in der metrischen Struktur der Kompositionen zu gewinnen.¹⁷⁸ Häufig findet diese Übungsroutine im Haus des Lehrers statt, damit dieser im Falle von Fehlern eingreifen kann.

Heute wie damals stellt das Hören von Musik einen weiteren wichtigen Aspekt des indischen Unterrichts dar. Hiermit ist nicht nur gemeint, bei der Übungsroutine des *guru* anwesend zu sein, um hierdurch Stil und Technik zu verinnerlichen, sondern auch Aufnahmen anderer Musiker aufmerksam zu studieren und Konzerte zu besuchen. Im traditionellen System, in dessen Rahmen *guru* und *śiṣya* gemeinsam in einem Haushalt lebten, zählte auch der gemeinsam geteilte Alltag mit zu *tālīm*. Ein ‚Vollblutmusiker‘ zu sein ist für indische

¹⁷¹ Vgl. Slawek 1987: 53; Shankar 1972: 13; Sanyal/Widdess 2004: 133 f.

¹⁷² Vgl. Slawek 1987: 119 f. und 173 f.

¹⁷³ Vgl. Shankar 1972: 13; Sanyal/Widdess 2004: 129.

¹⁷⁴ Shankar 1972: 15.

¹⁷⁵ Sanyal/Widdess 2004: 132.

¹⁷⁶ Hiermit sind in jedem Fall heptatonische *rāga* gemeint, die seit langem in der nordindischen Tradition verwurzelt sind, deren auf- und absteigende Melodiefolge nicht identisch sind und die aus charakteristischen Phrasen bestehen, welche den *rāga* eindeutig identifizieren und somit von anderen *rāga* identischen Tonvorrats abgrenzen. Solche *rāga* sind deutlich schwerer zu realisieren als pentatonische *rāga* ohne spezifische Gestalt. Vgl. hierzu Sanyal/Widdess 2004: 132 f.

¹⁷⁷ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 133; Hamilton 1989: 119.

¹⁷⁸ Vgl. Hamilton 1989: 120.

Musiker eine Selbstverständlichkeit. Musik bestimmt und durchdringt ihren Alltag, ob sie nun unterrichten, üben, auftreten oder Alltägliches erledigen. Auch außerhalb des Unterrichts möglichst viel Zeit mit dem *guru* zu verbringen und ihn bei seinen täglichen Besorgungen zu unterstützen, wird daher nicht als lästige Pflicht betrachtet, die heute von einem regulären Bezahlungssystem ersetzt wurde, sondern dient der Ausbildung beinahe in gleichem Maße wie der eigentliche Unterricht.¹⁷⁹

Als letztes Stadium des indischen Musikunterrichts gilt die eigentliche Aufführungspraxis, zunächst unter der Obhut des *guru* und später als selbständiger Musiker. Viele Lehrer organisieren zu diesem Zweck öffentliche Konzerte, in deren Rahmen meist mehrere Schüler ihr Können in kurzen Demonstrationen unter Beweis stellen. Hierdurch sollen die fortgeschrittenen Schüler lernen, sich in Bühnensituationen zu bewähren und gleichzeitig behutsam einem größeren Publikum als nachfolgende Exponenten des *gharānā* vorgestellt werden.¹⁸⁰

Tālīm endet nicht damit, dass der *śiṣya* zu einem Musiker von Rang und Namen herangereift ist, sich seinen Lebensunterhalt mit Musik verdient und selbst zum *guru* für die nächste Generation geworden ist. Kennzeichnend für *guru-śiṣya-paramparā* und *tālīm* ist die lebenslange Dauer. Selbst weltbekannte Stars wie Ravi Shankar besuchten ihren *guru* bis zu dessen Tod in regelmäßigen Abständen, um sich seinen Rat einzuholen, ihr Spiel evaluieren zu lassen und Neues zu erlernen. Hierzu noch einmal Shankar:

„Even after the student has become a fairly proficient performer and has created his own musical personality, he goes back to his *guru* from time to time for an evaluation of his development and to be inspired by new ideas. A true *guru* never stops growing musically and spiritually himself and can be a constant source of inspiration and guidance to the loving disciple.“¹⁸¹

3.1.4. Das traditionelle Unterrichtssystem im 21. Jahrhundert

Das traditionelle Unterrichtssystem mit seinen drei Säulen *gharānā*, *guru-śiṣya-paramparā* und *tālīm* sieht sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts vor große Herausforderungen gestellt, weswegen viele Musiker die Zukunft der nordindischen Kunstmusik pessimistisch betrachten. Unter der Überschrift „A beautiful relationship is fading away“¹⁸² identifiziert Ravi Shankar den ökonomischen Druck als größte Gefahrenquelle, der Lehrer wie Schüler zwingt, die

¹⁷⁹ Vgl. Shankar 1972: 14.

¹⁸⁰ Vgl. Hamilton 1989: 120.

¹⁸¹ Shankar 1972: 13.

¹⁸² Shankar 1972: 13.

Musik zu vernachlässigen, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Die wirtschaftliche und soziale Dynamik, die Indien seit den 1990er Jahren erfasst hat und die mit einem zunehmenden Verfall traditioneller Werte einhergeht, stellt eine zusätzliche und weithin beklagte Bedrohung dar. Doch Indien wäre nicht Indien, wenn es nicht entsprechend auf solche Herausforderungen reagierte. Musiker wie Ravi Shankar, Ali Akbar Khān oder Bahram Khān gründeten bereits in den 1970er Jahren weltweit Lehrinstitute, in denen mit Hilfe staatlicher oder privater Stipendien in traditioneller Manier unterrichtet wird.¹⁸³ Dieser Tage erscheinen beinahe wöchentlich Lehr-DVDs und auch das Internet bietet inzwischen die Möglichkeit, nordindische Kunstmusik von namhaften Musikern zu erlernen.¹⁸⁴ Hier wird die neue Medientechnik dazu benutzt, ein altes Tradierungssystem in die Moderne zu führen. Ob solche Versuche von Erfolg gekrönt sein werden, wird sich in wenigen Jahren zeigen, wenn die erste Generation von indischen Internetmusikern auf internationalen Bühnen zu hören und zu sehen sein wird.

3.2. Musikvermittlung in der zeitgenössischen Unterrichtspraxis

Improvisationskompetenz, so eine der zentralen Thesen dieser Arbeit, wird durch die Art und Weise des indischen Musikunterrichts angeeignet. Wie diese Aneignung vonstatten geht, soll im Folgenden anhand von Beispielen aus der Unterrichtspraxis untersucht werden. Hierzu werden zunächst drei Beispiele aus der wissenschaftlichen Literatur vorgestellt, die sich auf eine verbale Beschreibung der Unterrichtsmethodik beschränken. Diese werden anschließend drei weiteren, auf teilnehmender Beobachtung beruhenden Beispielen gegenübergestellt. Um den Unterrichts- und Aneignungsprozess so nachvollziehbar wie möglich zu gestalten, wird die Beschreibung der jeweiligen Methodik hier durch Audiobeispiele aus der konkreten Unterrichtspraxis ergänzt.

3.2.1. Beispiele aus der wissenschaftlichen Literatur

In der wissenschaftlichen Literatur finden sich nur wenige Texte, die das konkrete Unterrichtsgeschehen detailliert beschreiben. Den folgenden drei Beispielen ist gemein, dass die jeweilige Unterrichtsmethodik als *gharānā*-spezifisch betrachtet wird und nicht dem individuellen Lehrer-Schüler-Verhältnis oder dem kulturellen System der nordindischen Kunstmusikszene zugeschrieben wird. Inwieweit diese Zuschreibungen zutreffen, wird beim Vergleich mit Unterrichtskontexten aus teilnehmender Beobachtung zu diskutieren sein.

¹⁸³ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 135 ff.

¹⁸⁴ Vgl. Kurt 2009: 145.

3.2.1.1. Musikvermittlung im Ghulam Ali Khān *sarod-gharānā*

Hamiltons Studie *Sitar Music in Calcutta. An Ethnomusicological Study* (1989) zeichnet die historische Entwicklung der bengalischen Instrumentalmusiktraditionen nach und untersucht deren gegenseitige musikalische Beeinflussung. Um Stilistiken und Unterrichtsmethoden zweier *sitār*- bzw. *sarod-gharānā* miteinander vergleichen zu können, begibt er sich selbst in die Rolle eines Schülers. Die erste der hier vorgestellten Instrumentalmusiktraditionen ist der Ghulam Ali Khān *sarod-gharānā*, vertreten durch den einflussreichen *sarodiyā* (*sarod*-Spieler) Radhika Mohan Maitra (1917-1981). Dessen Unterricht, in der Regel Einzelunterricht, folgt, Hamiltons Beschreibung nach, einem mehr oder minder gleich bleibenden zyklischen Schema aus etwa vier Einheiten.

In der ersten Unterrichtseinheit wird zunächst das Instrument des Schülers gestimmt. Anschließend korrigiert der Lehrer die Sitzhaltung und Instrumentenpositionierung des Schülers. Der Schüler wird nun dazu angehalten, eine vom Lehrer vorgesungene *rāga*-Skala (*āroh*, *avaroh*) in einfacher und doppelter Geschwindigkeit zu wiederholen. Drei verschiedene *rāga* stehen in der Anfängerphase zur Auswahl: *Kāḥī*, *Bhīmpalāsī* oder *Yaman*. Der Lehrer singt dem Schüler nun einige charakteristische Phrasen des *rāga* vor und der Schüler wiederholt diese auf seinem Instrument. Abschließend wird der Schüler in einen angrenzenden Raum geschickt, um dort, in Hörweite des Lehrers, das Gelernte so lange zu üben, bis er es sicher wiedergeben kann. Sobald dies der Fall ist, wird ihm die Erlaubnis erteilt, nach Hause zu gehen. In der zweiten Unterrichtseinheit spielt der Schüler dem Lehrer das Material der vorangehenden Stunde vor und wird gegebenenfalls korrigiert. Anschließend erlernt der Schüler, den Gesang des Lehrers auf seinem Instrument imitierend, den ersten und zweiten Teil (*sthāyī* und *mānjhā*) eines einfachen *Razakhāni-gat* (schnelle Instrumentalkomposition in *tīntāl*, auch als *drut gat* bezeichnet) und fünf vorkomponierte einfache *tān* in doppelter Geschwindigkeit des Metrums. In der dritten Unterrichtseinheit erhält der Schüler, auf dieselbe Art und Weise, den dritten Teil der Komposition (*antarā*) und fünf weitere *tān* komplexerer Gestalt. In der vierten Unterrichtseinheit steht *gat-jhālā*, der *sitār*- bzw. *sarod*-typische Schlussteil von *drut gat*, auf dem Programm, wobei Hamilton offen lässt, ob das Material hierbei vom Lehrer vorgesungen oder auf dem Instrument vorgespielt wird.

In den folgenden Unterrichtseinheiten kann das Geschehen variieren. Entweder wird das beschriebene Procedere mit einem anderen *rāga* wiederholt oder aber der Schüler lernt nun eine langsame Komposition (*Masidkhāni-gat* oder *vilambit gat*) im selben *rāga*, die ebenfalls um fünf vorkomponierte *tān* ergänzt wird. Erst wenn der Schüler eine gewisse Sicherheit im

Umgang mit dem Material zeigt, geht der Lehrer zum Unterrichten von *ālāp* über. Hierbei werden die Phrasen vom Lehrer wahlweise vorgesungen oder auf dem Instrument vorgespielt und vom Schüler so lange wiederholt, bis der Lehrer mit dem Resultat zufrieden ist.

Bereits in einem frühen Stadium des Unterrichts wird der Schüler dazu ermutigt, mit einem *tablā*-Begleiter zu üben und das Spiel anderer Musiker aufmerksam zu studieren. Fortgeschrittene Schüler werden im Rahmen von eigens zu diesem Zweck organisierten Abendveranstaltungen einem Publikum vorgestellt.¹⁸⁵

Hamilton betont, dass der Unterricht individuell auf den Schüler zugeschnitten sei. So werde die Geschwindigkeit des Unterrichtsfortschritts auf das Vermögen des Schülers, das Gelernte korrekt wiederzugeben, abgestimmt und die Komplexität von *gat* und *jhālā* dem technischen Vermögen des Schülers angepasst.¹⁸⁶ Das Thema Improvisation oder Variantenbildung findet in Hamiltons Beschreibung keinerlei Erwähnung.

3.2.1.2. Musikvermittlung im Imdad Khān *sitār*- und *surbāhār-gharānā*

Die zweite von Hamilton untersuchte Instrumentalmusiktradition ist der Imdad Khān *sitār*- und *surbāhār-gharānā*, vertreten durch Benjamin Gomes (1937-1983). Der Hauptunterschied zu Radhika Mohan Maitras Unterricht bestehe, so Hamilton, darin, dass von Anfang an auf dem Instrument unterrichtet werde und der Lehrer dem Schüler nicht vorsinge. Auch hier lässt sich ein zyklisches Unterrichtsschema ausmachen:

In der ersten Unterrichtseinheit erlernt der Schüler, den Lehrer kopierend, zunächst alle drei Teile (*sthāyī*, *mānjhā*, *antarā*) eines *Masidkhāni-gat* (langsame Instrumentalkomposition in *tīntāl*, auch als *vilambit gat* bezeichnet) und einige einfache, vorkomponierte *tān*. Sowohl *gat* als auch *tān* werden zunächst im Ganzen vorgespielt und anschließend in kürzeren Sequenzen unterrichtet. Sobald eine Sequenz korrekt imitiert wurde, geht der Lehrer zur nächsten über. In der zweiten Unterrichtseinheit werden, dem Imitationsprinzip folgend, weitere vorkomponierte *tān* komplexerer Gestalt erlernt. Die dritte Unterrichtseinheit beinhaltet das Erlernen aller drei Teile eines *Razakhāni-gat* sowie einiger vorkomponierter *tān*. Am Ende der dritten Unterrichtseinheit wird der Schüler dazu aufgefordert, das Material zu notieren, um es besser memorieren zu können. In der vierten Unterrichtseinheit wird *gat-jhālā* unterrichtet und in der Fünften schließlich *ālāp*. Jede Einheit endet mit einer Demonstration des unterrichteten *rāga* durch den Lehrer. Hierdurch soll der Schüler einen Eindruck von seinem Charakter und den Möglichkeiten der Ausgestaltung bekommen. Wie Radhika Mohan

¹⁸⁵ Vgl. Hamilton 1989: 119 f.

¹⁸⁶ Vgl. Hamilton 1989: 119 f.

Maitra ermutigt auch Benjamin Gomes seine Schüler dazu, Konzerte zu besuchen und Aufnahmen anderer Musiker zu studieren.¹⁸⁷

Hamilton betont auch hier die Anpassung des Unterrichts an die individuellen Bedürfnisse des Schülers. Je nach Fortschritt des Schülers werde der übliche Zyklus aus fünf Unterrichtseinheiten pro *rāga* verkürzt oder verlängert und die Geschwindigkeit bzw. Komplexität von *gat*, *tān*, *jhālā* und *ālāp* der technischen Kapazität des Schülers angepasst. Das Thema Improvisation und Variantenbildung spielt auch in dieser Unterrichtsbeschreibung keine Rolle.

3.2.1.3. Musikvermittlung im *Ḍāgar bānī*

Ein zweites Buch, das eine detaillierte Beschreibung der Unterrichtsmethodik enthält, ist die von dem Musikethnologen Richard Widdess in Kooperation mit dem *dhrupad*-Sänger Ritwik Sanyal verfasste Studie *Dhrupad – Tradition and Performance in Indian Music* (2004). Sie bietet nicht nur einen Überblick zur Geschichte des ältesten heute noch praktizierten Gesangsstils und der ihn umgebenden ideologischen Diskurse, sondern analysiert darüber hinaus Unterrichtsmethoden und Aufführungspraktiken des *Ḍāgar bānī*, der *dhrupad*-Tradition, welcher Ritwik Sanyal entstammt.

Sanyal und Widdess weisen auf ein stark von traditionellen Gesichtspunkten geprägtes Lehrer-Schüler-Verhältnis im *Ḍāgar bānī* hin. So werde der Beginn des Verhältnisses üblicherweise mit einem Ritual besiegelt, das später von der *gaṇḍabandhan*-Zeremonie gefolgt werden könne. Ein akzeptierter Schüler wird fortan die Füße des Lehrers zur Begrüßung berühren, um seine Ehrerbietung zu zeigen.¹⁸⁸

Die konkrete Unterrichtspraxis kann, den Autoren zufolge, nicht nur von Lehrer zu Lehrer, sondern auch von Schüler zu Schüler variieren, so dass zwei Schüler desselben Lehrers durchaus von unterschiedlichen Erfahrungen berichten könnten. Die Unterrichtsmethodik richte sich zwar an den Bedürfnissen, Ansprüchen und dem technischen Niveau der Schüler aus, konkretisiert werden diese Differenzen hier jedoch nicht.¹⁸⁹ Vielmehr lasse sich trotz aller individuellen Unterschiede ein generelles Schema ausmachen. Der Unterricht, auch hier in der Regel Einzelunterricht, sei in drei Stadien aufgeteilt:

Das erste Stadium besteht aus Stimm- und Permutationsübungen in allen zehn *thāt* (*rāga*-Skalen), wodurch Timbre, Stimmumfang und Intonation geschult werden und somit der

¹⁸⁷ Vgl. Hamilton 1989: 173 f.

¹⁸⁸ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 128.

¹⁸⁹ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 129 f.

Grundstein für das spätere Singen von *rāga* gelegt wird.¹⁹⁰ Der Lehrer singt diese vor, der Schüler wiederholt sie so lange, bis er sie perfekt kopieren kann.

Im zweiten Stadium erlernt der Schüler, über einen Zeitraum von einem bis drei Jahren, einen einzigen *rāga*. Hierbei kann es sich, je nach Tageszeit des Unterrichts, um die *rāga Bhairav* (Morgen), *Bhīmpalāsī* (Nachmittag) oder *Yaman* (Abend) handeln.¹⁹¹ Vermittelt werden hier in erster Linie *ālāp* und, gegen Ende dieses Stadiums, einige einfache Kompositionen.

Im dritten Stadium des Unterrichts wird das Repertoire an *rāga* und Kompositionen erweitert, wobei nun der Lernzeitraum erheblich verkürzt ist, die Methodik jedoch grundsätzlich gleich bleibt.¹⁹²

Während das Erlernen von Kompositionen auf dem Prinzip exakter Imitation beruhe, unterscheiden Sanyal und Widdess beim *ālāp*-Unterricht zwischen zwei Arten der Vermittlung, die erste Hinweise auf die Aneignung von Improvisationskompetenz liefern. Bei der ersten, selteneren Variante erlernt der Schüler über mehrere Unterrichtseinheiten einen vollständigen, vorkomponierten *ālāp*. Phrase für Phrase wiederholt er, was der Lehrer ihm vorsingt und memoriert das Material, bis er in der Lage ist, den kompletten *ālāp* fehlerfrei zu singen. Anschließend wird er aufgefordert, einen eigenen *ālāp* zu entwickeln, wobei der Lehrer immer wieder korrigierend eingreift.¹⁹³

Bei der zweiten Variante wird der Schüler gezielt in eine Überforderungssituation manövriert. Der Lehrer singt zunächst einige kurze und charakteristische *rāga*-Phrasen vor, die der Schüler exakt zu imitieren hat. Anschließend werden längere Varianten der Phrasen gebildet, die der Schüler aufgrund der Grenzen seines Kurzzeitgedächtnisses nicht mehr exakt zu memorieren und zu wiederholen imstande ist. Er kann das Vorgegebene dann nur noch ungenau kopieren. Imitationsfehler, die die Grammatik des *rāga* und die Struktur des *ālāp* verletzen, werden vom Lehrer umgehend korrigiert, andere hingegen toleriert.¹⁹⁴

Sanyal und Widdess vertreten die These, dass beide Unterrichtsmethoden die Entwicklung von Improvisationskompetenz bedingen. Egal ob der Schüler einen eigenen *ālāp* komponiere oder lediglich die vom Lehrer vorgesungenen Phrasen unexakt kopiere, in jedem Fall werde der Lehrer korrigierend eingreifen. Durch die Korrektur entwickle der Schüler mit der Zeit einen Sinn dafür, welche Varianten im Rahmen des betreffenden *rāga* akzeptabel oder inakzeptabel, welche typisch oder untypisch seien. Diese Fähigkeit, einen *rāga* neu zu

¹⁹⁰ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 130 f.

¹⁹¹ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 132 f.

¹⁹² Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 130.

¹⁹³ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 133.

¹⁹⁴ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 133 f.

erschaffen, indem auf Basis des vorkomponierten memorierten Materials musikalisch sinnvolle Varianten gebildet werden, nennen sie „recreative ability“¹⁹⁵.

3.2.1.4. Fazit

Vergleicht man die hier vorgestellten Unterrichtsmethoden miteinander, dann lassen sich sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten feststellen.

Die wesentlichen Differenzen bestehen in der Zeit, welche auf das Erlernen eines *rāga* verwendet wird sowie in der Abfolge der Formteile. Während im Ghulam Ali Khān *sarod-gharānā* und im Imdad Khān *sitār-* und *surbāhār-gharānā* pro *rāga* nur einige wenige Unterrichtseinheiten veranschlagt werden, variiert die hierfür vorgesehene Zeit im Ḍāgar *bānī* je nach Stadium des Schülers stark. Der erste *rāga* wird hier über den Zeitraum von mehr als einem Jahr gelehrt, folgende *rāga* in kürzeren Zeitabständen. Umgekehrt steht das Erlernen von *ālāp* im Ḍāgar *bānī* am Anfang des Unterrichts und nimmt die meiste Zeit in Anspruch, während es im Ghulam Ali Khān *sarod-gharānā* und im Imdad Khān *sitār-* und *surbāhār-gharānā* erst am Ende eines *rāga*-Lernzyklus erfolgt und in kurzer Zeit abgehandelt wird.

Gemeinsam ist dem Unterricht in allen drei Traditionen, dass die Kerninhalte im Erlernen von *ālāp* und *gat* bzw. *bandiś* bestehen, die jedoch in den beiden Instrumentalmusiktraditionen um *gat-jhālā* und *tān* ergänzt werden. Vermittelt werden die Inhalte in allen drei Traditionen durch das mimetische Unterrichtsprinzip.

Beim Vergleich der hier vorgestellten Beispiele sind die unterschiedlichen Betrachtungsebenen zu berücksichtigen, aus denen heraus die jeweilige Unterrichtspraxis erlebt und dargestellt wird. Hamilton begibt sich zwar in beiden von ihm untersuchten Traditionen in die Rolle des Schülers, jedoch betont er seinen Lehrern gegenüber von Anfang an seine Forschungsabsichten. Dementsprechend wird er, wie er selbst verdeutlicht, lediglich als ‚Gelegenheitsschüler‘ akzeptiert.¹⁹⁶ Sanyal und Widdess vertreten wiederum eine doppelte Perspektive. Der Eine ist ein anerkannter Vertreter der untersuchten Tradition mit jahrelanger Unterrichtserfahrung, der Andere ist Musikethnologe und Spezialist für südasiatische Musik. Die ‚Insiderperspektive‘ des Einen wird hier durch die ‚kritische Distanz‘ des Anderen ergänzt. Hält man sich die Besonderheit einer traditionellen Lehrer-Schüler-Beziehung vor Augen,¹⁹⁷ so lässt sich erahnen, dass die Perspektive bei der Untersuchung des indischen Musikunterrichts eine nicht unerhebliche Rolle spielt.

¹⁹⁵ Sanyal/Widdess 2004: 130.

¹⁹⁶ Vgl. Hamilton 1989: 173.

¹⁹⁷ Vgl. Kapitel 3.1.2.

Improvisation spielt im Unterrichtskontext keiner der hier vorgestellten Traditionen eine Rolle, wenngleich Sanyal und Widdess durch den Begriff der `recreative ability` ein Modell zur Aneignung von Improvisationskompetenz entwerfen, welches in der abschließenden Diskussion noch zu erörtern sein wird.

3.2.2. Teilnehmende Beobachtung in der Musikethnologie

Seit Bronislaw Malinowski (1884-1942) gehört die teilnehmende Beobachtung zu den wichtigsten Methoden der Feldforschung in der Ethnologie. Sie bildet, in Malinowskis eigenen Worten, die Grundlage dafür, den „Standpunkt des Eingeborenen, seinen Bezug zum Leben zu verstehen und sich *seine* Sicht *seiner* Welt vor Augen zu führen.“¹⁹⁸ Das Charakteristische an der Methode ist die Teilnahme des Forschers an der sozialen Interaktion der Akteure einer untersuchten Kultur. Sie beruht auf der Annahme, dass sich hierdurch Aspekte des sozialen Geschehens erschließen, die durch reine Beobachtung nicht zu gewinnen wären.

In der musikethnologischen Tradition Mantle Hoods (1918-2005) bedeutet teilnehmendes Beobachten in erster Linie, selbst in die Rolle des Lernenden zu schlüpfen.¹⁹⁹ Diesen Gedanken führt der britische Musikethnologe John Baily konsequent fort und nennt in seinem Artikel *Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology* (2001) vier entscheidende Vorteile, die diese Methode gegenüber dem reinen Beobachten biete.

1. Das Erlernen fremder Musik ermöglicht nicht nur ein intellektuelles sondern auch operationales Verständnis ihrer Struktur. Das Verstehen basiert hier auf zwei Säulen, der Beobachtung bzw. dem analytischen Hören und der musikalischen Praxis. Die dahinter liegende Idee ist sehr einfach: Wer weiß, was er zu *tun* hat, kann Rückschlüsse darauf ziehen, was er *wissen* muss.

„This means that the structure of the music comes to be apprehended operationally, in terms of what you do, and, by implication, of what you have to know. It is this operational aspect that distinguishes the musical knowledge of the performer from that of the listener without specific performance skills.“²⁰⁰

2. Das Erlernen fremder Musik bietet Einblicke in die Vermittlungspraxis, die einem Außenstehenden in der Regel nicht gewährt werden.

¹⁹⁸ Malinowski 1979: 49.

¹⁹⁹ Vgl. Hood 1960: 55 ff.

²⁰⁰ Baily 2001: 94.

„Learning to perform provides potentially crucial insights about methods and institutions for musical training, such as apprenticeship in the society in question.“²⁰¹

3. Das Erlernen fremder Musik bietet einen vereinfachten Zugang zur betreffenden sozialen Gruppe. Der Status des Feldforschers ist oftmals nicht einfach zu vermitteln, die Rolle des Schülers ist hingegen weit verbreitet und bedarf in der Regel keiner zusätzlichen Erklärung.

„Learning to perform has a number of social advantages for the researcher. It can provide one with an understandable role and status in the community, and it can be very useful in early orientation. It explains why you are there and what you are doing.“²⁰²

4. Das Erlernen fremder Musik bietet durch die Akzeptanz als Schüler oder Performer zusätzliche Beobachtungsperspektiven, die einem Außenstehenden üblicherweise verwehrt sind. Durch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten `Musikszene` wird der Zugang zu Insiderinformationen, aber auch zu Klatsch und Tratsch erheblich erleichtert. Als Forscher selbst zu konzertieren, bietet darüber hinaus die Möglichkeit, die für die Musikethnologie so zentrale Aufführungspraxis aus Sicht der Aufführenden selbst zu erleben und zu studieren.

„There can be no doubt that music making provides opportunities for a kind of participation that is generally denied to anthropologists using the methodology of participant observation. [...] Being able to perform to a reasonable standard provides privileged access to the *actualité*, as I have just discussed. It also gives direct entry into the performance event, a central issue for study in ethnomusicology.“²⁰³

3.2.2.1. Persönlicher Bezug zur nordindischen Kunstmusik

Bailys Artikel unterstreicht die Behauptung, dass die Perspektive bei der Betrachtung von Unterrichtsprozessen von entscheidender Bedeutung ist. Wer als Teilnehmer in einer Situation involviert ist, wird anders und Anderes wahrnehmen als derjenige, der sie von außen beobachtet. Abgesehen von der Betrachtungsperspektive wird die Wahrnehmung aber auch durch die kulturellen, sozialen und individuellen Erfahrungen und Prägungen, denen der Beobachter im Laufe seines Lebens ausgesetzt war, beeinflusst.

Bereits in der Einleitung dieser Arbeit wurde auf den persönlichen Bezug des Verfassers zum Thema dieser Arbeit hingewiesen und betont, dass es ohne eigene Erfahrungen mit

²⁰¹ Bailly 2001: 94.

²⁰² Bailly 2001: 95.

²⁰³ Bailly 2001: 96.

nordindischer Kunstmusik unmöglich gewesen wäre, diese zu verfassen. Die nachfolgenden Beschreibungen von Beispielen für die Unterrichtspraxis basieren auf Situationen, die der Verfasser in der Rolle als Schüler bei verschiedenen Lehrern aus unterschiedlichen Traditionen miterlebt hat. Der `Feldforscher` wird durch diese Form der teilnehmenden Beobachtung selbst Teil des `Feldes`. Um seine Perspektive nachvollziehbar zu gestalten, ist es einerseits sinnvoll, einen Wechsel der Erzählperspektive dort vorzunehmen, wo der persönliche Bezug zum jeweiligen Lehrer oder zur jeweiligen Situation von entscheidender Bedeutung ist und andererseits seinen auf das Untersuchungsgebiet bezogenen Werdegang kurz nachzuzeichnen.

Ich wurde 1970 geboren und wuchs im süddeutschen Raum auf. Musik spielte in meinem Elternhaus keine signifikante Rolle. Dennoch war ich schon in früher Kindheit von dem Wunsch erfüllt, Gitarre spielen zu lernen. Dieser wurde mir im Alter von neun Jahren erfüllt, ich bekam eine Gitarre und wurde gleichzeitig zum Gitarrenunterricht angemeldet. Mit anfangs mäßiger, später jedoch zunehmender Begeisterung erlernte ich klassische Gitarre, wandte mich später jedoch der Western- und Elektrogitarre zu, um Folk, Blues und Rock zu spielen, was ich bis zum heutigen Tag mit Begeisterung fortsetze.

Im Alter von 17 Jahren kam ich, in Form einer CD, erstmals in Kontakt mit nordindischer Kunstmusik. Bei der betreffenden Aufnahme aus dem Jahr 1988 handelte es sich um den *rāga Mālkaūś*, dargeboten von dem *sitār*-Spieler Subroto Roy Chowdhury und dem *tablā*-Spieler Asit Pal.²⁰⁴ Die Musik fesselte mich von der ersten Minute an und ließ in mir den Wunsch entstehen, das *sitār*-Spiel zu erlernen. Im Jahr 1991, kurz nach dem Abitur, lernte ich den deutschen *sitār*-Spieler Roland Salim Köhler kennen, der mehrfach nach Indien gereist war und dort von Imrat Khān und dessen Sohn Nishad (beide Imdad Khān *sitār*- und *surbāhār-gharānā*) Unterricht erhalten hatte. Er vermittelte mir ein Instrument und begann, mich zu unterrichten. Ein Jahr später, 1992, reiste ich erstmals selbst nach Indien, um mir dort ein Instrument nach meinen Vorstellungen bauen zu lassen. Während der acht Wochen, in denen ich auf die Fertigstellung des Instruments wartete, lernte ich Subroto Roy Chowdhury in Kalkutta kennen, dessen Aufnahme des *rāga Mālkaūś* mich vier Jahre zuvor fasziniert hatte. Ich bat darum, sein Schüler werden zu dürfen und wurde akzeptiert. Für einen Zeitraum von sechs Wochen wurde ich dreimal wöchentlich an der *Calcutta School of Music* gemeinsam mit drei indischen Schülern unterrichtet. Das hier Gelernte wurde durch einen wöchentlich stattfindenden, zweistündigen Einzelunterricht ergänzt. Zurück in Deutschland setzte ich

²⁰⁴ Subroto Roy Chowdhury 1988.

meine Studien bei meinem deutschen Lehrer fort und absolvierte eine Berufsausbildung, die es mir erlaubte, in regelmäßigen Abständen nach Indien zu reisen. Zwischen 1995 und 2011 verbrachte ich im Rahmen von zwölf Reisen insgesamt etwa 32 Monate in Indien, um meine musikalische Ausbildung, nun ausschließlich als Privatschüler Subroto Roy Chowdhurys, fortzusetzen. Für zusätzliche Kontinuität des Unterrichts sorgt bis heute die Tatsache, dass er sich jedes Jahr für mehrere Monate in Deutschland aufhält, um von hier aus in Europa und Amerika zu konzertieren.

Auch wenn ich Subroto Roy Chowdhury seit meinem zweiten Indienaufenthalt 1995 als meinen eigentlichen Lehrer oder *guru* betrachte, so hatte ich im Verlauf der Jahre Gelegenheit, auch bei anderen indischen Musikern zu lernen. Zu diesen zählen der Sänger Iman Das (Patiala *gharānā*), der *sarod*-Spieler Irfan Mohammed Khān (Lucknow-Shahjahanpur *gharānā*) sowie die *sitār*-Spieler Nishad Khān und Lalit Gomes (Imdad Khān *sitār*- und *surbāhār-gharānā*), von denen ich jeweils einige Unterrichtsstunden erhielt. Um als Instrumentalist Einblicke in das Perkussionsspiel zu bekommen, nahm ich insgesamt zwei Jahre *tablā*-Unterricht bei Shanka Chatterjee und Saibal Chatterjee (beide Farrukhabād *gharānā*). Seit 2005 erlerne ich parallel zum *sitār* das *rudrā vīṇā*- (*bīn*-) Spiel bei Ashish Sankrityayan, einem *dhrupad*-Sänger des *Ḍāgar bānī*.

Für Musikethnologen ist es nicht ungewöhnlich, dass das Bedürfnis nach wissenschaftlicher Betätigung Folge und nicht Ursache ihrer Beschäftigung mit einer bestimmten Musik ist. So führte mich mein Interesse an nordindischer Kunstmusik schließlich nach Berlin, wo ich von 1999 bis 2003 Vergleichende Musikwissenschaft, Musikwissenschaft und Philosophie studierte. In meiner Magisterarbeit beschäftigte ich mich mit dem Thema Ästhetik und Emotion in der nordindischen Kunstmusik.²⁰⁵ Da mir die wissenschaftliche Beschäftigung mit außereuropäischer und hier vor allem indischer Musik gut gefiel, beschloss ich, den eingeschlagenen akademischen Weg weiterzugehen und eine Dissertation anzufertigen.

3.2.3. Musikvermittlung in teilnehmender Beobachtung

Die nachfolgende Untersuchung der Musikvermittlungspraxis basiert auf Unterrichtssituationen, die der Verfasser als Schüler bei drei verschiedenen Lehrern sammeln konnte. Um einen Vergleich mit den von Hamilton bzw. Sanyal und Widdess dargestellten Unterrichtsmethoden zu ermöglichen, wurden Situationen bei Lehrern gewählt, die denselben Traditionen entstammen. Hierzu zählen *sitār*-Unterricht bei Lalit Gomes, dem Sohn von Hamiltons Lehrer Benjamin Gomes (Imdad Khān *sitār*- und *surbāhār-gharānā*), *rudrā vīṇā*-

²⁰⁵ Schmidt 2006.

Unterricht bei Ashish Sankrityayan, einem Exponenten des *Ḍāgar bānī* und *sītār*-Unterricht bei Subroto Roy Chowdhury. Im letztgenannten Fall wird die Vergleichbarkeit dadurch eingeschränkt, dass Subroto Roy Chowdhury zwar über Jahre hinweg Unterricht von Radhika Mohan Maitra erhielt, sich selbst aber dennoch nicht als Exponent des Ghulam Ali Khān *sarod-gharānā* bezeichnet, weil er darüber hinaus auch bei Musikern aus anderen Traditionen studierte.²⁰⁶

Die Untersuchung der jeweiligen Unterrichtspraxis erfolgt in fünf Schritten. Im ersten Schritt wird der jeweilige Lehrer kurz vorgestellt. Im zweiten Schritt wird der persönliche Bezug des Verfassers zur jeweiligen Situation und zum jeweiligen Lehrer geschildert. Da hier die Betrachtungsebene weit mehr der teilnehmenden als der beobachtenden Seite zuneigt, erfolgt die Darstellung dieses Abschnitts aus der Ich-Perspektive. Im dritten Schritt wird aufgrund von Feldnotizen und Unterrichtsmitschnitten die Methodik des Unterrichts rekonstruiert. Im vierten Schritt wird die Unterrichtsmethodik anhand von Audiomitschnitten exemplifiziert und analysiert. Die Auswahl der Beispiele erfolgt auf Grundlage von drei Kriterien:

1. Um einen Vergleich der Methodik zu gewährleisten, umfassen die Beispiele lediglich die Kerninhalte des jeweiligen Unterrichts, also *ālāp* und, wo vorhanden, *ālāp* und *tān*. Um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, beschränkt sich die Exemplifizierung des *ālāp*-Unterrichts auf den jeweils ersten Sinnabschnitt von *ālāp*, durch den der *rāga* eindeutig identifizierbar gemacht wird.
2. Um Vergleichbarkeit hinsichtlich des Unterrichtsniveaus zu gewährleisten wurden Beispiele aus dem Anfangsstadium des jeweiligen Unterrichts gewählt.
3. Um einen späteren Vergleich mit der musikalischen Gestaltung einer Aufführung zu ermöglichen, wurden Situationen gewählt, in denen der *rāga Yaman* unterrichtet wurde.

Im fünften und letzten Schritt werden Unterrichtssituation und Unterrichtsmethodik interpretiert, Vergleiche mit den entsprechenden Beschreibungen aus der Literatur angestellt und Schlussfolgerungen hinsichtlich der Aneignung von Improvisationskompetenz gezogen.

Da die Schritte drei bis fünf eine Abstraktion vom Erlebten erfordern, wird die Darstellung hier aus der Beobachterperspektive vorgenommen.

²⁰⁶ Vgl. Biografie. <http://www.subroto-sitar.de/>. zuletzt nachgeschlagen am 24.09.2011.

3.2.3.1. *sitār*-Unterricht bei Lalit Gomes

Lalit Gomes ist *sitār*-Spieler und Vertreter des Imdad Khān *sitār*- und *surbāhār-gharānā*. Zu seinen Lehrern zählen sein Vater Benjamin Gomes und Imrat Khān, ein Enkel des *gharānā*-Gründers Imdad Khān.²⁰⁷

Persönlicher Bezug

Der Einzelunterricht bei Lalit Gomes fand im Oktober 1995, im Rahmen meines zweiten Aufenthalts in Kalkutta, statt. Da mein eigentlicher Lehrer Subroto Roy Chowdhury zum Zeitpunkt meiner Ankunft verweist war, beschloss ich, die Zeit zu nutzen um bei einem anderen Lehrer Unterricht zu nehmen. Von einem Bekannten wurde ich Lalit Gomes vorgestellt. Ich schilderte ihm meine Situation und er willigte ein, mich gegen Bezahlung so lange zu unterrichten, bis mein Lehrer wieder zurück in Kalkutta sei. Meinen Feldnotizen nach zu urteilen war ich befremdet darüber, dass „ein *rāga* hier in kürzester Zeit abgehandelt“²⁰⁸ wurde.

Insgesamt erhielt ich im Zeitraum vom 02.10. bis 13.10.1995 sechs Unterrichtseinheiten, in denen zwei *rāga* unterrichtet wurden, der *rāga Yaman* und der *rāga Alhaiyā Bilāval*. Da die wissenschaftliche Beschäftigung mit nordindischer Kunstmusik zu diesem Zeitpunkt für mich noch in weiter Ferne lag, wurde der Unterricht zwar auf Audiokassette mitgeschnitten, jedoch nicht vollständig, sondern nur insoweit, als es mir damals aus Sicht eines musikalischen Anfängers sinnvoll erschien.

Unterrichtsmethodik

Die Rekonstruktion der Unterrichtsmethodik erfolgt anhand der Tagebuchaufzeichnungen und Aufnahmen. Auf der zugrunde liegenden Audiokassette sind alle sechs Unterrichtseinheiten enthalten. Mitgeschnitten wurde ergebnisorientiert, das heißt, der Lernprozess ist nur teilweise nachzuvollziehen, in erster Linie wurden die Lernergebnisse aufgezeichnet.

Beide *rāga* wurden nach dem gleichen Schema in je drei Einheiten unterrichtet:

In der ersten Unterrichtseinheit erlernte der Schüler den ersten und zweiten Teil (*sthāyī* und *antarā*) eines *Razakhāni-gat* und zwei einfache *tān*. Drei bis vier weitere *tān* komplexerer Gestalt, die je mit einem *tihār* abschließen, standen in der zweiten Unterrichtseinheit auf dem Programm. In der dritten Unterrichtseinheit wurde *ālāp* unterrichtet.

²⁰⁷ Vgl. Hamilton 1989: 171.

²⁰⁸ Feldnotizen vom 10.10.1995.

Beim Erlernen von *gat* und *tān* spielte der Lehrer dem Schüler zunächst die vollständige Passage vor, anschließend wurde diese in kurze Sequenzen unterteilt. Der Lehrer spielte diese dem Schüler vor, dieser wiederholte sie so lange, bis er sie fehlerfrei wiedergeben konnte. Fehler wurden korrigiert, indem der Lehrer dem Schüler die Sequenz noch einmal vorspielte oder vorsang. War auf diese Weise die gesamte Passage erlernt, wurde der Schüler aufgefordert, sie mehrfach zu spielen, um Sicherheit zu gewinnen.

Der Unterricht in *ālāp* folgte einem ähnlichen Schema. Der Lehrer spielte dem Schüler einzelne Phrasen des *ālāp* vor, der Schüler kopierte diese umgehend. Das Niveau der Phrasen war dem Schüler deutlich angepasst, sie waren sehr einfach. Imitationsfehler wurden auch hier unmittelbar korrigiert, indem der Lehrer die Phrase unverändert noch einmal spielte. Auf diese Weise erlernte der Schüler in einer Unterrichtseinheit den ersten Sinnabschnitt eines *ālāp*, der mit einem *ālāp-mukhrā*, einer Art Interpunktion abgeschlossen wurde. War dieser Sinnabschnitt einmal Phrase für Phrase vollständig durchschritten, so wurde der Schüler aufgefordert, den gesamten Sinnabschnitt unter Aufsicht des Lehrers allein so oft zu spielen, bis er ihn fehlerfrei wiedergeben konnte. Fehler wurden korrigiert, indem der Lehrer die betreffende Passage noch einmal spielte. Die dritte Unterrichtseinheit endete damit, dass der Lehrer dem Schüler den ersten Sinnabschnitt des *ālāp* noch einmal vorspielte, diesmal jedoch nicht in einer vereinfachten Version, sondern auf Konzertniveau.

Unterrichtsbeispiele

Audiobeispiel 1 (0.28): *gat* mit *tān* und *tihāī*

Das Audiobeispiel 1 enthält einen Teil der Unterrichtsergebnisse der zweiten Sitzung mit Lalit Gomes. Zu hören ist der Schüler, wie er den ersten Teil des *gat* in Kombination mit *tān* und anschließend *tihāī* spielt. Der *gat* beginnt auf der ersten Zählzeit *sam* und erstreckt sich über die sechzehn Zählzeiten eines *tīntāl*-Zyklus (0.00-0.08).



Auf der ersten Zählzeit des folgenden Zyklus beginnt ein vom Lehrer vorkomponierter *tān* über acht Zählzeiten (0.08-0.12), an den sich ein sich über 24 Zählzeiten erstreckender *tihāī* anschließt (0.12-0.24).



Der *tān* besteht aus zwei gleich langen Gliedern, die eine ähnliche melodisch-rhythmische Gestalt aufweisen. Wenngleich die Verteilung der Tonschritte nicht identisch ist, lässt sich die Tonfolge Ga-ma-Dha-Ni-Sa-Ni-Dha-Pa (Zählzeit 5-8) als sequenzierte Variante der Tonfolge Ni-Re-Ga-ma-Pa-ma-Ga-Re (Zählzeit 1-4) betrachten. Der *tihār* besteht aus drei identischen Gliedern zu je acht Zählzeiten. Die jeweils ersten vier Zählzeiten entsprechen dem ersten Glied des *tān* in oktavierter Form.

Hierauf folgt eine Wiederholung des *gat* (0.24-0.28), der nun jedoch nicht vollständig gespielt wird.

Audiobeispiel 2 (4.47): *ālāp*-Unterricht

Das Audiobeispiel 2 ist der dritten Unterrichtssitzung entnommen. Hier ist sowohl das Imitationsprinzip als auch der Lernprozess nachzuvollziehen. Im Verlauf dieses Ausschnitts erlernt der Schüler, den Lehrer Phrase für Phrase kopierend, den ersten Sinnabschnitt von *ālāp*. Die Aufnahme wird hier so wiedergegeben, wie sie während des Unterrichts angefertigt wurde. Mehrfach wurde die Aufnahme unterbrochen, um im Fall von Wiederholungen Kapazitäten zu sparen.

Im Verlauf steht hierbei zunächst der mittlere Grundton Sa im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit (0.00-1.29), dann die Töne Ni (zweiter Zentralton, *samvādī*) und Pa (1.29-2.00), der Ton Ga (erster Zentralton, *vādī*) und schließlich der tiefe Grundton Sa (2.00-2.45). In der Folge steht erneut Ni im Zentrum der Aufmerksamkeit (2.45-4.19), bis schließlich der mittlere Grundton Sa erreicht wird (4.19-4.21). Abgeschlossen wird der Sinnabschnitt durch *ālāp-mukhrā* (4-21-4.47).

Audiobeispiel 3 (3.44): *ālāp*-Demonstration

Nachdem der Schüler den eigentlichen *ālāp*-Unterricht absolviert hat, spielt ihm der Lehrer nun eine Variante desselben Sinnabschnitts vor, diesmal jedoch so, wie er ihn, nach eigener Aussage, auch im Rahmen von Aufführungen spielen würde.

Zunächst wird auch hier der mittlere Grundton Sa fokussiert (0.00-0.23). Anschließend rückt Ni ins Zentrum der Aufmerksamkeit, Sa wird noch einmal abschließend präsentiert (0.23-0.40), bevor sich der Fokus auf die Töne Ni und Pa verschiebt (0.40-2.03). Es folgt eine Präsentation der Töne Ga und Sa (2.03-2.16), danach steigt der Melodiebogen wieder an und die Töne Ni und Sa werden erneut zum Thema (2.16-2.45). In den verbleibenden zwei Minuten werden ausschließlich Phrasen und Figuren gespielt, die den mittleren Grundton Sa präsentieren (2.45-4.47).

Interpretation

Das hier beschriebene Lehrer-Schüler-Verhältnis weist deutliche Parallelen mit dem zwischen Hamilton und Benjamin Gomes, dem Vater Lalit Gomes' auf. Wenngleich der hier beschriebene Unterricht nicht wissenschaftlichen Zwecken diene, so besteht die Gemeinsamkeit doch darin, dass die Lernenden nicht als Schüler im eigentlichen Sinn betrachtet werden. Unterricht ist hier eine bezahlte Dienstleistung, die sich auf die reine Unterrichtszeit beschränkt und keine weiteren Termine, Treffen oder Verpflichtungen nach sich zieht. Viele indische Musiker, die ihre Ausbildung unter *guru-śiṣya-paramparā* genossen haben, hegen ein gewisses Misstrauen gegenüber ausländischen Musikforschern und Gelegenheitsschülern, welches sich aus der Befürchtung speist, musikalisches Halbwissen könne dem jeweiligen Lehrer zugeschrieben werden und ihm dadurch Schande bereiten.²⁰⁹ Hält man sich im Gegensatz hierzu die enge Beziehung eines traditionellen Lehrer-Schüler-Verhältnisses und den Identität stiftenden Einfluss des *gharānā*-Systems vor Augen, dann ist fraglich, ob die beiden Beispiele tatsächlich als repräsentativ für die Unterrichtspraxis des *gharānā* zu betrachten sind.

Hinsichtlich der verwendeten Unterrichtsmethodik lassen sich zahlreiche Gemeinsamkeiten zwischen Benjamin und Lalit Gomes feststellen. In beiden Fällen erlernt der Schüler zunächst eine Komposition und einige *tān*. Daran schließt sich Unterricht in *ālāp* (und, im Fall von Benjamin Gomes, *jhālā*) an, wobei die Komplexität des Unterrichtsinhalts dem Niveau des Schülers angepasst ist. Die Unterrichtseinheit endet damit, dass der Lehrer dem Schüler analoge Passagen auf Konzertniveau vorspielt, um ihm auf diese Weise das Ziel des Unterrichts vor Augen zu führen. Bei beiden Lehrern beruht der Unterricht auf dem Prinzip der Imitation, das zumindest im Fall von Lalit Gomes sehr strikt gehandhabt wird.

²⁰⁹ Diese und ähnliche Befürchtungen wurden dem Verfasser gegenüber von verschiedenen Musikern vielfach geäußert.

Ob die Unterrichtsmethodik als *gharānā*-spezifisch betrachtet werden kann, ist jedoch mehr als fraglich. Dem Verfasser liegt ein umfangreiches Tonarchiv vor, das den gesamten Unterricht seines deutschen *sitār*-Lehrers bei Nishad Khān umfasst. Dieser ist nicht nur ein Familienexponent des *gharānā*, sondern darüber hinaus der Sohn von Lalit Gomes' Lehrer Imrat Khān. Hier zeigt sich ein gänzlich anderes Unterrichtsschema. *Rāga* werden über einen Zeitraum von mehreren Wochen täglichen Unterrichts erlernt. Im Zentrum steht hierbei zunächst Groß- *ālāp*. Anschließend erlernt der Schüler mindestens zwei Komposition und eine geringe Anzahl an *tān*. Diese Differenzen legen den Schluss nahe, dass die von Hamilton und dem Verfasser erfahrenen Unterrichtsmethoden und -schemata vielmehr auf das spezifische Lehrer-Wissenschaftler- bzw. Lehrer-Gelegenheitsschüler-Verhältnis zurückzuführen sind als auf den *gharānā*.

Improvisation spielt als Unterrichtsinhalt bei Lalit Gomes keine Rolle. Das vom Lehrer vorgegebene Material ist exakt zu imitieren, eine Variantenbildung findet nicht statt. Hinweise auf die Aneignung von Improvisationskompetenz sind daher in der Unterrichtsmethodik und den -inhalten selbst zu suchen.

Durch den Unterricht in *ālāp* kennt der Schüler am Ende eines Lernzyklus die melodische Grundstruktur des *rāga* auf basalem Niveau. Er weiß, welches die tonalen Schwerpunkte sind und kann einige charakteristische Phrasen spielen. Indem ihm der Lehrer abschließend analoge Passagen auf hohem Niveau vorspielt, eröffnet er ihm Vergleichsmöglichkeiten, auf welche Weisen das tonale Gerüst und die charakteristischen Tonfolgen verziert oder variiert werden können, um zu anspruchsvollen und interessanten Ergebnissen zu gelangen.

Gat und *bandiś* stellen die stabilsten Elemente der nordindischen Kunstmusik dar. Auch wenn sie im Aufführungskontext unterschiedlich ornamentiert oder in ihrer rhythmischen Struktur leicht variiert werden können, dienen sie doch im Wesentlichen als unveränderliche Fixpunkte.²¹⁰ Das Erlernen von *gat* befähigt den Schüler zunächst also lediglich dazu, den *rāga*, ebenfalls auf einem sehr basalen Niveau, in Beziehung zum Metrum zu setzen.

Der hier vorgestellte *gat* kodiert die melodischen Prinzipien des *rāga* insofern, als er zumindest einen Teil der Regeln von auf- und absteigender *rāga*-Skala repräsentiert und auf der wichtigsten Zählzeit *sam* den zweiten Zentralton Ni besonders hervorstellt.

Hält man sich vor Augen, dass sich ein *tīntāl*-Zyklus aus vier Gliedern (*aṅg*) zu je vier Zählzeiten zusammensetzt, dann lässt sich ergänzen, dass der Schüler zusammen mit dem *gat*

²¹⁰ Vgl. Kapitel 2.3.1.

vier verschiedene rhythmische Gruppierungsmöglichkeiten zu je vier Zählzeiten erlernt, die im *sitār*-Spiel durch spezifische Anschlagspatterns exekutiert werden.

Der hier vorgestellte *gat* beinhaltet die folgenden Kombinationen:

1. <i>aṅg</i>	2. <i>aṅg</i>	3. <i>aṅg</i>	4. <i>aṅg</i>
da ra da ra	da ra dire dire	da- rada -ra dire	da dire da ra

Die Silbe `da´ bezeichnet hierbei einen Aufwärtsschlag, die Silbe `ra´ einen Abwärtsschlag, die Silbenkombination `dire´ die Kombination aus Auf- und Abwärtsschlag in doppelter Geschwindigkeit und die Kombination `rada´ die Kombination aus Ab- und Aufwärtsschlag in doppelter Geschwindigkeit. Das Symbol `´ bedeutet, dass an dieser Stelle der vorangehende Ton weiter klingt. Es kann auch ein Wechsel der Tonhöhe stattfinden, ohne dass hierfür jedoch ein eigener Anschlag ausgeführt würde.

Da sich die vier verschiedene Anschlagspatterns auch auf andere melodische Verläufe anwenden lassen, ergeben sich hierdurch rhythmische Gruppierungsmöglichkeiten, die aufgrund ihrer Länge von je vier *mātrā* in *tīntāl* beliebig miteinander kombiniert werden können.

Tān und *tihāṛ* gelten im Gegensatz zu *gat* gemeinhin als Prototypen improvisierter Strukturen im Aufführungskontext.²¹¹ Das exakte Kopieren solcher vorkomponierter Strukturen scheint das Erlernen von Improvisation zunächst geradezu zu behindern. Die Konstruktionsweise der exemplifizierten *tān* und *tihāṛ* zeigt jedoch Auffälligkeiten, welche sich als Konstruktionsprinzipien der musikalischen Gestaltung deuten lassen.

1. Melodische Prinzipien

Indem die *rāga*-spezifischen Verläufe von *āroh* und *avaroh* in den Vordergrund gestellt werden und jedes Glied auf einem der Zentraltöne beginnt, repräsentieren *tān* und *tihāṛ*, ebenso wie der *gat*, die melodischen Prinzipien des *rāga* in typischer Form. Auf einer allgemeinen Ebene lässt sich hieraus die Regel ableiten, dass in *tān* und *tihāṛ* nicht nur die melodischen Prinzipien des *rāga* nicht zu verletzen, sondern möglichst in den Vordergrund zu stellen sind.

2. Gestalt-Prinzipien

Tān und *tihāṛ* beinhalten zwei verschiedene melodisch-rhythmische Gestalten. Das erste Glied des *tān* stellt die erste melodisch-rhythmische Gestalt dar, die zunächst sequenziert (Zählzeit 5-8) und anschließend oktaviert (Zählzeit 1-4 jedes *tihāṛ*-Gliedes) in Erscheinung tritt. Die zweite Gestalt besteht aus dem geradlinigen Abgang (Zählzeit 5-8 jedes *tihāṛ*-

²¹¹ Vgl. Hamilton 1989: 286; Slawek 1998: 358.

Gliedes). Das Beispiel zeigt also, dass *tān* und *tihāṭ* keineswegs willkürlich konstruiert werden, sondern innerhalb ihrer Struktur einen gewissen Wiedererkennungswert aufweisen sollten. Das Beispiel liefert gleichzeitig ein Modell dafür, wie ein solcher Wiedererkennungswert durch die Beschränkung auf wenige melodisch-rhythmische Gestalten erzeugt wird.

3. Rhythmisch-metrische Prinzipien

Tān und *tihāṭ* lassen sich, je nach Betrachtungsebene, sowohl unter Gesichtspunkten der Symmetrie wie der Asymmetrie beschreiben. Auf den ersten Blick stellen sie sich symmetrisch, als vier Strukturen zu je acht Zählzeiten, dar (*tān* + drei *tihāṭ*-Glieder). Orientiert man sich bei der Betrachtung jedoch an den melodisch-rhythmischen Gestalten, dann ergibt sich eine asymmetrische Verteilung in Vierergruppen (3 x Gestalt eins + 1 x Gestalt zwei + 1 x Gestalt eins + 1 x Gestalt zwei + 1 x Gestalt eins + 1 x Gestalt zwei). *Tān* und *tihāṭ* lassen sich somit als Beispiele dafür betrachten, wie symmetrische und asymmetrische rhythmische Strukturen, im Bezug zum Metrum, miteinander kombiniert und kontrastiert werden können.

4. Ästhetische Prinzipien

Slaweks zufolge dienen *tihāṭ* als ästhetische Brücke zwischen Improvisationen und nachfolgender Komposition.²¹² Der hier exemplifizierte *tihāṭ* erfüllt diese Forderung vollständig. Durch die Integration von Gestalt eins wird ein Bezug zum vorangehenden *tān* hergestellt. Indem jedes *tihāṭ*-Glieder auf dem Ton Ni beginnt und auf den eine Oktave darunter liegenden Ton Ni zuläuft, wird der Anfang der nachfolgenden Komposition antizipiert. Hier lässt sich ein 'Prinzip des passenden Übergangs' vermuten, demzufolge ein *tihāṭ* dann ästhetisch ansprechend ist, wenn er einen Bezug vom vorangehenden zum nachfolgenden musikalischen Geschehen herstellt.

3.2.3.2. *rudrā vīṇā*-Unterricht bei Ashish Sankrityayan

Der *dhrupad*-Sänger Ashish Sankrityayan ist ein Exponent des *Ḍāgar bānī*. Über zwanzig Jahre studierte er bei verschiedenen Mitgliedern der *Ḍāgar*-Familie, hierunter Rahim Fahimuddin *Ḍāgar*, Zia Fariduddin *Ḍāgar* und Hussain Sayiduddin *Ḍāgar*. Seit kurzem ist er Direktor des renommierten *Dhrupad Kendra* in Bhopal.²¹³

²¹² Vgl. Slawek 1998: 358.

²¹³ Vgl. <http://www.dhrupad.info/ashish.htm>; zuletzt nachgeschlagen am 21.08.2011.

Persönlicher Bezug

Die *rudrā vīṇā*, auch *bīn* genannt, gilt als das älteste Saiteninstrument der nordindischen Kunstmusik und wird in manchen Traditionen als das einzige Instrument betrachtet, auf dem der vokale dhrupad-Stil gespielt werden kann.²¹⁴ Ihr einzigartiger Klang und die Tatsache, dass ihre Spieltechnik zahlreiche Ähnlichkeiten mit dem des *sitār* aufweist, ließen schon früh den Wunsch in mir wachsen, ein solches Instrument zu besitzen und Unterricht zu nehmen. Bei einem zweimonatigen Indienaufenthalt im Jahr 2005 machte ich in Delhi die Bekanntschaft mit Ashish Sankrityayan. Mit voller Unterstützung meines *sitār*-Lehrers Subroto Roy Chowdhury bat ich ihn darum, mich im *rudrā vīṇā*-Spiel zu unterrichten. Er willigte ein und organisierte für die Zeit meines Aufenthalts ein Leihinstrument für mich. Von Anfang an hatte ich das Gefühl, mit offenen Armen empfangen und als Schüler ernst genommen zu werden. Die Tatsache, dass ich mich als Schüler Subroto Roy Chowdhurys vorstellte, schien hierbei eher als Referenz zu dienen denn ein Hindernis darzustellen. Es wurde ein geringes Entgelt verabredet und ein erster Termin vereinbart. Zu meinem positiven Gefühl trug in erheblichem Maß bei, dass die Unterrichtszeit nicht nach der Uhr bemessen wurde sondern nach Inhalten. Erst wenn Ashish Sankrityayan der Meinung war, mir all das beigebracht zu haben, was er sich vorgenommen hatte, wurde ich entlassen.

Die Tatsache, dass Ashish Sankrityayan als Sänger über kaum mehr als rudimentäre Kenntnisse des *rudrā vīṇā*-Spiels verfügte, sollte anfangs kleinere Übersetzungsschwierigkeiten vom Gesang zum Instrument mit sich bringen, grundsätzlich jedoch kein Hindernis darstellen. Der Zusammenhang von Gesang und *rudrā vīṇā*-Spiel wird im *Ḍāgar bānī* als so eng betrachtet, dass es durchaus üblich ist, wenn Instrumentalisten von Sängern unterrichtet werden und umgekehrt.²¹⁵ Den ersten beiden Unterrichtssitzungen wohnte ein in Deutschland lebender *rudrā vīṇā*-Spieler bei, ein langjähriger Schüler Ashish Sankrityayans, der mir half, mich in die Sitzposition und Spieltechnik des Instruments einzufinden und mir Ratschläge gab, wie Gesangsphrasen am besten auf das Instrument zu übertragen seien.

Im Verlauf meines zeitlich stark limitierten Aufenthaltes in Delhi erfolgten sechs Unterrichtseinheiten. Obwohl ich Ashish Sankrityayan in den folgenden Jahren einige Male wieder traf, sollten aufgrund von Termenschwierigkeiten bis zu meinem nächsten Unterrichtsblock drei Jahre vergehen. Im Jahr 2008 wohnte er, im Rahmen einer Konzert- und Unterrichtsreise, für zwei Wochen bei mir. In dieser Zeit konnte ich nicht nur vier weitere

²¹⁴ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 21.

²¹⁵ Vgl. Kaul 1982.

Unterrichtseinheiten absolvieren, sondern Ashish Sankrityayan auch bei seiner täglichen Übungsroutine beobachten, die zu einem überwältigenden Anteil aus Stimm-, Intonations- und Tonleiterübungen bestand.

An ein eigenes Instrument zu gelangen, stellte sich als äußerst schwieriges und langwieriges Unterfangen dar. Das *rudrā vīṇā*-Spiel gilt in Indien als nahezu ausgestorben.²¹⁶ Dementsprechend wenige Instrumentenbauer sind hierauf spezialisiert. In Kalkutta wurden meine Bemühungen schließlich von Erfolg gekrönt. Der damals bereits seit zehn Jahren in Ruhestand befindliche und inzwischen verstorbene Murari Mohan Adhikari – Instrumentenbauer der legendären Werkstatt Kanailal and Brother – willigte nach einem längeren Gespräch ein, mir eine *rudrā vīṇā* zu bauen, die ich im folgenden Jahr abholen konnte. Die Zeit bis zur Fertigstellung konnte ich, dank der Großzügigkeit des in Deutschland lebenden Schülers, durch ein geliehenes Instrument überbrücken.

Unterrichtsmethodik

Die Rekonstruktion der Unterrichtsmethodik erfolgt auch hier auf Basis der auf Minidisc aufgezeichneten Unterrichtsmitschnitte und von Tagebuchaufzeichnungen. Sowohl das 2005 in Delhi als auch das 2008 in Deutschland aufgenommene Material umfasst annähernd das gesamte Unterrichtsgeschehen. Unterbrochen wurden die Aufnahmen lediglich für Teepausen.

In der ersten Unterrichtseinheit wurde zunächst die Sitzposition korrigiert und die Anschlagtechnik eingeübt. Anschließend sang der Lehrer dem Schüler eine Permutationsübung im *Kalyāṇ thāṭ*, der dem *rāga Yaman* zugrunde liegenden Verfügungsskala, vor und wiederholte diese mehrfach. Der Schüler wurde nun aufgefordert diese, Abschnitt für Abschnitt, exakt zu kopieren. Fehler wurden umgehend korrigiert, indem der Lehrer den betreffenden Abschnitt noch einmal vorsang und der Schüler ihn wiederholte. Erst nachdem der Schüler die gesamte Übung mehrmals fehlerfrei wiedergeben konnte, wurde er entlassen. Ashish Sankrityayan zufolge werden durch die Übung Intonation und Fingersätze geschult. Sie sollte täglich mindestens dreißig Minuten praktiziert werden, zunächst nur im *Kalyāṇ thāṭ*, später auch in allen anderen *thāṭ*.

In der zweiten Unterrichtseinheit wurde zunächst das in der vorangehenden Stunde Erlernete überprüft. Der Schüler spielte es nun dem Lehrer vor, der es gegebenenfalls korrigierte. Anschließend begann der Unterricht in *ālāp*, der sich über alle folgenden Unterrichtseinheiten erstreckte und einem gleich bleibenden Schema folgte. Der *ālāp*, den der Lehrer seinem

²¹⁶ Vgl. Bagchee 1998: 204.

Notizbuch entnahm, war vollständig durchkomponiert, selbst Ornamente unterlagen keiner Variation.

Das Unterrichtsschema bestand darin, dass der Lehrer dem Schüler zunächst den vollständigen Sinnabschnitt vorsang, um dem Schüler einen Gesamteindruck des Lerninhalts zu vermitteln. Anschließend wurde der betreffende Sinnabschnitt Phrase für Phrase erlernt. Die Lehrer sang die jeweilige Phrase vor und der Schüler wiederholte sie so oft, bis er sie exakt kopieren konnte. Waren auf diese Weise drei bis vier Phrasen erlernt, wurde der Schüler aufgefordert, diese im Zusammenhang so lange zu spielen, bis er die Phrasenfolge exakt wiedergeben konnte. Größter Wert wurde hierbei auf korrekte Intonation und das phraseninterne Timing gelegt.

Jede Unterrichtseinheit begann mit einer Wiederholung des Materials der vorangehenden Stunde. Fehler wurden korrigiert, indem der Lehrer die entsprechende Phrase erneut vorsang. Erst nachdem dieses Material perfekt gemeistert war, wurde neuer Stoff vermittelt. Auf diese Weise war der Schüler nach zehn Unterrichtseinheiten in der Lage, die ersten drei Sinnabschnitte eines *ālāp* korrekt wiederzugeben. Eine Komposition wurde nicht erlernt.

Unterrichtsbeispiel

Audiobeispiel 4 (2.59): *ālāp*-Unterricht

Das Audiobeispiel 4 ist der dritten Unterrichtssitzung mit Ashish Sankrityayan entnommen. Sowohl das Imitationsprinzip als auch der Lernprozess sind hier nachzuvollziehen.

Im Ausschnitt ist der Schüler zu hören, wie dieser den soeben vollständig erlernten ersten Sinnabschnitt des *ālāp* spielt, wobei der Lehrer jedoch gelegentlich eingreift, um dem Schüler bei der exakten Abfolge einzelner Phrasen behilflich zu sein. Zur Erinnerung singt er ihm diese vor, der Schüler versucht, sie exakt zu imitieren.

In den ersten vier Phrasen des *ālāp* (0.00-0.23) steht zunächst der mittlere Grundton Sa im Mittelpunkt, in den folgenden drei Phrasen (0.23-0.38) wird der eine Quarte darunter liegende Ton Pa angesteuert, anschließend Ga in zwei Phrasen (0.38-0.47). Die nachfolgenden zwei Phrasen haben erneut Pa zum Ziel. Da der Schüler jedoch eine falsche Eröffnungsphrase spielt, singt ihm der Lehrer beide Phrasen erneut vor und er lässt sie wiederholen (0.47-1.21). Daraufhin werden in je zwei Phrasen nacheinander die Töne Ni (1.21-1.39), Pa (1.39-1.52) und Dha (1.52-2.07) präsentiert. Noch einmal folgen die Töne Ni (eine Phrase, 2.07-2.17) und Pa (zwei Phrasen, 2.17-2.28), bevor schließlich wieder der Grundton Sa anvisiert wird (zwei Phrasen, 2.28-2.46). Als Abschluss werden noch einmal die Töne Sa, Pa und Sa in kurzen Phrasen präsentiert (2.46-2.59).

Interpretation

Bezüglich der Lehrer-Schüler-Beziehung lassen sich deutliche Unterschiede zu dem von Sanyal und Widdess dargestellten traditionellen Verhältnis feststellen. Weder ist der Beginn des Verhältnisses hier von einer Zeremonie begleitet, noch werden rituelle Respektsbekundungen erwartet. Ob dies der interkulturellen Konstellation, dem spezifischen Lehrer-Schüler-Verhältnis oder schlichtweg der Persönlichkeit des Lehrers zuzuschreiben ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, da keine Vergleichssituationen unter Beteiligung von indischen Schülern beobachtet wurden. Von vornherein fest stand hingegen, dass die *rudrā vīṇā* das erklärte Zweitinstrument des Schülers und der Unterricht somit Gelegenheitsunterricht sein würde, wenngleich ohne zeitliches Limit.

Im Gegensatz hierzu deckt sich die erfahrene Unterrichtsmethodik weitgehend mit der von Sanyal und Widdess beschriebenen Methodik. Dort wie hier bilden das Erlernen von Permutationsübungen, vor allem aber von *ālāp* die Kerninhalte des Unterrichts. Da insgesamt nur zehn Unterrichtseinheiten absolviert wurden, wurde das Stadium, in dem üblicherweise Kompositionen erlernt werden, nicht erreicht.

Ashish Sankrityayans *ālāp* -Unterricht scheint der ersten von Sanyal und Widdess genannten Variante zu entsprechen, in deren Rahmen der Schüler, den Lehrer kopierend, zunächst einen vollständig durchkomponierten *ālāp* Phrase für Phrase zu spielen lernt. Das nächste Stadium, in dem der Schüler nun selbst einen *ālāp* entwickeln sollte, konnte in den zehn absolvierten Unterrichtseinheiten ebenfalls nicht erreicht werden.

Wo auf vorkomponierte, ausnotierte *ālāp* zurückgegriffen und das Imitationsprinzip derart strikt befolgt wird, lässt sich die Unterrichtsmethodik zunächst nur schwerlich mit Improvisation in Verbindung bringen. Oberflächlich betrachtet ist der Schüler nach zehn Unterrichtseinheiten lediglich in der Lage, drei Sinnabschnitte eines vorkomponierten *ālāp* fehlerfrei wiederzugeben. Die Methodik zwingt ihn jedoch genau hinzuhören, feinste Nuancen wahrzunehmen und zu verinnerlichen. Hierdurch lernt er den *rāga* in seiner reinsten Form, ohne jegliches Beiwerk kennen. Die sorgsam ausgesuchten charakteristischen Phrasen und die Präzision des Phrasen-internen Timings lassen ihn die tonalen Hierarchien des *rāga* deutlich wahrnehmen. Das langsame Tempo, das durchaus dem Anfangstempo einer Aufführung entspricht, verleiht der Intonationsweise starkes Gewicht und trägt dazu bei, dass mikrotonale Bereiche und Tonzwischenräume eine Bedeutung gewinnen, die jener der definitiven Tonhöhen nahezu ebenbürtig ist. Die Fokussierung auf den *rāga*, die sich im Rahmen der *ālāp*-Präsentation in einer Reduktion auf das für den *rāga* Wesentliche äußert, ist

typisch für das Genre des *dhrupad* im Allgemeinen und den Stil des *Ḍāgar bānī* im Speziellen. Die Unterrichtsmethodik lässt sich dahingehend deuten, dass eine Konditionierung auf genre- bzw. stilspezifische Charakteristika stattfindet.

Das Unterrichtsschema deutet darauf hin, dass der Unterricht auf einen langen Zeitraum angelegt ist. Die Ähnlichkeit zu dem von Sanyal und Widdess beschriebenen Unterrichtsschema spricht für die traditionsspezifische Methodik. Abgesehen davon, dass das melodische Regelwerk des *rāga* durch charakteristische Phrasen und die Fokussierung auf tonale Zentren in den Mittelpunkt des Unterrichtsgeschehens gestellt werden, lassen sich anhand der zehn absolvierten Unterrichtseinheiten keine weiteren Hinweise auf Prinzipien der improvisatorischen Gestaltung finden. Der Schüler wird hier ausschließlich mit vorkomponiertem Material konfrontiert. Alternative *ālāp*-Entwicklungen oder Varianten wurden auf Seiten des Schülers nicht toleriert und von Seiten des Lehrers auch nicht angeboten.

3.2.3.3. *sitār*-Unterricht bei Subroto Roy Chowdhury

Im Gegensatz zu Lalit Gomes und Ashish Sankrityayan lässt sich Subroto Roy Chowdhury keiner Tradition ausschließlich zuzuordnen. Er wurde am 29. Januar 1943 geboren und begann im Alter von 13 Jahren mit dem *sitār*-Spiel. Dass er nicht aus einer Musikerfamilie stammt, betrachtet er selbst insofern als Vorteil, als es ihm die Gelegenheit gab, bei verschiedenen Musikern zu studieren, verschiedene Stile und Techniken zu erlernen und sich ein breites Spektrum an *rāga* und Kompositionen zu erarbeiten.²¹⁷ Zu seinen Lehrern zählen Nirmal Chakravarty, Suresh Chakravarty und Nasir Aminuddin Khān Ḍāgar, ein Vertreter und Familienmitglied des *Ḍāgar bānī*.²¹⁸ Von Radhika Mohan Maitra, den Hamilton als Vertreter des Ghulam Ali Khān *sarod-gharānā* vorstellt,²¹⁹ erhielt er über viele Jahre hinweg Unterricht, in erster Linie, um von ihm *gat* zu lernen. Wenn Subroto Roy Chowdhury jedoch von seinem eigentlichen Lehrer oder *guru* spricht, so ist hiermit Birendra Kishore Roy Chowdhury gemeint, zu dem er, trotz der Namensgleichheit, in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis steht.²²⁰

²¹⁷ Persönliche Unterredung.

²¹⁸ Vgl. Biografie. <http://www.subroto-sitar.de/> zuletzt nachgeschlagen am 24.09.2011.

²¹⁹ Vgl. Kapitel 3.2.1.1.

²²⁰ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung.

Perönlicher Bezug

Der Weg, der mich zur nordindischen Kunstmusik im Allgemeinen und zu Subroto Roy Chowdhury im Speziellen führte wurde bereits in Kapitel 3.2.2.1. nachgezeichnet. Im bisherigen Verlauf des Kapitels klang bereits mehrfach an, dass sich das Verhältnis zwischen Subroto Roy Chowdhury und mir gravierend von anderen hier beschriebenen Lehrer-Schüler-Verhältnissen unterscheidet. Mehrfach war von ihm als meinem eigentlichen Lehrer die Rede, wohingegen ich meinen Status bei Lalit Gomes und Ashish Sankrityayan als den eines Gelegenheitsschülers betitelte. Sollte ich die spezifische Beziehung zwischen ihm und mir in einem Ausdruck charakterisieren, so würde ich sie als `Teilzeit-*guru-śiṣya-paramparā* mit flacher Hierarchie und ohne rituelles Beiwerk´ bezeichnen. Um ein Teilzeit-Verhältnis handelt es sich insofern, als sich die gemeinsam verbrachte Zeit auf meine Kalkutta- bzw. seine Deutschlandaufenthalte beschränkt, wobei die Zeit in Kalkutta naturgemäß viel intensiver ausfällt, weil berufliche Verpflichtungen meinerseits entfallen. Flach nenne ich die Hierarchie deshalb, weil mir weder `bedingungslose Hingabe²²¹ abverlangt noch das Recht zur kritischen Nachfrage oder Widerrede verweigert wird. Der Verzicht auf rituelles Beiwerk äußert sich unter anderem darin, dass das Lehrer-Schüler-Verhältnis nie durch eine *gaṇḍabandhan*-Zeremonie besiegelt wurde oder das traditionelle Berühren der Füße erwartet wird. Dieser Verzicht auf traditionelle Verhaltenskodizes darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich dennoch um ein von indischen Regeln bestimmtes Lehrer-Schüler-Verhältnis handelt, bei dem Respekt und Etikette eine zentrale Rolle spielen.

Als *guru-śiṣya*-Verhältnis bezeichne ich meine Beziehung zu Subroto Roy Chowdhury vor allem deshalb, weil ich mit ihm im Gegensatz zu meinen Gelegenheitslehrern auch außerhalb des eigentlichen Unterrichts viel Zeit verbringe. Für die Zeit meiner Aufenthalte in Kalkutta wohne ich in seinem Haus, wodurch sich der Unterricht auch außerhalb der eigentlichen Lerneinheiten kontinuierlich fortsetzt. Subroto Roy Chowdhury ist, wie nahezu alle mir bekannten indischen Musiker, ein `Vollblutmusiker´, d.h. Musik bestimmt seinen gesamten Tagesablauf. Nur selten drehen sich Gespräche um etwas anderes als Musik. Der eigentliche Unterricht, der nahezu nonverbal verläuft, wird hierdurch um zahllose Informationen von unschätzbarem Wert ergänzt. Dabei kann es sich um geschichtliche Hintergrundinformationen und musiktheoretische Fragestellungen ebenso handeln wie um musikpraktische Tipps, Hinweise auf hörenswerte Aufnahmen bestimmter Musiker oder schlichtweg um Klatsch und Tratsch der Musikszene. Weil einem solchen Zusammensein naturgemäß keine Systematik

²²¹ Vgl. Shivkumar Sharma. In: Kurt 2009b: Kapitel 9.

zugrunde liegt und die meisten dieser Gespräche auch nicht dokumentiert wurden, werden sie bei der Untersuchung der Unterrichtsmethodik lediglich am Rande berücksichtigt.

Unterrichtsmethodik

Die Untersuchung der Unterrichtsmethodik stützt sich auf hunderte von Unterrichtseinheiten, die der Verfasser als Schüler miterlebt und in Audio- und Videomitschnitten dokumentiert hat, auf eine nahezu ebenso große Anzahl von Unterrichtseinheiten, denen der Verfasser als bloßer Beobachter beiwohnte sowie auf Feldnotizen.

Generell lässt sich differenzieren zwischen Unterricht für Gelegenheitsschüler und Unterricht für 'eigentliche' Schüler. Gelegenheitsschülern kommt Subroto Roy Chowdhury in ihren Bedürfnissen weit entgegen und passt seinen Unterricht ihren Wünschen weitgehend an. Hierbei kann es sich um europäische Jazzmusiker handeln, die auf der Suche nach 'indischen Zutaten' für ihre Improvisationen sind oder auch um Schüler anderer indischer Lehrer, die einige zusätzliche Kompositionen erlernen wollen.

Bei seinen eigentlichen Schülern verläuft der Unterricht hingegen nach einem weitgehend konstanten Schema. Anfängerunterricht unterscheidet sich vom Fortgeschrittenenunterricht lediglich in der Zeit, die für das Erlernen eines *rāga* veranschlagt wird. Während für den ersten *rāga* ein Zeitraum von bis zu eineinhalb Jahren veranschlagt wird, sind hierfür im Fortgeschrittenenstadium meist nur noch ein bis zwei Unterrichtseinheiten nötig. Unabhängig vom Fortschrittslevel des Schülers wird ein *rāga* anhand von Groß-*ālāp* (*ālāp*, *joḍ*, *ālāp-jhālā*) und Kompositionen erlernt. Bei den Kompositionen handelt es sich in der Regel um *Masidkhāni*- und *Razakhāni-gat*. Aus der südindischen Kunstmusik importierte, pentatonische *rāga* werden anhand von *kūt-bāj-gat*, also Kompositionen, die nicht in *tīntāl* gesetzt sind, unterrichtet.

Als Grund hierfür gibt Subroto Roy Chowdhury an, dass solche *rāga* nicht über einen ausgeprägten Charakter verfügen. Weil sie in ihrer auf- und absteigenden Skala identisch seien, keine Zentraltöne oder charakteristischen Phrasen beinhalteten, wäre es sinnlos, sie in metrischen Strukturen zu präsentieren, die genau dies hervorzuheben imstande seien.²²²

Die Unterrichtsmethodik entspricht dem bereits bekannten Verfahren der Imitation. Zunächst spielt oder singt der Lehrer dem Schüler, je nach dessen Fähigkeiten, kürzere oder längere *ālāp*-Phrasen vor, die dieser so exakt wie möglich zu kopieren versucht. Bei Anfängern wird auf Exaktheit großer Wert gelegt, während bei fortgeschrittenen Schülern Imitationsfehler dann toleriert werden, wenn sie die Struktur und Grammatik des *rāga* nicht verletzen. Die

²²² Feldnotizen vom 27.04.2004.

Fehlerkorrektur erfolgt, indem der Lehrer die betreffende Passage vom Schüler so lange wiederholen lässt, bis dieser sie zu seiner Zufriedenheit wiedergeben kann. Die gleiche Methodik setzt sich bei *joḍ* und *jhālā* unverändert fort. Beim Erlernen von *gat* wird hingegen grundsätzlich auf Exaktheit großer Wert gelegt. Hierbei spielt oder singt der Lehrer dem Schüler zunächst den gesamten *gat* vor, anschließend wird er, Abschnitt für Abschnitt, durch Imitation so lange wiederholt, bis der Schüler alle Teile der Komposition sicher und fehlerfrei spielen kann. Ergänzt wird das Erlernen von Kompositionen, zumindest im Anfängerstadium, gelegentlich durch einige einfache und vorkomponierte *tān*. Auch wenn der Unterricht dem kognitiven Vermögen und der technischen Fertigkeit des Schülers angepasst wird, so unterschreitet das Niveau jedoch nie Aufführungsstandard. Selbst Anfänger lernen nichts, was der Lehrer nicht auch im Rahmen von Konzerten spielen würde. Die Schüler werden konsequent an der oberen Grenze ihrer jeweiligen Kapazität unterrichtet.

Das Hören von Musik spielt insofern eine wesentliche Rolle, als Schüler immer herzlich dazu eingeladen werden, als Zuhörer beim Unterricht anderer Schüler anwesend zu sein oder den morgendlichen Sitzungen des Lehrers beizuwohnen, in deren Rahmen dieser etwa zwei Stunden mit einem *tablā*-Spieler übt. Die Übungsroutine ist von einer Konzertaufführung im Prinzip nicht zu unterscheiden. Hier werden nicht Skalen oder einzelne Abschnitte geprobt, sondern ganze *rāga*-Aufführungen gespielt. Sowohl der aktive Unterricht als auch der passive Beisitz darf von den Schülern mitgeschnitten werden.

Schüler werden bereits in einem frühen Stadium dazu angehalten, mit einem Perkussionsbegleiter zu üben. Dieser wird ihnen vom Lehrer vermittelt. Für fortgeschrittene Schüler werden gelegentlich *guru-śiṣya*-Konzerte organisiert, in deren Rahmen Lehrer und Schüler nach- oder miteinander musizieren.

Unterrichtsbeispiele

Die zwei folgenden Audiobeispiele geben Ausschnitte des Unterrichtsgeschehens der ersten Privatstunde bei Subroto Roy Chowdhury am 19. August 1992 wieder. Die Qualität ist aufgrund des damals verwendeten Aufnahmegeräts sehr schlecht, das musikalische Geschehen ist jedoch trotzdem nachvollziehbar.

Audiobeispiel 5 (3.48): *Razakhāni-gat*

Im Verlauf dieses Beispiels erlernt der Schüler mittels Imitation den ersten sich über zwei *tīntāl*-Zyklen erstreckenden Teil (*sthāyī*) eines *Razakhāni-gat*.



Der Lernprozess ist hierbei nachzuvollziehen. Zunächst spielt der Lehrer den *gat* in hohem Tempo vor. Eingeleitet wird dies durch einen virtuosens *tān* (0.00-0.15). Da der Schüler die Struktur des *gat* nicht gleich versteht, erwähnt der Lehrer dem Schüler gegenüber, dass es sich um einen *gat* in *tīntāl* handele. Anschließend singt er den ersten Zyklus anhand der Notennamen vor (0.15-0.25). Nun wird der *gat* zwei weitere Male vorgespielt und auch hierbei wieder durch virtuose *tān* eingeleitet (0.25-0.53). Es folgt eine weitere gesangliche Demonstration (0.53-1.04), bevor der eigentliche Imitationsprozess beginnt. Die Geschwindigkeit wird hierfür reduziert und zunächst nur der erste Zyklus des *gat* erlernt (1.04-1.55). Es folgen der zweite Zyklus (1.55-2.42) und abschließend beide Zyklen im Zusammenhang (2.42.-3.48).

Audiobeispiel 6 (8.26): *ālāp*-Unterricht

Im Verlauf des Beispiels ist zu hören, wie der Schüler den ersten Sinnabschnitt eines *ālāp* erlernt. Der Ausschnitt lässt sich in sieben Teile untergliedern:

1. Im ersten Abschnitt (0.00-1.26) bzw. in der ersten „line“, wie Subroto Roy Chowdhury es nennt, wird anhand von insgesamt acht Phrasen der Grundton Sa etabliert. Die ersten drei Phrasen haben zunächst Pa zum Zwischenziel, sie werden vom Lehrer vorgespielt und vom Schüler unmittelbar kopiert. Die folgenden drei Phrasen, die Ni umspielen, werden zunächst vom Lehrer vorgesungen, dann gespielt und schließlich Phrase um Phrase imitierend erlernt. Die beiden abschließenden Phrasen, die schließlich Sa erreichen, werden auf dieselbe Art vermittelt.
2. Der Lehrer erklärt dem Schüler, dass sich *ālāp* nur lernen lasse, wenn man ein und denselben Abschnitt immer wieder spiele (1.26-1.54). Er kündigt an, dass er nun denselben Abschnitt noch einmal spielen werde, wobei einzelne Phrasen möglicherweise variiert werden könnten („maybe there will be some variation, but still the same phrase“).
3. Der Lehrer spielt dem Schüler eine Variante des ersten Abschnitts noch einmal vor, verwendet hierfür nun aber insgesamt vierzehn Phrasen (1.54-2.30)
4. Nun wird dieselbe Passage noch einmal Phrase für Phrase wiederholt, wobei der Schüler den Lehrer abermals zu kopieren versucht (2.30-4.45). Auch hier werden einzelne Phrasen

variiert, die Eckpunkte (Pa als Zwischenziel, Umspielen von Ni und Etablieren von Sa) bleiben jedoch gleich. Der Lehrer bietet dem Schüler vereinfachte Varianten einzelner Phrasen an, um ungefähr den gleichen Effekt zu erzielen („to bring out ungefähr the same effect“).

5. Im folgenden Teil (4.45-6.34) erlernt der Schüler den zweiten Abschnitt. Hier steht zunächst über die Länge von sechs ähnlichen Phrasen Ni im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, Pa wird durch zwei Phrasen noch einmal als kurzes Zwischenzentrum präsentiert und schließlich wird erneut, durch zwei Phrasen, Sa etabliert. Der Lehrer zeigt dem Schüler hierbei eine Variante, in der drei Phrasen zu einer einzigen zusammengefasst werden („same thing but in one stroke“).

6. Nun folgt die dritte und letzte Passage des ersten Sinnabschnitts (6.34-7.45). Phrase um Phrase wiederholt der Schüler auch hier, was der Lehrer ihm vorspielt. Zunächst wird erstmals der erste Zentralton Ga präsentiert (acht Phrasen), dann folgen die Zwischenzentren Sa (drei Phrasen), Pa (zwei Phrasen), Ni (zwei Phrasen), erneut Ga (zwei Phrasen) und schließlich wieder der Grundton Sa (zwei Phrasen).

7. Abgeschlossen wird der Sinnabschnitt mit einem *ālāp-mukhṛā* (7.45-8.20).

Interpretation

Das hier dargestellte Lehrer-Schüler-Verhältnis unterscheidet sich gravierend von den vorangehend beschriebenen Beziehungen. Abgesehen von einigen Modernisierungen und den Zeitproblemen, die ein solches interkulturelles Lehr- und Lernverhältnis mit sich bringt, trägt es weitgehend die Züge des traditionellen *guru-śiṣya-paramparā*. Dass sich der Unterricht im Zusammensein von Lehrer und Schüler tatsächlich kontinuierlich fortsetzt, zeigt sich beispielsweise in der Begründung, warum pentatonische, aus der südindischen Musik stammende *rāga* in *kūṭ-bāj-gat* unterrichtet werden. Diese Bemerkung fiel nebenher bei einem gemeinsamen Mittagessen und wurde anschließend im Tagebuch festgehalten. Hier versteckt sich ein wichtiger Hinweis darauf, in welcher Form das melodische Regelwerk eines *rāga* in der Struktur von *gat* kodiert wird.

Lässt man bei der Betrachtung der Methodik den Unterricht für Gelegenheitsschüler ebenso außer Acht wie die gemeinsam von Lehrer und Schüler außerhalb des Unterrichts verbrachte Zeit, dann ergibt sich ein relativ homogenes und systematisches Unterrichtsschema. Der größte Unterschied zu dem von Hamilton gezeichneten Bild des Unterrichts von Radhika Mohan Maitra besteht darin, dass der erste *rāga* hier über einen langen Zeitraum gelehrt wird,

während dort pro *rāga* etwa vier Unterrichtseinheiten veranschlagt werden. Allzu große Ähnlichkeiten waren jedoch ohnehin nicht zu erwarten, weil einerseits das Lehrer-Schüler-Verhältnis einen völlig anderen Charakter trägt und andererseits Subroto Roy Chowdhury neben Maitra zahlreiche andere Musiker zu seinen Lehrern zählt.

Die Inhalte von Subroto Roy Chowdhurys Unterricht umfassen pro *rāga* Groß-*ālāp* (*ālāp*, *joḍ* und *ālāp-jhālā*) sowie *Masidkhāni*- und *Razakhāni-gat*. Gelegentlich erhält der Schüler auch einige vorkomponierte *tān*, eventuell mit *tihāī*, die in ihrer Struktur den von Lalit Gomes vermittelten sehr ähnlich sind.

Das Unterrichtsprinzip beruht auf Imitation, wobei dieses je nach Lerninhalt und Niveau des Schülers mehr oder weniger strikt eingehalten wird. Dahinter scheint ein System zu stecken, durch das der Schüler lernt, die gleiche musikalische `Aussage` in verschiedenen Varianten zu spielen. Die Bemerkungen des Lehrers („maybe there will be some variation, but still the same phrase“; „same thing but in one stroke“) deuten jedenfalls in diese Richtung. Je nach Grad und Form der Korrektur des Lehrers versteht der Schüler, welche Varianten akzeptabel und welche inakzeptabel sind. Dieses System erinnert an die von Sanyal und Widdess beschriebene zweite Variante des *ālāp*-Unterrichts. Dort wie hier wird der Schüler konsequent und systematisch einer Überforderungssituation ausgesetzt, indem das technische Niveau des zu kopierenden Materials an die Grenze seiner kognitiven und/oder technischen Kapazität heranreicht. Die Ungenauigkeit der Imitation ist hier offenbar gewollt, um eine Variantenbildung zu forcieren. Zusätzlich unterstrichen wird die These dadurch, dass das ungenaue Imitationsprinzip nur bei Groß-*ālāp* angewandt wird. Kompositionen sind hingegen exakt zu kopieren.

Abgesehen von der gerade diskutierten Möglichkeit zur Variantenbildung spielt Improvisation als Lerninhalt auch in Subroto Roy Chowdhurys Unterricht keine Rolle. Am Ende eines *rāga*-Lernzyklus hat der Schüler durch *ālāp*-Unterricht das melodische Gerüst des betreffenden *rāga*, seine tonalen Schwerpunkte und einige Varianten seiner charakteristischen Phrasen kennen gelernt. Er weiß, wie diese Kenntnisse mit Hilfe charakteristischer Anschlagspatterns in die beiden rhythmisierten Groß-*ālāp* Abschnitte *joḍ* und *ālāp-jhālā* zu übertragen sind. Er hat darüber hinaus zwei Instrumentalmusikkompositionen, eine im langsamen und eine im schnellen Tempo, erlernt. Bestenfalls kann er noch einige vorkomponierte *tān* mitsamt *tihāī* wiedergeben.

Inwieweit sich aus *tān* und *tihāī* Prinzipien der musikalischen bzw. improvisatorischen Gestaltung ableiten lassen, wurde bereits bei der Untersuchung von Lalit Gomes` Unterricht diskutiert. Da die von Subroto Roy Chowdhury unterrichteten Strukturen denen von Lalit

Gomes ähnlich sind, wird auf eine weitere Exemplifizierung verzichtet. Im Gegensatz zu *gat* sind sie darüber hinaus eher als zusätzliche denn als obligatorische Inhalte seines Unterrichts zu betrachten. Mit seiner Bemerkung zum Zusammenhang von *gat*-Struktur und Regelunterschieden bei nord- und südindischen *rāga* liefert Subroto Roy Chowdhury Hinweise darauf, dass Prinzipien der musikalischen und damit der improvisatorischen Gestaltung in den Kompositionen selbst zu suchen sind. Die Struktur des vorgestellten *Razakhāni-gat* bietet hierzu einige Anhaltspunkte:

1. Melodische Prinzipien

Betrachtet man den *gat* unter melodischen Gesichtspunkten, so fällt auf, dass der Ambitus eine Oktave umfasst (Ni-Ni). Der melodische Verlauf im ersten Zyklus oszilliert zwischen den beiden Zentraltönen Ga und Ni unter konsequenter Vermeidung von Sa. Beide werden in langen Notenwerten präsentiert. Auf *sam*, der ersten und somit 'schwersten' Zählzeit des Zyklus, erklingt der erste Zentralton Ga. Auch der zweite Zyklus beginnt auf Ga. Im folgenden Aufgang wird Pa entsprechend den Regeln von *āroh* vermieden. Die Melodie steigt bis Ni auf und fällt anschließend wieder ab. Die fünfte Stufe Pa wird hierbei entsprechend den Regeln von *avaroh* gespielt. Der *gat* ist somit in einer Weise komponiert, die die melodischen Charakteristika des *rāga* deutlich zum Vorschein bringt. Betrachtet man den *gat* als Prototyp metrisierter *rāga*-Gestaltung, so lässt sich auf einer allgemeinen Ebene hieraus ableiten, dass auch bei der improvisatorischen Gestaltung nicht nur das *rāga*-Regelwerk einzuhalten, sondern deutlich herauszuarbeiten ist.

2. Gestaltprinzip

Im ersten Zyklus des *gat* ist das Gestaltprinzip gut nachzuvollziehen. Hier findet sich eine melodisch-rhythmische Gestalt, die zweifach variiert wird. Die Originalgestalt (Ga – Re Ni – Re) umfasst sechs *mātrā*. Bei der ersten Variante (Ga – Re Ni –) wird der letzte Ton weggelassen, wodurch sie sich um ein *mātrā* verkürzt und die ursprüngliche Gestalt eine melodische und rhythmische Veränderung erfährt. Die zweite Variante (Ga Re Ni – Re) umfasst ebenfalls fünf *mātrā*. Hier wird die auf dem zweiten *mātrā* befindliche Pause weggelassen, wodurch eine in ihrer rhythmischen, nicht jedoch in ihrer melodischen Gestalt veränderte Variante entsteht.

Der zweite Zyklus beginnt mit dem Ton Ga, der durch eine Pause vom nachfolgenden Geschehen abgesetzt ist. Dem *tāla*-Konzept folgend, stellt *sam* grundsätzlich sowohl den Anfangs- wie den Endpunkt eines Zyklus dar.²²³ Auf den vorliegenden *gat* übertragen

²²³ Vgl. Kapitel 2.2.2.

bedeutet dies, dass der Ton einerseits die Gestaltstruktur aus dem ersten Zyklus abzuschließen als auch das nachfolgende Geschehen einzuleiten hat. Das nachfolgende musikalische Geschehen, ein melodischer Aufgang über sechs *mātrā* und ein anschließender Abgang über vier *mātrā*, bildet zwar einen Kontrast zum Gestaltprinzip des ersten Zyklus, es beginnt jedoch ebenfalls mit dem Ton Ga. Somit ist zwischen den beiden Zyklen nicht nur kein melodischer Bruch festzustellen, die Präsentation von Ga auf *sam* erfüllt eine Gelenkfunktion. Am Ende des zweiten Zyklus ist abermals eine melodisch-rhythmische Variante der Originalgestalt (Re ReNi -Ni Re) zu hören, die nun nur noch vier *mātrā* lang ist. Melodisch ist sie insofern verändert, als der erste Ton Ga weggelassen wird. Rhythmisch stellt sie eine in doppeltem Tempo ausgeführte Wiederholung der ersten acht *mātrā* aus Zyklus eins dar. Die erneute Einführung einer Variante der Originalgestalt am Ende des zweiten Zyklus lässt sich so deuten, dass hierdurch eine erneute Präsentation des ersten Zyklus, zumindest aber des Tons Ga, vorbereitet wird. Der *gat* lässt somit als Prototyp des variierenden Umgangs mit melodisch-rhythmischen Gestalten betrachten.

3. Rhythmisch-Metrische Prinzipien

Die rhythmisch-metrische Struktur des *gat* kann aus zwei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden, einerseits auf der Grundlage des Metrums, andererseits auf Grundlage der melodisch-rhythmischen Gestalten.

Das Metrum, *tīntāl*, gliedert sich in vier *aṅg* zu je vier Zählzeiten.²²⁴ Die rhythmische Gestaltung drückt sich in Anschlagspatterns der rechten Hand aus. Auf- und Abwärtsschläge (da und ra) lassen sich mit einiger Übung auch ohne optische Kontrolle differenziert wahrnehmen, da ihre Klänge einen etwas unterschiedlichen Charakter aufweisen. Gleichzeitig hilft die Erfahrung im Umgang mit ähnlichen *gat*, das Pattern zu rekonstruieren. Der hier vorgestellte *gat* enthält die folgenden Anschlagkombinationen:

- | | | | | |
|------------|---------------|---------------|-----------------|----------------|
| 1. Zyklus: | 1. <i>aṅg</i> | 2. <i>aṅg</i> | 3. <i>aṅg</i> | 4. <i>aṅg</i> |
| | da – ra da | – ra da – | ra da – da | ra da – ra |
| | | | | |
| 2. Zyklus: | 1. <i>aṅg</i> | 2. <i>aṅg</i> | 3. <i>aṅg</i> | 4. <i>aṅg</i> |
| | da – da ra | da ra da ra | da ra dire dire | da rada –ra da |

²²⁴ Vgl. Kapitel 2.2.2.

Nimmt man die bei der Diskussion der Gestaltprinzipien vorgestellte Verteilung der *mātrā* als Grundlage zur Betrachtung der rhythmisch-metrischen Gestaltung, dann zeigt sich folgendes Bild; die Zahlen in Klammern geben Auskunft über die jeweilige Anzahl der *mātrā*:

1. Zyklus:	Gestalt (6)	1. Variante (5)	2. Variante (5)	
	da – ra da – ra	da – ra da –	da ra da – ra	
2. Zyklus:	Gelenk (2)	Aufgang (6)	Abgang (4)	3. Variante (4)
	da –	da ra da ra da ra	da ra dire dire	da rada –ra da

Der *gat* lässt sich aus rhythmisch-metrischer Sicht also auf zwei verschiedene Weisen wahrnehmen, einerseits auf Grundlage des symmetrischen Metrums (4+4+4+4 *mātrā*), andererseits auf Grundlage der asymmetrischen Verteilung der *mātrā* im Rahmen der rhythmisch-melodischen Gestalten (erster Zyklus) und ihrer Kontrastierung (zweiter Zyklus). Wenngleich im betreffenden Audiobeispiel die zweite Möglichkeit dominiert, so relativiert sich diese Wahrnehmung jedoch, sobald das begleitende Perkussionsinstrument hinzutritt, wodurch das Metrum stärker in den Vordergrund rückt. Aus diesen unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen lassen sich Prinzipien der rhythmisch-metrischen Gestaltung ableiten, die bei der Konstruktion von Improvisation von Bedeutung sein könnten.

Will man die symmetrische Struktur des Metrums (4+4+4+4 *mātrā*) betonen, so bietet der *gat* hierfür insgesamt acht rhythmische Kombinationen von je vier *mātrā* Länge, die nach Belieben miteinander kombiniert werden können. Will man hingegen die metrische Struktur kontrastieren, so lassen sich aus der Struktur des *gat* zwei Möglichkeiten ableiten, wie sich die jeweils sechzehn *mātrā* eines Zyklus asymmetrisch gruppieren lassen. Bei der ersten Möglichkeit stehen, in Analogie zum ersten Zyklus, 6+5+5 *mātrā* den 4+4+4+4 *mātrā* des Metrums gegenüber, bei der zweiten Möglichkeit gliedern sich die sechzehn *mātrā* in Analogie zum zweiten Zyklus in 2+6+4+4 *mātrā*. Innerhalb eines Zyklus lassen sich die jeweiligen Gruppierungen ebenfalls nach Belieben miteinander kombinieren.

Was hier sehr theoretisch bzw. mathematisch aussieht, hat im Lernkontext durchaus praktische Relevanz, wenn man bedenkt, dass sich jede hier dargestellte *mātrā*-Gruppierung in einem konkreten motorischen Anschlagspattern ausdrückt.

4. Ästhetische Prinzipien

Aus der Konstruktionsweise des hier exemplifizierten *gat* lassen sich darüber hinaus ästhetische Prinzipien ableiten, welche auf die improvisatorische Gestaltung transferiert werden können.

Das 'Prinzip der variierenden Wiederholung' leitet sich aus dem Umgang mit der als Originalgestalt bezeichneten melodisch-rhythmischen Figur ab. Diese wird im Verlauf des *gat* insgesamt dreimal wiederholt, wobei sie jedoch jedes Mal eine andere rhythmische und/oder melodische Form erhält. Hieraus entsteht eine Mischung aus Bekanntem und Neuem, die somit einerseits über Wiedererkennungswert verfügt, andererseits durch die Variantenbildung nicht Gefahr läuft eintönig zu wirken.

Das 'Prinzip der Kontrastierung' leitet sich aus der Gegenüberstellung beider Zyklen ab. Indem das Gestaltprinzip des ersten Zyklus aufgelöst wird, der Tonraum eine Erweiterung erfährt und andere rhythmische Gruppierungen eingeführt werden, bildet der zweite Zyklus gegenüber dem ersten einen starken Gegensatz.

An den Gelenkstellen der Zyklen lässt sich das 'Prinzip des passenden Übergangs' ausmachen, das bereits bei der Analyse des *tihāī* aus Lalit Gomes Unterricht nachzuweisen war. Im Fall des hier analysierten *gat* zeigt sich, dass die Übergänge vom ersten zum zweiten und umgekehrt vom zweiten zurück zum ersten Zyklus nicht abrupt erfolgen, sondern vorbereitet werden. Die zweite Variante der Originalgestalt (erster Zyklus) bereitet den nachfolgenden Ton *Ga* (*sam*, zweiter Zyklus) vor. Gleichzeitig wird durch diesen Ton das nachfolgende Geschehen eingeleitet. Umgekehrt findet sich am Ende des zweiten Zyklus die dritte Variante der Originalgestalt, die wiederum auf eine Wiederholung des ersten Zyklus verweist. Auf eine allgemeine Ebene gehoben bedeutet dies, dass einander kontrastierende musikalische Strukturen durch eine Brücke miteinander verbunden werden sollten, die, ähnlich einem *tihāī*, sowohl zum vorangehenden wie zum nachfolgenden Geschehen passt.

Das 'Prinzip der Erwartungserzeugung' leitet sich aus allen bisher genannten ästhetischen Prinzipien ab. Die 'variierende Wiederholung' der Originalgestalt impliziert hierbei die erste Möglichkeit. Bis zum zwölften *mātrā* des Zyklus wird dem Zuhörer suggeriert, die Originalgestalt werde noch einmal unverändert wiederholt. Enttäuscht wird diese Erwartung, indem die erste Variante gegenüber der Originalgestalt um ein *mātrā* und damit um einen Ton verkürzt wird. Die nun folgende zweite Variante birgt eine neuerliche Überraschung, da die Struktur gegenüber beiden Vorgängern abermals verändert wird.

Die zweite Möglichkeit ergibt sich aus der Kombination des 'Prinzips der Kontrastierung' mit dem 'Prinzip des passenden Übergangs' und zeigt sich an den Übergängen zwischen beiden

Zyklen. Die zweifache variierende Wiederholung der ‚Originalgestalt‘ im ersten Zyklus erzeugt eine Erwartung, die im zweiten Zyklus gleichzeitig erfüllt und enttäuscht wird. Erfüllt wird sie durch die Präsentation des vorbereiteten Tons Ga, enttäuscht wird sie, indem das Gestaltprinzip nun durch die nachfolgenden melodischen Auf- und Abgänge kontrastiert wird. Die Präsentation der dritten Gestaltvariante am Ende vom zweiten Zyklus lenkt die Erwartung wiederum auf die Wiederholung des ersten Zyklus. Je nachdem, ob dieser nun folgt oder an dieser Stelle ein anderes musikalisches Geschehen einsetzt, kann auch diese Erwartung sowohl erfüllt als auch enttäuscht werden.

Erwartungen werden demnach durch Wiederholung, Variantenbildung oder Kombination von bekannten Elementen erzeugt. Sie können erfüllt oder aber durch die Kontrastierung mit neuen Elementen gezielt enttäuscht werden, um so Überraschungsmomente hervorzurufen.

3.2.3.4. Vergleichende Untersuchung des *ālāp*-Unterrichts

Durch die Analyse der *gat* aus Lalit Gomes‘, vor allem aber aus Subroto Roy Chowdhurys Unterricht, ließ sich ableiten, dass Kompositionen in der nordindischen Kunstmusik nicht nur, wie in der Literatur beschrieben, das melodische Regelwerk eines *rāga* in Kurzform repräsentieren, sondern darüber hinausgehende Prinzipien der musikalischen Gestaltung zu kodieren scheinen. Da *ālāp* und *gat* die Kerninhalte des indischen Musikunterrichts bilden, liegt die Vermutung nahe, dass auch im *ālāp*-Unterricht Prinzipien der musikalischen Gestaltung vermittelt werden, die über die rein melodische Exposition des *rāga* hinausgehen, sich jedoch bei der Betrachtung singulärer Situationen nicht unmittelbar erschließen. Es scheint daher sinnvoll, den *ālāp*-Unterricht bei allen drei Lehrern noch einmal vergleichend zu rekapitulieren, wobei nun die aus der *gat*-Analyse induktiv abgeleiteten Prinzipien deduktiv auf das musikalische Geschehen des Unterrichts angewandt werden.

1. Melodische Prinzipien

Dass sich das melodische Regelwerk des *rāga* im *ālāp*-Unterricht bei allen drei Lehrern wiederfinden lässt, überrascht nicht, schließlich ist der *rāga* als das melodische Konzept der nordindischen Kunstmusik definiert²²⁵ und *ālāp* als Methode, den *rāga* zu exponieren.²²⁶ In allen drei Unterrichtsbeispielen konnte gezeigt werden, dass das melodische Regelwerk und somit der *rāga* selbst das zentrale Gestaltungsprinzip von *ālāp* darstellt. Es drückt sich aus in

²²⁵ Vgl. Kapitel 2.2.1.

²²⁶ Vgl. Kapitel 2.3.1.

der Exposition der tonalen Zentren und der Präsentation charakteristischer Phrasen. Hierdurch ist der *rāga* innerhalb kürzester Zeit eindeutig zu identifizieren.

2. Rhythmische Prinzipien

Auf das Metrum bezogene Gestaltungsprinzipien lassen sich im Rahmen des *ālāp*-Unterrichts schon deshalb nicht finden, weil *ālāp* nicht metrisiert ist. In der Literatur wird *ālāp* zumindest implizit die Existenz einer rhythmischen Regelmäßigkeit in Form von Pulsation abgesprochen.²²⁷ Zumindest die *ālāp-mukhṛā*, die den ersten Sinnabschnitt in Lalit Gomes und Subroto Roy Chowdhurys Unterricht abschließen, weisen jedoch eindeutig ein weitgehend stabiles Pulsationsmuster auf. Ashish Sankrityayans Beharren auf exaktem Einhalten des Phrasen-internen Timings liefert ebenfalls Hinweise, welche die rhythmische Gestaltung von *ālāp* keineswegs als beliebig oder frei erscheinen lassen. Die Frage, ob und, falls ja, welche rhythmischen Prinzipien bei der Gestaltung hier eine Rolle spielen, lässt sich anhand der kurzen Beispiele jedoch nicht beantworten. Nachgegangen wird ihr jedoch im Verlauf von Kapitel 4.2., in dessen Rahmen ein vollständiger Groß-*ālāp* analysiert wird.

3. Gestaltprinzip

Das Gestaltprinzip scheint auch bei der Entwicklung von *ālāp* eine nicht unbedeutende Rolle zu spielen, da es sich zumindest in Lalit Gomes' und Subroto Roy Chowdhurys Unterricht mehrfach zeigt. So tritt in Lalit Gomes' Unterricht eine melodisch-rhythmische Gestalt, die bei ihrer ersten Präsentation die Tonfolge ma-Dha-Ni umfasst, insgesamt elfmal in Erscheinung, wobei hier die Imitationen des Schülers nicht mit eingerechnet sind. Folgende Varianten lassen sich nachweisen: Original (0.55), exakte Wiederholung (1.19), zwei sequenzierte (1.02, 1.24), zwei sequenzierte und melodisch veränderte (1.29, 2.04), zwei in der Ornamentierung abweichende (2.46, 3.03) und drei melodisch erweiterte Varianten (3.23, 3.34, 3.44).

In Subroto Roy Chowdhurys *ālāp*-Unterricht wird das Gestaltprinzip indirekt sogar verbal bestätigt. Durch den Ausdruck „same thing but in one stroke“ (6.10-6.17) bestätigt er, dass die melodisch-rhythmische Gestalt ma-Ni-Dha-Sa-Ni-Re lediglich eine unterschiedlich ornamentierte Variante der drei Einzelfiguren ma-Ni, Dha-Sa, Ni-Re darstellt, die nun statt durch drei mit nur einem einzigen Anschlag erzeugt wird.

Dass in Ashish Sankrityayans Unterricht das Gestaltprinzip nicht nachzuweisen ist, muss nicht zwangsläufig bedeuten, dass es bei der *ālāp*-Entwicklung im *Ḍāgar bānī* keine Rolle

²²⁷ Vgl. Ruckert 2004: 22; Slawek 2000: 19.

spielt. Vielmehr unterstreicht sein Fehlen die methodische Differenz zu den anderen Lehrern. Während die mit der Anwendung des Gestaltprinzips einhergehende Variantenbildung bei Lalit Gomes und Subroto Roy Chowdhury von Anfang an forciert wird, wird sie in Ashish Sankrityayans Unterricht strikt vermieden. In diesem Stadium des Unterrichts erlernt der Schüler durch strikte Imitation zunächst allein die melodische Struktur des *rāga* anhand eines exakt vorkomponierten *ālāp*. Jede Phrase ist ein Unikat, jedes schmückende Beiwerk wird vermieden. Sanyal und Widdess zufolge steht die Variantenbildung bei dieser Form des Unterrichts erst zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt auf dem Programm der Ausbildung.²²⁸

4. Ästhetische Prinzipien

Das 'Prinzip der variierenden Wiederholung' wurde bereits durch die Diskussion des Gestaltprinzips exemplifiziert und somit bestätigt.

Das 'Prinzip der Kontrastierung' lässt sich in der Abfolge von Figuren oder Phrasen unterschiedlichen Charakters ausmachen. In Lalit Gomes' Unterricht wird der Grundton Sa zweimal hintereinander exponiert (0.00-1.29), dies jedoch durch zwei grundverschiedene Phrasen. Die erste Phrase (0.00-0.55) ist durch zahlreiche Glissandi (*māṇḍ*) und mikrotonale Ornamentierungen charakterisiert. Die zweite Phrase, die aus der bereits vorgestellten melodisch-rhythmischen Gestalt ma-Dha-Ni (0.55), ihrer sequenzierten Variante Dha-Ni-Re (1.02) und dem Grundton Sa selbst besteht, steht hierzu im scharfen Gegensatz. Sie ist völlig unverziert und enthält überhaupt keine Glissandi. In Subroto Roy Chowdhurys *ālāp*-Unterricht entstehen deutliche Kontraste durch die abwechselnde Präsentation längerer, stark verzierter Phrasen mit vielen Glissandi und melodischer Ruhepole auf den Tönen Sa, Pa und Ga. In Ashish Sankrityayans Unterricht lässt sich das 'Prinzip der Kontrastierung', wenn überhaupt, in die abwechselnde Präsentation von langen und kurzen Phrasen hineinlesen.

Das 'Prinzip des passenden Übergangs' ist anhand der Unterrichtsbeispiele, die ja lediglich den ersten Sinnabschnitt von *ālāp* wiedergeben und somit nur einen einzigen Absatz umfassen, erwartungsgemäß nicht nachzuweisen. Möglicherweise drückt es sich jedoch in der musikalischen Konvention aus, einzelne Sinnabschnitte durch *mukhyā*-Formeln voneinander abzugrenzen. Zumindest fungieren solche Formeln als Interpunktion zwischen zwei Absätzen, die unterschiedliche 'Themen' behandeln. Ob hierdurch ein passender Übergang geschaffen wird, der das vorangehende mit dem nachfolgenden musikalischen Geschehen sinnvoll verbindet, wird erst durch die Aufführungsanalyse in Kapitel 4.2. zu beantworten sein.

²²⁸ Vgl. Kapitel 3.2.1.3.

Das ‚Prinzip der Erwartungserzeugung‘ scheint bei der Gestaltung von *ālāp* von herausragender Bedeutung zu sein. Es zeigt sich in der Art und Weise, wie Töne mit Ruhepolcharakteristik vorbereitet und schließlich präsentiert werden. Vergleicht man beispielsweise die jeweiligen Anfänge des *ālāp*-Unterrichts von Lalit Gomes, Ashish Sankrityayan und Subroto Roy Chowdhury miteinander, so zeigt sich bereits bei der Etablierung des Grundtons Sa, dass er in allen drei Beispielen zunächst umspielt und erst anschließend tonal fixiert wird. Anders ausgedrückt wird die Erwartung mittels Umspielung auf den Grundton gelenkt und bei dessen Erreichen erfüllt. Die Beispiele unterscheiden sich jedoch gravierend in der Zeit zwischen Erwartungserzeugung und Erwartungserfüllung. In Ashish Sankrityayans Unterricht wird der Grundton gleich mit der ersten Phrase erreicht, die Erwartung wird also unmittelbar erfüllt. In Lalit Gomes‘ Unterricht sind hierfür immerhin drei Phrasen nötig, in Subroto Roy Chowdhurys Unterricht gar acht. In den beiden letztgenannten Fällen wird die Erwartung also zunächst mehrfach enttäuscht, bevor sie schließlich erfüllt wird. Hier zeigt sich abermals die Differenz der Unterrichtsmethoden.

Die versuchsweise Anwendung auf den *ālāp*-Unterricht zeigt, dass sich die aus der *gat*-Analyse abgeleiteten Prinzipien, zumindest teilweise, auch hier wieder finden, wenngleich sie hier weniger deutlich in Erscheinung treten. Gleichzeitig kristallisieren sich im Vergleich Differenzen der Unterrichtsmethoden heraus, die sich bereits durch die Einzelanalysen andeuteten. Während in Ashish Sankrityayans *ālāp*-Unterricht der Fokus beinahe ausschließlich auf dem *rāga* liegt, scheinen in Lalit Gomes‘ und Subroto Roy Chowdhurys Unterricht darüber hinausgehende Prinzipien der musikalischen Gestaltung gezielt mit vermittelt zu werden.

3.3. Fazit

Improvisation, das konnte die Untersuchung von Unterrichtsbeispielen aus wissenschaftlicher Literatur und teilnehmender Beobachtung bestätigen, spielt in der Vermittlungspraxis der nordindischen Kunstmusik keine Rolle. In keiner der hier vorgestellten Traditionen bzw. bei keinem der hier vorgestellten Lehrer wird dem Schüler erklärt oder beigebracht, wie er zu improvisieren hat. Das Thema ist schlichtweg nicht existent. Improvisationskompetenz *muss* folglich durch die Art und Weise und/oder die Inhalte des Unterrichts indirekt angeeignet bzw. intuitiv erworben werden.

Die Unterrichtsmethodik beruht auf dem Prinzip der Imitation. In allen untersuchten Traditionen bzw. bei allen hier vorgestellten Lehrern wird vom Schüler erwartet, dass er das,

was der Lehrer vorspielt oder vorsingt, so exakt wie möglich kopiert. Zumindest aus Sicht des Schülers lässt sich das Imitationsprinzip somit durchaus als strikt bezeichnen. Im Vergleich der Beispiele lassen sich jedoch feine und hinsichtlich der Aneignung von Improvisationskompetenz nicht unbedeutende Unterschiede feststellen. Auffällig hierbei ist, dass das Imitationsprinzip bei der Vermittlung metrisierter Strukturen wie *gat* bzw. *bandiś*, *tān* und *tihāī* grundsätzlich sehr strikt gehandhabt wird. Hier wird der Schüler erst dann aus der Unterrichtseinheit entlassen, wenn er das vom Lehrer vorgegebene Material exakt zu kopieren imstande ist. Bei der Vermittlung des nicht-metrisierten *ālāp* finden sich hingegen zwei Varianten des Imitationsprinzips, eine streng ausgelegte und eine mit größerer Toleranzbreite.

Prinzipien des Improvisierens in nicht-metrisierten Strukturen

Sanyal und Widdess zufolge bedeutet Improvisation im Kontext der nordindischen Kunstmusik, *rāga* auf immer neue Arten und Weisen wieder zu erschaffen.

„We therefore invoke the concept of `re-creation´ to describe what happens when a musician steeped in `tradition´ gives a unique, unrepeatable performance.“²²⁹

Mit ihrem Modell der `recreative ability´ liefern sie gleichzeitig Hinweise darauf, wie diese Improvisationskompetenz erlernt wird.

„Accustomed from birth to the sounds of his father and other family members singing and playing at home, the young musician acquires the instinctive ability to recreate those sounds with the aid of whatever materials he has learned formally. The process of *talīm* encourages the development of this recreative ability, which can also be acquired by non-family disciples, and underlies the phenomenon of `improvisation´ in Indian music. Recreative ability is a fundamental link between the realms of tradition and performance in Indian music: it is the mastery of processes of improvisation as well as the memorization of fixed repertory.“²³⁰

Improvisationskompetenz oder `recreative ability´, so lässt sich folgern, wird also erworben durch die sich allmählich entwickelnde, instinktive Fähigkeit, das qua Unterricht aktiv erlernte mit dem qua musikalischer Sozialisation passiv angeeigneten Material in Verbindung

²²⁹ Sanyal/Widdess 2004: xvii.

²³⁰ Sanyal/Widdess 2004: 130.

zu setzen, wodurch sich die Möglichkeiten und Prozesse des Improvisierens im Gedächtnis festsetzen. Der eigentliche Unterricht liefert hierbei die vorkomponierten Gerüste oder Modelle für Improvisation, während die Demonstration von Varianten eine Vielzahl von Beispielen für Improvisationen liefert. In der Differenz zwischen Modell und Demonstration liegt das Lernpotential der Improvisation. Das Hören bzw. die musikalische Sozialisierung bildet somit eine ebenso wichtige Säule des Lernprozesses wie der eigentliche Unterricht. Zumindest was das Erlernen von *ālāp* betrifft, gibt die Untersuchung der Vermittlungspraxis dem Modell der 'recreative ability' recht.

Hamiltons Studie lässt zwar keine Rückschlüsse darauf zu, wie die konkrete Unterrichtspraxis im Detail aussieht, im Falle Radhika Mohan Maitras wird jedoch explizit darauf hingewiesen, dass der Schüler *rāga*-Interpretationen aufmerksam studieren sollte. In Benjamin Gomes' Unterricht endet jede Lerneinheit damit, dass der Lehrer dem Schüler den gerade erlernten *rāga* noch einmal vorspielt.

Die empirische Untersuchung der Vermittlungspraxis bei dessen Sohn Lalit Gomes zeigt, dass dieser die Vermittlung durch Unterricht und Exemplifizierung durch Hören auf ähnliche Weise trennt. Beim exakten Kopieren lernt der Schüler das gerüstete Modell eines *ālāp* zu spielen, das jedoch bereits Varianten einzelner Phrasen enthält. Durch die Demonstration analoger Passagen auf Konzertniveau am Ende der *ālāp*-Unterrichtseinheit, exemplifiziert er die Möglichkeiten der improvisatorischen Ausgestaltung des Modells. Die Differenz zwischen Modell, Modellvarianten und Demonstration beherbergt das Lernpotential der Improvisation.

In Subroto Roy Chowdhurys Unterricht werden die beiden Prozesse zeitlich nicht getrennt. Er unterrichtet auf Aufführungsniveau, der *ālāp* enthält bei der Vermittlung bereits zahlreiche Varianten. Der Schüler wird hierdurch in eine Überforderungssituation manövriert, die es ihm unmöglich macht, den Lehrer exakt zu kopieren. Durch die notgedrungen ungenaue Imitation erzeugt er selbst Varianten, die, zumindest im Fortgeschrittenenstadium, vom Lehrer jedoch nur dann korrigiert werden, wenn sie das Regelwerk des *rāga* verletzen oder die musikalische 'Aussage' der betreffenden Phrase verzerren. Das *ālāp*-Modell und die Möglichkeiten seiner improvisatorischen Ausgestaltung erschließen sich hier zeitgleich, in der Differenz zwischen verschiedenen Varianten derselben Passage einerseits und zwischen der Vorgabe des Lehrers und der ungenauen Imitation des Schülers andererseits.

Im Dāgar *bānī* wird zwischen zwei Möglichkeiten der *ālāp*-Tradierung unterschieden. Die eine Variante, in Kapitel 3.2.1.3. als Variante zwei bezeichnet, entspricht der von Subroto

Roy Chowdhury praktizierten Methode.²³¹ Bei der als Variante eins bezeichneten Methode,²³² die dem Unterrichtskonzept von Ashish Sankrityayan zu entsprechen scheint, werden die Prozesse wiederum strikt getrennt. Der Schüler kopiert und memoriert das vollständig durchkomponierte Modell eines gesamten *ālāp*, in dem auf jegliches schmückende Beiwerk verzichtet wird. Im nächsten Schritt bildet er selbstständig Varianten, die dann vom Lehrer korrigiert werden. Hier ist es die Differenz zwischen dem Modell, den selbst gebildeten Varianten und den Korrekturen des Lehrers, die Rückschlüsse auf die Möglichkeiten der improvisatorischen Ausgestaltung erlaubt. Unklar bleibt bei dieser Form des *ālāp*-Unterrichts jedoch, woher das Wissen stammt, wie Varianten zu bilden sind. In Ashish Sankrityayans Unterricht fehlte die zweite Säule der Vermittlungspraxis, das Hören von Improvisationsbeispielen, völlig. Dies legt die Vermutung nahe, dass es sich bei dieser Variante des Unterrichts um eine ältere Form handelt, die aus der Zeit stammt, als Schüler sich, im Rahmen von *guru-śiṣya-paramparā*, permanent in der Nähe ihres Lehrers aufhielten und hierdurch kontinuierlich musikalisch konditioniert wurden.

Trotz aller Verschiedenheit der Vermittlungsweisen lässt sich als Ergebnis festhalten, dass die Kompetenz *ālāp* zu improvisieren durch den kontinuierlichen Vergleich zwischen Modell und exemplifizierten Varianten des Modells erworben wird.

Einen *ālāp* zu improvisieren bedeutet demnach, ein gerüsthaftes Modell durch Variantenbildung auszusmücken. Aus der vergleichenden Untersuchung von Beispielen für *ālāp*-Unterricht ließen sich grundlegende Prinzipien der Variantenbildung ableiten.

Das melodische Regelwerk des betreffenden *rāga* stellt demzufolge das zentrale Gestaltungsprinzip dar. Dieses Regelwerk erschließt sich dem Schüler durch das Modell selbst. Hieran lernt er auf basalem Niveau, welche Phrasen für den *rāga* charakteristisch sind, wo seine tonalen Haupt- und Nebenzentren liegen und wie diese herauszustellen sind, wie einzelne Töne zu intonieren und zu ornamentieren sind und in welcher Beziehung die Töne zueinander stehen. Durch die Exemplifizierung von Varianten werden Wege der Modellausschmückung aufgezeigt, die nicht nur das melodische Regelwerk nicht verletzen, sondern den Charakter des *rāga* betonen.

Aus dem Vergleich von Modell und exemplifizierten Varianten ließ sich das Gestaltprinzip ableiten. Hierbei werden Figuren oder Phrasen in ihrer melodischen und/oder rhythmischen Struktur verändert, erweitert oder schlichtweg anders ornamentiert, jedoch in einer Weise, die

²³¹ Vgl. Sanyal und Widdess 2004: 133.

²³² Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 133.

den Zusammenhang mit bzw. die Abstammung von der Originalfigur oder -phrase erkennen lässt.

Auch ästhetische Prinzipien ließen sich aus dem Vergleich von Modell und Modellvarianten ableiten. So scheint eine Mischung aus Wiedererkennungs- und Überraschungsmomenten bei der *ālāp*-Entwicklung von zentraler Bedeutung zu sein. Erzeugt werden solche Momente durch das Prinzip der variierenden Wiederholung, das Prinzip der Kontrastierung, vor allem aber durch das Prinzip der Erwartungserzeugung, bei dessen Anwendung gezielt erzeugte Erwartungen sowohl erfüllt als auch enttäuscht werden können.

Improvisation in metrisierten Strukturen

Während die Prinzipien der *ālāp*-Improvisation im Zusammenspiel von Modell und Variantenexemplifizierung erlernt werden, beschränkt sich der Unterricht metrisierter Strukturen allein auf das Modell. Durch strikte Imitation erlernt der Schüler hierbei in erster Linie *gat* bzw. *bandiś*, die um vorkomponierte *tān* mit *tihāī* ergänzt werden können, jedoch keinesfalls müssen. Da weder durch Demonstration noch durch Variantenbildung Möglichkeiten des improvisatorischen Umgangs mit der metrisierten Struktur aufgezeigt werden,²³³ lässt sich schlussfolgern, dass sich die Prinzipien des Improvisierens hier im Modell selbst verbergen.

Durch die Untersuchung von zwei im Unterricht vermittelten *gat* konnte gezeigt werden, wie das melodische Regelwerk des *rāga*, durch die Hervorhebung der Zentraltöne an metrisch prominenten Stellen, die Präsentation charakteristischer Phrasen und die Betonung der spezifischen *rāga*-Skala kodiert wird. Die *gat* selbst können darüber hinaus als Prototypen für die Umsetzung des melodischen Regelwerks in metrisierten Strukturen betrachtet werden.

Aus dem von Subroto Roy Chowdhury vermittelten *gat* ließ sich weiterhin das Gestaltprinzip ableiten. Auch dessen Anwendungsmöglichkeiten werden im *gat* selbst demonstriert und somit exemplifiziert. Charakteristische Phrasen oder Figuren werden hierbei in ihrer melodischen oder rhythmischen Struktur so manipuliert, dass sie gleichzeitig wiedererkennbar bleiben und trotzdem überraschend wirken.

Aus der rhythmischen Struktur des *gat* ließen sich rhythmisch-metrische Prinzipien ableiten. Die rhythmische Struktur des *gat* lässt sich auf zwei verschiedene Arten wahrnehmen, einerseits in Analogie zur metrischen Unterteilung andererseits in Analogie zur Unterteilung in melodische Sinnabschnitte (beispielsweise in Form melodisch-rhythmischer Gestalten), die

²³³ Hamiltons Beispiele lassen sich diesbezüglich nicht eindeutig interpretieren. Sanyal und Widdess weisen jedoch ausdrücklich darauf hin, dass Improvisation in metrischen Strukturen üblicherweise im Unterricht des Dāgar *bānī* keine Rolle spielt. Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 134.

die metrische Gliederung kontrastieren. Der *gat* kodiert und exemplifiziert damit sowohl konmetrische wie kontrametrische Akzentuierungen als Möglichkeiten der rhythmischen Gestaltung.

Auch ästhetische Prinzipien ließen sich in der Struktur des *gat* aufzeigen. So lässt sich die konkrete Anwendung des Gestaltprinzips auf einer abstrakten Ebene als ‚Prinzip der variierenden Wiederholung‘ deuten, in dessen Rahmen Bekanntes auf eine Weise manipuliert wird, die das daraus resultierende Neue als Variante des Bekannten erkennen lässt.

Dem gegenüber steht das Prinzip der Kontrastierung, das sich aus der Gegenüberstellung von erstem und zweitem Zyklus ergab. Das Neue ist hier strukturell so verschieden vom Bekannten, dass ein deutlicher Kontrast entsteht.

An der Gelenkstelle zwischen den Zyklen, oder abstrakt ausgedrückt, zwischen zwei einander kontrastierender Strukturen, zeigte sich das Prinzip des passenden Übergangs. Kontraste werden demzufolge nicht übergangslos aneinander gereiht, sondern durch eine Brücke miteinander verbunden, die sowohl zur vorangehenden wie zur nachfolgenden Struktur passt.

Auch das Prinzip der Erwartungserzeugung, das sich aus der Kombination aller ästhetischen Prinzipien ergab, konnte aus der Struktur des *gat* abgeleitet werden. Hierbei lassen Wiederholungen, variierende Wiederholungen oder Andeutungen das musikalische Folgegeschehen vorhersehbar erscheinen. Diese gezielt aufgebauten Erwartungen können schließlich sowohl erfüllt als auch enttäuscht werden.

Die Kompositionen der nordindischen Kunstmusik repräsentieren somit nicht nur, wie in der Literatur beschrieben, das melodische Regelwerks des *rāga* in Kurzform („definite embodiments of the rāgs“²³⁴), in ihrer Struktur kodieren und exemplifizieren sie außerdem Prinzipien der musikalischen Gestaltung. Sie beinhalten somit nicht nur das metrisierte *rāga*-Modell, sondern darüber hinaus auch die Möglichkeiten des Improvisierens über dieses Modell.

Tān und *tihāṛ* gelten als Paradebeispiele improvisierter Strukturen in metrisierten Abschnitten. Im Gegensatz zu *gat* sind sie jedoch nur als fakultative Bestandteile des Unterrichts zu betrachten. Weder im *Dāgar bānī* noch bei Subroto Roy Chowdhury werden sie zwingend unterrichtet. Der Schüler erlernt sie durch das Imitationsprinzip, das hierbei ebenso streng ausgelegt wird wie bei *gat*. Die im Unterricht vermittelten *tān* und *tihāṛ* stellen ebenso sorgfältig durchkomponierte Modelle dar. Auch sie repräsentieren nicht nur das melodische Regelwerk des betreffenden *rāga*, sondern kodieren und exemplifizieren darüber

²³⁴ Sanyal/Widdess 2004: 133.

hinaus gehende Prinzipien der musikalischen und somit improvisatorischen Gestaltung, die sich mit den in *gat* nachgewiesenen decken.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Fähigkeit in metrisierten Strukturen zu improvisieren allein durch die Weitergabe von Modellen vermittelt wird. Diese beinhalten jedoch sowohl die Prinzipien der improvisatorischen Gestaltung als auch beispielhafte Anwendungsmöglichkeiten derselben. Wenngleich also die Kompetenz, in metrisierten bzw. nicht-metrisierten Strukturen zu improvisieren, durch unterschiedliche Prozesse erworben wird, so liegt diesen doch ein gemeinsames Konzept zugrunde, welches darin besteht, die Prinzipien des Improvisierens im Vergleich von Modell und Anwendungsbeispielen anzueignen.

Senso-motorisches Programmieren

Auf den ersten Blick sehen die Arten und Weisen des Musikunterrichts so disparat aus, dass man eigentlich im Plural von Unterrichtsschemata sprechen müsste. Einige Lehrer beginnen mit Skala- oder Permutationsübungen, andere mit *gat*, wieder andere mit *ālāp*. Einige vermitteln ihren Schülern *tān* und *tihār*, andere wiederum nicht. Einige Lehrer handeln einen *rāga* in drei Unterrichtseinheiten ab, andere veranschlagen hierfür bis zu fünf Jahre. Von einem für indischen Musikunterricht typischen Schema zu sprechen ist dennoch nicht abwegig. Die Untersuchung der Unterrichtspraxis zeigt, dass zwar die Abfolge der Inhalte und die auf ihr Erlernen verwendete Zeit variieren kann, im Kern besteht indischer Musikunterricht jedoch darin *rāga* anhand von *ālāp* und *gat* bzw. *bandiś* imitierend zu erlernen.

Einleitend wurde behauptet, indischer Musikunterricht könne, von den im Vokalunterricht zu singenden Texten einmal abgesehen, nahezu vollständig auf Worte verzichten. Die Unterrichtsmittschnitte geben, mit Ausnahme der Beispiele von Subroto Roy Chowdhury, hierbei ein durchaus realistisches Bild wieder.²³⁵ Der Verzicht auf Erklärungen, Hinweise, Anweisungen und dergleichen lassen die Unterrichtspraxis als geradezu antiintellektuell erscheinen. Die Idee, Improvisation allein durch die Imitation vorgegebener, ergo vorkomponierter Strukturen zu erlernen, wirkt, zumindest durch eine westliche Brille betrachtet, zunächst befremdlich. Die Untersuchung der Vermittlungspraxis offenbart jedoch, wie sinnhaft das Unterrichtskonzept im musikalischen wie im kulturellen Sinne ist.

²³⁵ Die Unterrichtsbeispiele von Subroto Roy Chowdhury sind in diesem Zusammenhang nicht als repräsentativ zu werten. Wohl weil es die erste Privatstunde war, wurde hier deutlich mehr erklärt als sonst üblich.

Psychologisch betrachtet stellt das Improvisieren eine typische Überforderungssituation dar, da der Improvisierende unterschiedlichste Probleme zur gleichen Zeit lösen muss. In Bruchteilen von Sekunden wird das Bewusstsein „zwischen motorischen, musikalischen, empathischen u.a. Problemen hin und her gerissen.“²³⁶ Die Probleme müssen bewertet werden, es muss entschieden werden, was als nächstes zu tun ist, die Entscheidung muss exekutiert und abermals bewertet werden usw. Die Gleichzeitigkeit der Probleme kann nur dadurch sinnvoll gelöst werden, dass Teilprozesse automatisiert ablaufen, also nicht im Zentrum des Bewusstseins stehen, sondern an „untergeordnete Instanzen/Programme delegiert werden“²³⁷. Im Idealfall verlangen die motorischen Aktivitäten kaum Aufmerksamkeit, so dass der Improvisierende in der Lage ist, gleichzeitig zu spielen und zu denken. In diesem Sinne ist das indische Musikvermittlungskonzept als geradezu ideal zu bezeichnen. Nicht nur werden durch extensive und rigorose Übungspraxis die motorischen Fähigkeiten geschult, das gesamte musikalische Regelwerk und die Prinzipien des Improvisierens werden rein operational erworben. Ohne dass er die theoretischen Konzepte oder auch nur die Namen der *rāga* kennen müsste, lernt der Schüler durch die Unterrichtspraxis alles, was er wissen muss, um *rāga* zu improvisieren. Hierdurch lässt sich auch das unter indischen Musikern weit verbreitete Phänomen, musikbezogene Fragen nicht verbal, sondern durch Demonstrationen zu beantworten, erklären.

Der Aneignungsprozess lässt sich metaphorisch als ‚senso-motorische Programmierung‘ beschreiben. Durch den Begriff ‚Programmierung‘ wird verdeutlicht, dass der Schüler lediglich mit einer stark limitierten Anzahl von Informationen bzw. Axiomen ‚gefüttert‘ wird, die im (*ālāp-* oder *gat-* bzw. *bandīś-*) Modell und einigen Variantenbeispielen bestehen. Diese wiederum kodieren das musikalische Regelwerk und die Prinzipien oder, um beim Bild der Informationstechnik zu bleiben, die Algorithmen des Musizierens. Das Attribut ‚senso-motorisch‘ zielt darauf ab, dass der Aneignungsprozess größtenteils unter Umgehung intellektueller Instanzen, im Zusammenspiel des Sinnessystems mit dem motorischen System, vonstatten geht. Unterrichtsschema, -methode und -inhalte versorgen den Schüler somit nicht nur mit allem, was er *wissen* muss, um *rāga* zu improvisieren, durch die senso-motorische Programmierung wird dieses Wissen *inkorporiert* und somit an „untergeordnete Instanzen“²³⁸ delegiert. Beim ‚indischen Improvisieren‘ wird das Problem der Überforderung also dadurch gelöst, dass nicht nur motorische Prozesse automatisiert werden, sondern auch ein großer Teil der musikalischen Regeln und Prinzipien verselbstständigt und somit aus dem Bewusstsein

²³⁶ Behne1992: 50.

²³⁷ Behne1992: 48.

²³⁸ Behne1992: 48.

verbannt wird. Um beispielsweise beim Improvisieren in metrisierten Strukturen auf *sam*, der ersten Zählzeit eines Zyklus zu enden, muss der Improvisierende weder die Länge bestimmter rhythmischer Strukturen berechnen, noch muss er sich notwendigerweise an der *tablā*-Begleitung orientieren. Er `weiß´ einfach, was zu tun ist. Durch das Erlernen und Üben hunderter *gat* schreibt sich eine Vielzahl miteinander kombinierbarer, rhythmischer Strukturen als motorische Patterns ins `Körpergedächtnis´ ein, woraus sich eine Art `automatisiertes Time-keeping´ entwickelt.²³⁹

Doch nicht nur aus musikalischer, auch aus kultureller Sicht lassen sich zwei Gründe anführen, die das indische Unterrichtskonzept als äußerst schlüssig erscheinen lassen.

Im Rahmen einer oralen oder besser gesagt nicht-schriftlichen Überlieferungspraxis scheint ein gewisses Misstrauen gegenüber dem Intellekt durchaus angebracht. Das Spiel `stille Post´ liefert eindruckliche Beispiele dafür, wie schnell mündlich weitergegebene Informationen verfälscht werden können. Dem wirkt das Konzept des senso-motorischen Programmierens im Zusammenspiel mit dem traditionellen Überlieferungssystem entgegen. Durch den gemeinsam verbrachten Alltag von Lehrer und Schüler im Rahmen von *guru-śiṣya-paramparā* fällt die senso-motorische Programmierung des Schülers naturgemäß deutlich intensiver aus als dies in einem modernen Dienstleistungsverhältnis der Fall ist. Nicht nur wird der Schüler hier in der Regel häufiger und länger unterrichtet, durch das Zusammensein ist der Schüler nahezu permanent von musikalischen Klängen umgeben. Die hierdurch intensivierte senso-motorische Programmierung und die lebenslange Bindung von Lehrer und Schüler sorgen dafür, dass musikalisches Wissen und die Fähigkeit, *rāga* zu improvisieren, zuverlässig, und das bedeutet weitgehend unverfälscht, weitergegeben werden. Gleichzeitig werden der charakteristische Stil des *gharānā* und dessen spezifische Auslegung durch den Lehrer mit programmiert, jedoch ohne dass hieraus eine exakte Stilkopie resultieren müsste. Wie gezeigt werden konnte, sind die durch die Unterrichtspraxis vermittelten Prinzipien des Improvisierens so allgemein gefasst, dass ausreichend Raum für individuelle Kreativität bleibt. Die senso-motorische Programmierung sorgt somit dafür, das musikalische Erbe einer Tradition sowohl zu bewahren und fortzuführen als auch einer vorsichtigen, aber beständigen Erneuerung zu unterziehen. Dieser Balance zwischen Tradition und vorsichtiger Innovation ist es vermutlich zu verdanken, dass die nordindische Kunstmusik über einen Zeitraum von vier Jahrhunderten lebendig blieb, ohne an Authentizität oder Aktualität einzubüßen.

²³⁹ Dieses Beispiel basiert auf eigener Erfahrung.

Das Konzept des senso-motorischen Programmierens hilft auch zu verstehen, warum nordindische Kunstmusik, die in Analogie zur westlichen Kunstmusik als ‚klassische Musik‘ (classical music) bezeichnet wird, nicht schriftlich tradiert wird, obwohl Notation seit langem bekannt ist. Zumeist wird als Grund hierfür angeführt, dass sich mikrotonale Nuancen schlecht notieren lassen.²⁴⁰ Die Entwicklungsgeschichte des westlichen Liniennotationssystems, aber auch das auf den *tablā*-Spieler Nikhil Gosh zurückgehende Notationssystem²⁴¹ liefern jedoch eindruckliche Beispiele dafür, wie durch kontinuierliche Verbesserung eine immer größere Detailgenauigkeit erzielt werden kann. Der Hauptgrund für die nicht-schriftliche Vermittlungspraxis dürfte vielmehr in der traditionellen Vorstellung zu suchen sein, der zufolge *rāga* göttlichen Ursprungs sind.

„Our tradition teaches us that sound is God – Nada Brahma. That is, musical sound and the musical experience are steps to the realization of the self. We view music as a kind of spiritual discipline that raises one’s inner being to divine peacefulness and bliss. We are taught that one of the fundamental goals a Hindu works toward in his lifetime is a knowledge of the true meaning of the universe – its unchanging, eternal essence – and this is realized first by complete knowledge of one’s self and one’s own nature. The highest aim of our music is to reveal the essence of the universe, and the *ragas* are among the means by which this essence can be apprehended. Thus, through music, one can reach God.“²⁴²

Einen *rāga* zu spielen oder zu singen bedeutet demnach nicht nur, ein vorhandenes Melodiemodell improvisierend zu rekreieren, sondern gleichzeitig in Kommunikation mit dem Göttlichen zu treten und hierdurch die ewige Wahrheit zu erkennen. Dieses Konzept von Musik als Mittel zur Kommunikation mit dem Göttlichen lässt sich, aus indischer Sicht, mit der Idee, Musik zu notieren und sie damit strikt zu determinieren nur schlecht in Einklang bringen. „To predetermine the music means to kill it.“²⁴³ In diesem Satz drückt Ziā Mohiuddīn Khān Dāgar die allgemeine Skepsis gegenüber strikter Determinierung aus. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Kommunikation mit dem Göttlichen und das Erkennen der ewigen Wahrheit erst durch den Prozess des Improvisierens in Gang gesetzt werden. Nach hinduistischer Auffassung kann Wahrheit jedoch nur dann fließen, wenn der Wahrheitssuchende ein vom Ego befreites, leeres Gefäß ist, in das die Wahrheit sich ergießen

²⁴⁰ Vgl. Massey/Massey 1993: 97.

²⁴¹ Vgl. Wegner 2004: 55 ff.

²⁴² Shankar 1972: 17.

²⁴³ Ziā Mohiuddīn Khān Dāgar; zitiert in: Kaul 1982.

kann.²⁴⁴ Auch in dieser Hinsicht stellt das senso-motorische Programmieren eine nahezu ideale Vorbereitung dar. Die Automatisierung der motorischen Prozesse und die Verselbstständigung musikalischer Regeln und Prinzipien bewirken zwar nicht notgedrungen den Verlust des Egos, zumindest befreien sie jedoch das Denken des Improvisierenden von unnötigem Ballast.

²⁴⁴ Vgl. Kurt 2009: 141; Michaels 1998: 113 f.

4. Improvisation in der Aufführungspraxis

„Only five percent is composition, 95 percent of the music we play is improvisation on very strict principles.“²⁴⁵

Wenn es richtig ist, dass die indische Musikvermittlung dem im vorangehenden Kapitel beschriebenen charakteristischen Schema folgt, dann müssten die aus der Untersuchung der Unterrichtspraxis abgeleiteten Prinzipien den Grundstock für *rāga*-Improvisationen bilden. Diese Prinzipien müssten sich demzufolge in jeder beliebigen Aufführung nordindischer Kunstmusik nachweisen lassen. Bevor ein solcher Versuch unternommen wird, sollen zunächst die Argumente derjenigen Forscher untersucht werden, die dem Improvisationscharakter der nordindischen Kunstmusik skeptisch gegenüberstehen.

4.1. Improvisation in der Literatur zur nordindischen Kunstmusik

Das Unbehagen, nordindische Kunstmusik mit Improvisation in Verbindung zu bringen, ist zunächst darauf zurückzuführen, dass in der indischen Musikterminologie kein Äquivalent existiert. Mit dem viel zitierten Begriff *upaj* (vom Verb *upajanā*, wachsen, entspringen²⁴⁶) werden üblicherweise Momente höchster Inspiration und Kreativität bezeichnet, in denen die Musik ohne Anstrengung wie von allein fließt und der Musiker sich selbst in der Rolle des erstaunten Zuhörers wieder findet.

„Musicians in every culture experience that curious feeling when music seems to flow entirely by itself, propelling itself effortlessly, leaving the musician in utter astonishment, almost as a bystander. It is during such moments that *upaj* in music takes place.“²⁴⁷

Der Begriff *upaj* ist also eher dazu geeignet, das subjektive „Flow-Erlebnis“²⁴⁸ improvisierender Musiker zu bezeichnen, als den Prozess des Improvisierens selbst.

Sandeep Bagchee (1998) gehört zu den wenigen indischen Autoren, die der Verwendung des Improvisationsbegriffs eine gewisse Skepsis entgegenbringen.

„The term improvisation figures very often in any discussion on Indian music [...]. It must be clarified that, although the music is performed without written notation, it does not

²⁴⁵ Imrat Khān 1983.

²⁴⁶ Vgl. Widdess/Nooshin 2006: 106.

²⁴⁷ Chandravarkar 1987: 99.

²⁴⁸ Behne 1992: 51.

mean that it is improvisation in the strict sense, that is 'to perform without preparation' or 'performing without the aid of manuscript, sketches or memory'. Memory, in fact, has an important role to play and moreover, performance practices in Indian music are based on specific *rāga*-s, *tāl*-s and conventional forms and established procedures.²⁴⁹

Der amerikanische Musikethnologe George Ruckert (2004) äußert sich ähnlich zurückhaltend, wenngleich mit etwas anderen Argumenten.

„However, the idea of improvisation is elusive and somewhat deceptive in Hindustani classical music. Those who relate the word 'improvisation' in its jazz sense of reworking melodic patterns over a chordal harmony do not instantly grasp the compositional restrictions and elaborations suggested to the musician who plays or sings a *rāg*. For the latter musician, it is largely a question of selecting a few notes and phrases, and then placing these melodic phrases into a balance suggested by the traditions of the *rāg* and the school (*gharānā*) of its performer.“²⁵⁰

Stephen Slawek (1998), ebenfalls amerikanischer Musikethnologe, betrachtet nordindische Kunstmusik zwar als durchweg improvisierte Musik, ein gewisses Unbehagen dem Begriff gegenüber ist aber deutlich wahrnehmbar.

„Here, what I especially wish to note is that much of what occurs in a performance of Hindustānī music – which, I would contend, is essentially improvised from start to finish – is actually „fixed“ music (one might alternately say memorized) in the sense that the performer has practised and rehearsed those exact melodic or rhythmic phrases hundreds, if not thousands, of times before. What makes the performance improvisatory is that there is freedom to construct the performance as it unfolds – the succession of events is only loosely predetermined.“²⁵¹

Das Unbehagen der drei Autoren, den Improvisationsbegriff mit nordindischer Kunstmusik in Verbindung zu bringen, verwundert nicht, wenn man sich die vielschichtigen Bedeutungs- und Bedeutsamkeitsmöglichkeiten vor Augen hält, die in Kapitel eins diskutiert wurden. Gemeinsam ist ihnen, dass sie Improvisation zwar nicht definieren, ihre Skepsis aber dennoch auf Grundlage einer mehr oder minder vagen Vorstellung der Begriffsbedeutung zum Ausdruck bringen. Improvisation mit extensivem Üben, mit Vorbereitung, einem mehr oder

²⁴⁹ Bagchee 1998: 261.

²⁵⁰ Ruckert 2004: 53.

²⁵¹ Slawek 1998: 336.

minder festgelegtem Ablaufplan und musikalischen Restriktionen in Verbindung zu bringen, erscheint ihnen offenbar `irgendwie falsch`. Stimmt man jedoch darin überein, dass Improvisation, wie in Kapitel eins dargelegt, niemals voraussetzungslos sein kann, dass sie nicht aus dem Nichts erschaffen wird und die Vorbereitung nicht nur nicht ausschließt, sondern erst durch das Vorhandensein einer Wissensbasis bedingt wird, dann lassen diese Zweifel sich zerstreuen.

Eine andere Art von Skepsis legen Widdess und Nooshin an den Tag. In ihrem Artikel *Improvisation in Iranian and Indian Music* (2006) untersuchen sie die Verwendung der englischen Begriffe `composition` und `improvisation` in der indischen Musikgeschichte und kommen zu dem Schluss, dass sie ihre Ursprünge in einer Fehlkonzeption westlicher Musikwissenschaftler zu Beginn des 20. Jahrhunderts finden.²⁵²

„In both Iranian and Indian music, the terms „composition“ and „improvisation“ imply an over-simplified distinction that reflects Western pre-conceptions rather than the complexity of musical reality.“²⁵³

Führt man sich Ferands Ausführungen aus dem Jahr 1938 vor Augen,²⁵⁴ dann ist nachvollziehbar, dass man die indische Kunstmusik ursprünglich deshalb als improvisierte Musik bezeichnete, um sie gegenüber der komponierten europäischen Kunstmusik abzuwerten oder zumindest abzugrenzen. Legt man der Entscheidung über die Verwendung eines Begriffs jedoch Nettls Forderung zugrunde, dass nicht das, was in der Herkunftskultur des Forschers, sondern was in der untersuchten Kultur als wesentlich für die Musik erachtet wird,²⁵⁵ so kommt man gar nicht umhin, Improvisation als zentralen Begriff der nordindischen Kunstmusik zu betrachten. Wenn indische Musiker und Autoren ihn seit knapp 100 Jahren verwenden und er aus der zeitgenössischen indischen Musikterminologie nicht mehr wegzudenken ist,²⁵⁶ lässt er sich nur schwerlich als fremd oder unangemessen bezeichnen, ob seine Verwendung nun ursprünglich auf einer Fehlkonzeption beruhte oder nicht.

Widdess und Nooshin begnügen sich jedoch nicht damit, ihre Kritik allein auf eine von außen oktroyierte Fehlkonzeption zu stützen. Im Vergleich von iranischer und nordindischer Kunstmusik untersuchen sie darüber hinaus die Tauglichkeit des Improvisationsbegriffs im Hinblick auf die jeweilige musikalische Praxis. Da im Fall der nordindischen Kunstmusik die

²⁵² Vgl. Widdess/Nooshin 2006: 107.

²⁵³ Widdess/Nooshin 2006: 117.

²⁵⁴ Vgl. Kapitel 1.1.1.

²⁵⁵ Vgl. Nettl 1974: 8.

²⁵⁶ Vgl. hierzu Bagchee 1998: 261; Chandravarka 1987: 98; Viram Jasani; in: Bailey 1987: 24; Tyagi 1997: 106.

spontane, kreative Leistung vor allem darin bestehe, vorgefertigtes Material anhand bestimmter Prinzipien neu zu kombinieren, sei das, was gemeinhin unter Improvisation verstanden werde, besser unter dem Begriff `Kompositionsstrategien´ („compositional strategies“²⁵⁷) zu fassen.

„[...] what appears to be spontaneously improvised music may in fact be based on memorized or rehearsed material; what is spontaneous is the decision to use a particular phrase or sequence of phrases at a given moment in the performance.“²⁵⁸

Hiergegen lässt sich, wie bereits zuvor, einwenden, dass Vorbereitung und Übung dem Charakter der Improvisation keineswegs widersprechen. Durch die Einführung des alternativen Begriffs `compositional strategies´ wird darüber hinaus das Problem, wie die musikalische Realität in eine verständliche Terminologie zu übersetzen ist, nicht gelöst, sondern lediglich verlagert, da der englische Begriff `composition´, selbst nach Aussage der Autoren, ebenso missverständlich ist wie der Begriff `improvisation´.²⁵⁹ Sie scheinen sich jedoch der Missverständlichkeit ihres Alternativbegriffs bewusst zu sein, wenn sie die indische Aufführungspraxis schließlich zwischen den beiden Polen des Nettlschen Kontinuums verorten,²⁶⁰ dessen Maßstab die Zeitdauer zwischen einer musikalischen Idee und ihrer Realisierung darstellt.

„The distinction between composition and improvisation is therefore artificially rigid, as in practise there is a sliding scale between the spontaneous and the pre-planned, and the same performance may draw on elements from different points along that scale.“²⁶¹

Viel wichtiger und hinsichtlich der Aufführungspraxis deutlich interessanter als die Frage nach der `richtigen Bezeichnung´ für das, was in der Aufführungspraxis passiert, sind hingegen die fünf musikalischen Konzepte, die Widdess und Nooshin als `compositional strategies´ auffassen. Diese beinhalten zum ersten das Konzept der melodischen Expansion und Kontraktion, welches die Autoren mit dem indischen Terminus „*vistār*“²⁶² belegen.

²⁵⁷ Widdess/Nooshin 2006: 110.

²⁵⁸ Widdess/Nooshin 2006: 107.

²⁵⁹ Vgl. Widdess/Nooshin 2006: 117.

²⁶⁰ Vgl. Kapitel 1.1.2.; Nettl 1974: 6.

²⁶¹ Widdess/Nooshin 2006: 107.

²⁶² Widdess/Nooshin 2006: 112; Es sei darauf hingewiesen, dass der Begriff *vistār* weder in der Literatur noch in der musikalischen Praxis ausschließlich für das Konzept der melodischen Expansion und Kontraktion verwendet wird. Wörtlich übersetzt bedeutet er `Entwicklung´, `Erweiterung´ und wird beispielsweise auch für die improvisatorische Variantenbildung eines *gat* (Vgl. Slawek 2000: 227) oder allgemein für die improvisatorische

„the gradual widening of range to include successively higher, and/or lower, pitches. This process can be seen both in the development of an individual phrase, and in the structuring of each large section of a performance. The reverse process, a gradual contraction of melodic range, can also occur, for example in the final descent of an *ālāp* or the descending phase of a *tān*.“²⁶³

Als zweite ‚compositional strategy‘ nennen Widdess und Nooshin die rhythmische Intensivierung („rhythmic intensification“²⁶⁴), die durch die graduelle Steigerung des Tempos und/oder die Erhöhung der rhythmischen Dichte erzeugt wird.

„on the large scale, there is a gradual increase in tempo or rhythmic density, with different technical procedures becoming available at each new tempo. On the small scale, an individual motif can be progressively reduced in length at successive repetitions.“²⁶⁵

An dritter Stelle nennen sie Permutation, worunter sie die Neukombination von Tönen einer gegebenen Phrase oder eines Motivs verstehen.

„repetition of a limited set of pitches or melodic motif, with some re-ordering of pitches, so far as the constraints of the *rāga* permit.“²⁶⁶

Als vierte ‚compositional strategy‘ wird die sukzessive Entwicklung individueller Tonhöhen („development of individual pitches“²⁶⁷) bezeichnet. Hiermit ist gemeint, dass einzelne Töne im Verlauf der Performance als temporäre melodische Zentren fungieren.

„a single pitch may for a time be treated as the focus of attention or >>>subject of discussion<<<; such a pitch may be repeated, emphasised, prolonged, and/or taken as the concluding note of successive phrases. The development of successively higher scale degrees in *vistār* [...] can overlap rather than following in rigid succession. Typically the next higher pitch is hinted at during the development of the previous pitch, before becoming the focus of attention in its turn.“²⁶⁸

Entwicklung eines *rāga* verwendet (Vgl. Hamilton 1989: 289). Dem Verfasser gegenüber verwendeten auch *tablā*-Spieler diesen Begriff, um hiermit die improvisatorische Expansion bestimmter rhythmischer Phrasen zu beschreiben.

²⁶³ Widdess/Nooshin 2006: 112.

²⁶⁴ Widdess/Nooshin 2006: 113.

²⁶⁵ Widdess/Nooshin 2006: 113.

²⁶⁶ Widdess/Nooshin 2006: 113.

²⁶⁷ Widdess/Nooshin 2006: 113.

²⁶⁸ Widdess/Nooshin 2006: 113.

Die fünfte und letzte ‚compositional strategy‘ bezeichnen Widdess und Nooshin als ‚sequential transposition‘²⁶⁹ bzw. ‚*alamkār*‘²⁷⁰, was sich wohl am ehesten mit dem Begriff Sequenzierung übersetzen lässt. Eine Phrase bzw. ein Motiv wird hierbei auf höheren oder tieferen Tonstufen wiederholt.

„a melodic motif is repeated several times starting on successively higher or lower degrees of the scale. An *alamkār* pattern usually has to be modified as it unfolds to conform to the melodic grammar of the *rāga*, and for this reason sequential transposition tends to be less prominent in Indian music than in Iranian music.“²⁷¹

Im Hinblick auf die oben dargelegte Argumentation sind sämtliche von Widdess und Nooshin als ‚compositional strategies‘ bezeichneten Konzepte aus Sicht des Verfassers der Improvisation zuzuordnen. Jede einzelne findet ihr Äquivalent in oder lässt sich zurückführen auf die aus der Unterrichtspraxis abgeleiteten Prinzipien des Improvisierens. So verweist die melodische Kontraktion und Expansion (Strategie eins) auf das in Subroto Roy Chowdhurys *gat* nachgewiesene Gestaltprinzip. Die rhythmische Intensivierung (Strategie zwei) leitet sich ab einerseits aus der Konvention der kontinuierlichen Temposteigerung²⁷² und andererseits aus den metrisch-rhythmischen Prinzipien, die sich in Subroto Roy Chowdhurys *gat* als kontrametrische Anschlagspatterns niederschlugen. Permutation (Strategie drei) und Sequenzierung (Strategie fünf) konnten in Lalit Gomes‘ und Subroto Roy Chowdhurys *ālāp*-Unterricht nachgewiesen werden und wurden dort als Phrasenvarianten unter das Gestaltprinzip gefasst. Die sukzessive Entwicklung individueller Tonhöhen (Strategie vier) entspricht den im *ālāp*-Unterricht nachgewiesenen melodischen Prinzipien, in deren Rahmen die tonalen Zentren des *rāga* in den Vordergrund gestellt werden.

In Kapitel eins konnte gezeigt werden, dass mit dem Begriff ‚Improvisation‘ die unterschiedlichsten Phänomene oder Konzepte in Verbindung gebracht werden können. Die Diskussion des Improvisationsbegriffs im Kontext der nordindischen Kunstmusik zeigt hingegen das genaue Gegenteil. Hier werden, ausgehend von der musikalischen Praxis, dieselben Phänomene oder Konzepte mit unterschiedlichen Begriffen belegt. Dort wie hier gilt, dass die Verwendung des Begriffs ‚Improvisation‘ stark von der persönlichen Sichtweise des Autors, vor allem aber von seiner Definition abhängt. Auf Grundlage der in Kapitel eins

²⁶⁹ Widdess/Nooshin 2006: 113.

²⁷⁰ Widdess/Nooshin 2006: 113.

²⁷¹ Widdess/Nooshin 2006: 113.

²⁷² Vgl. Kapitel 2.3.1.

vorgenommenen Definition des Improvisationsbegriffs ließen sich die Argumente der ‚Improvisationsskeptiker‘ entkräften. Die Zuordenbarkeit der von Widdess und Nooshin als ‚compositional strategies‘ bezeichneten musikalischen Konzepte zu den ‚Prinzipien des Improvisierens‘ wird als zusätzliche Bestätigung der These betrachtet, dass nordindische Kunstmusik zu einem überwältigenden Anteil improvisierte Musik ist.

4.2. Aufführungsanalyse

Im Folgenden wird die Aufführungspraxis der nordindischen Kunstmusik auf Prinzipien des Improvisierens hin untersucht. Wie bereits erwähnt, gäbe theoretisch jede beliebige *rāga*-Aufführung ein geeignetes Untersuchungsobjekt ab – vorausgesetzt, sie wird von den beteiligten Musikern als gelungen betrachtet. Improvisation birgt, da ihr per definitionem kein ausgearbeiteter Handlungsplan zugrunde liegt, grundsätzlich das Risiko des Scheiterns. Eine ‚nicht gelungene‘ Aufführung zu analysieren würde demnach unter Umständen bedeuten, nach Dingen Ausschau zu halten, die nicht vorhanden sind. Prinzipiell wäre also jede beliebige, kommerzielle Aufnahme geeignet, da nicht anzunehmen ist, dass Musiker gescheiterte Aufnahmen zur Veröffentlichung freigeben. Hierbei wäre jedoch die Gefahr nicht auszuschließen, dass ein in wiederholten Aufnahme- oder Übungssessions zur Perfektion gebrachtes, durchkomponiertes ‚Werk‘ fälschlicherweise für eine Improvisation gehalten würde. Um sicherzustellen, dass die Entwicklung der Musik aus dem Moment heraus geschieht, wurde der Analyse daher eine Feldaufnahme zugrunde gelegt, bei welcher der zu spielende *rāga* erst unmittelbar vor der Aufnahme festgelegt wurde. Um sie als gelungen zu identifizieren, wurden die Musiker unmittelbar nach der Aufnahme um eine Beurteilung gebeten, die positiv ausfiel. Beide bezeichneten sie als gelungen („good“) und repräsentativ („representative“).²⁷³ Um Vergleichbarkeit mit den Unterrichtsbeispielen herzustellen, wurde hierfür der in Kapitel 2.2.1.2. exemplifizierte und in Kapitel 3.2.3. vorgestellte *rāga Yaman* gewählt. Da es nicht üblich ist und darüber hinaus auch als nicht sonderlich höflich gilt, indischen Musikern vorzuschreiben, welchen *rāga* sie zu spielen oder zu singen haben, wurde das bestehende Lehrer-Schüler-Verhältnis dazu genutzt, den *sitār*-Spieler Subroto Roy Chowdhury und seinen *tablā*-Begleiter Sanjib Pal zu einer solchen Aufnahme zu bewegen. Durch die Berücksichtigung einer vollen *rāga*-Aufführung, bestehend aus Groß-*ālāp* (*ālāp*, *joṛ*, *jhālā*), *vilambit gat*, *drut gat* und einem abschließenden *gat-jhālā* sollte sichergestellt werden, dass möglichst viele unterschiedliche Improvisationsprinzipien erfasst werden

²⁷³ Subroto Roy Chowdhury und Sanjib Pal; Interview vom 22.03.2004.

könnten. Das Ziel dieses Teils der Untersuchung besteht also darin zu ergründen, welche Prinzipien des Improvisierens in der Aufführungspraxis auf welche Weise angewandt werden.

4.2.1. Methodik

Die Analyse erfolgt in drei Schritten:

1. Transkription

Das Ziel der Transkription ist es, die *sitār*-Stimme optisch so darzustellen, dass eine Lesart des musikalischen Geschehens ermöglicht wird, die nicht an den chronologischen Verlauf der Aufführung gebunden ist. Hierdurch werden die Voraussetzungen geschaffen, um Zusammenhänge und Querverweise aufzuspüren. Die auf Minidisc und digitaler Videokassette mitgeschnittene Aufführung wurde hierfür zunächst mit Hilfe von Studio- bzw. Videosoftware geschnitten, per Equalizer bearbeitet und gegebenenfalls abschnittsweise digital verlangsamt, um so eine optimale Ausgangslage zum Abhören zu erzeugen. Anschließend wurde die Musik Note für Note zu Papier gebracht und mit Hilfe einer Notensatzsoftware ins gängige Liniensystem übertragen.²⁷⁴ Um die Transkription mit der ursprünglichen Audioaufnahme klingend zu vergleichen und somit eine zuverlässige Kontrolle ihrer Genauigkeit zu ermöglichen, wurde anschließend aus der Notationsdatei eine Midi-Datei erzeugt und in die Studiosoftware geladen. Nun konnte die von einem Synthesizer gespielte Transkription mit dem Original verglichen und auf Unstimmigkeiten hin überprüft werden.

Da sich die vorliegende Arbeit auf melodie- und somit *rāga*-fähige Instrumente beschränkt, wurde auf eine Transkription der Perkussionsbegleitung verzichtet. Auf eventuelle Interaktionen zwischen *sitār*- und *tablā*-Spieler wird im Rahmen der Analyse jedoch hingewiesen.

2. Analyse

Das Ziel der Analyse besteht darin, dem musikalischen Geschehen Sinn zu verleihen. Die leitende Frage hierbei lautet: warum tun die Musiker das, was sie tun, so, wie sie es tun? In diesem Sinne impliziert die Analyse, wie übrigens die Transkription auch, eine Interpretation. Sie setzt voraus, dass das musikalische Geschehen nicht willkürlich oder zufällig, sondern gewollt und somit von Bedeutung ist. Die Analyse stellt somit eine interpretierende Beschreibung des musikalischen Geschehens dar. Da auch dem konkreten Ablauf eine Sinnhaftigkeit unterstellt wird, wird bei der Analyse chronologisch, dem Ablauf der

²⁷⁴ Details der Notation sind der Transkription vorangestellt.

Aufführung folgend, vorgegangen. Auf Ähnlichkeiten zu vorangehenden Phänomenen wird jedoch hingewiesen.

Im Großen wird die Analyse in Analogie zu den Formteilen der Aufführung unterteilt, im Kleinen wird jeder Formteil in Sinnabschnitte untergliedert. Ein Sinnabschnitt wird hierbei als zusammenhängende musikalische Einheit größeren Umfangs betrachtet, die ein bestimmtes musikalisches `Thema` behandelt. Sowohl die große als auch die kleine Untergliederung ergibt sich somit aus dem musikalischen Kontext selbst. Die Axiome der Analyse sind durch die aus musikalischen Regeln und Konventionen zusammengesetzte indische Musiktheorie vorgegeben, wie sie in Kapitel zwei beschrieben wurde. Zusätzlich wird bei der Analyse jedoch auch auf Informationen verwiesen, die von indischen Musikern dem Verfasser gegenüber mündlich geäußert wurden.

3. Interpretation

Das Ziel der abschließenden Interpretation besteht darin, vom konkreten musikalischen Geschehen und der chronologischen Abfolge zu abstrahieren und auf Grundlage der Analyse das musikalische `Manuskript` auf zugrunde liegenden Prinzipien des Improvisierens zu durchsuchen. Hierbei werden jedoch nicht einfach die aus dem vorangehenden Kapitel gewonnenen Ergebnisse auf das musikalische Geschehen angewandt bzw. hinein interpretiert. Vielmehr müssen sich die Prinzipien aus dem musikalischen Geschehen selbst ableiten lassen.

4.2.2. Aufnahme

Die der Analyse zugrunde liegende Aufnahme wurde am 22. März 2004 in Subroto Roy Chowdhurys Haus in Kolkata angefertigt. Um eine möglichst gute Aufnahmequalität zu sichern und eine detailgenaue Transkription mit optischer Unterstützung zu ermöglichen, wurde parallel zur Audioaufnahme eine digitale Videoaufnahme angefertigt. Die in der Analyse vermerkten Zeitangaben beziehen sich auf die Videoaufnahme. Die Aufnahme selbst stellte für die Musiker insofern keine außergewöhnliche Situation dar, als sie in ihrer gewohnten Umgebung und unter gewohnten Umständen stattfand. Drei- bis viermal pro Woche treffen sie sich zum gemeinsamen Üben. Üben bedeutet in diesem Zusammenhang nichts anderes als eine Konzertsituation zu simulieren. Anders als beispielsweise in westlichen Orchesterproben werden hier also nicht bestimmte Passagen eingeübt, sondern es wird eine volle *rāga*-Aufführung gespielt und anschließend, je nach Lust und Laune, eventuell noch ein kürzeres Stück. Unterbrochen wurde die Aufführung, wie in Konzertsituationen, lediglich zum Nachstimmen der Instrumente. Dass in solchen Situationen

Zuhörer – Freunde, Bekannte, Familienangehörige, vor allem aber Schüler – anwesend sind, stellt eher den Normalfall als die Ausnahme dar. Auch dass solche Übungssitzungen per Audio- oder Videoaufnahme mitgeschnitten werden, stellt keine Besonderheit dar. Über hundert Aufnahmen wurden vom Verfasser im Rahmen solcher morgendlicher Sitzungen bereits mitgeschnitten. Lediglich in zwei Punkten weicht die dieser Aufnahme zugrunde liegende Situation vom Normalfall ab. Zum Ersten wurde aus akustischen Gründen auf den Deckenventilator verzichtet, der die Hitze in dem Dachzimmer üblicherweise auf ein erträgliches Maß reduziert. Im Gegenzug dazu wurde, anders als sonst üblich, im Anschluss an Groß-*ālāp* und *vilambit gat* je eine kurze Erholungspause eingelegt, um die Raumtemperatur wieder auf Normalmaß zu bringen. Ob in dem Verzicht auf den Ventilator auch der Grund dafür lag, dass die Instrumente öfter als sonst üblich nachgestimmt werden mussten, lässt sich lediglich vermuten. Die zweite Abweichung vom Normalfall besteht darin, dass dem Verfasser gestattet wurde, nur wenige Minuten vor Beginn der Sitzung über den zu spielenden *rāga* zu entscheiden. Hierdurch sollte sichergestellt werden, dass die Musiker keine Gelegenheit haben würden, sich auf die Aufnahme vorzubereiten oder Abläufe abzusprechen, so dass mit anderen Worten die gesamte Aufnahme unvorbereitet vonstatten ginge. Im Anschluss an die Aufnahme wurden beide Musiker gefragt, ob sie ihre Performance als gelungen und repräsentativ empfanden, was sie, wie bereits erwähnt, einstimmig bejahten. Der *sitār*-Spieler Subroto Roy Chowdhury wurde bereits in Kapitel 3.2.3.3. vorgestellt. Der *tablā*-Spieler, Sanjib Pal, geboren 1969, ist Schüler von Shankar Gosh und gehört dem Farrukhabād *gharānā* an. Seit 2006 ist er Subroto Roy Chowdhurys ständiger Begleiter auf dessen Europatourneen.

4.2.3. Aufführungsanalyse *rāga Yaman*

4.2.3.1. Aufbau

Die Aufführung hat eine Gesamtlänge von 63.54 Minuten, die sich auf drei etwa gleichlange Abschnitte verteilt. Die Zeitangaben werden, in Analogie zu der Anzeigeweise handelsüblicher DVD-Spieler, in Minuten und Sekunden angegeben (‘22.41’ bedeutet dementsprechend 22 Minuten und 41 Sekunden).

1. Groß-*ālāp*: 00.00-22.41
2. *Vilambit gat*: 22.41-40.54
3. *Drut gat*: 40.54-63.54

Der Groß-*ālāp* lässt sich, wie im Film per Untertitel vermerkt, weiter untergliedern in die Abschnitte *ālāp* (00.00-12.50), *joḍ* (12.50-18.41) und *ālāp-jhālā* (18.41-22.41). *Drut gat*

mündet in *gat-jhālā* und wird mit einem *tihāī* (58.37-63.54) abgeschlossen. Somit sind alle Teile einer traditionellen Instrumental-Aufführung gegeben.

4.2.3.2. Groß-*ālāp*

Der erste Abschnitt, im Rahmen dieser Arbeit Groß-*ālāp* genannt, um Verwechslungen mit dem als *ālāp* bezeichneten ersten Teil dieses Abschnitts zu vermeiden, gilt als Kernstück des *rāga*. Er soll ihn vorstellen, exponieren oder zum Leben erwecken. Zu den Konventionen der *ālāp*-Praxis gehört es, unabhängig davon, ob es sich um Instrumental- oder Vokalmusik handelt, dass er im langsamen Tempo und auf meditative Weise begonnen, immer weiter verdichtet und schließlich in einer Klimax beendet wird. In der Instrumentalmusik wird der Groß-*ālāp* hierfür in die Teile *ālāp* (langsame, meditative Exposition), *joḍ* (Verdichtung) und *ālāp-jhālā* (Klimax) untergliedert.²⁷⁵ Obwohl die Teile aufeinander aufbauen und von Abschnitt zu Abschnitt rhythmische Verdichtungen und Temposteigerungen stattfinden, verfügt doch jeder Abschnitt über eine gewisse Autonomie. So ist es beispielsweise nicht üblich, *ālāp* nur im tiefen Register zu spielen, *joḍ* im mittleren und *ālāp-jhālā* im hohen, sondern jeder Teil exponiert immer den ganzen *rāga* in allen Registern. Der Übersichtlichkeit halber wurde der nicht-metrisierte Groß-*ālāp* in der Transkription mit Taktangaben versehen, die im Folgenden Pseudotakte genannt und mit den Buchstaben `PT´ abgekürzt werden.

4.2.3.2.1. *ālāp*

Die nachfolgende Untersuchung von *ālāp* gliedert sich in musikalische Sinnabschnitte. Wie bereits erwähnt, wird das musikalische Geschehen hier nicht nur beschrieben, sondern interpretierend analysiert. Um zu verdeutlichen, was hiermit gemeint ist, werden Beschreibung und Interpretation im ersten Sinnabschnitt getrennt voneinander vorgenommen. Im weiteren Verlauf wird jedoch nicht mehr differenziert, da der Lese- und Verständnisfluss hierunter zu sehr litte.

1. Sinnabschnitt: PT 1-18 (00.00-01.39)

Dass die Pseudotakte eins bis 18 einen eigenständigen Sinnabschnitt darstellen, lässt sich bereits daran ermesen, dass sie durch eine für die nordindische Kunstmusik charakteristische Phrase (*ālāp-mukhrā*; PT 16-18) abgeschlossen werden. Der gesamte Abschnitt dient dazu, den *rāga* einmal in aller Kürze zu präsentieren und ihn somit für den Zuhörer eindeutig identifizierbar zu gestalten.

²⁷⁵ Vgl. Kapitel 2.3.1.

Musikalisches Geschehen

Wie in den weitaus meisten Fällen beginnt die *ālāp*-Aufführung mit der Präsentation des Grundtons Sa der mittleren Oktave. In den Pseudotakten eins bis zehn bildet dieser das Gravitationszentrum. Als solches bleibt er weitgehend ungehört – nur drei Phrasen enden tatsächlich auf Sa (PT 1, 4, 7; 00.07, 00.38, 01.12) – aber der gesamte Abschnitt ist auf diesen Ton hin zentriert. Dies zeigt sich darin, dass er in allen Pseudotakten angedeutet bzw. umspielt wird. Der Ton Ni tritt in diesem Abschnitt überproportional häufig in Erscheinung, sowohl als Durchgangston, vor allem aber als prominentester Ton einzelner Phrasen. In den Pseudotakten drei und fünf (00.25, 00.55) fungiert Pa kurzzeitig als tonales Zwischenzentrum oder Ruhepol. Obwohl der gesamte Abschnitt um den Grundton Sa gravitiert, zeichnet sich durch die Verwendung folgender charakteristischer *rāga*-Phrasen bereits ab, dass es sich um *rāga Yaman* handeln muss:

Ni-Re-Sa: Pseudotakte 1, 5, 7

Ni-Dha-Pa: Pseudotakte 3, 5, 9

ma-Ni-Dha-Ni oder ma-Ni-Dha-Pa : Pseudotakte 3, 5, 9²⁷⁶

Auch das Auslassen von Sa (PT 1, 5, 7) und Pa (PT 3, 6, 9, 10) in der aufsteigenden Skala (*āroh*) ist so charakteristisch für *Yaman*,²⁷⁷ dass bereits in Pseudotakt zehn kein Zweifel mehr an der Identität des *rāga* bestehen kann, obwohl der erste Zentralton Ga (*vādī*) noch nicht zu hören war.

In Pseudotakt elf wird erstmals Dha, der bisher lediglich als Durchgangston fungierte, als zentraler Ton einer Phrase exponiert. Hierdurch wird angedeutet, dass sich das Gravitationszentrum nun von Sa wegbewegt und etwas Neues beginnt. Dieses Neue tritt dann in Pseudotakt zwölf ein. Erstmals wird hier der erste Zentralton Ga präsentiert und durch mehrere lange Notenwerte sowohl als tonales Zentrum als auch als Ruhepol eingeführt. Ebenfalls in Pseudotakt zwölf wird einmalig kurz der Grundton der tiefen Oktave, Sa,berührt, wodurch der gesamte Oktavraum des *rāga* einmal in abwärtsgerichteter Folge durchschritten und der *rāga* in voller Gestalt präsentiert wurde.

Die Pseudotakte 14 bis 16 erfüllen die gleiche Funktion wie die Pseudotakte eins bis zehn, nur wird diesmal das Gravitationszentrum Sa in umgekehrter Oktavrichtung angesteuert. Auch hier wird Ni überproportional häufig und stark verziert präsentiert, Pa zweimal als Ruhepol verwendet (PT 14, 15-16), Dha einmalig kurz eingeblendet (PT 15) und Sa schließlich als tonales Zentrum erreicht (PT 16).

²⁷⁶ Vgl. Kapitel 2.2.1.2.

²⁷⁷ Vgl. Kapitel 2.2.1.2.

Auf der rhythmischen Seite ist zu beobachten, dass die Einführung des tiefen Grundtons Sa einen Wendepunkt markiert. Während der davor liegende Abschnitt durch viele lange, stark verzierte Phrasen mit zahlreichen Durchgangstönen gekennzeichnet ist, werden die Phrasen nun tendenziell kürzer und durch die Verwendung von Triolen (PT 15) weniger fließend, wodurch ein Kontrast zum vorangehenden Abschnitt hergestellt wird.

Am Ende von Pseudotakt 16 beginnt der *ālāp-mukhṛā*, der den ersten Sinnabschnitt von *ālāp* abschließt und durch das kurzzeitige Andeuten von Ga gleichzeitig zum nächsten Teil überleitet. Pseudotakt 18 ist melodisch irrelevant und dient lediglich als klingende Pause. Hierdurch wird das Ende des ersten musikalischen Sinnabschnitts unterstrichen und auf einen folgenden zweiten verwiesen.

Interpretation

Indische Musiker unterscheiden zwischen zwei verschiedene Varianten der *rāga*-Exposition in *ālāp*, die als *svar-vistār* bzw. *rāg-vistār* bezeichnet werden.²⁷⁸ *Khyāl*-orientierte Musiker bevorzugen oftmals *svar-vistār* (von *svar*, Ton und *vistār*, Entwicklung). Hierbei wird der *rāga* vom Grundton Sa ausgehend Ton für Ton entwickelt. Bis der *rāga* eindeutig identifizierbar ist, können einige Minuten vergehen, wie beispielsweise Aufnahmen des *sitār*-Virtuosen Vilayat Khān belegen.²⁷⁹ *Dhrupad*-orientierte Musiker hingegen favorisieren zumeist *rāg-vistār*. Bei diesem Verfahren wird der *rāga* nicht anhand einzelner aufeinander folgender Töne sondern vor allem anhand seiner charakteristischen Phrasen entwickelt. Auf diese Weise ist er meist nach nur wenigen Sekunden eindeutig zu identifizieren. In den wenigsten Fällen sind die beiden Formen trennscharf voneinander abzugrenzen. In den ersten 18 Pseudotakten liegt eine ausgewogene Mischung beider Möglichkeiten vor. Der *rāga* wird anhand tonaler Zentren entwickelt, hierzu werden jedoch ausschließlich charakteristische *rāga*-Phrasen verwendet.

Es ist ein konstitutives Element der *rāga*-Exposition, Töne dadurch zu zeigen bzw. präsent zu machen, dass man sie umspielt und andeutet. Dieses Andeuten – auf dem *sitār* beispielsweise durch ein leichtes Bending der Spielsaite hervorgerufen – lässt sich in den Pseudotakten eins bis zehn am Grundton Sa gut nachvollziehen. Der Ton ist hier kaum zu hören, bildet aber dennoch das Graviationszentrum und steht somit im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Dass Ni hierbei überproportional häufig in Erscheinung tritt, ist nicht nur seiner tonalen Nähe zum Grundton geschuldet, sondern spiegelt seine Bedeutung als zweiter Zentralton (*samvādī*)

²⁷⁸ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung.

²⁷⁹ Vgl. hierzu beispielsweise Vilayat Khān 2001: CD 1

wider. Hierzu ist anzumerken, dass Ga und Ni in *Yaman* zwar als *vādī* und *samvādī* die Zentraltöne des *rāga* bilden und somit häufiger und deutlicher in Erscheinung treten als alle anderen Töne.²⁸⁰ Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie auch als Ruhepole fungieren müssen. Anders als im Fall von *samvādī* Ni, wird durch die Verwendung von *vādī* Ga weniger Spannung erzeugt. Ob dies durch das, im Sinne westlicher Intervalllehre, 'harmonischere' Verhältnis von Ga (große Terz, 5/4) gegenüber Ni (große Septime, 15/8) zum Grundton, durch den, ebenfalls im Sinne westlicher Harmonielehre, 'Leittoncharakter' von Ni oder durch das Intervallverhältnis zu den Nachbartönen (Dha-Ni-Sa entspricht Ganzton-Halbton-Schritt und Re-Ga-ma entspricht Ganzton-Ganzton-Schritt) zu erklären ist, muss unbeantwortet bleiben, da dies ein Oktroyieren westlicher Konzepte auf die indische Musik bedeutete. Die Tatsache, dass Ni in den ersten zwölf Pseudotakten im Gegensatz zu Ga nicht unverziert auftritt, spricht jedenfalls dafür, dass beide Töne eine grundverschiedene Ruhepolcharakteristik aufweisen. Nicht von der Hand weisen lässt sich auch, dass Ni, durch die häufige Andeutung des benachbarten Grundtons, eine Spannung oder Zugwirkung entwickelt, die auf Sa (Pseudotakte 1, 4, 7) abzielt.

Dank seiner Funktion als Grundton dient Sa in jedem *rāga* als tonales Zentrum. Nicht nur beginnt und endet beinahe jede *rāga*-Aufführung mit diesem Ton, er wird auch als Abschluss einzelner Abschnitte immer wieder angesteuert. In ca. 50 Prozent aller *rāga* spielt auch Pa eine herausragende Rolle. Dies ergibt sich einerseits aus der Tatsache, dass Sa und Pa die einzigen nicht alterierbaren Töne des nordindischen Tonsystems bilden, andererseits dadurch, dass die permanent im Hintergrund erklingende *tambūrā* und die permanent offen mitschwingenden *cikārī*-Saiten²⁸¹ des *sitār*, in allen *rāga*, in denen nicht die vierte Stufe Ma als Zentralton fungiert, auf die Töne Sa und Pa gestimmt werden. Da mit anderen Worten Sa und Pa durch die Grundstimmung der Instrumente permanent präsent sind, bieten sie sich als Ruhepole an.²⁸²

Auch die Behandlung von Dha entspricht seiner theoretischen Bedeutung in *rāga Yaman*. Anders als beispielsweise in *rāga Bihāg*, wo er tatsächlich lediglich die Rolle eines Durchgangstons oder „stepping stone“, wie Subroto Roy Chowdhury es ausdrückt,²⁸³ einnimmt, verfügt er in *rāga Yaman* zwar, gemeinsam mit Re, über keine herausragende

²⁸⁰ Vgl. Kapitel 2.2.1.2.

²⁸¹ Der hier verwendete *sitār* verfügt über eine Spiel- bzw. Melodiesaite sowie die so genannte *joṛī*, eine Messingsaite, die auf den tiefen Grundton gestimmt ist und vier *cikārī*-Saiten, die auf die Töne Ga, Pa, Sa und Sa' gestimmt sind. Vgl. Slawek 2000 15.

²⁸² Vgl. Slawek 2000 11 ff; Miner 1997: 49; Bagchee 1998: 26 ff.

²⁸³ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung.

Bedeutung oder `Schwere`, jedoch kann er von Zeit zu Zeit durchaus kurzfristig exponiert werden.²⁸⁴

Der *ālāp-mukhrā* (PT 16-18) dient als musikalische Interpunktion, die zwei Sinnabschnitte voneinander abgrenzt. In der Literatur wird der Begriff *mukhrā* sowohl für die Eröffnungsphrase einer Komposition als auch für die abschließende Phrase einer *ālāp*-Passage verwendet.²⁸⁵ Um Verwechslungen auszuschließen, wird im Rahmen dieser Arbeit terminologisch zwischen *gat*- und *ālāp-mukhrā* differenziert. Da der *ālāp* nicht metrisiert ist, kann die Länge des *ālāp-mukhrā* variieren. An seiner rhythmischen Struktur lässt sich jedoch erkennen, dass er metrisch an *tīntāl* orientiert ist. Idealtypisch erstreckt er sich über exakt 16 Zählzeiten, wodurch er strukturell so vorhersehbar wird, dass indische Zuhörer ihn oftmals mit den entsprechenden *tāla*-typischen Klatschbewegungen der Hände begleiten.

Hier ein idealtypischer *ālāp-mukhrā* in *rāga Yaman*:



Anhand der insgesamt dreimal in *ālāp* auftretenden *tāla*-orientierten *ālāp-mukhrā* (PT 16/17, 30/31, 71) konnte die überraschende Feststellung gemacht werden, dass der in der Literatur gemeinhin als freirhythmisch bezeichnete *ālāp*²⁸⁶ einer relativ exakten Pulsation folgt und Temposteigerungen nicht graduell, sondern stufenweise von Abschnitt zu Abschnitt vollzogen werden. Mit Hilfe der Studiosoftware ließ sich für den ersten *ālāp-mukhrā* ein exaktes Tempo von 70 bpm ermitteln. Daraufhin wurde der gesamte erste Abschnitt der aus der Transkription hervorgegangenen Midi-Datei auf dieses Tempo programmiert und mit der Audioaufnahme verglichen. Die Abweichungen fallen so gering aus, dass sich hierbei höchstens von Tempo rubato, nicht jedoch von freirhythmischer Darbietung sprechen lässt. Auch die beiden folgenden, ebenfalls mit einem *ālāp-mukhrā* abgeschlossenen Abschnitte, zeigen ein in sich weitgehend stabiles Tempo. Erst diese Beobachtung, die bereits von Sanyal und Widdess bei der Analyse von *ālāp* im vokalen *dhrupad*-Stil gemacht wurde,²⁸⁷ ermöglichte die Transkription mit exakten Tondauern.

²⁸⁴ Vgl. Kapitel 2.2.1.2.

²⁸⁵ Vgl. Pandit Amarnath 1994: 82; Hamilton 1989: 277; Slawek 2000: 244.

²⁸⁶ Vgl. Clayton 2000: 203 ff.

²⁸⁷ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 178 f.

Als Subroto Roy Chowdhury mit dieser für den Verfasser überraschenden Erkenntnis konfrontiert wurde, zuckte er lediglich mit den Schultern und sagte: „Naturally there is a rhythm in *ālāp*, everything in nature has it's specific rhythm.“²⁸⁸

2. Sinnabschnitt: PT 19-32 (02.58-05.29)

Die Pseudotakte 19 bis 32 stellen den zweiten Sinnabschnitt des *ālāp* dar, was sich bereits daran ermessen lässt, dass auch dieser Teil von einem *ālāp-mukhṛā* abgeschlossen wird. Das Tempo von 76 bpm stellt gegenüber den 70 bpm des ersten Sinnabschnitts eine leichte Steigerung dar und führt, entsprechend den Konventionen der Performancepraxis, zu einer Verdichtung des musikalischen Geschehens.²⁸⁹

Lag der Ambitus im vorangehenden Teil bei einer None (Sa bis Re), so umfasst er in diesem Abschnitt eine Undezime (Re bis Pa), wobei die Ränder nur kurz angedeutet werden (ma in PT 23, 26, 29, Ga und Re in PT 26, ma in PT 25, Pa in PT 28). Die Melodie bewegt sich vorwiegend im Intervallraum um die beiden Zentraltöne Ni und Ga. Aus der Häufigkeit und der Art und Weise ihrer Verwendung lässt sich schließen, dass der gesamte Abschnitt auf die Hervorhebung dieser beiden Töne ausgerichtet ist. *Samvādī Ni* tritt wie bereits im ersten Abschnitt überproportional häufig in Erscheinung, als Ausgangs- oder Mittelpunkt meist stark verzierter Phrasen, kaum jedoch als Ruhepol, was wohl seinem bereits diskutierten Zugcharakter zu verdanken ist. Lediglich an zwei Stellen wird Ni in langen Notenwerten präsentiert (PT 20, 22). Der erste Zentralton Ga rückt hingegen sowohl als Ruhepol als auch als Gravitationszentrum des gesamten Abschnitts in den Fokus der Aufmerksamkeit. Durch häufige Andeutung oder Umspielung (PT 19, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29) wird er immer wieder angesteuert, jedoch nur an vier Stellen als Ruhepol präsentiert (PT 19, 21, 24, 29). Selbst die drei Stellen, bei denen Pa erneut kurzzeitig als Ruhepol fungiert (PT 23, 26, 30), werden derart ähnlich vorbereitet wie diejenigen, die auf Ga münden, dass sie lediglich wie Durchgangsstationen auf dem Weg zum ersten Zentralton wirken.

Die Stellung bzw. Wertigkeit der Töne Dha und Re in *rāga Yaman* wurde bereits im vorangehenden Abschnitt diskutiert. Wie dort, so wird Dha auch hier lediglich ein einziges Mal als eigenständiger Ton des *rāga* und nicht lediglich als Durchgangsnote präsentiert (PT 27). Dass der Ton Re, der über eine vergleichbare Wertigkeit verfügt, in diesem Abschnitt häufiger und prominenter in Erscheinung tritt, ist wohl der Tatsache geschuldet, dass er nun im Mittelfeld des präsentierten Tonraums liegt und als Nachbarton des Gravitationszentrums

²⁸⁸ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung vom 27.07.2009.

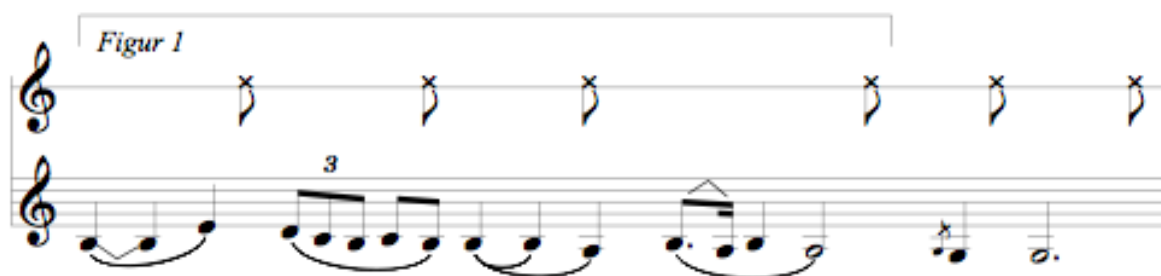
²⁸⁹ Vgl. Kapitel 2.3.1.

Ga den Ausgangspunkt bildet, von dem aus Ga angedeutet bzw. angesteuert werden kann. Besonders deutlich ist dies in Pseudotakt 19 nachzuvollziehen. Durch das Bending (*m̄ṇḍ*) der Melodiesaite scheint der Ton von Ga her zu kommen und dorthin auch wieder zurückzustreben. In den Pseudotakten 20 bis 23 hingegen wird Re sowohl als Durchgangston als auch, in Kombination mit Ni, als Phrasenmittelpunkt verwendet, was aufgrund der Hierarchie der Töne in *rāga Yaman* nur damit zu erklären ist, dass hierdurch Spannung bzw. eine Erwartungshaltung in Richtung des Gravitationszentrums Ga aufgebaut werden soll.²⁹⁰

Auffällig ist weiterhin, dass Sa bis zum abschließenden *ālāp-mukhṛā* nur äußerst sparsam als Durchgangsnote gespielt wird. Hieran lässt sich ablesen, dass er als Grundton des *rāga* über eine so starke Gravitationswirkung verfügt, dass seine Verwendung als eigenständiger Ton die auf Ga zentrierte Spannung unmittelbar zerstören würde.

Hinsichtlich der Gestaltung von Rhythmus und Ornamenten ist eine deutliche Steigerung der Komplexität gegenüber dem ersten Abschnitt zu verzeichnen, was neben der Temposteigerung zu einer zusätzlichen Verdichtung des musikalischen Geschehens führt. Wirkte der erste Sinnabschnitt trotz zahlreicher Ornamente wie *m̄ṇḍ*²⁹¹ und *krintan*²⁹² insgesamt noch eher ruhig und getragen, so ist in diesem Abschnitt ein steter Wechsel von virtuoser Verzierungstechnik mit komplexer Rhythmik und langgezogenen Ruhepausen festzustellen. Entspricht die Vorbereitung der Ruhepole Ga in den Pseudotakten 19 und 21 noch der unspektakulären Weise des ersten Abschnitts, so ändert sich dies ab Pseudotakt 22. Alle folgenden Ruhepole werden nun durch zunehmend komplexere Figuren vorbereitet.

Ruhepol Pa zu Beginn von PT 23 wird durch folgende aus vier Phrasen bestehende Figur in PT 22 (Figur 1) vorbereitet:



²⁹⁰ Vgl. Kapitel 2.2.1.2.

²⁹¹ *M̄ṇḍ* ist eine Ornamentiertechnik, die durch Flexion der Spielsaite erzeugt wird. Sie entspricht im Gitarrespiel einem Bending. Vgl. Slawek 2000: 40.

²⁹² *Krintan* ist eine Ornamentiertechnik, die durch eine Bewegung der Finger entlang der Spielsaite erzeugt wird. Sie entspricht im Gitarrespiel einem Hammer-on bzw. Pull-off. Vgl. Slawek 2000: 39.

Ruhepol Ga am Anfang von PT 24 wird durch folgende, ebenfalls aus vier Phrasen bestehende Figur am Ende von PT 23 und Beginn von PT 24 (Figur 2) vorbereitet:

Figur 2

Ruhepol Pa in der Mitte von PT 26 wird durch drei Figuren (3, 4, 5) vorbereitet, die am Ende von PT 24 beginnen:

Figur 3

Figur 4

Figur 5

Ruhepol Ga in der Mitte von PT 29 wird durch vier Figuren (6, 7, 8, 9) vorbereitet, die am Ende von PT 27 beginnen:

Figur 6

Figur 7

Figur 8

Figur 9

Anhand dieser vier Beispiele lässt sich dreierlei feststellen. Zum ersten ist ein kontinuierliches Changieren zwischen komplexen Figuren und Ruhepolen zu verzeichnen, welches sich als Wechsel von Spannung und Entspannung interpretieren lässt. Zum zweiten nimmt die Anzahl der Figuren, durch welche die Ruhepole vorbereitet werden, kontinuierlich zu, wodurch eine Verdichtung des musikalischen Geschehens stattfindet. Zum dritten zeigt ein Vergleich einzelner Figuren starke Ähnlichkeiten hinsichtlich der melodisch-rhythmischen Gestalt. So können die Figuren drei, sechs und sieben als Varianten von Figur eins aufgefasst werden, Figur neun als Variante von Figur vier und Figur acht als Variante von Figur fünf.

Auch im ersten Sinnabschnitt begegnen uns Varianten der hier aufgezeigten Figuren (PT 3, 7, 14-15 als Varianten von Figur zwei; PT 5 als Variante von Figur vier etc.).

Der *ālāp-mukhrā*, mit dem der zweite Sinnabschnitt endet, beginnt insofern überraschend, als er in keiner Weise vorbereitet wird. Im Video ist zu sehen, dass Subroto Roy Chowdhury beim Erreichen von Pa (Anfang von PT 30) feststellt, dass die Spielsaite sich verstimmt hat. Er wechselt unvermittelt zu Sa, um die Stimmung zu kontrollieren und nachzujustieren und beginnt mit dem *ālāp-mukhrā*. Es ist, wie bereits erwähnt, nicht unüblich, die Instrumente während der Aufführung nachzustimmen. Dass der Musiker nicht wieder die Stelle aufnimmt, an der er unterbrochen hatte, was üblich und naheliegend wäre, lässt sich dahingehend deuten, dass er diesen Sinnabschnitt als erfüllt betrachtet, dass, mit anderen Worten, bereits alles gesagt wurde, was gesagt werden sollte. In den ersten acht Vierteln des *ālāp-mukhrā* deutet sich abermals die *tāla*-Affinität an, die jedoch im weiteren Verlauf eine Retardierung erfährt.

3. Sinnabschnitt: PT 33-48 (05.29-08.25)

Der dritte Sinnabschnitt, der nicht mit einem *ālāp-mukhrā* beendet wird, ist in erster Linie dadurch gekennzeichnet, dass das Tonspektrum nach oben hin erweitert und die figurale Gestaltung des *ālāp* ausgebaut wird. Das Tempo bleibt zunächst bei 76 bpm, steigert sich jedoch ab Pseudotakt 42 auf 78 bpm. Der Tonraum umfasst hier abermals eine None (Dha-Ni), wobei vor allem das Spannungsfeld um ma und Pa ausgeleuchtet wird.

Pseudotakte 33-36

Die Pseudotakte 33-36 schließen unmittelbar an den vorhergehenden Sinnabschnitt an und dienen dazu, Ga als tonales Zentrum zu festigen. Feststellen lässt sich dies an der frappierenden Ähnlichkeit zum vorangehenden Sinnabschnitt. Nicht nur hinsichtlich des Tonraums, auch hinsichtlich der Phrasierung sind die Pseudotakte 33 bis 35 stark an die Pseudotakte 19 bis 21 angelehnt. Dort wie hier wird zunächst Ga stark exponiert, indem er

von Re ausgehend mehrmals angedeutet und schließlich durch mehrere längere Notenwerte fixiert wird. Nebenbei bemerkt stellen die Doppelschläge (16tel Noten auf Ga) in PT 19 und 33 ein Stilmerkmal dar, das dem *rudrā vīṇā*-Spiel entlehnt ist.²⁹³ Durch solche Stilmittel, die musikalisch keine zentrale Funktion erfüllen, verorten Musiker sich im Diskurs und demonstrieren hiermit beispielsweise ihre Affinität zum *dhrupad*.²⁹⁴

Während im zweiten Sinnabschnitt der Melodiebogen nach der Exposition von Ga wieder zu Ni zurückkehrte um diesen Ton als zweiten Pol des Spannungsfelds Ni-Ga zu etablieren (PT 20,22), bleibt Ga hier bis zur Mitte von PT 36 das einzige tonale Zentrum. Dass die figurale Gestaltung nun in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, lässt sich bereits in diesen Pseudotakten feststellen. Mit leichten Varianten folgen hier vier sequenzierende Figuren aufeinander (PT 34, 35), die die Töne Sa, Re und zweimal Ga umspielen, bevor Ga abermals als Ruhepol präsentiert wird (Mitte PT 35). Pseudotakt 36 beinhaltet eine Zäsur, die, funktional einem *ālāp-mukhrā* ähnlich, andeutet, dass nun etwas Neues geschehen wird. Der Melodiebogen führt zum Grundton Sa zurück (Mitte PT 36), der hier jedoch nicht auf der Melodiesaite, sondern auf der eine Oktave darunter liegenden *joṛī*-Saite angeschlagen wird. Sa löst somit Ga als Gravitationszentrum und Ruhepol ab.

Dieses Neue, das charakteristisch für den gesamten folgenden Teil des Sinnabschnitts sein wird, zeigt sich unmittelbar im nun folgenden Aufgang Ni-Re-Ga-ma-Pa, der im weiteren Verlauf das Thema bilden wird. Standen im bisherigen Verlauf spannungsreiche Phrasen und einzelne Ruhepole einander relativ gleichberechtigt gegenüber, so gewinnt die Darstellung eines Tonraums nun an Gewicht.

Die folgenden Töne Re-Sa stellen gewissermassen die Konklusion des Aufgangs dar. Betrachtet man den weiteren melodischen Verlauf des Sinnabschnitts, so lässt sich deuten, dass Aufgang plus Konklusion die `These` darstellen, die im Folgenden ausgeführt wird. Erstmals wird nun ma, der einzige Ton, der bisher keine eigenständige Rolle spielte, exponiert (PT 37-38).

Ähnlich wie Ni verfügt ma in *rāga Yaman* über eine Zugcharakteristik in Richtung seines Nachbartons Pa, jedoch kann er auch den darunter liegenden ersten Zentralton Ga vorbereiten. Dass dies keine Interpretation im Sinne westlicher Leittoncharakteristik darstellt, lässt sich sowohl empirisch als auch musiktheoretisch belegen. In dieser Aufnahme des *rāga Yaman* fungiert ma nie als Ruhepol und wird grundsätzlich nach Ga oder Pa hin `aufgelöst`. Die

²⁹³ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung; Ashish Sankrityayan; Persönliche Unterredung; Vgl. auch Sanyal/Widdess 2004: 24.

²⁹⁴ In einer Vielzahl von Aufnahmen *dhrupad*-orientierter Musiker findet sich dieses Stilmerkmal. Beispiele hierfür sind die *sitār*-Spieler Ravi Shankar und Nikhil Banerjee.

traditionelle indische Musiktheorie schreibt darüber hinaus jedem Ton einer *rāga*-Skala eine spezifische emotionale Charakteristik zu, die Danielou für *Yaman* wie folgt angibt:

„Sa: tonic; Re: gay, confident; Ga: contented, happy; ma: penetrating, active; Pa: joyful, brilliant; Dha: bright, confident; Ni: active, forceful.“²⁹⁵

Die Charakterisierung von ma als `durchdringend, eindringend, penetrant und aktiv´ und von Ni als `aktiv, energisch, kräftig und zwingend´ unterstützt die These, dass diese beiden Töne über eine signifikante Zugwirkung verfügen.

Erst in der Mitte von PT 38 und gleich darauf noch einmal am Ende von PT 38 wird ma nach Pa hin aufgelöst und dieser Ton gleichzeitig als neuer Ruhepol aktiviert. Das zwischenzeitliche Zurückkehren zu Ga, Re und Ni am Ende von PT 37, zu Beginn und am Ende von PT 38 und ab der Mitte von PT 39 setzt das Spannungsfeld ma-Pa in Beziehung zu dem gesamten, in der These vorgestellten Tonraum. In PT 40 wird der Thesenaufrag in beinahe unveränderter Form nochmals wiederholt und über den Zwischenschritt Re-Ga wieder zum Grundton Sa zurückgeführt.

Auch dieser Unterabschnitt (PT 36-41) ist von einer Fülle von Figurenvarianten geprägt. Erwähnt wurde bereits, dass der Thesenaufrag Ni-Re-Ga-ma-Pa aus PT 36 (Figur 10) beinahe unverändert in PT 40 wiederkehrt. Daneben lassen sich sechs weitere Figuren identifizieren, die diesen Unterabschnitt charakterisieren.

So kehrt Figur 11 aus PT 37 sequenziert und leicht variiert am Ende von PT 38 (Figur 11´) wieder:

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'Figur 11', consists of two lines of music. The top line has two fermatas. The bottom line is a melodic line in G major (one sharp) with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final G4 with a sharp sign. The second staff, labeled 'Figur 11'', also has two lines. The top line has three fermatas. The bottom line is a melodic line in G major with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final G4 with a sharp sign. The notes C5 and B4 are marked with a 'k' below them.

Variierende Wiederholungen und Sequenzierungen finden sich auch bei allen anderen Figuren wieder, so bei Figur 12 und 12´ am Ende von PT 37 und bei Figur 13 und 13´ am Anfang von PT 38,

²⁹⁵ Danielou 2003: 270.



bei Figur 14 (PT 38) und 14' (PT 39),



bei Figur 15 und 15' (PT 39) sowie bei Figur 16, 16' und 16'' (PT 39-40).



Die folgenden Pseudotakte 42 bis 48 lassen sich als weitere Ausführung der dem Abschnitt vorangestellten These betrachten. Während im vorangehenden Unterabschnitt das Spannungsfeld ma-Pa in Bezug zum Tonraum Ni-Pa gesetzt wurde, wird hier nun der gesamte Tonraum präsentiert, ohne dass ein bestimmter Ton über einen längeren Zeitraum als Ruhepol im Mittelpunkt stünde. Betrachtet man hier allein diejenigen Töne, deren Notenwerte bei mehr als einer Viertelnote liegen und die somit als Ruhepole in Frage kämen, so fällt auf, dass dies die Töne Pa in PT 42 und 43, Re in PT 44 und 47, ma in PT 45, Ga in PT 45, 46 und 47 sowie Sa in PT 45 und 48 sind. Es ist also einleuchtend, dass hier schwerlich von einem bestimmten Ruhepol gesprochen werden kann. Auch die Tatsache, dass die Töne ma und Re, die wie beschrieben über keine Ruhepolcharakteristik verfügen, gleichberechtigt neben Sa, Ga und Pa als längere Notenwerte vorkommen, spricht eher dafür, dass das Prinzip von kurzer, phrasenbasierter Spannung und Ruhepol basierter Entspannung hier auf den gesamten Unterabschnitt ausgedehnt wird. Dass der gesamte Unterabschnitt erst beim Erreichen von Sa

in PT 47 bis 48 zur Ruhe zu kommen scheint, entspricht einer Konvention der Aufführungspraxis, derzufolge sich das *rāga*-Geschehen immer weiter verdichtet.²⁹⁶

Dass die Töne Dha und Re, die ja in der Tonhierarchie von *rāga Yaman* im Vergleich zu den Zentraltönen Ga und Ni und den Ruhepolen Sa und Pa eine geringere Rolle spielen, hier stärker exponiert werden (Dha in PT 43 und 46; Re in PT 44 und 47) als in den Sinnabschnitten eins und zwei lässt sich damit erklären, dass nun, da der *rāga* mehrfach in seiner typischsten Form präsentiert wurde, auch die Nebenzentren stärker gezeigt werden können. Dies gleich zu Beginn eines *ālāp* in *rāga Yaman* zu tun, wäre zumindest ungewöhnlich, wenn nicht gar falsch, da es dem *rāga* seiner Charakteristik beraubte.

Die kurze Andeutung von Ni in PT 45 antizipiert bereits das Thema des folgenden Sinnabschnitts, in dem dieser Ton in den Mittelpunkt gestellt wird. Ähnliches war bereits in Sinnabschnitt eins (Vorwegnahme von Ga) und Sinnabschnitt zwei (Vorwegnahme von ma und Pa) zu beobachten.

Die Verwendung sequenzierender Figuren, die den vorangehenden Unterabschnitt prägte, ist zwar auch in diesem Unterabschnitt zu beobachten, jedoch in weit geringerem Maß und weniger deutlich. So findet sich der Abgang Dha-Pa-ma (Figur 17) und seine sequenzierte Variante Pa-ma-Ga aus PT 43 in PT 46 wieder. Weniger vom Notenbild als vielmehr vom Höreindruck her lässt sich auch die folgende Tonfolge aus PT 44 bis 45 als sequenzierende Figur (Figur 18) identifizieren.



Anstatt sequenzierender Figuren ist dieser Unterabschnitt vor allem dadurch gekennzeichnet, dass bereits vorgestellte *Yaman*-typische Figuren variiert dargestellt werden. So taucht der Thesenaufgang Ni-Re-Ga-ma-Pa in diesem Unterabschnitt in variierteter Form gleich dreimal auf (PT 44, und zweimal in PT 47). Die schnelle 16tel Figur in PT 44 (Pa-ma-Ga-Re-Ga-ma-Pa) lässt sich ebenfalls als Variante auffassen. Die folgende, ebenso *Yaman*-typische Figur (Figur 19) aus PT 42 findet sich einmal in beinahe identischer Form in PT 45 bis 46 wieder (Figur 19') und einmal als Variante in Kombination mit dem Thesenaufgang (Figur 19'') in PT 47.

²⁹⁶ Vgl. Kapitel 2.3.1.



Dass mit dem Pseudotakt 48 tatsächlich ein Sinnabschnitt abgeschlossen wird, lässt sich daran ermaßen, dass die These aus PT 36 in leicht variiert Form in PT 47 bis 48 wiederkehrt und somit ein Punkt hinter ihre Ausführung gesetzt wird.



4. Sinnabschnitt: PT 48-53 (08.25-09.27)

Der vierte sehr kurze Sinnabschnitt stellt erneut einen Gegensatz zum Vorangehenden dar. Während dort der Tonraum von Ni bis Pa und die für diesen Tonraum typischen Phrasen und deren Varianten den Mittelpunkt des Geschehens darstellten, ist es hier wieder ein einzelner Ton, der das 'Thema der Diskussion' bildet. Bei diesem handelt es sich um den Grundton *Sa* des hohen Registers. Während *Sa* im ersten Sinnabschnitt als Gravitationszentrum weitgehend ungehört blieb, tritt er in diesem Sinnabschnitt mehrfach deutlich zutage (PT 50, 52). Vorbereitet wird er, wie schon in Sinnabschnitt eins, durch die vorhergehende Einführung des zweiten Zentraltons Ni, der im vorangehenden Sinnabschnitt bereits kurz angedeutet wurde. Wie in Sinnabschnitt eins tritt Ni hier überproportional häufig in Erscheinung, wird aber aufgrund seiner bereits angesprochenen Zugcharakteristik meist nur kurz und stark verziert präsentiert.

Das Tempo dieses Sinnabschnitts bleibt bei konstant 78 bpm. Der Ambitus umfasst nun eine Duodezime (Pa-Re), was nicht nur eine Erweiterung, sondern auch eine melodische

Verdichtung bewirkt und das melodische Geschehen spannungsreicher gestaltet. Hauptsächlich gravitiert das Tongeschehen jedoch um *Sa*.

Wie bereits in Sinnabschnitt drei beobachtet, beginnt auch dieser Sinnabschnitt mit einer Art `Nachsatz' zum vorhergehenden Geschehen. In PT 48 wird zunächst der theseartige Aufgang Ni-Re-Ga-ma wiederholt, der diesmal allerdings nicht auf Pa endet, sondern auf Dha abzielt. Dies erfüllt eine Brückenfunktion zwischen Sinnabschnitt drei und vier. Einerseits wird hierdurch bereits Bekanntes präsentiert, andererseits zeichnet sich ab, dass der Tonraum nun nach oben hin erweitert wird. Gleich in der nächsten Phrase (Ende PT 48) wird Ni erreicht. Die Melodie steigt umgehend wieder ins tiefe Register ab und erneut auf. Ni wird abermals kurz berührt, bevor der Melodiebogen erneut fällt (PT 49 bis Anfang PT 50). Das Gravitationszentrum *Sa* wird am Ende von PT 49 einmalig kurz berührt, um es als solches auch bewusst zu machen, bevor es dann in PT 50 in Form zweier langer Notenwerte auch als Ruhepol etabliert wird. Dass der Melodiebogen vorher zu Ni zurückfällt und von dort aus wieder aufsteigt, ist sicherlich kein Zufall. Einerseits wird hierdurch die Zugcharakteristik in Richtung *Sa* betont, andererseits deutet sich an, dass im weiteren Verlauf nicht nur einzelne begrenzte Tonräume gezeigt werden, sondern dass nach dem Erreichen von *Sa* alle drei Register zunehmend ins Zentrum der Darstellung rücken.

Auf die Etablierung von *Sa* als Grundton, Ruhepol und Gravitationszentrum des Sinnabschnitts in PT 50 folgen denn auch mehrere große Tonsprünge zunächst abwärts und anschließend wieder aufwärts zu *Sa*, die beinahe das gesamte Tonspektrum enthalten. Diese Auf- und Abwärtsbewegungen mit *Sa* als Zielton wiederholen sich in Varianten auch in PT 51 und 52, wobei Subroto Roy Chowdhury wieder spannungsgeladene und stark verzierte Phrasen mit Ruhepolen (*Sa* in PT 52 und 53) abwechselt.

Auch Wiederholungen bzw. Sequenzierungen von Figuren werden wieder eingeführt. Der gesamte Sinnabschnitt lässt sich in zwei `Sätze' mit ähnlichem Inhalt teilen. Der Aufgang ma-Dha-Ni am Ende von PT 48 leitet den ersten `Satz' ein, der nach einem ausgedehnten Spiel mit Ni auf *Sa* endet (PT 50). Der variierte Aufgang ma-Dha-*Sa*-Ni erfüllt die gleiche Funktion für den zweiten `Satz', der bis zum Ende des Sinnabschnitts reicht und ebenfalls auf *Sa* endet. Die *Sa*-umspielende 16tel Figur am Anfang von PT 49 tritt ebenfalls, in variiertes Form und um eine Oktave nach oben verschoben, im zweiten `Satz' wieder auf (PT 52).

Die sequenzierende Figur 20 in PT 49 kann hingegen als Variante der These aus Sinnabschnitt vier (PT 36) gewertet werden, die nun aber nicht auf *Sa* der mittleren Oktave endet, sondern auf *Sa* der oberen Oktave abzielt.

The image contains two musical staves. The top staff, labeled "These", shows a sequence of notes on a single line. The bottom staff, labeled "Sequenzierende Figur 20", shows a more complex melodic line with a triplet of notes marked "3".

Im Sinnabschnitt vier ist eine neuerliche Verdichtung des musikalischen Geschehens zu verzeichnen, die sich darin manifestiert, dass der Tonraum eine starke Erweiterung erfährt und alle bisherigen Möglichkeiten der *ālāp*-Gestaltung miteinander kombiniert werden.

5. Sinnabschnitt: PT 54-70 (09.27-12.50)

Der den *ālāp* abschließende fünfte Sinnabschnitt ist mit 27 Pseudotakten der längste. Wie Sinnabschnitt eins und zwei wird er mit einem *ālāp-mukhṛā* abgeschlossen. Da dieser jedoch mit einer Temposteigerung von 83 auf 170 bpm einhergeht und somit den folgenden *joḍ* einleitet, wird er bereits zum folgenden Abschnitt gezählt. Es wäre sicherlich möglich, Sinnabschnitt fünf weiter zu untergliedern, da er verschiedene 'Themen' behandelt. Da diese jedoch nichts genuin Neues enthalten, wird er als zusammenhängende Sinneinheit betrachtet, die alles bisher Vorgestellte zusammenfasst.

Eine Zäsur lässt sich jedoch bei *Sa* in der Mitte von PT 67 ausmachen. Bis zu diesem Punkt ist *Sa* als Gravitationszentrum des Sinnabschnitts zu identifizieren, das aus verschiedenen Perspektiven heraus immer wieder angesteuert wird. Danach strebt die Melodie sukzessive wieder in Richtung des Grundtons der mittleren Oktave und somit dem Abschluss entgegen.

Wie in den vorangehenden Sinnabschnitten, so wird auch hier der Tonraum nach oben hin erweitert (bis *Dha* in PT 66), ohne dass jedoch andere Töne als *Sa* temporäre melodische Zwischenzentren bildeten. Zwar werden die Töne *Pa* (PT 57, 60, 67) und *Ga* (PT 60, 66) kurzzeitig als Ruhepole eingeführt, die Gravitationszentren bilden jedoch eindeutig die Töne *Sa* bis PT 67 und *Sa* ab PT 67. Offenbar wird der *rāga* nun als so vollständig entfaltet betrachtet, dass es unnötig wäre, ihn erneut anhand all seiner Zwischenstationen zu präsentieren.

Wie schon im vorangehenden Sinnabschnitt, so wird auch hier der erste `Satz´ (PT 54-67) mit einer Figur (Figur 21) eingeleitet (PT 54), die beinahe identisch mit derjenigen ist, die auch den zweiten `Satz´ einleitet (Figur 21´, PT 67 Mitte). Zusätzlich tritt sie auch in PT 61 auf (Figur 21´´).



Diese Figur ist äußerst charakteristisch für *rāga Yaman*. Im bisherigen Verlauf ist sie, wenn auch leicht variiert und/oder sequenziert, bereits sechsmal aufgetreten.



Es wurde bereits betont, dass *Sa* das Gravitationszentrum dieses ersten Abschnitts darstellt. Insgesamt zehnmal wird der Ton direkt angesteuert, in langen Notenwerten gehalten und somit als tonales Zentrum fixiert. Erstmals geschieht dies am Ende von PT 54. Betrachtet man die Art und Weise, wie *Sa* dort vorbereitet wird, so fällt eine unmittelbare Ähnlichkeit zu Sinnabschnitt eins auf. Dort (PT 1-3) wie hier wird der Grundton zunächst umspielt, die Melodie steigt ab zu *ma*, um anschließend auf *Sa* zur Ruhe zu kommen. Oktavversetzt wiederholt sich die Einleitung des *ālāp* also nun zu Beginn des letzten Sinnabschnitts.

Zum zweitenmal wird *Sa* in der Mitte von PT 56 als tonales Zentrum präsentiert. Die Art und Weise, wie der Ton hier vorbereitet wird, ähnelt in mancherlei Hinsicht dem Sinnabschnitt zwei. Dort wie hier wird ein großer Tonraum durchschritten (Re-Pa in Sinnabschnitt zwei; Ni-Ga hier) und Ga als erster Zentralton berührt, wengleich er hier im Gegensatz zu Sinnabschnitt zwei nicht als melodisches Zentrum etabliert wird. Die dritte, vierte und fünfte

Präsentation von *Sa* als tonalem Zentrum erfolgen unmittelbar hintereinander (Ende PT 58-Mitte PT 59). Auch die Art und Weise der Vorbereitung dieser Dreifachpräsentation weist Ähnlichkeiten mit Sinnabschnitt zwei auf, wobei hier eher das Spannungsfeld zwischen den beiden Zentraltönen Ni und Ga zur Vorbereitung von *Sa* im Mittelpunkt steht. Auch die folgenden vier Darstellungen von *Sa* folgen in kurzen Abständen aufeinander (Ende PT 62, Ende PT 63, Anfang und Ende PT 64). Hier finden sich Ähnlichkeiten mit Sinnabschnitt drei, der in erster Linie von figuraler Gestaltung und Sequenzierungen geprägt ist. Dort wie hier finden sich die bereits dargestellten Aufgänge (PT 36, 40, 44, 47 in Sinnabschnitt drei, PT 61, 63, und zweimal in PT 64 hier) und sequenzierenden Figuren (PT 34-Mitte PT 35, PT 37-Anfang PT 40, PT 43, PT 46 in Sinnabschnitt drei; Ende PT 61-Ende PT 62 hier). Gleiches gilt für die zehnte und letzte Präsentation von *Sa* in der Mitte von PT 67. Auch dieser geht eine figurale Sequenzierung voraus (PT 65,66), die stark an Sinnabschnitt drei (PT 39) und an den 'Nachsatz' zu Sinnabschnitt drei (PT 49) erinnert. Dass Sinnabschnitt vier ansonsten hier nicht als Variationsthema behandelt wird, erscheint insofern folgerichtig, als dieser, ebenso wie der hier dargestellte erste Teil von Sinnabschnitt fünf, die Präsentation von *Sa* als tonalem Zentrum zum Inhalt hat.

Insgesamt scheint sich also in den Pseudotakten 54-67 der gesamte bisherige *ālāp* in Kurzform zu wiederholen.

Der zweite Unterabschnitt von Mitte PT 67 bis zum Ende von PT 70 dient ausschließlich dazu, vom tonalen Zentrum *Sa* wieder zurück zum mittleren *Sa* zu gelangen, um von hier aus den *ālāp-mukhrā* beginnen zu können. Eingeleitet wird dieser, wie bereits dargestellt, von der charakteristischen *Yaman*-Phrase (Figur 21'), die schon dem ersten Unterabschnitt vorangestellt war. Erreicht wird der Zielton *Sa* zunächst über den Ruhepol *Pa* (Ende PT 67), über abwärts gerichtete sequenzierende Figuren (Mitte PT 68-Anfang PT 69) und eine letztmalige Variante der als These bezeichneten Figur (PT 69).

4.2.3.2.2. *joḍ*

Wie bereits erwähnt wird *joḍ*, der zweite Teil des Groß-*ālāp* durch einen *ālāp-mukhrā* eingeleitet, der mit einer deutlichen Steigerung des Tempos von 83 auf 170 bpm einhergeht. *Joḍ* ist gekennzeichnet durch die Einführung einer deutlich wahrnehmbaren Pulsation. In der Instrumentalmusik wird die Hervorhebung der Pulsation durch verschiedene Stilmittel erreicht: durch zahlreiche Wiederholungen gleicher Notenwerte in der Melodieführung, durch eine weitgehende Vermeidung von Tempo rubato und, wo die Konstruktionsweise der Instrumente es zulässt, durch das Auffüllen klingender Pausen mit melodisch nicht relevanten

Impulsen. Letzteres wird auf dem *sitār* durch einen kontinuierlichen Wechselschlag zwischen *joṛī*- und *cikārī*-Saiten umgesetzt (beispielsweise PT 72). Das rhythmische Geschehen erfährt hierdurch eine starke Verdichtung.²⁹⁷

1. Sinnabschnitt: PT 71-89

Betrachtet man allein den Ambitus und die Melodieführung dieses Sinnabschnitts, so lassen sich deutliche Parallelen zu *ālāp* feststellen. Im Anschluss an den einleitenden *ālāp-mukhṛā* (PT 71) und einen Pseudotakt, der nur zur Etablierung der Pulsation dient (PT 72), beginnt die Melodie vom mittleren Sa aus bis zu ma abzusteiigen, erneut aufzusteigen, den ersten Zentralton Ga kurz zu berühren und zu Sa zurückzukehren (PT 72-79). Der Grundton bleibt in diesem Unterabschnitt sowohl das einzige Gravitationszentrum als auch der einzige Ruhepol. Hinsichtlich der Ruhepolcharakteristik von Sa kann das Notenbild täuschen, da der Ton nun immer öfter nicht auf der im im fünflinigen System notierten Melodiesaite sondern auf der im einlinigen System notierten *joṛī*-Saite gespielt wird. Während also die Melodie dem Notenbild nach oftmals auf Re zu enden scheint (PT 77, 78, 79), mündet sie klingend auf Sa. Die Pseudotakte 73 bis 79 lassen sich somit melodischerseits als verkürzte bzw. verdichtete Variante von Sinnabschnitt eins von *ālāp* betrachten.

Analog hierzu scheinen die Pseudotakte 80 bis 83 eine melodische Variante des zweiten Sinnabschnitts von *ālāp* zu sein. Dort wie hier ist das Spannungsfeld zwischen den beiden Zentraltönen Ga und Ni zum `Thema der Diskussion`. Dort wie hier bildet Ni den Ausgangspunkt einzelner Phrasen (PT 81, 82) und Ga das Gravitationszentrum sowie den Ruhepol (PT 80, 83).

Bereits die erste Hälfte von Pseudotakt 84 deutet eine Parallele zu Sinnabschnitt drei von *ālāp* an. Der Aufgang Re-Ga-Ma-Pa und die anschließende Konklusion Re-Sa (hier abermals auf der *joṛī*-Saite gespielt) erinnern stark an die in Pseudotakt 36 als These bezeichnete Figur. Dort wie hier steigt die Melodie kurz bis Ni (PT 85) auf, führt Pa als kurzen Ruhepol ein (PT 85) und kehrt anschließend zum Grundton Sa zurück, der den *ālāp-mukhṛā* einleitet.

Die gravierendsten Unterschiede zu den ersten drei Abschnitten von *ālāp* bestehen in der Temposteigerung und der damit einhergehenden Pulsationsverstärkung, die sich auch auf die Ornamentierung der Phrasen auswirkt. Während noch in Pseudotakt 73 eine Oszillation im mikrotonalen Bereich um den Grundton Sa stattfindet, werden die rhythmisch präzisen Ornamente bereits in Pseudotakt 74 ausladender und länger. Die Einführung triolisch gestalteter Phrasen (PT 76, 78-79, 82 und 85) bildet einen Kontrast zu den ansonsten auf

²⁹⁷ Vg. Slawek 2000: 19, 27.

gerade Notenwerte beschränkten Rest dieses ersten Sinnabschnitts. Es lässt sich also festhalten, dass in der Hervorhebung der Pulsation der stärkste Kontrast zum *ālāp* besteht, wo diese eher verschleiert wird. Wie im Film zu sehen ist, muss das Instrument unmittelbar vor dem *ālāp-mukhrā* abermals nachgestimmt werden.

2. Sinnabschnitt: PT 89 (Mitte)-102 (14.21-15.23)

Während der erste Sinnabschnitt von *joḍ* eine Kurzzusammenfassung der ersten drei Sinnabschnitte von *ālāp* darstellt, steht der zweite Sinnabschnitt hierzu in scharfem Kontrast, da er nur einen einzigen Aspekt des *rāga* behandelt. Dennoch lassen sich auch hier Parallelen zur *ālāp*-Gestaltung ziehen. Wie in Sinnabschnitt drei von *ālāp* rückt nun die vierte Stufe *ma* in den Fokus der Aufmerksamkeit. Da der Ton, wie bereits diskutiert, in *rāga Yaman* über eine starke Zugwirkung verfügt, die zumeist nach *Pa* aufgelöst wird, erzeugt er eine melodische Spannung. Anders als in *ālāp* erfährt er hier jedoch keine Auflösung nach *Pa*, sondern nach *Ga*. Dies lässt sich musikpraktisch dadurch erklären, dass durch das höhere Tempo von *joḍ* eine Einführung melodischer Zwischenzentren als Ruhepole nicht mehr zwingend notwendig ist. Wie bereits dargelegt spielt *Pa*, im Gegensatz zu *Ga*, in *rāga Yaman* aus musiktheoretischer Sicht keine zentrale Rolle, sondern gewinnt seine Ruhepolcharakteristik lediglich aus der Tatsache, dass er durch das Borduninstrument prominent gemacht wird.

Eine weitere Parallele zu Sinnabschnitt drei von *ālāp* besteht darin, dass die dort vorgestellte These, bestehend aus dem Aufgang *Ni-Re-Ga-ma-Pa* und der anschließenden Konklusion *Re-Sa*, auch hier in zwei Varianten auftaucht (Ende PT 92-Anfang PT 93 und Ende PT 93-Anfang PT 94), was der Höreindruck deutlicher bestätigt als das Notenbild. Insgesamt ergibt sich ein Bild, das den hier behandelten Sinnabschnitt zwei als Variante der Thesenausführung (PT 37-48) in Sinnabschnitt drei von *ālāp* abbildet, wenngleich die Wahl der Stilmittel deutliche Unterschiede zeigt. Während dort die figurale Gestaltung und Sequenzierung von großer Bedeutung sind, ist dieser Sinnabschnitt durch die häufige Wiederholung des spannungsreichen Tons *ma* (PT 89-90 und PT 94-95), durch ein Oszillieren um *ma* (PT 95-96) und durch ab- und aufwärtsgerichtete Tonsprünge gekennzeichnet (PT 90, 91-92, 97-98). Der gesamte Sinnabschnitt lässt sich in zwei `Sätze` unterteilen, die einander äußerst ähnlich sind und sich lediglich in der Wahl der Stilmittel unterscheiden. Der erste `Satz`, der von der Mitte des Pseudotaktes 89 bis zu Mitte von Pseudotakt 94 reicht, beginnt mit einer wiederholten Präsentation von der vierten Stufe *ma*, gefolgt von ab- und aufwärtsgerichteten Tonsprüngen, die in Pseudotakt 91 auf dem Ruhepol *Ga* enden. Dieses Stilmittel wiederholt

sich unmittelbar daran anschließend noch einmal. Hierauf wird die aus Aufgang plus Konklusion bestehende These zweimal wiederholt (PT 92 und 93) und der Grundton Sa als Ruhepol und Schlusspunkt erreicht (PT 94). Der zweite Unterabschnitt beginnt wie der erste mit einer mehrfachen Wiederholung von ma (PT 94-95). Auf eine abermalige Präsentation der These wird verzichtet, dafür werden die ab- und aufwärtsgerichteten Tonsprünge um oszillierende Gleitbewegungen um ma herum ergänzt. Ansonsten fungiert auch hier der erste Zentralton Ga mehrfach als Ruhepol (PT 95, 96, 98). Der Unterabschnitt endet auf dem Grundton Sa, der den *ālāp-mukhrā* einleitet (PT 102). Das Tempo des Sinnabschnitts liegt nun bei 188 bpm.

3. Sinnabschnitt: PT 103-149 (15.23-18.41)

Der bis hierher längste Sinnabschnitt drei von *joḍ*, der mit einer weiteren Temposteigerung auf 192 bpm einhergeht, weist bezüglich der melodischen Funktionen starke Parallelen zu den Sinnabschnitten vier und fünf von *ālāp* auf.

Die im bisherigen Verlauf präsentierten Stilmittel fasst Subroto Roy Chowdhury unter der Bezeichnung *madh joḍ* zusammen.²⁹⁸ Darunter versteht er die Verwendung von Verzierungen wie *mīṇḍ* und *krintan* in Kombination mit einem Anschlagspattern, bei dem lediglich Viertelnotenwerte zum Tragen kommen.²⁹⁹ In den Pseudotakten 103 bis 104 wird ein neues Stilmittel eingeführt, das er als *laḍī joḍ* bezeichnet.³⁰⁰ *Laḍī joḍ* ist durch eine Anschlagstechnik gekennzeichnet, die für das nordindische *sitār*- und *sarod*-Spiel äußerst charakteristisch ist. Diese ist definiert durch einen variantenreichen Wechsel von Doppel- und Einzelschlägen (Achtel- und Viertelnotenwerte), wobei die Doppelschläge in der Regel nicht mit einem Tonhöhenwechsel einhergehen.³⁰¹ Melodischerseits dienen die beiden Pseudotakte dazu, den Zentralton Ga, wie im vorangehenden Abschnitt, als tonales Zentrum zu festigen.

Die Pseudotakte 105 bis 106 wirken durch die vielfache Wiederholung von ma und die ab- und aufwärtsgerichteten Tonsprünge ebenfalls wie ein Nachsatz zum vorangehenden Sinnabschnitt.

Auch in den Pseudotakten 107 bis Anfang 108 wird das Stilmittel von *laḍī joḍ* variiert, ohne jedoch Ga wieder als tonales Zentrum zu festigen. Stattdessen gravitiert die Melodie ab Pseudotakt 108 in Richtung Sa. Als Gravitationszentrum wird der Ton nur einmalig kurz angedeutet (PT 108); durch die häufige und stark verzierte Verwendung von Ni (PT 108, 109,

²⁹⁸ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung.

²⁹⁹ Vgl. hierzu auch Miner 1997: 164.

³⁰⁰ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung.

³⁰¹ Vgl. hierzu auch Miner 1997: 164 f.; Slawek 2000: 27 ff.

110) und das dreifache Auf- und Wiederabsteigen des Melodiebogens (PT 109 und zweimal 110) wird die Erwartung jedoch auf den Grundton des hohen Registers gelenkt. Erst in Pseudotakt 111 wird *Sa* endlich erreicht und als neues tonales Zentrum etabliert. Diese Art und Weise des Verbergens von Tönen und somit Erzeugens von Erwartungen weist starke Parallelen zu Sinnabschnitt vier von *ālāp* (PT 48-50) auf. Auch dort wird auf ähnliche Weise mit der Erwartung von *Sa* gespielt, bevor der Ton schließlich als tonales Zentrum in den Mittelpunkt rückt. Nachdem *Sa* in Pseudotakt 111 als neues melodisches Zentrum präsentiert und durch mehrfache Wiederholung etabliert wurde, bleibt er beinahe für den gesamten restlichen Teil dieses Sinnabschnitts das Gravitationszentrum. Erst in den Pseudotakten 147 bis 148 wird durch einen kurzen *tān*, der den Abschnitt abschließenden *ālāp-mukhrā* eingeleitet. Immer wieder wird *Sa* aus verschiedenen Richtungen angesteuert und durch lange Notenwerte oder häufige Wiederholungen als tonales Zentrum fixiert (PT 112, 115, 121-122, 129-130, 131, 132, 135, 138, 141-142, 143, 147).

Auf die mehrfache Wiederholung von *Sa* in Pseudotakt 111 folgt in Pseudotakt 112 eine Phrase, die, um eine Oktave nach oben versetzt, eine starke Ähnlichkeit mit dem Abschluss des *ālāp-mukhrā* aufweist und somit die zentrale Rolle von *Sa* unterstreicht.

Wie in Sinnabschnitt vier und fünf von *ālāp* folgt auf die erstmalige Etablierung von *Sa* eine Erweiterung sowohl des Tonraums als auch der verwendeten Mittel. Zunächst wird der Tonraum bis *ma* ab- und aufwärts durchschritten und mit *ladī joḍ*-typischen Anschlagspatterns kombiniert (PT 112-113), bevor *Sa* durch eine *Yaman*-typische Figur zum zweiten Zentralton *Ni* in Bezug gesetzt wird (Ende PT 113- Anfang PT 114). Diese Figur stellt eine weitere Variante der Figur 21 dar, die im bisherigen Verlauf bereits in zahlreich in Erscheinung trat. Auch die sich daran anschließende lange und virtuos ornamentierte Figur ab der Mitte von Pseudotakt 114 stellt eine weitere Variante dieser Figur dar. Sie endet auf *Ni*, dessen Zugwirkung zu *Sa* bereits mehrfach thematisiert wurde. Am Ende von Pseudotakt 115 wird die aufgebaute Erwartung schließlich erfüllt, indem *Sa* von *ma* aus 'angesprungen' und als Zielton präsentiert wird.

Der Pseudotakt 116 stellt eine Kombination aus *madh joḍ* und *ladī joḍ* dar; der Melodiebogen steigt von *Sa* aus ab bis zu ma und anschließend wieder auf zu *Ga*. Da hier weder auf Seiten der Melodie noch des Rhythmus noch der Stilmittel etwas Neues passiert, lässt sich vermuten, dass es sich hierbei um eine klingende Denkpause handelt, in deren Rahmen der nächste Schritt antizipiert wird. In Pseudotakt 117 tritt denn auch ein neues Stilmittel in Erscheinung, das Subroto Roy Chowdhury als *gamak joḍ* bezeichnet. Die Bezeichnung *gamaka* stammt aus der nordindischen Vokalmusik, wo sie eine Verzierungstechnik bezeichnet, bei der die

Stimme nicht im mikrotonalen Bereich, sondern im Bereich von mindestens einem Halbtonschritt, oftmals jedoch weit darüber hinaus, oszilliert.³⁰² Auf dem *sitār* wird dies durch starkes seitliches Ausdehnen der Saite mit der linken Hand erreicht. Die Bautechnik eines modernen *sitār* erlaubt Flexionen im Bereich bis zu einer Quinte. In der Videoaufnahme ist zu beobachten, dass die hier vorgenommenen *gamaka* (PT 117-119) tatsächlich vom Bund des jeweils ersten Tons der Phrase ausgehen und durch die Flexion der Saite das Intervall einer Quinte durchschreiten. Der durch *gamaka* entstehende Effekt stellt einen der wichtigsten Hinweise dafür dar, wie sehr sich die nordindische Instrumentalmusik auf die Vokalmusik bezieht und diese zu imitieren versucht.³⁰³

Die Einführung dieses neuen Stilmittels bewirkt hinsichtlich der melodische Wendungen bzw. Tonfolgen wenig Neues. Wichtig ist hingegen der Effekt, den das schnelle und kontinuierliche Durchschreiten der Intervallräume erzielt. Durch die Verwendung von *gamaka* wird betont, dass die Tonzwischenräume in der nordindischen Kunstmusik von beinahe ebenso großer Bedeutung sind wie die festen Tonhöhen. Der Prozess der *rāga*-Entwicklung erfährt durch die Einführung von *gamak joḍ* eine weitere spürbare Verdichtung. Ein Kontrast wird erzeugt, indem im Anschluss an *gamaka* in Pseudotakt 119 zunächst *Ni* durch einen einfachen, aufsteigenden Melodieverlauf erreicht und von einer virtuos ornamentierten Figur (PT 120) abgelöst wird. Hierdurch wird erneut *Sa* vorbereitet. Am Ende von Pseudotakt 120 wird *Sa* dann erreicht, vielfach wiederholt und durch kleinere Figuren in Pseudotakt 123 nochmals als tonales Zentrum fixiert, wodurch erneut ein Ruhepol entsteht.

Der folgende Unterabschnitt, der sich bis zur erneuten Präsentation von *Sa* als tonalem Zentrum (PT 124- Ende PT 129) erstreckt, ließe sich seitens der verwendeten Stilmittel erneut als *madh joḍ* bezeichnen. Eingeleitet wird dieser durch die *Yaman*-typische Figur (PT 124), die im bisherigen Verlauf als Figur 21 in vielfachen Varianten Anwendung fand. Sie endet auf *samvādī Ni*, dessen melodische Bedeutung durch mehrfache Wiederholung (PT 125) betont wird. Die folgenden vier Pseudotakte kundschaften den Tonraum zwischen *Pa* und *Sa* aus, wobei *Pa* viermal als tonales Zwischenzentrum und temporärer Ruhepol angesteuert wird (PT 126, 127, 128, 129), bevor am Ende von Pseudotakt 129 *Sa* erneut als primäres Zentrum erreicht und in Pseudotakt 130 fixiert wird. Durch das wiederholte Auf- und Wiederabsteigen der Melodie wird abermals eine Erwartung des hohen Grundtons erzeugt. Die komplexen *mṝṇḍ*-Figuren (PT 127 und 128-129), die nun in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken, unterstreichen diese Erwartung.

³⁰² Vgl. Miner 1997: 164; Slawek 2000: 222.

³⁰³ Vg. Sanyal/Widdess 2004: 82.

In den Pseudotakten 130 bis 131 folgt auf die wiederholte Präsentation des tonalen Zentrums *Sa* die Einführung eines neuen Stilmittels, das im weiteren Verlauf von *joḍ* zunehmend an Bedeutung gewinnen wird. Die schnellen Achtelläufe mit einem Anschlag pro Note, die hier erstmals zu hören sind, werden als *tān* bezeichnet.³⁰⁴

Auf die Frage des Verfassers an Subroto Roy Chowdhury, ob man Abschnitte, in denen *tān* das vorherrschende Stilmittel darstellen, in Analogie zu *gamak joḍ*, denn als *tān joḍ* bezeichnen könne, zögerte er zunächst und erläuterte dann, dass *tān* traditionellerweise kein Stilmittel der nordindischen Kunstmusik sei. Ursprünglich, so Subroto Roy Chowdhury, sei es gerade in Groß-*ālāp* einzig und allein um den *rāga* gegangen, dessen melodische und mikrotonale Besonderheiten durch die Verwendung schneller *tān* nicht mehr zum Vorschein gebracht werden könnten. Erst mit der Einführung des *khyāl*-Gesangsstils wurden *tān* ein weithin akzeptiertes Stilmittel, das die Virtuosität in den Vordergrund stelle. Er selbst habe ein zwiespältiges Verhältnis dazu. Einerseits sei die Verwendung von *tān* in Groß-*ālāp* heute so selbstverständlich, dass man es sich kaum leisten könne, darauf zu verzichten, andererseits bestehe durchaus die Gefahr, dass auf diese Weise *rāga*-Präsentationen zu reinen Virtuositätsdemonstrationen verkommen. Indem er dieses Stilmittel gezielt und nicht zu exzessiv einsetze, bemühe er sich um einen Kompromiss.³⁰⁵

Wenngleich die Verwendung von *tān* in *joḍ* nicht unumstritten ist, so bewirkt die Einführung dieses Stilmittels doch unweigerlich eine Verdichtung des musikalischen Geschehens und eine neue Methode, Spannung zu erzeugen. Aufgelöst wird diese durch die abermalige und mehrfache Präsentation des hohen Grundtons *Sa* (PT 131-132).

Der nächste Unterabschnitt (PT 132-134), der wiederum mit der Präsentation von *Sa* (Anfang PT 135) abschließt, stellt erneut einen Kontrast zum vorangehenden dar und scheint Subroto Roy Chowdhurys vorsichtiges Abwägen bezüglich der Verwendung von *tān* zu bestätigen. Hier gewinnt die figurale Sequenzierung wieder stark an Bedeutung, wodurch die *rāga*-Authentizität durch die Betonung der symmetrischen Gestaltung der beiden Tetrachorde Pa-*Sa* und Re-Pa, betont wird. Eine Variante von Figur 21 wird hier sequenziert viermal hintereinander gespielt, wodurch die symmetrische Verteilung der Ganz- und Halbtonschritte der *rāga*-Skala hervorgehoben wird.

³⁰⁴ Vgl. hierzu Ruckert 2004: 60; Slawek 2000: 31.

³⁰⁵ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung.

The image shows a musical score with four sequences labeled '1. Sequenz' through '4. Sequenz'. Each sequence consists of a rhythmic figure (ornament) on the top staff and a melodic line on the bottom staff. The sequences are arranged in two pairs, with brackets indicating the grouping. The melodic lines feature various intervals, including octaves, and some sequences end with a sharp sign (#).

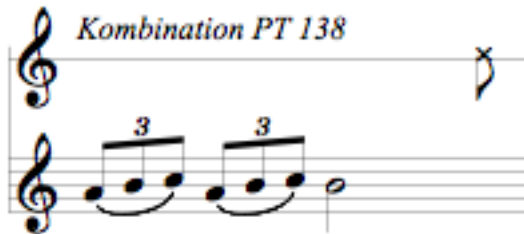
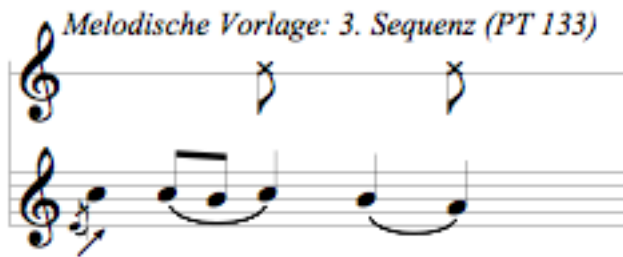
Direkt im Anschluss an die sequenzierenden Figuren wird der Tonraum abermals nach oben hin bis *Ni* erweitert, wodurch nun alle drei Oktaven einmal komplett durchschritten sind. Absteigend wird nun erneut *Sa* erreicht und als tonales Zentrum fixiert, wodurch ein Ruhepol kreiert wird.

Die folgenden eineinhalb Pseudotakte (Mitte PT 135-136) lassen sich als Nachsatz zum vorhergehenden Unterabschnitt bezeichnen, da hier erneut der Oktavraum *Sa-Ni* auf sehr ähnliche Weise wie zuvor durchschritten wird, bevor durch das Erreichen von *Sa* (Anfang PT 138) eine erneute Ruhepause eintritt.

Die Pseudotakte 138 bis 141 sind abermals durch sequenzierende Figuren gekennzeichnet, die rhythmischerseits als Varianten der triolischen Figuren aus den Pseudotakten 78 bis 79 (erster Sinnabschnitt von *jod*), melodischerseits jedoch als Varianten der sequenzierenden Figur 21 betrachtet werden können, die erst kurz zuvor (PT 132-133) präsentiert wurde.

Hieran zeigt sich, dass Melodik, Rhythmik und Ornamentik offenbar als Bausteine betrachtet werden, die relativ unabhängig voneinander kombiniert werden können, um so zu neuen, sinnvollen 'Aussagen' zu gelangen.

The image shows a musical score titled 'Rhythmische Vorlage PT 78-79'. It consists of a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff contains a single ornament. The bottom staff contains a rhythmic pattern of four groups of triplets (marked '3') and a final group of seven notes (marked '7'). The key signature has one sharp (F#).



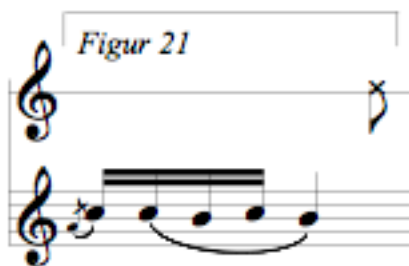
Während die erste Figur aus Pseudotakt 138 melodisch mit der dritten Sequenz aus Pseudotakt 133 korrespondiert, sind die folgenden beiden Figuren (PT 139) nacheinander an die zweite und erste Sequenz aus den Pseudotakten 132 bis 133 angelehnt.



Im Gegensatz hierzu korrespondieren die nun folgenden drei Figuren (Ende PT 139-140) lediglich mit der rhythmischen Vorlage aus den Pseudotakten 78 bis 79, nicht jedoch mit den melodischen Vorlagen aus den Pseudotakten 132 bis 134. Die ausgiebige triolische Gestaltung dieses Unterabschnitts erzeugt abermals Spannung, die durch das Erreichen von *Sa* in Entspannung aufgelöst wird (PT 141). Zuvor ist jedoch noch einmal eine nicht-triolische Variante von Figur 21 zu hören.

Der weitere Verlauf des Sinnabschnitts ist von einer zunehmenden Verwendung des Stilmittels *tān* gekennzeichnet, wodurch sich das musikalische Geschehen immer aufregender gestaltet. Eingeleitet wird der erste *tān* durch eine mehrfache Wiederholung des Grundtons *Sa*

(PT 141-142). Auffällig bei der Gestaltung der folgenden drei *tān* (PT 142, 143-146 und 147-148) ist der zumeist geringe Ambitus, der nicht mehr als eine Oktave umfasst sowie die Gruppierung der Töne. Jedes aus zwei Achteln bestehende Notenpaar wird zumeist einmal wiederholt. Der melodische Verlauf vollzieht sich beinahe ausschließlich geradlinig ab- bzw. aufwärts ohne größere Tonsprünge. Hierfür bieten sich verschiedene Erklärungsmöglichkeiten an. Durch das Stilmittel *tān*, das dem gleichnamigen vokalen Stilmittel des *khyāl*-Gesangs nachempfunden ist, wird durch die Wiederholung der Achtelgruppierungen, ähnlich *gamaka*, ein Oszillieren zwischen zweit nebeneinander liegenden Tönen simuliert. Andererseits bietet die melodisch einfache Gestaltung der *tān* (Wiederholungen, geradliniger Verlauf) die Möglichkeit, sie auf dem *sitār* in einer höheren Geschwindigkeit zu präsentieren, da die linke Hand nur geringe Strecken zurücklegen muss. Der erste *tān* endet, wie alle vorherigen Unterabschnitte auch, auf dem tonalen Zentrum *Sa* (PT 143). Der Beginn des zweiten *tān* ließe sich abermals als Variante der inzwischen schon so oft zitierten Figur 21 deuten, nur dass in diesem Fall jeder Ton einzeln angeschlagen wird.



Beginn des *tān* PT 143-144:



An diese Einleitung des zweiten *tān* schließt sich eine vielfache Wiederholung des zweiten Zentraltons *Ni* an (PT 144), welches diesen abermals in Bezug zum Grundton *Sa* setzt. Die mehrfache Wiederholung des Ausgangstons eines *tān* ist ein von Subroto Roy Chowdhury häufig gebrachtes Stilmittel und wird im weiteren Verlauf der Analyse noch häufiger auftreten. Auf die Frage, warum er seine *tān* oft auf diese Weise einleite, antwortete er, dass er auf diese Weise einerseits bestimmte Töne prominent erscheinen lasse und andererseits der rechten Hand die Möglichkeit gebe, sich auf die erforderliche Geschwindigkeit

einzustellen.³⁰⁶ Der durch das Aushalten einzelner Noten (z.B. *Sa*, *Pa* und *Re* in PT 145) entstehende Eindruck von kurzen Pausen ist ebenfalls ein wichtiges Stilmittel in Subroto Roy Chowdhurys Repertoire. Auch hierdurch wird ein spieltechnischer Vorteil mit einem erwünschten Effekt kombiniert. Während diese kurzen Unterbrechungen beiden Händen des *sitār*-Spielers minimale, aber bei hohen Geschwindigkeiten oftmals nötige Pausen verschaffen, gestalten sie das rhythmische Geschehen durch den entstehenden Synkopierungseffekt deutlich interessanter.

In Pseudotakt 145 ist ein weiteres Phänomen zu beobachten, welches Subroto Roy Chowdhurys These, *tān* sei kein ursprünglicher Bestandteil von Groß-*ālāp*, rechtzugeben scheint. Der Theorie nach wird in der aufsteigenden *rāga*-Skala (*āroh*) von *Yaman* sowohl *Sa* als auch *Pa* ausgelassen. In *ālāp* und im bisherigen Verlauf von *jod*, in denen die einzelnen Töne aufgrund der langsameren Geschwindigkeit deutlicher zu hören waren, wurde diese Regel auch beinahe durchgängig befolgt. In *tān* finden sich nun auch die Tonfolgen *Pa-Dha* (Mitte PT 145) und *Sa-Re* (Ende PT 145).

Darauf angesprochen erwiderte Subroto Roy Chowdhury, dass man schnelle *tān* so gestalten könne, da die exakte Tonfolge bei der hohen Geschwindigkeit nicht auffalle.³⁰⁷ Gleichzeitig betonte er, dass er dies aber niemals so unterrichten würde, was sich anhand der vom Verfasser mitgeschnittenen Unterrichtspraxis bestätigen lässt. Anders ausgedrückt scheint die hohe Geschwindigkeit von *tān* spieltechnische Maßnahmen zu erfordern, die der melodischen Struktur des *rāga* theoretisch widersprechen. Entscheidend ist jedoch der Höreindruck, nicht die buchstabengetreue Einhaltung der Regel oder der optische Eindruck einer Transkription.³⁰⁸ Der an den *tān* anschließende Aufgang *Re-Ga-ma-Ni* und die folgende *mīṇḍ*-Figur (Anfang PT 147) leiten die letztmalige Präsentation des hohen Zentraltons *Sa* ein, der nun durch einen absteigenden *tān* (PT 147-148) verlassen wird. Der Sinnabschnitt endet wie die vorhergehenden mit einem *ālāp-mukhṛā* (PT 148-149), der das mittlere *Sa* als neues tonales Zentrum fixiert und abermals eine Interpunktion darstellt, durch die der nächste Sinnabschnitt eingeleitet wird.

Die funktionale Ähnlichkeit zwischen Sinnabschnitt drei von *jod* mit Sinnabschnitt fünf von *ālāp* ist frappierend. Im Anschluss an eine Art 'Nachsatz' (PT 103-107) zum vorangehenden Sinnabschnitt, in dem *Ga* noch als tonales Zentrum fungierte, wird ab Pseudotakt 108 der

³⁰⁶ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung.

³⁰⁷ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung.

³⁰⁸ In Ronald Kurts Film *Be a Medium* demonstriert der *sitār*-Spieler Sanjoy Bandopadhyay eindrucklich den Unterschied zwischen optischer und akustischer Wahrnehmung. Durch die Anwendung verschiedener Spieltechniken werden dem Augenschein nach *rāga*-fremde Töne akustisch perfekt ins *rāga*-Bild eingefügt. Vgl. Kurt 2009b: Kapitel 11.

hohe Grundton *Sa* zum einzigen Gravitationszentrum beinahe des gesamten Sinnabschnitts. Er wird aus verschiedenen Perspektiven heraus und unter Verwendung unterschiedlicher Stilmittel angesteuert und wieder verlassen, wodurch eine zunehmende Verdichtung des musikalischen Geschehens stattfindet. Eine weitere Parallele besteht darin, dass *Sa* erst durch den *ālāp-mukhrā* als tonales Zentrum abgelöst wird. Die Ausdehnung des Tonraums auf das gesamte hohe Register ohne die Bildung neuer melodischer Zwischenzentren stellt eine weitere Parallele zwischen den beiden Sinnabschnitten her. Sinnabschnitt drei von *joḍ* stellt ebenso wie Sinnabschnitt fünf von *ālāp* eine Art Zusammenfassung jeweils vorangehenden Verlaufs dar.

4. Sinnabschnitt: PT 150-Mitte 155 (18.41-19.04)

Der vierte und letzte Sinnabschnitt von *joḍ*, der lediglich aus zwei klingenden Pausen (PT 150-Anfang 151 und Mitte 154-Anfang 155), einem einzigen dazwischen liegenden, längeren *tān* und einer verkürzten *ālāp-mukhrā* Variante (PT 155) besteht, lässt sich als Überleitung zum anschließenden *ālāp-jhālā* begreifen. Hierzu wird auch das Tempo auf 243 bpm gesteigert. Eingeleitet wird der *tān*, wie für Subroto Roy Chowdhury typisch, durch eine vielfache Wiederholung von Re (PT 151), bei der das Anschlagspattern der rechten Hand von einem Wechselschlag in den ersten sechs Achteln zu einer unsymmetrischen Gruppierung (da-ra-da, da-ra-da, da-ra; also 1-2-3, 1-2-3, 1-2) in den folgenden Achteln wechselt. Der Wechsel des Anschlagspatterns geht mit einem Synkopierungseffekt einher, da die jeweils erste Note einer Gruppierung stärker betont wird. Um den optischen Eindruck nicht zu überfrachten wurde grundsätzlich auf die Transkription des Anschlagspatterns verzichtet. Um dennoch einen Eindruck der Rhythmik zu vermitteln, wurden stattdessen betonte Noten durch ein entsprechendes Symbol (>) gekennzeichnet.

Wie bereits zuvor so lässt sich auch in diesem *tān* feststellen, dass die in *rāga Yaman* an und für sich `verbotenen´ Tonfolgen Sa-Re (drei mal in PT 152) und Pa-Dha (zwei mal in PT 153) vorkommen. Sobald der Melodiebogen jedoch ausladender wird, sprich mehr als eine Terz umfasst, werden die melodischen Regeln streng eingehalten. Der verkürzte *ālāp-mukhrā* in Pseudotakt 155, der lediglich aus dem Abschluss eines vollen *ālāp-mukhrā* besteht, beendet *joḍ* und leitet nahtlos zum anschließenden *ālāp-jhālā* über.

4.2.3.2.3. ālāp-jhālā

Den Abschluss von Groß-*ālāp* bildet *ālāp-jhālā* (PT 155-211; 19.04-22.41). Mit dem Begriff *jhālā* wird ein Part der *rāga*-Präsentation bezeichnet, der allein Saiteninstrumenten

vorbehalten ist. In der Regel bildet er den Abschluss sowohl von Groß-*ālāp* als auch von *drut gat* und somit der Gesamtauführung. Obwohl in der Vokalmusik keinerlei Entsprechung existiert, wird auch hier das Tempo sukzessive gesteigert und dadurch eine rhythmische Verdichtung erzielt.

Kennzeichnend für *jhālā*, unabhängig davon, ob es sich um *ālāp*- oder *gat-jhālā* handelt, sind die hohe Grundgeschwindigkeit zum einen und zum anderen ein spezielles Anschlagspattern der rechten Hand, das von einem rhythmischen Wechsel zwischen Melodiesaite und offen schwingenden *cikārī*-Saiten geprägt ist. Die einfachste Form bzw. Grundform des *jhālā*-Patterns auf dem *sitār* besteht in einem Aufwärtsschlag (da) auf der Melodiesaite und drei Abwärtsschlägen (ra) auf den *cikārī*-Saiten. Durch Verschieben der Positionen innerhalb des Patterns lassen sich aus der Grundform drei verschiedene Umkehrungen bilden:

The diagram illustrates the rhythmic patterns for the first *jhālā* pattern. It consists of four measures: Grundform, 1. Umkehrung, 2. Umkehrung, and 3. Umkehrung. The top staff shows the rhythmic notation with 'V und folgende' above it, and the bottom staff shows the string positions with 'Λ und folgende' below it. The notation uses 'x' marks on a staff to indicate string positions and rhythmic values.

Die umgedrehte Variante mit einem abwärtsgerichteten Anschlag auf den *cikārī*-Saiten (ra) und drei aufwärtsgerichteten Anschlägen auf der Melodiesaite (da) wird *ṭhonk-jhālā* genannt.³⁰⁹ Auch hier lassen sich aus der Grundform drei Umkehrungen bilden:

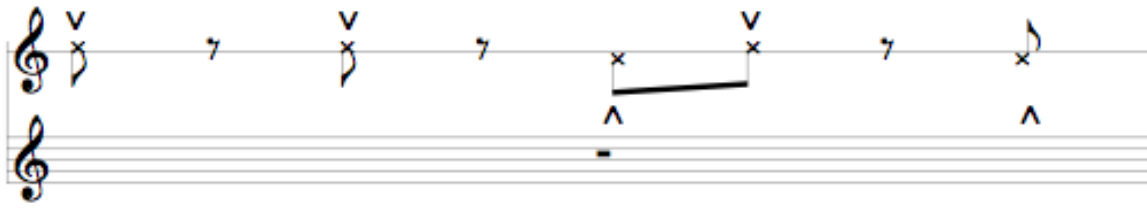
The diagram illustrates the rhythmic patterns for the second *jhālā* pattern. It consists of four measures: Grundform, 1. Umkehrung, 2. Umkehrung, and 3. Umkehrung. The top staff shows the rhythmic notation with 'V und folgende' above it, and the bottom staff shows the string positions with 'Λ und folgende' below it. The notation uses 'x' marks on a staff to indicate string positions and rhythmic values.

Die beiden Grundformen, die vor allem auf den höchsten Geschwindigkeitsstufen Anwendung finden, lassen sich bei geringerem Tempo weiter variieren und kombinieren.

Subroto Roy Chowdhurys *ālāp-jhālā* beginnt mit einer sieben Pseudotakte langen variierenden Wiederholung eines *jhālā*-Patterns (PT 155-161), welches bereits in Pseudotakt 154, also kurz vor dem letzten *ālāp-mukhrā* in *joḍ* eingeführt wurde. Das Pattern beruht auf

³⁰⁹ Vgl. Miner 1997: 163 ff.

einer Kombination aus *jhālā*- und *thonk-jhālā*-Patterns und lässt sich in seiner Grundform wie folgt darstellen:



Da *ālāp-jhālā* ebenso wenig metrisiert ist wie *ālāp* und *joḍ*, variiert die Länge des Patterns gelegentlich, über weite Strecken fungiert es jedoch nahezu als Metrum. Durch die Temposteigerung auf 243 bpm sowie durch die variierende Wiederholung des Patterns deutet sich an, dass Groß-*ālāp* nun seinem Höhepunkt und Abschluss entgegen strebt. Die Fokussierung auf rhythmische Elemente bildet einen starken Kontrast zu den stärker melodiebetonten Abschnitten *ālāp* und *joḍ*.

In den Pseudotakten 161 bis 177 wechseln sich schnelle und virtuose *tān* mit Varianten des *jhālā*-Patterns ab. Die *tān* beginnen grundsätzlich auf einem der beiden Zentraltöne (Ga oder Ni) und enden mit der *Yaman*-typischen Wendung Ni-Re-Sa, wobei als besonderer Effekt Oktavsprünge hinzukommen (PT 168, 177). Anstatt Sa als Abschluss der Phrase auf der Spielsaite zu präsentieren, wird der Grundton durch Anschläge der *joṛī*- bzw. *cikārī*-Saiten erzeugt. Alle vier *tān* weisen ähnliche Konstruktionsprinzipien auf. Sie beginnen mit *gamaka* in den ersten Tönen. Anschließend bewegt sich die Melodie zunächst abwärts. Weitere *gamaka* werden in den jeweils höchsten Tönen des *tān* gespielt. Tonsprünge innerhalb der *tān* (PT 166, dreimal in PT 167, zweimal 176) treten grundsätzlich an zweiter bzw. vierter Stelle einer aus vier Achtelnoten bestehenden Gruppierung auf, was einen Synkopierungseffekt hervorruft. Rhythmische Unterbrechungen in Form überbundener Noten stehen ebenfalls grundsätzlich in der Mitte einer Vierergruppierung (zweites auf drittes Achtel) und gehen mit einer Betonungsverschiebung einher, wodurch ebenfalls ein Synkopierungseffekt erzeugt wird. Wenngleich sich ähnliche Konstruktionsprinzipien von *tān* auch in der Vokalmusik bzw. bei anderen Instrumenten finden, so können doch spieltechnische Besonderheiten des *sitār* als Grund für die konkrete Positionierung der jeweiligen Stilmittel angeführt werden. Dass *gamaka* am Anfang und auf den jeweils höchsten Tönen von *tān* positioniert werden, lässt sich durch den *sitār*-spezifischen Fingersatz erklären, bei dem nur Zeige- und Mittelfinger der linken Hand zum Einsatz kommen. Gleiches gilt für die Positionierung von Tonsprüngen an jeweils zweiter bzw. vierter Position einer Achtelgruppierung. Beide Techniken sind so konzipiert, dass die Effekte mit einer spieltechnischen Vereinfachung einhergehen, wie die verlangsamte Videoaufnahme zeigt. Durch die Anwendung der

Techniken wird die Streckenlänge, welche die linke Hand entlang des Instrumentenhalses zurückzulegen hat, erheblich verkürzt. Ebenfalls durch eine Verlangsamung der Videoaufnahme lässt sich belegen, dass sich Synkopierungen, die durch Betonungsverschiebungen und/oder Pausen erzeugt werden, auf Umgruppierungen des Anschlagspatterns der rechten Hand zurückführen lassen.

Der melodische Verlauf der *tān* ist hier, wie auch in *joḍ*, davon geprägt, dass Tongruppen oftmals wiederholt und nur geringe Tonumfänge am Stück durchschritten werden, wodurch trotz des hohen Tempos die Beweglichkeit der linken Hand nicht überstrapaziert wird. Uncharakteristische Tonfolgen werden nur äußerst sparsam und mit Bedacht eingesetzt. So findet sich zwar gelegentlich die für *rāga Yaman* untypische Tonfolge Sa-Re (beispielsweise PT 165, 166), Re wird in diesem Zusammenhang jedoch nur als Wechselnote verwendet, nie inmitten eines geradlinigen Aufgangs.

Zweimal findet sich zwischen den *tān* der *Yaman*-typische Aufgang Ni-Re-Ga, der beide Zentraltöne enthält und diese somit prominent macht (PT 160, 169-170). Hierdurch rückt der *rāga* wieder mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt und es wird ein Kontrast zu den relativ *rāga*-unspezifischen *tān* kreiert.

In Pseudotakt 178 wechselt das *jhālā*-Pattern in eine Variante von *ṭhonk-jhālā*, welche die Melodiesaite wieder stärker in den Vordergrund stellt. Dieses Grundpattern, das bis zur Mitte von Pseudotakt 191 durchgehalten wird, lässt sich folgendermaßen darstellen:



Betrachtet man im Folgenden den melodischen Verlauf, so fällt auf, dass hier, unter Beibehaltung des rhythmischen Patterns und weitgehender Vermeidung des Grundtons, *Yaman*-typische Melodiefolgen präsentiert werden:

Dha-Ni-Re-Ga (PT 178-182)

Ni-Dha-Sa (PT 182-183)

Ni-Dha-Pa (PT 183-184)

ma-Dha-Ni-Re-Ga-ma (PT 184-185)

Ga-ma-Dha-Ni-Ga-Re (PT 185-186)

Ni-Dha-ma-Ga-Re-Ni-Dha-Pa (PT 186-187)

Nicht nur lässt sich jede einzelne dieser Tonfolgen als charakteristisch für den *rāga* bezeichnen, die Reihenfolge ihrer Anordnung entspricht im Wesentlichen der Konstruktionweise von *ālāp*: zunächst die Umspielung des Grundtons mit Hilfe der benachbarten Töne und unter Betonung der beiden Zentraltöne, die anschließende Präsentation von *Sa*, das Absteigen ins tiefe Register, das darauf folgende Aufsteigen des Melodiebogens bis ins dritte Register und schlussendlich die Verwendung aller drei Register. Die weitgehende Vermeidung des Grundtons lässt ihn nur umso deutlicher als Gravitationszentrum des gesamten Abschnitts wirken.

Anstelle der Präsentation von *Sa* wird nun ein für die nordindische Kunstmusik ungewöhnliches Stilmittel eingeführt. In den Pseudotakten 188 bis 191 wird die Musik zweistimmig gestaltet. Erreicht wird dies, indem Töne sowohl auf der Melodie- als auch der *joṛī*-Saite abgegriffen werden. Wenngleich die melodische Führung hier weitgehend verloren geht, wird hierdurch ein Effekt erzeugt, der die Klimax vorbereitet. Doch diese Erwartung wird zunächst enttäuscht, wenn in Pseudotakt 191 das Anschlagspattern von *thonk-jhālā* zum *jhālā*-Grundpattern wechselt. Dieses wird nun, in verschiedenen Varianten, bis zum abschließenden *tihāī* in Pseudotakt 209 durchgehalten. Die wichtigsten Varianten lassen sich wie folgt darstellen:

The image shows two musical variants of a melodic pattern. The top staff is labeled 'Variante 1' and 'Variante 2' and contains a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating specific fretting or bowing techniques. The bottom staff is labeled 'Λ und folgende' and shows a sequence of notes with 'Λ' marks below them, indicating a different set of techniques. The notation is in a single system with two staves.

Melodischerseits stellt dieser letzte Abschnitt von *ālāp-jhālā* eine Wiederholung von Sinnabschnitt fünf von *ālāp* und des damit korrespondierenden Sinnabschnitt drei des *joḍ* dar. Zunächst wird der Grundton *Sa* der hohen Oktave durch eine auf- und abwärtsgerichtete Tonfolge vorbereitet, in dessen Rahmen der zweite Zentralton *Ni* eine entscheidende Rolle spielt (PT 191-193). Erreicht wird dieser schließlich in Pseudotakt 193. Hier wechselt das *jhālā*-Anschlagspattern wieder in seine Grundform, wodurch der Ton als melodisches Zentrum deutlich fixiert wird (Ende PT 193-194). In den folgenden Pseudotakten (PT 194-200) wird *Sa* immer wieder mittels seiner benachbarten Töne und unter zentraler Beteiligung des zweiten Zentraltons *Ni* umspielt und schließlich fixiert (PT 195, 196, 197, 198, 199, 200), was ihn zum tonalen Zentrum des Abschnitts werden lässt. Jedes Mal wechselt hierbei das Anschlagspattern zur Grundform. Wie in den korrespondierenden Sinnabschnitten fünf von *ālāp*

und drei von *jod*, so gibt es auch hier einen Wendepunkt, an dem der hohe vom mittleren Grundton als tonales Zentrum abgelöst wird. Die durch *mīṇḍ* verzierten Phrasen in Pseudotakt 200 leiten diesen Wechsel ein. In Pseudotakt 201 steigt die Melodie ins tiefe Register ab und erreicht Sa in Pseudotakt 202. Die nun folgenden auf- und absteigenden Tonbewegungen, die sich im Rahmen des mittleren Registers vollziehen, bereiten nun die letztmalige Präsentation des Grundtons Sa in Pseudotakt 208 vor. Abgeschlossen wird *ālāp-jhālā* schließlich mit einem *tihāī*, welcher in der dreimaligen Wiederholung der Konklusion eines *ālāp-mukhrā* besteht (PT 209-210). In der letzten Sekunde der Videoaufnahme ist zu sehen, wie Subroto Roy Chowdhury ein Zeichen gibt, die Aufnahme zu unterbrechen, um den Deckenventilator einzuschalten.

4.2.3.3. *vilambit gat*

Der zweite Teil der Aufführung, *vilambit gat*, nimmt mit einer Länge von achtzehn Minuten und dreizehn Sekunden (22.41-40.54) ebenfalls etwa ein Drittel der Gesamtlänge der Aufführung in Anspruch. Die Bezeichnung '*vilambit gat*' ist für den Gesamtabschnitt insofern missverständlich, als es sich nicht um ein durchkomponiertes Stück handelt, sondern vielmehr um eine Improvisation über eine langsame Komposition. Bei der hier verwendeten Komposition, die als Kernstück des Abschnitts fungiert und im Verlauf mehrfach wiederholt wird, handelt es sich um *Masidkhāni-gat*, eine *sitār*- bzw. *sarod*-spezifische Komposition, deren struktureller Aufbau dem *sitār*-Spieler Masid Khān (ca. 1750-1820) zugeschrieben wird.³¹⁰

4.2.3.3.1. Rhythmische Struktur von *Masidkhāni-gat*

Unter *Masidkhāni-gat* versteht man eine Form von Instrumentalkomposition, die sich durch eine spezifische rhythmisch-metrische Struktur auszeichnet. Sie ist grundsätzlich in *tīntāl*, dem metrischen Zyklus mit 16 Zählzeiten gesetzt und wird in einem langsamen Tempo (im vorliegenden Fall zwischen 43 und 63 bpm) dargeboten. *Masidkhāni-gat* können prinzipiell in allen nordindischen *rāga* gespielt werden.³¹¹

Vor der melodischen Analyse des hier verwendeten *gat* sollen, anhand der Grundform eines einfachen *gat* in *rāga Yaman*, die rhythmisch-metrischen Besonderheiten der *Masidkhāni-gat*-Struktur demonstriert werden.³¹²

³¹⁰ Vgl. Miner 1997: 92.

³¹¹ Vgl. Miner 1997: 180.

³¹² Dieser *Masidkhāni-gat* wird im Imdad Khān *sitār*- und *surbāhār-gharānā* häufig unterrichtet. Dem Verfasser wurde er von Nishad Khān beigebracht.

vibhag	+				2				0				3			
matra	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

sitar-bols da da ra di-re da di-re da ra da da ra di-re da di-re da ra
 theka dha dhin dhin dha dha dhin dhin dha dha tin tin ta ta dhin dhin dha

Masidkhāni-gat zeichnen sich, abgesehen vom langsamen Tempo, durch zwei spezifische Merkmale aus. Zum einen basieren sie auf einem Anschlagspattern, das einen Kontrast zur metrischen Gestalt des *tāla* und damit auch zur Perkussionsbegleitung bildet, zum anderen bestehen sie aus zwei Teilen, die sich asymmetrisch auf die 16 Zählzeiten des *tāla* verteilen. Der Kontrast zwischen Melodiestimme und rhythmischer Begleitung entsteht dadurch, dass sich das Anschlagspattern des Melodieinstruments (*bol*) anders gruppiert als das Grundpattern der *tablā*-Begleitung (*thekā*). Während der *thekā* entsprechend der Betonungspunkte im Zyklus (+, 2, 0, 3) symmetrisch in vier *vibhāg* (Abschnitte) zu je vier Zählzeiten (*mātrā*) untergliedert ist, werden die *sitār bol* in 3+5+3+5 *mātrā* gruppiert.³¹³

Die asymmetrische Zweiteilung von *Masidkhāni-gat* ist anhand des Notenbeispiels weniger leicht nachzuvollziehen. Hierzu muss man sich vor Augen halten, dass es sich bei nordindischen *tāla* um metrische *Zyklen* handelt. Im Gegensatz zur Linie lässt sich ein Zyklus als Gebilde ohne Anfang und Ende betrachten. Genausogut lässt sich aber auch jeder beliebige Punkt im Zyklus zugleich als Anfang *und* als Ende begreifen. Wenngleich also die erste Zählzeit *sam* als Hauptbetonungspunkt bzw. ‚schwerste Zählzeit‘ und als metrischer ‚Treffpunkt‘ der improvisierenden Musiker gilt,³¹⁴ bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass Kompositionen bzw. Improvisationen hier ihren Ausgangspunkt nehmen müssen. So beginnen *Masidkhāni-gat* nicht auf dem ersten, sondern auf dem zwölften *mātrā* mit dem so genannten *gat-mukhrā*, der einleitenden Phrase der Komposition, die auf dem ersten *mātrā* endet. Aufgrund der zyklischen Struktur wird die erste Zählzeit *sam* aber auch schon zum zweiten Teil des *gat* gezählt, der sich vom ersten bis zur elften *mātrā* erstreckt. Die Zweiteilung von *Masidkhāni-gat* ist jedoch nicht nur mathematischer Natur, sondern bezieht sich auch auf die *gat*-interne ‚Dramatik‘ oder Spannungskurve. Durch den *gat-mukhrā* wird Spannung aufgebaut, indem, ähnlich wie es in Groß-*ālāp* zu beobachten war, eine Art Gravitationszentrum konstruiert wird, welches auf der ersten Zählzeit schließlich erreicht

³¹³ Vgl. hierzu auch Miner 1997: 180 ff.

³¹⁴ Vgl. Wegner 2004: 27.

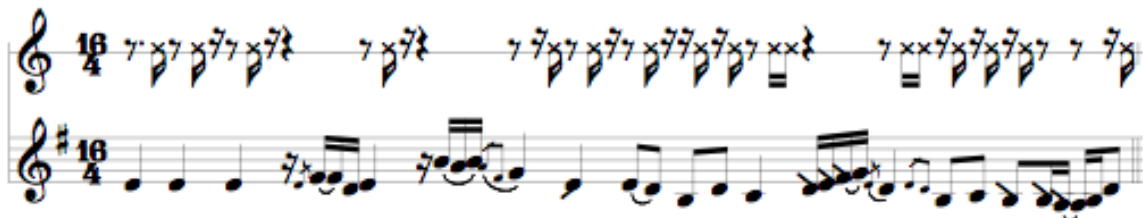
wird. Der zweite Abschnitt von der ersten bis zur elften Zählzeit lässt sich hingegen als spannungsärmerer ‚Kommentar‘ zum *gat-mukhṛā* betrachten.³¹⁵

Es sei noch darauf hingewiesen, dass im Rahmen von Aufführungen *gat* und *ṭhekā* kaum jemals in ihren Grundformen zu hören sind. Zumeist werden sie mehr oder weniger stark variiert bzw. ornamentiert dargeboten. Die Grundformen sind jedoch nach wie vor zu erkennen.

4.2.3.3.2. Melodische Analyse von *Masidkhāni-gat*

Die Aufführung beginnt, der Konvention entsprechend, mit dem einleitenden *gat-mukhṛā* (Zyklus 0) und zwei anschließenden Zyklen, in denen der *gat* in unterschiedlich ornamentierten Varianten gespielt wird, während der *tablā*-Spieler Sanjib Pal ein Solo zum Besten gibt. Der *gat* wird im weiteren Verlauf sechs weitere Male wiederholt (Zyklus 11, 25-26, 34-36), immer als Begleitung eines *tablā*-Solos. Aus den verschiedenen *gat*-Varianten, die im Verlauf der Performance gespielt werden, lässt sich eine Grundform ableiten, welche die oben beschriebene rhythmische *Masidkhāni-gat*-Struktur abbildet und gleichzeitig der melodischen Analyse zugrunde gelegt werden kann. Zur besseren Vergleichbarkeit zwischen tatsächlich Gespieltem und abstrahiertem Extrakt seien beide exemplarisch dargestellt.

gat-Variante aus Zyklus 25:



Extrakt:



Da Kompositionen als Tradierungsinstrument für das melodische Regelwerk eines *rāga* fungieren³¹⁶, ist zu erwarten, dass der hier gespielte *gat* die melodischen Besonderheiten des *rāga* betont, typische Wendungen enthält und spezifische melodische Aspekte hervorhebt.

³¹⁵ Vgl. Miner 1997: 180 ff.

³¹⁶ Vgl. Kapitel 3.3.

Zunächst einmal fällt auf, dass sich das melodische Geschehen vorwiegend im mittleren Register abspielt. Grundsätzlich können alle *rāga* in allen drei Registern gespielt bzw. gesungen werden, doch gilt es als Konvention, *rāga* mit leichterem Charakter, wie beispielsweise *Basant*, vorwiegend im höheren Register und *rāga* mit schwerem Charakter wie beispielsweise *Darbāri Kanada* oder *Mālkaūś* vorwiegend im tieferen Register darzubieten.³¹⁷ *Rāga Yaman*'s freudiger Charakter („joyful, contented“³¹⁸) korrespondiert vorwiegend mit dem mittleren Register.³¹⁹

Bei der melodischen Analyse des *gat-mukhṛā* fallen unmittelbar zwei Phrasen auf, die bereits in Groß-*ālāp* von Bedeutung waren. Auf dem zwölften bis vierzehnten *mātrā* findet sich die im dritten Sinnabschnitt von *ālāp* erstmals verwendete These, die aus dem melodischen Aufgang Re-Ga-ma-Pa und der dazugehörigen Konklusion Re-Sa besteht und als charakteristische *Yaman*-Phrase identifiziert wurde. Der verdoppelte Grundton Sa auf dem vierzehnten *mātrā* stellt aber nicht nur den Abschluss der These dar, sondern auch den Beginn einer weiteren Phrase (*mātrā* 14-15), die in Groß-*ālāp* vielfach als Figur 21 bzw. deren Varianten in Erscheinung trat. Die Figur auf *mātrā* 16 leitet schließlich zum *sam* und damit zur dritten Stufe Ga hin.

Auf *sam* wird das Gravitationszentrum Ga schließlich erreicht und durch die folgenden acht *mātrā* `kommentiert`. Der Ton Ga wird somit als Zentrum des zweiten *gat*-Abschnitts verfestigt. Auch die Figur, die sich auf dem zehnten bis elften *mātrā* befindet, wurde in *ālāp* hinlänglich bekannt gemacht als Abschluss des *ālāp-mukhṛā* und somit als Interpunktion.

The image displays two staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The top staff, labeled 'gat-mukhṛā', contains measures 12 through 16. Measure 12 is a whole rest. Measures 13-15 contain a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). Measure 16 contains a double G4 (half note). Brackets below the staff label measures 13-14 as 'These', measures 14-15 as 'Figur 21', and measure 16 as 'Vorber. von'. The bottom staff contains measures 1 through 11. Measure 1 is a whole G4. Measures 2-11 contain a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). Brackets below the staff label measures 1-2 as 'Ga', measures 2-10 as 'Kommentar zu Ga', and measures 10-11 as 'Abschluß'.

Dass der hier präsentierte *Masidkhāni-gat* bestimmte Aspekte des *rāga* hervorhebt, indem charakteristische Phrasen verwendet werden und der erste Zentralton Ga an prominenter Stelle in Erscheinung tritt, lässt sich nicht von der Hand weisen. Weniger auffällig, dadurch

³¹⁷ Vgl. Bor (Hg.) 1999: 30, 58 f, 108 f.

³¹⁸ Danielou 1980: 270.

³¹⁹ Vgl. Bor (Hg.) 1999: 164.

jedoch nicht weniger typisch, ist der Umgang mit dem zweiten Zentralton Ni. Aufgrund seiner Zugcharakteristik tritt er, wie in Groß-*ālāp*, weder als eigenständiger Ruhepol noch an prominenter Stelle, sondern nur im Rahmen einzelner Phrasen auf (*mātrā* 6, 10, 15, 16). Zählt man die Verzierung auf *mātrā* 14 hinzu, so wird Ni im Rahmen des *gat* insgesamt sechsmal gespielt (*mātrā* 6, 10, 14, 15 und zweimal in *mātrā* 16) und damit genau so oft wie der erste Zentralton Ga. Die melodische Analyse des *gat* bestätigt somit, dass er ein Kondensat des melodischen Regelwerks darstellt. Ob er auch als Grundlage zur Improvisation dient, wird sich in der folgenden Analyse herausstellen.

4.2.3.3. Chronologische Analyse *vilambit gat*

Die Aufführung des *vilambit gat* umfasst insgesamt etwa 59 metrische Zyklen. Die genaue Anzahl lässt sich insofern nicht ermitteln, als das Metrum zweimal zum Nachstimmen der Instrumente unterbrochen wird. Diese Abschnitte sind in der Transkription entsprechend gekennzeichnet.

Im Folgenden werden Zyklen durch den Buchstaben `Z´ und die entsprechende Zahl abgekürzt, die Zählzeiten (*mātrā*) innerhalb der Zyklen analog hierzu mit dem Buchstaben `m´ und der entsprechenden Ziffer für das jeweilige *mātrā*. So wäre mit der Abkürzung `Z3 m16´ beispielsweise das sechzehnte *mātrā* aus Zyklus drei gemeint.

Aufgrund eines technischen Missgeschicks fehlt in der Videoaufnahme, im Gegensatz zur Audioaufnahme, der einleitende *gat-mukhrā* (Z0), so dass sich die Transkription erst ab Zyklus eins nachvollziehen lässt.

Zyklus 0-2 (21.41-23.22)

Wie bereits dargestellt beginnt die Performance mit dem *gat-mukhrā* (Z0) und zwei anschließenden Zyklen, in denen der *sitār*-Spieler lediglich die Komposition vorstellt, während der *tablā*-Spieler Gelegenheit bekommt, ein Solo zu spielen. Dieses Verfahren gilt heutzutage als gängige Praxis.³²⁰ Drei Gründe lassen sich für diese Praxis vermuten: zum ersten wird dem Hörer die Komposition vorgestellt, die ja den Kern der Aufführung bildet, zum zweiten wird durch das Solo des Begleiters die Präsentation der Komposition interessanter gestaltet und zum dritten wird die Bedeutung des Begleiters als zumindest fast gleichwertiger Partner des Solisten hervorgehoben.³²¹

³²⁰ Dies wird durch eine Vielzahl von Aufnahmen belegt. Vgl. hierzu auch Ravi Shankar in Portrait 2002.

³²¹ Dass der *tablā*-Begleiter als gleichberechtigter Partner des Instrumentalisten oder Sänger angesehen wird, ist ein relativ neues Phänomen, das vorwiegend auf den *sitār*-Spieler Ravi Shankar zurückzuführen ist. Bereits in den 1950er Jahren forderte er seine Mitmusiker immer wieder dazu auf, ihr Können ebenfalls unter Beweis zu

Das Anfangstempo der Aufführung liegt bei 43 bpm. Da die melodische Grundstruktur des *gat* bereits analysiert wurde, wird an dieser Stelle lediglich die ornamentale und rhythmische Gestaltung untersucht. Vergleicht man das Notenbild von Zyklus eins und zwei mit der oben dargestellten Grundform des *gat*, so fällt unmittelbar auf, dass in der Praxis kaum ein Ton unverzerrt bleibt bzw. in einfachen Notenwerten gespielt wird. Jedoch kann der optische Eindruck durchaus irreführend sein. Vieles, was in der Transkription komplex aussieht und sicherlich auch nicht einfach zu spielen ist, behält in der akustischen Realität seinen leichten Charakter. So dienen beispielsweise die 16tel Pausen (Z1 m4, m6, Z2 m4, m6, m8) und die rhythmisch komplexe Figur am Ende des zweiten Zyklus (Z2 m15-16) lediglich dazu, kurze Momente der Retardierung herbeizuführen, die das rhythmische Geschehen interessanter gestalten. Es ist kaum anzunehmen, dass indische Musiker bei solchen Mikrosynkopierungen ihre rechnerischen Fähigkeiten bemühen, vielmehr scheinen sie die kurzen Zeiträume von ein oder zwei *mātrā* intuitiv nutzen, um Figuren zu komprimieren oder zu strecken.

Analoges gilt für Mikroverzerrungen, wie sie hier gehäuft auftreten (beispielsweise Z1 m8, m12, m15 oder Z2 m4, m5, m8, m11, m12). Bei der Intonation wird nicht auf der exakten Tonhöhe, sondern im Zwischenbereich zu den Nachbartönen begonnen und der Zielton durch seitliches Auslenken der Saite in Sekundenbruchteilen erreicht. Hierdurch entsteht der akustische Eindruck, der Zielton werde von einem bestimmten Nachbarton aus angesteuert, obwohl dessen Tonhöhe nicht exakt auszumachen ist.

Die rhythmischen Mikrosynkopierungen und melodischen Mikroverzerrungen treten im weiteren Verlauf noch zahlreich und in unterschiedlichen Varianten in Erscheinung. Um Wiederholungen zu vermeiden, werden sie jedoch nur noch dort gesondert besprochen, wo sie etwas genuin Neues zu Tage fördern.

Zyklus 3-6 (23.22-24.50)

Die Zyklen drei bis sechs lassen sich insofern als Sinnabschnitt zusammenfassen, als sie ein spezifisches Charakteristikum enthalten. Während die melodische Gestaltung nur noch wenige Ähnlichkeiten mit der Komposition aufweist, bleibt die rhythmische Struktur weitgehend erhalten. Erreicht wird dies, indem das oben erläuterte *Masidkhāni*-Anschlagspattern appliziert und nur leicht variiert wird. Dass diese Art der Gestaltung an genau dieser Stelle der Aufführung präsentiert wird, ist sicherlich ebenso wenig dem Zufall

stellen. In den 1970er Jahren ging er sogar dazu über, sein Instrumentalspiel für längere Zeiträume ganz zu unterbrechen und nur den *tāla* mitzuklatschen, um seinem *tablā*-Begleiter noch mehr Freiräume zu gewähren – sehr zum Gefallen des Publikums. Bis dahin standen Trommelbegleiter im Ansehen üblicherweise weit unterhalb des Instrumentalisten bzw. Sängers und wurden beinahe schon als notwendiges Übel betrachtet. Vgl. Zakir Hussain; in: Ravi Shankar in Portrait 2002.

geschuldet wie die Tatsache, dass die Melodieführung hierbei zunächst ins tiefe (Z3-4) und anschließend ins hohe Register führt (Z5-6). Wie bereits erwähnt bestehen *gat* und *bandiś* üblicherweise aus mehreren Teilen (*sthāyī*, *mānjhā* und *antarā*). Der hier dargebotene *gat* – nach eigenem Bekunden eine Komposition von Subroto Roy Chowdhury – besteht aus nur einem Zyklus (*sthāyī*), ein zweiter und dritter Formteil existiert nicht. Auf Basis des *Masidkhāni*-Anschlagspatterns werden *mānjhā* und *antarā* daher hier improvisiert.³²²

Hinsichtlich der Melodieführung ähneln die Zyklen drei und vier dem ersten Sinnabschnitt von *ālāp* und damit auch Teilen des ersten Sinnabschnitts von *joḍ*. Dort wie hier bildet der Grundton Sa das Gravitationszentrum. Der Tonraum wird bis ma durchschritten (entspricht PT 1-11 in *ālāp*) und steigt anschließend wieder zum Grundton auf (entspricht PT 14-16 in *ālāp*). Der zweite Zentralton Ni wird überproportional häufig in kurzen Notenwerten und meist stark verziert eingesetzt, Pa dient als kurzfristiger Ruhepol. Darüber hinaus werden ausschließlich *Yaman*-typische Figuren verwendet, die im Verlauf der Analyse bereits zahlreich in Erscheinung traten. So taucht Figur 21 in Zyklus drei gleich doppelt auf (Z3, m4-5 und m12-13), die Tonfolge Ni-Re-Sa findet sich ebenfalls zweimal (Z3 m10-11; Z4 m2-3). Als nicht weniger typisch lassen sich die Tonfolgen Ni-Dha-Pa (Z3 m6-7), ma-Dha-Ni (Z3 m8-10) Z4 m4-6), Ni-Re-Ga (Z3 m14-15) und der Aufgang Re-Ga-ma-Pa (Z4 m9-10) bezeichnen. Weiterhin fällt auf, dass die Töne mit den längsten Notenwerten (Viertelnote) auch in *ālāp* als Ruhepole fungierten (Sa, Pa) oder aber ohnehin die Funktion eines Zentraltons im *rāga* erfüllen (Ga, Ni). Abgeschlossen werden die Zyklen drei und vier genau wie bei komponierten *mānjhā* durch *gat-mukhrā*.

Die Zyklen fünf und sechs lassen sich insofern als Spiegelbild der vorangehenden beiden Zyklen betrachten, als die Melodie unter Beibehaltung der eben geschilderten Prinzipien bis *Ga* aufsteigt und anschließend wieder zu Sa zurückkehrt, bevor durch den *gat-mukhrā* (Z6 m12-16) der Abschluss des Abschnitts eingeleitet wird. Auch hier besteht die Melodie ausschließlich aus *Yaman*-typischen Figuren und Tonfolgen, die sich mit den Ruhepolen Sa, Pa und Ga abwechseln.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die Zyklen drei bis sechs die Funktion von *mānjhā* bzw. *antarā* erfüllen, indem sie unter Beibehaltung des *gat*-typischen, wenn auch variierten Anschlagspatterns, durch den Verzicht auf erlaubte, aber untypische Wendungen und durch die Verwendung des abschließenden *gat-mukhrā* die Komposition in den tiefen bzw. hohen Oktavraum erweitern.

³²² Subroto Roy Chowdhury, Interview vom 22.03.2004.

Zyklus 7-10 (24.50-26.13)

In Analogie zu den vorangehenden vier Zyklen lassen sich auch die Zyklen sieben bis zehn als Sinnabschnitt begreifen. Einen entscheidenden Hinweis hierauf liefert bereits die Tatsache, dass diesem Abschnitt ein Zyklus (Z11) folgt, in dem der *gat* mit gleichzeitigem *tablā*-Solo präsentiert wird. Darüber hinaus tritt dort wie hier ein spezifisches Merkmal besonders prägnant in den Vordergrund. Auch dieses wird durch eine Technik der rechten Hand, also durch bestimmte rhythmische Gruppierungen, definiert. Während in den Zyklen drei bis sechs das *Masidkhāni-gat*-typische Anschlagspattern einfach fortgesetzt und variiert wurde, wird in den Zyklen sieben bis zehn eine Technik angewandt, die bereits in *joḍ* zu finden war und dort als *laḍī joḍ* bezeichnet wurde.³²³ Obwohl es sich bei diesem Anschlagspattern, bei dem sich Einzel- und Doppelanschläge abwechseln, um eine *sitār*- bzw. *sarod*-typische Technik handelt, existiert für seine Verwendung in *gat* keine eindeutige Bezeichnung. Subroto Roy Chowdhury spricht hierbei von einem „right hand *sitār*- and *sarod*-pattern.“³²⁴ In *Razakhāni-gat* findet es häufig Anwendung.

In Zyklus sieben wechselt Subroto Roy Chowdhury unmittelbar nach Erreichen von *sam* zunächst zu *Sa*, da er offenbar bemerkt, dass sich der *tablā* verstimmt hat. Im Video ist zu sehen, wie er Sanjib Pal ein Zeichen gibt nachzustimmen, während er auf dem Referenzton bleibt. Der Zyklus wird hierbei nicht unterbrochen. Erst am Ende des Zyklus (Z7 m 14) wird die Melodie wieder aufgenommen, durch die *Yaman*-typische Figur Ni-Re-Sa der Grundton angesteuert und in Zyklus acht wiederholt präsentiert, wodurch er als tonales Zentrum etabliert wird. Gefolgt wird dies von dem bereits aus *ālāp* bekannten Prinzip sequenzierender Figuren (Z8 m4-m14). Indem die Figuren ab der zweiten Sequenz (Z8 m7-8) synkopiert werden, entsteht abermals der Eindruck einer kurzen Retardierung, wodurch sich das rhythmische Geschehen abwechslungsreich gestaltet. Durch die abwechselnde Verwendung von 16tel und 8tel Notenwerten deutet sich hier bereits an, was durch die Verdoppelung der Geschwindigkeit (32tel und 16tel Notenwerte im Wechsel) in den Zyklen neun und zehn schließlich zum stilbildenden Mittel des gesamten Sinnabschnitts wird, das bereits angesprochene *laḍī joḍ*-typische Anschlagspattern.

Auch hinsichtlich der Melodieführung bereiten die sequenzierenden Figuren in Zyklus acht das Geschehen in den folgenden beiden Zyklen in gewisser Weise vor. Indem die Figur entlang der Tonskala aufwärts sequenziert wird, verliert der Abschnitt sein tonales Zentrum. Jeder Ton erhält die gleiche Wertig- bzw. Wichtigkeit. Betrachtet man den Melodieverlauf in

³²³ Vgl. *joḍ*, Sinnabschnitt drei.

³²⁴ Subroto Roy Chowdhury; Interview vom 22.03.2004.

den Zyklen neun und zehn, so fällt auf, dass er sich zwischen den Tönen Dha und Ga auf- und absteigend hin- und herbewegt. Bis zum vierzehnten *mātrā* in Zyklus 10 sind weder ein tonales noch ein Gravitationszentrum auszumachen. Hier setzt nun der den Abschnitt abschließende kurze *tihāī* ein (Z10 m14 bis Z11 m1), der zu Ga, dem ersten Ton der Komposition und gleichzeitig dem ersten Zentralton des *rāga*, hinleitet. Auffällig ist hierbei, dass der *tihāī* sich asymmetrisch darstellt, da die Pausen zwischen den Gliedern unterschiedliche Längen aufweisen. Hieraus lässt sich schließen, dass Subroto Roy Chowdhury *tihāī* zumindest nicht ausschließlich berechnet, sondern den sich ergebenden Zeitraum intuitiv füllt.

Auch in Zyklen sieben bis zehn lassen sich also Parallelen zu Groß-*ālāp* ziehen, nicht nur in der Wahl der stilistischen Mittel wie sequenzierender Figuren und *laḍī jod*-ähnlicher Anschlagspatterns sondern auch in der Erweiterung des Tonraums in alle drei Oktaven. Wie in Sinnabschnitt fünf von *ālāp* oder Sinnabschnitt drei von *jod* lässt sich die hier präsentierte Melodiegestaltung als 'Zusammenfassung des *rāga*' betrachten.

Zyklus 11-13 (26.13-27.14)

Die Zyklen elf bis dreizehn sind bezüglich der improvisatorischen Gestaltung von untergeordneter Bedeutung. Das Tempo erfährt eine leichte Steigerung auf 47 bpm. In Zyklus elf ist eine Variante der Komposition zu hören, die dem *tablā*-Spieler Raum für ein Solo verschafft. Da Subroto Roy Chowdhury offenbar hierbei bemerkt, dass sich die Spielsaite verstimmt hat, wechselt er unmittelbar nach dem Erreichen von *sam* in Zyklus zwölf zum Grundton Sa, um die Stimmung der Melodiesaite zu justieren, während Sanjib Pal den *thekā* weiterspielt. Erst am Ende des dreizehnten Zyklus (Z13 m12) wird das melodische Geschehen fortgesetzt. Ein kurzer *tān* leitet zum *tihāī* über (Z13 m13-Z14 m1). Dies lässt sich als Strategie deuten, um nach dem Stimmen des Instruments wieder zum musikalischen Geschehen zurückzukehren. Der hier verwendete *tihāī* stellt sich abermals asymmetrisch dar. Während die dreimalige Wiederholung von Ga in den ersten beiden Gliedern jeweils aus punktierten Sechzehntelnoten besteht, werden im dritten Glied Achtel-Notenwerte verwendet, was eine Retardierung des rhythmischen Ablaufs bewirkt.

Zyklus 14 (27.14-27.35)

Zyklus vierzehn thematisiert das für *rāga Yaman* so wichtige Spannungsfeld zwischen den Zentraltönen Ga und Ni, das in Sinnabschnitt zwei von *ālāp* und Sinnabschnitt eins von *jod* bereits von herausragender Bedeutung war. Schon in den ersten drei *mātrā* des Zyklus wird

dies durch die ausschließliche Verwendung dieser beiden Töne in langen Notenwerten angedeutet. Gleichzeitig wird hierdurch ein Kontrast zu den vorangehenden schnelleren Abschnitten geschaffen, in denen die Tonhierarchie aus dem Blickfeld geriet. Die beiden folgenden Figuren (Z14 m6-7 und m9-10) bewegen sich ebenfalls in diesem Tonraum. Durch die synkopierte Spielweise wirken sie beinahe wie unmetrisierte *ālāp*-Passagen. Sie leiten auf den folgenden symmetrischen und dadurch ruhiger wirkenden *tihāī* (Z14 m12-Z15 m1) hin, der wie im vorangehenden Zyklus lediglich aus der Tonfolge Ga-Re-Ga besteht. Auf dem letzten Ton des *tihāī* erfolgt ein Oktavsprung ins tiefe Register.

Zyklus 15 (27.35-27.55)

Während der vorangehende Zyklus die Zentraltöne des *rāga* in den Mittelpunkt stellte, rückt dieser Zyklus einzig den Zentralton Ga in den Fokus der Aufmerksamkeit. Wie in *ālāp* wird Ga mit Hilfe seiner benachbarten Töne Re und ma präsentiert. Erst auf dem zehnten *mātrā* tritt auch der tiefe Grundton Sa in Erscheinung, der den anschließenden *tihāī* (Z15 m12-Z16 m1) vorbereitet. Auch dieser Zyklus stellt insgesamt eine Ruhephase dar, was einerseits durch die langen Notenwerte, andererseits durch die synkopierte Phrasierung erreicht wird, die das musikalische Geschehen beinahe wie *Tempo rubato* erscheinen lässt. Der folgende, abermals asymmetrische *tihāī* – das dritte Glied wird in kürzeren Notenwerten dargeboten – zielt, wie alle bisherigen auf den Zentralton Ga ab, der auch der erste Ton der Komposition ist. Die für *rāga Yaman* untypische Tonfolge Sa-Ga-Re-Ga erklärt sich durch die Stimmung des *sitār*, der keinen tieferen Ton als Sa zulässt.

Zyklus 16-24 (27.55-30.49)

Auch diese neun Zyklen, die mit einer Temposteigerung auf 49 bpm einhergehen, lassen sich als eine Sinneinheit auffassen, obschon sie zwei Interpunktionen in Form einer *gat-mukhṛā*-Variante (Z16 m12-Z17 m1) und eines *tihāī* (Z17 m13-Z18 m1) enthalten. Dennoch steht ein prägnantes Stilmerkmal im Vordergrund, das den gesamten Abschnitt prägt. Subroto Roy Chowdhury bezeichnet dieses als *laykārī*, ein in der nordindischen Kunstmusik weit verbreiteter Begriff, der in verschiedenen Traditionen jedoch unterschiedlich definiert wird.³²⁵ In Subroto Roy Chowdhurys Sprachgebrauch scheint er relativ weit gefasst zu werden und ein

³²⁵ Sanyal und Widdess verstehen hierunter die systematische Diminution der Komposition oder aber eine rhythmische Improvisation auf Grundlage der Komposition und ihres Textes. Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 12. Miner definiert *laykārī* hingegen, ähnlich wie Subroto Roy Chowdhury es zu tun scheint, als rhythmische Improvisation auf Grundlage der Komposition. Vgl. Miner 1997: 201.

‘Spielen mit Rhythmus und Tempo’ zu meinen.³²⁶ Das Spielen mit dem Tempo ist insofern missverständlich, als es ja durch die *tablā*-Begleitung vorgegeben wird und gleichbleibend ist. Genauer gesagt bedeutet *laykāri* also eine Manipulation des Rhythmus, die den Eindruck einer Tempoänderung oder aber einer Durchbrechung des Metrums entstehen lässt.

An Zyklus sechzehn lässt sich exemplarisch demonstrieren, wie dieser Effekt erzielt wird.

The image shows a musical score for a 16-measure cycle in 16/4 time, titled "mukhrā Variante". The score is written on two staves. The top staff shows rhythmic patterns with notes and rests, and the bottom staff shows a melodic line. The first three measures are labeled "Figur 1", "Figur 2", and "Figur 3". The lyrics "da-da-da-da-da-da-da-da-da-da-da-da-da-da" are written below the notes. The measures are numbered 1 through 16 at the bottom. The notation includes various rhythmic values such as 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7.

Im hier gezeigten Notenbeispiel werden die sechzehn *mātrā* des Zyklus numerisch dargestellt, um zu zeigen, wo die Betonungspunkte des Zyklus liegen. Die auf dem *sitār* tatsächlich gespielten Betonungspunkte wurden durch das entsprechende Zeichen (>) dargestellt.

Auf dem ersten *mātrā* erklingt der Ton Ga, der den logischen Abschluss des *tihār* aus dem vorhergehenden Zyklus bildet. Es folgen drei sequenzierende Figuren (Figuren eins bis drei), die auf den Zentraltönen des *rāga* enden (Ga, Ni, Ga) und diese gleichzeitig betonen. Setzt man die Figuren in Bezug zum Metrum, so fällt auf, dass erst die dritte Figur auf einer Zählzeit (Ga auf *mātrā* 7) endet. Die Betonungspunkte der ersten beiden Figuren liegen jeweils zwischen den Zählzeiten (Ga zwischen *mātrā* 3 und 4, Ni zwischen *mātrā* 5 und 6). In anderen Worten: Erst in der dritten Sequenz fallen die Akzente von Metrum und Figur zusammen. Die nun folgende Figur (*mātrā* 7), bestehend aus einer übergebundenen 16tel (*Re*), zwei 64tel (*SaSa*) und einer 16tel (Ni), synkopiert den Rhythmus unmittelbar wieder und bewirkt eine Retardierung der Melodie, die den Hörer erneut ‘aus dem Takt geraten’ lässt. Auf *mātrā* acht sind vier gleichmäßige 16tel Noten zu hören; das metrische Gleichgewicht ist nun wieder hergestellt. Auf den folgenden zweieinhalb *mātrā* (m9-11½) folgt ein schneller aus 32tel Notenwerten bestehender *tān*, der wiederum kontrametrische Elemente enthält, die durch eine asymmetrische Gruppierung der Betonungen entstehen. Um zu verdeutlichen was hiermit gemeint ist, wurde im folgenden Schaubild eine symmetrische Gruppierung der Notenwerte der tatsächlich gespielten asymmetrischen Gruppierung gegenübergestellt. Nicht angeschlagene Noten werden durch Querstriche (-) gekennzeichnet.

³²⁶ Auf die Frage des Verfassers, wie *laykāri* zu definieren sei, erhielt der Verfasser, wie so oft, eine ausgiebige non-verbale Demonstration zur Antwort, die in Worte zu fassen ihm überlassen blieb.

Symmetrische Gruppierung

<i>mātrā</i>	9	10	11
Gruppierung	1234 1234	1234 1234	1234 1-2-
Betonung	> >	> >	> >

Asymmetrische Gruppierung

<i>mātrā</i>	9	10	11
Gruppierung	1234 1231	2312 1-12	1234 1-2-
Betonung	> > >	> >	> >

Auf dem *sitār* lassen sich solche Betonungsverschiebungen relativ einfach durch die Verwendung verschiedener Anschlagspatterns der rechten Hand bewirken. Aus anatomischen Gründen können Beugebewegungen der Finger kräftiger und präziser ausgeführt werden als Streckbewegungen. Beim *sitār*-Spiel macht man sich dies zunutze, indem betonte Anschläge in der Regel durch Beugen (Aufwärtsanschlag oder `da-stroke´) und unbetonte Anschläge durch Strecken (Abwärtsanschlag oder `ra-stroke´) der Finger ausgeführt werden. Bei einem Wechselschlag (da ra) lässt sich also problemlos die jeweils erste, dritte, fünfte etc. Note betonen, was zu regelmäßigen Gruppierungen führt. Variiert man die Patterns, so ergeben sich folgerichtig andere Gruppierungen, und andere Betonungen werden möglich. Obwohl theoretisch eine unendliche Anzahl solcher Gruppierungen möglich sind, lässt sich die Praxis durch drei Varianten hinreichend beschreiben:

Zweiergruppierung: da ra

Dreiergruppierung: da ra da

Vierergruppierung: da ra da ra

Der Grund für diese Beschränkung ist darin zu sehen, dass sich durch Addition dieser Gruppen jede erdenkliche Kombination spielen lässt. So wäre eine Fünfergruppierung durch die Kombination aus Zweier und Dreiergruppierung zu erreichen, eine Sechsergruppierung durch die Kombination zweier Dreiergruppierungen etc. Vom logischen Standpunkt betrachtet stellt schon die Vierergruppierung eine additive Synthese aus zwei Zweiergruppierungen dar. Aufgrund ihrer überaus weiten Verbreitung, beispielsweise in *tān*, wird sie jedoch als eigenständige Form aufgefasst.³²⁷

³²⁷ Vgl. hierzu auch Slawek 2000: 42 ff.

Die Videoanalyse der *mātrā* neun bis elf ergibt das folgende Anschlagspattern:

<i>mātrā</i> :	9		10				11		
Anschlagspattern:	(daradara)	(darada)	(darada)	(dara)	(da-)	(dara)	(daradara)	(da-)	(da-)
Gruppierung:	4er	3er	3er	2er	2er	2er	4er	2er	2er

Der Zyklus endet mit einer Variante des bekannten *gat-mukhṛā*, der sich im Höreindruck weit weniger vom Original unterscheidet als dies die Transkription nahelegt. Hierdurch kehrt wieder Ruhe in das musikalische Geschehen ein; das metrische Gleichgewicht wirkt wieder hergestellt.

Die lange melodische Pause in Zyklus 17 verstärkt den Eindruck der metrisch-rhythmischen Ruhe, welcher durch die gleichmäßige Pulsation auf den *cikārī*-Saiten unterstrichen wird. Erst auf dem zehnten *mātrā* setzen wieder Figuren ein, die sich als verkürzte Varianten der Figuren ein bis drei aus dem vorangehenden Zyklus betrachten lassen. Da die Figuren eine Länge von fünf 16tel Notenwerten haben, wird abermals ein kontrametrischer Eindruck erzeugt. In den letzten beiden Figuren des *tihāī* tritt eine Unregelmäßigkeit des rhythmischen Musters ein, die sich dadurch begründet, dass der *tihāī* auf der ersten Zählzeit von Zyklus 18 enden muss. Ob es in Subroto Roy Chowdhurys Absicht lag, diese Passage genauso zu spielen, wie er sie spielt oder ob dahinter eine Fehlkalkulation steckt, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Fest steht jedoch, dass die sechsfache Wiederholung der Figur metrisch genau aufgegangen wäre, wenn ihr Beginn um ein Sechzehntel nach hinten verschoben worden wäre.

In Zyklus 18 finden abermals die gleichen, aus fünf Sechzehnteln bestehenden Figuren, Verwendung. Diesmal beginnt die Sequenz auf dem zweiten und endet auf dem elften *mātrā*. Unmittelbar gefolgt wird sie vom *gat-mukhṛā*, wodurch das metrisch-rhythmische Gleichgewicht wieder hergestellt wird. Betrachtet man die rhythmische Gestaltung eingehender, so stellt man auch hier eine Unregelmäßigkeit fest. Da die Sequenz nicht auf dem ersten, sondern auf dem zweiten 16tel von *mātrā* zwei beginnt, fehlt auf dem elften *mātrā* ein 16tel, mit dem die Sequenz in ungebrochener Regelmäßigkeit abgeschlossen werden könnte. Naturgemäß lässt sich auch hier nicht feststellen, ob der Unregelmäßigkeit Absicht oder ein Kalkulationsfehler zugrunde liegt. Dass jedoch das neunte *mātrā* (*khālī*), also die genaue Mitte des Zyklus mit einer Betonung (Pa) zusammenfällt, lässt zumindest vermuten, dass es sich hier um Absicht handeln könnte.

Zyklus 19 wird in der Analyse nicht weiter berücksichtigt, da hier das Instrument nachgestimmt wird.

Zyklus 20 ist einerseits von rhythmischer Verdichtung und andererseits von metrischer Entspannung geprägt. Verdichtet wird das musikalische Geschehen dadurch, dass die Figuren abermals um ein 16tel verkürzt werden. Die metrische Entspannung steht damit in unmittelbarem Zusammenhang. Da die Figuren nun exakt die Länge eines *mātrā* (vier 16tel) umfassen, bewegen sie sich synchron zum Metrum. Lediglich auf dem zwölften *mātrā* entsteht durch die überbundenen Noten ein leichtes metrisches Ungleichgewicht, welches auf dem folgenden *mātrā* jedoch sofort wieder ausgeglichen wird.

Bereits im nächsten Zyklus (Z21) gerät das metrische Gleichgewicht jedoch wieder aus den Fugen. Kaum eine Betonung fällt mit einer Zählzeit des Zyklus zusammen. Lediglich die Töne Ni auf *mātrā* sieben, Re auf *mātrā* 14 und Sa auf *mātrā* 16 lassen sich so interpretieren, wobei ihre Betonung erst bei mehrmaligem Hören überhaupt auffällt. Indem das jeweils erste 16tel einer Zählzeit gar nicht gespielt wird (m1, 6, 8, 9, 10) bzw. das jeweils zweite oder vierte 16tel betont wird (m 1, 2, 4, 6, 8, 9, 10, 12), entsteht der Eindruck, die Melodie bewege sich fast vollständig außerhalb des Metrums.

In den folgenden drei Zyklen (Z 22-24) tritt erneut eine sequenzierende Figur in den Vordergrund, die dem musikalischen Geschehen insofern Stabilität verleiht, als sie rhythmisch gleichbleibend ist, gleichzeitig durch ihre Länge von sieben 16teln jedoch eine starke kontrametrische Wirkung entfaltet. Wenngleich die drei Zyklen in ihrem melodischen Verlauf einander nicht identisch, ja nicht einmal besonders ähnlich sind, so lassen sie sich doch als rhythmischer *tihāī* betrachten, der darüber hinaus über eine präzise Symmetrie verfügt.

Wie konträr sich Rhythmus und Metrum in diesem *tihāī* zueinander verhalten, lässt sich am einfachsten in mathematischen Formeln veranschaulichen:

Ein metrischer Zyklus besteht aus sechzehn Zählzeiten (sechzehn Vierteln), also aus $16 \times 4 = 64$ 16teln. Folglich bestehen drei Zyklen aus $64 \times 3 = 192$ 16teln. Da ein *tihāī* in der Regel (und auch in diesem Fall) auf der ersten Zählzeit eines neuen Zyklus endet, muss noch eine 16tel hinzu addiert werden: $192 + 1 = 193$. Der gesamte *tihāī* besteht also aus 193 Sechzehntelnoten.

Ein symmetrischer *tihāī* setzt sich aus drei gleich langen Gliedern zusammen. Da die Anzahl der Sechzehntelnoten dividiert durch die Anzahl der Glieder jedoch kein ganzzahliges und somit kein musikalisch sinnvolles Ergebnis liefert ($193 : 3 = 64,3333333333$), muss ein anderer Algorithmus Anwendung finden. Das Problem wird gelöst, indem pro *tihāī*-Glieder neun Siebenergruppen gespielt und zwischen den Gliedern jeweils zwei 16tel Pausen eingefügt werden. Mathematisch lässt sich dies folgendermaßen ausdrücken:

9x7	+2	+9x7	+2	+9x7	=193
Erstes Glied	Pause	Zweites Glied	Pause	Drittes Glied	Gesamtzahl der 16tel

Doch selbst durch diese komplexe Formel ist das Problem noch nicht vollständig gelöst, da auf dem jeweils letzten Ton, also dem siebten Sechzehntel der Figur, die *cikārī*-Saiten zu hören sind, die zwar rhythmische Impulse zu geben imstande sind, jedoch über keine eindeutige Tonhöhe verfügen und daher nicht melodiefähig sind. Will man also den *tihāī* auf dem letzten Melodieton der Figur, also dem fünften Sechzehntel, enden lassen, so müssen die beiden übrigbleibenden 16tel bei der letzten Figur subtrahiert und in den Pausen hinzu addiert werden. Die Pausen werden hierdurch jeweils um ein 16tel verlängert. Mathematisch lässt sich dies wie folgt darstellen:

9x7	+3	+9x7	+3	+(8x7)+5	=193
Erstes Glied	Pause	Zweites Glied	Pause	Drittes Glied	Gesamtzahl der 16tel

Dass eine solche sich über drei Zyklen erstreckende und in ihrer Rhythmik hochkomplexe Figur aus dem Moment heraus entwickelt wird, ist schwer vorstellbar. Vermutlich ist sie in ihrer metrischen Struktur vorkomponiert. Da sie in ihrer melodischen und/oder rhythmischen Struktur jedoch nicht vorgegeben sein muss, lässt sich eine improvisatorische Beteiligung auch nicht ausschließen.

Die melodische Gestaltung des gesamten Abschnitts wurde bei der bisherigen Betrachtung bewusst ausgeklammert, da sich ihr Sinn erst durch die Analyse der komplexen Rhythmik erschließt. Lässt man die figurale Gestaltung, die den Abschnitt entscheidend prägt, für einen Moment aus dem Blickfeld verschwinden und richtet die Aufmerksamkeit allein auf den melodischen Verlauf, so lässt sich feststellen, dass sich der gesamte Abschnitt wie eine Variante des *gat* liest. Anders ausgedrückt stehen der komplexen rhythmischen Gestaltung dieses Abschnitts größtenteils Wiederholungen, Variationen oder Ausschnitte des bereits bekannten melodischen Materials gegenüber. Um zu demonstrieren, was hiermit gemeint ist, sei hier noch einmal das melodische Extrakt des *gat* dargestellt.



In Zyklus 16, dem ersten Zyklus des Sinnabschnitts, ist die melodische Ähnlichkeit zum *gat* am wenigsten deutlich ersichtlich, was an der Prominenz des *tān* liegt. Hier erinnern lediglich

die Figuren eins bis drei, die sich anschließende Figur auf *mātrā* sechs, der Abschluss des *tān* auf *mātrā* elf und natürlich der *mukhṛā* an das melodische Geschehen im *gat*.

Wesentlich deutlicher wird die Ähnlichkeit des melodischen Verlaufs ab Zyklus 17. Die Tonfolge (m 9-m 12) wirkt wie eine komprimierte Fassung des *gat*, wobei die erste Figur den *mātrā* eins bis fünf, die zweite Figur den *mātrā* sechs bis sieben, die dritte Figur den *mātrā* acht bis neun und die vierte Figur den *mātrā* zehn bis elf des *gat* entspricht. Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, dass die vierte Figur auf *Ni* statt auf *Sa* endet, was sich durch den folgenden *tihāṛ* erklärt, der an die Stelle des *gat-mukhṛā* tritt.

Spätestens in Zyklus 18 lässt sich der Zusammenhang von *gat* und Variante nicht mehr von der Hand weisen. Der melodische Verlauf wirkt hier zwischen *mātrā* zwei und elf wie eine Augmentierung des melodischen *gat*-Geschehens zwischen *mātrā* fünf und elf. Abgesehen davon, dass der Melodiebogen in Zyklus 18 (m7) noch einmal eine Kurve nach oben (bis *Ni*) schlägt, sind die Verläufe nahezu identisch. Der Abschluss mit einem *gat-mukhṛā* unterstreicht die melodische Nähe zur Komposition zusätzlich.

Ab Zyklus 20 wird die Ähnlichkeit zwischen *gat* und Variante wieder etwas undeutlicher, wenngleich sie auch hier nicht von der Hand zu weisen ist. Undeutlicher wird sie insofern, als einerseits die Melodiegestalt aufgebrochen wird und einzelne Figuren ihren Platz im Verlauf vertauschen und andererseits weil nun auch Elemente aus den improvisierten Abschnitten *mānjhā* und *antarā* mit in die Gestaltung aufgenommen werden. Die ersten sechs Figuren aus Zyklus 20 (m 5-10) finden ihre Entsprechung im *gat* an verschiedenen Stellen. So entsprechen die Figur eins den *mātrā* vier bis fünf, die Figur 2 den *mātrā* zehn bis elf, Figur drei den *mātrā* 15 bis 16, die Figuren vier und fünf den *mātrā* sechs und sieben des *gat*. Die sechste Figur lässt sich als oktavierte Variante der *mātrā* neun bis elf des *gat* interpretieren, man findet sie aber auch auf den *mātrā* eins bis drei von *antarā* (Z 6). Die *mātrā* zwölf bis 16 aus Zyklus 20 finden sich wiederum in sehr ähnlicher melodischer Gestalt in *mānjhā* (Z3 m4-15) wieder.

In Zyklus 21 lassen sich starke Ähnlichkeiten mit *antarā* (Z5-6) feststellen, wenngleich auch hier die melodische Gestalt aufgebrochen erscheint und einzelne Figuren in der Abfolge vertauscht werden.

Wie bereits erwähnt steht in den Zyklen 22 bis 24, die als rhythmischer, nicht jedoch als melodischer *tihāṛ* identifiziert wurden, das Prinzip sequenzierender Figuren im Vordergrund. Dies hat hier zur Folge, dass, im Gegensatz zum *gat*, auch in der Tonhierarchie des *rāga* weniger bedeutsame Töne wie *Re*, *Dha* oder *ma* an prominente bzw. betonte Stelle rücken (z.B. Z 22 m3, 7, 10). Dass eine Ähnlichkeit zur melodischen Gestalt des *gat* aber dennoch

nicht aus der Luft gegriffen ist, zeigen die in Zyklus 21 und 22 zunächst auf- und anschließend wieder absteigenden Melodiebögen, deren Ambitus dem des *gat* nahezu gleicht. Auch in Zyklus 24 lassen sich anhand einzelner Figuren Ähnlichkeiten zum *gat* finden, wenngleich hier die Übereinstimmungen geringer ausfallen. Was den gesamten *tihār* dennoch stark an den *gat* erinnern lässt, ist seine bereits besprochene rhythmische Gestaltung. Die aus zwei Achtel- und einer Viertelnote (oder zumindest einer verlängerten Achtelnote) bestehende Figur taucht in der Grundstruktur des *gat* bereits viermal auf (m4-5, 6-7, 10-11, 14-15).

Zusammenfassend lässt sich für den gesamten Sinnabschnitt festhalten, dass *laykārī* durch rhythmisch-metrische Komplexität gekennzeichnet ist, während die Melodieführung weitgehend auf dem *gat* beruht. Allgemeiner ausgedrückt geht die steigende rhythmische Komplexität mit einer Simplifizierung der melodischen Struktur einher.

Zyklus 25-26 (30.49-31.25)

Die Zyklen 25 und 26 sind für die Analyse insofern nicht von Bedeutung, als hier ein *tablā*-Solo zu hören ist, das vom *sitār*-Spieler lediglich durch eine zweifache Wiederholung des leicht variierten *gat* begleitet wird.

Zyklus 27-33 (31.25-33.26)

Dass diese sieben Zyklen abermals als eigenständiger Sinnabschnitt aufgefasst werden können, zeigt sich anhand mehrerer Charakteristika. Zum ersten werden sie von zwei *tablā*-Soli umrahmt, zum zweiten stellen sie sich als ein einziger langer *tān* dar und zum dritten enthalten sie vier *tihār*, die eine sehr ähnliche melodisch-rhythmische Struktur aufweisen.

Das erste Charakteristikum ist augenscheinlich und bedarf keiner weiteren Ausführung. Auch das zweite Charakteristikum ist anhand der Transkription leicht nachzuvollziehen. Außer im Rahmen der *tihār* enthält der gesamte Abschnitt kaum Pausen, sondern wird beinahe durchgängig in 32tel Notenwerten gespielt, wobei Zyklus 31 insofern eine Ausnahme darstellt, als die rhythmische Struktur hier eine Abwandlung erfährt.

Einen solch langen *tān* melodisch zu analysieren ist ein schwieriges und in seiner Sinnhaftigkeit begrenztes Unterfangen. Wenn man sich das Grundtempo von nunmehr 54 bpm vor Augen hält und von 32tel Notenwerten ausgeht, so bedeutet dies, dass pro Minute 432 bzw. pro Sekunde 7,2 Noten zu hören sind. Bei einer solchen Geschwindigkeit sind die für einen *rāga* so entscheidenden Tonhierarchien, -relationen, -symmetrien und -asymmetrien, selbst wenn sie korrekt dargeboten werden, kaum noch auszumachen. In anderen Worten, im Rahmen von *tān* nivellieren sich die *rāga*-typischen Differenzen; jeder Ton erhält den

gleichen Stellenwert.³²⁸ Betrachtet man die Melodieverläufe in diesem Abschnitt, so fällt auf, dass sie, abgesehen von den *tihāī*, tatsächlich recht geradlinig verlaufen und zahlreiche Wechselnoten enthalten. Auf eine melodische Analyse, die einen Bezug zum melodischen Regelwerk des *rāga* herzustellen versucht, wird daher, mit Ausnahme einiger weniger auffälliger Stellen, verzichtet.

Zum Ambitus des Abschnitts ist zu bemerken, dass er sich im Bereich von Dha bis *Pa*, also beinahe im gesamten spielbaren Bereich der Melodiesaite des Instruments bewegt. Dass die zwei unterhalb von Dha liegenden Töne Pa und ma ausgespart werden, hat vermutlich spieltechnische Gründe. In der tiefen Lage liegen die Bundstäbe weiter auseinander als in der hohen Lage, weswegen sie in hoher Geschwindigkeit schwieriger abzugreifen sind.

Die vier *tihāī* stellen das dritte Charakteristikum dar, welches den Abschnitt zu einer Sinneinheit werden lässt. In der rhythmischen Gestalt ihrer einzelnen Figuren sind alle vier *tihāī* identisch, in ihrer melodischen Gestalt sind zumindest die ersten beiden und die letzten beiden identisch. Die hier verwendete *tihāī*-Struktur zählt, zumindest in der Instrumentalmusik, zu den bekanntesten überhaupt. Auch wenn ihr Ursprung nicht eindeutig zu klären ist, so ist sie doch im Imdad Khān *sitār*- und *surbāhār-gharānā* weit verbreitet und auf zahlreichen Aufnahmen in unterschiedlichen *rāga* nachweisbar.³²⁹ In seiner rhythmischen Struktur stellt der *tihāī* in Zyklus 28 die einfachste Variante dar. Er beginnt auf *mātrā* zwölf und endet auf dem ersten *mātrā* von Zyklus 29. Jedes seiner Glieder umfasst zwei Zählzeiten. Etwas komplexer gestalten sich die beiden *tihāī* in Zyklus 27 und Zyklus 30, die rhythmisch identisch, melodisch jedoch verschieden sind. Sie beginnen jeweils auf *mātrā* 12½ und enden auf dem ersten *mātrā* des jeweils folgenden Zyklus. Ihre Glieder haben eine Länge von je 1¾ *mātrā* oder sieben 16teln. Der letzte *tihāī* (Z33) stellt eine Erweiterung des vorangehenden dar. Jedes einzelne seiner drei Glieder umfasst den gesamten *tihāī* aus Zyklus 30. Vor allem im nordindischen Trommelspiel sind zahlreiche solcher verdreifachter *tihāī* bekannt. Sie werden als *cakradār tihāī* bezeichnet.³³⁰ Ihre Anwendung erfordert präzise Kalkulation. Der vorliegende *cakradār tihāī* beginnt auf dem zweiten *mātrā* und endet, wie alle bisherigen *tihāī* auch, auf *sam* des folgenden Zyklus. Er ist vollkommen symmetrisch, was bedeutet, dass alle Glieder, Unterglieder und Pausen gleich lang sind.

³²⁸ Bereits in Kapitel 4.2.3.2.2. (*jod*, Sinnabschnitt drei) wurde Subroto Roy Chowdhurys kritische Einstellung zur Verwendung von *tān* in der nordindischen Kunstmusik angesprochen. Mit dem Verweis darauf, dass das Publikum solche virtuosen Darbietungen zu hören wünsche, begründet er deren Verwendung.

³²⁹ Vgl. beispielsweise Vilayat Khān 2002: *Raga Tilak Kamod*, Vilambit gat in teental; Manu Seen 2002: *Raga Malkauns*, Vilambit Gat.

³³⁰ Vgl. Wegner 2004: 35.

Abgesehen von diesen drei Charakteristika enthält der Abschnitt jedoch noch weitere interessante Auffälligkeiten, die Aufschluss über zugrunde liegende Improvisationsprinzipien geben können. So wirkt Zyklus 27 beinahe wie eine Ouvertüre zu dem gesamten Abschnitt, da hier bereits alle wesentlichen Merkmale vorweggenommen werden. Auf den *mātrā* sieben bis acht ist bereits die Figur zu hören, die durch die *tihāī* prägend für den gesamten Abschnitt sein wird. Auch der folgende kurze *tān* (m $10\frac{3}{4}$ -12 $\frac{1}{2}$) nimmt bereits vorweg, was den Zuhörer in den folgenden sechs Zyklen erwartet, nämlich schnelle Läufe, die durch gezielte Betonungsverschiebungen kontrametrisch wirken. Inwieweit der sich anschließende *tihāī* den weiteren Abschnitt vorwegnimmt, wurde bereits gezeigt.

Im Folgenden soll noch auf einige Besonderheiten bei der Gestaltung der *tān* aufmerksam gemacht werden. Betrachtet man die Akzentuierung des kurzen *tān* in Zyklus 27, so fällt auf, dass hier keine Akzentuierung mit einer Zählzeit zusammenfällt. Dieses Prinzip setzt sich in Zyklus 28 weitgehend fort. Lediglich auf den *mātrā* eins, sechs, acht, zehn und elf fallen Akzente und Zählzeiten zusammen. Die metrische 'Irreführung' beginnt, durch die Synkopierung der Figur, bereits auf dem ersten *mātrā*. Identisch synkopierte Figuren finden sich im folgenden Zyklus auf den *mātrā* eins, 15 und 16. Auch hier fallen Akzente und Zählzeiten nur in Ausnahmefällen zusammen (m1, 7, 9, 10, 11, 14, 16). Zusätzliche kontrametrische Elemente entstehen durch den Sextsprung auf *mātrā* vier und den Quartsprung auf *mātrā* sechs bei gleichzeitiger Synkopierung. In Zyklus 30 wird das Prinzip der metrischen Irreführung durch eine andere Art der Synkopierung noch einen Schritt weiter getrieben. Die Zählzeiten werden hier nicht nur nicht betont, sondern nicht einmal gespielt. An ihre Stelle tritt eine Pause (m1, 2, 6). Lediglich auf den *mātrā* fünf, sieben und zwölf fallen Akzente und Zählzeiten zusammen. Der anschließende *tihāī*, der gegenüber dem vorangehenden um zwei 16tel verkürzt ist, wirkt ebenfalls kontrametrisch, da erst sein letztes Glied mit einer Zählzeit (m 16) zusammenfällt.

In Zyklus 31 tritt abermals eine neue Methode in Erscheinung, mittels derer die metrische Irreführung nochmals intensiviert wird. Auf den *mātrā* eins bis sechs und zwölf bis 16 sind Figuren zu hören (und in der Transkription zu sehen), die in ihrer rhythmischen Struktur bereits in Zyklus 29 (m1 und 16) angedeutet wurden. Was dort jedoch eine einmalige kurze Synkopierung bewirkt, erhält hier, durch vielfache Wiederholung, einen ausgeprägt triolischen Charakter. Anhand der ersten sechs *mātrā* zeigt das folgende Notenbeispiel, wie konträr sich die wahrgenommene rhythmische Struktur (dargestellt durch Klammern) zum Metrum (dargestellt als eine Figur pro Zählzeit) verhält. Auf sechs Zählzeiten werden acht triolisch wirkende Strukturen gespielt.



Die Regelmäßigkeit dieses Musters wird jedoch auf dem siebten *mātrā* wieder unterbrochen, indem wieder ein kontrametrisch akzentuierter *tān* gespielt wird (m7-11). Sie kehrt erst auf dem zwölften *mātrā* wieder.

Im folgenden *tān* (Z32 m1-Z33 m2) führt der Melodiebogen weit ins hohe Register (bis *Pa*), ansonsten enthält er gegenüber den vorangehenden Zyklen jedoch nichts genuin Neues.

Zyklus 34-36 (33.26-34.17)

Wie bereits dargelegt ist in diesen drei Zyklen ein *tablā*-Solo zu hören, das vom *gat* bzw. von *gat*-Varianten begleitet wird. Auch ohne das Trommelspiel transkribiert und analysiert zu haben, ist zu bemerken, dass analog zum *sitār*-Spiel auch das Trommelsolo von zunehmender Virtuosität und hoher Geschwindigkeit geprägt ist.

Zyklus 37-38 (34.17-35.00)

In diesen beiden Zyklen werden die Instrumente nachgestimmt.

Zyklus 39-53 (35.00-39.34)

Die augenscheinlichste Besonderheit dieses Abschnitts sind zunächst die langen Stimmpausen, die sich insgesamt über eine Länge von mehr als vier Zyklen hinziehen. Beide Instrumente sind so verstimmt, dass, anders als in einer Konzertsituation, sogar das Metrum kurzzeitig unterbrochen wird (Z44 und Z47) um nachzustimmen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass vermutlich die extreme Hitze, gepaart mit hoher Luftfeuchtigkeit hierfür verantwortlich war, da aus aufnahmetechnischen Gründen auf den Deckenventilator verzichtet werden musste. Auffällig ist, dass die Stimmpausen zwar den spielerischen Fluss kurzzeitig unterbrechen, sie sorgen jedoch nicht für musikalische Brüche. Wenn man sich beispielsweise die Zyklen 42-44 wegdenkt oder sie versuchsweise ausschneidet, was dank digitaler Audiotechnik kein Problem darstellt, gewinnt man nicht den Eindruck, als hätte die Stimmpause Irritationen im musikalischen Gedankengang hervorgerufen. Sieht man einmal davon ab, dass das musikalische Geschehen nicht auf derselben Zählzeit wieder aufgenommen wird, auf der es beendet wurde, so scheint sich Zyklus 45 nahtlos an Zyklus 41 anzuschließen.

Abermals wird in diesen 15 Zyklen ein neues Charakteristikum eingeführt, das für den gesamten Abschnitt prägend ist. Es besteht in der wiederholten Präsentation eines einzelnen Tons in 32tel Notenwerten, die von *tān* (Z39, 48), *mīṇḍ* (Z41) oder einer Kombination aus beiden (Z53) gefolgt werden. Als neu ist dieses Charakteristikum, das im Folgenden als 'single-note Pattern' bezeichnet wird, nur insofern zu bezeichnen, als es hier erstmals im Rahmen von *vilambit gat* präsentiert wird. Bereits in *joḍ* (PT 151-152) wurde es schon einmal verwendet (dort wegen der höheren Grundgeschwindigkeit jedoch in Achteln notiert). In Subroto Roy Chowdhurys *sitār*-Spiel ist diese, auch von anderen Lautenisten (wie beispielsweise Vilayat Khān oder Amjad Ali Khān) verwendete Technik so omnipräsent, dass sie sich schon beinahe als typisch für seinen Personalstil bezeichnen lässt. Als Grund für die häufige Verwendung der Technik führt Subroto Roy Chowdhury an, dass sich hier spielpraktische Vorteile (Koordination der rechten Hand) mit der Hervorhebung bestimmter Töne verbinden lassen.³³¹ Hierdurch, so lässt sich interpretieren, wird die Möglichkeit geschaffen, Virtuosität zu demonstrieren, ohne die Tonhierarchie des *rāga* aus dem Auge zu verlieren, wie dies bei *tān* der Fall sein kann. Untersucht man unter diesem Gesichtspunkt die entsprechenden Passagen, also die single-note Patterns und ihr jeweiliges Folgegeschehen, so lassen sich einige Auffälligkeiten beobachten.

Zyklus 39 beginnt mit einem single-note Pattern auf ma, also dem Ton, der, obschon kein Zentralton, dem *rāga* die meiste Spannung verleiht.³³² Der folgende kurze *tān* (m4) löst die Spannung nach Pa auf, einem Ton, der schon in *ālāp* als Ruhepol identifiziert wurde. Das folgende single-note Pattern auf Re (m7-9) wird von einem typischen, eineinhalb Oktaven umfassenden *tān* gefolgt, der mit einem Pseudo-*tihāī* ebenfalls auf Pa abgeschlossen wird. Als Pseudo-*tihāī* wird diese Struktur deshalb bezeichnet, weil hier statt einer dreimaligen eine viermalige Wiederholung der Tonfolge Pa-ma-Pa gespielt wird, deren Ende jedoch wie bei einem echten *tihāī* antizipiert werden kann. Zyklus 39 lässt sich somit als 'Diskussion' des in der bisherigen *gat*-Präsentation vernachlässigten, aber für *rāga Yaman* typischen, Spannungsfelds ma-Pa interpretieren. Auf den *mātrā* eins bis vier wird das Spannungsfeld in Kurzform vorgestellt, auf den *mātrā* sieben bis 16 wird es kommentiert und auf dem ersten *mātrā* des folgenden Zyklus erfolgt die Auflösung der Spannung.

Die erste Hälfte von Zyklus 40 (m1-9) besteht aus sequenzierenden Figuren, wobei der erste Teil der jeweiligen Figur abermals das Spannungsfeld ma-Pa zum Thema hat, der zweite Teil hingegen einen zunächst auf- und anschließend wieder absteigenden Melodiebogen bildet

³³¹ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung.

³³² Vgl. Danielou 1980: 270.

(Pa-Dha-Sa-Re-Ni-Dha). Hierdurch wird das Spannungsfeld ma-Pa zu den übrigen Tönen des *rāga* in Bezug gesetzt, mit Ausnahme des Zentraltons Ga. Zu diesem führt der folgende *tān* mit anschließendem *tihāī* hin.³³³ Auf *sam* in Zyklus 41 ist das Gleichgewicht in mehrerer Hinsicht wieder völlig hergestellt: Mit Ga wird der Zentralton des *rāga*, der auch gleichzeitig über eine starke Ruhepolcharakteristik verfügt, auf der 'schwersten' Zählzeit des Zyklus erreicht.

Auf den *mātrā* vier bis sieben desselben Zyklus erklingt abermals ein single-note Pattern, diesmal auf Sa, dem Grundton, der gleichzeitig über die stärkste Ruhepolcharakteristik verfügt. Gefolgt wird das Pattern diesmal nicht von einem aufregenden *tān* mit anschließendem *tihāī*, sondern von einer Figur, die den Grundton lediglich verziert und somit keine Spannungen erzeugt.

Wenn man also die Verwendung von single-note Patterns nicht nur als technisches, sondern auch als musikalisches Mittel begreift, durch das einzelne Töne in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt und somit in den Kontext der *rāga*-Struktur gestellt werden, so lassen sich die Zyklen 39 und 40 auf der einen Seite und Zyklus 41 auf der anderen Seite als Antipoden auffassen. Während in den Zyklen 39 und 40 durch die Fokussierung auf ma Spannung erzeugt wird, die durch aufregende Techniken (virtuose *tān*, sequenzierende Figuren, *tihāī*) gelöst wird, präsentiert sich Zyklus 40 als Ruhepol (Sa), der lediglich Ornamente enthält.

Das gleiche Prinzip findet sich in den Zyklen 48, 51 und 53 wieder. In Zyklus 48, der mit einer Temposteigerung auf 62 bpm einhergeht, wird das single-note Pattern auf Re ausgeführt, einem Ton, welcher in der Tonhierarchie von *rāga Yaman* weder als Zentralton noch als Ruhepol fungiert. Durch seine Lage zwischen den beiden wichtigen Tönen Sa und Ga kann er sowohl dem einen als auch dem anderen zustreben. Auch hier wird der Ton von einem virtuosen *tān* mit anschließendem *tihāī* gefolgt und schließlich nach Ga aufgelöst (Z49 m1).

Im Gegensatz hierzu verfügt Pa (single-note Pattern in Zyklus 51) über eine Ruhepolcharakteristik und wird, analog zu Sa in Zyklus 41 lediglich abschließend ornamentiert. Gleiches gilt für das single-note Pattern auf Sa in Zyklus 53. Auch hier folgt kein virtuoser *tān*, sondern lediglich eine Verzierungsfigur (m13-15).

Das single-note Pattern scheint somit für Subroto Roy Chowdhury als musikalisches Äquivalent zum lang ausgehaltenen Ton beispielsweise bei Sängern zu fungieren. Ohne das

³³³ Streng genommen handelt es sich hier abermals um einen rhythmischen *tihāī*, da die einzelnen Glieder zwar rhythmisch, nicht jedoch melodisch identisch sind. Durch die geringe Länge von $2\frac{1}{4}$ *mātrā* lässt sich jedoch erahnen, wohin der *tihāī* führt.

im Verlauf von *vilambit gat* erreichte hohe virtuose Niveau reduzieren zu müssen, gibt ihm diese Technik die Möglichkeit, den *rāga* mit seinen Tonrelationen wieder mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken.

Alle übrigen Teile des Abschnitts enthalten gegenüber dem Vorhergehenden keine wesentlichen musikalischen Neuerungen. Auffällig ist jedoch, dass die meisten Passagen um den Grundton Sa zentriert sind oder auf ihn zulaufen (Z45, 46, 49). Ausnahmen hiervon bilden lediglich die Zyklen 50 und 52. Zyklus 50 besteht, in Analogie zu den Zyklen 27 bis 33 aus einem einzigen, kontrametrisch wirkenden *tān* mit abschließendem *tihāī* und endet auf dem Zentralton Ga. Zyklus 52 wiederum weist starke Ähnlichkeiten mit Zyklus 40 auf. Er enthält sequenzierende Figuren, einen *tān* und einen abschließenden *tihāī*, der ebenfalls auf Ga endet.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in diesem Abschnitt, neben dem neuen Stilmerkmal des single-note Patterns, auch alle anderen für *vilambit gat* prägenden Techniken wie *tān*, *māṇḍ*, *tihāī* und sequenzierende Figuren zu hören sind. Er scheint somit eine ähnliche Funktion zu erfüllen wie Sinnabschnitt fünf von *ālāp* oder Sinnabschnitt drei in *joḍ*, als eine Art verdichtete Zusammenfassung des bisherigen musikalischen Geschehens.

Zyklus 54-59 (39.34-40.54)

Die letzten sechs Zyklen von *vilambit gat* lassen sich in zwei Unterabschnitte gliedern, die jedoch so nahtlos ineinander übergehen, dass sie hier als eine Sinneinheit aufgefasst werden. In den Zyklen 54 bis 55 wird abermals ein neues Stilmerkmal eingeführt, das seinen Ursprung in der nordindischen Perkussionsmusik findet, wo es als *peśkār* bezeichnet wird. Im *tablā*-Spiel wird hierunter eine Kompositionsform verstanden, die den Prozess von Thema und Variation in den Vordergrund stellt und mit fortschreitender Entwicklung immer neue kontrametrische Elemente einführt.³³⁴ Wenngleich sich an diesem Beispiel der Einfluss der Perkussionsmusik auf die Instrumentalmusik nachweisen lässt, so lassen sich doch deutliche Unterschiede hinsichtlich der Systematik und der rhythmischen Komplexität feststellen. Es scheint, als bediene sich Subroto Roy Chowdhury hier lediglich einiger Elemente, ohne auf eine systematische Entwicklung Wert zu legen. Verwunderlich ist dies insofern nicht, als Instrumentalmusiker neben dem Rhythmus immer auch die Melodie zu bedienen haben, die sowohl für Musiker als auch für Zuhörer einen Teil der Aufmerksamkeit für sich beansprucht. Die unsystematische Entwicklung zeigt sich beispielsweise daran, dass die Grundform der *peśkār*-Figur erstmals auf *mātrā* sechs in Zyklus 54 auftaucht. Die ersten drei Figuren des

³³⁴ Vgl. Wegner 2004: 39.

Zyklus (m2-4) stellen bereits Varianten dar, deren Originalform zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht zu hören war. Die Variante besteht darin, dass die eigentliche Zählzeit mit einer Pause versehen wird und synkopiert beginnt. Da dieses Stilmerkmal jedoch unter Instrumentalisten weit verbreitet ist, besteht keine zwingende Notwendigkeit einer systematischen Einführung. Geübte Zuhörer wissen, was gemeint ist. Systematisch hingegen ist die Gesamtentwicklung in Zyklus 54. Subroto Roy Chowdhury beginnt auf dem zweiten *mātrā* und präsentiert die Figur dreimal. Gefolgt wird sie von einem sich über ein *mātrā* erstreckenden *tān* (m5), der jedoch als synkopierte Variante der *tān* auf *mātrā* neun und zwölf aufgefasst werden kann. Das gleiche Muster wiederholt sich nun; eine dreimalige Präsentation der Figur wird von einem *tān* (m6-9) gefolgt. Von hier an verkürzen sich die Abstände. Die Figur wird nun zunächst nur noch zweimal gespielt (m10-11), anschließend erstrecken sich Figur und *tān* nur noch über jeweils ein *mātrā* (13-16). Durch die Regelmäßigkeit des Musters lässt sich die Abfolge von *tān* und Figur auch als rhythmischer *tihāī* deuten (Z54 m12-Z55 m1).

Der sich anschließende Zyklus 55 verzichtet gänzlich auf *tān*; es sind nur noch die *peškār*-typischen Figuren zu hören. Dafür wird die rhythmische Variantenvielfalt erhöht. Ab dem neunten *mātrā* werden die synkopierten Figuren statt durch einen Einzelanschlag (notiert als 16tel) durch einen Doppelanschlag (notiert als zwei 32tel) auf den *cikārī*-Saiten eingeleitet. Auch dies ist ein unter *sitār*-Spielern weit verbreitetes Stilmittel, das dazu dient, mittels der *cikārī*-Impulse das rhythmische Geschehen interessanter und komplexer zu gestalten. Zyklus 55 enthält insofern eine Besonderheit, als hier der einzige tatsächliche Fehler der Gesamtauführung zu finden ist. Statt der üblichen sechzehn *mātrā* wird hier ein zusätzliches siebzehntes *mātrā* gespielt. In der Transkription ist der Fehler nur durch den Hinweis „*mātrā* 16 doppelt“ gekennzeichnet, da das Einfügen einer zusätzlichen Zählzeit einerseits technische Probleme mit dem Notensatzprogramm verursacht hätte und andererseits zu Lasten der Übersichtlichkeit gegangen wäre.

Betrachtet man die Melodieführung der Zyklen 54 und 55, dann lässt sich feststellen, dass auch hier wieder rhythmische Komplexität mit melodischer Einfachheit kombiniert wird. Die *peškār*-artigen Figuren in Zyklus 54 stellen einen geradlinigen Aufgang von Ga bis Ni dar, in Zyklus 55 wird zunächst der umgekehrte Weg beschritten. Von Ga aus verläuft der Bogen nahezu geradlinig abwärts bis ma, um anschließend im *Yaman*-typischen Verlauf, unter Auslassung von Pa und Sa, bis Pa auf- und schließlich bis Re wieder abzustiegen.

Die sich folgenden Zyklen 56-59 erinnern an die Zyklen 27-33, da beide Abschnitte aus einem einzigen langen *tān* bestehen. Sie stellen die virtuose und aufregende Schlusskadenz von *vilambit gat* dar. Das Grundtempo ist inzwischen bei 63 bpm angelangt. Hierdurch ist

auch zu erklären, warum dieser lange *tān* weit weniger kontrametrisch wirkt als alle vorangehenden. In dieser hohen Geschwindigkeit sind Variationen des Anschlagspatterns kaum noch möglich. Aus der verlangsamten Videosequenz geht deutlich hervor, dass sich die Finger der rechten Hand nun nur noch in binären Auf- und Abwärtsschlägen bewegen. Der Ambitus des *tān* bewegt sich dafür nun im gesamten auf der Melodiesaite des *sitār* spielbaren Bereich von *mā* bis *Pa*. Hier wird melodische Komplexität mit rhythmischer Simplizität kombiniert. Auffällig ist darüber hinaus, dass der *tihāī* in Zyklus 58 nicht wie bisher üblich auf dem ersten, sondern auf dem elften *mātrā* endet ($m9\frac{3}{4}$ -11). Dadurch kann auf den *mātrā* zwölf bis 16 der *gat-mukhrā* gespielt werden. *Vilambit gat* endet somit auf die gleiche Weise, wie er begann.

4.2.3.4. *drut gat*

Der dritte Teil der Aufführung, *drut gat* (40.55-63.03), nimmt mit knapp 22 Minuten ebenfalls knapp ein Drittel der Gesamtzeit in Anspruch. Er lässt sich unterteilen in den auf verschiedenen Kompositionen basierenden ersten Abschnitt (40.55-58.33) und den abschließenden *gat-jhālā* (58.33-63.03), welcher gleichzeitig die Klimax und das Ende der Gesamtauführung bildet. Während *gat-jhālā* auf den bereits aus Groß-*ālāp* bekannten kreuzrhythmischen Anschlagspatterns beruht, die nun jedoch metrisiert sind und vom *tablā*-Trommelpaar begleitet werden, basiert der erste Abschnitt auf *gat*-Formen, die auch als *Razakhāni-gat* bezeichnet werden.

4.2.3.4.1. *drut gat*-Strukturen

Ghulam Raza war ein bekannter *sitār*-Spieler des 19. Jahrhunderts und Hofmusiker in Lucknow.³³⁵ Der von ihm popularisierte *sitār*-Stil wird als Purab *bāj* bezeichnet.³³⁶ Der Begriff *Razakhāni-gat* ist im heutigen Sprachgebrauch missverständlich. Miner unterscheidet zwischen Purab *gat*, welche bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Lucknow populär waren und der explizit Ghulam Raza zugeschriebenen *Razakhāni-gat*-Form.³³⁷ Heutzutage bezeichnen viele Musiker alle *sitār*- bzw. *sarod*-typischen schnellen *tīntāl*-Kompositionen als *Razakhāni-gat*, während andere, aus terminologischer Vorsicht, den Begriff ganz zu meiden versuchen und stattdessen lieber allgemein von *drut gat* (schnellen Kompositionen) sprechen. Da die Meinungen, wie typische *Razakhāni-gat* strukturiert sind, unter praktizierenden Musikern weit auseinander gehen, wird im Folgenden mit der allgemeinen Bezeichnung '*drut gat*'

³³⁵ Vgl. Miner 1997: 109.

³³⁶ Vgl. Miner 1997: 120.

³³⁷ Vgl. Miner 1997: 121.

Vorlieb genommen. Wenngleich die allermeisten *gat* aus einem *gat-mukhrā* und einer `Durchführung´ bestehen, ist die Form bei weitem nicht so festgelegt wie in *vilambit gat*. Schnelle *tīntāl*-Kompositionen können auf beinahe jedem beliebigen *mātrā* beginnen.

In der vorliegenden Aufnahme werden insgesamt drei verschiedene *drut gat* verwendet, die im Verlauf der Aufführung teils stark variiert werden. Den ebenfalls als *drut gat* bezeichneten Gesamtabschnitt auf verschiedenen Kompositionen aufzubauen, ist zwar nicht typisch, gänzlich unüblich ist es jedoch auch nicht. Da die *gat*-Varianten sich teils erheblich voneinander unterscheiden, erscheint es sinnvoller, die Analyse der Kompositionen im chronologischen Verlauf der Aufführung vorzunehmen.

4.2.3.4.2. Chronologische Analyse *drut gat*

Wie auch die vorangehenden Teile der Aufführung, wird *drut gat* in Sinnabschnitte untergliedert.

Zyklus 1-4 (40.55-41.06)

Der Sinnabschnitt beginnt mit *sthāyī* eines *drut gat*, der im Folgenden als `gat 1´ bezeichnet wird. Das Anfangstempo beträgt 243 bpm. Wie bereits bei *vilambit gat* fehlen in der Videoaufnahme die ersten vier Viertel, die jedoch in der parallel dazu mitgeschnittenen Audioaufnahme festgehalten sind. Subroto Roy Chowdhury beginnt den *gat* auf dem ersten *mātrā*, was dafür spricht, dass die vorhandene Zweiteilung des *gat* hier zwar vorhanden ist, aber bei weitem nicht so eine entscheidende Rolle spielt wie in *vilambit gat*. Die *tablā*-Begleitung setzt erst auf der ersten Zählzeit des zweiten Zyklus ein. In den Zyklen zwei bis vier wird der *gat* nahezu unverändert wiederholt.

Gat 1 hebt das für *rāga Yaman* so typische Spannungsfeld Ni-Ga hervor. Er besteht aus zwei Abschnitten, dem *gat-mukhrā* (m9-m1) und der `Durchführung´ (m1-8).



Der *gat-mukhrā* exponiert durch den *Yaman*-typischen Aufgang Ni-Re-Ga (m9-11) das `Thema´. Durch die Verdoppelung des Tempos im anschließenden kurzen *tān* (m12-16) lässt sich ein melodisches Zentrum oder ein Spannungsfeld von einzelnen Tönen kaum noch

ausmachen. Vielmehr wird durch mehrfache Umspielung auf den Zielton Ga hingedeutet, der schließlich auf dem ersten *mātrā* des folgenden Zyklus erreicht wird.

Dass auf der ersten Zählzeit *gat-mukhrā* und `Durchführung` aufeinandertreffen ist typisch für das zyklische *tāla*-Konzept.³³⁸ Auf den ersten vier Zählzeiten ist lediglich Ga zu hören, ansonsten ruht die Melodie. Abgeschlossen wird die `Durchführung` durch die Tonfolge Re-Re-Sa (m5-7), durch die schließlich der Grundton, der in jedem *rāga* über die stärkste Ruhepolcharakteristik verfügt, erreicht wird.

Während also im *gat-mukhrā* Spannung aufgebaut wird, ist die `Durchführung` von einem kontinuierlichen Spannungsabbau gekennzeichnet.

Zyklus 5-8 (41.06-41.22)

In den Zyklen fünf bis sechs wird zunächst *mānjhā*, der zweite Teil der Komposition, präsentiert, der sich im tieferen Register bewegt. Die ersten acht *mātrā* in Zyklus fünf sind identisch mit der `Durchführung` des *gat*. *Mānjhā* beginnt also erst nach der Vollendung von *sthāyī*, dem ersten Teil des *gat*. Der Beginn wird leicht verzögert (m10 statt m9), wodurch ein Synkopierungseffekt entsteht, der das rhythmische Geschehen abwechslungsreicher gestaltet. Im Anschluss an eine erneute Präsentation des Spannungsfelds Ni-Ga (Z5 m10-13) erreicht die Melodie auf *mātrā* 16 den Ton Pa, der über eine Ruhepolcharakteristik verfügt. Auch das erneute Ansteigen des Melodiebogens (Z6 m1-4) beginnt mit einer Synkopierung. Wie für *rāga Yaman* typisch wird Pa in der aufsteigenden Skala ausgelassen. Auf dem vierten *mātrā* wird der Grundton Sa erreicht, wodurch abermals ein melodischer Ruhepol entsteht. Es folgt erneut das Spannungsfeld Ni-Ga (m6-9) sowie ein melodischer Abgang von Pa nach Sa, so dass auf *mātrā* 16 erneut der spannungsarme Grundton erreicht wird.

Lässt man die Synkopierungen außer Acht so zeigen sich hier Anschlagspatterns, die in zahlreichen *sitār* - und *sarod-gat* Anwendung finden. Jedes dieser Anschlagspatterns erstreckt sich über jeweils vier *mātrā*. Die rhythmische Gestaltung von *mānjhā* lässt sich idealtypisch, also unter Vernachlässigung der Synkopierungen, folgendermaßen darstellen:

Zyklus 5:

da dire dire dire (m9-12); da rada -ra da (m13-16)

Zyklus 6:

da dire da ra (m1-4); da ra da ra (m5-8); da ra dire dire (m9-12); da rada -ra da (m13-16)

³³⁸ Vgl. hierzu Kapitel 4.2.3.3.1.

Da *mānjhā* traditionsgemäß nicht auf der ersten Zählzeit endet, sondern zum *gat-mukhrā* überleitet, wäre auf den ersten acht *mātrā* von Zyklus sieben die Verwendung ähnlicher *gat*-typischer Anschlagspatterns zu erwarten.³³⁹ Stattdessen wird hier jedoch ein *tān* gespielt, der von einem Pseudo-*tihāī* (Z7 m9-Z8 m16) gefolgt wird. Dies deutet abermals darauf hin, dass hier die Grenzen zwischen Komposition und Improvisation fließend sind. Die Struktur lässt keine Aussagen darüber zu, ob *mānjhā* vollständig, teilweise oder gar nicht vorkomponiert ist. Als Pseudo-*tihāī* wird die hier verwendete rhythmisch-melodische Struktur deshalb bezeichnet, weil sie den Zielton nicht beinhaltet. Sie besteht lediglich aus der dreimaligen Wiederholung des jeweils acht *mātrā* langen *gat-mukhrā* und wird erst in Zyklus neun (m1) mit dem Erreichen von Ga abgeschlossen.

Zyklus 9-10 (41.22-41.30)

Diese beiden Zyklen werden lediglich zum Nachstimmen des *sitār* benutzt, während sich die *tablā*-Begleitung fortsetzt.

Zyklus 11-17 (41.30-41.57)

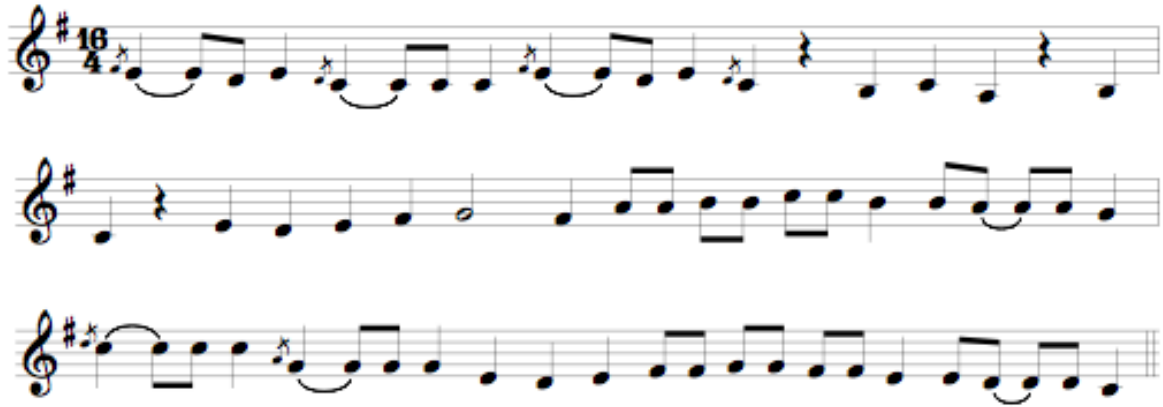
In den Zyklen elf bis siebzehn wird ein neuer *gat*, im Folgenden '*gat 2*' genannt, eingeführt. Warum Subroto Roy Chowdhury hier von der ursprünglichen Komposition zu einer anderen wechselt, begründete er anschließend damit, dass ihm dieser *gat* während der laufenden Aufnahme eingefallen sei und ihm besser gefallen habe.³⁴⁰ Der Ursprung dieses *gat* sei, so Subroto Roy Chowdhury, unklar, er vermute seinen Ursprung jedoch im 19. Jahrhundert.

Der *gat* erstreckt sich über drei Zyklen, so dass die Zyklen elf bis dreizehn einen Durchlauf beinhalten, die Zyklen vierzehn bis sechzehn einen weiteren Durchlauf und der Zyklus siebzehn lediglich den ersten Teil des *gat*, der auf der ersten Zählzeit von Zyklus 18 abgeschlossen wird. *Gat 2* unterscheidet sich jedoch nicht nur hinsichtlich seiner Länge von *gat 1*. Seine Gesamtstruktur weicht sowohl melodisch als auch rhythmisch erheblich ab. Darüber hinaus entfällt hier die Unterteilung in *gat-mukhrā* und 'Durchführung'.

Lässt man die Synkopierungen außer Acht, so lässt sich *gat 2*, idealtypisch gedacht, folgendermaßen darstellen, wobei die Vorschlagsnoten aufgrund ihrer Prägnanz Berücksichtigung finden:

³³⁹ Vgl. Slawek 2000: 60 ff.

³⁴⁰ Subroto Roy Chowdhury; Interview vom 22.03.2004.



Im Gegensatz zu *gat* 1 stehen hier weniger die beiden Zentraltöne Ga und Ni im Vordergrund als vielmehr der Grundton Sa und der ebenfalls über eine Ruhepolcharakteristik verfügende Ton Pa.

Der *gat* besteht aus drei Teilen, die sich jeweils über einen ganzen Zyklus erstrecken. Da kein *gat-mukhṛā* vorhanden ist, beginnt er auf der ersten Zählzeit. Obwohl an dieser Stelle der Zentralton Ga erklingt, ist der gesamte erste Zyklus um den Grundton Sa zentriert. In drei Phrasen wird der Grundton angesteuert, wobei die dritte Phrase aufgrund der zyklischen *tāla*-Struktur erst auf *sam* des folgenden Zyklus endet. Die melodisch-rhythmische Gestaltung weist hierbei sowohl Symmetrien als auch Asymmetrien auf. Während die erste (m1-6) und die zweite Phrase (m7-11) melodisch nahezu identisch sind, unterscheiden sie sich in ihrer Länge um ein *mātrā*. Umgekehrt unterscheiden sich die zweite und die dritte Phrase (m12-16) zwar hinsichtlich ihrer Melodieführung, nicht jedoch in ihrer Länge (fünf *mātrā*). Die sechzehn Zählzeiten des ersten Zyklus verteilen sich also auf drei Phrasen mit 6+5+5 *mātrā*.

Der zweite Zyklus beginnt, wie bereits erwähnt, auf Sa, wodurch der erste Teil des *gat* abgeschlossen wird. Die Melodie zielt nun in Richtung der fünften Stufe Pa, die auf dem siebten *mātrā* erreicht und über zwei Zählzeiten ausgehalten wird. Im zweiten Teil des Zyklus (m9-16) steigt die Melodie der *rāga*-Skala entsprechend zunächst auf (ma-Dha-Ni-Sa) und unmittelbar wieder ab zu Pa. Der zweite Zyklus lässt sich im Gegensatz zum ersten also in zwei gleich lange Teile untergliedern (m1-8 und m9-16) und ist um den Ton Pa zentriert.

Der dritte Zyklus stellt sowohl melodischerseits als auch rhythmischerseits eine Mischung aus den ersten beiden Zyklen dar. Melodischerseits stehen sowohl Sa (m1-3 und m16) als auch Pa (m4-6) im Vordergrund. Rhythmischerseits entsprechen die *mātrā* eins bis sechs den ersten sechs *mātrā* aus Zyklus eins und die *mātrā* neun bis sechzehn den entsprechenden Zählzeiten aus Zyklus zwei. Dementsprechend lässt sich auch die rhythmische Untergliederung sowohl als symmetrisch als auch als asymmetrisch ((6+2)+8) betrachten.

Aus der Transkription wird ersichtlich, dass auch hier unmittelbar mit leichten Verzögerungen bzw. Synkopierungen gearbeitet wird, um das rhythmische Geschehen abwechslungsreich zu gestalten.

Zyklus 18-20 (41.57-42.10)

Diese drei Zyklen beginnen mit einer Gleitbewegung (*māṇḍ*) von Sa nach Ga und zurück nach Sa (m1-4), die den Abschluss des vorangehenden *gat* darstellt. Bis auf eine *ālāp*-ähnliche Umspielung des Grundtons Sa (Z19 m14-Z20 m10) stellen sie ansonsten eine klingende Pause dar.

Zyklus 21-24 (42.10-42.25)

Die Zyklen 21-24 bilden einen starken Kontrast zu den vorangehenden drei Zyklen. Sie bestehen aus einem einzigen langen *tān*, der über einen Ambitus von nahezu zwei Oktaven (*Dha-Pa*) verfügt. Eingeleitet wird er, wie schon etliche *tān* im bisherigen Verlauf, durch ein single-note Pattern auf Re. Wie bereits erwähnt wird hierdurch einerseits der Ton hervorgehoben, andererseits bekommen die Finger der rechten Hand Gelegenheit, sich auf das hohe Tempo einzustellen. Die Struktur des *tān* ähnelt den bereits aus *vilambit gat* bekannten Strukturen. Kontrametrische Effekte werden durch Betonungsverschiebungen und Pausen, die mit Zählzeiten zusammenfallen (z.B. Z 21 m14, Z24 m9), erzielt. Wenngleich, abgesehen vom Anfang, melodische Zentren nicht festzustellen sind, wird die Struktur des *rāga* dennoch beibehalten, indem die Besonderheiten der aufsteigenden *rāga*-Skala (*āroh*) in der Gestaltung des *tān* Beachtung finden.

Zyklus 25 (42.25-42.29)

Gefolgt wird der *tān* von der Präsentation des ersten Teils von *gat 2*.

Zyklus 26-29 (42.29-42.45)

Die vier Zyklen bilden eine klingende Pause, die zum Nachstimmen des *sitār* benutzt wird.

Zyklus 30-35 (42.45-43.08)

Das vorherrschende Stilmittel dieser sechs Zyklen lässt sich als '*ālāp-in-gat*' beschreiben. Obgleich die rhythmische Gestaltung nicht kontrametrisch ist, wirkt es, als würde die Melodie über der *tablā*-Begleitung schweben. Es wird keine besondere Rücksicht auf Betonungspunkte des Zyklus genommen, die einzelnen Phrasen scheinen an beliebigen

Stellen zu beginnen und werden in Tempo rubato gespielt. Auf Seiten der rhythmischen Gestaltung wirkt die gesamte Passage wie der Beginn von *ālāp*. In den ersten vier Zyklen (Z30-33) wird lediglich der Grundton Sa mit *ālāp*-typischen Phrasen umspielt und in langen Notenwerten gehalten. Am Ende von Zyklus 31 ist die für *rāga Yaman* typische Abschlussfigur Ni-Re-Sa zu hören (m13-16), die im weiteren Verlauf zum `Thema der Diskussion´ wird. Erst in Zyklus 34 und 35 steigt die Melodie auf, der Zentralton Ga wird ebenfalls mit *ālāp*-typischen Phrasen umspielt, erreicht, kurzfristig gehalten und schließlich wieder in Richtung des Grundtons Sa verlassen.

Zyklus 36-38 (43.08-43.20)

Auch in diesen drei Zyklen wird der *sitār* nachgestimmt. Am Ende von Zyklus 38 folgt erneut die bereits in Zyklus 31 zu hörende Abschlussfigur Ni-Re-Sa.

Zyklus 39-45 (43.20-43.47)

Dieser Abschnitt beginnt mit einem single-note Pattern auf Re (Z39 m14), das im folgenden Zyklus (m13) in einen sich über vier weitere Zyklen erstreckenden *tān* übergeht. Der Ambitus liegt bei knapp eineinhalb Oktaven, das Tempo nunmehr bei 247 bpm. Die *rāga*-Struktur (*āroh-avaroh*) bleibt dennoch vollständig erhalten. In Zyklus 45 findet der *tān* durch einen weiteren Pseudo-*tihāī* sein Ende. Hier wird zwar der Zielton des *tihāī* antizipiert (Ga), die dritte Phrase endet jedoch nicht auf *sam*, sondern auf dem sechzehnten *mātrā* des Zyklus.

Zyklus 46-50 (43.47-44.07)

Gefolgt wird der Pseudo-*tihāī* durch die Präsentation von *gat* 2. Einem vollständigen Durchgang (Z46-48) schließt sich ein halber Durchlauf an (Z49-Z50 m8).

Zyklus 51 (44.07-44.10)

Der in diesem Zyklus gespielte *tān* beginnt, im Gegensatz zu bisherigen, in *drut gat* präsentierten *tān*, unvermittelt, also ohne vorhergehende Einleitung durch ein single-note Pattern. Darüber hinaus startet er im hohen Register (Ga) und stellt mit Ausnahme einiger Wechselnoten einen kontinuierlichen Abgang bis Ni dar (m16).

Zyklus 52-53 (44.10-44.18)

Zyklus 52 enthält abermals den ersten Teil von *gat 2*, der auf dem ersten *mātrā* von Zyklus 53 mit dem Grundton Sa beendet wird. Der Rest von Zyklus 53 ist eine klingende Pause, die sich noch bis zum fünften *mātrā* von Zyklus 54 erstreckt.

Zyklus 54-59 (44.18-44.41)

Die Zyklen 54 bis 59 lassen sich als Varianten der Zyklen 21 bis 24 und 39 bis 45 betrachten. Auch hier wird der sich über beinahe fünf Zyklen erstreckende *tān* durch ein sechzehn *mātrā* langes single-note Pattern auf Re eingeleitet. Der *tān* selbst weist in seiner melodisch-rhythmischen Struktur kaum Veränderungen zu den vorhergehenden auf. Im Ambitus von Ni bis *Ga* verläuft die Melodie in Auf- und Abwärtsbewegungen, ohne temporäre melodische Zentren. Durch wechselnde Anschlagspatterns werden kontrametrische Akzente gesetzt. Im Unterschied zu den Zyklen 39 bis 45 schließt dieser *tān* jedoch mit einem echten *tihā* ab (Z59 m9-Z60 m1), der die beiden Zentraltöne Ni und *Ga* enthält und aus der *Yaman*-typischen Tonfolge Ni-Re-*Ga* besteht.

Zyklus 60-67 (44.41-45.12)

Gat 2 bildet in diesen acht Zyklen erneut das 'Thema der Diskussion'. Zwei vollständige Durchläufe werden von dem ersten Teil des *gat* gefolgt (Z66), der auf dem ersten *mātrā* von Zyklus 67 beendet wird. In Zyklus 62 ist jedoch eine Variante des *gat* zu hören. Unter Beibehaltung der rhythmischen Struktur werden hier einzelne Figuren in ihrer melodischen Gestalt verändert. So ist auf den *mātrā* vier bis sechs statt Pa der Grundton Sa zu hören. Auf den *mātrā* elf bis sechzehn wird die Melodie um eine Quarte nach unten versetzt und in ihrer Gestalt leicht variiert. Der Zyklus endet nicht auf dem Grundton Sa, sondern auf Re.

Zyklus 68-85 (45.12-46.20)

Die Zyklen 68 bis 85 stellen die bisher längste Sinneinheit dar. Sie enthalten unterschiedliche, bereits präsentierte Stilmerkmale, die nun miteinander kombiniert werden. Die Zyklen 68 bis 73 sind von dem als *ālāp-in-gat* bezeichneten Stilmerkmal geprägt. Wie auch in den Zyklen 30 bis 35 werden hier *ālāp*-typische Figuren gespielt, die um den Grundton Sa zentriert sind. Dort wie hier scheinen die Figuren in ihrer rhythmischen Gestaltung 'über dem Metrum zu schweben'. Für die Transkription wurde das Tempo an dieser Stelle um 40 Prozent verlangsamt, um Aufschluss darüber zu gewinnen, wie losgelöst die *sitar*-Stimme tatsächlich von der *tablā*-Begleitung agiert. Wenngleich einzelne Figuren in Tempo rubato gespielt

werden, so beginnen oder enden sie doch kaum jemals zwischen zwei *mātrā*, sondern fallen mit erstaunlicher Präzision mit den Akzenten der *tablā*-Begleitung zusammen. Die für *rāga Yaman* typische Figur Ni-Re-Sa, die bereits in Zyklus 31 eingeführt wurde, taucht hier in Zyklus 70 (m13-16) erneut auf. Im Folgenden wird sie zur zentralen Figur des Abschnitts. Sie fungiert als Bindeglied zwischen den verschiedenen Stilmerkmalen. Zum zweiten Mal tritt sie in Zyklus 72 (m14-Z73 m4) in Erscheinung, im Anschluss an ein kurzes Nachstimmen des *sitār*.

Zyklus 74 deutet das Folgeschehen kurz an. Auf den *mātrā* vier bis sieben ist ein kurzer *tān* zu hören, der auf dem Grundton Sa endet. Gefolgt wird er von der zentralen Figur (m12-16). In Zyklus 75 und 76 wird das Konzept von Zyklus 74 erweitert. Der *tān* erstreckt sich nun über zehn *mātrā* (m6-15), endet ebenfalls auf Sa und wird in Zyklus 76 von der zentralen Figur Ni-Re-Sa gefolgt (m1-6).

Eine erneute Erweiterung ist in den Zyklen 76 bis 78 zu verzeichnen. Der *tān* ist nun sechzehn *mātrā* lang (Z76 m9-Z77 m8) und reicht weit ins tiefe Register (Ga-ma). Allerdings endet er nun nicht auf dem Grundton Sa, sondern auf Ga, wodurch abermals das Folgeschehen antizipiert wird. Die zentrale Figur wird nun nicht nur einmal, sondern gleich zweimal hintereinander gespielt (Z77 m11-Z78 m4).

Die Fortführung des Abschnitts ist ab hier nicht mehr vom Grundton Sa dominiert, sondern von dem bereits angedeuteten Zentralton Ga. In Zyklus 78 beginnt ein single-note Pattern auf Ga (m13), das sich bis in Zyklus 80 hineinzieht (m4). An dieser Stelle folgt ein sich über sechs Zyklen erstreckender *tān*, der gleichzeitig ein neues Stilmerkmal enthält, das bereits in Groß-*ālāp* auftrat und dort als *gamaka* bezeichnet wurde. *Gamaka* ist charakterisiert durch ein schnelles Oszillieren zwischen zwei Noten (Z80 m5-Z81 m3). Durch die Kombination von *tān* und *gamaka* erfährt das musikalische Geschehen eine Steigerung, es wird aufregender. Gleichzeitig wird der *tān* in seiner melodischen Führung weniger ausladend, die Verwendung von Wechselnoten nimmt zu. In Zyklus 82 und 83 sind einige sequenzierende Figuren zu hören, in denen je zwei in der aufsteigenden *rāga*-Skala benachbarte Noten mehrfach im Wechsel gespielt und mit einem längeren Notenwert beendet werden (Dha-Ni in Z 82 m5-8, Ni-Re in Z 82 m9-12, Ga-Re-ma-Ga als Variante in Z 82 m13-16, Re-Ga in Z 83 m1-4). Hieran schließt sich in gewohnter Weise ein durchgängiger *tān* an, in welchem auch die üblichen kontrametrischen Effekte mit Hilfe wechselnder Anschlagpatterns erzielt werden (Z83 m5-Z85 m16).

Zyklus 86-87 (46.20-46.28)

Zyklus 86 enthält den ersten Teil von *gat 2*, der auf dem ersten *mātrā* von Zyklus 87 in gewohnter Manier abgeschlossen wird, diesmal jedoch auf Ga anstelle des Grundtons Sa.

Zyklus 88-93 (46.28-46.50)

Diese sechs Zyklen lassen sich als Variante der Zyklen 68 bis 85 betrachten. Seitens der Stilmittel enthalten sie keine Neuerungen. Das melodische Zentrum verlagert sich nun nach Pa. Der Ton wird in der Mitte von Zyklus 88 unvermittelt präsentiert und in langen Notenwerten ausgehalten. Hieran schließt sich ein single-note Pattern an, das den Ton weiterhin exponiert. In Zyklus 89 geht das single-note Pattern in *gamaka* über (m5-8), woran sich eine kurze *ālāp*-typische Figur anschließt, die Pa umspielt und schließlich als Zielton erreicht. Zyklus 90 wird als klingende Pause genutzt, die Melodie kehrt lediglich über Re zum Zentralton Ga zurück und ruht hier. Die Zyklen 91-93 enthalten einen durchgängigen *tān* nach dem üblichen Muster über eineinhalb Oktaven (Ni-*ma*). Das Tempo wird auf 260 bpm gesteigert.

Zyklus 94-105 (46.50-47.35)

In den Zyklen 94 bis 103 ist das erste *tablā*-Solo im Rahmen von *drut gat* zu hören. Der Konvention folgend spielt der *sitār*-Spieler hier lediglich die Komposition. Der vollständige *gat 2* wird insgesamt drei Mal gespielt. In den Zyklen 103 und 104 sind lediglich der erste Teil und die erste Hälfte des zweiten Teils zu hören. Der Rest des Abschnitts ist eine klingende Pause.

Zyklus 106-115 (47.35-48.12)

Vier Stilmerkmale kennzeichnen diesen Abschnitt: single-note Pattern, *tān*, sequenzierende *tān* und *gamaka*. Die Melodie ist auf den Zentralton Ga fokussiert.

In Zyklus 106 ist ein kurzer *tān* zu hören, der den Zentralton Ga zunächst umspielt und schließlich auf ihm landet. Zyklus 107 fungiert als klingende Pause. In Zyklus 108 beginnt abermals ein single-note Pattern auf Re, das in Zyklus 109 in einen kurzen, auf Ga zentrierten *tān* mündet. Von hier aus beginnt in Zyklus 110 ein langer *tān*, zunächst mit *gamaka* (m1-4), dann mit sequenzierenden Figuren (m13-Z111 m8), der in Zyklus 113 auf Ga endet. Der Ambitus ist begrenzt und bewegt sich im engen Rahmen um diesen Ton (Dha-Ni). Hierdurch wird Ga als tonales Zentrum gefestigt.

Es folgen kurze sequenzierende Figuren entlang der aufsteigenden *rāga*-Skala (Ni-Re-Ga, Re-Ga-ma, ma-Dha-Ni, Ni-Re-Ga) in Zyklus 114. In Zyklus 115 bildet ein absteigender, sechzehn *mātrā* umfassender *tān* den Abschluss des Abschnitts.

Zyklus 116-117 (48.12-48.20)

In üblicher Manier folgt hier auf den langen *tān* der erste Teil von *gat* 2, der in Zyklus 117 durch eine *mīṇḍ*-Verzierung abgeschlossen wird. Das Tempo wird an dieser Stelle auf 250 bpm reduziert.

Zyklus 118-127 (48.20-48.57)

Erneut bildet Ga hier das tonale Zentrum des Abschnitts. Unvermittelt wird der Ton durch *mīṇḍ* angesteuert (Z118) und in langen Notenwerten gehalten. Auf eine klingende Pause (Z119) folgt ein kurzer *tān* (Z120), der abermals Ga zum Ziel hat. Die nun folgende klingende Pause nutzt Subroto Roy Chowdhury, um die exzellente Begleitung des *tablā*-Spielers Sanjib Pal zu loben. Ein solcher verbaler Einwurf kann auch im Rahmen von Konzerten abgegeben werden. Der ebenfalls kurze *tān* in Zyklus 122 endet zwar auf Re, durch die vorangehende Fokussierung auf den Zentralton wird jedoch die Erwartung auf Ga gelenkt. Die Zyklen 123 bis 127 bilden wiederum einen einzigen, in üblicher Weise vorgetragenen, langen *tān*, der auf Ga beginnt und mit dem Beginn von *gat* 2 (Z128 m1) ebenfalls dort endet.

Zyklus 128-141 (48.57-49.48)

Das hier gespielte *tablā*-Solo wird vom *sitār*-Spieler in der gleichen Weise wie bisher begleitet, durch die Wiederholung von *gat* 2.

Zyklus 142-153 (49.48-50.32)

Ähnlich wie in den Zyklen 106 bis 115 kommen auch hier wieder *tān*, sequenzierende Figuren und *gamaka* zum Einsatz. Das tonale Zentrum bildet allerdings der Grundton Sa.

Dort wie hier wird das tonale Zentrum durch einen kurzen, hier abwärtsgerichteten *tān* exponiert (Z142). Der folgende *tān* (Z143-144) ist etwas länger, enthält *gamaka* (Z143 m14-16), verläuft ebenfalls abwärts und endet wie sein Vorgänger auf Sa. In Zyklus 145 steigt die Melodie zunächst in Viertelnotenwerten auf (ma-Re), um sofort wieder in einen abwärtsgerichteten *tān* überzugehen. Dass der *tān*, statt auf Sa, überraschenderweise auf seinem Nachbarton Re endet, verstärkt die ‚Dramatik‘, da die Erwartung durch das vorangehende musikalische Geschehen auf Sa gelenkt wurde. Die klingende Pause in Zyklus

146 wird durch einen sequenzierenden *tān* (Z147 m1-Z148 m15) kontrastiert, der zunächst auf- und anschließend wieder absteigt. Nahtlos geht er in einen sechzehn *mātrā* langen *tān* über (Z148 m15-Z149 m14). Abgeschlossen wird der Abschnitt mit einem sich über mehr als zwei Zyklen erstreckenden *cakradār tihāī*.

Dieser besteht aus drei Gliedern, die jeweils drei Unterabschnitte enthalten. Jeder Unterabschnitt besteht aus einer Figur und einer bestimmten Anzahl an Pausen. Um symmetrisch zu sein, muss jedes Glied über die gleiche Struktur verfügen. Im vorliegenden Fall scheint jedoch eine Fehlkalkulation vorzuliegen. Um unter Beibehaltung der Symmetrie auf der ersten Zählzeit von Zyklus 154 zu landen, müsste der *cakradār tihāī* ein *mātrā* später (also Z149 m16) beginnen. Offenbar wird der Fehler im Verlauf des Spiels bemerkt, da eine Pause in Zyklus 152 um ein *mātrā* verlängert wird. Der dritte Unterabschnitt des zweiten *cakradār tihāī*-Gliedes ist somit acht statt sieben *mātrā* lang (Z152 m6-13). Inmitten des *tihāī* ist der Unterschied für den Zuhörer kaum zu bemerken. Das Ziel, auf der ersten Zählzeit von Zyklus 154 zu enden, wird somit zwar durch einen ‚Fehler‘ erkaufte, der jedoch so geschickt kaschiert wird, dass er nicht weiter auffällt.

Zyklus 154-156 (50.32-50.43)

Wie im bisherigen Verlauf, so folgt auch hier auf den *tihāī* der *gat*. Allerdings handelt es sich hier um eine stark vereinfachte Variante des ersten Abschnitts von *gat* 2, der, statt auf dem Grundton Sa zu enden, ins tiefe Register absteigt und auf dem ersten *mātrā* des folgenden Zyklus Pa erreicht. Die Zyklen 155 und 156 stellen ansonsten klingende Pausen dar.

Zyklus 157-162 (50.43-51.06)

Das vorherrschende Stilmerkmal dieses Abschnitts sind sequenzierende *tān*. In Zyklus 157 und 158 werden zunächst vier jeweils fünf *mātrā* umfassende Sequenzen gespielt (Z157 m2-Z158 m5). Es folgt ein kurzer *tān* (m6-15), der in eine dreimalige Sequenzierung verkürzter Figuren von je drei *mātrā* Länge übergeht (Z158 m16-Z159 m 8). Die Verteilung der sequenzierenden Figuren auf die Zählzeiten des *tāla* scheint kein Zufall zu sein, sondern auf präziser Antizipation zu beruhen. Indem die Sequenzen nicht auf den Hauptbetonungspunkten beginnen, sondern auf dem zweiten (Z157) bzw. sechzehnten *mātrā* (158), wirkt die rhythmische Gestaltung kontrametrisch. Dem Zuhörer wird es in anderen Worten schwer gemacht, den *ṭhekā* mit dem melodischen Geschehen in Übereinstimmung zu bringen. Dennoch enden die Sequenzen auf der achten Zählzeit (Z159), was es dem *sitar*-Spieler erleichtert, die folgenden eineinhalb Zyklen (Z159 m9-Z160 m16) mit *tān* zu füllen, ohne Zeit

auf die Überlegung verschwenden zu müssen, an welcher Stelle des Zyklus er sich gerade befindet. Auf dem ersten *mātrā* in Zyklus 161 beginnt ein *cakradār tihār*, welcher der bereits diskutierten Formel $3 \times 11 \text{ mātrā} = 33 \text{ mātrā}$ folgt.³⁴¹

Zyklus 163-167 (51.06-51.24)

Dem üblichen Schema folgend ist auch hier wieder *gat 2* zu hören, in Zyklus 163 jedoch in einer verkürzten Variante. Zyklus 167 ist eine klingende Pause.

Zyklus 168-190 (51.24-52.48)

Wie in den Zyklen 88 bis 93 wird nun Pa zum temporären melodischen Zentrum. Eine weitere Parallele lässt sich zu den Zyklen 68 bis 85 feststellen. Um Pa als tonales Zentrum zu etablieren, wird die charakteristische Figur ma-Pa-ma-Pa wiederholt gespielt. Dies geschieht erstmals in Zyklus 168, wo die Figur den Abschluss eines kurzen *tān* darstellt. In Zyklus 169 wird der *tān* verkürzt und abermals mit der Figur abgeschlossen. In Zyklus 170 ist nur noch die Figur zu hören.

Das musikalische Folgegeschehen wird in den beiden Zyklen 171 und 172 antizipiert. Beide enthalten kurze *tān*. Während sich der *tān* in Zyklus 171 jedoch im Tonraum zwischen Re und Pa bewegt und mit der charakteristischen Figur endet, stellt der *tān* in Zyklus 172 einen Abgang von Ni nach Sa dar, dem die Figur ma-Pa-ma-Pa angefügt wird.

Das 'Thema der Diskussion' wird in den Zyklen 173 bis 176 zunächst verschleiert. Hier wird ein single-note-Pattern auf Ga gespielt, das um eine zusätzliche Spieltechnik erweitert wird. Parallel zum Pattern wird mit dem Ringfinger der linken Hand die unterste *tarap*-Saite angerissen,³⁴² die hier auf Ni gestimmt ist. Hierdurch können im durchgängigen, in Vierergruppierungen gespielten und somit konmetrischen, Pattern zusätzliche Akzente gesetzt werden, die zunächst auf das jeweils erste Achtel einer Notengruppe fallen (Z174). In Zyklus 175 geht die Vierergruppierung in eine Sechsergruppierung über, wodurch die Akzentuierung retardierend wirkt (m8, 11, 14). In Zyklus 176 wird zur Vierergruppierung zurückgekehrt, wodurch ein Beschleunigungseffekt erzielt wird. Auf den *mātrā* 13 bis 16 ist erneut die charakteristische Figur ma-Pa-ma-Pa zu hören, hier allerdings in Viertelnotenwerten. Wiederholt wird dieses noch einmal in Zyklus 177. Somit stellen die Zyklen 173 bis 177 eine dezidiertere Version des *tān* in Zyklus 171 dar.

³⁴¹ Vgl. Kapitel 2.2.2.1.

³⁴² Die *tarap*-Saiten verlaufen unterhalb der Bundstäbe. Sie werden normalerweise allein durch Resonanz in Schwingung versetzt und erzeugen dadurch den charakteristischen obertonreichen Klang. Vgl. hierzu Miner 1997: 49 ff. Die hier praktizierte Spieltechnik ist unter *sitar*-Spielern ein beliebtes Mittel, kontrametrische Effekte zu erzeugen. In der Transkription ist die Technik durch das Symbol '(F)', für Finger, gekennzeichnet.

In Zyklus 179 wird nun Ni zum temporären tonalen Zentrum, was durch den *tān* in Zyklus 172 angedeutet wurde. Erreicht wird Ni durch einen *ālāp*-typischen Aufgang (Z178 m15-Z179 m5). Es folgt ein single-note Pattern, durch das Ni als tonales Zentrum etabliert wird. Durch weitere *ālāp*-typische Figuren, die sich über einen ganzen Zyklus erstrecken (Z180), kehrt der Melodiebogen von Ni zu Pa zurück. Es erinnert sehr an die Gestaltung von Sinnabschnitt vier in *ālāp*, wenn in den folgenden beiden Zyklen, ausgehend von Pa, nach einer kurzen Umspielung (Z181 m14-16) schließlich das hohe *Sa* erreicht, kurz fixiert und unmittelbar wieder in Form eines Abgangs verlassen wird. Der den Abgang bildende *tān* ist identisch mit dem aus Zyklus 172. Erweitert wird dieser dann in Zyklus 183. Die Zyklen 179 bis 183 stellen somit die dezidierte Version von Zyklus 172 dar.

Zyklus 184 und 185 lassen sich wiederum als Kurzform des Abschnitts betrachten. Von Pa ausgehend steigt die Melodie in Form eines sequenzierenden *tān* (Z184 m9-Z185 m4) auf nach *Sa*, um anschließend sofort wieder abzustiegen. Dass der *tān* hier auf Re statt auf Sa endet, wirkt überraschend. Dieser erwartungsenttäuschende Effekt trat jedoch im bisherigen Verlauf schon etliche Male auf und lässt sich durch die starke Präsenz von Sa in den mitschwingenden *cikārī*-Saiten erklären.

Ob auch der lange *tān* in den Zyklen 186 bis 189 eine Zusammenfassung des Abschnitts darstellt, ist nicht einfach zu beurteilen, da in *tān* melodische Zentren kaum auszumachen sind. Dafür spricht jedoch einerseits der Beginn auf Ni (Z186 m1), die hauptsächlichliche Verwendung von Tönen des mittleren Registers und der Tonsprung von *Ga* nach *ma* (Z186 m14-15), durch welchen dieser Ton, mit seiner ausgesprochenen Zugcharakteristik nach Pa, kurzzeitig eine herausgehobene Bedeutung erhält.

Abgeschlossen wird der Abschnitt durch einen *cakradār tihāī* (Z189 m11-Z191 m1). Nicht nur seine drei Glieder, auch alle Unterabschnitte sind identisch. Indem er auf *mātrā* elf statt auf elf einhalb beginnt, erhält er eine besondere Note, weil sein letzter Ton, der üblicherweise mit *sam* zusammenfällt, ebenfalls um ein Achtel vorgezogen wird. Dadurch wird der Beginn des folgenden *gat* synkopiert.

Zyklus 191 (52-48-52.52)

Wie bereits angedeutet, ist in Zyklus 191, dem üblichen Schema folgend, der erste Teil von *gat 2* zu hören.

Zyklus 192-201 (52.52-53.28)

Die Ähnlichkeit zu *ālāp* tritt hier deutlich zutage. War im vorangehenden Abschnitt noch der Tonraum zwischen Pa und Ni das ‚Thema der Diskussion‘, so rückt hier allein Ni in den Fokus der Aufmerksamkeit. Wie in Sinnabschnitt vier von *ālāp* scheint der gesamte Abschnitt auf den hohen Grundton *Sa* zuzustreben. Die Zugcharakteristik von Ni ist ideal dazu geeignet, die Erwartung auf *Sa* zu lenken. Alle Unterabschnitte haben diesen Ton zum Ziel. In Zyklus 192 wird er durch die Tonfolge ma-Dha-Ni als Zielton etabliert. Die Erwartung auf den Ruhepol *Sa* wird in Zyklus 193 dadurch verstärkt, dass *Sa* kurz angedeutet wird (m12). In Zyklus 194 erfolgt ein kurzer *tān*, der, in Analogie zur zentralen Figur aus den Zyklen 173 bis 177, aus der Tonfolge Dha-Ni-Dha-Ni besteht.

Im folgenden langen *tān* (Z197-200), der mit sequenzierenden Figuren arbeitet, verliert sich die Charakteristik von Ni als tonalem Zentrum vorläufig, obgleich der Ton überproportional häufig gespielt wird. Durch den *tihāī* in Zyklus 201, dessen Glieder aus der aufsteigenden *rāga*-Skala (Ni bis Ni) bestehen, wird er jedoch wieder als tonales Zentrum gefestigt.

Rhythmischerseits verfügt der *tihāī* über eine interessante asymmetrische Struktur. Er startet von *mātrā* eineinhalb, erreicht den Zielton Ni erstmals auf *mātrā* viereinhalb, also auch zwischen zwei Zählzeiten. Die (klingende) Pause im Anschluss an das erste Glied beträgt vier *mātrā*. Das zweite Glied beginnt und endet auf einer Zählzeit (m9 und 12), die Pause ist hier nur noch ein *mātrā* lang. Mit dem Beginn des dritten Glieds auf dem vierzehnten *mātrā* endet der *tihāī* exakt auf *sam*.

Zyklus 202-217 (53.28-54.26)

Es ist bezeichnend, dass auf den *tihāī* nicht der *gat* folgt. Ni scheint über eine so starke Zugwirkung zu verfügen und die Erwartung auf den Grundton *Sa* in so starkem Maß zu lenken, dass es eine heftige Erwartungsenttäuschung bedeutete, ihn nicht nach *Sa* aufzulösen. In diesem Abschnitt wird genau mit dieser Erwartungshaltung auf den Grundton gespielt. Immer wieder wird die Erwartung von *Sa* geschürt und enttäuscht, erneut geschürt und erneut enttäuscht, bis er im Rahmen des abschließenden *tihāī* endlich und nun beinahe schon wieder unerwartet erklingt.

Die ersten beiden Zyklen des Abschnitts (Z202 und 203) sind nahezu identisch mit den ersten beiden Zyklen des vorangehenden Abschnitts (Z192 und 193). *Sa* wird hier einmalig kurz angedeutet und unmittelbar wieder verlassen (Z203 m10). Für Zyklus 204 gilt das gleiche Prinzip, wenn auch mit anderer Technik. Die ersten elf *mātrā* bestehen lediglich aus einer kontinuierlichen Wiederholung von Ni in Viertelnotenwerten, *Sa* wird kurz berührt (m12 und

13) und sofort wieder verlassen. Auch die nächsten sechs Zyklen (205-210) verfolgen das gleiche Ziel, hier jedoch abermals mit anderen Mitteln. Die eingesetzte Technik wurde bereits als *ālāp-in-gat* beschrieben. Immer wieder wird *Sa* in *ālāp*-typischen Figuren von *Ni* aus angesteuert und dann in der absteigenden Tonfolge *Dha-Pa* verlassen, wo die Melodie einen temporären Ruhepol findet. Wenngleich sich hier natürlich zahlreiche Varianten und Tonraumerweiterungen finden, so lässt sich das durch die Tonfolge *Ni-Sa-Dha-Pa* charakterisierte Prinzip der Erwartungserzeugung und -enttäuschung in diesen sechs Zyklen insgesamt vier mal nachweisen (Z205 m10-Z206 m4, Z206 m12-Z207 m1, Z207 m1-8, Z208 m12-Z210 m3). In einem weiteren Fall ist *Sa* zwar nicht zu hören, wird jedoch durch die Ähnlichkeit der Figur antizipiert (Z207 m15-Z208 m4).

Die nun folgenden sechs Zyklen (Z211-216) dienen dazu, die Spannung noch weiter aufzubauen. Der abwärtsgerichtete *tān* in Zyklus 211 (*Ni* bis *Sa*) wirkt zunächst erwartungsenttäuschend. An dieser Stelle könnte der Abschnitt als abgeschlossen gelten und vom *gat* gefolgt werden. Doch unmittelbar wird durch die Figuren *Ni-Re-Ga*, *Re-Ga-ma* und *ma-Dha-Ni* die Erwartung wieder auf das hohe *Sa* gelenkt. Das hieran anschließende single-note Pattern auf *ma*, das zudem wieder durch Akzente auf den *tarap*-Saiten verstärkt wird (Z213 m2-215 m2) und der folgende *tān* (Z215 m3-Z216 m15) wirken abermals erwartungsenttäuschend, beinahe so, als hätten sie mit dem Vorangehenden nichts zu tun. Insofern erscheint der *tihāī* (Z217), der *Sa* nun endlich als tonales Zentrum etabliert, beinahe schon unvermittelt. In der Instrumentalmusik, vor allem aber im *sitār*- und *sarod*-Spiel ist dieser *tihāī* äußerst bekannt. Sein Urheber ist unbekannt, popularisiert wurde er jedoch von Vilayat Khān, was durch zahlreiche Aufnahmen belegt ist.³⁴³ Zahlreiche Nachahmer verwenden diesen *tihāī* ebenfalls in unterschiedlichen *rāga*, nach Kenntnis des Verfassers jedoch immer, um den hohen Grundton *Sa* in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken. Mathematisch folgt er dem Schema $5+1+5+1+5 \text{ mātrā} = 17 \text{ mātrā}$. Jedes Glied ist also fünf *mātrā* lang, gefolgt von einer Pause von einem *mātrā*. Der letzte Ton des *tihāī*, das siebzehnte *mātrā*, entspricht in *tīntāl sam*, also der ersten Zählzeit des neuen Zyklus.

Zyklus 217-241 (54.26-55.48)

Theoretisch könnte an dieser Stelle wieder der *gat* folgen, da der Sinnabschnitt hier als abgeschlossen gelten kann. Stattdessen scheint, was sich ab Zyklus 168 bereits andeutete, der *rāga* selbst wieder in den Mittelpunkt zu rücken, wodurch die verwendeten Techniken

³⁴³ Vgl. beispielsweise Vilayat Khān 2002: Raga Tilak Kamod, Vilambit gat in teental; Manu Seen 2002: Raga Malkauns, Vilambit Gat.

sekundär werden. Der gesamte Abschnitt lässt sich in Kürze dadurch charakterisieren, dass nun die beiden Zentraltöne Ga und Ni im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Auch hier wird das musikalische Geschehen des Gesamtabschnitts zu Beginn in Kurzform vorweggenommen.

Durch den Aufgang ma-Dha-Ni (Z218 m15-Z219 m1) wird erneut Ni exponiert und bleibt für beinahe einen ganzen Zyklus der einzige erklingende Ton. Der sich anschließende *tān* (Z219 m16-Z220 m7) hat Ga zum Ziel. Auch dieser Ton bleibt für den Rest des Zyklus unabgelöst. Auf ähnliche Weise wird der um eine Oktave nach unten versetzte Ton Ga in Zyklus 221 exponiert. Der lange *tān* (Z222-226), der zunächst mit sequenzierenden Figuren beginnt (Z222 m1-16) und dann auf konventionelle Weise Ga umspielt, lässt sich als erweiterter Kommentar zur Exposition des ersten Zentraltons betrachten. Durch die rhythmisch aus der Gleichförmigkeit des *tān* ausbrechenden Figur (Z226 m12-Z227 m1) wird Ga schließlich abermals als tonales Zentrum fixiert.

Die bereits aus den Zyklen 68 bis 85 hinlänglich bekannte *ālāp*-Abschlussformel Ni-Re-Sa in Zyklus 228 lässt sich als Interpunktion zwischen der Exposition von Ga und der nun folgenden erneuten Exposition von Ni betrachten.

Wie auch im Falle von Ga wird nun Ni durch einen kurzen *tān* (Z230) als 'Thema der Diskussion' etabliert. Es folgen vier Aufgänge (Z230 m15-Z231 m15), die jeweils Ni zum Ziel haben. Zunächst werden die Aufgänge immer weiter verkürzt (erster bis dritter Aufgang), dann wieder erweitert (vierter Aufgang). Der sich hieran anschließende *tihāī* (Z232) erweitert den Aufgang abermals um ein halbes *mātrā*. Die rhythmische Struktur des *tihāī* ist asymmetrisch. Die erste klingende Pause (m4) ist ein *mātrā* lang, die zweite Pause umfasst hingegen vier *mātrā* (m9-12). Der *tihāī* endet auf *mātrā* 16½ und somit als Synkope. Ni bleibt für den gesamten Zyklus 233 der einzige klingende Ton.

Analog zum Verfahren beim ersten Zentraltone Ga bestehen die folgenden Zyklen (Z234-237) aus einem einzigen langen *tān*, dessen Tonraum sich um Ni herum gruppiert.

Abgeschlossen wird der Abschnitt mit einem langen *cakradār tihāī* (Z237 m12-242 m1). Die melodische Formel ist hierbei einfach und besteht aus einem simplen Aufgang entlang der *rāga*-Skala mit dem Zielton Ni (Dha-Ni-Re-Ga-ma-Dha-Ni), wodurch dieser das unbestrittene melodische Zentrum des Abschnitts bleibt. Rhythmisch hingegen ist der *cakradār tihāī* äußerst komplex. Schematisch lässt er sich folgendermaßen darstellen:

[(Formel)+(Pause)+(Formel)+(Pause)+(Formel)] + (Pause) +
[(Formel)+(Pause)+(Formel)+(Pause)+(Formel)] + (Pause) +
[(Formel)+(Pause)+(Formel)+(Pause)+(Formel)]

Die eckigen Klammern umfassen die drei Glieder des *tihāī*, die durch zwei Pausen voneinander abgetrennt sind. Jedes Glied beinhaltet drei Formeln (Dha-Ni-Re-Ga-ma-Dha-Ni), die ebenfalls durch Pausen voneinander getrennt sind. Das besondere dieses *cakradār tihāī* ist, dass die äußeren Pausen gleich lang bleiben (vier *mātrā*), während die inneren Pausen von Glied zu Glied verkürzt werden.

Ersetzt man die Begriffe `Formel´ bzw. `Pause´ durch die jeweilige Anzahl der *mātrā*, dann ergibt sich folgende mathematische Darstellung, beginnend ab dem zwölften *mātrā* in Zyklus 237:

$$\begin{aligned} & [(1234)+(123)+(1234)+(123)+(1234)] && + (1234) + \\ & [(1234)+(12)+(1234)+(12)+(1234)] && + (1234) + \\ & [(1234)+(1234)+(1234)] \end{aligned}$$

Im ersten Glied sind die Pausen drei *mātrā* lang, im zweiten nur noch zwei *mātrā* lang und im dritten Glied entfallen sie komplett. Hierdurch wird ein Beschleunigungseffekt erzielt, der das rhythmische Geschehen aufregend gestaltet. Da der *cakradār tihāī* in Zyklus 241 in die Komposition übergeht, endet er nicht auf Ni sondern auf Ga.

Zyklus 242-256 (55.48-56.27)

In Zyklus 242 wird einmal mehr der erste Teil von *gat 2* gespielt. Über die Länge von etwa elf Zyklen werden anschließend beide Instrumente nachgestimmt. Hierzu wird das Metrum unterbrochen. Zyklus 256 wird dazu genutzt, das Tempo auf 280 bpm zu steigern.

Zyklus 256-262 (56.27-56.47)

Die im vorangehenden Zyklus vorgenommene Temposteigerung dient dazu, allmählich auf *gat-jhālā*, den abschließenden Teil von *drut gat* hinzuarbeiten. Um *gat-jhālā* jedoch nicht unvermittelt zu beginnen, wird zunächst ein neuer *gat* eingeführt, der dem hohen Tempo besser gerecht wird als *gat 2*. Vorbereitet wird dessen Einführung jedoch zunächst durch einen *tān* (Z257 m1-Z258 m8), der nun aufgrund des hohen Tempos ausschließlich in abwechselnden Auf- und Abwärtsschlägen ausgeführt wird. Kontrametrische Akzentuierungen können mit Hilfe wechselnder Anschlagspatterns der rechten Hand bei diesem Tempo offenbar nicht mehr angewandt werden. Auf dem neunten *mātrā* beginnt der *mukhrā* des neuen *gat* (*gat 3*), der im folgenden Zyklus (Z259) einmal gespielt wird. Auf dem neunten *mātrā* von Zyklus 260 beginnt der zweite Teil des *gat*, *mānjhā*, der zunächst ins tiefe Register führt (Z260 m9-Z261 m8), anschließend wieder aufsteigt (Z261 m9-Z262 m8) und

schließlich wieder in den *gat-mukhrā* übergeht (Z262 m9-Z263 m1). Auf der ersten Zählzeit von Zyklus 268 endet der *gat* wieder auf dem Anfangston Ni.

Das Verfahren, *gat-jhālā* durch die Einführung einer weiteren Komposition einzuleiten, ist nicht unüblich. Instrumentalkompositionen sind in ihrer melodisch-rhythmischen Struktur häufig so komplex, dass sie, obschon als schnelle (*drut*) Kompositionen bezeichnet, für das hohe Tempo von *gat-jhālā* ungeeignet sind. Die zu *gat 2* gehörenden Vorschlagsnoten in einem Tempo von 280 bpm korrekt auszuführen wäre zumindest sehr schwierig. Folglich muss der auf *gat-jhālā* hinführende *gat* in seiner melodisch-rhythmischen Struktur deutlich einfacher ausfallen. Idealtypisch lässt sich der erste Teil von *gat 3* (*sthāyī*) so darstellen:



Er beruht fast ausschließlich auf Viertelnotenwerten und ist in zwei gleich lange Abschnitte gegliedert, *mukhrā* und `Durchführung`. Betrachtet man seine Melodieführung so fällt auf, dass selbst in dieser einfachen Komposition die wichtigsten Charakteristika von *rāga Yaman* enthalten sind. Auf *sam* ist der zweite Zentralton zu hören (Ni). Die absteigende Skala (m1-8) verläuft geradlinig, während der melodische Aufgang (m9-16), der *rāga*-Skala entsprechend, nicht geradlinig ausfällt. Der erste Zentralton Ga ist die einzige Tonhöhe, die auf drei *mātrā* erklingt (m5, 10, 12).

Die gleiche Charakteristik – einfache, aber *rāga*-typische Struktur – findet sich auch im zweiten Teil des *gat*, *mānjhā*. Hier eine idealtypische, von improvisierten Synkopierungen bereinigte Version:



Der Aufgang Sa-Re-Ga gleich zu Beginn von *mānjhā* (m8-11) wirkt untypisch für *rāga Yaman*, da Sa üblicherweise in der aufsteigenden Skala ausgelassen wird. Betrachtet man Sa jedoch als Abschluss der vorangehenden Phrase oder als Interpunktion, dann lässt sich die

folgende Phrase ohne Verletzung des melodischen Regelwerks problemlos auf Re beginnen. Ebenfalls ungewöhnlich ist der Tonsprung Pa-Sa (zweiter Zyklus m8-9). Hier lässt sich jedoch nicht damit argumentieren, dass es sich um zwei voneinander getrennte Phrasen handeln könnte, da Sa von einer Pause gefolgt und anschließend wiederholt wird. Dass der Tonsprung ungewöhnlich oder vielleicht sogar untypisch ist, bedeutet jedoch nicht, dass er im Rahmen des melodischen Regelwerks verboten wäre. Mögliche Gründe hierfür werden bei der Diskussion der gesamten *gat*-Struktur angeführt (Zyklus 271-276). Der restliche melodische Verlauf ist jedoch wieder typisch für den *rāga*.

Obwohl in *mānjhā* deutlich mehr Achtelnotenwerte verwendet werden, stellt deren Exekution selbst im hohen Tempo kein Problem dar, da mit Ausnahme der Synkopen (erster Zyklus m14-15 und dritter Zyklus m-7) nur eine Tonhöhe pro *mātrā* verwendet wird.

Die rhythmische Gestaltung von *mānjhā* folgt einem Schema, das in vielen Instrumentalkompositionen anzutreffen ist. Solche Kompositionen lassen sich in vier *mātrā* lange Strukturen untergliedern, denen analoge Anschlagspatterns zugeordnet werden. Analysiert man *mānjhā* mit Hilfe der Videoaufnahme, so lassen sich, in chronologischer Reihenfolge, die folgenden Anschlagspatterns extrahieren:

Erster Zyklus, *mātrā* 9-16: da dire dire dire; da rada -ra da;

Zweiter Zyklus, *mātrā* 1-16: da dire da ra; – da ra da; da – da ra; da ra da ra

Dritter Zyklus, *mātrā* 1-9: da ra dire dire, da rada -ra dire

Einige dieser Patterns traten bereits in *laḍṭ joḍ* und *vilambit gat* auf,³⁴⁴ was zeigt, dass sie nicht nur in Kompositionen Verwendung finden, sondern auch im Rahmen von Improvisationen angewandt werden.

Zyklus 263-270 (56.47-57.15)

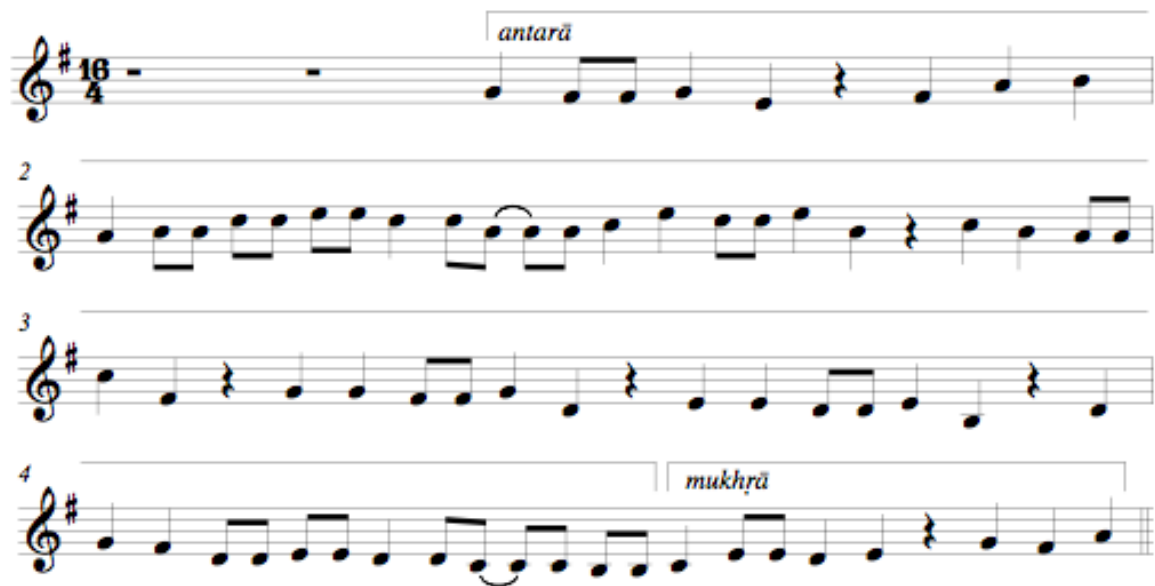
Nach einer klingenden Pause von zwei Zyklen (Z263-264) beginnt Zyklus 265 mit einem kurzen, acht *mātrā* umfassenden *tān*, der auf dem neunten *mātrā* in den *gat-mukhṛā* übergeht (Z265 m9-Z266 m1). Das Prinzip, den *gat-mukhṛā* auf einen *tān* folgen zu lassen, setzt sich im restlichen Abschnitt fort, wobei die *tān* sukzessive länger werden.

So beginnt der nächste *tān*, statt auf dem neunten, bereits auf dem siebten *mātrā* (Z266 m7-Z267 m8) und erstreckt sich somit über achtzehn *mātrā*. Die Länge des dritten und letzten *tān* dieses Abschnitts beträgt 28 *mātrā* (Z268 m13-Z270 m8). Der anschließende *gat-mukhṛā* geht in Zyklus 271 in *gat* 3 über.

³⁴⁴ Beispielsweise Sinnabschnitt drei von *joḍ* oder die Zyklen sieben bis zehn in *vilambit gat*.

Zyklus 271-276 (57.15-57.35)

Die sechs Zyklen 271 bis 276 enthalten den kompletten *gat* 3, also die Teile *sthāyī*, *mānjhā* und erstmals *antarā*, wobei *sthāyī* sich über den Zyklus 271 erstreckt und *mānjhā* bis zum achten *mātrā* von Zyklus 273 reicht. Während sich in Zyklus 262 an dieser Stelle der *gat-mukhrā* anschließt, beginnt hier der dritte, ins hohe Register reichende Teil *antarā*. Auch hiervon eine idealtypische Version:



Mit insgesamt drei Zyklen stellt *antarā* den längsten Teil der Komposition dar. Hier ist der melodische Verlauf so typisch für den *rāga*, dass Verwechslungen über dessen Identität ausgeschlossen sind. Die überproportional häufige Verwendung der Zentraltöne Ga und Ni und das Auslassen von Sa und Pa im aufsteigenden Melodieverlauf deuten unmissverständlich auf *rāga Yaman* hin. Gleichzeitig zeigt *antarā* aber nicht nur das melodische Regelwerk, sondern gibt Hinweise darauf, wie darüber hinaus mit dem Regelwerk umgegangen werden kann. Die Phrasen Pa-ma-ma-Pa (erster Zyklus m9-11, dritter Zyklus m5-7) und Ga-Re-Re-Ga (zweiter Zyklus m9-11, dritter Zyklus m11-13) sind möglich in *rāga Yaman*, zwingend notwendig sind sie jedoch nicht. Gleiches gilt für die zahlreichen Tonsprünge abwärts: Pa-Ga (erster Zyklus m11-12), Ga-Ni (zweiter Zyklus m11-12 und dritter Zyklus m13-14), Sa-ma (dritter Zyklus m1-2) und Pa-Re (dritter Zyklus m7-8). In der Literatur wird man diese bei der Beschreibung typischer Phrasen vergeblich suchen. Möglich sind sie jedoch allemal.

Dass untypische, aber dennoch mögliche melodische Behandlungen erstmals im zweiten Teil der Komposition (*mānjhā*) und verstärkt im dritten Teil (*antarā*) zutage treten, scheint kein Zufall zu sein. Die These, dass Kompositionen den Nukeus des melodischen Regelwerks

eines *rāga* darstellen,³⁴⁵ lässt sich anhand des *gat* dahingehend konkretisieren, dass in *sthāyī* – üblicherweise der Teil einer Komposition, der am stabilsten tradiert wird³⁴⁶ – ausschließlich das Typische enthalten ist, während *mānjhā* und *antarā* sowohl Typisches als auch Mögliches kodieren.

Analog zu *mānjhā* lässt sich auch in *antarā* die charakteristische Unterteilung in vier *mātrā* lange rhythmische Strukturen nachweisen, die mit *sitār*- und *sarod*-typischen Anschlagspatterns korrespondieren. Die Videoanalyse ergibt folgende Patterns:

Erster Zyklus, *mātrā* 1-9: da dire da ra; – da ra da

Zweiter Zyklus, *mātrā* 1-16: da dire dire dire; da rada -ra da; da dire da ra; – da ra dire

Dritter Zyklus, *mātrā* 1-16: da ra – da; da dire da ra; – da ra dire; da ra – da

Vierter Zyklus *mātrā* 1-9: da ra dire dire; da rada -ra dire

Auch diese Patterns traten teilweise bereits in *laḍī joḍ* und *vilambit gat* in Erscheinung.³⁴⁷

Zyklus 277-293 (57.35-58.33)

Das Prinzip, abwechselnd *tān* und *gat* bzw. *gat-mukhrā* zu spielen, das schon für die Zyklen 263 bis 270 prägend war, findet hier seine Fortsetzung. Gleichzeitig wird das Tempo noch einmal auf 336 bpm gesteigert, mit dem in Zyklus 294 *gat-jhālā* beginnt.

Nach einer klingenden Pause (Z277-278) setzt der erste *tān* mit je vier *mātrā* umfassenden sequenzierenden Figuren ein (Z279 m1-Z280 m4), der in einem konventionellen *tān* fortgeführt wird und im Folgezyklus schließlich in den *gat-mukhrā* übergeht (Z281 m9).

Es folgt eine erneute klingende Pause (Z282-283). Der sich anschließende eineinhalb Zyklen lange *tān* (Z284 m1-Z285 m8) besteht aus einem geradlinigen Aufgang und einem Abgang mit zahlreichen Wechselnoten. Auffällig ist, dass im Aufgang sowohl Sa als auch Pa mitgespielt werden, was in *rāga Yaman* an und für sich nicht erlaubt ist. Erklären lässt sich dies damit, dass der unübliche Aufgang einerseits bei der hohen Geschwindigkeit nicht weiter auffällt³⁴⁸ und dass andererseits das spielbare Tonspektrum durch die Bauweise des Instruments nach oben hin begrenzt ist. Da *Dha* der höchste sauber intonierbare Ton des *sitār* ist, müssen beide Töne eingebaut werden, um einen geradlinigen Aufgang zu ermöglichen. An diesen *tān* schließen sich zunächst der *mukhrā* und *sthāyī* von *gat* 3 an (Z285 m9-Z287 m1).

³⁴⁵ Vgl. Kapitel 2.2.1.; Sanyal/Widdess 2004: 133.

³⁴⁶ Vgl. Kapitel 2.3.1.

³⁴⁷ Vgl. Sinnabschnitt drei von *joḍ*; Zyklen sieben bis zehn in *vilambit gat*.

³⁴⁸ Dem Verfasser ist er beim Transkriptionsprozess erst durch eine vierzigprozentige Verlangsamung des Tempos aufgefallen.

Die klingende Pause der Zyklen 288-292 wird dazu genutzt, den *tablā* noch einmal nachzustimmen, wobei das Metrum kurzfristig unterbrochen wird. In den Zyklen 290 und 291 zeigt Subroto Roy Chowdhury durch Akzentuierungen auf den *cikārī*-Saiten an, dass er das Tempo noch einmal steigern möchte. Erst in Zyklus 292 spielen beide Musiker wieder synchron. Der nun folgende Aufgang Re-Ga-ma-Dha-Ni in Zyklus 293 bildet den Übergang zum folgenden *gat-jhālā*.

4.2.3.4.3. *gat-jhālā*

Gat-jhālā bildet üblicherweise den Abschluss einer Instrumentalaufführung. Gemeinhin wird dieser Teil als Höhepunkt betrachtet, in dem die Musiker ihr Können auf äußerst virtuose Weise unter Beweis stellen.³⁴⁹ Subroto Roy Chowdhurys Meinung hierzu weicht von der gängigen Lehrmeinung insofern ab, als *gat-jhālā* für ihn eine ausgewogene Mischung aus Ruhe und Aufregung beinhalten sollte.

„*Jhālā* combines the quiet, meditative spirit of *ālāp* with the excitement of speed and technical virtuosity.“³⁵⁰

Wenngleich die verwendeten Spieltechniken nahezu identisch sind, ist *gat-jhālā* im Unterschied zu *ālāp-jhālā* metrisiert, folgt also dem zyklischen *tāla*-Konzept. In der überwältigenden Mehrheit der Fälle wird *gat-jhālā* selbst dann in *tīntāl* dargeboten, wenn der vorangehende *gat* in einem anderen *tāla* präsentiert wurde.³⁵¹ Im vorliegenden Fall wird der Übergang von *gat* zu *gat-jhālā* nahtlos und ohne metrische Wechsel vollzogen, da sich die Musiker ohnehin bereits in *tīntāl* befinden.

Wie schon in *ālāp-jhālā*, so steht auch in *gat-jhālā* einer zwar nicht komplexen, aufgrund des hohen Tempos aber dennoch prominenten Rhythmik eine relativ einfache Melodik gegenüber. Dieser Eindruck lässt es wenig sinnvoll erscheinen, die Analyse dieses Teils, der sich immerhin über 143 Zyklen bzw. mehr als fünf Minuten erstreckt, anhand der melodischen Gestaltung in kurze Sinnabschnitte zu gliedern. Stattdessen erfolgt die Analyse entsprechend der rhythmischen Gestaltung in drei Abschnitten: *jhālā*, *ṭhōnk-jhālā* und Schlussformel mit *tihār*.

³⁴⁹ Vgl. Slawek 2000: 87.

³⁵⁰ Subroto Roy Chowdhury; Interview vom 22.03.2004.

³⁵¹ Vgl. Miner 1997: 165 ff.

Zyklus 294-401 (58.33-62.48)

Der erste Abschnitt von *gat-jhālā* beruht ausschließlich auf den bereits aus *ālāp-jhālā* bekannten charakteristischen Anschlagspatterns, also dem *jhālā*-Grundpattern und Varianten desselben. Die Länge der Patterns variiert zwischen vier, acht und sechzehn *mātrā*, Kombinationen verschiedener Patterns sind also selbst im Verlauf eines einzigen Zyklus möglich. Der Übersichtlichkeit halber wird im Folgenden jedoch nur ein Pattern pro Zyklus dargestellt. Als Melodieton wird hier ausschließlich Sa verwendet.

Grundpattern:

Λ und folgende

Das Grundpattern findet sich über weite Teile des ersten Abschnitts von *gat-jhālā*. Da es hinsichtlich seiner Akzente synchron zur *tablā*-Begleitung verläuft, wirkt es aus rhythmischer Sicht am ruhigsten.

Varianten 1 und 2:

Λ und folgende

In den Varianten eins und zwei wird das Grundpattern mit einem binären Wechselfattern kombiniert. Die Akzente ruhen auf den markanten Zählzeiten der *tablā*-Begleitung (1, 5, 9, 13), wodurch der rhythmische Charakter ebenfalls ruhig ausfällt. Variante eins ist in den Zyklen 315, 326, 388 und 399, Variante zwei lediglich in Zyklus 303 zu hören.

Variante 3:

Variante drei folgt demselben Prinzip der Kombination aus Grundpattern und binärem Wechselfattern. Da hier die Vierergruppe des Grundpatterns jedoch zwischen zwei Zweiergruppen liegt, verschiebt sich die Akzentuierung auf die Zählzeiten 1, 3 und 7 bzw. 9, 11 und 15. Der rhythmische Charakter wird hierdurch unruhiger. Diese Variante taucht in *gat-jhālā* nur ein einziges Mal auf (Z323).

Variante 4:

Variante vier besteht ausschließlich aus binären Wechselfatterns. Die Akzente liegen also zu gleichen Teilen auf und zwischen denen der *tablā*-Begleitung. Die hohe Geschwindigkeit verleiht dieser Variante einen aufregenden Charakter (Z320, 322, 396), zumal wenn sie mit einem melodischen Aufgang kombiniert wird wie in Zyklus 343 und 345.

Varianten 5, 6, 7:

Die Varianten fünf, sechs und sieben sind dadurch gekennzeichnet, dass sie binäre und ternäre Patterns miteinander kombinieren. Der Charakter all dieser Varianten ist aufregend, da der größte Teil der Akzente in Opposition zu den Akzenten der *tablā*-Begleitung steht. Variante fünf – ein binäres Pattern folgt zwei ternären Patterns – ist die häufigste Form, sie tritt beinahe ebenso häufig auf wie das *jhālā*-Grundpattern.

Variante sechs entsteht durch die Umkehrung von Variante fünf (ein binäres, zwei ternäre Patterns), Variante sieben hingegen durch Verdoppelung und Neukombination von Variante fünf (vier ternäre, zwei binäre Patterns). Beide Varianten treten nur je einmal auf (Z323, 310).

Eine Besonderheit findet sich in den Zyklen 303 und 314. Hier werden durch Wechselschläge auf den *cikārī*-Saiten Achtelnotenwerte produziert. Diese in hohem Tempo äußerst anspruchsvolle Spieltechnik verleiht dem rhythmischen Geschehen zusätzliche Komplexität und wirkt stark treibend.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der erste Teil von *gat-jhālā* hinsichtlich seiner rhythmischen Gestaltung etwa zu gleichen Teilen aus ruhigen, konmetrischen und aufregenden, kontrametrischen Patterns besteht.

Die melodische Gestaltung dieses ersten Teils von *gat-jhālā* bietet wenig Überraschendes. Die prominentesten Töne sind in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit der mittlere Grundton *Sa*, der erste Zentralton *Ga*, der zweite Zentralton *Ni* und der hohe Grundton *Sa*. Der melodische Verlauf lässt sich als komprimierte Form von *ālāp* bezeichnen. Nachdem der mittlere Grundton gezeigt und umspielt wurde (Z294-302), wird das tiefe Register durchschritten (Z304-305), abschließend kehrt die Melodie wieder zum Grundton zurück (Z306) und umspielt diesen, diesmal unter Einbezug des tiefen Registers (Z307-315). Nun wird, wie in *ālāp*, *Ga* als melodisches Zentrum etabliert (Z316-320), umspielt (Z3231) und wieder zugunsten des mittleren Grundtons verlassen (Z322-330). Erneut rückt *Ga* ins Zentrum der Aufmerksamkeit (Z331-338), bis der melodische Bogen schließlich zum zweiten Zentralton *Ni* gespannt wird (Z339-351). Dank seiner Zugcharakteristik wird die Erwartung auf den hohen Grundton gelenkt, der schließlich erreicht und als flüchtiges melodisches Zentrum errichtet wird (Z352-354). Im Anschluss wird der gesamte melodische Bereich in Auf- und Abwärtsbewegungen, unter Beibehaltung der temporären melodischen Zentren, mehrfach durchschritten (Z355-401). Zweimal wird das musikalische Geschehen zum Nachstimmen des *sitār* unterbrochen (Z363-366 und Z369-382), wodurch die melodische Gestaltung jedoch keinen Bruch erfährt.

Das Tempo des Abschnitts wird sukzessive von 336 auf 411 bpm gesteigert, vor allem in den Zyklen 310, 325, 353 und 387.

Zyklus 402-415 (62.48-63.13)

In Zyklus 402 (m9) wechselt Subroto Roy Chowdhury vom *jhālā*-Pattern zur umgekehrten Form des *ṭhonk-jhālā*-Grundpatterns,³⁵² das bis zum Ende des zweiten Abschnitts unverändert durchgehalten wird.

Melodisch besteht der gesamte Abschnitt aus einem einzigen Aufgang entlang der *rāga*-Skala (Dha-Ni), wobei mit Ausnahme von ma jeder Ton über zwei Zyklen hinweg ausgehalten wird. In Zyklus 420 wird schließlich der hohe Grundton *Sa* erreicht, der über vier Zyklen hinweg gespielt wird.

Dass überhaupt nach *ṭhonk-jhālā* gewechselt wird, hat vermutlich spieltechnische Gründe, da dessen Grundpattern im Gegensatz zum normalen *jhālā*-Pattern vorwiegend auf der Melodiesaite ausgeführt wird. Auf diese Weise überzugehen in den durch *tān* geprägten und somit ebenfalls auf der Melodiesaite gespielten Abschlussteil, ist deutlich einfacher als vom *jhālā*-Grundpattern aus. Dank der spieltechnischen Vereinfachung ist es auch möglich, das Tempo noch einmal auf 523 bpm zu steigern.

Zyklus 416-436 (63.13-63.54)

Dem konventionellen Ablauf einer Instrumentalaufführung folgend endet *gat-jhālā* mit einem *tihāī*. Dieser wird üblicherweise, wie auch hier, durch eine in ihrer rhythmischen Struktur mehr oder minder vorkomponierte Schlussformel eingeleitet. Subroto Roy Chowdhury stellt der Schlussformel jedoch einen *tān* voran (416-417), der in kleinen Auf- und Abwärtsschritten von *Ga* nach ma zum Ausgangston der Schlussformel führt.

Die Schlussformel, die Subroto Roy Chowdhury auch in anderen *rāga* häufig benutzt,³⁵³ beginnt mit einem *tān*, der über eine volle Zykluslänge (Z418) von ma ausgehend zu *Sa* aufsteigt und schließlich wieder nach Ni abfällt. Im folgenden Zyklus wird der *tān* unverändert wiederholt. In den Zyklen 420-421 ist der *tān*, um die zweite Hälfte (m9-16) gekürzt, viermal zu hören. Eine erneute Kürzung um zwei auf nun nur noch sechs *mātrā* erfährt er in den anschließenden Zyklen (Z422 m1-Z423 m8). Auch diese Struktur wird viermal gespielt. Die verbleibenden neun *mātrā* in Zyklus 423 werden durch zwei identische Vierergruppen gefüllt (ma-Pa-Dha-Pa). Der Zyklus 424 steht hierzu in Kontrast. Die

³⁵² Vgl. Kapitel 4.2.3.2.2.

³⁵³ Vgl. beispielsweise Subroto Roy Chowdhury 2003: Raga Behag.

rhythmische Gruppierung der Töne (ma-Dha-Ni) erfolgt analog zu Variante sieben des *gat-jhālā* Patterns in 3+3+3+3+4 *mātrā*. Für den nun folgenden, sich über zwei Zyklen erstreckenden Abgang (Z425-426) wechselt das Pattern wieder in Vierergruppen. Der Abgang wird in den Zyklen 427-430 zweimal wiederholt, wobei das Tempo ein letztes Mal auf 580 bpm gesteigert wird. Dass die gesamte Schlussformel standardisiert ist, lässt sich auch an der *tablā*-Begleitung ablesen, die im Gegensatz zum bisherigen Verlauf den Wechsel von kon- zu kontrametrischen Strukturen simultan vollzieht.

In Zyklus 431 beginnt schließlich der *tihārī*, der streng genommen als Pseudo-*cakradār tihārī* zu bezeichnen wäre, da sich zum einen das dritte Glied sowohl rhythmisch als auch melodisch von den ersten beiden identischen Gliedern unterscheidet und da zum anderen auch die drei Unterabschnitte pro Glied verschieden lang sind.

Die ersten beiden identischen Glieder sind je 28 *mātrā* lang, das dritte Glied umfasst hingegen nur 25 *mātrā*. Der Unterschied erklärt sich dadurch, dass im dritten Glied statt der Wiederholung des Aufgangs Re-Ga-ma-Dha-Ni ein schrittweiser Abgang von Ni nach Ni in halben Notenwerten gespielt wird (Z435). Während hierdurch einerseits die Melodie zum mittleren Grundton zurückgeführt wird, erzeugen die halben Notenwerte andererseits einen Effekt der Retardierung. Anstatt den *rāga* auf dem Grundton enden zu lassen, schließt Subroto Roy Chowdhury auf Re. Die Antizipation von Sa wird dem Zuhörer überlassen.

4.3. Interpretation

Nachdem nun mittels Transkription und interpretierender Analyse der Blick auf kleine, teils kleinste Details der Aufführung gelenkt wurde, gilt es nun, den Blickwinkel wieder zu erweitern, um eine übergeordnete, interpretierende Perspektive hinsichtlich der improvisatorischen Gestaltung einzunehmen. Bereits im Verlauf der Analyse wurde auf immer wiederkehrende Phänomene aufmerksam gemacht. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, aus dem Vergleich dieser Phänomene Prinzipien der musikalischen und damit der improvisatorischen Gestaltung induktiv abzuleiten, wobei die Axiome der Interpretation durch die indische Musiktheorie und die Konventionen der Aufführungspraxis vorgegeben sind.

Wie schon bei der interpretierenden Analyse basiert die Interpretation auf der Annahme, dass das, was indische Musiker beim Musizieren tun, nicht willkürlich und zufällig, sondern gewollt und sinnhaft ist. Im Unterschied zur Analyse wird bei der Interpretation nun jedoch nicht chronologisch vorgegangen, sondern eine vergleichende Perspektive eingenommen.

4.3.1. Der *rāga* als Leitprinzip des Improvisierens

Nordindische Kunstmusik – hierin sind sich sowohl Theoretiker als auch Praktizierende einig – ist *rāga*-Musik. Der *rāga* gilt als das zentrale Konzept der indischen Kunstmusik und in seiner Bedeutung auch dem metrischen *tāla*-Konzept als übergeordnet. Das Ziel einer Aufführung ist es, den *rāga*, der, zumindest in traditioneller Sichtweise, als immer schon vorhandene Entität aufgefasst wird, zum Leben zu erwecken, zum Vorschein zu bringen oder wahrnehmbar zu machen, damit er seine emotionalen, ästhetischen und spirituellen Qualitäten entfalten kann.³⁵⁴ Folglich ist zu erwarten, dass er, seiner Bedeutung entsprechend, auch die zentrale Rolle im Geschehen einer Aufführung einnimmt.

Bereits ein oberflächlicher Blick auf die hier analysierte Aufführung, die der konventionellen Gliederung in *rāga*-Exposition (*Groß-ālāp*), langsame Komposition (*vilambit gat*) und schnelle Komposition (*drut gat*) folgt, bestätigt diese Erwartung. Alles ist *rāga*, von der ersten bis zu letzten Sekunde. Im Gegensatz hierzu tritt das metrisch-rhythmische *tāla*-Konzept erst im zweiten und dritten Teil der Aufführung in Erscheinung.

Warum der unmetrisierte *Groß-ālāp* als wichtigster Teil einer *rāga*-Aufführung betrachtet wird, versteht sich unter diesen Voraussetzungen beinahe von selbst. Hier steht allein der *rāga* im Mittelpunkt, ohne dass die Gesetzmäßigkeiten des Metrums von der melodischen Entfaltung ablenken könnten. Zahlreiche Aufnahmen belegen, dass sich viele Musiker allein mit der Präsentation von *Groß-ālāp* begnügen.³⁵⁵ Auch die Reihenfolge der einzelnen Teile erklärt sich durch die Bedeutung des *rāga*-Konzepts: Erst wenn der *rāga* durch *Groß-ālāp* in seiner melodischen Gestalt vollständig entwickelt ist, kann die Aufmerksamkeit zwischen melodischer und rhythmisch-metrischer Gestaltung geteilt werden. Melodische und somit *rāga*-bezogene Gestaltungsprinzipien sollten demzufolge in *Groß-ālāp* am deutlichsten zum Vorschein kommen.

Fasst man die in Kapitel 2.2.1. wiedergegebenen *rāga*-Definitionen zusammen, dann zeigt sich, dass ein *rāga* nicht nur durch seine außermusikalischen (emotionalen, ästhetischen und spirituellen) Qualitäten gekennzeichnet ist, sondern vor allem durch spezifische musikalische Charakteristika. Jedem *rāga* liegt demzufolge ein dezidiertes musikalisches Regelwerk zugrunde, welches die Grundlage für Komposition und Improvisation bildet und ihm seinen unverwechselbaren Klang verleiht. Es beinhaltet die *rāga*-Skala mit ihren auf- und absteigenden Besonderheiten (*āroh-avaroh*) sowie Regeln für Tonhierarchien, die Stärke, Länge und Behandlung bestimmter Töne, Intonations- und Ornamentierungsweisen und

³⁵⁴ Vgl. Kapitel 2.2.1.

³⁵⁵ Vgl. beispielsweise Ziā Mohiuddīn Khān Dāgar (1987): *Raga Pancham Kosh*.

spezifische melodische Bewegungen.³⁵⁶ Der theoretischen Bedeutung des *rāga*-Konzeptes folgend, sollten all diese Regeln in der Aufführung omnipräsent und dementsprechend nachweisbar sein. Bei der folgenden Interpretation des musikalischen Geschehens werden nacheinander die durch die *rāga*-Definitionen vorgegebenen Axiome hinsichtlich der Fragestellung untersucht, ob und, falls ja, wie das melodische Regelwerk die musikalische und somit auch improvisatorische Gestaltung prägt. Aus den genannten Gründen bildet den Ausgangspunkt der Untersuchung hierbei jeweils Groß-*ālāp*. Die dort entdeckten Phänomene werden anschließend an *vilambit* und *drut gat* überprüft. Eine Interpretation der Befunde wird im Anschluss an die Diskussion der einzelnen Gesetzmäßigkeiten vorgenommen.

4.3.1.1. *rāga*-Skala

Zur Erinnerung sei an dieser Stelle noch einmal die, seitens der indischen Musiketheorie postulierte, auf- und absteigende *rāga*-Skala dargestellt.³⁵⁷



Zunächst einmal ist der Analyse zu entnehmen, dass in der gesamten Aufführung kein einziger *rāga*-fremder Ton zu hören ist. Weiterhin lässt sich zeigen, dass die Besonderheiten der Skala von *rāga Yaman* (Vermeidung von Sa und Pa in *āroh*) mit wenigen Ausnahmen durchweg Berücksichtigung finden. Gelegentlich durchbrochen wird die Regel lediglich innerhalb sehr schneller Passagen (*tān*) und hier mit großer Wahrscheinlichkeit aus spieltechnischen Gründen. Solche `Regelverstöße` fallen aufgrund des hohen Tempos jedoch kaum auf und waren im Rahmen der Analyse nur durch eine starke softwareseitige Verlangsamung des Tempos zu ermitteln. Darüber hinaus gelten geradlinige Aufgänge unter Einschluss von Sa und Pa heutzutage zwar als unüblich, `verboten` sind sie jedoch keineswegs, wie ältere Kompositionen belegen.³⁵⁸

Legt man allein den Höreindruck als Maßstab zur Beurteilung der Skala-Authentizität an, was bei einer rein akustischen Kunstform wie der Musik durchaus sinnvoll erscheint, dann lässt sich festhalten, dass die Regeln der *rāga*-Skala durchgängig eingehalten werden.

³⁵⁶ Vgl. Kapitel 2.2.1.

³⁵⁷ Vgl. Kapitel 2.2.1.2.

³⁵⁸ Vgl. Miner 1997: 225.

4.3.1.2. Tonhierarchien

Jeder nordindische *rāga* verfügt, der Musiktheorie zufolge, über zwei Zentraltöne. In *rāga Yaman* bildet die dritte Stufe (Ga) den ersten Zentralton (*vādī*) und siebte Stufe (Ni) den zweiten Zentralton (*samvādī*). Die Zentraltöne gelten als die wichtigsten Töne des *rāga*. Im Rahmen der Aufführung sollten sie daher in besonderer Weise in den Vordergrund treten. Um dies zu überprüfen, wird zunächst der Verlauf der Aufführung, beginnend mit Groß-*ālāp*, auf das Vorhandensein tonaler Zentren hin untersucht. Als tonales Zentrum wird ein Ton oder ein Tonraum dann betrachtet, wenn er über einen längeren Zeitraum im Mittelpunkt der Präsentation steht. Im darauf folgenden Abschnitt wird die Behandlungsweise jedes *rāga*-Tons auf spezifische, immer wiederkehrende Merkmale hin untersucht.

4.3.1.2.1. Tonale Zentren

Betrachtet man den Verlauf von Groß-*ālāp*, so fällt auf, dass in allen drei Teilen (*ālāp*, *joḍ* und *ālāp-jhālā*) immer wieder die gleichen tonalen Zentren in nahezu identischer Reihenfolge etabliert werden.

Im ersten Teil, *ālāp*, erfolgt die Entwicklung der tonalen Zentren entsprechend der vorgenommenen Einteilung in fünf Sinnabschnitte. In Sinnabschnitt eins bildet der mittlere Grundton das tonale Zentrum. Die Melodie durchschreitet bei seiner Präsentation das gesamte tiefe Register. Danach wird der Bereich um die beiden Zentraltöne Ni und Ga ausgeleuchtet (Sinnabschnitt zwei), die Melodie bewegt sich nun vorwiegend im Bereich zwischen Pa und Pa. Im folgenden Sinnabschnitt drei wird Ga zum alleinigen tonalen Zentrum, wobei sich das melodische Geschehen nun beinahe ausschließlich im mittleren Register abspielt (Dha-Ni). Der gesamte Sinnabschnitt vier gravitiert um den hohen Zentralton *Sa*, was in erster Linie durch die ausgedehnte Verwendung von Ni erreicht wird. Der Tonraum erfährt hier eine Erweiterung in das hohe Register (Pa-Re), vorwiegend wird jedoch der Bereich zwischen *ma* und *Sa* durchschritten. Sinnabschnitt fünf enthält zwei tonale Zentren, zunächst den hohen und anschließend den mittleren Grundton (*Sa*, *Sa*). Verwendet wird nun nahezu der gesamte mögliche Tonraum aller drei Register (Re-Dha).

Die gleichen tonalen Zentren lassen sich, wenn auch etwas weniger deutlich, auch in *joḍ* ausmachen: *Sa* und der Bereich Ni bis Ga in Sinnabschnitt eins, Ga in Sinnabschnitt zwei, der Bereich um Ni und *Sa* und schließlich wieder der mittlere Grundton *Sa* in Sinnabschnitt drei. Der vierte und letzte Sinnabschnitt von *joḍ* dient lediglich als Überleitung zum folgenden *ālāp-jhālā*. Die verwendeten Tonräume werden in *joḍ* insgesamt weniger systematisch

entwickelt, wenngleich auch hier zunächst das tiefe Register durchschritten und anschließend eine sukzessive Erweiterung ins hohe Register vorgenommen wird.

Auch in *ālāp-jhālā* ist eine Entwicklung entlang tonaler Zentren nachzuweisen, wenngleich sie hier an Deutlichkeit nochmals abnimmt. Bis Pseudotakt 177 bleibt Sa das alleinige tonale Zentrum. Der melodische Verlauf in den Pseudotakten 178 bis 187 kreist zwar nicht ausschließlich, aber doch vor allem um den Bereich zwischen Ni und Ga. Danach rückt der Bereich um Ni und den hohen Grundton Sa in den Mittelpunkt (PT 191-200), bevor der gesamte Tonraum noch einmal durchschritten wird und *ālāp-jhālā* auf dem mittleren Grundton endet.

In *vilambit gat* tonale Zentren nachzuweisen, die sich über mehr als einen Zyklus erstrecken und somit als Konstruktionsprinzip der Gestaltung in Frage kämen, erweist sich als nicht ergiebig. Zunächst stehen zwar einzelne Töne bzw. Tonräume im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit,³⁵⁹ sie als tonale Zentren zu bezeichnen, um die das musikalische Geschehen gravitierte, wäre jedoch übertrieben. In *vilambit gat* scheinen andere Prinzipien der *rāga*-Entwicklung von größerer Bedeutung zu sein. Um welche es sich hierbei im Einzelnen handelt, wird im weiteren Verlauf der Interpretation noch zu klären sein.

Im dritten Teil der Aufführung, *drut gat*, scheint die Präsentation tonaler Zentren abermals eine gewisse, wenngleich sicherlich nicht die zentrale, Rolle zu spielen. Deren Abfolge differiert jedoch von der in *Groß-ālāp*, einige Zentren werden darüber hinaus mehrfach angesteuert. Ein weiterer Unterschied zu *Groß-ālāp* besteht darin, dass der Ton Pa, der in *Groß-ālāp* zwar als Ruhepol, nicht jedoch als tonales Zentrum fungierte, hier gleich zweimal im Fokus der Aufmerksamkeit steht. In chronologischer Abfolge lassen sich in *drut gat* folgende tonale Zentren ausmachen:

Sa und Ga in den Zyklen 30 bis 35 und noch einmal in den Zyklen 68 bis 85,

Pa in den Zyklen 88 bis 93

Ga in den Zyklen 106 bis 115 und noch einmal in den Zyklen 118 bis 127,

Sa in den Zyklen 142 bis 153,

Pa und Ni in den Zyklen 168 bis 190,

Ni in den Zyklen 192 bis 201,

³⁵⁹ Sa in Zyklus 7 bis 10, Ni und Ga in Zyklus 14 bis 15, dann die Töne Re und Dha in Zyklus 16-24 und schließlich ma und Pa in Zyklus 39 bis 53.

Ni und der hohe Grundton *Sa* in den Zyklen 202 bis 217,

Ga in den Zyklen 217 bis 227,

Ni in den Zyklen 230 bis 241

Der Grund für die mehrfache Präsentation der tonalen Zentren ist mit großer Wahrscheinlichkeit in der Verwendung unterschiedlicher Stilmittel und der extensiven Anwendung von *tān* zu sehen. Hierdurch verliert sich der Sinn für melodische Schwerpunkte. Diese dem Zuhörer durch Wiederholung ins Gedächtnis zu rufen, erscheint daher sinnvoll.

Selbst im abschließenden *gat-jhālā* lassen sich noch tonale Zentren nachweisen. Hier stehen nacheinander die Töne *Sa* (Z 294-309), Ni und *Ga* (Z311-323), *Sa* (Z324-330), *Ga* (Z336-338), *Ni* (Z341-351), *Sa* (Z352-354), *Ni* (Z388-391) und *Sa* (Z392-394) im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, bevor die Melodie ins tiefe Register zurückkehrt und durch den Beginn von *thonk-jhālā* auf den Abschluss-*tihā* übergeleitet wird.

4.3.1.2.2. Stärke, Länge und Behandlung bestimmter Töne

Nicht nur der Nachweis tonaler Zentren, sondern auch die Untersuchung der Behandlungsweisen einzelner Töne sollte Hinweise auf zugrunde liegende Tonhierarchien liefern.

Hinsichtlich der Stärke, Länge und Behandlung aller sieben in *rāga Yaman* verwendeten Töne lässt sich auf Basis der vorgenommenen Analyse zunächst festhalten, dass jeder Ton im Verlauf der Aufführung mehrfach ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt und grundsätzlich auf unterschiedliche Weisen präsentiert wird. Aus der Vielzahl der Präsentationen lassen sich jedoch für jeden Ton spezifische und weniger spezifische Behandlungsweisen herausfiltern.

Am unspezifischsten erfolgt die Behandlung im Rahmen von *tān*. Hier kommt jedem Ton die gleiche Länge und Wertigkeit zu. Das hohe Tempo nivelliert mögliche Toncharakteristika und selbst Akzentuierungen erfolgen nicht tonspezifisch, sondern werden durch die rhythmische Struktur des zugrunde liegenden Anschlagspatterns determiniert, wie ein Vergleich mehrerer *tān* zeigt. Mehrheitlich beginnen *tān* jedoch auf einem der Zentraltöne.

Ähnliches gilt für sequenzierende Figuren. Hier steht die spezifische melodisch-rhythmische Gestalt der sequenzierenden Figur im Vordergrund, die entlang der *rāga*-Skala nach oben oder unten transponiert wird und demzufolge nicht die Charakteristik einzelner Töne. Auch sequenzierende Figuren beginnen mehrheitlich auf einem der Zentraltöne oder aber auf dem Grundton.

Am stärksten differenziert werden die einzelnen Töne erwartungsgemäß in Groß-*ālāp* behandelt, wo Metrum und Rhythmus noch eine untergeordnete Rolle spielen. Hier lassen sich allen Tönen, ihrer spezifischen Behandlungsweise entsprechend, unterschiedliche Funktionen zuordnen.

Der Grundton Sa nimmt nicht nur in Groß-*ālāp*, sondern in der Gesamtaufführung eine Sonderstellung ein. Einerseits wird er zwar in der aufsteigenden Tonleiter vermieden, andererseits dient er als wichtigstes tonales Zentrum. Über lange Zeiträume hinweg bildet er das Gravitationszentrum ganzer Abschnitte. Auch wenn er hierbei kaum jemals wirklich erklingen muss, so scheint das musikalische Geschehen in diesen Abschnitten permanent um ihn zu kreisen und auf ihn zuzusteuern. Zwischenzeitlich wird er immer wieder als Ruhepol eingeführt und schließt als Zielton von *ālāp-mukhṛā* nahezu jeden Sinnabschnitt von Groß-*ālāp* ab. Öfter als jeder andere Ton wird er in langen Notenwerten gehalten. Wenn er als Zielton einer Phrase in Erscheinung tritt, wird er im Vergleich zu anderen Tönen meist sehr direkt von einem tiefer gelegenen Verzierungston (ma, Dha oder Ni) aus angesteuert. Hierdurch wird er bei seiner Präsentation prominenter gemacht. Ganz unabhängig von seiner spezifischen Verwendungsweise in der hier analysierten Aufführung kommt Sa in seiner Funktion als Grundton jedes *rāga* eine besondere Rolle zu. Der durchgängige Bordun, der im vorliegenden Fall durch eine elektrische *tambūrā* und die kontinuierlich mitschwingenden *cikārī*-Saiten des *sitār* erzeugt wird, lässt ihn präsenter erscheinen als jeden anderen Ton.

Der zweite Ton der *rāga*-Skala, Re, dient im Verlauf der Aufführung nie als tonales Zentrum. Er wird vorwiegend als Durchgangston in Auf- und Abgängen sowie in Figuren verwendet. Im Rahmen von Phrasen bildet er häufig den Ausgangspunkt, von dem aus entweder Sa oder Ga angesteuert werden. Auch als Verzierungston findet er häufig Anwendung. Dass er gelegentlich dennoch 'unaufgelöst' in längeren Notenwerten stehen gelassen wird und manchmal sogar den Endpunkt ganzer Abschnitte zu bilden scheint, lässt sich auf zweierlei Arten deuten. Einerseits wird hierdurch die Erwartung auf einen seiner beiden Nachbartöne gelenkt, die 'Auflösung' erfolgt dann im Kopf des Zuhörers. Andererseits werden, wie bereits erwähnt, die auf dem *sitār* permanent mitschwingenden *cikārī*-Saiten gelegentlich auch zur Erzeugung von Melodietönen genutzt. Der 'auflösende' Grundton lässt sich in solch einem Fall nur im einzeiligen Notensystem ablesen. Für *rāga Yaman* lässt sich Re somit als Ton mit geringer 'Schwere' deuten, der über eine schwache Zugcharakteristik in Richtung seiner Nachbartöne verfügt.

Als erster Zentralton (*vādī*) von *rāga Yaman* gilt der dritte Ton Ga. Der Theorie zufolge ist er der wichtigste Ton des *rāga*.³⁶⁰ Seine Verwendung in Groß-*ālāp* zeigt, dass er in allen drei Teilen als tonales Zentrum ganzer Sinnabschnitte in Erscheinung tritt. Darüber hinaus wird er über weite Strecken sowohl als Ruhepol als auch als Gravitationszentrum verwendet. Nach Sa ist er der am häufigsten präsentierte Zielton einzelner Phrasen und steht, auch was die Präsenz in langen Notenwerten angeht, an zweiter Stelle. Da er im Gegensatz zu Sa auch häufig als Durchgangston im Rahmen von Auf- und Abgängen, Figuren und Verzierungen benutzt wird, tritt er insgesamt deutlich häufiger als dieser in Erscheinung. Die Art und Weise seiner Präsentation wird seiner Funktion also durchaus gerecht. Neben dem Grundton, der ja in jedem *rāga* eine zentrale Rolle spielt, ist Ga also der präsenteste und somit wichtigste Ton. Durch seine Ruhepolcharakteristik lässt er sich gleichzeitig als spannungsarm charakterisieren.

Der vierte Ton, ma, fungiert, ebenso wie Re, niemals als tonales Zentrum. Anders als Re verfügt ma jedoch über eine ausgesprochene Zugcharakteristik. Diese richtet sich vor allem auf den nächst höheren Ton Pa, aber auch auf den tiefer gelegenen Ton Ga, der ebenso als Ruhepol dienen kann. Wenngleich ma als Durchgangston (wie beispielsweise in der als These bezeichneten Phrase) und als Anfangston von Figuren und Phrasen dienen kann, die auf Ni oder Sa enden, so wird er doch immer dann, wenn er mittels längerer Notenwerte oder Wiederholungen in den Fokus der Aufmerksamkeit gestellt wird, nach Pa oder, seltener, nach Ga 'aufgelöst'. Wie Re ist also auch ma ein Ton von geringerer Bedeutung, durch den jedoch eine starke Spannung erzeugt wird.

Sieht man einmal davon ab, dass der fünfte Ton Pa in Groß-*ālāp* nicht als tonales Zentrum in Erscheinung tritt, so wirkt die Art und Weise, wie er behandelt wird, wie eine abgeschwächte Form der Behandlung des Grundtons Sa. Musiktheoretisch spielt er in *rāga Yaman* keine herausgehobene Rolle. Da er jedoch ebenso wie Sa in dem durch (elektrische) *tambūrā* und *cikārī*-Saiten erzeugten Bordun vorkommt, ist er beinahe ebenso omnipräsent wie der Grundton. Weitere Parallelen bestehen darin, dass auch Pa in der aufsteigenden *rāga*-Skala ausgelassen wird, dass er über eine ausgesprochene Ruhepolcharakteristik verfügt, die sich in langen Notenwerten ausdrückt und dass er weit häufiger als Zielton von Figuren und Phrasen in Erscheinung tritt denn als Durchgangston.

Dha, der sechste Ton der Skala, weist in der Art und Weise seiner Behandlung wiederum starke Parallelen zu Re auf. Wie dieser fungiert er nie als tonales Zentrum und wird erst an später Stelle von *ālāp* überhaupt fokussiert. Nur an wenigen Stellen wird er in längeren

³⁶⁰ Vgl. Kapitel 2.2.1.

Notenwerten gehalten. Einzelne Figuren, die Dha als Zielton haben, werden unmittelbar von Folgefiguren abgelöst, die wieder von ihm wegführen. Als Durchgangston von Auf- und Abgängen, Figuren und Phrasen findet er ebenso häufig Verwendung wie als Ausgangston von Figuren und Phrasen, welche die Nachbartöne Pa und Ni oder auch den Grundton Sa zum Ziel haben. Insgesamt deutet seine Verwendung auf einen Ton von geringer Schwere, mit geringer Zugcharakteristik und ohne Ruhepolcharakteristik hin.

Der zweite Zentralton, Ni, stellt der Theorie nach den zweitwichtigsten Ton des *rāga* dar und sollte dementsprechend auch in Erscheinung treten. Bereits bei der Untersuchung hinsichtlich tonaler Zentren zeigte sich, dass er tatsächlich eine wichtige Rolle im melodischen Geschehen spielt. Nicht nur in Groß-*ālāp* sondern in allen drei Teilen der Gesamtauführung konnte er als tonales Zentrum identifiziert werden, jedoch nur in Ausnahmefällen mit Alleinstellungsmerkmal. Zumeist wurde er hier in Verbindung gebracht mit dem ersten Zentralton Ga oder aber mit dem Grundton Sa. Diese Verwendungsweise spiegelt sich auch bei der Untersuchung seiner spezifischen Behandlung wieder. Zwar ist er überdurchschnittlich stark präsent als Ausgangs-, Durchgangs-, Ziel- und Verzierungston von Figuren und Phrasen, jedoch wird er nur selten in längeren Notenwerten präsentiert. Seine Verwendungsweise lässt sich als unruhig charakterisieren. Sowohl im Zusammenhang mit Ga als auch mit Sa wirkt er einerseits vorbereitend, andererseits Spannung erzeugend. In beiden Fällen tritt Ni als Ausgangs- oder Mittelpunkt stark verzierter Phrasen auf, die schließlich nach Ga oder Sa aufgelöst werden und dort einen melodischen Ruhepol finden. In seiner Funktion ist er daher dem vierten Ton ma sehr ähnlich, in seiner Bedeutung, die sich aus seiner Präsenz ableitet, dem ersten Zentralton Ga.

Einzelnen Tönen bestimmte Attribute, wie ruhig/unruhig, spannungsreich/spannungsarm etc. zuzuschreiben, mag, wegen der Vermischung musikalischer und ästhetischer Kategorien, nach einem überholten Konzept aus vergangenen Zeiten klingen. Schließlich ist die Tatsache, dass ein Ton in langen Notenwerten gehalten wird, ebensowenig ein Beleg für seine Ruhe wie seine ausgedehnte Verwendung als Verzierungston ein Beleg für seine Unruhe ist. Im vorliegenden Fall kommt dem persönlichen, immerhin aus musikalisch-technischen Kriterien abgeleiteten Urteil jedoch die indische Musiktheorie zur Hilfe. Danielou zufolge wird jedem Ton einer *rāga*-Skala eine spezifische Charakteristik zugeschrieben, die für *rāga Yaman* wie folgt aussieht:

„Sa: tonic; Re: gay, confident; Ga: contented, happy; ma: penetrating, active; Pa: joyful, brilliant; Dha: bright, confident; Ni: active, forceful.“³⁶¹

Ohne diese, auch innerhalb der indischen Musiktheorie nicht unumstrittene³⁶² Charakterisierung überstrapazieren zu wollen, lassen sich die empirisch gewonnenen Ähnlichkeiten und Differenzen der Toncharakteristika hierdurch immerhin untermauern. So werden die Töne Re und Dha, denen in der Interpretation ähnliche Eigenschaften attestiert wurden (geringe Präsenz, schwache Zugcharakteristik), hier mit dem gleichen Attribut (‘confident’) belegt. Entsprechendes gilt für die Töne Ga und Pa, denen Ruhe und Spannungsarmut bescheinigt wurde. Auch sie werden bei Danielou hinsichtlich ihres Toncharakters mit ähnlichen Bedeutungen versehen (Ga: ‘contented, happy’, Pa: ‘joyful, brilliant’). Einen starken Gegensatz hinsichtlich des Toncharakters bilden die Töne ma und Ni. Die empirisch festgestellte Ähnlichkeit zwischen beiden Tönen (spannungsreich, unruhig) deckt sich auch hier mit Danielous Charakterisierung als ‘active’ und ‘penetrating’ (ma) bzw. ‘forceful’ (Ni). Selbst die behauptete Ausnahmestellung von Sa, der als Grundton jedes *rāga* omnipräsent ist, spiegelt sich in Danielous Beschreibung der Toncharakteristika wieder, wo er ihn lediglich als ‘tonic’ bezeichnet wird.

4.3.1.2.3. Fazit

Führt man die aus der Untersuchung der tonalen Zentren und der Behandlungsweise der einzelnen *rāga*-Töne gewonnenen Befunde zusammen, dann lassen sich folgende Schlussfolgerungen hinsichtlich der postulierten Tonhierarchien ziehen.

1. Die beiden Zentraltöne Ga und Ni spielen bei der Entwicklung des *rāga* die größte Rolle.
2. Hinsichtlich ihres Charakters und ihrer Funktion sind sie einander diametral entgegengesetzt. Während Ga als spannungsarmer Ruhepol dient, wird durch Ni eine starke Spannung erzeugt, die eine Zugwirkung in Richtung eines nahe gelegenen, spannungsarmen Tons entfaltet. Dementsprechend kann Ga als alleiniges tonales Zentrum fungieren, während Ni immer in Verbindung mit Sa, Ga oder Pa auftritt.
3. Der Grundton Sa nimmt eine Sonderstellung im musikalischen Geschehen ein. Seine durch den Bodun erzeugte Omnipräsenz macht ihn zur Basis, zum Mittelpunkt und zum stärksten Ruhepol der *rāga*-Aufführung.

³⁶¹ Danielou 2003: 270.

³⁶² Vgl. Schmidt 2006: 12 f.

4. Der fünfte Ton der Skala, Pa, stellt hinsichtlich seines Charakters und seiner Funktion eine abgeschwächte Variante des Grundtons dar. Trotz seiner starken Ruhepolcharakteristik tritt er weit seltener in den Vordergrund.

5. Der vierte Ton, ma, wirkt wie eine abgeschwächte Variante des zweiten Zentraltönen Ni. Wie dieser erzeugt er eine starke Spannung, die auf einen der Nachbartöne abzielt. Im Gegensatz zu Ni steht er jedoch weit seltener im Zentrum der Aufmerksamkeit.

6. In Charakter und Funktion sind Re und Dha einander sehr ähnlich. Da sie keine besondere Spannung oder Ruhe erzeugen und nie im Mittelpunkt des musikalischen Geschehens stehen, lassen sie sich am ehesten als neutral charakterisieren. Dank seiner Stellung zwischen beiden Zentraltönen ist Re etwas präsenter als Dha.

In der Reihenfolge ihrer Bedeutung für die *rāga*-Entwicklung lässt sich folgende Tonhierarchie ableiten: Sa, Ga, Ni, Pa, ma, Re, Dha.

Die empirisch gewonnenen Tonbedeutungen stehen somit nicht im Widerspruch zu der von der indischen Musiktheorie für *rāga Yaman* postulierten Tonhierarchie. Vielmehr wird diese präzisiert.

4.3.1.3. Intonations- und Ornamentierungsweisen

Bereits der erste Höreindruck der *rāga*-Aufführung zeigt, dass Töne auf unterschiedlichste Weisen intoniert und verziert werden. Unverzierte Töne stellen nicht die Regel, sondern die Ausnahme dar, wie ein Blick in die Transkription bestätigt.

Dass Verzierungen zum entscheidenden Kriterium für die *rāga*-Identität werden können, lässt sich, mit nicht zu übertreffender Deutlichkeit, am Beispiel der *rāga Darbāri Kanada* und *rāga Adāna* zeigen. Beide verfügen über den identischen Tonvorrat (Sa, Re, ga, Ma, Pa, dha, ni). Zu unterscheiden sind sie jedoch vor allem durch die spezifische Behandlung der Töne ga und dha. In *rāga Darbāri Kanada* werden diese mit einer so charakteristischen, weit im mikrotonalen Bereich oszillierenden Verzierung versehen, dass sie den *rāga*, unabhängig vom darbietenden Künstler, unverwechselbar machen.³⁶³

Für *rāga Yaman* lassen sich keine solch charakteristischen Intonations- und Ornamentierungsweisen feststellen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass diese beliebig sind.

Die analysierte Aufnahme ist von einer ungeheuren Vielzahl an Verzierungstechniken gekennzeichnet, die langsame und schnelle Glissandi (*mīṇḍ*) über kurze oder lange Tonstrecken, Vorschläge (*krintan*) sowie trillerartige und langsam oszillierende Bewegungen (*gamaka*) umfasst. Sie alle detailliert darzustellen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen,

³⁶³ Vgl. Bor (Hg.) 1999: 18, 58.

zumal die Spieltechniken des *sitār* auch nicht das Thema sind. Dennoch lassen sich aus der Vielzahl der Verwendungsweisen einige grundlegende Prinzipien ableiten.

So zeigt sich, dass Ruhepole meist durch Ornamente eingeführt werden, die kurz sind und nur geringe Tonstrecken zurücklegen. Die Vorbereitung der Ruhepole ist hingegen durch lange Verzierungen mit weiten Tonstrecken geprägt. Ein Beispiel hierfür findet sich gleich zu Beginn in Pseudotakt eins und in den Pseudotakten drei und vier. Je vier Phrasen dienen der Vorbereitung des Grundtons Sa. In beiden Fällen werden in der Vorbereitung weit ausladende Glissandi mit einer Länge von bis zu drei Vierteln verwendet, wohingegen der Grundton selbst lediglich über die Länge von einer Viertelnote von seinem Nachbarton Ni aus angesteuert wird.

Ein weiteres grundlegendes Prinzip besteht darin, dass Töne durch Intonations- und Verzierungstechniken sowohl angedeutet als auch verborgen werden können. Ein prominentes Beispiel für das Andeuten von Tönen wird im nächsten Abschnitt (4.2.1.4. Charakteristische Phrasen) diskutiert. Wie einzelne Töne gezielt verborgen werden, zeigt sich mit einiger Regelmäßigkeit in *drut gat*. Häufig wird die Komposition mit einer ornamentierten Figur abgeschlossen, in deren Rahmen Ga durch ein schnelles Glissando von Sa aus erreicht und in umgekehrter Richtung langsam wieder verlassen wird (Z18, 117, 141, 167, 192). Hierbei wird der gesamte Tonraum zwischen Sa und Ga durchschritten, in dessen Mitte der Ton Re liegt. Aufgrund der gleichförmigen und kontinuierlichen Gleitbewegung tritt er jedoch nicht als eigenständig wahrnehmbarer Ton in Erscheinung. Ein kaum merklicher Stopp in der rückwärtigen Gleitbewegung bringt den Ton hingegen deutlich zum Vorschein, wie sich beispielsweise am Ende von Pseudotakt 30 (*ālāp*) zeigt.

Hieraus lassen sich einige grundlegende Schlussfolgerungen bezüglich der Bedeutung von Intonations- und Ornamentierungsweisen für die musikalische Gestaltung von *rāga* ziehen:

1. Allein die Tatsache, dass verschiedenste Intonations- und Ornamentierungstechniken grundsätzlich in *rāga*-Aufführungen extensiv Anwendung finden, zeigt ihre essentielle Bedeutung für die Musik.
2. Intonations- und Ornamentierungsweisen können, müssen jedoch nicht *rāga*-spezifisch sein, wie der Vergleich von *rāga Darbāri Kanada* und *rāga Yaman* zeigt.
3. Die Anwendung von Intonations- und Ornamentierungsweisen ist keineswegs beliebig, sondern erfolgt in Übereinstimmung mit der Funktion des jeweils fokussierten Tons.
4. Je nach Intonations- und Ornamentierungsweise können einzelne Töne in unterschiedlichen Abstufungen verborgen oder auch hervorgehoben werden. Somit sind Intonations- und

Ornamentierungsweisen nicht nur schmückendes Beiwerk einzelner Töne oder Tongruppen, sondern können spezifische melodische Funktionen erfüllen.

5. Aus der Art und Weise, wie Tonzwischenräume durch die Verwendung von Intonations- und Ornamentierungstechniken präsent gemacht werden, lässt sich eine den exakten Tonhöhen beinahe ebenbürdige Bedeutung ableiten.

4.3.1.4. Charakteristische Phrasen (Melodische Bewegungen)

Der indischen Musiktheorie zufolge beinhaltet das Regelwerk eines *rāga* charakteristische Phrasen, die ihn eindeutig identifizierbar machen und ihm seine unverwechselbare Gestalt verleihen.³⁶⁴ An zahlreichen Stellen wurde in der Analyse auf solche typischen Phrasen hingewiesen. Sie alle an dieser Stelle noch einmal aufzuführen, würde den Rahmen der Interpretation übersteigen. Ihre Verwendung soll stattdessen an zwei besonders markanten Phrasen exemplifiziert werden.

Am deutlichsten lässt sich der Umgang mit charakteristischen Phrasen am Beispiel der als These bezeichneten Figur 10 zeigen, die sich aus dem Aufgang (Ni)-Re-Ga-ma-Pa und der Konklusion Re-Sa zusammensetzt.³⁶⁵ Um als Phrase mit Wiedererkennungswert überhaupt aufzufallen, ist sie neben ihrer Tonfolge vor allem durch ihre rhythmische Gestalt gekennzeichnet, die unabhängig vom Tempo über eine relative Stabilität verfügt.



Sie wird erstmals in den Pseudotakten 36 bis 37 eingeführt und bildet das 'Thema der Diskussion' für den gesamten Sinnabschnitt drei von *ālāp*, wo sie bereits dreimal in unterschiedlichen Varianten zu hören ist (PT 36, 44, 47). Varianten der Phrase tauchen auch in den folgenden Sinnabschnitten vier (Figur 20, PT 49) und fünf (PT 61, 63, 64) auf. In *joḍ* wird sie, ebenfalls in variierten Form, zweimal präsentiert (PT92-93 und PT93-94) und in *vilambit gat* wandelt sie sich beinahe zur wichtigsten Phrase. Hier steht sie an besonders prominenter Stelle der Komposition, nämlich zu Beginn des *gat-mukhṛā* (*mātrā* 12-13). Da Kompositionen das melodische Regelwerk eines *rāga* in Kurzform kodieren,³⁶⁶ weist ihre Position an so prominenter Stelle die Phrase bereits als typisch für den *rāga* aus. Der *gat-*

³⁶⁴ Vgl. Kapitel 2.2.1.

³⁶⁵ Vgl. Kapitel 4.2.3.2.1. (Sinnabschnitt drei von *ālāp*).

³⁶⁶ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 133.

mukhrā ist in *vilambit gat* insgesamt vierzehnmal und somit öfter als jede andere Phrase zu hören. Hierdurch wird ihre Bedeutung zusätzlich unterstreichen. Doch nicht nur die Häufigkeit ihrer Verwendung und die Positionierung im musikalischen Geschehen weist sie als charakteristische Phrase aus. Sie wird, nach Kenntnis des Verfassers, darüber hinaus in keinem anderen *rāga* mit gleichem Tonvorrat verwendet.

Im vorangehenden Abschnitt wurde angedeutet, dass Intonations- und Ornamentierungsweisen nicht nur dazu dienen, Töne zu verbergen, sondern auch hervorzuheben. Betrachtet man die unterschiedlichen Varianten der Figur, dann fällt die Regelmäßigkeit ihrer Ornamentierung ins Auge. Die Töne Re, Ga und ma des Aufgangs werden ausnahmslos durch je einen Anschlag produziert, scheinen in Hinsicht auf ihre Tonhöhe jedoch vom jeweils benachbarten höheren Ton herzukommen. Sie werden also zunächst im mikrotonalen Bereich leicht erhöht intoniert, erst kurz danach wird die exakte Tonhöhe erreicht. Hier werden Töne angedeutet, die gar nicht erklingen. Der Ton Pa wird hingegen von ma aus durch ein Glissando und ohne separaten Anschlag erreicht. Auch die Behandlung von Re in der Konklusion folgt einem regelmäßigen Muster. Produziert wird Re grundsätzlich durch einen eigenen Anschlag. Doch auch dieser Ton wird nicht direkt, sondern mittels einer Verzierungstechnik angesteuert, die der vorangehenden zwar ähnlich ist, aber insofern noch deutlicher ausfällt, als der höher gelegene Nachbarton (Ga) nicht nur angedeutet wird, sondern tatsächlich zu hören ist. Der letzte Ton der Phrase, Sa, wird, so er denn überhaupt unmittelbar und ohne Umwege gespielt wird, auf unterschiedliche Arten präsentiert.

Das zweite Beispiel, welches die Bedeutung charakteristischer Phrasen beleuchten soll, wurde im Rahmen der Analyse von *ālāp* als Figur 21 bezeichnet.³⁶⁷ Auch hier entsteht ihr Wiedererkennungswert nicht allein durch die Tonfolge, sondern auch und vor allem durch die gleichbleibende Art und Weise ihrer Ornamentierung und ihre zwar variable, aber dennoch relativ stabile rhythmische Gestalt.



³⁶⁷ Vgl. Kapitel 4.2.3.2.1. (Sinnabschnitt drei von *ālāp*).

Vergleicht man die hier dargestellte Variante (Figur 21') mit dem Original, dann fallen die Mängel einer Transkription nach westlichem Vorbild unmittelbar ins Auge. Was im Kontext der Aufführung als gleich oder zumindest als äußerst ähnlich wahrgenommen wird, kann sich in einer detailgenauen rhythmischen Notierung als sehr verschieden darstellen.

Das Besondere an Figur 21 ist, dass sie im Verlauf der Aufführung nicht nur auf ihrer Originaltonhöhe (Sa-Sa-Ni-Sa-Ni), sondern unter Beibehaltung ihrer rhythmischen Gestalt und ihrer spezifischen Ornamentierung auch auf den Tonhöhen Pa-Pa-ma-Pa-ma verwendet wird. Indem sie hierdurch Symmetrien in den Intervallverhältnissen, den Toncharakteristika und -funktionen aufzeigt, werden die melodischen Spezifika des *rāga* in den Vordergrund gestellt. Sie erfüllt somit eine wichtige Funktion bei dessen Entwicklung.

Um als charakteristische Phrase wahrgenommen zu werden, muss die Figur natürlich häufig in Erscheinung treten. Allein in *ālāp* und *joḍ* ist sie je elfmal in unterschiedlichen Varianten zu hören.³⁶⁸

Der Detailgenauigkeit der Transkription ist es auch hier anzurechnen, wenn anhand des Notenbildes nicht sofort auffällt, dass eine Variante der Figur, ebenso wie die als These bezeichnete Figur 10, einen Teil des *gat-mukhrā* von *vilambit gat* (*mātrā* 14-15) bildet. Dort wie hier weist diese Tatsache sie als charakteristische Phrase aus, die schon aufgrund der häufigen Wiederholung des *gat-mukhrā* von starker Prominenz ist. Doch auch außerhalb dieser Sonderstellung tritt sie in *vilambit gat* vielfach in Erscheinung.³⁶⁹

Selbst in *drut gat*, der in erster Linie von schnellen *tān* geprägt ist, lassen sich Varianten von Figur 21 an einigen Stellen nachweisen.³⁷⁰

Charakteristische Phrasen, so zeigt ihre Untersuchung, sind nicht allein dadurch definiert, dass sie aus festgelegten Tonfolgen bestehen, wie die Beispiele der *pakaḍ* in Kapitel 2.2.1.2. nahelegen. Vielmehr sind sie darüber hinaus durch eine spezifische, wenn auch im gewissen Rahmen variable, rhythmische Gestalt und Ornamentierungsweise gekennzeichnet.

Um als charakteristisch zu gelten, müssen sie häufig und an prominenter Position präsentiert werden. Ihre Funktion besteht darin, die Spezifika des *rāga* hervorzuheben, indem Ähnlichkeiten und/oder Differenzen von Intervallverhältnissen, Toncharakteristika, -funktionen und -behandlungsweisen deutlich gemacht werden.

³⁶⁸ PT 1, 7, 11, 42, 45-46, 52, 54, 61, 67, 113-114, 124 in *ālāp* und PT113-114, 124, vier mal in PT 132-133, vier mal in PT 138-140, 141 in *joḍ*.

³⁶⁹ Z3 m4-5 und m12-13, Z5 m12-13, Z6 m4-5, Z22 m1-2, m6-7, m13-14.

³⁷⁰ Z 180, 181-182, 206 und 207.

4.3.1.5. *rāga*-intrinsische Balance

Aus den bisher vorgenommenen Beobachtungen lässt sich eine weitere *rāga*-Regel ableiten. Diese findet zwar keinen Niederschlag in der Literatur, in der musikpraktischen Ausbildung des Verfassers fand sie jedoch gelegentlich Erwähnung. Subroto Roy Chowdhury vertritt die Ansicht, dass nordindische *rāga* nicht aus zufällig zusammengewürfelten Tönen bestehen, sondern von einer spezifischen intrinsischen Balance geprägt sind, die sich in Symmetrien und Asymmetrien hinsichtlich der Intervallverteilung, der spezifischen Behandlung einzelner Töne und der Verwendung charakteristischer Phrasen niederschlägt.³⁷¹ Diese Form der *rāga*-intrinsischen Balance ist nicht zu verwechseln mit dem von Jairazbhoy (1995) diskutierten Balance-Konzept, das sich auf eine physikalische Konsonanztheorie stützt.³⁷²

Bereits die Materialleiter von *rāga Yaman* lässt sich insofern als ausbalanciert bezeichnen, als sie sich in zwei symmetrische Tetrachorde unterteilen lässt. Die Tonfolge Re-Ga-ma-Pa entspricht in ihrer Intervallverteilung der Tonfolge Pa-Dha-Ni-Sa (Ganzton-, Ganzton-, Halbtonschritt). Aber auch die Gebrauchsleiter mit ihren auf- und absteigenden Spezifika weist Symmetrien auf, die in der musikalischen Praxis präsent gemacht werden. Allein in Groß-*ālāp* konnten folgende, sich in Bezug auf ihre Intervallverteilung zueinander symmetrisch verhaltende, Tonfolgen mehrfach nachgewiesen werden:

Ni-Re-Ga	ma-Dha-Ni
Ni-Re-Sa	ma-Dha-Pa
Ga-Re-Sa	Ni-Dha-Pa
Dha-Ni-Sa	Ga-ma-Pa

Die Asymmetrie der aufsteigenden Gebrauchsleiter (*āroh*) fällt hingegen dann besonders auf, wenn Tonfolgen statt drei vier Töne umfassen. So findet lediglich die Tonfolge Ga-ma-Dha-Ni ihr Äquivalent in der Tonfolge Dha-Ni-Re-Ga. Alle anderen Viertongruppen stellen sich in ihrer Intervallverteilung asymmetrisch zueinander dar.

Symmetrien zeigen sich weiterhin in den charakteristischen Verwendungsweisen einzelner Töne. Besonders deutlich wird dies in den beiden Tonräumen Ni-Sa-Re und ma-Pa-Dha. Die jeweils mittleren Töne wurden als ausgesprochen ruhig charakterisiert (lange Notenwerte), wohingegen die jeweils um einen Halbton vorgelagerten Töne Ni und ma als spannungsreich identifiziert wurden. Es konnte gezeigt werden, dass letztere typischerweise in stark verzierten Phrasen in Erscheinung treten und vorwiegend in kurzen Notenwerten gespielt werden. Auch

³⁷¹ Subroto Roy Chowdhury; Persönliche Unterredung.

³⁷² Vgl. Jairazbhoy 1995: 180.

die Töne Re und Dha wurden ähnlich charakterisiert, als neutrale Töne von geringer Schwere und mit geringem Zugcharakter. Während die verglichenen Tonräume Symmetrien in der Intervallverteilung, der Tonbehandlung und im Toncharakter aufweisen, zeigt sich Asymmetrie in ihrer Präsenz. Dass der Tonraum Ni-Sa-Re in der Aufführung stärker im Vordergrund steht als der Tonraum ma-Pa-Dha, erklärt sich dadurch, dass er sowohl den Grundton als auch den zweiten Zentralton des *rāga* enthält.

Eine weitere Kombination aus Symmetrien und Asymmetrien zeigt sich im Vergleich der Tonfolgen Ni-Re-Ga und ma-Dha-Ni. Im Hinblick auf ihre Intervallverteilung stellen sie sich zwar als symmetrisch dar, die Asymmetrie jedoch ergibt sich aus den unterschiedlichen Charakteren der beiden Zentraltöne, auf denen sie enden. Während Ga spannungsarm ist, wird durch Ni Spannung erzeugt.

Auf die gleiche Art und Weise lassen sich auch die nachgewiesenen tonalen Zentren (Sa, Ga, Pa, Ni) als gleichzeitig von symmetrischen und asymmetrischen Kriterien geprägt deuten. Die Töne Sa und Pa weisen Parallelen in ihrer Funktion auf (Ruhepole), in seiner Bedeutung ist Pa dem Grundton jedoch untergeordnet. Dementsprechend tritt Pa gegenüber Sa nicht als tonales Zentrum in Erscheinung. Die Töne Ga und Ni weisen hingegen Parallelen hinsichtlich ihrer Bedeutung auf (Zentraltöne), in ihrer Funktion unterscheiden sie sich hingegen gravierend (ruhig versus spannungsvoll). Im Gegensatz zu Ga tritt Ni dementsprechend so gut wie nie als alleiniges tonales Zentrum auf.

Bei der Untersuchung von Intonations- und Orientierungsweisen wurde festgestellt, dass diese nicht beliebig sind, sondern in Übereinstimmung mit der Funktion der jeweils verwendeten Töne appliziert werden. Da einige Töne zwar analoge Funktionen erfüllen (Sa, Ga und Pa als Ruhepole, Re und Dha als neutrale Töne, ma und Ni als Spannung erzeugende Töne), aber unterschiedliche Präsenz und Bedeutung haben, erklären sich Symmetrien und Asymmetrien hier beinahe von selbst. So werden die Töne Sa und Pa, wenn sie als Ruhepole eingeführt werden, auf ähnliche Weise ornamentiert. Die Variantenfülle ist jedoch schon deshalb im Fall von Sa deutlich größer, weil Sa deutlich häufiger als Ruhepol in Erscheinung tritt. Analoges gilt für die Töne Ni und ma.

Auch anhand der beiden beispielhaften charakteristischen Phrasen lassen sich Symmetrien und Asymmetrien aufzeigen. Da die Figur 10 (These) weder im Hinblick auf ihre Intervallverteilung, noch auf ihre Bedeutung, noch auf ihre charakteristische Phrasierung ein analoges Äquivalent besitzt, genießt sie Alleinstellungsmerkmal. Im Gegensatz hierzu tritt

Figur 21, unter Beibehaltung ihrer Ornamentierung und ihrer rhythmischen Gestalt, auch intervallversetzt in Erscheinung. Hierdurch zeigt sie Symmetrien in den Intervallverhältnissen, den Toncharakteristika und -funktionen auf. Während also Figur 10 dazu dient, Asymmetrien aufzuzeigen, erfüllt Figur 21 die gegenteilige Funktion, sie hebt *rāga*-Symmetrien hervor.

Die These, dass nordindische *rāga* durch eine spezifische intrinsische Balance gekennzeichnet sind, lässt sich zumindest für den hier analysierten *rāga Yaman* zweifelsfrei betätigen.

Die *rāga*-intrinsische Balance, so zeigen die hier dargestellten Beobachtungen, ergibt sich durch die Ausgewogenheit von Symmetrien und Asymmetrien unterschiedlicher Kategorien. Diese umfassen Intervallverhältnisse, Tonhierarchien, Tonbehandlungen, Intonations- und Ornamentierungsweisen und die Beschaffenheit charakteristischer Phrasen. Da diese von *rāga* zu *rāga* stark differieren, ist anzunehmen, dass sich die *rāga*-intrinsische Balance, so sie sich in anderen *rāga* nachweisen lässt, dort zwar in den selben Kategorien, aber auf andere Weisen darstellt.

4.3.1.6. Fazit

Das oberste Ziel einer *rāga*-Aufführung, so wurde einleitend festgestellt, bestehe darin, ihn zum Leben zu erwecken, zum Vorschein zu bringen oder wahrnehmbar zu machen. Jeder *rāga* gilt als Träger emotionaler, ästhetischer und spiritueller Qualitäten, die sich durch seine Aufführung entfalten. Den in Kapitel 2.2.1. genannten Definitionen zufolge liegt jedem *rāga* sein eigenes, spezifisches Regelwerk zugrunde, das ihn unverwechselbar macht. Dieses Regelwerk umfasst die Kategorien *rāga*-Skala, Tonhierarchien, Stärke, Länge und Behandlung bestimmter Töne, Intonations- und Ornamentierungsweisen und melodische Bewegungen. Durch Hinweise von Subroto Roy Chowdhury und empirische Belege konnte noch eine weitere Kategorie hinzugefügt werden, die in der musiktheoretischen Literatur keinen Niederschlag findet und hier als *rāga*-intrinsische Balance bezeichnet wurde.

All diese Kategorien wurden anhand der transkribierten und analysierten Aufnahme von *rāga Yaman* überprüft. Die Fragestellung hierbei lautete, ob und falls ja, inwieweit das Regelwerk des *rāga*, die musikalische und damit improvisatorische Gestaltung der Aufführung prägt. Die Überprüfung ergab folgende Ergebnisse:

1. Alle Kategorien finden während der gesamten Aufführung Berücksichtigung.

2. Da sich in der gesamten Aufführung nur wenige Passagen (*tān*) finden, in denen der *rāga* nicht eindeutig identifizierbar wäre, lässt sich schlussfolgern, dass sie nicht nur berücksichtigt werden, sondern die Gesamtauführung in hohem Maße prägen.
3. Die Kategorie *rāga*-Skala umfasst die strengsten Regeln. Hörbar verletzt werden diese in der gesamten Aufführung nicht ein einziges Mal, weswegen es sinnvoll erscheint, sie als Gesetze zu bezeichnen, um sie von den übrigen Kategorien abzugrenzen.
4. Alle anderen Kategorien umfassen Regeln, die weniger streng sind, weil sie auch Ausnahmen zulassen. Dass Ga und Ni beispielsweise die Zentraltöne des *rāga* bilden, bedeutet nicht zwangsläufig, dass nicht auch andere, weniger wichtige Töne temporär im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen können. Regelmäßig ist also, was typisch oder charakteristisch für den *rāga* ist. Je genauer die Regeln eingehalten werden, desto typischer tritt der *rāga* in Erscheinung.
5. Hinsichtlich der Einhaltung der Regeln und damit der Unverwechselbarkeit des *rāga*-Bildes lassen sich Abstufungen feststellen. Am deutlichsten wird der *rāga* in Groß-*ālāp* und hier vor allem im ersten Teil, *ālāp*, entwickelt. Mit fortschreitender Entwicklung finden sich zunehmend mögliche, aber weniger typische Entwicklungen. Erst nachdem also das Charakteristische präsentiert wurde, werden die zulässigen Möglichkeiten ausgelotet.
6. In allen drei Teilen der Aufführung, am deutlichsten jedoch in *ālāp*, wechseln sich bei der Entwicklung des *rāga* zwei Grundprinzipien ab, die sich als *svār-vistār* und *rāg-vistār* bezeichnen lassen.³⁷³ Bei *svār-vistār* (von *svār*, Ton und *vistār*, Entwicklung) werden einzelne Töne fokussiert, während bei *rāg-vistār* charakteristische *rāga*-Phrasen im Mittelpunkt stehen. Beide Prinzipien sind in den Kategorien des *rāga*-Regelwerks bereits angelegt. So korrespondiert *svār-vistār* mit den Kategorien Tonhierarchien und Stärke, Länge und Behandlung bestimmter Töne und *rāg-vistār* mit den Kategorien melodische Bewegungen und *rāga*-intrinsische Balance.
7. Im Verlauf der Aufführung ist eine kontinuierliche Zunahme der Bedeutung von Rhythmus und Metrum festzustellen. Während *ālāp* auf einer kaum merklichen Pulsation basiert, ist diese bereits in *jod* und *ālāp-jhālā* deutlich wahrnehmbar. *Vilambit gat* und *drut gat* sind durchgängig metrisiert. Kombiniert man diese Beobachtung mit der Feststellung, dass die *rāga*-Charakteristik in *ālāp* am stärksten ausgeprägt ist und im Folgegeschehen abnimmt, dann lässt sich hieraus ein reziprokes Verhältnis von melodischer und rhythmischer Gestaltung ableiten. Wo die musikalische Gestaltung am wenigsten durch Rhythmus und

³⁷³ Vgl. Kapitel 4.2.3.2.1. (Sinnabschnitt eins von *ālāp*).

Metrum eingeschränkt wird, steht das melodische Regelwerk und damit der *rāga* am stärksten im Vordergrund. Dies erklärt, warum *ālāp* als Inbegriff der *rāga*-Gestaltung verstanden wird.

Der *rāga*, so lässt sich zusammenfassend festhalten, beinhaltet ein Konglomerat von Regeln unterschiedlicher Kategorien. Die Einhaltung dieser Regeln determiniert seine Entfaltung. Darüber hinaus impliziert das Regelwerk aber auch grundlegende Prinzipien der melodischen Gestaltung. Der *rāga* stellt somit nicht nur das Ziel einer Aufführung, sondern gleichzeitig auch das Leitprinzip seiner improvisatorischen Gestaltung dar.

4.3.2. Rhythmus und Metrum als Prinzipien des Improvisierens

Nach dem *rāga* gilt der *tāla* als das zweitwichtigste Konzept der nordindischen Kunstmusik.³⁷⁴ Dass zwei von drei Teilen einer traditionellen *rāga*-Aufführung metrisiert, also in einem *tāla* gesetzt sind, unterstreicht die Bedeutung des Konzepts. Der *tāla* organisiert die musikalische Zeit in einem regelmäßigen und zyklischen Betonungsmuster. Es ist daher zu erwarten, dass auch er erheblichen Einfluss auf die musikalische Gestaltung der metrisch organisierten Teile *vilambit gat* und *drut gat* ausübt.

Hiervon zu unterscheiden ist der Rhythmus. Während das Metrum die Organisationsmatrix darstellt, entsteht Rhythmus erst durch die Abfolge tatsächlich erklingender, zeitlich strukturierter Töne oder Schläge bestimmter Dauer und durch Pausen. Rhythmus kann, muss aber nicht metrisch organisiert sein. Da auch Groß-*ālāp* von Tönen, Akzenten und Pausen bestimmter Dauer geprägt ist, bedeutet dies, dass die nordindische Kunstmusik grundsätzlich rhythmisch, jedoch nur in Teilen metrisch-rhythmisch organisiert ist. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern Rhythmus und Metrum die musikalische Gestaltung beeinflussen.

Da sich die Struktur von Groß-*ālāp* auf der einen Seite und *vilmabit* bzw. *drut gat* auf der anderen Seite durch rhythmische bzw. metrische Organisation unterscheidet, werden sie gesondert diskutiert.

4.3.2.1. Tempo

Die offenkundigste Beobachtung, die sich beim Anhören nordindischer Kunstmusik im Allgemeinen und dieser Aufführung im Speziellen machen lässt, besteht darin, dass die Aufführung in einem langsamen Tempo beginnt und in sehr hohem Tempo endet. Das Anfangstempo der hier analysierten Aufführung liegt bei 70 bpm, das Schlusstempo bei 580 bpm. Festzuhalten ist weiterhin, dass sich das Tempo nicht über den Verlauf der gesamten

³⁷⁴ Vgl. Kapitel 2.2.2.

Aufführung kontinuierlich steigert, sondern dass alle drei Teile über eine Tempo-Autonomie verfügen. So beginnt Groß-*ālāp* bei 70 bpm und endet bei 243 bpm, *vilambit gat* beginnt bei 43 bpm und endet bei 63 bpm und *drut gat* beginnt bei 243 bpm und endet bei 580 bpm. Aber auch innerhalb der einzelnen Abschnitte steigert sich das Tempo nicht stufenlos, sondern graduell. Da dieser Umgang mit Tempo nicht im Konzept von Rhythmus und/oder Metrum angelegt ist, dennoch aber weite Verbreitung in der nordindischen Kunstmusik findet, wird er als Konvention betrachtet.

4.3.2.2. Rhythmische Gestaltung von Groß-*ālāp*

Die überraschendste Erkenntnis ergab sich bei der Untersuchung der rhythmischen Gestaltung des in der Literatur üblicherweise als 'freirhythmisch' bezeichneten *ālāp*.³⁷⁵ Ausgehend von den insgesamt dreimal auftretenden *ālāp-mukhṛā* konnte die unerwartete Feststellung gemacht werden, dass er einer weitgehend stabilen und exakten Pulsation folgt. Diese Erkenntnis deckt sich mit den von Sanyal und Widdess beobachteten Phänomenen im vokalen *dhrupad*-Stil.³⁷⁶ Sollte sich dieser Befund im Rahmen weiterer Untersuchungen bestätigen, so wäre es angebracht, die Bezeichnung von *ālāp* als 'freirhythmisch' zu revidieren und stattdessen besser von 'einer Pulsation folgend' zu sprechen.

Bereits in der Analyse von Groß-*ālāp* wurde darauf hingewiesen, dass *joḍ* und *ālāp-jhālā* sich im Wesentlichen dadurch von *ālāp* unterscheiden, dass hier eine deutlich wahrnehmbare Pulsation eingeführt wird, die sich in regelmäßig wiederkehrenden Wechsel- bzw. kreuzrhythmischen Patterns zwischen Melodie- oder *joṛī*-Saite und *cikārī*-Saiten niederschlägt. Wenngleich die Spieltechnik spezifisch für den *sitār* und Instrumente ähnlicher Bauart ist, so lässt sich diese Art der Pulsation doch als typisch für die nordindische Kunstmusik betrachten, da sie sowohl in der Instrumental-³⁷⁷ wie in der Vokalmusik³⁷⁸ auftritt. Durch die Pulsationsverstärkung findet in *joḍ*, gegenüber *ālāp*, eine rhythmische Verdichtung statt, die im Verlauf weiter zunimmt. Durch die sukzessive Einführung immer mehr Rhythmus-orientierter Elemente wie *laḍī joḍ*, *gamak joḍ*, Synkopierungen und *tān* sowie die schrittweise Steigerung des Tempos gewinnt der Rhythmus im Verlauf von *joḍ* immer mehr an Bedeutung.

Noch weiter verdichtet wird das rhythmische Geschehen in *ālāp-jhālā* durch erhebliche Temposteigerung, zunehmend längere *tān*, die Zunahme von Synkopierungen, vor allem aber

³⁷⁵ Vgl. Clayton 2000: 203 ff.

³⁷⁶ Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 178 f.

³⁷⁷ Vgl. beispielsweise Allaudin Khān 1991: Raga Rageshwari, Alap, Jor, Jhala.

³⁷⁸ Beispielsweise im *nom tom ālāp* des *dhrupad*. Vgl. hierzu Kapitel 2.3.1.

durch die Einführung des kreuzrhythmischen Anschlagspatterns und seiner Varianten, welches das rhythmische Geschehen beinahe metrisiert wirken lassen. Durch Umgruppierungen innerhalb des Anschlagspatterns wird die Regelmäßigkeit abschnittsweise kontrastiert, wodurch der Rhythmus noch präsenter wirkt.

Insgesamt bestätigt die rhythmische Gestaltung von Groß-*ālāp* die These vom reziproken Verhältnis zwischen Melodik und Rhythmik: Je stärker die Melodik im Vordergrund steht, desto weiter tritt das rhythmische Geschehen in den Hintergrund und umgekehrt. Dies zeigt sich im Kleinen ebenso wie im Großen. Im Großen zeigt es sich beispielsweise daran, dass in *ālāp* der *rāga* in allen Facetten melodisch entwickelt wird, wohingegen in *ālāp-jhālā* nur noch die tonalen Zentren präsentiert werden, der Rhythmus hingegen deutlich prominenter ist. Im Kleinen zeigt sich das reziproke Verhältnis von Melodik und Rhythmik zu Beginn von *ālāp*. Im Anschluss an die Einführung des tiefen Grundtons in Pseudotakt 12, mit dessen Präsentation der *rāga* als voll entfaltet und eindeutig identifizierbar betrachtet werden kann, wird die Rhythmik durch die Einführung von Triolen komplexer, die Melodik gleichzeitig einfacher.

Die rhythmische Gestaltung von Groß-*ālāp* lässt darüber hinaus auf die Priorität des melodischen *rāga*-Konzepts gegenüber dem Rhythmus im Allgemeinen schließen. Die beiden Beispiele zeigen, dass der Rhythmus erst nach der vollständigen Exposition des *rāga* prominent gemacht wird.

4.3.2.3. Rhythmische Gestaltung metrisierter Strukturen

4.3.2.3.1. *vilambit gat*

An Prominenz gewinnt die rhythmische Ebene in *vilambit gat* schon allein durch die Einführung der metrischen Organisation und damit einhergehend durch den Beginn der *tablā*-Begleitung.

Bereits die rhythmische Analyse des zugrunde liegenden *Masidkhāni-gat* zeigt, was für die gesamte Aufführung von *vilambit gat* prägend ist, nämlich der Wechsel von rhythmisch-metrischen Symmetrien und Asymmetrien. Während das Metrum, das durch den *ṭhekā* der *tablā*-Begleitung repräsentiert wird, in vier Abschnitte (*vibhāg*) zu je vier Zählzeiten untergliedert ist, wird der *gat* in einem rhythmischen Pattern aus 3+5+3+5 *mātrā* organisiert. Da die rhythmische Organisation von *gat* und *ṭhekā* auf der ersten und der neunten Zählzeit zusammentreffen, weist das Akzentmuster des *gat* sowohl kon- als auch kontrametrische Elemente auf.

Im Verlauf von *vilambit gat* stehen folgende rhythmische Gestaltungsmerkmale im Vordergrund: Fortsetzung des *Masidkhāni-gat*-Patterns in *mānjhā* und *antarā* (Z3-6), metrisch organisierte *ladī joḍ*-Patterns (Z7-10), *laykāri* (Z16-25), single-note Patterns mit *tān* (Z39-53) und *peśkār*-artige rhythmische Entwicklung (Z54-59). Hinzu kommen, verteilt über den gesamten Verlauf von *vilambit gat*, Synkopierungen unterschiedlicher Art, die zu rhythmischen Retardierungs- oder Beschleunigungseffekten führen, die rhythmische Augmentation oder Diminuierung, die durch langsameres oder schnelleres Spiel von Figuren erzielt wird, *tān* mit kon- und kontrametrischer Akzentuierung sowie symmetrische und asymmetrische *tihāi* und *cakradār tihāi*. Im Gesamttablauf ist eine zunehmende Verdichtung des rhythmischen Geschehens zu verzeichnen. Dennoch wechseln sich kon- und kontrametrische, symmetrische und asymmetrische Abschnitte, rhythmisch Komplexes und Einfaches kontinuierlich ab, wodurch zwischenzeitlich immer wieder metrische Gleichgewichte erzeugt werden. Auch hier zeigt sich die grundsätzliche Reziprozität von Melodie und Rhythmus. Phasen metrischen Gleichgewichts gehen einher mit einer erhöhten Komplexität der Melodik, während Phrasen metrischen Ungleichgewichts von einer einfacheren Melodik geprägt sind. Als Beispiele hierfür lassen sich *mānjhā* und *antarā* (einfache Rhythmik, komplexe Melodik; Z 3-6) und die *peśkār*-artige Entwicklung (einfache Melodik, komplexe Rhythmik; Z54-55) anführen. Die melodische Konstruktionsweise von *vilambit gat* korrespondiert mit der rhythmischen Gestaltung. Sie ist hier weniger auf die tonalen Zentren des *rāga* fokussiert als viel mehr auf dessen charakteristische Tonkombinationen, die sich in charakteristischen Phrasen und der *rāga*-instrinsischen Balance ausdrückt, die wiederum durch die zugrunde liegenden Komposition repräsentiert werden.

War Groß-*ālāp* melodisch dominiert, so ist die Aufführung von *vilambit gat* durch eine Balance von melodischen und rhythmisch-metrischen Elementen geprägt.

4.3.2.3.2. *drut gat*

Stehen bei Groß-*ālāp* die melodischen Elemente und bei *vilambit gat* zu gleichen Teilen die melodischen und rhythmisch-metrischen Elemente im Mittelpunkt, so überwiegt in *drut gat* der rhythmische Eindruck. Zwar lässt sich melodischerseits sowohl eine Konstruktionsweise entlang der tonalen Zentren des *rāga* als auch die regelmäßige Präsentation charakteristischer Phrasen und Figuren nachweisen, unterbrochen bzw. kontrastiert wird die *rāga*-Konstruktion jedoch immer wieder durch längere Strukturen, in deren Rahmen die *rāga*-Charakteristik in den Hintergrund tritt. Die rhythmischen Mittel in *drut gat* sind zwar gegenüber denen von

vilambit gat weniger elaboriert, durch das hohe Tempo steht das rhythmische Geschehen aber dennoch stärker im Vordergrund.

Geprägt ist *drut gat* vor allem durch viele virtuose *tān* mit kon- und kontrametrischen Akzentuierungen, single-note Patterns, symmetrische und asymmetrische *tihāī* und *cakradār tihāī*, in deren Rahmen die *rāga*-Authentizität durch die Nivellierung der Toncharakteristika teilweise außer Kraft gesetzt wird, wohingegen die rhythmischen Elemente an Bedeutung gewinnen. Kontrastiert werden solche Entwicklungen durch das als *ālāp-in-gat* bezeichnete Gestaltungsmerkmal, das den *rāga* zwischenzeitlich immer wieder ins Blickfeld rückt. Auch hier zeigt sich wieder das reziproke Verhältnis von Melodie und Rhythmus.

Der Aufbau von *gat-jhālā* folgt, abgesehen davon, dass dieser Abschnitt metrisiert ist, in rhythmischer Hinsicht den gleichen Prinzipien wie *ālāp-jhālā*. Rhythmische Komplexität bzw. Präsenz, die durch hohes Tempo und kreuzrhythmische Anschlagspatterns mit kon- und kontrametrischen Akzentuierungen erzeugt wird, geht mit melodischer Einfachheit einher. Der *rāga* wird hier nahezu allein durch die Präsentation seiner tonalen Zentren elaboriert.

4.3.2.4. Fazit

In Kapitel 2.2.2. wurde der *tāla* nach dem *rāga* als zweitwichtigstes Konzept der nordindischen Kunstmusik bezeichnet. Die Untersuchung der Aufführung unter rhythmischen bzw. rhythmisch-metrischen Gesichtspunkten, die nicht abgekoppelt von der melodischen Betrachtung vorgenommen werden kann, gibt dieser Feststellung Recht. Erst nachdem die melodische Gestalt in Groß-*ālāp* voll entwickelt ist, wird die Aufmerksamkeit zwischen *rāga* und *tāla* geteilt. Die Untersuchung des nicht-metrisierten Groß-*ālāp* zeigt darüber hinaus, dass die Priorität der Melodik gegenüber der Rhythmik grundsätzlich und nicht nur im Verhältnis von *rāga* und *tāla* gilt. Auf der Mikro- wie auf der Makroebene wird rhythmische Komplexität erst eingeführt, nachdem der *rāga* voll entfaltet wurde, unabhängig davon ob es sich um metrisierte oder nicht-metrisierte Strukturen handelt.

Grundsätzlich lässt sich darüber hinaus ein reziprokes Verhältnis von Melodie und Rhythmus feststellen. Rhythmische Komplexität geht grundsätzlich mit melodischer Simplizität einher, während umgekehrt melodische Komplexität mit rhythmischer Simplizität korrespondiert. Durch die Fokussierung auf Melodik oder Rhythmik wird sichergestellt, dass Zuhörer der Aufführung folgen und ihren Sinn verstehen können.

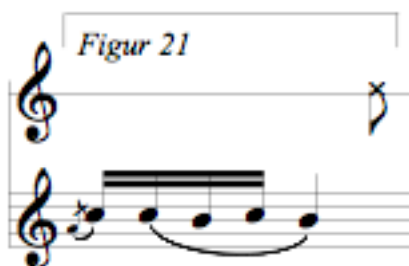
Die rhythmische Komponente nimmt im Verlauf der Aufführung an Bedeutung kontinuierlich zu. Dies erklärt sich aus der gerade diskutierten Priorität der Melodik gegenüber der Rhythmik. In Groß-*ālāp* steht die melodische Entwicklung des *rāga* im Vordergrund. Der

Anfang (*ālāp*) ist beinahe ausschließlich auf die Melodik fokussiert, dementsprechend beschränkt sich die rhythmische Gestaltung auf eine kaum wahrnehmbare Pulsation. Die Pulsationsverstärkungen in *joḍ* und *ālāp-jhālā* bewirken eine Verdichtung des rhythmischen Geschehens bei gleichzeitiger Vereinfachung der *rāga*-Entwicklung. In *vilambit gat* stehen sich melodische und rhythmisch-metrische Gestaltung gleichberechtigt gegenüber. In *drut gat* überwiegt rhythmische Gestaltung in weiten Teilen die melodische Präsenz, wenngleich die hierzu verwendeten Mittel weniger komplex sind als in *vilambit gat*.

Auch Rhythmus und Metrum lassen sich somit als zentrale Gestaltungsprinzipien der musikalischen und damit improvisatorischen Entwicklung begreifen. Ob metrisiert oder nicht-metrisiert, das zentrale Gestaltungsprinzip besteht darin, die rhythmische und/oder metrische Gleichförmigkeit, in Abhängigkeit zur melodischen Entwicklung, abwechselnd zu betonen und zu kontrastieren.

4.3.3. Gestaltprinzip

Aus der Aufführungsanalyse lässt sich ein weiteres Prinzip des Improvisierens ableiten, das sich mit dem Begriff Gestaltprinzip beschreiben lässt. Als Gestalt wird in diesem Zusammenhang eine Figur oder Phrase verstanden, die einerseits durch eine spezifische Melodieführung, Rhythmik und eventuell Ornamentierung gekennzeichnet ist und andererseits, trotz Manipulation eines oder mehrerer dieser Komponenten, wieder erkennbar bleibt. Am Beispiel der bereits häufig erwähnten Figur 21 lässt sich verdeutlichen, was hierunter zu verstehen ist. Erstmals diskutiert wurde sie in Sinnabschnitt fünf von *ālāp* (PT 54).



Als Gestalt im gerade dargelegten Sinne ist sie nur zu identifizieren, wenn sie im Verlauf noch weitere Male in Erscheinung tritt. Allein in *ālāp* und *joḍ* ist sie je elfmal in unterschiedlichen Varianten zu hören,³⁷⁹ in *vilambit gat* steht sie an prominenter Stelle des

³⁷⁹ PT 1, 7, 11, 42, 45-46, 52, 54, 61, 67, 113-114, 124 in *ālāp* und PT113-114, 124, viermal in PT 132-133, viermal in PT 138-140, 141 in *joḍ*.

gat-mukhṛā (m14-15). Variiert wird sie auf unterschiedliche Weisen, durch rhythmische, melodische und/oder ornamentale Manipulation. Hier einige Varianten aus *ālāp*:

The image displays six variations of a melodic figure, labeled PT 1, PT 7, PT 11, PT 42, PT 45-46, and PT 52. Each variation is shown on a two-staff system (treble and bass clef). The first variation (PT 1) is a simple melodic line with a fermata. The second variation (PT 7) is a more complex melodic line with a fermata. The third variation (PT 11) is a more complex melodic line with a fermata. The fourth variation (PT 42) is a more complex melodic line with a fermata. The fifth variation (PT 45-46) is a more complex melodic line with a fermata. The sixth variation (PT 52) is a more complex melodic line with a fermata.

Wenngleich sie sich in der Transkription aufgrund der Detailgenauigkeit sehr unterschiedlich darstellen und de facto sowohl rhythmisch, melodisch und/oder in ihrer Ornamentierung verschieden sind, so verfügen sie doch über starken Wiedererkennungswert. Dass dies keine bloße Vermutung ist, zeigt sich beispielsweise in Sinnabschnitt drei von *jod*. Hier werden Varianten der Figur sequenziert viermal hintereinander präsentiert (PT 132-134). Mit ihrer strukturellen Ähnlichkeit wird hier also gezielt gespielt.

The image displays four sequential variations of a melodic figure, labeled 1. Sequenz, 2. Sequenz, 3. Sequenz, and 4. Sequenz. Each variation is shown on a two-staff system (treble and bass clef). The first variation (1. Sequenz) is a simple melodic line with a fermata. The second variation (2. Sequenz) is a more complex melodic line with a fermata. The third variation (3. Sequenz) is a more complex melodic line with a fermata. The fourth variation (4. Sequenz) is a more complex melodic line with a fermata.

Die Funktion speziell dieser Figur wurde bereits bei der Diskussion charakteristischer Phrasen verdeutlicht. Durch die Präsentation der Tonräume Ni-Sa und ma-Pa macht sie auf Intervallverhältnisse und damit auf die *rāga*-intrinsische Balance aufmerksam. Sie wird in anderen Worten dazu verwendet, die *rāga*-Charakteristik hervorzuheben.

Sequenzierende Figuren, die als Paradebeispiele für das Gestaltprinzip betrachtet werden können, lassen sich jedoch auch in anderen Zusammenhängen nachweisen, wo sie nicht durch die melodische *rāga*-Struktur determiniert werden oder diese in besonderer Weise hervorheben. Als Beispiel hierfür lassen sich die zahlreichen in *drut gat* verwendeten sequenzierenden *tān*, wie beispielsweise in den Zyklen 110 bis 111, anführen.



Hier folgen vier Sequenzen aufeinander, die zwar keine *rāga*-fremden Töne enthalten, aber dennoch nicht nur aus typischen Wendungen bestehen. So enthält die zweite Sequenz die Tonfolge Re-Sa-Re, die zwar nicht verboten, zumindest aber nicht üblich für den *rāga* ist. Hier wird das Gestaltprinzip also nicht dazu verwendet, das Typische zu zeigen, sondern das Mögliche. Die strukturelle Ähnlichkeit der Figuren verleiht ihnen Wiedererkennungswert. Hierdurch wird der Präsentation des Möglichen, aber Untypischen ein Rahmen gegeben, der ihm Sinn verleiht. Die Aufmerksamkeit wird auf die melodisch-rhythmische Gestalt gelenkt, wodurch die untypische Tonfolge nicht aus der Luft gegriffen wirkt. In allen drei Teilen der Aufführung konnte eine Vielzahl sequenzierender Figuren nachgewiesen werden. Dies lässt das Gestaltprinzip zu einem zentralen Gestaltungsprinzip werden.

Wenngleich sequenzierende Figuren sicherlich als Paradebeispiel für das Gestaltprinzip verstanden werden können, so lassen sich hierunter doch zahlreiche weitere Phänomene subsumieren. Rhythmische³⁸⁰ sowie asymmetrische *tihār*³⁸¹ und *cakradār tihār*,³⁸² bei deren Anwendung lediglich die melodische oder rhythmische Gestalt verändert wird, können ebenso dazu gezählt werden wie der gesamte *laykārī* Entwicklungsprozess,³⁸³ in dessen Rahmen Figuren sowohl rhythmisch als auch melodisch variiert werden. Dem Gestaltprinzip zuordnen lassen sich darüber hinaus die melodische und/oder rhythmische Augmentation und Diminution bekannter Figuren,³⁸⁴ Figurenvarianten mit gleichem Rhythmus aber

³⁸⁰ Beispielsweise in *vilambit gat*, Z 22-24.

³⁸¹ Beispielsweise in *vilambit gat*, Z 11-13.

³⁸² Beispielsweise in *drut gat*, Z 150-153.

³⁸³ In *vilambit gat*, Z16-24.

³⁸⁴ Beispielsweise in Sinnabschnitt eins und drei von *ālāp*, am Ende der *gat-mukhrā* in *vilambit gat* oder im Rahmen diminuierender *tān* in *drut gat* (Z 157-163).

unterschiedlicher Melodie,³⁸⁵ die figurale Gestaltung,³⁸⁶ die variierende Wiederholung von Phrasen bzw. *tihāī*,³⁸⁷ die Variantenbildung bei *vilambit* und *drut gat*,³⁸⁸ die Wiederverwendung des *ladī joḍ*-Anschlagspatterns in *gat*,³⁸⁹ die Weiterverwendung des rhythmischen *Masidkhāni-gat*-Patterns in *mānjhā* und *antarā*,³⁹⁰ die abwechselnde Verwendung von *tān* und *gat-mukhrā*,³⁹¹ die Verwendung von single-note Patterns auf unterschiedlichen Tonhöhen³⁹² und die Variation der *peśkār*-Strukturen.³⁹³

In einem abstrakteren, erweiterten Sinne lässt sich das Gestaltprinzip auch an Phänomenen anderer Kategorien ausmachen. So werden neue `Themen` oftmals erst in Kurzform eingeführt und anschließend elaboriert,³⁹⁴ nacheinander eingeführte Techniken werden miteinander kombiniert³⁹⁵ und bereits präsentierte `Themen` zusammenfassend dargestellt.³⁹⁶ In all diesen Fällen werden kleinere oder größere melodisch-rhythmisch-ornamentale Gestalten auf eine Weise verändert, die den Zusammenhang mit dem Original klar erkennbar lassen.

Das Gestaltprinzip, so lässt sich zusammenfassend festhalten, ist in allen drei Teilen der Aufführung so präsent, dass es als zentrales Prinzip der improvisatorischen Gestaltung betrachtet werden muss. Durch seine Anwendung lässt sich einerseits, anhand von Tonzusammenhängen, die *rāga*-intrinsische Balance hervorheben und andererseits Bekanntes mit Unbekanntem, Typisches mit Möglichem und Erwartetes mit Unerwartetem kombinieren.

4.3.4. Komposition als Prinzip improvisatorischer Gestaltung

In ihrer Studie *Significance of Compositional Forms in Hindustani Classical Music* (1997)³⁹⁷ untersucht die indische Musikwissenschaftlerin Manjusree Tyagi (1997) die Rolle von Kompositionen, genauer von *khyāl-bandīś*, für die nordindische Kunstmusik. Im vierten Kapitel – *The Art of Improvisation* – vertritt sie die These, dass Kompositionen nicht nur als

³⁸⁵ Beispielsweise in *ālāp*, Sinnabschnitt zwei.

³⁸⁶ Beispielsweise in *ālāp*, Sinnabschnitt drei.

³⁸⁷ Beispielsweise in *ālāp*, Sinnabschnitt drei bzw. *vilambit gat* Z 27-33.

³⁸⁸ Keine zwei Präsentationen eines *gat* sind identisch.

³⁸⁹ Beispielsweise in *vilambit gat* Z 7-10.

³⁹⁰ In *vilambit gat* Z 3-6.

³⁹¹ In *drut gat* Z 263-270.

³⁹² Beispielsweise in *vilambit gat* Z 39-53.

³⁹³ In *vilambit gat* Z 54-59.

³⁹⁴ Beispielsweise in *ālāp*, Sinnabschnitt drei, die Präsentation der Tonräume ma-Pa (Z168-190) bzw. Ni-Ga (Z217-241) in *drut gat*.

³⁹⁵ Beispielsweise in *ālāp*, Sinnabschnitt vier, in *joḍ* Sinnabschnitt drei, Wechsel von *tān* und Pattern in *ālāp-jhālā* und in *vilambit gat* Z 39-53.

³⁹⁶ So entsprechen beispielsweise in *vilambit gat* die Zyklen sieben bis elf dem Sinnabschnitt fünf von *ālāp* und dem Sinnabschnitt drei von *joḍ*.

³⁹⁷ Tyagi 1997.

Speichermedien für das melodische Regelwerk eines *rāga* fungieren, sondern auch als Grundlage und Ausgangspunkt von Improvisationen dienen.

„But, all the same we do have musical compositions which usually form part of any musical performance and which serve the purpose of a basic outline for all improvisations.“³⁹⁸

Bandiś, so Tyagis zentrale These, heben in der Regel jeweils bestimmte Aspekte eines *rāga* besonders hervor. In metrisierten Strukturen zu improvisieren bedeute dementsprechend, den *rāga* auf Vorlage von Kompositionen (in diesem Fall *bandiś*) zu entwickeln.³⁹⁹

Am Beispiel der hier analysierten Aufführung lässt sich Tyagis These, dass Kompositionen die Grundlage der Improvisation in der nordindischen Kunstmusik bilden, sowohl widersprechen als auch Recht geben.

Widersprochen werden muss ihr insofern, als sich nicht feststellen ließ, dass die hier präsentierten *gat* (*vimābit gat*, *drut gat* 1, 2 und 3) systematisch über den gesamten Verlauf des jeweiligen Abschnitts entwickelt werden. Selbstverständlich treten einzelne, auch in *gat* vorkommende Figuren oder Phrasen – beispielsweise Figur 10 und Figur 21 im *gat-mukhrā* von *vilāmbit gat* – im Verlauf der Aufführung vielfach in Erscheinung. Dass die Kompositionen hierzu jedoch die Grundlage bilden, lässt sich jedoch schon deswegen nicht bestätigen, weil sie auch in Groß-*ālāp* auftreten. Der Grund für die häufige Präsentation solcher Phrasen an prominenter Stelle ist vielmehr darin zu sehen, dass sie charakteristisch für den *rāga* sind. Auf der Makroebene lässt sich Tyagis These somit nicht bestätigen.

Legt man den Begriff Komposition hingegen etwas weiter aus und bezieht ihn nicht nur auf *gat* (bzw. *bandiś*), dann lassen sich bei genauer Betrachtung einzelner, kürzerer Abschnitte zahlreiche Anhaltspunkte dafür finden, dass Komposition und Improvisation in einem engen Zusammenhang stehen.

Bei der Diskussion des Gestaltprinzips bereits angesprochen wurde die Verwendung des *Masidkhāni-gat*-Anschlagspatterns in den Abschnitten *mānjhā* und *antarā* (Z 3-6) von *vilāmbit gat*. Nach Aussage Subroto Roy Chowdhurys sind die beiden Abschnitte in diesem speziellen *gat* nicht vorkomponiert.⁴⁰⁰ Genutzt wird also lediglich das vorkomponierte rhythmische Pattern, die Melodie wird improvisiert.

³⁹⁸ Tyagi 1997: 106.

³⁹⁹ Vgl. Tyagi 1997: 109.

⁴⁰⁰ Subroto Roy Chowdhury; Interview vom 22.03.2004.

Ein analoges Phänomen findet sich in *drut gat*. Hier werden die Anschlagspatterns aus *gat 2* bei der improvisatorischen Gestaltung von *mānjhā* und *antarā* verwendet.⁴⁰¹ Solche Patterns sind charakteristisch für viele *sitār*- bzw. *sarod*-spezifische *gat*. Sie finden sich auch in *laḍṭ joḍ* (Sinnabschnitt drei von *ālāp*) und der *laḍṭ joḍ*-ähnlichen rhythmischen Improvisation in *vilambit gat* (Z7-10).

Ein enger Zusammenhang hinsichtlich der melodischen Gestaltung konnte zwischen der *gat*-Struktur und den Zyklen 16 bis 24 von *vilambit gat* festgestellt werden. Als deren prägnantestes Stilmerkmal sticht die als *laykārī* bezeichnete rhythmische Manipulation hervor. Melodischerseits werden in diesem Abschnitt jedoch lediglich variierende Wiederholungen des *gat* präsentiert. Im Gegensatz zum vorangehenden Beispiel wird hier also die rhythmische Gestaltung improvisiert, während die melodische Gestaltung vorkomponiert ist.

Ähnliche Beobachtungen sind auch in *drut gat* zu machen. So kehrt der dritte Teil der als *gat 2* bezeichneten Komposition in Zyklus 62 in einer Variante wieder, die sich nicht nur in Mikroverzierungen vom Original unterscheidet, sondern unter Beibehaltung der rhythmischen Struktur melodisch verändert wird.

Auf einer abstrakteren Ebene lässt sich auch die Verteilung der *mātrā* innerhalb von *gat* als ‚Anleitung‘ zur rhythmischen Improvisation deuten. So gliedert sich die rhythmische Struktur von *vilambit gat* in 3+5+3+5 *mātrā*, die des *ṭhekā* in 4+4+4+4 *mātrā*. Lediglich auf den Zählzeiten eins und neun fallen die Gruppierungen zusammen, auf den *mātrā* vier und zwölf ergeben sich hingegen kontrametrische Akzente. Das rhythmische *Masidkhāni-gat*-Pattern lässt sich in diesem Sinne als Prototyp für kon- und kontrametrische Gestaltungsprinzipien deuten.

Die rhythmische Analyse von *drut gat* zeigt ein ähnliches Bild. *Gat 1* gliedert sich in 4+4+3+5 *mātrā*, enthält damit ebenso wie *vilambit gat* kon- und kontrametrische Akzente. *Gat 2* erstreckt sich über drei Zyklen, die sich in 6+5+5 *mātrā* (erster Zyklus), 2+6+4+4 *mātrā* (zweiter Zyklus) und 6+2+4+4 *mātrā* (dritter Zyklus) untergliedern. Die Zyklen zwei und drei enthalten, ebenso wie *vilambit gat* und *gat 1*, kon- und kontrametrische Akzente. Im Gegensatz hierzu fallen, mit Ausnahme von *sam*, alle Akzente des ersten Zyklus auf unbetonte Zählzeiten des *ṭhekā*. Die metrische Unausgewogenheit wird hier jedoch kompensiert durch Ausgewogenheit bezüglich der enthaltenen melodisch-rhythmischen

⁴⁰¹ So sind in rhythmischer Hinsicht folgende Strukturen identisch: *mānjhā* von *gat 1* (Z5 m9-16), *mānjhā* von *gat 3* (Z260 m9-16), *antarā* von *gat 3* (Z 274 m1-9), zweiter und dritter Teil von *gat 2* (Z12 m9-16 und Z13 m9-16).

Gestalten. So lassen sich die *mātrā* sieben bis elf als verkürzte Gestaltvariante der *mātrā* eins bis sechs betrachten.

Gat 3 dient dazu, zu *gat-jhālā* überzuleiten. Das Tempo, das bei seiner Einführung bereits 280 bpm beträgt, ist hier so dominierend, dass es nicht sinnvoll wäre, an dieser Stelle mit einer komplexen, kontrametrischen Rhythmik zu arbeiten. Dementsprechend gliedert sich die *gat*-Struktur auch in 4+4+4+4 *mātrā*. In *mānjhā* und *antarā* wird, obschon diese Teile improvisiert werden, die rhythmische Gliederung beibehalten.

Wenngleich *gat* in der hier analysierten Aufnahme, also nicht als Skizze für die Improvisation der gesamten metrisierten Abschnitte betrachtet werden können, so liefern sie doch sowohl auf der konkreten wie auf einer abstrakten Ebene Vorlagen für die improvisatorische Gestaltung kleinerer Abschnitte.

Das Prinzip vorkomponierte Bausteine einer Kategorie mit improvisierten Anteilen einer anderen Kategorie zu verbinden, zeigt sich auch unabhängig von *gat*. Der die Zyklen 16 bis 24 abschließende, rhythmische *tihāī* (Z 22-24) aus *vilambit gat* liefert hierfür ein Paradebeispiel. Er erstreckt sich über drei Zyklen, umfasst 193 16tel Noten, ist rhythmisch äußerst komplex und wird präzise ausgeführt. Dass eine solche rhythmische Gestalt spontan erfunden und appliziert wird, ist äußerst unwahrscheinlich. Vielmehr scheint sie in metrischer Hinsicht vorkomponiert zu sein. Mathematisch lässt sich die Formel folgendermaßen darstellen:

9x7	+3	+9x7	+3	+(8x7)+5	=193
Erstes Glied	Pause	Zweites Glied	Pause	Drittes Glied	Gesamtzahl der 16tel

Die melodische und rhythmische Untersuchung der einzelnen Glieder des *tihāī* deutet aber noch weitere Zusammenhänge zwischen Komposition und Improvisation an. Hier werden ausschließlich Gestalten verwendet, die in ihrer Rhythmik durchgängig und in ihrer Melodik teilweise dem *gat* entnommen sind. In diesem Beispiel ist also lediglich die metrische Komponente vorkomponiert. Die rhythmischen und melodischen Komponenten sind improvisiert, basieren aber auf vorkomponiertem Material.

Der *cakradār tihāī* in den Zyklen 149-154 von *drut gat* offenbart einen weiteren Aspekt des Zusammenhangs von Komposition und Improvisation. Seine Länge und Komplexität lässt vermuten, dass er in seiner metrischen Struktur vorkomponiert ist. Die rhythmische und melodische Gestaltung ist hingegen mit großer Wahrscheinlichkeit improvisiert, da sie sich aus dem vorangehenden *tān* ergibt. Offenbar unterläuft dem Musiker hier jedoch eine

Fehlkalkulation, der *cakradār tihāī* wird ein *mātrā* zu früh begonnen, weswegen er, unter Beibehaltung seiner rhythmischen Struktur, nicht auf *sam* enden würde. Der Fehler wird im Verlauf jedoch bemerkt und dadurch ausgeglichen, dass die Pause zwischen zweitem und drittem Glied (Z 152) unauffällig um ein *mātrā* verlängert wird. Will man den Zusammenhang zwischen komponierten und improvisierten Komponenten dieses Beispiels auf einer abstrakten Ebene ausdrücken, dann müsste man sagen, dass ein an einer metrisch vorkomponierten Struktur begangener Improvisationsfehler improvisierend ausgeglichen wird.

Dass sowohl die Schlussformel als auch der abschließende *tihāī* (Z418-436) in ihrer rhythmisch-metrischen Struktur vorkomponiert sind, lässt sich schon daran ermessen, dass der *tablā*-Spieler alle rhythmischen Wechsel simultan mit vollzieht. Dass sie in ihrer melodischen Struktur nicht vorkomponiert sind, zeigt sich wiederum an anderen Aufnahmen der Musiker, in denen dieselbe rhythmisch-metrische Struktur in anderen *rāga* gespielt wird.⁴⁰²

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Aufführung nordindischer Kunstmusik auf komponierten und improvisierten Komponenten basiert, die in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen. Die Grenzen sind fließend. So können musikalische Strukturen entweder metrisch und/oder rhythmisch und/oder melodisch oder aber in keiner dieser Kategorien determiniert sein. In diesem Zusammenhang müssen Metrum, Rhythmus, Melodie und, wie die Diskussion des Gestaltprinzips zeigt, teilweise auch Ornamentik als Komponenten verstanden werden, die, im Rahmen der durch Regelwerk und Konvention vorgegebenen Rahmenbedingungen, relativ frei miteinander kombiniert werden können. Komponierte Komponenten können in vielerlei Hinsicht als Vorlage für Improvisationen dienen, so wie umgekehrt Improvisationen zur Vorlage komponierter Strukturen werden können.

4.3.5. Ästhetische Prinzipien

Eine Aufführung nordindischer Kunstmusik als richtig oder falsch zu bewerten, stellt keine große Herausforderung dar. Einerseits ist sie durch ein explizites Regelwerk und Konventionen determiniert, andererseits wird sie, wie die bisherigen Ergebnisse der Interpretation zeigen, durch musikalische Prinzipien geleitet, deren Einhaltung sich unschwer verifizieren lässt. Gäbe man all diese Regeln, Konventionen und Prinzipien als Algorithmen

⁴⁰² Vgl. beispielsweise Subroto Roy Chowdhury 2003: Raga Behag

in einen Computer ein und ließe diesen dann eine Aufführung errechnen und wiedergeben, so hätte man mit Sicherheit ein richtiges, jedoch noch lange kein gutes Resultat.

Als ‚gut‘ oder besser ästhetisch ansprechend lässt eine Aufführung sich erst dann betrachten, wenn weitere, über die rein musikalische Ebene hinausgehende, Anforderungen erfüllt werden. Da sich bekanntermaßen über Geschmack nicht streiten lässt, wäre es jedoch ein hoffnungsloses Unterfangen, Kriterien zu postulieren, in denen das „musikalisch Schöne“⁴⁰³ sich manifestiert.

Die Aufführungsanalyse zeigt jedoch zahlreiche wiederkehrende Phänomene, die Hinweise auf ästhetische Kriterien oder Prinzipien liefern. Im Gegensatz zu den bisher extrahierten Prinzipien lassen diese sich jedoch nur auf einer abstrakten Ebene ausmachen. So können Strukturen, die sich auf der konkreten musikalischen Ebene völlig unterschiedlich darstellen, auf einer abstrakten Ebene beispielsweise darin übereinstimmen, dass sie Unruhe erzeugen. Der Unruhecharakter kann sich im einen Fall in der Verwendung kontrametrischer Akzentuierungen, im anderen Fall in der Konstruktion von melodischen Gravitationszentren ausdrücken. Um also ästhetische Prinzipien nachzuweisen, muss die Suche nach ‚immer wiederkehrenden Phänomenen‘ auf einer abstrakten Ebene verschiedene Kategorien miteinander verknüpfen.

4.3.5.1. Prinzip der variierenden Wiederholung

Beim Prinzip der variierenden Wiederholung lässt sich noch am ehesten ein Bezug zur konkreten musikalischen Ebene aufzeigen. Bereits in der Analyse wurde auf bestimmte musikalische Strukturen hingewiesen, die in variiert Form häufig wiederkehren. Sämtliche im Rahmen des Gestaltprinzips diskutierten Beispiele lassen sich hierunter subsumieren. Das Gestaltprinzip ist somit als konkretes Äquivalent zum abstrakten Prinzip der variierenden Wiederholung deuten.

Doch auch in größeren bzw. abstrakteren musikalischen Zusammenhängen lassen sich variierende Wiederholungen zeigen.

So wird die Art und Weise, wie der *rāga*, der ja das zentrale Konzept der nordindischen Kunstmusik ist, in *ālāp* entwickelt wird, immer wieder im Verlauf der Aufführung variierend wiederholt und somit ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. In Sinnabschnitt fünf von *ālāp* wird erstmals das gesamte bisherige musikalische Geschehen zusammengefasst. Sinnabschnitt eins von *joḍ* stellt eine melodische Variante der Sinnabschnitte eins bis drei von *ālāp* dar, Sinnabschnitt drei von *joḍ* wurde als Variante des Sinnabschnitts fünf von *ālāp*

⁴⁰³Johann Nikolaus Forkel; zitiert in: Hentschel 2006: 27.

identifiziert. Er stellt somit eine Zusammenfassung der Zusammenfassung dar. Die Zyklen sieben bis zehn in *vilambit gat* weisen wiederum große melodische Ähnlichkeit mit den Sinnabschnitten fünf von *ālāp* und drei von *joḍ* auf. Durch die Einführung des als *ālāp-in-gat* bezeichneten Stilmittels werden nicht nur melodische, sondern auch stilistische Bezüge zu den ersten beiden Sinnabschnitten von *ālāp* hergestellt, in denen ausschließlich die *rāga*-Exposition im Mittelpunkt steht.⁴⁰⁴ Selbst der abschließende *gat-jhālā* lässt sich als metrisierte und vereinfachte Form der *ālāp*-Entwicklung verstehen.

Nicht nur die melodische *rāga*-Exposition, auch Spieltechniken werden im Verlauf der Aufführung immer wieder variierend wiederholt bzw. zusammengefasst. So finden sich alle in den Sinnabschnitten eins bis vier von *ālāp* eingeführten Techniken in Sinnabschnitt fünf wieder. In Sinnabschnitt drei von *joḍ* werden alle in den vorangehenden Abschnitten sukzessiv eingeführten Techniken (*madh joḍ*, *laḍī joḍ*, *gamak joḍ*, single-note Patterns und *tān*) variierend wiederholt. In *vilambit gat* werden alle bis zum jeweiligen Zeitpunkt eingeführten Techniken in den Zyklen 39 bis 53, 68 bis 85 und 88 bis 93 miteinander kombiniert und dadurch variierend wiederholt. In *drut gat* geschieht dies in den Zyklen 68 bis 85.

Das Prinzip der variierenden Wiederholung, so lässt sich zusammenfassend festhalten, ist dadurch gekennzeichnet, dass Bekanntes in einer Gestalt präsentiert wird, die den Zusammenhang mit dem Original klar erkennbar lässt, ohne als bloße Wiederholung wahrgenommen zu werden. Durch variierende Wiederholung werden Sinnzusammenhänge hergestellt. Kleinere musikalische Einheiten können auf diese Weise expandiert und auf verschiedenen Ebenen elaboriert werden. Ebenso können hierdurch größere musikalische Einheiten in Kurzform zusammengefasst werden.

4.3.5.2. Prinzip der Kontrastierung

Das Prinzip der Kontrastierung steht in Opposition zum Prinzip der variierenden Wiederholung und lässt sich als die 'andere Seite der gleichen Medaille' betrachten. Hier werden nicht Zusammenhänge hergestellt, sondern Differenzen hervorgehoben. Auch dieses Prinzip lässt sich auf der Mikro- wie auf der Makroebene nachweisen. Wie auch das Prinzip der variierenden Wiederholung ist es so omnipräsent, dass es den Rahmen der Interpretation sprengen würde, es anders als lediglich anhand von Beispielen zu verdeutlichen.

⁴⁰⁴ Vgl. beispielsweise Zyklus 14 in *vilambit gat*, Zyklus 30-35, Zyklus 68-85, Zyklus 202-217 in *drut gat*.

Auf der Mikroebene zeigt es sich beispielsweise im kontinuierlichen Wechsel von unruhigen und komplexen musikalischen Einheiten mit Ruhepolen. Als Beispiele hierfür können in *ālāp* die abwechselnde Präsentation stark verzierter Phrasen unter Beteiligung vieler kurzer Notenwerte und lang ausgehaltener Töne mit Ruhepolcharakteristik angeführt werden, in *gat* der Wechsel von *tān* und Komposition. Auch rhythmische Kontrastierungen lassen sich in allen Teilen der Aufführung nachweisen. So werden bereits in Sinnabschnitt eins von *ālāp* triolische Figuren eingeführt, welche die rhythmische Ruhe kontrastieren. In *joḍ* werden durch die Einführung von *laḍī joḍ* und *gamak joḍ* Kontraste zum jeweils vorangehenden Abschnitt erzeugt. Die Einführung von *tān* erzeugt in *ālāp-jhālā* Kontraste. Der Wechsel von kon- und kontrametrischen Passagen in *gat* lässt sich als Beispiel rhythmischer Kontrastierung in metrisierten Strukturen anführen.

Dass sich die Kontrastierung als ästhetisches Prinzip der musikalischen Gestaltung betrachten lässt, zeigt sich auf der Makroebene bereits in der Dreiteilung der Aufführung. So bildet *vilambit gat* einen Kontrast zu Groß-*ālāp* und *drut gat* einen Kontrast zu *vilambit gat*. Aber auch die Untergliederung der einzelnen Teile weist auf das Kontrastierungsprinzip hin. *Joḍ* und *ālāp-jhālā* kontrastieren *ālāp*, der zweite Sinnabschnitt von *ālāp* kontrastiert den ersten etc. Auch die metrisierten Teile lassen sich, wie in der Analyse geschehen, in Sinn- oder Unterabschnitte gliedern, die einen Gegensatz zum jeweils vorangehenden Abschnitt bilden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Prinzip der Kontrastierung auf der Makro- wie auf der Mikroebene der Aufführung nachzuweisen ist. Es ist durch die Gegenüberstellung von Neuem mit bereits Bekanntem gekennzeichnet, wodurch Differenzen hervorgehoben werden.

4.3.5.3. Prinzip des passenden Übergangs

Betrachtet man die Art und Weise wie Kontraste erzeugt werden, so fällt auf, dass dies nicht abrupt geschieht und oftmals sogar durch einen Übergang vorbereitet wird.

Auf der Makroebene ist das Prinzip des passenden Übergangs noch am wenigsten deutlich zu erkennen. Immerhin ist jedoch festzustellen, dass die drei Teile der Aufführung Groß-*ālāp*, *vilambit gat* und *drut gat* in sich geschlossene Sinneinheiten darstellen. Sie könnten auch unabhängig voneinander aufgeführt werden. Jeder Teil verfügt über einen dezidierten Anfang und ein dezidiertes Ende. Groß-*ālāp* beginnt mit der langsamen Exposition des Grundtons Sa und endet nach einem rasanten *ālāp-jhālā* mit einem *tihāī* eben dort. *Vilambit gat* beginnt und

endet mit dem *gat-mukhrā*. *Drut gat* beginnt mit einem vorkomponierten *gat*-Thema und endet mit einer ebenfalls vorkomponierten Schlussformel. Jeder Teil bildet also eine in sich geschlossene Einheit. Brüche zwischen den Abschnitten sind nicht festzustellen.

Die einander kontrastierenden Sinneinheiten auf der darunter liegenden Ebene werden hingegen in der Regel entweder durch eine Art Gelenk miteinander verbunden oder sogar dezidiert vorbereitet.

Durch einen *ālāp-mukhrā* miteinander verbunden sind die Sinnabschnitte eins, zwei und drei von *ālāp*. Am Ende von Sinnabschnitt drei findet sich eine Wiederholung der als These bezeichneten Figur, die den Abschnitt bereits einleitete. Sinnabschnitt vier endet, in Analogie hierzu, auch mit seinem `Thema`, also der Präsentation von *Sa* in langen Notenwerten. Mit genau diesem Ton beginnt wiederum Sinnabschnitt fünf, der abermals durch einen *ālāp-mukhrā* zu *joḍ* überleitet. Alle vier Sinnabschnitte von *joḍ* sowie der Übergang zu *ālāp-jhālā* werden durch *ālāp-mukhrā* eingeleitet.

Sowohl in *vilambit* als auch in *drut gat* gehen einander kontrastierende Sinnabschnitte nicht abrupt ineinander über, sondern werden durch eine Wiederholung der Komposition überbrückt.

Auch sämtliche im Rahmen der Aufführung gespielte *tihāī* lassen sich als musikalische Gelenke begreifen, da sie sowohl Elemente des vorangehenden wie des nachfolgenden musikalischen Geschehens enthalten. Sowohl in metrisierten wie in unmetrisierten Strukturen werden einander kontrastierende Sinnabschnitte also über ein Gelenk miteinander verbunden.

Neue und damit den jeweils vorangehenden Teil kontrastierende Sinnabschnitte werden darüber hinaus zumeist mit einer kurzen Präsentation des jeweiligen `Themas` begonnen, das im weiteren Verlauf elaboriert wird. So deutet bereits die erste Phrase von Sinnabschnitt eins darauf hin, dass im Folgenden einerseits der *rāga* vorgestellt wird und dass andererseits der Grundton *Sa* das Gravitationszentrum darstellt. Sinnabschnitt zwei, der die beiden Zentraltöne Ni und *Ga* zum Thema hat, beginnt mit einer kurzen Exposition dieser beiden Töne. Der dritte Sinnabschnitt beinhaltet zwei Themen, die ebenfalls erst in Kurzform eingeführt und dann ausgearbeitet werden. Dies sind zunächst das tonale Zentrum *Ga* (PT33) und anschließend die als These bezeichnete Figur (PT36). Dass das Thema von Sinnabschnitt vier nicht vorbereitet wird, lässt sich aus dem musikalischen Kontext heraus erklären. Der gesamte Sinnabschnitt ist auf den hohen Zentralton *Sa* ausgerichtet. Ihn gleich zu Beginn zu präsentieren, hieße den folgenden Erwartungsaufbau von vornherein zunichte zu machen. Auch bei Sinnabschnitt fünf wäre eine Vorbereitung wenig sinnvoll, da dieser in erster Linie eine Zusammenfassung

des bisherigen Geschehens darstellt. *Jod* und *ālāp-jhālā* lassen sich ebenfalls als Zusammenfassung von *ālāp* mit anderen Mitteln betrachten. Vermutlich aus diesem Grund sind hier keine einleitenden Themenpräsentationen zu finden.

In *vilambit gat* wird die *ladī jod*-ähnliche rhythmische Expansion mit gleichzeitiger Sequenzierung (Z 9-10) dadurch eingeführt, dass sie in Zyklus acht in halber Geschwindigkeit angedeutet wird. Auch die *laykārī* Improvisation in den Zyklen 16 bis 24 wird zunächst durch drei kurze Figuren vorweg genommen. Die abwechselnde Präsentation von *tān* und *tihāt* (Z27-33) wird in Zyklus 27 in Kurzform angedeutet. Die für die Zyklen 39 bis 53 charakteristischen single-note Patterns mit anschließenden *tān* werden in Zyklus 39 kurz eingeführt, und auch die *peškār*-artigen Figuren in den Zyklen 54 bis 59 werden durch eine vereinfachte Variante vorbereitet.

Auch in *drut gat* werden Kontraste vorbereitet, wenngleich weniger häufig und weniger deutlich. Die Figur Ni-Re-Sa, die bis Zyklus 85 zahlreiche *tān* abschließt, wird bereits zu Beginn von Zyklus 30 eingeführt. Der kurze *tān* in Zyklus 168 präsentiert die Figur ma-Pa-ma-Pa, die bis Zyklus 190 zum bestimmenden Thema wird. Das zentrale Thema der Zyklen 217 bis 241 bildet der Tonraum um die beiden Zentraltöne. In den ersten beiden Zyklen dieses Abschnitts werden diese in langen Notenwerten präsentiert.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass einander kontrastierende Sinnabschnitte in der Regel nicht willkürlich aneinander gereiht werden, sondern durch ein Gelenk, eine Brücke oder anders ausgedrückt einen passenden Übergang sinnvoll miteinander verbunden werden. Die jeweiligen `Themen` werden zumeist zunächst in Kurzform eingeführt und anschließend elaboriert.

4.3.5.4. Prinzip der Erwartungserzeugung

Über den gesamten Verlauf der Aufführung lässt sich ein vielfältiges Spiel mit Erwartungen feststellen. Sie werden zunächst gezielt aufgebaut, um anschließend entweder erfüllt oder in den selteneren Fällen enttäuscht zu werden. Hierdurch entstehen Spannungsbögen, die das musikalische Geschehen abwechslungsreich gestalten.

Das Prinzip der Erwartungs- und damit Spannungserzeugung ist bereits in den Intervallverhältnissen der *rāga*-Skala angelegt, die aus Tönen mit ausgesprochener Ruhepolcharakteristik (Sa, Ga, Pa), neutralen Tönen (Re, Dha) und Tönen mit Zugcharakteristik (ma, Ni) besteht.⁴⁰⁵ Dementsprechend wird die Zugcharakteristik von ma

⁴⁰⁵ Vgl. Kapitel 4.3.1.2.2. Stärke, Länge und Behandlung bestimmter Töne.

und Ni im Rahmen der Aufführung vielfach dazu genutzt, die Erwartung in Richtung der jeweils benachbarten, spannungsarmen Töne Pa und Sa zu lenken. Auf einer anderen Ebene ist das Prinzip der Erwartungserzeugung auch in den *gat* angelegt, die in *gat-mukhṛā* und `Durchführung´ unterteilt sind, (*vilambit gat*, *drut gat* 1 und 3). Die Analyse dieser *gat* zeigt, dass durch den *gat-mukhṛā* Spannung aufgebaut wird, indem die Erwartung sowohl melodisch wie rhythmisch in Richtung *sam* gelenkt wird. In der jeweiligen `Durchführung´ ist das Spannungsniveau niedrig, es werden keine Erwartungen erzeugt.⁴⁰⁶

Das bereits in der *rāga*-Skala und in den Kompositionen angelegte Prinzip der Erwartungserzeugung ist im Rahmen der improvisatorischen Gestaltung so omnipräsent, dass es anhand lediglich einiger weniger Beispiele verdeutlicht werden kann.

So werden in allen Teilen der Aufführung und mit unterschiedlichen Mitteln (beispielsweise durch umspielende *mīṇḍ* oder *tān*) immer wieder Gravitationszentren konstruiert, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Ganze Sinnabschnitte, wie beispielsweise Sinnabschnitt vier von *ālāp*, scheinen nur um einen einzigen Ton (hier *Sa*) zu kreisen bzw. auf einen einzigen Ton zuzustreben.

Durch variierende oder nicht variierende Wiederholungen, wie sie beispielsweise im Rahmen von *tihāī* auftreten, werden ebenfalls Erwartungen und Spannungen aufgebaut und auf das jeweilige melodische und/oder rhythmische Ziel gelenkt.

Kontrametrische Akzentuierungen und Synkopierungen erzeugen metrische oder rhythmische Spannungen, wodurch die Erwartung auf die `Auflösung´ in einen spannungsarmen rhythmisch-metrischen Zustand erzeugt wird.

Selbst der in allen drei Teilen der Aufführung vollzogene stete Wechsel zwischen unruhigen und ruhigen Phasen lässt sich als Erwartungserzeugung mit anschließender -erfüllung deuten.

Beispiele für nicht erfüllte Erwartungen finden sich im Rahmen der Aufführung nur wenige. Als wahrscheinlich prominentestes Beispiel lässt sich das Ende von *gat-jhālā* betrachten. Die vorangehende Schlussformel und der *tihāī* lenken die Erwartung gezielt in Richtung des spannungsarmen Grundtons. Statt auf diesem endet die Aufführung jedoch auf Re. Die Erwartung wird also enttäuscht; die Auflösung der Spannung erfolgt nicht musikalisch, sondern wird dem Wahrnehmungsapparat des Zuhörers überlassen. Hierdurch wird eine ohnehin schon sehr prominente Stelle – immerhin das Ende der Aufführung – noch stärker in den Vordergrund gestellt.

⁴⁰⁶ Vgl. Kapitel 4.2.3.3.2. und Kapitel 4.2.3.4.1.

Bereits diese wenigen Beispiele zeigen, dass das Erzeugen von Erwartungen ein zentrales Gestaltungsprinzip nordindischer Kunstmusik darstellt, welches dazu dient, die Aufmerksamkeit des Zuhörers immer wieder aufs Neue zu binden. Es ist bereits in der Struktur von *rāga* und der Konstruktionsweise von Kompositionen angelegt und wird bei der improvisatorischen Gestaltung auf unterschiedlichen Ebenen und in unterschiedlichen Kategorien angewandt. Die Erzeugung von Erwartungen steht im engen Zusammenhang mit der Erzeugung von Spannung. In der Regel werden Erwartungen früher oder später erfüllt, wodurch das musikalische Geschehen wieder in einen spannungsärmeren Zustand zurückkehrt. Nicht erfüllte Erwartungen dienen dazu, die Prominenz von musikalisch herausgehobenen Stellen zusätzlich zu betonen.

4.3.5.5. Fazit

Um nicht nur als richtig, im Sinne von regel- und prinzipienkonform, sondern als ästhetisch ansprechend zu gelten, muss eine Aufführung nordindischer Kunstmusik Kriterien erfüllen, die über die rein musikalische Ebene hinausgehen. Es ist, in anderen Worten, nicht ausreichend, den *rāga* auf Basis der bisher diskutierten Prinzipien zu entfalten. Die Aufführung muss auch die Aufmerksamkeit des Hörers über einen Zeitraum von hier immerhin mehr als sechzig Minuten binden. Dies wird einerseits erreicht durch die Aufteilung der Aufführung in musikalische Sinnabschnitte, die jeweils einen bestimmten Aspekt bzw. ein bestimmtes 'Thema' behandeln und andererseits durch eine musikalisch sinnvolle Verbindung aufeinander folgender Sinnabschnitte. Die variierende Wiederholung, die Kontrastierung und die Konstruktion passender Übergänge lassen sich als Prinzipien einer *rāga*-Improvisation betrachten, durch welche eine abgestufte Mischung aus Neuem und Bekanntem erzeugt wird. Indem die Erwartung im Verlauf der Aufführung immer wieder gezielt auf bestimmte musikalische Ereignisse gelenkt wird, werden darüber hinaus Spannungskurven erzeugt, welche Aufmerksamkeit des Zuhörers binden und dadurch zu einem ästhetisch ansprechenden Ergebnis führen.

5. Konklusion

Das zentrale Anliegen der vorliegenden Arbeit bestand darin zu klären, woher Musiker wissen, was sie beim Improvisieren in der nordindischen Kunstmusik zu tun haben. Um potentielle terminologische Missverständnisse bereits im Vorfeld zu beseitigen und somit die Voraussetzungen für die Untersuchung der Fragestellung zu schaffen, wurden zunächst die beiden zentralen Begriffe Improvisation und nordindische Kunstmusik untersucht. Die Frage, was unter nordindischer Kunstmusik zu verstehen sei, konnte problemlos, wenngleich nur oberflächlich und überblickend, beantwortet werden (Kapitel zwei), da die reichlich vorhandene wissenschaftliche Literatur hierbei ein weitgehend homogenes Bild entwirft. Wesentlich größere Probleme bereitete hingegen die Frage, wie Improvisation zu bestimmen sei (Kapitel eins). Als auffälligstes Charakteristikum des musikwissenschaftlich geführten Improvisationsdiskurses stellte sich heraus, dass der Begriff zwar häufig verwendet, aber selten definiert wird. Improvisation wird, um nur einige Extrembeispiele zu nennen, wahlweise als Vorstufe der Komposition (Ferand), als nicht erklärbares Mysterium (Bailey) oder als Bedrohung des musikalischen Abendlandes (Dahlhaus) betrachtet. Ein Blick in die Sozialwissenschaften bot schließlich einen Ausweg aus dem Dilemma der Bedeutungsheterogenität. Hier ließ sich eine Begriffsbestimmung finden, die nicht nur in sich logisch und konsistent zu sein scheint, sondern sich darüber hinaus wertneutral darstellt und nicht im Widerspruch zu musikwissenschaftlichen Positionen steht. Improvisation ist demnach als spontan applizierte Reaktion auf unvorhersehbare Ereignisse definiert.⁴⁰⁷ Dabei schöpft der Reagierende nicht aus dem Nichts, sondern greift zurück auf die in seiner Wissensbasis gespeicherten „vorkomponierten Handlungsmuster“,⁴⁰⁸ die er „aus dem Stegreif situationsbezogen appliziert, variiert, kombiniert, modifiziert.“⁴⁰⁹ Bevor nun mit der Untersuchung der eigentlichen Fragestellung begonnen werden konnte, war noch die Frage zu klären, ob nordindische Kunstmusik improvisierte, oder zumindest vorwiegend improvisierte Musik ist, was ausgerechnet von denjenigen Musikethnologen angezweifelt wird, die sich mit ihrer Aufführungspraxis beschäftigen. In der extensiven Vorbereitungs- und Übungspraxis indischer Musiker und dem restriktiven musikalischen Rahmen sehen sie Widersprüche zum Improvisationscharakter nordindischer Kunstmusik. Da die Argumente jedoch auch hier auf einem Improvisationsbegriff beruhen, der weder implizit noch explizit definiert wird, ließen

⁴⁰⁷ Vgl. Kurt 2008: 40.

⁴⁰⁸ Kurt 2008: 41.

⁴⁰⁹ Kurt 2008: 41.

sie sich leicht entkräften. Die genannten Aspekte – Vorbereitung, Übung, Existenz eines Regelwerks – müssen auf Basis der hier vorgenommenen Definition geradezu als Voraussetzung von Improvisation betrachtet werden. Vorkomponiertes Material neu zu kombinieren, steht nicht nur nicht im Widerspruch zur Improvisation, sondern lässt sich, gemeinsam mit dem spontanen Applikationsmodus, als geradezu entscheidendes Kriterium bezeichnen. In diesem Sinne lässt sich nordindische Kunstmusik gar nicht anders denn als vorwiegend improvisierte Musik begreifen.

Die Frage, woher Musiker wissen, was sie beim Improvisieren in der nordindischen Kunstmusik zu tun haben, setzt voraus, dass ein solches Wissen existiert, dass, in anderen Worten, zu improvisieren nicht bedeutet, Beliebiges zu singen oder zu spielen. Durch Transkription, Analyse und Interpretation einer vollständigen, einstündigen Aufführung, die von den beteiligten Musikern als gut und repräsentativ bezeichnet wurde, konnte gezeigt werden, dass Improvisation in der nordindischen Kunstmusik durch drei aufeinander bezogene Regelsysteme unterschiedlicher Flexibilitätsgrade sowohl begrenzt als auch geleitet wird.

An erster Stelle sind die Regelwerke von *rāga* und *tāla* zu nennen, die als Gesetzmäßigkeiten zu betrachten sind. Jeder Regelverstoß führt hier unweigerlich zur Zerstörung des musikalischen Charakters. An zweiter Stelle stehen die durch Tradition vorgegebenen Konventionen, die weitgehend stabil sind, Ausnahmen jedoch zulassen. Beide Regelsysteme finden in der Literatur zur nordindischen Kunstmusik hinreichend Darstellung. Der Nachweis eines dritten Regelsystems stellt den eigentlichen Erkenntnisgewinn dieser Arbeit dar. Es weist den größten Flexibilitätsgrad auf, weswegen seine Regeln als Prinzipien des Improvisierens verstanden werden. Die Existenz dieses Regelwerks leitete sich aus der Beobachtung ab, dass die Aufführungspraxis von immer wiederkehrenden Phänomenen gekennzeichnet ist, die allein durch die ersten beiden Regelsysteme nicht zu erklären sind.

Das dritte Regelsystem umfasst sowohl musikalische als auch ästhetische Prinzipien. Die musikalischen Prinzipien lassen sich als Anleitung dazu verstehen, wie mit dem konkreten, durch die ersten beiden Regelsysteme vorgegebenen musikalischen Material verfahren werden kann, um musikalische Kohärenz zu erzeugen. Die ästhetischen Prinzipien lassen sich hingegen als Anleitung dazu verstehen, wie das vorgegebene Material auf einer abstrakten Ebene behandelt werden kann, um aus einer richtigen eine ästhetisch ansprechende Aufführung werden zu lassen, welche die Aufmerksamkeit des Zuhörers über den gesamten Zeitraum der Aufführung bindet. Da sich musikalische und ästhetische Prinzipien auf dasselbe Ausgangsmaterial stützen, weisen sie dementsprechend große Schnittmengen auf.

Die Analyse der Aufführung zeigt zunächst, dass die musikalischen Kategorien Melodik, Rhythmik, Metrik und in gewissem Maß auch Ornamentik als voneinander relativ unabhängige Komponenten begriffen werden, die in einem musikalisch sinnvollen Rahmen weitgehend frei miteinander kombiniert werden können. Musikalische Strukturen, die in all diesen Kategorien determiniert sind, werden als Kompositionen betrachtet und als *gat* bzw. *bandiś* bezeichnet. Musikalische Strukturen, bei deren Präsentation wenigstens eine dieser Komponenten spontan appliziert wird, werden hingegen der Improvisation zugerechnet.⁴¹⁰ Legt man diese strikte terminologische Differenzierung zugrunde, so sind 85,14 Prozent der hier analysierten Aufführung der Improvisation zuzurechnen und 14,86 Prozent der Komposition. Das dem vierten Kapitel vorangestellte Zitat Imrat Khāns, demzufolge das Verhältnis bei 95 zu fünf Prozent liegt, muss somit zwar leicht korrigiert, nicht jedoch grundsätzlich revidiert werden.

Im Rahmen der Aufführung ließen sich unterschiedlichste Schattierungen von Determinationsgraden finden. Nicht im terminologischen, wohl aber in einem konzeptionellen Sinne lassen sich, der vorangestellten Definition des Improvisationsbegriffs folgend, die Grenzen zwischen Komposition und Improvisation daher als fließend bezeichnen. So dienen vollständig oder teilweise determinierte Strukturen in vielfältiger Weise als Vorlage für Improvisation, wie umgekehrt improvisierte Strukturen Bausteine für zukünftige Kompositionen oder Improvisationen liefern können. In der nordindischen Kunstmusik zu improvisieren bedeutet also in erster Linie, teil-determinierte Strukturen zu variieren. In diesem Sinne lässt sich Komposition als zentrales musikalisches Prinzip des Improvisierens begreifen.

Die melodischen Prinzipien des Improvisierens ergeben sich einerseits aus den spezifischen Gesetzmäßigkeiten des *rāga* selbst und andererseits aus der herausgehobenen Bedeutung des *rāga*-Konzepts für die nordindische Kunstmusik. Musikalisch ist er definiert durch ein dezidiertes Regelwerk, das den Tonvorrat sowie Anweisungen zur Behandlung einzelner Töne und Tonkombinationen beinhaltet. Bei der melodischen Gestaltung der Improvisation wird strikt darauf geachtet, dass der *rāga* nie aus dem Blickfeld gerät, wie durch die Aufführungsanalyse gezeigt werden konnte. Grundsätzlich wird zunächst das für den *rāga* Typische präsentiert, bevor das gesamte melodische Potential ausgelotet wird. Immer wieder werden abwechselnd seine tonalen Zentren (*svar-vistār*) und charakteristischen Tonkombinationen (*rāg-vistār*) fokussiert, spezifische Tonhierarchien und -funktionen

⁴¹⁰ Vgl. Kapitel 4.1.

hervorgehoben und die intrinsische Balance betont, um so die *rāga*-Charakteristik immer wieder in den Mittelpunkt zu stellen.

In ihrer Bedeutung den melodischen Prinzipien untergeordnet sind die rhythmisch-metrischen Prinzipien des Improvisierens. Die konventionelle Einteilung von *rāga*-Aufführungen in nicht-metrisierte *rāga*-Exposition (Groß-*ālāp*) sowie metrisierte langsame und schnelle Komposition (*vilambit gat*, *drut gat*) lässt sich als Konsequenz aus der grundsätzlichen Priorität der Melodik gegenüber der Rhythmik betrachten. Erst nachdem der *rāga* voll entfaltet ist, wird die melodische Entwicklung durch die Einführung des Metrums eingeschränkt. Die Aufführungsanalyse zeigt, dass Melodik und Rhythmik in einem reziproken Verhältnis zu einander stehen. Melodisch komplexe Strukturen gehen mit rhythmischer Simplizität einher, wogegen rhythmisch komplexe Strukturen an eine vereinfachte Melodik gekoppelt sind.

Im Verlauf der Aufführung nimmt die Bedeutung der Rhythmik kontinuierlich zu, wohingegen die melodische Bedeutung abnehmend ist. In *ālāp* steht zunächst allein der *rāga* im Mittelpunkt, rhythmische Aspekte spielen eine untergeordnete Rolle. Die Analyse zeigt, dass die melodische Entwicklung hier von einer kaum wahrnehmbaren, aber regelmäßigen und weitgehend stabilen Pulsation unterlegt ist. Durch diesen Befund wird die in der Literatur als freirhythmisch bezeichnete Darbietungsweise in Frage gestellt. *Joḍ* und *ālāp-jhālā* sind durch sukzessive Temposteigerungen und zunehmende Verdichtung der Pulsation gekennzeichnet.

In *vilambit gat* und *drut gat* fallen die rhythmischen Aspekte schon deshalb wesentlich mehr ins Gewicht, weil das Metrum durch den *theḱā* des Perkussionsbegleiters permanent wahrnehmbar gemacht wird. In *vilambit gat* stehen Rhythmik und Melodik in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander, in *drut gat* überwiegt schließlich die rhythmische Komponente. Rhythmisches Improvisieren beruht im Wesentlichen darauf, die Gleichförmigkeit der Pulsation bzw. des Metrums abwechselnd zu betonen und zu kontrastieren, ohne die Priorität der Melodik in Frage zu stellen.

Als Bindeglied zwischen melodischer und rhythmischer Improvisation lässt sich das Gestaltprinzip betrachten, das auf allen Ebenen der Aufführung nachgewiesen werden konnte. Hierbei werden Phrasen oder Figuren (Gestalten) in ihrer melodischen und/oder rhythmischen Struktur auf eine Weise manipuliert, die den Bezug zur Originalgestalt erkennbar lässt. Durch das Gestaltprinzip werden tonale Zusammenhänge hergestellt, die *rāga*-intrinsische Balance hervorgehoben sowie Bekanntes mit Unbekanntem, Typisches mit Möglichem und Erwartetes mit Unerwartetem kombiniert.

Um nicht nur als richtig, im Sinne von regel- und prinzipienkonform, sondern als ästhetisch ansprechend zu gelten, muss eine Aufführung nordindischer Kunstmusik Kriterien erfüllen, die über die rein musikalische Ebene hinausgehen. Es ist, in anderen Worten, nicht ausreichend, den *rāga* auf Basis der bisher diskutierten Prinzipien zu entfalten. Die Aufführung muss auch die Aufmerksamkeit des Hörers über einen Zeitraum von hier immerhin mehr als sechzig Minuten binden.

Im Rahmen der Aufführungsanalyse ließen sich immer wiederkehrende Phänomene beobachten, deren Gemeinsamkeiten weniger auf musikalischen als vielmehr auf abstrakten Kategorien beruhten. Hieraus wurden ästhetische Prinzipien des Improvisierens abgeleitet.

Das Prinzip der variierenden Wiederholung ist dem Gestaltprinzip nahe verwandt. Dort wie hier werden bekannte Strukturen abgewandelt und in einer Weise präsentiert, die den Zusammenhang mit dem Original erkennen lässt. Im Unterschied zum Gestaltprinzip können die Ähnlichkeiten zwischen Variante und Original hier jedoch auch in anderen als den rein melodisch-rhythmischen Kategorien bestehen. So lässt sich die Wiederholung musikalischer Sinnabschnitte in verschiedenen Formteilen ebenso dazu zählen wie die Präsentation von Spieltechniken in unterschiedlichen musikalischen Kontexten. Durch das Prinzip der variierenden Wiederholung werden Sinnbezüge hergestellt.

Das Prinzip der Kontrastierung bildet einen Gegensatz hierzu. Nicht Zusammenhänge, sondern Differenzen werden durch seine Anwendung hervorgehoben. Neues (musikalische Ideen, Sinneinheiten, Spieltechniken, melodisch-rhythmische Strukturen etc.) wird hierbei bereits Bekanntem gegenübergestellt.

An den Schnittstellen einander kontrastierender Sinneinheiten ließ sich das Prinzip des passenden Übergangs feststellen. Es entsteht durch das Zusammenwirken der beiden eben genannten Prinzipien. Kontraste werden in der Regel nicht abrupt aneinander gefügt, sondern durch ein Gelenk miteinander verbunden, das Elemente des vorangehenden wie des nachfolgenden musikalischen Geschehens enthält. Längere musikalische Sinnabschnitte werden oftmals erst in Kurzform eingeführt und anschließend elaboriert.

Durch das Prinzip der Erwartungserzeugung werden über den Verlauf der Aufführung Spannungsbögen unterschiedlicher Länge erzeugt. Auf verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlichen Mitteln werden hierbei gezielt Erwartungen aufgebaut, die in der Regel schließlich auch erfüllt werden. Nicht erfüllte Erwartungen stellen die Ausnahme dar. Sie erzeugen eine unaufgelöste Spannung und weisen damit auf besonders prägnante musikalische Momente hin.

Das dritte Regelwerk – die musikalischen und ästhetischen Prinzipien – bildet den Leitfaden, an dem Musiker sich beim Improvisieren in der nordindischen Kunstmusik orientieren. Begrenzt wird die Improvisation durch die Gesetzmäßigkeiten von *rāga* und *tāla* sowie die Konventionen der Aufführungspraxis. Die drei Regelwerke stellen somit das Wissen dar, auf dessen Basis *rāga* improvisiert werden.

Um die Frage zu beantworten, *woher* Musiker wissen, was sie beim Improvisieren zu tun haben, wurde zusätzlich zur Aufführungsanalyse eine Untersuchung der indischen Musikvermittlungspraxis vorgenommen. Hierbei ließ sich feststellen, dass Improvisationswissen implizites Wissen ist, das einzig durch die musikalische Praxis selbst expliziert wird. Nordindische Kunstmusik wird mimetisch erlernt; der Lehrer spielt bzw. singt vor, der Schüler imitiert das Vorgegebene so exakt wie nur möglich. Alle drei Regelsysteme werden hierdurch simultan, intuitiv und implizit angeeignet bzw. inkorporiert.

Das Unterrichtsschema besteht im Wesentlichen darin, *rāga* modellhaft anhand von *ālāp* und *gat* bzw. *bandiś* zu erlernen, was in einigen Traditionen um vorkomponierte *tān* und *tihāī* ergänzt wird. Der *ālāp* liefert das Modell für die *rāga*-Entwicklung in nicht metrisierten Strukturen, wohingegen *gat* bzw. *bandiś*, *tān* und *tihāī* Modelle für die *rāga*-Entwicklung in metrisierten Strukturen liefern.

Beim *ālāp*-Unterricht eignet sich der Schüler die Möglichkeiten und damit die Prinzipien des Improvisierens durch den Vergleich des aktiv erlernten *ālāp*-Modells mit exemplifizierten Varianten desselben an. Hier existieren zwei verschiedene Unterrichtsmodi, die jedoch Überschneidungen aufweisen können.

Im ersten Fall wird das Imitationsprinzip sehr streng ausgelegt. Der Schüler kopiert das vom Lehrer vorgegebene Modell exakt; Varianten werden anschließend vom Lehrer vorgespielt bzw. -gesungen. Im zweiten Fall wird das Imitationsprinzip weniger streng ausgelegt. Hierbei werden Imitationsfehler seitens des Schülers provoziert, die jedoch nur dann korrigiert werden, wenn sie die Regelsysteme verletzen. Während also im ersten Fall das Lernpotential des Improvisierens in der Differenz von aktiv angeeignetem Modell und passiv exemplifizierten Varianten liegt, ist es im zweiten Fall in der Differenz zwischen Vorgegebenem, fehlerhafter Imitation und der Korrektur des Lehrers verborgen.

Beim Erlernen metrisierter Strukturen wie *gat* bzw. *bandiś*, *tān* und *tihāī* wird das Imitationsprinzip grundsätzlich sehr strikt angewandt; Imitationsfehler werden nicht toleriert. Das Lernpotential der Improvisation ist hier in den Modellen selbst kodiert. *Gat* bzw. *bandiś*, *tān* und *tihāī* repräsentieren nicht nur das Regelwerk des jeweiligen *rāga* bzw. *tāla* sondern

sind als Prototypen der improvisatorischen Gestaltung zu betrachten. Sowohl auf der konkreten musikalischen wie auf der abstrakten ästhetischen Ebene exemplifizieren sie sämtliche Prinzipien des Improvisierens.

Improvisation allein durch die Imitation vorgegebener, ergo vorkomponierter Strukturen zu erlernen, scheint auf den ersten Blick ein recht unzweckmäßiges Verfahren zu sein. In anderen improvisierten Musikformen wie beispielsweise dem Jazz wird Improvisation nicht nur praktiziert sondern auch theoretisiert, was die Weitergabe des Wissens erheblich zu vereinfachen scheint. Die Frage, *woher* Musiker wissen, was sie beim Improvisieren in der nordindischen Kunstmusik zu tun haben, konnte zwar durch die Untersuchung der Musikvermittlungspraxis beantwortet werden, die Gründe für den scheinbar umständlichen Vermittlungsmodus erschlossen sich hierdurch jedoch nicht.

Erst der Einbezug des kulturellen Kontextes ließ die Sinnhaftigkeit des Musikvermittlungssystems zutage treten. In traditioneller Sicht werden *rāga* nicht lediglich als musikalische Modelle sondern als immer schon vorhandene göttliche Wesen betrachtet. Das Ziel jeder Aufführung besteht darin, in Kommunikation mit dem *rāga* zu treten und ihn zum Leben zu erwecken, damit er seine spirituellen Qualitäten entfalten kann. Auf Basis strikter Determination (Komposition) wäre eine solche Kommunikation kaum möglich. „To predetermine the music means to kill it,“⁴¹¹ sagt der bekannte *rudrā vīṇā*-Spieler Zīā Mohiuddīn Khān Dāgar und deutet damit an, was Improvisieren im Kontext der nordindischen Kunstmusik eigentlich bedeutet – die Methode, musikalisch mit dem Göttlichen in Kontakt zu treten. Um diese Kommunikation dauerhaft zu ermöglichen, ist es von großer Wichtigkeit, die hierzu erforderlichen Regeln über einen langen Zeitraum unverfälscht weitergeben zu können. Dies geschieht durch die Unterrichtspraxis. Durch senso-motorisches Programmieren werden die drei Regelsysteme gezielt am Intellekt vorbei im Körpergedächtnis des Schülers verankert. Die Unterrichtsinhalte (*ālāp*, *gat* bzw. *bandīś*, *tān* und *tihāī*), die -methodik (Imitation) und die Art und Weise der Fehlerkorrektur sorgen dafür, dass jedes Regelsystem mit der ihm angemessenen Genauigkeit tradiert wird. Auf diese Weise entsteht eine Balance zwischen Tradition, vorsichtiger aber beständiger Erneuerung und individueller Kreativität.

Damit nicht nur der Musiker zum *rāga*, sondern auch der *rāga* zum bzw. durch den Musiker sprechen kann, muss dieser zu einem leeren Gefäß bzw. „Medium“⁴¹² werden. Die senso-

⁴¹¹ Zīā Mohiuddīn Khān Dāgar; zitiert in: Kaul 1982.

⁴¹² Sanjoy Bandopadhyay; zitiert in: Kurt 2009b: Kapitel 11.

motorische Programmierung liefert hierfür die Voraussetzungen, indem musikalische Entscheidungsprozesse aus dem Intellekt verbannt und an untergeordnete Instanzen delegiert werden. Damit stellt sie nicht nur ein sinnvolles Instrument zur Vermittlung von Improvisationskompetenz dar, sondern erfüllt eine weit darüber hinausreichende kulturelle Funktion.

Quellenverzeichnis

Literatur

- Altenmüller, Eckart (2003): Das improvisierende Gehirn. In: Fähndrich, Walter (Hg.): *Improvisation V*. Winterthur: Amadeus.
- Bachmann-Medick, Doris (2007): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturnwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- Bagchee, Sandeep (1998): *Nād. Understanding Rāga Music*. Mumbai: Eshwar.
- Bahri, Hardev (2004): *English-Hindi Dictionary*. Delhi: Rajpal&Sons.
- Bahri, Hardev (2004): *Learner's Hindi-English Dictionary*. Delhi: Rajpal&Sons.
- Bailey, Derek (1987): *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*. Hofheim: Wolke.
- Baily, John (2001): Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology. In: *British Journal of Ethnomusicology*. Vo. 10. No. 2.
- Baratta, Mario von (Hg.) (2003): *Der Fischer Weltalmanach 2004*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Barz, Gregory F./Cooley, Timothy J. (1997): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Beck, Guy L. (1993): *Sonic Theology. Hinduism and Sacred Sound*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Behne, Klaus-Ernst (1992): Zur Psychologie der (freien) Improvisation. In: Fähndrich, Walter (Hg.): *Improvisation*. Winterthur: Amadeus.
- Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Bhatkande, V.N. (1990): *A Comparative Study of some of the Leading Music Systems of the 15th, 16th, 17th, & 18th Centuries*. Delhi: Low Price.
- Bor, Joep (Hg.) (1999): *The Raga Guide*. Rotterdam.
- Bor, Joep/Miner, Allyn (1996): Indien. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil. Band 4. Kassel/Basel/London/New York/Prag/ Stuttgart/Weimar: Bärenreiter/Metzler
- Bor, Joep/Reschke, Kai (1992): *Meister des Raga/Masters of Raga/Les Maitres du Raga*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt.
- Bose, Sunil (1990): *Indian Classical Music. Essence and Emotions*. Delhi: Vikas.
- Bourdieu, Pierre (1983): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel, Reinhard (Hg.): *Soziale Ungleichheiten*. Sonderband 2 der Sozialen Welt. Göttingen.

- Clayton, Martin (2000): *Time in Indian Music. Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance*. New York: Oxford University Press.
- Cooley, Timothy J. (1997): Casting Shadows in the Field: An Introduction: In: Barz, Gregory F./Cooley, Timothy J.: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1978): Komposition und Improvisation. In: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*. Mainz/London/New York/Tokyo: Schott.
- Dahlhaus, Carl (1979): Was heißt Improvisation? In: Brinkmann, Reinhold (Hg.): *Improvisation und neue Musik*. Mainz/London/New York/Tokyo: Schott.
- Danielou, Alain (1996): *Einführung in die indische Musik*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Danielou, Alain (1978): Südasien. In der Reihe: *Musikgeschichte in Bildern. Band 1: Musikethnologie/Lieferung 4*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Danielou, Alain (1980): *The Rāga-s of Northern Indian Music*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.) (1978): *Brockhaus Riemann Musiklexikon in 2 Bänden*. Band 1. Mainz/Wiesbaden: Schott/Brockhaus.
- Duden Das Fremdwörterbuch* (2001). 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag
- Fähndrich, Walter (Hg.) (1992): *Improvisation*. Winterthur: Amadeus.
- Fähndrich, Walter (Hg.) (1994): *Improvisation II*. Winterthur: Amadeus.
- Fähndrich, Walter (Hg.) (2003): *Improvisation V*. Winterthur: Amadeus.
- Feißt, Sabine (1997): *Der Begriff 'Improvisation' in der neuen Musik*. Sinzig: Studio Verlag Schewe.
- Ferand, Ernst (1938): *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zürich: Rhein-Verlag.
- Ferand, Ernst (1957): Improvisation. In: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Band 6. Kassel/Basel/London: Bärenreiter.
- Fischer, Gabriele (Hg.) (2008): *Wir rechnen mit allem. Die Kunst der Improvisation*. brand eins. Wirtschaftsmagazin. 10. Jahrgang Heft 10. Oktober 2008. Hamburg: brand eins.
- Frisius, Rudolf (1996): Improvisation. 20. Jahrhundert. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil. Band 4. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar: Bärenreiter/Metzler.
- Fox Strangways, A.H. (1994): *The Music of Hindostan*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.

Geertz, Clifford (1983): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Grimm, Jacob und Wilhelm (1999): *Deutsches Wörterbuch*. Band 17. München: dtv.

Hamilton, James Sadler (1989): *Sitar Music in Calcutta. An Ethnomusicological Study*. Calgary: The University of Calgary Press.

Heidegger, Martin (2006): *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.

Hentschel, Frank (2006): *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*. Frankfurt/New York: Campus.

Hood, Mantle (1960): The Challenge of Bi-Musicality. In: Merriam, Alan P. (Hg.): *Journal of the Society for Ethnomusicology*. Vol. 4.2. Connecticut.

Hornbostel, Erich Moritz von (1997): *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.

Jairazbhoy, Nazir Ali (1995): *The Rāgs of North Indian Music. Their Structure & Evolution*. Bombay: Popular Prakashan.

Jost, Ekkehard (2002): *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 1960er Jahre*. Hofheim: Wolke.

Junius, Manfred (1974): *The Sitar. The Instrument and its Technique*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Kade-Luthra, Veena (Hg.) (2006): *Sehnsucht nach Indien. Literarische Annäherungen von Goethe bis Günter Grass*. München: C.H. Beck.

Koch, Lars-Christian (1995): *Zur Bedeutung der Rasa-Lehre für die zeitgenössische nordindische Kunstmusik. Mit einem Vergleich der Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts*. Bonn: Holos.

Kuckertz, Josef (1996): Indien. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Band 4. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar: Bärenreiter/Metzler.

Kuckertz, Josef (1981): Musik in Asien I. Indien und der Vordere Orient. In der Reihe: *Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare*. Band 3. Kassel/Basel/London: Bärenreiter.

Kulke, Hermann/Rothermund, Dietmar (2006): *Geschichte Indiens. Von der Induskultur bis heute*. München: C.H.Beck.

Kurt, Ronald (2004): *Hermeneutik. Eine sozialwissenschaftliche Einführung*. Konstanz: UVK.

Kurt, Ronald (2009): *Indien und Europa. Ein kultur- und musiksoziologischer Verstehensversuch*. Bielefeld: transcript.

Kurt, Ronald (2008): Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. In: Kurt, Ronald/Näumann, Klaus (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript.

Kurt, Ronald/Näumann, Klaus (2008): Einleitung. In: Kurt, Ronald/Näumann, Klaus (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript.

Lortat-Jacob, Bernard (Hg.) 1987: *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: SELAF (Ethnomusicologie 4).

Malinowski, Bronislaw (1979): *Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea*. Aus dem Englischen von Heinrich Ludwig Herdt. Herausgegeben von Fritz Kramer. Schriften in vier Bänden. Band I. Frankfurt a.M.: Syndikat.

Marcotty, Thomas (1980): *The Way-Music. How to conjure with sounds – Rudra Veena: The Theory and Technique of Tantric Music*. Lugano: Decisio Editrice S.A.

Marschall, Wolfgang (1990): *Klassiker der Kulturanthropologie. Von Montaigne bis Margaret Mead*. München: C.H. Beck

Massey Reginald/Massey Jamila (1993): *The Music of India*. London: Kahn&Averill.

Menon, Raghava R. (1988): *Abenteuer Raga. Vom Zauber der indischen Musik*. Leimen: Werner Kristkeitz.

Michaels, Axel (1998): *Der Hinduismus. Geschichte und Gegenwart*. München: C.H. Beck.

Miner, Allyn (1997): *Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries*. New Delhi: Motilal Banarsidass.

Mirza, Mohammad Wahid (1974): *The Life and Works of Amir Khusrau*. Delhi: Idarah-i Adabiyat-i.

Mukerji, D.P. (2002): *Indian Music. An Introduction*. New Delhi: Rupa&Co.

Nadkarni, Mohan (2002): *Music to Thy Ears. Great Masters of Hindustani Instrumental Music*. Mumbai: Somaiya

Nayar, Sobhana (1989): *Bhatkhande's Contribution to Music. A Historical Perspective*. Bombay: Popular Prakashan.

Nettl, Bruno (1998): An Art Neglected in Scholarship. In: Nettl, Bruno/Russell, Melinda (Hg.): *In the course of Performance. Studies in the world of musical improvisation*. Chicago/London: University of Chicago Press.

Nettl, Bruno (2001): Improvisation. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 12. London: Macmillan.

- Nettl, Bruno (1986): Improvisation, extemporization. In: Randel, Don Michael (Hg.): *The Harvard Dictionary of Music*. Fourth Edition. Belknap/Harvard University Press.
- Nettl, Bruno (1974): Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. In: Hatch, Christopher (Hg.): *The Musical Quarterly*. Vol. I.X., No. I. New York/London: G. Schirmer.
- Nettl, Bruno/Russell, Melinda (Hg.) (1998): *In the course of Performance. Studies in the world of musical improvisation*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Neuhoff, Hans (1995): *Yaman und Multani. Konstanz, Variabilität und Veränderung in zwei nordindischen Ragas*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Nijenhuis, Emmie Te (1996): Indien. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Band 4. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar: Bärenreiter/Metzler.
- Nogliki, Bert (1994): Musikalische Improvisation in Zeit und Raum. In: Fähndrich, Walter (Hg.): *Improvisation II*. Winterthur: Amadeus.
- Pandit Amarnath (1994): *Living Idioms in Hindustani Music. A Dictionary of Terms and Terminology*. Delhi: Indus.
- Peters, Gary (2009): *The Philosophy of Improvisation*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Purohit-Roy, Trina (1967): Zur Improvisation indischer Ragas. In: Kross, Siegfried/Schmidt, Hans: *Colloquium Americum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*. Bonn: Beethovenhaus.
- Rao, Suvarnalata (2000): *Acoustical Perspective on Raga-Rasa Theory*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Rao, Vijay Raghava (1979): Tradition and Improvisation in Indian Music. In: Kuppaswamy, Gowri/Hariharan, M. (Hg.): *Readings on Dance and Music*. Delhi: B.R.
- Rowell, Lewis (1992): *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Roy Chowdhury, Birendra Kishore (?): *Hindusthani Music. Its History and Technique*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
- Ruckert, George (2004): *Music in North India. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Russell, Bertrand (2009): *Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politischen und sozialen Entwicklung*. Zürich: Europa.
- Sachs, Klaus-Jürgen/Cahn, Peter: Komposition. Psychologische Aspekte der Komposition. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Band 5. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar: Bärenreiter/Metzler.

- Sangeet Research Academy (Hg.) (1990): *Seminar on Sitar*. Mumbai: ITC-SRA.
- Sanyal, Ritwik/Widdess, Richard (2004): *Dhrupad. Tradition and Performance in Indian Music*. Hampshire/Burlington: Ashgate.
- Schmidt, Markus (2006): *Ästhetik und Emotion in der nordindischen Kunstmusik. Empirische Untersuchungen zur interkulturellen Rezeption*. Osnabrück: EPOS.
- Schmidt, Markus (2008): >Es improvisiert<. Improvisation in der nordindischen Kunstmusik. In: Kurt, Ronald/Näumann, Klaus (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript.
- Shankar, Ravi (1972): *My Music, My Life*. Delhi: Vikas.
- Shringy, R.K./Sharma, Prem Lata (1999): *Saṅgītaratnākara of Śārṅgadeva*. Sansrit Text and English Translation with Comments and Notes. Vol. I. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Shringy, R.K./Sharma, Prem Lata (1996): *Saṅgītaratnākara of Śārṅgadeva*. Sansrit Text and English Translation with Comments and Notes. Vol. II. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Sibelius 2 Handbuch (2002).
- Slawek, Stephen (1998): Keeping it Going. Terms, Practices, and Processes of Improvisation in Hindustānī Music. In: Nettl, Bruno/Russell, Melinda (Hg.): *In the course of Performance. Studies in the world of musical improvisation*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Slawek, Stephen (2000): *Sitār Technique in Nibaddh Forms*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Sonnenschmidt, Rosina (1976): *Bhairavī-Rāgiṇī*. Studien zu einem Nordindischen Melodietyp. München/Salzburg: Emil Katzwichler.
- Strohschneider, Stefan (2001): *Kultur. Denken. Strategie. Eine indische Suite*. Berlin/Göttingen/Toronto/Seattle: Hans Huber.
- Tyagi, Manjusree (1997): *Significance of Compositional Forms in Hindustani Classical Music*. Delhi: Patibha Prakashan.
- Veer, Ram Avtar (1987): *History of Indian Music and Musicians*. New Delhi: Pankaj.
- Vir, Ram Avtar (1999): *Theory of Indian Music*. New Delhi: Pankaj.
- Vir, Ram Avtar (2000): *Theory of Indian Ragas*. New Delhi: Pankaj.
- Wegner, Gert-Matthias (2004): *Vintage Tablā Repertory. Drum Compositions of North Indian Classical Music*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Widdess, Richard/Nooshin, Laudan (2006): Improvisation in Iranian and Indian music. In: Meer, Wim van der/Rao, Suvarnalata (Hg.): *Journal of the Indian Musicological Society*. Vol. 36–37. Mumbai: IMS.

Widmer, Peter (1994): Aus dem Mangel heraus. In: Fähndrich, Walter (Hg.): *Improvisation II*. Winterthur: Amadeus.

Medien

Allaudin Khan (1991): *Evening Raga. Indian Classical Music. Dilrubaesraj. Raga Rageshwari*. Audio CD. Düsseldorf: Nataraj Music.

Kaul, Mani (1982): *Dhrupad*. Dokumentarfilm. 69 Min. Infrakino Film Production.

Kurt, Ronald (2009b): *Be a Medium. Teaching and Learning Indian Classical Music*. Dokumentarfilm mit deutschen Untertiteln. 45 Min. In: Kurt, Ronald: *Indien und Europa. Ein kultur- und musiksoziologischer Verstehensversuch*. Bielefeld: transcript.

Manu Seen (2002): *Melody Mood*. Audio CD. New Delhi: Midas.

Ravi Shankar In Portrait (2002). *Between two Worlds*. Dokumentarfilm: BBC Opus Arte.

Subroto Roy Chowdhury (2003): *Behag, Basant Mukhari. Indian Classical Sitar*. Audio CD. Eigenverlag.

Subroto Roy Chowdhury (1988): *Music for Meditation. Indian Classical Music. Raga Malkauns*. Audio CD. Düsseldorf: Nataraj Music

Vilayat Khān (2001): *Colours of Jhinjoti. Live at the Royal Festival Hall, London*. Audio CD. Vol. 1-2: Navaras Records Ltd.: Mumbai.

Ziā Mohiuddīn Khān Ḍāgar (1987): *Raga Pancham Kosh. Great Masters of the Rudra-Veena*. Audio CD: Ethnic.

Internetquellen

Biografie von Ashish Sankrityayan: <http://www.dhrupad.info/ashish.htm>; zuletzt nachgeschlagen am 21.08.2011.

Biografie von Derek Bailey: http://de.wikipedia.org/wiki/Derek_Bailey; zuletzt nachgeschlagen am 25.02.09.

Biografie von Subroto Roy Chowdhury: Biografie. <http://www.subroto-sitar.de/>; zuletzt nachgeschlagen am 24.09.2011.

Zitat von François Truffaut: <http://www.zitate-online.de/autor/truffaut-francois>; zuletzt nachgeschlagen am 22.09.2011

Privatarchiv

Feldnotizen vom 10.10.1995. Privatarchiv

Feldnotizen vom 27.04.2004. Privatarchiv

Imrat Khān (1983): *Interview*. Radio Bremen. Privatarchiv.

Subroto Roy Chowdhury (2003): *Interview vom 11.03.2003*. Privatarchiv.

Subroto Roy Chowdhury (2009): *Persönliche Unterredung vom 27.07.2009*. Privatarchiv.

Subroto Roy Chowdhury/Sanjib Pal (2004): *Interview vom 22.03.2004*. Privatarchiv.

CD-Inhalt

1. Audiobeispiel 1 (mp3, 0.28): *sitār*-Unterricht bei Lalit Gomes; *gat* mit *tān* und *tihāṅ*.
2. Audiobeispiel 2 (mp3, 4.47): *sitār*-Unterricht bei Lalit Gomes; *ālāp*-Unterricht.
3. Audiobeispiel 3 (mp3, 3.44): *sitār*-Unterricht bei Lalit Gomes; *ālāp*-Demonstration.
4. Audiobeispiel 4 (mp3, 2.59): *rudrā vīṇā*-Unterricht bei Ashish Sankrityayan; *ālāp*-Unterricht.
5. Audiobeispiel 5 (mp3, 3.48): *sitār*-Unterricht bei Subroto Roy Chowdhury; *Razakhāni-gat*.
6. Audiobeispiel 6 (mp3, 8.26): *sitār*-Unterricht bei Subroto Roy Chowdhury; *ālāp*-Unterricht.
7. Film (Quicktime, 1.03.54): *Rāga Yaman*; Subroto Roy Chowdhury und Sanjib Pal.

Index

A

ābhog 42

adbhuta 27

Agra *gharānā* 47

āhata nāda 31

Ahmad Ali 48

alamkār 107

ālāp 12, 41, 42, 43, 47, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 121, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 165, 167, 169, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 184, 185, 191, 192, 194, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 238, 240

ālāpchāri 47

ālāp-in-gat 174, 176, 184, 219, 229

ālāp-jhālā 42, 79, 140, 141, 142, 144, 145, 191, 192, 199, 200, 214, 216, 217, 219, 220, 230, 231, 232, 238

ālāp-mukhrā 67, 68, 82, 89, 112, 114, 116, 117, 118, 120, 121, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 139, 140, 141, 145, 148, 202, 216, 231

ālāp-jhālā 42, 83, 111, 112, 140, 141, 142, 144, 145, 191, 192, 199, 200, 214, 216, 217, 219, 220, 230, 231, 232, 238

Ali Akbar Khān 55

Allauddīn Khān 47, 48, 50

Allauddīn Khān *gharānā* 47

Amir Khusrau 29

Amjad Ali Khān 165

aṅg 38, 70, 71, 85

antarā 42, 56, 57, 66, 151, 160, 189, 190, 218, 223, 224, 225, 226

āroh 34, 56, 71, 84, 113, 139, 174, 175, 197, 198, 211

Ashish Sankrityayan 64, 65, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 89, 90, 91, 94, 121

avaroh 34, 56, 71, 84, 175, 197

B

Bahram Khān 55

bandīś 41, 47, 52, 60, 70, 92, 95, 97, 98, 151, 223, 224, 237, 240, 241

baṅśā 46

bānī 46

bansurī 44

Benjamin Gomes 57, 58, 64, 66, 69, 93

bhāva 27

bhaya 27

bhayānaka 27

bībhatsa 27

Bijapur 29

bīn 28, 44, 48, 50, 64, 73

bīnkār 48, 50

Birendra Kishore Roy Chowdhury 77

bol 146

Brahmā 27
Bṛhaddesi 30

C

cakradār tihār 162, 180, 181, 182, 185, 186, 196, 218, 219, 222, 226, 227
cautāl 39
cikārī iii, 168
cikārī-Saiten iii, iv, 115, 130, 141, 142, 157, 159, 168, 182, 191, 194, 202, 203, 216

D

dādrā 41
Dāgar 72
Dāgar *bānī* 58, 60, 65, 72, 73, 77, 89, 93, 95, 96
dhaivata 32
dhrupad 41, 42, 43, 44, 46, 48, 58, 64, 72, 73, 77, 114, 116, 121, 216
Dhrupad Kendra 72
dhun 41
drut 187
drut gat iv, 42, 56, 108, 111, 141, 169, 170, 175, 178, 186, 187, 197, 198, 200, 207, 210, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 238,

E

ektāl 39

F

Farrukhabād *gharānā* 64, 111

G

gamaka 133, 134, 142, 177, 178, 179
gamak joḍ 133, 135, 216, 229, 230
gaṇḍabandhan 50, 51, 58, 78
gāndhāra 32
gharānā 46, 47, 48, 51, 52, 54, 55, 56, 66, 69, 70, 99
gat 41, 42, 47, 52, 57, 58, 60, 67, 68, 70, 71, 77, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 105, 107, 116, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 159, 160, 161, 164, 165, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 217, 223, 224, 225, 226, 230, 231, 233, 237, 240, 241
gat-jhālā 42, 56, 57, 60, 108, 112, 141, 169, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 201, 219, 226, 229, 233
gat-mukhṛā 146, 147, 148, 149, 151, 154, 157, 160, 169, 170, 171, 172, 173, 187, 188, 189, 190, 208, 210, 221, 222, 223, 224, 231, 233
ghazal 29
Ghulam Ali Khān
Ghulam Ali Khān *sarod-gharānā* 35, 56, 60, 65, 77
Ghulam Raza 169
Groß-ālāp iv, 42, 79, 83, 89, 108, 111, 112, 129, 135, 139, 140, 141, 142, 146, 148, 149, 153, 169, 177, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 224, 230, 238
guru 49, 50, 51, 52, 53, 54, 64, 77, 78
guru-śiṣya-paramparā 46, 48, 51, 54, 69, 78, 82, 94, 99
Gwalior *gharānā* 47

H

hāsa 27

hāsyā 27

Hindustānī Musik 25, 29, 33

Hindustānī saṅgīt 26

Hussain Sayiduddin Ḍāgar 72

I

Iman Das 64

Imdad Khān 66

Imdad Khān *gharānā* 47

Imdad Khān *sitār*- und *surbāhār-gharānā* 35, 57, 60, 63, 64, 66, 145, 162

Imrat Khān 1, 63, 66, 70, 102, 237

Indra 27

Irfan Mohammed Khān 64

J

Jalāl-ud-dīn Muḥammad Akbar 29

jhālā 57, 58, 69, 80, 108, 140, 141, 142, 143, 144, 191, 192, 194, 195

jhaptāl 39

joḍ 42, 79, 80, 83, 111, 112, 127, 129, 131, 132, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 151, 152, 153, 162, 165, 167, 188, 190, 199, 208, 210, 214, 216, 220, 221, 223, 228, 229, 230, 231, 232, 238

joṛī iii, iv, 115, 121, 130, 142, 144, 216

jugalbandī 43

jugupsā 27

K

Kāla 27

karnatische Musik 25, 29

karuṇā 27

khālī 38, 157

khyāl 41, 44, 46, 114, 135, 138, 223

krintan viii, ix, 118, 132, 206

krodha 27

kūt-bāj-gat 79, 82

L

laḍī joḍ 132, 133, 152, 153, 188, 190, 216, 218, 223, 225, 229, 230, 232

Lalit Gomes 64, 66, 67, 69, 70, 77, 78, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 107

laya 47

laykāṛī 154, 155, 161, 218, 222, 225, 232

Lucknow 169

Lucknow-Shahjahanpur *gharānā* 64

M

madh joḍ 132, 133, 134, 229

madhyama 32

Mahākāla 27

Maihar *gharānā* 47

mānjhā 56, 57, 151, 160, 171, 172, 186, 187, 188, 189, 190, 218, 223, 224, 225, 226

Masid Khān 145

Masidkhāni-gat 56, 57, 79, 83, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 217, 218, 223, 224, 225

Maṭaṅga 30

mātrā 37, 38, 39, 40, 71, 84, 85, 86, 87, 146, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 195, 196, 208, 210, 217, 225, 226, 227

māyā 49

Meshakarna 34

Miān Tānsen 29, 48

mūṇḍ vi, vii, viii, 90, 118, 132, 134, 139, 145, 165, 167, 174, 179, 206, 233

mizrab iv

mokṣa-mārga 48, 49

mukhrā 116, 186, 190, 209

Murari Mohan Adhikari 74

Muttusvāmi Dikṣitar 29

N

nāda brahmā 31

Nasir Aminuddin Khān Ḍāgar 77

Naṭyaśāsta 26, 27, 30

Nirmal Chakravarty 77

niṣāda 32

Nishad Khān 63, 64, 70, 145

nom tom ālāp 41, 42, 216

Nulo Gopal 48

P

pakaḍ 34, 35, 36, 210

palṭā 52

pakhāvaj 41, 43

pañcama 32

Patiala *gharānā* 47, 64

peśkār 167, 168, 218, 223, 232

Pramatha 27

praṇām 49

Purab *bāj* 169

Purab *gat* 169

Purandāra Dāsa 29

Q

qavvālī 29

qāydā 38

R

Radhika Mohan Maitra 56, 57, 65, 77, 82, 93

rāga ii, iii, 4, 5, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 47, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 70, 71, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 122, 124, 127, 131, 134, 135, 139, 140, 143, 144, 145, 147, 148, 151, 153, 154, 155, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 171, 173, 174, 175, 177, 179, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 195, 196, 197,

198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241

- *Adāna* 206

- *Alhaiyā Bilāval* 66

- *Basant* 148

- *Bhairav* 59

- *Bhīmpalāsī* 56, 59

- *Bihāg* 115

- *Darbāri Kanada* 29, 148, 206, 207

- *Dīpak* 29

- *Kalyāṇ* 34

- *Kāphī* 56

- *Mālkaūs* 63, 148

- *Marū Bihāg* 34

- *Miān-ki-Malhār* 29

- *Miān-ki-Toḍī* 29

- *Yaman* iii, 12, 33, 34, 36, 53, 56, 59, 65, 74, 108, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 124, 128, 129, 131, 133, 134, 139, 140, 142, 143, 145, 148, 151, 152, 153, 154, 165, 166, 168, 170, 171, 175, 176, 177, 187, 189, 190, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 211, 213

rāg-vistār 114, 214, 237

Rahim Fahimuddin Dāgar 72

Rampur 48

Rampur *gharānā* 47

rasa 27, 28

rati 27

raudra 27

Ravi Shankar 35, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 121, 149

Razakhāni-gat 56, 57, 66, 79, 80, 83, 84, 152, 169

Ritwik Sanyal 58

Roland Salim Köhler i, 63

rṣabha 32

rudrā vīṇā 48, 64, 72, 73, 74, 76, 121, 241

rūpaktāl 39

S

śadja 32

sam 38, 39, 67, 70, 84, 85, 146, 148, 152, 153, 162, 166, 173, 182, 187, 227, 233

sampūrna 34

samvādī 34, 68, 114, 115, 117, 134, 199

sañcārī 42

saṅgīt 26

Saṅgītaratnākara 28, 31

Sanjib Pal 108, 111, 147, 152, 153, 179

Sanjoy Bandopadhyay 139

sāraṅgī 44

Śārṅgadeva 28, 31, 38

sarod 42, 44, 47, 48, 56, 64, 132, 145, 152, 169, 171, 184, 190, 225

sarodiyā 56

shahnāī

Shankar Gosh 111

Shivkumar Sharma 49, 78

śiṣya 51, 52, 53, 54, 78, 80,

sītār iii, 1, 2, 29, 42, 44, 47, 56, 63, 64, 65, 66, 70, 71, 73, 77, 108, 109, 111, 114, 115, 121,
130, 132, 134, 138, 139, 141, 142, 145, 146, 149, 152, 154, 155, 156, 161, 164, 165,
168, 169, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 190, 194, 202, 207,
216, 225

Śiva 27, 28

śoka 27

śṛṅgāra 27

śruti 27

śruti-Box 44

sthāyī 42, 56, 57, 66, 80, 151, 170, 171, 187, 189, 190

Subroto Roy Chowdhury i, 25, 30, 63, 64, 65, 66, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 88, 89, 90,
91, 93, 95, 96, 97, 107, 108, 110, 111, 114, 115, 117, 120, 121, 126, 132, 135, 138,
139, 140, 141, 145, 151, 152, 153, 154, 157, 162, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 179,
191, 195, 196, 211, 213, 224, 227

Suresh Chakravarty 77

svara 32, 47

svar-vistār 114, 214, 237

Śyāmā Śāstri 29

T

tablā iii, 29, 38, 42, 44, 46, 52, 57, 63, 64, 80, 99, 100, 106, 108, 109, 111, 146, 147, 149,
150, 152, 153, 155, 161, 164, 167, 169, 170, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 191, 192,
193, 194, 196, 217, 227

tala 38

tāla 4, 25, 28, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 47, 84, 116, 120, 146, 150, 171, 173, 180, 191, 197,
215, 219, 236, 240

tālīm 46, 52, 53, 54,

tambūrā 44, 115, 202, 203

tān x, 47, 56, 57, 58, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 80, 81, 83, 92, 95, 96, 97, 103, 106,
133, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 153, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183,
184, 185, 186, 188, 190, 195, 198, 201, 210, 214, 216, 218, 219, 222, 223, 226, 229,
230, 232, 233, 240, 241

Tanjore 29

tarap-Saite iii, v, 181, 184

thāt 32, 33, 52, 58, 74

- *Asāvarī* 33

- *Bhairav* 33

- *Bhairavī* 33

- *Bilāval* 33

- *Kalyāṇ* iii, 33, 34, 74

- *Kāfī* 33

- *Khamāj* 33

- *Mārvā* 33

- *Pūrvī* 33

- *Toḍī* 33

thekā 37, 38, 146, 147, 153, 180, 217, 225, 238

thonk-jhālā 141, 142, 143, 144, 191, 195, 201

thumrī 41

tihāī 39, 40, 66, 67, 68, 71, 72, 83, 87, 92, 95, 96, 97, 112, 144, 145, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 175, 176, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 191, 195, 196, 201, 218, 219, 222, 223, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 240, 241

tīntāl 38, 39, 56, 57, 67, 70, 71, 79, 80, 81, 85, 116, 145, 149, 170, 184, 191

Tyāgarāja 29

U

upaj 102

upajanā 102

utsāha 27

V

vādī 34, 68, 113, 115, 199, 203

vāni 46

vibhāg 38, 146, 217

Vijayanagara 29

vilambit gat iv, 42, 56, 57, 108, 111, 145, 149, 162, 165, 167, 168, 170, 174, 184, 188, 190, 197, 198, 200, 208, 209, 210, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 238,

Vilayat Khān 114, 162, 165, 184

vīra 27

vismaya 27

vistār 42, 105, 106, 114, 214,

Viṣṇu 27

W

Wazir Khān 48, 50

Y

Yama 27

Yaman 34, 113, 115, 122, 124, 129, 133, 134, 142, 143, 148, 151, 152, 168, 170, 176

Z

Ziā Fariduddīn Ḍāgar 72

Ziā Mohiuddīn Khān Ḍāgar 100, 197, 241

Versicherung

Hiermit versichere ich, Markus Schmidt, geboren am 21. Dezember 1970, die vorliegende Dissertation mit dem Titel „Prinzipien des Improvisierens in der nordindischen Kunstmusik. Empirische Untersuchungen der Unterrichts- und Aufführungspraxis“ selbstständig und ausschließlich auf Grundlage der in der Arbeit angegebenen Quellen, Hilfen und Hilfsmittel verfasst zu haben.

Gez. Markus Schmidt

Berlin, den 11. Oktober 2011

Prinzipien des Improvisierens in der nordindischen Kunstmusik

Empirische Untersuchungen der Unterrichts- und Aufführungspraxis

II. Transkriptionsteil

INAUGURALDISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Markus Schmidt

aus Braunschweig

Jahr der Einreichung:
2011

Subroto Roy Chowdhury: rāga Yaman, ālāp, jor, jhālā

1 $\text{♩} \approx 70$

Musical notation for the first system, measures 1-5. The upper staff shows rhythmic patterns with 'x' marks. The lower staff shows a melodic line in G major with eighth and quarter notes, some beamed together, and a final dotted quarter note.

2

Musical notation for the second system, measures 6-10. The upper staff shows rhythmic patterns with 'x' marks. The lower staff shows a melodic line in G major with eighth and quarter notes, some beamed together, and a final dotted quarter note.

3

Musical notation for the third system, measures 11-15. The upper staff shows rhythmic patterns with 'x' marks. The lower staff shows a melodic line in G major with eighth and quarter notes, some beamed together, and a final dotted quarter note.

4

Musical notation for the fourth system, measures 16-20. The upper staff shows rhythmic patterns with 'x' marks. The lower staff shows a melodic line in G major with eighth and quarter notes, some beamed together, and a final dotted quarter note.

5

Musical notation for system 5, measures 5-6. Treble clef with a 5 above it. The upper staff has four quarter notes with stems down. The lower staff has a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note triplet.

6

Musical notation for system 6, measures 7-8. Treble clef with a 6 above it. The upper staff has five quarter notes with stems down. The lower staff has a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note triplet.

7 8

Musical notation for system 7, measures 9-10. Treble clef with a 7 above it. The upper staff has five quarter notes with stems down. The lower staff has a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note triplet. A fermata is placed over the first note of the lower staff.

9

Musical notation for system 8, measures 11-12. Treble clef with a 9 above it. The upper staff has five quarter notes with stems down. The lower staff has a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note triplet.

10

Musical notation for measures 10-11. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff (treble clef with a sharp sign) contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the first six notes and a fermata over the last note.

11

Musical notation for measures 11-12. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff (treble clef with a sharp sign) contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the first six notes and a fermata over the last note.

12

13

Musical notation for measures 12-13. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff (treble clef with a sharp sign) contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the first six notes and a fermata over the last note.

14

Musical notation for measures 14-15. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff (treble clef with a sharp sign) contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the first six notes and a fermata over the last note.

15

Musical notation for measures 15-16. The upper staff shows a vocal line with notes and rests. The lower staff shows a piano accompaniment with eighth and sixteenth notes, including two triplet markings.

16

mukhrā

Musical notation for measures 16-17. The upper staff shows a vocal line with notes and rests. The lower staff shows a piano accompaniment with notes and rests. The word *mukhrā* is written above the vocal line.

17

18

k k

Musical notation for measures 17-18. The upper staff shows a vocal line with notes and rests. The lower staff shows a piano accompaniment with notes and rests. The word *k k* is written below the piano line.

19

$\text{♩} = 76$

Musical notation for measure 19. The upper staff shows a vocal line with notes and rests. The lower staff shows a piano accompaniment with notes and rests. The tempo marking $\text{♩} = 76$ is present.

20

Musical notation for measures 20-21. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, some beamed together, and a final quarter note.

21

Musical notation for measures 21-22. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, some beamed together, and a final quarter note.

22

Musical notation for measures 22-23. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, some beamed together, and a final quarter note. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

23

Musical notation for measures 23-24. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, some beamed together, and a final quarter note. A quintuplet of eighth notes is marked with a '5' above it.

28

Musical notation for measures 28-29. The top staff shows a series of eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff shows a melody with a triplet of eighth notes and various rests.

29

Musical notation for measures 29-30. The top staff shows a series of eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff shows a melody with a triplet of eighth notes and various rests, including notes marked with 'k'.

30

mukhrā 31

Musical notation for measures 30-31. The top staff shows a series of eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff shows a melody with various rests and notes.

32

33

Musical notation for measures 32-33. The top staff shows a series of eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff shows a melody with various rests and notes.

34

Musical notation for measures 34-35. The upper staff (treble clef) contains four eighth notes with stems pointing down. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the lower staff.

35

Musical notation for measures 36-37. The upper staff (treble clef) contains seven eighth notes with stems pointing down. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the lower staff.

36

Musical notation for measures 38-39. The upper staff (treble clef) contains eight eighth notes with stems pointing down. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the lower staff.

37

Musical notation for measures 40-41. The upper staff (treble clef) contains eight eighth notes with stems pointing down. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the lower staff.

38

Musical notation for measures 38-39. The top staff contains eighth notes with stems. The bottom staff contains a melody with eighth and quarter notes, including accents 'k'.

39

Musical notation for measures 39-40. The top staff contains eighth notes with stems. The bottom staff contains a melody with eighth notes and triplets.

40

Musical notation for measures 40-41. The top staff contains eighth notes with stems. The bottom staff contains a melody with eighth notes and triplets.

42 $\text{♩} \approx 78$

Musical notation for measures 42-43. The top staff contains eighth notes with stems. The bottom staff contains a melody with eighth notes and quarter notes.

43

Musical notation for measures 43-44. The top staff contains a series of eighth notes with stems pointing down. The bottom staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a 'k' marking.

44

Musical notation for measures 44-45. The top staff contains a series of eighth notes with stems pointing down. The bottom staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a 'k' marking.

45

Musical notation for measures 45-46. The top staff contains a series of eighth notes with stems pointing down. The bottom staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together, and 'k' markings.

46

Musical notation for measures 46-47. The top staff contains a series of eighth notes with stems pointing down. The bottom staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a '3' marking.

47

Musical notation for measures 47-48. The upper staff contains a sequence of ten eighth notes with stems pointing downwards. The lower staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, quarter notes, and two triplet eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

48

Musical notation for measures 48-49. The upper staff continues with ten eighth notes with stems pointing downwards. The lower staff continues the melodic line with eighth notes, quarter notes, and quarter notes, ending with two eighth notes marked with a 'k' (accents).

49

Musical notation for measures 49-50. The upper staff continues with ten eighth notes with stems pointing downwards. The lower staff features a sixteenth-note triplet, quarter notes, eighth notes, and quarter notes.

50

Musical notation for measures 50-51. The upper staff continues with ten eighth notes with stems pointing downwards. The lower staff features quarter notes, quarter notes, and two triplet eighth notes.

51

Musical notation for measures 51-52. The upper staff contains a sequence of eighth notes with a 'p' dynamic marking. The lower staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

52

53

Musical notation for measures 52-53. The upper staff continues with eighth notes and a 'p' dynamic marking. The lower staff features a complex rhythmic pattern with slurs and a fermata.

54 \approx 83

Musical notation for measures 54-55. The upper staff contains eighth notes with a 'p' dynamic marking. The lower staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs and a fermata.

55

Musical notation for measure 55. The upper staff contains eighth notes with a 'p' dynamic marking. The lower staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with a triplet of eighth notes, slurs, and a fermata.

56

Musical notation for measures 56-57. The top staff contains a series of seven eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and quarter notes, and a final quarter note.

57

Musical notation for measures 58-59. The top staff contains a series of eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, a triplet of eighth notes, and a final quarter note.

58

Musical notation for measures 60-61. The top staff contains a series of eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, a triplet of eighth notes, and a final quarter note with a 'k' dynamic marking.

59

Musical notation for measures 62-63. The top staff contains a series of eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by eighth and quarter notes, and a final quarter note.

60

Musical notation for measures 60-61. The upper staff contains a sequence of ten eighth notes with stems pointing downwards. The lower staff contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, a triplet of eighth notes, and another triplet of eighth notes.

61

Musical notation for measures 61-62. The upper staff contains a sequence of seven eighth notes with stems pointing downwards. The lower staff contains a melodic line starting with a triplet of eighth notes, followed by eighth notes, a quarter note, a quarter rest, and a half note.

62

Musical notation for measures 62-63. The upper staff contains a sequence of eleven eighth notes with stems pointing downwards. The lower staff contains a melodic line starting with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then eighth notes.

63

Musical notation for measures 63-64. The upper staff contains a sequence of seven eighth notes with stems pointing downwards. The lower staff contains a melodic line starting with a quarter note, followed by a quarter rest, and then three triplet eighth notes.

64

Musical notation for measures 64-65. The top staff shows a series of eighth notes with accents. The bottom staff features a melody with triplets and slurs.

65

Musical notation for measures 66-67. The top staff continues with accented eighth notes. The bottom staff contains a sequence of triplets and slurs.

66

Musical notation for measures 68-69. The top staff has accented eighth notes. The bottom staff includes a sixteenth-note run, slurs, and triplets.

67

Musical notation for measures 70-71. The top staff shows accented eighth notes. The bottom staff features a triplet and other melodic elements.

68

Musical notation for measures 68-69. The top staff shows a sequence of eighth notes with a 'ř' symbol above each. The bottom staff shows a melodic line with various note values and rests.

69

Musical notation for measures 69-70. The top staff shows a sequence of eighth notes with a 'ř' symbol above each. The bottom staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' above it.

70

joř ♩ ≈ 170

71 *mukhrā*

Musical notation for measures 70-71. The top staff shows a sequence of eighth notes with a 'ř' symbol above each. The bottom staff shows a melodic line with rests and notes, including two notes marked with '(F)' below them.

72

Musical notation for measures 72-73. The top staff shows a sequence of eighth notes with a 'ř' symbol above each. The bottom staff shows a melodic line with rests.

73

Musical notation for measures 73-74. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting with a cross symbol. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, including a triplet of eighth notes.

74

Musical notation for measures 74-75. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, including a triplet of eighth notes and a long slur covering several measures.

75

Musical notation for measures 75-76. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, including a triplet of eighth notes and a long slur covering several measures.

76

Musical notation for measures 76-77. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, including a triplet of eighth notes and a long slur covering several measures.

82

Musical notation for measures 82-83. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two rests with a fermata. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 83.

83

Musical notation for measures 83-84. The system consists of two staves. The upper staff contains a series of eighth notes with a fermata over the final note. The lower staff contains a series of eighth notes with a fermata over the final note.

84

Musical notation for measures 84-85. The system consists of two staves. The upper staff contains a series of eighth notes with a fermata over the final note. The lower staff contains a series of eighth notes with a fermata over the final note.

85

86

Musical notation for measures 85-86. The system consists of two staves. The upper staff contains a series of eighth notes with a fermata over the final note. The lower staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 85.

87 88 $\text{♩} \approx 188$ mukhrā

89

90

91

92

Musical notation for measures 92-93. The upper staff (treble clef) contains five chords: G4, A4, B4, C5, and B4. The lower staff (treble clef with a sharp sign) contains a sequence of notes: G4, A4, B4, a whole rest, G4, A4, B4, a whole rest, a whole rest, a quarter rest, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

93

Musical notation for measures 93-94. The upper staff (treble clef) contains four chords: G4, A4, B4, and G4. The lower staff (treble clef with a sharp sign) contains a sequence of notes: G4, A4, a whole rest, G4, A4, B4, a whole rest, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, a whole rest, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

94

Musical notation for measures 94-95. The upper staff (treble clef) contains nine chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, and G4. The lower staff (treble clef with a sharp sign) contains a sequence of notes: a whole rest, G4, a whole rest, A4, a whole rest, B4, a whole rest, C5, a whole rest, B4, a whole rest, A4, a whole rest, G4, a whole rest, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

95

Musical notation for measures 95-96. The upper staff (treble clef) contains five chords: G4, A4, B4, G4, and A4. The lower staff (treble clef with a sharp sign) contains a sequence of notes: G4, A4, B4, a whole rest, G4, A4, a whole rest, G4, A4, B4, C5, B4, A4, a whole rest, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

100 101

Musical notation for measures 100-101. The upper staff shows a sequence of seven eighth notes with a 'd' symbol above each. The lower staff shows a melodic line with various rhythmic values and accidentals, including a sharp sign and a fermata.

≈ 192
102 mukhṛā

Musical notation for measures 102-103. The upper staff shows a sequence of eight eighth notes with a 'd' symbol above each. The lower staff shows a melodic line with various rhythmic values and accidentals, including two notes marked with '(F)' and a fermata.

103

Musical notation for measures 103-104. The upper staff shows a sequence of eighth notes with 'd' symbols above some and 'x' symbols above others. The lower staff shows a melodic line with various rhythmic values and accidentals, including a fermata.

104

Musical notation for measures 104-105. The upper staff shows a sequence of eighth notes with 'd' symbols above some and 'x' symbols above others. The lower staff shows a melodic line with various rhythmic values and accidentals, including a fermata and a 'k' symbol below the first note.

105 106

Musical notation for measures 105 and 106. Measure 105 features three eighth notes in the treble clef. Measure 106 features a complex bass line with many notes and rests.

107

Musical notation for measure 107. The treble clef has five eighth notes. The bass clef has a sequence of eighth notes and rests.

108

Musical notation for measure 108. The treble clef has three eighth notes. The bass clef has a sequence of eighth notes and rests, including a triplet.

109

Musical notation for measure 109. The treble clef has eight eighth notes. The bass clef has a sequence of eighth notes and rests.

110 111

k

112

3

113

114

115

Musical notation for measures 115-116. The top staff contains four chord symbols. The bottom staff shows a melodic line with a slur over the first four notes, a triplet of eighth notes, and a slur over the next two notes.

116

Musical notation for measures 117-118. The top staff contains three chord symbols. The bottom staff shows a melodic line with a slur over the first three notes and a slur over the last two notes.

117

Musical notation for measures 119-120. The top staff contains one chord symbol. The bottom staff shows a melodic line with a slur over the first three notes and a series of eighth notes with slurs.

118

Musical notation for measures 121-122. The top staff contains one chord symbol. The bottom staff shows a melodic line with a slur over the first three notes and a series of eighth notes with slurs.

119

Musical notation for measures 119-120. Measure 119 is a whole rest in the treble clef. Measure 120 consists of a continuous eighth-note melody in the treble clef, starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes.

120 121

Musical notation for measures 120-121. Measure 120 features a treble clef with three eighth notes and a bass clef with a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. Measure 121 features a treble clef with three eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes, a quarter note, and two eighth notes marked with 'k'.

122 123

Musical notation for measures 122-123. Measure 122 features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a series of eighth notes. Measure 123 features a treble clef with four eighth notes and a bass clef with a series of eighth notes, including a triplet.

124 125

Musical notation for measures 124-125. Measure 124 features a treble clef with a sequence of eighth notes and a bass clef with a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. Measure 125 features a treble clef with a sequence of eighth notes and a bass clef with a series of eighth notes.

126

Musical notation for measures 126-127. The upper staff (treble clef) contains three chords: a D major triad, an E major triad, and a D major triad. The lower staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a dotted quarter note G4. A dynamic marking *k* is placed below the eighth notes. The line continues with a quarter note F#4, an eighth note G4, and a quarter note A4.

127

Musical notation for measures 127-128. The upper staff (treble clef) contains four chords: a D major triad, an E major triad, a D major triad, and an E major triad. The lower staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line starting with a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. This is followed by a dotted half note G4, which is a slur over a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. The line ends with a quarter note G4, a quarter note A4, and a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

128

Musical notation for measures 128-129. The upper staff (treble clef) contains seven chords: a D major triad, an E major triad, a D major triad, an E major triad, a D major triad, an E major triad, and a D major triad. The lower staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line starting with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter rest, a quarter note A4, a dotted half note G4, and a slur over a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

129

Musical notation for measures 129-130. The upper staff (treble clef) contains three chords: a D major triad, an E major triad, and a D major triad. The lower staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line starting with a slur over a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter rest, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a dotted half note G4, and a quarter note A4.

139

Musical notation for measures 139-140. The top staff (treble clef) contains five eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a sequence of eighth notes with triplets and slurs.

140

Musical notation for measures 140-141. The top staff (treble clef) contains three eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a sequence of eighth notes with triplets and slurs.

141

Musical notation for measures 141-142. The top staff (treble clef) contains four eighth notes with a 'p' dynamic marking. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a sequence of eighth notes with slurs.

142

Musical notation for measures 142-143. The top staff (treble clef) contains a single eighth note with a 'p' dynamic marking. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a sequence of eighth notes with slurs and two notes marked with 'k'.

143

Musical notation for measures 143-144. The top staff (treble clef) contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note of the bottom staff.

144

Musical notation for measures 145-146. The top staff (treble clef) contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note of the bottom staff.

145

Musical notation for measures 147-148. The top staff (treble clef) contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note of the bottom staff.

146

Musical notation for measures 149-150. The top staff (treble clef) contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note of the bottom staff.

147

Musical notation for measures 147-149. Measure 147: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter. Bass clef: G2 half, A2 half, B2 half, C3 half, D3 half, E3 half, F3 half, G3 half, A3 half, B3 half, C4 half, D4 half, E4 half, F4 half, G4 half, A4 half, B4 half, C5 half. Measure 148: Treble clef: G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter, D7 quarter, E7 quarter, F7 quarter, G7 quarter, A7 quarter, B7 quarter, C8 quarter. Bass clef: G2 half, A2 half, B2 half, C3 half, D3 half, E3 half, F3 half, G3 half, A3 half, B3 half, C4 half, D4 half, E4 half, F4 half, G4 half, A4 half, B4 half, C5 half. Measure 149: Treble clef: G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter, D7 quarter, E7 quarter, F7 quarter, G7 quarter, A7 quarter, B7 quarter, C8 quarter. Bass clef: G2 half, A2 half, B2 half, C3 half, D3 half, E3 half, F3 half, G3 half, A3 half, B3 half, C4 half, D4 half, E4 half, F4 half, G4 half, A4 half, B4 half, C5 half.

148 *mukhrā* 149

Musical notation for measures 148-149. Measure 148: Treble clef: G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter, D7 quarter, E7 quarter, F7 quarter, G7 quarter, A7 quarter, B7 quarter, C8 quarter. Bass clef: G2 half, A2 half, B2 half, C3 half, D3 half, E3 half, F3 half, G3 half, A3 half, B3 half, C4 half, D4 half, E4 half, F4 half, G4 half, A4 half, B4 half, C5 half. Measure 149: Treble clef: G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter, D7 quarter, E7 quarter, F7 quarter, G7 quarter, A7 quarter, B7 quarter, C8 quarter. Bass clef: G2 half, A2 half, B2 half, C3 half, D3 half, E3 half, F3 half, G3 half, A3 half, B3 half, C4 half, D4 half, E4 half, F4 half, G4 half, A4 half, B4 half, C5 half.

150 ≈ 243

Musical notation for measure 150. Treble clef: G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter, D7 quarter, E7 quarter, F7 quarter, G7 quarter, A7 quarter, B7 quarter, C8 quarter. Bass clef: G2 half, A2 half, B2 half, C3 half, D3 half, E3 half, F3 half, G3 half, A3 half, B3 half, C4 half, D4 half, E4 half, F4 half, G4 half, A4 half, B4 half, C5 half.

151

Musical notation for measure 151. Treble clef: G5 quarter, A5 quarter, B5 quarter, C6 quarter, D6 quarter, E6 quarter, F6 quarter, G6 quarter, A6 quarter, B6 quarter, C7 quarter, D7 quarter, E7 quarter, F7 quarter, G7 quarter, A7 quarter, B7 quarter, C8 quarter. Bass clef: G2 half, A2 half, B2 half, C3 half, D3 half, E3 half, F3 half, G3 half, A3 half, B3 half, C4 half, D4 half, E4 half, F4 half, G4 half, A4 half, B4 half, C5 half.

152

Musical notation for measure 152. The upper staff is a treble clef with a whole rest. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line of eighth notes with various accents and slurs.

153

Musical notation for measure 153. The upper staff is a treble clef with a whole rest. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line of eighth notes with various accents and slurs.

154

Musical notation for measure 154. The upper staff contains rhythmic notation with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords marked (m) and rests.

155 *jhālā* mukhrā verkürzt

Musical notation for measure 155. The upper staff contains rhythmic notation with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests.

156

Musical notation for measure 156. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The bass clef staff contains a half note F3, followed by a whole rest, a half note F3, a whole rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, and a quarter note G3.

157

Musical notation for measure 157. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The bass clef staff contains a whole rest, a half note F3, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, a half note F3, a whole rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, and a quarter note G3.

158

Musical notation for measure 158. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The bass clef staff contains a whole rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, and a quarter note G3.

159

Musical notation for measure 159. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The bass clef staff contains a half note F3, a whole rest, a half note F3, a whole rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a whole rest, and a quarter note G3.

160

Musical notation for measures 160-161. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and flat. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes, including a triplet of eighth notes, and rests.

161

Musical notation for measures 161-162. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and flat. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes, including a triplet of eighth notes, and rests. A fermata is placed over a note in the lower staff, with the letter *(F)* written below it.

162

Musical notation for measures 162-163. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and flat. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes, including a triplet of eighth notes, and rests. A fermata is placed over a note in the lower staff, with the letter *(F)* written below it.

163

Musical notation for measures 163-164. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and flat. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes, including a triplet of eighth notes, and rests.

164

Musical notation for measures 164-165. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and sharp forms. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a descending eighth-note scale in the first half, followed by rests and a final eighth-note scale in the second half.

165

Musical notation for measures 165-166. The upper staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and sharp forms. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a half note chord labeled (F), followed by rests and a final eighth-note scale in the second half.

166

Musical notation for measures 166-167. The upper staff (treble clef) contains a whole rest. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a continuous eighth-note scale with a dynamic marking *v* at the beginning.

167

Musical notation for measures 167-168. The upper staff (treble clef) contains a whole rest. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a continuous eighth-note scale with dynamic markings *v* and *v* (with a slur) throughout.

168

Musical notation for measures 168-169. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 168 features a melodic line in the top staff with eighth notes and a half note, and a bass line in the bottom staff with eighth notes and a half note. Measure 169 continues the melodic line with eighth notes and a half note, and the bass line with a half note and a quarter note.

169

Musical notation for measures 169-170. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 169 features a melodic line in the top staff with eighth notes and a half note, and a bass line in the bottom staff with a half note and a quarter note. Measure 170 continues the melodic line with eighth notes and a half note, and the bass line with a half note and a quarter note.

170

Musical notation for measures 170-171. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 170 features a melodic line in the top staff with eighth notes and a half note, and a bass line in the bottom staff with a half note and a quarter note. Measure 171 continues the melodic line with eighth notes and a half note, and the bass line with a half note and a quarter note.

171

Musical notation for measures 171-172. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 171 features a melodic line in the top staff with eighth notes and a half note, and a bass line in the bottom staff with a half note and a quarter note. Measure 172 continues the melodic line with eighth notes and a half note, and the bass line with a half note and a quarter note.

172

Musical notation for measure 172. The upper staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and sharp forms. The lower staff contains a whole note chord labeled (F) in the center.

173

Musical notation for measure 173. The upper staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and sharp forms. The lower staff contains a whole note chord labeled (F) at the beginning, followed by rests, and then a whole note chord labeled (F) at the end.

174

Musical notation for measure 174. The upper staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and sharp forms. The lower staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and sharp forms, with a whole note chord labeled (F) under the first three notes.

175

Musical notation for measure 175. The upper staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and sharp forms. The lower staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, alternating between natural and sharp forms, with a whole note chord labeled (F) at the beginning.

176

Musical notation for measure 176, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth notes with slurs and ties.

177

Musical notation for measure 177, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth notes with slurs and ties, followed by a rest.

178 179 180

Musical notation for measures 178, 179, and 180. Measure 178 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth notes with slurs and ties. Measure 179 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth notes with slurs and ties. Measure 180 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth notes with slurs and ties. A bass clef is present in the lower staff, with a note labeled (F) in measure 178.

181

Musical notation for measure 181, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth notes with slurs and ties.

182

Musical notation for measures 182-183. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes with rests, forming a rhythmic accompaniment.

183

Musical notation for measures 183-184. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes with rests, forming a rhythmic accompaniment.

184

Musical notation for measures 184-185. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes with rests, forming a rhythmic accompaniment. A fermata is present over the final note of the lower staff.

185

Musical notation for measures 185-186. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a sequence of eighth notes with rests, forming a rhythmic accompaniment.

186

Musical notation for measures 186-187. The upper staff contains a sequence of twelve eighth notes, each with a fermata. The lower staff contains a sequence of eighth notes with fermatas, including rests and quarter notes.

187

Musical notation for measures 187-188. The upper staff contains a sequence of twelve eighth notes, each with a fermata. The lower staff contains a sequence of eighth notes with fermatas, including rests and quarter notes.

188

Musical notation for measures 188-189. The upper staff contains a sequence of twelve eighth notes, each with a fermata. The lower staff contains a sequence of eighth notes with fermatas, including rests and quarter notes. A fermata symbol is placed below the first measure of the lower staff, with the text *und folgende* underneath it.

189

Musical notation for measures 189-190. The upper staff contains a sequence of eighth notes with fermatas. The lower staff contains a sequence of eighth notes with fermatas, including rests and quarter notes.

190

Musical notation for measures 190-191. The top staff (treble clef) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata, alternating between two chords: a triad of G4, B4, and D5, and a triad of A4, C5, and E5.

191

Musical notation for measures 191-192. The top staff (treble clef) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata, alternating between two chords: a triad of G4, B4, and D5, and a triad of A4, C5, and E5.

192

Musical notation for measures 192-193. The top staff (treble clef) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata, alternating between two chords: a triad of G4, B4, and D5, and a triad of A4, C5, and E5.

193

Musical notation for measures 193-194. The top staff (treble clef) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 12 eighth notes, each with a fermata, alternating between two chords: a triad of G4, B4, and D5, and a triad of A4, C5, and E5.

198

Musical notation for measures 198-199. The top staff (treble clef) contains a sequence of 18 eighth notes, all marked with a 'p' (piano) dynamic. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 18 eighth notes, alternating between quarter and eighth notes with rests, marked with a 'p' dynamic.

199

Musical notation for measures 199-200. The top staff (treble clef) contains a sequence of 18 eighth notes, all marked with a 'p' dynamic. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 18 eighth notes, alternating between quarter and eighth notes with rests, marked with a 'p' dynamic.

200

Musical notation for measures 200-201. The top staff (treble clef) contains a sequence of 18 eighth notes, all marked with a 'p' dynamic. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 18 eighth notes, alternating between quarter and eighth notes with rests, marked with a 'p' dynamic.

201

Musical notation for measures 201-202. The top staff (treble clef) contains a sequence of 18 eighth notes, all marked with a 'p' dynamic. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 18 eighth notes, alternating between quarter and eighth notes with rests, marked with a 'p' dynamic.

202

Musical notation for measures 202-203. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The notes in the lower staff are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3.

203

Musical notation for measures 203-204. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The notes in the lower staff are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3.

204

Musical notation for measures 204-205. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The notes in the lower staff are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3.

205

Musical notation for measures 205-206. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The notes in the lower staff are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3.

206

Musical notation for measures 206-207. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 16 eighth notes with various rhythmic values and rests.

207

Musical notation for measures 207-208. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 16 eighth notes with various rhythmic values and rests.

208

Musical notation for measures 208-209. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 16 eighth notes with various rhythmic values and rests.

209 *tihāī* 210 211

Musical notation for measures 209-211. The upper staff (treble clef) contains a sequence of 16 eighth notes, each with a fermata. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a sequence of 16 eighth notes with various rhythmic values and rests. The word *tihāī* is written above the first four notes of the upper staff. The measure numbers 209, 210, and 211 are indicated above the staff.

Subroto Roy Chowdhury: rāga Yaman; vilambit gat

0 $\text{♩} \approx 43$ *gat mukhrā*

1 *tablā Solo*

2

3

4

Musical notation for system 4, measures 1-2. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, followed by quarter notes with stems pointing up. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, followed by quarter notes with stems pointing up, and then a series of sixteenth notes with stems pointing down.

5

Musical notation for system 5, measures 3-4. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, followed by quarter notes with stems pointing up. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, followed by quarter notes with stems pointing up, and then a series of sixteenth notes with stems pointing down. An arrow points to the first sixteenth note in the second measure of the bottom staff.

6

Musical notation for system 6, measures 5-6. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, followed by quarter notes with stems pointing up. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, followed by quarter notes with stems pointing up, and then a series of sixteenth notes with stems pointing down.

7

Musical notation for system 7, measures 7-8. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, followed by quarter notes with stems pointing up. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, followed by quarter notes with stems pointing up, and then a series of sixteenth notes with stems pointing down.

8 $\text{♩} \approx 45$

Musical notation for measures 8-9. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eighth notes, some with 'x' marks, and rests. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a continuous eighth-note accompaniment.

9

Musical notation for measures 10-11. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing eighth notes and rests. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a continuous eighth-note accompaniment.

10

Musical notation for measures 12-13. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing eighth notes and rests. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a continuous eighth-note accompaniment.

11 $\text{♩} \approx 47$

Musical notation for measures 14-15. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing eighth notes, some with 'x' marks, and rests. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a continuous eighth-note accompaniment.

12 *sitār tuning* *tihāī*

14 *tihāī*

15 *tihāī*

16

17 ≈ 49 *tihāī*

18

19 *sitār tuning*

20 ≈ 50

21

Musical notation for measures 21-22. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, including rests. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

22

Musical notation for measures 23-24. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, including rests. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

23

Musical notation for measures 25-26. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, including rests. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

24

Musical notation for measures 27-28. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, including rests. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

25 *tablā Solo*

Musical notation for measures 25-26. The top staff is a vocal line with rhythmic notation (vertical lines with flags) and some melodic fragments. The bottom staff is a piano accompaniment in G major, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with some slurs.

26

Musical notation for measures 26-27. Similar to the previous system, it shows the continuation of the vocal line and piano accompaniment.

27 *tihāī*

(F)

Musical notation for measures 27-28. Measure 27 ends with a fermata. Measure 28 begins with a section marked *tihāī*, which is a sustained note. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents.

28 *tihāī*

♩ ≈ 54

Musical notation for measure 28. The vocal line has a note with a fermata and a tempo marking of a quarter note approximately equal to 54 (♩ ≈ 54). The piano accompaniment is highly rhythmic, consisting of many sixteenth notes with accents.

29

Musical notation for measure 29, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The notation includes numerous accents (>) and slurs over the notes.

30

Musical notation for measure 30, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The notation includes numerous accents (>) and slurs over the notes. A vocal line is present in the upper staff, starting with the word *tihāi* in a box, followed by notes with accents and slurs.

31

Musical notation for measure 31, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The notation includes numerous accents (>) and slurs over the notes.

32

Musical notation for measure 32, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The notation includes numerous accents (>) and slurs over the notes.

33 *tihāī*

Musical notation for measures 33-34. The top staff is a vocal line with rhythmic notation and 'tihāī' lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern.

34 *♩ ≈ 55*
tablā Solo

Musical notation for measures 34-35. The top staff is a vocal line with rhythmic notation and 'tablā Solo' lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern.

35

Musical notation for measures 35-36. The top staff is a vocal line with rhythmic notation. The bottom staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern.

36 *sitār und*

Musical notation for measures 36-37. The top staff is a vocal line with rhythmic notation and 'sitār und' lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern.

38 *tablā tuning*

Musical notation for measures 38-39. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 38 shows a whole rest in both staves. Measure 39 shows a whole rest in the top staff and a whole rest in the bottom staff.

39 *Pseudo-tihāī*

Musical notation for measures 39-40. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 39 shows a whole rest in the top staff and a complex rhythmic pattern in the bottom staff. Measure 40 shows a whole rest in the top staff and a complex rhythmic pattern in the bottom staff.

40 *tihāī*

Musical notation for measures 40-41. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 40 shows a whole rest in the top staff and a complex rhythmic pattern in the bottom staff. Measure 41 shows a whole rest in the top staff and a complex rhythmic pattern in the bottom staff.

41 *tuning*

Musical notation for measures 41-42. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 41 shows a whole rest in the top staff and a complex rhythmic pattern in the bottom staff. Measure 42 shows a whole rest in the top staff and a complex rhythmic pattern in the bottom staff.

43 *tāla unterbrochen* *tuning*

Musical notation for measures 43-45. The top staff is a vocal line with rests and notes marked with 'x' and slanted stems. The bottom staff is a guitar line with chords and melodic lines. A 'tuning' box is above the second measure of the vocal line.

46 *tuning, tāla unterbrochen*

Musical notation for measures 46-47. The top staff is a vocal line with rests and notes marked with 'x' and slanted stems. The bottom staff is a guitar line with chords and melodic lines. A 'tuning, tāla unterbrochen' box is above the second measure of the vocal line.

48 *tiḥāī T. ruba*

Musical notation for measures 48-49. The top staff is a vocal line with rests and notes marked with 'x' and slanted stems. The bottom staff is a guitar line with chords and melodic lines. A 'tiḥāī T. ruba' box is above the second measure of the vocal line. A tempo marking '♩ ≈ 62' is present at the start of the vocal line.

49

Musical notation for measures 49-50. The top staff is a vocal line with rests and notes marked with 'x' and slanted stems. The bottom staff is a guitar line with chords and melodic lines.

50 tihāi T.rubato

Musical score for measures 50-51. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a vocal line with various rhythmic values and rests. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a piano accompaniment with dense sixteenth-note patterns and slurs. A dynamic marking '(m)' is present below the first measure of the lower staff.

51 tihāi

♩ ≈ 59

(m)

Musical score for measures 52-53. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a vocal line with various rhythmic values and rests. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a piano accompaniment with dense sixteenth-note patterns and slurs. A dynamic marking '(m)' is present below the first measure of the lower staff.

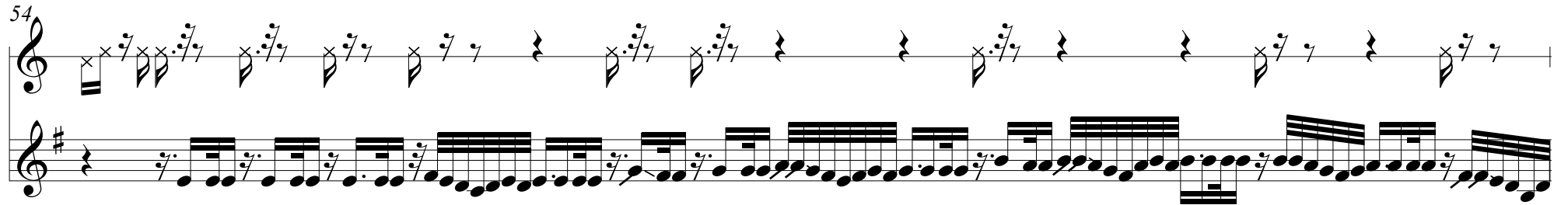
52 tihāi

Musical score for measures 54-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a vocal line with various rhythmic values and rests. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a piano accompaniment with dense sixteenth-note patterns and slurs.

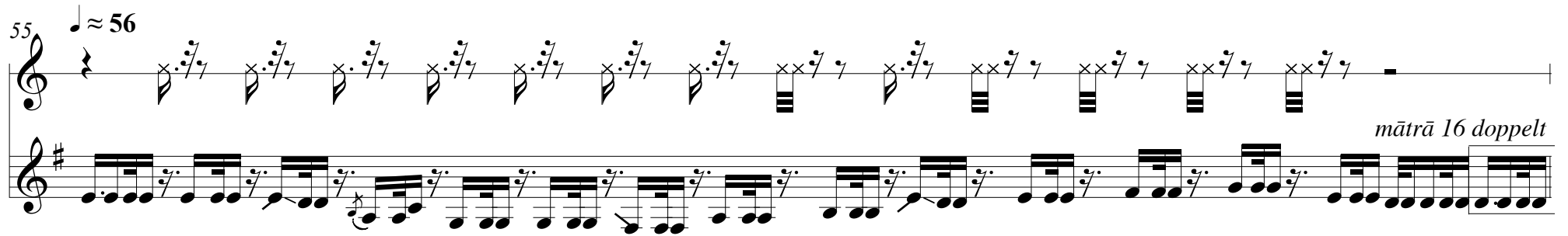
53

Musical score for measures 56-57. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a vocal line with various rhythmic values and rests. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a piano accompaniment with dense sixteenth-note patterns and slurs.

54

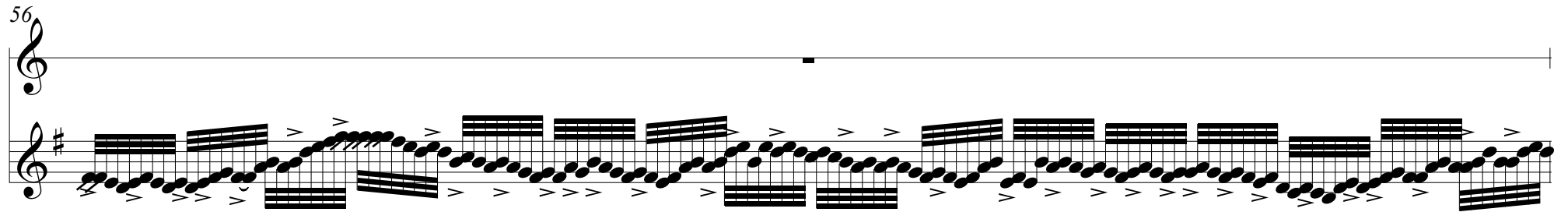


55 ≈ 56

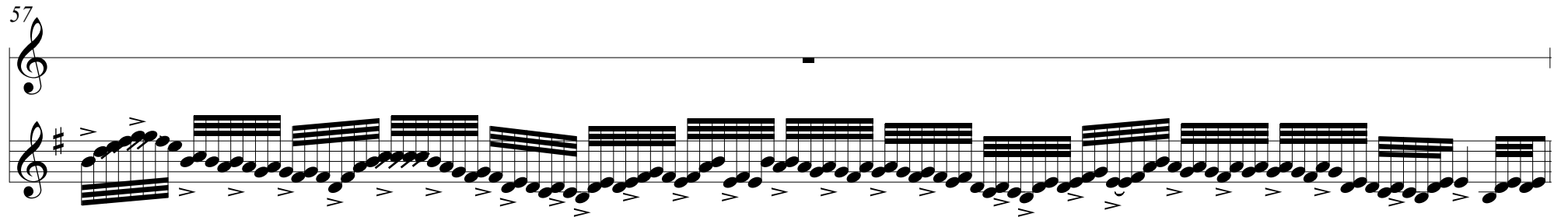


mātrā 16 doppelt

56



57



58 ♩ ≈ 63

tihāī

Musical notation for measures 58-63. The top staff is a vocal line with a fermata over the first measure and a box containing the word *tihāī* above three notes in the final measure. The bottom staff is a piano accompaniment featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with accents (>) and slurs.

59

Musical notation for measure 59. The top staff is a vocal line with a fermata over the first measure. The bottom staff is a piano accompaniment with a single note in the first measure, followed by a long rest.

Subroto Roy Chowdhury: rāga Yaman, drut gat

The musical score is presented in five systems, each consisting of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 16/4. The tempo is marked as drut gat with a tempo indicator of approximately 243. The score includes various musical notations such as rests, notes, and ornaments.

System 1: The vocal line begins with a rest followed by a series of notes with ornaments (x) and a final note with a fermata. The piano accompaniment starts with a whole note, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes.

System 2: The vocal line features a double bar line with a '2' above it, indicating a second measure. It continues with notes and ornaments, followed by a double bar line with a '3' above it, indicating a triplet. The piano accompaniment continues with a melodic line.

System 3: The vocal line starts with a double bar line and a '4' above it, indicating a fourth measure. It contains notes and ornaments. The piano accompaniment continues with a melodic line.

System 4: The vocal line starts with a double bar line and a '5' above it, indicating a fifth measure. It contains notes and ornaments. The piano accompaniment continues with a melodic line, including two triplet markings ('3') over groups of notes.

6

Musical notation for measures 6 and 7. Measure 6 features a treble clef with a whole rest and a guitar chord symbol. Measure 7 features a treble clef with a treble clef sharp sign, a triplet of eighth notes, and a melodic line of eighth notes.

7

Pseudo-tihāi

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 features a treble clef with a whole rest and the text *Pseudo-tihāi*. Measure 8 features a treble clef with a treble clef sharp sign and a melodic line of eighth notes.

8

9

tuning

Musical notation for measures 8 and 9. Measure 8 features a treble clef with a whole rest. Measure 9 features a treble clef with a treble clef sharp sign, a melodic line of eighth notes, and a guitar chord symbol with the text *tuning*.

10

11

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 features a treble clef with a whole rest. Measure 11 features a treble clef with a treble clef sharp sign, a melodic line of eighth notes, and guitar chord symbols.

12

Musical notation for measures 12 and 13. The top staff (treble clef) contains rhythmic notation with stems and flags, and some notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

13

Musical notation for measures 14 and 15. The top staff (treble clef) contains rhythmic notation with stems and flags, and some notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

14

Musical notation for measures 16 and 17. The top staff (treble clef) contains rhythmic notation with stems and flags, and some notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

15

Musical notation for measures 18 and 19. The top staff (treble clef) contains rhythmic notation with stems and flags, and some notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

16

Musical notation for measure 16, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melodic line with eighth and sixteenth notes.

17

18 ≈ 236

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a melodic line with eighth notes. Measure 18 features a treble clef, a key signature of one sharp, and a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific technique.

19

20

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. Measure 20 features a treble clef, a key signature of one sharp, and a melodic line with eighth notes.

21

Musical notation for measure 21, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

22

Musical notation for measures 22 and 23. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 contains a melodic line of eighth notes with accents.

23

Musical notation for measures 24 and 25. Measure 24 is a whole rest. Measure 25 contains a melodic line of eighth notes with accents and slurs.

24

Musical notation for measures 26 and 27. Measure 26 is a whole rest. Measure 27 contains a melodic line of eighth notes with accents and slurs.

25

26

tuning

27

Musical notation for measures 28, 29, and 30. Measure 28 is a whole rest. Measure 29 contains a melodic line of eighth notes with accents and slurs. Measure 30 contains a whole rest. A bracket labeled 'tuning' spans measures 29 and 30.

28 *tuning* 29 30 31

Musical notation for measures 28-31. The top staff shows guitar fretting with 'x' marks and a '28 tuning' bracket. The bottom staff shows a melodic line with slurs and ties.

32 33 3

Musical notation for measures 32-33. The top staff shows guitar fretting with 'x' marks. The bottom staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes marked '3'.

34 35

Musical notation for measures 34-35. The top staff shows guitar fretting with 'x' marks and a '7' fret indicator. The bottom staff shows a melodic line with slurs and ties.

36 *tuning* 37 38

Musical notation for measures 36-38. The top staff shows guitar fretting with 'x' marks and a 'tuning' bracket. The bottom staff shows a melodic line with slurs and ties.

39

Musical notation for measures 39-40. The top staff shows a series of 'x' marks on a treble clef staff. The bottom staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a series of notes with accents.

40 $\text{♩} \approx 247$

Musical notation for measures 40-41. The top staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and notes with accents. The bottom staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a series of notes with accents.

41

Musical notation for measures 41-42. The top staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and notes with accents. The bottom staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a series of notes with accents.

42

Musical notation for measures 42-43. The top staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and notes with accents. The bottom staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a series of notes with accents.

43

Musical notation for measures 43-44. Measure 43 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a whole rest. The bass clef contains a series of eighth notes with accents (>) and some beamed eighth notes. Measure 44 has a treble clef with a whole rest and a fermata. The bass clef continues with eighth notes and accents.

44

Musical notation for measures 44-45. Measure 44 has a treble clef with a whole rest and a fermata. The bass clef contains eighth notes with accents. Measure 45 has a treble clef with a whole rest and a fermata. The bass clef continues with eighth notes and accents.

45 *Peudo-tihāi*

Musical notation for measures 45-46. Measure 45 has a treble clef with a whole rest and a fermata, and a key signature change to two sharps (F# and C#). The bass clef contains eighth notes with accents. Measure 46 has a treble clef with a whole rest and a fermata. The bass clef continues with eighth notes and accents.

46

47

Musical notation for measures 46-47. Measure 46 has a treble clef with a whole rest and a fermata. The bass clef contains eighth notes with accents. Measure 47 has a treble clef with a whole rest and a fermata. The bass clef continues with eighth notes and accents.

48

Musical notation for measures 48-49. Measure 48 is a whole rest. Measure 49 contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and continues with eighth and quarter notes.

49

50

Musical notation for measures 49-50. Measure 49 is a whole rest. Measure 50 contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes and quarter notes. Above the staff, there are rhythmic markings: 'x' marks and vertical stems with flags, indicating specific rhythmic patterns.

51

Musical notation for measures 51-52. Measure 51 is a whole rest. Measure 52 contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody features eighth notes and quarter notes, with accents (>) placed over several notes.

52

53

Musical notation for measures 52-53. Measure 52 is a whole rest. Measure 53 contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes and quarter notes. Above the staff, there are rhythmic markings: 'x' marks and vertical stems with flags, indicating specific rhythmic patterns.

54

Musical notation for measures 54 and 55. The top staff (treble clef) contains rests and vertical stems with 'x' marks. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth notes and slurs, starting with a fermata. The bottom staff begins with a fermata over a whole rest.

55

Musical notation for measures 56 and 57. The top staff (treble clef) contains rests and vertical stems with 'x' marks. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth notes and slurs, starting with a fermata. The bottom staff begins with a fermata over a whole rest.

56

Musical notation for measures 58 and 59. The top staff (treble clef) contains rests and vertical stems with 'x' marks. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth notes and slurs, starting with a fermata. The bottom staff begins with a fermata over a whole rest.

57

Musical notation for measures 60 and 61. The top staff (treble clef) contains rests and vertical stems with 'x' marks. The bottom staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth notes and slurs, starting with a fermata. The bottom staff begins with a fermata over a whole rest.

58

Musical notation for measures 58 and 59. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 58 contains a series of eighth notes with accents. Measure 59 continues with eighth notes and includes a slur over a group of notes.

59

tihāi

Musical notation for measures 59 and 60. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 59 contains a series of eighth notes with accents. Measure 60 contains a series of eighth notes with accents and includes a slur over a group of notes.

60

61

Musical notation for measures 60 and 61. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 60 contains a series of eighth notes with accents and includes a slur over a group of notes. Measure 61 contains a series of eighth notes with accents and includes a slur over a group of notes.

62

Musical notation for measure 62. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 62 contains a series of eighth notes with accents and includes a slur over a group of notes.

63 64

Musical notation for measures 63 and 64. Measure 63 has a treble clef with a whole rest. Measure 64 has a treble clef with a whole rest and a guitar-style notation with an 'x' on the staff. The bass clef part shows a melodic line in G major with eighth and quarter notes.

65

Musical notation for measure 65. The treble clef has a whole rest. The bass clef has a melodic line in G major with eighth and quarter notes.

66 67

Musical notation for measures 66 and 67. Measure 66 has a treble clef with a whole rest. Measure 67 has a treble clef with a whole rest and a guitar-style notation with 'x' marks. The bass clef part shows a melodic line in G major with eighth and quarter notes.

68 69

Musical notation for measures 68 and 69. Measure 68 has a treble clef with a whole rest and a guitar-style notation with 'x' marks. Measure 69 has a treble clef with a whole rest and a guitar-style notation with 'x' marks. The bass clef part shows a melodic line in G major with eighth and quarter notes.

70

71

tuning

Musical notation for measures 70 and 71. The top staff (treble clef) contains rhythmic patterns with stems and flags, and some notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. A bracket labeled 'tuning' spans measures 71 and 72.

72

73

Musical notation for measures 72 and 73. The top staff (treble clef) shows rhythmic patterns with stems and flags, and notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) shows a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs.

74

Musical notation for measures 74 and 75. The top staff (treble clef) shows rhythmic patterns with stems and flags, and notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) shows a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs.

75

Musical notation for measures 75 and 76. The top staff (treble clef) shows rhythmic patterns with stems and flags, and notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) shows a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs.

76

Musical notation for measures 76-77. The top staff (treble clef) contains rests and 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

77 78

Musical notation for measures 77-78. The top staff (treble clef) contains rests and 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

79

Musical notation for measures 79-80. The top staff (treble clef) contains rests and 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

80

Musical notation for measures 80-81. The top staff (treble clef) contains rests and 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

85

Musical notation for measures 85 and 86. Measure 85 is a whole rest in the treble clef. Measure 86 features a continuous eighth-note melody in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4 and descends to D4. Measure 86 also includes a bass staff with a continuous eighth-note accompaniment.

86 87

Musical notation for measures 86 and 87. Measure 86 continues the eighth-note melody from the previous system. Measure 87 features a treble clef staff with a sequence of chords marked with 'x' and a bass staff with a melody of eighth notes.

88

Musical notation for measures 87 and 88. Measure 87 continues the eighth-note melody. Measure 88 features a treble clef staff with a sequence of chords marked with 'x' and a bass staff with a melody of eighth notes.

89 90

Musical notation for measures 88 and 90. Measure 88 continues the eighth-note melody. Measure 89 features a treble clef staff with a sequence of chords marked with 'x' and a bass staff with a melody of eighth notes. Measure 90 continues the eighth-note melody in the treble clef and the eighth-note accompaniment in the bass staff.

91 $\text{♩} \approx 260$

Musical notation for measures 91 and 92. Measure 91 is a whole rest. Measure 92 contains a melodic line in G major with eighth notes and accents.

92

Musical notation for measure 92, showing the continuation of the melodic line from the previous system.

93

Musical notation for measures 93 and 94. Measure 93 is a whole rest. Measure 94 contains a melodic line with accents.

94 *tablā-Solo bis Zyklus 104*

95

Musical notation for measures 94 and 95. Measure 94 contains a tablā solo with rests and accents. Measure 95 contains a melodic line.

96

Musical notation for measure 96, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The melody consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a half note, and continues with a series of eighth notes and quarter notes.

97 98

Musical notation for measures 97 and 98. Measure 97 contains a whole rest. Measure 98 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The melody includes a dotted quarter note, an eighth note, and a half note, followed by a sequence of eighth notes and quarter notes.

99

Musical notation for measure 99, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The melody consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a half note, and continues with a series of eighth notes and quarter notes.

100 101

Musical notation for measures 100 and 101. Measure 100 contains a whole rest. Measure 101 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The melody includes a dotted quarter note, an eighth note, and a half note, followed by a sequence of eighth notes and quarter notes.

102

Musical notation for measure 102, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a single staff with a melodic line. The measure begins with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and continues with a series of eighth and quarter notes.

103

104

Musical notation for measures 103 and 104. Measure 103 shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes. Measure 104 continues the accompaniment with a treble clef staff containing rests and a bass clef staff with eighth notes.

105

106

Musical notation for measures 105 and 106. Measure 105 features a treble clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes marked with 'x' and a bass clef staff with rests. Measure 106 continues the accompaniment and includes a melodic line in the bass clef staff.

107

Musical notation for measure 107, showing a treble clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes marked with 'x' and a bass clef staff with rests.

108

Musical notation for measures 108-109. The upper staff (treble clef) contains rests and rhythmic markings (x) above the staff. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note, featuring accents (v) under the notes.

109

Musical notation for measures 110-111. The upper staff (treble clef) contains rests and rhythmic markings (x) above the staff. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note, featuring accents (v) under the notes.

110

Musical notation for measures 112-113. The upper staff (treble clef) contains rests. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note, featuring accents (v) under the notes.

111

Musical notation for measures 114-115. The upper staff (treble clef) contains rests. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note, featuring accents (v) under the notes.

112

Musical notation for measure 112. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth notes with accents.

113

Musical notation for measure 113. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth notes with accents, ending with a slur.

114

Musical notation for measure 114. The top staff is a treble clef with a whole rest and several 'x' marks. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth notes with a slur.

115

Musical notation for measure 115. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth notes.

116 $\text{♩} \approx 250$ 117

118 119

120 121

122

123

Musical notation for measures 123. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music: the first five measures each contain a single quarter note marked with an 'x' on the stem, and the sixth measure contains a quarter rest. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight measures of music: the first five measures each contain a quarter note with a stem, and the sixth through eighth measures contain eighth notes with stems. The eighth measure has a 'v' (accents) below it.

124

Musical notation for measures 124. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a whole rest. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight measures of music: the first five measures each contain a quarter note with a stem, and the sixth through eighth measures contain eighth notes with stems. The sixth, seventh, and eighth measures have a 'v' (accents) below them.

125

Musical notation for measures 125. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a whole rest. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight measures of music: the first five measures each contain a quarter note with a stem, and the sixth through eighth measures contain eighth notes with stems. The sixth, seventh, and eighth measures have a 'v' (accents) below them.

126

Musical notation for measures 126. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a whole rest. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight measures of music: the first five measures each contain a quarter note with a stem, and the sixth through eighth measures contain eighth notes with stems. The first, second, and third measures have a 'v' (accents) below them.

127

Musical notation for measures 127-128. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a continuous eighth-note melody with accents (>) under every note.

128 *tablā-Solo bis Zyklus 141* 129

Musical notation for measures 128-129. The top staff has a whole rest in measure 128, followed by two measures of tablā notation (x marks on a staff) and a whole rest in measure 129. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a continuous eighth-note melody with slurs and accents.

130

Musical notation for measures 130-131. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a continuous eighth-note melody with slurs and accents.

131 132

Musical notation for measures 131-132. The top staff is a treble clef with a whole rest in measure 131, followed by a whole rest in measure 132. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a continuous eighth-note melody with slurs and accents.

133

Musical staff 133: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth and quarter notes with various phrasing marks.

134

135

Musical staff 134: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including some slurs and phrasing marks. A measure rest is indicated above the staff at the beginning of the line.

136

Musical staff 136: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth and quarter notes with various phrasing marks.

137

138

Musical staff 137: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including some slurs and phrasing marks. A measure rest is indicated above the staff at the beginning of the line.

139

Musical notation for measure 139, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a single melodic line on a five-line staff. The notation includes a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes with various articulations and slurs.

140

141

Musical notation for measures 140 and 141. Measure 140 shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 141 features a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of rhythmic marks (crosses) on a five-line staff, with a melodic line below it.

142

Musical notation for measure 142. The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of rhythmic marks (crosses). The bottom staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and accents.

143

Musical notation for measure 143. The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of rhythmic marks (crosses). The bottom staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and accents.

144

Musical notation for measures 144-145. The upper staff (treble clef) contains rhythmic markings: three pairs of eighth notes with accents, followed by ten vertical stems with 'x' marks. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a melodic line of eighth notes, with a slur over the first six notes and a fermata over the final note.

145 146

Musical notation for measures 145-146. The upper staff (treble clef) contains rhythmic markings: a pair of eighth notes with an accent, followed by ten vertical stems with 'x' marks. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a melodic line of eighth notes with accents, followed by a half note with a fermata.

147

Musical notation for measures 147-148. The upper staff (treble clef) contains rhythmic markings: four vertical stems with 'x' marks. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a melodic line of eighth notes with accents, followed by a slur over the last four notes.

148

Musical notation for measures 148-149. The upper staff (treble clef) contains rhythmic markings: four vertical stems with 'x' marks. The lower staff (treble clef with a key signature of one sharp) contains a melodic line of eighth notes with accents, followed by a slur over the last four notes.

149 tihāī

Musical notation for measures 149-150. The top staff is a vocal line with a long rest. The bottom staff is a piano accompaniment with eighth notes and accents.

150 151

Musical notation for measures 150-151. The top staff has rests and 'x' marks. The bottom staff has piano accompaniment with eighth notes and accents.

152 153

Musical notation for measures 152-153. The top staff has rests and 'x' marks. The bottom staff has piano accompaniment with eighth notes, accents, and slurs.

154 155

Musical notation for measures 154-155. The top staff has rests and 'x' marks. The bottom staff has piano accompaniment with eighth notes and accents.

156

157

158

159

160

Musical notation for measures 160-161. Measure 160 is a whole rest. Measure 161 features a melodic line in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, starting on a middle C and moving in a stepwise fashion.

161 *tihāī*

Musical notation for measures 161-162. Measure 161 includes a vocal line with the syllable *tihāī* and a guitar line with a series of 'x' marks indicating muted notes. Measure 162 continues the melodic line from the previous system.

162

163 ≈ 256

Musical notation for measures 162-163. Measure 162 features a vocal line with 'x' marks and a guitar line with eighth notes. Measure 163 includes a vocal line with 'x' marks and a guitar line with a complex rhythmic pattern, including a note marked with a 'v' (accents) and a note with a tilde (~) indicating a trill or tremolo.

164

Musical notation for measures 164-165. Measure 164 is a whole rest. Measure 165 features a melodic line in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, starting on a middle C and moving in a stepwise fashion.

171

Musical notation for measures 171-172. The top staff (treble clef) contains rests and percussive symbols (x) with stems. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line of eighth notes with accents (>) under the 5th and 6th notes.

172

Musical notation for measures 173-174. The top staff (treble clef) contains rests and percussive symbols (x) with stems. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line of eighth notes with accents (>) under the 1st and 2nd notes.

173

Musical notation for measures 175-176. The top staff (treble clef) contains rests and percussive symbols (x) with stems. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line of eighth notes with accents (>) under the 10th and 11th notes.

174

Musical notation for measures 177-180. The top staff (treble clef) contains rests and percussive symbols (x) with stems. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line of eighth notes with accents (>) under the 1st, 4th, and 8th notes. Chordal accompaniment is indicated by (F) below the notes in measures 178, 179, and 180.

175

Musical notation for measures 175 and 176. Measure 175 is a whole rest. Measure 176 consists of six eighth-note chords, each labeled with a bass clef and the letter 'F' in parentheses. The notes in each chord are F4, C5, G5, and A5.

176

Musical notation for measures 176 and 177. Measure 176 consists of five eighth-note chords, each labeled with a bass clef and the letter 'F' in parentheses. The notes in each chord are F4, C5, G5, and A5. Measure 177 is a whole rest.

177

178

Musical notation for measures 177 and 178. Measure 177 consists of two eighth notes with an accent (>) and a whole rest. Measure 178 consists of two eighth notes with an accent (>) and a whole rest.

179

180

Musical notation for measures 179 and 180. Measure 179 consists of a half note with an accent (>) and a whole rest. Measure 180 consists of a half note with an accent (>) and a whole rest.

181

182

183

184

185

This musical score consists of five systems, each with a guitar part (top staff) and a piano part (bottom staff). The key signature is one sharp (F#).
- **System 1 (Measures 181-182):** The guitar part in measure 181 has six 'x' marks. In measure 182, it has two 'x' marks. The piano part in measure 181 has a quarter note followed by a quarter rest. In measure 182, it features a triplet of eighth notes.
- **System 2 (Measures 183-184):** The guitar part in measure 183 has six 'x' marks. The piano part in measure 183 has a quarter note followed by a quarter rest. In measure 184, the piano part has a series of eighth notes with accents.
- **System 3 (Measures 185):** The guitar part in measure 185 has six 'x' marks. The piano part in measure 185 has a series of eighth notes with accents, followed by a quarter note and a quarter rest.

186 $\text{♩} \approx 269$

Musical staff 186: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth notes with stems pointing down. The notes start on G4 and descend to E4, then ascend to G4. A fermata is placed over the final note, G4.

187

Musical staff 187: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth notes with stems pointing down. The notes start on G4 and descend to E4, then ascend to G4. There are five accents (>) over the first five notes. A fermata is placed over the final note, G4.

188

Musical staff 188: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth notes with stems pointing down. The notes start on G4 and descend to E4, then ascend to G4. There are ten accents (>) over the notes. A fermata is placed over the final note, G4.

189 *tihāī*

Musical staff 189: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth notes with stems pointing down. The notes start on G4 and descend to E4, then ascend to G4. There are ten accents (>) over the notes. A fermata is placed over the final note, G4.

190

Musical notation for measures 190-191. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line of eighth notes with slurs and accents.

191

192

Musical notation for measures 191-192. The top staff shows a treble clef with rests and rhythmic markings (x and z). The bottom staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a melodic line of eighth notes with slurs and accents.

193

194

Musical notation for measures 193-194. The top staff shows a treble clef with rests and rhythmic markings (x). The bottom staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a melodic line of eighth notes with slurs and accents.

195

196

Musical notation for measures 195-196. The top staff shows a treble clef with rests and rhythmic markings (x). The bottom staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a melodic line of eighth notes with slurs and accents.

197

Musical notation for measure 197. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth notes with slurs and accents.

198

Musical notation for measure 198. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth notes with slurs and accents.

199

Musical notation for measure 199. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth notes with slurs and accents.

200

Musical notation for measure 200. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth notes with slurs and accents.

201 *tihāt* 202

Musical notation for measures 201-202. The top staff is a vocal line with rhythmic notation and rests. The bottom staff is a piano accompaniment in G major, featuring eighth-note patterns and a melodic line.

203 204

Musical notation for measures 203-204. The top staff continues the vocal line with rhythmic notation. The bottom staff continues the piano accompaniment with a melodic line and some rests.

205 206 *k*

Musical notation for measures 205-206. The top staff continues the vocal line. The bottom staff continues the piano accompaniment, with a dynamic marking *k* (forte) appearing under measure 206.

207 208

Musical notation for measures 207-208. The top staff continues the vocal line. The bottom staff continues the piano accompaniment with a melodic line.

209 210

Musical notation for measures 209 and 210. The top staff shows guitar fretting with 'x' marks and stems. The bottom staff shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

211 212

Musical notation for measures 211 and 212. The top staff shows guitar fretting with 'x' marks and stems. The bottom staff shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

213

Musical notation for measure 213. The top staff shows guitar fretting with 'x' marks and stems. The bottom staff shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff includes three bass notes labeled (F) with accents (>).

214

Musical notation for measure 214. The top staff is empty. The bottom staff shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff includes five bass notes labeled (F) with accents (>).

215

Musical notation for measures 215 and 216. Measure 215 is a whole rest. Measure 216 contains a melodic line in the right hand with eighth notes and accents, and a bass line with eighth notes.

216

Musical notation for measures 217 and 218. Measure 217 is a whole rest. Measure 218 contains a melodic line in the right hand with eighth notes and accents, and a bass line with eighth notes.

217 *tihāi* 218 ♩ ≈ 251

Musical notation for measures 219 and 220. Measure 219 is a whole rest. Measure 220 contains a melodic line in the right hand with eighth notes and accents, and a bass line with eighth notes.

219 220

Musical notation for measures 221 and 222. Measure 221 is a whole rest. Measure 222 contains a melodic line in the right hand with eighth notes and accents, and a bass line with eighth notes.

221

Musical notation for measure 221. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A slur covers the last three notes (E4, D4, C4) with an accent (>) under the first note of the slur.

222

Musical notation for measure 222. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A slur covers the last three notes (E4, D4, C4) with an accent (>) under the first note of the slur.

223

Musical notation for measure 223. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A slur covers the last three notes (E4, D4, C4) with an accent (>) under the first note of the slur.

224

Musical notation for measure 224. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A slur covers the last three notes (E4, D4, C4) with an accent (>) under the first note of the slur.

225

Musical notation for measures 225-226. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a continuous eighth-note melody with accents (>) and slurs. The melody starts on G4 and descends to D4.

226

227

Musical notation for measures 226-227. The top staff has whole rests. The bottom staff continues the eighth-note melody from measure 225. At the end of measure 227, there is a measure rest and a dynamic marking *(m)*.

228

229

Musical notation for measures 228-229. The top staff contains a series of 'x' marks on a treble clef staff, indicating a percussive or plucked texture. The bottom staff has whole rests for most of the measures, with a short eighth-note phrase in measure 228.

230

Musical notation for measures 230-231. The top staff has 'x' marks and a treble clef. The bottom staff continues the eighth-note melody from previous measures, ending with a slur and a dynamic marking >.

231

Musical notation for measures 231-232. The upper staff (treble clef) contains rests and a few notes with 'x' marks. The lower staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and ties.

232 *tihā* 233

Musical notation for measures 232-233. The upper staff (treble clef) contains rests and notes with 'x' marks. The lower staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and ties.

234

Musical notation for measure 234. The upper staff (treble clef) contains rests. The lower staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and ties.

235

Musical notation for measure 235. The upper staff (treble clef) contains rests. The lower staff (treble clef, key signature of one sharp) contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and ties.

236

Musical notation for measures 236-237. The top staff (treble clef) contains rests. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. The melody is in a key with one sharp (F#).

237

tihāī

Musical notation for measures 237-238. The top staff (treble clef) contains rests and some rhythmic markings. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a melodic line with slurs and accents. The word "tihāī" is written above the staff. The melody is in a key with one sharp (F#).

238

239

Musical notation for measures 238-239. The top staff (treble clef) contains rests and some rhythmic markings. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a melodic line with slurs and accents. The melody is in a key with one sharp (F#).

240

Musical notation for measures 239-240. The top staff (treble clef) contains rests and some rhythmic markings. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a melodic line with slurs and accents. The melody is in a key with one sharp (F#).

241

Musical notation for measures 241-242. The top staff (treble clef) contains rests and some notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a melodic line with slurs and accents.

242

243

Musical notation for measures 242-243. The top staff (treble clef) contains rests and notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a melodic line with slurs and accents.

244

tuning, tāla für ca. 11 Zyklen unterbrochen

245

256

Musical notation for measures 244-256. The top staff (treble clef) contains rests and notes with 'x' marks. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains rests. A text box above the top staff indicates a tuning change and interruption of the tāla cycle.

257

Musical notation for measure 257. The top staff (treble clef) contains rests. The bottom staff (treble clef with a sharp sign) contains a melodic line.

258

Musical notation for measures 258-259. The upper staff (treble clef) contains rests and a final chord marked with an 'x' and a fermata. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a continuous eighth-note melody.

259 ≈ 280

Musical notation for measures 259-260. The upper staff (treble clef) contains rests and a final chord marked with an 'x' and a fermata. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melody with slurs and a fermata at the end.

260

261

Musical notation for measures 260-261. The upper staff (treble clef) contains rests and chords marked with 'x' and fermatas. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melody with slurs and a fermata at the end. A marking '(m)' is present below the first note of measure 260.

262

Musical notation for measures 262-263. The upper staff (treble clef) contains rests and a final chord marked with an 'x' and a fermata. The lower staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melody with slurs and a fermata at the end.

263 264

Musical notation for measures 263 and 264. The top staff (treble clef) contains a sequence of notes marked with 'x' above them, indicating a specific rhythmic or melodic pattern. The bottom staff (bass clef) contains a single note followed by rests.

265

Musical notation for measure 265. The top staff (treble clef) contains a few notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a complex melodic line with many notes.

266

Musical notation for measure 266. The top staff (treble clef) contains notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a complex melodic line with many notes.

267

Musical notation for measure 267. The top staff (treble clef) contains notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a complex melodic line with many notes.

268

(m) k

269

270

271 272

273

Musical notation for measures 273-274. The top staff (treble clef) contains rests and a fermata. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over a group of notes.

274

T. rubato

Musical notation for measures 274-275. The top staff (treble clef) contains rests and a fermata. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over a group of notes.

275

276

T. rubato

Musical notation for measures 275-276. The top staff (treble clef) contains rests and a fermata. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over a group of notes.

277

278

(m)

Musical notation for measures 277-278. The top staff (treble clef) contains rests and a fermata. The bottom staff (treble clef with a sharp key signature) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over a group of notes.

284

Musical notation for measures 284-285. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

285

gat VI mukhrā

Musical notation for measures 285-286. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. A bracket above the top staff spans from measure 285 to 286, labeled "gat VI mukhrā".

286 gat VI

287 ≈ 283

Musical notation for measures 286-287. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. A bracket above the top staff spans from measure 286 to 287, labeled "gat VI".

♩ = 80

288

289 tablā tuning

Musical notation for measures 288-289. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. A tempo marking "♩ = 80" is present above the top staff. A bracket above the top staff spans from measure 288 to 289, labeled "289 tablā tuning".

290 291

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of rhythmic marks, primarily 'x' symbols, with some vertical stems. A bracket above the staff spans from measure 290 to 291. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a whole rest in each of the two measures.

292

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp, showing a sequence of rhythmic marks. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a whole rest in each of the two measures.

293 \approx 336

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a whole rest in each of the four measures. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a continuous melodic line of eighth notes across all four measures.

gat-jhālā 294 295

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp, featuring a sequence of rhythmic marks including 'x' and vertical stems. A bracket above the staff spans from measure 294 to 295. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with notes and rests.

296 297

Musical notation for measures 296 and 297. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks and stems with flags. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing a sequence of quarter notes with stems and flags, corresponding to the rhythmic patterns in the top staff.

298 299

Musical notation for measures 298 and 299. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks and stems with flags. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing a sequence of quarter notes with stems and flags, corresponding to the rhythmic patterns in the top staff.

300 301

Musical notation for measures 300 and 301. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks and stems with flags. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing a sequence of quarter notes with stems and flags, corresponding to the rhythmic patterns in the top staff.

302 303

Musical notation for measures 302 and 303. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing a sequence of rhythmic patterns represented by 'x' marks and stems with flags. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), containing a sequence of quarter notes with stems and flags, corresponding to the rhythmic patterns in the top staff.

304 305

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note followed by three eighth notes, and a quarter note followed by three eighth notes. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a sequence of quarter notes and eighth notes.

306 307

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note followed by three eighth notes, and a quarter note followed by three eighth notes. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a sequence of quarter notes and eighth notes.

308 309

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note followed by three eighth notes, and a quarter note followed by three eighth notes. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a sequence of quarter notes and eighth notes.

310 311

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note followed by three eighth notes, and a quarter note followed by three eighth notes. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a sequence of quarter notes and eighth notes.

312 313

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of notes with stems and flags, corresponding to the upper staff.

314 315 ≈ 368

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and contains notes with 'x' marks above them. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains notes with stems and flags. A measure number ≈ 368 is written above the upper staff.

316 317

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and contains notes with 'x' marks above them. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains notes with stems and flags.

318 319

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and contains notes with 'x' marks above them. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains notes with stems and flags.

320 321

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note followed by a quarter rest, a quarter note followed by a quarter rest, and a quarter note followed by a quarter rest. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of quarter notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down, interspersed with quarter rests.

322 323

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note followed by a quarter rest, a quarter note followed by a quarter rest, and a quarter note followed by a quarter rest. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of quarter notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down, interspersed with quarter rests.

324 325

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note followed by a quarter rest, a quarter note followed by a quarter rest, and a quarter note followed by a quarter rest. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of quarter notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down, interspersed with quarter rests.

326 327

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note followed by a quarter rest, a quarter note followed by a quarter rest, and a quarter note followed by a quarter rest. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of quarter notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down, interspersed with quarter rests.

328 329

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a sequence of rhythmic patterns marked with 'x' and stems. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp, showing a melodic line with notes and rests.

330 331

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp, showing a sequence of rhythmic patterns marked with 'x' and stems. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp, showing a melodic line with notes and rests.

332 333

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp, showing a sequence of rhythmic patterns marked with 'x' and stems. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp, showing a melodic line with notes and rests.

334 335

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp, showing a sequence of rhythmic patterns marked with 'x' and stems. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp, showing a melodic line with notes and rests.

336 337

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note followed by a quarter rest, then a quarter note followed by a quarter rest, and so on, with 'x' marks above the notes. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a melodic line with quarter notes and quarter rests.

338 339

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a sequence of rhythmic patterns with 'x' marks above the notes. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a melodic line with quarter notes and quarter rests.

340 341

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a sequence of rhythmic patterns with 'x' marks above the notes. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a melodic line with quarter notes and quarter rests.

342 343

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a sequence of rhythmic patterns with 'x' marks above the notes. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a melodic line with quarter notes and quarter rests.

344 345

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains rhythmic notation consisting of eighth notes with stems and beams, and rests. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with quarter notes and rests.

346 347

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains rhythmic notation consisting of eighth notes with stems and beams, and rests. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with quarter notes and rests.

348 349

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains rhythmic notation consisting of eighth notes with stems and beams, and rests. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with quarter notes and rests.

350 351

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains rhythmic notation consisting of eighth notes with stems and beams, and rests. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with quarter notes and rests.

352 353

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note followed by two eighth notes, then a quarter note followed by two eighth notes, and so on, with 'x' marks above the notes. Measure 352 is marked with a brace and '352', and measure 353 is marked with a brace and '353'. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a bass line with quarter notes and rests.

354 355

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring rhythmic patterns similar to the previous system, with 'x' marks above the notes. Measure 354 is marked with a brace and '354', and measure 355 is marked with a brace and '355'. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a bass line with quarter notes and rests.

356 357 ≈ 428

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring rhythmic patterns with 'x' marks above the notes. Measure 356 is marked with a brace and '356', and measure 357 is marked with a brace and '357 ≈ 428'. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a bass line with quarter notes and rests.

358 359

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring rhythmic patterns with 'x' marks above the notes. Measure 358 is marked with a brace and '358', and measure 359 is marked with a brace and '359'. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a bass line with quarter notes and rests.

360 361

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains rhythmic notation with 'x' marks. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains rhythmic notation with note stems.

362 363 tuning Zyklus 363 bis Zyklus 366

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains rhythmic notation with 'x' marks. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains rhythmic notation with note stems. A bracket above the upper staff spans from measure 363 to 366, labeled '363 tuning Zyklus 363 bis Zyklus 366'.

367 368

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains rhythmic notation with 'x' marks. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains rhythmic notation with note stems.

369 tuning bis Zyklus 382 383

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains rhythmic notation with 'x' marks. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains rhythmic notation with note stems. A bracket above the upper staff spans from measure 369 to 382, labeled '369 tuning bis Zyklus 382'. Measure 383 is the first measure of a new section.

384 385

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of notes with stems and flags, including rests, with measure numbers 384 and 385 indicated above. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with stems and flags, including rests, corresponding to the upper staff.

386 387

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of notes with stems and flags, including rests, with measure numbers 386 and 387 indicated above. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with stems and flags, including rests, corresponding to the upper staff.

388 389

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of notes with stems and flags, including rests, with measure numbers 388 and 389 indicated above. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with stems and flags, including rests, corresponding to the upper staff.

390 391

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of notes with stems and flags, including rests, with measure numbers 390 and 391 indicated above. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with stems and flags, including rests, corresponding to the upper staff.

400 401

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes with stems, some marked with an 'x' above them. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of quarter notes.

402 403

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes with stems, some marked with an 'x' above them. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of quarter notes.

404 405

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes with stems, some marked with an 'x' above them. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of quarter notes.

406 407

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes with stems, some marked with an 'x' above them. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of quarter notes.

408 409

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter rest followed by a quarter note with a stem and a flag, then a quarter rest, and so on. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a steady eighth-note accompaniment.

410 411

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a sequence of rhythmic patterns: a quarter rest followed by a quarter note with a stem and a flag, then a quarter rest, and so on. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a steady eighth-note accompaniment.

412 ≈ 523 413

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a sequence of rhythmic patterns: a quarter rest followed by a quarter note with a stem and a flag, then a quarter rest, and so on. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a steady eighth-note accompaniment.

414 415

This system contains two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a sequence of rhythmic patterns: a quarter rest followed by a quarter note with a stem and a flag, then a quarter rest, and so on. The lower staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a steady eighth-note accompaniment that concludes with a half note.

416 417

Musical notation for measures 416 and 417. Measure 416 is a whole rest. Measure 417 contains a melodic line starting on G4 and moving stepwise up to D5, then down to G4.

418 *Schlussformel* 419

Musical notation for measures 418 and 419. Measure 418 is a whole rest. Measure 419 contains a melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4.

420 421

Musical notation for measures 420 and 421. Measure 420 is a whole rest. Measure 421 contains a melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4.

422 423

Musical notation for measures 422 and 423. Measure 422 is a whole rest. Measure 423 contains a melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4.

424 425

Musical notation for measures 424 and 425. Measure 424 is a whole rest. Measure 425 contains a melodic line starting with a dotted quarter note followed by eighth notes.

426 427 ≈ 580

Musical notation for measures 426 and 427. Measure 426 is a melodic line of eighth notes. Measure 427 is a melodic line of quarter notes.

428 429

Musical notation for measures 428 and 429. Measure 428 is a melodic line of eighth notes. Measure 429 is a melodic line of quarter notes.

430 431 *tihāī*

Musical notation for measures 430 and 431. Measure 430 is a melodic line of eighth notes. Measure 431 is a melodic line of quarter notes with a slur over the first three notes.

