

# **Vistār in der Tablā-Musik**

**Studien zu Variationstechniken im nordindischen Trommelspiel**

Textteil

**Dissertation**

Zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)  
am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
der Freien Universität Berlin  
vorgelegt von Stefan Keller

Berlin 2019

Erstgutachter: Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Albrecht Riethmüller

Tag der Disputation: 9. 7. 2019



## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>vi</b>
<b>Verzeichnis der Abkürzungen</b>	<b>viii</b>
<b>Verzeichnis der Abbildungen</b>	<b>ix</b>
<b>Verzeichnis der Tabellen</b>	<b>xiii</b>
<b>Lesehinweise</b>	<b>xiv</b>
<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>1. Historische, spieltechnische und musiktheoretische Voraussetzungen</b>	<b>17</b>
1.1 Die <i>gharānā</i> der <i>tablā</i> -Musik	17
1.2 Klang und Spieltechnik der <i>tablā</i>	23
1.3 <i>Bol</i> : mnemotechnische Silben	37
1.4 <i>Bol</i> -Gruppen und „Wörter“	46
1.5 Metrum und Zyklus: <i>tāl</i> , <i>ṭhekā</i> , und das <i>khālī-bharī</i> -Prinzip	55
1.6 Schlussformeln	60
1.7 <i>Tihāī</i> , <i>āmad</i> und <i>mukhṛā</i> : rhythmische Kadenzten und auftaktige Floskeln	68
<b>2. Notation</b>	<b>74</b>
2.1 Bestehende Notationsweisen des Rhythmus	74
2.2 Bestehende Notationsweisen der Spieltechniken und des Klanges	80
2.3 Argumente für die Entwicklung zweier neuer Notationssysteme	86
2.4 Detaillierte Beschreibung des verwendeten <i>bol</i> -Notationssystems	91
2.5 Detaillierte Beschreibung des verwendeten notenschriftlichen Notationssystems	97
<b>3. Transkription</b>	<b>102</b>
3.1 Interpretation von klanglichen Phänomenen	102
3.2 Wajid Hussain zum dritten	105
3.3 Robert Gottliebs Transkription von Inam Ali Khans Delhi- <i>qāyda</i> 2	113
3.4 Transkription in der vorliegenden Arbeit	117
<b>4. <i>Vistār</i> in der Literatur zur <i>tablā</i>-Musik</b>	<b>120</b>
4.1 <i>Khālī-bharī</i> -Zyklen	120
4.2 Beschränkung auf die <i>bol</i> des Themas	127
4.3 Gestaltung einzelner Variationsphrasen und weitere Konstruktionsprinzipien	130
4.4 Formale Entwicklung	133
4.5 Variationstechniken bei Sudhir Mainkar	136
4.6 Robert Gottliebs Studie zu den <i>gharānā</i> der <i>tablā</i> -Musik	143
4.7 James Kippens und Bernard Bels Bol Processor	154
4.8 Improvisation	163
<b>5. Methodik</b>	<b>168</b>
5.1 „Teilnehmende Beobachtung“ und weitere Feldforschungen	168
5.2 Terminologie	173

5.3	Auswahl der transkribierten und analysierten Tonaufnahmen	180
5.4	Methoden der Analyse und des Interpretationsvergleichs	191
<b>6.</b>	<b>Einzelanalysen zum Delhi-qāyḍā 1</b>	<b>196</b>
6.1	Ahmedjan Thirakwa	197
6.2	Habibuddin Khan	221
6.3	Keramatullah Khan	227
6.4	Kanai Dutta	237
6.5	Nizamuddin Khan	244
6.6	Afaq Hussain Khan	255
6.7	Bhai Gaitonde	263
6.8	Shankar Ghosh	265
6.9	Shankar Ghosh und Shyamal Bose	273
6.10	Sudhir Mainkar	285
6.11	Latif Ahmed Khan	296
6.12	Anthony Dass	307
6.13	Zakir Hussain	311
6.14	Samir Chatterjee	318
6.15	Abhijit Banerjee	320
6.16	Aneesh Pradhan	324
<b>7.</b>	<b>Interpretationsvergleich zum Delhi-qāyḍā 1</b>	<b>337</b>
7.1	Bildung von Variationsphrasen	337
7.1.1	Vorherrschende Prinzipien	337
7.1.2	Singuläre Strukturen	351
7.1.3	Phrasen mit eigenständiger <i>bol</i> -Dichte	365
7.1.4	Akzentmuster, <i>peśkāṛ</i> -artige Sequenzen und fremde <i>bol</i>	369
7.1.5	Relevanz verschiedener Variationstechniken	376
7.1.6	Variationsphrasen in der Literatur zur <i>tablā</i> -Musik	380
7.2	Variationstechniken ohne Änderung der <i>bol</i> -Reihenfolge	393
7.2.1	Spielweise des <i>bāyā</i>	394
7.2.2	Rhythmisierungen	401
7.2.3	<i>Khulā-band</i> -Kontrast bei wiederholten <i>bol</i> -Gruppen	403
7.2.4	<i>Khulā-band</i> -Kontrast und Schlussformel	406
7.3	Bildung und Abfolge von <i>Khālī-bharī</i> -Zyklen	417
7.3.1	Länge der <i>khālī-bharī</i> -Zyklen	418
7.3.2	Symmetrische <i>khālī-bharī</i> -Zyklen	424
7.3.3	Asymmetrische <i>khālī-bharī</i> -Zyklen	434
7.4	Formale Gestaltung	442
7.4.1	Gliederung in Abschnitte	442
7.4.2	Abschluss der <i>qāyḍā</i> -Interpretationen durch <i>tihāī</i> oder <i>āmad</i>	446
7.4.3	Formale Gestaltung in der Literatur zur <i>tablā</i> -Musik	448
7.4.4	Formverlauf der einzelnen <i>qāyḍā</i> -Interpretationen	452
	<b>Schlussfolgerungen und offene Fragen</b>	<b>464</b>

<b>Anhang: Ergänzende Abbildungen und Tabellen</b>	<b>471</b>
<b>Glossar</b>	<b>478</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>480</b>
<b>Diskographie</b>	<b>485</b>
<b>Beigefügte Audio-, Video- und GIF-Dateien</b>	<b>490</b>
<b>Kurzfassungen in Deutsch und Englisch</b>	<b>491</b>
<b>Lebenslauf</b>	<b>495</b>

## Vorwort

Meine Beschäftigung mit Hindustani-Musik und mit der *tablā* war von Beginn an – und ist bis heute – in erster Linie nicht durch wissenschaftliche Interessen motiviert, sondern durch künstlerische. Als ich im Jahr 2005, nach meiner Ausbildung zum Oboisten und während meines Kompositionsstudiums, aus reiner Neugier bei einem ersten Indienaufenthalt einige *tablā*-Stunden nahm, hatte die Konfrontation mit dieser mir bis dahin kaum bekannten Musiksprache den dringenden Wunsch zur Folge, sie zu erlernen. Es war mir klar, dass nur das praktische Studium meinen musikalischen Horizont, wie erhofft, würde erweitern können, nicht die bloß theoretische Beschäftigung. Das Bedürfnis, eigene Musik für *tablā* zu komponieren, entstand wenige Zeit später, und da niemand zur Verfügung stand, der sich für diese Art von *tablā*-Musik interessierte und sie einzustudieren bereit war, musste ich meine eigenen Bemühungen am Instrument intensivieren, um die Stücke aufführen zu können. Mittlerweile sind drei Kompositionen entstanden: ein erstes, kammermusikalisches Werk für Klarinette, Geige und *tablā*, und zwei Kompositionen für *tablā* und Live-Elektronik. Weitere Stücke, unter anderem für Stimme, *tablā* und Live-Elektronik, sind geplant. Die notenschriftliche *tablā*-Notation, die in der vorliegenden Studie – neben der im Hindustani-Kontext gebräuchlichen Silbenschrift – zum Einsatz kommt, geht ursprünglich auf meine Bedürfnisse nach schriftlicher Fixierung beim Komponieren und auf die Notwendigkeit zurück, mit anderen Musikerinnen und Musikern auf diesem Weg zu kommunizieren.

Die Musik, die ich für *tablā* komponiert habe, begriff ich stets – genau wie meine Musik für Streichquartett, E-Gitarre oder Bongos – als Resultat eines individuellen Umgangs mit verschiedenen Einflüssen, jedoch nicht als Repräsentation „exotischer“ oder in irgend einer Weise „fremder“ Welten. Allerdings musste ich feststellen, dass das Auftauchen der *tablā* im Kontext Neuer Musik oft reflexartige Reaktionen hervorruft, teils ablehnender, teils empatischer Natur, die mit Klischees und Vorurteilen über Indien oder gar „den Osten“ in Verbindung stehen und eine offene Herangehensweise an musikalische, künstlerische Phänomene erschweren oder verunmöglichen. Deshalb begann ich, mich auch wissenschaftlich mit der *tablā* zu beschäftigen, um so einer potenziellen Leserschaft Einblicke in die Vielfalt und Lebendigkeit der *tablā*-Traditionen zu erlauben, mitsamt ihren musiktheoretischen und technischen Details und Feinheiten, und in ihrer ganzen ästhetischen Komplexität. Die vorliegende Studie soll, so die Hoffnung, einen Beitrag leisten zu einem künstlerischen und intellektuellen Austausch zwischen der Welt der europäischen Kunstmusik, die mich durch jahrelange Studien geprägt hat und in der ich mich selber beruflich bewege, und der Welt der nordindischen

Kunstmusik, im Folgenden Hindustani-Musik genannt, die ebenfalls, wenn auch in geringerem Maß, zu einem Teil meines musikalischen Denkens und Handelns geworden ist. Längerfristig geht mein Bestreben dahin, durch das Erwecken größeren Interesses an den musikalischen Möglichkeiten der *tablā*, und durch die Förderung einer weniger von Vorurteilen befrachteten Sichtweise auf dieses Instrument und seine Verwendung in unterschiedlichen Kontexten, intensivere Kollaborationen mit Musikern wie meinem *tablā*-Lehrer Dr. Aneesh Pradhan zu ermöglichen, mit dem ich schon heute auch über den Unterricht hinaus einen künstlerischen Austausch pflege.

Vorerst gilt ihm, Aneesh Pradhan, jedoch mein besonderer Dank für das Verständnis der *tablā*-Musik und der Hindustani-Musik generell, das er mir durch seinen Unterricht ermöglicht hat, für die vielen Einblicke und Erkenntnisse durch unsere zahlreichen Gespräche, und für die wertvollen Kontakte zu Musikern. Dhruva Ghosh, von dem ich bis zu seinem unerwarteten Tod im Jahr 2017 Gesangsunterricht erhielt, bin ich dankbar dafür, dass er mir die Welt der *rāg*-Musik eröffnete und mir bei meinen Aufenthalten in Indien ein Gefühl von Willkommensein gab. Sudhir Mainkar, Arvind Mulgaonkar, Ebenezer Stevens, Babu Patwardhan, Asif Ali und Yogesh Samsi bin ich für die Gespräche zu Dank verpflichtet, die ich mit ihnen führen durfte. Rutuja Lad und Yuji Nakagawa danke ich für ihre Hilfe beim Identifizieren einiger *rāg* der Begleitmelodien im Transkriptionsteil. Dr. Sebastian Claren bin ich für die Lektüre größerer Teile der Arbeit und seine äußerst klugen und hilfreichen Hinweise dankbar. Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner schließlich danke ich nicht nur für die jahrelange Betreuung meines Dissertationsvorhabens und für das Vertrauen, das er mir als wissenschaftlichem Quereinsteiger entgegenbrachte, sondern auch für die vorbehaltlose Großzügigkeit, mit der er mir den Zugang zu meinen späteren Lehrern Aneesh Pradhan und Dhruva Ghosh ermöglichte.

Die vorliegende Studie ist ohne finanzielle Unterstützung neben meiner freischaffenden Tätigkeit als Komponist entstanden. Zwei Institutionen bin ich dennoch zu Dank verpflichtet für Förderungen, die mir zwar als Komponist gewährt wurden, die aber indirekt auch meiner Forschungsarbeit zugute kam: dem DAAD für ein Jahresstipendium für einen Aufenthalt in Mumbai in den Jahren 2012 und 2013, und der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia für eine dreimonatige Studio Residenz in Mumbai und Mussoorie im Jahr 2018.

## Verzeichnis der Abkürzungen

### Abkürzungen für Begriffe

Die folgenden Begriffe werden in Kapitel 1.5 erläutert.

a	<i>āvartan</i>
v	<i>vibhāg</i>
m	<i>mātrā</i>

Beispiele:

a3m11	elfte <i>mātrā</i> im dritten <i>āvartan</i>
a7v1-3	<i>vibhāg</i> eins bis drei im siebten <i>āvartan</i>

### Abkürzungen für Namen

Abkürzungen für Namen werden hauptsächlich in Kapitel 7 verwendet.

AB	Abhijit Banerjee
AH	Afaq Hussain Khan
AT	Ahmedjan Thirakwa
AP	Aneesh Pradhan
AD	Anthony Dass
BG	Bhai Gaitonde
DC	David Courtney
EM	Emam Mehrdad
G/B	Shankar Ghosh und Shyamal Bose
GW	Gert-Matthias Wegner
HK	Habibuddin Khan
JK	James Kippen
KD	Kanai Dutta
KK	Keramatullah Khan
LA	Latif Ahmed Khan
LL	Lowell Lybarger
NG	Nikhil Ghosh
NK	Nizamuddin Khan
RG	Robert Gottlieb
RS	Rebecca Stewart
SB	Shyamal Bose
SC	Samir Chatterjee
SG	Shankar Ghosh
SM	Sudhir Mainkar
ZH	Zakir Hussain

## Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1.1 Regionen auf dem <i>dāyā̃</i> -Fell	24
Abb. 1.2 Spektrogramme von <i>sur-tā</i> , <i>kinār-tā</i> und <i>syāhī-tin</i> (01_sur.mp4, 02_kinar.mp4, 03_syahi-tin.mp4)	25
Abb. 1.3 Frequenzen der ersten vier Teiltöne von <i>syāhī-tin</i> (03_syahi-tin.mp4)	26
Abb. 1.4 Berührungspunkte der Finger und wichtigste Knotenlinien bei <i>sur-tā</i> , <i>kinār-tā</i> und <i>syāhī-tin</i>	28
Abb. 1.5 Notenschriftliche Darstellung der offenen <i>dāyā̃</i> -Schläge	28
Abb. 1.6 Spektrogramme zweier Klangpaarungen (04_kinar-sur-kinar.mp4, 05_kinar-syahi-kinar.mp4)	29
Abb. 1.7 Spektrogramm des halb-geschlossenen Schlags (06_half-geschlossen.mp4)	30
Abb. 1.8 Notenschriftliche Darstellung der geschlossenen <i>dāyā̃</i> -Schläge	30
Abb. 1.9 Spektrogramm der Audiospur von 07_ta-tit.mp4	31
Abb. 1.10 Handposition beim <i>bāyā̃</i> -Spiel	32
Abb. 1.11 Spektrogramm eines offenen <i>bāyā̃</i> -Schlages (Beginn von 12_ghe.mp4)	33
Abb. 1.12 Notenschriftliche Darstellung der offenen <i>bāyā̃</i> -Schläge	33
Abb. 1.13 Notenschriftliche Darstellung der geschlossenen <i>bāyā̃</i> -Schläge	35
Abb. 1.14 Notenschriftliche Darstellung einiger häufig auftretender Schlagsequenzen	35
Abb. 1.15 <i>Khulā</i> und <i>band bol</i>	41
Abb. 1.16 Sudhir Mainkars <i>Bol</i> -Kategorien	48
Abb. 1.17 Six stroke roll und <i>dhātīrakita dhā</i>	52
Abb. 1.18 Glissando und Zusatzschlag bei <i>dhātīṭa</i>	53
Abb. 1.19 <i>bol</i> -Gliederung bei David Courtney (vgl. Courtney 2000: 94)	54
Abb. 1.20 <i>tīntāl thekā</i> und <i>tāl</i> -Struktur	56
Abb. 1.21 Thema des Delhi- <i>qāyā̃</i> 1	57
Abb. 1.22 Thema Delhi- <i>qāyā̃</i> 1: <i>khālī-bharī</i> -Zyklus über zwei <i>vibhāg</i>	59
Abb. 1.23 Thema Delhi- <i>qāyā̃</i> 1: <i>khālī-bharī</i> -Zyklus über ganzen <i>āvartan</i>	59
Abb. 1.24 <i>Qāyā̃</i> -Schlussformeln	61
Abb. 1.25 <i>peškār</i> -, <i>qāyā̃</i> - und <i>relā</i> -Schlussformeln	64
Abb. 1.26 Farrukhābād <i>gat-qāyā̃</i> und <i>pūrab peškār</i>	65
Abb. 1.27 Variation zum Delhi- <i>qāyā̃</i> 1 mit abbrechender Schlussformel	67
Abb. 1.28 Verschränkung von Schlussformel und <i>dhātīṭa</i>	67
Abb. 1.29 Drei einfache <i>tihāī</i>	69
Abb. 1.30 <i>Cakradār tihāī</i> zum Delhi- <i>qāyā̃</i> 1	70
Abb. 1.31 <i>Cakradār tihāī</i> zum Delhi- <i>qāyā̃</i> 1 mit Zwischenschlägen	71
Abb. 1.32 <i>Āmad</i> zum Delhi- <i>qāyā̃</i> 1	72
Abb. 1.33 Einfacher <i>mukhṛā</i>	73
Abb. 2.1 Beispiel einer Notationsweise bei Arvind Mulgaonkar (im Original und transliteriert)	75
Abb. 2.2 Beispiel für das Notationssystem von Nikhil Ghosh	75
Abb. 2.3 Beispiel 1 für das Notationssystem von James Kippen	75
Abb. 2.4 Beispiel 2 für das Notationssystem von James Kippen	76
Abb. 2.5 Beispiel für das Notationssystem von Parag Chordia	76
Abb. 2.6 Beispiel für das Notationssystem von Robert Gottlieb	76
Abb. 2.7 Beispiel für Pausen und Dehnungen im Notationssystem von James Kippen	77
Abb. 2.8 Delhi- <i>qāyā̃</i> 1 und 2 bei Sudhir Mainkar, nach <i>mātrā</i> gruppiert	79
Abb. 2.9 Delhi- <i>qāyā̃</i> 1 und 2 bei Sudhir Mainkar, nach „Wörtern“ gruppiert	79
Abb. 2.10 Delhi- <i>qāyā̃</i> 1 im rhythmischen Notationssystem von Sanjeev Shelar	80
Abb. 2.11 <i>Gat</i> aus Gurudev's „Mṛdaṅg aur Tablā Vādanpaddhati“ in Kippens Notation	83

Abb. 2.12 Notenköpfe in Gottliebs Notationssystem	83
Abb. 2.13 Delhi- <i>qāyda</i> 1 im vollständigen Notationssystem von Sanjeev Shelar	85
Abb. 2.14 Beispiel für Zusatzschläge und rhythmisierte Glissandi (Nizamuddin-1.1, a3v1)	91
Abb. 2.15 Raster mit vier <i>mātrā</i> pro Zeile	92
Abb. 2.16 Beispiel für miteinander verbundene <i>mātrā</i> -Felder	93
Abb. 2.17 Beispiel 1 für die reine <i>bol</i> -Notation ohne Abkürzungen	94
Abb. 2.18 Beispiel 1 für die reine <i>bol</i> -Notation mit Abkürzungen	95
Abb. 2.19 Beispiel 2 für die reine <i>bol</i> -Notation ohne Abkürzungen	95
Abb. 2.20 Beispiel 2 für die reine <i>bol</i> -Notation mit Abkürzungen	96
Abb. 2.21 Auflistung der notenschriftlichen Symbole	98
Abb. 2.22 <i>Gat</i> aus Gurudev's „ <i>Mṛdaṅg aur Tablā Vādanpaddhati</i> “ in meiner Notation	99
Abb. 2.23 Silben- und <i>bol</i> -Gruppenabstände in einfacher und doppelter <i>bol</i> -Dichte	100
Abb. 2.24 N-Tole über den gesamten <i>vibhāg</i> bei Kanai Dutta (a8v1)	101
Abb. 2.25 Beginn eines <i>cakradār</i> von Amir Hussain Khan in Notenschrift	101
Abb. 3.1 Spektrogramm Ahmedjan Thirakwa-1.6, Delhi- <i>qāyda</i> 1, a3m9-16	102
Abb. 3.2 Transkription Ahmedjan Thirakwa-1.6, Delhi- <i>qāyda</i> 1, a3m9-16	103
Abb. 3.3 Transkriptionen einer <i>bol</i> -Sequenz bei Wajid Hussain Khan durch Gottlieb und Kippen	109
Abb. 3.4 Spektrogramm des Klangbeispiels Wajid_Hussain-qayda-rela-a2-3.mp3	110
Abb. 3.5 Spektrogramm des Klangbeispiels Wajid_Hussain-qayda-rela-a8v1-2.mp3	111
Abb. 3.6 Spektrogramm des Klangbeispiels Wajid_Hussain-qayda-rela-a10.mp3	112
Abb. 3.7 Wajid Hussains Anpassung an die vierfache <i>bol</i> -Dichte	112
Abb. 3.8 Unterschiedliche Transkriptionen von Inam Ali Khans Delhi- <i>qāyda</i> 2, a6m5-6	114
Abb. 3.9 Spektrogramm des letzten Ausschnitts im Klangbeispiel Inam_Ali_DQ2-a6m5-6.mp3	114
Abb. 3.10 Unterschiedliche Transkriptionen von Inam Ali Khans Delhi- <i>qāyda</i> 2, a10v2	115
Abb. 3.11 Spektrogramm des Klangbeispiels Inam_Ali_DQ2-a10v2.mp3	116
Abb. 3.12 Unterschiedliche Transkriptionen von Inam Ali Khans Delhi- <i>qāyda</i> 2, a11m5-6	116
Abb. 3.13 Spektrogramm des Klangbeispiels Inam_Ali_DQ2-a11m5-6.mp3	116
Abb. 4.1 Thema des Delhi- <i>qāyda</i> 1 mit zwei <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>	121
Abb. 4.2 Thema des Delhi- <i>qāyda</i> 1 mit vier <i>bol</i> pro <i>mātrā</i> in zwei Varianten	121
Abb. 4.3 Drei Beispiele von Sudhir Mainkar für <i>qāyda</i> -Themen mit unterschiedlicher Gliederung	137
Abb. 4.4 <i>Qāyda</i> -Thema <i>dhā-traka dhināgena...</i>	139
Abb. 4.5 Sudhir Mainkars geänderte Version des <i>qāyda</i> -Themas in Abb. 4.4	139
Abb. 4.6 Robert Gottliebs <i>vistār</i> -Diagramme zum Delhi- <i>qāyda</i> 2 von 1977 und von 1993	149
Abb. 4.7 Variation zum Delhi- <i>qāyda</i> 2 bei James Kippen und Bernard Bel	158
Abb. 5.1 <i>Rav</i> : Ahmedjan Thirakwa-2.2, a4m7-8 und a5m3-4	184
Abb. 5.2 <i>Rav</i> : Ahmedjan Thirakwa-2.2, a6m15-a7m10	185
Abb. 5.3 Ahmedjan Thirakwa-3.1 (00:36-01:13), <i>peškār</i>	188
Abb. 6.1 Thema Delhi- <i>qāyda</i> 1	196
Abb. 6.2 Thirakwa-1.6, a5 ( <i>mātrā</i> = 132, doppelte <i>bol</i> -Dichte)	215
Abb. 6.3 <i>dhādhātīṭa</i>	216
Abb. 6.4 Thirakwa-6, a6v1 ( <i>mātrā</i> = 69, doppelte <i>bol</i> -Dichte)	217
Abb. 6.5 Thirakwa-11, a2v3-a3v2 ( <i>mātrā</i> = 63, doppelte <i>bol</i> -Dichte)	217
Abb. 6.6 Thirakwa-6, a8v1-2 ( <i>mātrā</i> = 69, doppelte <i>bol</i> -Dichte)	218
Abb. 6.7 Thirakwa-13, a8v1-2 ( <i>mātrā</i> = 48, doppelte <i>bol</i> -Dichte)	219
Abb. 6.8 Thirakwa-11, a5v3-4 ( <i>mātrā</i> = 63, doppelte <i>bol</i> -Dichte)	219
Abb. 6.9 Habibuddin-3.2, a6 ( <i>mātrā</i> = 156, einfache <i>bol</i> -Dichte)	222
Abb. 6.10 Keramatullah-2, a3v1 ( <i>mātrā</i> = 56, einfache <i>bol</i> -Dichte)	227



Abb. 6.11 Keramatullah-2, a7v4 ( <i>mātrā</i> = 56, doppelte <i>bol</i> -Dichte)	227
Abb. 6.12 Keramatullah-2, a11m3-4 ( <i>mātrā</i> = 56, doppelte <i>bol</i> -Dichte)	228
Abb. 6.13 Keramatullah-2, a4m7-8 und a7m9-10	229
Abb. 6.14 Nizamuddin-1.1, a1	246
Abb. 6.15 Nizamuddin-1.1, a2v1-2	247
Abb. 6.16 Nizamuddin-1.1, a3v1-2	247
Abb. 6.17 Nizamuddin-1.1, a10v3-4	250
Abb. 6.18 Afaq Hussain-1.2, a1v1-2	260
Abb. 6.19 Afaq Hussain-1.2, a2v1-2	260
Abb. 6.20 Shankar Ghosh-3.18, a5m7-8	266
Abb. 6.21 Verschiedene <i>nikās</i> (Spieltechniken) für <i>ghena</i> bzw. <i>ghenā</i>	267
Abb. 6.22 Shankar Ghosh-3.18, a10	268
Abb. 6.23 Ghosh/Bose-1.08, a34v1	283
Abb. 6.24 Ghosh/Bose-1.08, a35v1	283
Abb. 6.25 Mainkar-1.02, a2m1-2	288
Abb. 6.26 Mainkar-1.02, a3	289
Abb. 6.27 Phrase mit <i>khulā-band</i> -Wechsel, Latif Ahmed a7v3	299
Abb. 6.28 Hinzugefügte <i>ke</i> -Schläge Zakir Hussain	314
Abb. 6.29 Aneesh Pradhan-1.2 a15m7-8	333
Abb. 6.30 Aneesh Pradhan-1.2 a14m1-3	333
Abb. 6.31 Aneesh Pradhan-1.2 a14m9-11	333
Abb. 7.1 Überlagerung phänomenaler Akzentebenen	370
Abb. 7.2 Abhijit Banerjee, a8v2	372
Abb. 7.3 Thirakwa-11 a2m3-4	396
Abb. 7.4 Afaq Hussain-1.2 a4m3-4	396
Abb. 7.5 Shankar Ghosh-3.18 a15v2	396
Abb. 7.6 Shankar Ghosh-3.18 a14v2	397
Abb. 7.7 Shyamal Bose a26m3-4	397
Abb. 7.8 Thirakwa-1.6 a5v1	397
Abb. 7.9 Afaq Hussain-1.2 a6m13-14	397
Abb. 7.10 Bhai Gaitonde a4m1-2	398
Abb. 7.11 Abhijit Banerjee a6m3-4	398
Abb. 7.12 Aneesh Pradhan-1.2 a15m1-2	399
Abb. 7.13 Keramatullah Khan a8v1	399
Abb. 7.14 Nizamuddin Khan-1.1 a12v3	400
Abb. 7.15 Shankar Ghosh-3.18 a11v3-4	400
Abb. 7.16 Afaq Hussain-1.2 a2v1-2	400
Abb. 7.17 Zakir Hussain a5m1-2	400
Abb. 7.18 Thirakwa-13 a1m1-5, a2m1-3	401
Abb. 7.19 Aneesh Pradhan a1v1	401
Abb. 7.20 Kanai Dutta a2v1-4	401
Abb. 7.21 Aneesh Pradhan a3v3-4	402
Abb. 7.22 Shankar Ghosh-3.18 a2m1-10	402
Abb. 7.23 Zakir Hussain a1v3	402
Abb. 7.24 Sudhir Mainkar/Yogesh Samsi a3	404
Abb. 7.25 Sudhir Mainkar/Yogesh Samsi a18	404
Abb. 7.26 Anthony Dass a4	404
Abb. 7.27 Afaq Hussain-1.2 a8m1-2 und a8m9-10	404
Abb. 7.28 Latif Ahmed a7v3	405
Abb. 7.29 Verknüpfungen von Schlussformel und nachfolgender <i>bol</i> -Gruppe	409

Abb. 7.30 Samir Chatterjee a4m2-3, a4m6-7	411
Abb. 7.31 Nizamuddin-1.1, <i>tihā</i>	447
Abb. 0.1 Lehrer-Schüler-Stammbaum I (siehe Erläuterung auf Seite 21 in Kapitel 1.1)	471
Abb. 0.2 Lehrer-Schüler-Stammbaum II (siehe Erläuterung auf Seite 21 in Kapitel 1.1)	472
Abb. 0.3 Vollständiges Spektrogramm von <i>kinār-tā</i> (02_kinar-ta.mp4)	473

## Verzeichnis der Tabellen

Tabelle 1 Phonetische Repräsentation offener/geschlossener Schläge auf <i>bāyā</i> und <i>dāyā</i>	39
Tabelle 2 Phonetische Differenzierung sämtlicher <i>bol</i>	42
Tabelle 3 Anzahl verschiedener Phrasenkombinationen in der <i>tablā</i> -Literatur	125
Tabelle 4 Bei mehreren Spielern auftretende Variationsphrasen	338
Tabelle 5 Anteil der Variationstechniken an der Bildung von Phrasen in Prozent	377
Tabelle 6 Bei mehreren Spielern auftretende Variationsphrasen in der Literatur	382
Tabelle 7 Zuordnung der Phrasen in der Literatur zu den Variationstechniken	393
Tabelle 8 Hinzugefügte <i>bāyā</i> -Schläge und -Glissandi	395
Tabelle 9 Anzahl der <i>khālī-bharī</i> -Zyklen, geordnet nach Länge relativ zum <i>āvartan</i>	419
Tabelle 10 Anzahl der <i>khālī-bharī</i> -Zyklen je <i>bol</i> -Dichte (AT-BG)	420
Tabelle 11 Anzahl der <i>khālī-bharī</i> -Zyklen je <i>bol</i> -Dichte (SG-AP)	420
Tabelle 12 Auftreten verschiedener Phrasenkombinationen	426
Tabelle 13 Anteil verschiedener <i>bol</i> -Dichten in Prozent	443
Tabelle 14 Verteilung der <i>tihāī</i> -Strukturen und alternativen Sequenzen auf Spieler	446
Tabelle 15 Zuordnung der Phrasen zu Variationstechniken (AT-KD)	474
Tabelle 16 Zuordnung der Phrasen zu Variationstechniken (NK-SG)	475
Tabelle 17 Zuordnung der Phrasen zu Variationstechniken (G/B-AD)	476
Tabelle 18 Zuordnung der Phrasen zu Variationstechniken (ZH-AP)	477

## Lesehinweise

Die vorliegende Arbeit besteht aus einem Textteil und einem gesonderten Transkriptionsteil. Außerdem sind Klangbeispiele, Videos und GIF-Dateien beigelegt.

Aus urheberrechtlichen Gründen war es nicht möglich, die transkribierten und analysierten Aufnahmen vollständig beizufügen. Die einzige Ausnahme bildet die *qāyḍā*-Interpretation von Aneesh Pradhan, die dieser dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat. Einzelne, für die Argumentation unverzichtbare Zitate finden sich unter den Klangbeispielen, außerdem sind im Transkriptionsteil in mehreren Fällen Links angegeben, unter denen die Aufnahmen im Internet zu finden sind.

Da die untersuchten Tonaufnahmen teilweise undatiert sind, wird nicht über Jahreszahlen auf sie verwiesen, sondern stattdessen sind sie im Verzeichnis auf Seite 485-489 durchnummeriert. Allfällige Verweise auf einzelne Tracks stehen nach einem Punkt. Thirakwa-1.6 (bzw. AT-1.6 unter Verwendung der Abkürzung für Ahmedjan Thirakwa) verweist somit auf den sechsten Track von Thirakwa-1.

Namen von Personen sind in ihrer verbreitetsten Schreibweise ohne diakritische Zeichen, Namen von Orten als Transliterationen aus der *devanāgarī*-Schrift mit diakritischen Zeichen wiedergegeben, außer im Falle der Städte Delhi und Lucknow, bei denen sich eine stark abweichende Schreibweise eingebürgert hat. Hindi/Urdu-Begriffe sind aus Gründen der Einheitlichkeit immer als Transliterationen aus der *devanāgarī*-Schrift wiedergegeben wie sie im Oxford Hindi-English Dictionary<sup>1</sup> erscheint, auch wenn sie ursprünglich aus dem Persischen oder Arabischen stammen.

Die *tablā*, ähnlich wie viele andere Perkussionsinstrumente weltweit, wird zumindest in der Öffentlichkeit traditionell ausschließlich von Männern gespielt, und obgleich sich dies seit einigen Jahrzehnten zu ändern beginnt, sind *tablā*-Spielerinnen im Konzertleben so gut wie unsichtbar – in großem Kontrast vor allem zu Gesangssolistinnen, und auch im Unterschied zu Spielerinnen melodischer Instrumente.<sup>2</sup> Veröffentlichungen auf Tonträgern, die in der vorliegenden Studie hätten Berücksichtigung finden können, sind deshalb ebenfalls entweder

---

<sup>1</sup> R.S. McGregor (1993): The Oxford Hindi-English Dictionary. Oxford/New York: Oxford University Press. Die einzige Ausnahme bildet das nasalierte, lange „ā“ in *bāyā*, *dāyā* und *bāṭ*.

<sup>2</sup> Berichtet wird allerdings auch aus früheren Zeiten von Frauen, die in privatem Rahmen *tablā* spielten und an der Überlieferung der Kunst einen Anteil hatten. Aban Mistry erwähnt einige dieser *tablā*-Spielerinnen, und besonders bekannt ist die Erzählung, Ram Sahai, der Begründer des Banāras-*gharānā*, habe, wenn sein Lehrer Modhu Khan auf Reisen war, von dessen Frau Unterricht erhalten (vgl. Mistry 1999: 339ff.; Roach 1972: 30).

nicht existent oder haben keine größere Verbreitung gefunden. Im Folgenden ist dennoch grundsätzlich von *tablā*-Spielerinnen und -Spielern die Rede, und nur wenn tatsächlich ausschließlich Männer gemeint sind, meist jene, deren Aufnahmen untersucht und transkribiert wurden, von *tablā*-Spielern.



## Einleitung

Die *tablā* ist heute das meistgespielte Perkussionsinstrument in der Hindustani-Musik, jener Musiktradition, die in den nördlichen Regionen des indischen Subkontinents entstand und von der südindischen, karnatischen Musik unterschieden wird. Ihre Hauptfunktion besteht im Begleiten von Gesang, Melodieinstrumenten oder Tanz – kaum eine Aufführung findet ohne *tablā* statt, und nur selten kommt stattdessen, wie beim *dhrupad*-Gesang, die ältere Doppelkonustrommel *pakhāvaj* zum Einsatz. Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist jedoch nicht die Funktion als Begleitinstrument, sondern ein bestimmtes Phänomen der *tablā*-Solomusik, bei der die Rollen vertauscht sind und die *tablā* von einem Melodieinstrument begleitet wird.

Obwohl die Entstehung des Instruments *tablā* in der Mitte des 18. Jahrhunderts anzusiedeln ist,<sup>3</sup> sind öffentliche *tablā*-Solos wahrscheinlich eine verhältnismäßig junge Erscheinung, die erst in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts aufkam.<sup>4</sup> Auch heute noch finden sie deutlich seltener statt und sind weniger populär, als es die Allgegenwärtigkeit des Instruments erwarten ließe. Stattdessen waren *tablā*-Solos lange Zeit nur in sogenannten *mahfil* (Versammlung) zu hören, bei denen ausschließlich oder in erster Linie Mitglieder der *tablā*-Community anwesend waren. Das folgende Zitat stammt von Ahmedjan Thirakwa (ca. 1881-1976), dem berühmtesten *tablā*-Spieler des 20. Jahrhunderts:

When I was young, tabla solo wasn't very common. We played solo only in *mehfils* where only our brother musicians were present. That is why we really had to practice. And after many years of practice we played solo in front of musicians. [...] we used to play things which were taught by our ustad, things which belonged to our gharana.<sup>5</sup>

Der Verweis auf den eigenen *ustād* (Meister) und den *gharānā* lässt Schlüsse über das damals vorherrschende Repertoire eines *tablā*-Solos zu. Das Wort *gharānā* ist von *ghar* (Haus, Haushalt) abgeleitet und bezeichnet im engeren Sinne eine einflussreiche Musikerfamilie, in der das Wissen und die Fertigkeiten von Generation zu Generation weitergegeben wurden. In einem weiteren Sinne gehören einem *gharānā* auch die nicht verwandten Schülerinnen und Schüler an. Allgemein anerkannt sind heute sechs verschiedene, jeweils nach einer Stadt oder einer Region benannte *tablā gharānā*: Delhi-, Ajrādā-, Lucknow-, Farrukhābād-, Banāras- und Panjāb-*gharānā*. Gemeinhin wird der Delhi-*gharānā* als älteste Tradition angesehen, mit Siddhar Khan Dharhi als Gründer, der Schätzungen zufolge zwischen 1710 und 1720 geboren

<sup>3</sup> Vgl. Wegner 2004: 1; Kippen 2010: 460-3.

<sup>4</sup> Vgl. Kippen 2010: 474.

<sup>5</sup> Zitiert nach Neuman (1980: 70).

wurde.<sup>6</sup> Als zweitältester gilt der Lucknow-*gharānā*, dessen Gründer Miyan Bakshu Khan Musiker am Hof des von 1775 bis 1797 in Lucknow regierenden Nawab Asaf ud-Daula war.<sup>7</sup> Beim *Ajrāḍā-gharānā* handelt es sich um eine Abzweigung vom *Delhi-gharānā*, beim *Farrukhābād-* und *Banāras-gharānā* um Abzweigungen vom *Lucknow-gharānā*, die jeweils von Schülern begründet wurden, während der *Panjāb-gharānā* in einer weniger direkten Verbindung zu den übrigen *gharānā* steht. Weitere Einzelheiten hierzu folgen in Kapitel 1.1.

Das obige Zitat von Thirakwa ist eine Übersetzung aus dem Urdu ins Englische, und die „things“ gehen wahrscheinlich auf das Wort *cīz* mit der wörtlichen Bedeutung „Ding, Gegenstand“ zurück, einer gängigen Bezeichnung für eine musikalische Komposition oder ein literarisches Werk. Die *gharānā* sind, außer durch ein bestimmtes Klangideal und bestimmte Spieltechniken, maßgeblich durch ein Repertoire solcher Kompositionen charakterisiert, die innerhalb des *gharānā* von Meister zu Schüler weitergegeben werden. Zu den ältesten überlieferten Kompositionen gehören sogenannte *gat* des erwähnten Miyan Bakshu Khan, dem Begründer des *Lucknow-gharānā*. Bei James Kippen und Gert-Matthias Wegner finden sich einzelne solcher Bakshu Khan zugeschriebener *gat*,<sup>8</sup> und zahlreiche weitere *gat* sind beispielsweise von Bakshu Khans Schüler Haji Vilayat Ali Khan überliefert, dem Gründer des *Farrukhābād-gharānā*.<sup>9</sup> Andere Kompositionsformen lauten *tukrā*, *cakradār*, *paran* oder *uṭhān*.<sup>10</sup> Nicht alle der genannten Formen sind in allen *gharānā* zu finden: einige gelten als Spezialität eines bestimmten *gharānā*, und manche Bezeichnungen werden in unterschiedlicher Bedeutung verwendet.

Dass Thirakwa erwähnt, in den (privaten) *mahfil* seien die überlieferten Kompositionen des eigenen *gharānā* gespielt worden, deutet auf einen Wandel in der Gestaltung von *tablā*-Solos hin, der sich vollzog, als diese in der Öffentlichkeit stattzufinden begannen. Dieser Wandel, so muss vermutet werden, betraf zum einen den häufigeren Einbezug des Repertoires anderer *gharānā*, und zum anderen die Wahl musikalischer Formen, bei denen die Überlieferung – der *ustād* und der *gharānā* – eine weniger prominente Rolle spielen. Das Verfahren, das stattdessen in den Vordergrund trat, ist der *vistār*.

<sup>6</sup> Vgl. Stewart 1974: 16. Sein Name erscheint auch als Sudhar Khan.

<sup>7</sup> Vgl. Kippen 2010: 462.

<sup>8</sup> Vgl. Kippen 1988b: 187; Wegner 2004: 261, 264.

<sup>9</sup> Vgl. bspw. Wegner 2004: 258-265. Da keine schriftlichen Quellen mit Notationen aus dieser Zeit existieren, sind Irrtümer bei den Zuschreibungen nicht auszuschließen. Einer der drei von Wegner Bakshu Khan zugeschriebenen *gat* taucht beispielsweise bei Arvind Mulgaonkar fast identisch als Komposition von Haji Vilayat Ali Khan auf (vgl. Mulgaonkar 1997: 101).

<sup>10</sup> Ein *gat* ist typischerweise nur rund 20 Sekunden lang, während insbesondere *cakradār* und *uṭhān*, aber auch *tukrā* Dauern von einer Minute oder mehr erreichen können.



### **Vistār als Bestandteil eines *tablā*-Solos**

*Vistār* bedeutet Ausbreitung, Erweiterung, Entwicklung. In der *tablā*-Musik ist dies die gängigste Bezeichnung für das Bilden einer Kette von Variationen zu einem Thema. Das gesamte Solorepertoire wird heute für gewöhnlich in zwei Kategorien eingeteilt: die eine umfasst Kompositionen, die vollständig festgelegt und in sich abgeschlossen sind, wie die oben erwähnten,<sup>11</sup> die andere umfasst Kompositionen, die *vistār*-tauglich sind und als Thema und Ausgangspunkt für die Entwicklung von Variationen dienen. Meist besteht ein *tablā*-Solo heute mindestens zur Hälfte aus Formen, die einen *vistār* enthalten, und die wichtigsten dieser Formen lauten *peškār*, *qāyḍā* und *relā*.<sup>12</sup> Ein *peškār* (von *peš karnā*: vorstellen, präsentieren), der am Beginn eines *tablā*-Solos erklingt, ist – in seiner heute verbreitetsten Form – durch freies Assoziieren und den Einbezug kontrastierender, thematisch unverbundener Phrasen geprägt, ein *relā* (rauschender Strom, Ansturm) durch sehr schnelle Schlagfolgen und Virtuosität gekennzeichnet.<sup>13</sup> Die am engsten mit dem Konzept von *vistār* verknüpfte Form ist *qāyḍā* (Regel), denn bei einem *qāyḍā* steht, im Unterschied zu *peškār* und *relā*, die stringente Ableitung der Variationen vom Thema im Vordergrund.

Damit verbunden ist meist die Vorstellung, dass eine besondere ästhetische Qualität in der Vielfalt der Ableitungen aus einem oft nur wenige Sekunden langen Kerngedanken liegt, und ein umfangreicher und fantasievoller *vistār* wird besonders wertgeschätzt, wenn er auf einem schlichten und unscheinbaren *qāyḍā*-Thema basiert. Sudhir Mainkar, Musiktheoretiker und Buchautor aus Mumbai, geht sogar so weit, dass er die Schönheit des Themas für zweitrangig erklärt: „[...] whether the original Kayadas are beautiful or not, the real charm of the Kayada lies in the process of its expansion.“<sup>14</sup> Diese zugespitzte Formulierung verdeutlicht den Unterschied zu den oben erwähnten, in sich abgeschlossenen Kompositionsformen: ein überlieferter *gat* ist eine Kostbarkeit, die nur für Auserwählte bestimmt ist und unter Umständen sogar geheim gehalten werden muss;<sup>15</sup> ein überliefertes *qāyḍā*-Thema hingegen ist in vielen Fällen Allgemeingut, das für sich genommen keinen großen ästhetischen Wert besitzt, sondern der

---

<sup>11</sup> Meist wird im Englischen die Bezeichnung „fixed“ verwendet, gleichzeitig aber auch erwähnt, dass die entsprechenden Formen spontan kreiert, improvisiert werden können. Als entscheidendes Kriterium muss deshalb die Abgeschlossenheit betrachtet werden, die keine variative Fortspinnung verlangt oder erlaubt.

<sup>12</sup> Daneben existieren zahlreiche, nicht immer einheitlich verwendete Bezeichnungen wie beispielsweise *rav*, *bāṭ*, *calan* oder *faršbandī*, die innerhalb einer Tradition, in der sie verwendet werden, auf eine weitere Differenzierung der Formen verweisen.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Kapitel 5.3.

<sup>14</sup> Mainkar 2008: 101.

<sup>15</sup> So hat etwa Kippen von seinem Lehrer Afaq Hussain Khan nicht die Erlaubnis erhalten, bestimmte *gat* in seinem Buch „The Tabla of Lucknow“ zu veröffentlichen (vgl. Kippen 1988b: 185).

„Entfaltung“ im Hier und Jetzt bedarf, der individuellen Gestaltung durch eine *tablā*-Spielerin oder einen *tablā*-Spieler. Heute steht die *qāyḍā*-Form oft im Zentrum eines Solos. In den Worten von Sadanand Nainpalli, *tablā*-Spieler und Buchautor aus Mumbai:

[...] nowadays, Kaidas have come to occupy the most important and also the largest part of a Solo Recital. It would not be incorrect to state that Kaidas form the ‚body‘ of the performance. [...] The Kaida is the medium through which an artist can exhibit his command over the Tabla and Dugga, and also his power of imagination and aesthetic qualities.<sup>16</sup>

„Power of imagination“ und „aesthetic qualities“ sind demnach bei der Gestaltung eines *qāyḍā vistār* besonders gefragt, die Kreativität des Individuums kommt zum Tragen, statt, wie bei anderen Formen, die Zugehörigkeit zu einer Traditionslinie (*gat*), technische Virtuosität (*relā*), oder die Beherrschung mathematisch komplexer Rhythmen (beispielsweise oft in *cakradār*).

Wann genau die *qāyḍā*-Form entstand und ihre heutige Bedeutung erlangte, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Verbreitet ist jedoch die Ansicht, zu früheren Zeiten hätten *qāyḍā* bloß als Übungsstücke gedient.<sup>17</sup> In wenigen Publikationen aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert finden sich zwar Kompositionen, die heute als *qāyḍā* bekannt sind, und teilweise werden sie dort auch als solche bezeichnet, meist fehlt aber in den Quellen jeder Hinweis auf *vistār*, das heißt darauf, dass zu diesen *qāyḍā*-Themen Variationen gebildet werden.<sup>18</sup> Die frühesten Tonaufnahmen von *tablā*-Solos stammen aus den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts und enthalten sowohl *peškār*, *qāyḍā* und *relā* als auch dazugehörigen *vistār*. Diese Aufnahmen stammen allerdings fast ausschließlich von einem Spieler, dem oben erwähnten und zitierten Ahmedjan Thirakwa, und lassen deshalb kaum verallgemeinernde Schlussfolgerungen zu.<sup>19</sup>

Entscheidend zum Verständnis der Entwicklung und Verbreitung der *qāyḍā*-Form ist die Tatsache, dass sie nach allgemeiner Auffassung eng mit einer bestimmten Tradition verknüpft ist, dem Delhi-*gharānā*, sowie mit dem verwandten Ajrādā-*gharānā*. Eine besonders wichtige Figur in diesem Kontext war Natthu Khan (1875-1940), ein Meister des Delhi-*gharānā*: Sudhir Mainkar erwähnt den großen Einfluss, den er auf berühmte Zeitgenossen wie unter anderem auf Ahmedjan Thirakwa hatte,<sup>20</sup> James Kippen nennt ihn zudem einen der

<sup>16</sup> Nainpalli 2005: 56. *Tablā* und *duggā* sind Bezeichnungen für die beiden Trommeln, die zusammen als Paar die *tablā* bilden. Vgl. Kapitel 1.2.

<sup>17</sup> Vgl. Mainkar 2008: 89f.; Nainpalli 2005: 56.

<sup>18</sup> Vgl. Kippen 2006: 143f.

<sup>19</sup> Vgl. Thirakwa-1.

<sup>20</sup> Vgl. Mainkar 2008: 254ff.

bedeutendsten Komponisten von *qāyda*.<sup>21</sup> Das Phänomen des *vistār* kann aber keineswegs auf Delhi- und Ajrādā-*qāyda* reduziert werden. Abgesehen von den *peškār* und *relā*, bei denen die Stringenz des *vistār* weniger im Vordergrund steht (siehe Kapitel 5.3), existieren in der Überlieferung des Farrukhābād- und des Lucknow-*gharānā* weitere Formen wie *gat-qāyda*, *calan* (Gehen, Gangart) oder *chand* (Versmetrum), die ebenfalls *vistār* erlauben beziehungsweise verlangen.<sup>22</sup> Eine weitere Form, der *bāṭ* (Teilung), taucht nur im Banāras-*gharānā* auf und nimmt dort die Stellung von *qāyda* ein.<sup>23</sup> Ob sich diese Formen unter dem Einfluss des *vistār*-Ideals aus Delhi gewandelt haben, etwa in der Hinsicht, dass auf stringenterer Ableitung der Variationen vom Thema geachtet oder längere Variationsfolgen angestrebt wurden, lässt sich mangels früherer Quellen nicht mit Sicherheit feststellen.

Tatsache ist jedenfalls, dass *gat-qāyda*, *calan*, *chand* oder *bāṭ* auf ihre jeweilige Überlieferungstradition beschränkt blieben, während Delhi- und Ajrādā-*qāyda* sehr weite Verbreitung fanden und die bekanntesten heute von *tablā*-Spielerinnen und -Spielern fast aller Traditionslinien gespielt werden.<sup>24</sup> Dabei handelt es sich um ein relativ junges Phänomen, wie das Beispiel von Wajid Hussain Khan (1900-1978) und seinem Sohn Afaq Hussain Khan (1930-1990), den beiden Hauptrepräsentanten des Lucknow-*gharānā* ihrer jeweiligen Generation, zeigt: während Wajid Hussain kaum in der Öffentlichkeit *qāyda* spielte, galt den *qāyda* und dem für diese typischen, ausgedehnten *vistār* Afaq Hussains besonderes Interesse.<sup>25</sup> Dies ist bemerkenswert angesichts der Tatsache, dass der Lucknow-*gharānā* vor allem für seine *gat*-Kompositionen berühmt ist und Afaq Hussain somit bewusst Einflüsse des Delhi- und des Ajrādā-*gharānā* in sein Spiel integrierte, obwohl ihm die Verantwortung zukam, das Erbe seiner Vorväter zu pflegen und am Leben zu halten.

<sup>21</sup> Vgl. Kippen 2006: 141; Kippen 2010: 472. Von Natthu Khan stammt eine weitere Aufnahme aus den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts, Natthu Khan-1. Zu hören sind vor allem Elemente von *peškār*, aber auch mehrerer bekannter *qāyda*. Ausschnitte des Solos wurden von Kippen transkribiert (vgl. Kippen 2006: 141ff.). Die Aufnahme ist allerdings nur knapp zwei Minuten lang, und da es keine weitere von Natthu Khan gibt, ist nicht klar, worum es sich handelt: um einen für ihn typischen *peškār*, auf zwei Minuten kondensiert (das Einfügen von *qāyda*-Phrasen ist auch Bestandteil von Thirakwas *peškār*, siehe Kapitel 5.3), oder um eine einmalige Kreation, die der beschränkten Aufnahmezeit geschuldet ist. Verlässliche Aussagen über Natthu Khans *vistār* sind deshalb aufgrund dieser Aufnahme nicht möglich.

<sup>22</sup> Vgl. Wegner 2004: 268-295; Kippen 1988b: 169-172.

<sup>23</sup> Die Bezeichnung wird, wie so viele andere, nicht einheitlich verwendet. Laut Frances Shepherd unterscheiden sich *bāṭ* und *qāyda* einzig in ihrer Funktion: letztere dienen als Übungsstücke für Anfänger, erstere werden vor Publikum gespielt, und als Beispiel für einen *bāṭ* gibt sie eine Variante eines der bekanntesten Delhi-*qāyda*, den ich als Delhi-*qāyda* 2 bezeichne (vgl. Shepherd 1976: 200-203). Die *bāṭ*, die aber bspw. Kishan Maharaj auf der Aufnahme von Robert Gottlieb spielt (Kishan Maharaj-4), unterscheiden sich in ihrer Struktur und ihrem „Vokabular“ deutlich von Delhi- oder Ajrādā-*qāyda*, und erinnern eher an *chand* oder *calan*.

<sup>24</sup> Zu den Ausnahmen vgl. Kapitel 5.3.

<sup>25</sup> Vgl. Kippen 2010: 473; Kippen 1988b: 160f. Naimpalli erwähnt ebenfalls, Spieler des Lucknow- und Farrukhābād-*gharānā* hätten früher kaum *qāyda* in ihren Solos gespielt (vgl. Naimpalli 2005: 56).

Die obigen Ausführungen legen nahe, dass es das eine traditionelle und ursprüngliche Verfahren, zu einem Thema Variationen zu bilden, das von allen *tablā*-Spielerinnen und Spielern seit Generationen unverändert praktiziert wird, nicht gibt. Vielmehr muss, was *vistār* angeht, von einer Vielfalt ästhetischer Vorstellungen ausgegangen werden und von einer komplexen historischen Entwicklung, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in vollem Gange war, und sich mit größter Wahrscheinlichkeit bis heute fortsetzt. Vor allem aber sind stets die einzelnen Individuen von zentraler Bedeutung, von deren „power of imagination“ insbesondere beim *qāyḍā*-Spiel der *vistār* abhängt und die sich im Kontext der Überlieferung mit ihren eigenen Interpretationen positionieren.

### **Forschungsstand**

Trotz der zentralen Bedeutung des *vistār* für die *tablā*-Solomusik, und trotz seiner Abhängigkeit von Individuen, existiert keine wissenschaftliche Studie, die den künstlerischen Umgang Einzelner mit den entsprechenden Verfahren zum Ausgangspunkt nimmt. Stattdessen herrscht eine normative Herangehensweise vor, bei der die grundlegendsten Prinzipien in Form von Regeln und anhand exemplarischer Variationsfolgen erläutert werden. Das Interesse gilt dabei dem – vermeintlich ursprünglichen, traditionellen, korrekten – *vistār*, und nicht der gesamten anzutreffenden Bandbreite.

Die meisten Monographien zur *tablā* decken eine Vielzahl von Themen ab, von historischen Aspekten über Instrumentaltechnisches bis hin zu soziokulturellen Fragen, und auch das Repertoire wird meist umfassend vorgestellt, häufig mit Fokus auf einer bestimmten Überlieferungstradition. Frances Shepherd befasst sich in dieser Weise mit dem Banāras-*gharānā*, Gert-Matthias Wegner mit einer einflussreichen, von Munir Khan (1857-1938) begründeten Traditionslinie, James Kippen mit dem Lucknow-*gharānā* und Lowell Lybarger mit dem Panjāb-*gharānā*.<sup>26</sup> Rebecca Stewart legt besonderes Augenmerk auf die historische Entwicklung der *tablā* und verfolgt dabei einen universelleren Anspruch, ebenso Robert Gottlieb, der die Eigenheiten der sechs *gharānā* untersucht.<sup>27</sup> Arvind Mulgaonkar, Sadanand Naimpalli, Sudhir Kumar Saxena, Sudhir Mainkar und Aneesh Pradhan stellen das Repertoire und die Perspektive der Musikerinnen und Musiker ins Zentrum ihrer Untersuchungen.<sup>28</sup> Wegner legt außerdem eine umfangreiche Sammlung von Kompositionen vor, mit

<sup>26</sup> Vgl. Shepherd 1976; Wegner 1982; Kippen 1988b; Lybarger 2003.

<sup>27</sup> Vgl. Stewart 1974; Gottlieb 1977/1993.

<sup>28</sup> Vgl. Mulgaonkar 1999; Naimpalli 2005; Saxena 2006; Mainkar 2008; Pradhan 2011.

vorangestellten Erklärungen zu den verschiedenen Kompositions- und *vistār*-Formen.<sup>29</sup> Die Autorinnen und Autoren geben bei der Erläuterung der Variationsformen in erster Linie die Ansichten ihrer Lehrer oder einiger weniger Informanten wieder und nähern sich dadurch in den entsprechenden Passagen dem Charakter von Lehrbüchern an. Die Arbeiten von Sudhir Mainkar, James Kippen und Robert Gottlieb gehen jedoch darüber hinaus und befassen sich eingehender mit *vistār*.

Sudhir Mainkar ist über seine beiden Lehrer Inam Ali Khan und Sudhir Kumar Saxena von den Traditionen aus Delhi und Ajrādā geprägt, die, wie oben erläutert, als Ursprung der *qāyda*-Form gelten und in denen *vistār* deshalb eine zentrale Rolle spielt. Seine „Aesthetics of Tabla“<sup>30</sup> enthalten grundlegende musiktheoretische Überlegungen, von denen einige die Transkriptionen, Analysen und Interpretationsvergleiche der vorliegenden Arbeit beeinflusst haben. Die wichtigsten werden in den Kapiteln 1.4 und 4.5 behandelt. Obwohl er sich in erster Linie vom Vermächtnis seiner Lehrer leiten lässt, würdigt er wiederholt den *vistār* betreffende Innovationen einzelner *tablā*-Spieler und stützt sich dabei teilweise, wie zu vermuten ist, auch auf die Analyse von Tonaufnahmen. Dabei handelt es sich aber um Details oder Aspekte der Gestaltung, die außerhalb des Kontextes einer bestimmten Aufführung thematisiert werden. *Vistār* als individuell gestalteter Prozess wird deshalb auch bei ihm, jenseits von differenziert beschriebenen, aber doch abstrakten und isolierten Prinzipien, nicht greifbar.

James Kippen hat mit seinem Buch „The Tabla of Lucknow“ aus dem Jahr 1988 die gründlichste Studie zu einer einzelnen *tablā*-Tradition vorgelegt,<sup>31</sup> außerdem maßgeblich zur Erforschung der Geschichte der *tablā* beigetragen.<sup>32</sup> Darüber hinaus befassen sich zahlreiche, teils gemeinsam mit Bernard Bel verfasste Artikel intensiv mit dem Thema *vistār*.<sup>33</sup> Deren erklärtes Ziel ist es, die „Grammatik“ zu entschlüsseln, von der sich *tablā*-Spielerinnen und -Spieler, über die traditionellen Regeln hinaus, beim *vistār* unbewusst leiten lassen. Im Zentrum der Forschung stehen computergestützte Experimente, in erster Linie mit Kippens Lehrer Afaq Hussain Khan, deren Zweck darin besteht, an nicht verbalisiertes, intuitives Wissen zu gelangen. Dabei sucht Kippen allerdings nach den Bedingungen für „korrekten“, regelkonformen *vistār* und nicht nach individueller Kreativität. In Kapitel 4.7 wird gezeigt,

---

<sup>29</sup> Vgl. Wegner 2004.

<sup>30</sup> Mainkar 2008.

<sup>31</sup> Kippen 1988b.

<sup>32</sup> Abgesehen von seinen Nachforschungen zur Lucknow-Tradition insbesondere durch die Übersetzung früherer Schriften zur *tablā* (Kippen 2006, 2007).

<sup>33</sup> Für eine zusammenfassende Darstellung der jahrelangen gemeinsamen Forschungen siehe Kippen 1992b.

dass es Kippen zwar gelingt, einige der wirksamen – und insbesondere von Mainkar durchaus verbalisierten – Prinzipien experimentell zu bestätigen, zu einer allgemeingültigen „Grammatik“ gelangt er jedoch nicht.

Von Robert Gottlieb schließlich stammt die einzige Studie, die umfangreiche Transkriptionen von sechs *tablā*-Solos als Grundlage für Analysen nimmt. Sie erschien erstmals im Jahr 1977 unter dem Titel „The Major Traditions of North Indian Tabla Drumming“, im Jahr 1993 in einer teilweise geänderten Fassung.<sup>34</sup> Neben den fünf Aufnahmen aus den Jahren 1971 und 1972, die Gottlieb selber durchführte, liegt das große Verdienst seiner Studie darin, durch deskriptive Transkriptionen und Analysen einer breiteren, nicht *tablā*-spielenden Öffentlichkeit den zumindest ungefähren Nachvollzug verschiedener Kompositionsformen, mit und ohne *vistār*, zu ermöglichen. Die überall sonst anzutreffenden, präskriptiv motivierten Notationen leisten dies nicht, da sie erstens ohne Vorkenntnisse keine Klangvorstellung erlauben, und zweitens, als bloße Prototypen, dem individuellen Charakter des *vistār* nicht gerecht zu werden vermögen. Die große Verbreitung, die sein Buch fand, verdankt sich zweifellos diesem bis heute einzigartigen Ansatz. Eine Schwäche seines Vorgehens besteht allerdings darin, dass er mit einer weitgehend vorgefassten, unter anderem von – für die *tablā*-Musik kaum relevanten – Sanskrittexten beeinflussten Meinung an seine Analysen herangeht und nach deren Bestätigung sucht, statt auf Grundlage der Tonaufnahmen neue Erkenntnisse anzustreben. Zudem sind seine Transkriptionen mangels ausreichender Kenntnisse der Spieltechniken und des Repertoires oft fehlerhaft. James Kippen hat dies am besonders auffallenden Beispiel des Solos von Wajid Hussain Khan, dem Vater von Kippens Lehrer Afaq Hussain Khan, nachgewiesen.<sup>35</sup> Aber auch dort, wo der *vistār* am ehesten Gottliebs Idealvorstellungen entspricht, nämlich bei Inam Ali Khan, dem Repräsentanten der auf *qāyḍā* spezialisierten Delhi-Tradition, lassen seine Analysen aus den genannten Gründen wesentliche Aspekte unbeachtet. Kapitel 4.6 widmet sich im Detail Gottliebs Analyse eines einzelnen *qāyḍā-vistār* von Inam Ali Khan, Kapitel 2.2 außerdem seiner Notationsweise und Kapitel 3 der Problematik des Transkribierens.

Die vorliegende Studie unterscheidet sich von den bisherigen dadurch, dass sie erstmals *tablā vistār* in Hinblick auf individuelle Besonderheit untersucht, das heißt erstmals als künstlerische Äußerung, die mehr ist als eine beispielhafte Erfüllung von Konventionen. Die

---

<sup>34</sup> Gottlieb 1977; Gottlieb 1993.

<sup>35</sup> Vgl. Kippen 2002a.

Grundlage hierfür sind, wie bei Gottlieb, Transkriptionen, und zwar in zwei verschiedenen, neu entworfenen Notationssystemen, von denen das eine vorrangig die Analyse der Strukturen und das andere den detaillierten Nachvollzug des Instrumentalspiels mit seinen gestalterischen Nuancen ermöglichen soll. Die vorliegende Studie korrigiert somit ein Stück weit das bestehende Ungleichgewicht in der Literatur zur Hindustani-Musik zwischen Studien zur Melodik auf der einen und Studien zum Trommelspiel auf der anderen Seite.<sup>36</sup>

Denn im Bereich der *rāg*-Musik existiert eine Reihe detaillierter Studien, die sich auf deskriptive Transkriptionen stützen, und die vorliegende Arbeit ist auch als Beitrag zur Forschung in diesem weiteren Kontext zu verstehen. Die Kernproblematik bei der Transkription von *rāg*-Musik betrifft die Darstellung der sogenannten *alaṅkāra*, der hochdifferenzierten „Verzierungen“, die tatsächlich oft von essenzieller Bedeutung sind. Einige Autoren wie Neil Sorrell/Ram Narayan, Joep Bor und Markus Schmidt vertrauen vollständig auf die Differenzierungsmöglichkeiten der Notenschrift, wobei sich die Notation insbesondere in den metrisch ungebundenen *ālāp*-Passagen bei Bor dem Standard der Neuen Musik annähert.<sup>37</sup> Bonnie Wade benutzt neben der Notenschrift eine getrennte und elaborierte grafische Notationsweise, die auf *sargam*, den in der Hindustani-Musik gebräuchlichen Solmisationssilben beruht und den in rhythmischer Hinsicht oft vagen *khyāl*-Gesang adäquater wiederzugeben vermag als eine Übertragung in komplexe Notenwerte.<sup>38</sup> Hans Neuhoff knüpft bei Wades grafischer Notationsweise an, in die er nur wenige notenschriftliche Symbole für Elemente wie *khaṭkā* (eine Art Verzierung) und *tān* (schnelle Läufe und Figurationen) einfügt und dabei zwischen Haupttönen (durch *sargam* wiedergegeben) und Verzierungen (ohne *sargam*, durch Linien nachgezeichnet) unterscheidet.<sup>39</sup>

Von Josef Kuckertz stammt eine weitere auf Notenschrift basierende, schon im Jahr 1970 in erster Linie für die Transkription Karnatischer Musik entwickelte Notationsweise, bei der

---

<sup>36</sup> Zu den wenigen Transkriptionen von *tablā*-Musik in der Literatur überhaupt gehören, abgesehen von Gottliebs Studie, Kippens korrigierte Fassung der Transkriptionen von Wajid Hussains Solo bei Gottlieb (vgl. Kippen 2002a; siehe auch Kapitel 3.2), die Transkription eines *farśbandī* durch Gert-Matthias Wegner von einer Aufnahme von Nikhil Ghosh (vgl. Wegner 2004: 124f.), sowie die Transkription eines Banārsi-*ṭhekā* von Sharda Sahai durch Norman Skiba bzw. Bob Becker (vgl. Skiba 1993: 158-162, 222 Anm. 2). Kippen transkribiert außerdem Auszüge der oben erwähnten Aufnahme von Natthu Khan (Natthu Khan-1, vgl. Fussnote 21), und Lowell Lybarger Teile einer Demonstration zweier Delhi-*qāyda* durch Akram Khan (vgl. Lybarger 2003: 225-230).

<sup>37</sup> Vgl. Sorrell/Narayan 1980; Schmidt 2012; Bor 1999.

<sup>38</sup> Vgl. Wade 1984.

<sup>39</sup> Vgl. Neuhoff 1995.

zusätzlich zu den konventionellen Elementen wie Vorschlagsnoten oder Glissandolinien auch von Hand in die Noten eingetragene Kurven die melodischen Mikrobewegungen nachzeichnen.<sup>40</sup> Rosina Sonnenschmidt überträgt diese Notationsweise auf Hindustani-Musik, und Ritwik Sanyal und Richard Widdess verweisen bei der Erläuterung ihrer Transkription eines *ālāp* und eines *dhrupad* ebenfalls auf Kuckertz als Vorbild.<sup>41</sup> Ihre Notationsweise enthält jedoch zahlreiche weitere Elemente, von denen hier besonders das hinzugefügte Spektrogramm erwähnt sei, das meist einen Ausschnitt zwischen 250 und 700 Hz und somit zwei bis vier wechselnde Teiltöne der Stimme von Ritwik Sanyal zeigt. Das Spektrogramm erlaubt zum einen in den metrisch ungebundenen *ālāp*-Passagen eine präzise Abbildung des zeitlichen Verlaufs, und bildet zum anderen die Melodiebewegungen „naturgetreu“ ab. Allerdings kann das Spektrogramm nicht alleine gelesen werden, da eine Referenz für die Tonhöhe fehlt, und zur notenschriftlichen Transkription fügt es, auch wegen der groben Auflösung, wenig an Information hinzu.

Eine sehr viel präzisere auf Spektralanalyse basierende und rein graphische Notationsweise stammt von Suvarnalata Rao und Wim van der Meer.<sup>42</sup> Sie findet Anwendung in ihrem Online-Projekt „Music in Motion“, das aus einer umfangreichen Sammlung von Gesangsaufnahmen besteht, die alle in Form von Videos transkribiert sind. Die Notation besteht aus dem extrahierten ersten Teilton der Stimmen, der auf eine logarithmische Skala umgerechnet und auf einen Hintergrund mit den als Linien eingezeichneten Stufen des *rāg* projiziert ist. Dies ermöglicht einen mikroskopischen Nachvollzug auch der kleinsten Tonhöhenbewegungen. Die Problematik einer solchen Transkriptionsweise, die besonders bei den mitunter extrem schnellen Tonhöhenbewegungen im *khyāl*-Gesang darin besteht, dass die wahrgenommenen Tonhöhen von den in der Notation erkennbaren abweichen, thematisieren Rao und Meer selbst in einem Artikel.<sup>43</sup> Zum Studium bestimmter Phänomene sind diese Transkriptionen jedoch außerordentlich nützlich.

Bei all diesen Studien zu *rāg*-Musik ist die *tablā*- oder *pakhāvaj*-Begleitung, sofern auf den transkribierten Aufnahmen überhaupt vorhanden, nicht berücksichtigt, abgesehen von einer

---

<sup>40</sup> Vgl. Kuckertz 1970.

<sup>41</sup> Vgl. Sonnenschmidt 1976; Sanyal/Widdess 2004: 176.

<sup>42</sup> Vgl. Rao/Meer o. J.

<sup>43</sup> Vgl. Meer/Rao 2018.



kurzen, aber detailliert transkribierten Passage bei Sanyal/Widdess,<sup>44</sup> und gelegentlichen, bloß rudimentären Angaben bei Wade und Kuckertz.

Die Probleme und Fragen, die beim Entwickeln von Notationsweisen und beim Transkribieren auftauchen, unterscheiden sich im Falle der *rāg*- und der *tablā*-Musik auf den ersten Blick grundlegend. Denn bei der Überlieferung von *tablā*-Kompositionen spielen die sogenannten *bol*, das heißt Silben, die einzelne Trommelschläge oder Schlagkombinationen bezeichnen, eine unangefochtene, zentrale Rolle, und eine adäquate Notation von *tablā*-Musik, sei sie präskriptiv oder deskriptiv, scheint deshalb durch bloße Niederschrift dieser Silben problemlos möglich. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, dass auch bei der *tablā* gewisse essenzielle Aspekte des Spiels nicht durch die Silben ausgedrückt werden können – ähnlich wie die genaue Ausführung der melodischen „Verzierungen“, der *alānkār*, nicht oder nur unvollkommen durch *sargam*-Silben wiedergegeben werden kann. Eine der neu entwickelten Notationsweisen, die in der vorliegenden Studie verwendet werden, berücksichtigt die erwähnten Aspekte erstmals systematisch.

### **Forschungsziel und methodische Grundlagen**

Ziel der vorliegenden Studie ist es, Erkenntnisse über die Techniken und ästhetischen Prinzipien des *vistār* in der *tablā*-Musik zu erlangen. Ausgehend von den in der Tradition überlieferten Konzeptionen wird dabei untersucht, „was tatsächlich getan wird oder getan wurde“,<sup>45</sup> wie es in einem Zitat von Bruno Nettl heißt, statt normative Lehrmeinungen wiederzugeben, worauf sich die existierenden Studien fast ausschließlich beschränken. Die einzige Basis, auf der dies geschehen kann, sind Tonaufnahmen, die dokumentieren, was in einzelnen Fällen „getan wurde“. Generelle Aussagen darüber, was allgemein „getan wird“, sind nur beschränkt möglich, soweit es die notwendigerweise begrenzte Anzahl untersuchter Tonaufnahmen Verallgemeinerungen zulässt.

Die Methodik der vorliegenden Studie umfasst verschiedene Aspekte, die im Detail auf mehrere Kapitel verteilt behandelt werden, weil sie teilweise ausführliche Erläuterungen und Begriffserklärungen voraussetzen. Im Folgenden sind deshalb nur die wichtigsten methodischen Grundlagen skizziert.

An erster Stelle, als Basis für sämtliche Arbeitsschritte, ist der *tablā*-Unterricht zu nennen, den ich seit dem Jahr 2012 von Aneesh Pradhan erhalte, nachdem ich zwischen 2006 und

---

<sup>44</sup> Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 356f.

<sup>45</sup> „[...] what actually is, or has been, done.“ (Nettl 1974: 19)

2012 von Gert-Matthias Wegner im *tablā*-Spiel unterrichtet worden war. Über den Unterricht hinaus habe ich mit Aneesh Pradhan auch viele Gespräche geführt, oft zu Fragen die indirekt oder direkt die vorliegende Arbeit betrafen. Weitere prägende Erfahrungen mit Hindustani-Musik verbinden mich mit Dhruva Ghosh, der mich von 2012 bis 2017 in *khyāl*-Gesang unterrichtete, und seit 2018 mit Rutuja Lad, bei der ich dieses Studium fortsetzen kann. Hinzu kommen zahlreiche Gespräche mit Schülern meiner Lehrer sowie mit Musiktheoretikern, Buchautoren, und *tablā*-Spielern, darunter Sudhir Mainkar, Arvind Mulgaonkar und Ebenezer Stevens. Die praktischen Erfahrungen am Instrument und das Wissen um die überlieferte Musiktheorie bilden den Ausgangspunkt für die Entwicklung von Analysemethoden.

Eine Interaktion mit Musikerinnen und Musikern, die das Erlernen eines Instruments oder einer Gesangsform und praktisch-künstlerische Tätigkeiten beinhaltet, wird im Kontext musikethnologischer Forschungen gemeinhin als teilnehmende Beobachtung bezeichnet. Diese Bezeichnung ist jedoch im vorliegenden Fall irreführend, denn sie suggeriert, die Teilnahme sei zum Zweck der Beobachtung erfolgt. Stattdessen war und ist die Teilnahme für mich, wie im Vorwort erwähnt, durch künstlerische und praktische Interessen motiviert. Die beobachtende Distanz, eine Voraussetzung wissenschaftlicher Untersuchungen, bestand deshalb stets nur zu bestimmten musikalischen Phänomenen, nicht jedoch zu den Ausübenden der Hindustani-Musik, von denen ich Unterricht erhielt, oder zur Welt der Hindustani- bzw. der *tablā*-Musik als Ganzer.

Darin zeigt sich die Ferne meiner Herangehensweise von einem kolonialistischen Denken, das die Musikerinnen und Musiker als Untersuchungsgegenstand betrachtet, und auch von orientalistischen Denkmustern, deren lange Geschichte in der künstlerischen und wissenschaftlichen Rezeption von Hindustani-Musik und deren Fortwirken bis in die jüngste Vergangenheit ausführlich von Gerry Farrell thematisiert werden.<sup>46</sup> Ein wiederkehrendes Merkmal dieser Denkmuster ist die Konstruktion einer homogenen, unveränderlichen und meist mit einer Hinduvergangenheit identifizierten Tradition, und im Extremfall die damit einhergehende Favorisierung jahrtausendealter Sanskritquellen gegenüber zeitgenössischer Praxis.<sup>47</sup> Gerade bei Gottlieb, dem einzigen Autor, der umfangreiche Transkriptionen von *tablā*-Musik vorlegt und dem dadurch eine Erforschung dessen, „was tatsächlich getan wird oder getan wurde“, eigentlich möglich gewesen wäre, ist diese Tendenz deutlich zu spüren.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Vgl. Farrell 1997; Farrell 2010.

<sup>47</sup> Vgl. Farrell 1997: 8; Farrell 2010: 483; van Straaten 2018: 30-40.

<sup>48</sup> Vgl. Kapitel 4.6.

Denn bezüglich *vistār* geht es ihm vornehmlich um den Nachweis, dass für alle Spieler dieselben Prinzipien gelten, die er von Praktiken der Vokalmusik und vom *nāṭyaśāstra*, einer rund zweitausend Jahre alten, in Sanskrit verfassten Schrift, ableitet,<sup>49</sup> um schließlich zu schlussfolgern: „These principles are deep-rooted in Indian culture and the procedures used for music reflect the same principles that apply to ‚weaving‘“.<sup>50</sup>

Aber auch im sonst in der Literatur vorherrschenden Fall, dass der *tablā-vistār* nur in Gestalt normativer Regelwerke und exemplarischer Variationsfolgen thematisiert wird, die auf die Unterrichtserfahrungen der Autorinnen und Autoren zurückgehen, wird die Heterogenität und Widersprüchlichkeit der tatsächlichen künstlerischen Äußerungen zugunsten einer statischen und homogenen Repräsentation ausgeblendet. In der vorliegenden Studie ist es hingegen nicht das Ziel, eine „ursprüngliche“, „traditionelle“ oder „korrekte“ Art des *vistār* ausfindig zu machen. Stattdessen wird versucht, historische Zusammenhänge und Entwicklungen soweit als möglich aufzuzeigen, ohne aber älteren, potenziell stärker mit *gharānā*-Traditionen verknüpften Phänomenen einen Vorrang gegenüber jüngeren oder unkonventionelleren einzuräumen, die mit größerer Wahrscheinlichkeit auf verschiedene, auch traditionsfremde Einflüsse zurückzuführen sind. Vielmehr wird die *tablā*-Musik als eine lebendige Kunstform aufgefasst, die sich in stetigem Wandel befindet und deren Konventionen fortlaufend neu verhandelt werden. Diese Sichtweise wurde auch durch meinen *tablā*-Lehrer Aneesh Pradhan befördert, indem er mir nie den Eindruck vermittelte, es handle sich bei der *tablā*-Musik um eine homogene, zeitlose, für Außenstehende wie mich grundsätzlich fremde und „exotische“ Tradition. Vielmehr zeigten mir sowohl er als auch Dhruva Ghosh stets offen ihre eigene fragende, suchende Haltung.

Im Zentrum der vorliegenden Studie stehen deshalb Analysen einzelner *qāyḍā*-Interpretationen, sowie Vergleiche dieser Interpretationen nach verschiedenen Gesichtspunkten. Eine Gefahr musikalischer Analysen besteht darin, den Gegenstand primär entlang vorgefasster Theoriemodelle zu betrachten, entweder als deren Bestätigung oder als Abweichung von ihnen. Deshalb ist es kaum möglich, einzelnen, isolierten Kompositionen oder einem einzelnen, isolierten *vistār* zu einem Thema adäquat zu begegnen: es existieren, losgelöst von den von außen herangetragenen Modellen und Erwartungen, keine Kriterien, nach denen sich die Fülle der möglichen Beobachtungen strukturieren, hierarchisieren und zu einer Analyse formen

---

<sup>49</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, 46.

<sup>50</sup> Gottlieb 1993: I, 120.

ließe. Mein zentraler methodischer Ansatz besteht deshalb darin, den Umgang verschiedener *tablā*-Spieler mit einem einzigen *qāyda*-Thema zu vergleichen. Die dabei zutage tretenden Gemeinsamkeiten und Unterschiede geben – zusätzlich zu den überlieferten musiktheoretischen Konzepten – die Koordinaten ab, entlang derer die Analysen vorgenommen werden. Dieses Vorgehen ist konträr zu dem der bisherigen Studien (unter anderem jener von Gottlieb), die eher die Vielfalt der unterschiedlichen Kompositionen, Stile und Formen in den Mittelpunkt stellen. Der Preis für diese Beschränkung auf ein einzelnes *qāyda*-Thema ist, dass der Reichtum und ein Großteil der Schönheit der Überlieferung von der Studie ausgeschlossen bleiben, der erhoffte Gewinn jedoch besteht darin, dass eine Konfrontation mit zuvor nicht wahrgenommenen oder beschriebenen Phänomenen stattfindet und ein detaillierteres Verständnis von *vistār* erreicht wird.

### **Aufbau der vorliegenden Arbeit**

Der Aufbau der Arbeit lautet wie folgt: das 1. Kapitel behandelt verschieden geartete Voraussetzungen zum Verständnis der folgenden Kapitel. Insbesondere in den Unterkapiteln zu den *gharānā* (1.1), zu Metrum und Zyklus (1.5), sowie zu *tihāī*, *āmad* und *mukhrā* (1.7) werden die wichtigsten musiktheoretischen Begriffe eingeführt. Das Unterkapitel zu Klang und Spieltechnik der *tablā* (1.2) legt mithilfe von Videoaufnahmen und der Einführung von notenschriftlichen Symbolen die Grundlage für eine mit Klangvorstellung verbundene Lektüre. Die Ausführungen zu den sogenannten *bol* (1.3), den in der *tablā*-Musik verwendeten mnemotechnischen Silben, und insbesondere zu den von mir so bezeichneten *bol*-Gruppen (1.4), gehen über das musiktheoretische Allgemeinwissen hinaus und bilden erste selbständige Grundlagen für die folgenden Untersuchungen. Dasselbe gilt für das Unterkapitel über die von mir so bezeichneten Schlussformeln (1.6), die für den *qāyda-vistār* von zentraler Bedeutung sind.

Das ganze 2. Kapitel ist der Notation von *tablā*-Musik gewidmet. Um im Kontext einer schriftlichen Arbeit detailliert und präzise über Musik sprechen zu können, sind Notationen unerlässlich. Die schriftliche Fixierung von *tablā*-Kompositionen ist auch traditionell nichts Ungewöhnliches, es existieren verschiedene Notationsweisen, die jeweils für bestimmte Zwecke optimiert wurden (2.1 und 2.2). Für die vorliegende Arbeit hat sich keine dieser Notationsweisen als geeignet erwiesen, und wie oben angedeutet, wurden deshalb zwei neue Systeme entworfen (2.4 und 2.5). Da eine Notation von Musik nie neutral sein kann und immer auch eine Deutung beinhaltet, werden die Entscheidungen, die zu diesen Systemen geführt haben, ausführlich begründet (2.3).

Die Probleme, die mit dem Transkribieren von *tablā*-Musik verbunden sind, werden in Kapitel 3 thematisiert. Dazu gehört die Notwendigkeit, klangliche Phänomene zu interpretieren, wie anhand einer Aufnahme von Ahmedjan Thirakwa gezeigt wird (3.1). Eine wissenschaftliche Kontroverse zu diesem Thema zwischen James Kippen und Robert Gottlieb, die sich an Gottliebs Transkription eines *tablā*-Solos von Wajid Hussain entzündet, ist Gegenstand des zweiten Unterkapitels (3.2), darauf folgt die Besprechung einiger Stellen einer weiteren Transkription von Robert Gottlieb (3.3). Zum Schluss folgen einige Bemerkungen zu den Transkriptionen der vorliegenden Arbeit (3.4).

Das 4. Kapitel widmet sich dem *vistār*, wie er in der bestehenden Literatur dargestellt wird. Die ersten vier Unterkapitel tragen die vereinzelt Lehrmeinungen unter bestimmten Aspekten zusammen (4.1 bis 4.4), danach folgen gesonderte Besprechungen der drei oben erwähnten Autoren Sudhir Mainkar (4.5), Robert Gottlieb (4.6) und James Kippen (4.7). Schließlich widmet sich das letzte Unterkapitel der uneinheitlichen und oft missverständlichen Verwendung des Begriffs „Improvisation“ im Kontext von *tablā-vistār* (4.8).

Das 5. Kapitel zur Methodik untersucht die Grundlagen, auf denen die nachfolgenden Analysen und Interpretationsvergleiche basieren, und die Werkzeuge, die dabei zur Anwendung kommen. Zu ersteren gehört die Prägung meines eigenen musikalischen Fühlens und Denkens durch Interaktionen mit Hindustani-Musikerinnen und -Musikern, an erster Stelle in Form von *tablā*-Unterricht bei Aneesh Pradhan, aber auch durch meine anderweitige Ausbildung in Europa, die es zu reflektieren gilt (5.1). Ein Unterkapitel zur Terminologie (5.2) enthält überwiegend Erläuterungen schon davor eingeführter Begriffe, die auf meinen eigenen theoretischen Überlegungen beruhen und nicht in allgemeiner Verwendung sind. Die Auswahl der transkribierten Aufnahmen ist entscheidend für das Vorgehen beim Analysieren und Vergleichen der *qāyḍā*-Interpretationen, weshalb sie begründet und in den weiteren Kontext der *tablā*-Solomusik eingeordnet wird (5.3). Schließlich folgt ein Kapitel, das zeigt, wie die Analysen und Interpretationsvergleiche, die im Zentrum der Studie stehen, strukturiert sind und welchen Leitgedanken sie folgen (5.4).

Der erste Hauptteil der Arbeit, Kapitel 6, besteht aus Einzelanalysen von 22 Interpretationen desselben *qāyḍā* durch 16 verschiedene *tablā*-Spieler. Darunter sind einige der namhaftesten des 20. Jahrhunderts, beispielsweise Ahmedjan Thirakwa, von dem gleichzeitig eine der ältesten *tablā*-Soloaufnahmen überhaupt enthalten ist. Die Anordnung der Analysen folgt dem Geburtsjahr der Spieler, deren teils grundlegend verschiedene Herangehensweisen so auf

einem zunehmend vielfältigeren Hintergrund erscheinen. Die Transkriptionen im gesonderten Transkriptionsteil der Arbeit, insbesondere die reinen *bol*-Transkriptionen, sind zum Verständnis der Analysen unverzichtbar und müssen parallel gelesen werden. Ziel ist es hier, die Individualität der Ansätze und das Zusammenspiel aller relevanten Aspekte wie Struktur, Dramaturgie, spieltechnische Realisierung und Klanggebung, sowie den Bezug zur Tradition und zu von verschiedenen Spielern geteilten Modellen greifbar zu machen.

Der zweite Hauptteil, Kapitel 7, behandelt dieselben 22 *qāyḍā*-Interpretationen, die aber, statt ganzheitlich betrachtet, nach einzelnen isolierten Aspekten miteinander verglichen werden. Dadurch treten die im Verlauf der Einzelanalysen nur vage hergestellten Querbezüge, die Übereinstimmungen genauso wie die erratischen Besonderheiten, klar hervor.

Einige der Fragen, an denen sich die folgenden Untersuchungen orientieren, lauten wie folgt:

- Lassen sich bevorzugte Variationstechniken identifizieren und präziser formulieren, als dies in der bestehenden Literatur und den überlieferten Lehrmeinungen geschieht?
- Welche Rolle spielt die im Begriff „*qāyḍā*“ implizierte Regelmäßigkeit und welche Freiheiten nehmen bzw. welche Regelbrüche erlauben sich die Spieler?
- Welche Aspekte des *vistār* sind in welchem Maß spontan gestaltet, welche sind vorgefertigt?
- Welche Beeinflussungen zwischen Individuen oder Traditionslinien lassen sich nachweisen?
- Hat sich der *qāyḍā-vistār* im Verlauf der Jahrzehnte verändert, und wenn ja, wie?

Eine einzelne Studie kann keine endgültigen Antworten auf diese allgemein formulierten Fragen geben. Mindestens so aufschlussreich wie die Schlussfolgerungen, die an Kapitel 7 anschließen, sind deshalb die Fragen, die sich am Ende um einiges präziser und differenzierter stellen lassen.

## 1. Historische, spieltechnische und musiktheoretische Voraussetzungen

### 1.1 Die *gharānā* der *tablā*-Musik

In der Einleitung wurden die sechs allgemein anerkannten *tablā gharānā* genannt, außerdem wurde darauf hingewiesen, dass Delhi- und Ajrāḍā-*gharānā* besonders für *qāyḍā* bekannt sind, Lucknow- und Farrukhābād-*gharānā* hingegen eher für *gat*, und dass der Banāras-*gharānā* anstelle von *qāyḍā* sogenannte *bāṭ* besitzt. Im Folgenden werden die Geschichte, die stilistischen Unterschiede und die Relevanz der *gharānā* im 20. und 21. Jahrhundert in Hinblick auf die folgenden Untersuchungen genauer betrachtet.

Schon in ihren Ursprüngen bestehen zwischen den *gharānā*, wie in der Einleitung angedeutet, enge Beziehungen. Die Gründer des Ajrāḍā-*gharānā*, Kallu und Miru Khan, waren manchen Quellen zufolge Nachkommen von Siddhar Khan,<sup>51</sup> dem Gründer des ältesten *gharānā* aus Delhi, anderen Quellen zufolge jedoch Schüler eines Nachkommens von Siddhar Khan.<sup>52</sup> Der Gründer des Lucknow-*gharānā*, Miyan Bakshu Khan, wird meist als Nachfahre von Siddhar Khan bezeichnet,<sup>53</sup> James Kippen vermutet jedoch eine bloße Zugehörigkeit zur selben soziokulturellen Gruppe der Dharhi.<sup>54</sup> Beim Gründer des Farrukhābād-*gharānā*, Haji Vilayat Ali Khan, besteht Einigkeit, dass es sich um einen Schüler und Schwiegersohn von Miyan Bakshu Khan handelt.<sup>55</sup> Der Gründer des Banāras-*gharānā*, Ram Sahai, wird meist als Schüler von Bakshu Khans Bruder Modhu Khan bezeichnet,<sup>56</sup> Kippen vermutet jedoch, bei besagtem Modhu Khan handle es sich um einen Vertreter einer weniger bekannten, sogenannten Kothiwal-Traditionslinie, die er mit dem Panjāb und einem stärkeren Einfluss der *pakhāvaj*-Trommel in Verbindung bringt.<sup>57</sup> Vom Panjāb-*gharānā* schließlich zeichnet Lowell Lybarger ein komplizierteres Bild.<sup>58</sup> Die prominenteste Traditionslinie führt von *khalīfā* Akhtar Hussain (1947-2001) sieben Generationen zurück bis zu Mian Qader Baksh I, wobei aber wahrscheinlich erst der Onkel von Akhtar Hussain, Mian Qader Baksh II (1902-1960), damit begann, neben dem *pakhāvaj* auch die *tablā* zu spielen.<sup>59</sup>

<sup>51</sup> Vgl. Wegner 2004: 4.

<sup>52</sup> vgl. Kippen 2010: 468; Mainkar 2008: 241; Mistry 1999: 198.

<sup>53</sup> Vgl. Wegner 2004: 4; Mistry 1999: 207.

<sup>54</sup> Vgl. Kippen 2010: 462f.

<sup>55</sup> Vgl. Wegner 2004: 5; Kippen 2010: 464.

<sup>56</sup> Vgl. Wegner 2004: 5; Mainkar 2008: 249; Mistry 1999: 243.

<sup>57</sup> Vgl. Kippen 2010: 468f.

<sup>58</sup> Vgl. Lybarger 2003: 80-109.

<sup>59</sup> Vgl. Lybarger 2003: 88, 97.

Dieser kurze Überblick über die Anfänge der sechs *gharānā* zeigt, neben der größtenteils engen Verflechtung, dass stets ein Gründer und Oberhaupt vorhanden ist, bei dem es sich der Überlieferung nach um eine künstlerisch herausragende Persönlichkeit handelt. Auch nachfolgende Generationen besitzen stets ein Oberhaupt, das als *khalīfā* (Nachfolger) des *gharānā* bezeichnet wird. Meist geht dieser Titel auf den Sohn über, aber auch andere enge Verwandtschaftsverhältnisse sind denkbar. So folgte auf Abid Hussain Khan (1867-1936), der keinen Sohn hatte, sein Schwiegersohn Wajid Hussain Khan (1900-1978) als *khalīfā* des Lucknow-*gharānā*. In der vorliegenden Arbeit werden die allgemein anerkannten *khalīfā* als solche bezeichnet, um anzuzeigen, dass es sich um Autoritäten für die stilistischen Besonderheiten des jeweiligen *gharānā* handelt. Der Titel *khalīfā* hat jedoch heute, genau wie die *gharānā* als Familientraditionen, an Bedeutung verloren. Lowell Lybarger berichtet etwa vom Panjāb-*gharānā*, dass nach dem Tod des *khalīfā* Akhtar Hussain im Jahr 2001 kein Nachfolger von den *tablā*-Spielern aus Lahore ernannt wurde, weil der einzige, der dafür aufgrund seines Verwandtschaftsverhältnisses in Frage gekommen wäre, über keine ausreichende Reputation als *tablā*-Spieler verfügte.<sup>60</sup> Auch vom Delhi- und Ajrādā-*gharānā* sind heute keine *khalīfā* bekannt.

Die *gharānā* unterscheiden sich voneinander was das Repertoire, das Klangideal und die bevorzugten Spieltechniken anbelangt, und aufgrund der genannten Lehrer-Schüler-Beziehungen besteht eine große Nähe zwischen Delhi- und Ajrādā-*gharānā* einerseits, und zwischen Lucknow-, Farrukhābād- und, in geringerem Maß, Banāras-*gharānā* andererseits. Zur Bezeichnung der stilistischen, von soziokulturellen Beziehungen losgelösten Eigenschaften der Traditionen existiert der Begriff *bāj* (von *bājnā*: zum Klingeln bringen, anschlagen): Delhi- und Ajrādā-*gharānā* werden häufig als *band bāj*, Lucknow-, Farrukhābād- und Banāras-*gharānā* als *khulā bāj* bezeichnet.<sup>61</sup> *Band* bedeutet geschlossen, *khulā* bedeutet offen, und diese Bezeichnungen rühren daher, dass im *khulā bāj* offenerere, das heißt stärker resonierende Trommelschläge verwendet werden als im *band bāj*. Zusätzlich zu den offeneren Schlägen kommen auch tendenziell kräftigere Schläge zum Einsatz, bei denen Bewegungen mit der ganzen Hand ausgeführt werden und die auf Spieltechniken der älteren Trommel *pakhāvaj* zurückgehen, während im *band bāj* die klanglich delikaterere Spielweise mit einzelnen

---

<sup>60</sup> Vgl. Lybarger 2003: 102.

<sup>61</sup> Vgl. bspw. Pradhan 2011: 30f.



Fingern vorherrscht.<sup>62</sup> Weitere Bezeichnungen lauten *kinār kā bāj* für Delhi- und Ajrāḍā-*gharānā*, und *sur kā bāj*<sup>63</sup> oder *pūrab* (östlicher) *bāj* für die Traditionen aus Lucknow, Farrukhābād und Banāras. Auch Delhi-*bāj* und Banāras-*bāj* sind geläufige Bezeichnungen.

Der Panjāb-*gharānā* hat einen gesonderten Status, was schon daran deutlich wird, dass er im Unterschied zu den anderen *gharānā* nicht nach einer Ortschaft, sondern nach einer Region benannt ist.<sup>64</sup> Zudem besteht nach gängiger Überlieferung keine direkte Verbindung zu den anderen Traditionen über verwandtschaftliche oder Lehrer-Schüler-Beziehungen. James Kippen vermutet zwar in der Region um Lahore und Qasur im heutigen Pakistan die ursprüngliche Heimat der Gründer sowohl des Delhi- als auch des Lucknow-*gharānā*, und demzufolge wäre eine frühe Panjāb-Tradition, in der ältere Trommeln und Vorläufer der *tablā*, insbesondere der *pakhāvaj*, gespielt wurden, der Ursprung für die später weiter im Osten, im heutigen Indien etablierten *tablā*-Traditionen.<sup>65</sup> Die Bezeichnung Panjāb-*gharānā* hält Lowell Lybarger aber, der jahrelang im pakistanischen Panjāb Feldforschung betrieb, für eine junge Erscheinung, die erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts aufkam.<sup>66</sup>

Allerdings reichen die Abstammungslinien der anderen fünf genannten *tablā*-Traditionen ebenfalls weiter zurück als ihre Bezeichnung als *gharānā*: Daniel Neuman zufolge wurde dieser Begriff überhaupt erst am Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt, und zwar ursprünglich für Gesangstraditionen.<sup>67</sup> *Tablā*-Spieler übernahmen ihn kurz darauf für ihre eigenen, schon existierenden Überlieferungstraditionen – auch als Strategie, wie Kippen schreibt, um ihren im Vergleich zu Gesangssolisten traditionell deutlich niedrigeren sozialen Status anzuheben: „Employing a term conveying prestige, one which implied the continuity of the transmission of knowledge over generations, was an adaptive strategy aimed largely at elevating the status of the tabla community.“<sup>68</sup>

---

<sup>62</sup> Eine weitere Charakteristik des *khulā bāj* besteht in seiner ursprünglichen Verbindung mit der Tanzform *khatak*, deren Begleitung nach dieser kräftigeren Spielweise verlangt.

<sup>63</sup> Die technische Bedeutung der Begriffe *kinār* und *sur* wird in Kapitel 1.2 erklärt.

<sup>64</sup> Vgl. Lybarger 2003: 83.

<sup>65</sup> Vgl. Kippen 2010: 461ff.

<sup>66</sup> Vgl. Lybarger 2003: 84. Lybarger zeichnet in seiner Studie ein sehr differenziertes Bild der Traditionslinien in der Panjāb-Region des heutigen Pakistan, die sich unter der Bezeichnung Panjāb-*gharānā* zusammenfassen lassen. Bekanntheit erlangte diese Bezeichnung aber vor allem durch Alla Rakha (1919-2000), der in jungen Jahren nach Mumbai im heutigen Indien gezogen war, und Lybarger vermutet sogar, Alla Rakha könnte wesentlich zur Prägung der Bezeichnung Panjāb-*gharānā* beigetragen haben (vgl. Lybarger 2003: 83-87, 268).

<sup>67</sup> Vgl. Neuman 1980: 146. Allerdings erwähnt James Kippen, dass Sadiq Ali Khan schon in seinem 1875 erstmals publizierten *Sarmāyah-i 'Israt* den Delhi-*gharānā* erwähnt.

<sup>68</sup> Kippen 2010: 471f.

Vor diesem Hintergrund eines Strebens nach Anerkennung erstaunt es nicht, dass die Meinungen über die genaue Anzahl der *gharānā* bisweilen auseinander gehen, sowohl bei Vokalmusik als auch bei den *tablā*-Traditionen.<sup>69</sup> Erwähnenswert ist insbesondere der sogenannte *Laliyānā-gharānā*,<sup>70</sup> der auf Munir Khan (1857-1938) zurückgeht und nach dessen Geburtsort benannt ist. Munir Khans wichtigste Lehrer waren Nissar Ali Khan, Sohn von Haji Vilayat Ali Khan, dem Gründer des *Farrukhābād-gharānā*, und Boli Baksh, ein Mitglied des *Delhi-gharānā* sowie Vater und Lehrer des einflussreichen Natthu Khan (1875-1940).<sup>71</sup> Außerdem heißt es über Munir Khan, er habe von insgesamt 24 *tablā*-Meistern gelernt und so ein unvergleichliches Repertoire an Kompositionen gesammelt.<sup>72</sup> Aneesh Pradhan notiert deshalb unter seinem Portrait, das ihn mit *tablā* und pyramidenförmigem Metronom zeigt: „Munir Khan (Delhi, Ajrada, Lucknow, Farrukhabad *gharanas* – founder of the Laliana/Bambai *gharana*.“<sup>73</sup> Das Bemerkenswerte an Munir Khan ist aber nicht nur diese Teilhabe an verschiedenen Traditionslinien, sondern auch, dass zu seinen Schülern einige der bedeutendsten Spieler des 20. Jahrhunderts gehörten, allen voran der in der Einleitung erwähnte und zitierte Ahmedjan Thirakwa, außerdem Munir Khans Neffe Amir Hussain Khan (1899-1969), sowie Habibuddin Khan (1899-1974), der eigentlich Mitglied des *Ajrādā-gharānā* war und allgemein als dessen Repräsentant galt.

Die Bezeichnung *Laliyānā-gharānā* ist allerdings nicht in allgemeinem Gebrauch, und Thirakwa, Munir Khans berühmtester Schüler, scheint überhaupt nur vier *gharānā* anerkannt zu haben: Delhi, Lucknow, *Farrukhābād* und *Ajrādā*.<sup>74</sup> Der Rang und Einfluss Munir Khans und seiner Schüler, die selbst zum Teil wiederum einflussreiche Lehrer waren (insbesondere Amir Hussain Khan), spricht deshalb weniger für einen weiteren *gharānā*, als dafür, dass das Konzept der *gharānā* die Komplexität der soziokulturellen und stilistischen Beziehungen nicht vollständig adäquat zu erfassen vermag. Denn obwohl Unterschiede bezüglich des Repertoires und der Spieltechnik bis heute fortbestehen und relevant sind, ist es schon lange die

---

<sup>69</sup> Zur Vokalmusik vgl. Neuman 1980: 257, zu den *tablā gharānā* vgl. Wegner 1982: 17-22.

<sup>70</sup> Neben *Laliyānā-gharānā* existiert auch die Bezeichnung *Bambai-gharānā*, da Munir Khan den größten Teil seines Lebens in Bombay verbrachte.

<sup>71</sup> Vgl. Naimpalli 2005: 94f.; Wegner 2004: 6f.; Mistry 1999: chart 20 (S. 243). Naimpalli erwähnt als Munir Khans Lehrer statt eines Nissar Ali einen Hussain Ali, in der Darstellung bei Mistry sind beide Namen eingezeichnet, die Verbindung zu Hussain Ali als die prominentere. Thirakwa erwähnt in einem bei Bapu Patwardhan abgedruckten Interview, neben Nissar Ali vom *Farrukhābād-gharānā* als Lehrer, Munir Khan habe auch *Ajrādā-table* gelernt (vgl. Patwardhan 2001: 8),

<sup>72</sup> Vgl. Naimpalli 2005: 95; Wegner 2004: 6.

<sup>73</sup> Pradhan 2011: 34.

<sup>74</sup> Vgl. Patwardhan 2001: 8f. Der – wohl suggestiv zu verstehenden – Frage, was Thirakwa zum *Panjāb-* und zum *Banāras-gharānā* sagen wolle, weicht er aus.

Norm, dass *tablā*-Spielerinnen und -Spieler Einflüsse verschiedener Traditionen in ihrem Spiel vereinen.

Ein weiteres prominentes Beispiel hierfür ist Jnan (ausgesprochen Gyan) Prakash Ghosh (1899-1997). Jnan Prakash Ghosh war in erster Linie ein Gelehrter und Lehrer, der neben *tablā* auch Gesang, Harmonium und *pakhāvaj* beherrschte.<sup>75</sup> Seine *tablā*-Lehrer waren vor allem Masit Khan (1890-1974), *khalīfā* des Farrukhābād-*gharānā*, daneben auch Firoze Khan, ein Schüler von Mian Faqir Baksh, *khalīfā* des Panjāb-*gharānā*, sowie Azim Khan, der von Repräsentanten des Delhi-, Lucknow- und Farrukhābād-*gharānā* gelernt hatte.<sup>76</sup> Durch seine Verbindung zu Masit Khan wird Jnan Prakash Ghosh meist dem Farrukhābād-*gharānā* zugerechnet, Gregory Booth zufolge, der ihn mehrfach interviewte, repräsentiert er jedoch keinen spezifischen *gharānā*.<sup>77</sup> Auch Jnan Prakash Ghosh war ein sehr einflussreicher Lehrer, er und seine Schüler prägten die *tablā*-Szene in Kolkata, wo er lebte, über viele Jahrzehnte und bis heute.

Abb. 0.1 und Abb. 0.2 auf Seite 471 und 472 im Anhang zeigen zwei „Stammbäume“ von Lehrer-Schüler-Beziehungen.<sup>78</sup> Die Auswahl wurde nicht nach Bekanntheitsgrad der Personen vorgenommen, weshalb auch eine Reihe bekannter Namen fehlen und einige wenig bekannte enthalten sind, sondern sie umfasst erstens alle Spieler, deren *qāyda*-Interpretationen in Kapitel 6 analysiert werden (fett gedruckt), zweitens deren Lehrer, und drittens alle zitierten Autorinnen und Autoren, sofern sie von einem der aufgeführten Spieler Unterricht erhalten haben (kursiv gedruckt). Details zur Auswahl der fett gedruckten Spieler folgen in Kapitel 5.3, hier sei nur erwähnt, dass es sich um jene Spieler handelt, die auf den im Verzeichnis auf Seite 485 aufgeführten Tonaufnahmen den von mir so bezeichneten Delhi-*qāyda* 1 spielen (nur von Inam Ali Khan wurde der Delhi-*qāyda* 2 transkribiert). Die Stammbäume bilden somit nur den Fokus der vorliegenden Arbeit ab, nicht die *tablā*-Tradition insgesamt.

Die Lehrer sind auf den Stammbäumen meist über mehrere Generationen aufgeführt, damit Querverbindungen sichtbar werden. Dicke Linien stehen für ein enges verwandtschaftliches

---

<sup>75</sup> Vgl. Wegner 2004: 8.

<sup>76</sup> Vgl. Wegner 2004: 8; Mistry 1999: chart 20 (S. 243).

<sup>77</sup> Vgl. Booth 1986: 188.

<sup>78</sup> Die Daten sind aus unterschiedlichen Quellen zusammengetragen, die oft nicht miteinander übereinstimmen, insbesondere bei den Jahreszahlen. Bei Spielern des Lucknow-*gharānā* stammen die Informationen von Kippen (2010), bei Nikhil Ghosh und seinen Lehrern von Wegner (2004: 6-13), bei den Spielern und Schülern des Panjāb-*gharānā* von Lybarger (2003). Weiter wurden Naimpalli (2005) und Mistry (1999) als Quellen herangezogen. Zu Beginn der Einzelanalysen in Kapitel 6 werden die Angaben zu den jeweiligen Spielern genau belegt.

Verhältnis, meist Vater-Sohn oder Onkel-Neffe. Farblich hervorgehoben sind die Familienmitglieder eines *gharānā*. Die Aufteilung auf zwei Stammbäume ist einzig der Übersichtlichkeit geschuldet: in Abb. 0.1 sind alle direkten oder indirekten Verbindungen zum Farrukhābād- sowie zum Panjāb-*gharānā* vollständig enthalten, Abb. 0.2 enthält die drei übrigen *gharānā* und ihre Querverbindungen vollständig.

Wie zu sehen ist, sind nur vier von 16 fett gedruckten Spielern, von denen einige zu den berühmtesten des 20. und 21. Jahrhunderts gehören, Mitglieder eines *gharānā* im engeren Sinne. Bei den übrigen sind meist direkt oder indirekt Verbindungen zu mehreren *gharānā* zu erkennen. In den Stammbäumen nicht berücksichtigt ist allerdings der unterschiedlich starke Einfluss im Falle mehrerer Lehrer, da dieser oft nicht aus den Quellen hervorgeht. Außerdem fehlen in manchen Fällen Lehrer, die wenig bekannt sind, und die meist in biographischen Notizen gar nicht erwähnt werden. Die Tatsache, dass kein Spieler des Banāras-*gharānā* in den Stammbäumen auftaucht, obwohl zahlreiche Banāras-Spieler im Verzeichnis auf Seite 485 enthalten sind, bestätigt zum einen, dass in dieser Tradition Delhi-*qāyḍā* gar nicht oder deutlich seltener zur Aufführung kommen, und zum anderen, dass keine oder deutlich seltener Lehrer-Schüler-Beziehungen zu Vertretern und Schülern der übrigen *gharānā* bestehen. Auch der Panjāb-*gharānā* ist bis auf eine Verbindung zu Jnan Prakash Ghosh „isoliert“, während zwischen den vier übrigen zahlreiche Querverbindungen zu erkennen sind.

Dies sind jedoch nur Tendenzen, denn die Stammbäume enthalten, wie gesagt, eine Auswahl von Spielern und Lehrer-Schüler-Beziehungen, die erstens von der Fokussierung der vorliegenden Studie auf einen einzelnen Delhi-*qāyḍā* abhängt, und zweitens von den greifbaren Tonaufnahmen. Eine weitere, allgemein bekannte Tendenz, von der die Stammbäume zeugen, besteht in der Ablösung der professionellen und – außer im Falle des Banāras-*gharānā* – meist muslimischen Musikerfamilien durch überwiegend hinduistische Musiker ohne familiären musikalischen Hintergrund.<sup>79</sup> Denn auch die älteren, nicht einem der *gharānā* zugehörigen Spieler wie Munir Khan oder Ahmedjan Thirakwa wurden in Familien von *tablā*- oder *sāraṅgī*-Spielern geboren, während Jnan Prakash Ghosh und Alla Rakha zu den frühesten prominenten Figuren gehören, die keiner Musikerfamilie entstammen.

Trotz der komplizierten Verflechtungen und der häufig beschränkten Aussagekraft einer *gharānā*-Zugehörigkeit, ist die Differenzierung des Repertoires und der Spieltechniken eng mit den *gharānā* verknüpft, weshalb im Folgenden häufig auf diese verwiesen wird. Da eine

---

<sup>79</sup> Vgl. Kippen 2010: 476.

eindeutige Zuordnung einzelner Spielerinnen oder Spieler zu einem *gharānā* aber nicht immer möglich oder sinnvoll ist, werden im Folgenden nur die Familienmitglieder eines der sechs anerkannten *gharānā* als deren Repräsentanten und Mitglieder bezeichnet. Die übrigen Spieler, und das heißt die große Mehrheit, werden stattdessen nur durch Nennung ihrer Lehrer in der Überlieferungstradition verortet.

## 1.2 Klang und Spieltechnik der *tablā*

Das folgende Kapitel soll ein grundlegendes Verständnis der Spieltechnik vermitteln und die Klangvorstellung beim Lesen der Transkriptionen erleichtern. Es werden nicht alle Spieltechniken der *tablā* besprochen, sondern nur jene, die zum Verständnis der vorliegenden, auf Delhi-*qāyda* fokussierten Arbeit nötig sind. Einige Anschlagsarten, die in *gat*, *tukrā*, *relā*, *laggī* und verwandten Formen zum Einsatz kommen und die teilweise auf Spieltechniken des *pakhāvaj* zurückgehen, bringen weitere klangliche Nuancen hervor, die wichtigsten Differenzierungen sind aber durch die folgenden Ausführungen abgedeckt.

Im üblichen Sprachgebrauch steht das Wort *tablā* nicht nur für das Trommelpaar, sondern auch für die höhere der beiden Trommeln. Um Missverständnisse zu vermeiden, bezeichne ich im Folgenden die höhere Trommel stets als *dāyā̃* (rechte, rechter, rechtes), die tiefere als *bāyā̃* (linke, linker, linkes). Die offenen, resonierenden und die geschlossenen, gedämpften Schläge beider Trommeln werden getrennt besprochen, danach beispielhaft einige wenige, häufig anzutreffende Schlagkombinationen erläutert. Zu den Spieltechniken sind kurze, von mir selbst eingespielte Videoaufnahmen beigefügt. Diese dienen bloß als Beispiele, die genauen Bewegungsabläufe und, geringfügig, auch das klangliche Resultat können sich je nach Traditionslinie, spieltechnischer Versiertheit, Handgröße und Qualität der Instrumente unterscheiden.

Trommelschläge werden in der *tablā*-Tradition durch Silben repräsentiert, sogenannte *bol*, die im Folgenden stets zusammen mit den Spieltechniken eingeführt werden. Zusätzlich erhält jede Spieltechnik ein – von mir gewähltes – grafisches, notenschriftliches Symbol, um die Einprägung der Klangdifferenzierungen zu erleichtern. Genaue Erläuterungen zu den *bol* finden sich in Kapitel 1.3, zum notenschriftlichen Notationssystem in den Kapiteln 2.3 und 2.5.

### Offene *dāyā̃*-Schläge

Der hölzerne Korpus des *dāyā̃* ist mit einem Ziegenfell bespannt. Über und unter diesem Fell befinden sich zwei weitere Felle, deren Mitte bis auf einen Streifen am Rand herausgeschnit-

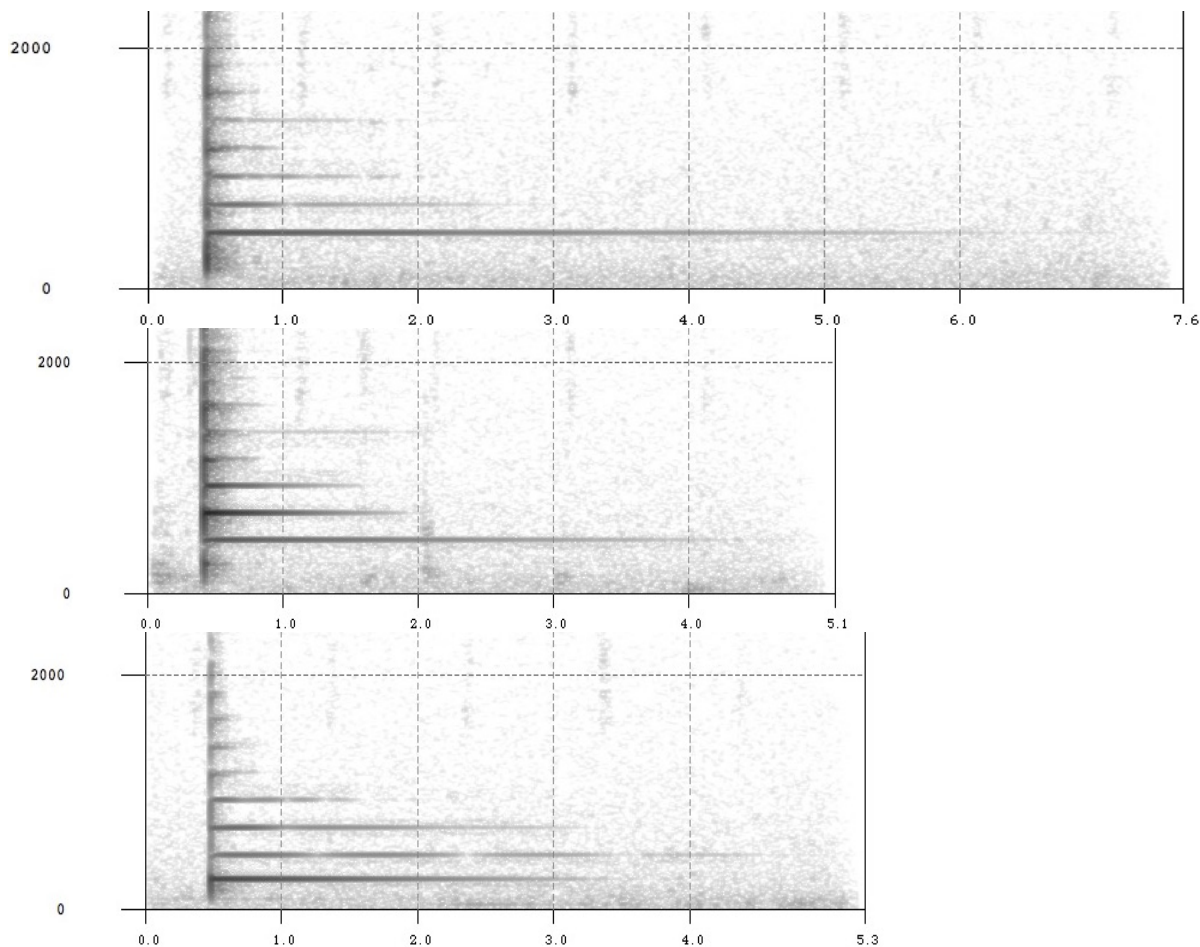
ten ist. Das obere, sichtbare dieser beiden ringförmigen Felle wird als *kinār* (wörtlich: Rand) bezeichnet. In der Mitte des Hauptfells befindet sich der *syāhī* (wörtlich: Schwärze), eine Paste aus gekochtem Weizen oder Reis, Eisenpulver und weiteren Zutaten. Sie wird in mehreren Schichten aufgetragen und ist in fertigem Zustand hart. Die Fläche zwischen *kinār* und *syāhī* wird als *sur* (wörtlich: Klang) bezeichnet.<sup>80</sup> Abb. 1.1 zeigt diese drei Regionen, die für die Differenzierung der Spieltechniken bedeutsam sind.



**Abb. 1.1** Regionen auf dem *dāyā*-Fell

Abb. 1.2 zeigt Spektrogramme der drei offenen, das heißt nachklingenden *dāyā*-Grundschläge, das Instrument ist auf b' gestimmt. Es handelt sich um FFT-Analysen der Tonspur folgender Videodateien: 01\_sur-ta.mp3, 02\_kinar-ta.mp4 und 03\_syahi-tin.mp4. Wie zu erkennen ist, enthalten die Spektren größtenteils dieselben, klar definierten Teiltöne, die teilweise in regelmäßigen Abständen zueinander stehen. Die auffälligsten Unterschiede zwischen den Spektren lauten wie folgt: erstens fehlt bei den oberen beiden der erste Teilton, und zweitens tritt bei allen dreien am Beginn jeweils ein anderer Teilton als stärkster hervor – beim obersten Spektrum der zweite (das heißt bei diesem Spektrum der erste hör- und sichtbare), beim mittleren der dritte, und beim untersten der erste. Die drei Schläge unterscheiden sich demnach allein dadurch voneinander, dass sie unterschiedliche Komponenten desselben Spektrums hervorheben bzw. herausfiltern. Ich bezeichne sie im Folgenden als *sur-tā*, *kinār-tā* und *syāhī-tin*, nach der Stelle auf dem Fell, auf die der Schlag erfolgt (*sur*, *kinār* und *syāhī*), und einer Silbe, die häufig als *bol* zur Kennzeichnung des Schlages verwendet wird (*tā*, *tā* und *tin*).

<sup>80</sup> Andere Bezeichnungen für *kinār* und *sur* lauten *chānt* und *lav* bzw. *maidān*.

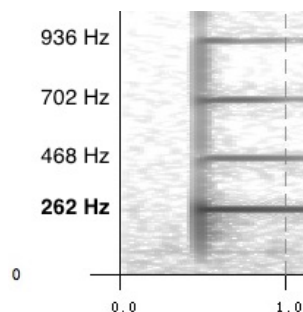


**Abb. 1.2** Spektrogramme von *sur-tā*, *kinār-tā* und *syāhī-tin* (01\_sur.mp4, 02\_kinar.mp4, 03\_syahi-tin.mp4)

Vor einer Untersuchung der drei Spieltechniken müssen zunächst die genauen Frequenzverhältnisse der Teiltöne analysiert werden. Abb. 1.3 zeigt einen Ausschnitt des untersten Spektrums in Abb. 1.2 (*syāhī-tin*) in vergrößerter Form:<sup>81</sup> die Frequenzen des zweiten, dritten und vierten Teiltons sind Vielfache von 234 Hz und somit Teil eines harmonischen Spektrums, während der erste Teilton mit 262 Hz erkennbar über der Grundfrequenz dieses harmonischen Spektrums liegt. Die Abweichung beträgt 196 Cent und somit annähernd eine temperierte große Sekunde, als erster Teilton klingt demnach c'. Oberhalb des höchsten in Abb. 1.3 enthaltenen, vierten Teiltons setzt sich das harmonische Spektrum bei manchen Spieltechniken nachweislich bis in die fünfte Oktave über dem ersten Teilton fort. So lässt sich im vollständigen Spektrogramm der Tonspur von 02\_kinar.mp4 in Abb. 0.3 auf Seite 473 im Anhang ein harmonisches Spektrum bis zum 25., bei rund 5850 Hz liegenden Teilton er-

<sup>81</sup> Der einzige Unterschied der beiden Spektrogramme besteht in der Fensterbreite der FFT-Analyse, die in Abb. 1.2 – wie auch bei allen folgenden Spektrogrammen – 4096 Samples beträgt, in Abb. 1.3 jedoch 8192 Samples.

kennen. Die Teiltöne der vierten und fünften Oktave sind allerdings deutlich schwächer und verklingen schneller als die ersten sieben.



**Abb. 1.3** Frequenzen der ersten vier Teiltöne von *syāhī-tin* (03\_syahi-tin.mp4)

Der *dāyā̃* wird auf den zweiten Teilton des harmonischen Spektrums gestimmt, bzw. auf den nicht vorhandenen Grundton, zum Stimmen wird deshalb hauptsächlich *sur-tā* verwendet, jener Schlag, bei dem der zweite Teilton hervortritt. Der Bereich für die ideale Stimmung einer bestimmten Trommel umfasst nur ungefähr eine große Sekunde, insbesondere beim Begleiten kommen deshalb Instrumente in unterschiedlichen Größen zum Einsatz. Zu den tiefsten gebräuchlichen Stimmungen gehört *d'*, zu den höchsten *f'*.

Sowohl *dāyā̃* als auch *bāyā̃* sind aufgrund ihres geschlossenen Kessels mit Pauken verwandt, und der Kessel trägt zumindest bei letzteren zur annähernden Harmonizität des Spektrums bei.<sup>82</sup> Für das ungewöhnliche, bis auf den ersten Teilton vollständig harmonische Spektrum des *dāyā̃* ist aber in erster Linie der *syāhī*, die schwarze, ausgehärtete Paste in der Mitte des Fells verantwortlich. Bei dem mit der *tablā* verwandten *mṛdaṅg* konnte gezeigt werden, dass sich die anfänglich weitgehend inharmonischen Teiltöne des *syāhī*-losen Fells durch das schichtweise Auftragen des *syāhī* immer weiter einem – bis auf den zu hohen ersten Teilton – harmonischen Spektrum annähern.<sup>83</sup> Dabei konvergieren manche anfänglich verschiedene Frequenzen zweier oder dreier Schwingungsmoden zu einem einzigen Teilton.

Die Schwingungsmoden bilden den Schlüssel zum Verständnis der drei Spieltechniken. Der Begriff bezeichnet die möglichen, im Normalfall einander überlagernden Bewegungen eines schwingungsfähigen Systems. Sie sind im Falle einer Membran durch Knotenlinien definiert, entlang derer sich die Membran, bei isolierter Betrachtung einer einzelnen Mode, nicht bewegt. Die beigefügten GIF-Dateien im Ordner „Moden“ auf der Daten CD veranschaulichen

<sup>82</sup> Vgl. Fletcher/Rossing 1991: 510.

<sup>83</sup> Vgl. Fletcher/Rossing 1991: 520-525



vier solcher Schwingungsmoden, die für das Folgende relevant sind.<sup>84</sup> Sie enthalten ausschließlich diametrale und kreisförmige Knotenlinien und lassen sich deshalb durch deren jeweilige Anzahl abkürzen: eine (01) Mode beispielsweise enthält keine diametrale und eine kreisförmige Knotenlinie, eine (11) Mode je eine diametrale und eine kreisförmige. Laut Neville Fletcher und Thomas Rossing sind folgende Schwingungsmoden für die ersten drei Teiltöne eines *dāyā*-Klangspektrums verantwortlich: die (01) Mode für den ersten, die (11) Mode für den zweiten, und die (21) und (02) Moden für den dritten.<sup>85</sup>

Fletcher und Rossing befassen sich ausschließlich mit dem frei schwingenden Fell (*syāhī-tin*), die drei verschiedenen Anschlagstechniken und das Phänomen des Hervorhebens und Unterdrückens bestimmter Teiltöne thematisieren sie nicht. Der Zusammenhang zwischen Schwingungsmoden und Spieltechnik lässt sich aber leicht erkennen. Abb. 1.4 zeigt für die drei Schläge die Anschlagstelle des Zeigefingers (1), für *sur-* und *kinār-tā* außerdem den Berührungspunkt des Ringfingers (3), sowie die Knotenlinien der jeweils dominanten Schwingungsmoden.<sup>86</sup> Die für den ersten Teilton verantwortliche (01) Mode hat nur eine kreisförmige, im rechten Bild rot eingezeichnete Knotenlinie, das heißt das ganze Fell schwingt auf und ab. Durch das Berühren des Fells mit dem Ringfinger am Rand des *syāhī* wird diese Bewegung verhindert, analog zu einem Flageolet auf einer Saite. Bei *sur-tā* erfolgt der Schlag ebenfalls auf den Rand des *syāhī*, aber in maximaler Entfernung von den beiden im linken Bild blau eingezeichneten Knotenlinien. Dort befindet sich ein Schwingungsbauch der (11) Mode, weshalb diese besonders stark angeregt wird und der zweite Teilton hervortritt. Bei *kinār-tā* schließlich erfolgt der Schlag näher bei der kreisförmigen, äußersten Knotenlinie, weshalb die beiden Moden mit den im mittleren Bild grün (02) und orange (21) eingezeichneten Knotenlinien und somit der dritte Teilton hervortreten.

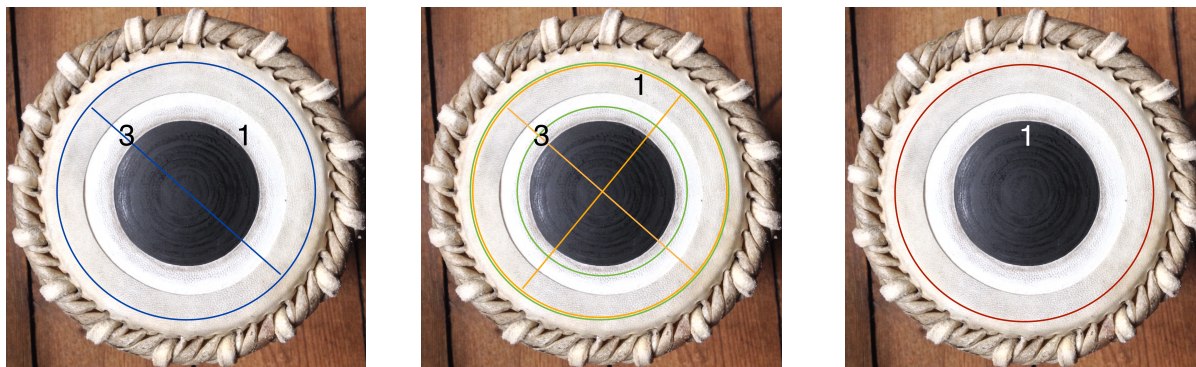
---

<sup>84</sup> Sie werden von Oleg Alexandrov unter der Angabe „By Oleg Alexandrov - self-made with MATLAB, Public Domain“ im Internet frei zur Verfügung gestellt:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Vibrations\\_of\\_a\\_circular\\_membrane#Animations\\_of\\_several\\_vibration\\_modes](https://en.wikipedia.org/wiki/Vibrations_of_a_circular_membrane#Animations_of_several_vibration_modes) (05.02.2019)

<sup>85</sup> Vgl. Fletcher/Rossing 1991: 521ff. Diese Moden sowie zwei bzw. drei weitere für den vierten und fünften Teilton identifizierte bereits der indische Physiker und Nobelpreisträger C.V. Raman im Jahr 1934 (vgl. ebd.: 521). Für den dritten, vierten und fünften Teilton nennen Fletcher/Rossing weitere Moden, die sich nicht allein mittels diametraler und kreisförmiger Knotenlinien beschreiben lassen (vgl. ebd.: 523).

<sup>86</sup> Da der Daumen beim *tablā*-Spiel nicht zum Einsatz kommt, beginnt die Zählung für die Fingersätze mit dem Zeigefinger.



**Abb. 1.4** Berührungspunkte der Finger und wichtigste Knotenlinien bei *sur-tā*, *kinār-tā* und *syāhī-tin*

Abb. 1.5 zeigt die in der vorliegenden Arbeit verwendete notenschriftliche Repräsentation der offenen *dāyā*-Schläge.<sup>87</sup> Die rhombenförmigen Notenköpfe für *sur-* und *kinār-tā* wurden gewählt, weil es sich um mit Flageoletten verwandte Techniken handelt. Unter den Noten stehen die wichtigsten *bol* für die jeweiligen Schläge, alternative Silben sind durch Schrägstrich von einander getrennt. Die *bol* für *sur-tā* tauchen auch bei *kinār-tā* und *syāhī-tin* auf. Dies hängt damit zusammen, dass je nach Stilistik alle drei möglichen Klangkontraste von struktureller Bedeutung für eine Komposition sein können. Der niedrigfrequenterer Klang einer solchen Klangpaarung wird durch „in“ oder „ī“, der hochfrequenterer durch „ā“ repräsentiert, und da *sur-tā* in der Mitte liegt, erscheint es je nach Kontext als *tā/nā* oder als *tin/tī*.

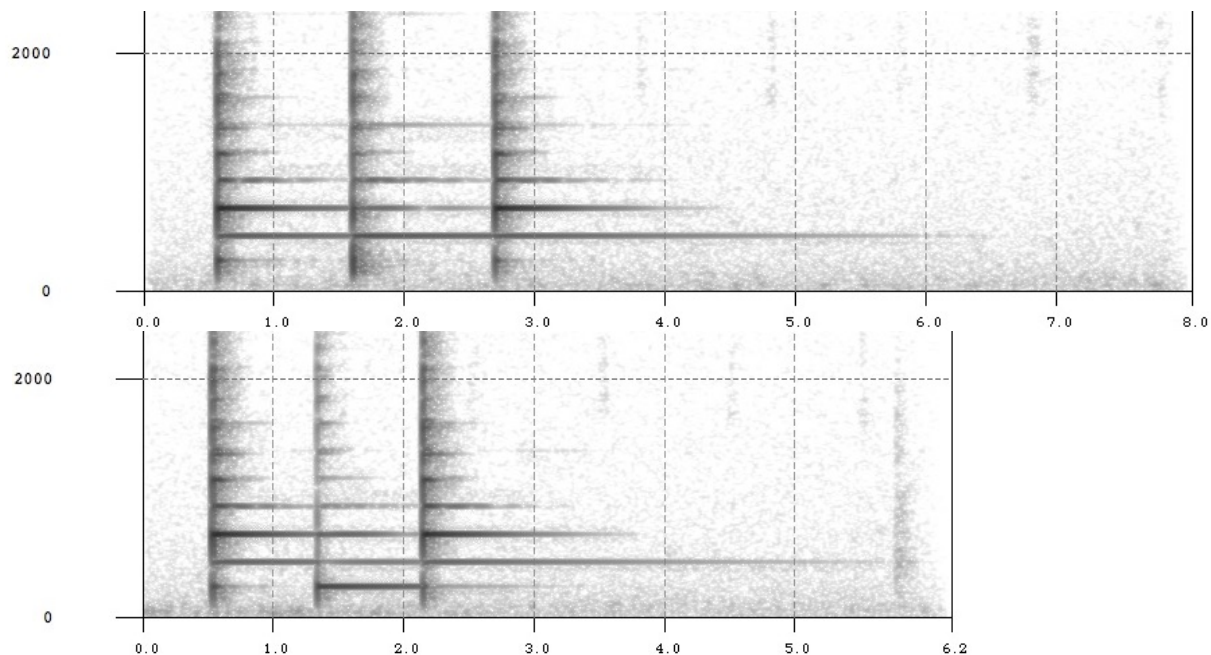
Video: 01\_sur-ta.mp4 02\_kinar-ta.mp4 03\_syahi-tin.mp4 04\_kinar-sur-kinar.mp4 05\_kinar-syahi-kinar.mp4 06\_half-geschlossen.mp4

bol: tā/nā/tin/tī tā/nā/na/ra tin/tī/tun/dī tā tin tā tā tin tā na/ra/nga na tā

**Abb. 1.5** Notenschriftliche Darstellung der offenen *dāyā*-Schläge

Im dritten und vierten Takt in Abb. 1.5 finden sich zwei dieser Paarungen in einer kurzen Abfolge. Die dazugehörigen Spektrogramme in Abb. 1.6 zeigen die Kontinuität zwischen den Klängen: ohne Beteiligung von *syāhī-tin* (oben) findet bloß eine Gewichtsverlagerung innerhalb desselben Spektrums statt, mit Beteiligung von *syāhī-tin* (unten) tritt zwar eine neue Klangkomponente hinzu, die übrigen Teiltöne klingen aber, wenn auch schwächer, mit (das selbe gilt auch für die dritte mögliche Kombination von *sur-tā* und *syāhī-tin*). Vor allem der zweite Teilton, Stimmfrequenz und Hauptkomponente von *sur-tā*, klingt praktisch durchgängig, da er verhältnismäßig lange nachklingt und selten mehr als eine Sekunde vergeht, bis ein Schlag vom nächsten gefolgt wird.

<sup>87</sup> Robert Gottlieb verwendet dieselben Notenköpfe für *sur-tā* und *syāhī-tin* (vgl. Kapitel 2.2).



**Abb. 1.6** Spektrogramme zweier Klangpaarungen (04\_kinar-sur-kinar.mp4, 05\_kinar-syahi-kinar.mp4)

Wegen der strukturellen Bedeutung der Klangkontraste, die in den folgenden Kapiteln zunehmend verständlich wird, sind *tablā*-Spielerinnen und -Spieler grundsätzlich bemüht, die Charakteristik der Schläge deutlich hervorzuheben. Vor allem die Klangschärfe von *kinār-tā* wird aber in manchen Kontexten auch bewusst betont oder abgeschwächt, als Mittel der klanglichen Gestaltung. Und in hohem Tempo kommt es vor, dass unbeabsichtigte Verwischungen stattfinden. Ein möglicher Fall ist beispielsweise, dass der erste Teilton bei *kinār-tā* mitklingt, weil der Ringfinger nicht gut positioniert ist und deshalb die entsprechende Schwingung des Fells nicht oder nicht vollständig verhindert.

Der letzte Takt in Abb. 1.5 weiter oben zeigt die Notationsweise einer Spieltechnik, die meist zu den geschlossenen Schlägen gezählt wird. Ich bezeichne sie als halb-geschlossen, weil das oben beschriebene Spektrum erklingt, wenn auch nur kurz. Im entsprechenden Video 06\_half-geschlossen.mp4 ist zu sehen, dass es sich um jenes Aufsetzen des Ringfingers am Rand des *syāhī* handelt, das zur Ausführung von *sur-tā* und *kinār-tā* nötig ist. Das Video enthält neben dem isolierten Schlag auch eine typische Verbindung mit *kinār-tā*. Im Spektrogramm in Abb. 1.7 erscheint der halb-geschlossene Schlag in schneller Abfolge wie ein schwächerer Vorschlag mit einem sehr ähnlichen Klang, und der halb-geschlossene Schlag fungiert tatsächlich, in bestimmten Kontexten und in hohem Tempo, als Ersatz für das erste von zwei unmittelbar wiederholten *kinār-tā*.

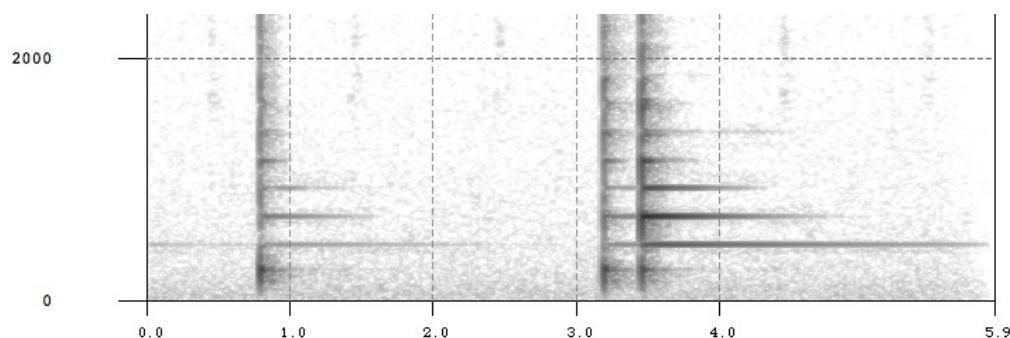


Abb. 1.7 Spektrogramm des halb-geschlossenen Schlags (06\_half-geschlossen.mp4)

### Geschlossene *dāyā̃*-Schläge

Die geschlossenen *dāyā̃*-Schläge werden, im Unterschied zu den offenen, weniger nach der Anschlagsstelle auf dem Fell unterschieden, als nach der Handpartie bzw. nach Anzahl und Stellung der Finger, die das Fell berühren. Abb. 1.8 zeigt die notenschriftliche Repräsentation der vier für das Folgende relevanten Techniken: ohne Notenkopf werden Schläge mit einzelnen Fingern notiert; mit schmalem, rechteckigem Notenkopf Schlagbewegungen der ganzen, flachen Hand, deren Finger zweigeteilt sind (234 und 1 wechseln einander ab); mit dreieckigem Notenkopf ein Schlag mit der ganzen, gekrümmten Hand, der einen scharfen, slap-artigen Klang erzeugt; und schließlich mit winkelförmigen, abwechselnd nach links und rechts gerichteten Notenköpfen eine Technik, bei der die Handfläche auf der Mitte des Fells hin und her kippt.<sup>88</sup>

Video: 07\_ta-tit.mp4      08\_kleines-tita.mp4      09\_grosses-tita.mp4      10\_tak.mp4      11\_tiratira.mp4

tā      tit/ti  
(ti/ta/ta/ra)      ti      ta      ti      ta  
(ti/ta/ta/ra)      tak/ta      tira tira tira tira

Abb. 1.8 Notenschriftliche Darstellung der geschlossenen *dāyā̃*-Schläge

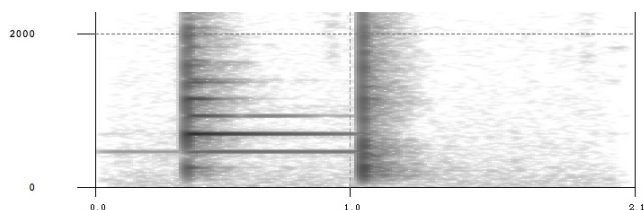
Die angegebenen Fingersätze entsprechen der Spielweise auf den Videoaufnahmen, sie können teilweise auch anders lauten, ohne dass sich der Klang dabei wesentlich verändert.<sup>89</sup> Schläge mit einzelnen Fingern werden nicht nur von Zeige- und Mittelfinger, sondern auch vom Ringfinger ausgeführt, dies aber nur in Schlagfolgen, die auch *bāyā̃*-Schläge beinhalten (ein Beispiel hierfür, mit der *bol*-Folge *tirakiṭa*, findet sich weiter unten bei den typischen Schlagsequenzen). Die Wahl der *bol* hängt bei den Schlägen in den ersten drei Takten in Abb.

<sup>88</sup> Die Symbole für *tiratira* wurden von James Kippen übernommen (vgl. Kapitel 2.3).

<sup>89</sup> So ist *tiṭa* auch mit dem Fingersatz 1 2 bzw. 1 234 anzutreffen, oder *tak* mit 234.

1.8 vom Kontext ab: nach einem *kinār-tā* wird ein einzelner, mit einem Finger gespielter und geschlossener Schlag meist als *tit* oder *ti* ausgesprochen, die Abfolge zweier gleich gearteter Schläge jedoch als *tiṭa* (21), oder, in längeren Schlagfolgen, auch als *tira* (21) oder *ṭata* (31). In Klammern stehen alle vier Silben, die grundsätzlich für die entsprechende Schlagtechnik bzw. den entsprechenden Klang in Frage kommen.

Das Video zum ersten Takt (07\_ta-tit.mp4) und das dazugehörige Spektrogramm in Abb. 1.9 zeigen den Effekt, dass jeder geschlossene Schlag einen allfällig davor gespielten offenen abrupt abdämpft. Diese Tatsache ist von grundlegender Bedeutung für die *tablā*-Musik: zum einen werden Trommelschläge auf diese Weise miteinander verknüpft, das heißt nicht als isolierte Klangereignisse wahrgenommen, sondern als Komponenten einer übergeordneten Gestalt; zum anderen erhöht sich dadurch die potenzielle Komplexität einer Schlagsequenz, weil das abrupte Abdämpfen eines Klanges als eigener, einen bestimmten musikalischen Moment definierender Effekt zu den unterschiedlichen Klangqualitäten der Schläge selber hinzukommt. Der oben beschriebene, für eine Trommel ungewöhnlich lange und kräftige Nachklang der offenen *dāyā̃*-Schläge ist hierfür Voraussetzung.



**Abb. 1.9** Spektrogramm der Audiospur von 07\_ta-tit.mp4<sup>90</sup>

Das Video zum zweiten Takt (08\_kleines-tita.mp4) zeigt dieselbe Schlagtechnik an drei verschiedenen Stellen des *syāhī*. Genau in der Mitte des Fells ist der Klang besonders knackig und kurz, je weiter die Schläge zum Rand des *syāhī* verlagert werden, umso größer wird der Anteil der Fellresonanz am Klang. Sehr schnelle Sequenzen tendieren dazu, am Rand des *syāhī* gespielt zu werden, weil dies eine kleinere Bewegung erfordert, so dass auf manchen Aufnahmen die geschlossenen Schläge kaum von offenen zu unterscheiden sind. Es kommt aber auch vor, dass diese Klangdifferenzierung bewusst eingesetzt wird, wie etwa in der in Kapitel 6.16 analysierten *qāyāda*-Interpretation von Aneesh Pradhan.

Die Ausführung geschlossener *dāyā̃*-Schläge mit einzelnen Fingern gilt als stilistisches Merkmal des Delhi-*bāj*, das heißt der Traditionen aus Delhi und Ajrāḍā. Für den *pūrab bāj*, das

<sup>90</sup> Das Spektrogramm zeigt in den ersten rund 300 ms den verklingenden zweiten Teilton eines vorangegangenen *kinār-tā*.



heißt für die Traditionen aus Lucknow, Farrukhābād und Banāras, ist hingegen die Spielweise mit der ganzen Hand charakteristisch (09\_grosses-tita.mp4). Die Bezeichnungen „kleines *tīṭa*“ und „großes *tīṭa*“ dienen zur Unterscheidung dieser beiden unterschiedlichen Ausführungen derselben *bol*. Auch das große *tīṭa* kann in die Mitte des *syāhī* oder mehr gegen dessen Rand zu platziert werden, die leicht resonierende und stark akzentuierte Ausführung im Video ist jedoch besonders typisch.

Die beiden letzten Spieltechniken in Abb. 1.9 (10\_tak.mp4 und 11\_tiratira.mp4) sind ebenfalls typisch für den *pūrab bāj* und werden mit der ganzen Hand ausgeführt. Sie klingen, bei korrekter Ausführung mit genügend starkem Fellkontakt, äußerst trocken und enthalten keinen Anteil der offenen Fellresonanz. Wie auch das große *tīṭa* spielen sie in der vorliegenden Arbeit, die sich in erster Linie mit Delhi-*qāyḍā* beschäftigt, eine untergeordnete Rolle. *Tak* taucht allerdings gelegentlich im Transkriptionsteil auf, wenn Spieler Phrasen in ihre *qāyḍā*-Interpretationen einfügen, die einem anderen Kontext entstammen.

### Offene *bāyā*-Schläge

Der Korpus eines *bāyā* ist meist aus Kupfer oder Messing, das Fell auf die gleiche Weise gefertigt wie das *dāyā*-Fell, außer dass der *syāhī* nicht genau in der Mitte, sondern etwas versetzt liegt. Dadurch wird die übliche Handposition ermöglicht (siehe Abb. 1.10), bei der das Handgelenk annähernd über der Mitte des Fells positioniert ist und hinter dem *syāhī* Druck auf dieses ausüben kann.<sup>91</sup>



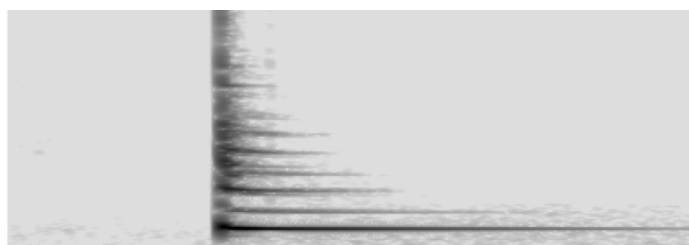
Abb. 1.10 Handposition beim *bāyā*-Spiel

Trotz dieser Asymmetrie besitzt ein *bāyā*, wie Abb. 1.11 zeigt, ein (annähernd) harmonisches Spektrum.<sup>92</sup> Die Stimmung wird im Normalfall dem *dāyā* angepasst, aber nicht durch die

<sup>91</sup> Im Banāras-*bāj* wird der *bāyā* anders herum positioniert, so dass der *syāhī* näher am Oberkörper ist.

<sup>92</sup> Die Bandbreite der genauen Teiltonverhältnisse bei verschiedenen Fellen ist meiner Erfahrung nach größer als beim *dāyā*.

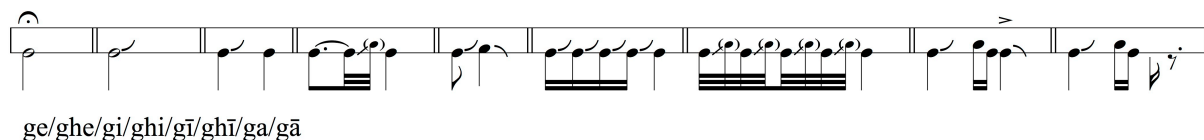
Wahl eines größeren oder kleineren *bāyā̃*, sondern durch ein „harmonisch“ passendes Intervall, das gleichzeitig einen guten *bāyā̃*-Klang gewährleistet. Ein *bāyā̃* in üblicher Größe, mit einem Felldurchmesser von neun Zoll beispielsweise, klingt gut in einer Stimmung um F, und da dies die fünfte Stufe einer Skala auf B ist, lassen sich diese beiden Stimmungen gut kombinieren. Auf den Videoaufnahmen wurde diese Wahl getroffen, das heißt der *bāyā̃* klingt bei einem vollständig offenen Schlag eine Quarte plus zwei Oktaven unter dem Stimmtton (dem zweiten Teilton) des *dāyā̃*. Bei einem auf e' gestimmten *dāyā̃* wäre beispielsweise E eine passende Stimmung für den *bāyā̃*. Die Wahl der *bāyā̃*-Stimmung wird auch vom gewählten *rāg*, das heißt dem melodischen Modus, beeinflusst, und gelegentlich scheint es sogar, als sei das Intervallverhältnis für die *tablā*-Spielerin oder den *tablā*-Spieler gegenüber dem Klang zweitrangig.



**Abb. 1.11** Spektrogramm eines offenen *bāyā̃*-Schlages (Beginn von 12\_ghe.mp4)

Es existiert in jenem Teil des Repertoires, der in der vorliegenden Arbeit zur Sprache kommt, nur eine offene Anschlagsart auf dem *bāyā̃*.<sup>93</sup> Deshalb sind die in Abb. 1.12 angegebenen Silben auch keinen bestimmten Noten zugeordnet, ihre Wahl hängt in erster Linie vom Kontext innerhalb einer *bol*-Sequenz ab. Der einzige Unterschied zwischen den Silben besteht darin, dass das aspirierte „g“ (*ghe*, *ghi*, *ghī*) einen verhältnismäßig akzentuierteren Schlag repräsentiert.

Video: 12\_ghe.mp4



**Abb. 1.12** Notenschriftliche Darstellung der offenen *bāyā̃*-Schläge

Die entscheidende Differenzierung der offenen Schläge geschieht beim *bāyā̃* nicht durch den Anschlag, sondern durch den Druck, der beim Anschlag oder danach mit dem Handgelenk auf das Fell ausgeübt wird. Dadurch steigt die Spannung und somit die Tonhöhe. Die

<sup>93</sup> Auch sonst bildet ein sehr lauter Schlag die einzige Ausnahme, bei dem die Hand aus ihrer normalen Position angehoben und das Fell mit der ganzen Hand am hinteren Rand kräftig angeschlagen wird.

Möglichkeiten der Differenzierung der entstehenden Glissandi und Tonhöhenabstufungen lassen sich nicht erschöpfend beschreiben, das Video (12\_ghe.mp4) zeigt nur eine begrenzte, beispielhafte Auswahl, und Abb. 1.12 eine annäherungsweise Transkription. Der musikalische Ausdruck hängt wesentlich vom diesem Aspekt des *bāyā̃*-Spiels ab, und seine bewusste und spontane Gestaltung trägt maßgeblich zur Qualität einer Aufführung bei.

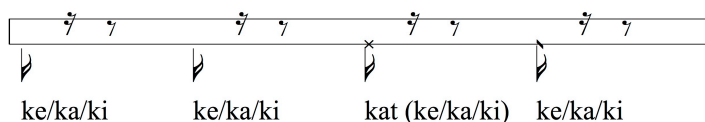
Die einzelnen notenschriftlichen Symbole sind wie folgt zu lesen: die aufwärtsgerichtete, gebogene Linie nach einem Notenkopf bezeichnet ein kontinuierliches, weiches Glissando aufwärts, ein eingeklammerter, kleiner Notenkopf mit vorangehender, gerader Glissandolinie hingegen eine impulsartige Druckerhöhung in einem rhythmisch definierten Moment. Der schon während des Anschlags auf das Fell ausgeübte Druck wird durch zwei unterschiedliche Positionen des Notenkopfs entweder eine oder zwei Stufen über der Notenlinie ungefähr angezeigt (Takt 5 bzw. 6). Abwärtsgerichtete Glissandi sind durch entsprechende gebogene Linien symbolisiert.

### **Geschlossene *bāyā̃*-Schläge**

Ähnlich wie die offenen *bāyā̃*-Schlägen werden auch die geschlossenen je nach Kontext durch eine der gebräuchlichen, in Abb. 1.13 angegebenen Silben repräsentiert. Die im Video (13\_ke.mp4) gezeigten spieltechnischen und klanglichen Differenzierungen bilden eine Auswahl. Nur die dritte Technik ist in bestimmten Kontexten obligatorisch, das heißt fester Bestandteil einer Komposition, und wird dann als *kat* bezeichnet, als Variante von *ke/ka/ki* hingegen wird sie, so wie die anderen Techniken, nach stilistischen Erwägungen oder persönlichen Vorlieben eingesetzt. Die ersten beiden, mit der flachen Hand oder den gekrümmten Fingern ausgeführten, lassen sich vom bloßen Hören nicht immer unterscheiden, zumal verschiedene Zwischenstufen oder Kombinationen existieren, bei denen beispielsweise nur ein Finger gekrümmt ist. Sie lassen sich von der normalen Handposition aus schnell erreichen und bilden meist die Mehrzahl der Schläge, während die dritte Technik, bei der die Hand angehoben wird und flach auf den hinteren Teil des Fells schlägt, sowie die vierte, ein metallisches Schnippen mit dem Fingernagel des Zeigefingers auf den Fellrand, als punktueller Kontrast dienen und sich durch ihren charakteristischen Klang meist gut identifizieren lassen.



Video: 13\_ke.mp4

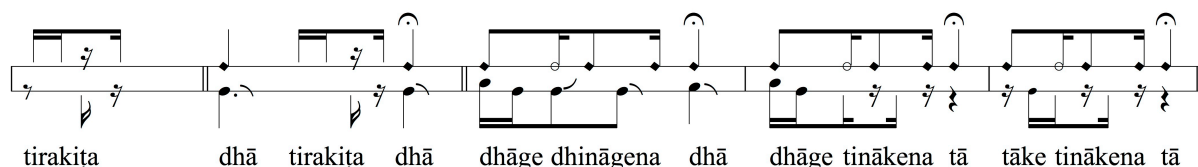
**Abb. 1.13** Notenschriftliche Darstellung der geschlossenen *bāyā̃*-Schläge

Für den *bāyā̃* gilt, mehr noch als für den *dāyā̃*, dass der Effekt das Abdämpfens bei der Abfolge offen-geschlossen von weitreichender struktureller Bedeutung ist. Dies wird im Detail in den Kapiteln 1.5 und 1.6 erläutert.

### Beispiele für häufig auftretende Schlagsequenzen

Bisher wurden nur isolierte Schläge auf eine einzelne Trommel besprochen, die meisten dieser Schläge werden aber auch miteinander kombiniert. Gleichzeitige geschlossene auf beide Trommeln sind eher selten, da sie sich klanglich nur wenig von den einzelnen unterscheiden, häufiger wird deshalb bei zwei geschlossenen der *bāyā̃* als Vorschlag gespielt. Die Kombination eines offenen *bāyā̃*-Schlags mit einem *dāyā̃*-Schlag wird durch einen neuen *bol*, eine neue Silbe ausgedrückt. In Abb. 1.14 werden *tā*, *tin*, *tiñ* und *ti* (*dāyā̃*) mit *ge* bzw. *ghe* (*bāyā̃*) kombiniert, woraus *dhā*, *dhin*, *dhiñ* und *dhi* resultieren. Die Kombination eines geschlossenen *bāyā̃*-Schlags mit einem *dāyā̃*-Schlag hingegen erhält keine neue Silbe. In Abb. 1.14 betrifft dies die Silbe *tin*, die je nach Kontext mit oder ohne geschlossenem *bāyā̃*-Schlag gespielt werden kann.

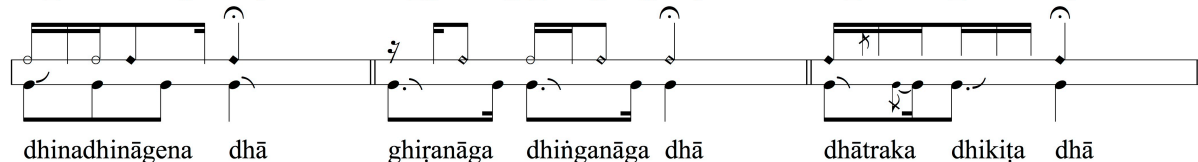
14\_tirakita.mp4 15\_dha\_tirakitadha.mp4 16\_dhagedhinagena.mp4



17\_dhinadhinagena.mp4

18\_ghiranaga\_dhinganaga.mp4

19\_dhatraka\_dhikita.mp4

**Abb. 1.14** Notenschriftliche Darstellung einiger häufig auftretender Schlagsequenzen

Die Details zum System der *bol* werden im nächsten Kapitel 1.3 besprochen. Zweck der Videos 14-19 und der dazugehörigen Transkriptionen in Abb. 1.14 ist es, einen Eindruck von den kombinierten Bewegungsabläufen zu vermitteln. Bei allen Sequenzen handelt es sich um festgefügte Bausteine, hier jeweils ergänzt um ein abschließendes *dhā* oder *tā*. Sie tauchen in

zahlreichen Kompositionen auf, jeweils mit anderen Bausteinen kombiniert, und prägen sich als solche ein. Mehrere von ihnen werden später in anderen Zusammenhängen eine Rolle spielen. Hier sei nur auf eine Besonderheit im fünften Takt hingewiesen, bei der Sequenz *tāketinākena*: die zweite Silbe (*ke*) zeigt, dass es sich eigentlich um einen geschlossenen Schlag handelt. Zwei unmittelbar wiederholte *bāyā̃*-Schläge werden aber sehr oft so gespielt, wie in Video 16\_dhagedhinagena.mp4 gezeigt, nämlich der erste Schlag mit dem Zeigefinger, und der zweite mit der ganzen, flachen Hand. Dadurch klingt der erste Schlag offen, oder, wenn der Zeigefinger kurz auf dem Fell bleibt, nur halb gedämpft. Die Transkriptionen im Transkriptionsteil zeigen, dass diese Spielweise sehr verbreitet ist.

### Zusammenfassung

Für das Verständnis der *tablā*-Musik ist die Tatsache entscheidend, dass die verschiedenen Schläge bzw. die resultierenden Klänge auf ganz unterschiedlichen Ebenen miteinander kontrastieren, dass sie sich in ganz unterschiedlichen Aspekten voneinander unterscheiden:

- Offene, für Trommeln ungewöhnlich lange nachklingende Schläge kontrastieren mit geschlossenen.
- Schläge mit bestimmter Tonhöhe kontrastieren mit solchen ohne bestimmte Tonhöhe.<sup>94</sup>
- Die offenen *dāyā̃*-Schläge sind durch die Auswahl und Hervorhebung von Teiltönen desselben Spektrums in drei Kategorien differenziert.
- Die offenen *bāyā̃*-Schläge sind durch Druck auf das Fell und Glissandi, das heißt durch stufenlose, im zeitlichen Verlauf von anderen Parametern unabhängige Tonhöhenveränderungen gestaltet.
- Die geschlossenen *dāyā̃*-Schläge unterscheiden sich, ebenso wie die geschlossenen *bāyā̃*-Schläge, einerseits farblich voneinander, andererseits durch unterschiedliche Grade von Trockenheit, das heißt unterschiedliche Anteile von Resonanz.
- Die beiden Trommeln bilden je eine eigene Klangebene, die im Falle der offenen Schläge durch das Register, im Falle der geschlossenen durch die Klangfarbe unterscheidbar sind.

Die Verzahnung all dieser verschiedenen Differenzierungs- und Kontrastebenen, ergänzt um den Effekt des Abdämpfens offener Schläge durch einen Folgeschlag, bildet die Basis für ein komplexes Beziehungsnetz, das häufig als *tablā*-„Sprache“ bezeichnet wird und die Entste-

---

<sup>94</sup> Dass dieser Kontrast stets mit dem zwischen offenen und geschlossenen Schlägen verknüpft ist, stellt eine Besonderheit der *tablā* dar. Ein Hi-Hat beispielsweise kennt nur den Kontrast offen-geschlossen.

hung einer Vielzahl musikalischer Formen ermöglicht hat. Dazu gehört unter anderem das als *vistār* bezeichnete Verfahren, ein kurzes Thema, eine Kernidee, „auszuweiten“. Die Rolle der verschiedenen Kontrastebenen hierfür ist Thema unter anderem der Kapitel 1.5 und 1.6.

Die Tatsache, dass die Klangkontraste in der Praxis nicht immer so deutlich wahrnehmbar sind wie in der obigen Beschreibung, und die Konsequenzen, die sich daraus für die Transkription von *tablā*-Musik ergeben, werden in Kapitel 3 untersucht.

### 1.3 *Bol*: mnemotechnische Silben

Das Wort *bol* ist vom Hindi- bzw. Urdu-Wort *bolnā*, „sprechen“, abgeleitet, und bedeutet wörtlich „Äußerung“. Mithilfe der *bol* werden *tablā*-Kompositionen mündlich überliefert und auswendig gelernt. Wie aus der Zuordnung der *bol* zu einzelnen Schlägen in Kapitel 1.2 hervorgeht, handelt es sich nicht um ein Eins-zu-eins-Verhältnis zwischen Silbe und Klang oder Silbe und Spieltechnik: es existieren einerseits für die meisten der Klänge mehrere Silben, andererseits werden manche Silben für verschiedene Klänge oder Spieltechniken verwendet. Innerhalb einer bestimmten Traditionslinie und im Kontext einer bestimmten Komposition lässt sich aber in den meisten Fällen von den *bol* auf eine korrekte Spieltechnik schließen und umgekehrt.

Die *bol* sind nicht nur annähernd onomatopoetisch, sondern vor allem nach einem bestimmten System differenziert, das die relevanten klanglichen Kontrastwirkungen der Trommeln auf phonetischer Ebene spiegelt. Ulrike Kölver und Gert-Matthias Wegner haben in einem Aufsatz am Beispiel verschiedener Trommeln der Newar aus Nepal, die ebenfalls Silben zum Auswendiglernen ihrer Kompositionen verwenden, gezeigt, dass die phonetische Differenzierung dieser Silben genau den für das jeweilige Instrument musikalisch relevanten Klangkontrasten entspricht.<sup>95</sup> Die folgenden Ausführungen knüpfen bei diesen Überlegungen an und zeigen für die *tablā*, mit ihrer differenzierteren Spieltechnik und vielfältigeren Klangwelt, eine vergleichbare, wenn auch komplexere Systematik.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Vgl. Kölver/Wegner 1992.

<sup>96</sup> Das Regelsystem, das der Linguist und Anthropologe Anoop Chandola für die Phonetik der *tablā bol* formuliert, bietet hingegen keinen brauchbaren Anknüpfungspunkt, weil es auf einer Reihe von Irrtümern basiert (vgl. Chandola 1988). Korrekt beschreibt er einzig die Kontrastierung von velar und dental/retroflex sowie die Regel, dass manche *dāyā̃*-Silben durch Hinzufügen eines offenen *bāyā̃*-Schlags aspiriert und stimmhaft werden. Die Zuordnung mehrerer prominenter Silben zu Trommelschlägen bzw. -klängen ist aber falsch, ebenso die Regeln, was den möglichen Austausch von Vokalen untereinander angeht. Einige der auffallendsten Irrtümer lauten wie folgt: *tā* beschreibt er nur als *bol* für einen geschlossenen *dāyā̃*-Schlag (ebd.: 13), dabei repräsentiert *tā* einen der wichtigsten offenen; die Silbe *te* kann ihm zufolge zu *tin* oder *tī* werden (ebd.: 21), dabei

Zuvor muss aber darauf hingewiesen werden, dass es kein völlig einheitliches und allgemeingültiges System gibt. Zum einen unterscheiden sich die Laute der *bol* je nach Region und Sprache der Rezitierenden sowie nach Überlieferung einer bestimmten Traditionslinie. Zum anderen sind manche *tablā*-Kompositionen vom Repertoire älterer Trommeln wie der *pakhāvaj* abgeleitet, das sich nicht auf die gleiche Weise kategorisieren lässt wie jenes der *tablā*. Dies betrifft allerdings überwiegend Kompositionen, die nicht *vistār*-tauglich und somit nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind.<sup>97</sup> Die folgenden Ausführungen sind in erster Linie gültig für *qāydā*, *peškār* und *relā*.

Die Systematik der Silbendifferenzierung bezieht sich vor allem auf den konsonantischen Anlaut, weniger konsequent auch auf die Vokale. Die Kriterien für die Differenzierung lauten wie folgt:

- velar vs. dental oder retroflex
- stimmhaft vs. stimmlos
- aspiriert vs. nicht aspiriert
- lange Vokale vs. kurze Vokale
- a-Vokal vs. i-Vokal

Im Folgenden werden diese Kontrastierungen nach den musikalisch relevanten Zusammenhängen geordnet besprochen. Zum Schluss folgen einige Hinweise auf Varianten sowie auf Anpassungen der *bol*, die eine flüssigere Aussprache ermöglichen.

### **Offene und geschlossene Einzelschläge: velar vs. dental/retroflex**

Ein velarer Anlaut (g, gh, k) steht prinzipiell immer für einen Schlag auf die tiefere Trommel, den *bāyā̃*. Eine Ausnahme bildet die Kombination mit vorangehendem Nasal in *bol*-Gruppen wie *dhiṅganāga* oder *dhiṅgadhināgena*, die einen halbgeschlossenen Schlag bezeichnet, eine weitere Ausnahme die *bol*-Gruppe *nāganāga*, die abwechselnd mit Schlägen beider Hände auf die höhere Trommel ausgeführt wird. In beiden Fällen dient der Wechsel zwischen

---

repräsentieren letztere komplett andere Klänge und Spieltechniken; alle Silben für offene *dāyā̃*- oder *bāyā̃*-Schläge enthalten ihm zufolge entweder einen stimmhaften Plosiv oder einen Nasal (ebd.: 14), was jedoch sowohl bei *tā* als auch bei *ṭ* und *tū* nicht der Fall ist.

<sup>97</sup> Manche *tablā*-Traditionen verwenden solche *pakhāvaj-bol* auch in reinen *tablā*-Kontexten, wie etwa in Delhi-*qāydā* (bspw. *tūnākatā* statt *tinākena*). Es gibt Grund zur Annahme, dass das hier beschriebene System sich insbesondere für *qāydā*, *peškār* und *relā* allmählich durchgesetzt hat, denn es gibt Quellen vom Anfang des 20. Jahrhunderts, die einen *pakhāvaj*-Einfluss auch bei Stücken zeigen, bei denen er heute nicht mehr anzutreffen ist (vgl. bspw. die Transnotation einer ursprünglich 1903 von Gurudev Patwardhan veröffentlichten, heute als *qāydā* bekannten Komposition in Kippen 2006: 138).

dentaler und velarer Artikulationsstelle allein der flüssigeren Aussprache. Alle nicht-velaren Anlaute stehen für Schläge auf die höhere Trommel, den *dāyã*.

Die Kontrastierung von stimmhaftem und stimmlosem Anlaut ist bei Schlägen auf den *bāyã* mit jener von offenen, das heißt resonierenden Schlägen (*ga, ge, gi, ghe, ghi*), und geschlossenen, das heißt gedämpften Schlägen (*ka, ke, ki*), korreliert. Für den *dāyã* gilt dies hingegen nicht, hier ist die Kontrastierung von offenen und geschlossenen Schlägen vielmehr mit den Vokalen verknüpft: lange Vokale und kurze Vokale mit nasalem Auslaut stehen für offene Schläge (*tā, nā, rā, tī, tū, tin, tiñ, tun*), kurze Vokale und „e“ für geschlossene (*ta, ʔa, ti, ra, te, ʔe*). Eine Ausnahme bilden die Silben *na, ne, (ñ)ga*<sup>98</sup> und *ra*, die je nach Kontext und in manchen Fällen auch nach persönlicher Präferenz mit einem geschlossenen, halbgeschlossenen oder offenen Schlag ausgeführt werden. Tabelle 1 zeigt diese Differenzierungen (die *bāyã*-Schläge sind durch Fettdruck, die *dāyã*-Schläge durch einen grau gefärbten Hintergrund angezeigt).

		offen	geschlossen	offen	geschlossen	variabel/ halbgeschl.
		stimmhaft	stimmlos	lang/nasaler Auslaut	kurz/„e“	kurz
<b>bāyã</b>	velar	<b>ge, ga, gi, gī, ghe, ghi</b>	<b>ke, ka, ki, kī</b>			(ñ)ga
<b>dāyã</b>	dental/retroflex			tā, nā, rā, tī, dī, tū, tin, tiñ, tun, thun	ta, ʔa, ti, ra, te, ʔe	na, ne, ra

**Tabelle 1** Phonetische Repräsentation offener/geschlossener Schläge auf *bāyã* und *dāyã*

### **Khulā-band-Kontrast: stimmlos und nicht-aspiriert vs. stimmhaft und aspiriert**

Die Tatsache, dass sich der Kontrast von offenen und geschlossenen Schlägen phonetisch in den *bol* für die beiden Trommeln unterschiedlich spiegelt, deutet darauf hin, dass dieser Kontrast auf der höheren Trommel eine andere Funktion erfüllt als auf der tieferen. Um diese verschiedenen Funktionen zu verstehen, sind zunächst einige Feststellungen erhellend: der *dāyã* wird von Rechtshändlern mit der rechten Hand gespielt, von Linkshändlern mit der linken, das heißt jeweils mit der führenden, motorisch geschickteren Hand. Die Bau- und Spielweise der Trommeln entspricht dem: auf dem *dāyã* sind mehr und unterschiedlichere Spieltechniken möglich, durch die eine größere Vielfalt an Klängen produziert werden kann.

<sup>98</sup> Der in diesem Kontext meist vorangestellte Nasel *ñ* ist eingeklammert, weil er den Auslaut der vorherigen Silbe bildet.

Der *bāyā* hat demgegenüber die Besonderheit, dass sich durch Druck auf das Fell mit dem Handgelenk die Tonhöhe des resonierenden, offenen Fells verändern lässt, wobei die damit verbundene Handhaltung und Spieltechnik aber einen schnellen Wechsel zwischen offenen und geschlossenen Schlägen erschwert, der auf dem *dāyā* sehr viel einfacher auszuführen ist. Das heißt, auf dem *bāyā* dominiert der einfache Kontrast offen-geschlossen, und zwar in verhältnismäßig langsamer Folge, während die Differenzierung der offenen Schläge (durch Druck auf das Fell) in einem Kontinuum geschieht, nicht durch Kontrast. Beim *dāyā* hingegen gibt es nicht nur den Kontrast offen-geschlossen, in potenziell äußerst schneller Abfolge, sondern die offenen Schläge sind wiederum durch klare Kontrastierungen untereinander differenziert (*kinār-tā*, *sur-tā*, *syāhī-tin*). All dies begünstigt folgende funktionale Differenzierung der Trommeln: der *dāyā* trägt in größerem Maße zur „Motivik“ bei (sowohl durch größere Vielfalt der Klangkontraste als auch durch deren schnellere Abfolge), während der *bāyā*, nebst seinem etwas bescheideneren Beitrag zur „Motivik“, zusätzlich noch eine globalere Funktion übernimmt, indem er die Klänge des *dāyā* gewissermaßen einfärbt oder in unterschiedliches Licht rückt.

Bei einer sehr abstrakten Betrachtungsweise zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft des *khulā-band*-Kontrasts mit dem Phänomen der harmonischen Tonalität: der Wechsel zwischen *khulā* und *band* in der linken Hand, auf dem *bāyā*, entspricht dem langsameren harmonischen Rhythmus, jener zwischen kontrastierenden Klängen auf dem *dāyā* dem schnelleren melodischen Rhythmus, und so, wie ein melodisches Motiv in unterschiedlichem harmonischem Kontext auftaucht, so erscheint ein „Motiv“ der *tablā*-Musik, eine *bol*-Sequenz, in einer *band*- und einer *khulā*-Form. Natürlich lassen sich die Phänomene in vielerlei Hinsicht nicht vergleichen, es geht hier nur darum, auf die weitreichende Bedeutung der Kontrastierung von offenen und geschlossenen Trommelklängen hinzuweisen, und auf das Komplexitätspotenzial, das durch die funktionale Differenzierung der beiden Trommeln hinsichtlich dieses Phänomens entsteht.

Konkret bedeutet dies: jede auf beiden Trommeln kombiniert ausgeführte Schlagsequenz existiert in zwei Varianten, eine mit offenen *bāyā*-Schlägen und eine mit geschlossenen. Die Begriffe für diese beiden Zustände oder Erscheinungsformen lauten *khulā* (wörtlich „offen“), und *band* (wörtlich „geschlossen“). In den *bol* drückt sich der Unterschied zwischen *khulā* und *band* zum einen bei den reinen *bāyā bol*, wie oben erwähnt, durch den Wechsel zwischen stimmlos und stimmhaft aus. Zum anderen wechseln *dāyā bol*, die auf einen offenen (*tā*, *tin...*) oder einen geschlossenen Schlag verweisen (*ti*, *te...*), von stimmlosem und nicht aspi-

riertem Anlaut zu stimmhaftem und aspiriertem Anlaut, sobald sie eine Kombination mit einem offenen *bāyā̃*-Schlag repräsentieren. Im Folgenden einige solcher *bol*-Paare, links die *band*-Variante, rechts die *khulā*-Variante:

<i>tā</i>	<i>dhā</i>	(= <i>tā</i> + <i>ge</i> )
<i>tin</i>	<i>dhin</i>	(= <i>tin</i> + <i>ge</i> )
<i>ti</i>	<i>dhi</i>	(= <i>ti</i> + <i>ge</i> )
<i>te</i>	<i>dhe</i>	(= <i>te</i> + <i>ge</i> )

Bei *bol*-Sequenzen betrifft die Änderung, wie gesagt, nicht alle *bol*, sondern nur jene, die auf dem *bāyā̃* oder auf beiden Trommeln gleichzeitig ausgeführt werden. Auch hier einige Beispiele:

<i>tātiṭa</i>	<i>dhātiṭa</i>
<i>tākena</i>	<i>dhāgena</i>
<i>kiṛanāka</i>	<i>giṛanāga</i>
<i>tātirakita</i>	<i>dhātirakita</i>
<i>tāketinākena</i>	<i>dhāgedhināgena</i>

Abb. 1.15 zeigt die Einzelschläge und Sequenzen mit hinzugefügter Notenschrift. Die Notation des Rhythmus in *bol*-Sequenzen wird in Kapitel 2 erklärt, im Moment genügen zum Verständnis folgende Regeln: grundsätzlich sind alle Silben gleich lang, unterstrichene Silben sind doppelt so schnell. In bestimmten Kontexten ist es üblich, bei der *band*-Variante einen geschlossenen *bāyā̃*-Schlag hinzuzufügen (so beispielsweise bei *tin* in der Sequenz *dhāge-tinākena*), in anderen Fällen ist dies eine Frage der Stilistik oder der persönlichen Präferenz der Spielerin bzw. des Spielers, weshalb die entsprechenden Schläge in Abb. 1.15 eingeklammert sind. Einige der abgebildeten Sequenzen finden sich auch in Abb. 1.14 auf Seite 35 und in den entsprechenden Videoaufnahmen.

band:

khulā:

**Abb. 1.15** *Khulā* und *band bol*

Beim vierten Beispiel bleibt die Sequenz *tirakita* unverändert, obwohl *tiragiṭa*, also einen Wechsel von *ki* zu *gi* zu erwarten wäre. Die *bol tirakita* bilden hier aber eine Art Wirbel, der

als Ganzes mit *tā* bzw. *dhā* kontrastiert, und dieser Kontrast, bzw. die Einheit des Wirbels, würde geschwächt, wenn ein deutlich anders klingender, offener Schlag darin enthalten wäre. Dies ist allerdings eine kontextabhängige und auch stilistische Entscheidung: in Delhi-*qāyda* wird immer *tirakiṭa* verwendet, in *relā*-Kompositionen hingegen ist die Folge *tiragiṭa* durchaus üblich.

### Vervollständigung des Systems durch Differenzierung der Vokale

Instrument:		nur <i>bāyā̃</i>	<i>dāyā̃</i> (+ <i>bāyā̃</i> wenn <i>khulā</i> )			nur <i>dāyā̃</i>		
Anlaut:		k, g, gh	t, dh			t, ṭ, r	n, ṛ, (ṅ)g	
Vokal:		e, a, i	ī, i, e			ā, a, e		
			lang, nas. Ausl.	kurz, „e“	lang	kurz, „e“	lang	kurz, „e“
<i>band</i>	stimmlos, nicht-asp.	ke, ka, ki	tī, tin, tiñ	ti, te	tā	ta, ṭa, ra, ṭe	nā, ṛā	na, ṛa, (ṅ)ga, ne
<i>khulā</i>	stimmhaft, aspiriert	ge, ga, gi, ghe, ghi	dhī, dhin, dhiñ	dhi, dhe	dhā			

**Tabelle 2** Phonetische Differenzierung sämtlicher *bol*

Tabelle 2 zeigt die bisher erläuterten, konsonantischen Kontraste – velar vs. dental/retroflex, stimmlos und nicht-aspiriert vs. stimmhaft und aspiriert –, ergänzt um die Differenzierung der Vokale. Jedes Feld mit *bol* (fett eingerahmt) ist nicht nur phonetisch definiert, sondern verweist auch auf eine musikalische Funktion innerhalb eines Netzes von Kontrastbildungen und Differenzierungen. Nicht enthalten sind die Silben *tū*, *tun*, *thun* und *ḍī*, weil sie aus jenem Teil des Repertoires stammen, der in der vorliegenden Arbeit keine Rolle spielt, und sich nicht problemlos in das System einfügen lassen. Folgende Teilaspekte des Systems wurden bisher erläutert:

- Die Spalte „nur *bāyā̃*“ zeigt die velaren Anlaute und kurzen Vokale, die für die *bāyā̃-bol* charakteristisch sind, sowie die Unterscheidung von *khulā* und *band*. Die Aspirierung ist bei den reinen *bāyā̃-bol* (*ge/gi* zu *ghe/ghi*) durch den Kontext bestimmt, sie bezeichnet in den meisten Fällen eine besondere, lautstärkenmäßige Betonung.
- Die übrigen Felder zeigen die dentalen Anlaute, die auf einen *dāyā̃*-Schlag hinweisen, mit der erwähnten Ausnahme „(ṅ)g“.



- In den grau gefärbten Feldern stehen *bol* mit langen Vokalen oder nasalen Auslauten, die offene *dāyā̃*-Schläge repräsentieren; die fettgedruckten *bol* ganz rechts können, wie erwähnt, je nach Kontext offen, halbgeschlossen oder geschlossen gespielt werden; und die verbleibenden Felder mit kurzem Vokal oder „e“ enthalten *bol* für geschlossene *dāyā̃*-Schläge (*ti, te; dhi, dhe; ta, ṭa, ra, ṭe*).
- Die Felder unter „*dāyā̃* (+ *bāyā̃* wenn *khulā*)“ sind nach dem oben beschriebenen Prinzip in *khulā* und *band* aufgeteilt.

Folgende zusätzliche Differenzierungen lassen sich aus Tabelle 2 herauslesen, die bisher nicht besprochen wurden:

- Die *dāyā̃*-Schläge in den drei Spalten ganz rechts, für die keine *khulā-band*-Varianten existieren und die im Normalfall nicht mit *bāyā̃*-Schlägen kombiniert werden, sind phonetisch durch die Wahl des Anlauts, bzw., im Fall von „t“, durch den Vokal definiert (*a* statt *ī, i, e, ā*). Sie fallen fast nie auf den Beginn einer kurzen, zusammenhängenden *bol*-Sequenz, sehr oft hingegen an deren zweite Stelle. Da *bāyā̃*-Schläge als Betonung eher am Beginn einer solchen *bol*-Sequenz hinzugefügt werden, enthalten die entsprechenden *bol* mit *t* einen Anlaut, zu dem eine einfach auszusprechende stimmhafte und aspirierte Variante existiert (*dh* ist in *devanāgarī* ein einzelnes Zeichen). Die Anlaute der *bol* hingegen, die normalerweise nicht am Beginn stehen, kennen im Falle von *n, (ṅ)g* und *r* keine entsprechende Variante, während die gemeinsame stimmhafte und aspirierte Variante von *ṭ* und *ṛ (ḍh)* umständlich auszusprechen wäre.<sup>99</sup>
- Eine letzte Differenzierung in Tabelle 2 betrifft die grau gefärbten Felder mit den drei offenen Schlägen, die auf dem *dāyā̃* möglich sind und die in Kapitel 1.2 ausführlich beschrieben wurden: *kinār-tā, sur-tā* und *syāhī-tin*. In einem Großteil des Repertoires spielt jeweils in einer Komposition die Kontrastierung von nur zweien dieser drei Klänge eine Rolle, wofür die Kontrastierung von *ā* oder *a* mit *ī, in* oder *iṅ* ausreicht. In Delhi- und Ajrāḍā-qāyḍā etwa steht meist *kinār-tā*, das auch durch *nā* oder *na* repräsentiert werden kann, dem offenen *syāhī-tin* gegenüber, das in manchen Kontexten auch als *tī* oder *tiṅ* artikuliert wird. In Kompositionen des *pūrab bāj*, der ursprünglich aus Lucknow und Farrukhābād stammenden *tablā*-Traditionen, kann entweder *sur-tā* mit *syāhī-tin*

<sup>99</sup> Auch die hier besprochenen *dāyā̃*-Schläge können mit *bāyā̃*-Schlägen kombiniert werden, der *bāyā̃* wird in solchen Fällen aber als eine selbständige musikalische Schicht oder ein Zusatz empfunden, er löst sich aus dem durch *bol* repräsentierten Klanggefüge. Hierzu gehört u.a. das von mir als „durchgängiger *bāyā̃*“ bezeichnete Phänomen, das in den Kapiteln 6.3, 6.5, 6.6, 6.8, 6.13 und 7.2.1 thematisiert wird.

kontrastiert werden, oder *kinār-tā* mit *sur-tā*. Während für *syāhī-tin* immer *in*, *ī* oder *in̄* verwendet wird, und für *kinār-tā* immer *ā* oder *a*, muss für *sur-tā*, je nachdem, mit welchem Klang es kontrastiert, *ā/a*, oder *in/ī/in̄* verwendet werden. Für den durchaus anzutreffenden Fall, dass alle drei Klänge in einer Komposition vorkommen, ist eine eindeutige Bezeichnung mithilfe der *bol* allerdings nicht möglich.

Die hier beschriebenen phonetischen Differenzierungen spiegeln die strukturell relevanten Klangkontraste der Trommeln wieder, es besteht jedoch keine Verknüpfung mit bestimmten Fingersätzen, und auch die Spieltechnik ist vor allem bei den geschlossenen Schlägen nicht immer allein durch die *bol* definiert. Abb. 1.8 auf Seite 30 zeigt dies für den *dāyā̃*, Abb. 1.13 auf Seite 35 für den *bāyā̃*. Ob etwa der Zweisilber *tira* mit einzelnen Fingern gespielt wird (kleines *tiṭa*), mit den Fingern der ganzen Hand (großes *tiṭa*), oder mit der Handfläche (*tiratira*), ist eine Frage der Stilistik sowie des Kontextes. Die Auswahl der möglichen Silben erfolgt aber keineswegs willkürlich, sondern gehorcht bestimmten Konventionen. Diese hier im Detail zu beschreiben, würde zu weit führen, denn es müsste dazu eine größere Anzahl von Kompositionen vorgestellt werden, die im Weiteren keine Rolle mehr spielen. Der Zweisilber *tira* mag aber als Beispiel dienen.

Nur die dritte der oben erwähnten spieltechnischen Realisierungen (mit der Handfläche) wird immer durch *tira* symbolisiert.<sup>100</sup> Die anderen beiden können, bei identischer Fingerbewegung, auch *tiṭa* oder *teṭe* lauten, nie jedoch *titi*, *ṭaṭa*, *ṭati* oder ähnlich. Dafür gibt es zwei Gründe: erstens wird bei diesem Zweisilber, der eine feste Kombination darstellt, ein Wechsel des Anlauts angestrebt, und zweitens eignet sich *t* besser als Beginn einer solchen festen Kombination, weil die Zunge bei *t* (dental) in einer entspannteren Ausgangsposition ist als bei *ṭ* (retroflex). Das Prinzip, dass sich mindestens ein Aspekt des Anlauts von Silbe zu Silbe ändert, wird weitgehend befolgt. Nur wenn eine Silbe wiederholt wird, die nicht zwingend Bestandteil eines größeren Bausteins ist, das heißt bei einer musikalisch auffälligen Klangwiederholung, spiegelt sich dies auch in einer Wiederholung des *bol*, beispielsweise bei *dhādhā* oder *nānā*.

### **Varianten und Anpassungen der *bol* zur schnelleren Rezitation**

Es existieren derart viele Varianten der *bol* bei verschiedenen Spielern und in verschiedenen Traditionen, dass hier unmöglich alle dargestellt werden können. Insbesondere bei den Voka-

<sup>100</sup> Dies gilt nur für die heutige Praxis, in Gurudev Patwardhans Buch von 1903 finden sich u.a. die Silben *dhīrīkṭa* statt *dhīradhira* (vgl. Kippen 2006).

len ist die Varianz sehr groß. So findet sich etwa ein so wichtiger Baustein wie der Viersilber *tinākena* unter anderem in den Varianten *tīnākenā*, *tīnakīna* oder *tūnākatā*. Bei Sudhir Mainkar sind sogar drei verschiedene Varianten der *khulā*-Form dieses Viersilbers auf zwei benachbarten Seiten anzutreffen: *dhīnāgenā*, *dhīnāgena* und *dhīnāgīna*.<sup>101</sup> Daran wird deutlich, dass es sich um eine orale Tradition handelt, für die eine einheitliche Orthographie nie benötigt wurde. Allein die vielen verschiedenen Muttersprachen, die von den Musikerinnen und Musikern der Hindustani-Musik gesprochen werden, führen zwangsläufig zu diesbezüglicher Vielfalt.<sup>102</sup> In den allermeisten Fällen berühren diese Unterschiede aber nicht die oben erläuterte Systematik der Lautkontraste, weshalb es auch möglich ist, eine rezitierte oder in *bol*-Notation aufgeschriebene Komposition zu verstehen, selbst wenn einem der betreffende „Dialekt“ fremd ist.

Nebst den Unterschieden zwischen *tablā*-Spielerinnen und -Spielern tendiert außerdem die Aussprache generell bei schneller Abfolge der Silben naturgemäß zu kurzen Vokalen, worauf schon James Kippen hinweist.<sup>103</sup> Als Beispiel für eine Anpassung nicht nur der Vokale, sondern auch der Konsonanten, führt er den Viersilber *tetekeṭe* an, der bei schneller Rezitation zu *tirakiṭa* oder gar *tirakira* wird.<sup>104</sup> Viele Anpassungen geschehen unwillkürlich, andere werden bewusst vorgenommen. Vor allem aber führen manche zu nach dem oben dargestellten System komplett „falschen“ Silben. So lässt sich die *bol*-Sequenz *dhātrakṛa dhitiṭa* unmöglich in der Geschwindigkeit artikulieren, in der sie in den meisten Fällen gespielt und in manchen auch während einer Aufführung rezitiert wird. Deshalb ist diese Sequenz meist in der Form *dhātraka dhikiṭa* anzutreffen, obwohl hier ein *dāyā̃*-Schlag durch das fehlende *r* gar nicht, und bei der zweitletzten Silbe ein weiterer *dāyā̃*-Schlag entgegen der Systematik durch eine Silbe mit velarem Anlaut repräsentiert wird.<sup>105</sup> Abb. 1.14 auf Seite 35 zeigt diese Sequenz in Notenschrift, außerdem findet sie sich auf dem Video 19\_dhatraka\_dhikita.mp4.

---

<sup>101</sup> Vgl. Sudhir Mainkar 2008: 99f.

<sup>102</sup> So hat etwa Nikhil Ghosh als Ost-Bengale die *bol* deutlich anders ausgesprochen als sein Schüler Aneesh Pradhan, dessen Muttersprache Marathi ist (persönliche Mitteilung von Gert-Matthias Wegner).

<sup>103</sup> Vgl. Kippen 1988b: 157.

<sup>104</sup> Ebd. Eine weitere Variante lautet *tiṭakiṭa*, und Inam Ali Khan benutzte Sudhir Mainkar zufolge die Aussprache *tiṭ kiṭ* (persönliche Mitteilung).

<sup>105</sup> Aneesh Pradhan verwendet unabhängig von der Geschwindigkeit nur diese Version, und auch Autoren wie Sudhir Mainkar oder Arvind Mulgaonkar scheinen nur diese Form zu verwenden (vgl. bspw. Mainkar 2008: 296; Mulgaonkar 1999: 138). Kippen erwähnt *dhāṭiṭe dhetiṭe* als Variante von *dhātraka dhikiṭa* in langsamer Rezitation (vgl. Kippen 2002a: 125).

## Zusammenfassung

Es wurde gezeigt, dass die phonetische Differenzierung der *bol* die in Kapitel 1.2 erläuterte Differenzierung der Trommelschläge spiegelt. Dies lässt den Schluss zu, dass die entsprechenden Kontrastbildungen auch für die Struktur der Musik relevant sind. Insbesondere der *khulā-band*-Kontrast und die Gegenüberstellung zweier offener *dāyā̃*-Schläge ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben. Die *bol* sind aber nicht nur als Symbole für Trommelklänge differenziert, sondern auch in der zeitlichen Abfolge, das heißt manche Schläge können durch unterschiedliche Silben repräsentiert werden, je nachdem welcher Schlag bzw. welche Silbe davor oder danach erklingt. Einige Silben sind insofern unselbständig, als sie nur innerhalb eines festen Bausteins verwendet werden, nicht an dessen Beginn und auch nicht isoliert (beispielsweise *ṭa*, *ṛa* oder *na*).

Für das Verständnis der folgenden Kapitel ist es nicht nötig, die oben erläuterte Systematik der Lautdifferenzierung im Detail präsent zu haben, da die Notenschrift eine detaillierte Aufschlüsselung der *bol* in Trommelschläge und -klänge ermöglicht. Der Nachvollzug der notierten *bol*-Sequenzen durch (stummes) Artikulieren der Laute ist dennoch sehr zu empfehlen, weil die musikalisch relevanten Kontrastbildungen in den Silben enthalten sind und auf diese Weise ein intuitives Verständnis der musikalischen Zusammenhänge erleichtert wird.

### 1.4 *Bol*-Gruppen und „Wörter“

Die Verwendung des Begriffs *bol* ist nicht einheitlich: in den meisten Fällen ist eine einzelne Silbe gemeint (so wurde der Begriff in den bisherigen Kapiteln verwendet), teilweise wird aber auch eine ganze Gruppe von Silben als einzelner *bol* bezeichnet.<sup>106</sup> Dies deutet darauf hin, dass die Silben, beziehungsweise die Trommelschläge, die sie repräsentieren, nicht als unabhängige Elemente betrachtet werden, die sich beliebig zu Sequenzen aneinander reihen lassen, sondern dass sie bestimmte privilegierte Verbindungen eingehen und größere Einheiten bilden, die sich entweder gar nicht oder nur bedingt aufspalten lassen. Zum Teil hängt dies mit Spieltechnik und Bewegungsabläufen zusammen, da sich die Reihenfolge der Schläge in

---

<sup>106</sup> So spricht Ebenezer Stevens von einzelnen *bol* wenn er aus mehreren Silben zusammengesetzte Gruppen meint (Gespräch vom 25. März 2014); Sudhir Kumar Saxena gibt folgende Definition von *bol*: „In the region of rhythm a *bol* is a letter or tuft of letters...“ (Saxena 2006: 181); ähnlich Sadanand Naimpalli: „The language of Tabla is like any other literary language in that, we have basic alphabets which are joined to form small and big words (what we call *bols*)“ (Naimpalli 2005: 54).

manchen Fällen nicht beliebig ändern lässt, insbesondere in hohem Tempo. Außerdem ist die Gliederung der *bol*-Sequenzen auch für ein effizientes Auswendiglernen unabdingbar, da sich hierarchisierte Gruppen sehr viel leichter einprägen als eine Aneinanderreihung von Einzelelementen. Es überrascht deshalb nicht, dass eine Reihe von Autoren bezogen auf *bol*-Gruppen von „Wörtern“ spricht, denn so wie ein mehrsilbiges Wort seinen Sinn verliert, wenn die Silben willkürlich neu kombiniert werden, so auch, nach diesem Verständnis, eine *bol*-Gruppe. Bhai Gaitonde,<sup>107</sup> Aban E. Mistry<sup>108</sup> und Sadanand Nainpalli<sup>109</sup> sprechen von „Wörtern“, allerdings ohne genau zu erklären, wie diese gebildet und welchen Manipulationen sie unterworfen werden können. An Beispielen wird immerhin deutlich, welche Größenordnung sie im Sinn haben: Gaitonde zählt unter anderem *ketraḥa dhikṛṭa* als zwei „Wörter“, die er hier gleichzeitig als ein „pair of bols“ bezeichnet;<sup>110</sup> Mistry ist nicht konsistent in der Terminologie, an einer Stelle bezeichnet sie aber bspw. *ghedaNaga* und *Gheghetaka* als „Wörter“;<sup>111</sup> bei Nainpalli finden sich unter anderem die „Wörter“ *dhāge*, *dhāgena* und *dhāgedhinnāgina*.<sup>112</sup>

Sehr ausführlich und detailliert befasst sich Sudhir Mainkar mit den „Wörtern“, und er ist, abgesehen von Gaitonde, auch der Einzige, der die Notation größtenteils an diesen ausrichtet, das heißt die entsprechenden Silben zusammenhängend notiert, statt, wie ausnahmslos alle anderen Autorinnen und Autoren, die Silben nach den Zählzeiten, den *mātrā* zu gruppieren.<sup>113</sup> Abb. 1.16 weiter unten zeigt die vier *bol*-Kategorien, die Mainkar unterscheidet.<sup>114</sup> Die von mir hinzugefügte Notation in Notenschrift ist in manchen Fällen nur eine von mehreren möglichen Interpretationen, sie hat hier allein den Zweck, mit der *tablā* wenig vertrauten Leserinnen und Lesern eine Klangvorstellung zu erleichtern.

---

<sup>107</sup> Vgl. Gaitonde 1997: 118-121.

<sup>108</sup> Vgl. Mistry 1997: 122-133.

<sup>109</sup> Vgl. Nainpalli 2005: 24.

<sup>110</sup> Vgl. Gaitonde 1997: 119.

<sup>111</sup> Vgl. Mistry 1997: 126.

<sup>112</sup> Vgl. Nainpalli 2005: 24.

<sup>113</sup> Vgl. hierzu Kapitel 2.

<sup>114</sup> Vgl. Mainkar 2008: 11f. Die Orthographie der *bol* habe ich hier genau von ihm übernommen. Sie ist bei ihm aber nicht einheitlich, er schreibt manche *bol*-Gruppen immer wieder leicht anders.

(A) Syllables-words with vowel sounds

(B) Syllables with consonantal sounds  
(Consonantal syllables-words)

(C) Vowel as Last word (verb) in an expandable composition

(D) Consonant based words  
(Words consisting of vowels and consonants together)

dhā, dhīn      tā, tīn      ge, gī, ghen      ghenā, gīnā      dhāgena      ti      tīṭa      tirakiṭa      traka      kata      kat      dhiradhira

dhināgenā      dhāgedhīnāgenā      dhīnadhīnāgenā      dhādhādīnā      dhātīṭa      dhātīrakita      dhātī      ghenātīṭa      dhātraka

Abb. 1.16 Sudhir Mainkars *Bol*-Kategorien

Die *bol*-Gruppen stellen eine Auswahl dar, die überwiegend typisch für *qāyḍā* und *peškār* des Delhi-*gharānā* ist, das heißt für jene Tradition, in die Mainkar sich explizit stellt. Die Bezeichnungen „vowel sounds“ und „consonantal sounds“ müssen als Metaphern verstanden werden, die sich auf den Klangcharakter der Trommelschläge beziehen, nicht auf die phonetischen Eigenschaften der *bol*: „vowel sounds“ sind offene, resonierende Schläge, „consonantal sounds“ sind geschlossene, gedämpfte Schläge. Denn die Systematik der *bol* besteht, wie in Kapitel 1.3 detailliert beschrieben, nicht in der Kontrastierung von Konsonanten und Vokalen, sondern von verschiedenen Konsonanten zueinander und verschiedenen Vokalen zueinander.<sup>115</sup> Dementsprechend enthalten Mainkars Kategorien A und C, das heißt jene mit den „vowel sounds“, (fast) nur lange Vokale, und die Kategorie B, mit den „consonantal sounds“, nur kurze Vokale und (fast) nur stimmlose, nicht aspirierte Konsonanten.<sup>116</sup> Während die „Wörter“ der Kategorien A und B sich durch ihren Klangcharakter voneinander unterscheiden, ist die Bildung der Kategorien C und D nur vor dem Hintergrund der Funktion restlos verständlich, die diese „Wörter“ im Kontext bestimmter Kompositionsformen erfüllen – hierauf wird in Kapitel 1.6 eingegangen. Vorerst geht es nur um die Tatsache, dass Mainkar diese „Wörter“ gewissermaßen als vorgeformte Bausteine beschreibt und kategorisiert, wobei

<sup>115</sup> Bei den im Verbreitungsgebiet der *tablā* gebräuchlichen Schriftsystemen gibt es allerdings den Fall, dass bestimmte kurze Vokale in der Schrift nicht repräsentiert sind. In der *devanāgarī*-Schrift ist das kurze „a“ als sogenannter inhärenter Vokal in den Schriftzeichen der Konsonanten enthalten, wird also nicht extra notiert, und in der arabischen Schrift, die für Urdu verwendet wird, werden weder das kurze „a“ noch das kurze „i“ geschrieben. Zumindest die geschlossenen *bol* der höheren Trommel, des *dāyā*, erscheinen demnach in geschriebenem Urdu als reine Konsonanten.

<sup>116</sup> *Dhiradhira* zählt für ihn offensichtlich deshalb zu den „Konsonanten“, weil der gedämpfte Klangcharakter des *dāyā* hier dominiert.

noch einmal darauf hingewiesen sei, dass er eine bestimmte Auswahl an „Wörtern“ trifft, die für *qāyḍā* und *peškār* des Delhi-*gharānā* charakteristisch ist.<sup>117</sup>

Andere Autorinnen und Autoren geben meist weniger verbindliche Antworten auf die Frage, ob und wie die *tablā*-Silben Gruppen bilden. Kippen etwa verwendet Begriffe wie „blocks“ oder „chunks“,<sup>118</sup> die eine flexiblere, weniger präterminierte Gruppierung suggerieren als „words“.<sup>119</sup> Rebecca Stewart spricht von Nuclei, die sie auf ihre mutmaßliche Herkunft aus anderen Trommeltraditionen hin kategorisiert.<sup>120</sup> Der Begriff Nucleus impliziert, ähnlich wie „word“, dass es sich um Einheiten handelt, die nicht oder zumindest nicht beliebig in weitere Bestandteile zerlegt werden können. Sudhir Kumar Saxena listet 48 verschiedene „compound alphabets“ auf, die aus Schlägen auf beide Trommeln zusammengesetzt und größtenteils vier Silben lang sind, es ist aber nicht klar, ob er darin festgefügte Einheiten oder nur mögliche Kombinationen der einzelnen „alphabets“ sieht.<sup>121</sup> An anderer Stelle spricht er von der Segmentierung einer *bol*-Folge auf Basis von Gestaltgesetzen, hat dabei aber unterschiedliche Größenordnungen im Sinn, und zwar auch Phrasen, die aus mehreren „Wörtern“ im Sinne Mainkars zusammengesetzt sind.<sup>122</sup> Das einzige Beispiel für ein kurzes Segment, das er als einzelnen *bol* bezeichnet, lautet *naganaga*.<sup>123</sup> Gottlieb spricht von „standard phrases“ und unterscheidet zwei Kategorien: die eine besteht nur aus „neutralen“, das heißt immer geschlossenen *bol*, die den *khulā-band*-Kontrast nicht darstellen können (*tiṭa*, *tirakiṭa*, *kiṭataka* usw.), und die die Funktion haben, den Raum zwischen Haupt-*bol* (zB. *dhā* oder *dhin*) zu füllen; die andere Kategorie umfasst alle *bol*-Gruppen, die in einer *khulā*- und einer *band*-Variante existieren (*giṛanāga/kiṛanāka*, *dhinagenal/tinakena* etc.).<sup>124</sup> Die erste Kategorie von Gottlieb erinnert an die Kategorie B bei Mainkar, die zweite enthält als Teilmenge dessen Kategorie C. Gert-Matthias Wegner schließlich verwendet flexible Bezeichnungen wie *bol*-

<sup>117</sup> Nur für die beiden Wörter *kata* und *kat* der Kategorie B trifft dies nicht zu.

<sup>118</sup> Vgl. Kippen 1992a.

<sup>119</sup> In den teilweise gemeinsam mit Bernard Bel verfassten Aufsätzen, die in Kapitel 4.7 besprochen werden, spricht auch er gelegentlich von „words“ (vgl. Kippen/Bel 1992a: 211 und Kippen 1992a: 329). Dabei handelt es sich aber nicht um Einheiten, die wie bei Mainkar a priori vorausgesetzt werden, sondern solche, deren Existenz er vielmehr empirisch nachzuweisen versucht, und die er deshalb quasi unter Vorbehalt als „Wörter“ bezeichnet.

<sup>120</sup> Vgl. Stewart 1974: 57-61.

<sup>121</sup> Vgl. Saxena 2006: 17f.

<sup>122</sup> Vgl. ebd. 133-137.

<sup>123</sup> Vgl. ebd. 134. Diese vier Silben werden, wie in Kapitel 1.3 erwähnt, abwechselnd von beiden Händen mit identisch klingenden Schlägen ausgeführt. Dieses Segment, oder diese *bol*-Gruppe, bildet sich in der Wahrnehmung Saxena zufolge aufgrund der Gestaltgesetze der (zeitlichen) Nähe und der (klanglichen) Ähnlichkeit (vgl. Saxena 2006: 134).

<sup>124</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, 30f. In englischen Texten wird der Begriff „phrase“ öfter auf kurze *bol*-Sequenzen angewendet, die ich als *bol*-Gruppen bezeichne. Ich verwende den Begriff Phrase hingegen für längere Sequenzen mit einer gewissen Geschlossenheit (vgl. hierzu Kapitel 2).

Gruppe oder *bol*-Folge, bezieht diese aber, wie Saxena die Bezeichnung Segment, auf unterschiedliche Größenordnungen, das heißt auch auf *bol*-Sequenzen, die aus mehreren „Wörtern“ im Sinne Mainkars zusammengesetzt sind.<sup>125</sup>

Obwohl demnach Vorstellungen von einer Größenordnung, die sich aus mehreren Silben zusammensetzt, weit verbreitet sind und auch viele Gemeinsamkeiten aufweisen, existiert keine allgemein anerkannte Theorie der *bol*-Gruppierung. Es scheint sich eher um ein intuitives Wissen zu handeln, das sich beim Erlernen des *tablā*-Spiels allmählich herausbildet, ohne verbalisiert zu werden. Dabei spielt sicherlich eine wichtige Rolle, dass viele Situationen mehrdeutig sind. Für eine Forschungsarbeit aber, die sich wie die vorliegende zum Ziel gesetzt hat, die Variationstechniken der *tablā*-Musik zu untersuchen, ist die Frage nach der Gliederung von *bol*-Sequenzen und nach der Art des Zusammenhalts, die eine *bol*-Gruppierung zu einer Einheit macht, von grundlegender Bedeutung. Einerseits ist es kaum möglich, die Phänomene in Gestalt der zu analysierenden Tonaufnahmen ohne eine konsistente Theorie und Begrifflichkeit zu beschreiben oder überhaupt in Form von Transkriptionen greifbar zu machen, andererseits besteht die Gefahr, den empirischen Gegenstand entlang vorgefasster Meinungen zu modellieren. Das sinnvollste Vorgehen scheint deshalb, zunächst von der differenziertesten vorhandenen Theorie auszugehen, diese aber nur als Arbeitshypothese zu betrachten, und im Verlauf der Analysen ihre Tauglichkeit zur Erfassung der Phänomene wenn nötig zu hinterfragen.

Die differenziertesten Überlegungen zu den *bol*-Gruppen stammen sicherlich von Sudhir Mainkar. Er widerspricht dabei keiner anderen als Theorie formulierten Auffassung, sondern legt sich vielmehr dort fest und macht eindeutige Aussagen, wo andere Autorinnen und Autoren vage bleiben und Fragen offenlassen. Zudem stützt sich Mainkar mit Inam Ali Khan, seinem Lehrer, auf einen Repräsentanten des Delhi-*gharānā*, das heißt jener Tradition, die als Ursprung der *qāyḍā*-Form angesehen wird. Damit ist nicht gesagt, dass seine Theorie alle Phänomene des *vistār* in der *tablā*-Musik adäquat zu beschreiben vermag, sondern nur, dass sie einen plausiblen Ausgangspunkt darstellt.

Mainkar erklärt kein abstraktes Prinzip, aus dem sich die Bildung seiner „Wörter“ in Abb. 1.16 herleiten ließe. Seine Systematik bezieht sich nur auf die Einteilung der „Wörter“ in verschiedene Gruppen. Im Folgenden wird versucht, einige Prinzipien herzuleiten, die es

---

<sup>125</sup> Vgl. Wegner 1982.



erlauben, *bol*-Gruppen auch dort festzulegen, wo nicht exakt die von Mainkar genannten „Wörter“ anzutreffen sind.

Es fällt zunächst auf, dass alle „Wörter“ in Abb. 1.16, die mehr als eine Silbe und mindestens einen „Vokal“ enthalten, das heißt alle aus den Kategorien A, B und D, mit einem gleichzeitigen Schlag auf beide Trommeln beginnen, mit Ausnahme von *genā* und *genāṭiṭa*. Die Auflistung impliziert aber, dass, würde vor diesen beiden ein *dhā* erklingen, das „Wort“ *dhāgena* entstünde. Es ist demnach offensichtlich die Regel, dass ein Schlag auf beide Trommeln den Beginn eines „Wortes“ markiert.<sup>126</sup> Ausnahmen kommen nur dann in Betracht, wenn kein entsprechender *dhā*- oder *dhin*-Schlag vorhanden ist. Als Beispiel mag folgender Beginn eines *qāyḍā* dienen:

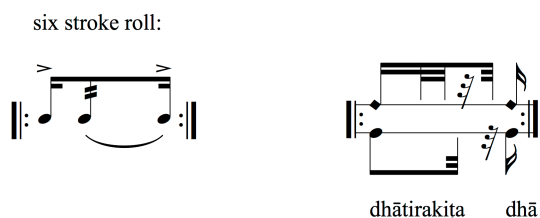
*ghenāṭiṭa genā dhāgetinā ghenāṭiṭa genā*

Der erste gleichzeitige Schlag auf beide Trommeln erfolgt bei *dhāge*, dementsprechend ist hier der Beginn eines „Wortes“ anzusetzen: *dhāgetinā* ist eine Verkürzung von *dhāgedhināgena* auf vier Silben mit gleichzeitigem Wechsel von *khulā* zu *band* bei *tin*. Die „Wörter“ davor und danach sind die beiden erwähnten Ausnahmen in Mainkars Auflistung.

Da ein gleichzeitiger Schlag auf beide Trommeln zweifellos einen phänomenalen Akzent gegenüber einem Schlag auf nur eine Trommel darstellt, und der Akzent bei der Kategorie D noch durch den hervorgehobenen Klangcharakter der offenen, nachklingenden *dāyā*-Schläge unterstrichen wird, leuchtet dieses Prinzip unmittelbar ein. Allerdings stellt sich bei den „Wörtern“ der Kategorie D doch die Frage, ob nicht ebensogut die geschlossenen Schläge als Hinführung auf den abschließenden Akzent des *dhā*-Klangs interpretiert werden könnten, so dass die „Wörter“ *tīdhā*, *ṭiṭadhā* oder *tirakīṭadhā* lauten würden. Tatsächlich gibt es Situationen, in denen beide Interpretationen denkbar sind oder letztere sogar plausibler erscheint. Dennoch gibt es Gründe, zunächst von der Anordnung wie bei Mainkar auszugehen, das heißt die geschlossenen Schläge den offenen (die „Konsonanten“ den „Vokalen“) folgen zu lassen, und diese Gründe werfen ein Licht auf einige Besonderheiten und Funktionsweisen der *tablā*-Musik generell.

<sup>126</sup> Mainkar listet nur die *khulā*-Form der „Wörter“ auf, die jeweilige *band*-Form enthält im Normalfall nur bei *tī* oder *tin* einen Schlag auf den *bāyā*, *tā* wird meistens ohne einen solchen ausgeführt. Es ist aber legitim, bei den Folgenden Überlegungen von der *khulā*-Form auszugehen, da die *band*-Form als von dieser abgeleitet empfunden wird, und der besondere Akzent des *dhā* auch bei dem korrespondierenden, nur auf dem *dāyā* gespielten *tā* mitgehört wird.

In diesem Zusammenhang ist ein Vergleich mit den Drum Rudiments aufschlussreich, die die Grundlage des Spiels der Militärtrommeln bzw. der Kleinen Trommel bilden, aber auch in verschiedene Traditionen des Drumsetspiels Eingang gefunden haben.<sup>127</sup> Trommelwirbel werden in der Notation der Rudiments immer mit einem Bogen zum Abschlag hin verbunden. Die *bol*-Sequenz *dhātirakīṭadhā* ähnelt in abstrakt rhythmischer Hinsicht einem „six stroke roll“, wird aber, folgt man Mainkar, genau andersherum gruppiert:



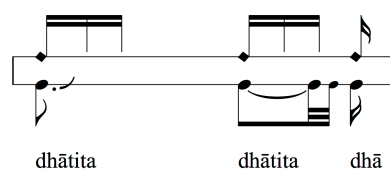
**Abb. 1.17** Six stroke roll und *dhātirakīṭa dhā*

Eine Begründung hierfür lässt sich aus einer besonderen klanglichen Eigenschaften der *tablā* ableiten: dem Kontrast zwischen offenen Schlägen mit langem und kräftigem Nachklang, und extrem kurzen, geschlossenen Schlägen. Im Falle eines Wirbels auf der Kleinen Trommel ist der Klang aller Schläge prinzipiell identisch und unterscheidet sich nur durch dynamische Abstufung. Es ist deshalb plausibel, die zeitliche Nähe als entscheidendes Kriterium für die Gruppierung anzusehen, woraus folgt, dass der Wirbel mit dem Abschlag eine Einheit bildet. Auf der *tablā* hingegen wird der Nachklang eines „vowel sounds“ auf einer der beiden *tablā*-Trommeln durch die „consonantal sounds“ auf derselben Trommel abrupt gestoppt. Dadurch entsteht eine starke wahrnehmungsmäßige Verknüpfung der Klänge, sie „berühren“ einander nicht nur zeitlich, sondern der eine beeinflusst den anderen auch: indem der geschlossene Klang den offenen abklemmt, wird er quasi als dessen Abschluss wahrgenommen, als mit ihm zusammengehörig. Und da der große Klangkontrast zwischen offenen und geschlossenen Klängen auf der *tablā* dazu führt, dass letztere eine von ersterer abgehobene Gruppe bilden, betrifft die Verbindung durch das Abklemmen diese ganze Gruppe, die so mit dem vorangegangenen „vowel sound“ eine zusammengesetzte *bol*-Gruppe, ein Wort der Kategorie D bildet.

Hinzu kommt, dass eine der beiden Trommeln, in den meisten Fällen der *bāyā*, später oder gar nicht abgedämpft wird. Bei den *bol dhātiṭa*, *dhāti* und *genātiṭa* etwa klingt der *bāyā* durch, fasst demnach allein dadurch die Silben zu einer Gruppe zusammen, in *dhātirakīṭa* und

<sup>127</sup> Die Rudiments werden in der Tradition der Basler Trommel, die als Ursprung dieser Trommeltradition gilt, als „Grundlagen“ bezeichnet.

*dhātraka* erfolgt das Abdämpfen der beiden Trommeln versetzt, wie Abb. 1.16 zeigt. Ein weiterer Faktor ist die Spielweise des *bāyā*. Nicht jede Spielerin und jeder Spieler setzt diese Mittel in gleichem Maße ein, viele variieren die Nuancen aber ständig, wie in den Transkriptionen im Transkriptionsteil zu sehen ist. Eine verbreitete Spielweise der *bol*-Gruppe *dhātiṭa* ist bspw. die Erhöhung des Drucks auf den *bāyā* in ihrem Verlauf oder gegen ihr Ende hin, wodurch das Verklingen des *bāyā* gestaltet und als gedehntes Klangereignis betont wird, eine andere die Einfügung eines zusätzlichen Schlages zwischen *ṭa* dem nächsten *dhā*, wie Abb. 1.18 zeigt. Letztere hat folgenden Effekt: einerseits wird dadurch kurz vor Ende der *bol*-Gruppe noch einmal in Erinnerung gerufen, dass der *bāyā* die ganze Zeit nachklingt, zum anderen wirkt der Zusatzschlag wie ein auf das nächste *dhā* hinzielender Vorschlag, wodurch das *ṭa* von diesem noch stärker abgetrennt wird.



**Abb. 1.18** Glissando und Zusatzschlag bei *dhātiṭa*

Die beschriebenen Klangwirkungen, die in der Regel in der Wahrnehmung jene Gruppierungen entstehen lassen, die Mainkar in der Kategorie D angibt, können aber auch geschwächt werden, so dass Mehrdeutigkeiten entstehen oder andere Gruppierungen sich aufdrängen. Ein Faktor ist hierbei der zeitliche Abstand. In der sehr häufig anzutreffenden *bol*-Sequenz *dhātraka dhikiṭa* sind die Silben *traka* eindeutig, wie in Mainkars Auflistung in Abb. 1.16, Bestandteil von *dhātraka*. Dieser Zweisilber wird aber auch sehr oft im *ṭhekā*-Spiel verwendet, und in langsamem Tempo hört man ihn vielmehr als Vorschlag zu einem nachfolgenden *dhā* oder *dhin*:<sup>128</sup>

*dhā--traka dhin---*

Dies liegt nicht nur daran, dass Gruppierungen generell bevorzugt nach zeitlicher Nähe erfolgen, sondern auch daran, dass der Effekt des Abdämpfens, der *traka* an *dhā* bindet, umso schwächer wirkt, je stärker *dhā* schon verklungen ist.

Eine letztgültige Festlegung der Gruppierung ist in manchen Fällen nicht möglich, es lassen sich nur naheliegendere Interpretationen von weniger naheliegenden, und in einigen Fällen

<sup>128</sup> Das Prinzip, zusammengehörige *bol* als eine Gruppe zu notieren, ist hier zugunsten der leichteren Erkennbarkeit des Rhythmus nicht eingehalten.

auch von unsinnigen, unterscheiden. Eine wichtige Rolle spielt dabei immer die konkrete Spielweise, das heißt Agogik, Klanggebung und Akzentuierung. Ein Beispiel anhand eines Delhi-*qāyḍā* mag dies verdeutlichen, dessen Thema auf folgender Phrase basiert:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*

Diese Notation entspricht genau der bei Mainkar anzutreffenden,<sup>129</sup> zu den schon erwähnten „Wörtern“ kommt hier nur *dhādhātiṭa* hinzu. David Courtney gibt in seiner Besprechung der *qāyḍā*-Form folgende Phrase als Bestandteil einer Variation zu diesem Thema (die Notationsweise ist hier von ihm übernommen):

dhā ti ṭa dhā ti ṭa dhā dhā	A	ti ṭa dhā	C	ti ṭa dhā	C	ti ṭa	D
-----------------------------	---	-----------	---	-----------	---	-------	---

**Abb. 1.19** *bol*-Gliederung bei David Courtney (vgl. Courtney 2000: 94)

Courtney erkennt in dieser Phrase die Bildung neuer „Strukturen“, wie er sagt, die er mit den Kürzeln C und D versieht, während die Struktur A mit dem Thema übereinstimmt.<sup>130</sup> Nach den Prinzipien von Mainkar lautet dieselbe Phrase aber wie folgt:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa*

Es handelt sich in dieser Betrachtungsweise nur um eine Ersetzung des „Wortes“ *dhāgedhināgena* durch den wiederholten Themenkopf *dhātiṭa*. Courtney erklärt nicht, wie er zu seiner Gliederung kommt. Ein erster Schritt ist vermutlich die Orientierung am metrischen Raster, das, wenn es zur Grundlage für die Gliederung genommen wird, die Phrase in zwei gleiche Hälften teilt und *ṭa* von *dhādhā* abtrennt. Dadurch erklärt sich aber noch nicht die Bildung von *ṭadhā*, denn die zweite Hälfte könnte auch einfach *ṭa dhātiṭa dhātiṭa* lauten, was sich nur geringfügig von der Mainkar-Variante unterscheiden würde. Ein Argument für die Gliederung von Courtney wäre eine Analogie der Akzentstruktur (3+3+2):

*dha--dha--dha-lti--ti--ti-*

Ohne eine bewusste und sehr deutliche entsprechende Akzentuierung, insbesondere der *ti*-Schläge, dürfte diese Struktur aber kaum zu Gehör kommen, weshalb die Gliederung von Courtney als wenig überzeugend betrachtet werden muss.

Die vorliegende Arbeit orientiert sich, was die Gruppierung der *bol* anbelangt, weitgehend an den von Mainkars Kategorien abgeleiteten Prinzipien, das heißt gleichzeitige Schläge auf beide Trommeln werden als Beginn einer *bol*-Gruppe und geschlossene Schläge als zu voran-

<sup>129</sup> Mainkar 2008: 67.

<sup>130</sup> Vgl. ebd.

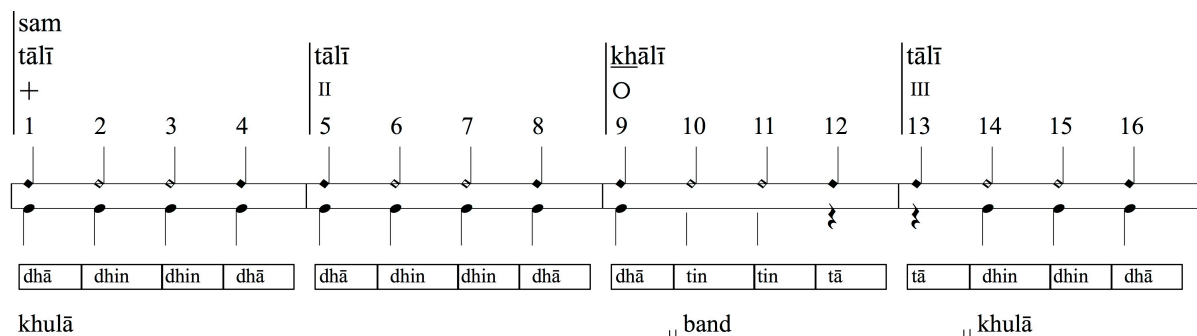
gehenden offenen gehörig interpretiert. Die Bezeichnung als „Wörter“ wird jedoch nur vereinzelt in Anführungsstrichen und unter implizitem Verweis auf seine Theorie übernommen, da diese Bezeichnung erstens eine allgemeingültige Gegebenheit suggeriert, die aufgrund der vielen abweichenden Terminologien und unterschiedlichen Grade der Verbindlichkeit bei verschiedenen Autorinnen und Autoren nicht vorausgesetzt werden kann, und da sie zweitens gelegentlichen Mehrdeutigkeiten nicht gerecht zu werden vermag. Zur Bezeichnung der kleinsten zusammenhängenden Einheit, die mehrere Silben umfasst, dient deshalb der neutralere Begriff *bol*-Gruppe. Eine *bol*-Gruppe wird immer zusammenhängend notiert, das heißt wie ein „Wort“, die Gruppierung kann sich aber im Verlauf eines Variationsprozesses ändern – sei es durch Aufspaltung einer Gruppe, sei es durch Bildung einer neuen, zusammengesetzten. Wo sich mehrere mögliche Interpretationen in der Notation nicht darstellen lassen, wird explizit darauf hingewiesen.

### 1.5 Metrum und Zyklus: *tāl*, *thekā*, und das *khālī-bharī*-Prinzip

In der Hindustani-Musik existieren zwar auch rein melodische Formteile, die metrisch nicht gebunden sind und von keiner Trommel begleitet werden, wann immer jedoch eine *tablā* spielt, sei es begleitend oder solistisch, geschieht dies im Rahmen eines *tāl*, einer metrischen Struktur.<sup>131</sup> Jeder *tāl* enthält eine bestimmte Anzahl Zeiteinheiten, *mātrā* genannt, und ist gegliedert in zwei oder mehr *vibhāg*. *Tīntāl*, der für die solistische *tablā*-Musik mit Abstand wichtigste *tāl*, enthält 16 *mātrā* und ist in 4 *vibhāg* zu je 4 *mātrā* unterteilt. Die *vibhāg* können aber auch unterschiedlich lang sein, *jhaptāl* beispielsweise enthält 10 *mātrā*, die in der Abfolge 2+3+2+3 in 4 *vibhāg* gegliedert sind. Den einzelnen *vibhāg* sind bestimmte Handgesten zugeordnet, entweder ein Klatschen (*tālī*), oder ein lautloses Schwenken der Hand (*khālī*, wörtl. „leer“), wobei diese Gesten beim Lehren und Einstudieren der Musik eine Funktion erfüllen, im Kontext einer Aufführung aber kaum auftauchen. Außerdem besitzt jeder *tāl* ein bestimmtes Muster von *tablā*-Schlägen, das *thekā* genannt wird. Ein einzelner Ablauf der *tāl*-Struktur heißt *āvartan*, und der Beginn eines *āvartan* wird als *sam* bezeichnet. In einer schematischen Darstellung eines *tāl* wird *sam* meist mit einem Kreuz oder Pluszeichen markiert, die einzelnen *tālī* werden durchnummeriert, und *khālī* wird mit einer Null oder einem leeren

<sup>131</sup> Die Grundlagen der *tāl*-Theorie sind musikalisches Allgemeinwissen im Kontext der Hindustani-Musik. Eine detaillierte Darstellung der allgemeinen Theorie und Praxis von Metrum und Rhythmus findet sich in Clayton 2000.

Kreis versehen.<sup>132</sup> Abb. 1.20 zeigt die Struktur von *tīntāl* mitsamt *ṭhekā*. Die notenschriftliche Notation, die im Folgenden beibehalten wird, ist so gewählt, dass ein Takt einem *vibhāg* entspricht, und die *bol* in Felder plaziert sind, die einzelne *mātrā* repräsentieren (eine detaillierte Besprechung der Notationssysteme folgt in Kapitel 2).



**Abb. 1.20** *tīntāl ṭhekā* und *tāl*-Struktur

Der *ṭhekā* erscheint, je nach *tāl*, Tempo und Kontext, in mehr oder weniger stark veränderter Form. Vor allem der *bāyā̃* wird immer mit nuancierten Glissandi und Druckerhöhungen, in langsamem Tempo auch mit hinzugefügten Schlägen gespielt, und beim Begleiten werden in vielen Fällen weitgehende spontane Modifikationen erwartet. Von zentraler Bedeutung ist dabei aber immer eine bestimmte klangliche Eigenschaft der einzelnen *bol* des *ṭhekā*, die beim Begleiten streng beibehalten werden muss, weil sie der Solistin bzw. dem Solisten als Orientierung dient: die Schläge auf der tieferen Trommel, dem *bāyā̃*, müssen genau dem *ṭhekā* entsprechend offen oder geschlossen sein (*tin*) bzw. weggelassen werden (*tā*). Es handelt sich hierbei um den in Kapitel 1.3 besprochenen *khulā-band*-Kontrast, der in formbildender Funktion eingesetzt wird. Für den *ṭhekā* von *tīntāl* heißt das: *mātrā* 10-13 werden mit geschlossenem *bāyā̃* gespielt, alle übrigen *mātrā* mit offenem. Die generelle Regel lautet, dass ein *khālī-vibhāg band-bol* enthält, das heißt mit geschlossenem bzw. ohne *bāyā̃* gespielt wird, und ein *tālī-vibhāg khulā-bol*. Bei manchen *tāl* gibt es im *ṭhekā* Abweichungen von dieser Regel, so auch bei *tīntāl*, wo die *band*-Phase um eine *mātrā* verschoben ist.<sup>133</sup>

Der *ṭhekā* wird nicht nur beim Begleiten eingesetzt, sondern erklingt auch in einem *tablā*-Solo, und zwar zwischen den einzelnen Kompositionen, gewissermaßen als Ausgangsbasis,

<sup>132</sup> Vgl. bspw. Ghosh 1968: 65.

<sup>133</sup> Martin Clayton erklärt dies dadurch, dass die *bol* im *tīntāl ṭhekā* eher in einer auftaktigen Gruppierung gehört würden, also *dhin dhin dhā | dhā* statt *| dhā dhin dhin dhā |*, und für diese Auftaktigkeit wäre ein *band bol* auf der neunten *mātrā* störend (vgl. Clayton 2000: 71f). Robert Gottlieb deutet den *ṭheka* von *tīntāl* ebenfalls als auftaktig (vgl. Gottlieb 1993: I, 35). Für diese auftaktige Gruppierung spricht auch, dass, zumindest bei einem mittleren Grundtempo, die aufeinanderfolgenden *dhā*- und *dhin*-Schläge mit einem charakteristischen Glissando auf dem *bāyā̃* zu Zweiergruppen verbunden werden (*dhādhā* und *dhindhin*).

zu der immer wieder zurückgekehrt wird. Vor allem aber steht die Struktur des *ṭhekā* in einer engen Beziehung zur Struktur jener Kompositionen, die variativ entfaltet werden, insbesondere zur Struktur eines *qāyḍā*. Ein *qāyḍā*-Thema besteht im Normalfall aus zwei Hälften, die sich nur im Spiel des *bāyā* unterscheiden. Wie im *ṭhekā* gibt es auch hier einen Abschnitt mit *band bol*, dieser beginnt aber schon vor dem *khālī vibhāg* am Ende der ersten Themenhälfte. Abb. 1.21 zeigt das Thema eines Delhi-*qāyḍā*, bei dem sich der Abschnitt mit *band bol* von der siebten bis zur elften *mātrā* erstreckt. Dieser *qāyḍā* gehört zu den bekanntesten *tablā*-Kompositionen und gilt als exemplarisch für die *qāyḍā*-Form. Er wird auch besonders häufig in der Literatur zur *tablā*-Musik zitiert und erläutert, und steht auch im Zentrum der vorliegenden Arbeit insbesondere der Kapitel 6 und 7. Ich bezeichne ihn als Delhi-*qāyḍā* 1.

bharī-Hälfte khālī-Hälfte

dhāti|ṭa dhā|ṭiṭa dhādhā | ṭiṭa dhāge|tinā|kena | tāti|ṭa tā|ṭiṭa dhādhā | ṭiṭa dhāge|dhinā|gena

khulā band khulā

Abb. 1.21 Thema des Delhi-*qāyḍā* 1

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
*tātiṭa tātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*

Die erste Hälfte, die überwiegend *khulā bol* enthält, wird gemeinhin als *bharī* bezeichnet, die zweite, mit *band bol* beginnende als *khālī*, und der Wechsel zwischen offenem und geschlossenem *bāyā* im Kontext einer solchen symmetrischen Struktur wird als *khālī-bharī*-Prinzip bezeichnet (*khālī* bedeutet leer, *bharī* voll).<sup>134</sup> Ich verwende für die beiden Hälften im Folgenden zur größeren Klarheit die Begriffe *bharī*- und *khālī*-Hälfte.<sup>135</sup> Der Moment, in dem die *band bol* beginnen, ist klar definiert, und zwar durch einen bestimmten Typus von *bol*-Gruppen, mit denen jedes *qāyḍā*-Thema endet.<sup>136</sup> Die besondere Funktion dieser *bol*-Gruppen wird

<sup>134</sup> Obwohl die *bharī*-Hälfte der *khālī*-Hälfte vorangeht, hat sich bei der Nennung des Begriffspaares „*khālī bharī*“ die umgekehrte Reihenfolge eingebürgert, aus reinen Gründen des Sprachklangs.

<sup>135</sup> Wegner übernimmt von Nikhil Ghosh, bezogen auf die beiden Hälften, das Begriffspaar „part“ und „counterpart“ (Wegner 1982: 51). Abb. 1.22 enthält nach dieser Terminologie im ersten und dritten *vibhāg* einen „part“, im zweiten und vierten jeweils den dazugehörigen „counterpart“. Damit ist, absichtlich, ein symmetrisches Verhältnis impliziert, wie ich es oben beschrieben habe. Wie in den Kapiteln 6 und 7.3 gezeigt wird, sind die Zyklen aber oft nicht symmetrisch, das heißt die zweite Hälfte unterscheidet sich von der ersten nicht nur durch die Spielweise des *bāyā*.

<sup>136</sup> Es gibt Ausnahmen hiervon, wobei auch die Klassifizierung einer Komposition als *qāyḍā* in manchen Fällen umstritten ist.

in der Literatur oft durch Bezeichnungen wie „cadential pattern“<sup>137</sup> oder „cadential phrase“<sup>138</sup> angezeigt. Es gibt für *qāyḍā*-Kompositionen nur eine begrenzte Anzahl solcher kadenzieller *bol*-Gruppen, die ich im Folgenden als Schlussformeln bezeichne, um die Assoziation mit den Kadenzen der harmonischen Tonalität zu vermeiden. Alle diese Schlussformeln enden auf denselben vier Silben, die am Ende der *bharī*-Hälfte *band* gespielt werden (*tinākena*), und am Ende der *khālī*-Hälfte *khulā* (*dhināgena*).<sup>139</sup> Während das Schließen des *bāyā*, das heißt der Übergang zu den geschlossenen Schlägen bei *tinākena* immer unmittelbar vor der *khālī*-Hälfte erfolgt, kann der Moment des Öffnens, das heißt die Rückkehr zu den resonierenden Schlägen, je nach *qāyḍā* bzw. je nach künstlerischer Intention der *tablā*-Spielerin oder des *tablā*-Spielers variieren. Oft fällt er genau in die Mitte der *khālī*-Hälfte, oft aber auch etwas früher oder später. Bei dem *qāyḍā*-Thema in Abb. 1.21 etwa drängt sich das Öffnen bei *dhādhātīṭa* deshalb auf, weil dies die letzte *bol*-Gruppe vor der Schlussformel ist, das heißt die letzte für diesen *qāyḍā* thematische.

In Abb. 1.21 erstreckt sich das ganze *qāyḍā*-Thema genau über einen *āvartan*, der Zyklus des *qāyḍā*-Themas ist demnach genau kongruent mit dem Zyklus des *tāl*, den er spiegelt. Dies muss aber nicht der Fall sein, vielmehr können, je nach *bol*-Dichte, die sechzehn *mātrā* eines *āvartan* auch zwei oder vier Zyklen enthalten, oder ein *qāyḍā*-Thema kann sich über zwei *āvartan* erstrecken. In den Transkriptionen finden sich alle diese und noch weitere Fälle.<sup>140</sup> Abb. 1.22 zeigt den häufigen Fall, dass das vollständige *qāyḍā*-Thema innerhalb eines *āvartan* einmal wiederholt wird.

<sup>137</sup> Vgl. Stewart 1974: 166f.

<sup>138</sup> Vgl. Kippen 1992b: 87.

<sup>139</sup> Vgl. hierzu Kapitel 1.6. Einige *qāyḍā*, die nur als Übungsstücke für Anfänger dienen, enden mit *dhādhādhinā*. Dies ist aber gleichzeitig die typische *peškār*-Endung. Arvind Mulgaonkar nannte mir im Gespräch als seltene, aber alte Ausnahme folgenden *qāyḍā*, der am Ende gar keine Schlussformel enthält (hier die *bharī*-Hälfte) *dhāgetīṭakīṭa dhāgetraka dhināgena dhāgetīṭakīṭa dhāgena tin-na taketīṭakīṭa*. Mulgaonkar zufolge handelt es sich um eine Komposition von Bugra Khan, einem *khālīfā* des Delhi-*gharānā*, dessen Lebensdaten Aban E. Mistry mit „around 1750“ angibt (vgl. Mistry 1999: chart No. 17, S. 199).

<sup>140</sup> Vgl. Tabelle 9 auf Seite 419 in Kapitel 7.3.



+

II

dhā ti ʔa dhā|ti ʔa dhā dhā| ti ʔa dhā ge| tin nā ke na | tā ti ʔa tā|ti ʔa dhā dhā| ti ʔa dhā ge| dhi nā ge na

0

III

dhā ti ʔa dhā|ti ʔa dhā dhā| ti ʔa dhā ge| tin nā ke na | tā ti ʔa tā|ti ʔa dhā dhā| ti ʔa dhā ge| dhi nā ge na

**Abb. 1.22** Thema Delhi-*qāyda* 1: *khālī-bharī*-Zyklus über zwei *vibhāg*

Der *khālī vibhāg* enthält hier größtenteils, und vor allem auf der neunten *mātrā*, dem Gegenpol zu *sam*, keine *band bol*, da es sich um eine *bharī*-Hälfte handelt. Der *vibhāg*-Struktur von *tīntāl*, die *tālī tālī khālī tālī* lautet, ist demnach in Abb. 1.22 die *qāyda*-Phrasenstruktur *bharī khālī bharī khālī* überlagert. In anderen Worten: in den metrischen Zyklus des *tāl* sind zwei motivisch-thematische Zyklen eingefügt. Ich bezeichne eine solche Zusammensetzung aus einer *bharī*- und einer *khālī*-Hälfte als *khālī-bharī*-Zyklus, bei häufiger Nennung des Begriffs auch schlicht als Zyklus. Den metrischen Zyklus bezeichne ich hingegen, um Missverständnisse zu vermeiden, immer als *āvartan*.

+

II

dhā ti ʔa dhā|ti ʔa dhā dhā| ti ʔa dhā ge| dhi nā ge na | dhā ti ʔa dhā|ti ʔa dhā dhā| ti ʔa dhā ge| tin nā ke na

0

III

tā ti ʔa tā|ti ʔa tā tā| ti ʔa tā ke| tin nā ke na | dhā ti ʔa dhā|ti ʔa dhā dhā| ti ʔa dhā ge| dhi nā ge na

**Abb. 1.23** Thema Delhi-*qāyda* 1: *khālī-bharī*-Zyklus über ganzen *āvartan*

Abb. 1.23 zeigt einen *khālī-bharī*-Zyklus, der im Grunde dieselben Phrasen enthält wie jener in Abb. 1.22, nur dass hier die *band*-Phase so plaziert ist, dass der Zyklus wieder – wie in Abb. 1.21 – über den gesamten *āvartan* reicht, trotz verdoppelter *bol*-Dichte. Kippen nennt diese Variante, ein *qāyda*-Thema zu spielen, die Lucknow-Version.<sup>141</sup> Manche Spieler tendieren dazu, den *khālī-bharī*-Zyklus mit dem Zyklus des *āvartan* auf diese Weise durch

<sup>141</sup> Vgl. Kippen 1988b: 163.

Wiederholungen in Übereinstimmung zu bringen, andere scheinen in der Unabhängigkeit der beiden ein künstlerisches Gestaltungsmittel zu sehen.<sup>142</sup>

## 1.6 Schlussformeln

Die besondere Funktion der *bol*-Gruppen, um die es hier geht, wird von verschiedenen Autorinnen und Autoren hervorgehoben, ein eigener, allgemein anerkannter Begriff für sie existiert aber nicht. Rebecca Stewart und James Kippen verwenden, wie auf Seite 58 erwähnt, das Adjektiv „cadential“,<sup>143</sup> Mainkar, bei dem sie in Abb. 1.16 auf Seite 48 unter C eine eigene Kategorie bilden, bezeichnet sie häufig als „Verb“.<sup>144</sup> Diese Metapher wird dadurch verständlich, dass in Sprachen wie Sanskrit, Hindi oder Marathi das Verb immer ans Ende eines Satzes gestellt wird, und so wie ein Satz in diesen Sprachen erst durch das Verb am Ende vervollständigt wird, so auch die Phrase einer *tablā*-Komposition, genauer gesagt eines Delhi- oder *Ajrādā-qāyḍā*, erst durch das „vowel verb“. Der hier verwendete Begriff „Schlussformel“ hat den Vorteil, dass er keine weitreichende Analogie zu natürlichen Sprachen suggeriert und begrifflich von den weiter unten in Kapitel 1.7 besprochenen rhythmischen Kadenzformen klar abgegrenzt ist. Im Unterschied zu diesen rhythmischen Kadenzformen sind die Schlussformeln kein universelles Phänomen der Hindustani-Musik und auch im Repertoire der *tablā* nur in bestimmten Kontexten anzutreffen. Eine Theorie zu den Schlussformeln, die hinausgeht über die genannten Charakterisierungen als Element, das eine formale Größenordnung analog zu einem Satz abschließt, existiert nicht. Im Folgenden wird deshalb untersucht, ob es sich bloß um arbiträre Zeichen handelt, die in der Art von standardisierten Reimen das Ende einer Phrase markieren, oder ob ihre besondere Funktion mit bestimmten klanglichen Kontrastbildungen in Verbindung steht, und ob sich diese in einen größeren Kontext der für die *tablā*-Musik relevanten Kontrastbildungen einfügen lassen.

Abb. 1.24 weiter unten zeigt die häufigsten *qāyḍā*-Schlussformeln, und zwar in drei Formen: mit Übergang von *khulā* zu *band*, in reiner *khulā*-, und in reiner *band*-Form. Alle drei Formen finden Verwendung, wie ein Blick auf Abb. 1.23 zeigt: die reine *khulā*-Form beschließt dort den ersten und letzten *vibhāg*, die reine *band*-Form den dritten, und die Form mit Übergang von *khulā* zu *band* den zweiten. Von den drei angeführten Formen ist für die Frage der kadenziellen Wirkung jene, die den Übergang von *khulā* zu *band* vollzieht, die relevanteste. Denn

<sup>142</sup> Vgl. hierzu Kapitel 7.3.

<sup>143</sup> Vgl. Stewart 1974: 166f; Kippen 1992b.

<sup>144</sup> Vgl. bspw. Mainkar 2008: 12.

sie gibt das entscheidende Signal für eine Entfernung weg von der Schwere der *khulā bol*, hin zu den klanglich leichteren, nicht durch die Bassfrequenzen des *bāyā* fundierten *band bol*. Die Rückkehr zu *khulā bol* erfolgt, unabhängig von den Schlussformeln, in der Mitte der *khālī*-Hälfte, oder in einem möglichst effektvollen Moment davor oder danach.

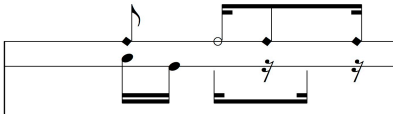
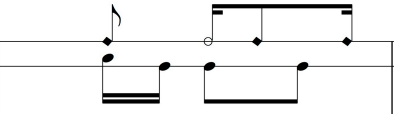
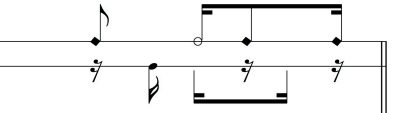
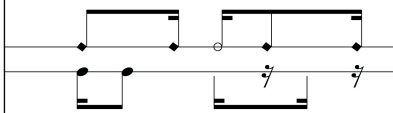
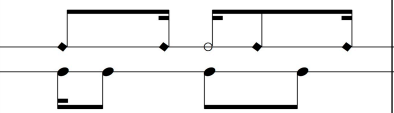
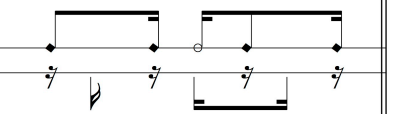
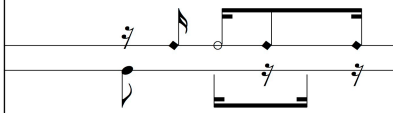
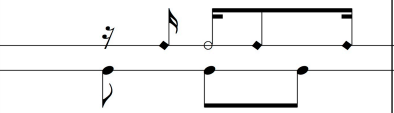
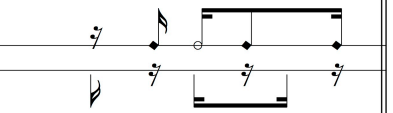
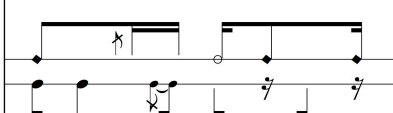


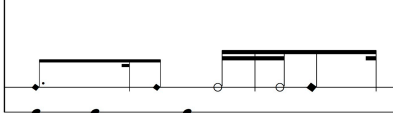
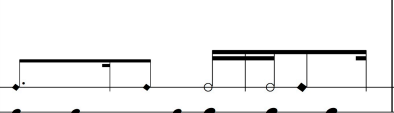
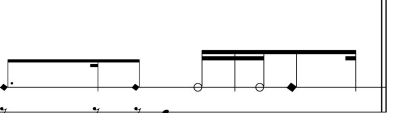
<i>khulā - band</i>	<i>khulā</i>	<i>band</i>
 dhāge tinākena	 dhāge dhināgena	 tāke tinākena
 dhāgena tinākena	 dhāgena dhināgena	 tākena tinākena
 gena tinākena	 gena dhināgena	 kena tinākena
 dhāgetraka tinākena	 dhāgetraka dhināgena	 tāketraka tinākena
 (dhā-gīṛanāga) tinatinākena	 (dhā-gīṛanāga) dhinadināgena	 (tā-gīṛanāka) tinatinākena

Abb. 1.24 *Qāyḍā*-Schlussformeln

Zunächst fällt auf, dass alle hier aufgeführten Schlussformeln mit dem Viersilber *tinākena* enden, der bei der letzten Formel zu *tinatinākena* erweitert ist.<sup>145</sup> Zudem findet der Wechsel zu den *band bol* genau am Beginn dieses Vier- oder Sechssilbers statt, das heißt genau in dem Moment, in dem *syāhī-tin* erklingt, als Kontrast zum *kinār-tā* davor und danach. Wie in Kapitel 1.3 erwähnt, ist für Delhi- und *Ajrāḍā-qāyḍā* der Kontrast zwischen *kinār-tā* und *syāhī-*

<sup>145</sup> Die einzige mir bekannte Schlussformel, die nicht mit diesen vier bzw. sechs Silben endet, ansonsten aber alle hier beschriebenen Eigenschaften einer Schlussformel besitzt, lautet *ghenāga tin-na*. Sie findet sich in *Ajrāḍā-qāyḍā* auf Aufnahmen von Habibuddin Khan (vgl. Habibuddin-1, Habibuddin-2), außerdem bei Wegner (2004: 184).

*tin* strukturell relevant.<sup>146</sup> In den beiden modellhaften Kompositionen, die ich als Delhi-*qāyḍā* 1 und Delhi-*qāyḍā* 2 bezeichne, taucht *syāhī-tin* einzig und allein an dieser Stelle in der Schlussformel auf, dieser Klang stellt demnach eine einmalige, kurze Abweichung von *kinār-tā* dar. In anderen Kompositionen taucht *syāhī-tin* mehrmals auf, manche beginnen sogar mit diesem Klang. Aber auch dann besteht ein qualitativer Unterschied zwischen *kinār-tā* und *syāhī-tin*, und zwar aus akustischen Gründen: im Normalfall wird der *dāyā̃* auf *sā* gestimmt, das heißt auf den Grundton des *nagmā*, der begleitenden Melodie, und, sofern vorhanden, des Borduninstruments *tānpūrā*.<sup>147</sup> *Kinār-tā* enthält in diesem Fall, wie in Kapitel 1.2 gezeigt, Teiltöne dieses Grundtons, besonders hervorgehoben den dritten Teilton. *Syāhī-tin* dagegen enthält als dominierende Komponente einen Teilton ungefähr eine große Sekunde über dem Grundton, bzw. eine kleine Septime unter dem zweiten Teilton. *Syāhī-tin* reibt sich deshalb mit dem harmonischen Spektrum des Grundtons, sticht als „dissonante“ Abweichung hervor, während *kinār-tā* (wie auch *sur-tā*) „konsonante“ Ruhe ausstrahlt.<sup>148</sup>

Zwei verschiedene Kontrastbildungen durchkreuzen sich demnach in den Schlussformeln im Moment des Umschlags von *khulā* zu *band*: die kleingliedrige Kontrastierung der beiden offenen *dāyā̃*-Klänge (*kinār-tā* und *syāhī-tin*), und die Kontrastierung von offenen und geschlossenen *bāyā̃*-Schlägen, die für das formal relevante *khālī-bharī*-Prinzip verantwortlich ist. Entscheidend ist, dass die Kontrastbildungen auf unterschiedlichen klanglichen Ebenen angesiedelt sind: *kinār-tā* und *syāhī-tin* heben verschiedene Anteile des Frequenzspektrums des *dāyā̃* hervor – weshalb Mainkar sie treffend als komplementär bezeichnet (siehe Kapitel 4.5) –, während der *khulā-band*-Kontrast resonierende und gedämpfte Klänge einander gegenüberstellt.

Für den Übergang von *khulā* zu *band* sind jeweils zwei *bol*-Gruppen bedeutsam: der abschließende Viersilber *tinākena* (oder dessen Erweiterung zu *tinatinākena*) und eine noch *khulā* gespielte *bol*-Gruppe davor. Eine Schlussformel muss deshalb sinnvollerweise als Zusammensetzung zweier solcher *bol*-Gruppen definiert werden. Zwar taucht beispielsweise die erste Formel in Abbildung Abb. 1.24 in einer Reihe von Kompositionen stets in Kombination mit

<sup>146</sup> Während Delhi-*qāyḍā* nur diese beiden offenen *dāyā̃*-Klänge verwenden, finden sich in manchen Ajrāḍā-*qāyḍā* auch *sur-tā*-Schläge, die entweder als *tin/dhin* oder als *tā/dhā* rezitiert werden. Dabei handelt es sich aber jeweils um eine Variante zum *kinār-tā*, der Hauptkontrast bleibt jener zwischen *kinār-tā* und *syāhī-tin*.

<sup>147</sup> Wenn er nicht auf *sā* gestimmt wird, dann meist auf die fünfte Stufe *pa*, oder eine andere im entsprechenden *rāg* „konsonante“ Stufe.

<sup>148</sup> Konsonant und dissonant sind hier in Anführungszeichen gesetzt, weil sich diese Begriffe in ihrer zentralen Bedeutung bei der Klassifizierung von Intervallen nicht auf die nordindische Musik übertragen lassen. Die hier intendierte, allgemeinere Bedeutung als Abweichung von und Rückkehr zu einem Ruhepol ist aber auch bezogen auf die zweite Tonleiterstufe (*re*) und die erste (*sa*) zutreffend.

dem vorangestellten Zweisilber *dhāti* auf, das heißt in der Sequenz *dhāti dhāgedhināgena*. Aber selbst wenn diese achtsilbige Sequenz in manchen Kontexten eine feste Einheit bildet, die stets in dieser Form auftaucht, ist es sinnvoll, allein *dhāgedhināgena* als Schlussformel zu bezeichnen, denn die beschriebene charakteristische Klangwirkung bedarf nur dieser sechs Silben.<sup>149</sup>

Die Frage, ob die Zusammenfassung der Schlussformel zu einer *bol*-Gruppe (zu einem „Wort“) in der Notation sinnvoll ist, hängt vom Kontext ab. Im Falle von *dhāgedhināgena* erhöht diese Art der Notation die Lesbarkeit, weil *dhāge* als *bol*-Gruppe wenig selbständig ist. Letzteres gilt zwar auch für den Zweisilber *gena* bei *genadhināgena*, hier müssen aber zusätzlich die vorangehenden *bol* berücksichtigt werden: *dhātraka dhikiṭa* ist als Sechssilber eine weit verbreitete *bol*-Gruppe und wird zweifellos als von *genatinākena* abgetrennt wahrgenommen; *dhāti* oder *taga* hingegen ergeben in Kombination mit *gena* (oder, akzentuiert, *ghena*) sinnvolle Viersilber.

*dhātraka dhikiṭa genatinākena*  
*dhāti genatinākena* oder: *dhātigena tinākena*  
*taga ghenatinākena* oder: *tagaghena tinākena*

Die letzte Schlussformel in Abb. 1.24 mit dem Sechssilber *tinatinākena* ist typisch für originale und nachempfundene *Ajrādā-qāydā*. Da auch die vorangestellte *bol*-Gruppe meist vier oder sechs Silben umfasst, und beide zusammen oft einen wesentlichen Teil des *bol*-Vorrats einer Komposition ausmachen, stellt sich die Frage, ob die Bezeichnung als Schlussformel für diese zehn- oder zwölfsilbigen Gebilde noch sinnvoll ist. Die *bol*-Gruppe *dhā-giṛanāga* ist deshalb in Abb. 1.24 kleingedruckt bzw. in Klammern wiedergegeben. Einige weitere anzutreffende Kombinationen lauten wie folgt:

*dhāgetraka tinatinākena*  
*dhātraka dhināga tinatinākena*  
*dhatiga ghetaga tinatinākena*

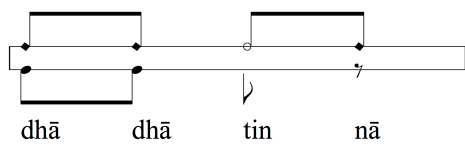
Die Klangwirkung ist hier die gleiche wie bei den Formeln mit *tinākena*. Ob die *bol*-Sequenzen als Ganze aber auch denselben Formelcharakter aufweisen, muss je nach Kontext entschieden werden.

---

<sup>149</sup> James Kippen beschäftigt sich in mehreren Artikeln mit der Frage, wann die „cadential phrase“ beginne, und versucht dies allein an der Identität der wiederkehrenden *bol*-Sequenz am Ende einer Phrase festzumachen. Diese Herangehensweise übersieht die eigenständige Bedeutung der Klangwirkung, auf die die Schlussformeln abzielen (vgl. hierzu Kapitel 4.7 über die Experimente von James Kippen und Bernard Bel mit dem Bol Processor).

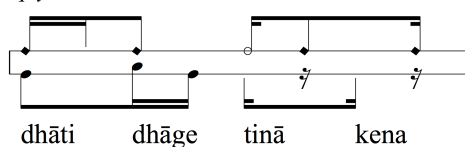
Alle Schlussformeln in Abb. 1.24 können theoretisch in jeder beliebigen *bol*-Dichte erscheinen. Vorherrschend sind vier/acht oder drei/sechs/zwölf *bol* pro *mātrā*. Die zweite Formel wird auch gerne für eine *bol*-Dichte von sieben *bol* pro *mātrā* verwendet (*miśra jāṭī*).<sup>150</sup> Die Silbe *tin* und der Umschlag zu *band bol* erfolgt demnach nicht zwingend, wie es die Notation in Abb. 1.24 suggeriert, auf einen metrischen Akzent.

*peškār*



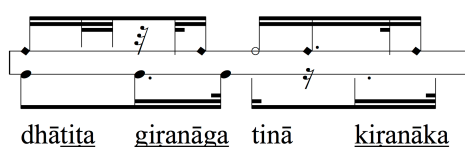
dhā dhā tin nā

*qāyḍā*



dhāti dhāge tinā kena

*relā*



dhātita giranāga tinā kiranāka

**Abb. 1.25** *peškār*-, *qāyḍā*- und *relā*-Schlussformeln

Bisher wurden nur Schlussformeln von Delhi- und Ajrāḍā-*qāyḍā* behandelt. Abb. 1.25 stellt eine davon zwei verbreiteten Schlussformeln von *peškār*- und *relā*-Kompositionen gegenüber. Das sinnvolle Tempo wäre in allen drei Fällen annähernd identisch: wenn die Viertel einer *mātrā* entspricht und die Notation die einfache *bol*-Dichte wiedergibt, dann läge ein sinnvolles Tempo bei ca. 60-70 bpm, wobei ein *peškār* beispielsweise von Ahmedjan Thirakwa tendenziell etwas langsamer gespielt wird, ein *relā* hingegen meist noch schneller. Bei doppelter *bol*-Dichte würden alle Notenwerte halbiert. Es handelt sich erkennbar um Diminutionen, das heißt um Einfügungen zusätzlicher Schläge in ein Gerüst, das größtenteils erhalten bleibt: die *qāyḍā*-Schlussformel ist eine Diminution der *peškār*-Schlussformel, die *relā*-Schlussformel eine Diminution der *qāyḍā*-Schlussformel.

Das für *qāyḍā* beschriebene Prinzip lässt sich aber nur bedingt auf die anderen Formen übertragen: die Formel für (Delhi)-*peškār*, die oft nur aus den drei Silben *dhātinā* besteht, wird im *vistār* häufig durch andere *bol*-Sequenzen ersetzt, der generell freieren Herangehensweise an

<sup>150</sup> Vgl. Latif Ahmeds in Kapitel 6.11 analysierte *qāyḍā*-Interpretation.

einen *peškār* entsprechend, die bei vielen *tablā*-Spielerinnen und -Spielern anzutreffen ist; die hier wiedergegebene Formel für *relā* taucht tatsächlich nur in einzelnen Kompositionen auf, die zudem gelegentlich gar nicht als *relā*, sondern als *qāydā* bezeichnet werden.<sup>151</sup> Die überwiegende Zahl von *relā* enthält hingegen keine *bol*-Gruppen, die als Schlussformeln gedeutet werden könnten.

Daneben gibt es auch als *qāydā* und *peškār* bezeichnete Kompositionen, die dem *pūrab bāj*, also den Traditionen des Lucknow- und des Farrukhābād-*gharānā* entstammen, auf die sich das Konzept der Schlussformeln nicht übertragen lässt. Abb. 1.26 zeigt beispielhaft die *bharī*-Hälfte eines Farrukhābād *gat-qāydā* und eines *pūrab-peškār*.<sup>152</sup> Die beiden abschließenden *bol*-Gruppen des *qāydā*, *ghīranāga* und *dhiṅganāga*, zeigen zwar dieselben Eigenschaften wie die Schlussformeln der Delhi- und Ajrādā-*qāydā*, nur dass hier *sur-tā* statt *kinār-tā* mit *syāhī-tin* kontrastiert. Allerdings wird in dieser Komposition jede zweite *mātrā* von diesen beiden *bol*-Gruppen gefüllt, und *ghīranāga* taucht zudem in drei der vier übrigen *mātrā* auf, was einen großen Unterschied darstellt zu der auffälligen Sonderstellung der oben beschriebenen Schlussformeln. Außerdem existieren auch *gat-qāydā*, deren Phrasenenden, ähnlich den meisten *relā*, gar keine Schlussformeleigenschaften aufweisen.

#### Farrukhābād *gat-qāydā*

#### *pūrab peškār*

**Abb. 1.26** Farrukhābād *gat-qāydā* und *pūrab peškār*

<sup>151</sup> Vgl. bspw. Wegner 2004: 160.

<sup>152</sup> Bei Wegner findet sich eine Variante des *gat-qāydā*, die mit *ghīranāga nā-* beginnt statt mit *ghīranāga dhā-* (vgl. Wegner 2004: 276). Die hier wiedergegebene Version habe ich von Aneesh Pradhan gelernt.

Der *pūrab-peškār* schließt mit einer sechssilbigen *bol*-Gruppe, die offensichtlich mit *dhāgetinākena*, der ersten Schlussformel von Abb. 1.24, eng verwandt ist. Hier wird aber *sur-tā* mit *kinār-tā* kontrastiert, beides Klänge, die Bestandteil des gleichen harmonischen Spektrums sind, so dass keiner von beiden als Entfernung von einem Ruhepol aufgefasst werden könnte.<sup>153</sup> Außerdem besteht die ganze Komposition, mit Ausnahme von *traka*, aus nichts anderem als dieser *bol*-Gruppe. Es hat demnach keinen Sinn hier von einer Schlussformel zu sprechen.

Die Schlussformeln spielen im *qāyḍā-vistār* oft eine Rolle, die weit über das Markieren von Phrasenenden hinausgeht. Dabei sind zwei Aspekte von besonderer Bedeutung: der Wechsel von *khulā* zu *band*, der an den Schlussformeln, wie gezeigt, durch die Verknüpfung mit dem *dāyā*-Klangkontrast besonders effektiv umgesetzt werden kann, und das Spiel mit der Hörerwartung durch die Verkürzung der Formeln.

Der *khulā-band*-Kontrast verselbständigt sich bei vielen *tablā*-Spielern zu einem Gestaltungsmittel, das sich von der Funktion der Zyklusbildung mithilfe des *khālī-bharī*-Prinzips löst. Ein einfaches Beispiel hierfür ist der Wechsel zu *band bol* am Ende von Phrasen, die nicht am Ende der *bharī*-Hälfte, sondern am Ende der *khālī*-Hälfte stehen. Der Zyklus in Abb. 1.23 würde in einem solchen Fall im vierten *vibhāg* statt auf *dhāgedhināgena* auf *dhāgetinākena* enden.<sup>154</sup> Andere Formen betreffen den Einsatz von *band bol* an beliebigen Stellen innerhalb einer Phrase. Mainkar weist auf das Phänomen des vom *khālī-bharī*-Prinzip emanzipierten *khulā-band*-Kontrasts hin, ohne allerdings die besonders häufige Verknüpfung mit den Schlussformeln zu erwähnen.<sup>155</sup>

Wenn Schlussformeln innerhalb von Phrasen auftauchen, dann erscheinen sie oft nicht vollständig, sondern auf die eine oder andere Weise verkürzt. Besonders häufig ist eine Art

---

<sup>153</sup> In Gurudev Patwardhans Buch von 1903 herrscht die *bol*-Gruppe *tīnakīna* mit der Kontrastierung von *sur-tā* und *kinār-tā* als Schlussformel vor (vgl. Kippen 2006). Dies stützt die Vermutung, dass sich die hier beschriebene Funktionalisierung der Schlussformeln im *qāyḍā*-Kontext erst im Verlauf des letzten Jahrhunderts verbreitet und durchgesetzt hat.

<sup>154</sup> Diese Spielweise ist etwa im Delhi-*qāyḍā* 1 sehr häufig anzutreffen, u.a. auch bei Ahmedjan Thirakwa. Die Wirkung ist die einer Schwächung der „Kadenz“, eine noch nicht vollständige Auflösung, die den Variationsverlauf weiter vorantreibt. Ein Zitat von Afaq Hussain Khan, das sich bei Kippen findet, deutet in dieselbe Richtung. Dort geht es allerdings nicht um die letzte Schlussformel des ganzen Zyklus, die wie gewöhnlich *dhāgedhināgena* lautet, sondern um die erste und dritte, die am Ende des ersten und dritten Viertels stehen, und die *dhāgetinākena* lauten, statt, wie zu erwarten, *dhāgedhināgena*. Seine Begründung hierfür: „the peñc has not yet finished“ (Kippen 1988b: 167; *peñc* ist die Bezeichnung, die Afaq Hussain generell für eine Variation verwendet). Vgl. hierzu auch Kapitel 7.2.4.

<sup>155</sup> Vgl. Kapitel 4.5.



Abbrechen der „Kadenz“, bei dem anstelle der letzten oder vorletzten Silbe der Schlussformel eine andere *bol*-Gruppe beginnt.

dhātiṭa dhātiṭa dhāge tinā- dhātiṭa dhāge dhināgena dhātiṭa dhā tiṭa dhāge tinākena

**Abb. 1.27** Variation zum Delhi-*qāyḍā* 1 mit abbrechender Schlussformel

Abb. 1.27 zeigt einen Ausschnitt aus einer Interpretation des Delhi-*qāyḍā* 1 von Afaq Hussain Khan.<sup>156</sup> Insgesamt erscheint die Schlussformel *dhāgedhināgena* drei Mal, vollständig in der Mitte (*khulā*-Form) und am Ende der Phrase (Wechsel von *khulā* zu *band*), und in einer verkürzten, abbrechenden Form am Übergang zur zweiten *mātrā*. Die *bol* könnten an dieser Stelle statt *dhāgetinā- dhātiṭa...* genausogut auch *dhāgetināga dhātiṭa...* lauten, oder anders gesagt: der *bāyā*-Schlag auf das dritte Zweiunddreißigstel des zweiten Viertels kann rezitiert werden, muss aber nicht.<sup>157</sup>

dhāge tinākena dhātiṭa

dhāge tināge dhātiṭa

**Abb. 1.28** Verschränkung von Schlussformel und *dhātiṭa*

Abb. 1.28 zeigt, wie die Erwartung, was die Vervollständigung der Schlussformel anbelangt, teilweise erfüllt wird: der *kinār*-Schlag der letzten Silbe der Schlussformel erscheint zwar, aber nicht als leichtester Klang, der auf einen folgenden Akzent vorbereitet, sondern durch den hinzugefügten *bāyā*-Schlag als akzentuiertes *dhā*, den Beginn einer *bol*-Gruppe. Man könnte auch von einer Verschränkung der *bol*-Gruppen *dhāgetinākena* und *dhātiṭa* sprechen, durch die zwei Teilphrasen miteinander verknüpft werden. Denn die Phrase als Ganze lässt sich als zweifache Wiederholung einer Teilphrase interpretieren, die zweimal verkürzt erscheint (erst an ihrem Ende verkürzt, dann an ihrem Beginn), und schließlich vollständig:

<sup>156</sup> Afaq Hussain-1.2 a9v2.

<sup>157</sup> Dass *bāyā*-Schläge nicht zwingend rezitiert werden ist ein häufiges Phänomen. An dieser Stelle hat das Weglassen des *bāyā*-Schlags in der Notation den Vorteil, dass das Abbrechen der erwarteten Sequenz deutlich hervortritt.

*dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinā-*  
*dhātiṭa dhāgedhināgena*  
*dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Dabei sind die ersten beiden Teilphrasen durch die Verschränkung der *bol*-Gruppen bei der verkürzten Schlussformel sehr viel stärker miteinander verknüpft als die zweite mit der dritten, die übergeordnete Struktur lautet deshalb  $2^{1/2} + 1^{1/2}$  *mātrā*. Durch das Schließen des *bāyā* bei *tinā* wird nicht nur das anschließende offene, auf eine metrisch sehr leichte Zeit fallende *dhā* bei *dhātiṭa* zusätzlich hervorgehoben, es bildet sich auch, was die Platzierung der *band bol* anbelangt, eine Art Gegengewicht zur eben erwähnten Gliederung: ein erster klanglicher *khulā-band*-Kontrast erfolgt genau zu Beginn der zweiten *mātrā*, reißt gewissermaßen eine kurze Lücke in den kontinuierlichen Bassklang des *bāyā*, die erst am Ende der Phrase vollständig eingelöst wird. Die Abfolge *band-khulā-band* (*tinā... dhinā... tinā...*) entpuppt sich hier als eigenständige strukturelle Ebene, die wesentlich zum Zusammenhalt der Phrase und zum Reichtum der motivischen Bezüge beiträgt.

### **Zusammenfassung**

Die obigen Ausführungen zeigen als Besonderheit der Schlussformeln, dass sie den Klangkontrast zwischen *kinār-tā* und *syāhī-tin* enthalten, und dass dieser Klangkontrast am Ende der *bharī*-Hälfte mit dem *khulā-band*-Kontrast kombiniert und auf diese Weise die Aufmerksamkeit auf den Umschlag zu *band bol* lenkt. Nur in bestimmten Kompositionen, insbesondere in Delhi-*qāyḍā*, heben sich die Schlussformeln durch den genannten *dāyā*-Klangkontrast von anderen *bol*-Gruppen ab, und dementsprechend lässt sich auch nur bei diesen Kompositionen eine klare „kadenzielle“ Funktion erkennen. Für den *qāyḍā-vistār* haben die Schlussformeln somit eine zentrale Bedeutung, denn sie erlauben die Bildung der *khālī-bharī*-Zyklen, jener Größenordnung, an der sich die Fortschreitung von Variation zu Variation orientiert. Sowohl die Schlussformeln als auch der *khulā-band*-Kontrast beschränken sich aber nicht auf die genannte Funktion, die dem *khālī-bharī*-Prinzip dient, sondern beide treten auch von diesem losgelöst auf. Hierfür wurde exemplarisch eine Phrase von Afaq Hussain besprochen. In den Analysen in Kapitel 6 treten zahlreiche weitere auf, die in Kapitel 7.2.4 detailliert besprochen werden.

### **1.7 Tihāī, āmad und mukhṛā: rhythmische Kadenzen und auftaktige Floskeln**

Die im Folgenden besprochenen Phänomene treten nicht nur in der *tablā*-Musik auf, sondern auch in melodischer Instrumental- und in Vokalmusik. Sie sind – im Unterschied zu den

Schlussformeln – Bestandteil der traditionellen Terminologie und Theorie, wobei der Begriff *āmad* in verschiedenen Bedeutungen verwendet wird und weniger verbreitet ist als die beiden anderen (siehe unten). Zu den bisher verwendeten Notationskonventionen (alle Silben sind gleich lang, unterstrichene doppelt so schnell, ein Feld repräsentiert eine *mātrā*) tritt folgende Erweiterung hinzu: eine Pause bzw., nach einem offenen Klang, eine Dehnung mit dem Dauernwert einer Silbe wird durch einen Bindestrich wiedergegeben. Gestrichelte oder gepunktete Unterstreichungen dienen nur der Hervorhebung und ändern nicht die Dauern der *bol*.

Ein *tihāī* (wörtlich: ein Drittel) ist eine rhythmische Kadenz mit starker Schlusswirkung. Im Normalfall endet jeder *qāyda-*, *peškār-* oder *relā-vistār* mit einem *tihāī*. In seiner einfachsten Form besteht er aus einer Phrase (im Folgenden als *tihāī*-Phrase bezeichnet), die mit ***dhā*** (im Folgenden zur Verdeutlichung fettgedruckt) endet und zweimal wiederholt wird, wobei das abschließende ***dhā*** bei der letzten Wiederholung auf *sam* fällt, das heißt auf den Beginn eines *āvartan*.<sup>158</sup> Mit einer *tihāī*-Phrase, die *ṭiṭa dhāgedhināgena dhā* lautet, lässt sich beispielsweise der erste *tihāī* in Abb. 1.29 bilden.<sup>159</sup>

ṭiṭa dhāgedhināgena	<b>dhā</b> --- ṭiṭa dhāge	dhināgena <b>dhā</b> ---	ṭiṭa dhāgedhināgena
<b>dhā</b>			
---- ṭiṭa dhāge	dhināgena <b>dhā</b> - ṭiṭa	dhāgedhināgena <b>dhā</b> -	ṭiṭa dhāgedhināgena
<b>dhā</b>			
ṭiṭa dhāgedhināgena	<b>dhā</b> - gena ṭiṭa dhāge	dhināgena <b>dhā</b> - gena	ṭiṭa dhāgedhināgena
<b>dhā</b>			

Abb. 1.29 Drei einfache *tihāī*

Der Abstand zwischen ***dhā*** und dem Beginn der nächsten Wiederholung kann beliebig lang sein, der Startpunkt des ganzen *tihāī* muss aber so gewählt werden, dass das letzte ***dhā*** auf *sam* fällt. Der zweite *tihāī* in Abb. 1.29 wiederholt dieselbe Phrase in kürzeren Abständen und beginnt deshalb in der Mitte der dreizehnten *mātrā*. Häufig wird der Abstand zwischen abschließendem ***dhā*** und dem Beginn der nächsten Wiederholung mit Zwischenschlägen gefüllt, beispielsweise wie im dritten *tihāī* in Abb. 1.29 mit *gena*.

<sup>158</sup> In Vokalmusik und in Musik mit solistischem Melodieinstrument kann ein *tihāī* statt auf *sam* auch auf den Beginn einer Phrase hinführen, die selbst auf *sam* hinführt.

<sup>159</sup> Die Notation wird in Kapitel 2 im Detail erörtert, hier die wichtigsten Regeln: ein Feld entspricht einer *mātrā*, der breite Strich markiert die Grenze zwischen zwei *āvartan*. Der erste *tihāī* in Abb. 1.29 führt demnach, sofern er in *tintāl* gespielt wird, von der dreizehnten *mātrā* bis zu *sam*):

Der mathematischen Komplexität sind bei der Konstruktion von *tihāī* keine Grenzen gesetzt, bestimmte einfache Formeln, zu denen auch die drei angeführten zählen, sind aber sehr häufig anzutreffen und können auch problemlos mit einer beliebigen Phrase, die in diesem Fall eine *mātrā* lang sein muss (*dhā* nicht mitgezählt), improvisiert werden. Ahmedjan Thirakwa verwendet in vier seiner fünf in Kapitel 6.1 untersuchten Interpretationen von Delhi-*qāyda* 1 die Formel des dritten *tihāī* in Abb. 1.29, beispielsweise in Thirakwa-11 mit der Phrase *ṭiṭa dhāgena dhātīrakīṭa dhā* und den Zwischenschlägen *gena*.

Eine Erweiterung eines einfachen *tihāī* sind die sogenannten *cakradār tihāī*, bei denen die *tihāī*-Phrase länger ist und selbst mit einem *tihāī* schließt, so dass insgesamt neun *dhā* erklingen, von denen im Normalfall erst das neunte auf *sam* fällt.<sup>160</sup> Nimmt man beispielsweise den ersten *tihāī* aus Abbildung Abb. 1.29 und stellt ihm eine *bol*-Sequenz von einer *mātrā* voran, so ergibt sich eine sehr verbreitete Struktur, die genau einen ganzen *āvartan* füllt, das heißt bei *sam* beginnt und auf *sam* endet. Bei dem *cakradār tihāī* in Abb. 1.30 lautet diese Sequenz *dhātīṭa dhātīṭa dhādhā*, sie bildet demnach in Kombination mit der *tihāī*-Phrase aus Abb. 1.29 das Thema des mehrfach zitierten Delhi-*qāyda* 1. Dieser *cakradār tihāī* ist in verschiedenen Varianten sehr häufig anzutreffen.

dhātīṭa dhātīṭa dhādhā	ṭiṭa dhāgedhināgena	<b>dhā</b> --- ṭiṭa dhāge	dhināgena <b>dhā</b> ---
ṭiṭa dhāgedhināgena	<b>dhā</b> --- dhātīṭa dhā	ṭiṭa dhādhātīṭa dhāge	dhināgena <b>dhā</b> ---
ṭiṭa dhāgedhināgena	<b>dhā</b> --- ṭiṭa dhāge	dhināgena <b>dhā</b> ---	dhātīṭa dhātīṭa dhādhā
ṭiṭa dhāgedhināgena	<b>dhā</b> --- ṭiṭa dhāge	dhināgena <b>dhā</b> ---	ṭiṭa dhāgedhināgena
<b>dhā</b>			

**Abb. 1.30** *Cakradār tihāī* zum Delhi-*qāyda* 1

Um die Strukturen der vorgefundenen *tihāī* einfacher vergleichen zu können, verwende ich eine „Formel“ – ohne mathematischen Anspruch –, die auf einen Blick die wichtigsten Dauernwerte, gemessen in *mātrā*, erkennen lässt: den Abstand vom Anfang des *tihāī* bis *sam*, die Länge der *tihāī*-Phrase, und den Abstand zwischen *dhā* dem Beginn der nächsten Wiederholung. Beim ersten und dritten *tihāī* in Abb. 1.29 lauten diese drei Werte 4, 1 und ½, die „Formel“ wie folgt:

$$4 = \{1 + \frac{1}{2}\}^T$$

<sup>160</sup> Dies ist gleichzeitig die Struktur einer eigenständigen Kompositionsform, die schlicht als *cakradār* bezeichnet wird. *Cakradār* verwenden meist andere *bol* bzw. Schläge als sie in *qāyda* anzutreffen sind, sie sind oft hochvirtuos und können auch sehr umfangreich und komplex sein. Meist werden *cakradār* gegen Ende eines *tablā*-Solos gespielt.

Die geschweiften Klammern bezeichnen eine Wiederholung der eingeklammerten Sequenz, das hochgestellte „T“ steht für „*tihāī*“. Diese und weitere Notationskonventionen werden in Kapitel 2 ausführlich erläutert. Beim zweiten *tihāī* in Abb. 1.29 lautet sie folglich  $3\frac{1}{2} = \{1+\frac{1}{4}\}^T$ . Ein *cakradār tihāī* erfordert mehr Angaben: die übergeordnete Struktur steht vor, die dreimal wiederholte nach einem Doppelschrägstrich. Wenn die untergeordnete Struktur nicht nur einen *tihāī*, sondern diesem vorangestellt noch eine weitere Sequenz enthält, was der Normalfall ist, dann steht der entsprechende Wert außerhalb der geschweiften Klammer. Die „Formel“ für den *cakradār tihāī* in Abb. 1.30 lautet demnach wie folgt:

$$16 = \{5+\frac{1}{2}\}^T // 5 = 1+\{1+\frac{1}{2}\}^T$$

Wichtig ist, dass die Werte innerhalb einer geschweiften Klammer vor dem Pluszeichen dreimal, nach dem Pluszeichen aber nur zweimal gezählt werden, da sie beim dritten Mal, wenn der *tihāī* endet, entfallen. Die allenfalls eingefügten Zwischenschläge fallen in die nach dem Pluszeichen angegebene Zeitdauer und sind in der „Formel“ nicht gesondert angegeben.

dhātiṭa dhātiṭa dhādhā	ṭiṭa dhāgedhināgena	<b>dhā-dhādhā</b> ṭiṭa dhāge	dhināgena <b>dhā-dhādhā</b>
ṭiṭa dhāgedhināgena	<b>dhā-dhādhā</b> dhātiṭa dhā	ṭiṭa dhādhātiṭa dhāge	dhināgena <b>dhā-dhādhā</b>
ṭiṭa dhāgedhināgena	<b>dhā-dhādhā</b> ṭiṭa dhāge	dhināgena <b>dhā-dhādhā</b>	dhātiṭa dhātiṭa dhādhā
ṭiṭa dhāgedhināgena	<b>dhā-dhādhā</b> ṭiṭa dhāge	dhināgena <b>dhā-dhādhā</b>	ṭiṭa dhāgedhināgena
<b>dhā</b>			

**Abb. 1.31** *Cakradār tihāī* zum Delhi-*qāyda* 1 mit Zwischenschlägen

Der *cakradār tihāī* in Abb. 1.31 ist identisch mit jenem in Abb. 1.30, bis auf die Zwischenschläge *dhādhā*. Aneesh Pradhan spielt ihn auf der in Kapitel 6.16 analysierten Aufnahme. Es ist anzunehmen, dass nur die kurz unterstrichenen *dhādhā* als Zwischenschläge wahrgenommen werden, nicht aber die lang unterstrichenen, sondern letztere vielmehr als Beginn der *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa*. Die korrekte Formel lautet eigentlich  $16 = \{5+\frac{1}{2}\}^T // 5 = \frac{3}{4}+\{1\frac{1}{4}+\frac{1}{4}\}^T$ , was bei folgender Darstellung unmittelbar einleuchtet:

$$\begin{aligned} &dhātiṭa dhātiṭa \underline{dhādhātiṭa} dhāgedhināgena \underline{dhā-} \\ &\quad \underline{dhādhātiṭa} dhāgedhināgena \underline{dhā-} \\ &\quad \underline{dhādhātiṭa} dhāgedhināgena \underline{dhā-} \underline{dhādhā} \end{aligned}$$

Diese beiden *cakradār tihāī* sind aber sehr eng verwandt, was sich daran erkennen lässt, dass sie nur in der untergeordneten *tihāī*-Struktur voneinander abweichen, und dass auch dort die Summe innerhalb der geschweiften Klammer identisch ist, was bedeutet, dass die *dhā*-Schläge die gleichen Abstände haben ( $1+\frac{1}{2} = 1\frac{1}{4}+\frac{1}{4}$ ).

Die kadenzuelle Wirkung eines *tihāī* resultiert daraus, dass die Wiederholungsstruktur und die *dhā*-Schläge in gleichmäßigen Abständen eine Pulsation etablieren, die nicht mit dem metrischen Puls der *mātrā*, des *vibhāg* oder des *āvartan* kongruent ist, somit in einer Art Dissonanzverhältnis zu diesen steht, das sich im Moment des Zusammentreffens der beiden Pulsationsebenen bei *sam* löst. Einen ähnlichen Effekt erzielt ein sogenannter *āmad*.<sup>161</sup> Ein *āmad* besteht aus einer kurzen *bol*-Sequenz, die zwei oder viermal wiederholt wird und so lang ist, dass durch die Wiederholung eine Duole bzw. eine Quartole entsteht. Eine *āmad*-Phrase endet nicht auf *dhā* und reicht auch nicht, wie eine *tihāī*-Phrase, bis in den neuen *āvartan*, sondern endet unmittelbar vor *sam*. Ein kurzer *āmad* zum Delhi-*qāyda* 1 findet sich bei Gert-Matthias Wegner, er beginnt auf der vierzehnten *mātrā* und enthält nur die Schlussformel (das *dhā* auf *sam* gehört nicht zum *āmad*):<sup>162</sup>

	dhāgedhināgena tāke	tinākena dhāgedhinā	gena tāketinākena
dhā			

Abb. 1.32 *Āmad* zum Delhi-*qāyda* 1

Eine *qāyda*-, *peškār*- oder *relā*-Interpretation endet in den meisten Fällen mit einem *tihāī*, dessen kadenzuelle Wirkung stärker ist als die eines *āmad*. Sowohl *tihāī* als auch *āmad* können aber auch innerhalb einer Variationenfolge auftauchen, als Binnenkadenz, die einen Teilabschnitt beschließt und auf einen neuen hinführt. Diese Funktion wird allerdings sehr viel häufiger von einem *mukhrā* (wörtlich: Gesicht) übernommen. Dabei handelt es sich um eine kurze *bol*-Sequenzen, meist mit im Vergleich zum Vorangegangenen erhöhter *bol*-Dichte, die auf *sam* hinführt, ohne aber wie ein *tihāī* oder ein *āmad* aus Wiederholungen einer *bol*-Sequenz zu bestehen. Der häufigste Moment, in dem ein *mukhrā* in einer *qāyda*-Interpretation auftritt, ist unmittelbar vor dem endgültigen Übergang zur doppelten bzw. maximalen *bol*-Dichte. Während ein *tihāī* oder ein *āmad*, der im Kontext eines *vistār* auftaucht, in den meisten Fällen vom Thema abgeleitet ist, das heißt dieselben *bol* verwendet wie das Thema, sind die *mukhrā* feste Schlagmuster, die zum Repertoire einer *tablā*-Spielerin bzw. eines *tablā*-Spielers gehören und in beliebigen Kontexten eingesetzt werden. Der folgende *mukhrā*

<sup>161</sup> Der Begriff *āmad* (wörtlich: Ankunft) wird, im Unterschied zum Begriff *tihāī*, nicht allgemein und vor allem nicht einheitlich verwendet. Ich verwende den Begriff im Folgenden so, wie Aneesh Pradhan und dessen Lehrer Nikhil Ghosh ihn verwenden (vgl. auch Wegner 2004: 36). Pradhan erwähnt auch eine andere Verwendung des Begriffs im Banāras-*gharānā*, wo er eine Komposition mit *tihāī* bezeichnet (vgl. Pradhan 2011: 29), während Ebenezer Stevens, ein Schüler Inam Ali Khans, die letzte Phrase vor *sam* im *peškār* als *āmad* bezeichnet, unabhängig von einer bestimmten rhythmischen Eigenschaft (Gespräch vom 25. März 2014). Anthony Dass, ebenfalls Schüler von Inam Ali Khan sowie von dessen Onkel Munnu Khan, bezeichnet in einem Interview mit Gregory Booth die *bol*-Sequenz *dhāgenāga dhināgena* – in meiner Terminologie eine Schlussformel – in einem bestimmten *qāyda* als *āmad* (vgl. Booth 1986: 394).

<sup>162</sup> Wegner 2004: 133.

findet sich am Ende des vierten *āvartan* in Thirakwa-6, er beginnt in der Mitte der fünfzehnten *mātrā*:

tā-kiṭa|taka tākatirakiṭa

**Abb. 1.33** Einfacher *mukhṛā*

Alle *tihāī*, *āmad* und *mukhṛā*, die in den in Kapitel 6 analysierten *qāyḍā*-Interpretationen vorkommen, werden in Kapitel 7.4.1 und 7.4.2 besprochen.

## 2. Notation

Der Transkriptionsteil der vorliegenden Arbeit enthält jede *qāyda*-Interpretation in zwei verschiedenen Notationsformen: in einer reinen *bol*-Notation und in einer Kombination aus *bol* und Notenschrift.<sup>163</sup> Im Textteil erscheint die reine *bol*-Notation außerdem in vereinfachter Form. Die folgenden Unterkapitel behandeln zuerst bestehende Notationsweisen, sowohl in Hinblick auf die Darstellung des Rhythmus (2.1) als auch der Spieltechniken und Trommelklänge (2.2), danach erfolgt eine Begründung für den Entwurf zweier neuer Notationssysteme (2.3). Einer besonderen Rechtfertigung bedarf dabei zum einen die von den gängigen Notationssystemen abweichende Gruppierung der *bol*, und zum anderen der Einsatz von Notenschrift, da diese einer fremden Musiktradition entstammt. Schließlich werden die beiden verwendeten Notationssysteme im Detail vorgestellt (2.4 und 2.5).

### 2.1 Bestehende Notationsweisen des Rhythmus

Trotz des hohen Stellenwerts mündlicher Überlieferung ist es seit langem üblich, *tablā*-Kompositionen aufzuschreiben, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Von den Musikerinnen und Musikern vergangener Jahrhunderte heißt es zwar meist, sie seien des Schreibens und Lesens unkundig gewesen,<sup>164</sup> überliefert ist aber beispielsweise, dass Abid Hussain Khan (1867-1936) und Game Khan (1882-1958), *khatīfā* des Lucknow- bzw. des Delhi-*gharānā*, Notizbücher mit Kompositionen führten.<sup>165</sup> Anthony Dass, ein Schüler von Game Khans Bruder Munnu Khan, äußert sich über das von Game Khan hinterlassene Notizbuch wie folgt: „[...] we cannot understand it. We cannot understand the timing, the rhythm; if you read it, everything is wrong.“<sup>166</sup> Dies lässt vermuten, dass Game Khan die *bol* wie einen sprachlichen Text notierte, ohne ein System für längere und kürzere rhythmische Werte oder für Pausen, und ohne Hinweise auf die Relation zum Metrum. Solange es sich nur um eine Gedächtnisstütze handelt, erfüllt eine solche Notationsweise ihren Zweck, und in privatem Kontext wird vermutlich auch heute noch nicht selten ähnlich notiert. Eine Notation, die sich an Leserinnen und Leser richtet, kann jedoch auf ein System zur Darstellung des Rhythmus nicht verzichten.

<sup>163</sup> Eine *qāyda*-Interpretation von Ahmedjan Thirakwa (Thirakwa-5) bildet die einzige Ausnahme (siehe die Erläuterung hierzu auf Seite 5 im Transkriptionsteil).

<sup>164</sup> Entsprechend äußert sich bspw. James Kippen in seinem Aufsatz „Changes in The Social Status of Tabla Players“ (vgl. Kippen 1989: 41).

<sup>165</sup> Vgl. Booth 1986: 395f., 444.

<sup>166</sup> Ebd. 395f.



Die Abbildungen Abb. 2.1 bis Abb. 2.6 zeigen dieselbe *bol*-Sequenz in fünf verschiedenen Notationsweisen. Bei Mulgaonkar (Abb. 2.1) beschränken sich die notationstechnischen Mittel auf die Gruppierung der *bol* nach einer gleichbleibenden metrischen Einheit, im vorliegenden Fall nach dem *vibhāg*, und die Einfügung eines Zeichens ohne Lautwert (S), das für eine Pause nach einem geschlossenen Schlag bzw. für eine Dehnung nach einem offenen Schlag steht.<sup>167</sup> Diese beiden Notationskonventionen – Gruppierung der *bol* nach einer gleichbleibenden metrischen Einheit (*vibhāg* oder *mātrā*) und Verwendung eines Zeichens ohne Lautwert für Pausen oder Dehnungen – können als Standard gelten, der praktisch in der gesamten Literatur zur *tablā*-Musik anzutreffen ist.

Die Dauernwerte innerhalb des *vibhāg* lassen sich bei Mulgaonkar aus der Notation nicht ablesen: er richtet sich offenbar an Eingeweihte und setzt die (mündlich erlangte) Kenntnis längerer *bol*-Sequenzen, die als vorgefertigte Bausteine stets in einer bestimmten rhythmischen Form erscheinen, voraus. Die fehlende Information ist dabei nicht per se ein Defizit seiner Notationsweise, sondern bloß ein Zeichen dafür, wie zentral die mündliche Überlieferung trotz zunehmender Präsenz von notierter *tablā*-Musik bis heute ist.<sup>168</sup>

धिरधिरकत्धिरधिरकत् धिरधिरकिटतकतकटधाऽ

*dhiradhirakatdhiradhirakat dhiradhirakiṭatakatakadhā-*

Abb. 2.1 Beispiel einer Notationsweise bei Arvind Mulgaonkar (im Original<sup>169</sup> und transliteriert)

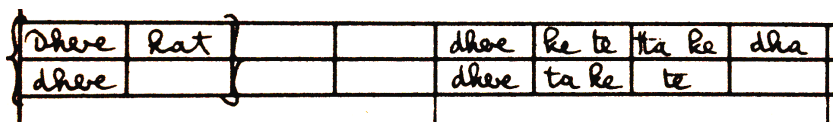


Abb. 2.2 Beispiel für das Notationssystem von Nikhil Ghosh<sup>170</sup>

dhiradhira kat dhiradhira kat	dhiradhira kiṭataka takita Dhā
-------------------------------	--------------------------------

Abb. 2.3 Beispiel 1 für das Notationssystem von James Kippen<sup>171</sup>

<sup>167</sup> In der Transliteration ist dieses Zeichens, das *virām* genannt wird und unter anderem im Notationssystem von Vishnu Narayan Bhatkhande (1860-1936) verwendet wird, durch einen Bindestrich wiedergegeben.

<sup>168</sup> Gregory Booth beschreibt in seiner Dissertation aus dem Jahr 1986 eine Zunahme der Verwendung von Schrift insbesondere im *tablā*-Unterricht: Von 13 *tablā*-Spielern, die Booth beim Unterrichten beobachtete, verzichteten nur drei vollständig auf das Schreiben von *bol* während des Unterrichts. Von den anderen zehn übermittelte die eine Hälfte neue Kompositionen erst mündlich, bevor sie die Schülerinnen und Schüler schreiben ließen, die andere Hälfte diktierte erst die *bol*, die danach durch Lesen auswendig gelernt werden mussten. Generell ließen die meisten der von Booth beim Unterrichten beobachteten und interviewten *tablā*-Spieler, die unterschiedlichen Generationen, Traditionen und sozialen Kontexten entstammten, ihre Schüler deutlich mehr schreiben, als sie selber oder gar ihre Lehrer es taten.

<sup>169</sup> Mulgaonkar 2006: 176. Es handelt sich um den Beginn eines *cakradār* von Amir Hussain Khan.

<sup>170</sup> Wegner 2004: 306. Es handelt sich um den Beginn eines *tukrā* von Amir Hussain Khan. Gert-Matthias Wegner war Schüler von Nikhil Ghosh, er verwendet dessen Notationssystem in leicht erweiterter Form.

dhira dhira	kat	dhira dhira	kat
dhira dhira	kiṭa taka	<u>takita</u>	Dhā

Abb. 2.4 Beispiel 2 für das Notationssystem von James Kippen<sup>172</sup>

Abb. 2.5 Beispiel für das Notationssystem von Parag Chordia<sup>173</sup>

Abb. 2.6 Beispiel für das Notationssystem von Robert Gottlieb<sup>174</sup>

Das Notationssystem von Nikhil Ghosh (Abb. 2.2) hingegen soll explizit pädagogische Zwecke erfüllen, die größere Eindeutigkeit und Anschaulichkeit verlangen.<sup>175</sup> Ghosh verwendet ein Raster von rechteckigen Feldern, in das er die *bol* eingefügt. Die Besonderheit besteht darin, dass jeweils zwei übereinanderliegende Felder von oben nach unten gelesen werden müssen. Ein solches Doppelfeld umfasst im vorliegenden Fall eine *mātrā*, die durchgezogenen senkrechten Striche nach jeweils vier Doppelfeldern, die Ghosh als „bar lines“ bezeichnet, trennen im vorliegenden Fall die *vibhāg* voneinander. Je nach *bol*-Dichte können aber auch zwei oder vier Doppelfelder einer *mātrā* entsprechen. Die geschweifte Klammer um die beiden ersten Doppelfelder zeigt an, dass die eingeklammerte Sequenz wiederholt wird, weshalb die nachfolgenden Felder leer bleiben. Die Triole im siebten Doppelfeld wird dadurch kenntlich gemacht, dass die dritte Silbe genau in der Mitte des unteren Feldes platziert ist. Außerdem verwendet Ghosh in seinem System verschiedene Zeichen für Pausen, die zum Beispiel im Falle von Synkopen zum Einsatz kommen. Der Rhythmus lässt sich auf diese Weise unmissverständlich darstellen, und ein besonderer Vorteil dieser Notation besteht darin, dass jeder rhythmische Wert genau die gleiche Fläche einnimmt, wodurch das überblicksartige Erfassen des Rhythmus erleichtert wird.

<sup>171</sup> Vgl. Kippen 2002a: 138. Kippen gibt nur die zweite Hälfte dieser Sequenz als Beispiel. Zur besseren Vergleichbarkeit mit den anderen Notationsweisen wurde sie hier nach seinen Prinzipien um die erste Hälfte ergänzt.

<sup>172</sup> Vgl. Kippen 2002a: 154. Die Bestandteile der Sequenz tauchen bei Kippen nicht in dieser Reihenfolge auf.

<sup>173</sup> Diese Sequenz taucht bei Chordia nicht auf, sie wurde hier nach seinem System notiert. Vgl. Chordia 2006: 130ff.

<sup>174</sup> Gottlieb 1993: II, 106, 108. Die Sequenz taucht bei Gottlieb nicht als Ganze auf, die beiden Bestandteile wurden deshalb aus zwei verschiedenen Kompositionen extrahiert.

<sup>175</sup> Er entwickelte es für den Unterricht an seiner Musikschule Aruṅ Saṅgītā-laya (später Saṅgīt Mahābhārati) in Bombay. Es knüpft an ältere Notationsformen von Vishnu Narayan Bhatkhande (1860-1936), Dwijendranath Tagore (1840-1926) und Jyotirindranath Tagore (1849-1925) an und ist in manchen Aspekten auch von „westlicher“ Notenschrift beeinflusst (vgl. Ghosh 1968: ix). Dwijendranath und Jyotirindranath waren ältere Brüder des Nopelpreisträgers Rabindranath Tagore (1861-1941).

Auch James Kippen (Abb. 2.3 und Abb. 2.4) verwendet in einem Artikel von 2002 ein Notationssystem mit einem Raster von Feldern und verweist dabei unter anderem auf Nikhil Ghosh.<sup>176</sup> Er unterteilt die Felder aber nicht in eine obere und eine untere Hälfte, sondern notiert alle *bol* auf einer Ebene, außerdem entspricht bei ihm ein Feld immer einer ganzen *mātrā*, unabhängig von der *bol*-Dichte. In Abb. 2.3 ist die Sequenz demnach auf zwei *mātrā* verteilt, in Abb. 2.4 auf acht. Wenn vier oder mehr *bol* in eine *mātrā* fallen, werden sie so gruppiert, dass die Halbe- oder die Viertel-*mātrā* erkennbar wird. Die Unterstreichung bei der Triole *takiṭa* zeigt an, dass die *bol*-Dichte von einer Unterteilung der *mātrā* in Zweierpotenzen abweicht. Pausen oder Dehnungen notiert Kippen nur, wenn sie für das Erkennen des Rhythmus unverzichtbar sind, wie in der beispielhaften *bol*-Sequenz in Abb. 2.7 (lange Striche stehen für eine Viertel-*mātrā*, kurze für eine Sechzehntel-*mātrā*):

Dhā – ---ta dhā-tira
----------------------

**Abb. 2.7** Beispiel für Pausen und Dehnungen im Notationssystem von James Kippen<sup>177</sup>

In der Notationsweise von Parag Chordia (Abb. 2.5) werden die Silben innerhalb einer *mātrā* durch einzelne Leerzeichen, und zwischen den *mātrā* durch zwei oder mehr Leerzeichen voneinander getrennt. Außerdem sind über den *bol* zur Verdeutlichung des Rhythmus Balken hinzugefügt: ein einzelner Balken zeigt, wie in Notenschrift, eine Halbierung des rhythmischen Wertes an, jeder weitere Balken eine weitere Halbierung; N-Tolen werden durch nachgestellte Ziffern kenntlich gemacht.

Robert Gottlieb schließlich (Abb. 2.6) verwendet nicht nur Balken, sondern auch Notenhäse, außerdem die notenschriftlichen Symbole für Pausen, so dass der Rhythmus vollständig in Notenschrift dargestellt ist. Die Unterstreichungen der *bol* markieren zusätzlich die *mātrā*. Die Wahl des Notenwerts, der einer *mātrā* entspricht, ist flexibel: in Abb. 2.6 beträgt er eine Sechzehntel, wegen des hohen Grundtempos von rund 320 *mātrā* pro Minute. Dadurch, dass die *mātrā* unabhängig von der notenschriftlichen Ebene angezeigt wird, kann Gottlieb die Balken so setzen, dass Gruppierungen über die Grenzen der *mātrā* hinweg deutlich werden.

Die fünf besprochenen Notationsformen haben alle ihre eigenen Vor- und Nachteile: Mulgaonkars Notationsweise ist besonders nah an der rezitierten Erscheinungsform der

<sup>176</sup> Vgl. Kippen 2002a: 138.

<sup>177</sup> Kippen 2002a: 138.

Kompositionen, sie lässt sich aber nur mit umfangreichem Vorwissen korrekt interpretieren.<sup>178</sup> Bei Ghosh/Wegner wird der Rhythmus besonders anschaulich, weil die Dauernwerte genau mit den Flächen der Felder übereinstimmt, während sich in Gottliebs Notation durch den Rückgriff auf Notenschrift auch komplexe Rhythmen in Form beliebiger N-Tolen präzise und unmissverständlich wiedergeben lassen. Kippens Notationsweise ist besonders platzsparend, übersichtlich und einfach zu lesen, außerdem lässt sie sich mit einer gewöhnlichen Textverarbeitungssoftware realisieren. Die Notationsweise von Chordia schließlich besitzt insbesondere für mit dem notenschriftlichen Balkensystem vertraute Leserinnen und Leser eine besondere Anschaulichkeit, ein Nachteil besteht aber darin, dass sich die Balken über den *bol* ohne eine spezielle Software nur schlecht hinzufügen lassen.<sup>179</sup>

Zum Schluss dieses Abschnitts über rhythmische Notationsweisen muss eine Besonderheit besprochen werden, die vor allem bei Sudhir Mainkar anzutreffen ist. Sie betrifft die Gruppierung der *bol* zu „Wörtern“, die für Mainkar, wie in Kapitel 1.4 dargestellt, eine zentrale Rolle spielt. In der oben in Abb. 2.1 bis Abb. 2.6 zitierten Sequenz sind die „Wörter“ oder *bol*-Gruppen vollständig mit dem metrischen Raster kongruent. Sobald dies jedoch nicht der Fall ist, werden bei allen bisher vorgestellten Notationsweisen die zusammengehörigen Silben eines „Wortes“ auseinandergerissen, weil die Gruppierung den metrischen Einheiten folgt. Auch Chordia thematisiert diese Problematik,<sup>180</sup> und seine Notationsweise würde es eigentlich erlauben, die *bol* nach ihrer Zusammengehörigkeit zu „Wörtern“ zu gruppieren, weil die Balken die rhythmischen Dauernwerte unmissverständlich anzeigen. Tatsächlich gruppiert er die Silben aber wie Kippen, ohne Rücksicht auf die Struktur der „Wörter“ oder *bol*-Gruppen.<sup>181</sup> Auch Mainkar notiert in den meisten Fällen auf diese Weise, insbesondere im umfangreichen Anhang seiner „Aesthetics of Tabla“.<sup>182</sup> Seine Notation gleicht dort überwiegend jener von Kippen: die *bol* werden in ein Raster von Feldern eingefügt, die je einer *mātrā* entsprechen, für Pausen und Dehnungen verwendet er das *virām*-Zeichen (S). In einigen Fällen hält er sich aber nicht an dieses Prinzip, sondern gruppiert die *bol* unabhängig vom Metrum. Abb. 2.8 und Abb. 2.9 zeigen die *bharī*-Hälften zweier *qāyḍā*-Themen, einmal nach *mātrā* gruppiert, ein-

---

<sup>178</sup> Dazu gehört bei dem Auszug in Abb. 2.1 auch, dass der mittlere Vokal in der Triole, der drittletzte Schlag der Sequenz, weggelassen ist (*takṭa* statt *takaṭa*): durch diese Auslassung lässt sich die Silbe *tak* bei schneller Rezitation besser akzentuieren.

<sup>179</sup> Chordia verwendet ein von Leland Smith entwickeltes Notationsprogramm namens SCORE (vgl. Chordia 2006: 130).

<sup>180</sup> Vgl. Chordia 2006: 119f.

<sup>181</sup> Vgl. bspw. den Beginn des *cakradār* in Chordia 2006: 131.

<sup>182</sup> Vgl. Mainkar 2008: 308-448.

mal nach jenen „Wörtern“, die in Abb. 1.16 in Kapitel 1.4 aufgeführt sind. Es handelt sich um die beiden bekannten Delhi-*qāyḍā*, von denen der eine schon in Kapitel 1.5 eingeführt wurde und die ich als Delhi-*qāyḍā* 1 und 2 bezeichne. Einige kurze Vokale schreibt Mainkar nicht aus: „T“ steht für *ṭa*, „n“ in „dhagen“ für *na*, und „tirKT“ muss als *tirakiṭa* gelesen werden. Kursivschrift, Fettdruck und Unterstreichungen im Delhi-*qāyḍā* 2 in Abb. 2.9 dienen nur zur Hervorhebung der verschiedenen Wortkategorien und haben keine Bedeutung für die Notation des Rhythmus.

<b>dhate Tdha teT dhadha   teT dhage tina kena  </b>							
dhate	dhage	ndha	tirKT	dhate	dhage	tina	kena

Abb. 2.8 Delhi-*qāyḍā* 1 und 2 bei Sudhir Mainkar, nach *mātrā* gruppiert<sup>183</sup>

<b>dhateT</b>	<b>dhateT</b>	<b>dhadhateT</b>	<b>dhagetinakena  </b>
---------------	---------------	------------------	------------------------

Abb. 2.9 Delhi-*qāyḍā* 1 und 2 bei Sudhir Mainkar, nach „Wörtern“ gruppiert<sup>184</sup>

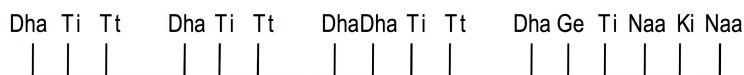
Weshalb Mainkar nur in einigen Fällen die Gruppierung nach „Wörtern“ wählt, erschließt sich nicht, und es erstaunt, dass er es nicht konsequent tut, denn im Gespräch mit mir äußerte er sich sehr kritisch zur gängigen Notationsweise. Beispielsweise sieht er darin, dass im Delhi-*qāyḍā* 2 die unbetonte Schlussilbe *na* von *dhāgena* visuell abgetrennt wird, die Ursache für in seinen Augen „falsche“ Variationen, die zu diesem Thema gebildet werden, etwa durch eine unmittelbare Wiederholung der Sequenz *nadhātirakiṭa*. Die Silbe *na* ist nämlich seiner Auffassung nach unselbständig und kann nicht von *dhāgena* losgelöst werden, ohne die grundlegende *qāyḍā*-Regel zu verletzen, dass in den Variationen nur die *bol* des Themas verwendet werden dürfen (siehe Kapitel 4.2).

Mainkar ist trotz seiner klaren Vorstellungen zur – zumindest für Delhi-*qāyḍā* – essenziellen Bedeutung der „Wörter“ nicht konsequent in der Notationsweise und folgt keinem schlüssigen System. Sanjeev Shelar, Bauingenieur von Beruf, hat hingegen ein Notationssystem entwickelt und auf seiner Website<sup>185</sup> veröffentlicht, das den Widerspruch zwischen *mātrā*- und „Wort“-Gruppierung zu lösen versucht.

<sup>183</sup> Mainkar 2008: 340, 342.

<sup>184</sup> Mainkar 2008: 362, 366.

<sup>185</sup> <http://tablashelar.com/> (28.01.2019). Shelar verweist unter anderem auch auf Sudhir Mainkar.



**Abb. 2.10** Delhi-*qāyḍā* 1 im rhythmischen Notationssystem von Sanjeev Shelar<sup>186</sup>

Abb. 2.10 zeigt erneut das Thema des Delhi-*qāyḍā* 1 („Tt“ steht für die Silbe *ṭa*). Die *bol* sind auf die gleiche Weise gruppiert wie in Abb. 2.9, die hinzugefügten Linien offensichtlich von Notenschrift inspiriert: die senkrechten Linien entsprechen Notenhälsen, die waagrechten erfüllen die Funktion von Balken, die bei doppelter oder vierfacher *bol*-Dichte um ein oder zwei weitere waagrechte Linien ergänzt werden und dadurch der äußeren Erscheinung nach Achtel-, Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstelnoten entsprechen.<sup>187</sup>

Das System von Shelar ist, was die gleichzeitige Darstellung von *mātrā*- und „Wort“-Gruppierung anbelangt, schlüssig. Dafür, dass sich von den hinzugefügten Linien nur wenige Informationen ablesen lassen, sind sie allerdings verhältnismäßig auffällig und raumgreifend, und die Gliederung, die sie ausdrücken, tritt in Konkurrenz zu den „Wörtern“. Die zwingende Manifestation einer musikalischen Gestalt, wie in der reinen „Wort“-Gruppierung in Abb. 2.9, bleibt aus.

Die Berücksichtigung der Gruppierung der *bol* zu „Wörtern“ bei Mainkar und Shelar bildet eine große Ausnahme, und die ansonsten vorherrschende Toleranz oder Gleichgültigkeit, was den Widerspruch zwischen Rezitation und Notation anbelangt, rührt vermutlich daher, dass letztere als bloße Gedächtnisstütze nur von untergeordneter Bedeutung ist. Im Kontext einer analytischen Studie wie der vorliegenden, die sich auch an Leserinnen und Leser ohne Zugang zur mündlichen Überlieferung richtet, muss ein Notationssystem hingegen zwingend alle musikalischen Zusammenhänge so adäquat wie möglich widerspiegeln. Die Schlüsse, die daraus für die verwendete Notation zu ziehen sind, werden in Kapitel 2.3 erläutert.

## 2.2 Bestehende Notationsweisen der Spieltechniken und des Klanges

Bisher wurden die verschiedenen Notationssysteme nur hinsichtlich des Rhythmus besprochen. Im Folgenden geht es um die zusätzlichen Informationen, die sie zur spieltechnischen Ausführung der *bol* enthalten, und um die Frage, ob sie es nicht-*tablā*-spielenden Leserinnen und Lesern erlauben oder erleichtern, eine Klangvorstellung zu bilden.

<sup>186</sup> Shelar o. J.: Part 1, 12.

<sup>187</sup> N-Tolen notiert Shelar nicht durch Hinzufügung von Zahlen oder Proportionen, sondern auf wenig anschauliche Weise, indem er statt senkrechter Striche nach links oder rechts gerichtete schräge oder halbrunde Striche verwendet, die willkürlich verschiedenen N-Tolen zugeordnet sind (vgl. Shelar o. J.: Part 1, 8.)

Mulgaonkar, Chordia und Mainkar beschränken sich auf die *bol* und geben keine weiteren Hinweise zur Spieltechnik oder zum resultierenden Klang, und dasselbe gilt für die Notationen in fast der gesamten Literatur zur *tablā*-Musik. Kippen beschränkt sich in der oben dargestellten Notationsweise auf die Unterscheidung von *sur-tā* und *kinār-tā*, bzw. von *sur-tin* und *syāhī-tin*, und zwar durch Großschreibung aller *sur*-Schläge. In Abb. 2.3 ist die letzte Silbe *Dhā* auf diese Weise als *sur*-Schlag kenntlich gemacht. Die Notationsform von Ghosh/Wegner enthält eine Reihe von Zusatzzeichen zur Klärung von Mehrdeutigkeiten. So werden etwa an manchen Stellen die Buchstaben „s“ oder „k“ hinzugefügt, um *sur*- von *kinār-tā* bzw. von *syāhī-tin* zu unterscheiden, und der vor oder nach einem Schlag auf das Fell des *bāyā* ausgeübte Druck wird gelegentlich durch Pfeile angedeutet. Das „t“ mit zwei senkrechten Strichen zu Beginn der Triole im siebten Doppelfeld in Abb. 2.2 wurde von Wegner eingeführt und bezeichnet einen scharfen, akzentuierten Schlag mit der ganzen Hand.<sup>188</sup> Dank dieser und einiger weiterer Hinweise können zwar *tablā*-Spielerinnen und -Spieler die Notation korrekt interpretieren, ohne Vorwissen ist ein detaillierter Nachvollzug der einzelnen Schläge aber nicht möglich. Selbst die Frage, ob ein Schlag auf dem *dāyā*, dem *bāyā* oder auf beiden Trommeln gleichzeitig ausgeführt wird, lässt sich nicht immer zweifelsfrei aus den *bol* ableiten, geschweige denn auf einen Blick erkennen.

Dabei wurden Notationssysteme mit präzisen Angaben zu jedem einzelnen Schlag beider Hände zu pädagogischen Zwecken schon um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entwickelt. Sie scheinen aber kaum Verbreitung gefunden zu haben und sogar weitgehend in Vergessenheit geraten zu sein. James Kippen hat zwei entscheidende Werke aus jener Zeit übersetzt und herausgegeben: „*Tāl Paddhati*“ von Usman Khan Sultan Khan aus dem Jahr 1888 und „*Mṛdaṅg aur Tablā Vādanpaddhati*“ von Gurudev Patwardhan aus dem Jahr 1903.<sup>189</sup> Beide verwenden Notationssysteme mit genauen Angaben darüber, ob ein *bol* mit der linken oder der rechten Hand gespielt wird, oder mit beiden Händen gleichzeitig.<sup>190</sup> Das System von Gurudev geht noch einen entscheidenden Schritt weiter und differenziert durch grafische

<sup>188</sup> Vgl. Wegner 2004: 55-62. Zu den einzelnen Spieltechniken vgl. Kapitel 1.2.

<sup>189</sup> Vgl. Kippen 2007 und 2006. Der Urheber des Notationssystems, das Usman Khan verwendet, war Kippen zufolge der einflussreiche Musiker und Musiktheoretiker Maula Baksh (1833-96) (vgl. Kippen 2007: 146-150). Gurudev Patwardhan war ein Weggefährte von Vishnu Digambar Paluskar, dessen rhythmische Notationsweise er für sein System übernahm (vgl. Kippen 2006: 63-65). Er unterrichtete an der 1901 von Paluskar in Lahore gegründeten Schule *Gāndharva Mahāvīdyālaya*. Mit *mṛdaṅg* ist die *pakhāvaj* gemeint, eine im Vergleich zur *tablā* ältere Trommel, die in Gurudevs Buch neben der *tablā* ebenfalls behandelt wird.

<sup>190</sup> Kippen zitiert eine weitere Publikation, bei der dies der Fall ist, von Sourindro Mohun Tagore aus dem Jahr 1873. Vgl. Kippen 2006: 58f.; Kippen 2007: 147f.

Symbole, die den *bol* vorangestellt sind, zwischen sämtlichen relevanten Spieltechniken.<sup>191</sup> James Kippen benutzt bei der Transnotation dieser Werke ein eigenes System, bei dem ebenfalls jeder Silbe verschiedene Symbole oder Ziffern hinzugefügt werden, und zwar über den *bol* für Schläge auf den *dāyā̃* und unter den *bol* für solche auf den *bāyā̃*. Kippen hatte dieses System in Grundzügen schon entwickelt, bevor ihm jenes von Gurudev bekannt war,<sup>192</sup> und da es sich deutlich einfacher liest – unter anderem, weil alle *bol* auf einer Ebene notiert und keine Zeichen dazwischengeschoben sind – beschränke ich mich auf die Erläuterung von Kippens System.

Abb. 2.11 zeigt eine von Gurudev als *gat* bezeichnete Komposition, die eng verwandt ist mit einem bekannten *qāyā̃*-Thema.<sup>193</sup> Die rhythmische Notation entspricht genau der oben besprochenen und in Abb. 2.3 und Abb. 2.7 dargestellten: jedes Feld des Rasters steht für eine *mātrā*, jede Viertel-*mātrā* ist durch einen Abstand zwischen den *bol* angezeigt. Über den *bol* sind die Rhythmen zusätzlich durch Notenwerte ausgedrückt. Von insgesamt fünfzehn verschiedenen Zeichen für Spieltechniken werden in dieser Komposition nur acht verwendet, fünf für die *dāyā̃*-Schläge, drei für die *bāyā̃*-Schläge.<sup>194</sup> Der leere Kreis über den *bol* bezeichnet *kinār-tā*, der ausgefüllte *sur-tā*, und das Dreieck in der siebten und vierzehnten *mātrā* *syāhī-tin*. Die Ziffern 234 und 1 stehen für geschlossene Schläge und sind gleichzeitig Fingersätze.<sup>195</sup> Unter den *bol* steht der Kreis für einen offenen *bāyā̃*-Schlag ohne Druck auf das Fell, der Halbkreis für einen Schlag mit Druck, und das Kreuz für einen geschlossenen Schlag. Es bedarf, wie bei jedem differenzierten Notationssystem, einer Eingewöhnung, um das System von Kippen flüssig lesen zu können. Als präskriptive Notation für pädagogische Zwecke, die genaue Spielanweisungen gibt, ist sie aber zweifellos äußerst effizient.<sup>196</sup>

<sup>191</sup> Vgl. Kippen 2006: 66-69.

<sup>192</sup> Vgl. Kippen 1988b: xvi-xxii.

<sup>193</sup> Vgl. Abb. 4.4 auf Seite 139 in Kapitel 4.5.

<sup>194</sup> Vgl. Kippen 2006: 72f.

<sup>195</sup> Es handelt sich um ein großes *tirakīṭa* (vgl. hierzu Kapitel 1.2).

<sup>196</sup> Die hinzugefügten Notenwerte sind allerdings verzichtbar: erstens doppelten sie nur die Information, die schon in der Gruppierung der *bol* enthalten ist, und zweitens lassen sie sich schlecht lesen, weil Kippen nur Fähnchen und keine Balken benutzt.



## Gat 11 [GP11: pp. 33–4; VP118: p. 47]


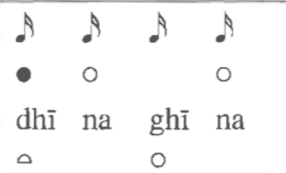

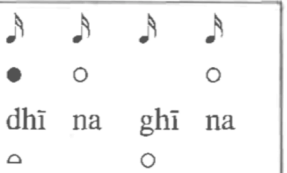



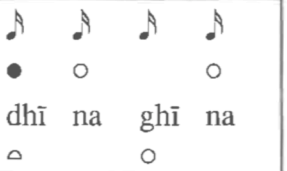




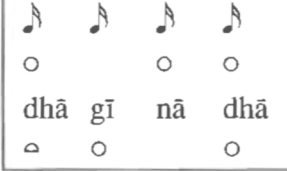
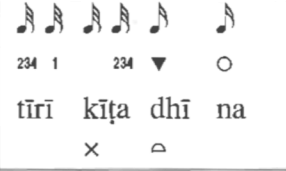
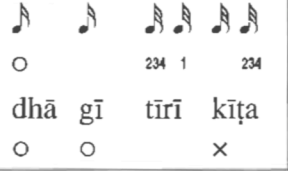
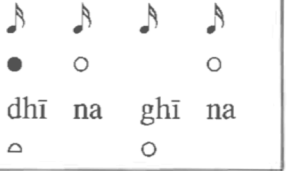
			
dhā gī tīrī kīṭa	dhī na ghī na	dhā gī tīrī kīṭa	dhī na ghī na
			
dhā gī na dhā	tīrī kīṭa dhī na	dhā gī tīrī kīṭa	dhī na ghī na
			
tā kī tīrī kīṭa	tī na kī na	tā kī tīrī kīṭa	tī na kī na
			
dhā gī nā dhā	tīrī kīṭa dhī na	dhā gī tīrī kīṭa	dhī na ghī na

Abb. 2.11 Gat aus Gurudev's „Mr̥ḍaṅg aur Tablā Vādanpaddhati“ in Kippens Notation<sup>197</sup>

Auch Gottlieb differenziert in seiner Notation zwischen verschiedenen Schlägen, und zwar in erster Linie durch die Verwendung unterschiedlicher Notenköpfe. Abb. 2.12 zeigt die sieben Formen, die zum Einsatz kommen, zusätzlich zu Notenhälsen ohne Notenkopf.

Abb. 2.12 Notenköpfe in Gottliebs Notationssystem<sup>198</sup>

Die drei ersten Notenköpfe beziehen sich nur auf den *dāyā* und bezeichnen *kinār-tā*, *sur-tā* und *syāhī-tin*. Der vierte, kreuzförmige Notenkopf bezeichnet akzentuierte geschlossene Schläge, entweder auf den *bāyā* (*ke*, *kat*) oder auf den *dāyā* (*tak*). Der fünfte, pfeilförmige Notenkopf bezeichnet akzentuierte offene Schläge auf den *bāyā*. Der sechste Notenkopf bezeichnet laut Gottlieb eine besondere Form geschlossener Schläge auf den *dāyā*, tatsächlich handelt es sich aber um – offene oder zumindest offen intendierte – *sur*-Schläge. Der Irrtum rührt daher, dass der Nachklang von *sur*-Schlägen auf Aufnahmen häufig nur schwach oder,

<sup>197</sup> Kippen 2006: 211.

<sup>198</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, 61.

in seltenen Fällen, gar nicht hörbar ist.<sup>199</sup> Die siebte Form bezeichnet die mit der ganzen Handfläche gespielte Schlagfolge *dhiradhira*, die paarweise Kombination von Schrägstrichen veranschaulicht das Hin- und Herkippen der Hand.<sup>200</sup> Alle übrigen Schläge, das heißt nichtakzentuierte offene oder geschlossene auf den *bāyā̃* und nichtakzentuierte geschlossene auf den *dāyā̃*, erhalten einen Notenhals ohne Kopf. Zu diesen Differenzierungen auf der notenschriftlichen Ebene kommen zwei weitere auf der Ebene der *bol* hinzu, die beide in Abb. 2.6 auf Seite 76 enthalten sind: Großschreibung bezeichnet kombinierte Schläge beider Hände, an denen ein offener *bāyā̃*-Schlag beteiligt ist, und die Schlagfolge *dhiradhira* wird, zusätzlich zur notenschriftlichen Kennzeichnung, durch eingefügte Schrägstriche hervorgehoben (*D/r/D/r/*). Die kurzen Vokale lässt Gottlieb einer häufig anzutreffenden Praxis folgend bei hoher *bol*-Dichte weg.

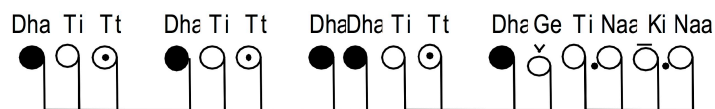
Die Notationsweise von Gottlieb enthält zwar zahlreiche Differenzierungen, die aber erstens keiner konsistenten Systematik folgen und zweitens wenig anschaulich sind. Vor allem die Beteiligung des *bāyā̃* an der klanglichen Umsetzung der *bol* muss von ganz unterschiedlichen Aspekten der Notation abgelesen werden: offene *bāyā̃*-Schläge werden, sofern sie akzentuiert sind, durch einen eigenen Notenkopf dargestellt, sind sie aber nichtakzentuiert, so teilen sie sich die notenschriftliche Repräsentation (Hals ohne Notenkopf) mit zwei völlig anderen Kategorien von Schlägen, nämlich mit nichtakzentuierten geschlossenen auf den *bāyā̃*, und mit nichtakzentuierten geschlossenen auf den *dāyā̃*. Die Kombination eines offenen *bāyā̃*-Schlags mit einem *dāyā̃*-Schlag wiederum wird nur durch Großschreibung der *bol* angezeigt, während die Kombination eines geschlossenen *bāyā̃*-Schlags mit einem *dāyā̃*-Schlag in Gottliebs Notation überhaupt keine Darstellung findet. Irreführend sind auch die beiden Notenköpfe für akzentuierte Schläge: der vierte, kreuzförmige bezeichnet sowohl auf dem *dāyā̃* als auch auf dem *bāyā̃* eine besondere Spieltechnik mit eigenem Klang, während der fünfte, pfeilförmige für einen bloß dynamischen Akzent steht, der sich durch ein Akzentzeichen (>) adäquater darstellen ließe. Des Weiteren sind die Schrägstriche zwischen den *bol* bei *D/r/D/r/* redundant, weil die Spieltechnik schon durch die Schrägstriche in der Notenschrift hinreichend bezeichnet ist.<sup>201</sup>

<sup>199</sup> An jenen Stellen bei Keramatullah Khan, Wajid Hussain Khan und Kishan Maharaj, auf die Gottlieb in der älteren Ausgabe seiner Studie verweist (vgl. Gottlieb 1977: 92), ist der *sur*-Klang zumindest bei einigen der mit dem sechsten Notenkopf bezeichneten Schlägen erkennbar.

<sup>200</sup> Vgl. Kapitel 1.2.

<sup>201</sup> Hinzu kommt, dass Gottlieb manche Differenzierungsmöglichkeiten nicht konsequent einsetzt. So orientiert er sich bei der Großschreibung, die auf eine Kombination mit einem offenen *bāyā̃*-Schlag hinweisen sollte, am

Das Notationssystem von Sanjeev Shelar wurde oben in Kapitel 2.1 nur in Hinblick auf den Rhythmus erläutert. Abb. 2.13 zeigt am Beispiel des Delhi-*qāyḍā* 1 die vollständige, um Symbole für die verschiedenen Spieltechniken ergänzte Notation. Die Anlehnung an Notenschrift wird hier noch deutlicher, die leeren und ausgefüllten Kreise gleichen Notenköpfen.



**Abb. 2.13** Delhi-*qāyḍā* 1 im vollständigen Notationssystem von Sanjeev Shelar<sup>202</sup>

Im Unterschied zu Gottliebs System ist jenes von Shelar insofern konsistenter, als sich von den Symbolen tatsächlich die meisten Differenzierungen ablesen lassen: ausgefüllte Kreise stehen für Schläge auf beide Trommeln gleichzeitig, leere Kreise mit hinzugefügten Punkten bzw. ohne Zusatz für Schläge auf den *dāyā*, und leere Kreise mit hinzugefügten Strichen für Schläge auf den *bāyā*. Insgesamt umfasst sein System fünf Symbole für *bāyā*-Schläge, elf für *dāyā*-Schläge und zehn für kombinierte Schläge.<sup>203</sup> Die Symbole unterscheiden sich oft nur geringfügig und müssen aufmerksam entziffert werden. Das System von Shelar ist eher für präskriptive Zwecke in pädagogischem Kontext geeignet und richtet sich weniger an nicht-*tablā*-spielende Leserinnen und Leser, da es sich stärker an der Spieltechnik orientiert als am resultierenden Klang: die Kreise symbolisieren die Trommelfelle, und die Position der Punkte bezeichnet beispielsweise bei „Tt“ (*ṭa*) und „Nāā“ (*nā*) in Abb. 2.13 die Stelle auf dem Fell, auf die der Schlag erfolgt. Auch dass Shelar zwischen „Ti“ und „Tt“ (*ti* und *ṭa*) differenziert, obwohl bei beiden Schlägen der identische Trommelklang intendiert ist und sie sich nur durch den Fingersatz unterscheiden, deutet auf den präskriptiven Charakter seiner Notation.

Stellenweise zeigt Shelars System ähnliche Schwächen wie jenes von Gottlieb: einerseits werden manche Verwandtschaften zwischen Schlägen bzw. Schlagkombinationen nicht sichtbar, und umgekehrt fehlen manche Differenzierungen. So ist etwa in Abb. 2.13 zu sehen, dass „Dhā“ als Kombination von „Ge“ und „Nāā“ nicht durch eine entsprechende Kombination der Symbole erkennbar wird, während *syāhī-tin* und das geschlossene *ti* beide durch einen leeren Kreis symbolisiert werden, obwohl sie sich spieltechnisch und klanglich fundamental unterscheiden. Die wichtige Unterscheidung zwischen *sur-tā* und *kinār-tā* kommt in seinem System überhaupt nicht vor, und der Kontrast zwischen offenen und geschlossenen Schlägen

Lautwert der *bol* (stimmhaft und aspiriert) statt an den tatsächlich gespielten Schlägen: die *bol*-Gruppe *D/r/D/r/* wird stets mit nur einem *bāyā*-Schlag gespielt und müsste deshalb bei Gottlieb eigentlich *D/r/d/r/* lauten.

<sup>202</sup> Shelar o. J.: Part 2, 8.

<sup>203</sup> Vgl. Shelar o. J.: Part 2, 2f.

spiegelt sich nicht auf der Ebene der Symbole. Schließlich bestehen zwei Nachteile im Vergleich zum System von Kippen darin, dass die Verteilung der Schläge auf die Trommeln bzw. auf die Hände zwar symbolisiert, aber weniger anschaulich dargestellt wird, und dass die *bol* nicht im Zentrum stehen, sondern durch eine eigene, notenschriftähnliche Ebene ergänzt werden, die mehr Platz einnimmt als die *bol* und nur bei Widmung der vollen Aufmerksamkeit entziffert werden kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Notationssystem von Kippen den anderen hier vorgestellten deutlich überlegen ist, wenn es um eine präskriptive Notation geht, die detaillierte Angaben zu Spieltechnik und Klang enthalten soll. Es ist nicht nur präzise und unmissverständlich, sondern vor allem durch die Trennung der Hände auch sehr anschaulich. Dadurch, dass die *bol* im Zentrum stehen und die Symbole nur als Lesehilfen oder zur Klärung von Mehrdeutigkeiten über und unter den *bol* hinzugefügt werden, bleibt sein System in größtmöglicher Nähe zur mündlichen Überlieferungsform und jenen Notationstechniken, die im Kontext der Hindustani-Musik ohnehin schon seit Längerem in Gebrauch sind.

### 2.3 Argumente für die Entwicklung zweier neuer Notationssysteme

Fast alle in den Kapiteln 2.1 und 2.2 besprochenen Notationssysteme wurden für präskriptive Zwecke entworfen, mit Ausnahme des Systems von Gottlieb. So wie dessen 1977 erstmals erschienene Studie, enthält auch die vorliegende Arbeit Analysen auf Basis umfangreicher Transkriptionen, und verlangt deshalb nach einer deskriptiven Notationsweise. Eine deskriptive Notationsweise muss, im Unterschied zu einer präskriptiven und im Kontext einer Studie über Variationstechniken, folgende Eigenschaften der transkribierten Musik sichtbar machen:

- die grundlegenden spieltechnischen und vor allem klanglichen Differenzierungen, um auch nicht-*tablā*-spielenden Leserinnen und Lesern einen Nachvollzug zu ermöglichen;
- die strukturellen Beziehungen zwischen Thema und Variationen sowie verschiedener Variationen zueinander;
- die stilistischen und interpretatorischen Aspekte des *tablā*-Spiels, die über die strukturellen Beziehungen hinaus gehen.

Diese drei Anforderungen lassen sich nicht von einer einzigen Notationsweise allein optimal erfüllen. Maximale Übersichtlichkeit und eine Reduktion auf das für die Analyse Wesentliche wird durch eine reine *bol*-Notation angestrebt, die erstens auf Elementen von Kippens in Kapitel 2.1 vorgestellter Notationsweise (ohne Verwendung von Symbolen), zweitens auf der

vor allem von Sudhir Mainkar propagierten *bol*-Gruppierung nach „Wörtern“, und drittens auf den Wiederholungs- und Abkürzungszeichen von Ghosh/Wegner basiert. Detailreichtum, Anschaulichkeit und der Einbezug von Aspekten der Interpretation, die sich allein durch *bol* nicht adäquat darstellen lassen, sind die Gründe für die Verwendung von Notenschrift im zweiten Notationssystem. Vor der detaillierten Beschreibung dieser beiden Systeme in den Kapiteln 2.4 und 2.5 werden im Folgenden die Argumente für ihre wichtigsten Besonderheiten zusammengetragen.

Der Hauptunterschied des reinen *bol*-Notationssystems zur gängigen Praxis besteht darin, dass die Silben nach „Wörtern“ oder Sinneinheiten gruppiert werden, und nicht nach einer gleichbleibenden metrischen Einheit. Die Kriterien für die Gruppierung der *bol* wurden in Kapitel 1.4 erläutert (es sei hier noch einmal darauf hingewiesen, dass manche Gruppierungen weniger zwingend sind als andere und deshalb um der leichteren Lesbarkeit willen je nach Kontext leicht unterschiedlich gehandhabt werden). Der Nachteil einer solchen Notationsweise besteht darin, dass die metrische Position einer bestimmten Silbe nicht auf einen Blick zu erkennen ist. Die Rhythmen lassen sich zwar trotzdem problemlos darstellen, denn sofern die Regel gilt, dass jede Silbe und jedes Pausen- oder Dehnungszeichen denselben Dauernwert besitzt, spielt die Gruppierung der *bol* für die Eindeutigkeit des Rhythmus keine Rolle. Um aber zu erkennen, dass beispielsweise im Delhi-*qāyḍā* 1 bei einer *bol*-Dichte von vier *bol* pro *mātrā* die Silbe *ti* auf den Beginn der zweiten *mātrā* fällt, ist es nötig, die Sequenz von Beginn an zu lesen und die einzelnen Silben zu „zählen“.<sup>204</sup> Dies wird deutlich an folgender Gegenüberstellung der beiden Notationsweisen, einmal nach „Wörtern“ gruppiert und einmal nach *mātrā*:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākenā |*  
*dhātiṭadhā ṭiṭadhādhā ṭiṭadhāge tinākenā |*

Dieser Nachteil wird aber durch eine Reihe von Vorteilen mehr als wettgemacht. Der wichtigste Vorteil besteht darin, dass die für Rezitation und Phrasierung relevante Gruppierung der Silben zu „Wörtern“ erkennbar wird. Besonders für Leserinnen und Leser, die nicht *tablā* spielen und die korrekte Gruppierung nicht durch mündliche Überlieferung erlernen konnten, ist dies für ein grundlegendes Verständnis der Musik unverzichtbar. Der Mehraufwand, der für Ungeübte erforderlich ist, um die Relation der Silben zum Metrum zu erkennen, ist keine „Schikane“, sondern in einer tatsächlichen rhythmischen Komplexität begründet, die gerade

<sup>204</sup> Explizites Zählen ist nicht nötig, sofern die metrische Pulsation beim Lesen bzw. (stummen) Rezitieren hinzugedacht wird. Diese Herangehensweise ist zu empfehlen.

den Reiz der entsprechenden Kompositionen und Improvisationen ausmacht, und die eine Notation deshalb widerspiegeln sollte.

Aber auch in rein struktureller Hinsicht, als Grundlage für eine Analyse, ist die von mir gewählte Notation zweckmäßiger, wie beispielsweise an folgender, einfach gebauter Variationsphrase zum Delhi-*qāyda* 1 deutlich wird (einmal nach „Wörtern“ gruppiert und einmal nach *mātrā*):

*dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa |*  
*dhāṭiṭadhā ṭiṭadhāṭi ṭadhāṭiṭa dhādhāṭiṭa |*

In der oberen Notationsweise ist auf einen Blick zu erkennen, dass die *bol*-Gruppe *dhāṭiṭa* dreimal wiederholt wird. Auch das Verhältnis der Variation zum Thema wird unmittelbar deutlich: die ersten beiden Dreisilber werden wiederholt, der nachfolgende Viersilber ist nach hinten verschoben, und die sechssilbige Schlussformel fällt dadurch weg. Sogar der übergeordnete Rhythmus einer Quartole über die drei ersten *mātrā* sticht sofort ins Auge, wovon sich die metrische Position der einzelnen Silben problemlos auch ohne „Nachzählen“ ableiten lässt. In der unteren Notationsweise hingegen ist auf den ersten Blick gar nichts zu erkennen – nur durch vollständiges Entziffern der Sequenz von der ersten bis zur letzten Silbe lässt sich die Struktur erschließen. Für komplexere Variationen gilt dies in noch stärkerem Maß.

Der Großteil der *tablā*-Musik lässt sich problemlos auf diese Weise notieren, weil die Silben meist in regelmäßigen Zeitabständen aufeinander folgen und nur gelegentlich Pausen- oder Dehnungszeichen eingeschoben werden müssen. Eine Änderung der *bol*-Dichte erfordert jedoch eine besondere Kennzeichnung, da sie nicht, wie etwa bei Kippen, an der Gruppierung der *bol* zu erkennen ist. Der häufigste Wechsel, die Verdopplung der *bol*-Dichte, wird deshalb durch Unterstreichung angezeigt. Erläuterungen zur Notation komplexerer Rhythmen finden sich in Kapitel 2.4.

Im Textteil der vorliegenden Arbeit, in dem meist nur einzelne Phrasen zitiert werden, entspricht die Notation genau den oben angeführten Beispielen. Ein senkrechter Strich begrenzt je nach Kontext und *bol*-Dichte einen ganzen *vibhāg*, einen halben *vibhāg*, oder eine *mātrā*.<sup>205</sup> Auf eine zusätzliche Kenntlichmachung der *mātrā* bzw. der Relation der *bol* zum Metrum, wie Shelar sie vornimmt, wird verzichtet. Wie in Kapitel 2.1 erläutert, konkurriert sein Liniensystem in der visuellen Wahrnehmung zu stark mit der Gliederung nach „Wörtern“ und

<sup>205</sup> Alle Transkriptionen und Zitate sind in *tintāl*, dem für *tablā*-Musik mit Abstand wichtigsten metrischen Zyklus mit der Struktur 4+4+4+4, das heißt jeder *vibhāg* enthält vier *mātrā*.

schränkt allein durch den zusätzlichen Platzverbrauch die Übersichtlichkeit ein. Aber auch ein diskreteres Zeichen, etwa in Form eines senkrechten Strichs über jeder Silbe, die auf den Beginn oder in die Mitte einer *mātrā* fällt, würde den Fokus zu stark von den motivisch relevanten Einheiten der *bol*-Gruppen ablenken und beim Lesen keine nennenswerten Vorteile bringen, da sich die Relation zum Metrum ohnehin leicht erschließen lässt. Im Transkriptionsteil hingegen sind die *bol*, genau wie in der reinen *bol*-Notation von Kippen, in ein Raster eingefügt, um die Orientierung innerhalb der metrischen Zyklen, der *āvartan*, zu erleichtern. Die Anpassungen dieses Systems, die nötig sind, um das oben beschriebene Prinzip der *bol*-Gruppierung nach „Wörtern“ einzuhalten, werden in Kapitel 2.4 erläutert, genau wie die zahlreichen Wiederholungs- und Abkürzungszeichen, die den Nachvollzug der Analysen erleichtern sollen.

Die oben beschriebene, im Transkriptionsteil verwendete reine *bol*-Notation ist optimiert für eine strukturelle Analyse auf der Ebene der *bol*. Darüber hinausgehende Angaben zur Spieltechnik oder zum Klang sind ihr nicht beigefügt, weil diese zusätzlichen Informationen von den Strukturen ablenken würden.<sup>206</sup> Aus zwei Gründen ist es aber unerlässlich, die *qāyḍā*-Interpretationen zusätzlich in einer Notation zu transkribieren, die genau erkennen lässt, welche Schläge mit welchem klanglichen Resultat ausgeführt wurden: erstens ist es für nicht-*tablā*-spielende Leserinnen und Leser kaum möglich, auf Basis einer reinen *bol*-Notation eine differenzierte Klangvorstellung zu entwickeln, und zweitens lassen sich wesentliche Aspekte einer *qāyḍā*-Interpretation allein mit Hilfe der *bol* nicht ausdrücken. Letzteres betrifft in erster Linie zusätzliche Schläge und rhythmisierte Glissandi auf dem *bāyā*, der tieferen Trommel, die nicht rezitiert werden und sich in manchen Fällen auch kaum rezitieren lassen. Es handelt sich dabei um eine Art von Verzierungen, die dem Gerüst der *bol* hinzugefügt werden und wesentlich zum *vistār*, zur Ausweitung des Themas durch Variation, beitragen können. So kommt es vor, dass die identische *bol*-Sequenz auch bei unmittelbaren Wiederholungen deutlich verschiedene rhythmische und klangliche Gestalt annimmt. Eine Transkription als Grundlage für Analysen muss diesen Aspekt, der in der Literatur zur *tablā*-Musik bisher kaum Beachtung fand, mit berücksichtigen und ist deshalb auf ein entsprechend detailliertes Notationssystem angewiesen.

---

<sup>206</sup> Auch die überzeugende Methode von Kippen, *sur*-Schläge durch Großschreibung zu kennzeichnen, wurde nicht übernommen, weil diese Schläge in den untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen nur sehr selten auftauchen.

In einer frühen Version seines präskriptiven Notationssystems hat James Kippen die erwähnten Aspekte des *bāyā*-Spiels integriert: um zusätzliche, nicht rezitierte Schläge zu kennzeichnen, setzt er die entsprechenden *bol* in eckige Klammern, rhythmisierte Glissandi notiert er mit einem Schrägstrich unterhalb eines Pausenzeichens, das die rhythmische Position anzeigt.<sup>207</sup> Diese Notationsweisen tauchen allerdings nur selten bei ihm auf,<sup>208</sup> denn die Zusatzschläge und rhythmisierten Glissandi sind in den meisten Fällen keine festen Bestandteile der überlieferten Kompositionen, die in einer präskriptiven Notation festgehalten werden müssten, sondern Interpretationen, die nach persönlichen Vorlieben und oft aus dem Moment heraus vorgenommen werden. Falls sie doch in einer präskriptiven Notation erwünscht sind, lassen sie sich mit Kippens Methode präzise und effizient hinzufügen. Eine Transkription mit deskriptivem Anspruch würde jedoch durch solche Zusätze auf der Ebene der *bol* nahezu unlesbar, weil jedes Glissando ein eigenes Pausen- oder Dehnungszeichen, und jeder zwischengeschobene Zusatzschlag einen eingeklammerten *bol* verlangt. Die folgende Zeile stellt einen Versuch dar, das *bāyā*-Spiel eines Ausschnitts einer Interpretation des Delhi-*qāyda* 1 von Nizamuddin Khan – einem Spieler, der diese Gestaltungsmöglichkeit besonders virtuos einsetzt – mit Kippens Zusätzen zu notieren:<sup>209</sup>

*dhātīṭa*– *dhātīṭa*– *dhā*–*dhādhīṭa*[*ge*] *dhā*–*ge*[*ge*] *dhinnā*[*ge*]*genā*[*ge*] |

^     / ○     / ○ / ○ ○     ^ ○ / ^ ○     ^     ○ ○     ○

Die „Wörter“ lassen sich, außer zu Beginn, kaum erkennen, der Rhythmus lässt sich nur umständlich entziffern. Eine Befrachtung der *bol* mit diesen durchaus relevanten Informationen macht sie als Mittel zur Notation der strukturellen Essenz unbrauchbar. Deshalb ist es sinnvoll, eine von den *bol* getrennte, symbolische Ebene für all jene Aspekte einzufügen, die als Interpretation der *bol* zu verstehen sind. Und da für eine solche symbolische Notation keine

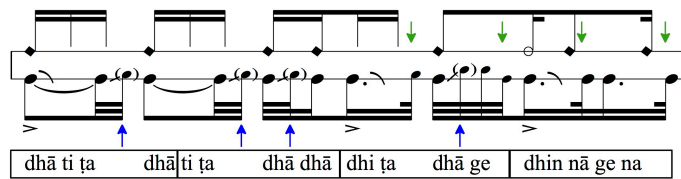
<sup>207</sup> Vgl. Kippen 1988b: xvii und xxii.

<sup>208</sup> Die wenigen Beispiele in „The Tabla of Lucknow“, jenem Werk, in dem Kippen diese Notationsweise verwendet, finden sich in nur fünf von 40 notierten Kompositionen (vgl. Kippen 1988b: 171, 176, 180, 195). In seiner knapp 20 Jahre später veröffentlichten Transkription von Natthu Khans *peškār* verzichtet er sogar vollständig auf diese Differenzierungsmöglichkeit seines Systems, und notiert stattdessen rhythmisierte Glissandi gar nicht und Zusatzschläge ohne Klammern, wie gewöhnliche Schläge (vgl. Kippen 2006: 141ff.). *Mātrā* 7 und 8 im ersten *āvartan* von Natthu Khans *Peshkar* lauten bei Kippen dementsprechend *dhā*– *dhāge* *tīnā*–, obwohl er 1988 in „The Tabla of Lucknow“ darauf hingewiesen hatte, dass die Silbe *ge* in diesem Kontext nie rezitiert wird (vgl. Kippen 1988b: xvii).

<sup>209</sup> Es handelt sich nicht um eine der Notationsweisen von Kippen, sondern um einen Hybrid von Elementen dreier unterschiedlicher Systeme: der Rhythmus ist nach meinem System notiert, bei dem die *bol* nach „Wörtern“ gruppiert werden und eine Verdopplung der rhythmischen Werte durch Unterstreichung angezeigt wird; die *bāyā*-Glissandi und -Zusatzschläge sind nach Kippens „The Tabla of Lucknow“ notiert (vgl. Kippen 1988b); und die Symbole für *bāyā*-Schläge mit und ohne Druck entstammen Kippens System zur Transnotation von Gurudev Patwardhans Notationen (vgl. Kippen 2006).



Vorbilder in der Hindustani-Tradition existieren, bietet sich die Notenschrift aufgrund ihrer rhythmischen Präzision an.



**Abb. 2.14** Beispiel für Zusatzschläge und rhythmisierte Glissandi (Nizamuddin-1.1, a3v1)

Abb. 2.14 zeigt den oben zitierten Ausschnitt von Nizamuddin Khan in meinem notenschriftlichen Notationssystem, Klangbeispiel Nizamuddin-1-1\_a3v1-2.mp3 enthält zusätzlich den nächsten *vibhāg* (siehe auch Transkriptionsteil Seite 42). Wie zu erkennen ist, handelt es sich auf der Ebene der *bol* schlicht um das unveränderte *qāyḍā*-Thema – sieht man von jenem Zusatzschlag zu Beginn der dritten *mātrā* ab, der sich als einziger auf der Ebene der *bol*, durch eine Änderung von *ti* zu *dhi*, ausdrücken lässt. Die übrigen Zusatzschläge sind, je nach Lautstärke, als kleine oder als gewöhnliche Notenköpfe notiert (Pfeil von oben), die rhythmisierten Glissandi, wie in Kapitel 1.2 beschrieben, als eingeklammerte Notenköpfe (Pfeil von unten).<sup>210</sup> Weitere Details zum notenschriftlichen Notationssystem werden in Kapitel 2.5 besprochen.

## 2.4 Detaillierte Beschreibung des verwendeten *bol*-Notationssystems

Im Folgenden werden zuerst die Regeln zur Notation des Rhythmus und des Metrums vorgestellt, danach alle Wiederholungszeichen erklärt, als Drittes die wichtigsten Wiederholungszeichen anhand eines fiktiven Beginns einer *qāyḍā*-Interpretation veranschaulicht, und schließlich weitere, ergänzende Hinweise gegeben.

### Notation des Rhythmus

- Grundsätzlich sind alle Silben gleich lang, Pausen und Dehnungen werden durch Bindestriche vom Dauernwert einer Silbe ausgedrückt.
- Weicht die *bol*-Dichte von der in einem Abschnitt vorherrschenden ab, so sind die entsprechenden *bol* unterstrichen. Ohne einen weiteren Zusatz bedeutet die Unterstreichung, dass sich die *bol*-Dichte verdoppelt, ansonsten ist die Proportion der Abweichung unmittelbar nach der unterstrichenen Sequenz in eckigen Klammern angege-

<sup>210</sup> Oft lässt sich vom bloßen Hören nicht mit Sicherheit feststellen, ob gleichzeitig zu einem rhythmisierten Glissando auch ein leichter Schlag auf das Fell ausgeübt wurde.

ben. Die genaue Angabe der Proportion erlaubt es, beliebig komplexe N-Tolen wie etwa 8:5 (acht Silben anstelle von fünf Silben), die bei Transkriptionen durchaus anzutreffen sind, unmissverständlich zu notieren. Das Thema des Delhi-*qāyda* 2 (siehe Abb. 2.9) und die oben in Abb. 2.1 bis Abb. 2.6 zitierte Sequenz lauten demnach wie folgt:

*dhāti dhāgena dhātirakiṭa | dhāti dhāgetinākena |*  
*dhiradhira kat--- dhiradhira kat--- | dhiradhira kiṭataka takata[3:4] dhā--- |*

- In seltenen Fällen wird die Verdopplung der *bol*-Dichte durch Weglassen der Vokale ausgedrückt (bspw. *trkṭ* statt *tirakiṭa*), entweder um Platz zu sparen, oder, falls sich die *bol*-Dichte vervierfacht, in Kombination mit einer Unterstreichung.

### Notation des Metrums

Wie in Kapitel 2.3 angedeutet, kommt im Transkriptionsteil ein von Kippen inspiriertes Rastersystem zum Einsatz, das es stets erlaubt, die Relation zum Metrum nachzuvollziehen. Ein Feld entspricht dabei grundsätzlich entweder einer *mātrā*, oder einem *vibhāg*. Je nach *bol*-Dichte, das heißt je nach Platzbedarf, sind auf einer Zeile zwei oder vier Felder untergebracht, die einem *vibhāg* entsprechen, oder zwei, vier oder acht Felder, die einer *mātrā* entsprechen. Die *āvartan* sind, ebenfalls wie bei Kippen, durch eine breitere Linie voneinander abgegrenzt, außerdem mittels vorangestellter Ziffern durchnummeriert. Auf diese Weise lässt sich sofort erkennen, ob ein Feld einer *mātrā* oder einem *vibhāg* entspricht. Abb. 2.15 zeigt den häufigen Fall, dass eine Zeile einen *vibhāg* und vier Felder enthält, die je einer *mātrā* entsprechen.

1				
2				

**Abb. 2.15** Raster mit vier *mātrā* pro Zeile

Überschreitet ein „Wort“ bzw. eine *bol*-Gruppe die Begrenzung eines Feldes zum nächsten Feld, so wird nicht das „Wort“ aufgespalten und auf die Felder verteilt, sondern die Felder werden verbunden (nur in seltenen Ausnahmefällen wird dieses Prinzip zur einfacheren Lesbarkeit nicht beachtet). Auf diese Weise entsteht ein doppelt, dreimal oder viermal so langes Feld, in dem die *bol*-Gruppen als fortlaufende Sequenz aneinandergereiht sind. Abb. 2.16 weiter unten zeigt einen *khālī-bharī*-Zyklus zum Delhi-*qāyda* 1 mit einer Dichte von acht *bol* pro *mātrā*. Die ersten beiden *mātrā* enthalten eine Wiederholung der ersten acht Silben des

Themas und sind je in einem eigenen Feld notiert, weil *dhādhā* hier von *dhādhātiṭa* abgepalten und als *bol*-Gruppe verselbständigt ist. Die dritte und vierte *mātrā* hingegen enthalten das vollständige Thema, in dem *dhādhātiṭa* eine zusammenhängende *bol*-Gruppe bildet, weshalb die beiden entsprechenden Felder miteinander verbunden sind. Miteinander verbundene Felder sind aus dem Kontext leicht als solche zu erkennen, weil sich in ihrer Nachbarschaft stets nichtverbundene Felder finden, an denen die Basisgliederung kenntlich wird.

3	dhātiṭa dhātiṭa dhādhā	dhātiṭa dhātiṭa dhādhā	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena
	tātiṭa tātiṭa tāta	tātiṭa tātiṭa tāta	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena

**Abb. 2.16** Beispiel für miteinander verbundene *mātrā*-Felder

### Wiederholungszeichen und Abkürzungen

- O, o, A, a, ... Großbuchstaben werden als Kürzel für *khulā*-Phrasen (offener *bāyā*), Kleinbuchstaben für deren *band*-Varianten (geschlossener *bāyā*) verwendet. In manchen Fällen sind den Buchstaben bei nur geringfügig modifizierten Phrasen Striche beigefügt (O', A'). Der Buchstabe „O“ ist stets für das Thema reserviert („Original“).
- O<sub>1</sub> Ein Buchstabe mit tiefgestellter 1 oder 2 bezeichnet die erste oder zweite Hälfte der entsprechenden Phrase.
- {...} Eine *bol*-Sequenz innerhalb geschweiften Klammern wird einmal wiederholt.
- {...}<sup>3x</sup> Bei mehreren Wiederholungen zeigt die hochgestellte Ziffer mit Malzeichen, wie oft die *bol*-Sequenz erklingt, ein hochgestelltes „3x“ bedeutet demnach zwei Wiederholungen.
- ⌒ Ein „hängender“ Bogen bezeichnet den Beginn eines *band*-Abschnitts, das heißt eines Abschnitts mit geschlossen gespieltem *bāyā*, ein „liegender“ den Beginn eines *khulā*-Abschnitts. Beide Zeichen implizieren gleichzeitig die Wiederholung einer oder mehrerer unmittelbar vorangegangener Phrasen. Der Umfang der wiederholten Sequenz lässt sich unschwer aus dem Kontext erschließen (siehe das Beispiel weiter unten).

Die oben erklärten Zeichen für Wiederholungen stammen aus Nikhil Ghoshs Notationssystem und sind teilweise schon deutlich länger in Gebrauch.<sup>211</sup> Ich habe sie um folgende ergänzt:

- {...}<sup>T</sup> Die hochgestellte Angabe „T“ nach einer geschweiften Klammer bezeichnet einen *tihā*, impliziert also, dass die *bol*-Folge dreimal gespielt wird, aber auch, dass die *bol* oder die Pausen nach jenem *dhā* innerhalb der

<sup>211</sup> Die geschweifte Klammer zur Kennzeichnung einer wiederholten *bol*-Sequenz bspw. geht auf Jyotirindranath Tagore (1849-1925) zurück (vgl. Ghosh 1968: 114).

Klammer, das auf *sam* fällt, bei der letzten Wiederholung entfallen.<sup>212</sup> In seltenen Fällen, beispielsweise bei der Transkription von Thirakwa-6, sind innerhalb eines *tihā* manche *bol*, die nicht in jeder Wiederholung gespielt werden, zusätzlich von gewöhnlichen Klammern umgeben.

(*~*) (*~*)

Eingeklammerte hängende oder liegende Bögen markieren nicht den Beginn einer Wiederholung, sondern nur einen Wechsel von *khulā* zu *band* oder von *band* zu *khulā* im Verlauf einer Phrase.

¼

Der „Faulenzer“ bezeichnet eine unmittelbare Wiederholung einer längeren Phrase, eines ganzen *vibhāg*, oder eines ganzen *khālī-bharī*-Zyklus. Der Umfang der Wiederholung lässt sich auch hier unschwer aus dem Kontext erschließen.

3, 8<sub>m5-8</sub>, 2<sup>2:1</sup>

Zahlen bezeichnen bei nicht unmittelbaren Wiederholungen den *āvartan*, der ganz oder in Teilen wiederholt wird. Tiefgestellte Zusätze beziehen sich auf eine Auswahl wiederholter *mātrā*, hochgestellte auf eine Änderung der *bol*-Dichte. Die Beispiele bedeuten demnach:

- Der ganze dritte *āvartan* wird wiederholt.
- *Mātrā* 5 bis 8 des achten *āvartan* werden wiederholt.
- Der zweite *āvartan* wird in doppelter *bol*-Dichte wiederholt.

O<sub>~</sub>, *~*, *~*B

Eine Tilde nach einem Buchstaben oder einem der Wiederholungszeichen bedeutet, dass das Ende, eine vorangestellte Tilde, dass der Beginn einer Phrase oder einer Gruppe von Phrasen abgeändert ist.

### Fiktiver Beginn einer *qāydā*-Interpretation

Abb. 2.17 zeigt die ersten beiden *āvartan* einer fiktiven Interpretation des Delhi-*qāydā* 1. Die *bol*-Dichte beträgt im ersten *āvartan* vier *bol* pro *mātrā*, im zweiten acht. Ein genereller Wechsel der *bol*-Dichte, wie hier zwischen erstem und zweitem *āvartan*, wird durch eine gestrichelte Linie zwischen den *āvartan* und eine Angabe der Proportion zwischen alter und neuer *bol*-Dichte angezeigt (2:1 bedeutet eine Verdopplung der *bol*-Dichte).

1	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākēnā	tātiṭa tātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgenā
	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākēnā	tātiṭa tātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgenā
2:1	-----	
2	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākēna	tātiṭa tātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena
	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākēna	tātiṭa tātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena
	dhātiṭa dhātiṭa dhādhā	dhātiṭa dhātiṭa dhādhā
	tātiṭa tātiṭa tātā	tātiṭa tātiṭa tātā
	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākēna	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena

**Abb. 2.17** Beispiel 1 für die reine *bol*-Notation ohne Abkürzungen

Da die *bol*-Notation im Transkriptionsteil, wie erwähnt, in erster Linie als Werkzeug der Analyse dient, werden Wiederholungen so weit als möglich durch die oben erläuterten Symbole ausgedrückt und nicht ausgeschrieben. Dies hat zur Folge, dass bei vielen

<sup>212</sup> Vgl. hierzu Kapitel 1.7

Transkriptionen die meisten Felder leer bleiben oder nur zu Beginn ein einzelnes Zeichen enthalten. Abb. 2.18 zeigt den gleichen *qāyḍā*-Beginn wie Abb. 2.17 unter Verwendung von Wiederholungszeichen und Abkürzungen.

1	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena	= O	⌒		⌒		
	%						
2:1	-----						
2	O		⌒		⌒		
	%						
	{O <sub>1</sub> }		O				
	(⌒)		⌒				

**Abb. 2.18** Beispiel 1 für die reine *bol*-Notation mit Abkürzungen

Um alle neu auftretenden Phrasen von den wörtlich wiederholten oder nur geringfügig variierten abzuheben, sind die entsprechenden Felder blau gefärbt.<sup>213</sup> Bei symmetrischen *khālī-bharī*-Zyklen ist stets in der Mitte des Zyklus der „hängende“ Bogen platziert (⌒). Er zeigt an, dass die gesamte erste Hälfte wiederholt wird, aber zu Beginn mit geschlossenem *bāyā* (*band*) statt mit offenem (*khulā*). Das Beispiel in Abb. 2.18 enthält fünf solcher Zyklen. Die Tatsache, dass die Wiederholung in a1v2 (erster *āvartan*, zweiter *vibhāg*) einen ganzen *vibhāg* betrifft, in a2m3-4 hingegen nur zwei *mātrā* und in a2v4 erneut einen ganzen *vibhāg*, wird aus dem Kontext ersichtlich. Der eingeklammerte, „liegende“ Bogen (⌒) bezeichnet jene Stelle, an der die Rückkehr zu *khulā* innerhalb der wiederholten Zyklushälfte stattfindet. Sofern dies nicht der Beginn eines Feldes ist, handelt es sich nur um eine ungefähre Angabe, für eine exakte Lokalisierung muss deshalb die notenschriftliche Transkription konsultiert werden. Das Gleiche gilt für den Wechsel zu *band bol* in der Schlussformel am Ende einer Phrase: das mit „O“ abgekürzte Thema beispielsweise kann entweder mit *dhāgetinākena* oder mit *dhāgedhināgena* enden, abhängig sowohl vom Kontext als auch von den Präferenzen des jeweiligen Spielers. Diese Differenz ist zwar keineswegs irrelevant und wird deshalb auch in Kapitel 7.2.4 besprochen, durch ihre Berücksichtigung würde die Übersichtlichkeit der reinen *bol*-Notation aber zu stark beeinträchtigt.

3	dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena
	tātiṭa tātiṭa tātiṭa tātiṭa tātātiṭa	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena
	dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinā kiradhā	ṭiṭa dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa dhāgetinākena
	tātiṭa tātiṭa tātātiṭa tāketinā kiradhā	ṭiṭa dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena

**Abb. 2.19** Beispiel 2 für die reine *bol*-Notation ohne Abkürzungen

<sup>213</sup> In der schwarz-weißen Druckfassung der vorliegenden Arbeit erscheint die Färbung grau.

3	{dhāṭiṭa dhāṭiṭa}	dhādhāṭiṭa	O	
	(		(	
	O~	<u>kiradhā</u>	ṭiṭa dhāṭiṭa dhīṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena	= A
	(		)	

**Abb. 2.20** Beispiel 2 für die reine *bol*-Notation mit Abkürzungen

Abb. 2.19 und Abb. 2.20 zeigen eine Fortsetzung der imaginären *qāyḍā*-Interpretation, einmal ausgeschrieben und einmal mit Abkürzungen versehen. In m2 (zweite *mātrā*) und m10 (zehnte *mātrā*) sind die *bol*-Gruppen *dhādhāṭiṭa* bzw. *kiradhā* an den rechten Rand des Feldes gerückt, weil der Beginn des Feldes von einem Teil der wiederholten Sequenz bzw. der mit „O“ abgekürzten Phrase besetzt ist. Die Felder mit neuen Phrasen in m1-2 und m11-12 sind unterschiedlich gefärbt: die hellere Färbung in m1-2 bedeutet, dass die entsprechende Phrase nur in diesem *āvartan* auftaucht, die dunklere Färbung hingegen, dass es sich um eine Phrase handelt, die, genau wie Phrase O, auch im weiteren Verlauf der *qāyḍā*-Interpretation vorkommt. Sie wird deshalb mit „A“ abgekürzt. Folgende wesentliche Eigenschaften einer *qāyḍā*-Interpretation lassen sich so auf einen Blick erkennen: der Anteil wiederholter Phrasen im Verhältnis zu den einmalig auftretenden, und die Position der neu auftretenden Phrasen sowohl im Verlauf der gesamten *qāyḍā*-Interpretation als auch innerhalb der einzelnen *khālī-bharī*-Zyklen.

Die Tilde am Beginn des dritten *vibhāg* (O~) zeigt an, dass Phrase O nicht zuende geführt wird. Die *bol*-Gruppe *kiradhā* am Ende von m10 entspricht genau einer Viertel-*mātrā* (*kiṛa* ist unterstrichen und deshalb doppelt so schnell). Daraus folgt, dass von der vorangestellten Phrase O die letzten beiden Silben (*kena*) ersetzt werden. Beim Übergang zum nächsten Feld (m11) bildet sich eine phrasenübergreifende *bol*-Gruppe *dhāṭiṭa*. Damit die Phrasen O und A erkennbar bleiben, erfolgt an dieser Stelle keine Verbindung der *mātrā*-Felder. In m14 wird angezeigt, dass der Übergang zu *khulā* unmittelbar vor m15, das heißt genau bei der Silbe *dhā* stattfindet.

### Ergänzende Bemerkungen

- Den Transkriptionen sind jeweils Tempoangaben sowie Bemerkungen zu Schwierigkeiten der Transkription oder zu Besonderheiten vorangestellt, die in der Notation nicht wiedergegeben werden konnten.
- Kleine mutmaßliche Fehler und Ungenauigkeiten im Spiel sind nicht notiert, wenn es Parallelstellen gibt, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf die intendierten *bol* schließen lassen.

- *Mukhṛā* werden nur in den notenschriftlichen Transkriptionen ausgeschrieben, in der reinen *bol*-Notation hingegen durch das Wort „mukhṛā“ abgekürzt, da sie nur als ganze Bausteine zum *vistār* beitragen und nicht in ihrer konkreten Gestalt.
- An manchen Stellen sind verbale Kommentare in die Transkriptionen eingefügt, wie etwa „Unterbruch“ wenn das *tablā*-Spiel unterbrochen wird, oder „bāyā wird gestimmt“. Details, was den Beginn und das Ende solcher Abschnitte anbelangt, sind der notenschriftlichen Transkription zu entnehmen.
- Der gelegentliche Fettdruck von *bol* hat nur den Zweck, auf Besonderheiten wie etwa lokale Varianten einer ansonsten identischen Phrase hinzuweisen.
- Ein Pfeil deutet in den meisten Fällen auf das Wiederaufgreifen einer *bol*-Sequenz hin, in manchen Fällen aber auch nur auf eine Verwandtschaft, eine Analogie, oder einen sonstigen Querbezug. Im jeweiligen Analysetext finden sich entsprechende Erläuterungen.

## 2.5 Detaillierte Beschreibung des verwendeten notenschriftlichen Notationssystems

Das Prinzip, Schlagzeuginstrumente auf je einer eigenen Notenlinie zu notieren und Spieltechniken durch unterschiedliche Notenköpfen auszudrücken, ist in verschiedenen Musikstilen weit verbreitet. Ritwik Sanyal und Richard Widdess wenden es auf die beiden Felle der *pakhāvaj* an, einer Doppelkonustrommel, die als eine der Vorläuferinnen der *tablā* gilt, und der diese ein Teil ihres Repertoires verdankt.<sup>214</sup> Die Notation von Sanyal und Widdess differenziert nur wenige Grundschläge und dient nebst der Darstellung einiger *ṭhekā*, das heißt einfacher Schlagfolgen, die einen *tāl*, einen metrischen Zyklus definieren, nur der Transkription einer kurzen Passage innerhalb einer *rāg*-Aufführung.<sup>215</sup> Aber auch die differenzierteren Spieltechniken und das Solorepertoire der *tablā* lassen sich mit diesen Mitteln problemlos darstellen. Die einzelnen notenschriftlichen Symbole wurden in Kapitel 1.2 eingeführt, Abb. 2.21 zeigt eine Zusammenfassung. Unter den Noten stehen die häufigsten *bol* für eine Spieltechnik, darüber eine knappe Beschreibung.

<sup>214</sup> Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 318.

<sup>215</sup> Vgl. Sanyal/Widdess 2004: 356f.

**offener dāyā**

sur-tā (Flageolett, 2. Teilton)	kinār-tā (Flageolett, 3. Teilton)	syāhī-tin (vollständig offen)	halb-geschlossen (Ringfinger)	nicht eindeutig identifizierbar
↓	↓	○		↓
_____				
tā/nā/tin/tī	tā/nā/na/ṛa	tin/tī/tun/dī	na/ṛa/ṅga	

**geschlossener dāyā**

kleines <i>ṭiṭa/tirakiṭa</i> einzelne Finger (1, 2, 3)	großes <i>ṭiṭa/tirakiṭa</i> ganze Hand (1, 234)	ganze, gekrümmte Hand (1234, 234)	hin- und herkippende Handfläche
♩	♩	♩	≡≡≡
_____			
ti/tit/ta/ṭa/ra	ti/tit/ta/ṭa/ra	tak/ta	tiratira

**offener bāyā**

ohne Druck	mittlerer Druck	maximaler Druck	weiches gliss. hoch	gliss. runter	impulsartige Druckerhöhung	schwach gespielter Schlag
○	♩	♩	♩	♩	≡≡≡	♩
_____						
ge/ghē/gi/ghi/gī/ghī/ga/gā						

**geschlossener bāyā**

mit flacher Hand oder gekrümmten Fingern	Schnippen auf den Rand des Fells (metallisch)	mit flacher Hand auf hinteren Teil des Fells (Knall)
♩	♩	♩
_____		
ke/ka/ki	ke/ka/ki	kat (ke/ka/ki)

**Abb. 2.21** Auflistung der notenschriftlichen Symbole

Die Notenköpfe wurden nach folgenden Überlegungen gewählt:

- Offene Schläge werden durch flächige Formen symbolisiert, geschlossene durch bloße Striche, mit Ausnahme des akzentuierten, scharfen *tak* (ausgefülltes Dreieck). Auf diese Weise treten die als akzentuiert wahrgenommen, klangvolleren Schläge auch visuell hervor. Zusätzlich wird durch die Notenwerte und die Pausen sofort erkennbar, welche Schläge nachklingen und welche gedämpft sind.
- Für *sur-* und *kinār-tā*, bei denen es sich, wie in Kapitel 1.2 gezeigt, um Flageolette handelt, werden Rauten verwendet, und zwar ausgefüllte für den obertonreicheren, schneller verklingenden *kinār*-Klang, und hohle für den obertonärmeren, länger nachklingenden *sur*-Klang.
- Von den drei möglichen Paarungen offener *dāyā*-Schläge ist in einem Großteil des Repertoires vor allem die Kontrastbildung zwischen *kinār-* und *sur-tā* sowie zwischen *kinār-tā* und *syāhī-tin* strukturell relevant, beispielsweise in den *ṭhekā* oder den *qāyḍā*-Schlussfor-



meln. Deshalb steht ein hohler, weißer Kreis steht für *syāhī-tin*, damit *syāhī-tin* genau wie *sur-tā* visuell mit dem ausgefüllten, schwarzen *kinār-tā* kontrastiert.

- Für die Transkriptionen hat sich eine gesonderte Schreibweise für *dāyā̃*-Schläge als nötig erwiesen (der fünfte Notenkopf in der ersten Zeile in Abb. 2.21), die nicht eindeutig als *kinār-tā* oder halb-geschlossen identifizierbar sind, weil sowohl der 1. als auch höhere Teiltöne in unterschiedlichem Grad präsent sind, aber leicht gedämpft klingen. Dies kann sowohl bei einem halbgeschlossenen, als auch bei einem unbetont und mit lockerer Hand gespielten *kinār*-Schlag der Fall sein.
- Bei beiden Trommeln sind die vorherrschenden geschlossenen Schläge (meist *ti/ta/ta/ra* auf dem *dāyā̃* und *ka/ke/ki* auf dem *bāyā̃*) durch Notenhälse ohne Notenkopf symbolisiert. Dadurch treten die auffälligeren Klänge, zu denen neben dem erwähnten *tak* auf dem *dāyā̃* auch *kat* auf dem *bāyā̃* sowie das Schnippen mit dem Nagel auf den Rand gehören, visuell hervor.
- Die Zeichen für die mit der ganzen Handfläche gespielte Schlagfolge *dhiradhira* wurden von Kippen übernommen, da sie das Hin- und Herkippen der Hand gut veranschaulichen.
- Eingeklammerte Notenköpfe stehen für Schläge, die zu einer *bol*-Gruppe dazugehören, aber entweder nicht oder zu leise gespielt werden und deshalb unhörbar bleiben. Im *bāyā̃* sind Notenköpfe auch an solchen Stellen eingeklammert, an denen der Druck auf das Fell mit dem Handgelenk impulsartig erhöht und kein erneuter Schlag ausgeführt wird.

The image shows two lines of musical notation. Each line has a staff with notes and stems, and a corresponding box below it containing rhythmic notation. The notation is a mix of solid and hollow circles, some with stems, and some enclosed in brackets. The boxes contain the following rhythmic notations:

Line 1: dhāgī tīrīkīta dhīnaghīna | dhāgī tīrīkīta dhīnaghīna | dhāgīna dhā|tīrīkīta dhīna | dhāgī tīrīkīta dhīnaghīna

Line 2: tākī tīrīkīta tīnakīna | tākī tīrīkīta tīnakīna | dhāgīna dhā|tīrīkīta dhīna | dhāgī tīrīkīta dhīnaghīna

**Abb. 2.22** *Gat* aus Gurudev's „Mṛdaṅg aur Tablā Vādanpaddhati“ in meiner Notation

Abb. 2.22 zeigt zum Vergleich denselben *gat*, der auf Seite 83 in Kippens Notation zitiert wurde.<sup>216</sup> Die folgenden Prinzipien zur Notation des Metrums und der Rhythmen lassen sich daran erkennen:

<sup>216</sup> Die Orthographie ist genau von Kippen bzw. von Gurudev übernommen, ebenso die Spieltechniken und Klänge, die nicht dem bekannten, in Kapitel 4.5 zitierten *qāyā* entsprechen.

- *Vibhāg* werden immer als einzelne Takte notiert, *āvartan* durch doppelte Taktstriche voneinander abgegrenzt.
- Da alle Transkriptionen der vorliegenden Arbeit in *tīntāl* stehen, erfolgt keine Angabe von Taktarten bzw. der Anzahl *mātrā* pro *vibhāg*.
- Eine *mātrā* entspricht grundsätzlich einer Viertelnote, außer bei der Transkription von Zakir Hussains *qāyḍā*-Interpretation (Seite 123 im Transkriptionsteil), deren Grundtempo halb so schnell ist wie bei den anderen Spielern, weshalb die *mātrā* mit einer Halben gleichgesetzt wird.
- Die Notenabstände folgen nicht den üblichen Notensatzregeln, sondern sind annähernd proportional zu den jeweiligen Notenwerten, außer bei Zweiunddreißigsteln und Vierundsechzigsteln, die vergleichsweise mehr Platz einnehmen. Dadurch ist jede *mātrā* im Notenbild annähernd gleich lang und der Rhythmus lässt sich leichter erfassen.
- Die *bol* sind, wie in der reinen *bol*-Notation, in Felder eingefügt, die einer *mātrā* entsprechen.
- Nicht alle Silben stehen genau unter den dazugehörigen Noten, sondern nur der Anfang einer *bol*-Gruppe ist mit der dazugehörigen Note korreliert. Dadurch stehen die *bol*-Gruppen meist in größeren Abständen zueinander als in der reinen *bol*-Notation.
- Die Prinzipien der *bol*-Gruppierung werden etwas flexibler gehandhabt als in der reinen *bol*-Notation, damit die Verschiebungen zwischen Note und dazugehöriger Silbe nicht zu groß werden – allerdings nur, wenn dadurch, wie im Falle der *bol*-Gruppe *dhāgītirikīṭa* in Abb. 2.22, relativ eigenständige Komponenten voneinander getrennt werden. Außerdem sind in einfacher *bol*-Dichte alle Silben einer *bol*-Gruppe durch ein Leerzeichen voneinander getrennt. Da die *bol*-Gruppen, wie oben erwähnt, wegen der Notenabstände ohnehin in größeren Abständen zueinander stehen, sind die Abstände zwischen ihnen trotzdem groß genug, wie Abb. 2.23 zeigt.

dhā	ti	ṭa	dhā	ti	ṭa	dhā	dhā	ti	ṭa	dhā	ṭi	dhā	ṭi	dhā	dhā	ṭi	ṭi
-----	----	----	-----	----	----	-----	-----	----	----	-----	----	-----	----	-----	-----	----	----

**Abb. 2.23** Silben- und *bol*-Gruppenabstände in einfacher und doppelter *bol*-Dichte

- Falls ein „Wort“ zwischen zwei *mātrā* liegt, werden die Felder – anders als in der reinen *bol*-Notation – nicht miteinander verbunden. In Abb. 2.22 betrifft dies beispielsweise die *bol*-Gruppe *dhātīrikīṭa* (m5-6 und m13-14). Dies erleichtert es, die Relation der *bol* zum Metrum nachzuvollziehen. Durch die im Vergleich zur *bol*-Notation generell größeren Abstände zwischen „Wörtern“ bleiben diese dennoch klar erkennbar. Eine Ausnahme bil-

den N-Tolen, die über mehr als eine *mātrā* reichen und bei denen keine Silbe, außer der ersten, genau auf den Beginn einer *mātrā* fällt. Abb. 2.24 zeigt einen solchen Fall in der *qāyḍā*-Interpretation von Kanai Dutta: 33 Silben sind über den gesamten *vibhāg* verteilt, ohne erkennbare Beschleunigung innerhalb des *vibhāg*, die es erlauben würde, neun Silben getrennt in einer *mātrā* zu notieren. Das Feld, in dem die *bol* stehen, entspricht deshalb dem ganzen *vibhāg*.

33:32

dhāṭiṭa	dhādhāṭiṭa	dhāṭiṭa	dhādhāṭiṭa	dhāṭiṭa	dhādhāṭiṭaṭiṭa	dhādhāṭiṭa	dhāḡeṭinākēna
---------	------------	---------	------------	---------	----------------	------------	---------------

**Abb. 2.24** N-Tole über den gesamten *vibhāg* bei Kanai Dutta (a8v1)

- Die Balkensetzung folgt weitgehend der *bol*-Gruppierung. Sofern es der Lesbarkeit dient und dadurch keine irreführenden Strukturen suggeriert werden, sind aber auch größere Sequenzen durch Balken verbunden. Abb. 2.25 zeigt dies anhand jener Sequenz, die in Kapitel 2.1 mehrfach in verschiedenen Notationsweisen zitiert wurde.

dhiradhira	kat---	dhiradhira	kat---	dhiradhira	kiṭataka	takata	dhā---
------------	--------	------------	--------	------------	----------	--------	--------

**Abb. 2.25** Beginn eines *cakradār* von Amir Hussain Khan in Notenschrift

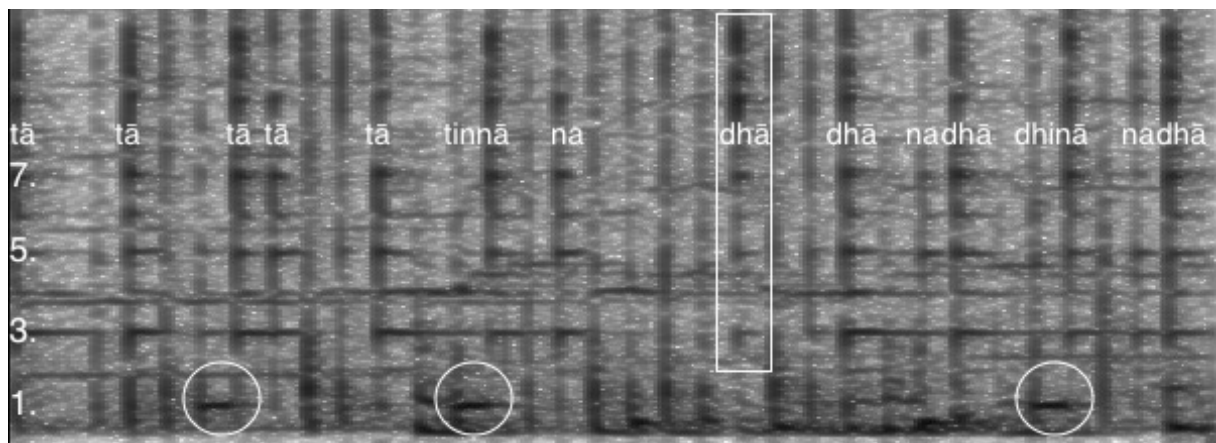
Die notenschriftlichen Transkriptionen sollen beim Lesen der gesamten *qāyḍā*-Interpretationen eine Klangvorstellung ermöglichen. Deshalb werden grundsätzlich alle Wiederholungen ausgeschrieben, es sei denn sie betreffen vollständige *khālī-bharī*-Zyklen. Der *nagmā*, die begleitende Melodie, wird hingegen nur einmal zu Beginn notiert. Sie wiederholt sich in jedem *āvartan*, oft kaum verändert, manchmal aber auch in kammermusikalischen Dialog mit dem Solisten an der *tablā*. Die *alānkār* des *nagmā*, die melodischen Verzierungen, sind annäherungsweise notiert. Eingeklammerte Noten werden nur „berührt“ und immer durch ein Glissando erreicht und verlassen, auch dort, wo aus Platzgründen keine Glissandolinie eingezeichnet ist. Ansonsten folgt die Notation den üblichen Konventionen.

### 3. Transkription

Im vorangehenden Kapitel 2 zur Notation wurde mehrfach auf den Unterschied zwischen präskriptiven und deskriptiven Zwecken hingewiesen, und auf die Konsequenzen, die daraus für eine Notationsweise zu ziehen sind. Im Folgenden geht es um den Vorgang der deskriptiven Übertragung von Klang in Schrift selbst, das heißt um das Heraushören der Trommelschläge von einer Tonaufnahme.

#### 3.1 Interpretation von klanglichen Phänomenen

Eine der Ursachen für Schwierigkeiten beim Transkribieren von *tablā*-Musik besteht darin, dass verschiedene Schlagtechniken auf der gleichen Trommel, das heißt auf demselben Schwingungssystem ausgeführt werden. Die in Kapitel 1.2 erläuterten Klangkontraste sind deshalb nicht immer in maximaler Deutlichkeit erkennbar, oder sogar in ihr Gegenteil verkehrt. Je schneller die Schlagfolge, desto häufiger kommt es vor, dass geschlossen intendierte Schläge leicht offen klingen, oder offen intendierte leicht abgedämpft, und dass sich die drei offenen *dāyā*-Schläge, die nur durch die Hervorhebung bestimmter Komponenten desselben Klangspektrums charakterisiert sind, einander annähern. Insbesondere bei älteren Aufnahmen von geringer Qualität kommt hinzu, dass sich geschlossene Schläge auf *bāyā* und *dāyā* manchmal, wenn sie sehr flüchtig gespielt werden, klanglich kaum unterscheiden, und dass einzelne Schläge von anderen verdeckt werden oder im Hintergrundrauschen untergehen.



**Abb. 3.1** Spektrogramm Ahmedjan Thirakwa-1.6, Delhi-*qāyda* 1, a3m9-16

Abb. 3.1 zeigt das Spektrogramm eines Ausschnitts einer Interpretation des Delhi-*qāyda* 1 von Ahmedjan Thirakwa, Abb. 3.2 weiter unten eine Transkription dieses Ausschnitts in Notenschrift (das *dhā* am Beginn des folgenden *āvartan* ist nur im Spektrogramm

enthalten).<sup>217</sup> Es handelt sich um die zweite Hälfte eines *khālī-bharī*-Zyklus: der erste, mit geschlossenem *bāyā* (*band*) gespielte *vibhāg* enthält eine Variante des Themas, bei der die erste *bol*-Gruppe *tātiṭa* durch *tā--* ersetzt ist, der zweite, mit offenem *bāyā* (*khulā*) gespielte *vibhāg* enthält eine Variationsphrase. Im Spektrogramm in Abb. 3.1 sind am linken Rand die Positionen der gut zu erkennenden ungeraden Teiltöne des *dāyā* eingetragen, über dem siebten Teilton stehen jene *bol*, die einen offenen *dāyā*-Schlag enthalten. Eingekreist sind drei Stellen, an denen der erste Teilton deutlich hervortritt, rechteckig eingerahmt ist eine Stelle mit schwachem drittem, aber deutlich zu erkennendem fünften und siebten Teilton. Um den gehörsmäßigen Nachvollzug zu erleichtern, bricht der Ausschnitt im dazugehörigen Klangbeispiel Ahmedjan\_Thirakwa-1-6-a3v3-4.mp3 dreimal genau bei einem der gekennzeichneten Klänge ab (bei *ta* in m10, bei *tin* in m12 und beim ersten *dhā* in m14), bevor er vollständig erklingt.

**Abb. 3.2** Transkription Ahmedjan Thirakwa-1.6, Delhi-*qāyā* 1, a3m9-16

Obwohl die drei Schläge mit eingekreistem erstem Teilton praktisch identisch klingen, sind in Abb. 3.2 nur der zweite und dritte als *syāhī-tin* mit entsprechendem Notenkopf transkribiert, der erste jedoch als geschlossener Schlag und Bestandteil des Zweisilbers *tiṭa*. Der Grund hierfür ist, dass ein offen intendierter *syāhī-tin*-Schlag an dieser Stelle ausgeschlossen werden kann und es sich vielmehr um das bekannte Phänomen handelt, dass ein geschlossen intendierter Schlag, bei dem der Finger zu schnell angehoben und das Fell nicht ausreichend gedämpft wird, offen klingt. Es handelt sich um eine Bequemlichkeit oder Nachlässigkeit im Spiel, die – vorausgesetzt es besteht eine Vertrautheit mit dem Idiom – beim Hören meist gar nicht wahrgenommen wird. Mithilfe der *bol* lässt sich dieser abweichende Klang nicht ausdrücken: das „Wort“ lautet für Eingeweihte unzweideutig *tātiṭa*, und eine theoretisch denkbare *bol*-Konstruktion wie *tātitin* oder *tātaktin* wäre im gegebenen Kontext schlicht falsch. Ob die notenschriftliche Transkription eine solche klangliche Differenzierung der *bol* ausdrücken soll, ist jedoch eine Ermessensfrage. Im vorliegenden Fall wurde darauf verzich-

<sup>217</sup> Die Aufnahmen auf der CD Thirakwa-1 stammen aus den Dreißigerjahren und wurden offensichtlich digital behandelt, unter anderem durch Rauschreduktion. Die wesentlichen Komponenten des Klanges werden dadurch jedoch nicht berührt.

tet, weil die Differenzierung, wie gesagt, beim Hören von der Identität des „Wortes“ überdeckt wird.

Weniger eindeutig verhält es sich mit der rechteckig eingerahmten Stelle. Der dort durch den Kontext unmissverständlich intendierte offene *kinār*-Schlag klingt leicht gedämpft und scharf, obertonreich. Er wird am äußersten Rand des *kinār* ausgeführt, so dass der dritte, ansonsten bei *kinār-tā* dominante Teilton nur schwach klingt und die meiste Energie in den Frequenzbereich über dem siebten Teilton fällt. Ob es sich um einen etwas nachlässig ausgeführten Schlag oder um eine bewusste Akzentuierung handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Eine Berücksichtigung bei der Transkription ließe sich zwar durchaus rechtfertigen, da es sich aber um einen sonst kaum anzutreffenden Einzelfall handelt, würde ein speziell eingeführtes Notationssymbol für diesen Klang die Lesbarkeit, bei beschränktem Nutzen, unnötig verringern.

Hingegen wurden mehrere Nuancen im Spiel des *bāyā* bei der notenschriftlichen Transkription des Ausschnitts berücksichtigt, weil sie wesentlich zur Gestaltung beitragen: durch den offen gespielten *ke*-Schlag in m11 wird der nachfolgende, geschlossene *bāyā*-Schlag bei *tin* und somit der zentrale Angelpunkt der Schlussformel stärker betont, und das letzte, als ein Schnippen auf den Rand ausgeführte *ke* in m16 erzeugt eine bewusste klangliche Varianz. Besonders bedeutsam ist aber die Tatsache, dass der eingeklammert notierte *ge*-Schlag bei *dhā* am Beginn von m14 sehr schwach erklingt, wodurch das nachfolgende *dhīṭa* stärker von *dhā* abgetrennt und ein Akzent auf die rhythmisch leichte Zeit des zweiten *mātrā*-Viertels erzeugt wird. Bei dem *ke*-Schlag am Beginn des Ausschnitts in m9 schließlich handelt es sich um einen Füllschlag, ähnlich den in Kapitel 2.3 anhand eines Ausschnitts von Nizamuddin Khan besprochenen, der für das rhythmische Gefüge von Bedeutung ist und theoretisch rezipiert werden könnte. Dadurch würde allerdings der Fluss der *bol* gestört, weshalb ein solcher Schlag meiner Erfahrung nach meist nicht rezipiert wird und nur in der notenschriftlichen Transkription enthalten ist.

Die Schläge bei *na* jeweils am Ende einer *bol*-Gruppe stellen einen Grenzfall dar. Besonders jener in m15 am Ende von *dhāgena* klingt, ähnlich wie der rechteckig eingerahmte, leicht gedämpft, im Unterschied zu diesem aber obertonarm und dumpf. Dadurch wird die *bol*-Gruppe *dhāgena* als Einheit betont und das nachfolgende, stärker resonierende und brillant klingende *dhā* als Beginn einer neuen *bol*-Gruppe hervorgehoben. Es handelt sich aber hier bei den *na*-Silben, wie auch das Spektrogramm zeigt, um verschiedene Abstufungen von *kinār*-Schlägen, die sich nur graduell voneinander unterscheiden. Außerdem ist, im Unter-

schied zu manchen vergleichbaren Stellen auf anderen Aufnahmen, keine eindeutig abweichende Spieltechnik wie etwa ein geschlossener, ein halbgeschlossener oder ein *sur*-Schlag erkennbar, weshalb auf eine Kenntlichmachung verzichtet wurde.

Die Transkription in Abb. 3.2 ist demnach nicht streng deskriptiv, sondern sie interpretiert die Phänomene und berücksichtigt nur eine Auswahl der klanglichen Differenzierungen, unter Abwägung von Effizienz und Lesbarkeit der Notation sowie der Relevanz für die Wahrnehmung. Diese Interpretation setzt Kenntnisse der Spieltechnik und vor allem des musikalischen Idioms inklusive des „Wortschatzes“ voraus. Automatisierte, softwarebasierte Transkriptionsmethoden, wie Parag Chordia sie in seiner Dissertation erforscht,<sup>218</sup> können deshalb – zumindest nach heutigem Stand – eine Transkription „von Hand“ nicht vollständig ersetzen: selbst unter optimalen Voraussetzungen erreicht Chordia in seinen Experimenten eine Rate von maximal 94% korrekt erkannter Schläge.<sup>219</sup> Die dabei verwendete Software könnte, sollte sie veröffentlicht werden, allenfalls den Vorgang des Transkribierens unterstützen, oder Daten für weitergehende Forschungen liefern, wie etwa die genauen Zeitabstände zwischen Schlägen zur Untersuchung der Agogik. Die Transkription eines Ausschnitts wie des oben besprochenen bedarf hingegen keines Spektrogramms oder anderer spezieller Techniken, die Schlagfolge lässt sich auch – Vertrautheit mit dem Idiom vorausgesetzt – durch einfaches Anhören der Aufnahme erkennen.

### 3.2 Wajid Hussain zum dritten

Einer der Gründe, weshalb nur wenige Transkriptionen von *tablā*-Musik existieren, liegt darin, dass nicht nur die generelle Hörkompetenz, sondern, wie oben erwähnt, auch die eigenen spieltechnischen Fähigkeiten und Repertoirekenntnisse der oder des Transkribierenden die Grenzen des Machbaren definieren. Entsprechend schwierig ist es, die Korrektheit einer Transkription nachzuweisen. Da die Analysen und Interpretationsvergleiche der vorliegenden Studie vollständig auf Transkriptionen beruhen, wird im Folgenden dennoch versucht, einige Werkzeuge und Arbeitsschritte aufzuzeigen, die den Vorgang der Transkription ein Stück weit überprüfbar machen und aus der Abhängigkeit vom bloßen Vertrauen in eine Autorität

---

<sup>218</sup> Vgl. Chordia 2006.

<sup>219</sup> Vgl. Chordia 2006: 89ff. Chordia verwendete Aufnahmen von drei verschiedenen Spielern, und die maximale Rate wurde nur bei den Aufnahmen von einem dieser Spieler erreicht. Außerdem enthielten die untersuchten Aufnahmen überwiegend *qāyḍā*, die tendenziell einfacher herauszuhören sind als etwa *relā*, weil sie weniger schnell gespielt werden und eine deutliche Hervorhebung aller Klangkontraste möglich ist und meist auch angestrebt wird (vgl. ebd.: 72ff.).

lösen. Anknüpfungspunkt hierfür ist eine Kontroverse zwischen Robert Gottlieb und James Kippen.

Robert Gottlieb ist der einzige Autor, der bisher in größerem Umfang Tonaufnahmen von *tablā*-Musik transkribierte. Das Ziel seiner zweibändigen Studie aus dem Jahr 1977 mit dem Titel „The Major Traditions of North Indian Tabla Drumming“ war es, die Charakteristik der wichtigsten *tablā*-Traditionen anhand kurzer Aufnahmen von *tablā*-Solos zu demonstrieren. Eine zweite Fassung erschien im Jahr 1993 unter dem Titel „Solo Tabla Drumming of North India: Its Repertoire, Styles, and Performance Practices“. Die Transkriptionen sind in beiden Fassungen identisch, der Textteil unterscheidet sich aber in einigen Punkten. Im Folgenden wird überwiegend auf die zweite Fassung von 1993 Bezug genommen, in der Gottlieb zwischenzeitliche Veröffentlichungen von Francis Shepherd, Gert-Matthias Wegner und James Kippen berücksichtigt.

Fünf Solos von Inam Ali Khan (Delhi), Keramatullah Khan (Farrukhābād), Wajid Hussain Khan (Lucknow), Kishan Maharaj (Banāras) und Alla Rakha Khan (Panjāb), die Gottlieb selbst in den Jahren 1971 und 1972 aufnahm, sind jeweils 15 bis 25 Minuten lang. Bei Habibuddin Khan vom *Ajrāḍā-gharānā*, der zu dieser Zeit wegen einer Lähmung nicht mehr spielen konnte, griff Gottlieb auf ältere Aufnahmen von insgesamt fünf Minuten Länge aus den Jahren 1956 und 1957 zurück. Der gesamte zweite Band seiner Studie besteht aus den Transkriptionen dieser Aufnahmen, bei denen nur die *thekā* zwischen den Kompositionen und Variationsfolgen größtenteils übersprungen werden. Der erste Band enthält allgemeine Erörterungen zur *tablā* sowie Kommentare und Analysen der transkribierten Tonaufnahmen. Gottliebs Analysemethoden werden weiter unten in Kapitel 4.6 besprochen, hier geht es vorerst nur um die Transkriptionen.

James Kippen wies in einem Aufsatz aus dem Jahr 2002 auf zahlreiche Fehler in der Transkription von Wajid Hussain Khans Solo hin und notierte sämtliche Kompositionen (nicht jedoch den *vistār*) in einer berichtigten Fassung.<sup>220</sup> Kippen hatte dabei völlig andere Voraussetzungen als Gottlieb: er war zehn Jahre lang, bis zu dessen Tod im Jahr 1990, Schüler von Wajid Hussain Khans Sohn Afaq Hussain Khan gewesen, hatte einen Teil des in Wajid Hussains Solo enthaltenen Repertoires selber erlernt und erhielt zudem bei seinen eigenen Transkriptionen Unterstützung von Wajid Hussains Enkel und langjährigem Schüler

---

<sup>220</sup> Vgl. Kippen 2002a.



Ilmas Hussain Khan.<sup>221</sup> Gottlieb hingegen hatte nie *tablā* spielen gelernt und war mit dem Instrument nur indirekt vertraut, durch den Unterricht, den sein zehnjähriger Sohn während eines Aufenthalts in Kolkata von Keramatullah Khan erhalten hatte.<sup>222</sup> Bei den Transkriptionen stützte er sich nach eigener Aussage auf die rezitierte Fassung der Stücke, um die er die Spieler jeweils nach den Aufnahmen bat, die aber seiner eigenen Beobachtung nach nicht selten vom Gespielten abwich,<sup>223</sup> außerdem in einigen Fällen auf Hilfestellung von Jnan Prakash Ghosh, der ihm auch bei Übersetzungen sowie bei der Organisation der Aufnahmesitzungen half.<sup>224</sup>

Kippen stützt sich in seiner Argumentation vollständig auf die Autorität, die ihm seine Teilhabe an der Überlieferungstradition des Lucknow-*gharānā* verleiht. Er bezeichnet seine Notationsweise dementsprechend als präskriptiv, im Unterschied zur deskriptiven von Gottlieb,<sup>225</sup> was vermutlich heißen soll, dass er die Kompositionen in jener Form notiert, in der sie überliefert wurden, ohne Berücksichtigung der spontanen Gestaltung durch Wajid Hussain und insbesondere ohne den improvisierten *vistār*. Der Problematik, die eine deskriptive Transkription mit sich bringt und der sich Gottlieb in seiner Studie – zumindest überwiegend<sup>226</sup> – stellt, weicht Kippen somit aus.

Gottlieb lässt in seiner Erwiderung auf Kippens Aufsatz nur einen Teil von dessen Kritik gelten und insistiert auf der Legitimität seiner Herangehensweise, die primär von dem auf der Aufnahme Hörbaren ausgeht:

Other discrepancies lead me to believe that the phrases obtained from Ilmas [Hussain Khan] are based on his personal experience and knowledge of the repertoire rather than having described them as they correspond with the recording. [...] However, there are numerous examples where the phrases simply do not correlate with the recording.<sup>227</sup>

Unter Bezugnahme auf zwei Kompositionen, von denen eine weiter unten besprochen wird, bekräftigt Gottlieb den Anspruch, seine Transkriptionen würden das Hörbare korrekt wiedergeben. Eine Methode, den eigenen, subjektiven Höreindruck für andere nachvollziehbar und überprüfbar zu machen, bleibt er jedoch – abgesehen vom Hinweis, er habe die Phrasen häu-

---

<sup>221</sup> Vgl. Kippen 2002a: 113.

<sup>222</sup> Über welchen Zeitraum Gottliebs Sohn Unterricht nahm, geht aus Gottliebs Angaben nicht hervor, der anzunehmende Mindestzeitraum umfasst die Jahre 1967 und 1968 (vgl. Gottlieb 1973: 2; Gottlieb 1977, Bd. 1: iv).

<sup>223</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, x.

<sup>224</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, xi; Gottlieb 2002: 171.

<sup>225</sup> Vgl. Kippen 2002a: 137.

<sup>226</sup> Tatsächlich hat Gottlieb in manchen Fällen das Gespielte beim Transkribieren bewusst „korrigiert“, wie er selber angibt (vgl. Kapitel 4.6, sowie Gottlieb 1993: I, 63).

<sup>227</sup> Gottlieb 2002: 169.

fig langsamer abgespielt<sup>228</sup> – schuldig. Kippen wiederum begegnet Gottliebs Erwiderung einzig mit dem erneuten Hinweis auf Ilmas Hussain Khans Autorität:

Gottlieb's discussion of possible inaccuracies in my notations lead me to reiterate that 1) Ilmas Hussain is an extraordinary and unique authority; 2) he conveyed his grandfather's versions of these pieces, all of which (I insist) are borne out in the recording; and 3) although Ilmas had his own versions of some of these pieces, they did not bleed into this work.<sup>229</sup>

Die Korrektheit von Kippens bzw. Ilmas Hussains Versionen soll hier nicht angezweifelt werden, und ebensowenig die Tatsache, dass die persönliche Vertrautheit mit einer *tablā*-Tradition und die Hilfestellung durch den aktuellen *khalīfā* dieser Tradition, Ilmas Hussain Khan, von unschätzbarem Wert sind. Dennoch ist es äußerst unbefriedigend, wenn ein Verweis auf eine Autorität, der keine unabhängige Überprüfung zulässt, das letzte Wort in einem wissenschaftlichen Disput bleibt. Eine Arbeit wie die vorliegende, in der *qāyda*-Interpretationen von 16 verschiedenen Spielern unterschiedlicher Traditionslinien miteinander verglichen werden, wäre überdies gar nicht denkbar, wenn die Vertrautheit mit dem engsten Umfeld dieser Spieler unabdingbar wäre für eine korrekte Transkription und Analyse.

Im Folgenden wird deshalb versucht, Methoden aufzuzeigen, mithilfe derer vielleicht keine endgültigen Beweise, aber doch Argumente für die Korrektheit einer bestimmten Transkription entwickelt werden können, die über den Verweis auf den subjektiven Höreindruck oder eine Autorität hinaus gehen.

Bei der Komposition, die Gottlieb in seiner Erwiderung explizit erwähnt, handelt es sich Kippen zufolge um einen *qāyda-relā*, Gottlieb verwendet die Bezeichnung *gat*.<sup>230</sup> Wajid Hussain spielt das Thema erst in einfacher, dann in doppelter und schließlich in vierfacher *bol*-Dichte. Während Gottlieb in jeder *bol*-Dichte identisch transkribiert, weist Kippen darauf hin, dass die ursprünglichen *bol* in vierfacher *bol*-Dichte spieltechnisch nicht realisierbar sind. Er notiert deshalb für die vierfache *bol*-Dichte eine modifizierte Version der ursprünglichen *bol* (solche Anpassungen sind gängige Praxis). Die kurze Phrase lautet jeweils wie folgt (in meiner rhythmischen Notationsweise und in der Orthographie der Autoren):

<sup>228</sup> Vgl. Gottlieb 2002: 169.

<sup>229</sup> Kippen 2002b: 173.

<sup>230</sup> Vgl. Kippen 2002a: 151f.; Gottlieb 1993: I, 107. Der *qāyda-relā* (ich verwende im Folgenden diese Bezeichnung) beginnt auf der mir zugänglichen Aufnahme (Gottlieb 1993, Tape 1), der auch die folgenden Zitate entnommen sind, bei 20:35 vom Beginn des *tablā*-Solos an, ohne Gottliebs einleitende Worte. Kippen zufolge beginnt er jedoch bei 19:49 (Kippen 2002a: 151). Dies deutet darauf hin, dass Kippen eine Kopie zur Verfügung stand, auf der das Solo um knapp vier Prozent schneller abläuft.

Gottlieb: *getakge getakke dhīna genā dhīnā dhāgetete*<sup>231</sup>  
 Kippen, einfache/doppelte *b.-D.* *ghetakka ghetakka dhinnedhinnāgenā dhāgetiṭe*  
 Kippen, vierfache *b.-D.* *ghetakka ghetakka dhenegene dhene dhāgetiṭe*<sup>232</sup>

Kontrovers sind nur die *bol* 7 bis 12, die Unterschiede in der Orthographie davor und danach sind nicht signifikant. Während es sich bei Kippen um bekannte *bol*-Gruppen handelt, die problemlos einer spieltechnischen und klanglichen Realisierung zugewiesen werden können, ist die *bol*-Sequenz bei Gottlieb nicht gebräuchlich. Sie unterscheidet sich nur in den Vokalen von der Version für die vierfache *bol*-Dichte bei Kippen, die beiden *nā* symbolisieren jedoch *kinār*-Schläge, wie aus den notenschriftlichen Symbolen in Gottliebs Notation zu erkennen ist. In meiner notenschriftlichen Notationsweise lauten die Sechssilber wie folgt (der eingeklammerte *bāyā̃*-Schlag wird häufig weggelassen):

Gottlieb:	Kippen, einfache und doppelte <i>bol</i> -Dichte:	Kippen, vierfache <i>bol</i> -Dichte:
dhīna genā dhīnā	dhinne dhinnā genā	dhene gene dhene

**Abb. 3.3** Transkriptionen einer *bol*-Sequenz bei Wajid Hussain Khan durch Gottlieb und Kippen

Gottlieb erwähnt Kippens Version für die vierfache *bol*-Dichte nicht, sondern vergleicht seine Version nur mit Kippens Version für die einfache und doppelte *bol*-Dichte. Er schreibt: „In Kippen's notation the bols Dhinna gena are the reverse of what Wajid Hussain performed. This is easily verified by listening to the resonant sonority relating to the combination stroke Dhi.“<sup>233</sup> Tatsächlich ist *syāhī-tin*, das zusammen mit einem offenen *bāyā̃*-Schlag den von Gottlieb erwähnten „Dhi“-Schlag ergibt, auf der Aufnahme in einfacher *bol*-Dichte gar nicht zu hören, weil Wajid Hussain den Finger nach dem Schlag liegen lässt und das Fell dadurch abdämpft, oder weil die Schläge vom laut gespielten *bāyā̃* verdeckt werden. Das Klangbeispiel Wajid\_Hussain-qayda-rela-a2-3.mp3 enthält zweimal, getrennt von zwei Sekunden Pause, die *āvartan* 2 und 3, in denen die gesamte oben notierte Phrase je einmal erklingt, erst *khulā*, dann mit Übergang von *khulā* zu *band* (hier in Kippens Orthographie):

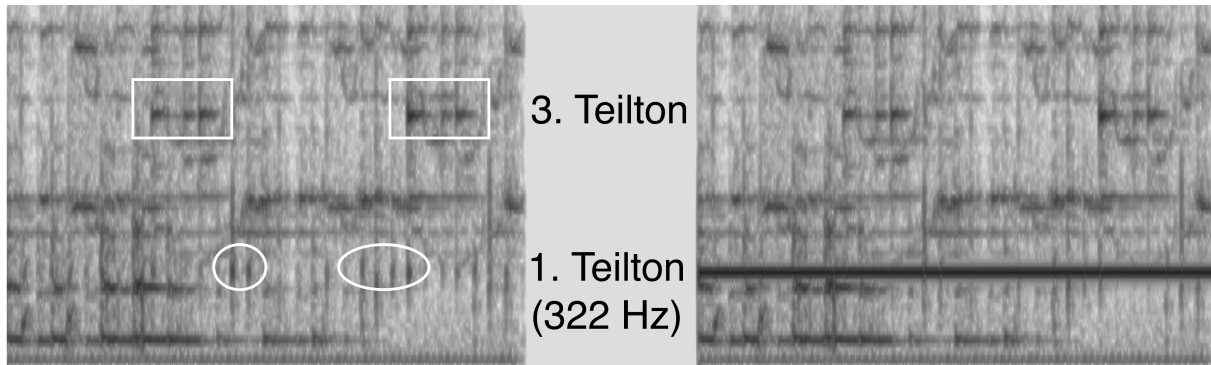
<sup>231</sup> Gottlieb 1993: II, 107.

<sup>232</sup> Kippen 2002a: 152.

<sup>233</sup> Gottlieb 2002: 169.

*ghetakka ghetakka dhinnedhinnāgenā dhāgetiṭe | ghetakka ghetakka tinnētinnākenā tāketiṭe*

Der Wiederholung der beiden *āvartan* ist in der Audiodatei ein Sinuston auf 322 Hz hinzugefügt, genau jener Frequenz, die bei der gegebenen Stimmung des *dāyā* mit dem ersten Teilton, der Hauptkomponente von *syāhī-tin*, übereinstimmt. Abb. 3.4 zeigt das entsprechende Spektrogramm. Eingezeichnet und rechteckig eingerahmt sind jene Stellen, an denen der erste bzw. der dritte Teilton, die Hauptkomponente von *kinār-tā*, am deutlichsten sichtbar werden.

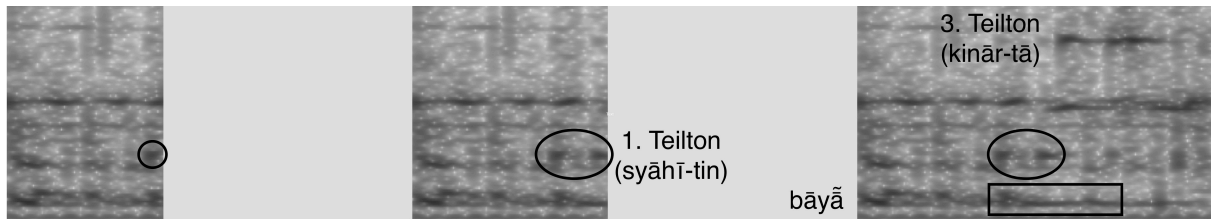


**Abb. 3.4** Spektrogramm des Klangbeispiels Wajid\_Hussain-qayda-rela-a2-3.mp3

Beim Anhören der Audiodatei und einem Vergleich der Versionen mit und ohne Sinuston wird deutlich, dass der erste Teilton nicht zu hören ist. An den eingekreisten Stellen im Spektrogramm ist zu erkennen, dass er, wenn überhaupt, nur kurz erklingt, und zwar unter anderem auch an Stellen, an denen weder Gottliebs noch Kippens Version ein *syāhī-tin* enthalten, nämlich am Ende des ersten *āvartan* bei *tiṭa*, und beim ersten *nā* des zweiten *āvartan*, einem *kinār*-Schlag. Dass auch bei geschlossen intendierten Schlägen offene Fellresonanzen erklingen können, wurde weiter oben in Kapitel 3.1 anhand eines Beispiels von Thirakwa erörtert, und dass bei einem intendierten *kinār-tā* der erste Teilton nicht immer vollständig herausgefiltert wird, wurde in Kapitel 1.2 erwähnt. Im vorliegenden Fall wird der im Spektrogramm erkennbare erste Teilton von jeweils stärkeren Klangkomponenten weitgehend verdeckt, bei genauem Hinhören lässt er sich jedoch als kurzes „Plop“ ausmachen. Die Beobachtungen an den Ausschnitten in einfacher *bol*-Dichte zeigen somit, dass Gottliebs Version nicht korrekt sein kann. Kippens Version dagegen stimmt mit den Beobachtungen unter der plausiblen Annahme überein, dass Wajid Hussain, wie oben erwähnt, an den entsprechenden Stellen einen *syāhī-tin*-Schlag ausführt, den Finger aber kurz auf dem Fell liegen lässt.

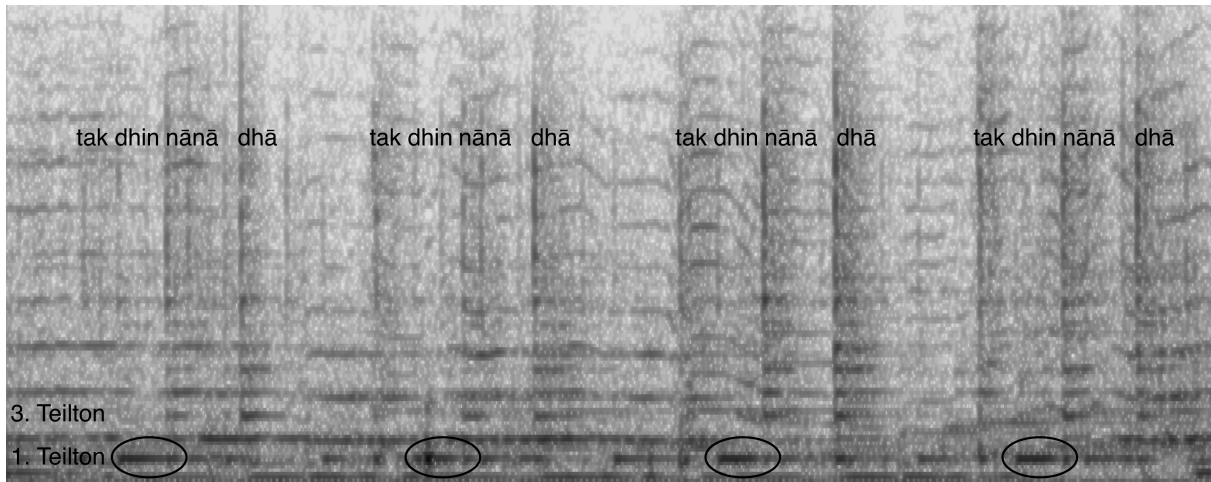
In doppelter *bol*-Dichte wird *syāhī-tin* genau dort hörbar, wo Kippen *dhin* notiert, besonders deutlich am Beginn von a8. Das Klangbeispiel Wajid\_Hussain-qayda-rela-a8v1-2.mp3 und

das dazugehörige Spektrogramm in Abb. 3.5 zeigen dies unmissverständlich: der erste Ausschnitt bricht beim ersten *dhin* ab, der zweite beim zweiten, der dritte enthält die vollständige Phrase, das heißt die erste Hälfte von *a8*. Außer *syāhī-tin* ist auch gut zu hören (und an der rechteckig eingerahmten Stelle in Abb. 3.5 zu sehen), dass der *bāyā*-Schlag beim zweiten *dhin*, der in Gottliebs Version obligatorisch wäre, in Kippens Version hingegen weggelassen werden kann, nicht erfolgt.



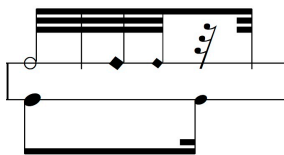
**Abb. 3.5** Spektrogramm des Klangbeispiels Wajid\_Hussain-qayda-rela-a8v1-2.mp3

In vierfacher *bol*-Dichte ist Gottliebs Version eindeutig unspielbar. Die Version von Kippen wäre zwar denkbar, tatsächlich deutet aber einiges darauf hin, dass Wajid Hussain eine Version spielt, die weder von Gottlieb noch von Kippen transkribiert wurde. Das Klangbeispiel Wajid\_Hussain-qayda-rela-a10.mp3 enthält den zehnten *āvartan*, in dem die gesamte Phrase viermal erklingt, Abb. 3.6 zeigt das dazugehörige Spektrogramm. Das Klangbeispiel Wajid\_Hussain-qayda-rela-a10-verlangsamt.mp3 enthält außerdem denselben Ausschnitt auf das halbe Tempo verlangsamt, wodurch die einzelnen Schläge deutlicher zu erkennen sind. Für das Spektrogramm wurde eine im Vergleich zu den Spektrogrammen weiter oben kleinere Fensterbreite von 1024 Samples gewählt, zugunsten einer genaueren zeitlichen Auflösung. Außerdem reicht der abgebildete Frequenzbereich deutlich weiter hinauf, bis ungefähr zu 6000 Hz. Dadurch sind vier Gruppen von drei scharfen Attacken deutlich zu erkennen, die genau auf die zweite, dritte und vierte *mātrā* eines *vibhāg* fallen, während das ebenfalls deutlich erkennbare und in Abb. 3.6 eingekreiste *syāhī-tin* genau in die Mitte der zweiten *mātrā* fällt. Die erste der jeweils drei Attacken lässt sich (außer im ersten *vibhāg*, wo sie zu leise ist) gehörmäßig einem scharfen, geschlossenen *tak* zuordnen, die zweite und dritte, die identisch klingen, einem *kinār-tā*. Kippens Version kann deshalb nicht korrekt sein, denn genau dort, wo der erste *kinār*-Schlag erklingt, enthält seine Version nur einen *bāyā*-Schlag.



**Abb. 3.6** Spektrogramm des Klangbeispiels Wajid\_Hussain-qayda-rela-a10.mp3

Die einzige denkbare *bol*-Folge für die sechs fraglichen Schläge zwischen *dhin* und *dhā*, die mit den bisher beschriebenen Eckpunkten übereinstimmt, lautet *dhinnanānāgena* (oder, in einer anderen Orthographie, *dhīnganānāgena*). In Notenschrift:



dhīnga nānā gena

**Abb. 3.7** Wajid Hussains Anpassung an die vierfache *bol*-Dichte

Dieser Sechssilber ist eine geläufige Variante zur ursprünglichen *bol*-Gruppe *dhinnadhināgena*. Der Grund, weshalb *dhinnadhināgena* in sehr schneller Folge nicht gespielt werden kann, liegt darin, dass die dritte Silbe *dhin* und die vierte Silbe *nā* auf dem *dāyā* mit demselben Finger nacheinander auf *syāhī* und *kinār* gespielt werden müssen, und dass diese Distanz nicht schnell genug überwunden werden kann. Die Anpassung besteht bei *dhīnganānāgena* einzig darin, dass der zweite *syāhī-tin*-Schlag durch einen *kinār*-Schlag ersetzt wird. Die zurückzulegende Distanz zwischen *syāhī* und *kinār* fällt dadurch weg, das Aufeinanderfolgen zweier Schläge mit demselben Finger bleibt jedoch, und die Unmöglichkeit, den Finger in kurzer Zeit erneut für einen kräftigen Schlag ausreichend anzuheben hat zur Folge, dass nur der erste der beiden Schläge deutlich als *kinār-tā* erklingt, der zweite jedoch fast wie ein gedämpfter Schlag (deshalb die Notation in Abb. 3.7 als kleine Raute mit nachfolgender Pause). Das *ge*, die fünfte Silbe, ist nicht hörbar und im Spektrogramm auch nicht sichtbar, es lässt sich allenfalls erahnen, dass der von *dhin* nachklingende, offene *bāyā* im entsprechenden Moment durch eine Berührung abgedämpft wird. Wie Wajid Hussain das

erste *tak* spieltechnisch genau umgesetzt, ist aufgrund der Aufnahme nicht feststellbar. Das Spektrogramm zeigt an der entsprechenden Stelle, dass der erste Teilton des *dāyā̃* erklingt (allerdings schwächer als bei den eingekreisten *dhin*-Schlägen). Wie oben mehrfach erwähnt, kann dies auch bei einem an dieser Stelle zu erwartenden, geschlossen intendierten Schlag der Fall sein.

Aus der obigen Analyse folgt, dass sich die Fehler in Gottliebs Transkription durchaus nachweisen lassen, dass aber andererseits die von Gottlieb geäußerte Vermutung, Ilmas Hussain könnte in einigen Momenten stärker von seinen persönlichen Erfahrungen und Repertoirekenntnissen geleitet worden sein als von der Aufnahme seines Großvaters, gerechtfertigt ist. Ein solches versehentliches „Verhören“ (im Kontext von Sprache ein Alltagsphänomen) lässt sich bei einer Transkription nie vollständig ausschließen, und eine kritische Überprüfung durch Individuen mit anderen Erfahrungen und Repertoirekenntnissen sollte deshalb stets willkommen sein – unter der Grundannahme, dass niemand vor Irrtümern gefeit ist und die Tonaufnahme stets als Referenz dient.

### 3.3 Robert Gottliebs Transkription von Inam Ali Khans Delhi-*qāyḍā* 2

In Kapitel 4.6 weiter unten werden Gottliebs Analysemethoden anhand einer Interpretation des Delhi-*qāyḍā* 2 von Inam Ali Khan besprochen. Meine Transkriptionen dieser Interpretation in *bol*-Notation und in Notenschrift, die sich im Transkriptionsteil auf den Seiten 154f. und 156-164 finden, weichen an zahlreichen Stellen von Gottliebs Transkription ab. Eine detaillierte Begründung aller Unterschiede kann hier nicht erfolgen, drei kurze Phrasen müssen jedoch genauer untersucht werden, weil bei der Besprechung von Gottliebs Analysemethoden in Kapitel 4.6 auf diese Phrasen Bezug genommen wird.

Abb. 3.8 zeigt die erste dieser Phrasen in Gottliebs und in meiner Transkription, Abb. 3.9 das Spektrogramm des entsprechenden Ausschnitts, inklusive des *dhā* am Beginn der siebten *mātrā*. Im Spektrogramm sind jene Stellen eingekreist, an denen der erste Teilton deutlich zu erkennen ist, und bei denen es sich nicht gleichzeitig um ein *kinār-tā* handelt. Die Pfeile am unteren Rand deuten auf einen *bāyā̃*-Schlag. Am oberen Rand sind den einzelnen Schlägen die *bol* nach meiner Transkription, darunter nach Gottliebs Transkription zugeordnet. Das Klangbeispiel Inam\_Ali\_DQ2-a6m5-6.mp3 enthält die Phrase in immer länger werdenden Ausschnitten, die dreimal bei den markierten ersten Teiltönen abbrechen. Dadurch lässt sich erkennen, dass dies die drei Stellen sind, an denen dieser Teilton zu hören ist, wenn auch das

zweite und dritte Mal nur schwach, während er sonst, als im Spektrogramm ebenfalls zu erkennende kurze Komponente eines *kinār-tā*, verdeckt wird.

Abb. 3.8 Unterschiedliche Transkriptionen von Inam Ali Khans Delhi-*qāyda* 2, a6m5-6<sup>234</sup>

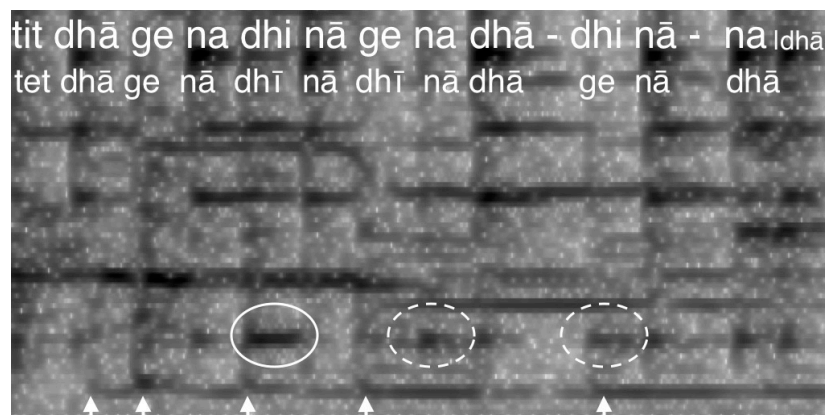


Abb. 3.9 Spektrogramm des letzten Ausschnitts im Klangbeispiel Inam\_Ali\_DQ2-a6m5-6.mp3

Gegen Gottliebs Version spricht erstens, dass bei seiner siebten Silbe *dhī* kein 1. Teilton des *dāyā* zu hören oder im Spektrogramm zu erkennen ist, dass dieser Teilton bei seiner drittletzten Silbe *ge* aber eindeutig erklingt und deshalb ein *dāyā*-Schlag erfolgt sein muss. Zweitens müssten nach seiner Interpretation in der zweiten Hälfte des Ausschnitts nach *dhā* und *nā* sehr starke, unorganische und deshalb unwahrscheinliche Verzögerungen angenommen werden. Und drittens sind die unmittelbare Wiederholung von *dhinā* und ein isoliertes *dhā* zwischen *dhāgena* und *dhāge*, wie am Ende von Gottliebs Version, zwar nicht undenkbar, aber doch sehr selten anzutreffende Phänomene. Sehr viel wahrscheinlicher ist deshalb, dass einige *bāyā*-Schläge gar nicht oder sehr oberflächlich und deshalb unhörbar gespielt werden, und dass die Phrase nur gegen Ende hin beschleunigt, damit die nächste Phrase rechtzeitig beginnen kann – beides relativ häufig zu beobachtende Phänomene. All dies lässt kaum einen anderen Schluss zu, als dass es sich bei den intendierten „Wörtern“ um die Schlussformeln *dhāgena dhināgena* und *dhāgedhināgena* handelt.

Dass der achte Schlag sowohl von Gottlieb als auch von mir als *kinār-tā* interpretiert wurde, ist erklärungsbedürftig, denn wie die Audiodatei und das Spektrogramm zeigen, besteht kaum

<sup>234</sup> Gottlieb 1993: II, 26; Transkriptionsteil der voliegenden Arbeit: 158.



ein Unterschied zum nachfolgenden *dhi* (bzw. laut Gottlieb *ge*): beide Schläge enthalten einen schwachen, aber hörbaren ersten *dāyā̃*-Teilton, der im Spektrogramm gestrichelt eingekreist ist. Nur aufgrund des Kontextes kann *syāhī-tin* beim zweiten Schlag (*dhi*) mit großer Sicherheit angenommen werden. Beim ersten hingegen legt der Kontext nahe, dass es sich um eine Interpretation der Silbe *na* handelt, die sowohl als halbgeschlossener Schlag mit dem Ringfinger als auch als unbetonter und mit lockerer Hand gespielter *kinār*-Schlag ausgeführt werden kann. In beiden Fällen können verschiedene Komponenten des vollständigen *dāyā̃*-Spektrums hervortreten oder (halb) gedämpft werden. Diese Uneindeutigkeit spiegelt sich in meiner Notation durch einen kleinen Notenkopf. Das gleiche Phänomen taucht auch am Ende der anderen beiden hier besprochenen Phrasen von Inam Ali Khan auf, stets als letzte Silbe der Schlussformel-*bol dhināgena*.

Die zweite hier zu untersuchende Phrase unterscheidet sich in Gottliebs und in meiner Transkription nur geringfügig in der zweitletzten Silbe von m6, wie Abb. 3.10 zeigt: Gottlieb transkribiert erneut eine ungewöhnliche und technisch schwierig auszuführende Wiederholung von *dhīnā*, beim ersten *dhī* ist der 1. *dāyā̃*-Teilton aber weder im Klangbeispiel Inam\_Ali\_DQ2-a10v2.mp3 zu hören, noch im Spektrogramm in Abb. 3.11, an der rechteckig, gestrichelt umrahmten Stelle, zu sehen.

palta

genā dhā genā dhi nā genā dhā dhīnā dhīnā genā dhā tet dhā ge tinā kenā

genā dhāgena dhi nāgena dhāgena dhīnāgena dhāti dhāge tinākena

Abb. 3.10 Unterschiedliche Transkriptionen von Inam Ali Khans Delhi-*qāyā* 2, a10v2<sup>235</sup>

<sup>235</sup> Gottlieb 1993: II, 28; Transkriptionsteil der voliegenden Arbeit: 160.

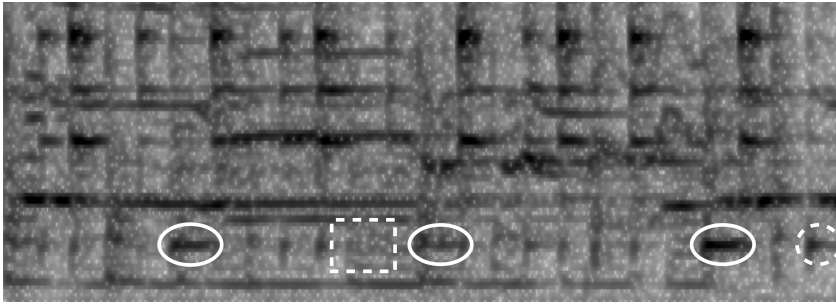


Abb. 3.11 Spektrogramm des Klangbeispiels Inam\_Ali\_DQ2-a10v2.mp3

Die Klangbeispiele Inam\_Ali\_DQ2-a11m5-6.mp3 und Inam\_Ali\_DQ2-a11m5-6-verlangsamt.mp3 enthalten die dritte und letzte hier zu besprechende Phrase im originalen und im halben Tempo, Abb. 3.12 zeigt die beiden Transkriptionen. Im Spektrogramm in Abb. 3.13 sind die beiden von mir transkribierten *syāhī-tin* oval markiert, zwei Schläge mit ebenfalls deutlichem 1. *dāyā*-Teilton sind gestrichelt eingekreist. Die Pfeile verweisen auf offene *bāyā*-Schläge.

Abb. 3.12 Unterschiedliche Transkriptionen von Inam Ali Khans Delhi-*qāyda* 2, a11m5-6<sup>236</sup>

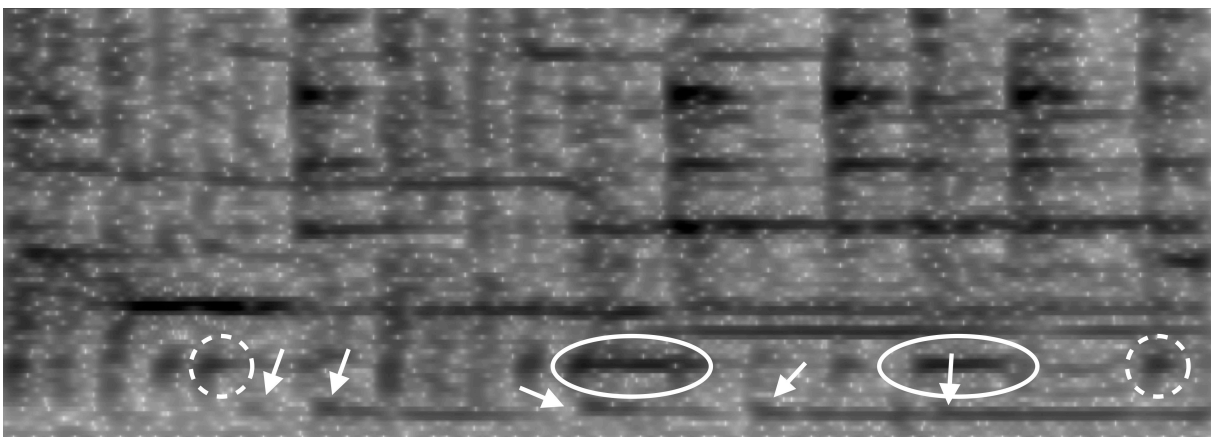


Abb. 3.13 Spektrogramm des Klangbeispiels Inam\_Ali\_DQ2-a11m5-6.mp3

In m5 verwechselt Gottlieb einen geschlossen intendierten Schlag, der leicht resoniert, mit einem offen intendierten *syāhī-tin*. Dass diese Unterscheidung hier eindeutig vorgenommen werden kann und keine Wiederholung der *bol*-Gruppe *tirakitadhinā* vorliegt, lässt sich am *bāyā* festmachen: der erste Pfeil deutet auf einen zwar schwachen, aber auch gehörsmäßig erkennbaren Schlag genau zwischen den beiden *dāyā*-Schlägen, der zweite Pfeil auf einen

<sup>236</sup> Gottlieb 1993: II, 29; Transkriptionsteil der voliegenden Arbeit: 160.

Schlag gleichzeitig mit *kinār-tā*. Der dritte Pfeil hingegen deutet an der Stelle, an der tatsächlich *tirakiṭadhinā* erklingt, auf einen *bāyā̃*-Schlag gleichzeitig mit *syāhī-tin*, der danach während *kinār-tā* verklingt. Die beiden in meiner Transkription in Abb. 3.12 mit Akzent notierten *bāyā̃*-Schläge bei *dhā* und bei *dhin* sind deutlich zu hören. Beim vierten Pfeil, wo Gottlieb *dhī* notiert, ist nur ein *bāyā̃*-Schlag zu hören und im Spektrogramm zu erkennen, kein *syāhī-tin*, beim fünften dagegen, wo Gottlieb *ge* notiert, sowohl ein (leicht verspäteter) *bāyā̃*-Schlag als auch ein sehr deutliches *syāhī-tin*. Am Ende des Ausschnitts geht Gottlieb erneut, wie am Ende der oben besprochenen Phrase in a6m5-6, von einer starken Verzögerung des letzten Schläges aus, während die Annahme, es handle sich um eine Wiederholung des Schlussgruppenelements *dhināgena* mit ausgelassenem *bāyā̃*-Schlag und Beschleunigung, dem *tablā*-Idiom sehr viel eher entspricht. Die rhythmische Notation ist hier in meiner Transkription nur annäherungsweise, tatsächlich ist das zweite *dhināgena*, wie das Spektrogramm zeigt, deutlich kürzer als das erste.

Die Fehler in Gottliebs Transkription insbesondere der ersten und dritten oben besprochenen Phrase haben auch Auswirkungen auf seine Analyse, die in Kapitel 4.6 thematisiert wird.

### 3.4 Transkription in der vorliegenden Arbeit

Die Beispiele von Ahmedjan Thirakwa, Wajid Hussain Khan und Inam Ali Khan, und die Überprüfung von Robert Gottliebs und James Kippens Transkriptionen haben gezeigt, dass Vertrautheit mit der Spieltechnik und dem Repertoire der *tablā* unerlässlich ist beim Transkribieren, weil der isolierte Klang einzelner Schläge nicht immer eindeutig einer Spieltechnik bzw. einer Silbe zugewiesen werden kann. Insbesondere bei sehr schneller Abfolge der Schläge, wie in der vierfachen *bol*-Dichte des oben besprochenen *qāyda-relā* von Wajid Hussain Khan, lassen sich oft nur einzelne Eckpunkte zweifelsfrei identifizieren, von denen auf die gesamte Schlag- bzw. *bol*-Folge geschlossen werden muss. Auch *tablā*-Spielerinnen und -Spieler mit sehr umfangreichen Repertoirekenntnissen und großen spieltechnischen Fähigkeiten laufen dabei Gefahr, wie das Beispiel von Ilmas Hussain Khan zeigt, aufgrund weniger Schlüsselreize ihnen bekannte Phrasen und „Wörter“ wahrzunehmen und abweichende Phänomene zu überhören.

Die wichtigste Methode, mithilfe derer Schwierigkeiten beim Erkennen einer Schlagfolge überwunden werden können und die in den obigen Ausführungen zur Stützung der Argumentation verwendet wurde, besteht im Anhören präzise gewählter Ausschnitte. Dazu eignet sich jede beliebige DAW (Digital Audio Workstation), beispielsweise die Open-Source-Software

Audacity. Meist lassen sich einige markante Trommelschläge eindeutig bestimmten *bol* und metrischen Positionen zuordnen, von denen ausgehend sich Anzahl und Art der übrigen Schläge Schritt für Schritt erkunden lässt. Besonders effektiv ist dabei das Abbrechen bei einem bestimmten, schwierig zu identifizierenden Klang. Auch das verlangsamte Abspielen ist in manchen Fällen hilfreich.

Die Darstellung als Spektrogramm kann diesen Vorgang unterstützen, das alleinige Vertrauen auf eine visuelle Darstellung dürfte aber mit großer Wahrscheinlichkeit zu zahlreichen Fehlinterpretationen führen. Die oben angeführten Spektrogramme erfüllen in erster Linie den Zweck, Hinweise auf bestimmte Stellen in den Audiodateien zu ermöglichen und das Hören durch Sichtbarmachung von Teiltönen und Frequenzbereichen zu lenken. Beim Erstellen der Transkriptionen der vorliegenden Arbeit wurden aber nur selten Spektrogramme konsultiert.

Eine bisher nicht thematisierte Problematik der Transkription betrifft die Wahl der Orthographie. Wie in Kapitel 1.3 zu den *bol* ausgeführt, existieren für die meisten „Wörter“ je nach Traditionslinie, regionaler Aussprache und individueller Vorliebe unterschiedliche Aussprachen bzw. Schreibweisen. Beim Transkribieren der Individualität der jeweiligen Spielerin bzw. des jeweiligen Spielers gerecht zu werden, ist in den meisten Fällen weder möglich, weil ihre bzw. seine Aussprache nicht bekannt ist, noch im Rahmen einer Studie wie der vorliegenden erstrebenswert, weil die orthographischen Unterschiede insbesondere nicht-*tablā*-spielende Leserinnen und Leser von der Identität der „Wörter“ und Spieltechniken ablenken könnten. Generell wird Unterschieden wie beispielsweise dem zwischen *tiṭa*, *tiṭe* und *teṭe* von den Ausübenden der *tablā*-Kunst keine Bedeutung beigemessen. Deshalb habe ich auch in den seltenen Fällen, in denen mir bekannt war, dass ein Spieler abweichende *bol* verwenden würde, diese nicht übernommen und etwa bei Shankar Ghosh (Shankar Ghosh-3.18) die Schlussformelendung in ihrer *band*-Form als *tinākena* transkribiert, obwohl er auf der Aufnahme *tīnākatā* rezitiert. Ein Vergleich der *qāyḍā*-Interpretationen wird durch diese Einheitlichkeit erleichtert.

Die Schreibweise der Schlussformeln ist in zwei weiteren Punkten vereinheitlicht. Der erste betrifft die viert- und drittletzte Silbe, die für sich genommen *tin* und *nā* lauten. Bei der Verbindung dieser Silben in einer *bol*-Gruppe wird jedoch auf die Dopplung des „n“ verzichtet (*tinā* statt *tinnā*), da diese Dopplung in lateinischer Schrift das Erkennen der einzelnen Silben erschwert, und außerdem wertvollen Platz verbraucht. Die zweite Vereinheitlichung betrifft die letzte Silbe: in einfacher *bol*-Dichte wird stets *nā* verwendet, in höherer *bol*-Dichte *na*, unabhängig davon, ob die Silbe als *kinār-tā*, halbgeschlossen oder geschlossen ausgeführt

wurde. Dadurch wird dem Umstand Rechnung getragen, dass erstens diese unbetonte, letzte Silbe der Schlussformel besonders bei schneller Rezitation mit kurzem bzw. inhärentem „a“ ausgesprochen wird, und dass zweitens auch der entsprechende Schlag besonders in hoher *bol*-Dichte klanglich vom drittletzten Schlag, einem von der Silbe „nā“ repräsentierten *kinār-tā*, abweicht.

#### 4. *Vistār* in der Literatur zur *tablā*-Musik

In der Literatur zur *tablā*-Musik wird *vistār* grundsätzlich anhand der *qāyḍā*-Form erläutert. Dabei geben die meisten Autorinnen und Autoren mehr oder weniger explizit Lehrmeinungen und Praxis ihrer Traditionslinie bzw. ihrer Informanten wieder.<sup>237</sup> Die wissenschaftliche Literatur zeigt deshalb oft normative Tendenzen und eine Orientierung an Unterrichtssituationen, und ähnelt somit Texten, die explizit pädagogische Interessen verfolgen.

*Qāyḍā* bedeutet wörtlich „Regel“ oder „Methode“. Es wird, wie in der Einleitung erwähnt, allgemein davon ausgegangen, dass der Ursprung dieser Variationsform im Delhi-*gharānā* liegt, sie gilt aber offenbar schon seit geraumer Zeit in allen Traditionslinien als grundlegend für den Erwerb sowohl der korrekten Spieltechnik, als auch kompositorischer und improvisatorischer Kompetenzen des *tablā*-Spiels.<sup>238</sup> Zwei grundlegende Regeln des *qāyḍā vistār*, die von allen Autorinnen und Autoren genannt werden, lauten wie folgt:

- Das *khālī-bharī*-Prinzip muss eingehalten werden.
- Es dürfen nur die *bol* oder Silben verwendet werden, die im Thema enthalten sind.

Diesen beiden Regeln widmen sich die Kapitel 4.1 und 4.2. Darüber hinaus beschreiben verschiedene Autorinnen und Autoren je unterschiedliche zu befolgende Prinzipien und Methoden, die in Kapitel 4.3 besprochen werden, während sich Kapitel 4.4 dem Aspekt der Formgestaltung widmet. Den drei bereits in der Einleitung erwähnten Autoren Sudhir Mainkar, Robert Gottlieb und James Kippen, die sich in besonderer Weise mit *vistār* beschäftigt haben, ist je ein eigenes Unterkapitel gewidmet (4.5, 4.6 und 4.7.) Zuletzt wird die Verwendung des Begriffs „Improvisation“ im Kontext von *vistār* untersucht (4.8).

##### 4.1 *Khālī-bharī*-Zyklen

Eine der unbestrittenen Regeln für den *vistār* eines *qāyḍā* ist, dass dieser – wie das *qāyḍā*-Thema – dem *khālī-bharī*-Prinzip unterworfen ist. Das heißt, der Variationsprozess verläuft in Schritten, als Abfolge einzelner in sich geschlossener *khālī-bharī*-Zyklen mit

<sup>237</sup> Im Falle von James Kippen etwa sind dies der Lucknow *gharānā* und Afaq Hussain Khan, sowie Inam Ali Khan vom Delhi-*gharānā*, mit dem er Gespräche führte, bei Gert-Matthias Wegner sind es Nikhil Ghosh und dessen Lehrer Jnan Prakash Ghosh, Ahmedjan Thirakwa und Amir Hussain Khan, und bei Sudhir Mainkar Inam Ali Khan vom Delhi-*gharānā* und Sudhir Saxena.

<sup>238</sup> Vgl. Kippen 1988b: 161.

symmetrischen Hälften. Ausgangspunkt ist das originale Thema, und Abschluss ein *tihāī*. Die Anzahl der Variationen, bzw. die Anzahl einzelner *khālī-bharī*-Zyklen zwischen Thema und *tihāī*, ist variabel. Laut Kippen sind sechs bis zehn üblich, seinem Lehrer Afaq Hussain schreibt er aber die Gewohnheit zu, deutlich mehr Variationen zu spielen, und verweist auf Aufnahmen in seinem Besitz, in denen dieser über fünfzig spielt.<sup>239</sup> Sehr viele Variationen spielen zu können gilt weithin als Zeichen großer Meisterschaft.<sup>240</sup> Bezüglich der Behauptung mancher *tablā*-Spieler, sie könnten stundenlang über ein kurzes Thema improvisieren, ohne sich zu wiederholen, formuliert Kippen aber treffend: „Not that this actually happened outside the context of the myths surrounding certain players (usually long dead)“.<sup>241</sup>

dhātīṭa dhātīṭa dhādhā	<b>tīṭa dhāgetinākena</b>	<b>tātīṭa tātīṭa</b> dhādhā	tīṭa dhāgedhināgena
------------------------	---------------------------	-----------------------------	---------------------

**Abb. 4.1** Thema des Delhi-*qāyda* 1 mit zwei *bol* pro *mātrā*

dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena	<b>tātīṭa tātīṭa</b> dhādhātīṭa dhāgedhināgena
dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena	<b>tātīṭa tātīṭa</b> dhādhātīṭa dhāgedhināgena

dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgedhināgena	dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena
<b>tātīṭa tātīṭa tātātīṭa tāketinākena</b>	dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgedhināgena

**Abb. 4.2** Thema des Delhi-*qāyda* 1 mit vier *bol* pro *mātrā* in zwei Varianten

Wird das Thema zu Beginn mit zwei *bol* pro *mātrā* vorgestellt, wie in Abb. 4.1, dann wird im Verlauf des *vistār* die *bol*-Dichte auf vier *bol* pro *mātrā* erhöht, wie in Abb. 4.2, und diese doppelte Dichte bis zum Schluss beibehalten (in beiden Abbildungen entspricht ein Feld genau einem *vibhāg*, hervorgehoben sind die *band bol*). Ein typisches Tempo für den Delhi-*qāyda* 1 wäre unter dieser Voraussetzung 120 bpm für die *mātrā*, und in der Literatur wird offenbar meist dieses Grundtempo angenommen.<sup>242</sup> Tatsächlich wählen die meisten *tablā*-Spieler auf den von mir transkribierten Aufnahmen ein halb so schnelles Grundtempo, das heißt ca. 60 bpm, und beginnen dementsprechend mit einer *bol*-Dichte von vier *bol* pro *mātrā*, die sie dann auf acht *bol* erhöhen. Dieser Unterschied wirkt sich nicht zwingend auf den *vistār* aus, da, wie in Kapitel 1.5 erläutert, die *khālī-bharī*-Zyklen nicht mit dem *āvartan* des *tāl* übereinstimmen müssen.<sup>243</sup> Im Folgenden gehe ich von einem Grundtempo von *mātrā* gleich

<sup>239</sup> Vgl. Kippen 1988b: 162.

<sup>240</sup> Lybarger zufolge spielen *tablā*-Spieler der Panjāb-Tradition nur wenige Variationen zu einem Thema. In der Wertschätzung einer großen Anzahl von Variationen erkennt er hingegen eine Ästhetik der Delhi-Tradition (vgl. Lybarger 2003: 232).

<sup>241</sup> Kippen 1992b: 86.

<sup>242</sup> Vgl. zB. Stewart 1974: 169; Kippen 1988b: 162; Wegner 2004: 131.

<sup>243</sup> In manchen der in Kapitel 6 analysierten *qāyda*-Interpretationen lässt sich allerdings eine Anpassung der *khālī-bharī*-Zyklen an den *āvartan* feststellen. Vgl hierzu Kapitel 7.3.

ungefähr 120 Schläge pro Minute aus, das heißt von einer anfänglichen *bol*-Dichte von zwei *bol* pro *mātrā*.

Wegner erwähnt die Möglichkeit, die *bol*-Dichte in einem Zwischenschritt auf das Andert-halb-fache, das heißt auf drei *bol* pro *mātrā*, zu erhöhen und erste Variationen in dieser *bol*-Dichte anzufügen,<sup>244</sup> sowie die Möglichkeit, bis zur vierfachen *bol*-Dichte zu beschleunigen.<sup>245</sup> Mainkar beschreibt zusätzlich das Verfahren, erste Variationen schon in der anfänglichen, einfachen *bol*-Dichte zu spielen.<sup>246</sup>

Ist die doppelte *bol*-Dichte erreicht, entweder direkt nachdem das Thema in einfacher vorgestellt wurde oder nach den erwähnten Zwischenschritten, muss das Thema, um einen *āvartan* zu füllen, wiederholt werden, entweder wie in der oberen Variante in Abb. 4.2 in zwei *khālī-bharī*-Zyklen, oder wie in der unteren Variante in Abb. 4.2 in einem. Kippen nimmt die letztere Variante, die er, wie in Kapitel 1.5 erwähnt, als Lucknow-Version bezeichnet, zum Ausgangspunkt für die Beschreibung einiger möglicher Variationen. Sie ist hier in seiner Notationsweise wiedergegeben (Hervorhebung der *band-bol* von mir):

x	<i>dhāti ṭedhā</i>	<i>ṭiṭe dhādhā</i>	<i>ṭiṭe dhāge</i>	<i>dhīna ghīna</i>
2	<i>dhāti ṭedhā</i>	<i>ṭiṭe dhādhā</i>	<i>ṭiṭe dhāge</i>	<b><i>īna kīna</i></b>
0	<b><i>tāti ṭetā</i></b>	<b><i>ṭiṭe tātā</i></b>	<b><i>ṭiṭe tāke</i></b>	<b><i>īna kīna</i></b>
3	<i>dhāti ṭedhā</i>	<i>ṭiṭe dhādhā</i>	<i>ṭiṭe dhāge</i>	<i>dhīna ghīna</i> <sup>247</sup>

Die einzelnen Phrasen, die hier je auf einer Zeile notiert sind, bezeichnet er als „sentence“ und kürzt sie mit s1-s4 ab. Eine *qāyda*-Variation beschreibt er als Veränderung von Teilen dieser Ausgangsstruktur, wobei drei Hauptmöglichkeiten darin bestehen, entweder nur s1, oder nur s2, oder sowohl s1 als auch s2 abzuändern.<sup>248</sup> Die ergänzenden s3 und s4 müssen diese Änderungen laut Kippen widerspiegeln, mit den entsprechenden *band-bol* in s3.<sup>249</sup> Eine vierte Möglichkeit, die er beschreibt, besteht in der Konstruktion doppelt so langer *khālī-bharī*-Zyklen, deren eine Hälfte aus vier „sentences“ besteht.<sup>250</sup>

<sup>244</sup> Vgl. Wegner 1982: 89f.; 2004: 42.

<sup>245</sup> Vgl. ebd. 1982: 75.

<sup>246</sup> Vgl. Mainkar 2008: 86f. und 340-342.

<sup>247</sup> Kippen 1988b: 163.

<sup>248</sup> Vgl. ebd. 165.

<sup>249</sup> Vgl. ebd. 164.

<sup>250</sup> Er nennt die Bildung solcher längerer Zyklen eine Besonderheit des Lucknow-*gharānā*, sie findet sich aber auch bei vielen *tablā*-Spielern, die keine Verbindung zum Lucknow-*gharānā* haben. Vgl. etwa die Interpretationen des Delhi-*qāyda* 1 von Bhai Gaitonde, Kanai Dutta, Keramatullah Khan oder Nizamuddin Khan in Kapitel 6.



Der Fall, dass sowohl s1 als auch s2 abgeändert werden, verdient eine eingehendere Betrachtung. Kippen gibt zwei Beispiele hierfür, und in beiden Fällen stellt sich die Frage, ob es sinnvoll ist, diese als aus zwei gleichlangen „sentences“ zusammengesetzt zu beschreiben. Die *bharī*-Hälfte des ersten Beispiels lautet in seiner Notationsweise (Hervorhebungen von mir):<sup>251</sup>

*dhāti ṭedhā tiṭe dhādhā tiṭe dhāge tiṭe dhāti*  
*ṭeti ṭedhā tiṭe dhādhā tiṭe dhāge tīnakīna*

Und in meiner Notationsweise:

*dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāge ṭīṭa dhātīṭatīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākēna*

Er beschreibt diese Variation folgendermaßen:

[...] only part of the cadence of s1 is replaced with the phrase *tiṭedhātīṭe*. However, this is longer than the phrase it replaces and must therefore run into the following sentence, so displacing the first *bol* of s2 and masking the first beat of the second sentence (i.e. the accented *tālī* of the second *vibhāg* of *tīntāl*).<sup>252</sup>

Diese Beschreibung ist zweifellos korrekt unter dem Aspekt der Abweichung einzelner Silben vom ursprünglichen Thema. Man dürfte aber beim Hören kaum schon die zweite und dritte Silbe in s2, das heißt *tiṭe*, als Rückkehr zur originalen Phrase empfinden, sondern frühestens das nachfolgende *dhātīṭe*, oder sogar erst *dhādhātīṭe*: je nach Betonung durch den *tablā*-Spieler wäre beispielsweise die Hervorhebung einer fünfsilbigen *bol*-Gruppe *dhātīṭatīṭa* denkbar, die über die Grenze des *vibhāg* hinwegreicht, oder eine Wiederholung der Sequenz *ṭīṭa dhātīṭa*, was besonders durch Hinzufügung eines *bāyā̃*-Schlages plausibel würde (*dhīṭa dhātīṭa*). Wird dieser *bāyā̃*-Schlag jedoch nicht hinzugefügt, so ist der Beginn der wahrgenommenen Abweichung vom originalen s1 mit größerer Plausibilität zwei Silben früher anzusetzen, nämlich bei *dhāge*, da dieser Zweisilber zusammen mit dem folgenden *ṭīṭa* das sehr verbreitete und bekannte „Wort“ *dhāgetīṭa* ergibt. In all diesen Fällen drängt es sich auf, von einer Phrase der doppelten Länge des ursprünglichen Themas auszugehen, die je nach Deutung aus mehreren unterschiedlich langen Teilphrasen zusammengesetzt ist, statt von zwei Phrasen („sentences“) gleicher Länge, die punktuell vom Thema abweichen.

<sup>251</sup> Kippen 1988b: 166.

<sup>252</sup> Ebd. Die Bezeichnung auch kurzer *bol*-Sequenzen als „phrase“ ist in englischsprachigen Texten sehr verbreitet. Ich bezeichne diese Größenordnung als *bol*-Gruppe, und eine Einheit, die aus mehreren *bol*-Gruppen zusammengesetzt ist, als Teilphrase oder als Phrase. Vgl. auch Kapitel 2.

Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Beispiel, das Kippen für eine Änderung sowohl in s1 als auch in s2 gibt. Es lautet wie folgt (Hervorhebungen von mir):<sup>253</sup>

*dhāti tēdhā tīṭe dhādhā tīṭe –dhā tīṭe dhādhā*  
*tīṭe –dhā tīṭe dhādhā tīṭe dhāge tīnakīna*

In meiner Notationsweise:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa- dhātiṭa dhādhātiṭa- dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

Die Wiederholung der hervorgehobenen Sequenz ist offensichtlich, weshalb es auch hier sinnvoll ist, von einer auf die doppelte Länge erweiterten Phrase auszugehen, die sich aus drei unterschiedlich langen Teilphrasen zusammensetzt: eine erste, die bei der Einfügung der Pause abbricht, eine zweite, die die zweite und dritte *bol*-Gruppe der ersten wiederholt, und schließlich eine dritte, die an derselben Stelle ansetzt, die Phrase aber wie im originalen Thema durch die Schlussformel zu einem Abschluss führt.

Kippen beschreibt auch *khālī-bharī*-Zyklen, die doppelt so lang sind wie die bisher besprochenen und pro Hälfte vier Phrasen bzw. „sentences“ enthalten. Wegner erwähnt bezogen auf *Ajrādā qāyda* eine Besonderheit, die darin besteht, die Phrasen zu verkürzen und Zyklen von nur vier oder gar zwei *mātrā* Länge zu bilden, und zwar als finale Steigerung kurz vor dem *tihāī*.<sup>254</sup> Tabelle 3 zeigt die Häufigkeit verschiedener Phrasenkombinationen in acht Variationsfolgen zum *Delhi-qāyda* 1 bei sieben Autorinnen und Autoren, ohne Berücksichtigung der Reihenfolge der Variationen. O steht für das Thema, genauer gesagt für jene Phrase, die in seiner kürzesten Form genau eine *khālī-bharī*-Hälfte ausmacht. V steht für eine Variationsphrase, das heißt für eine von Phrase O abweichende Phrase derselben Länge, und V\_ für eine Variationsphrase doppelter Länge.<sup>255</sup> Enthält eine Phrasenkombination mehrere Variationsphrasen, so unterscheiden sich diese voneinander – außer bei der zweiten Variationsfolge von Wegner, bei der maximal zwei von drei oder drei von vier Variationsphrasen identisch sind.

<sup>253</sup> Kippen 1988b: 166.

<sup>254</sup> Vgl. Wegner 2004: 44f.

<sup>255</sup> Die Unterscheidung zwischen VV und V\_ ist meine Interpretation, wie aus der obigen Besprechung zweier Beispiele von Kippen hervorgeht.

	RS	RG	EM	JK	DC	LL	GW-1	GW-2
VO	4	2	16	3	2	7	10	
OV				2	1			
V_		1		2	1	2	4	
VV	2	1				1	4	7
VOVO				1				
V							1	2
V_VV								6
VVVV								4
OVVV								1

**Tabelle 3** Anzahl verschiedener Phrasenkombinationen in der *tablā*-Literatur<sup>256</sup>

Die Phrasenkombinationen bei Gottlieb und Courtney entstammen einem didaktischen Kontext und sollen für Anfänger das Prinzip eines *qāyḍā* exemplifizieren, während jene bei Stewart, Kippen und Lybarger im Kontext einer theoretischen Erörterung beispielhaft eine mögliche Interpretation des Delhi-*qāyḍā* 1 illustrieren (wobei nicht klar ist, ob es sich bei Kippen um eine Sequenz handelt oder um einzelne isolierte Variationen). Die Variationsfolgen bei Mehrdad und Wegner sind Bestandteil umfangreicher Sammlungen ohne Kommentare oder Erläuterungen. Daraus erklären sich die großen Unterschiede was die Gesamtanzahl der Phrasenkombinationen anbelangt. Die Quellen sind bei Gottlieb, Mehrdad und Lybarger explizit genannt (Keramatullah Khan, Inam Ali Khan und Akram Khan), bei Wegner impliziert (Nikhil Ghosh). Abgesehen von Wegner-2 überwiegt die Kombination VO, in manchen Fällen deutlich. Dies mag damit zusammenhängen, dass alle Phrasenkombinationen mit einer Schlussformel enden müssen, damit am Ende der *bharī*-Hälfte der Wechsel zu den geschlossenen *bol* anzeigt (*tinākena*) und bei der *khālī*-Hälfte die offenen *bol* affirmativ bestätigt werden können (*dhināgena*). VO stellt deshalb eine „sichere“ Variante dar, da die Variationsphrase V in dieser Kombination mit einer beliebigen *bol*-Gruppe enden kann. V\_ und VV tauchen deutlich seltener auf, OV nur bei Kippen und Courtney. Die zweite Variationsfolge bei Wegner stellt einen Sonderfall dar (auf Seite 211 in Kapitel 6.1 wird sie detailliert besprochen): Phrase O taucht nur ein einziges Mal auf, stattdessen übernehmen zwei Variationsphrasen je für eine Passage die Funktion des Themas. Sie zeigt somit exem-

<sup>256</sup> Vgl. Stewart 1974: 170; Gottlieb 1973: 13; Mehrdad o. J.: part 2, 8; Kippen 1988b: 165-167; Courtney 2000: 85f; Lybarger 2003: 226f; Wegner 2004: 131ff. Die Variationsfolge von Mehrdad basiert auf Unterricht bei Inam Ali Khan im Jahr 1982. Wegners Sammlung von Variationen besteht aus zwei unabhängigen, exemplarischen Abfolgen (vgl. Wegner 2004: 43). Beide Abfolgen umfassen auch dieselben fünf Variationen in anderthalbfacher *bol*-Dichte, die auf einer 24-silbigen Variationsphrase beruhen. Ich habe diese Phrase als ein „V“ interpretiert.

plarisch die Möglichkeit, sich im Verlauf einer *qāyḍā*-Interpretation vom Thema zu entfernen, sowie die Option, vier Phrasen in einer *khālī-bharī*-Hälfte zu kombinieren, die sonst nur bei Kippen auftaucht.

Das *khālī-bharī*-Prinzip verlangt, wie Kippen eigens betont,<sup>257</sup> dass die zweite Hälfte eines *khālī-bharī*-Zyklus die erste exakt wiederholt, bis auf die besprochenen Änderungen im Spiel des *bāyā*, sprich den Wechsel von *khulā* zu *band*. Diese Übereinstimmung der beiden Hälften bezeichne ich als Symmetrie. Sudhir Mainkar erwähnt aber die Möglichkeit, dass die *khālī*-Hälfte nicht nur in der Spielweise des *bāyā* von der *bharī*-Hälfte abweicht, wie es das *khālī-bharī*-Prinzip verlangt, sondern abschnittsweise komplett andere *bol* enthält, und bezeichnet dies als das „Farash-bandi principle“.<sup>258</sup> Dieses Prinzip erläutert er hauptsächlich anhand von *qāyḍā*-Themen, insbesondere solchen des *Ajrāḍā-gharānā*.<sup>259</sup> Doch auch ein Beispiel einer Variation mit solchem „Regelverstoß“ findet sich, und zwar zum Delhi-*qāyḍā* 1: der Beginn der *khālī*-Hälfte knüpft motivisch an den Schluss der *bharī*-Hälfte an, statt deren Beginn zu spiegeln (die Gruppierung der Silben und die Hervorhebungen sind von Mainkar übernommen):<sup>260</sup>

*dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgedhināgena*  
*dhāgedhināgena dhādhātīṭa dhāgetinākena*  
*tātātīṭa tāketinākena ṭīṭatātīṭa*  
*dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgedhināgena*

Seine Erklärung für die „Schönheit“, die in diesem Bruch mit dem *khālī-bharī*-Prinzip liegt:

The level of charm born of such kind of unfulfilment of expectation is regarded as higher because the Tabla performance presented in accordance with the principles of Khali-Bhari acquaints the listeners with the impressions of the School and with the training the artist has undergone.<sup>261</sup>

Der Regelbruch hingegen mache den „Genius“ des Künstlers erfahrbar.<sup>262</sup>

<sup>257</sup> Vgl. Kippen 1988b: 164.

<sup>258</sup> Mainkar 2008: 97, 133f.

<sup>259</sup> Vgl. ebd. 128f. Wegner notiert mehrere solcher *Ajrāḍā-qāyḍā* mitsamt Variationen, die Asymmetrie durch den abweichenden Beginn der *khālī*-Hälfte findet sich bei ihm aber immer nur im Thema, in den Variationen wird die *bharī*-Hälfte streng nach dem *khālī-bharī*-Prinzip wiederholt (2004: 169ff.).

<sup>260</sup> Mainkar 2008: 377. Dieses Beispiel wird in Kapitel 7.3.3 im Kontext weiterer asymmetrischer Zyklen genauer analysiert.

<sup>261</sup> Mainkar 2008: 123.

<sup>262</sup> Vgl. ebd.

## 4.2 Beschränkung auf die *bol* des Themas

Die zweite eingangs genannte und allgemein anerkannte Regel besagt, dass im Verlauf des *vistār* nur jene *bol* auftauchen dürfen, die im Thema enthalten sind. Kippen gibt dazu das einfache Beispiel, dass im Delhi-*qāyda* 1 die *bol*-Gruppe *tirakiṭa* oder *dhirakiṭa* nicht benutzt werden sollte.<sup>263</sup> Die Verwendung des Begriffs *bol* ist aber, wie in Kapitel 1.4 dargelegt, nicht einheitlich. Die Frage ist deshalb, ob diese Regel nur besagt, dass keine anderen einzelnen Silben bzw. *tablā*-Klänge auftauchen dürfen als jene, die im Thema vorhanden sind, oder ob sie impliziert, dass auch größere Bausteine erhalten bleiben müssen. Für Mainkar ist letzteres der Fall: die Rede von „Wörtern“ verweist ja gerade darauf, dass bestimmte *bol*-Gruppen Sinnträger sind, die nicht beliebig in ihre Bestandteile aufgelöst werden können, ohne den Bezug zum ursprünglichen Thema zu zerstören. Dies wird deutlich bei einer erneuten Betrachtung der vier Kategorien in Abb. 1.16 auf Seite 48, in die er die „Wörter“ einteilt. Während die „vowel verbs“, wie in Kapitel 1.6 dargelegt, eine besondere Funktion als Schlussformeln erfüllen, bezeichnet er die „Wörter“ der Kategorie D, die eine Kombination von „Wörtern“ der Kategorien A und B darstellen, als „Seele“ eines *qāyda*.<sup>264</sup> An anderer Stelle erklärt er, dass die „Konsonanten“ der Kategorie B und die „Wörter“ der Kategorie D im *qāyda vistār* überwiegen sollten, und dass manche „traditionsliebenden“ *tablā*-Spieler zu Recht der Meinung seien, die Schlussformeln sollten vor den Phrasenenden nicht verwendet werden.<sup>265</sup>

Bezogen auf den Delhi-*qāyda* 1 zählt Mainkar fünf „Wörter“ auf, die Bestandteil des Themas sind: *dhā*, *tiṭa*, *dhāge*, *dhīnā*, und *genā*.<sup>266</sup> Damit ist offensichtlich gemeint, dass dies die kleinsten Einheiten sind, in die sich die „Wörter“, wie sie im Thema auftauchen, zerlegen lassen, also quasi die „Morpheme“, um in der Sprachanalogie zu bleiben. Denn das Thema als Ganzes notiert er in folgenden, längeren *bol*-Gruppen, die den „Wörtern“ in Abb. 1.16 entsprechen:

---

<sup>263</sup> Kippen 1988b: 99.

<sup>264</sup> Vgl. Mainkar 2008: 91

<sup>265</sup> Vgl. ebd. 95. Allerdings fügt er an, dass Habibuddin Khan entgegen dieser Norm sehr effektiv den Kontrast von „consonant-accented words“ und „terminal vowel words“, unabhängig von deren kadenzieller Funktion am Phrasenende, eingesetzt habe (ebd. 95f.). Die Analysen in Kapitel 6 zeigen, dass dies keineswegs nur bei Habibuddin der Fall ist. Vgl. hierzu auch Kapitel 7.2.4.

<sup>266</sup> Ebd. 67.

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhīnāgenā*

Von *dhātiṭa* können demnach nur die Bestandteile aus den Kategorien A (*dhā*) und B (*ṭiṭa*) abgeleitet werden, nicht aber *dhāti*, bei dem es sich um ein „Wort“ der Kategorie D handelt. Er spricht von einem *qāyḍā*-Thema als „musical thought“, „extremely short story“, oder „plot“, der im *vistār* entfaltet wird, und *ṭiṭa* bezeichnet er als „the prominent character of the plot of this Kayada“.<sup>267</sup> Der Zweisilber *dhāti*, der charakteristisch für verschiedene andere *qāyḍā*- und auch *peškār*-Kompositionen ist, würde deshalb, so muss man schlussfolgern, die thematische Einheit stören, auf welche die *qāyḍā*-Vorschrift der Beschränkung auf die *bol* des Themas abzielt.

Die nach Mainkars Ansicht beschränkte Tauglichkeit der Bestandteile der Schlussformel für den *vistār* zeigt sich am Beispiel eines weiteren „Wortes“, das ihm zufolge nach traditioneller Auffassung nicht in einer Variation zu Delhi-*qāyḍā* 1 auftauchen kann, nämlich das „Wort“ *dhāgeṭiṭa*.<sup>268</sup> Mainkar verweist nur auf „the discipline of the traditional school“,<sup>269</sup> ohne eine allgemeine Regel zu formulieren, eine naheliegende Begründung wäre aber auch hier, wie bei *dhāti*, dass es sich um ein bekanntes „Wort“ handelt, das in anderen Kompositionen zum Thema gehört, und deshalb hier die thematische Einheit stören würde. Mainkar räumt aber interessanterweise doch die Möglichkeit ein, neue „Wörter“ im Verlauf des *vistār* zu prägen, indem „Ursprungswörter“ aufgespalten und ihre Bestandteile neu kombiniert werden:

As the new words coined in this fashion are not the words in the basic (original) Kayada, their creation also can take place according to a certain formula, with the help of some technique and in a step-by-step way. After that such words can be used.<sup>270</sup>

Das Beispiel hierfür bezieht sich ebenfalls auf den Delhi-*qāyḍā* 1, und zwar auf das „Wort“ *dhāgena*, das nicht Bestandteil des Themas ist, und somit auch nicht verwendet werden dürfte. Die Herleitung dieses „Wortes“, oder eine mögliche Herleitung, erfolgt in folgenden fünf Schritten, ausgehend vom Thema (notiert ist nur die *bharī*-Hälfte, die Hervorhebungen sind von mir, ebenso die Orthographie):<sup>271</sup>

---

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> Ebd. 99.

<sup>269</sup> Ebd.

<sup>270</sup> Ebd.

<sup>271</sup> Ebd. 365.

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena ...*  
*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena | dhāgedhināgena dhādhātiṭa dhāgetinākena ...*  
*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena | genadhāgedhinā dhādhātiṭa dhāgetinākena ...*  
*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena | gena-dhā ṭiṭadhādhātiṭa dhāgetinākena ...*  
*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena | genadhā- ṭiṭadhādhātiṭa dhāgetinākena ...*  
*dhāgena dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena | dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena ...*

Die *bol*-Gruppierung ist hier genau von Mainkar übernommen, auch wenn sie teilweise im Widerspruch zu seinen eigenen Prinzipien steht. So müsste es insbesondere in der vierten Zeile *gena- dhātiṭa dhādhātiṭa* heißen statt *gena-dhā ṭiṭadhādhātiṭa*. Diese Gruppierung soll wohl nur die für die Herleitung von *dhāgena* relevanten *bol* hervorheben.

Die ganze Herleitung ist deshalb so ausführlich zitiert, weil sie einen interessanten Einblick in die Denkweise eines Theoretikers erlaubt, der sich ausmalt, wie eine plausible „motivische Arbeit“ auszusehen hätte. Tatsächlich hat sie mit der Realität der Verwendung von *dhāgena* im Delhi-*qāyḍā* 1, so wie sie sich in den von mir analysierten Aufnahmen darstellt, wenig zu tun. Die Analysen in Kapitel 6 zeigen, dass dieses „Wort“ tatsächlich auftaucht, und zwar bei der Mehrheit der Spieler, angefangen bei Ahmedjan Thirakwa. In vielen Fällen folgt unmittelbar auf *dhāgena* eine Schlussformel (*dhāgena dhāgedhināgena*), oder *dhāgena* ist selber Teil einer solchen (*dhāgena dhināgena*). In keinem der Fälle findet eine Herleitung statt, die *bol*-Gruppe taucht vollkommen unvorbereitet auf. Offenbar handelt es sich demnach um eine bei vielen Spielern anerkannte Abweichung vom generellen Prinzip der Beschränkung auf die Ausgangs-*bol*. Mainkar wusste natürlich von diesem weit verbreiteten „Regelverstoß“, und empfand offenbar die Notwendigkeit, eine Rechtfertigung zu geben.

Kippen äußert sich in „The Tabla of Lucknow“ bezüglich Delhi-*qāyḍā* 1 fast deckungsgleich mit den anfangs zitierten Aussagen von Mainkar, wenn auch ohne die grundsätzlichen theoretischen Überlegungen, und ohne von „Wörtern“ zu sprechen: er zählt dieselben fünf Bestandteile auf, die er als unteilbare Komponenten bezeichnet, und führt weiter aus, dass die *bol dhā* und *ṭiṭa* den Charakter dieses *qāyḍā* prägen, und dass die übrigen (*dhāge*, *dhinā*, *gena*), das heißt die Bestandteile der Schlussformel, von der variativen Entfaltung weitgehend ausgeschlossen seien.<sup>272</sup> Später präzisiert er, dass die *bol*-Gruppe *dhināgena* (oder *dhīnaghīna*, wie er schreibt) im Delhi-*gharānā* laut dessen Repräsentanten Inam Ali Khan

<sup>272</sup> Vgl. Kippen 1988b: 164. Es wird nicht ganz deutlich, wo sich Kippen hauptsächlich auf seinen Lehrer und Hauptinformanten Afaq Hussain Khan stützt, und wo er überwiegend Ansichten von Inam Ali Khan wiedergibt, dem Lehrer und Hauptinformanten von Sudhir Mainkar. Mit Inam Ali Khan hat Kippen offenbar zahlreiche Interviews geführt, und als Repräsentant des Delhi-*gharānā* genießt er für Kippen bezüglich des *qāyḍā vistār* besondere Autorität (vgl. Kippen/Bel 1984: 28; Kippen 1988b: 98f., 168).

strikt den „Kadenzen“ am Ende der *khālī-bharī*-Hälften vorbehalten sei, während sie in Kompositionen des Lucknow-*gharānā* häufig auch anderweitig eingesetzt werde.<sup>273</sup> Dies deutet darauf hin, dass die Aussagen von Mainkar auch hier stark auf traditionelle *qāyḍā*- und *peškār*-Kompositionen des Delhi-*gharānā* gemünzt sind, für die der kleingliedrige Wechsel zwischen offenen und geschlossenen Klängen, und eine sich davon klanglich abhebende Schlussformel charakteristisch ist. In Ajrādā *qāyḍā* beispielsweise stehen häufiger auch von Mainkar als „vowel sounds“ bezeichnete *bol* im Zentrum, wie die beiden folgenden Themenanfänge zeigen:<sup>274</sup>

*dhin-- dhāgena dhā-- dhāgena ...*  
*dhā-dhā-dhā- ghenā dhā- ghenā ...*

Auch auf *peškār* in der von Ahmedjan Thirakwa popularisierten Form oder auf *gat qāyḍā*, *relā* und *rav* lässt sich die von Mainkar hervorgehobene Stellung der „Konsonanten“ für den *vistār* kaum übertragen.

### 4.3 Gestaltung einzelner Variationsphrasen und weitere Konstruktionsprinzipien

In Kapitel 4.2 wurden die Implikationen der *qāyḍā*-Regel erörtert, bei der Bildung von Variationsphrasen nur die *bol* des Themas zu verwenden. Im Folgenden geht es um die Frage, wie sich die einzelnen Variationsphrasen genau zur Phrase O verhalten, das heißt welche Operationen auf die Bestandteile des *qāyḍā*-Themas bei der Bildung von Variationsphrasen angewandt werden.

Kippen zählt die folgenden vier Methoden auf: Permutation, Ersetzung, Wiederholung und Einfügung von Pausen.<sup>275</sup> Hier eine Auswahl seiner Beispiele zu diesen vier Methoden anhand des Delhi-*qāyḍā* 1 (in Kippens Notationsweise und meiner Orthographie):

Phrase O:	<i>dhāti ṭadhā</i>	<i>ṭiṭa dhādhā</i>	<i>ṭiṭa dhāge</i>	<i>tinā kena</i>
Permutation:	<i>dhādhā ṭiṭa</i>	<i>dhādhā ṭiṭa</i>	<i>ṭiṭa dhāge</i>	<i>tinā kena</i>
Ersetzung und Permutation:	<i>dhāti ṭati</i>	<i>ṭadhā ṭiṭa</i>	<i>ṭiṭa dhāge</i>	<i>tinā kena</i>
Wiederholung:	<i>dhāti ṭadhā</i>	<i>ṭiṭa dhāti</i>	<i>ṭadhā ṭiṭa</i>	<i>dhādhā ṭiṭa</i>
Einfügung von Pausen:	<i>ṭiṭa –dhā</i>	<i>ṭiṭa –dhā</i>	<i>ṭiṭa dhāge</i>	<i>tinā kena</i> <sup>276</sup>

Er weist sowohl auf Mehrdeutigkeiten hin, als auch darauf, dass zur Bildung einer Variationsphrase häufig mehrere Methoden gleichzeitig angewandt werden: das Beispiel für

<sup>273</sup> Vgl. Kippen 1988b: 168.

<sup>274</sup> Beide Kompositionen finden sich bei Wegner (vgl. Wegner 2004: 178f., 190).

<sup>275</sup> Vgl. Kippen 1988b: 164f. Ähnlich äußert sich Aneesh Pradhan (vgl. Pradhan 2011: 26).

<sup>276</sup> Vgl. Kippen 1988b: 164-166.



Permutation könnte auch, wie Kippen schreibt, als Wiederholung von *dhādhātīṭa* aufgefasst werden; das zweite Beispiel beschreibt er als Ersetzung zweier *dhā* durch *ṭīṭa* bei gleichzeitiger Permutation, erwähnt aber, es könne auch als Wiederholung von *dhātīṭatīṭa* aufgefasst werden; das dritte Beispiel ist eindeutiger: *dhātīṭa* wird dreimal wiederholt und von *dhādhātīṭa* ergänzt; beim vierten Beispiel weist Kippen nur auf die Ersetzung zweier *dhā* durch Pausen hin, es muss aber offensichtlich noch eine weitere Methode angewandt werden, beispielsweise eine Permutation.<sup>277</sup>

Am Beispiel für Permutation wird deutlich, dass Kippen sich weniger an den „Wörtern“ orientiert als Mainkar, denn wenn das ursprüngliche Thema das „Wort“ *dhādhātīṭa* enthält, dann muss in der entsprechenden Phrase eine Wiederholung dieses „Wortes“ angenommen werden. Die Deutung der Phrase als Permutation hingegen ist zwar rein strukturell gesehen korrekt, überzeugt aber ästhetisch gesehen nicht, weil sich der Unterschied zwischen *dhādhātīṭa* und *dhā + dhātīṭa* nicht hören lässt.

Mainkar, der für Permutation die Bezeichnung *lauṭ-palauṭ* verwendet, exemplifiziert dieses Verfahren an vier Variationsphrasen zu einem anderen, ebenfalls sehr bekannten *qāyḍā*, den ich als Delhi-*qāyḍā* 2 bezeichne. Alle Phrasen sind im Vergleich zur Phrase O nur in ihrer ersten Hälfte abgeändert (hier in meiner Notationsweise und Orthographie):<sup>278</sup>

Phrase O:

*dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgetinākena*

Variationsphrasen mit *lauṭ-palauṭ*:

*dhātīrakīṭa dhāti dhāgena dhāti dhāgetinākena*

*dhāti dhātīrakīṭa dhāgena dhāti dhāgetinākena*

*dhāgena dhāti dhātīrakīṭa dhāti dhāgetinākena*

*tīrakīṭa dhā dhāti dhāgena dhāti dhāgetinākena*

Die Permutation betrifft, wie zu erwarten, genau jene „Wörter“, die Mainkar andernorts aufzählt,<sup>279</sup> und die einzige Mehrdeutigkeit findet sich im vierten Beispiel, wo man fragen könnte, ob eine neues Wort *tīrakīṭadhā* entsteht, oder ob *tīrakīṭa* hier als eigenständig zu betrachten ist.

<sup>277</sup> Vgl. ebd.

<sup>278</sup> Mainkar 2008: 343f. An anderer Stelle schränkt er die Verwendung des Begriffs *lauṭ-palauṭ* auf jene Fälle ein, in denen die gesamte *khālī-bharī-Hälfte* von der Permutation betroffen ist (2008: 107), ein Fall, der eher bei einem *relā* oder *laggī* eintritt als bei einem *qāyḍā*.

<sup>279</sup> Vgl. Kapitel 1.4.

Zwei weitere Methoden zur Konstruktion von Phrasen werden in der Literatur genannt. Die eine, Rotation, kann als Spezialfall einer Permutation gelten,<sup>280</sup> die andere ist ein Spezialfall einer Wiederholung, bei der genau die Hälfte einer Phrase wiederholt wird. Sie wird sehr oft beschrieben, meist unter der Bezeichnung *dohrā* (wörtlich: doppelt),<sup>281</sup> und für eine Reihe von Autoren ist dies üblicherweise die erste Variation eines *qāyḍā*, nachdem das Thema vorgestellt wurde.<sup>282</sup> Neben *dohrā* sind drei weitere Begriffe häufig anzutreffen: *peñc* (Schraube), *bal* und *paltā* (beide bedeuten Drehung) – allerdings nicht in einheitlicher Verwendung, weshalb sie im Folgenden nicht übernommen werden.<sup>283</sup>

Eine Besonderheit bei Nikhil Ghosh und Arvind Mulgaonkar besteht in einer systematischen Abfolge von Begriffen. Ghosh nennt vier Phasen, durch die ein Variationsprozess traditionellerweise verlaufe: *bal* („a curve“), *peñc* („a twist“), *girah* („a knot or a hook“) und *fandāḥ* („a puzzle“).<sup>284</sup> Wegner zählt diese vier Begriffe ebenfalls auf, weist aber darauf hin, dass Nikhil Ghosh sie nie anhand konkreter Beispiele erläutert habe,<sup>285</sup> und Pradhan erkennt aufgrund ihrer wörtlichen Bedeutung in der Abfolge eine zunehmende Steigerung der Komplexität.<sup>286</sup> Bei Mulgaonkar wird *dohrā* von *ādhā dohrā* (halbe Dopplung) gefolgt, sprich von der Dopplung einer Hälfte der Hälfte, diese von *viśrām* (Pause) und *ādhā viśrām*, wobei das Beispiel für die letztgenannte Technik nicht, wie zu erwarten, eine halb so lange Pause enthält, sondern einfach eine Pause an anderer Stelle.<sup>287</sup> Als fünfte und letzte Stufe vor dem *tihāī* nennt er *paltā* oder *bolbāt̃*.<sup>288</sup> *Bolbāt̃* (*bol*-Teilung) ist ein Begriff aus der Vokalmusik und bezeichnet eine Technik, bei welcher der Text in Wortgruppen oder einzelne Wörter aufgeteilt und durch unterschiedliche Wiederholungen neu gruppiert wird.<sup>289</sup> Somit ist auch in Mulgaonkars Abfolge, wie bei Ghosh, eine Steigerung der Komplexität zu erkennen. Ghosh und Mulgaonkar

<sup>280</sup> Stewart beschreibt sie anhand von *laggī* (vgl. Stewart 1974: 136f.), Mainkar anhand von *relā* (vgl. Mainkar 2008: 106f., 368f.), und auch Wegner hat diese Technik im Sinn, wenn er vom zeitlichen vor- und zurückschieben der verkürzten Zyklen in einer letzten Steigerung vor dem *tihāī* spricht (vgl. Wegner 2004: 44f).

<sup>281</sup> Shepherd und Skiba, die beide über den Banāras-*gharānā* schreiben, verwenden für das gleiche Phänomen den Begriff *peñc* (vgl. Shepherd 1976: 194.; Skiba 1993: 38).

<sup>282</sup> Vgl. Mulgaonkar 1999: 119f.; Lybarger 2003: 226; Nainpalli 2005: 81; Mainkar 2008: 69.

<sup>283</sup> Gottlieb verwendet die Begriffe *bal* und *peñc* synonym, in einem allgemeineren Sinn für Wiederholung, und unterscheidet davon *paltā* im Sinne von Permutation (vgl. Gottlieb 1993: I, 47). Für Afaq Hussain Khan hingegen ist *peñc* die allgemeine Bezeichnung für eine beliebige *qāyḍā*-Variation (vgl. Kippen 1988b). Auch *bal* und *paltā* sind häufig als allgemeine Bezeichnungen für eine beliebige *qāyḍā*-Variation anzutreffen (vgl. Pradhan 2011: 25; Nainpalli 2009: 17).

<sup>284</sup> Vgl. Ghosh 2011: 1051f.

<sup>285</sup> Vgl. Wegner 2004: 42. Auch Aneesh Pradhan, wie Wegner ein Schüler von Nikhil Ghosh, zählt diese vier Begriffe auf (vgl. Pradhan 1997: 135).

<sup>286</sup> Vgl. Pradhan 1997: 135.

<sup>287</sup> Vgl. Mulgaonkar 1999: 119-122.

<sup>288</sup> Vgl. ebd.

<sup>289</sup> Vgl. Meer 1980: 45ff.; Clayton 2000: 146f.

waren beide Schüler von Amir Hussain Khan, und obwohl sie verschiedene Begriffe verwenden, die bei Ghosh zudem ohne Erläuterung bleiben, scheint es nicht unwahrscheinlich, dass das in dieser systematischen Form sonst nirgend formulierte Konzept einer zielgerichteten Variationenfolge auch auf ihren gemeinsamen Lehrer zurückgeht.

Abgesehen von der einfachen *dohrā*-Technik werden alle Methoden nur durch beispielhafte einzelne Variationen oder Variationenfolgen vorgeführt. Wie genau bei einer Permutation, Wiederholung, Ersetzung oder Einfügung von Pausen vorgegangen wird, ob über das abstrakte Prinzip hinaus Regeln oder Kriterien existieren, wird hingegen kaum erläutert. Einer der wenigen entsprechenden Hinweise findet sich bei Saxena, der eine zu häufige Repetition eines einzelnen *bol* bzw. einer *bol*-Gruppe für nicht wünschenswert erklärt.<sup>290</sup> Außerdem zielen einige Bemerkungen in der Literatur auf die Wahrung der ästhetischen Einheit einer Variationenfolge: Nainpalli fordert, der Stil des *gharānā*, dem ein *qāyḍā*-Thema entstammt, müsse befolgt werden;<sup>291</sup> bei Kippen heißt es ähnlich, Afaq Hussain Khan zufolge sei die wichtigste Regel die Wahrung des Charakters eines *qāyḍā*;<sup>292</sup> Pradhan erwähnt unter der Bezeichnung *āmad-barāmad* eine von Nikhil Ghosh gelehrt spezielle Technik, bei der im Verlauf der Variationen ein Übergang von einem *qāyḍā* zu einem anderen und zurück stattfindet, ohne die „ästhetische Schönheit“ des ursprünglichen Themas zu zerstören.<sup>293</sup>

Mindestens so wichtig wie die oben zusammengefassten, abstrakten Beschreibungen der Methoden sind in der Literatur die beispielhaften Variationen, die besonders oft zum Delhi-*qāyḍā* 1 gebildet werden. Ihre Besprechung erfolgt in Kapitel 7.1.6, wo sie mit den Erkenntnissen verglichen werden, die aus der Analyse der *qāyḍā*-Interpretationen in Kapitel 6 gewonnen wurden.

#### 4.4 Formale Entwicklung

Die beiden im vorangehenden Kapitel 4.3 erwähnten, auf unterschiedliche Arten der Phrasenkonstruktion bezogenen Begriffsfolgen bei Ghosh und Mulgaonkar deuten auf eine Vorstellung von *qāyḍā-vistār* als eines gerichteten und zusammenhängenden Prozesses hin, die sich auch bei anderen Autorinnen und Autoren findet: Stewart beschreibt eine zuneh-

<sup>290</sup> Vgl. Saxena 2006: 26 und 35.

<sup>291</sup> Vgl. Nainpalli 2005: 56.

<sup>292</sup> Vgl. Kippen 1988b: 167.

<sup>293</sup> Vgl. Pradhan 1997: 135f. Nikhil Ghosh vergleicht diese Technik laut Pradhan mit einem ähnlichen, als *avīrbhāva-tirobhāva* bekannten Verfahren der melodischen Musik, bei der die Gestalt eines *rāg* vorübergehend bewusst verzerrt wird (ebd.; vgl. auch Meer 1980: 111).

mende Komplexität, die sich in ihren Beispielvariationen unter anderem darin ausdrückt, dass in späteren *khālī-bharī*-Zyklen die Phrase O nicht mehr enthalten ist und die Schlussformel *bol* nicht mehr dem Phrasenende vorbehalten, sondern in den Variationsprozess einbezogen werden.<sup>294</sup> Gottlieb erwähnt neben der Steigerung der Komplexität auch die zunehmende Verkürzung der verarbeiteten Ausschnitte aus dem Thema, sowie als eine mögliche Variationstechnik die erhöhte Anzahl an Wiederholungen einer *bol*-Gruppe.<sup>295</sup> Wegner, bei dem die Beschreibung der formalen Gestaltung des Variationsprozesses besonders viel Raum einnimmt, präzisiert, dass nach Nikhil Ghosh abrupte Kontraste zu vermeiden seien, und dass jeweils ein Variationsprinzip zunehmend verfeinert werden sollte, bevor ein neuer Gedankengang aufgenommen wird.<sup>296</sup> An anderer Stelle heißt es, Gedankensprünge würden vermieden, es sei denn der emotionale Ablauf erfordere sie, und der gesamte Prozess führe zu einem oder mehreren Höhepunkten, wobei sich der letzte Höhepunkt im *tihāī* entlade.<sup>297</sup> Auf eine Phase mit stark verkürzten *khālī-bharī*-Zyklen, die Wegner als mögliche letzte Steigerung vor dem *tihāī* erwähnt, wurde bereits in Kapitel 4.1 hingewiesen.<sup>298</sup>

Geradezu gegensätzlich hierzu äußert sich Shepherd wenn sie schreibt, der Variationsprozess könne nach jeder Variation abgebrochen werden, ohne die Qualität des bis dahin Gespielten zu zerstören, und der *tihāī* sei nicht die Realisation eines Höhepunktes, sondern bloßes Signal, dass die Entfaltung einer bestimmten Komposition beendet ist.<sup>299</sup> Mainkar betont, dass die erste Variation aus dem Thema hervorgehen, „entsprießen“ soll, genau wie jede weitere Variation aus der vorangegangenen.<sup>300</sup> Der Gedanke einer Steigerung auf einen Höhepunkt hin scheint aber auch ihm fremd oder jedenfalls weniger wichtig zu sein. Vielmehr soll das *qāyda*-Thema durch die Variationen aus verschiedenen Winkeln, in unterschiedlichen und sich ändernden Formen gezeigt werden.<sup>301</sup> Er vergleicht den *qāyda vistār* gar mit einem Kaleidoskop, das aus den gleichen farbigen Glasstücken immer neue Muster entstehen lässt,<sup>302</sup> womit klar wird, wie wenig zielgerichtet der Prozess als Ganzer für ihn ist, obgleich er in aneinander anknüpfenden Schritten erfolgt.

---

<sup>294</sup> Vgl. Stewart 1974: 169-172.

<sup>295</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, 47.

<sup>296</sup> Vgl. Wegner 2004: 42.

<sup>297</sup> Vgl. Wegner 1982: 75f.

<sup>298</sup> Vgl. Wegner 2004: 45.

<sup>299</sup> Vgl. Shepherd 1976: 128.

<sup>300</sup> Vgl. Mainkar 2008: 71

<sup>301</sup> Vgl. ebd. 68.

<sup>302</sup> Gespräch vom 26. März 2014.

Eine Technik jedoch, die in besonderem Maße die Linearität der Entwicklung betont und auch eine gewisse Zielgerichtetheit impliziert, besteht laut Mainkar darin, die einzelnen „Wörter“ einer Komposition nacheinander ins Zentrum der Variationen zu stellen.<sup>303</sup> Zielgerichtet ist sie insofern, als es in einer Komposition nur eine beschränkte Anzahl von „Wörtern“ in bestimmter Reihenfolge gibt und der Prozess deshalb auf ein definiertes Ende zuläuft. Er erläutert diese Technik am Beispiel des Delhi-*qāyḍā* 2, dessen Thema schon im Kontext seiner Beispiele für die Permutationstechnik auf Seite 131 zitiert wurde:

Phrase O: *dhāti dhāgena dhātīrakīṭa | dhāti dhāgedhināgena*

Die einzelnen „Wörter“, die nacheinander zum „Hauptwort“ gemacht werden, lauten Mainkar zufolge *dhāti*, *dhāgena*, *dhātīrakīṭa*, *dhātidhāge* und *dhāgedhināgena*. Für die ersten drei führt er je eine Beispielvariation an:<sup>304</sup>

*dhāti*-Variation: *dhāti dhāti dhāgena dhāti dhāgena dhināgena | + O*  
*dhāgena*-Variation: *dhāgena dhāgena dhāti dhāgena dhāti dhāgena | + O*  
*dhātīrakīṭa*-Variation: *dhātīrakīṭa dhāgena dhātīrakīṭa dhāgena dhādhātīrakīṭa | + O*

Das Konstruktionsprinzip lautet hier offenbar wie folgt: die Variationen beginnen mit dem jeweiligen Hauptwort und enthalten dieses außerdem besonders häufig. Ebenezer Stevens, wie Mainkar ein Schüler von Inam Ali Khan, äußert sich ganz ähnlich, leitet aber deutlich mehr „alphabets“ vom Thema des Delhi-*qāyḍā* 2 ab: *dhā*, *dhātī*, *tīdhā*, *dhāge*, *dhāgena*, *dhātīrakīṭa*, *tīrakīṭa*, *dhināgena*, *genā*.<sup>305</sup> Dabei handelt es sich nicht um eine vollständige, abzuarbeitende Liste, sondern um eine Demonstration der vielfältigen Möglichkeiten.

Saxena erwähnt dasselbe Prinzip. Er führt als Beispiel einen *qāyḍā* an, der mir nur als Übungsstück für Anfänger und nicht von Aufführungen oder Aufnahmen her bekannt ist:<sup>306</sup>

*dhādhā ṭīṭa dhādhā tinnā tātā ṭīṭa dhādhā dhinnā*

Er spricht wie Stevens von „alphabets“, und zu jedem der drei in dieser Komposition enthaltenen gibt er zehn Variationen, und zwar nacheinander in der Reihenfolge ihres Auftretens im Thema zu *dhā*, zu *ṭīṭa* und zu *dhinnā*.<sup>307</sup> Die jeweils in einer Variation im Zentrum stehenden *bol* treten wie bei Mainkar gehäuft auf, aber nur drei Variationen beginnen mit *ṭīṭa*, und nur

<sup>303</sup> Vgl. Mainkar 2008: 69f.

<sup>304</sup> ebd. 342f.

<sup>305</sup> Gespräch vom 25. März 2014. Er verwendet den Begriff „alphabet“ in der gleichen Bedeutung wie Mainkar den Begriff „word“. Das abschließende „t“ bei der Silbe *tīṭ* habe ich hier notiert, weil Stevens sehr deutlich auf diese Weise artikuliert, der *bol* ist jedoch gleichbedeutend mit Mainkars *te* oder *tī*.

<sup>306</sup> Saxena 2006: 26f.

<sup>307</sup> Vgl. ebd. 27-35.

zwei mit *dhin*.<sup>308</sup> Gottlieb beschreibt das gleiche Verfahren und vergleicht es mit einem melodischen *ālāp*, der nacheinander um die einzelnen, benachbarten Tonstufen des *rāg*, des melodischen Modus, kreist.<sup>309</sup> Seine Konzeption von *vistār* und seine Analyse von Inam Ali Khans Delhi-*qāyḍā* 2, die tatsächlich dieses Prinzip exemplifiziert – und zwar anders als die oben zitierten Beispiele von Inam Ali Khans Schüler Sudhir Mainkar – wird in Kapitel 4.6 erörtert. Bei Wegner heißt es nur bezüglich Ajrāḍā-*qāyḍā*, zuerst würden die in der ersten Hälfte, dann die in der zweiten Hälfte enthaltenen Variationsmöglichkeiten ausgearbeitet.<sup>310</sup> Kippen äußert sich insgesamt etwas zurückhaltender als die bisher Genannten, was die Gestaltung der Sequenz von Variationen in einer kompletten *qāyḍā*-Interpretation anbelangt. Die acht Beispielvariationen, die er zum Delhi-*qāyḍā* 1 gibt, sind zwar in aufsteigender Komplexität angeordnet, er bespricht sie aber einzeln und es ist nicht klar, ob diese Anordnung der wahrscheinlichen Reihenfolge in einer Aufführung entsprechen soll oder nur aus Gründen der übersichtlichen Darstellung gewählt wurde.<sup>311</sup> An einer Stelle heißt es lediglich, es sei wahrscheinlich, dass sich die Variationen von einer zur nächsten weiterentwickeln und so eine gedankliche Kontinuität zeigen würden.<sup>312</sup> In den in Kapitel 4.7 besprochenen Aufsätzen zur Forschungsarbeit mit dem Bol Processor geht es nur um die Konstruktion einzelner Variationsphrasen, deren Abfolge wird bloß an einer Stelle als zukünftige, tatsächlich aber nie behandelte Fragestellung erwähnt.<sup>313</sup>

Auf die oben besprochenen Äußerungen zur formalen Gestaltung in der Literatur nehmen die Kapitel 7.4.3 und 7.4.4 erneut Bezug, durch einen Vergleich mit den Erkenntnissen aus den Analysen in Kapitel 6.

#### 4.5 Variationstechniken bei Sudhir Mainkar

Sudhir Mainkar stellt, mehr als alle anderen Autorinnen und Autoren, grundsätzliche Überlegungen zur *tablā*-Musik und insbesondere zu den Variationsformen an. Dabei gibt er nicht nur traditionelle Lehrmeinungen wieder, sondern entwickelt aufgrund von Beobachtungen und Untersuchungen traditioneller Phänomene teilweise auch eine eigene Terminologie und eigene Theorien. Im Folgenden werden seine wichtigsten den *vistār* betreffenden

---

<sup>308</sup> Vgl. ebd.

<sup>309</sup> Gottlieb 1993: I, 46, 63.

<sup>310</sup> Vgl. Wegner 2004: 44.

<sup>311</sup> Vgl. Kippen 1988b: 165-167.

<sup>312</sup> Vgl. ebd. 165.

<sup>313</sup> Vgl. Kippen/Bel 1989b: 211f.

Überlegungen dargestellt, die sich oft an verstreuten Textstellen finden. Ein erster Gedankenkomplex kreist um die Gliederung von Phrasen in mehrere Sequenzen, die ich als Teilphrasen bezeichne, ein zweiter befasst sich mit dem klanglichen Verhältnis korrespondierender Anfangs-*bol*, der dritte mit dem Einsatz des *khulā-band*-Kontrasts losgelöst vom *khālī-bharī*-Prinzip, und der vierte mit einer Technik zur Verknüpfung von Phrasen.

So wie Mainkar die in Kapitel 1.4 besprochene Gruppierung von Silben zu „Wörtern“ thematisiert, so widmet er sich auch der Gruppierung von „Wörtern“ innerhalb einer Phrase, das heißt der Größenordnung zwischen ganzer Phrase und einzelner „Wort“. Er unterscheidet *qāyḍā*-Themen mit einer Gliederung in 2+2+2+2 *mātrā*, die mit der Struktur von *tīntāl* übereinstimmt, von solchen, die in 3+2+3 *mātrā* gegliedert sind, worin er die verbreitetste Form sieht, und einer ihm zufolge neueren Form der Gliederung in 4½+3½ *mātrā*, die besonders bei Habibuddin Khan anzutreffen sei.<sup>314</sup> Für die erste Struktur gibt er zwei Beispiele, für die anderen beiden je ein Beispiel eines *qāyḍā*-Themas (die *bol*-Gruppierung, die Hervorhebungen und die Notation in Tabellenfeldern sind von Mainkar übernommen, die Notationsweise der Rhythmen und die Orthographie entsprechen den von mir befolgten Prinzipien):<sup>315</sup>

2+2+2+2:

<b>dhā</b> -traka	dhināgena	<b>dhā</b> getraka	dhināgena
<b>dhā</b> gena dhā	trakadhina	<b>dhā</b> getraka	dhināgena
dhātirakitadhā	dhinādhādhā	dhinādhāti	dhādhādhinā
dhāti-dhā	tirakitadhādhā	tirakitadhāti	dhādhātinā

3+2+3:

dhā-gheghe nakadhina dhināgena	dhāgetirakita dhināgena	dhā-gheghe nakadhina tinākena
--------------------------------	-------------------------	-------------------------------

4½+3½:

dhā-gadhā tidhāgena dhāgedhinā dhāgedhināgena	dhātirakitadhā tidhāgena dhāgedhināgena
---	---

**Abb. 4.3** Drei Beispiele von Sudhir Mainkar für *qāyḍā*-Themen mit unterschiedlicher Gliederung

Die Kriterien für die Gliederung, das heißt woran sie sich überhaupt erkennen lässt, erläutert Mainkar nur andeutungsweise. Für das erste Beispiel führt er den wiederholten Beginn einer *bol*-Sequenz mit *dhā* an. Dieses Kriterium kann auch für das dritte Beispiel geltend gemacht werden, während beim ersten, dritten und vierten die Platzierung der Schlussformel ebenfalls

<sup>314</sup> Vgl. Mainkar 2008: 356f.

<sup>315</sup> Ebd. 356f. Das zweite Beispiel enthält die *peškār*-Schlussformel *dhādhātinā* und ist Aneesh Pradhan zufolge als *peškār* aufzufassen (mündliche Mitteilung).

als Kriterium in Betracht kommt. Bei allen vier Beispielen hält sich Mainkar in seiner Notation nicht an die in Kapitel 1.4 erläuterten Prinzipien zur Gruppierung der *bol* zu „Wörtern“, wie sie sich in seiner eigenen Schreibweise beispielsweise in Abb. 1.16 auf Seite 48 zeigt, sondern gruppiert die Silben nach *mātrā* – möglicherweise um den Nachvollzug der unterschiedlichen Gliederungen zu erleichtern. Die *bol*-Gruppen müssten bei der zweiten Komposition eigentlich wie folgt lauten:

*dhātirakīṭa dhādhinā dhādhādhinā dhāti dhādhādhinā |*  
*dhāti- dhātirakīṭa dhādhātirakīṭa dhāti dhādhātinā |*

Die beiden Phrasen ließen sich demnach sinnvoll in 3+2+3 bzw., je nach *bol*-Dichte, in  $1\frac{1}{2}+1+1\frac{1}{2}$  *mātrā* gliedern, während Mainkars Gliederung in 2+2+2+2 *mātrā* nicht schlüssig ist, zumindest nicht nach seinen eigenen Prinzipien. Bei der Gliederung in  $1\frac{1}{2}+1+1\frac{1}{2}$  *mātrā* beginnen alle Teilphrasen, wie in den vier anderen Beispielen, mit *dhā*, außerdem enden vier von sechs mit einer Schlussformel und die Teilphrasen sind von vergleichbarer Länge. Zusammengefasst muss von drei Kriterien für die Gliederung einer Phrase in Teilphrasen ausgegangen werden, von denen Mainkar nur die erste nennt:

- Am Beginn einer Teilphrase stehen dieselben *bol*.
- Schlussformeln markieren das Ende einer Teilphrase.
- Die Teilphrasen sind von vergleichbarer Länge.

Die bisherigen Ausführungen zur Gliederung beziehen sich nur auf *qāyḍā*- oder *peśkār*-Themen. Mainkar erwähnt an verschiedenen anderen Stellen aber auch die Möglichkeit, dasselbe Thema nacheinander unterschiedlich zu gliedern.<sup>316</sup> Die *bol*-Sequenz ändert sich dabei nicht, wie an seinen Beispielen deutlich wird, es geht nur darum, welche *bol*-Gruppen als zusammengehörig aufgefasst werden, man könnte auch sagen: wie das Thema phrasiert wird.<sup>317</sup> Technisch lässt sich eine solche von der oben erläuterten Norm abweichende Gliederung beispielsweise durch Lautstärkenakzente erreichen, wobei sich durch die veränderte Struktur des Themas auch die „elaboration steps“ ändern, das heißt der *vistār*.<sup>318</sup> Das Phänomen, dass sich der „way of expansion“ eines Themas allein durch die Unterteilung verändert, erwähnt er

<sup>316</sup> Vgl. Mainkar 2008: 70f.

<sup>317</sup> Vgl. ebd. 344.

<sup>318</sup> Vgl. ebd. 322f. Er thematisiert dieses und andere Phänomene im Kontext rhetorischer Stilfiguren. Da seine Vergleiche von Prinzipien der *tablā*-Musik mit solchen der Rhetorik aber wenig zum Verständnis der musikalischen Phänomene beitragen, wird hier auf eine detaillierte Darstellung verzichtet.



gleich mehrfach,<sup>319</sup> an den dazugehörigen Beispielen – sofern er überhaupt welche gibt – wird aber nicht recht deutlich, welche Kriterien für die eine oder andere Unterteilung sprechen, ob manche Unterteilungen naheliegender sind als andere, und ob über die von ihm angegebenen hinaus weitere denkbar wären.<sup>320</sup> Für die Analysen in Kapitel 6 sind deshalb nur die oben beschriebenen Kriterien zur Gliederung von Phrasen in Teilphrasen hilfreich, sowie die einleuchtende Ergänzung, dass phänomenale Akzente die wahrgenommene Gliederung zusätzlich beeinflussen können.

Mainkar macht deutlich, dass er Kompositionen mit einer komplexeren Struktur für attraktiver hält als solche mit einer einfachen.<sup>321</sup> Das erste der beiden oben zitierten Beispiele für die Gliederung in 2+2+2+2 *mātrā* ist ein traditioneller *qāydā*, den Mainkar an anderer Stelle in seiner vollständigen, doppelt so langen Form zitiert (hier die *bharī*-Hälfte mit Mainkars Hervorhebungen und in meiner Notationsweise und Orthographie):<sup>322</sup>

<b>dhā</b> -traka dhināgena	<b>dhā</b> getraka dhināgena	<b>dhā</b> gena dhātraka dhina	<b>dhā</b> getraka dhināgena
<b>dhā</b> getiṭa dhāgetraka	<b>dhinā</b> gena dhāgetiṭa	<b>dhā</b> gena dhātraka dhina	<b>dhā</b> getraka tinākena

**Abb. 4.4** *Qāydā*-Thema *dhā-traka dhināgena*...

Laut Mainkars Einschätzung eignet sich dieses Stück bloß als technische Übung und wird wegen seiner Monotonie nicht vor einem Publikum von Kennern aufgeführt.<sup>323</sup> Deshalb schlägt er folgende „verbesserte“ Version vor, bei der der zweite und dritte der oben hervorgehobenen *dhā*-Schläge durch andere *bol* ersetzt sind:<sup>324</sup>

<b>dhā</b> -traka dhināgena	<b>dhā</b> getraka dhināgena	<b>g</b> ena dhāgena dhātraka	<b>dhā</b> getraka dhināgena
<b>tīṭa</b> gena dhāgena dhātraka dhina	<b>dhā</b> getiṭa	<b>dhā</b> gena dhātraka dhina	<b>dhā</b> getraka tinākena

**Abb. 4.5** Sudhir Mainkars geänderte Version des *qāydā*-Themas in **Abb. 4.4**

Im Zuge dieser Ersetzung sind noch weitere Änderungen vorgenommen, insbesondere in der fünften bis sechsten *mātrā*, Mainkar geht es aber vorrangig um die hervorgehobenen *bol*. *Dhā* und *ge* bezeichnet er als komplementäre Klänge, *dhā* und *tīṭa* als kontrastierende.<sup>325</sup> Obwohl die Gliederung immer noch 2+2+2+2 *mātrā* lautet, ist die Monotonie für ihn durch die kontra-

<sup>319</sup> Vgl. ebd. 50, 70f., 97.

<sup>320</sup> Vgl. ebd. 338f., 344, 362.

<sup>321</sup> Vgl. ebd. 356.

<sup>322</sup> Ebd. 347. Es handelt sich um eine Variante des in Abb. 2.11 auf Seite 64 zitierten *gat* bei Gurudev Patwardhan.

<sup>323</sup> Vgl. ebd. 356. Er verwendet die Bezeichnung *mahfil*, womit eine private Zusammenkunft gemeint ist, deren geladene Gäste, wenn es sich um eine musikalische Aufführung handelt, meist Musiker oder Musikliebhaber sind. Auf den CDs von Girish Gogte und Shaik Dawood befinden sich Aufnahmen von diesem *qāydā* (vgl. Gogte-1; Dawood-1.1).

<sup>324</sup> Ebd. 348.

<sup>325</sup> Vgl. ebd.

stierenden bzw. komplementären Klänge an den Phrasenanfängen offenbar behoben. Die erste der oben angegebenen Regeln zur Gliederung von Phrasen muss demnach folgendermaßen angepasst werden:

- Am Beginn einer Teilphrase stehen dieselben *bol*, oder kontrastierende bzw. komplementäre.

Generell kontrastieren in seiner Terminologie alle offenen Klänge zu allen geschlossenen, das heißt „Vokale“ zu „Konsonanten“, während die offenen zueinander komplementär sind. Die Wirkung komplementärer und kontrastierender Klangpaarungen scheint für ihn gleichwertig zu sein, wie folgendes Zitat verdeutlicht: „We also experience that the beauty born of vowel-consonant interaction is as appealing as the beauty born of complementary sound-association“.<sup>326</sup> Die Unterscheidung ist dennoch wichtig, denn sie erlaubt einen Klangwechsel auf unterschiedlichen metrischen Ebenen: die Komplementarität bzw. das Gegengewicht von *ge* zu *dhā* schafft im ersten *vibhāg* einen Klangwechsel auf der Pulsationsebene des halben *vibhāg*; der Kontrast von *tiṭa* zu *dhā* hingegen wirkt auf der Pulsationsebene des *vibhāg*. Stünde am Beginn des zweiten *vibhāg* nur ein weiterer komplementärer Klang zur Verfügung, würde eher der Eindruck einer Aneinanderkettung entstehen als der einer hierarchischen Gliederung. Was Mainkar nicht erwähnt: der *khālī-bharī*-Kontrast hat im Grunde genau dieselbe Funktion, und zwar auf der nächsthöheren Pulsationsebene des halben *āvartan*.<sup>327</sup>

Ob es sich bei Mainkars Version des *qāyḍā* tatsächlich in ästhetischer Hinsicht um eine Verbesserung handelt, sei dahingestellt, es geht hier nur um die Wirksamkeit der beschriebenen Klangwechsel. Ein weiteres Beispiel zeigt den Einsatz komplementärer Klänge auch innerhalb einer Phrase. Es handelt sich um einen *Ajrāḍā-qāyḍā* (in meiner Notationsweise und Orthographie, mit von Mainkar übernommenen Hervorhebungen):

***dhin**--dhāgena **dhā**--dhāgena dhātigaghetaka dhinadhināgena  
dhāgetirakiṭa **dhin**--dhāgena dhātigaghetaka tinatinākena*

Zu dieser Komposition äußert sich Mainkar wie folgt:

„The sounds 'dhin' (धिन) or 'dha' (धा) which are tuneful notes occur on the 1st and 5th beats respectively and because of their matching tunefulness the first and the second quarter get related to each other and appear to be conversing and inter-acting with each other“.<sup>328</sup>

<sup>326</sup> Ebd. 136.

<sup>327</sup> Vgl. hierzu Kapitel 1.5.

<sup>328</sup> Mainkar 2008: 135.

„Quarter“ bezieht sich hier auf eine Zeile, die einen *vibhāg*, das heißt einen Viertel des gesamten *khālī-bharī*-Zyklus ausmacht. Mainkar beschreibt diese Techniken als Mittel, um ein *qāyḍā*-Thema in der Länge zu verdoppeln, indem eine Phrase mit abgeändertem Beginn, der einen komplementären oder kontrastierenden Klang enthält, wiederholt wird. Ob oder wie sie auch beim Bilden oder Verknüpfen von Variationsphrasen eingesetzt werden können, bespricht er nicht.

So wie in Abb. 4.5 die komplementäre Klangwirkung nicht nur Phrasen zueinander in Beziehung setzt, sondern auch innerhalb der Phrasen zur Wirkung kommt, so beschreibt Mainkar auch den Einsatz des *khulā-band*-Kontrasts nicht nur zum Zweck der Bildung von *khālī-bharī*-Zyklen, sondern auch als Gestaltungsmittel innerhalb einer Phrase. Die Formulierungen, die er hierfür benutzt, erinnern sehr an jene, die er für die komplementären und kontrastierenden Klangwirkungen verwendet, ohne dass er auf diese Verwandtschaft hinweisen würde.<sup>329</sup> Insbesondere Ahmedjan Thirakwa und Inam Ali Khan schreibt er die Neuerung zu, gezielt geschlossene *bāyā*-Schläge in der *bharī*-Hälfte eingesetzt zu haben, und umgekehrt offene in der *band*-Phase.<sup>330</sup> So erwähnt er explizit Thirakwas Gewohnheit, in seinem *peškār* die letzte Schlussformel vor *sam* entgegen der Konvention mit Übergang von *khulā* zu *band* zu spielen (*dhātinā* statt *dhādhinā*).<sup>331</sup> Auch Nizamuddin Khans kreativen Umgang mit dem *khulā-band*-Kontrast erwähnt er, und als Beispiel einen *Ajrāḍā-qāyḍā*, bei dem dieser schon kurz nach *sam*, auf der vierten Silbe, den *bāyā* überraschend geschlossen spielt (*dhāgena tinna dhā...*), während andere *tablā*-Spieler die konventionellere Variante mit offenem *bāyā* wählen (*dhāgena dhin-na dhā...*).<sup>332</sup>

Neben einem solchen punktuellen Einsatz des *khulā-band*-Kontrasts beschreibt Mainkar noch den besonderen Fall, dass in einer Variationsphrase sich wiederholende *bol*-Gruppen abwechselnd mit offenem und geschlossenem *bāyā* gespielt werden, und zwar jeweils in der *bharī*- und in der *khālī*-Hälfte in umgekehrter Reihenfolge. Sein Beispiel einer Variation zum *Delhi-qāyḍā* 1 (in meiner Orthographie und seiner *bol*-Gruppierung, Hervorhebungen von mir):<sup>333</sup>

<sup>329</sup> „They [the great artists of genius] must also have felt that if there is a use of associative dialogues of these syllables on mutually proximate positions a different kind of beauty can be created.“ (Mainkar 2008: 127)

<sup>330</sup> Vgl. ebd. 126ff.

<sup>331</sup> Vgl. ebd. 126 (Mainkar verwendet an dieser Stelle die äquivalente Schreibweise *tunā*). Dieses Phänomen, das anhand des *Delhi-qāyḍā* 1 schon in Kapitel 1.6 über die Schlussformeln erwähnt wird, findet sich allerdings auch bei zahlreichen anderen Spielern. Vgl. hierzu Kapitel 7.2.4.

<sup>332</sup> Vgl. ebd. 128.

<sup>333</sup> Ebd. 125f. Diese Technik wird in Kapitel 7.2.3 detailliert besprochen.

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhādhātiṭa tātātātiṭa*  
*dhātiṭa dhatīṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
*tātiṭa tātiṭa tātātātiṭa dhādhādhātiṭa*  
*dhātiṭa dhatīṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*

Bei der letzten von Mainkar thematisierten Technik, die hier besprochen werden soll, geht es um die Verknüpfung von Phrasen.<sup>334</sup> Wie schon bei dem oben erläuterten Einsatz komplementärer und kontrastierender Klänge am Phrasenbeginn, erklärt Mainkar diese Technik zunächst im Kontext der Verdopplung der Länge eines *qāyda*-Themas. Hier wird aber nicht der Beginn, sondern das Ende einer Phrase verändert, genauer die Schlussformel, deren letzte Silbe oder beide letzten Silben ersetzt werden.<sup>335</sup> Folgende drei Beispiele gibt Mainkar anhand des Delhi-*qāyda* 2 (hier jeweils eine *bharī*-Hälfte, in meiner Notationsweise und Orthographie sowie mit Mainkars Hervorhebungen):<sup>336</sup>

*dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgedhināge dhā* | *dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgetinākena*  
*dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgedhinā dhāti* | *dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgetinākena*  
*dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgedhinā tirakīṭa* | *dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgetinākena*

Später erklärt er anhand desselben *qāyda*, wie Inam Ali Khan auf ähnliche Weise zwei unterschiedliche Phrasen miteinander verbunden bzw. eine im Vergleich zur Phrase O doppelt so lange Variationsphrase gebildet habe.<sup>337</sup> Mainkar beschreibt diesen Vorgang als Vermeidung der Schlussformel als „Verb“: „[...] he [Inam Ali Khan] avoided the terminal vowel phrases as verb and experimented with some other phrase instead, only to augment the artistic value of his performance.“<sup>338</sup> Die Vermeidung besteht in den ersten drei Beispielen, die Mainkar gibt, in einer Kürzung der Schlussformel, wodurch – wie in Kapitel 1.6 besprochen – ihre Schlusswirkung in der Art eines Trugschlusses aufgehoben wird, im vierten Beispiel wird die Schlussformel hingegen vollständig ersetzt, so dass eine Verknüpfung der Phrasen nicht zu erkennen ist (hier in meiner Notationsweise und Orthographie sowie mit Mainkars Hervorhebungen, außer beim vierten Beispiel, das bei Mainkar keine Hervorhebungen enthält):<sup>339</sup>

*dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgedhinā dhādhāti dhāgena dhādhātīrakīṭa dhāti dhāgetinākena*  
*dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgedhinā kradhāti dhāgena dhādhātīrakīṭa dhāti dhāgetinākena*  
*dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgedhinā kradhāti dhāgena kradhātīrakīṭa dhāti dhāgetinākena*  
*dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhādhāti dhāgena* | *dhāti dhāgena dhātīrakīṭa dhāti dhāgetinākena*

<sup>334</sup> Vgl. ebd. 96, 358ff.

<sup>335</sup> In Kapitel 7.2.4 werden weitere in den untersuchten *qāyda*-Interpretationen anzutreffende Strukturen besprochen.

<sup>336</sup> Mainkar 2008: 96.

<sup>337</sup> Vgl. ebd. 99.

<sup>338</sup> Ebd.

<sup>339</sup> Ebd.

Was Mainkar nicht erwähnt: genau auf den Beginn des zweiten *vibhāg* fällt bei den ersten drei Beispielen der geschlossene *bol ti*, es bildet sich somit zusätzlich ein kontrastierendes Klangverhältnis zu *dhā* am Beginn des ersten *vibhāg*. Ähnliche Bildungen wie die oben zitierten finden sich bei zahlreichen Spielern, sie können nicht als eine Besonderheit von Inam Ali Khan gelten. In Kapitel 7.2.4 werden all jene besprochen, die in den untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen anzutreffen sind.

Vier Themenkomplexen sind die obigen Ausführungen gewidmet: Gliederung von Phrasen, komplementäre und kontrastierende Klänge an korrespondierenden Positionen, Einsatz des *khulā-band*-Kontrasts unabhängig vom *khālī-bharī*-Prinzip, und Verknüpfung von Phrasen durch Kürzung der Schlussformel. Obwohl Mainkar zahlreiche Fragen zu diesen Themenkomplexen offen lässt und häufig nur einen kleinen Teil der betroffenen Phänomene bespricht, geben seine Ausführungen dennoch äußerst hilfreiche Hinweise auf musikalisch relevante Zusammenhänge. Die Analysen in Kapitel 6 und der Interpretationsvergleich in Kapitel 7 knüpfen deshalb wiederholt bei Mainkars Theorien an, ergänzen sie und entwickeln sie aufgrund der vorgefundenen Phänomene weiter.

#### 4.6 Robert Gottliebs Studie zu den *gharānā* der *tablā*-Musik

Robert Gottliebs Studie wurde bereits auf Seite 106 in Kapitel 3 über Transkription vorgestellt. Sie enthält im zweiten Band Transkriptionen kurzer *tablā*-Solos von sechs verschiedenen Spielern. Im Folgenden geht es um den ersten Band seiner Studie, der sich, anders als der zweite, in den Fassungen von 1977 und 1993 unterscheidet. Dabei wird überwiegend auf die Fassung von 1993 Bezug genommen, in der Gottlieb unter anderem zwischenzeitliche Veröffentlichungen von Frances Shepherd, Gert-Matthias Wegner und James Kippen berücksichtigt. Im ersten Teil des ersten Bandes behandelt Gottlieb auf 61 Seiten allgemeine Themen, unter anderem die Ursprünge der *tablā*, die Geschichte und Stilistik der einzelnen Traditionen, die Spieltechnik, sowie den Aspekt der Improvisation. Innerhalb des Abschnitts über Improvisation befassen sich nur knapp zwei Seiten explizit mit dem *vistār* von *qāyḍā*, *relā* und *peškār*.<sup>340</sup>

---

<sup>340</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, 46ff.

### Gottliebs Vorstellungen von *vistār*

Gottliebs Erläuterungen enthalten, neben den allgemein bekannten Prinzipien des *vistār*, wie sie in den Kapiteln 4.1 bis 4.4 der vorliegenden Arbeit beschrieben werden, auch einige eigenständige Beobachtungen, die auf den Transkriptionen beruhen. Dazu gehört die Feststellung, dass die *band bol* (die *bol* mit geschlossenem oder ohne *bāyā*) von einigen Spielern abweichend von der Norm platziert werden, das heißt nicht oder nicht ausschließlich am Beginn der zweiten Hälfte eines *khālī-bharī*-Zyklus.<sup>341</sup> Auch die Erkenntnis, dass keine festgelegte Reihenfolge für den Wechsel zwischen Wiederholungen des Themas und Variationsphrasen besteht, gewinnt Gottlieb aus den Analysen und belegt er durch Verweise auf einzelne Transkriptionen.<sup>342</sup>

Weitergehende Schlussfolgerungen zieht er jedoch aus dem Vergleich der Aufnahmen nicht. Stattdessen postuliert er die Linearität der Fortschreitung als vermeintlich allgemeingültiges Prinzip des *vistār*, das er auf Praktiken der Vokalmusik zurückführt und mit Verweisen auf den *nāṭyaśāstra*, einer rund zweitausend Jahre alten, in Sanskrit verfassten Schrift, „belegt“. Im Besonderen bezieht er sich auf den *ālāp*, den eröffnenden Formteil der Gesangsform *dhru-pad*, in dem nacheinander die einzelnen Stufen des *rāg* exponiert werden, ausgehend vom Grundton *sā*. Analog schreitet Gottlieb zufolge der *tablā-vistār* in der *bol*-Sequenz des jeweiligen Themas voran:

When improvising *vistar* the sequence progresses through the various *bols* of the traditional repertoire. The sequence, however, does not necessarily have to progress through the entire composition. What is important is that the progression must always be linear. It must focus on each adjacent element of the traditional composition in the order set forth before proceeding to the next. This may be compared with the ascent of the *raga* scale.<sup>343</sup>

Die Vorstellung von *vistār* als einer linearen Entwicklung, die sich an der Reihenfolge der *bol* im Thema orientiert, und – wenn auch deutlich seltener – der Vergleich mit Prinzipien melodischer Hindustani-Musik, sind durchaus bei *tablā*-Spielern und -Theoretikern anzutreffen und gehen vermutlich ganz oder in Teilen auf Gottliebs Informanten und Gesprächspartner zurück.<sup>344</sup> In Kapitel 4.4 wurden entsprechende Ansichten von Mainkar, Stevens und Saxena erwähnt, die alle vom Delhi- oder *Ajrāḍā-gharānā* beeinflusst sind. Indem Gottlieb sich diese Vorstellung aber unhinterfragt zueigen macht und seinen Untersuchungen als vermeintliche

<sup>341</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, 43.

<sup>342</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, 47.

<sup>343</sup> Gottlieb 1993: I, 46.

<sup>344</sup> Gottlieb verweist auch auf eine Aussage von Habibuddin Khan auf einem Tonband aus dem Jahr 1957, derzufolge der *vistār* den Praktiken der Vokalmusik folgen solle (vgl. Gottlieb 1993: I, 46).

Tatsache zugrunde legt, verspielt er das große Potenzial seines bislang einzigartigen, auf Transkriptionen basierenden Verfahrens, das gerade darin bestünde, die Gültigkeit solcher Verallgemeinerungen kritisch zu überprüfen. In einem Fall gesteht Gottlieb sogar, die Transkriptionen wissentlich seiner Theorie angepasst zu haben, weil der *vistār* Phrasen enthält, die in keinem direkten Bezug zum Thema stehen:

More difficult was trying to determine the derivations of the improvised phrases which are not directly related to the original phrases. In this respect the *peshkar* performed by Wazid Hussain [...] was especially difficult to analyze [...]. For this analysis I also proceeded on the same assumption that the principle of linear progression must apply and I have accordingly designated the particular *bols* that best supported this line of thinking.<sup>345</sup>

Wie in Kapitel 3.2 dargelegt, weist James Kippen in einem Aufsatz aus dem Jahr 2002 auch über diese bewussten Anpassungen hinaus zahlreiche Fehler in der Transkription von Wajid Hussain Khans Solo nach.<sup>346</sup> Für die im Folgenden besprochenen Analysemethoden ist aber in erster Linie relevant, dass Gottlieb mit einer eng definierten Vorstellung von *vistār* an seine Untersuchung herangeht.

Der zweite Teil des ersten Bandes enthält auf 58 Seiten Kommentare zu den jeweiligen Transkriptionen, die auf Besonderheiten der Kompositionen und, sofern vorhanden, des *vistār* hinweisen, diese in einen größeren Kontext einordnen und strukturell analysieren. Gottliebs Analysen beschränken sich weitgehend darauf, das Auftauchen einzelner Bestandteile des jeweiligen Themas in den Variationen, und dadurch die postulierte Linearität der Entwicklung, nachzuweisen. Um seine Prämissen nicht infrage stellen zu müssen, ist Gottlieb in einigen Fällen – unabhängig von allfälligen Fehlern oder bewussten Anpassungen beim Transkribieren – gezwungen, Verwandtschaften und Ableitungsverhältnisse zwischen *bol*-Sequenzen zu konstruieren, die sich weder gehörsmäßig erschließen noch durch ein traditionelles Repertoireverständnis rechtfertigen lassen. Ein besonders auffälliges Beispiel hierfür findet sich erneut bei Wajid Hussain Khan, in einer ausgedehnten *relā*-Interpretation. Während Gottlieb durchwegs Ableitungen vom ursprünglichen Thema erkennt,<sup>347</sup> weist Kippen darauf hin, dass es sich größtenteils um Wiederholungen des weitgehend unveränderten Themas mit thematisch völlig unverbundenen Einschüben handelt:

Wajid Hussain's treatment of this *relā* is not particularly interesting by most improvisational standards because it does not offer much in the way of twists, turns, and clever permutations of

---

<sup>345</sup> Gottlieb 1993: I, 63.

<sup>346</sup> Vgl. Kippen 2002a.

<sup>347</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, 83-87.

the original phrase. For the most part it presents the *relā* phrase unchanged, yet punctuated or interrupted by unrelated, contrasting gestures [...].<sup>348</sup>

Kippen belegt sein Urteil detailliert<sup>349</sup> und führt Wajid Hussains *relā*-Interpretation auf eine ästhetische Haltung zurück, die sich von Gottliebs Idealvorstellung eines linear fortschreitenden *vistār* deutlich unterscheidet: „I believe that many things Wajid Hussain does here point to an older *tabla* playing aesthetic, where the *relā* technique itself is the focus, not the rather limited scope it offers for improvisation.“<sup>350</sup>

### **Inam Ali Khans Interpretation des Delhi-*qāyḍā* 2**

Doch nicht alle *tablā*-Solos zeigen derartige Unvereinbarkeiten mit Gottliebs Prämissen. Wie bereits mehrfach erwähnt, gelten die *qāyḍā* der Delhi-Tradition als Ursprung einer regelbasierten und besonders stringenten Form des *vistār*, und sowohl für James Kippen als auch für Sudhir Mainkar war Inam Ali Khan, der *khalfā* des Delhi-*gharānā*, die Hauptreferenz was den *qāyḍā-vistār* anbelangt. Bei einem der beiden *qāyḍā*, die Inam Ali auf Gottliebs Aufnahme spielt, handelt es sich um den weiter oben mehrfach zitierten Delhi-*qāyḍā* 2, und Gottliebs Analyse dieses *qāyḍā* soll im Folgenden als Beispiel für seine Herangehensweise dienen. Dabei ist es nicht mein Ziel, eine vollständige und detaillierte eigene Analyse zu geben, da eine solche nur im Kontext eines Vergleichs mit anderen Interpretationen desselben *qāyḍā* aussagekräftig wäre.

Im Transkriptionsteil der vorliegenden Arbeit finden sich auf den Seiten 154 und 156 Transkriptionen von Inam Alis Delhi-*qāyḍā* 2 in reiner *bol*-Notation und in Notenschrift. Die Unterschiede zu Gottlieb in der Ortographie, die ich in Übereinstimmung mit meinen mündlichen Erfahrungen gewählt habe, sind für die Analyse des *vistār* unerheblich, an einigen Stellen weicht meine Transkription aber auch substantziell von Gottliebs Transkription ab. Für drei Phrasen, die im Folgenden thematisiert werden und auf die dies zutrifft, findet sich in Kapitel 3.3 eine detaillierte Begründung der Abweichungen.

Gottlieb beginnt seine Analyse in beiden Fassungen seiner Studie mit einleitenden Bemerkungen zum *qāyḍā*-Thema, wobei hier nur die Feststellung von Relevanz ist, dass Inam Alis *vistār* vollständig auf einer Anpassung des Themas an die anderthalbfache *bol*-Dichte von sechs *bol* pro *mātrā* basiert, während das Thema in seiner originalen, in den Kapiteln 4.3, 4.4

<sup>348</sup> Kippen 2002a: 132.

<sup>349</sup> Vgl. Kippen 2002a: 128-134.

<sup>350</sup> Kippen 2002a: 134.



und 4.5 zitierten Form vier (oder, je nach Grundtempo, zwei) *bol* pro *mātrā* enthält.<sup>351</sup> Die *bharī*-Hälfte beider Formen lautet in meiner Notationsweise wie folgt:

*dhāti dhāgena dhātirakīta* | *dhāti dhāgetinākena*  
*dhāti dhāgena dhātirakīta dhināgena* | ***dhāti dhāge*** *dhāti dhāgetinākena*

Die Anpassung an die anderthalbfache *bol*-Dichte geschieht durch die fettgedruckten Einschübe am Ende der ersten und am Anfang der zweiten Hälfte des Themas. Diese triolische Form, die ich als Phrase A bezeichne, erreicht Inam Ali erst im dritten *vibhāg* des zweiten *āvartan*.<sup>352</sup> Der dritte *āvartan* enthält zwei *khālī-bharī*-Zyklen mit der unveränderten Phrasen A, der vierte eine *dohrā*-Bildung, bei der die erste Hälfte von Phrase A wiederholt wird.

Gottliebs eigentliche Analyse beginnt ab dem fünften *āvartan*. Im Zentrum steht dabei, wie bei allen seinen *vistār*-Analysen, ein sogenanntes *vistār*-Diagramm. Es besteht aus dem jeweiligen Thema in reiner *bol*-Notation, bei dem einzelne Segmente gekennzeichnet und durchnummeriert sind. Die Diagramme zum Delhi-*qāyḍā* 2 von 1977 und 1993 unterscheiden sich, wie in Abb. 4.6 weiter unten auf Seite 149 zu sehen ist. Gottlieb spricht in beiden Fällen von zwölf „*vistār*“, die von den zwölf im jeweiligen Diagramm gekennzeichneten Segmenten abgeleitet seien.<sup>353</sup> Er verwendet den Begriff „*vistār*“ demnach nicht, wie der Autor der vorliegenden Studie, als Bezeichnung für den Variationsprozess als Ganzes, sondern für einzelne Stationen dieses Prozesses. Welche Größenordnung er dabei genau im Sinn hat, wird nicht verständlich, denn in manchen Fällen sind seinen Angaben zufolge mehrere „*vistār*“ in einer Phrase kombiniert, außerdem übersteigt die Gesamtzahl der Variationsphrasen die genannten zwölf „*vistār*“. Worin sich ein „*vistār*“ von dem jeweiligen Segment, von dem er abgeleitet sein soll, unterscheidet, erschließt sich deshalb nicht.

Die Analyse besteht fast ausschließlich aus der Zuordnung der in den Diagrammen gekennzeichneten Segmenten zu einzelnen Phrasen der *qāyḍā*-Interpretation. Auf Seite 150 sind die

<sup>351</sup> Gottlieb zufolge handelt es sich bei der Form mit sechs *bol* pro *mātrā* um das originale *qāyḍā*-Thema (vgl. Gottlieb 1993: I, 69), dies entspricht jedoch nicht der gängigen Überlieferung. Vielmehr handelt es sich bei dieser Form um ein typisches Beispiel für die Anpassung eines Themas an die anderthalbfache *bol*-Dichte, die in den meisten Fällen nur Zwischenstation vor dem Übergang zur doppelten darstellt, während die Besonderheit hier bei Inam Ali darin besteht, dass er bis zum Ende seiner *qāyḍā*-Interpretation bei der anderthalbfachen *bol*-Dichte bleibt.

<sup>352</sup> Die in der *bol*-Transkription auf Seite 154 im Transkriptionsteil in a2m9-10 kursiv gedruckten *bol tāṭiṭa* sind fraglich. Ebenso gut wäre *tātraka* denkbar, da der Vorschlag bei *tra* nicht immer hörbar wird, und *traka* könnte als Variante von *tirakīta* aufgefasst werden. In a2v3 taucht die triolische Themenform jedenfalls zunächst leicht modifiziert auf, und erst in a2v4 in jener Form, die als Grundlage für den *vistār* dient.

<sup>353</sup> Vgl. Gottlieb 1977: I, 110; Gottlieb 1993: I, 70.

ersten sechs „*vistār*“-Zuweisungen von Gottlieb aufgelistet,<sup>354</sup> gefolgt von den jeweiligen Variationsphrasen in meiner Transkription und in jener von Gottlieb.<sup>355</sup> Wenn sich die Zuweisungen in den Fassungen von 1977 und 1993 unterscheiden, sind sie durch einen doppelten Schrägstrich voneinander getrennt. Die Graufärbung des Hintergrunds zeigt in zwei Fällen an, dass die Unterschiede zwischen den Transkriptionen nicht nur die Orthographie und die Gliederung in *bol*-Gruppen betreffen, sondern auch die bezeichnete Schlagsequenz.

Ein Vergleich der beiden Diagramme mit den Variationsphrasen auf Seite 150 zeigt, dass sich die Segmente 1 bis 6 des älteren Diagramms sehr viel schlüssiger zu den Phrasen in Beziehung setzen lassen: sie stimmen schlicht mit dem jeweiligen Beginn einer Phrase überein. Das Prinzip der linearen Fortschreitung, zu dessen Nachweis Gottliebs *vistār*-Diagramme dienen sollen, ist somit in den *āvartan* 5-10 tatsächlich auf mustergültige Weise umgesetzt ist, sofern der Beginn einer Phrase als deren Hauptmerkmal aufgefasst wird. Der Unterschied zu den in Kapitel 4.4 auf Seite 135 zitierten Beispielphrasen von Sudhir Mainkar besteht darin, dass dort die an Beginn gestellten „Wörter“ *dhāti*, *dhāgena* und *dhātirakīṭa* intakt bleiben und keine Schlussformel-*bol* verwendet werden, außerdem darin, dass die jeweiligen „Hauptwörter“ auch innerhalb einer Phrase mehrfach auftreten, was Inam Ali nicht der Fall ist.

Bei der vierten Phrase erscheint Gottliebs Annahme, es handle sich um einen *paltā*, das heißt, in seiner Verwendung des Begriffs, um eine Permutation der *bol*-Gruppe *dhātirakīṭa*, unnötig kompliziert: zwar sind sowohl die Gruppierung *tirakīṭadhā*, die Gottlieb notiert, als auch die Gruppierung *dhātirakīṭa*, für die ich mich entschieden habe, für sich genommen denkbar. Da das Thema jedoch eindeutig *dhātirakīṭa* als „Wort“ enthält, und die Phrase in a8m5-6 von der zehnten Silbe an genau mit Phrase A übereinstimmt (*dhātirakīṭa dhināgena* ...), ist es naheliegender, am Beginn der Phrase eine Abspaltung der *bol*-Gruppe *tirakīṭa* anzunehmen, als eine Permutation von *dhātirakīṭa*.

---

<sup>354</sup> Gottlieb 1977: I, 110f.; Gottlieb 1993: I, 71f.

<sup>355</sup> Gottlieb 1993: II, 26-29.

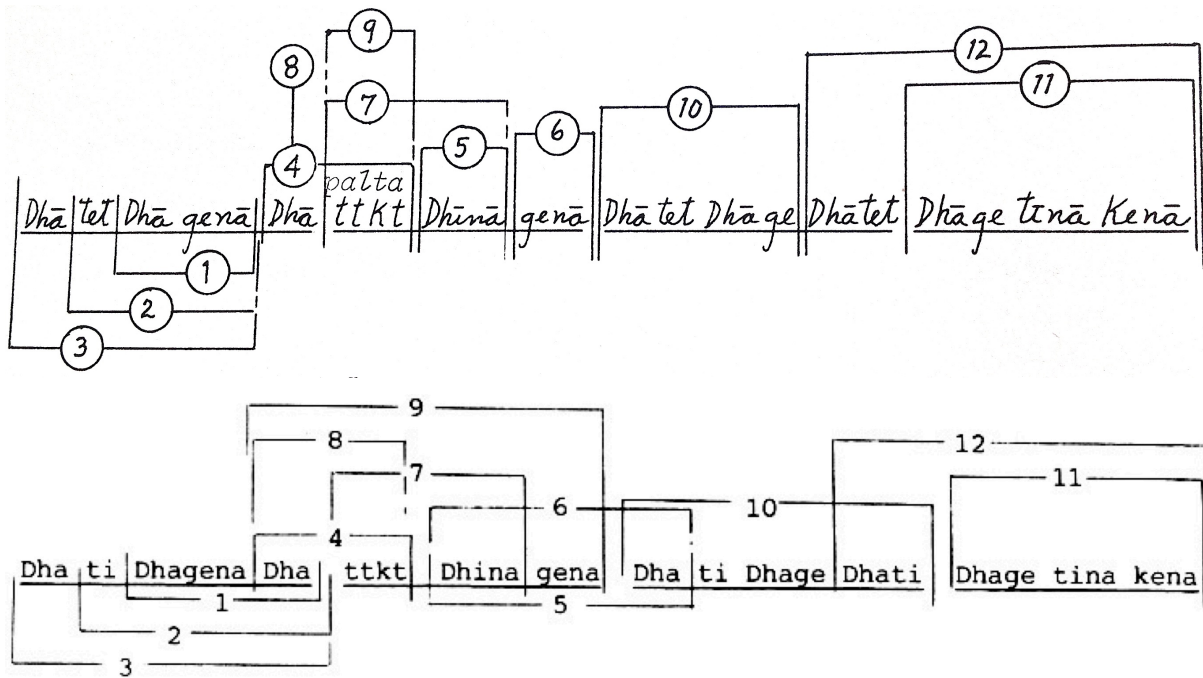


Abb. 4.6 Robert Gottliebs *vistār*-Diagramme zum Delhi-*qāydā* 2 von 1977 und von 1993<sup>356</sup>

Weshalb Gottlieb in der Fassung von 1993 Änderungen am Diagramm vornimmt, während die Zuordnung der Segmente zu den Phrasen weitgehend gleich bleibt, erschließt sich nicht, zumal sich die jüngere Segmentierung kaum von den Variationsphrasen ableiten lässt: bei den „*vistār*“-Segmenten 1 bis 3 ist nicht nachvollziehbar, weshalb sie das letzte *dhā* mit einschließen, obwohl in den entsprechenden Variationsphrasen stets *dhin* auf *dhāgena* folgt. Und die fünf Silben des fünften „*vistār*“-Segments tauchen in der entsprechenden Variationsphrase zwar auf, aber erst ab der sechsten Silbe (hier, in meiner Notationsweise, fett hervorgehoben):

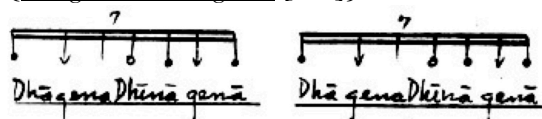
a9v2:        *dhinā dhāgena **dhināgena dhāgena** dhināgena dhāti dhāgetinākena*

Es erscheint deshalb willkürlich, die Silbe *dhā* nicht als Beginn der *bol*-Gruppe *dhāgena* zu interpretieren, sondern, wie Gottlieb im Diagramm von 1993, als erste Silbe der zweiten Hälfte von Phrase A (*dhāti dhāge* ...). Noch schwieriger nachzuvollziehen ist das sechste „*vistār*“-Segment im Diagramm von 1993 (siehe weiter unten).

<sup>356</sup> Gottlieb 1977: I, 110; Gottlieb 1993: I, 70.

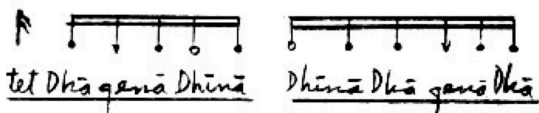
1st *vistār* (2x)<sup>357</sup> (a5m5-6)

{*dhāgena dhināgena* [7:6]}



2nd *vistār* with *paltā* (a6m5-6)

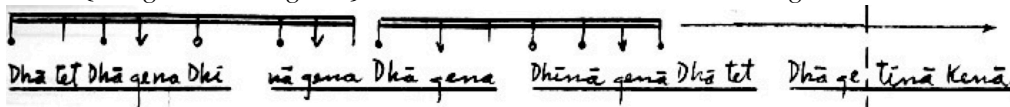
*ti dhāgena dhināgena dhāgedhināgena* [7:6]



3rd *vistār*, and 1st *vistār* (a7v2)

*dhāti* {*dhāgena dhināgena*}

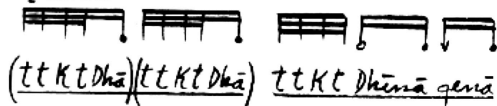
*dhāti dhāgetinākena*



4th *vistār* (*paltā*) (a8m5-6)

*tirakita dhātirakita dhātirakita dhināgena*

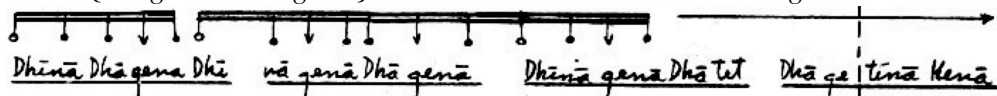
*paltā*



5th *vistār* followed by 1st *vistār* // 5th *vistār* and its expanded form (a9v2)

*dhinā* {*dhāgena dhināgena*}

*dhāti dhāgetinākena*

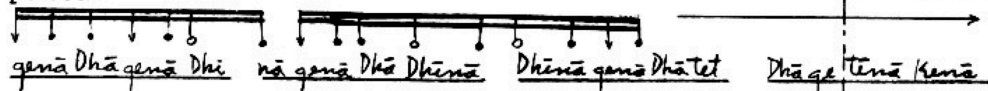


6th *vistār* played twice // 6th *vistār* (*paltā* of 5th) and its expansion (a10v2)

*gena* {*dhāgena dhināgena*}

*dhāti dhāgetinākena*

*paltā*



Die Analyse wird durch die Änderungen in der jüngeren Fassung wesentlich komplizierter, und die Vermutung liegt nahe, dass die ältere, einfachere und schlüssigere Segmentierung auf Inam Alis Erläuterungen zurückgeht. Die genaue Konstruktionsweise der sechs Variationsphrasen wird in der folgenden Darstellung deutlich:

<sup>357</sup> Die Zuweisungen der „*vistār*“ zu den Phrasen finden sich im jeweils ersten Band (Gottlieb 1977: I, 110f.; Gottlieb 1993: I, 71), die Notationen sind dem zweiten Band entnommen (Gottlieb 1993: II, 26ff.).

- a5m5-6: {*dhāgena dhināgena* [7:6]} | ...  
 a6m5-6: *ti dhāgena dhināgena dhāgedhināgena* [7:6] | ...  
 a7m5-7: *dhāti dhāgena dhināgena dhāgena* | *dhināgena* ...  
 a8m5-6: *tirakīta dhātīrakīta dhātīrakīta dhināgena* | ...  
 a9m5-7: *dhinā dhāgena dhināgena dhāgena* | *dhināgena* ...  
 a10m5-7: *gena dhāgena dhināgena dhāgena* | *dhināgena* ...

Die rückläufige, schrittweise Erweiterung im Verlauf der drei ersten Phrasen von *dhāgena* über *ti dhāgena* zu *dhāti dhāgena* ist Gottlieb zufolge der Praxis eines melodischen *ālāp* nachgebildet, bei dem erst einige Stufen des *rāg* unter dem Grundton *sā* exponiert werden, bevor der *ālāp* Stufe für Stufe über den Grundton aufsteigt.<sup>358</sup> Möglicherweise stammt diese Deutung, die sich sowohl in der Fassung von 1977 als auch in jener von 1993 findet, sogar von Inam Ali selbst, sie hat aber kaum Erklärungswert, unter anderem weil es innerhalb eines *qāyda*-Themas kein Analogon zum Grundton eines *rāg* gibt.

Fünf der Phrasen bestehen überwiegend aus Schlussformeln (oben durch Fettdruck hervorgehoben), denen die jeweils exponierten *bol* vorangestellt sind. Die Schlussformel *dhāgena dhināgena* ist im Thema des *Delhi-qāyda 2* zwar nicht als Ganze, aber in ihren Bestandteilen enthalten. Bei der ersten Phrase erhöht Inam Ali die *bol*-Dichte, so dass die beiden Schlussformeln genau die erste Hälfte von Phrase A ersetzen, bei der zweiten Phrase kürzt er zusätzlich eine der Schlussformeln zu *dhāgedhināgena*, um das hinzugefügte *ti* auszugleichen. In den Phrasen drei, fünf und sechs, die ich als Varianten derselben Phrase B interpretiert habe (siehe Transkriptionsteil, Seite 154), kehrt Inam Ali wieder zu *dhāgena dhināgena* zurück, nun aber in der vorherrschenden Dichte von sechs *bol pro mātrā*, so dass die vier letzten Silben in die zweite *vibhāg*-Hälfte hineinragen. Durch die Wiederholung dieser siebensilbigen *bol*-Sequenz entsteht eine rhythmisch komplexe Verschiebung zum metrischen Raster.

Möglicherweise empfand Gottlieb an der ursprünglichen Segmentierung die Tatsache als unbefriedigend, dass nur die allerersten *bol* einer Phrase vom Prinzip der linearen Fortschreitung betroffen sind. Die Änderung, die er am fünften und sechsten Segment vornimmt, suggeriert jedenfalls erstens, dass jeweils die gesamte Phrase auf komplexe Weise vom Thema abgeleitet sei, und zweitens, dass die beiden entsprechenden Phrasen zueinander in einem komplexen Ableitungsverhältnis stünden. Den sechsten „*viṣṭār*“ bezeichnet er nämlich (nur in der Analyse von 1993) als *palṭa*, das heißt als Permutation des fünften. Wie diese Permutation genau

<sup>358</sup> Vgl. Gottlieb 1977: I, 57; Gottlieb 1993: I, 70.

aussieht, sagt er nicht, es muss aber angenommen werden, dass er sie in den hier durch Fettdruck hervorgehobenen *bol* erkennt:

a9v2:        *dhinā dhāgena **dhinā gena dhāgena** dhināgena dhāti dhāgetinākena*  
 a10v2:       *gena **dhā gena dhinā** gena dhāgena dhināgena dhāti dhāgetinākena*

Diese Erklärung ist in keiner Weise plausibel, da sich die Phrasen ja nur in den ersten beiden Silben, nicht aber in den vermeintlich von einer Permutation betroffenen Schlussformeln unterscheiden.

Neben all diesen Ungereimtheiten, vor allem in der Analyse von 1993, fällt besonders auf, dass Gottlieb Inam Alis Vorgehen in den *āvartan* 5 bis 10 nicht als äußerst ungewöhnlich und einzigartig hervorhebt, sondern darin vielmehr den Prototyp für einen traditionellen *vistār* und die idealtypische Umsetzung des vermeintlich universellen Fortschreitungsprinzips erkennt: „The systematic procedure which Inam Ali follows in applying the traditional principles furnishes an ideal model for making comparisons with the other performances.“<sup>359</sup> Tatsächlich ist eine derart schematische Umsetzung des Prinzips der schrittweisen Exponierung aller *bol* sonst kaum je anzutreffen, insbesondere die Isolierung der Schlussformelsilben *dhinā* und *gena* sind in dieser Form sehr ungewöhnlich.<sup>360</sup> Der Verdacht liegt nahe, Inam Ali habe gezielt das lineare Fortschreitungsprinzip demonstrieren wollen, möglich ist aber auch, dass es sich hierbei tatsächlich um ein für ihn typisches Vorgehen handelt (leider sind außer der hier besprochenen keine weiteren Aufnahmen von Inam Ali veröffentlicht, mit deren Hilfe sich diese Frage klären ließe). Die übrigen *vistār*-Diagramme in Gottliebs Studie zeigen jedenfalls nirgend ein vergleichbar lineares Abarbeiten des jeweiligen *bol*-Vorrats, selbst wenn seine eigenen Kommentare dies immer wieder nahelegen.

Nach der Exponierung der wesentlichen Elemente des Themas<sup>361</sup> in den *āvartan* 5 bis 10 beginnt ein zweiter Teil des *vistār*, der um die im elften *āvartan* exponierten, in meiner Transkription mit C und D abgekürzten Phrasen kreist, deren zentraler Bestandteil die *bol*-Gruppe *tirakiṭa* darstellt (siehe Seite 155 im Transkriptionsteil). Weiter unten stehen Gottliebs „*vistār*“-Zuweisungen zu den beiden entsprechenden Phrasen, gefolgt von den Transkriptionen. Die erste Phrase, die in meiner Transkription anders lautet als bei Gottlieb, vervollständigt Inam Ali erneut (wie in a6, a7, a9 und a10) durch repetierte Schlussformel-

<sup>359</sup> Gottlieb 1993: I, 70.

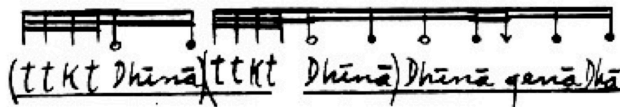
<sup>360</sup> Vgl. Kapitel 7.1.6 und 7.2.4.

<sup>361</sup> Die zweite Hälfte von A (wie auch von O) bringt als neues Element nur den Zweisilber *dhāge*, der aber schon in *dhāgena* enthalten ist.

*bol.* Möglicherweise handelt es sich hierbei um ein häufig von ihm verwendetes Konstruktionsprinzip, oder um eine Technik zur improvisierten Vervollständigung einer Phrase. Die zweite Phrase in a11m13-14 unterscheidet sich nur geringfügig von jener in a8m5-6 durch Permutation der ersten beiden *bol*-Gruppen (*tirakiṭa* und *dhātirakiṭa*).

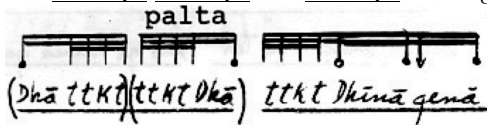
7th *vistār* (2x)<sup>362</sup> (a11m5-6)

*tirakitataka dhātirakiṭa dhināgena dhināgena* [4:3]



8th, 4th *vistār* (*paltā*) and 7th *vistār* (a11m13-14)

*dhātirakiṭa tirakiṭa dhātirakiṭa dhināgena*



Gottliebs „*vistār*“-Zuweisungen sind bei der ersten Phrase in a11m5-6 auf der Grundlage seiner eigenen Transkription nachvollziehbar, die aber, wie in Kapitel 3.3 gezeigt wurde, nicht korrekt ist. Bei der zweiten Phrase in a11m13-14, die, wie gesagt, eng mit jener in a8m5-6 verwandt und wie diese zu mehr als der Hälfte mit  $A_1$  identisch ist, erstaunt Gottliebs komplizierte Aufbietung dreier verschiedener „*vistār*“. Zudem verwirrt erstens die Tatsache, dass sich der vierte und der achte „*vistār*“ beide auf das identische Segment beziehen (siehe Abb. 4.6 weiter oben), und dass die gesamte Phrase, die hier aus drei „*vistār*“ zusammengesetzt ist, später mehrfach, aber nicht konsequent, als neunter „*vistār*“ auftaucht.<sup>363</sup> Die Nummerierung dient hier offenbar in erster Linie dazu, eine von Phrase zu Phrase linear fortschreitende Entwicklung zu suggerieren, und lässt sich kaum aus den Phänomenen begründen.

Auf eine detaillierte Besprechung der verbleibenden sieben *āvartan* wird verzichtet. Gottliebs allgemeine Beobachtung, dass der neunte „*vistār*“ (in meiner *bol*-Transkription Phrase D) teilweise die Rolle des Themas bzw. der Phrase A als thematischer Anker übernimmt, da sie in jedem *āvartan* auftaucht, ist zutreffend, ebenso die Feststellung, dass die Variationsphrasen durch länger werdende Verkettungen von *tirakiṭa*-Sequenzen anwachsen. Vor allem aber unterscheidet sich diese zweite Hälfte der *qāyḍā*-Interpretation dadurch von der ersten, dass der

<sup>362</sup> Die Zuweisungen der „*vistār*“ zu den Phrasen finden sich im ersten Band (Gottlieb 1977: I, 110f.; Gottlieb 1993: I, 71), die Notationen sind dem zweiten Band entnommen (Gottlieb 1993: II, 29).

<sup>363</sup> In a13 ist nach Gottliebs Formulierung zunächst nicht klar, ob sich der neunte „*vistār*“ auf die *dohrā*-Bildung bezieht. Die Phrasen in a14v2 und a15v2, denen eindeutig der neunte „*vistār*“ zugewiesen wird, sind aber identisch mit jenen in a11v4, a12v4, und sogar erneut in a16v2, die den achten, vierten und siebten „*vistār*“ zugewiesen bekommen (vgl. Gottlieb 1993: I, 71f).

*vistār* sehr viel freier und komplexer gestaltet ist und sich nicht schematisch an ein einfaches Prinzip der linearen Fortschreitung entlang der *bol*-Sequenz des Themas hält.

### **Zusammenfassung**

Gottliebs Studie ermöglicht einen einzigartigen Einblick in eine große stilistische Bandbreite von *tablā*-Solomusik. Die Herausforderung, ohne eigene Erfahrungen am Instrument und ohne umfassende Repertoirekenntnis meist hochvirtuose *tablā*-Musik zu transkribieren, ist jedoch auch bei größter Sorgfalt kaum ohne gravierende Fehler zu bewältigen (siehe Kapitel 3). Die Irrtümer in der Transkription beeinträchtigen auch die Analysen.

Ein weiteres Problem von Gottliebs Vorgehen besteht darin, dass er das Prinzip einer linearen Fortschreitung, bei der Segmente des Themas nacheinander ins Zentrum der Variationen rücken, als allgemeingültig postuliert, statt es anhand der Transkriptionen kritisch zu hinterfragen. Dadurch verkennt er, dass beispielsweise Wajid Hussain Khan sich in seiner *relā*-Interpretation von ganz anderen ästhetischen Prinzipien leiten lässt, wie James Kippen nachgewiesen hat. Aber auch bei Inam Ali, der in seiner Interpretation des Delhi-*qāyḍā* 2 das Fortschreitungsprinzip abschnittsweise geradezu mustergültig umsetzt und der diesbezüglich für Gottlieb vermutlich eine der Hauptquellen war, gelingt es Gottliebs Analyse durch Fixierung auf den Nachweis der Linearität nicht, die freieren und komplexer gestalteten Passagen von den mustergültig fortschreitenden zu unterscheiden.

Viele Details der Konstruktionsweise von Phrasen und der motivischen Querbezüge entgehen Gottlieb deshalb, weil ihm die „Wörter“ der *tablā*-„Sprache“, die sich als ein wichtiger Aspekt der Überlieferung beim Rezitieren und Spielen der Kompositionen unwillkürlich einprägen, nicht bekannt sind und er auch keine eigene schlüssige Methode besitzt, die *bol* zu gruppieren bzw. die *bol*-Sequenzen zu segmentieren. Die Unstimmigkeiten im „*vistār*“-Diagramm von 1993 in Abb. 4.6, auf die weiter oben hingewiesen wird, und auch manche Fehler bei den Transkriptionen, hätten sich möglicherweise vermeiden lassen, wenn die „Wörter“ der Analyse als Orientierung gedient hätten.<sup>364</sup>

## **4.7 James Kippens und Bernard Bels Bol Processor**

Zwischen 1984 und 1994 veröffentlicht James Kippen, zum Teil gemeinsam mit dem Informatiker Bernard Bel, zahlreiche Artikel zu einem Forschungsprojekt, das sich das Ergründen

---

<sup>364</sup> Nebst der Schlussformel lauten die wichtigsten *dhāti*, *dhāgena* und *dhātirakīṭa*. Siehe bspw. die Äußerungen von Sudhir Mainkar und Ebenezer Stevens, zwei Schülern von Inam Ali Khan, auf Seite 80 in Kapitel 4.4.



des Regelsystems, der „Grammatik“ zum Ziel gesetzt hat, die dem Entwickeln von Variationen in der *tablā*-Musik zugrunde liegt.<sup>365</sup> Ausgangspunkt ist Kippens Feststellung, dass die Regeln der „Improvisation“ kaum verbalisiert, sondern vielmehr bloß durch Beispiele gelehrt werden, und dass der Erwerb der intuitiven Improvisationskompetenz, wie beim Spracherwerb von Kindern, über Versuch und Irrtum erfolgt.<sup>366</sup> Die Bezeichnung dieses Regelsystems als Grammatik sieht er dadurch gerechtfertigt, dass die Musikerinnen und Musiker selbst häufig bezüglich musikalischer Regeln von einer Grammatik sprechen.<sup>367</sup> Die Konstruktion des Regelsystems orientiert sich an Chomskys generativer Transformationsgrammatik und der Automatentheorie.<sup>368</sup>

Ursprünglich war die Hoffnung von Kippen und Bel, solche Regeln nicht nur für das gesamte Repertoire der *tablā*, sondern auch anderer indischer Trommeln wie *pakhāvaj*, *dholak* und *naqqāra* zu finden, ja sogar für Tanzformen wie *kathak*, die ebenfalls *bol*, das heißt mnemotechnische Silben verwenden.<sup>369</sup> Tatsächlich beziehen sich aber alle Experimente, soweit sie in den Veröffentlichungen besprochen werden, auf das Variieren von *qāyda*-Themen, und zwar überwiegend auf die beiden bekannten Delhi-*qāyda* 1 und 2. Der letzte Artikel von Kippen und Bel zu diesem Thema verabschiedet sich von dem ursprünglichen Projekt indem er eine Software vorstellt, den Bol Processor 2, die nicht mehr den Zweck verfolgt, eine traditionelle Grammatik zu entschlüsseln, sondern als Instrument der computergestützten Komposition und Improvisation dienen soll.<sup>370</sup>

Der Inhalt der Artikel überschneidet sich oft, teilweise erscheinen sogar ganze Passagen des einen wortgleich in einem anderen. Die Grundidee ist folgende: der Bol Processor ist ein Computerprogramm mit einem Regelsystem, einer Grammatik, die zu einem *qāyda*-Thema Variationen bildet.<sup>371</sup> Im angestrebten Idealfall sind die Regeln so formuliert, dass sowohl alle Variationen, die sie ermöglichen, „korrekt“ sind im Sinne der Experten, als auch alle denkbaren korrekten Variationen in der Menge der durch die Regeln ermöglichten enthalten sind. Die Experten oder Informanten sind im konkreten Fall in erster Linie der Lehrer von James Kippen, Afaq Hussain Khan, dessen Sohn Ilmas Hussain Khan, sowie Bhupal Ray Choudhuri,

---

<sup>365</sup> Vgl. Kippen/Bel 1984: 28.

<sup>366</sup> Vgl. Kippen 1987: 180.

<sup>367</sup> Vgl. ebd.

<sup>368</sup> Vgl. ebd. 183.

<sup>369</sup> Vgl. Kippen/Bel 1984: 28.

<sup>370</sup> Vgl. Kippen/Bel 1994.

<sup>371</sup> Eine Beschreibung der Funktionsweise des Bol Processors anhand des Delhi-*qāyda* 1 findet sich bspw. in Kippen 1987, S. 182-92.

ein Schüler von Afaq Hussains Vater Wajid Hussain Khan.<sup>372</sup> Ausgehend von einer ersten Hypothese werden zwei Arten von Experimenten durchgeführt: einerseits werden zufällig ausgewählte, vom Bol Processor produzierte Variationen den Informanten zur Begutachtung vorgespielt oder vorrezitiert. Sobald die Informanten eine Variation als nicht korrekt bezeichnen, wird die Grammatik von Kippen und Bel entsprechend geändert, so dass die Regeln diese Variation nicht mehr erlauben. Andererseits werden die Informanten gebeten, Variationen vorzuschlagen, die dann daraufhin getestet werden, ob sie in der Gesamtmenge der von der Grammatik ermöglichten Variationen enthalten sind oder nicht. Falls nicht, muss auch hier die Grammatik entsprechend geändert werden. Am Ende dieses Prozesses, so die Hoffnung, sollte die Grammatik genau jene Regeln widerspiegeln, die unbewusst beim Entwickeln von *qāyda*-Variationen durch die Experten wirksam sind.

Die Experimente mit dem Bol Processor 1 fanden in den Jahren 1983-1988 statt.<sup>373</sup> Ab 1988 wurden weitere Experimente mit einem neuen System unter der Bezeichnung QAVAID durchgeführt, das in einen direkten Dialog mit den Experten tritt und die Grammatik aufgrund von deren Rückmeldungen automatisch anpasst, ohne Vermittlung durch den Versuchsleiter.<sup>374</sup> Entscheidend ist für Kippen in beiden Fällen die Einbindung der Informanten als „Kollegen“ und „Analysten“ in den Forschungsprozess.<sup>375</sup> Die Experimente waren insofern ganz auf der Höhe ihrer Zeit, als es erst seit kurzem möglich war, die benötigte Technik problemlos ins Feld zu bringen, das heißt dorthin, wo die *tablā*-Musik praktiziert wird: der verwendete Apple IIc Computer sowie ein Epson P80 Drucker wogen zusammen ungefähr 8 kg.<sup>376</sup> So war es möglich, den gewohnten sozialen Kontext weitgehend zu bewahren, in dem die Musiker ihre Musik üblicherweise lehren und aufführen. Das im Zuge dieser Forschungen Erreichte formulieren die Autoren im Jahr 1989 wie folgt: „About twenty grammars have been evolved for the successful description of a significant core of traditional *tablā* music, and many more are still undergoing modifications.”<sup>377</sup>

Es ist nicht leicht, den tatsächlichen Erkenntnisgewinn, den diese Experimente für die Beteiligten gebracht haben, und den Erklärungswert der gewonnen Regelsysteme zu beurteilen, denn sie sind in den Veröffentlichungen nur bruchstückhaft dokumentiert. Vollständige

---

<sup>372</sup> Vgl. Kippen/Bel 1984: 28.

<sup>373</sup> Vgl. Kippen 1992a: 330.

<sup>374</sup> Vgl. ebd. 330f.; vgl. auch Kippen/Bel 1989b.

<sup>375</sup> Vgl. Kippen 1992b: 81.

<sup>376</sup> Vgl. Kippen 1988a: 318.

<sup>377</sup> Kippen/Bel 1989a: 139.

Grammatiken finden sich zu drei Kompositionen: zu einem Delhi-*qāyḍā*, der üblicherweise Anfängern als erstes Übungsstück beigebracht, meines Wissens aber nie in Konzerten aufgeführt wird,<sup>378</sup> zu Delhi-*qāyḍā* 2<sup>379</sup> sowie zu einem Ajrāḍā-*qāyḍā*.<sup>380</sup> Der Anspruch dieser Grammatiken ist nicht mehr, wie ursprünglich angestrebt, allgemeine Gültigkeit für die Aufführungspraxis dieser *qāyḍā*-Kompositionen in der *tablā*-Tradition schlechthin, sondern nur bezogen auf die wenigen Informanten des Lucknow-*gharānā*, insbesondere auf Afaq Hussain Khan. Zur Grammatik des Delhi-*qāyḍā* 2 heißt es: „It was elaborated in many work sessions and later revised on the basis of the musician’s actual performance.“<sup>381</sup> Bei der „actual performance“ handelt es sich offenbar, wie an anderer Stelle erwähnt wird, um eine *qāyḍā*-Interpretation durch Afaq Hussain mit 29 Variationen, von denen aber nur ein Teil bei der Formulierung der Regeln überhaupt berücksichtigt wurde.<sup>382</sup> Trotzdem handelt es sich laut Kippen und Bel um die komplexeste Grammatik, die sie vorgefunden haben: sie umfasst 165 Regeln auf rund dreieinhalb kleingedruckten Seiten. Würden allein alle 29 Variationen dieser einen *qāyḍā*-Interpretation berücksichtigt, wäre die Grammatik laut Kippen und Bel noch wesentlich komplexer.<sup>383</sup> Die Grammatik zu dem erwähnten Ajrāḍā-*qāyḍā* mit deutlich einfacherer Struktur ist mit 76 Regeln etwa halb so lang.

Um die Aussagekraft derart umfangreicher Regelsysteme beurteilen zu können, müsste man wissen, ob sie, wenn sie schon nicht alle vorgefundenen Variationen zu dem entsprechenden Thema generieren können, wenigstens imstande sind, substantiell neue Variationen zu erzeugen, die von den Experten als wertvoll oder zumindest korrekt beurteilt werden. Denn wenn die Grammatik nur geringfügige Abweichungen von einem beschränkten Ausgangsmaterial zulässt, dann handelt es sich offensichtlich nicht um die gesuchte Tiefenstruktur der *tablā*-Sprache, die ein scheinbar endloses Variieren erlaubt.<sup>384</sup> Es finden sich aber nirgendwo Beispiele für Variationen, die von dieser Grammatik generiert worden sind, und nur eine einzige der Variationen ist abgedruckt, von der sie abgeleitet wurde.<sup>385</sup> Diese eine Variation, die sich

---

<sup>378</sup> Kippen/Bel 1989a: 142.

<sup>379</sup> Kippen/Bel 1992a: 233-36; fast identisch in Kippen/Bel 1992b: 388-92

<sup>380</sup> Kippen/Bel 1992a: 237f.

<sup>381</sup> Kippen/Bel 1992b: 388.

<sup>382</sup> Vgl. Kippen/Bel 1992a: 223.

<sup>383</sup> Vgl. ebd.

<sup>384</sup> Der Begriff „Tiefenstruktur“ entstammt der generativen Transformationsgrammatik Noam Chomskys, auf die sich Kippen mehrfach explizit bezieht. Vgl. etwa Kippen 1992b: 80.

<sup>385</sup> Vgl. Kippen/Bel 1992a: 219.

Kippen zufolge deutlich von denen unterscheidet, die in Unterrichtssituationen gelehrt werden,<sup>386</sup> ist allerdings aufschlussreich. Sie lautet in der Schreibweise von Kippen:<sup>387</sup>

*dhatidhage*                      *nadhatrkt*                      *dhatidhage*                      *dheenatrkt*  
*dhadhatrkt*                      *dhatidha –*                      *dhatidhage*                      *teena – ta*  
*teena – ta*                      *titakena*                      *tatitake*                      *teenakena*  
*/8dhatidhagenadhatrkt* *dhatidhagedheenagena* *gena – dhatidhagena* *dhatidhagedheenagena*

<u>dhāti dhāgena dhātīrakita</u>		<u>dhāti dhāgedhinā tirakita</u>	
<u>dhādhātīrakita</u>	dhāti dhā-	dhāti dhāgetinā- tā	
tinā- tāti tākena		tāti tāke	tinākena
<u>dhāti dhāgena</u>	<u>dhāti</u>	<u>ghenā- dhāti</u>	<u>dhāti</u>
<u>dhātrkt</u>	<u>dhāgedhināgena</u>	<u>dhāgena</u>	<u>dhāgedhināgena</u>

Abb. 4.7 Variation zum Delhi-*qāyda* 2 bei James Kippen und Bernard Bel

Es spricht Einiges dafür, diesen *khālī-bharī*-Zyklus gar nicht in Gänze als Variation zum Delhi-*qāyda* 2 zu interpretieren, was bedeuten würde, dass es auch keinen Sinn hat, ihn bei der Formulierung der entsprechenden Grammatik zu berücksichtigen. Insbesondere die *bol* beim Übergang zum dritten *vibhāg*, *tātinā*, lassen sich kaum auf das Thema dieses *qāyda* zurückführen, das in seiner einfachsten Form wie folgt lautet:

*dhāti dhāgena dhātīrakita*    *dhāti dhāgetinākena*  
*tāti tākena dhātīrakita*        *dhāti dhāgedhināgena*

Das Abbrechen der Schlussformel nach *tinā* ist zwar geläufig, vor *tinā* ein *tā* (bzw. *dhā*) anstelle von *tāke* (bzw. *dhāge*) kann hingegen kaum als Ableitung aufgefasst werden. Stattdessen drängt sich auf, *tātinā* als typische *peškār bol*-Gruppe zu interpretieren. Eine abschließende Deutung aufgrund eines einzelnen *āvartan*, ohne Kenntnis der Abschnitte davor und danach, ist schwierig, es scheint aber, als würde Afaq Hussain hier aus einem freien Assoziieren verschiedener geläufiger *bol*-Gruppen und Sequenzen, die eine Verwandtschaft mit denen des *qāyda* aufweisen, das *qāyda*-Thema hervortreten lassen. Ähnlich beginnt etwa Inam Ali Khan seine in Kapitel 5.4 analysierte Interpretation desselben *qāyda* mit der Phrase *dhā-- dhāti dhāgena dhāti dhāgedhināgena*, die nicht zufällig fast identisch ist mit den beiden Phrasen im dritten *vibhāg* und in den *mātrā* 15 und 16 bei Kippen/Bel und sich nur in den ersten beiden Silben unterscheiden. Damit soll nicht gesagt sein, dass sich diese Phrasen nicht vom *qāyda*-Thema ableiten lassen, sondern nur, dass es sinnvoller ist, sie als unabhängig vom Thema verfügbare Bausteine aufzufassen, die mit diesem bloß verwandt sind.

<sup>386</sup> Vgl. ebd. 222.

<sup>387</sup> Ebd.: 219. Das Kürzel „/8“ zu Beginn des vierten *vibhāg* zeigt einen Wechsel zur doppelten *bol*-Dichte an.

Sollte meine Interpretation dieses *khālī-bharī*-Zyklus zutreffend sein, dann müssten seine „Regelverstöße“ zu einer Anpassung der Regeln auf einer höheren Hierarchiestufe führen, die sich nicht auf die Manipulation der *bol* des Delhi-*qāyda* 2 beziehen, sondern zulassen, dass in bestimmten Situationen bestimmte verwandte *bol*-Kombinationen eingefügt werden, oder anders gesagt: dass die Grenzen eines *qāyda* in manchen Situationen durchlässig sind für Material aus anderen Kontexten. Dies führt eine grundsätzliche Problematik vor Augen, die Kippen und Bel, bezüglich der Irregularitäten, die in Konzertsituationen im Unterschied zu Unterrichtssituationen auftreten, durchaus erkannt haben: „The problem consists in the fact that expert systems like the BP represent knowledge at a low (non-hierarchical) theoretical level, and so it is impossible to separate general analytical statements from specific instances of facts.“<sup>388</sup> Wann immer eine Grammatik sich im Laufe der Experimente als unzulänglich erweist, so Kippen, ist es nicht möglich, mit Sicherheit herauszufinden, welche Regel korrekterweise geändert werden müsste, und die Wahl der einfachsten Lösung, die von der Intuition des Versuchsleiters abhängt und nicht empirisch durch die Informanten gerechtfertigt ist, vergleicht er mit dem Anbringen eines Pflasters.<sup>389</sup> Daher die Schlussfolgerung: „We conclude, that a BP grammar can be nothing other than a joint construction of the informant and the analyst.“<sup>390</sup>

Je weiter sich demnach eine Grammatik von der Überschaubarkeit entfernt, die einer Schülerin oder einem Schüler im Rahmen des Unterrichts zugemutet wird, und stattdessen versucht, konkrete „Improvisationen“, das heißt künstlerische Interpretationen eines *qāyda* zu erfassen, umso mehr gleicht sie einem ausufernden Flickwerk - selbst wenn sie sich, wie die erwähnte Grammatik zum Delhi-*qāyda* 2, nur auf wenige Variationen eines einzelnen *tablā*-Spielers beschränkt.<sup>391</sup> In Anbetracht dieser eingestandenen Problematik der ganzen Versuchsanordnung erstaunt es nicht, dass Kippen und Bel kaum generelle Regeln formulieren, die über das hinausgehen, was auch von den *tablā*-Experten verbalisiert wird und teilweise schon in bisherigen Kapiteln zusammengetragen wurde. Die Unteilbarkeit von *tīṭa* im Delhi-*qāyda* 1 etwa, oder die Notwendigkeit, jede *khālī-bharī*-Hälfte mit einer Schlussformel zu beenden, sind allgemein bekannt, und Kippen erläutert sie auch als Voraussetzung, von der die Experimente mit dem Bol Processor ihren Ausgang nehmen.<sup>392</sup> Auch das „Verbot“ im Delhi-*qāyda*

---

<sup>388</sup> Ebd. 231.

<sup>389</sup> Vgl. Kippen 1992b: 84ff.

<sup>390</sup> Kippen/Bel 1989a: 139

<sup>391</sup> Vgl. Kippen/Bel 1992a: 233-36.

<sup>392</sup> Vgl. Kippen 1987: 180ff.

2, *ti* und *tirakīṭā* direkt aufeinander folgen zu lassen, ist nicht erst durch den Bol Processor zutage gefördert worden, sondern war Kippen schon aus seinem Unterricht explizit bekannt.<sup>393</sup>

Zu zwei Themen schließen sich aber durchaus bemerkenswerte Überlegungen an die Experimente mit dem Bol Processor an, nämlich zu den Schlussformeln und generell zur Segmentierung von *bol*-Sequenzen. Die Schlussformeln bezeichnet Kippen als „Kadenzen“.<sup>394</sup> Seine Ausgangshypothese, worin die Kadenz besteht, deckt sich für den Delhi-*qāyḍā* 1 mit dem, was Stewart als „cadential figure“ und Mainkar als „vowel verb“ bezeichnen,<sup>395</sup> und umfasst die sechs *bol dhāgedhināngena*. Experimente mit dem Bol Processor haben gezeigt, dass dieser „Kadenz“ weder *dhā* noch eine Pause vorangestellt werden kann, so dass, im Falle des Delhi-*qāyḍā* 1, nur *tiṭa* als mögliches Präfix übrig bleibt und Kippen infolgedessen die „Kadenz“ auf acht *bol* zu *tiṭadhāgedhināngena* erweitert.<sup>396</sup> Kippens Informant Afaq Hussain Khan stellt allerdings auch diese Hypothese in Frage, indem er im weiteren Verlauf der Experimente auf dessen Bitte hin den Beginn der „Kadenz“ einer bestimmten Variation wie folgt anzeigt (Notationsweise und Hervorhebung nach Kippen):<sup>397</sup>

*ti te dha dha ti te dha dha ti te dha ge dhee ne ge na*

Dies würde bedeuten, dass die „Kadenz“ zehn Silben umfasst, was aber nicht mit der Tatsache vereinbar ist, dass auch folgende Variationen korrekt sind, die diese zehnsilbige „Kadenz“ nicht enthalten:<sup>398</sup>

*dha ti te dha ti te ti te ti te dha ge dhee ne ge na*  
*ti te – dha ti te – dha ti te dha ge dhee ne ge na*

Als Konsequenz aus der Schwierigkeit, den Beginn der „Kadenz“ zu bestimmen, lässt Kippen schließlich die Idee einer „Kadenz“ als unterscheidbare Einheit vollständig fallen. Er entwirft stattdessen ein neues Modell für den Prozess des Improvisierens, bei dem eine Variation an bestimmten, variablen Punkten zum ursprünglichen Thema zurückkehrt.<sup>399</sup> Das obige Beispiel zeigt, dass dies im Denken eines *tablā*-Spielers nicht zwingend jener Punkt ist, von dem an die *bol*-Sequenz tatsächlich mit dem Thema übereinstimmt (fett gedruckt):

<sup>393</sup> Vgl. Kippen 1992b: 79.

<sup>394</sup> Vgl. Kippen 1992a.

<sup>395</sup> Siehe Kapitel 1.6.

<sup>396</sup> Vgl. Kippen 1987: 189 und Kippen 1992a: 334.

<sup>397</sup> Kippen 1992a: 334.

<sup>398</sup> Ebd.

<sup>399</sup> Vgl. ebd. 341f.

Variation: *ti te dha dha ti te dha dha ti te dha ge dheer ne ge na*  
 Thema: *dha ti te dha ti te dha dha ti te dha ge dheer ne ge na*

Das Modell, dass ein *tablā*-Spieler beim Spielen von Variationen an gewissen Punkten bewusst zum Thema zurückkehrt, ist überzeugend und deckt sich mit meinen eigenen Erfahrungen als teilnehmender Beobachter der *tablā*-Tradition. Dies bedeutet aber nicht, dass sich die Schlussformeln keine unterscheidbare Einheit darstellen, mit einer klar umrissenen Funktion bei der Bildung von *khālī-bharī*-Zyklen.<sup>400</sup>

Das letzte zitierte Beispiel ist auch aufschlussreich was die Problematik der Segmentierung generell betrifft. Das Programm, in diesem Fall die als QAVAID bezeichnete Weiterentwicklung des Bol Processors, erkennt beim Vergleich dieser Variation mit dem Thema die Differenz der drei ersten und die Übereinstimmung der weiteren dreizehn *bol*, und nimmt deshalb eine entsprechende Segmentierung vor.<sup>401</sup>

*titedha / dhatitedhadhatitedhagedheenegena*

Diese deckt sich aber offensichtlich nicht mit jener Segmentierung, die im Denken des *tablā*-Spielers präsent ist, und die laut Kippen am ehesten wie folgt lautet:<sup>402</sup>

*tite / dhadhatite / dhadhatite / dhagedheenegena*

Dies entspricht genau den „Wörtern“ bei Mainkar,<sup>403</sup> und es darf als starkes Argument für deren Relevanz gelten, dass Kippen darauf stößt, obwohl die Experimente mit dem Bol Processor bzw. mit QAVAID diese Gliederung nicht als direktes Resultat hervorbringen, sondern nur indirekt durch einen Dialog mit dem Informanten, der durch die Unzulänglichkeit der Computerprogramme ausgelöst wird.

Die Frage nach der korrekten Segmentierung, nach dem Erkennen von „Wörtern“, spielt insbesondere bei der Beschreibung der Arbeit mit dem Programm QAVAID, der späteren Alternative zum Bol Processor, eine zentrale Rolle.<sup>404</sup> Hier analysiert das Programm beispielhafte Variationen und schlägt Segmentierungen vor, die vom Informanten als richtig oder falsch bewertet werden, und passt sie gegebenenfalls entsprechend an. Das Endresultat dieses Prozesses deckt sich beim *Delhi-qāyā* 2 weitgehend mit den „Wörtern“ von Mainkar.<sup>405</sup> Der

<sup>400</sup> Vgl. hierzu Kapitel 1.6 über die Schlussformeln.

<sup>401</sup> Vgl. Kippen 1992a: 337f.

<sup>402</sup> Vgl. ebd. 339.

<sup>403</sup> Siehe Kapitel 1.4.

<sup>404</sup> Vgl. Kippen/Bel 1989b.

<sup>405</sup> Vgl. ebd. 210 und Kippen/Bel 1992a: 211.

Verlauf der Experimente macht allerdings deutlich, dass in gewissen Fällen verschiedene Segmentierungen möglich sind, die teils auch bewusst von den Musikern durch Akzentuierungen demonstriert werden.<sup>406</sup> In den Worten von Kippen und Bel: „Generally speaking, musicians are not able to formalise unambiguously the entire lexicon of most compositions.“<sup>407</sup>

Die Arbeit mit dem Bol Processor und mit QAVAID hat Kippen und Bel dazu gebracht, sehr genau über Fragen der Segmentierung nachzudenken, und den Informanten diesbezügliches Wissen zu „entlocken“, das normalerweise nicht verbalisiert wird.<sup>408</sup> Das Resultat deckt sich allerdings nicht nur weitgehend mit der Theorie von Sudhir Mainkar, sondern auch mit dem Wissen, das sich durch rein „analoge“ Verfahren der teilnehmenden Beobachtung und konventioneller Analyse gewinnen lässt. Die Vorstellung, dass der Einsatz einer Maschine und ein strenges Regelsystem bei der Durchführung der Experimente größere Objektivität und Wissenschaftlichkeit verbürgen, ist trügerisch, wie auch Kippen und Bel mehrfach einräumen:

Another important aspect of the human-computer interaction has been the gradual shift of the role played by some experts who, rather unconsciously, have taken advantage of the ability of a theoretical model to clarify their own conceptions about music. This may even become problematic, as these experts tend to distort their own intuitive models for the sake of „trying something new“.<sup>409</sup>

Es stellt sich abschließend auch die Frage, wie aufschlussreich die Suche nach Regeln ist, die bloß „korrekte“, „akzeptable“ Variationen generieren, und ob nicht die Suche nach Prinzipien, die im Urteil der Experten besonders „gute“ Variationen hervorbringen, zu relevanteren Erkenntnissen geführt hätte, was die Kunst des „Improvisierens“ anbelangt. Zumal der Wert des bloß „korrekten“ offenbar auch von den Experten gelegentlich infrage gestellt wurde, wie folgende Reaktion auf manche computergenerierte Variationen belegt: „Well, it’s not exactly wrong, but I don’t think it’s very good.“<sup>410</sup> Von den drei Variationen zu Delhi-*qāydā* 1 etwa, die oben im Zusammenhang der Frage nach der Kadenz zitiert wurden, sind die ersten beiden im Urteil des Experten offenbar „korrekt“, die dritte aber „sehr gut“ (hier in Kippens Notationsweise).<sup>411</sup>

---

<sup>406</sup> Vgl. Kippen/Bel 1989b: 208.

<sup>407</sup> Ebd. 207.

<sup>408</sup> Kippen nennt den Bol Processor an einer Stelle „a kind of controlled eliciting device“ (Kippen 1987: 187).

<sup>409</sup> Kippen/Bel 1989a: 139.

<sup>410</sup> Kippen 1987: 190.

<sup>411</sup> Vgl. Kippen 1992a: 334.



<i>ti te dha dha</i>	<i>ti te dha dha</i>	<i>ti te dha ge</i>	<i>dhee ne ge na</i>
<i>dha ti te dha</i>	<i>ti te ti te</i>	<i>ti te dha ge</i>	<i>dhee ne ge na</i>
<i>ti te – dha</i>	<i>ti te – dha</i>	<i>ti te dha ge</i>	<i>dhee ne ge na</i>

Es hätte sich gelohnt, diesem Urteil genauer nachzugehen. Denn wie die Analysen in Kapitel 6 zeigen, unterscheidet sich die dritte Variation, die mit der ersten sogar eine gewisse strukturelle Verwandtschaft aufweist, wesentlich von den beiden anderen: es handelt sich um eine sehr bekannte Variationsphrase, die von zahlreichen *tablā*-Spielern gespielt wird und zusammen mit einigen Varianten so verbreitet ist, dass sie praktisch als traditioneller Bestandteil des Themas aufgefasst werden kann.<sup>412</sup>

Der Akzent der Untersuchungen von Kippen und Bel liegt sehr stark auf der Konstruktion von Variationsphrasen. Dahinter steht offenbar die Annahme, dass ein wesentlicher Teil des „Improvisierens“ von Variationen zu einem Thema in der spontanen Generierung solcher Phrasen aufgrund von intuitiv angewendeten Regeln besteht. Kippen weist zwar mehrfach darauf hin, dass einzelne *tablā*-Spieler sich meist auf wenige Variationen beschränken, schreibt dies aber einem angeeigneten Repertoire an Konstruktionsformeln zu.<sup>413</sup> Die Existenz und Relevanz solcher Formeln und deren spontaner Anwendung, sowie auch der spontanen Erfindung neuer Variationsphrasen, soll nicht abgestritten werden. Die Untersuchungsmethode von Kippen und Bel verhindert aber die Erkenntnis, dass das Modell, von dem Improvisation geleitet wird, weniger abstrakt sein und statt aus einem Regelsystem eher aus konkreten, auswendig gelernten Phrasen bestehen könnte, die spontan ausgewählt und auf unterschiedliche Weise kombiniert und abgewandelt werden. Wie in Kapitel 6 und 7 deutlich wird, ist dies ein durchaus relevantes Verfahren, das sich allerdings nur durch den Vergleich verschiedener Interpretationen derselben Komposition nachweisen lässt.

#### 4.8 Improvisation

Gottlieb spricht, wenn es um die Entfaltung eines *qāyḍā*, *relā* oder *peškār* geht, unzweideutig von Improvisation, relativiert dies aber durch den Hinweis, dass Auswendiglernen in Indien eine wichtige Rolle spiele und es oft schwierig sei zu unterscheiden, was wirklich improvisiert sei und was nicht.<sup>414</sup> Auch Wegner spricht in seiner Dissertation zum Laliyānā-

---

<sup>412</sup> Vgl. Kapitel 6.

<sup>413</sup> Vgl. Kippen 1987: 190.

<sup>414</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, 42ff.

*gharānā* von „spontan improvisierten Variationen“, die auf das *qāyḍā*-Thema folgen.<sup>415</sup> Er erklärt aber nicht, worum es sich dann bei seinen beispielhaften Variationsfolgen handelt, die detailliert und als stringente Kompositionen beschrieben und auf der begleitenden Aufnahme auch als solche eingespielt sind, und in welchem Verhältnis diese zu einer improvisierten Aufführung stehen.<sup>416</sup> Bei Sudhir Mainkar heißt es an einer Stelle, der Entfaltungsprozess sei nicht im Voraus komponiert, sondern spontan – wobei er direkt anfügt, dass eine Aufführung als umso künstlerischer angesehen werde, je grösser das Maß an Spontaneität sei.<sup>417</sup> Dadurch räumt er implizit ein, dass Spontaneität nicht zwingend vorherrscht. An anderer Stelle heißt es: „in the large measure, the [...] improvised phrases of the basic composition are thought of in advance“,<sup>418</sup> und seine CD „Improvisation in Tabla“ enthält, anders als der Titel erwarten ließe, insgesamt vierzehn komplett im Voraus komponierte Variationenfolgen zu verschiedenen *qāyḍā*-, *relā*- und *peškār*-Kompositionen. Die Entstehung dieser Aufnahmen ist sehr ungewöhnlich im indischen Kontext: der Komponist, Mainkar selber, hat den kompletten *vistār* zu einzelnen Themen in rezitierter Form aufgenommen und jeweils einem *tablā*-Spieler zukommen lassen, der ihn durch Hören dieser Aufnahme auswendig gelernt und schließlich als zusammenhängende Variationsfolge eingespielt hat.<sup>419</sup> Hier stellt sich die gleiche Frage wie bei Wegner, nämlich nach dem Verhältnis solcher komponierter Variationsfolgen zu einer (spontaneren) Aufführung.<sup>420</sup> Auch Kippen spricht bezüglich der Entfaltung eines Themas grundsätzlich von Improvisation.<sup>421</sup> Nachdem er aber verschiedene Methoden zur Gewinnung neuer Phrasen, wie in Kapitel 4.3 angedeutet, an einzelnen Beispielen erläutert hat, zeichnet er ein differenzierteres Bild davon, wie *tablā*-Spieler mit den, wie er schreibt, Tausenden von Variationen umgehen, die unter Einhaltung der technischen und ästhetischen Regeln zu einem Thema möglich sind: sie beschränken sich auf eine relativ kleine Zahl, indem sie ihr eigenes Repertoire an Formeln entwickeln, mit deren Hilfe sie auch spontan neue Variationen bilden können. Dieses Repertoire an Formeln, so führt Kippen weiter aus, wird kaum je in Worte gefasst, sondern bildet eher einen musikali-

---

<sup>415</sup> Vgl. Wegner 1982: 75.

<sup>416</sup> Vgl. ebd. 75-123. In seiner späteren, umfangreichen Sammlung von *tablā*-Kompositionen, die zahlreiche Variationsfolgen zu einzelnen *qāyḍā*-, *relā*- und *peškār*-Themen enthält, fehlt das Wort „Improvisation“ bei der Beschreibung dieser Formen ganz (vgl. Wegner 2004: 39-46).

<sup>417</sup> Vgl. Mainkar 2008: 66.

<sup>418</sup> Vgl. Mainkar 2008: 198.

<sup>419</sup> Yogesh Samsi, einer der beteiligten *tablā*-Spieler, und Mainkar selber schilderten mir in Gesprächen dieses Vorgehen. Ob tatsächlich alle Details der *qāyḍā*-Interpretationen von Mainkar stammen, lässt sich nicht überprüfen. In der entsprechenden Analyse in Kapitel 6.10 und in allen Schlussfolgerungen in Kapitel 7 wird von dieser Annahme ausgegangen.

<sup>420</sup> Auf mündliche Nachfrage erhielt ich von Mainkar hierzu keine befriedigende Antwort.

<sup>421</sup> Vgl. Kippen 1988b: 160-168.

schen Instinkt, den ein Spieler über eine lange Zeitdauer entwickelt, unter anderem auch auf der Basis Dutzender auswendig gelernter Variationen, die er von seinem Lehrer erhält.<sup>422</sup> Während Kippen hier den Akzent auf die abstrakten Formeln legt, die den *vistār* bis zu einem gewissen Grad vorhersehbar machen, sind es für Nikhil Ghosh, obwohl auch er mehrfach das Wort Improvisation verwendet, die einzelnen Variationen, die zwar manchmal ex tempore gespielt würden, generell aber im Voraus komponiert seien.<sup>423</sup> Ähnlich spricht Pradhan von einer fast vorbestimmten Sequenz, der die Entfaltung eines Themas folge, in die ein kreativer Spieler jedoch spontane Elaborationen einfügen, oder aus deren Material er eine spontane Auswahl treffen könne.<sup>424</sup> Bei Shepherd, die sich hauptsächlich auf den Banāras-Spieler Sharda Sahai als Quelle stützt, heißt es bezüglich der Improvisation über ein Thema, ein Spieler unternehme keine bewusste Anstrengung, Variationen in einer bestimmten Reihenfolge auswendig zu lernen.<sup>425</sup> Zwar könne es sein, dass er dieselben Variationen in verschiedenen Aufführungen spiele, aber er werde immer versuchen, kreativ zu sein, seine Ideen in neue Richtungen zu entwickeln: „Improvisation is the attempt, conscious or unconscious, to play something in a different way or to stretch an idea or phrase.“<sup>426</sup>

Die Verwendung des Begriffs „Improvisation“ bezüglich *tablā*-Musik oder Hindustani-Musik generell führt, ohne genauere Erklärung, leicht zu Missverständnissen. Aneesh Pradhan zufolge gibt es in Sprachen wie Hindi, Urdu oder Marathi kein Wort für musikalische Improvisation.<sup>427</sup> In Hindi existieren Wörter wie *upaj*, *barhat* oder *vistār*. *Upaj* heißt wörtlich „Produkt“ oder „Ernte“, und bezeichnet laut Pradhan auch das Keimen einer Idee, *barhat* und *vistār* bedeuten so viel wie „Wachstum“ und „Erweiterung“. Pradhan spricht davon, dass die Präsentation einer „seed idea“, die eine Komposition darstellt – sei sie melodisch oder für *tablā* –, immer schon Elemente von „Improvisation“ enthalte, nämlich die kleinen Unterschiede, die unweigerlich zwischen zwei verschiedenen Realisierungen derselben Komposition bestehen, etwa in Verzierung, Dynamik oder Artikulation. Was demnach im Kontext der europäischen klassischen Musik gemeinhin als Interpretation bezeichnet wird und immer einen Anteil von Spontaneität besitzt, ist für ihn nicht grundsätzlich verschieden vom eigentlichen *vistār*, der Erweiterung einer Komposition in der indischen Musizierpraxis. Ob oder in welchem Maß dieser *vistār*, das heißt im Falle eines *qāyda* die einzelnen Variationen

<sup>422</sup> Vgl. ebd. 167.

<sup>423</sup> Vgl. Ghosh 2011: 1051f.

<sup>424</sup> Vgl. Pradhan 2011: 22f.

<sup>425</sup> Vgl. Shepherd 1976: 130-132.

<sup>426</sup> Ebd. 132.

<sup>427</sup> Diese und folgende Aussagen basieren auf persönlichen Gesprächen.

bzw. deren Abfolge, spontan erfunden, „improvisiert“ sind oder im Voraus eingeübt wurden, ändert grundsätzlich nichts am für den Vorgang offenbar entscheidenden Konzept des Entfaltens einer Kernidee, das mit Begriffen wie *upaj*, *baṛhat* oder *vistār* bezeichnet wird. Der Begriff „Improvisation“ hingegen wurde laut Pradhan vom Westen übernommen, oft ohne genaues Verständnis seiner Bedeutung im Ursprungskontext: „We started using the word improvisation because the west started telling us about our music. So then we said: ok, our music is improvised music.“<sup>428</sup>

Diese Aussagen Pradhans decken sich weitgehend mit der Kritik, die Bruno Nettl an der begrifflichen Gegenüberstellung von Komposition und Improvisation übt.<sup>429</sup> Nettl plädiert dafür, die beiden nicht als einander ausschließende Gegensätze zu begreifen, sondern als gegenüberliegende Pole eines Kontinuums.<sup>430</sup> Er spricht von Modellen, die jedem Akt des Musizierens zugrunde liegen, wozu er ebenso die Partitur einer Komposition von Beethoven – mit dazugehöriger Aufführungspraxis – zählt, wie einen Jazzstandard oder einen indischen *rāg*, einen melodischen Modus.<sup>431</sup> Verschiedene Musizierpraktiken würden sich dann nicht dadurch voneinander unterscheiden, dass in ihnen mehr oder weniger komponiert bzw. improvisiert, sondern dass auf unterschiedliche Weise mit den jeweiligen Modellen umgegangen wird. Spontaneität kann dabei immer eine Rolle spielen und wird in der einen oder anderen Form auch meistens angestrebt.

Worin genau die Spontaneität bei der Aufführung eines *qāyḍā* besteht, welches die Modelle sind, an denen sich ein Spieler orientiert, wie er diese variiert, und worin sich verschiedene Spieler diesbezüglich unterscheiden – zur Klärung all dieser Fragen können nur vergleichende Analysen auf Basis konkreter *qāyḍā*-, *relā*- und *peškār*-Interpretationen mit künstlerischem und nicht bloß pädagogischem Anspruch beitragen. Aussagen über von mehreren Spielern geteilte Voraussetzungen und Methoden lassen sich nur dann treffen, wenn mehrere Interpretationen derselben Komposition von verschiedenen Spielern untersucht werden, und Aussagen über den Spielraum für Spontaneität sind nur dann bezüglich einzelner Spieler und

---

<sup>428</sup> Pradhan: Gespräch vom 27.2.2017.

<sup>429</sup> Vgl. Nettl 1974.

<sup>430</sup> Vgl. ebd. 6. Strenggenommen ließe sich Nettl eine begriffliche Ungenauigkeit vorwerfen: wenn er von Komposition spricht, dann denkt er eigentlich immer eine Aufführung, eine Interpretation mit hinzu. Zwar wäre es falsch, zu sagen, improvisierte Musik sei im Unterschied zu komponierter nicht mehrphasig in ihrer Entstehung, sondern entstehe allein aus dem Moment – zumindest bei Musikformen bspw. aus dem Barock, dem Jazz oder der Hindustani-Musik, die alle eine sehr intensive Vorbereitung erfordern. Aber den umgekehrten, denkbaren Fall, dass eine Komposition nur abstrakt existiert, ohne Interpretation, oder dass diese Existenzform gar die wesentliche einer Komposition wäre, deckt Nettl mit seinem Theoriemodell nicht ab.

<sup>431</sup> Vgl. ebd. 11ff.

einzelner Kompositionen möglich, wenn mehrere Interpretationen derselben Komposition durch denselben Spieler verglichen werden.

Nettl weist in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1974 darauf hin, dass die meisten Studien zu nicht-westlicher Musik sich darauf beschränken, Modelle zu identifizieren und zu beschreiben, und den Umgang von Musizierenden mit diesen Modellen, wenn überhaupt, aus einer präskriptiven Perspektive thematisieren.<sup>432</sup> Die wenigen Studien, die darüber hinausgehen, beschäftigen sich laut Nettle mit Musik des Mittleren Ostens, kaum welche mit indischer Musik.<sup>433</sup> Daran hat sich, was die *tablā* betrifft, bis heute nichts geändert. Die einzige umfangreichere Studie, die den Anspruch hat, zu untersuchen, „was tatsächlich getan wird oder getan wurde“,<sup>434</sup> ist nach wie vor jene von Gottlieb aus dem Jahr 1977, die bereits in Kapitel 3 hinsichtlich Transkription und in Kapitel 4.6 hinsichtlich seiner Analysemethoden besprochen wurde.

---

<sup>432</sup> Vgl. ebd. 19.

<sup>433</sup> Vgl. ebd. 18.

<sup>434</sup> „[...] what actually is, or has been, done.“ (Nettl 1974: 19)

## 5. Methodik

Das folgende Kapitel enthält die verbleibenden Aspekte der Methodik, nachdem die Notation und die Transkription schon gesondert in den Kapiteln 2 und 3 behandelt wurden.

### 5.1 „Teilnehmende Beobachtung“ und weitere Feldforschungen

Der Begriff „teilnehmende Beobachtung“ ist die gängige Bezeichnung unter anderem für die Konstellation, dass Musikethnologinnen und -ethnologen selber auf einem Amateurniveau jene Musik praktizieren, über die sie schreiben. Er wird hier in Anführungszeichen gesetzt, weil er suggeriert, die Teilnahme sei in erster Linie Mittel zum Zweck der Beobachtung. Dass dies bei mir nicht der Fall ist, wurde bereits in der Einleitung erwähnt.

Seit rund zwölf Jahren erlerne und praktiziere ich das *tablā*-Spiel. Dies ist nicht nur Grundvoraussetzung für das Erstellen von Transkriptionen, sondern auch für Entscheidungen auf allen anderen Ebenen des Arbeitsprozesses. Dazu gehört beispielsweise der Entschluß, die *bol* nicht nach den *mātrā* gruppiert zu notieren, wie es in fast der gesamten – indischen wie „westlichen“ – Literatur der Fall ist, sondern nach den in Kapitel 1.4 erläuterten Prinzipien. Erst im Verlauf des Arbeitsprozesses wurde klar, dass die von mir intuitiv, aufgrund meiner Erfahrungen als *tablā*-Spieler für relevant gehaltenen Zusammenhänge nur auf diese Weise erkenn- und nachvollziehbar werden.

Dabei ist es nicht möglich, meine Erfahrungen als „teilnehmender Beobachter“ von meinem Hintergrund als europäisch-klassisch ausgebildeter Musiker und Komponist Neuer Musik zu trennen. Denn zu dem Zeitpunkt, als ich – mit über dreißig – erstmals eine *tablā* in den Händen hielt, hatte ich schon Oboe bis zum Konzertdiplom und mehrere Jahre Musiktheorie und Komposition studiert und war in verschiedensten Kontexten als Musiker tätig gewesen. Die vorliegende Arbeit ist deshalb zwangsläufig auch von Interessen und Denkweisen geprägt, die mit meiner persönlichen Biografie zusammenhängen und nicht allein aus dem Kontext der Hindustani-Musik erklärbar sind. Es ist allerdings kaum möglich, diese Einflüsse genau zu benennen, weil es sich eben um intuitive Denkvorgänge handelt, die sich in keinem Moment umgehen lassen. Umso größere Sorgfalt wird deshalb in Kapitel 6 und 7 darauf verwendet, jeden einzelnen Schritt der Analyse nachvollziehbar darzulegen und präzise an den Gegenständen, den untersuchten Tonaufnahmen, festzumachen.

Die wichtigsten Stationen meines praktischen Studiums der Hindustani-Musik seien hier kurz zusammengefasst. Den ersten *tablā*-Unterricht erhielt ich von Nikhil Muley im Jahr 2005, bei

einem zweiwöchigen Aufenthalt in Baroda im indischen Bundestaat Gujarat. Danach war von 2006 bis 2012 Gert-Matthias Wegner in Berlin mein Lehrer. Er stellte mich Aneesh Pradhan vor, den ich im Jahr 2008 erstmals in Mumbai traf. Von September 2012 bis August 2013 folgte ein einjähriger Aufenthalt in Mumbai im Rahmen eines Stipendiums des DAAD, zum Zweck des *tablā*-Studiums bei Aneesh Pradhan sowie der Unterweisung in *rāg*-Musik und *khyāl*-Gesang bei Dhruva Ghosh. Seither folgte bis dato in fast jedem Jahr ein meist einmonatiger Aufenthalt in Mumbai, mit Unterricht bei Aneesh Pradhan und Dhruva Ghosh.<sup>435</sup> Nachdem Dhruva Ghosh im Juli 2017 verstarb, konnte ich den Unterricht in *khyāl*-Gesang in den Jahren 2018 und 2019 bei Rutuja Lad fortsetzen.

Aneesh Pradhan und Gert-Matthias Wegner waren Schüler von Nikhil Ghosh, Dhruva Ghosh einer von dessen Söhnen. Als Kind erlernte auch Dhruva Ghosh das *tablā*-Spiel von seinem Vater, sein „Hauptfach“ war aber zunächst Gesang. Später, als er wegen des Stimmbruchs mit dem Singen pausieren musste, wurde die nur als Überbrückung gedachte *sārāṅgī* zu seinem Instrument. Obwohl die *tablā*-Musik nicht Gegenstand des Unterrichts war, habe ich mich auch mit Dhruva Ghosh gelegentlich über sie und über *tablā*-Spieler unterhalten. Zudem hat er mir Aufnahmen aus seinem privaten Archiv für meine Studien zur Verfügung gestellt.

An den *vistār* wurde ich anfangs von Gert-Matthias Wegner herangeführt, indem er mir zusammen mit *peśkār*-, *qāyḍā*- und *relā*-Themen einzelne Variationen oder ganze Variationenfolgen mit abschließendem *tihār* zum Auswendiglernen gab, die jenen in seiner Sammlung „Vintage *Tablā* Repertory“ glichen.<sup>436</sup> Begleitet wurden sie von Erläuterungen bezüglich Folgerichtigkeit und musikalischer Dramaturgie, und sowohl die konkreten Variationen als auch deren kompositionstechnische und ästhetische Fundierung sind entweder auf Nikhil Ghosh als Urheber oder auf dessen Einfluss zurückzuführen. Einzelne der Prinzipien, die Wegner von Nikhil Ghosh übernahm, werden in Kapitel 4.4 zitiert, in Kapitel 6.1 erfolgt eine genauere Analyse einer Variationenfolge zum Dehli-*qāyḍā* 1. Später wurde ich von Wegner ermuntert, eigene Variationen zu komponieren.

Von Aneesh Pradhan habe ich nur in bestimmten Fällen zusammen mit einem Thema auch einzelne Variationen erhalten, als Anregung und um mich auf besondere Möglichkeiten des *vistār* hinzuweisen, die in der Tradition anzutreffen sind und auf die ich möglicherweise nicht von selber gekommen wäre. Grundsätzlich habe ich aber immer meine eigenen Variationen-

<sup>435</sup> Die Dauer betrug jeweils einen Monat im Februar und März der Jahre 2014, 2015 und 2017, drei Monate von Anfang Februar bis Anfang Mai im Jahr 2018, und drei Wochen im Februar und März 2019.

<sup>436</sup> Vgl. Wegner 2004.

folgen entwickelt, teils unter Rückgriff auf vorhandenes Material, teils vollständig nach meinen Ideen. Auf diese Variationenfolgen erhielt ich von Pradhan Rückmeldungen, wobei er gelegentlich auch Einfälle als interessant würdigte, die den Rahmen des traditionell zu Erwartenden verließen. So habe ich einmal in einem Farrukhābād-*gat-qāyda* von der achtsilbigen *bol*-Gruppe *dhiradhiradhiradhira* (mit der Handfläche gespielt) den Zweisilber *dhira* abgespalten, wodurch eine technische Schwierigkeit entsteht und in meinem Fall das Tempo reduziert wurde, mit dem ich den *qāyda* spielen konnte. Aneesh Pradhan wies mich darauf hin, dass zwar der mit der Handfläche gespielte Zweisilber *dhira* in bestimmten Kontexten in der Tradition anzutreffen sei, aber kaum im *vistār* zu einer Komposition, die den Achtsilber *dhiradhiradhiradhira* enthält. Dieser Hinweis war allerdings nicht als „Verbot“ gedacht, und da mir meine kleingliedrigen Konstruktionen gefielen, obwohl ich spieltechnisch mit ihnen zu kämpfen hatte, übte ich weiter daran.

Ein spontaner Umgang mit dem teils gelernten, teils selbst entwickelten Material war mir lange Zeit nicht oder nur sehr eingeschränkt möglich, und dementsprechend hielt ich alle Ideen und komponierten Variationen in schriftlicher Form fest. Es war auch nicht mein vorrangiges Bestreben, in dieser Hinsicht Fortschritte zu erzielen, obwohl mir bewusst war, wie wichtig improvisatorische Fähigkeiten im Kontext der *tablā*-Musik sind und ich bei meinem Lehrer ihren künstlerischen Wert bei Konzerten oder im Unterricht auch erfahren konnte. Der Grund für meinen geringen Ehrgeiz diesbezüglich lag vermutlich darin, dass ich als Komponist in erster Linie an kompositorischen Denkprozessen interessiert war, und nur in zweiter Linie an der traditionellen Aufführungspraxis. Explizit thematisiert wurde Improvisation im Unterricht bei Aneesh Pradhan nur beim *thekā*-Spiel und beim Begleiten, das ohne einen hohen Anteil an Spontaneität praktisch undenkbar ist.<sup>437</sup> Erst in den vergangenen Jahren habe ich aufgehört, Variationen aufzuschreiben, auch zu *peškār*-, *qāyda*- und *relā*-Kompositionen, die ich erst neu von Aneesh Pradhan gelernt hatte. Vielmehr habe ich mir angewöhnt, beim Üben neue Ideen zu entwickeln, ohne diese zu notieren, so dass sie fortlaufend zumindest in Teilen vergessen gehen und teils bewusst, teils vermutlich auch unbewusst zu einem späteren Zeitpunkt spontan ins Gedächtnis zurückkehren. Auf diese Weise entwickle ich zunehmend – und ohne direkte Anleitung durch meinen Lehrer – die Fähigkeit, einen *vistār* spontan zu gestalten, unter Einschluss eingeübter Muster. Nicht zuletzt durch die Erkenntnisse

---

<sup>437</sup> Dies gilt zumindest für heutige Standards. Jnan Prakash Ghosh äußert sich in Interviews mit Gregory Booth dahingehend, dass zu früheren Zeiten beim Begleiten weniger improvisiert worden sei (vgl. Booth 1986: 411, 413, 415), und bei Wegner findet sich ein ähnliches Zitat von G. P. Ghoshs Schüler Nikhil Ghosh (vgl. Wegner 2004: 18).



der vorliegenden Arbeit hat sich mein Anspruch an die Stringenz und an die Gesamtdramaturgie des *visṭār* reduziert, zugunsten einer größeren Wertschätzung von Spontaneität.

Mein Werdegang als *tablā*-Spieler ist jedoch in keiner Hinsicht vergleichbar mit dem einer Repräsentantin oder eines Repräsentanten jener Tradition, die Gegenstand der vorliegenden Studie ist: ich habe erst in vergleichsweise hohem Alter angefangen, war zu diesem Zeitpunkt auch als Hörer kaum mit Hindustani-Musik vertraut, dafür aber stark „vorbelastet“ als europäisch ausgebildeter Musiker, hatte nie professionelle Ambitionen im indischen Kontext und – abgesehen von dem erwähnten einen Jahr – immer nur für kurze Zeit die Gelegenheit, Unterricht zu nehmen und Konzerte auf hohem Niveau zu hören. Auch die Art, wie Aneesh Pradhan mich unterrichtet, ist von all diesen Faktoren beeinflusst und lässt keine Schlüsse darüber zu, wie er andere Schüler unterrichtet. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich deshalb nicht weiter explizit mit meinen persönlichen Erfahrungen, zum einen, weil sie nicht repräsentativ sind, zum anderen, weil die meisten existierenden Studien zur *tablā*-Musik teilnehmende Beobachtungen ins Zentrum stellen, und deshalb kaum neue Erkenntnisse von einem solchen Ansatz zu erwarten wären.<sup>438</sup> Dennoch bilden meine persönlichen Erfahrungen die unverzichtbare Basis für die vorliegende Arbeit.

Mit Aneesh Pradhan fand und findet auch über den Unterricht hinaus ein intensiver Austausch statt. So habe ich etwa wiederholt einzelne schwierig zu transkribierende Aufnahmen mit ihm angehört und ihn um Rat gebeten, wobei die Schwierigkeit teils in der schlechten Aufnahmequalität, teils in der sehr hohen Spielgeschwindigkeit, die meist mit einer Verwischung der klanglichen Kontraste einhergeht, oder in ungewöhnlichen Schlagkombinationen begründet war. Die entsprechenden Transkriptionen haben zwar kaum Eingang in die vorliegende Arbeit gefunden, da sich diese auf einfacher herauszuhörende Dehli-*qāyḍā* konzentriert, dem Austausch mit Aneesh Pradhan habe ich dennoch viele hilfreiche Hinweise zu verdanken, insbesondere was die Nuancen in der Spielweise des *bāyā* anbelangt. Auch zu Aspekten der Überlieferung, zur Geschichte der *gharānā* und den Biografien einzelner Musikerinnen und Musiker führten wir viele Gespräche, wobei er als promovierter Historiker stets eine kritische Haltung allen Generalisierungen und nicht verifizierbaren „Mythen“ gegenüber zeigte.

---

<sup>438</sup> Problematisch wird dieser Ansatz bei Denise Nuttall (1997), die nicht nur aus ihren eigenen Erfahrungen Grundsätzliches über die Beziehung zwischen „gurus and disciples“ (1997: ii) in der Hindustani-Musik ableitet, sondern dem auch „teacher-student relations in Western knowledge systems“ (ebd.) gegenüberstellt, ohne auf entsprechende teilnehmende Beobachtungen in einem vergleichbaren „westlichen“ Kontext Bezug zu nehmen bzw. Bezug nehmen zu können. Denn das „westliche“ Gegenstück zur traditionellen *tablā*-Ausbildung wäre am ehesten die professionelle klassische Musikausbildung, die sich nicht nur erheblich von Schule und Universität unterscheidet, sondern auch vom Musikunterricht für Laien.

Nebst zahlreichen informellen Gesprächen mit Schülerinnen und Schülern meiner Lehrer und weiteren Musikerinnen und Musikern, habe ich in Hinblick auf die vorliegende Studie mehrere ausführliche Gespräche mit Sudhir Mainkar und Arvind Mulgaonkar geführt, außerdem mit Bapu Patwardhan, Ebenezer Stevens, Asif Ali und Yogesh Samsi.<sup>439</sup>

Sudhir Mainkar, Schüler von Inam Ali Khan, dem *khalīfā* des *Delhi-gharānā*, und von Sudhir Kumar Saxena, einem Schüler Habibuddin Khans, wurde in den vorangehenden Kapiteln ausgiebig zitiert. Mit ihm unterhielt ich mich über Themen aus seinem Buch „Aesthetics of Tabla“, über *vistār* im Allgemeinen und über *tablā*-Spieler wie Ahmedjan Thirakwa, Amir Hussain Khan, Habibuddin Khan, Natthu Khan und Inam Ali Khan.

Arvind Mulgaonkar war Schüler von Amir Hussain Khan, der auch über viele Jahre Nikhil Ghosh unterrichtete. Mulgaonkar hat Bücher in Marathi veröffentlicht, über *tablā* im Allgemeinen (1999) sowie über Amir Hussain Khan (2006), außerdem eine Sammlung mit eigenen Kompositionen (2008). Im Zentrum unserer Gespräche standen neben Amir Hussain Khan vor allem historische Aspekte der *tablā*-Traditionen, sowie Fragen zur Komposition für *tablā*.

Bapu Patwardhan, von Beruf Ingenieur, war als Erwachsener von 1972 bis 1975 Schüler von Ahmedjan Thirakwa am National Center for the Performing Arts in Mumbai und schrieb ein Buch über Ahmedjan Thirakwa (2001). Das Gespräch mit ihm drehte sich hauptsächlich um Fragen der *nikās*, der Spieltechniken bei Thirakwa, und zwar überwiegend bezüglich Kompositionen, die in der vorliegenden Arbeit nicht oder nur am Rande zur Sprache kommen.

Ebenezer Stevens war ebenfalls nie als professioneller *tablā*-Spieler tätig. Er nahm aber als Erwachsener knapp zehn Jahre lang Unterricht bei Inam Ali Khan und hatte nach eigenen Angaben ein sehr enges Verhältnis zu diesem. Im Zentrum unseres Gesprächs standen Fragen zu *Delhi-peškār* und *-qāyda*, über die er mit großer Klarheit Auskunft geben konnte. In vielen Punkten waren seine Aussagen nah an denen von Sudhir Mainkar, teilweise aber mit anderen Akzenten.

Asif Ali ist einer der Söhne von Inam Ali Khan. Als Kind erhielt er eine Zeit lang Unterricht von seinem Vater, der in Mumbai lebte, wuchs danach aber von ihm getrennt in Delhi auf und schlug zunächst keine Laufbahn als *tablā*-Spieler ein. Als ich ihn im März 2014 mehrmals

---

<sup>439</sup> Die Gespräche mit Mainkar fanden im März und August 2013 sowie im März 2014 in Mumbai statt, jene mit Mulgaonkar zweimal im März 2014 in Mumbai und im Juli 2017 in Berlin. Die weiteren Gespräche fanden alle im März 2014 in Mumbai statt.

traf, war er zurück nach Mumbai gezogen und erhielt seit drei, vier Jahren Unterricht bei Ebenezer Stevens. Mit ihm sprach ich über die Delhi-Tradition.

Yogesh Samsi ist ein Schüler von Alla Rakha, dessen Lehrer Mian Qader Baksh war, ein *khaliḥā* des Panjāb-*gharānā*. Unser Gespräch drehte sich hauptsächlich um bestimmte Aufnahmen und die generelle Stilistik seines Lehrers, sowie um die in Kapitel 6.10 analysierte *qāyḍā*-Interpretation von Sudhir Mainkar, die von Samsi eingespielt wurde.

Den Kontakt zu Mainkar, Mulgaonkar, Patwardhan und Asif Ali stellte Aneesh Pradhan her, mit Stevens brachte mich Asif Ali in Verbindung, und Yogesh Samsi konnte ich über Dhruba Ghosh kontaktieren. Da sich die vorliegende Arbeit auf die Analyse von Tonaufnahmen konzentriert, sind nur wenige Verweise auf die oben angeführten Feldforschungen zu finden, sie haben aber dennoch wesentlich zu meinem allgemeinen Verständnis der Hindustani-Musik beigetragen.

## 5.2 Terminologie

Da keine Studie zu *vistār* existiert, die mit der vorliegenden bezüglich Umfang, Detailliertheit und methodischem Ansatz vergleichbar ist, mussten verschiedene Werkzeuge erst geschaffen werden. Dies gilt, neben der in Kapitel 2 besprochenen Notation, auch für die Terminologie, weil für eine Reihe von Phänomenen klar definierte Begriffe fehlen und bestimmte Differenzierungen mit den vorhandenen Begriffen nicht möglich sind. Die meisten der im Folgenden erläuterten Begriffe wurden bereits im Verlauf vorangehender Kapitel eingeführt.

### *Qāyḍā*-Interpretation

Mit *vistār* sind für gewöhnlich nur die Variationen zu einem Thema gemeint, als *qāyḍā*-Interpretation bezeichne ich hingegen die Gesamtheit aller *bol*-Sequenzen, mit denen ein *qāyḍā* innerhalb eines *tablā*-Solos in Erscheinung tritt, einschließlich des Themas und des abschließenden *tihāī*. Der Begriff impliziert, dass es sich erstens um einen persönlichen Umgang einer Spielerin oder eines Spielers mit dem Thema handelt, und dass zweitens ein Anteil von Spontaneität enthalten ist, wie bei jeder Interpretation einer komponierten Musik, wobei das Maß an Spontaneität offen bleibt.

### *Bol*

Der Begriff *bol* ist der traditionellen Terminologie entnommen, und die Details zu seiner Verwendung sind Gegenstand der Kapitel 1.3 und 1.4. Dennoch ist hier eine Bemerkung nö-

tig: sofern es nicht explizit um die Spieltechnik oder den Trommelklang geht, wird auf die transkribierten *qāyḍā*-Interpretationen im Folgenden stets über die Bezeichnung „*bol*“ Bezug genommen, obwohl diese *qāyḍā*-Interpretationen nur gespielt und aufgenommen, aber mutmaßlich nie in exakt der gleichen Form rezitiert oder gar notiert wurden. Im Kontext von *qāyḍā*-Interpretationen existieren jedoch (fast) immer Silben, die das auf einer *tablā* Gespielte repräsentieren können, und es entspricht dem üblichen Sprachgebrauch, sich dieser Silben zu bedienen, um die entsprechenden Trommelschläge zu bezeichnen.<sup>440</sup>

### ***Bol*-Dichte**

Die *bol*-Dichte bezeichnet die Anzahl *bol* pro *mātrā*, entweder absolut, oder relativ zur Anzahl *bol* pro *mātrā*, mit der das Thema vorgestellt wird. Wird das Thema beispielsweise mit vier *bol* pro *mātrā* vorgestellt, dann enthält die *mātrā* in anderthalbfacher *bol*-Dichte sechs *bol* und in doppelter acht *bol* pro *mātrā*. Bei bloß lokalen Abweichungen der *bol*-Dichte wird gelegentlich auch auf die an der entsprechenden Stelle vorherrschende *bol*-Dichte Bezug genommen, statt auf die ursprüngliche, mit der das Thema vorgestellt wurde. Angenommen die *mātrā* enthält in doppelter *bol*-Dichte acht *bol* pro *mātrā*, ausnahmsweise aber neun, so wird diese Ausnahme als *bol*-Dichte von 9:8 bezeichnet. In der traditionellen Terminologie existieren Begriffe für die einfacheren dieser Phänomene, beispielsweise *ṭhā*, *ḍedhī* (oder *ār*) und *dugun* für einfache, anderthalbfache und doppelte *bol*-Dichte. Ich habe diese Begriffe nicht übernommen, um alle anzutreffenden Proportionen auf die gleiche, eindeutige Weise angeben zu können, das heißt auch solche, für die es in der traditionellen Theorie keine oder keine gebräuchlichen Termini gibt, beispielsweise Proportionen wie 8:5 oder 33:32.

### ***Bol*-Gruppe**

Die Kriterien für die Bildung von *bol*-Gruppen werden in Kapitel 1.4 erläutert. In der Notation wird eine *bol*-Gruppe immer zusammengeschrieben, wie ein „Wort“. Je nach Kontext kann eine *bol*-Gruppe unterschiedlich lang sein, das heißt beispielsweise zwei, drei, fünf oder sieben Silben (zB. *ṭīṭa*, *dhātīṭa*, *dhātīṭaṭīṭa*, *dhātīṭaṭīṭaṭīṭa*). Je länger eine *bol*-Gruppe ist, umso mehr ist es eine Frage der Interpretation und hängt es von der konkreten Spielweise ab, ob sie als zusammenhängend aufgefasst werden kann, in diesen Fällen handelt es sich somit nicht um ein abschließendes Urteil, sondern nur um eine Arbeitshypothese. Auf die konkreten

<sup>440</sup> Auf ähnliche Weise werden auch gespielte „Noten“ bezeichnet, etwa als „F“ oder „Fis“, ohne dass ein Bezug zu „Noten“ in notierter Form bestehen müsste, während Trommelschläge im „westlichen“ Kontext nicht auf eine solche verkürzte Weise repräsentiert werden können, sondern sprachlich umschrieben werden müssen, etwa als „Schlag auf die grosse Trommel“.

Faktoren wie Akzentuierung, Agogik oder Klanggebung, die eine bestimmte Interpretation nahelegen, wird in den jeweiligen Kontexten hingewiesen.

### ***Bol*-Sequenz**

Den Begriff *bol*-Sequenz verwende ich, um eine beliebig lange Aneinanderreihung von *bol* zu bezeichnen, ohne Implikationen über ihren Zusammenhalt oder ihre Gliederung.

### **Phrase, Variationsphrase, Teilphrase und doppelt lange Phrase**

Eine Phrase ist eine *bol*-Sequenz mit einem hohen Grad an Geschlossenheit. Im Falle der Delhi-*qāyḍā* 1 und 2 bestehen zwei Kriterien zur Bestimmung der Geschlossenheit: erstens die Endung mit einer Schlussformel, und zweitens die längenmäßige Übereinstimmung mit dem Thema, genau gesagt mit dessen *bharī*-Hälfte, die beim Delhi-*qāyḍā* 1 sechzehn Silben umfasst und wie folgt lautet:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

Endet eine sechzehnsilbige Sequenz innerhalb einer Interpretation des Delhi-*qāyḍā* 1 nicht mit Schlussformel, so bezeichne ich sie trotzdem als Phrase, sofern sie von einer Sequenz gefolgt wird, die beide genannten Kriterien erfüllt, wie in der folgenden Phrasenkombination:

*dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa | dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

Das obige Beispiel besteht demnach in meiner Terminologie aus zwei Phrasen. Es gibt auch den Fall, dass eine *bol*-Sequenz zwar von der Anzahl Silben her nicht mit dem Thema übereinstimmt, dafür aber von der Anzahl *mātrā* her. In anderthalbfacher *bol*-Dichte könnte dies beispielsweise bedeuten, dass sie 24 statt 16 Silben umfasst, und sofern sie die nötige Geschlossenheit aufweist, bezeichne ich auch eine solche Sequenz als eine Phrase.

Als doppelt lange Phrase bezeichne ich eine Sequenz, die – sofern die Anzahl *bol* pro *mātrā* einer Zweierpotenz entspricht – 32 Silben umfasst und sich nicht sinnvoll in zwei gleich lange Phrasen unterteilen lässt. Sofern eine doppelt lange Phrase in zwei oder drei ungleich lange, in sich geschlossene Sequenzen gegliedert ist, bezeichne ich diese Sequenzen als Teilphrasen.

Das Thema bezeichne ich als Phrase O. Jede Phrase, die vom Thema abweicht, bezeichne ich als Variationsphrase. Eine Variationsphrase kann den gesamten *khālī-bharī*-Zyklus alleine bestreiten, oder vom Thema bzw. einer oder mehreren anderen Phrasen ergänzt werden. Eine neue Anordnung schon etablierter Phrasen schafft keine neue Variationsphrase, obwohl sie auch Teil eines Variationsprozesses sein kann. Den Begriff Variation verwende ich nur in seinem allgemeinen Sinn, nicht auf eine bestimmte formale Einheit bezogen. Traditionelle

Begriffe wie *bal*, *paltā* oder *peñc* habe ich nicht übernommen, weil sie nicht einheitlich verwendet und außerdem immer nur in schulbuchmäßigen Kontexten erläutert werden, in denen jede neue Variationsphrase mit einem weiteren Schritt im Variationsprozess zusammenfällt.

### **Modellphrase**

Je bekannter eine Komposition ist, je öfter sie gespielt und gelehrt wurde, desto umfangreicher ist ihre Interpretationsgeschichte. Nicht selten tauchen dieselben Variationsphrasen identisch oder mit geringen Abweichungen bei verschiedenen *tablā*-Spielern auf, und manche sind sogar so häufig anzutreffen, dass sie fast als Bestandteil der Komposition aufgefasst werden können. In der Literatur zur *tablā* wird, wie in Kapitel 4.3 ausgeführt, nur *dohrā*, die Dopplung einer Phrasenhälfte, als abstraktes, allgemein verbreitetes Konstruktionsprinzip genannt. Bei anderen konkreten Phrasen zu einem bestimmten Thema wird hingegen nicht unterschieden zwischen allgemein bekannten, oft gespielten, und solchen, die seltener anzutreffen sind. Ich habe mich entschieden, alle Phrasen, die bei mindestens drei der in Kapitel 6 untersuchten Spielern auftauchen, als Modellphrase zu bezeichnen. Um einfacher im Text auf die Modellphrasen verweisen zu können, sind sie durchnummeriert. Ihre Entstehung und die Wege ihrer Verbreitung lassen sich kaum rekonstruieren, da es sich um eine mündliche Überlieferung handelt und insbesondere aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts kaum Tonaufnahmen von *tablā*-Solos vorhanden bzw. zugänglich sind. Es ist deshalb auch nicht möglich, eine Grenze zu ziehen zwischen Phrasen, die als fester Bestandteil der Überlieferung zu gelten haben, und solchen, die möglicherweise rein zufällig oder aufgrund singulärer Beeinflussung bei verschiedenen Spielern auftauchen. Die Qualifizierung als Modellphrase impliziert deshalb nicht zwingend, dass eine direkte Beeinflussung zwischen den Spielern stattgefunden hat oder dass eine gemeinsame Überlieferungsquelle existiert – auch wenn dies in vielen Fällen anzunehmen ist –, sondern dient in erster Linie der effizienteren Darstellung.

Im Falle des Delhi-*qāyḍā* 1 zeigt sich, dass manche der Modellphrasen nicht nur bei mehreren Spielern auftreten, sondern auch im Verlauf einer einzelnen *qāyḍā*-Interpretation eine besondere Stellung einnehmen. Diese besteht darin, dass zu Beginn das Thema nicht allein in Gestalt von Phrase O in einem oder mehreren *khālī-bharī*-Zyklen vorgestellt wird, sondern gleich in Kombination mit einer Modellphrase. Von den fünf analysierten Interpretationen des

Delhi-*qāyḍā* 1 durch Thirakwa etwa beginnen drei auf diese Weise.<sup>441</sup> Die jeweilige *bharī*-Hälfte lautet wie folgt:

*dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgetinākena | dhiṭadhiṭa dhāṭiṭa dhāgena dhāgetinākena*

Man könnte infrage stellen, ob es sich überhaupt um Delhi-*qāyḍā* 1 handelt, oder nicht stattdessen um eine auf diesem basierende, erweiterte Komposition, zumal die zweite Phrase im weiteren Verlauf der *qāyḍā*-Interpretation fast so häufig auftaucht wie Phrase O, und mit *dhāgena* eine *bol*-Gruppe enthält, die im eigentlichen Delhi-*qāyḍā* 1 gar nicht vorkommt. Gegen diese Auffassung spricht aber, dass sich unter den *qāyḍā*-Interpretationen von Thirakwa auch zwei befinden, die mit einem nur Phrase O enthaltenden *khālī-bharī*-Zyklus beginnen, sich ansonsten aber nicht wesentlich von den anderen drei unterscheiden, sondern im weiteren Verlauf dieselben Variationsphrasen enthalten. Außerdem ist diese Phrase eben nicht nur bei Thirakwa, sondern auch bei einer Reihe anderer Spieler anzutreffen, mal gleich zu Beginn, mal erst im späteren Verlauf, und teils in der oben wiedergegebenen Form mit *dhāgena*, teils aber auch in folgender Version, die umstandslos von Phrase O abgeleitet werden kann:

*dhiṭadhiṭa dhāṭiṭa **dhāṭiṭa** dhāgetinākena*

Nicht alle in Kapitel 6 vertretenen *tablā*-Spieler machen in gleichem Maß oder überhaupt Gebrauch von den Modellphrasen.

### **Khālī-bharī-Zyklus**

Wie in Kapitel 1.5 erläutert, existieren in der *tablā*-Musik zwei Arten von Zyklen: die omnipräsenten metrischen Zyklen, die als *āvartan* bezeichnet werden, und die von mir als *khālī-bharī*-Zyklen bezeichneten syntaktischen Einheiten, die in erster Linie für die Organisation der *vistār*-tauglichen Formen der *tablā*-Musik relevant sind. Letztere sind zwar den *āvartan* nachgebildet, was den Wechsel zwischen *khulā* und *band*, das heißt zwischen offenem und geschlossenem *bāyā*~<sup>3</sup> anbelangt, sie müssen aber nicht mit den *āvartan* zusammenfallen, sondern ein *khālī-bharī*-Zyklus kann mehrere *āvartan* umfassen und umgekehrt ein *āvartan* mehrere *khālī-bharī*-Zyklen enthalten. Um Unklarheiten und Verwechslungen zu vermeiden, bezeichne ich die metrischen Zyklen immer als *āvartan* und nicht als Zyklen. Die syntaktischen Zyklen bezeichne ich grundsätzlich als *khālī-bharī*-Zyk-

<sup>441</sup> Auch die Interpretation von Bhai Gaitonde, einem Schüler von Thirakwa, sowie eine der beiden Interpretationen von Afaq Hussain beginnen mit dieser Phrasenkombination. Vgl. Kapitel 6.6 und 6.7.

len und nur bei gehäufte Nennung – der einfacheren Lesbarkeit halber – schlicht als Zyklen. Die erste Hälfte eines solchen Zyklus nenne ich *bharī*-Hälfte, die zweite *khālī* Hälfte.

In der Literatur zur *tablā*-Musik entspricht ein *khālī-bharī*-Zyklus genau einer „Variation“ oder einem *bal*, *palṭā* oder *peñc*, die jeweils eine neue Variationsphrase enthalten. Diese Begriffe verwende ich nicht (außer „Variation“ in einem allgemeinen Sinn), weil sie einen Variationsprozess als Abfolge vergleichbarer und regelmäßiger Schritte suggerieren, der in den untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen sehr oft nicht gegeben ist. So kann ein *khālī-bharī*-Zyklus beispielsweise „variieren“, ohne überhaupt eine neue Phrase zu enthalten, oder er kann gleich mehrere, voneinander unabhängige neue Variationsphrasen miteinander kombinieren. Eine Nummerierung von „Variationen“ macht deshalb keinen Sinn, und auch *khālī-bharī*-Zyklen lassen sich nicht in allen Fällen zählen, weil es vorkommt, dass der Wechsel zwischen *khulā* und *band* ausbleibt oder durch ihn keine eindeutigen Zyklen entstehen. Nummeriert werden deshalb einzig die *āvartan*, die *vibhāg*, und die *mātrā*: a7 steht beispielsweise für den siebten *āvartan* einer *qāyḍā*-Interpretation, v2 für den zweiten *vibhāg*, und m9 für die neunte *mātrā*.

### Phänomenale und metrische Akzente

Die begriffliche Unterscheidung zwischen phänomenalen und metrischen Akzenten entstammt der Generativen Theorie der Tonalen Musik von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff.<sup>442</sup> Martin Clayton hat einen ganzen Teilaspekt dieser Theorie, der die metrische Organisation betrifft, auf die *tāl* der Hindustani-Musik angewandt,<sup>443</sup> hier geht es aber nur um zwei Begriffe, die zur Beschreibung metrisch-rhythmischer Phänomene geeignet und nicht an ein bestimmtes musikalisches Idiom gebunden sind.

Phänomenale Akzente umfassen „jedes Ereignis an der musikalischen Oberfläche, das einem Zeitpunkt im musikalischen Fluss eine Gewichtung oder Betonung gibt“.<sup>444</sup> Darunter fallen beispielsweise Einschwingvorgänge, Lautstärkenakzente, Klangfarbenwechsel oder längere Dauern im Vergleich zu kürzeren, aber auch Ereignisse, die an bestimmte musikalische Idiome oder Instrumente gebunden sind, wie etwa Harmoniewechsel in der harmonisch-tonalen Musik oder Druckerhöhungen auf dem *bāyā* in der *tablā*-Musik. Treten phänomenale

<sup>442</sup> Vgl. hierzu Lerdahl/Jackendoff 1983: 17f. Die Übersetzung der Termini aus dem Amerikanischen orientiert sich in den folgenden Ausführungen an Bradter 1998. Die Autoren bezeichnen eine dritte Form von Akzenten als strukturelle Akzente, die aber in der vorliegenden Arbeit keine Rolle spielen.

<sup>443</sup> Vgl. Clayton 2000.

<sup>444</sup> „[...] any event at the musical surface that gives emphasis or stress to a moment in the musical flow.“ Lerdahl/Jackendoff 1983: 17.



Akzente mit einer gewissen Regelmäßigkeit auf, die es erlaubt, mindestens zwei abstrakte, gleichmäßige Pulsationen von ihnen abzuleiten, so handelt es sich bei den Schnittpunkten beider Pulsationen in der Terminologie von Lerdahl und Jackendoff um metrische Akzente. Metrische Akzente sind somit ein „mentales Konstrukt“ („mentally constructed entity“), das sowohl aufgrund der Wahrnehmung von phänomenalen Akzenten hergestellt wird, als auch den Hintergrund für die Wahrnehmung von phänomenalen Akzenten abgibt. Die Voraussetzung für dieses Wechselverhältnis besteht in einer gewissen Trägheit des Hörens, in einer Hörhaltung, die an der Fortsetzung eines einmal abstrahierten Musters von metrischen Akzenten festhält, auch wenn phänomenale Akzente zwischendurch dieses Muster nicht bestätigen. Metrische Akzente können mit phänomenalen zeitlich zusammenfallen, müssen dies aber nicht (beispielsweise im Falle von Synkopen), und wenn sie es tun, so dürfen sie nicht mit diesen identifiziert werden: es sind bloße Zeitpunkte, die relativ zu sie umgebenden Zeitpunkten betont sind. Die Ableitung der metrischen aus den phänomenalen Akzenten erfolgt für ein jeweiliges musikalisches Idiom einerseits aufgrund „formaler Regeln“, die den Rahmen der Möglichkeiten abstecken und beispielsweise beinhalten, ob die Abstände der metrischen Akzente auf jeder Ebene gleichmäßig sein müssen oder nicht, andererseits durch „Bevorzugungsregeln“, die den Hörer oder die Hörerin befähigen, die Relevanz verschiedener phänomenaler Akzente für das metrische Gefüge zu bestimmen.

In der *tablā*-Musik sind die Pulsationsebenen und somit die metrischen Akzente im Falle von *t̄ntāl* sehr einfach strukturiert: der Beginn eines *āvartan*, *sam*, stellt jeweils einen Akzent auf der höchsten Ebene dar, und die Abstände zwischen den Akzenten werden auf jeder niedrigeren Ebene genau halbiert. Auf der zweithöchsten Ebene fallen die Akzente somit auf *sam* und auf den Beginn des *khālī-vibhāg* bzw. der neunten *mātrā*, auf der dritthöchsten auf den Beginn jedes *vibhāg*, auf der vierthöchsten auf jede ungerade *mātrā*, und auf der fünftöchsten auf jede *mātrā*. Diese Pulsationsebenen und metrischen Akzente werden konstant durch phänomenale Akzente im *nagmā*, der begleitenden Melodie, bestätigt, unabhängig davon, ob die phänomenalen Akzente in der *tablā* aufgrund von *laykārī* abweichen oder nicht. Die Pulsationsebene unterhalb der *mātrā* richtet sich nach der jeweiligen *bol*-Dichte. Beispielsweise setzt sich bei acht *bol* pro *mātrā* dieselbe Halbierung der Akzentabstände bis zur Achtel-*mātrā* fort, bei sechs *bol* pro *mātrā* hängt es von der Gruppierung ab, ob ein metrischer Akzent in die Mitte der *mātrā* fällt, oder ob das erste, dritte und fünfte Sechstel einer *mātrā* im Vergleich zum zweiten, vierten und sechsten metrisch akzentuiert sind. Diese Untergliederung der *mātrā* kann sich fortlaufend ändern oder auch ambivalent sein.

### 5.3 Auswahl der transkribierten und analysierten Tonaufnahmen

Die Arbeit an der vorliegenden Studie begann mit der Absicht, den *vistār* in der *tablā*-Musik auf der Basis von Transkriptionen zu untersuchen. Eine Entscheidung darüber, welche Kompositionsformen und welche einzelnen Kompositionen in der Interpretation welcher Spieler und auf welchen Aufnahmen dazu am besten geeignet wären, war noch nicht gefallen. Ein erster Schritt bestand deshalb darin, so viele Aufnahmen wie möglich von Spielern aller Traditionslinien zu sammeln (siehe das Verzeichnis der Tonaufnahmen auf Seite 485-489). Dazu gehörten mehrere Besuche im berühmten „Rhythm House“, einem ehemaligen Musikgeschäft in Mumbai. Bei diesen Gelegenheiten wurden jeweils sämtliche erhältlichen CDs mit *tablā*-Solo erworben. Weitere Quellen waren Bibliotheken und Archive wie das Phonogramm-Archiv Berlin oder das Archiv des National Centre for the Performing Arts (NCPA) in Mumbai, sowie private Sammlungen von Gert-Matthias Wegner, Aneesh Pradhan und Dhruba Ghosh. Die Auswahl spiegelt somit, was die veröffentlichten Aufnahmen anbelangt, in erster Linie die Popularität der Spieler in der jüngeren Vergangenheit wider, mit einem Schwerpunkt auf Mumbai.

Von einigen der angesehensten und geradezu legendären Spielern der Vergangenheit gibt es allerdings nur wenige Veröffentlichungen. Dazu gehören an erster Stelle Amir Hussain Khan und Habibuddin Khan, weshalb von diesen mehrere Aufnahmen aus Privatarchiven von Aneesh Pradhan und Dhruba Ghosh in die Sammlung aufgenommen wurden. Auch von Nikhil Ghosh sind mehrere Aufnahmen aus Privatarchiven enthalten, unter anderem, weil es sich um den Vater bzw. Lehrer meiner Lehrer Dhruba Ghosh, Aneesh Pradhan und Gert-Matthias Wegner handelt. Von den *khalīfā* des Lucknow-*gharānā*, Wajid Hussain Khan und Afaq Hussain Khan, wurden Aufnahmen von Youtube berücksichtigt, zum einen wegen der herausragenden musikalischen Qualitäten der Spieler, zum anderen weil einer der wichtigsten Autoren zur *tablā*-Musik, James Kippen, Schüler von Afaq Hussain war. Die mit Abstand meisten Aufnahmen im Verzeichnis auf Seite 485-489 stammen von Ahmedjan Thirakwa, darunter ebenfalls mehrere von Youtube. Das besondere Interesse an Thirakwa ist einerseits persönlich bzw. durch seine Bedeutung für meine Lehrer begründet, andererseits in seinem generell hervorgehobenen Status und entsprechend großen Einfluss auf andere Spieler. Zudem existieren von ihm, auch weil er bis ins hohe Alter aktiv war, besonders viele Aufnahmen, die zu vergleichen potenziell ergiebig schien.

Die Sammlung von Aufnahmen, die als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit diente und im Verlauf des Arbeitsprozesses bis zu ihrem heutigen Umfang vervollständigt wurde, stellt somit eine teilweise subjektiv gefärbte, aber doch weitgehend repräsentative Auswahl dar. Hätte ich statt von Aneesh Pradhan von einem anderen Lehrer, oder statt in Mumbai in einer anderen Stadt Unterricht erhalten, wären die Schwerpunkte sicherlich anders ausgefallen, aus Banāras und Kolkata, zwei der wichtigsten Zentren, sind aber dennoch zahlreiche Spieler vertreten. Am stärksten unterrepräsentiert sind vermutlich die Spieler aus dem pakistanischen Panjāb, was daran liegt, dass diese in Indien und in Mumbai über Jahrzehnte kaum wahrgenommen wurden, auch weil die Panjāb-Tradition vollständig mit dem in Mumbai ansässigen Alla Rakha und seinem Sohn Zakir Hussain identifiziert wurde. In jüngerer Zeit ist die pakistanische Panjāb-Tradition in den USA vermutlich sogar stärker rezipiert worden als in Europa oder in Indien, u.a. durch den in Kalifornien lebenden Tari Khan, einen Schüler von Shaukat Hussain Khan.

Der nächste Schritt bestand darin, sämtliche Aufnahmen anzuhören und alle Kompositionen zu notieren, die den Ausgangspunkt für einen *vistār* bilden. Die resultierende Tabelle umfasst über tausend Einträge, wobei wiederkehrende Themen mit Kürzeln versehen und Auffälligkeiten, wie etwa besonders schöne, fantasievolle, komplexe oder umfangreiche Variationsfolgen, kommentiert wurden. Schnell war klar, dass die Fülle an ergiebigen Untersuchungsgegenständen für mehrere Dissertationen reichen würde. In den Fokus gerieten deshalb zunehmend Themen, zu denen Interpretationen erstens von verschiedenen Spielern und zweitens von Spielern unterschiedlicher Traditionen anzutreffen sind, denn besonders vielversprechend schien der Vergleich des individuellen Umgangs mit dem identischen Ausgangsmaterial.

Von allen *qāyda* wird der Delhi-*qāyda* 1 auf den untersuchten Aufnahmen von den meisten verschiedenen Spielern gespielt, nämlich von 16 Spielern insgesamt 22 mal.<sup>445</sup> 15 dieser Spieler sind entweder Mitglieder des Delhi-, Ajrādā-, Lucknow- oder Farrukhābād-*gharānā*, oder sie haben über ihre Lehrer Verbindungen zu einem oder mehreren dieser *gharānā*. Abb. 0.1 und Abb. 0.2 im Anhang auf Seite 471 und 472, auf die schon in Kapitel 1.1 verwiesen wurde, zeigen diese Verbindungen (die betreffenden Spieler sind durch Fettdruck

---

<sup>445</sup> Drei Spieler interpretieren außerdem fünf *qāyda* in anderen *tāl*, die vom Delhi-*qāyda* 1 inspiriert sind und ausschließlich oder überwiegende dieselben „Wörter“ verwenden. Es handelt sich um folgende Aufnahmen: Anindo Chatterjee-2.3 (*nasruk*), Anindo Chatterjee-3.3 (*jhaptāl*), Sabir Khan-1.2 (*rūpak*), Zakir Hussain-3.2 (*panjābī dhamār*) und Zakir Hussain-4.1 (*postā*).

hervorgehoben) und deuten auf einen intensiven Austausch und gegenseitige Beeinflussung zwischen Spielern dieser vier Traditionen hin. Aus dem Banāras-*bāj* hingegen ist kein Spieler dabei, was auf einen, zumindest im 20. Jahrhundert, weniger engen Austausch zwischen Banāras-*bāj* und den vier oben genannten Traditionen schließen lässt. Zwar gibt es durchaus Schnittmengen im Repertoire, die entsprechenden Kompositionen werden aber von insgesamt weniger Spielern und meist nur von solchen des *pūrab bāj* gespielt. Die Panjāb-Tradition ist bei den berücksichtigten Aufnahmen, wie oben erwähnt, ohnehin unterrepräsentiert bzw. fast ausschließlich durch Alla Rakha und Zakir Hussain vertreten, die beide auf keiner der zahlreichen berücksichtigten Veröffentlichungen den Delhi-*qāyda* 1 in *tīntāl* spielen.<sup>446</sup> Da jedoch auf Youtube eine sehr stark rezipierte Aufnahme von Zakir Hussain existiert, wurde diese ebenfalls in die Sammlung aufgenommen.

Der Delhi-*qāyda* 1 ist demnach nicht nur, wie in Kapitel 4 gezeigt, das bevorzugte Beispiel in der Literatur zur *tablā*-Musik zur Erläuterung der *qāyda*-Form und der Kunst des *vistār*, sondern nimmt auch tatsächlich im Repertoire eines Großteils der Spieler eine besondere Stellung ein. Dabei gilt dieser *qāyda* als schwierig zu spielen, nicht nur in technischer Hinsicht, weil in der rechten Hand alle Schläge mit zwei Fingern ausgeführt werden müssen, sondern vor allem weil das Thema sehr reduziert und für sich genommen wenig attraktiv ist. Andere *qāyda*, insbesondere aus der Ajrāḍā-Tradition, die meist deutlich länger sind, werden auch ohne *vistār*, als Kompositionen wertgeschätzt, während auf den Delhi-*qāyda* 1 in besonderem Maße die in der Einleitung auf Seite 3 zitierte Äußerung Sudhir Mainkars zutrifft, dass – sinngemäß – die wahre Schönheit eines *qāyda* nicht im Thema, sondern in seinem *vistār* begründet liegt.

Die 22 Interpretationen des Delhi-*qāyda* 1 durch 16 verschiedene Spielern bilden somit eine ideale Grundlage für eine empirische Studie zu *vistār* in der *tablā*-Musik, auch weil sie sich präzise mit den ausschließlich normativen Erläuterungen in der Literatur vergleichen lassen. Dennoch erlauben sie keine abschließenden und verallgemeinernden Aussagen über *tablā vistār*, denn entgegen einer Äußerung Kippens, wonach bei allen Variationsformen im Wesentlichen die gleichen Methoden angewandt werden,<sup>447</sup> deuten meine gesammelten Erfahrungen und Beobachtungen darauf hin, dass sowohl verschiedene Formen – wie *qāyda*, *peškār* oder *relā* – als auch einzelne Themen, mit ihrer je eigenen Struktur und ihrem eigenen „Vokabular“, die *tablā*-Spielerinnen und -Spieler zu einer Vielfalt unterschiedlicher Metho-

<sup>446</sup> Yogesh Samsi, ein Schüler von Alla Rakha, ist zwar auf dem Stammbaum in Abb. 0.1 fettgedruckt, er spielt aber nicht seine eigene Interpretation, sondern jene von Sudhir Mainkar.

<sup>447</sup> Vgl. Kippen 2010: 472.

den des *vistār* inspiriert haben und fortlaufend zu neuen Methoden inspirieren. Ein detaillierter Nachweis dieser Vielfalt kann hier nicht erfolgen. Um aber dennoch eine Ahnung zu vermitteln, in welchen Kontext innerhalb des *tablā*-Solorepertoires die Analysen und Interpretationsvergleiche in Kapitel 6 und 7 einzuordnen sind, werden im Folgenden beispielhaft zwei charakteristische *vistār*-Formen skizziert, die sich vom vorherrschenden *qāyḍā vistār* unterscheiden.

### **Eigenheiten des *vistār* in *relā* und *rav***

*Relā* sind von sehr schnellen Schlagfolgen geprägt, die, obwohl sie aus vorgefertigten Bausteinen zusammengesetzt sind, tendenziell nicht als gegeneinander abgegrenzte „Wörter“ wahrgenommen werden. Vielmehr stehen Akzentmuster im Vordergrund, die sich aus *dhā*-, *dhin*- oder *tak*-Schlägen oder auffälligen Klangwechseln wie dem zwischen *tirakiṭataka* und *dhiradhira* ergeben. Die Einzelschläge zwischen diesen Hauptakzenten verschmelzen oft zu fast als kontinuierliche Kurven wahrgenommenen Farbwerten, insbesondere bei einem differenzierten Einsatz offener *bāyā*-Schläge. Ein *relā* ist dadurch tendenziell näher an einem „Groove“ als ein *qāyḍā* und weiter entfernt von „Lyrik“. Besonders offensichtlich wird dies an einer in manchen Traditionen als *rav* bezeichneten Variante oder Unterkategorie der *relā*-Form.

Ein *rav* wird nicht, wie ein *qāyḍā* oder ein *relā*, zuerst in einfacher und danach in doppelter, vierfacher oder einer anderen höheren *bol*-Dichte gespielt, sondern den Ausgangspunkt eines *rav* bildet eine Schlagfolge, die schon die Hauptakzente in den späteren Zeitabständen enthält. Der eigentliche *rav* besteht in der Auffüllung dieses Gerüsts bzw. der Verbindung der Hauptakzente durch schnelle Schlagfolgen. Der berühmteste *rav* wird auf den untersuchten Aufnahmen von insgesamt 23 Spielern in 44 verschiedenen Interpretationen gespielt, teils in speziellen Varianten. Darunter sind auch Banāras-Spieler wie Samta Prasad und Sharda Sahai sowie Zakir Hussain von der Panjāb-Tradition, aber abgesehen von einer kurzen, zitathaften Stelle bei Habibuddin keine reinen Delhi- oder Ajrāḍā-Spieler.<sup>448</sup> Ahmedjan Thirakwa spielt diesen *rav* besonders häufig, insgesamt auf neun der untersuchten Aufnahmen, und Abb. 5.1 zeigt Transkriptionen zweier Ausschnitte einer Interpretation dieses *rav*. Die obere Zeile enthält zwei *mātrā* im letzten *āvartan* vor Beginn des eigentlichen *rāv*, die untere zwei *mātrā* kurz nach Beginn des *rav*, und an diesen beiden Ausschnitten lässt sich die Relation der Ak-

<sup>448</sup> Vgl. Samta Prasad-3.1, Sharda Sahai-1.2, -2.1, -3.1, -4.1, Zakir Hussain-2.1, Habibuddin-3.2.

zente gut ablesen lässt. Klangbeispiel Ahmedjan\_Thirakwa-2-2\_rav\_a4m7-a5m8.mp3 beginnt mit dem ersten Ausschnitt und schließt den zweiten mit ein.<sup>449</sup>

**Abb. 5.1** Rav: Ahmedjan Thirakwa-2.2, a4m7-8 und a5m3-4

Dass das Akzentgerüst durch die Anzahl der eingefügten Schläge, aus der eine Dichte von 22 *bol pro mātrā* resultiert, rhythmisch „verzerrt“ wird und die Abstände zwischen den Akzenten im *rav* 4+4+3 statt 3+3+2 lauten, fällt beim ersten Hören gar nicht unbedingt auf.<sup>450</sup> Denn im Vordergrund steht die Abfolge lang-lang-kurz als Bewegungsform, und nicht eine in einzelne Silben, Trommelschläge oder rhythmische Werte aufgelöste Struktur. Daraus folgen gänzlich andere Variationsmöglichkeiten als bei einem Delhi-*qāyḍā*, der von Kontrastbildungen zwischen Einzelschlägen auf verschiedenen Ebenen lebt (offen-geschlossen, *kinār-syāhī*, *bāyā-dāyā*). Eine dieser Variationsmöglichkeiten besteht in der Rotation oder Verschiebung der gesamten Sequenz zum metrischen Raster. Abb. 5.2 (Klangbeispiel Ahmedjan\_Thirakwa-2-2\_rav\_a6m15-a7m10.mp3) zeigt einen Ausschnitt aus der gleichen *rav*-Interpretation, bei dem von der letzten *mātrā* des sechsten *āvartan* an das wiederholte Muster nicht mehr genau auf den Beginn einer *mātrā*, sondern zwischen die *mātrā* fällt. Diese plötzliche Verschiebung des Musters zum Metrum wird vom Publikum, wie auf der Aufnahme zu hören ist, durch freudig überraschte Laute quittiert.

<sup>449</sup> Die anfängliche Schlagfolge mit den Akzentmustern wird je nach Tradition als *ṭhā* oder *chand* (vgl. Kippen 2002a: 128) oder auch als *zamīn* (Boden; Yogesh Samsi, Gespräch vom 25.3.2014) bezeichnet, außerdem können auch unabhängige Kompositionen wie *calan* oder sogar *qāyḍā*-Phrasen verwendet werden, entscheidend ist aber eine gewisse „Groove“-Qualität. Im vorliegenden Fall besteht eine Ähnlichkeit zu einem *calan* bei Wegner (2004: 292f.), die Schläge sind jedoch nicht identisch. Die *bol* sind deshalb von mir gewählt und eingeklammert und kursiv gedruckt, um anzuzeigen, dass es sich nicht um eine überlieferte Fassung handelt. Die eingeklammerten *sur*-Schläge in der anfänglichen Schlagfolge sind akzentuiert, aber ohne hörbare Resonanz gespielt.

<sup>450</sup> Die meisten *rav* enthalten keine solche Verzerrung, es gibt jedoch weitere, ähnliche Fälle.

m15

dhin-tirakiṭataka dhin-tirakiṭataka dhā-tirakiṭa dhā-tirakiṭataka dhin-tirakiṭataka dhā-tirakiṭa

X

7

taka dhin-tirakiṭa dhin-tirakiṭataka dhā-tirakiṭa taka dhin-tirakiṭa dhin-tirakiṭataka dhā-tirakiṭa

taka dhin-tirakiṭa dhin-tirakiṭataka dhā-tirakiṭa taka dhin-tirakiṭa dhin-tirakiṭataka dhā-tirakiṭa

2

taka dhin-tirakiṭa dhin-tirakiṭataka dhā-tirakiṭa taka dhin-tirakiṭa dhin-tirakiṭataka dhā-tirakiṭa

taka dhin-tirakiṭataka dhā-tirakiṭataka dhin-tirakiṭataka dhā-tirakiṭataka dhin-tirakiṭataka

21

dhin-tirakiṭataka dhin-tirakiṭataka dhin-tirakiṭa dhin-tirakiṭataka dhin-tirakiṭataka dhin-tirakiṭa

0

Abb. 5.2 *Rav*: Ahmedjan Thirakwa-2.2, a6m15-a7m10

Die Situation ist allerdings nicht ganz eindeutig, weil sich das Akzentmuster unmittelbar vor *sam*, dem Beginn des siebten *āvartan*, ändert und je nach Interpretation *dhin---dhā--l-dhin--* oder *dhā--l-dhin--dhā---* gehört werden kann (der senkrechte Strich markiert den Beginn der *mātrā*). Im ersten Fall wäre die rhythmische Struktur unverändert (4+4+3), und nur die Platzierung der *sur-* und *kinār-*Schläge würde sich ändern, von *sur-sur-kinār* (a6m15) bzw. *kinār-sur-kinār* (a6m16) zu *sur-kinār-sur* (ab Mitte a6m16). In der zweiten Interpretation ändert sich zusätzlich zur Abfolge der Akzentschläge, die neu *kinār-sur-sur* lautet, auch die rhythmische Struktur zu 4+3+4. Der Grund, weshalb ich mich bei der Transkription durch die

Setzung der Balken für die zweite Interpretation entschieden habe, liegt im *bāyā̃*, denn wie schon oben in Abb. 5.1 zu sehen ist, schließt Thirakwa den *bāyā̃* jeweils am Ende jedes zweiten *rav*-Musters und markiert den Beginn eines neuen Doppelmusters durch das Öffnen des *bāyā̃* und ein auffälliges Glissando.

Kurz vor dem *khālī vibhāg*, der in der untersten Zeile in Abb. 5.2 unter der „0“ beginnt, spielt Thirakwa eine Art *āmad*, eine dreifache Wiederholung der *bol*-Gruppen *dhā-tirakiṭataka dhin-tirakiṭataka*, die eine kadenzierende Wirkung entfaltet. Die rhythmische Notation, die suggeriert, zwei fehlende Schläge würden an dieser Stelle durch eine geringfügige Reduktion der *bol*-Dichte und die Verteilung von exakt 42 Silbenwerten über zwei *mātrā* ausgeglichen, ist in dieser Präzision irreführend. Denn sowohl beim Hören als auch beim Spielen solcher Strukturen ist von einer „geschätzten“ Platzierung der Akzente innerhalb der *mātrā* auszugehen, und nicht von einer präzisen Kalkulation auf Basis einer kleinsten Einheit.

Zwei weitere Besonderheiten von *relā* oder *rav* müssen erwähnt werden. Die erste wurde oben schon angedeutet und besteht in der Vertauschung der akzentuierten Schläge innerhalb des Musters. Im Verlauf der gesamten *rav*-Interpretation betrifft diese Vertauschung oder Ersetzung nicht allein *kinār*- und *sur*-Schläge (zB. mit einer weiteren, nur aus *sur*-Schlägen bestehenden Variante in der untersten Zeile in Abb. 5.2), sondern Thirakwa kombiniert diese beiden auch in unterschiedlichen Konstellationen mit *syāhī-tin*-Schlägen, mit geschlossenen *dāyā̃*-Schlägen,<sup>451</sup> sowie mit Leerstellen, das heißt dem Auslassen eines Schlages bzw. einer ganzen *bol*-Gruppe. Diese Varianten enthalten teilweise *bol* bzw. Klänge, die im ursprünglichen Thema nicht enthalten sind, was den *qāyā̃*-Regeln widersprechen würde. Vor allem aber lassen sie sich nicht durch eine Kombinatorik von „Wörtern“ erklären, sondern ändern vielmehr durch ein reines Spiel mit dem unterschiedlichen „Gewicht“, der kontrastierenden Körperlichkeit von Klängen jeweils das rhythmische Gefühl des *rav*-Musters, den „Groove“.

Die zweite Besonderheit betrifft den Einsatz der *band bol*, das heißt der geschlossenen *bāyā̃*-Schläge. *Relā* und *rav* besitzen meist keine Schlussformeln, und die zyklische Struktur aus *khālī*- und *bharī*-Hälfte ist zwar in den Themen oft vorhanden, im Verlauf des *vistār* wird aber sehr viel freier mit der Platzierung von *khulā*- und *band*-Phasen umgegangen. In dem oben besprochenen *rav* etwa geschieht der Wechsel von *khulā* zu *band* und zurück meist innerhalb von zwei *mātrā* und hat eher die Funktion, kurze, aneinander gereichte Phrasen zu

<sup>451</sup> Die Varianten mit geschlossenen Schlägen lauten *tak* mit nachfolgender Pause, dessen Dopplung *taktak* mit nachfolgender Pause, sowie *dhiradhira* mit der ganzen Handfläche gespielt, entweder durch *kiṭataka* forgesetzt, oder durch *kat* mit einer nachfolgenden Pause.



artikulieren, als einzelne Stationen eines Variationsprozesses durch Formung symmetrischer Zyklen voneinander abzuheben. Insgesamt wird die Formgestaltung dadurch in vielen Fällen offener und weniger vorhersehbar.

Die oben beschriebenen Variationstechniken und Besonderheiten der Formgestaltung sind zwar tendenziell eher in *relā* oder *rav* anzutreffen, gelegentlich aber auch in *qāyda*. So geht etwa Nizamuddin Khan teilweise sehr frei mit der Platzierung der *band bol* um (siehe Kapitel 6.5), Spieler wie Latif Ahmed Khan oder Abhijit Banerjee setzen *qāyda*-„Wörter“ als bloße Träger von Akzentmustern ein (siehe Kapitel 6.11 und 6.15), und Aneesh Pradhan wendet als Einziger der 16 untersuchten Spieler die Technik der Rotation bzw. der Verschiebung zum metrischen Raster an (siehe Kapitel 6.16).

### **Eigenheiten des *vistār* in *peškār***

Die Bandbreite möglicher Gestaltungen und Charakteristiken eines *peškār* ist deutlich größer als die eines *relā* oder eines *rav*. Ein *peškār* ist zunächst dadurch definiert, dass es sich um die erste längere, zusammenhängende Form eines *tablā*-Solos handelt, und dass zumindest am Beginn eines *peškār* eine geringe *bol*-Dichte vorherrscht. Besonders häufig anzutreffen sind *peškār*, die eine mehr oder weniger große Ähnlichkeit zu Thirakwas bevorzugtem *peškār* zeigen. Dieser findet sich, mit Varianten, auf vierzehn seiner im Verzeichnis aufgeführten Aufnahmen, in fünf Fällen handelt es dabei sich um Anpassungen an andere *tāl*.<sup>452</sup> Abb. 5.3 weiter unten zeigt die wohl kürzeste existierende, nur zwei *āvartan* lange Fassung seines *peškār* (Klangbeispiel Ahmedjan\_Thirakwa-3-1\_peshkar.mp3). Sie stammt von einer im Jahr 1969 erstmals veröffentlichten Schallplatte, die Aufnahmen von Thirakwa und Amir Hussain Khan, seinem *gurubhāī*, das heißt seinem ehemaligen Mitschüler bei Munir Khan, vereint (Thirakwa-3, Amir Hussain-1). Lybarger zufolge war diese Aufnahme, die auch als Kassette veröffentlicht wurde, weit verbreitet und entsprechend einflussreich.<sup>453</sup> Thirakwa spielt auf seiner Plattenseite neun Minuten *tīntāl* und achteinhalb Minuten *ektāl*, und sein Bestreben, in der knappen zur Verfügung stehenden Zeit viele verschiedene Stücke unterzubringen, ist klar

<sup>452</sup> Die *tāl* lauten *sūltāl* (auch *surfākhtā*, 10 *mātrā*, Thirakwa-1.13), *āḍā cautāl* (14 *mātrā*, Thirakwa-1.14), *dhamār* (14 *mātrā*, Thirakwa-4.7), und *ektāl* (12 *mātrā*, Thirakwa-4.9 und Thirakwa-10).

<sup>453</sup> Vgl. Lybarger 2003: 288. Lybarger transkribiert den ersten *āvartan*, insbesondere der vierte *vibhāg* weicht allerdings stark von meiner Transkription ab. Die Balkensetzung bzw. *bol*-Gruppierung wäre insbesondere beim Kopfmotiv auch anders denkbar (*dhī-kr̥dhindhā tīdhādhinā*). Die *bol kiṭataga* bzw. *kiṭataka* (erstmal in der siebten *mātrā*), an deren Stelle aufgrund der gespielten Schläge *kiṛanāga* bzw. *kiṛanāka* naheliegender wäre, gehen mit größter Wahrscheinlichkeit auf Thirakwa selbst zurück und sind über Nikhil Ghosh zu Gert-Matthias Wegner gelangt (vgl. Wegner 2004: 118).

erkennbar. Einige charakteristische Eigenschaften lassen sich aber auch an dieser Kurzfassung erkennen.

X II

dhī -kr dhin dhā|tit dhā dhin nā|dhā tit dhā tit dhā dhā tin nā - dhā -kr dhā|dhin nā dhā tit dhā kitataga dhin|nā dhā tin nā

0 III

kitataka tī -kr|tin nā kitataka|tinatinākena tāka|traka tinatinākena tagagherā-na dhā|tin nā ghe nā|dhā tin nā ghe|nā dhā tin nā

X II

- dhā - dhā - dhā ge nā|dhā tit dhā tit|dhā dhā tin nā - dhā -kr dhā|dhin nā dhā tit dhā kitataga dhin|nā dhā tin nā

0

kitataka tī -kr|tin nā kitataka|tinatinākena tāka|traka tinatinākena

III X

tita dhāgena dhātraka|dhā ghenā tita dhāge|na dhātraka dhā ghenā|tita dhāgena dhātraka dhin - tit - .....

Abb. 5.3 Ahmedjan Thirakwa-3.1 (00:36-01:13), *peškār*

Zunächst fällt am ersten *āvartan* auf, dass jeder *vibhāg* anders lautet, und dass insgesamt eine große Vielfalt an *bol*-Gruppen in unterschiedlicher *bol*-Dichte zum Einsatz kommt. Die wichtigsten lauten: *dhī-kr|dhin(nā)*, *dhā-kr|dhā*, *dhādhinnā*, *dhātit*, *kitataka*, *tinatinākena*, *tākatraka* und *tagagherā-na*. Die drittletzte und die zweitletzte Gruppe tauchen häufig in (*Ajrāḍā*-)*qāyḍā* auf, die letzte ist typisch für *pūrab gat*. Neben dieser Uneinheitlichkeit des Materials ist aber besonders der zweite *āvartan* aufschlussreich, der nur in den ersten beiden *mātrā* und im letzten *vibhāg* vom ersten abweicht, an diesen beiden Stellen jedoch komplett neues Material enthält. Bei den synkopierten *kinār*-Schlägen in m1-2 ließe sich allenfalls argumentieren, sie seien schon im ersten *āvartan* in m1-2, m4-6 und m8-10 enthalten. Eine Variation eines Themas im Sinne einer Umgruppierung, Abspaltung oder Wiederholung bestimmter *bol* oder *bol*-Gruppen findet jedoch nicht statt, stattdessen wird die ursprüngliche Phrase einfach in Teilen durch neues Material ersetzt. Diese Art des *vistār* ist auch bei deutlich längeren Fassungen

von Thirakwas *peškār* anzutreffen, wie etwa in Thirakwa-1.11, einer der ältesten überlieferten *tablā*-Soloaufnahmen aus den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts. Thirakwa spielt dort insgesamt neun *āvartan*. Der erste *āvartan* ist mit dem ersten in Abb. 5.3 identisch, beim zweiten sind, wie in Abb. 5.3, zwei Abschnitte durch neues Material ersetzt. Der zweite dieser Abschnitte setzt aber früher an und ist kürzer (m11-13), und das neue Material unterscheidet sich in beiden Abschnitten von dem in Thirakwa-3.1, unter anderem dadurch, dass es teilweise aus Phrasen in einer dritten *bol*-Dichte von zwölf *bol* pro *mātrā* besteht. Vom dritten *āvartan* an bis zum Schluss dominieren diese *bol*-Dichte und die entsprechenden, *Ajrādā-qāydā* entstammenden Phrasen den gesamten *vistār*, das eigentliche *peškār*-Thema wird nicht in einem engeren Sinne verarbeitet.

Der genaue Verlauf des *peškār vistār* unterscheidet sich bei Thirakwa je nach Aufnahme, das Prinzip bleibt aber das gleiche, und eine größere Anzahl von Phrasen taucht immer wieder auf. Thirakwa selbst führt seinen *peškār* auf die Delhi-Tradition zurück,<sup>454</sup> Mainkar nennt ihn jedoch „the Peshkar belonging to the Ustad Thirakava Style“<sup>455</sup> und zählt zu seinen besonderen Qualitäten unter anderem die „fascinating variety of syllables“<sup>456</sup>. Denn um einen traditionellen Delhi-*peškār* handelt es sich verschiedenen Quellen zufolge nicht. Beispielsweise vertritt Ebenezer Stevens, ein Schüler von Inam Ali Khan, dem letzten *khālīfā* des Delhi-*gharānā*, die Ansicht, ein *peškār* unterscheidet sich nur durch die Art der *bol* von einem *qāydā*, nicht jedoch durch seine ebenfalls symmetrische Struktur, und auch nicht durch die Art des *vistār*, der denselben *qāydā*-Regeln gehorche und nur die im Thema vorhandenen *bol* verwende.<sup>457</sup> Folgendes *peškār*- (bzw. *qāydā*-) Thema wurde mir von Stevens vorrezitiert:

*dhākīra dhātī dhādhā tītakīṭa | dhātī dhādhā tīdhā tīnā*  
*tākīra tātī tātā tītakīṭa | dhāti dhādhā tīdhā dhīnā*

Die *bol*, aus denen dieses Thema gebildet ist und auf die sich der *vistār* beschränken sollte, lauten Stevens zufolge *dhā*, *tīdhā*, *ḱīradhā*, *tītakīṭa*, *dhādhīnā*.<sup>458</sup> Exakt das gleiche Thema findet sich bei Gottlieb als Transkription eines *peškār* von Inam Ali Khan,<sup>459</sup> und Mainkar gibt eine ähnliche Variante, die er als *peškār* und „bandish [Komposition] which Ustad Inam Ali

<sup>454</sup> Vgl. Thirakwa-12: 2:59 (vom Beginn des nächsten *āvartan* spielt er eine komprimierte Fassung des *peškār* über drei *āvartan*).

<sup>455</sup> Mainkar 2008: 82.

<sup>456</sup> Mainkar 2008: 83

<sup>457</sup> Gespräch vom 25.3.2014

<sup>458</sup> Gespräch vom 25.3.2014

<sup>459</sup> Gottlieb 1993: I, 64. Es handelt sich nicht um jene Aufnahme, die Gottlieb in dieser Publikation veröffentlicht hat, sondern um eine frühere Veröffentlichung, die er als „Anthology recording“ bezeichnet, und die meines Wissens nicht mehr erhältlich ist.

played with distinction“<sup>460</sup> bezeichnet. Ähnlich wie Stevens äußert sich Mainkar auch bezüglich des *vistār* über die *tablā*-Spieler der „Delhi School“ („their presentation of the expansion of Peshkar is, many times, nearer the Kayada presentation“)<sup>461</sup>, und seine zehn beispielhaften Variationen verwenden dementsprechend nur die Ausgangs-*bol* in stets neuen, kleingliedrigen Kombinationen.<sup>462</sup>

Die beiden erläuterten Konzeptionen von *peškār* – die frei assoziierende von Thirakwa und die *qāyda*-mäßige der Delhi-Tradition – stellen zwei Extreme dar, zwischen denen sich die auf den Aufnahmen anzutreffenden *peškār* bewegen. Die letztere ist dabei deutlich seltener, und sogar Inam Ali Khan selbst spielt auf der bekannten, von Gottlieb veröffentlichten Aufnahme einen *peškār*, der von den oben beschriebenen Eigenschaften her und sogar in der Verwendung mancher *bol* näher an Thirakwas *peškār* ist.<sup>463</sup> Daneben existieren außerdem noch eine Reihe weiterer *peškār*-Themen oder -Themenkomplexe, die entweder ähnlich frei wie Thirakwas *peškār* interpretiert werden, oder sich überwiegend bei Spielern aus einer bestimmten Tradition finden. Zur ersten Kategorie gehört beispielsweise ein von Thirakwa als *farśbandī* bezeichnetes Thema (*dhin-- dhā-ṛa dhā- tit-- dhā-ṛa dhā- ...*),<sup>464</sup> das er oft im Anschluss an den oben beschriebenen *peškār* spielt und dessen punktierter Rhythmus in verschiedensten *peškār*-Kontexten auftaucht. Zur zweiten Kategorie ist ein sogenannter *pūrab peškār* zu zählen, der überwiegend von *pūrab*-Spielern in verschiedenen Varianten gespielt werden (*dhīgadhīnā trakadhīnā ...*),<sup>465</sup> außerdem der sogenannte Banārsi-*ṭhekā* (*-trakadhindhīn nādhindhinnā ...*), der bei Banāras-Spielern zu finden ist und, wie der Name andeutet, stark an den *tintāl ṭhekā* angelehnt ist und dadurch deutliche Verwandtschaft zu weiteren *peškār*-Interpretationen bei Spielern verschiedener Traditionen zeigt.

### Zusammenfassung

Die exemplarischen Analysen eines *rav* und eines *peškār* von Ahmedjan Thirakwa vermitteln eine Ahnung von der Bandbreite, in der Variationstechniken in verschiedenen Kontexten der *tablā*-Solomusik anzutreffen sind. Ein *rav* ist in erster Linie durch ein Muster von Hauptakzenten geprägt, mit Füllschlägen dazwischen, die mehr als farbliches Kontinuum

<sup>460</sup> Mainkar 2008: 80.

<sup>461</sup> Mainkar 2008: 80.

<sup>462</sup> Vgl. Mainkar 2008: 336ff.

<sup>463</sup> Vgl. Inam Ali Khan-1. Als ich Ebenezer Stevens in unserem Gespräch am 25.3.2014 darauf ansprach und ihm einige Phrasen vorrezitierte, widersprach er heftig: „that's not Delhi-*gharānā* [...] this is not Inam Ali Khans *peškār*“.

<sup>464</sup> Thirakwa rezitiert *dhin-- dhā-ga dhā-* (vgl. Thirakwa-12: 01:44).

<sup>465</sup> Eine der Varianten dieses Themas findet sich auf Seite 48 im Kapitel über die Schlussformeln.

wahrgenommen werden denn als rhythmische Struktur. Eine Kombinatorik von „Wörtern“, wie sie für *qāyda*-Variationen typisch ist, spielt deshalb im *vistār* eines *rav* keine Rolle. Stattdessen bestehen typische *rav*- bzw. *relā*-Variationstechniken in der Verschiebung einer längeren Schlagsequenz zum metrischen Raster oder im Austausch einzelner Klänge im Muster der Hauptakzente. Das letztgenannte Verfahren führt, wie im Falle von Thirakwas *rav*, nicht selten dazu, dass *bol* bzw. Spieltechniken im Verlauf des *vistār* eingeführt werden, die im ursprünglichen Thema nicht vorhanden sind. Eine weitere Besonderheit von *relā* und *rav* besteht in einem freieren Umgang mit dem Wechsel zwischen *khulā* und *band*, der keinem streng zu befolgenden *khālī-bharī*-Prinzip unterworfen ist.

Eine der verbreitetsten Arten der *peškār*-Interpretation ist durch den freien Gebrauch von Phrasen und *bol*-Gruppen aus unterschiedlichsten Kontexten des Repertoires geprägt. Variation bedeutet in dieser – nach gängiger Auffassung von Thirakwa popularisierten – Form von *peškār* die Ersetzung von Teilen eines Themas durch wechselnde, thematisch unverbundene Phrasen. Zwar existiert auch eine aus der Delhi-Tradition stammende Konzeption von *peškār*, die sich nur durch die verwendeten *bol* und die geringere *bol*-Dichte von *qāyda* unterscheidet. Auf den untersuchten Aufnahmen ist die erstgenannte aber deutlich häufiger anzutreffen.

Die Konzentration der vorliegenden Studie auf *qāyda* und die Wahl von Interpretationen nur eines Delhi-*qāyda* lässt sich trotz dieser angedeuteten Vielfalt an Variationstechniken rechtfertigen, und zwar erstens, weil Delhi-*qāyda* generell und insbesondere der Delhi-*qāyda* 1 den Ruf genießen, eine besonders strenge, komplexe und vielfältige Art des *vistār* zu ermöglichen; zweitens, weil *vistār* in der Literatur zur *tablā* überwiegend anhand genau dieses *qāyda* erläutert wird und dadurch die Theoriebildung am präzisesten mit der künstlerischen Praxis verglichen werden kann; und drittens, weil der Delhi-*qāyda* 1 auf den untersuchten Aufnahmen von ungewöhnlich vielen Spielern interpretiert wird.

#### **5.4 Methoden der Analyse und des Interpretationsvergleichs**

Die Beschreibung eines Gegenstandes und seine analytische Erfassung sind ohne Kriterien, die außerhalb dieses Gegenstandes liegen bzw. unabhängig von ihm existieren, und die beeinflussen, worauf sich das Augenmerk richtet, wie der Gegenstand gegliedert wird und nach welchen Aspekten Vergleiche gezogen werden, nicht denkbar. Im Falle eines *vistār* zu einer *tablā*-Komposition ist es naheliegend, diese Kriterien in erster Linie aus musiktheoretischen Konzepten herzuleiten, die der Hindustani-Tradition selbst entstammen und die in den Kapiteln 1 und 4 erläutert wurden. Dazu gehören die strukturell relevanten Klangkontraste, die

sich in der Phonetik der *bol* spiegeln; die Gruppierung der *bol* zu *bol*-Gruppen bzw. „Wörtern“; die durch Schlussformeln oder Wiederholungsstrukturen artikulierten Phrasen und Teilphrasen; der metrische Rahmen (*tāl*) und die mit dem *khālī-bharī*-Prinzip verbundene Zyklizität und Symmetrie; sowie die für *qāyda* formulierte Regel der Beschränkung auf das „Vokabular“ des Themas. Ein wesentlicher Teil der Analyse besteht deshalb aus einer strukturellen Beschreibung der Kombinatorik von *bol*-Gruppen und Phrasen, und die Kürzel und Wiederholungszeichen, die in den reinen *bol*-Notationen zum Einsatz kommen, bilden hiervon einen Bestandteil. Alle diese genannten strukturellen Kriterien lassen sich auf die Überlieferung der *tablā*-Musik zurückführen – dass sie für alle Phänomene und alle Spieler gleichermaßen relevant sind, ist damit jedoch nicht gesagt.

Die Strukturen sind allerdings oft mehrdeutig. In Kapitel 4.3 beispielsweise wurde eine Variationsphrase zum Delhi-*qāyda* 1 zitiert, die James Kippen zufolge sowohl als Permutation, als auch als Wiederholungsstruktur gedeutet werden kann (hier zusammen mit Phrase O, in meiner Notationsweise und Orthographie):<sup>466</sup>

Phrase O:            *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*  
 Variationsphrase: *dhādhātiṭa dhādhātiṭaṭa dhāgedhināgena*

Wie in Kapitel 4.3 erläutert, ist unter der Annahme, dass die strukturelle Grundlage eines *qāyda* aus bestimmten Einheiten, den „Wörtern“ besteht, die Interpretation als Wiederholungsstruktur eindeutig vorzuziehen. Eine strukturelle Beschreibung dieser Variationsphrase bzw. ihrer Ableitung vom Thema könnte demnach wie folgt lauten: die *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* wird an den Anfang der Phrase gestellt und wiederholt, wobei die Wiederholung durch eine zusätzliche Wiederholung der Silbe *ṭa* erweitert ist. Die wichtigsten Prinzipien beim Umgang mit Mehrdeutigkeiten lautet wie folgt:

- Die *bol* werden bevorzugt nach den überlieferten „Wörtern“ bzw. nach den in Kapitel 1.4 dargelegten Prinzipien gruppiert.
- Auch längere *bol*-Sequenzen werden so gedeutet, dass sie soweit als möglich mit den Sequenzen des Themas übereinstimmen.
- Es wird jene Deutung bevorzugt, bei der die wenigsten Ableitungsschritte nötig sind.

---

<sup>466</sup> Vgl. Kippen 1988b: 165.

- Es werden bevorzugt jene Strukturen beschrieben und in der *bol*-Transkription durch Wiederholungszeichen verdeutlicht, die durch Analogie oder Wiederaufnahme stärker in den Kontext eingebettet sind.

Diese Prinzipien sind weitgehend aus meiner eigenen Erfahrungen beim Entwickeln von *vistār* und dem Austausch mit *tablā*-Spielern abgeleitet.

Ein Kriterium der Analyse, das in der Literatur, im Unterschied zu den strukturellen Aspekten, bisher kaum Beachtung fand und nie im Detail erörtert wurde, ist die Spielweise des *bāyā*. Hier bildet deshalb allein meine eigene Erfahrung als *tablā*-Spieler bzw. der – nur bedingt verbale – Einfluss meines Lehrers Aneesh Pradhan die Grundlage für die Entscheidung, welche Phänomene als relevant zu betrachten und nach welchen Kriterien sie zu analysieren sind. Das Gleiche gilt für die Rolle der Schlussformeln bei der Gliederung und Verknüpfung von Phrasen, die in der in Kapitel 1.6 erläuterten Weise nie explizit in der Literatur beschrieben oder in meinem Unterricht verbalisiert wurde. Vor allem aber sind alle Aspekte der Analyse, die über die Beschreibung von Strukturen hinaus gehen und den formalen Prozess betreffen – insbesondere jene, die das Individuelle, Besondere und Unkonventionelle zu erfassen versuchen – auf Intuition angewiesen, eine Intuition, die in dem Maß, in dem sie dem ästhetischen Phänomen auf ganzheitliche Weise gerecht zu werden versucht, auch von den gesamten Erfahrungen und Prägungen des oder der Analysierenden abhängt. Die Analysen tragen somit unweigerlich auch Spuren eines Denkens, das von europäischer Kunstmusik geprägt ist.

Um dennoch zu garantieren, dass die Analysen so nah wie möglich am untersuchten Gegenstand bleiben, besteht eine zentrale methodische Grundentscheidung der vorliegenden Studie darin, den Umgang verschiedener Spieler mit einem einzigen Thema zu untersuchen. Wie in der Einleitung erwähnt, wird durch einen fortwährenden, präzise an den Details orientierten Vergleich zwischen den einzelnen *qāyā*-Interpretationen sichergestellt, dass der Fokus auf relevante Aspekte gerichtet ist, an denen die jeweiligen Eigenheiten und das künstlerisch Individuelle zutage treten. Die Analysen sind chronologisch geordnet, nicht nach dem Datum der Aufnahmen, das ohnehin nicht in allen Fällen bekannt ist, sondern nach dem Geburtsjahr des Spielers. Bei wiederkehrenden Phänomenen wird auf vorangegangene Erörterungen verwiesen, so dass die *qāyā*-Interpretationen der jüngeren Spieler stets vor dem Hintergrund der älteren erscheinen. Beispielsweise gilt dies für die von mir so bezeichneten Modellphrasen, die in der Reihenfolge ihres Auftretens durchnummeriert werden. Dieser Aufbau trägt dem Umstand Rechnung, dass die jüngeren Spieler mit größerer Wahrscheinlichkeit die Interpre-

tationsweisen der älteren kannten und von ihnen beeinflusst wurden als umgekehrt, auch wenn dies vermutlich nicht immer der Fall war. Oft muss vielmehr davon ausgegangen werden, dass in der vorliegenden Studie nicht auftauchende Akteure, etwa gemeinsame Lehrer oder Vorbilder, auf mehrere der untersuchten Spieler Einfluss hatten.

Die Einzelanalysen legen, trotz der fortlaufenden Bezugnahme auf die jeweils vorangegangenen, das Hauptgewicht auf die individuelle Besonderheit einer jeweiligen *qāyḍā*-Interpretation und versuchen dieser, wie erwähnt, auf ganzheitliche Weise gerecht zu werden – unter Einschluss aller oben genannten Aspekte wie der Bildung von Phrasen und von *khālī-bharī*-Zyklen, des *bāyā*-Spiels und der formalen Entwicklung. Da diese Aspekte jeweils unterschiedlich relevant sind und je nach *qāyḍā*-Interpretation verschiedene weitere Aspekte hinzukommen, unterscheiden sich die Analysen in ihrer Gliederung und in ihrem Aufbau.

Die Vielfalt der Herangehensweisen an einen *qāyḍā vistār*, die in den Einzelanalysen ausbreitet wird, kann jedoch nur in vollem Umfang gewürdigt und im Detail verstanden werden, wenn die wichtigsten Aspekte auch isoliert und in unmittelbarer Gegenüberstellung miteinander verglichen werden. Dies geschieht in Kapitel 7, das im Wesentlichen auf den Erkenntnissen aus den Einzelanalysen aufbaut. Das längste Unterkapitel 7.1 befasst sich mit der Bildung von Variationsphrasen, das heißt mit jenem Thema, dem sich die Literatur fast ausschließlich widmet. Dabei wird versucht, die Vielzahl konkreter Techniken in Kategorien einzuteilen, damit deutlich wird, ob bzw. welche Prinzipien von einzelnen Spielern bevorzugt werden. Um die unterschiedlichen Gewichtungen nachvollziehbar zu machen, wird die Häufigkeit des Auftretens dieser Prinzipien auch statistisch erfasst und in Tabellen dargestellt. Am Ende des Unterkapitels steht ein Vergleich der Untersuchungsergebnisse mit den beispielhaften Variationenfolgen aus der Literatur.

Das zweite Unterkapitel 7.2 untersucht Variationstechniken, bei denen die Reihenfolge der *bol* nicht verändert, das heißt keine Variationsphrase im engeren Sinne gebildet wird und die in der bisherigen Forschung so gut wie keine Berücksichtigung gefunden haben, deren Relevanz aber zumindest für einen Teil der Spieler im Verlauf der Einzelanalysen deutlich wird. Dazu zählt neben der erwähnten Spielweise des *bāyā* auch die bloße Änderung des Rhythmus bei identischer Reihenfolge der *bol*, sowie der Einsatz des *khulā-band*-Kontrasts losgelöst von der in Kapitel 1.5 beschriebenen Funktion zur Bildung von *khālī-bharī* Zyklen.

Im dritten Unterkapitel 7.3 wird mit der Bildung von *khālī-bharī*-Zyklen ein weiterer Aspekt besprochen, der bisher fast ausschließlich normativ behandelt wurde. Auch hier kommen sta-



tistische Tabellen zum Einsatz, zur Verdeutlichung der vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten und der unterschiedlichen Präferenzen einzelner Spieler.

Das letzte Unterkapitel 7.4 schließlich widmet sich der formalen Gestaltung. Hier fließen alle zuvor erläuterten Aspekte mit ein, und die Individualität der Ansätze rückt erneut, wie in den Einzelanalysen in Kapitel 6, in den Fokus. Dies ist zudem jene Betrachtungsweise, die am ehesten allgemeine Aussagen zu historischen Entwicklungen und Unterschieden der Überlieferungstraditionen erlaubt.

## 6. Einzelanalysen zum Delhi-*qāyda* 1

Parallel zu den folgenden Analysen müssen die *bol*-Transkriptionen im Transkriptionsteil gelesen werden. Die notenschriftlichen Transkriptionen, die jeweils auf die *bol*-Transkriptionen folgen, dienen als zusätzliche Referenz oder für eine vollständige Lektüre der gesamten *qāyda*-Interpretationen. Verweise auf die entsprechenden Seitenzahlen im Transkriptionsteil sind den Analysen vorangestellt. Die Analysen enthalten Abbildungen mit Ausschnitten aus den notenschriftlichen Transkriptionen, wenn auf Phänomene verwiesen wird, die sich in reiner *bol*-Notation nicht darstellen lassen.

James Kippen schreibt die Komposition des Delhi-*qāyda* 1 Natthu Khan (1875-1940) zu,<sup>467</sup> einem der führenden Repräsentanten des Delhi-*gharānā* seiner Zeit. Sudhir Mainkar zufolge hatte Natthu Khan einen großen Einfluss auf seine Zeitgenossen, unter anderem auf drei *tablā*-Spieler, die er selber wiederum als sehr einflussreich bezeichnet: Ahmedjan Thirakwa, Amir Hussain Khan und Habibuddin Khan.<sup>468</sup> Alle drei waren Schüler von Munir Khan, Habibuddin lernte aber auch direkt von Natthu Khan. Bezüglich Thirakwa schreibt Mainkar, Munir Khan habe ihn gebeten, die Anleitung („guidance“) von Natthu Khan zu suchen, er präzisiert aber nicht, welchen direkten Austausch es gegeben hat.<sup>469</sup>

Das *qāyda*-Thema wurde in den bisherigen Kapiteln schon mehrfach angeführt, hier noch einmal in seiner einfachsten Form:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena | tātiṭa tātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*

dhā	ti ṭa	dhā		ti ṭa	dhā	dhā		ti ṭa	dhā	ge		tin nā ke na	tā	ti ṭa	tā		ti ṭa	dhā	dhā		ti ṭa	dhā	ge		dhin nā ge na
-----	-------	-----	--	-------	-----	-----	--	-------	-----	----	--	--------------	----	-------	----	--	-------	-----	-----	--	-------	-----	----	--	---------------

**Abb. 6.1** Thema Delhi-*qāyda* 1

<sup>467</sup> Vgl. Kippen 1988: 162. Emam Mehrdad, der im Januar 1982 Unterricht bei Inam Ali Khan nahm, zählt den Delhi-*qāyda* 1 allerdings nur zu den „most basic traditional Kaida that are given to all students of tabla“, ohne Erwähnung eines Komponisten, während sonst fast alle Kompositionen in seiner Sammlung einem bestimmten Komponisten zugeschrieben sind. Vgl. Mehrdad o. J.: part two, 6.

<sup>468</sup> Vgl. Mainkar 2008: 254f.

<sup>469</sup> Vgl. ebd.

## 6.1 Ahmedjan Thirakwa

Thirakwa-1.6:	Transkriptionsteil Seiten 1 und 6
Thirakwa-6:	Transkriptionsteil Seiten 2 und 8
Thirakwa-11:	Transkriptionsteil Seiten 3 und 11
Thirakwa-13:	Transkriptionsteil Seiten 4 und 14
Thirakwa-5:	Transkriptionsteil Seite 5

Ahmedjan Thirakwa war eine herausragende Figur in der *tablā*-Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Naimpalli zufolge war er es, der *tablā*-Solo als Genre popularisierte.<sup>470</sup> Seinen ersten Unterricht erhielt er von seinen beiden Onkeln Sher Khan, Schüler von Abid Hussain Khan, dem *khalīfā* des Lucknow-*gharānā*, und Faiyaz Khan aus der Farrukhābād-Tradition, außerdem von einem gewissen Basvar Khan, danach wurde er Schüler von Munir Khan.<sup>471</sup> Munir Khan war als Lehrer, wie in Kapitel 1.1 erwähnt, außerordentlich einflussreich, zu seinen Schülern gehörten neben Thirakwa auch Amir Hussain Khan, Habibuddin Khan und Shamsuddin Khan. Seine wichtigsten Lehrer waren Nissar (oder Hussain) Ali Khan, Sohn von Haji Vilayat Ali Khan, dem Gründer des Farrukhābād-*gharānā*, sowie Boli Baksh vom Delhi-*gharānā*, dem Vater und Lehrer von Natthu Khan. Außerdem heisst es, er habe von insgesamt 24 *tablā*-Meistern gelernt und so ein unvergleichliches Repertoire an Kompositionen gesammelt.<sup>472</sup>

Es ist ein großer Glücksfall, dass auf den Aufnahmen von Thirakwa, die mir zugänglich sind, gleich fünf Interpretationen des Delhi-*qāyḍā* 1 zu finden sind. Dies erlaubt es, relativ allgemeine Aussagen darüber zu treffen, wie einer der einflussreichsten Spieler des zwanzigsten Jahrhunderts eine der bekanntesten *tablā*-Kompositionen gespielt hat. Thirakwa-1.6 ist die älteste Aufnahme, laut Angaben auf der CD stammt sie aus den Dreißigerjahren des letzten Jahrhunderts. Es handelt sich um eine Aufnahme für Schallplatten mit 78 Umdrehungen pro Minute, für die nur gut drei Minuten aufgenommen werden konnten. Thirakwa hat sich aber für seine Interpretation des Delhi-*qāyḍā* 1 sogar auf rund fünfzig Sekunden beschränkt, eine weitere Interpretation eines anderen *qāyḍā* nimmt danach auf demselben Take noch etwa doppelt so viel Zeit in Anspruch. Thirakwa-6 stammt aus dem Jahr 1962, Thirakwa-5 wurde

<sup>470</sup> Vgl. Naimpalli 2005: 95f.

<sup>471</sup> Vgl. das Interview mit Thirakwa in Patwardhan 2001: 10 (der Name Basvar Khan taucht nur hier auf); Naimpalli 2005: 95f.; Wegner 2004: 11; Mistry 1999: chart 19 (S. 229).

<sup>472</sup> Vgl. Naimpalli 2005: 94f.; Wegner 2004: 6f.; Mistry 1999: chart 20 (S. 243). Naimpalli erwähnt als Munir Khans Lehrer vom Farrukhābād-*gharānā* Hussain Ali, Wegner Nissar Ali, in der Darstellung bei Mistry sind beide Namen eingezeichnet, die Verbindung zu Hussain Ali als die prominentere. Thirakwa erwähnt in einem bei Bapu Patwardhan abgedruckten Interview, neben Nissar Ali vom Farrukhābād-*gharānā* als Lehrer, Munir Khan habe auch Ajrāḍā-*tablā* gelernt (vgl. Patwardhan 2001: 8),

am 18. August 1970 im National Center for the Performing Arts in Mumbai aufgenommen. Thirakwa-13 entstand vermutlich später in den Siebzigerjahren, als Thirakwa ein sehr hohes Alter erreicht hatte, denn er scheint, was die Spieltechnik anbelangt, ein wenig eingeschränkt, auch die Tempi sind etwas langsamer gewählt. Das Aufnahmedatum von Thirakwa-11 ist nicht bekannt.

### Variationsphrasen einfacher Länge

Die beiden mutmaßlich jüngsten Aufnahmen sind deutlich länger als die anderen, insbesondere als die älteste, und jede Aufnahme hat gewisse Eigenheiten. Dennoch fällt in erster Linie die große Übereinstimmung auf, insbesondere was die anzutreffenden Variationsphrasen anbelangt - bei Aufnahmen, die immerhin in einem Zeitraum von vierzig Jahren entstanden sind. In allen fünf *qāydā*-Interpretationen verwendet Thirakwa insgesamt nur elf verschiedene Variationsphrasen, sofern O' als bloß geringfügige Variante von O, sowie B', D', E'' und E''', die je nur einmal vorkommen, nicht gezählt werden. Die Phrasen A und C sowie die Varianten von O und D sind gleich lang wie O, die anderen sind doppelt so lang. Zunächst soll es nur um folgende Variationsphrasen gehen, die alle dieselbe Länge aufweisen wie O:

O':	<i>dhā-- dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>
o'':	<i>tinākena ṭiṭa tātātiṭa tāketinākena</i>
{O <sub>2</sub> }:	{ <i>dhiṭa dhāgedhināgena</i> }
A:	<i>dhiṭadhiṭa dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena</i>
C:	{ <i>dhiṭa dhādhīṭa</i> } <i>dhāgetinākena</i>
D:	{ <i>dhiṭa dhāgena</i> } <i>dhāgetinākena</i>
D':	{ <i>dhāgena dhiṭa</i> } <i>dhāgetinākena</i>
D'':	<i>ṭiṭa dhāgena ṭiṭa dhiṭa dhāgena tinākena</i>

Da alle außer Phrase D'', die weiter unten gesondert besprochen wird, mit der Schlussformel des Themas enden, bedeutet dies, dass nur zehn Silben im Vergleich zu O verändert werden:

O:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>
	- - - - - <i>dhāgetinākena</i>

Von den beiden Haupt-„Wörtern“ des Themas, *dhātiṭa* und *dhādhātiṭa*, verwendet Thirakwa bei der Bildung der Variationsphrasen nur das erste. Wiederholungen von *dhā*, die eigentlich im Thema durch die *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* angelegt sind, finden sich demnach in allen fünf *qāydā*-Interpretationen nur in Phrase O, oder in Phrasen, die direkt von Phrase O abgeleitet sind (O', o'', B). Von *dhātiṭa* wird *ṭiṭa* abgespalten und meistens, durch die Hinzufügung eines *bāyā*-Schlags, als eigenständiges Wort *dhiṭa* betont. In vielen Kontexten wird außerdem *dhātiṭa* zu *dhādhīṭa*. In mehreren Phrasen taucht, wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, die

zusätzliche *bol*-Gruppe *dhāgena* auf, die im eigentlichen Thema nicht vorkommt. Das heißt, Thirakwa verwendet für die neu zu bildenden, zehnsilbigen Sequenzen nur folgende *bol*-Gruppen:

*dhādhiṭa* (seltener *dhātiṭa*)  
*dhiṭa* (seltener *tiṭa*)  
*dhāgena*

Von den sieben Möglichkeiten, mit Zwei- und Dreisilbern zehnsilbige Sequenzen zu bilden, werden folgende verwendet (6 steht für die abschließende Schlussformel):

O: 3 3 2 2 (6)  
 A: 2 2 3 3 (6)  
 C/D: 2 3 2 3 (6)  
 D': 3 2 3 2 (6)

Nicht verwendet werden die beiden Palindrome 3 2 2 3 und 2 3 3 2. Die siebte und letzte Möglichkeit (2 2 2 2 2) ließe sich mit den oben genannten *bol*-Gruppen nur als Aneinanderreihung von fünf *dhiṭa* realisieren, was auffallend monoton wäre. Zwei der verbleibenden Variationsphrasen einfacher Länge, die beide eng mit O verwandt sind und die Schlussformel auch in der ersten Phrasenhälfte enthalten, sind aber mit dieser Gliederung kongruent:

{O<sub>2</sub>}: 2 6 2 (6) (6 = 2+2+2)  
 o": 4 2 4 (6) (4 = 2+2)

Thirakwa nutzt also, bis auf die Palindrome, alle Gliederungen, die unter den genannten Voraussetzungen möglich sind. Außerdem weichen alle Variationsphrasen in ihrer Gliederung von Phrase O ab. Phrase A, die mit Abstand am häufigsten auftritt, ist genau spiegelbildlich zu O gegliedert.

Noch nicht geklärt ist die Frage, welche der beiden zur Verfügung stehenden Dreisilber in den jeweiligen Variationsphrasen verwendet werden. Phrase A, die ich als Modellphrase 1 bezeichne, taucht bei Thirakwa immer nur mit der Kombination *dhātiṭa dhāgena* auf. Das ist bemerkenswert, da andere *tablā*-Spieler auch oder ausschließlich eine Variante mit *dhātiṭa dhātiṭa* verwenden, also auf die „fremde“ *bol*-Gruppe *dhāgena* verzichten. Klanglich zeichnet sich die von Thirakwa präferierte Variante dadurch aus, dass sich die Spannung der „konsonantischen“ Klänge (im Sinne Mankars, siehe Kapitel 1.4) nicht erst in der Schlussformel löst, sondern schon davor im „vokalischen“ *dhāgena*, das wie ein Bindeglied fungiert zwischen den Haupt-„Wörtern“ und der Schlussformel. Die Phrasen C und D, die beide die Gliederung 2 3 2 3 aufweisen, verwenden entweder ausschließlich *dhādhiṭa* (C) oder ausschließlich *dhāgena* (D), Thirakwa zieht hier also die identische Wiederholung einer

fünfsilbigen Sequenz einer „chaotischeren“ Anordnung vor.<sup>473</sup> Phrase C ist, wie A, bei verschiedenen *tablā*-Spielern anzutreffen, ich bezeichne sie als Modellphrase 2. Die vierte oben aufgelistete Gliederung, die von Dreisilbern Gebrauch macht, 3 2 3 2, taucht nur ein einziges mal in Thirakwa-1.6 auf, der ältesten der fünf Aufnahmen, und zwar mit *dhāgena*.

Von den Variationsphrasen, deren Länge O entspricht, steht eine quer zu den bisherigen Beobachtungen, und zwar D". Sie taucht nur in zweien der fünf *qāyḍā*-Interpretationen auf, ist komplexer gebaut als die bisher besprochenen, und kann als Ableitung von D interpretiert werden: zwischen die beiden Sequenzen *dhiṭa dhāgena* wird ein weiteres *tiṭa* eingefügt und dadurch *dhāge*, der Beginn der Schlussformel, verdrängt.

D: *dhiṭa dhāgena dhiṭa dhāgena dhāgetinākena*

D": *tiṭa dhāgena tiṭa dhiṭa dhāgena tinākena*

Dies ist deshalb möglich, weil *dhāgena* zusammen mit *tinākena* eine ebenso geläufige Schlussformel ergibt wie *dhāge*.<sup>474</sup> Hier bleiben von der originalen Schlussformel also nur die vier Endsilben erhalten, und die zwölf Silben davor werden wie folgt gegliedert:

D": 2 3 2 2 3

Auf diese Weise, mit der nicht zum Thema gehörigen Schlussformel *dhāgena tinākena* und neun Silben davor, ließen sich noch eine Reihe weiterer Gliederungen und Phrasen bilden, Thirakwa verwendet aber nur diese eine.

### Variationsphrasen doppelter Länge

Je mehr *khālī-bharī*-Zyklen eine der fünf hier untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen enthält, umso häufiger sind die folgenden Phrasen doppelter Länge vertreten (B' ist nicht doppelt lang und wird hier nur der weiter unten erläuterten Verwandtschaft mit B wegen aufgeführt):

<sup>473</sup> In Thirakwa-5 findet sich eine Ausnahme in a8v2, bei der das zweite *tātiṭa* von C durch *tākena* ersetzt ist. Die Stelle konnte aber, wie in der Einleitung zur *bol*-Transkription vermerkt, nicht überprüft werden.

<sup>474</sup> Vgl. Kapitel 1.6.

B: *dhātiṭa {dhātiṭa dhādhātiṭa-}* *dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
 (B': *dhiṭa- dhātiṭa- dhātiṭa dhāgetinākena*)

E: *dhātiṭa dhāgena dhāgetinā- dhiṭa dhāgenal dhināgena dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena*  
 E': *{dhātiṭa dhāgena dhāgetinā}*<sup>3</sup> *kena*  
 F: *dhiṭa dhādhātiṭa dhāgenal tinā- dhiṭa dhāgenal dhināgena dhiṭa dhādhātiṭa dhāgena tinākena*  
 F': *{dhiṭa dhādhātiṭa dhāgenal tinā}*<sup>3</sup> *kena*

Ihnen allen ist eine Gliederung in drei ungefähr gleich lange Teilphrasen gemein. Phrase B, die ich als Modellphrase 3 bezeichne, wurde schon in anderem Kontext genauer analysiert, nämlich als eine der Beispielvariationen, die Kippen für den Delhi-*qāyda* 1 anführt.<sup>475</sup> Es handelt sich um ein zweimaliges Zurückspringen innerhalb der ansonsten unveränderten Phrase O, oder, anders ausgedrückt, um die zweimalige Wiederholung eines Abschnitts von O. Die Struktur ist eng mit *dohrā* als Wiederholung der ersten Phrasenhälfte verwandt: der wiederholte Abschnitt ist einfach um drei Silben oder eine *bol*-Gruppe verschoben.

O:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>	
{O <sub>1</sub> }:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhā</i>	(8/8 <i>mātrā</i> )
	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhā</i>	(8/8 <i>mātrā</i> )
	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>	(16/8 <i>mātrā</i> )
B:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa-</i>	(11/8 <i>mātrā</i> )
	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa-</i>	(8/8 <i>mātrā</i> )
	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>	(13/8 <i>mātrā</i> )

Phrase B ist nicht nur bei zahlreichen Spielern anzutreffen, sondern taucht außer bei Kippen auch bei Wegner, Gottlieb und Courtney auf.<sup>476</sup> Das charakteristische Element ist die Pause, die dadurch entsteht, dass die beiden wiederholten *bol*-Gruppen zusammen nur sieben Silben enthalten, ihre metrische Positionierung zur *mātrā* sich aber nicht ändert. Es entsteht auf diese Weise eine Art Innehalten und ein erneutes Ansetzen, das beim zweiten Mal in die Schlussformel mündet. Die meisten Spieler fügen an der Stelle der notierten Pause einen *bāyā*-Schlag ein, der nicht rezitiert wird und als Vorschlag vor dem akzentuierten *dhā* fungiert, mit dem die jeweilige Wiederholung beginnt.

Phrase B', die halb so lang ist wie B, taucht nur einmal in Thirakwa-6 auf. Sie ist außerdem in beiden untersuchten *qāyda*-Interpretationen von Afaq Hussain anzutreffen, auch dort nicht in

<sup>475</sup> Vgl. Kapitel 4.3.

<sup>476</sup> Bei Gottlieb handelt es sich um Keramatullah Khans zweite von vier Beispielvariationen zu Delhi-*qāyda* 1, bei Courtney um die vierte von vier Beispielvariationen. Bei Wegner tauchen ohnehin fast alle hier besprochenen Phrasen auf, teils mit direktem Verweis auf Thirakwa, weshalb seine Beispielvariationen weiter unten gesondert besprochen werden. Vgl. Wegner 2004: 131ff.; Gottlieb 1973: 13; Courtney 2000: 94; sowie die Interpretationen von Habibuddin Khan, Bhai Gaitonde, Shankar Ghosh/Shyamal Bose, Samir Chatterjee und Aneesh Pradhan. Bei Afaq Hussain und Kanai Dutta finden sich außerdem Phrasen, die als Ableitungen von B zu verstehen sind.

direkter Nachbarschaft zu B. Es mag deshalb auf den ersten Blick nicht einleuchten, weshalb B' eine Ableitung von B sein sollte. Dies wird aber verständlich durch die Analyse zweier weiterer *qāyḍā*-Interpretationen, und zwar der gemeinsamen von Shankar Ghosh und Shyamal Bose, und jener von Aneesh Pradhan.<sup>477</sup> In beiden tauchen nacheinander die drei unten stehenden Phrasen auf, die jeweils deutlich aneinander anknüpfen: bei der zweiten handelt es sich um exakt die zweite Hälfte von B, die an den Beginn des *khālī-bharī*-Zyklus gestellt und dadurch verselbständigt wird, die dritte ist eine Art *dohrā* oder, wie Mulgaonkar es nennt, *ādhā dohrā* der zweiten.<sup>478</sup>

1 = B:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhālīṭa- dhātiṭa dhādhālīṭa- dhātiṭa dhādhālīṭa dhāgetinākena</i>
2 = B <sub>2</sub> :	<i>ṭiṭa- dhātiṭa dhādhālīṭa dhāgetinākena</i>
3 = B':	{ <i>ṭiṭa- dhā</i> } <i>ṭiṭa dhāgetinākena</i>

Bei Thirakwa taucht B' nur in Thirakwa-6 auf, und zwar ohne jede Vorbereitung, B erscheint erst fünf *āvartan* später. Es ist also nur der offensichtlich sehr hohe Bekanntheitsgrad von B, der es plausibel erscheinen lässt, auch hier eine Verbindung zwischen den beiden Phrasen herzustellen.

Ob E von E' abgeleitet ist, oder umgekehrt E' von E, lässt sich nicht entscheiden, und gleiches gilt für die analog konstruierten Phrasen F und F'. E und F sind eigentlich von der Struktur her komplexer, sie erscheinen aber in Thirakwas *qāyḍā*-Interpretationen, wenn überhaupt, immer vor E' bzw. F'. E' lässt sich wie folgt beschreiben: von Phrase A wird die erste *bol*-Gruppe weggelassen und die Schlussformel um zwei Silben verkürzt; die entstehende, zehn *bol* umfassende Sequenz wird zweimal wiederholt, bevor am Ende der letzten Wiederholung die Schlussformel vollständig erscheint. Wegner beschreibt anhand einer genau analog konstruierten Variation zu Delhi-*qāyḍā* 2 das Abbrechen der Schlussformel nach *dhāgetinā* als eine Art Trugschluss, da die erwartete Vervollständigung durch *kena* ausbleibt.<sup>479</sup> F' ist genau analog konstruiert, die Ableitung von A ist allerdings etwas weniger zwingend, die entstehende Schlussformel *dhāgena tinākena* erinnert eigentlich eher an Phrase D''.

<sup>477</sup> Vgl. Kapitel 6.9 und 6.16.

<sup>478</sup> Vgl. Kapitel 4.3 bzw. Mulgaonkar 1999: 119-121.

<sup>479</sup> Vgl. Wegner 1982: 91.



A:	<del>dhīṭa</del> dhīṭa dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena	
E:	dhātiṭa dhāgena dhāgetinā-	(11/8 mātrā)
	<b>dhīṭa</b> dhāgena <del>dhāge</del> dhināgena	(9/8 mātrā)
	dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena	(12/8 mātrā)
E':	dhātiṭa dhāgena dhāgetinā	(10/8 mātrā)
	dhātiṭa dhāgena dhāgetinā	(10/8 mātrā)
	dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena	(12/8 mātrā)
A:	<del>dhīṭa</del> dhīṭa dhādhiṭa dhāgena <del>dhāge</del> tinākena	
F:	dhīṭa dhādhiṭa dhāgena tinā-	
	dhīṭa dhāgena dhināgena	
	dhīṭa dhādhiṭa dhāgena tinākena	
F':	dhīṭa dhādhiṭa dhāgena tinā	
	dhīṭa dhādhiṭa dhāgena tinā	
	dhīṭa dhādhiṭa dhāgena tinākena	

Die Wiederholungsstruktur von E und F ist deutlich komplexer. Sie wurde schon in Kapitel 1.6 mit besonderem Fokus auf die Schlussformeln beschrieben. Das Abbrechen der Schlussformel erinnert bei F an Phrase B: genau wie dort erfolgt der Abbruch nach zehn Silben und wird zur vierten Silbe zurückgesprungen, so dass auch hier eine Pause entsteht, die, wie bei B, oft mit einem *bāyā̃*-Schlag gefüllt wird. Während bei F die zweite Teilphrase eine genaue Wiederholung der ersten ab der vierten Silbe darstellt, und die dritte die erste von Beginn an wiederholt, ist bei E die mittlere Teilphrase abgeändert (in der obigen Darstellung hervorgehoben). Eine mögliche Erklärung hierfür wäre, dass ohne diese Änderung die mittlere Teilphrase kein *tiṭa* oder *dhīṭa* enthielte, also die für den Delhi-*qāyḍā* 1 charakteristische *bol*-Gruppe fehlen würde. E'' und E''' unterscheiden sich von E durch zwei alternative Lösungen dieses Problems:<sup>480</sup>

E:	...tinā - <b>dhīṭa dhāgena</b> dhināgena...
E'':	...tinā - <b>dhātiṭa dhāge</b> dhināgena...
E''':	...tinā <b>dhādhiṭa dhāgena</b> dhināgena...

Weitere Varianten von Phrase E, auf die ich als Modellphrase 4 Bezug nehme, finden sich bei Afaq Hussain und bei Aneesh Pradhan. Außerdem gibt es eine Vielzahl von *qāyḍā*-Themen, die genau nach dem Schema von Phrase F konstruiert sind.<sup>481</sup>

Thirakwa greift also in allen fünf *qāyḍā*-Interpretationen nicht nur auf den gleichen Vorrat weniger Phrasen zurück, sondern diese lassen sich auch auf nur zwei verschiedene Konstruktionsprinzipien zurückführen:

<sup>480</sup> Eine vierte Variante in Thirakwa-5 a6v3 ist, wie in der Einleitung zur *bol*-Transkription vermerkt, zweifelhaft und konnte nicht durch erneutes Anhören der Aufnahme überprüft werden.

<sup>481</sup> Vgl. bspw. Habibuddin-3.2: 6:24 und 17:30.

- Ersetzung der wiederholten *dhā*-Schläge von Phrase O durch *dhiṭa* und Permutation der *bol*-Gruppen mit Ausnahme der Schlussformel, unter (weitgehender) Ausschöpfung der möglichen Gliederungen in Zwei- und Dreisilber und teilweise Ersetzung von *dhātiṭa* durch *dhāgena* (Phrasen A, C und D mit Varianten);
- Bildung doppelt langer Phrasen, die aus drei Teilphrasen zusammengesetzt sind, zwei unvollständigen und einer vollständigen ( $\{O_2\}$ , sowie Phrasen B, E und F mit Varianten).

### **Kombination von Phrasen zu *khālī-bharī*-Hälften und -Zyklen**

Bestimmte Präferenzen, die Thirakwa bei der Bildung der Variationsphrasen hat, wurden noch nicht untersucht. So stellt sich die Frage, weshalb er die Gliederung in 2 3 2 3 (C/D) jener in 3 2 3 2 (D') so deutlich vorzieht. Oder weshalb er *dohrā*, die Wiederholung einer Phrasenhälfte, nur mit  $O_2$  bringt, nicht aber mit  $O_1$ , was in Lehrbüchern die häufigere Variante ist.<sup>482</sup> Eine sehr naheliegende Antwort auf diese Fragen hat mit den Klangeigenschaften der jeweiligen Phrasenanfänge zu tun: alle Variationsphrasen, deren Länge O entspricht, außer eben D', beginnen mit *tiṭa*, *dhiṭa* oder *tinākena*, das heißt mit kontrastierenden Klängen, oder, in der Terminologie von Mainkar, im Falle von *tinākena* mit einem komplementären Klang. D' und  $\{O_1\}$ , die beide offensichtlich von Thirakwa (fast) vollständig gemieden werden, beginnen dagegen mit *dhā*, also mit demselben Klang, mit dem auch O beginnt. Die Variationsphrasen unterscheiden sich somit nicht nur in ihrer Gliederung gezielt vom Thema, sondern auch durch den Klang, mit dem sie beginnen, und der stets auf eine metrisch relativ akzentuierte Zeit fällt, auf den Beginn oder in die Mitte eines *vibhāg*. In Kapitel 4.5 wurde Mainkars Erläuterung dieses Prinzips dargestellt. Bei ihm ging es allerdings um die Konstruktion von *qāyḍā*-Themen, hier zeigt sich nun, dass das gleiche Prinzip offenbar auch bei der Bildung von Variationen zu einem Thema eine Rolle spielen kann. Es existieren insgesamt nur wenige *khālī-bharī*-Hälften, die aus Phrasen zusammengesetzt sind, deren Beginn nicht auf diese Weise kontrastiert. Sechs davon tauchen, wie aus der nachstehenden Auflistung ersichtlich ist, in asymmetrischen Zyklen oder in Kombination mit einem *tihāṭ* auf, also in Kontexten, in denen die Varianz ohnehin grösser ist (durch Unterstreichung hervorgehoben; die *khālī*-Hälfte ist bei symmetrischen Zyklen nicht notiert, bei asymmetrischen durch ein Komma abgetrennt):

---

<sup>482</sup> Vgl. Kapitel 4.3.

Thirakwa-1.6:	D'O'			
Thirakwa-6:	B'D'', oA	AD, oD''	AD, <i>tihāṭ</i>	
Thirakwa-11:	AD	CA	AD, <i>tihāṭ</i>	
Thirakwa-13:	{O <sub>2</sub> }D'', oA	{O <sub>2</sub> }A	CD'', <i>tihāṭ</i>	
Thirakwa-5:	<b>OO</b>	<b>AA</b>	<b>CD</b>	<b>AA</b>

Dass sowohl die Gliederung zweier Phrasen, die eine *khālī-bharī*-Hälfte bilden, als auch deren Anfangsklang übereinstimmen, ist insgesamt nur viermal und ausschließlich in Thirakwa-5 der Fall, bei den Kombinationen **OO**, **AA** und **CD**. Es ist somit eine klare Tendenz zu möglichst großer Varianz erkennbar, sowohl was die Gliederung, als auch was die durch ihre metrische Positionierung hervorgehobenen Klänge anbelangt.

Der folgende Überblick über alle Phrasenkombinationen der fünf *qāyḍā*-Interpretationen zeigt, dass bei den symmetrischen Zyklen und den *khālī-bharī*-Hälften, die von einem *tihāṭ* gefolgt werden, die Kombination OA mit Abstand am häufigsten auftritt, insgesamt dreizehn Mal (die *khālī*-Hälfte ist auch hier bei symmetrischen Zyklen nicht notiert, bei asymmetrischen durch ein Komma abgetrennt; der Übergang zu einer höheren *bol*-Dichte wird durch die gestrichelte Linie angezeigt):

Thirakwa-1.6	Thirakwa-6:	Thirakwa-11:	Thirakwa-13:	Thirakwa-5:
<u>OA</u>	OA	<u>OA</u>	O	OO
O'A	OD'', oC	OA	OD'', oC	{O <sub>2</sub> }O, cA
B	B'D'', oA	OD	{O <sub>2</sub> }O, o''C	OA
CO'	<u>OA, oO</u>	AD	{O <sub>2</sub> }D'', oA	OA
D'O', o''A	OA	B	E'', oA	E
O'D, <i>tihāṭ</i>	OA	CA	O'A	E'
	AD, oD''	E'	O'A	B
	OA, o''A	OD, o''A	O'D'', oD''	{O <sub>2</sub> }A
	E'	F	B	AA
	B	F'	{O <sub>2</sub> }A	E
	AD, <i>tihāṭ</i>	AD, <i>tihāṭ</i>	E	F
			OA	F'
			E'	CD
			OD''	F
			F	F'
			F	OD, o''A
			F'	AA
			CD'', <i>tihāṭ</i>	E'''
				F
				OA, <i>tihāṭ</i>

Nur zwei andere Kombinationen tauchen mehrfach auf, nämlich AD dreimal, und AA sowie {O<sub>2</sub>}A je zweimal, was die hervorgehobene, mit O fast gleichwertige Stellung von Phrase A unterstreicht. Die übrigen Kombinationen tauchen nur je einmal auf und fangen entweder mit

O an (OO, O'D, OD'') oder mit C (CO, CA, CD, CD''). Theoretisch könnten alle Phrasen an erster oder zweiter Stelle stehen, da ja alle die für das Ende einer *khālī-bharī*-Hälfte benötigte Schlussformel enthalten. Thirakwa zieht aber ganz klar O und auch {O<sub>2</sub>} an erster Stelle vor, C und A tauchen nur selten am Beginn einer *khālī-bharī*-Hälfte auf, ansonsten nur ein einziges mal D' in Thirakwa-1.6.<sup>483</sup> In den vier übrigen Aufnahmen beschließen die Varianten von D immer eine *khālī-bharī*-Hälfte, und werden überdies mit der Schlussformel der vorangehenden Phrase verknüpft. Das Prinzip dieser Verknüpfung wurde bereits in Kapitel 1.6 erklärt. Die resultierende *bol*-Gruppe, die zwischen den beiden Phrasen entsteht, lautet in den meisten Fällen *genāṭiṭa*, in Thirakwa-6 und Thirakwa-13 in einfacher *bol*-Dichte auch *dhāṭiṭa*. Die Tatsache, dass Thirakwa an den entsprechenden Stellen keinen *bāyā*-Schlag zu *ṭiṭa* hinzufügt, was *dhiṭa* ergäbe, verstärkt den Eindruck einer die Phrasen verbindenden *bol*-Gruppe.

... *dhāgetinā genāṭiṭa dhāgena* ...  
 ... *dhāgetinākṛ dhāṭiṭa dhāgena* ...

13 von 61 *khālī-bharī*-Zyklen sind asymmetrisch. Wenn man jene nicht mitzählt, die von den doppelt langen Phrasen Gebrauch machen, und die mit einer einzigen Ausnahme in Thirakwa-13 a5 immer symmetrisch sind, dann sind sogar 13 von 38 asymmetrisch, das heißt rund ein Drittel.<sup>484</sup> Auch hier steht die Phrase O mit ihren Varianten in den allermeisten Fällen zu Beginn einer *khālī-bharī*-Hälfte, weitere Regelmäßigkeiten lassen sich aber kaum erkennen. Dass die Kombinationen OD'', oC (Thirakwa-6 und Thirakwa-13) sowie OD, o''A (Thirakwa-11 und Thirakwa-5) je zweimal auftauchen, scheint Zufall zu sein, die übrigen neun Kombinationen sind jedenfalls Unikate, die, bis auf die besprochene generelle Tendenz zur Varianz, scheinbar willkürlich Phrasen kombinieren. Auffällig ist einzig, dass o'' immer am Beginn einer *khālī*-Hälfte erscheint, und zwar vier- von fünfmal in der Kombination o''A, und dreimal nach einer mit O beginnenden *bharī*-Hälfte. Die Phrase o'' ist der einzige Fall, in dem ein Bestandteil der Schlussformel nicht eine (Teil-)Phrase beschließt, sondern an den Beginn der Phrase gesetzt ist:

o'': *tinākena ṭiṭa tāṭāṭiṭa tāketinākena*

Da dies nur am Beginn einer *khālī*-Hälfte geschieht, geht es Thirakwa vermutlich weniger um die Bildung einer charakteristischen Variationsphrase, als um die gezielte Herstellung eines

<sup>483</sup> Wie in Kapitel 4.1 gezeigt, wird in der Literatur der umgekehrte Fall deutlich bevorzugt, nur bei Kippen taucht überhaupt die Möglichkeit der von Thirakwa bevorzugten Variante auf.

<sup>484</sup> Es sei daran erinnert, dass nur bei Mainkar Abweichungen der *khālī*- von der *bharī*-Hälfte überhaupt erwähnt und beschrieben sind (vgl. Kapitel 4.1).

Klangkontrasts zum Beginn des *khālī-bharī*-Zyklus: in vier Fällen kontrastiert *tin* mit *dhā*, in einem mit *dhi*. Dieser *dāyā̃*-Klangkontrast kommt zum gleichzeitigen *khulā-band*-Kontrast hinzu und erinnert an die in Kapitel 4.1 erwähnte Abweichung der *khālī*-Hälfte in den Themen einiger *Ajrādā-qāydā*, die Mainkar als ästhetisch besonders wertvollen Bruch mit dem *khālī-bharī*-Prinzip beschreibt.<sup>485</sup>

Die *tihāī* aller fünf *qāydā*-Interpretationen nehmen, bei einer *bol*-Dichte von acht *bol* pro *mātrā*, maximal einen *vibhāg* in Anspruch (bzw. im Falle von Thirakwa-1.6 aufgrund des doppelt so schnellen Grundtempos zwei *vibhāg*), und sie enthalten *bol*, die nicht zum Thema gehören. Vier der *tihāī* besitzen die identische Struktur  $4 = \{1+\frac{1}{2}\}^T$  (bzw.  $8 = \{2+1\}^T$  bei Thirakwa-1.6), und unterscheiden sich nur in den „fremden“ *bol*, die entweder *tirakīṭa*, *traka* oder *dhin-na* (*dhin* wird *sur* gespielt) lauten.<sup>486</sup> Sie knüpfen durch die eröffnende *bol*-Sequenz *tiṭa dhāgena* an Phrase D an, die in drei Fällen dem *tihāī* auch unmittelbar vorangeht. Der *tihāī* in Thirakwa-13 mit der Struktur  $1\frac{5}{8} = \{\frac{3}{8}+\frac{1}{4}\}^T$  sticht heraus, da er zwar *bol* des Themas enthält, aber sehr viel kürzer ist und von einer längeren *bol*-Sequenz eingeleitet wird, die mit dem Thema überhaupt keine Verbindung aufweist. In drei Aufnahmen setzt Thirakwa eine effektvolle, theatralische Geste ein, die bei ihm öfter zu hören ist:<sup>487</sup> bei den *tihāī* von Thirakwa-6 und Thirakwa-13 ist der letzte *dhā*-Schlag, die finale Auflösung des *tihāī* auf *sam* und jener Moment, in dem zum *ṭhekā* als Ausgangspunkt der ganzen *qāydā*-Interpretation zurückgekehrt wird, vollkommen weggelassen, bei Thirakwa-1.6 erklingt nur der *bāyā̃*-Schlag. Auf den beiden Live-Aufnahmen Thirakwa-6 und Thirakwa-13 sind stattdessen Stimmen aus dem offenbar bis nah ans Mikrophon sitzenden Publikum hörbar, die *sam* mit einem lauten „ah“ markieren.

### Sequenz der Phrasen und der *khālī-bharī*-Zyklen

Bisher konnte gezeigt werden, dass die Konstruktion einzelner Phrasen relativ klaren Prinzipien gehorcht, und dass die Kombination zweier Phrasen zu einer *khālī-bharī*-Hälfte eine klare Tendenz zur Einhaltung bestimmter Kriterien zeigt. Die Kombination verschiedener Phrasen zu asymmetrischen *khālī-bharī*-Zyklen hingegen lässt kaum Regelmäßigkeiten erkennen, und bei der Betrachtung der nächsten Größenordnung, also der Abfolge von Zyklen

<sup>485</sup> Aufgrund der großen Ähnlichkeit von *o* mit bei anderen Spielern anzutreffenden Phrasen, die ebenfalls Schlussformel-*bol* an den Beginn der Phrase stellen, zähle ich sie zu den Varianten der entsprechenden Modellphrase 8.

<sup>486</sup> Der *tihāī* in Thirakwa-1.6 ist von Struktur und Länge identisch.

<sup>487</sup> Vgl. etwa die Live-Aufnahme Thirakwa-2.

innerhalb der einzelnen *qāyḍā*-Interpretationen, setzt sich dieser Eindruck fort. Die Reihenfolge des erstmaligen Erscheinens der einzelnen Phrasen lautet wie folgt (O' ist nicht berücksichtigt):

Thirakwa-1.6:	O A B C D' o'' D
Thirakwa-6:	O A D'' C B' o'' E'
Thirakwa-11:	O A D B C E' F F'
Thirakwa-13:	O D'' C {O <sub>2</sub> } o'' A E'' B E E' o'' F F'
Thirakwa-5:	O C A E E' B {O <sub>2</sub> } F F' D o'' E'''

O erscheint, wie es die Konvention verlangt, immer zu Beginn, außerdem, sofern beide vorkommen, E' immer (fast) unmittelbar nach E, und F' immer unmittelbar nach F. A folgt oft, aber nicht immer unmittelbar auf O. Die doppelt langen Phrasen E und F und ihre Varianten tauchen tendenziell spät und häufiger in den längeren *qāyḍā*-Interpretationen auf, die ebenfalls doppelt lange Phrase B allerdings teilweise auch früh. Ansonsten unterscheiden sich die fünf Variationsverläufe in verschiedener Hinsicht, ohne dass aber eine jeweilige individuelle Dramaturgie erkennbar wäre.

Die *qāyḍā*-Interpretation aus Thirakwa-1.6 ist die einzige, deren Grundtempo bei 120-138 bpm liegt, so dass in doppelter *bol*-Dichte die *khālī-bharī*-Zyklen genau mit den *āvartan* übereinstimmen, außerdem taucht die Phrase O' nur hier und in Thirakwa-13 auf.<sup>488</sup> Dass die Zyklen überwiegend symmetrisch sind, teilt sie mit der Interpretation aus Thirakwa-11, dass nur eine einzige Phrase doppelter Länge vorkommt, und keine Variante von E oder F, unterscheidet sie aber von allen anderen. Einzig der *tihāī* greift, wie erwähnt, auf die unmittelbar davor erklungene Phrase D zurück, die einzelnen *khālī-bharī*-Zyklen hingegen knüpfen motivisch nicht aneinander an. Die *bharī*-Hälften von a6 und a7 sind einander zwar ähnlich, sie könnten aber genausogut in umgekehrter Reihenfolge auftauchen. Auch auf einer abstrakteren Ebene lässt sich keine zielgerichtete Entwicklung feststellen, etwa hin zu immer komplexeren Phrasen, virtuoserer Spieltechniken oder kürzeren Wiederholungsmustern. Thirakwa präsentiert vielmehr in einer Art statischem Möglichkeitsraum einige wenige mit dem *qāyḍā*-Thema assoziierte, gleichwertig nebeneinander stehende Phrasen.

An der Interpretation aus Thirakwa-6 fällt auf, dass sie besonders viele asymmetrische *khālī-bharī*-Zyklen enthält, nämlich ebenso viele wie symmetrische. Drei der fünf asymmetrischen

<sup>488</sup> Das Charakteristikum der Phrase O', die Ersetzung des ersten *dhātīṭa* durch *dhā--*, ist auch bei einer Reihe anderer *tablā*-Spieler anzutreffen. Vgl. die *qāyḍā*-Interpretationen von Keramatullah Khan, Afaq Hussain Khan, Anthony Dass, Sudhir Mainkar und Bhai Gaitonde. Kippen erwähnt, dass Afaq Hussain zufolge Natthu Khan diese Variation oft gespielt habe (vgl. Kippen 1988b: 165).

finden sich zu Beginn, vor dem Wechsel zur maximalen *bol*-Dichte. Dieser erfolgt außer in Thirakwa-6 nur noch in Thirakwa-13 derart spät. Der Unvorhersehbarkeit, was die *khālī*-Hälften anbelangt, stehen die vielen Wiederholungen der Phrasenkombination OA gegenüber, die über den ganzen Verlauf verteilt ist. Von einer zielgerichteten Entwicklung kann hier also genauso wenig die Rede sein wie bei Thirakwa-1.6, abgesehen davon, dass die beiden komplexer gebauten Phrasen E' und B ganz zum Schluss kommen.

In Thirakwa-11 sind fast alle *khālī-bharī*-Zyklen symmetrisch, wie in Thirakwa-1.6. Während die Phrase O in Thirakwa-1.6 und Thirakwa-6 in fast jedem *āvartan* auftaucht, wird sie hier durch die Phrasen A und D weitgehend ersetzt und taucht nach a2 nur noch in der ersten Hälfte von a5 auf. In den ersten drei *khālī-bharī*-Zyklen in doppelter *bol*-Dichte werden die Phrasen O, A und D in allen drei möglichen Paarungen kombiniert, also gewissermaßen als gleichwertige vorgestellt: O+A, O+D und A+D. Dadurch, dass O als thematischer Ausgangspunkt in den Hintergrund tritt und gegen Ende der Variationsfolge die Phrasen doppelter Länge immer mehr dominieren, kann hier ansatzweise von einer formalen Entwicklung gesprochen werden. Allerdings knüpfen die einzelnen Phrasen und Zyklen auch hier kaum auf zwingende Weise aneinander an, mit Ausnahme der, wie besprochen, sehr eng verwandten Phrasen F und F'.

Die Interpretation aus Thirakwa-13 teilt mit jener aus Thirakwa-1.6, wie erwähnt, die Verwendung von O', mit Thirakwa-6 die Omnipräsenz von O (mit Varianten) sowie die Verwendung von D'' statt D, und mit Thirakwa-5 die *dohrā*-Phrase {O<sub>2</sub>}. Mit Thirakwa-11 teilt sie die Entwicklung hin zu mehr Phrasen doppelter Länge, von zunehmender Komplexität kann aber wegen der Häufung asymmetrischer Zyklen am Beginn des Verlaufs, den sie wie erwähnt mit Thirakwa-6 teilt, nicht zwingend die Rede sein. Bei Thirakwa-6 wird die maximale *bol*-Dichte erst im fünften, hier bei Thirakwa-13 gar erst im sechsten *khālī-bharī*-Zyklus erreicht, und alle Zyklen davor sind asymmetrisch. Thirakwa neigt also bei niedrigerer *bol*-Dichte eher zu asymmetrischen *khālī-bharī*-Zyklen als bei hoher, wodurch allzu lange vorhersehbare Zeitabschnitte zu vermeiden. Eine Besonderheit von Thirakwa-13 ist der Beginn in, im Vergleich zu den anderen vier Interpretationen, „halber“ *bol*-Dichte.

Die längste der fünf Interpretationen, aus Thirakwa-5, legt besonderes Gewicht auf die Phrasen doppelter Länge, insbesondere E und F mit ihren Varianten, die insgesamt 9 der 19 Zyklen bestreiten. Dadurch, dass sie annähernd gleichmäßig über den ganzen Verlauf verteilt sind und sich teilweise in größeren Abständen wiederholen (E/E''' taucht in a4, a6 und a10 auf, F in a7, a8 und a11), kann auch hier von einer Entwicklung nicht die Rede sein. Die

Phrase O ist auffallend selten, ab dem fünften *khālī-bharī*-Zyklus taucht sie nur noch in zwei Zyklen auf. Eine weitere Besonderheit wurde schon erwähnt, nämlich dass nur hier in Thirakwa-5 Kombinationen von Phrasen auftauchen, die sowohl in ihrer Gliederung als auch in ihrem Anfangsklang miteinander übereinstimmen, nämlich OO, CD, und zweimal AA.

Die Aufzählung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den fünf *qāydā*-Interpretationen ist verwirrend, weil sich kaum Gesetzmäßigkeiten erkennen lassen, abgesehen von der Selbstverständlichkeit, dass eine längere Variationsfolge mehr unterschiedliche Phrasen und Phrasenkombinationen enthalten kann. Die Abfolge der *khālī-bharī*-Zyklen scheint weitgehend beliebig zu sein, bis auf die beiden Paare E - E' und F - F'. Je nach Kontext treten deshalb unterschiedliche Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den Phrasen zutage. {O<sub>2</sub>} etwa wirkt zu Beginn von Thirakwa-5 durch den Kontext eindeutig wie eine *dohrā*-Phrase von Phrase O, die sie unmittelbar umgibt. In a5 aber tritt sie in Kombination mit Phrase A auf, und kann in dieser Konstellation ebenso als Verkürzung von A durch Streichung der mittleren *bol* aufgefasst werden:

*dhīṭadhīṭa dhātīṭa dhāgena dhāgedhināgena*

Die Phrasen C und D offenbaren in Thirakwa-5 a8 durch direkte Nachbarschaft ein Verwandtschaftsverhältnis mit F und F':

F/F': *dhīṭa dhādhīṭa dhāgena* ...

C: {*dhīṭa dhādhīṭa*} ...

D: {*dhīṭa dhāgena*} ...

Diese Zusammenhänge werden in Thirakwa 7 kaum ohrenfällig, da Phrase C dort von B und E' umgeben ist, die mit *dhātīṭa* beginnen. Auch hier in Thirakwa 10 dürfte sich kaum der Eindruck eines hierarchischen Ableitungsverhältnisses zwischen F/F' und C bzw. D einstellen. Vielmehr pendelt Thirakwa über längere Zeit, von a7v1 bis a9v2, zwischen Phrasen, die nur die *bol dhīṭa*, *dhādhīṭa*, *dhāgena* sowie die Schlussformel (*dhāge*)*dhināgena* unterschiedlich kombinieren, und so den Eindruck einer Statik vermitteln, in der alles mit allem verwandt ist und das Gleiche nur von verschiedenen Seiten beleuchtet wird. Die kleine Unregelmäßigkeit in der *band*-Hälfte des ersten Zyklus von a8, wo in der Phrase c ein *tātīṭa* durch *tākena* ersetzt ist, unterstreicht diese Austauschbarkeit der Elemente.



### Exkurs zur Thirakwa-Rezeption bei Nikhil Ghosh

Bei Wegner findet sich eine Variationsfolge zu Delhi-*qāydā* 1, deren eine Hälfte gleichzeitig große Übereinstimmungen und große Unterschiede zu denen von Thirakwa aufweist.<sup>489</sup> Sie umfasst insgesamt 38 *khālī-bharī*-Zyklen und einen *tihāī*, sowie alternativ zum *tihāī* einen *āmad*. In der Einleitung weist Wegner darauf hin, dass nicht alle Variationen an einem Stück gespielt werden sollten, sondern alternativ jene bis Nr. 20, oder die übrigen ab Nr. 21, immer ausgehend von Phrase O, und optional mit den Zwischenschritten Nr. 2-6 in anderthalbfacher *bol*-Dichte.<sup>490</sup> Der Abschnitt von Nr. 22 bis zum Schluss enthält offensichtlich genau jene Phrasen, die bei Thirakwa anzutreffen sind, außer Phrase B, die Nr. 14 entspricht und in Nr. 21 mit einer bei Thirakwa nicht anzutreffenden Phrase kombiniert wird, und Phrase D. Er wurde laut Wegner in dieser Form von Nikhil Ghosh gelehrt, mit dem expliziten Hinweis zu Nr. 31 „by Ahmad Jan Thirakwa“.<sup>491</sup> Trotz der weitgehenden Übereinstimmung was die Variationsphrasen als Ausgangsmaterial anbelangt, zeigen sich eklatante Unterschiede in der Konstruktion der einzelnen Zyklen und ihrer Abfolge. Die nachstehende Übersicht zeigt die Variationsfolge ab Nr. 22 in meiner Notation bzw. mit den Buchstabenkürzeln, die ich oben für die Phrasen festgelegt habe. Sie enthält immer nur die *bharī*-Hälfte, das *khālī-bharī*-Prinzip wird bei Wegner/Ghosh streng eingehalten, das heißt die *khālī*-Hälfte ist eine exakte Wiederholung der *bharī*-Hälfte, mit dem nötigen vorübergehenden Wechsel von *khulā* zu *band*. Die Abtrennung in drei Abschnitte ist von mir hinzugefügt. Im Folgenden beziehe ich mich nicht auf die Nummern der Variationen bei Wegner, sondern auf die Abfolge der *khālī-bharī*-Zyklen in meiner Darstellung.

---

<sup>489</sup> Vgl. Wegner 2004: 131ff.

<sup>490</sup> Vgl. ebd. 43.

<sup>491</sup> Persönliche Mitteilung von Gert-Matthias Wegner.

{O <sub>2</sub> }A	
{ <i>dhīṭa dhāgedhinā</i> }	<i>dhīṭadhiṭa</i> A {O <sub>2</sub> }A
AA {O <sub>2</sub> }A	
{A <sub>1</sub> }A {O <sub>2</sub> }A	
-----	
E' {O <sub>2</sub> }A	
E {O <sub>2</sub> }A	
E~F {O <sub>2</sub> }A	
F {O <sub>2</sub> }A	
F' {O <sub>2</sub> }A	
-----	
C	(„Ahmad Jan Thirakwa“)
{C <sub>1</sub> }C	
{O <sub>2</sub> }C	
CC {O <sub>2</sub> }C	
OC {O <sub>2</sub> }C	
O	
<i>{dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhā{ṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhā-(ka tā)}<sup>3</sup>}</i> <sup>T</sup>	

Zunächst fällt auf, dass nicht alle Zyklen gleich lang sind, und dass die meisten doppelt so lang sind wie bei Thirakwa. Diese doppelte Länge entsteht dadurch, dass die Kombination {O<sub>2</sub>}A, die den ersten Zyklus bildet, ab dem zweiten und bis zum neunten als thematischer Fixpunkt dient und die sich ändernde Phrase oder Phrasenkombination stets zu einer *khālī-bharī*-Hälfte vervollständigt. In den Zyklen 13 und 14 übernimmt die in Zyklus 12 eingeführte Kombination {O<sub>2</sub>}C diese Funktion. Weder die Bildung derart langer Zyklen, noch die Beibehaltung einer bestimmten Phrasenkombination über längere Zeit findet sich in den fünf untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen von Thirakwa. Die Funktion dieser wiederkehrenden Komponente liegt auf der Hand: der fortwährende Vergleich mit einer Konstante soll die schrittweisen, prozessualen Veränderungen der Variationsphrasen bei Wegner/Ghosh leichter nachvollziehbar machen. Die drei Abschnitte kreisen offensichtlich nacheinander um die Kombination {O<sub>2</sub>}A, die Phrasen E/E' und F/F', sowie die Phrase C.

Die Kombination {O<sub>2</sub>}A findet sich je einmal in Thirakwa-5 und Thirakwa-13, umgeben von den Phrasen B und E oder AA, sie steht also, wie fast alle Phrasen und Phrasenkombinationen bei Thirakwa, nur für sich und ist nicht in einen schrittweisen Prozess eingebunden. Hier bei Wegner/Ghosh schließen sich dagegen drei unmittelbar abgeleitete Variationsphrasen an. Die erste ist eine Anwendung des Prinzips von E' bzw. F' – das darin besteht, die Schlussformel um zwei Silben zu verkürzen und zum Beginn der Phrase zurückzuspringen – auf die *dohrā*-Phrase {O<sub>2</sub>}, ergänzt um den Viersilber vom Beginn der Phrase A:

{O<sub>2</sub>}:            *dhīṭa dhāgedhināgena dhīṭa dhāgedhināgena*  
                     {*dhīṭa dhāgedhinā*}                            *dhiṭadhiṭa*

Die zweite stellt den anderen Teil der Kombination, das heißt Phrase A, an den Beginn und somit ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die dritte wendet das *dohrā*-Prinzip auf die erste Hälfte der Phrase A an.

Der zweite Abschnitt ordnet zwei Wiederholungsstrukturen, die einfachere von E' und F', und die komplexere von E und F, palindromartig an, und setzt in die Mitte eine Phrase, die genau als Zwischenstufe zwischen E und F konstruiert ist:

E': *dhāṭiṭa dhāgena dhāgetinā dhāṭiṭa dhāgena dhāgetinā dhāṭiṭa dhāgena dhāgetinākena*  
 E: *dhāṭiṭa dhāgena dhāgedhinā- dhīṭa dhāgena dhināgena dhāṭiṭa dhāgena dhāgetinākena*  
     *dhāṭiṭa dhāgena dhāgedhinā- dhīṭa dhāgena dhināgena dhīṭa dhāgena dhāgena tinākena*  
 F: *dhīṭa dhādhīṭa dhāgena dhinā- dhīṭa dhāgena dhināgena dhīṭa dhādhīṭa dhāgena tinākena*  
 F': *dhīṭa dhādhīṭa dhāgena tinā dhīṭa dhādhīṭa dhāgena tinā dhīṭa dhādhīṭa dhāgena tinākena*

Die Tatsache, dass die mittlere Teilphrase von E nicht wie jene von F einen Teil der ersten wörtlich wiederholt, hatte ich durch das Bestreben erklärt, in allen Teilphrasen die thematisch essenziellen *bol tiṭa* oder *dhīṭa* zu plazieren. Hier wird nun die Übereinstimmung der mittleren Teilphrasen von E und F (unterstrichen) als Verwandtschaft interpretiert. Die Zwischenstufe ersetzt die relevanten *bol* der dritten Teilphrase, bevor in Phrase F auch die erste ersetzt wird. E' erscheint als Vorstufe dieses Prozesses, da hier alle drei Teilphrasen die *bol*-Gruppen *dhāṭiṭa dhāgena* enthalten. Es entsteht also eine stringente Sequenz über fünf *khālī-bharī*-Zyklen.

Danach folgt ein abrupter Wechsel zur Phrase C, deren Herkunft von Thirakwa explizit benannt ist. Auf den von mir untersuchten Aufnahmen bildet sie bei ihm allerdings nie allein einen ganzen *khālī-bharī*-Zyklus, überhaupt findet sich nur ein einziger Zyklus von dieser Länge, also mit 32 Silben, und zwar zu Beginn von Thirakwa-13, in der ungewöhnlichen *bol*-Dichte von zwei *bol* pro *mātrā*. Die drastische Verkürzung des *khālī-bharī*-Zyklus auf ein Viertel der Länge, die mit einer Reduktion auf eine einzige Phrase einhergeht, ist ein starkes dramaturgisches Mittel, das bei Thirakwa, zumindest auf den hier untersuchten Interpretationen des Delhi-*qāyda* 1, nirgends zu finden ist. Ausgehend von dieser Reduktion auf Phrase C folgt eine stringente Rückkehr zur Phrase O: erst wird C durch eine *dohrā*-Phrase ergänzt; dann wird letztere durch die bekannte *dohrā*-Phrase von O ersetzt; als nächstes der so entstandene Zyklus auf die doppelte Länge erweitert, indem C an den Beginn gestellt und repetiert wird (analog zur Phrase A im dritten Zyklus der gesamten Variationenfolge); und schließlich

ersetzt Phrase O das erste C. Es folgt ein zu wiederholender Zyklus nur mit Phrase O, und der *tihā*, der ganz eng an O anknüpft.

Die ganze Variationsfolge erinnert deutlich an die in Kapitel 4.4 wiedergegebenen Ansichten von Wegner bzw. Nikhil Ghosh zum *vistār*, wo es heißt, ein Variationsprinzip werde zunehmend verfeinert, bevor ein neuer Gedankengang aufgenommen werde, und Gedankensprünge würden vermieden, es sei denn, der emotionale Ablauf erfordere sie - letzteres könnte wohl bei Erscheinen der Phrase C angenommen werden, nach Abschluss des vorherigen um E und F kreisenden Gedankengangs.<sup>492</sup> Ghosh hat hier allem Anschein nach seine eigenen Vorstellungen eines sinnvollen und attraktiven *vistār* auf die Variationsphrasen, die Thirakwa spielt, übertragen.<sup>493</sup> Die Stringenz der Abfolge geht einher mit einem, im Vergleich zu Thirakwa, sehr hohen Grad an Redundanz und Vorhersehbarkeit. Die Kontrastbildungen zwischen benachbarten Phrasen, was die Gliederung und den Anfangsklang anbelangt, spielen in der Ästhetik von Wegner/Ghosh offensichtlich keine Rolle: die Kombination von {O<sub>2</sub>} und A, die nur der Gliederung nach voneinander abweichen, ist bei Thirakwa eine relativ seltene Ausnahme, bei Wegner/Ghosh erscheint sie hingegen in der Mehrzahl der Zyklen. Außerdem produzieren die vielen *dohrā*-Bildungen und die unmittelbaren Wiederholungen von A und C zwangsläufig sowohl identische Gliederungen, als auch identische Klänge auf den korrespondierenden metrischen Akzenten.

### Nuancen im Spiel des *bāyā*

Bisher wurden die *qāyḍā*-Interpretationen nur in abstrahierter Form, als *bol*-Sequenzen untersucht. Für die Hörerfahrung von zentraler Bedeutung ist aber auch die konkrete Spielweise des *bāyā* – die Dynamik, der Druck auf das Fell, die Glissandi. Bei der Rezitation der *bol* können alle diese Differenzierungen wiedergegeben werden, in einer reinen *bol*-Notation lassen sie sich hingegen nicht repräsentieren. Die Transkriptionen in Notenschrift erlauben zumindest ungefähre diesbezügliche Angaben.<sup>494</sup>

Zunächst einige allgemeine Beobachtungen. Die beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden *ke*-Schläge in der viersilbigen Schlussformelendung *tinākena* klingen bei Thirakwa oft deutlich

<sup>492</sup> Vgl. Wegner 2004: 42, sowie Wegner 1982: 75f.

<sup>493</sup> Die Phrasen A und C tauchen, wie gesagt, bei zahlreichen Spielern auf und fungieren bei mir als Modellphrasen 1 und 2. Ob sie von Thirakwa komponiert wurden, oder bspw. von Natthu Khan, oder ob sie anonymes Allgemeingut darstellen lässt sich nicht eruieren. In der Kombination mit E/E' und F/F' ist die Nähe der Variationsfolge von Wegner/Ghosh zu Thirakwa aber, zumindest auf Basis der mir bekannten Aufnahmen, offensichtlich.

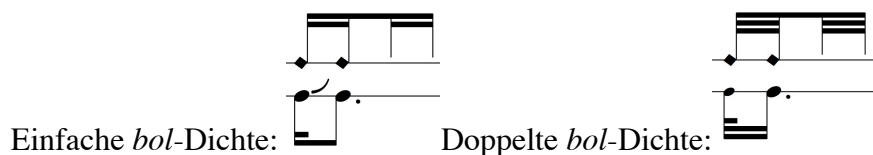
<sup>494</sup> Zu den Gründen, weshalb zu Thirakwa-5 keine detaillierte Transkription in Notenschrift erstellt werden konnte, siehe den Transkriptionsteil.

verschieden. Der erste Schlag klingt wie ein gewöhnlicher Schlag mit der flachen Hand, der zweite in vielen Fällen wie ein kräftiges Schnippen mit dem Fingernagel des Zeigefingers auf den Rand des *bāyā̃*, in manchen Fällen eher wie ein Schlag mit den Nägeln der locker gekrümmten Finger. Da sich die genaue Spieltechnik nicht immer eindeutig identifizieren lässt, wurde in der Notation für alle abweichenden *ke*-Klänge derselbe Notenkopf verwendet, der aus einem schrägen Strich besteht, wie das Beispiel in Abb. 6.2 weiter unten in m4 und m8 zeigt. Diese Tendenz, den Klang zu variieren und das rhythmische Gleichmaß in der Schlussformel nicht zusätzlich durch die Identität des Klanges hervorzuheben, fügt sich ins generelle Bild von Thirakwas auf Varianz gerichteten ästhetischen Präferenzen, das sich schon an den Phrasenkombinationen gezeigt hat.

**Abb. 6.2** Thirakwa-1.6, a5 (*mātrā* = 132, doppelte *bol*-Dichte)

Die viersilbige Endung der Schlussformel spielt Thirakwa weit überwiegend geschlossen (*band*), auch in der Mitte einer *bharī*- und am Ende einer *khālī*-Hälfte. In Abb. 6.2 betrifft dies m4 und m16. Ausnahmen sind die besonderen Konstellationen vor den Phrasen D und D'' sowie innerhalb der Phrasen E und F mit ihren Varianten, die schon besprochen wurden. Ansonsten finden sich vollständig offen (*khulā*) gespielte Schlussformeln nur in Thirakwa-13, und zwar immer innerhalb oder unmittelbar vor Phrase {O<sub>2</sub>}. Bei den übrigen *khulā* gespielten *bol* ist der *bāyā̃* oft nur leise, manchmal kaum hörbar, so dass die *bāyā̃*-Schläge ständig reliefartig vor- und zurücktreten und so eine eigenständig gestaltete Ebene bilden, die die motivische Gliederung entlang der Phrasen und *bol*-Gruppen teils hervorhebt, teils aber auch ein Gegengewicht zu ihr bildet oder zusätzliche Akzente setzt. In dem Ausschnitt in Abb. 6.2 ist beispielsweise der Beginn der beiden Phrasen O in v2 und v4 kräftiger gespielt, besonders bei der Rückkehr zu *khulā* in m13, während der *bāyā̃* danach deutlich zurücktritt. Im ersten *vibhāg* werden hingegen der *dhīṭa*-Zweisilber als motivisches Hauptereignis des *khālī*-*bharī*-Zyklus besonders hervorgehoben und *dhā*, der Beginn der *bol*-Gruppen, schwächer gespielt.

Die Spielweise des *bāyā̃* ändert sich von einfacher zu doppelter *bol*-Dichte. So werden die wiederholten *ge*-Schläge in den *bol*-Gruppen *dhādhā(ṭiṭa)* und *dhāge(tinākena)* in einfacher *bol*-Dichte meist mit aufsteigendem Glissando auf dem ersten Schlag gespielt, wie bspw. in den ersten *āvartan* von Thirakwa-11, Thirakwa-6 oder Thirakwa-13:



**Abb. 6.3** *dhādhāṭiṭa*

In doppelter *bol*-Dichte führt Thirakwa sie aber unterschiedlich aus: in der Schlussformel spielt er den ersten Schlag fast immer mit hohem Druck, den zweiten, als Vorschlag vor dem geschlossenen *tin*, ohne oder mit nachlassendem Druck. Die beiden Schläge in *dhādhā* dagegen spielt Thirakwa in doppelter *bol*-Dichte meist ganz ohne Druck und leise, manchmal den zweiten lauter als den ersten, wie Abb. 6.3 zeigt, etwa in Thirakwa-6 a6v1 oder a8v1. Einzig in Phrase B spielt er *dhādhāṭiṭa* auf die gleiche Weise wie in einfacher *bol*-Dichte, und zwar in der *khālī*-Hälfte, gleich nach dem Wechsel zurück zu *khulā-bol* (siehe unten). Die Phrase O, die zusammen mit B als einzige *dhādhā* enthält, spielt er generell mit wenig lebhaftem *bāyā̃*. Einzig der Beginn der Phrase erhält häufig einen Akzent und Druck auf das Fell, in einigen Fällen zusätzlich ein Glissandi vor dem nächsten *dhā*, so zum Beispiel in Thirakwa-11 a2v1 und a2v3, oder die Variante O' in Thirakwa-1.6 a5v2 und v4 (Abb. 6.2), a6v2, und a7v1. Ansonsten aber bleibt der *bāyā̃* flach und uncharakteristisch, wodurch Phrase O einen ruhenden, im Vergleich zu den Variationsphrasen entspannteren Charakter erhält und ihre Funktion als thematischer Ausgangspunkt unterstrichen wird.

Einen Kontrast hierzu bildet in doppelter *bol*-Dichte die Phrase A. Besonders die ersten vier Silben *dhiṭadhiṭa* mit dem rhythmisierten Glissando auf jedem *dhiṭa* stechen durch erhöhte Aktivität heraus. Thirakwa spielt sie auf allen Aufnahmen identisch. Auch die folgenden beiden *bol*-Gruppen werden fast immer gleich ausgeführt: sowohl bei *dhādhāṭiṭa* als auch bei *dhāgena* ist der jeweils zweite *bāyā̃*-Schlag aktiver, entweder durch ein meist aufsteigendes Glissando, oder wie in Thirakwa-6 a6v1-2 und Thirakwa-13 a6v3-4 auch durch stärkere Akzentuierung.

6

dhātiṭa dhātiṭa dhādḥā | ṭiṭa dhāge tinākena | dhiṭadhiṭa dhādhiṭa dhā|gena dhāge tinākena

Abb. 6.4 Thirakwa-6, a6v1 (*mātrā* = 69, doppelte *bol*-Dichte)

Es gibt hiervon allerdings immer wieder kleinere Abweichungen, so etwa in Thirakwa-6 a5v1-2, wo das zur Schlussformel hinführende Glissando in *dhāgena* zwar erhalten bleibt, *dhādhiṭa* aber einmal ganz ohne und einmal mit absteigendem Druck auf *dhi* gespielt wird. Während die Spielweise des *bāyā* bei *dhiṭadhiṭa* die Gruppierung der *bol*-Gruppen unterstützt, schafft sie durch die Akzentuierungen bei *dhādhiṭa dhāgena* Gegenakzente (siehe oben m3-4 in Abb. 6.4).

Die kräftigen, aufsteigenden Glissandi auf jedem *dhiṭa* finden sich auch in Phrase C, wobei sie besonders dort rhythmisiert klingen, wo zwei *dhiṭa* aufeinanderfolgen (siehe oben v1 in Abb. 6.2). In Thirakwa-11 a4v1 wird dadurch eine besondere Verwandtschaft zwischen A und C suggeriert. Phrasen D und D'' verwenden statt ausschließlich *dhiṭa* auch ein- oder zweimal *ṭiṭa*, und enthalten deshalb etwas weniger *bāyā*-Schläge als A und C. Die beiden *khālī-bharī*-Zyklen in Thirakwa-11 a2v3-a3v2 sind in diesem Zusammenhang interessant, wie Abb. 6.5 unten zeigt.

O

D

dhātiṭa dhātiṭa dhādḥā | ṭiṭa dhāge dhināgena | ṭiṭa dhāgena dhiṭa dhā|gena dhāge tinākena

O

D

tātiṭa tātiṭa tātā | ṭiṭa tāke tināgena | ṭiṭa dhāgena ṭiṭa dhā|gena dhāge tinākena

3

A

D

dhiṭadhiṭa dhādhiṭa dhā|gena dhāge dhināgena | ṭiṭa dhāgena dhiṭa dhā|gena dhāge tinākena

A

D

ṭiṭaṭiṭa tātiṭa tā|kena tāke tināgena | ṭiṭa dhāgena dhiṭa dhā|gena dhāge tinākena

Abb. 6.5 Thirakwa-11, a2v3-a3v2 (*mātrā* = 63, doppelte *bol*-Dichte)

D wird erst mit O, dann mit A kombiniert, und erscheint viermal nacheinander jeweils in der zweiten *vibhāg*-Hälfte. Während die Schlussformeln unmittelbar vor D jeweils in den beiden *bharī*- und den beiden *khālī*-Hälften identisch gespielt werden, unterscheidet sich die Spielweise des *bāyā* in jeder der vier Phrasen D, und zwar immer in Reaktion auf die Aktivität des *bāyā* in der vorangehenden Phrase: nach O ist der *bāyā* auch in D relativ ruhig, besonders in der *khālī*-Hälfte, nach A hingegen deutlich lebhafter, insbesondere in der *bharī*-Hälfte. Solche kontextuellen Beeinflussungen lassen sich aber sonst kaum feststellen, meist wirken kleine Varianten eher der spontanen Spielfreude geschuldet.

Phrase B wird in Thirakwa-1.6 a4 und Thirakwa-11 a3v3-4 nahezu identisch ausgeführt. Durch die sparsam eingesetzten Glissandi wird die Länge der Phrase und die Einheit des gesamten *khālī*-*bharī*-Zyklus besonders hervorgehoben: in der *bharī*-Hälfte finden sich nur zu Beginn und kurz vor der Schlussformel Glissandi, sehr aktiv ist hingegen der Moment der Rückkehr zu den *khulā-bol* in der *khālī*-Hälfte, mit der charakteristischen Spielweise bei *dhādhātiṭa*, wo das schon mit Druck angeschlagene erste *dhā* noch nach oben glissandiert. Danach ist der *bāyā* wieder vollkommen entspannt bis zum Ende des Zyklus. In Thirakwa-6 a8v1-2 (Abb. 6.6) und Thirakwa-13 a8v1-2 (Abb. 6.7) hingegen wird die zweimal wiederholte Sequenz *dhātiṭa dhādhātiṭa* in der *bharī*-Hälfte von B jedesmal anders gespielt, und zwar mit gesteigerter Aktivität: das erste mal ganz ohne Druck, das zweite mal mit nur einem Glissando, das dritte mal mit zwei Glissandi. Die Art der Glissandi und die betroffene *bol*-Gruppe bei der mittleren Teilphrase unterscheiden sich dabei in den beiden Aufnahmen, wie aus der Transkription zu ersehen ist.

8

dhātiṭa dhātiṭa dhādhā tiṭa- dhātiṭa dhādhā tiṭa- dhātiṭa dhādhā tiṭa dhāge tinākena

tātiṭa tātiṭa tātā tiṭa- dhātiṭa dhādhā tiṭa- dhātiṭa dhādhā tiṭa dhāge tinākena

Abb. 6.6 Thirakwa-6, a8v1-2 (*mātrā* = 69, doppelte *bol*-Dichte)



Abb. 6.7 Thirakwa-13, a8v1-2 (*mātrā* = 48, doppelte *bol*-Dichte)

Die Spielweise von E' betont die Wiederkehr der Teilphrasen: in Thirakwa-11 a4v3-4, Thirakwa-6 a7v3-4 sowie in Thirakwa-5 a10v1-2 wird jede *khulā* gespielte Teilphrase mit den identischen, kräftigen Druckakzenten und Glissandi ausgeführt. F' in Thirakwa-11 a7v1-2 und Thirakwa-13 a12v1-2 enthält kleine Abweichungen zwischen den Phrasen, die aber keiner erkennbaren Logik gehorchen. Phrasen E und F in Thirakwa-11 a5v3-4 und Thirakwa-13 a9v1-2 und a11 schließlich werden am jeweiligen Beginn des Zyklus ebenfalls mit sehr lebhaften Glissandi ausgeführt, wie das Beispiel unten in Abb. 6.8 zeigt, die Schlussformel der zweiten Teilphrase, sowie der Beginn der dritten, kontrastieren hierzu aber mit zwar meist kräftigem, aber ohne jeden Druck gespieltem *bāyā*. Dadurch wird der Kontrast zu den schließenden Schlussformeln in der ersten und dritten Teilphrase betont. Auch hier gibt es aber eine Ausnahme: in Thirakwa-13 a9v2 werden drei *bāyā*-Schläge der Schlussformel *dhāgena dhināgena* nicht nur kräftig betont, sondern auch je mit einem Glissando aufwärts versehen.

Abb. 6.8 Thirakwa-11, a5v3-4 (*mātrā* = 63, doppelte *bol*-Dichte)

Generell tauchen demnach alle Phrasen jeweils mit einer charakteristischen, fast immer identischen Spielweise des *bāyā* auf. Selbst unmittelbare Wiederholungen von Zyklen mit derselben Phrasenkombination wie O'A in Thirakwa-13 a6v3-a7v2 werden fast gleich ge-

spielt. Die zahlreichen Nuancierungen erfüllen demnach keine dramaturgische, mit der Abfolge der *khālī-bharī*-Zyklen verknüpfte Funktion, sondern dienen lediglich der lokalen Abwechslung und Lebendigkeit.

### Zusammenfassung

Die großen Übereinstimmungen zwischen den fünf hier untersuchten *qāydā*-Interpretationen, die in mindestens zwei Fällen zeitlich sehr weit auseinander liegen, lassen darauf schließen, dass Thirakwa während des Spielens aus einem Vorrat einiger weniger vorkomponierter Phrasen auswählt. Die Wahl der jeweils nächsten Phrase scheint relativ frei und spontan aus dem Moment heraus zu erfolgen. Es lassen sich jedenfalls nur wenige Prinzipien erkennen:

- Die Tendenz zur lokalen Kontrastbildung zwischen benachbarten Phrasen, was ihre Gliederung und ihren Anfangsklang anbelangt.
- Die Bevorzugung der Phrasenkombination OA.
- Das bevorzugte Auftreten der Phrasen E/E' und F/F' als jeweiliges Paar in unmittelbarer Abfolge.
- Die Tendenz, asymmetrische Zyklen besonders vor Erreichen der maximalen *bol*-Dichte, und doppelt lange Phrasen gegen Ende der Variationsfolge zu bringen.

Selbst diese Prinzipien aber werden größtenteils nicht streng eingehalten. Auch die Spielweise des *bāyā* ist fast ausschließlich lokal, durch die lebendige und plastische Gestaltung der einzelnen Phrasen motiviert, nur unmittelbar benachbarte Phrasen beeinflussen einander allenfalls geringfügig.

Im Gegensatz zur großen Freiheit, was die Kombination der Phrasen anbelangt, stehen die klar erkennbaren Präferenzen Thirakwas bei der Konstruktion der Variationsphrasen:

- Er verzichtet auf jegliche Repetition von *dhā*- bzw. *tā*-Schlägen, außer in den unmittelbar von O abgeleiteten Phrasen o" und B.
- Die Schlussformel erscheint einzig in o" nicht am Ende einer Phrase oder einer Teilphrase, und dort offenkundig in einer bestimmten Funktion, nämlich zur Bildung eines zusätzlichen Klangkontrasts am Beginn der *khālī*-Hälfte.
- Er kombiniert nie mehr als zwei *tīṭa*- oder *dhīṭa*-Gruppen.
- Alle Variationsphrasen sind entweder so lang wie O und bestehen dann aus einer Permutation von zwei Zweisilbern (*tīṭa/dhīṭa*) und zwei Dreisilbern (*dhātīṭa/dhādhiṭa* oder

*dhāgena*) plus Schlussformel, mit den beiden Ausnahmen {O<sub>2</sub>} und D", oder sie sind doppelt so lang wie O und bestehen aus drei ungefähr gleichlangen Teilphrasen, die einander in Teilen oder vollständig wiederholen.

Über den gesamten Verlauf wird ein Gedanke vertieft, durch immer neue Zusammenstellungen der wiederkehrenden größeren und kleineren Bausteine. Prozessuale Entwicklungen oder einen vorübergehenden Fokus auf bestimmte Aspekte lassen sich nicht erkennen. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass in jedem Moment jede mit dem Thema assoziierte Phrase erklingen kann, sofern sie lokale Abwechslung bringt, und dass alle Phrasen gleich weit vom umkreisten thematischen Zentrum entfernt sind.

## 6.2 Habibuddin Khan

Habibuddin-3.2: Transkriptionsteil Seiten 19 und 20

Habibuddin Khan (1899-1972)<sup>495</sup> war Mitglied des *Ajrādā-gharānā*. Er lernte zuerst mehr als fünfzehn Jahre lang von seinem Vater Shammu Khan, danach einige Jahre von Natthu Khan, und schließlich, wie Ahmedjan Thirakwa, von Munir Khan.<sup>496</sup> Trotz dieser Verbindung zum *Farrukhābād-gharānā* wird er fast ausschließlich als Repräsentant des *Ajrādā-gharānā* wahrgenommen und als solcher auch von Robert Gottlieb für dessen Studie berücksichtigt. Habibuddin Khan war einer der angesehensten *tablā*-Spieler seiner Zeit und ist bis heute über seine Aufnahmen, von denen allerdings wenige veröffentlicht sind, sehr einflussreich. Zu Ahmedjan Thirakwa bestand eine von Seiten Habibuddins mitunter verbitterte Rivalität.<sup>497</sup>

Wie in Thirakwa-1.6 ist das Grundtempo so gewählt, dass die maximale *bol*-Dichte vier *bol* pro *mātrā* beträgt, statt der vorherrschenden acht. Die Wahl dieses doppelten Grundtempos stellt möglicherweise eine ältere Praxis dar.<sup>498</sup> Die tatsächliche Spielgeschwindigkeit ist mit 148-156 bpm noch etwas schneller als auf der schnellsten Aufnahme von Thirakwa: in Thirakwa-6 beträgt sie, umgerechnet auf vier *bol* pro Schlag, 138-144 bpm. Ähnlich wie in Thirakwa-6 und Thirakwa-13 spielt Habibuddin mehrere *khālī-bharī*-Zyklen in einfacher *bol*-

<sup>495</sup> Vgl. Nainpalli 2005:106; Mulgaonkar 1999: 424. Kippen gibt 1974 als Todesjahr an (vgl. Kippen 2002a: 111).

<sup>496</sup> Vgl. Nainpalli 2005:106.

<sup>497</sup> Sudhir Mainkar äußerte sich im persönlichen Gespräch dahingehend. Der *sitar*-Spieler Abdul Halim Jaffer Khan erwähnt in einem Interview mit Aneesh Pradhan, Habibuddin habe Thirakwa – erfolglos – in einem *mahfil* (er verwendet die Bezeichnung *jumma*) herausgefordert (Pradhan 2014: 282f.). Vgl. auch Kippen 2002a: 142.

<sup>498</sup> Von den hier untersuchten Interpretationen des *Delhi-qāyda* 1 ist, außer den beiden von Habibuddin und Thirakwa, nur jene von Shankar Ghosh, die ungewöhnlicher Weise ohne *nagmā* gespielt wird, in diesem doppelten Tempo (vgl. Kapitel 6.8).

Dichte, mit sieben von zwölf *āvartan* nehmen diese sogar die meiste Zeit in Anspruch. Dieses Auskosten der einfachen *bol*-Dichte ist für Habibuddin ebenso typisch wie eine sehr hohe Geschwindigkeit in maximaler *bol*-Dichte.

Bei der Spielweise des *bāyā̃* und dem Einsatz von Dynamik und Lautstärkenakzenten zeigen sich erste auffallende Unterschiede zu Thirakwas Interpretationen:

- Die dynamischen Kontraste und Akzentuierungen sind nicht nur stellenweise extrem, sondern sie betreffen auch, anders als bei Thirakwa, nicht nur den *bāyā̃*, sondern ebenso den *dāyā̃*.
- Habibuddin fügt an keiner Stelle *bāyā̃*-Schläge hinzu, die nicht in den ursprünglichen *bol* des Themas angelegt sind, das heißt er spielt nie *dhīṭa* oder *dhādhīṭa*, und auch in den Pausen fügt er keine *bāyā̃*-Schläge ein.
- Die nicht zum Thema gehörige *bol*-Gruppe *dhāgena* verwendet Habibuddin nicht.
- Die repetierten *bāyā̃*-Schläge bei *dhādhā(tīṭa)* spielt er immer – auch in doppelter *bol*-Dichte – so, dass der erste akzentuierter klingt als der zweite, der auf der Aufnahme teilweise sogar kaum hörbar ist.

6 *f* *mf*

tā ti|ṭa tā|ti ṭa tā tā | ti ṭa ti ṭa dhā dhā |ti ṭa | ti ṭa dhā dhā |ti ṭa dhā dhā | ti ṭa dhā ge tin nā|ke nā

Abb. 6.9 Habibuddin-3.2, a6 (*mātrā* = 156, einfache *bol*-Dichte)

Alle diese den *bāyā̃* betreffenden Eigenheiten betonen den Beginn und somit die Einheit der *bol*-Gruppen, wie sie im Thema erscheinen, Gegenakzente wie bei Thirakwa bei *dhādhīṭa*, *dhāgena* oder *dhādhā* kommen nicht vor. Auch die Tatsache, dass der *bāyā̃* in einer bestimmten *bol*-Gruppe und *bol*-Dichte nahezu immer identisch gespielt wird, lässt den *bāyā̃* in der Wahrnehmung nie zu einer eigenständigen Gegenstimme werden. Die unmittelbaren Wiederholungen von *tīṭa* in a5-6, a9 und a12 gliedert Habibuddin nicht, wie Thirakwa in vergleichbaren Situationen, durch einem *bāyā̃*-Schlag (*dhīṭa*), sondern durch einen deutlichen *dāyā̃*-Akzent, in a6 verzögert er zusätzlich das akzentuierte *tī*, was in der notenschriftlichen Transkription in Abb. 6.9 durch ein Komma wiedergegeben ist. Die Schlussformeln, die bei Thirakwa fast immer geschlossen auf *tinākena* enden, spielt Habibuddin offensichtlich nach einem bestimmten Prinzip: bei allen fünf *khālī-bharī*-Zyklen, die nur das Thema enthalten, bleibt die Schlussformel am Ende der *khālī*-Hälfte offen (*dhāgedhināgena*), bei allen anderen

sind die letzten vier Silben geschlossen gespielt (*dhāgetinākena*). Den Variationsphrasen wird dadurch die affirmativere Endung vorenthalten. Wie bei Thirakwa lässt sich vereinzelt eine abweichende Spielweise des zweiten *ke*-Schlags bei *tinākena* feststellen, allerdings weniger eindeutig.

Die starken dynamischen Kontraste finden sich in den ersten sieben *āvartan* in einfacher *bol*-Dichte. Generell sind die Schlussformeln gegenüber den thematischen *bol*-Gruppen zurückgenommen. Die ersten beiden *āvartan* enthalten zwar je einmal das Thema als *khālī-bharī*-Zyklus, die extremen dynamischen Kontrasten überformen diese beiden Zyklen aber und bilden einen doppelt so langen „Forte-Piano-Zyklus“:

*bharī khālī* | *bharī khālī* |  
 forte piano piano forte |

In den nächsten beiden *āvartan* verhält es sich dagegen genau umgekehrt: thematisch handelt es sich um einen *khālī-bharī*-Zyklus über zwei *āvartan*, jede der beiden Zyklushälften wird aber mit einem Diminuendo versehen. In a5-6 ist der Fall ähnlich, hier sind die dynamischen Kontraste aber abgeschwächt (siehe Abb. 6.9). A7 schließlich bringt erneut, wie in a1-2, das Thema als Zyklus über nur einen *āvartan*, hier wird aber das Piano bei der Schlussformel schon in der *khālī*-Hälfte durch ein Forte beantwortet. Ab a8 in doppelter *bol*-Dichte ist die Dynamik weitgehend konstant.

Von zehn *khālī-bharī*-Zyklen enthalten fünf nur das Thema, wobei sich die drei in einfacher *bol*-Dichte durch die Dynamik stark voneinander unterscheiden, die beiden in doppelter *bol*-Dichte in a8 hingegen nur geringfügig durch den zu Beginn etwas schwächer gespielten *bāyā*. Die fünf anderen Zyklen, also jene, die Variationsphrasen enthalten, sind alle doppelt so lang. Nur der Zyklus in a9 enthält das vollständige Thema, die übrigen vier bestehen alle aus zusammenhängenden Variationsphrasen, die doppelt so lang sind wie O. Nur eine Variationsphrase, jene in a11, verarbeitet die *bol* der Schlussformel, die anderen vier enthalten sie jeweils nur am Ende der Phrase. Diese vier lassen sich alle auf ein ähnliches Konstruktionsprinzip zurückführen. Am einfachsten lässt sich dies ausgehend von der Phrase in a10 zeigen. Es handelt sich um Modellphrase 3, die auch bei Thirakwa auftaucht, und die als einzige auf den hier untersuchten Aufnahmen bei beiden Spielern anzutreffen ist.

- a10: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
*dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
*dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*
- a3-4: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
*ṭiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
*ṭiṭa dhātiṭa ~~dhādhātiṭa~~ dhāgetinākena*
- a5-6: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa*  
*ṭiṭa dhādhātiṭa*  
*ṭiṭa dhādhātiṭa*  
*dhādhātiṭa dhāgetinākena*
- a9: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa*  
*ṭiṭa dhādhātiṭa*  
*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

In allen vier Fällen wird Phrase O bis hin zur Schlussformel vollständig gespielt. Danach wird zurückgesprungen: in a10 zur vierten Silbe, in a3-4 zur zweiten, und in a5-6 zur fünften. Die Pause garantiert in a10, wie bei Thirakwa in Kapitel 6.1 erläutert, dass die wiederholte *bol*-Sequenz sich zur *mātrā* nicht verschiebt, in a3-4, dass sie sich nicht zu sehr verschiebt, nämlich nur um eine halbe statt um eine viertel *mātrā*. Die *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* muss bei der zweiten Wiederholung in a3-4 übersprungen werden, da die wiederholte Sequenz um zwei Silben länger ist als in a10. In a5-6 ist sie dagegen um eine Silbe kürzer, und da sie geradzahlig ist, entfällt die Pause, die eine zu komplizierte Verschiebung zur *mātrā* verhindern würde. Außerdem fehlen nach zwei Wiederholungen noch vier Silben bis zur Schlussformel, weshalb der Viersilber *dhādhātiṭa* ein weiteres Mal wiederholt wird. A9 beginnt wie a5-6, am Ende des ersten *vibhāg* wird das Wiederholungsschema aber verlassen und die *khālī-bharī*-Hälfte stattdessen durch Phrase O ergänzt. Die Phrase in a5-6, die ich als Modellphrase 5 bezeichne, taucht auch bei Afaq Hussain Khan auf, und die eigentliche Variationsphrase in a9, die den ersten *vibhāg* füllt, findet sich auch bei Keramatullah Khan, Afaq Hussain Khan, Zakir Hussain und Aneesh Pradhan.

Die Strukturen dieser Variationsphrasen könnten auch anders beschrieben werden, beispielsweise wie folgt:

- a3-4: *dhātiṭa dhātiṭa {dhādhātiṭa- ṭiṭa dhātiṭa}* *dhāgetinākena*
- a5-6: *dhātiṭa dhātiṭa {dhādhātiṭa ṭiṭa}* *{dhādhātiṭa}* *dhāgetinākena*
- a9: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā{ṭiṭa}* *dhādhātiṭa*

Dagegen sprechen folgende in Kapitel 5.4 erläuterten Analyseprinzipien: erstens die *bol*-Sequenz des Themas so weit wie möglich intakt zu lassen, zweitens die Bevorzugung einer einfacheren Ableitung, die weniger Schritte erfordert. Außerdem deuten im Falle von a5-6 die Akzente und die agogische Verzögerung klar darauf hin, dass die Wiederholung für Habitud-

din beim zweiten *tiṭa* ansetzt, nicht bei *dhādhā*.<sup>499</sup> Und nicht zuletzt die auffallende Tatsache, dass diese drei Phrasen alle, genau wie die Modellphrase 3 in a10, von Phrase O im gleichen Moment abweichen, unmittelbar nach den für das Thema charakteristischen *bol*-Gruppen, macht die Deutung nach einem gemeinsamen Variationsprinzip sehr plausibel. Ob die Einfügung der Pausen tatsächlich durch die metrische Position der sich wiederholenden *bol*-Sequenzen motiviert ist, lässt sich natürlich nicht feststellen. Tatsache ist aber, dass die *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* bei Habibuddin nie „quer“ zum Metrum steht, dass also immer entweder *dhādhā* oder *tiṭa* auf den Beginn einer *mātrā* fallen.

Die fünfte Variationsphrase in a11 lässt sich nicht wie die anderen vier direkt von O ableiten. Die Sequenz, mit der sie beginnt, erinnert aber an die bei Thirakwa beschriebene Modellphrase 4, genauer gesagt an jene Variante, die bei Afaq Hussain auftaucht und in Kapitel 1.6 erläutert wurde, und die von O durch Streichung der *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* abgeleitet werden kann (*dhātiṭa dhātiṭa ~~dhādhātiṭa~~ dhāgetinākena*):

Modellphrase 4:    *dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinā-*  
                               *dhātiṭa dhāgedhināgena*  
                               *dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*  
 a11:                 *dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinā*  
                               *tiṭa dhāgedhinā kra*  
                               *dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Die Phrase bei Habibuddin in a11 unterscheidet sich von jener bei Afaq Hussain nur in der Mitte. Die Gliederung in drei ungefähr gleich lange Teilphrasen ist hier weniger überzeugend, es sind eher zwei Teilphrasen, die je einen *vibhāg* füllen. Die erste Teilphrase enthält eine Wiederholung von sechs Silben (*dhātiṭa dhā{tiṭa dhāget(dh)inā}*), die Silbe *kra*, die genau auf den Beginn des zweiten *vibhāg* fällt, stellt eine Verknüpfung zur zweiten Phrase her, die eigentlich erst mit *dhātiṭa* beginnt, also eine Viertel-*mātrā* nach Beginn des *vibhāg*.

Dem *tihā* liegt die Formel  $8 = \{2+1\}^T$  zugrunde, die gleiche wie in den meisten Fällen bei Thirakwa, sofern man die Dopplung aufgrund des doppelten Tempos herausrechnet, das heißt er ist so lang wie eine *khālī-bharī*-Hälfte in doppelter *bol*-Dichte. Die andere Hälfte, die dem *tihā* vorangeht, besteht aus der Phrase von a5, die als einzige im ganzen Variationsverlauf wiederholt wird, abgesehen von Phrase O. Die *bol* des *tihā* sind sehr schlicht und knüpfen

<sup>499</sup> Akram Khan rezitiert und spielt M5<sub>1</sub> in der Demonstration des Delhi-*qāyda* 1, die Lowell Lybarger transkribiert und seiner Arbeit beigefügt hat, ebenfalls mit einem deutlichen Akzent beim zweiten *tiṭa* und hebt somit die gleiche Wiederholungsstruktur hervor wie Habibuddin. Vgl. Lybarger 2003: Example qaida02.05.mp3.

direkt bei O an, die *bol*-Gruppe *dhāti* gehört allerdings nicht zum Thema, eine Freiheit, die sich auch Thirakwa in seinen *tihāī* nimmt.

Der Variationsverlauf insgesamt ist sehr viel klarer strukturiert als bei Thirakwa: er besteht aus zwei Abschnitten in unterschiedlicher *bol*-Dichte, die beide mit dem Thema beginnen. Auch als Abschluss des ersten Abschnitts erscheint das Thema. Die Variationsphrasen, die am engsten miteinander verwandt sind (a5-6 und a9) folgen nicht unmittelbar aufeinander, außerdem erscheint die komplexere, doppelt lange Phrase, die nicht mit O kombiniert und somit vom Thema weiter entfernt ist, zuerst. Die konkrete Abfolge der Phrasen ist demnach ebenso wenig prozessual und zielgerichtet wie bei Thirakwa.

### **Zusammenfassung**

Ähnlich wie bei Thirakwa taucht die Mehrheit der Variationsphrasen (a3-4, a9, a10) auch bei anderen Spielern auf, und die übrigen sind nach ähnlichen Prinzipien konstruiert. Insgesamt lassen sich aber auch eine Reihe deutlicher Unterschiede zu Thirakwas Interpretationen erkennen:

- Die Spielweise des *bāyā* enthält kaum Varianten und beschränkt sich auf die Schläge der originalen *bol*.
- Die Dynamik wird als formbildendes Mittel eingesetzt.
- Phrase O ist (fast) die einzige Phrase, die mehrfach auftaucht, das heißt, dass – anders als bei Thirakwa – keine weiteren Phrasen eine quasi thematische Funktion übernehmen.
- Alle *khālī-bharī*-Zyklen sind symmetrisch.
- Die *bol*-Gruppe *dhādhā* wird ausgiebig verwendet.
- Das bei Thirakwa prominente Konstruktionsprinzip, eine zehnsilbige Sequenz mit der Schlussformel abzuschließen, fehlt bei Habibuddin.

Die für Thirakwa wichtige Frage der Kontrastierung von Anfangsklängen und Gliederungen benachbarter Phrasen stellt sich bei Habibuddin nicht, weil bei ihm immer nur eine zusammenhängende Phrase allein eine *khālī-bharī*-Hälfte bildet. Die einzige Ausnahme findet sich in a9, wo eine Variationsphrase mit O kombiniert wird. Da sie aber nicht mit der Schlussformel endet, verbindet sie sich viel stärker mit der nachfolgenden Phrase O und steht ihr weniger als eigenständige abgetrennte Einheit gegenüber.



Der Variationsverlauf ist klar in zwei Abschnitte gegliedert, eine prozessuale Entwicklung der *khālī-bharī*-Zyklen lässt sich aber ebensowenig feststellen wie bei Thirakwa. Über das Maß an Spontaneität lässt sich aufgrund einer einzigen Aufnahme keine Aussage machen.

### 6.3 Keramatullah Khan

Keramatullah-2: Transkriptionsteil Seiten 23 und 25

Keramatullah Khan war Sohn und Schüler von Masit Khan und *khalīfā* des Farrukhābād-*gharānā*. Im Unterschied zu Thirakwa und Habibuddin besteht demnach keine direkte Verbindung zur Delhi-Tradition.

#### Spielweise des *bāyā*

Keramatullahs Spielweise des *bāyā* hat mehr mit der von Thirakwa gemein als mit der von Habibuddin, unterscheidet sich aber von beiden erheblich. Zu Beginn finden sich dieselben hinzugefügten Schläge wie bei Thirakwa, etwa in a1m1-2 (*dhādhiṭa* und *dhīṭa*). Später kommen bei manchen *bol*-Gruppen noch weitere Schläge hinzu, wie in a3v1, wo *dhīṭa* mit zwei *bāyā*-Schlägen gespielt wird, was sich in den *bol* nicht wiedergeben lässt (siehe Abb. 6.10 unten).

3

dhā ti ṭa    dhīṭa    dhi ṭa    dhā|dhi ṭa    dhā ge    ṭin nā kiranāka

Abb. 6.10 Keramatullah-2, a3v1 (*mātrā* = 56, einfache *bol*-Dichte)

Besonders auffällig sind aber jene Schläge, die sich in doppelter *bol*-Dichte, bis auf wenige Ausnahmen, bei allen Vorkommnissen der weiter unten beschriebenen Phrasen A und C finden (erstmals a7m3-4 bzw. a7m13-14), und teilweise auch bei Phrase O (erstmals a4m1). Abb. 6.11 weiter unten zeigt eine Kombination der beiden Phrasen.

C

A

dhādhiṭa    dhīṭa    dhiṭa    dhā|dhiṭa    dhāge    dhinā    kiranāka    tirakita    dhādhiṭa    dhīṭa    dhi|dhiṭa    dhāge    tinākena

Abb. 6.11 Keramatullah-2, a7v4 (*mātrā* = 56, doppelte *bol*-Dichte)

Es ist nicht immer erkennbar, ob auf jede einzelne Silbe ein eigener Schlag erfolgt, von denen jeder zweite mit erhöhtem Druck auf das Fell gespielt wird, oder ob der Impuls auf jede

zweite Silbe nur durch ein rhythmisch akzentuiertes Glissando entsteht. Das Resultat ist auf jeden Fall, dass sich der *bāyā* rhythmisch von den *dāyā*-Akzenten und den *bol*-Gruppierungen löst. Im späteren Variationsverlauf tritt immer häufiger der Fall ein, dass eindeutig nur vier Schläge pro *mātrā* zu hören sind, die jeweils ohne rhythmischen Impuls hoch glissandieren, wie bspw. in a11v1, ab Mitte der ersten *mātrā*.

Diese *bāyā*-Spielweise stellt das Konzept von *bol*-Gruppen und „Wörtern“ infrage. In a11m3-4 in Abb. 6.12 beispielsweise wird die Gliederung der *bol*-Sequenz, wie sie aufgrund der „Wörter“ des Themas lauten müsste, vollständig von den *bāyā*-Akzenten überformt:

*bol*-Gruppen des Themas:  
dominanter Rhythmus bei Keramatullah:

*dhāṭiṭa ṭiṭa ṭiṭa dhāṭiṭa...*  
*dhāṭi ṭati ṭati ṭadhā ṭiṭa...*

dhādhiṭa	dhiṭa	dhiṭa	dhādhhiṭa	dhāge	tinākena
----------	-------	-------	-----------	-------	----------

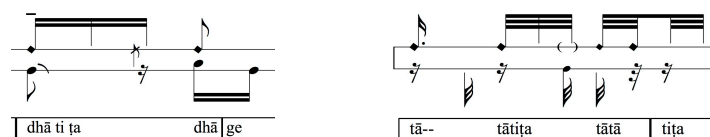
**Abb. 6.12** Keramatullah-2, a11m3-4 (*mātrā* = 56, doppelte *bol*-Dichte)

Man könnte deshalb argumentieren, die von mir gewählte Notation (*dhādhiṭa dhiṭa dhiṭa dhādhiṭa*) sei doppelt irreführend: weder sind die korrekten Silbenanlaute stimmhaft und aspiriert, also jene, die einen *bāyā*-Schlag repräsentieren sollten, noch wird die beim Hören wahrgenommene Gliederung ersichtlich. Da die *bol ṭiḍha* nicht existieren bzw. schlecht auszusprechen wären, ließen sich „korrekte“ Silben nur bilden, wenn komplett andere *bol* gewählt würden, etwa *dhāṭi dhiṭa dhiṭa dhiṭā dhiṭa*. Abgesehen davon, dass auch *dhiṭā* ungewöhnlich ist, widerspräche dies den Konventionen, wie sie mir in meinem *tablā*-Unterricht und in Gesprächen vermittelt wurden. Denn für die Identität der Phrasen O, A und C, die bei ihrem erstmaligen Erscheinen in unzweideutiger, durch den *bāyā* hervorgehobener Gruppierung erklingen, ist primär der *dāyā* entscheidend. Es ist ein sehr verbreiteter Vorgang, dass sich in verschiedenen Situationen bei unveränderter *dāyā*-Hand die *bāyā*-Schläge ändern können. Wird bspw. wie in a5v1 die *bol*-Gruppe *dhādhiṭa* mit nur einem *bāyā*-Schlag gespielt, was auch bei Thirakwa vorkommt, so wird daraus nicht *dhānāṭiṭa*, und schon gar nicht *dhātāṭiṭa*. Die Identität der *bol*-Gruppe, und somit die *bol* selber, ändern sich nicht durch den weggelassenen Schlag, genausowenig wie in a12v1, wo die Schlussformel durch Auslassung des ersten *bāyā*-Schlages nicht zu *tāgedhināgena* wird. In beiden Fällen ist es das Nachklingen des vorherigen Schlages, das den aspirierten, stimmhaften Anlaut der Silbe *dhā* rechtfertigt, auch wenn kein gleichzeitiger *bāyā*-Schlag erfolgt. Da nun in der fraglichen Se-

quenz in a11m3-4 der *bāyā̃* durchgängig aktiv ist, habe ich mich entschieden, so oft wie möglich einen stimmhaften, aspirierten Silbenanlaut zu notieren (*dhādhiṭa dhīṭa dhiṭa dhādhiṭa*).

Das Maß an Freiheit, das dem *bāyā̃* zugestanden wird, ist ein wichtiges stilistisches Merkmal. Habibuddin verwendet in der oben besprochenen *qāyda*-Interpretation kaum Varianten im Spiel des *bāyā̃* und betont dadurch die Identität der *bol*-Gruppen, mithin ihren Wortcharakter. Thirakwa modifiziert den *bāyā̃* je nach der Phrase, in der eine *bol*-Gruppe steht, manchmal auch in Abhängigkeit der Phrasenkombinationen, ohne aber die ursprünglichen *bol*-Gruppierungen des Themas infrage zu stellen. Bei Keramatullah hingegen gehen die Varianten sehr viel weiter, der *bāyā̃* wird teilweise Träger einer eigenständigen Stimme, welche die *bol*-Gruppierungen überformt. Die reine *bol*-Notation stößt hier an Grenzen.

Neben den offenen *bāyā̃*-Schlägen finden sich auch geschlossene, die in der *bol*-Notation nicht darstellbar sind. Dazu zählen *ke*-Schläge, die an mehreren Stellen Vorschläge vor *ṭa* in den *bol*-Gruppen *dhātīṭa* oder *tātīṭa* bilden (a2m13, a4m7 und m15; erstes Beispiel in Abb. 6.13), was strenggenommen *kṛa* ergäbe, und solche, die zu *kinār-tā* hinzugefügt werden, teilweise mit eigenem „Vorschlag“ wie in a7m9 vor *tātā* (zweites Beispiel in Abb. 6.13).



**Abb. 6.13** Keramatullah-2, a4m7-8 und a7m9-10

Für Delhi-*qāyda* gilt eigentlich folgende Konvention: die *band*-Form von *dhin* lautet *tin* und wird mit einem geschlossenen *bāyā̃*-Schlag gespielt, jene von *dhā* lautet *tā* und wird ohne *bāyā̃* gespielt. So wurden bisher alle Schlussformeln notiert und auch alle Notenbeispiele zu Delhi-*qāyda*. Hierbei handelt es sich aber ebenfalls, wie beim Grad der Freiheit in der Gestaltung der offenen *bāyā̃*-Schläge, um eine Frage der Stilistik, des *bāj*.<sup>500</sup> Keramatullah fügt diese Schläge vor *ṭa* und zu *tā* nur an wenigen Stellen in seine Interpretation des Delhi-*qāyda*

<sup>500</sup> Kippen schreibt, Musiker der Lucknow-Tradition, die zusammen mit den Farrukhābād- und Banāras-*gharānā* den *pūrab bāj* bilden, würden jeden offenen *bāyā̃*-Schlag einer *khulā*-Phrase in ihrer *band*-Form durch einen geschlossen ersetzen und demonstriert dies auch anhand des Delhi-*qāyda* 1 (vgl. Kippen 1988b: 159). Afaq Hussain, Kippens Lehrer und Repräsentant des Lucknow-*gharānā*, tut dies zwar in den hier besprochenen Interpretationen des Delhi-*qāyda* 1 nicht, was aber, so muss man schlussfolgern, daran liegt, dass er sich bewusst an die Konventionen des Delhi-*bāj* hält.

1 ein. Es handelt sich demnach nur um eine der verschiedenen Varianten, dieselben *bol* mit Hilfe des *bāyā* unterschiedlich zu spielen.

### Nicht zum Thema gehörige *bol* und *bol*-Sequenzen

Keramatullah erweitert das *qāyḍā*-Thema nicht nur durch eine variantenreiche Spielweise der originalen *bol*-Gruppen, er verwendet auch zahlreiche *bol* und *bol*-Sequenzen, die nichts mit dem Thema zu tun haben. Sie lassen sich in vier Kategorien einteilen: Elemente, die für *peškār* typisch sind, abgewandelte Schlussformeln, *relā*-artige Sequenzen und einzelne nicht zum Thema gehörige *bol*-Gruppen.

Die *peškār*-Anklänge finden sich naturgemäß in den ersten *āvartan*, da die für *peškār* charakteristischen *bol* Sequenzen nur in einfacher *bol*-Dichte gespielt werden.<sup>501</sup> Die entscheidende *bol*-Gruppe ist die *peškār*-Schlussformel *tātinā* (auch *dhātinā* und *dhādhinā*) in den Phrasen b und D sowie in a5m16, die in Kapitel 1.6 vorgestellt wurde.<sup>502</sup> In Phrase b erinnern zudem auch die synkopierten *tā*-Schläge an *peškār*-Interpretationen: Keramatullah selbst spielt beispielsweise auf der Aufnahme Keramatullah-2, der die hier besprochene *qāyḍā*-Interpretation entstammt, im eröffnenden *peškār* im elften *āvartan* folgende Phrase, die in ihrer zweiten Hälfte mit der *khulā*-Variante von Phrase b identisch ist.<sup>503</sup>

*dhin- dhātirakiṭataka dhātiralkiṭataka tiṭakaṭa gadigena dhā- |--dhā- --dhā- |--dhā- tin-nā*

Aber nicht nur die beiden Phrasen b und D erinnern an *peškār* und klingen fremd im Kontext eines Delhi-*qāyḍā*, auch die Einstreuung von Sequenzen in doppelter *bol*-Dichte, die in a4 und a5v1 mit Phrase D kombiniert sind, ist typisch für *peškār*-Interpretationen.<sup>504</sup> Der Abschnitt, der von diesem Ausflug in eine ganz andere Form der *tablā*-Musik geprägt ist, umfasst die beiden *āvartan* vier und fünf.

Die Schlussformel tritt in folgenden Varianten auf (hier jeweils nur in einer Form notiert, mit Übergang von *khulā* zu *band* bei *tin*):

<sup>501</sup> Dies trifft nur auf eine bestimmte Art der *peškār*-Interpretation zu, die Ahmedjan Thirakwa popularisiert hat. Für andere Formen gilt dies nicht (vgl. Kapitel 5.3).

<sup>502</sup> Es sei hier auch auf die in Kapitel 4.7 erwähnte *qāyḍā*-Interpretation von Afaq Hussain verwiesen, die ebenfalls diese *peškār*-Schlussformel enthält.

<sup>503</sup> Vgl. Keramatullah-2 4:40. Auch bei Thirakwa sind solche Synkopen in ähnlichem Zusammenhang anzutreffen, bspw. in a4 des *peškār* in Thirakwa-1.1 und in a7 des *peškār* in Thirakwa-2.1 (vgl. Kapitel 5.3).

<sup>504</sup> Genauer gesagt: dass Phrasen, die verschiedene *bol* verwenden, einander in unterschiedlicher *bol*-Dichte gegenübergestellt werden, ist typisch für *peškār*. Bei *qāyḍā* wird der Übergang zu einer höheren *bol*-Dichte gelegentlich ähnlich gestaltet, dann sind die Phrasen aber alle vom Thema abgeleitet, verwenden also dieselben *bol*, und die höhere *bol*-Dichte wird kurz darauf endgültig erreicht. Vgl. die Interpretationen von Sudhir Mainkar, Zakir Hussain, Abhijit Banerjee und Aneesh Pradhan.

*dhāgetinākena*  
*dhāgetinā kṛadhā (tiṭa)*  
*dhāgetinākiranāka (tirakīta)*  
*dhāgetinākitataka*  
*dhāgetinā dhāge(dhināgena)*  
*dhāgetinā dhā-*  
*dhāgetinā dhādhā*

Welche Variante wann erklingt, ist durch den Kontext der Phrasen streng determiniert: die unveränderte Schlussformel tritt vor den Phrasen O, b, C, und D auf, sowie vereinzelt vor Variationsphrasen, die nur einmal vorkommen; zwei Mal tritt vor Phrase A bzw. A' die zweite Variante mit *kṛadhā* auf, ansonsten immer die dritte mit *kīranāka*; die vierte mit *kitataka* führt entweder zu *tit-* als abgeändertem Beginn von Phrase O, oder zu einer längeren *relā*-artigen Sequenz bzw. zum *tihār*; die fünfte mit *dhāge* steht immer vor Phrase E; Varianten sechs und sieben schließlich treten je nur einmal auf und werden von einer einmaligen Variationsphrase oder von O gefolgt.

Während *kīranāka* als Teil der Schlussformel interpretiert werden kann, da im Grunde nur zwei Füllschläge eingefügt sind,<sup>505</sup> liegt in den anderen Fällen eher ein Abbrechen der Schlussformel vor, insbesondere bei der fünften, weil *dhāge* eindeutig schon Beginn der nächsten Schlussformel ist. Nicht zum traditionell überlieferten Thema gehörige *bol* enthalten nur die zweite, dritte und vierte Variante, wobei Keramatullah die zweite und dritte schon im ersten *khālī-bharī*-Zyklus einführt, weshalb *kra* und *kīranāka* eigentlich als zu seiner Version des Themas zugehörig aufgefasst werden müssen. Die zweite Variante ist auch bei Thirakwa-6 und Thirakwa-13 anzutreffen und wird auch dort von *tiṭa* gefolgt, so dass phrasenübergreifend die *bol*-Gruppe *dhātiṭa* entsteht. Die dritte Variante mit *kīranāka* wird bei Keramatullah immer durch *tirakīta* fortgesetzt, so dass die Phrasen O und A durch die *bol*-Sequenz *kīranākatirakīta* verknüpft werden.<sup>506</sup>

Ein *mukhṛā* führt auf *sam* hin, den Beginn eines *āvartan*. Der einzige *mukhṛā* findet sich demnach am Ende von a6, wo er zur doppelten *bol*-Dichte überleitet.<sup>507</sup> In a16m3 kehrt er leicht modifiziert am Beginn einer Phrase wieder. Die deutlich längeren und auch doppelt so schnellen Sequenzen in a10v3, a12v3, a13v3 und a14v3 führen alle auf Phrase O oder O' hin, nicht auf den Beginn eines *āvartan*, weshalb ich sie als *relā*-artig bezeichne. Diese Sequenzen

<sup>505</sup> Vgl. Kapitel 1.6.

<sup>506</sup> Thirakwa spielt eine *qāyda*-Komposition, die in der Mitte einer *khālī-bharī*-Hälfte eine ähnliche, allerdings doppelt so lange *bol*-Sequenz enthält (*kīranāka tirakītatataka tā-tirakīta*), als Bestandteil des Themas.

<sup>507</sup> Auch Thirakwa spielt einen fast identischen *mukhṛā* in Thirakwa-6 und Thirakwa-13, ebenfalls als Auftakt zur doppelten *bol*-Dichte.

sind, zumindest was die erhöhte *bol*-Dichte anbelangt, durch die Sequenz *kirānākatirakīta* in Keramatullahs Variante des Themas angelegt und wirken deshalb nicht völlig fremd, sondern wie eine steigernde Ausweitung dieses Verbindungselements. Im Detail lassen sie sich aber nicht darauf zurückführen. Der *tihā* in a16v3-4 benutzt, bis auf die erste Viertel-*mātrā*, genau die *relā*-artige *bol*-Sequenz aus a12m11-12, die Formel lautet  $8 = \{2+1\}^T$ , ist also von der Struktur her identisch wie bei Habibuddin und in den meisten Fällen bei Thirakwa.

Die einzelnen nicht im Thema enthaltenen *bol* lauten *titiṭa* bzw. *dhitiṭa*, *dhāgena*, *tit* und *kraghe*-. Die beiden erstgenannten tauchen in Phrase E und E' auf, anstelle des, im Sinne der originalen *bol* des Themas, „korrekten“ *dhātiṭa*. Auch bei Thirakwa taucht der Dreisilber *dhāgena* in ähnlichem Kontext als Ersatz von *dhātiṭa* auf. Das abrupte Innehalten auf dem gedämpften *tit*--, dem immer *kiṭataka* als Auftakt vorausgeht, bildet einen starken Kontrast zum nachklingenden *tā*-- bzw. *dhā*--, mit dem o' bzw. O' normalerweise beginnen. Besonders in a10v4 und a13v4 kommt dieser Effekt zum Tragen, wo *tit*-- nicht auf den Beginn der *khālī*-Hälfte fällt, sondern genau in deren Mitte, wo eigentlich die Rückkehr zu *khulā-bol* erwartet wird, die danach mit 3/8-*mātrā* Verspätung erfolgt. *Kraghe*- in a15m3 schließlich ist rätselhaft: *kradhin* oder *kradhā* wären bekanntere *bol*, aber ein *dāyā*-Schlag ist nicht zu hören.

### Mehrfach auftretende Variationsphrasen

Die Variationsphrasen lassen sich klar in zwei Gruppen einteilen: solche, die mehrfach wiederkehren und offensichtlich vorkomponiert sind, und solche, die nur einmal auftreten und einen hohen Grad von Spontaneität vermuten lassen. Erstere dominieren das Geschehen, obwohl es nur ganz wenige verschiedene sind. In ihrer häufigsten Erscheinungsform und mit der Anzahl ihres Auftretens lauten sie wie folgt:

A:	<i>tirakīta dhādhiṭa dhiṭa dhādhiṭa dhāgetinākena</i>	15x
b:	<i>tātiṭa tā- tā- tā- tā- tā- tātinā</i>	2x
C:	<i>dhādhiṭa dhiṭa dhiṭa dhādhiṭa dhāgetinākena</i>	9x
D:	<i>dhātiṭa dhāge tātinā</i>	6x
E:	<i>dhināgena dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena</i>	11x

Phrasen b und D fallen, wie besprochen, aus dem Rahmen, da sie aufgrund der Schlussformel deutlich an *peškār* erinnern. Sie tauchen aber auch nur lokal sehr begrenzt in einfacher *bol*-Dichte auf, b überhaupt nur zweimal, D nur in a4-5. Phrase A ist eine Variante der Modellphrase 2. Außer in a2v2 und a10v4 ist das erste *dhiṭa* durch *tirakīta* ersetzt, ansonsten tritt sie aber identisch bei Thirakwa sowie einer Reihe weiterer Spieler auf. Phrase C ist nach demselben Prinzip konstruiert: je zweimal *dhiṭa* und zweimal *dhādhiṭa* gefolgt von der

Schlussformel. Die Elemente sind bei Phrase C aber anders angeordnet: statt 2 3 2 3 lautet die Gliederung 3 2 2 3. Es handelt sich also um eine der beiden palindromartigen Anordnungen, die Thirakwa nicht verwendet, die aber auch in der gemeinsamen Interpretation von Shankar Ghosh und Shyamal Bose auftaucht.

Phrase E und ihre Varianten sind der Modellphrase 1 ähnlich, die unter anderem bei Thirakwa anzutreffen ist:

Modellphrase 1: *dhīṭadhīṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena*  
 E: *dhināgena dhāṭiṭa **dhīṭiṭa** dhāgetinākena*  
 E': *dhināgena dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena*  
 E'': *dhināgena dhāṭiṭa **dhāgena** dhāgetinākena*  
 E''': *dhināgena **dhā-- dhāṭiṭa** dhāgetinākena*

In Kombination mit O, in der sie bis auf eine Ausnahme (CE'') immer auftauchen, zeigt sich aber auch eine Verwandtschaft mit Modellphrase 4:

Modellphrase 4:  
*dhāṭiṭa dhāṭiṭa **dhāgetinā-** dhāṭiṭa dhāge|dhināgena dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena*  
 Keramatullah, Phrase E':  
*dhāṭiṭa dhāṭiṭa **dhādhāṭiṭa dhāgetinā** dhāge|dhināgena dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena*

Modellphrase 4 habe ich in Kapitel 1.6 als aus drei Teilphrasen zusammengesetzt beschrieben. Die Phrasenkombination bei Keramatullah unterscheidet sich zwar nur in zwei *bol*-Gruppen, da Phrase O aber bis zu den letzten beiden Silben der Schlussformel intakt bleibt, scheint es angemessener, von einer Verknüpfung zweier Phrasen durch eine phrasenübergreifende Schlussformel zu sprechen.

Die Varianten der Phrase O betreffen neben der Schlussformel auch die erste *bol*-Gruppe, die entweder durch *dhā--*, *dhā-na*, *dhā-kṛa* oder *tit--* ersetzt ist. Von a8 an beginnt mehr als die Hälfte aller *vibhāg* auf diese Weise mit einem kurzen Stehenbleiben oder Innehalten. Phrase O tritt insgesamt vierzig Mal auf, zusammen mit A, C und E dominieren demnach nicht mehr als vier verschiedene Phrasen den gesamten Variationsverlauf, sie klingen allerdings durch das Spiel des *bāyā* und lokale *bol*-Varianten immer wieder anders.

### Einmal auftretende Variationsphrasen

Immerhin sechzehn verschiedene Phrasen treten nur ein einziges Mal auf. Die Phrasen in a2v1 und a5m3-4 sind identisch mit den beiden Hälften von Modellphrase 5, die auch bei

Habibuddin anzutreffen ist, und deren Wiederholungsstruktur in Kapitel 6.2 beschrieben wurde.<sup>508</sup>

Modellphrase 5:

a5-6: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa ṭiṭa dhādhātiṭa | ṭiṭa dhādhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

Keramatullah Khan:

a2v1: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa ṭiṭa dhādhātiṭa*

a5m3-4: *dhiṭa dhādhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

Die Phrase in a5m1-2 ist sehr einfach gebaut und taucht ähnlich bei Latif Ahmed auf.<sup>509</sup> Sie unterscheidet sich von O nur dadurch, dass die Schlussformel durch die Wiederholung der ersten beiden *bol*-Gruppen ersetzt ist. Die Phrase in a2v4 unterscheidet sich nur geringfügig von jener in a5m3-4: das erste *dhā* ist *sur* gespielt statt *kinār*, weshalb ich bei der Transkription *dhinā* gewählt habe. Dadurch entsteht ein Anklang an die *peškār*-Schlussformel am Ende des ersten *vibhāg*.<sup>510</sup> Die letzte Phrase vor dem Wechsel zur doppelten *bol*-Dichte hat nichts mit dem *qāyḍā*-Thema zu tun, sondern setzt die *peškār*-artigen Gedanken der *āvartan* vier und fünf fort.

Die übrigen elf vereinzelt auftretenden Phrasen lauten in der Reihenfolge ihres Auftretens (fettgedruckt sind alle *bol*, die nicht zum Thema gehören):

a9m13-14:	<i>dhātiṭa dhiṭa dhatiṭa dhā- dhāgetinākitataka</i>
a11m1-2:	<i>dhātiṭa dhiṭa dhādhātiṭa dhā dhāgedhināgena</i>
a11m7-8:	<i>dhādhā   ṭiṭa dhāgena dhātiṭa <u>dhādhātiṭa dhāgetinākena</u> [5:4]</i>
a11m11-12:	<i>tāke   tinā tāketinā <u>tātitiṭa</u> tāketinākena</i>
a11m15-16:	<i>trkṭ <u>dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa dhiṭa dhāgetinākena</u> [9:8]</i>
a13m7-8:	<i><u>dhātiṭa dhiṭa dhinā- dhātiṭa dhāgetinā kttk</u> [17:16]</i>
a15m1-2:	<i>dhātiṭa dhā- <u>dhādhinā</u> {dhāgedhinā}</i>
a15m3-4:	<i><u>kṛaghe- kṛaghena</u> dhādhātiṭa dhāgedhināgena</i>
a15m11-12:	<i>tāke   tinā tāketinākena kena tāketinākena</i>
a16m3-4:	<i>dhā <u>kitataka taka tirakita</u> dhiṭa <u>dhāti</u> dhāgedhināgena</i>
a16m5-6:	<i>dhā-- <u>dhādhin-</u> dhā--- dhāgena dhātiṭa</i>

Die meisten sind mit den Phrasen O, A und C verwandt, indem sie deren *bol*-Gruppen anders anordnen. Die dritte, fünfte und sechste enthalten *laykārī*, das heißt die *bol*-Dichte weicht vorübergehend von der vorherrschenden ab. In allen drei Fällen müssen, damit die Phrase mit einer vollständigen Schlussformel enden kann, ein oder zwei überzählige Silben im *vibhāg*

<sup>508</sup> Die Phrase in a2v1 findet sich auch in Keramatullahs „42 Lessons for Tabla“, die Robert Gottlieb aufgezeichnet hat. Vgl. Gottlieb 1977: 12.

<sup>509</sup> Vgl. Kapitel 6.11.

<sup>510</sup> Im *peškār*-Spiel von Thirakwa, das, wie andernorts erwähnt, viele *tablā*-Spieler beeinflusst hat, werden die Silben *dhin* und *tin* in bestimmten Kontexten wahlweise als *sur-tā* oder als *syāhī-tin* ausgeführt.



untergebracht werden, was zu einer Beschleunigung gegen dessen Ende hin führt.<sup>511</sup> Die vierte und die drittletzte Phrase fokussieren auf die Schlussformel. Dadurch, dass sie nicht in einen Variationsprozess eingebunden sind, also jeweils nicht von ähnlichen oder nach einem ähnlichen Prinzip konstruierten Phrasen umgeben sind, die den Fokus auf eine bestimmte Eigenschaft lenken würden, wirken alle diese einmalig auftretenden Phrasen stark „improvisiert“, als hätten sie sich primär spontanen Einfällen zu verdanken haben.

### Abfolge der Phrasen und *khālī-bharī*-Zyklen

Die folgende Übersicht zeigt die Abfolge aller Phrasen, ohne Angabe der Varianten (ein „-“ steht für eine einmalig auftretende *bol*-Sequenz, ein „\*“ für eine *relā*-artige Sequenz, die gepunktete Linie zeigt den endgültigen Übergang zur doppelten *bol*-Dichte):

O	A	o	A
-	A	b	-
C	A	o	A
<u>OD</u>	<u>oD</u>	<u>OD</u>	<u>oD</u>
--	DD	b	-
<u>A</u>	<i>(bāyā̃ stimmen)</i>		<u>o</u>
OA	OA	oe	CA
OA	OE	oe	OE
CA	OE	oc	-A
CE	OE	*o	OA
-C	O-	o-	O-
OE	OO	o*	OA
OE	O-	*o	OE
CO	CO	**	OE
--	OA	o-	OC
O-	-O	<i>tihāī</i>	

Ein bedeutender Unterschied zu den bisher besprochenen *qāyḍā*-Interpretationen von Thirakwa und Habibuddin besteht in der Konstruktion der *khālī-bharī*-Zyklen: alle bis auf den ersten und die beiden in a4 sind asymmetrisch, und alle bis auf die beiden in a4 gehen über einen ganzen *āvartan*. Das heißt, die *band-bol* fallen immer genau in den *khālī-vibhāg*, die *khālī-bharī*-Struktur der *qāyḍā*-Interpretation ist vollständig mit jener des *tāl* kongruent. Dies ist bei Habibuddin nicht immer, und bei Thirakwa überwiegend nicht der Fall. Die ersten sechs *āvartan* können mit ihrem teilweise *peśkār*-artigen Charakter als Präsentation der relevanten Phrasen O, A und C aufgefasst werden. Sobald die doppelte *bol*-Dichte endgültig

<sup>511</sup> Eine mögliche Erklärung für dieses Phänomen wäre, dass die spontane Permutation der *bol*-Gruppen zu einer Sequenz führt, die ohne diese Anpassung nicht „aufgehen“ würde. Zumindest von Aneesh Pradhan weiss ich aus persönlichen Gesprächen, dass er gelegentlich zwar spontan, aber doch mit Absicht solche überzähligen Silben, die zu *laykārī* führen, einfügt.

erreicht ist, ab dem siebten *āvartan*, ist jeder *khālī-bharī*-Zyklus aus acht Phrasen gebildet, und die meisten davon bestehen aus den vier immer wieder anders kombinierten Phrasen O, A, C und E. Dazwischen eingestreut sind die *relā*-artigen Sequenzen und die einzelnen, mutmaßlich spontan kreierten Variationsphrasen.

Die Phrasen scheinen auf unsystematische Weise kombiniert, nur wenige Regelmäßigkeiten lassen sich erkennen: E erscheint immer in der zweiten Hälfte eines *vibhāg*, meist mit O kombiniert, einmal aber auch mit C. A erscheint in doppelter *bol*-Dichte ebenfalls immer in der zweiten *vibhāg*-Hälfte, entweder mit O oder mit C kombiniert, und in einfacher *bol*-Dichte im zweiten oder vierten *vibhāg*, außer in a6 im ersten. O erscheint hingegen, wie bei Thirakwa, meist in der ersten *vibhāg*-Hälfte, außer in a12 in Kombination mit sich selber und in a14 in Kombination mit C, außerdem in a16 in Kombination mit einer einmalig auftretenden *bol*-Sequenz. C erscheint in Kombination mit O, A oder E, entweder an erster oder an zweiter Stelle. Fast alle kombinierten Phrasen kontrastieren in ihrem Anfangsklang, Ausnahmen sind nur die seltenen Kombination CO und OC, sowie die Kombination OD in a4, und vier Kombinationen, bei denen eine einmal auftretende Phrase beteiligt ist (a11v1, a13v2, 16v1 und 16v2).

Die Größenordnung einer einzelnen „Variation“, die in der Literatur zur *tablā*-Musik und auch in der oben analysierten *qāyda*-Interpretation von Habibuddin mit einem *khālī-bharī*-Zyklus zusammenfällt, und die als *bal*, *palta* oder *peñc* bezeichnet werden, lässt sich hier bei Keramatullah unmöglich bestimmen: einerseits enthalten die *khālī-bharī*-Zyklen großteils die immer gleichen Phrasen, heben sich also nur durch deren Reihenfolge voneinander ab, andererseits sind die tatsächlich einzigartigen Variationsphrasen entweder marginal, weil sie nur einen Achtel des Zyklus ausmachen, oder ein Zyklus wie jener in a11 enthält gleich vier völlig verschiedene solcher Variationsphrasen. Das Phänomen, dass dieselben Phrasen immer wieder in neuen Kombinationen auftauchen, erinnert an Thirakwa. Dort betrifft es aber nicht, wie bei Keramatullah, alle *khālī-bharī*-Zyklen, außerdem sind die Zyklen halb so lang und überwiegend symmetrisch, so dass ein einzelner Zyklus eine stärkere eigene Identität besitzt.

### **Zusammenfassung**

Man kann klar unterscheiden zwischen wiederkehrenden Strukturen, die offensichtlich komponiert und eingeübt sind (die Phrasen A, b, C, D und E sowie die Modifikationen der Schlussformel, die diese verbinden), lokalen Varianten, die aus der Ersetzung bestimmter Bausteine resultieren und auf ähnliche Weise auch im *thekā*-Spiel fortlaufend spontan erzeugt

werden (*dhā--/dhā-kr/dhā-na* und *dhāṭiṭa/dhāgena/dhitiṭa*), und einzelnen Phrasen, die nur einmal auftauchen, und von denen angenommen werden kann, dass sie spontan gebildet werden. Die „Variation“ ist bei Keramatullah gewissermaßen universell und betrifft konstant jede Größenordnung: von der Ausführung der einzelnen *bol*-Gruppen durch unterschiedliche Spielweisen des *bāyā*, über die Variantbildungen zu bestimmten Phrasen, insbesondere durch Ersetzungen des Anfangs und Endes von *O* sowie einzelner *bol*-Gruppen in *E*, bis zu der Kombination zweier Phrasen innerhalb eines *vibhāg* und schließlich der Bildung ganzer *khālī-bharī*-Zyklen. Die lokale Unvorhersehbarkeit ist dadurch maximal. Abgesehen von einer leichten Zunahme der *relā*-artigen Sequenzen, die immer im *khālī-vibhāg* auftreten, ist eine Entwicklung oder ein übergeordneter Prozess nicht zu erkennen.

Die Fülle an Elementen in Keramatullahs *qāyda*-Interpretation, die zusätzlich zu den originalen *bol*-Gruppen eingeführt werden oder deren Struktur überformen, widerspricht klar den *qāyda*-Regeln, die in Kapitel 4.2 erläutert werden und über die in der Literatur Konsens herrscht. Es ist nicht möglich, Keramatullahs hier besprochene Interpretation von Delhi-*qāyda* 1 und ihre „Regelverstöße“ aufgrund einer einzigen Aufnahme korrekt einzuordnen. Dass er mit den Konventionen vertraut war, steht aber vollkommen außer Frage. Dies beweisen nicht nur Interpretationen anderer *qāyda*- und *relā*-Kompositionen, etwa jene, die Robert Gottlieb im Jahr 1971 aufgenommen und später transkribiert hat, sondern auch seine von Gottlieb aufgezeichneten und publizierten „42 Lessons for Tabla“.<sup>512</sup> Sie enthalten unter anderem auch zu Delhi-*qāyda* 1 vier völlig konventionell gebaute Variationen, die symmetrische *khālī-bharī*-Zyklen bilden und nur die *bol* des Themas verwenden.<sup>513</sup>

#### 6.4 Kanai Dutta

Dutta-1.3: Transkriptionsteil Seiten 32 und 34

Kanai Dutta lebte in Kolkata und war erst Schüler von Masit Khan, dem Vater und Lehrer von Keramatullah Khan, dann von Jnan Prakash Ghosh. Letzterer hatte selber von Masit Khan gelernt, außerdem von dessen Schülern Azim Baksh Khan, von Keramatullah Khan, sowie von Firoz Khan, einem *tablā*-Spieler der Panjāb-Tradition aus Lahore.<sup>514</sup>

<sup>512</sup> Vgl. Gottlieb 1973 und 1977.

<sup>513</sup> Die einzige nicht ganz konventionelle *bol*-Gruppe ist *dhānālnā--*, die aber als vereinfachte Ausführung von *dhādhāldhā--* aufgefasst werden kann.

<sup>514</sup> Vgl. Wegner 2004: 8, und Mistry 1999: chart 20 (S. 243).

Duttas Interpretation des Delhi-*qāyda* 1 scheint sich auf eine sehr bewusste Weise von den Konventionen abzuheben. Das liegt an drei Besonderheiten: erstens an der Beschränkung auf die Rhythmisierung des Themas als alleiniges Variationsprinzip bis zum Erreichen der maximalen *bol*-Dichte; zweitens an der konsequenten Ersetzung der Phrase O durch eine Permutation derselben ab dem siebten *āvartan*; drittens am Einsatz einer bestimmten Art von rhythmischer Komplexität.

Die Spielweise des *bāyā* ist relativ einheitlich im Verlauf der gesamten Variationenfolge. Bei den häufig auf der letzten Silbe einer *bol*-Gruppe notierten Schlägen (*dhātīṭa* und *dhādhātīṭa*) ist, wie bei Keramatullah, nicht immer klar, ob es sich tatsächlich um Schläge, oder nur um plötzliche Druckimpulse auf das Fell handelt. Wichtig ist auf jeden Fall, dass sie den *bol*-Gruppierungen, anders als in vielen Fällen bei Keramatullah, nicht widersprechen, sondern diese eher noch unterstützen, da sie wie Vorschläge vor dem folgenden *dhā* klingen. Oft spielt Dutta ohnehin weder Glissandi noch Zusatzschläge, *dhādhā* spielt er in doppelter *bol*-Dichte sogar konsequent mit nur einem *bāyā*-Schlag. Die bei Thirakwa sehr prominente *bol*-Gruppe *dhiṭa* taucht nur in a12 und a13 auf. In a8 entsteht deshalb, weil die Wiederholung von *ṭīṭa* auch nicht, wie bei Habibuddin, durch einen Akzent abgetrennt wird, der Sechssilber *dhādhātīṭatiṭa*. Eine klangliche Besonderheit ist, dass die letzte Silbe der Schlussformel bis und mit a7 teilweise als *sur*-Schlag ausgeführt wird, und teilweise als halbgeschlossener Schlag, wobei sich die Spieltechnik nicht immer zweifelsfrei identifizieren lässt.

In den ersten sechs *āvartan* spielt Dutta insgesamt acht *khālī-bharī*-Zyklen nacheinander, die nur Phrase O enthalten. Der Zyklus in a6 enthält aufgrund der *bol*-Dichte von sechs *bol* pro *mātrā* in einer *khālī-bharī*-Hälfte dreimal Phrase O, wobei die einzelnen Phrasen durch die Schlussformel, die erst schließt und dann wieder öffnet, miteinander verknüpft sind (*dhāgetināghena*).<sup>515</sup> In a3 handelt es sich um eine exakte Kopie von a6v1-2 mit drei statt sechs *bol* pro *mātrā*, die eigentlich zu erwartende *khālī*-Hälfte fehlt. Alle anderen Zyklen sind in der Hinsicht identisch, dass sie je Hälfte nur einmal Phrase O enthalten. Die Kontraste in der Dynamik sind moderat, der *bāyā* wird fast immer auf die gleiche Weise gespielt, überraschend ist einzig der um eine *bol*-Gruppe vorgezogene Übergang zu *khulā-bol* in a1v4. Variation entsteht allein durch den Wechsel der *bol*-Dichte, und vor allem durch die Rhythmisierung. Die Verteilung der *bol* auf die *mātrā* lautet wie folgt (die erste Zahl

<sup>515</sup> Die Verknüpfung besteht darin, dass *ghena* gleichzeitig zur Schlussformel der ersten Phrase gehört und den Beginn einer *khulā* gespielten Sequenz darstellt.

bezeichnet die tatsächlichen Schläge pro *mātrā*, die zweite die Anzahl Zeiteinheiten, in welche die *mātrā* geteilt wird):

4	4	<i>dhātiṭadhā</i>	<i>ṭiṭa dhādhā...</i>
<b>2</b>	<b>(4) 3</b>	<b><i>dhā(-)ṭi</i></b>	<b><i>ṭa(-)dhā...</i></b>
3	3	<i>dhātiṭa</i>	<i>dhātiṭa...</i>
<b>4</b>	<b>6</b>	<b><i>dhā-ṭi ṭa-dhā</i></b>	<b><i>ṭi-ṭa dhā-dhā...</i></b>
4	4	<i>dhātiṭadhā</i>	<i>ṭiṭa dhādhā...</i>
6	6	<i>dhātiṭa dhātiṭa</i>	<i>dhādhātiṭa dhāge...</i>
8	8	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhā</i>	<i>ṭiṭa dhāgetinākena</i>

Die Erhöhung der *bol*-Dichte in mehreren Schritten ist nichts Ungewöhnliches, insbesondere Zwischenschritte in anderthalbfacher *bol*-Dichte sind häufig anzutreffen.<sup>516</sup> Ungewöhnlich sind eigentlich nur die *āvartan* zwei und vier, in denen konsequent ein jambischer Rhythmus auf das Thema projiziert wird, die Silben also abwechselnd gedehnt und gekürzt werden, entweder punktiert oder triolisch.<sup>517</sup> Der Beginn der beiden *āvartan* mit jambischen Rhythmen ist jeweils durch eine leichte Reduktion der Dynamik hervorgehoben. Dieser Rhythmus widerspricht natürlich der Gliederung der *bol*-Gruppen, zumindest der charakteristischen Dreisilber, und der Höreindruck ist dadurch so ungewohnt und frisch, dass diese einfache Variations-technik die Musik in den ersten anderthalb Minuten alleine trägt. Zwei „dramaturgische Kniffe“ tragen dazu bei: erstens die Reduktion der *bol*-Dichte beim Übergang von a1 zu a2 (in dem Moment, in dem der jambische Rhythmus zum ersten Mal erscheint), die das Thema regelrecht buchstabiert erscheinen lässt, und zweitens die Tatsache, dass die Abfolge der *bol*-Dichten und Rhythmisierungen nicht schematisch ist. Die grundsätzliche Erwartung ist, dass sich die *bol*-Dichte erhöht, die Rhythmisierungen hingegen sind zunächst überraschend. Sobald a4 erklingt lässt sich aber ein Muster erkennen: die nächste zu erwartende Stufe wäre eigentlich jene, die tatsächlich erst in a6 folgt. Stattdessen ist eine Wiederholung von a1 eingeschoben, die erstens die „Triolen“ bricht, und zweitens eine erneute Verlangsamung mit sich bringt (die *mātrā* wird in vier gleiche Zeiteinheiten geteilt statt, wie in a4, in sechs):

<sup>516</sup> Vgl. beispielsweise die weiter unten besprochenen Interpretationen des Delhi-*qāyda* 1 durch Shankar Ghosh und Shyamal Bose, Sudhir Mainkar, Latif Ahmed, Samir Chatterjee, Abhijit Banerjee und Aneesh Pradhan.

<sup>517</sup> Diese Art von rhythmischer „Verzerrung“ der *bol*-Gruppen tritt sonst meist nur lokal auf, nicht auf einen ganzen *khālī-bharī*-Zyklus angewandt, und wird auch eher als agogische Dehnung wahrgenommen denn als präziser Rhythmus. Beispiele für solche lokale Dehnungen, die im Delhi-*qāyda* 1 besonders häufig die erste und fünfte Silbe betreffen, finden sich in Thirakwa-13, bei Shankar Ghosh, Abhijit Banerjee und Aneesh Pradhan. Ein seltenes Beispiel für eine konsequente Rhythmisierung ganzer *khālī-bharī*-Zyklen findet sich bei Thirakwa in Thirakwa-1.5, wo in einigen *āvartan* die erste von vier Silbe so stark gedehnt ist, dass ein quintolischer oder ein triolischer Rhythmus entsteht (x-xxx bzw. x-- xxx).

X-X  
 XXX  
 X-X X-X  
 X X X X  
 XXX XXX

Sobald in a7 die maximale *bol*-Dichte erreicht ist, wird Phrase O für den Rest der *qāyḍā*-Interpretation vollständig durch Phrase A ersetzt. Diese unterscheidet sich von O nur durch die Vertauschung der zweiten und dritten *bol*-Gruppe, wodurch der Rhythmus aber deutlich komplexer, man könnte auch sagen „eckiger“, weniger fließend wird. Eine Interpretation als {*dhātiṭa dhā*}, die eine sehr viel einfachere Betonung der halben *mātrā* bedeuten würde, ist deshalb nicht möglich, weil Dutta *dhādhātiṭa* mit nur einem *bāyā*-Schlag spielt und dadurch klar als zusammenhängende *bol*-Gruppe betont.<sup>518</sup>

Von a8 bis a11 beginnen alle *vibhāg* mit den ersten beiden *bol*-Gruppen von Phrase A, wodurch diese vier *khālī-bharī*-Zyklen einen zusammenhängenden Abschnitt ergeben. Am einfachsten ist jener in a9 konstruiert, nämlich nach demselben Schema, das bei Thirakwa sehr prominent ist: zwei Phrasen, die beide mit Schlussformel enden, werden kombiniert. Die zweite lässt sich als Phrase O deuten, bei der die ersten vier Silben durch den Beginn der Schlussformel ersetzt sind. Die beiden Phrasen kontrastieren nur der Gliederung nach, nicht durch ihren Anfangsklang. In den übrigen drei *āvartan* lassen sich Spuren eines Konstruktionsprinzips erkennen, das ebenfalls an Thirakwa und Habibuddin erinnert, nämlich die Bildung zusammenhängender, doppelt so langer Phrasen durch Zurückspringen bzw. Wiederholen von Teilen der Ausgangsphrase. Zum Vergleich Modellphrase 1, die nach diesem Prinzip konstruiert ist, und die Phrase bei Dutta in a8:

Modellphrase 1: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
*dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
*dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
 a8: *dhātiṭa dhādhātiṭa*  
*dhātiṭa dhādhātiṭa*  
*dhātiṭa dhādhātiṭa*  
*ṭiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

Statt zur vierten Silbe wird demnach zur ersten zurückgesprungen. Die letzte Wiederholung ist nicht vollständig, wie in ähnlichen Fällen bei Habibuddin.<sup>519</sup> Das Resultat unterscheidet sich von Modellphrase 1 gravierend, und dies aus zwei Gründen: erstens werden zwar

<sup>518</sup> Vgl. hierzu Sudhir Mainkars Interpretation von Delhi-*qāyḍā* 1 in Kapitel 6.10, wo in a2-3 durch das *bāyā*-Spiel von Yogesh Samsi die Deutung als {*dhātiṭa dhā*} ebenso denkbar wäre.

<sup>519</sup> Vgl. Kapitel 6.2.

dieselben *bol*-Gruppen wiederholt, bei Dutta fehlt aber die eingefügte Pause, so dass eine Verschiebung um eine Silbe entsteht, und zweitens enthält die gesamte Phrase 33 statt 32 *bol*. Bei Keramatullah (in a11v2, a11v4 und a13v2) treten die überzähligen *bol* immer gegen Ende eines *vibhāg* auf und wirken weniger wie das Resultat einer stringenten Konstruktion, als vielmehr des Bemühens, eine spontane *bol*-Verknüpfung „korrekt“ mit Schlussformel zu beenden. Sie werden auch nicht wiederholt, während die Phrase bei Dutta in jedem *vibhāg* viermal identisch erscheint. Außerdem weichen auch die Phrasen in a10 und a11 um genau eine Silbe von der zu erwartenden *bol*-Dichte ab. Es spricht somit einiges für die Annahme, dass er entweder die Phrase genau so einstudiert, oder sehr oft ähnliche Strukturen gespielt hat.

Die Phrase in a10 besteht aus zwei Hälften, von denen die zweite eine nur um eine Silbe verkürzte Wiederholung der ersten darstellt. Die Kernsequenz bildet eine Kürzung von Phrase A um die dritte *bol*-Gruppe *dhātiṭa*. Diese Konstruktion erinnert an jene Teilphrasen bei Thirakwa und anderen Spielern, die auf einer analogen Kürzung der Phrase O basieren.<sup>520</sup>

Kürzung von O: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
 Kürzung von A: *dhātiṭa dhādhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Während aber von den auf O basierenden Teilphrasen jeweils drei zu einer Phrase verknüpft sind, unter anderem in der Modellphrase 4, wird die Verkürzung von A bei Dutta durch eine Wiederholung der letzten vier Silben der Schlussformel erweitert und mitsamt dieser Erweiterung, sowie der erwähnten Kürzung um eine Silbe, einmal wiederholt.

Die Verwendung der Schlussformel verdient eine genauere Betrachtung. Bei Keramatullah sind es die vier ersten Silben, die wiederholt werden (bspw. in a8v2), hier die vier letzten:

Keramatullah: ... *dhāgedhinā dhāgedhināghena* ...  
 a10: ... *dhāgetināghena tināghena* ...

Das charakteristische Schließen des *bāyā* bei *tinā* und das anschließende akzentuierte Öffnen bei *ghena* erinnert an die Phrasenverknüpfung in a3 und a6.<sup>521</sup> Dadurch, dass es hier aber unmittelbar wiederholt wird, rückt der *khulā-band*-Kontrast als eigenständiges Motiv in den Vordergrund, unabhängig sowohl vom *khālī-bharī*-Prinzip, als auch von der Verknüpfung

<sup>520</sup> Vgl. die Beschreibung der Modellphrase 4 in Kapitel 6.1.

<sup>521</sup> Es ist auch bei Keramatullahs Variante möglich (*dhāgetinā dhāgetināghena*), hat aber einen anderen, weniger „schaukelnden“ Effekt: da die Wiederholung mit *dhāge* beginnt, ist sie stärker abgetrennt und wirkt eher wie ein erneutes Ansetzen als wie eine Erweiterung. Vgl. auch die Analysen von Nizamuddin Khans und Aneesh Pradhans Delhi-*qāyda* 1 den Kapiteln 6.5 und 6.16.

zweier Phrasen. Interessant ist deshalb die Frage, was am Ende der Phrase geschieht, wo die Schlussformel ihre eigentliche Funktion wahrnehmen muss: der kleingliedrige Wechsel zwischen *khulā* und *band*, der keine weiterreichenden Konsequenzen hat, widerspricht der Bildung von *khālī-bharī*-Zyklen, die auf die Funktionalisierung dieses Wechsels angewiesen ist. Die Lösung von Dutta besteht in einer Kürzung der ersten Schlussformel um eine Silbe, wodurch eine rhythmische Irritation entsteht und die gleichmäßige Pulsation, als Voraussetzung für das schaukelnde Hin und Her zwischen *khulā* und *band*, verhindert wird:

a10v1:        *dhāgetināga dhināgena*  
 a10v2:        *dhāgetināga tinākena*  
 a10v4:        *dhāgedhināga tinākena*

Allen drei Varianten ist gemeinsam, dass der abschließende Viersilber vollständig *khulā* oder *band* ist. Der dritte *vibhāg* weicht als einziger ab. Die Pause am Ende wirkt wie ein „Fehler“, jedenfalls ist keine Motivation aus dem Kontext erkennbar: besonders die schwache letzte Silbe der Schlussformel verlangt eigentlich nach einer unmittelbaren Fortsetzung. Eine mögliche Erklärung wäre, dass Dutta eigentlich die Phrase a11v4 spielen wollte und die *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* vergessen hat. Tatsache ist jedenfalls, dass nicht nur die Phrase in a10v3, sondern auch jene in a11v2 und a11v3 mit der Phrase in a11v4 eng verwandt sind: in a11v2 sind am Ende der ersten Hälfte zwei Schläge durch Pausen ersetzt, und die Phrase in a11v3 ist identisch mit jener in a10v3, außer dass die Pause am Ende durch *ṭiṭa* ersetzt ist:

a10v3: *tātiṭa tātātiṭa tāketinākena dhinākena tātiṭa tākena ~~tātātiṭa~~ tāketinākena ----*  
 a11v2: *dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetināghena tinā-- dhātiṭa dhāgena dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
 a11v3: *tātiṭa tātātiṭa tāketinākena tinākena tātiṭa tākena ~~tātātiṭa~~ tāketinākena **ṭiṭa***  
 a11v4: *dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetināghena dhinākena dhātiṭa dhāgena dhādhātiṭa dhāgetinākena*

Ob die Varianten beabsichtigt sind oder nicht, die Verwandtschaft der Phrasen ist offensichtlich. Die Phrasen sind dabei zyklusübergreifend verzahnt: a10v3 enthält schon eine Variante der Variationsphrase von a11, a11v1 noch einmal jene von a10. Bis auf die sehr häufig anzutreffende Ersetzung des zweiten *dhātiṭa* durch *dhāgena* ist die zweite Hälfte der Phrase von a11v2 bzw. a11v4 identisch mit Phrase O.

Die *āvartan* 12 und 13 bringen einen starken Einschnitt, der durch eine vorübergehende Reduktion der Dynamik unterstrichen wird. Es tauchen nicht zum Thema gehörige *bol* auf: *kṛa* zum einen als Vorschlag zu *dhā*, zum anderen in der Verbindung *kṛa dhikiṭa*. Zusammen mit *dhā* handelt es sich, ähnlich wie in a2 und a4, um eine Rhythmisierung einer bekannten *bol*-Gruppe, die in anderen Kontexten *dhā-kṛa dhikiṭa* lautet. Ich habe mich deshalb entschieden, den jeweils zum folgenden *dhā* führenden *ge*-Schlag nicht als *bol* zu transkribieren, sondern



eine Pause einzufügen. Das Auffallende an dieser Bildung ist, dass die halbe *mātrā* stark betont und somit der zuvor durch die *bol*-Dichte von 33/32 verschleierte *mātrā*-Puls besonders hervorgehoben wird.

Die beiden *āvartan* enthalten wieder, wie a10 und a11, dieselben Phrasen zyklusübergreifend, jeweils zweimal Phrasenkombinationen, an denen B beteiligt ist, und zweimal Phrase C:

a12: BA    C    c'    BA'  
a13: BO'   BO'   c    C

Phrase C, die durch Zurückspringen direkt von B abgeleitet ist, erscheint also nicht als eigene „Variation“ im nächsten Zyklus, sondern direkt nach B im nächsten *vibhāg*. Die Variante von c in a12v3 betrifft nur vier Silben und wirkt wie eine spontane Abweichung, ebenso die Variante von A in a12v4, die eine Silbe zuwenig enthält und deren letzte Silbe deshalb gedehnt wird. In a13 ist B mit der zweiten Hälfte von Modellphrase 3 kombiniert, die weiter oben zitiert wurde.

Der *cakradār tihāṭ* ist nach dem scheinbar komplizierten Schema  $16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = \frac{7}{8} + \{1\frac{1}{8} + \frac{3}{8}\}^T$  konstruiert, tatsächlich unterscheidet er sich nur geringfügig von den beiden *cakradār tihāṭ*, die in Kapitel 1.7 analysiert werden: die übergeordnete Struktur ist dieselbe, die Summe in der Klammer der untergeordneten Struktur ebenfalls. Während der *cakradār tihāṭ* in Abb. 1.31, den Aneesh Pradhan spielt, auf Phrase O basiert, basiert der *cakradār tihāṭ* von Kanai Dutta auf seiner Phrase A:

Aneesh Pradhan, O:  $\{dhāṭiṭa dhāṭiṭa \{dhādhāṭiṭa dhāgedhināgena dhā-\}^3 dhādhā\}^T$   
Kanai Dutta, A:  $\{dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa \{dhāṭiṭa dhāgedhināgena dhā-\}^3-\}^T$

### Zusammenfassung

Die *qāyḍā*-Interpretation von Kanai Dutta teilt sich deutlich stärker als die bisher besprochenen in verschiedene, klar voneinander abgehobene Abschnitte, sowohl was die *bol*-Gruppen und Phrasen, als auch was die Variationsprinzipien anbelangt. Nacheinander stehen Phrase O, Phrase A und die Schlussformel, sowie die nicht zum Thema gehörigen *bol dhā--kṛa dhikṛiṭa* im Zentrum. Die Variationstechniken lauten nacheinander Rhythmisierung, Zurückspringen bzw. Wiederholung von Abschnitten einer Phrase, und Variantenbildung zur Schlussformel durch den *khulā-band*-Kontrast. Für die *āvartan* zwölf und dreizehn heißt das einzig erkennbare Prinzip erneut Wiederholung von Abschnitten einer Phrase, die übrigen Varianten lassen sich auf kein Prinzip zurückführen.

Die *khālī-bharī*-Zyklen sind überwiegend symmetrisch, und ab a8 reichen sie immer über einen ganzen *āvartan*, wie größtenteils auch bei Keramatullah. Anders als bei diesem besteht aber in den meisten Fällen eine Zyklushälfte selbst wiederum aus der Wiederholung einer Phrase oder, wie in a13, einer Phrasenkombination. Das heißt, es wiederholen sich viele Phrasen, meist unmittelbar an einer bestimmten Position im Variationsverlauf, nicht wie bei Thirakwa oder Keramatullah auf mehrere Zyklen verstreut. Diese Redundanz fällt deshalb nicht so stark auf, weil sie gepaart ist mit einer rhythmischen Komplexität, die das Erfassen mancher Phrasen beim erstmaligen Hören nicht leicht macht. Die ungewöhnliche *bol*-Dichte von 33/32 bzw. 31/32 *bol pro mātrā* ist aller Wahrscheinlichkeit nach kein Zufallsprodukt, sondern ein bewusst eingesetztes Mittel, das gezielt auf die Betonung der *mātrā* in a12 kontrastiert. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Tatsache, dass die ungeradzahlige Wiederholungsstruktur von sieben Silben es schon von Beginn der Phrasen an erschwert, die *bol*-Gruppierungen zum Raster der *mātrā* in Beziehung zu setzen. Dadurch wird die Phrase als Ganze sehr konsistent, die überzählige Silbe ist keine Irritation am Ende, sondern wirkt wie die Konsequenz aus der Gesamtkonstruktion. Dass es innerhalb dieser Phrasen nicht möglich ist, die einzelnen *bol* auf ein metrisches Raster zu beziehen, bedeutet allerdings auch, dass bestimmte qualitative Differenzen nivelliert werden: alle Silben bzw. alle Trommelschläge, außer den ersten im *vibhāg*, sind gleichermaßen „offbeat“. Eine gewisse Art von Reichtum und Komplexität wird dadurch eingeschränkt. Eine Balance unterschiedlicher Klangkontraste auf korrespondierenden metrischen Akzenten wie bei Thirakwa lässt sich unter diesen Voraussetzungen nicht bilden.

## 6.5 Nizamuddin Khan

Nizamuddin-1.1: Transkriptionsteil Seiten 40 und 42

Nizamuddin-2.1: Transkriptionsteil Seiten 41 und 49

Nizamuddin Khan erlernte das *tablā*-Spiel von seinem Vater Azim Baksh Khan. Azim Baksh wiederum war Mistry zufolge Sohn und Schüler von Illahi Baksh – einem Schüler von Chote Kale Khan, dem *khālīfā* des Delhi-*gharānā* –, außerdem von zwei Exponenten des Farkuk-*hābād-gharānā* – von Faiyaz Khan, dem Onkel und ersten Lehrer von Ahmedjan Thirakwa, und von Masit Khan, dem Vater von Keramatullah Khan –, sowie von Abid Hussain Khan,

dem *khālīfā* des Lucknow-*gharānā*.<sup>522</sup> In späteren Jahren erhielt Nizamuddin überdies Unterricht von Ahmedjan Thirakwa.<sup>523</sup>

Von Nizamuddin finden sich auf den von mir untersuchten Aufnahmen zwei Interpretationen des Delhi-*qāyḍā* 1, eine aus dem Jahr 1977 (Nizamuddin-1.1), eine von 1991 (Nizamuddin-2.1). Die jüngere ist nicht nur deutlich kürzer, sondern auch sehr schlicht gehalten, außerdem wirkt Nizamuddin spieltechnisch etwas eingeschränkt, vermutlich aufgrund seines höheren Alters. Auf die jüngere Aufnahme werde ich deshalb erst nach einer ausführlichen Analyse der älteren zu sprechen kommen.

In der älteren Aufnahme setzt Nizamuddin zweimal unmittelbar nacheinander zu verschiedenen Interpretationen des Delhi-*qāyḍā* 1 an, die nur wenige Gemeinsamkeiten aufweisen, wobei er beide Male in einfacher *bol*-Dichte beginnt, die *bol*-Dichte verdoppelt und mit einem *tihāī* schließt. Abgesehen vom Spiel des *bāyā* ist es vor allem die Konstruktion der *khālī-bharī*-Zyklen, von denen kaum einer symmetrisch ist, die für Abwechslungsreichtum sorgen. Variationsphrasen finden sich hingegen nur wenige verschiedene, in erster Linie drei mehrfach wiederkehrende: Phrase A, die zusammen mit O den ersten *vistār* von a1 bis a8 bestimmt, und Phrasen B und C, die nacheinander im zweiten *vistār* von a10 bis a17 auftauchen.

### **Erster *vistār*: a1-a8 (Nizamuddin-1.1)**

Die bloße Beschreibung der *bol*-Gruppen und Phrasenstrukturen ist bei Nizamuddin noch weniger aussagekräftig als bei den anderen bisher untersuchten Spielern, denn die Varianten im Spiel des *bāyā* tragen maßgeblich zur variativen Entfaltung des Themas bei. Schon im ersten *āvartan*, der zwei Zyklen nur mit Phrase O enthält, wird der *bāyā* immer wieder auf überraschende Weise anders gespielt (siehe Abb. 6.14). In v1 tritt er zwar zunächst, nach einem Akzent auf *sam*, lautstärkenmäßig in den Hintergrund, zieht aber dennoch sogleich die Aufmerksamkeit auf sich: durch die rhythmisch präzisen Impulse jeweils zwischen *ṭa* und *dhā*, also am Ende einer *bol*-Gruppe. *Dhādhā* in m2 wird mit nur einem *bāyā*-Schlag gespielt, was die Zugehörigkeit der vier Silben *dhādhāṭiṭa* zu einer *bol*-Gruppe unterstreicht. In v2 öffnet der *bāyā* nicht, wie zu erwarten, bei *dhādhāṭiṭa*, die *band*-Hälfte bleibt vielmehr komplett geschlossen. In v3 werden weitere rhythmische *bāyā*-Impulse eingefügt, und zwar in m10 zwischen die *kinār*-Schläge bei *dhādhā*, außerdem ein zusätzlicher *bāyā*-Schlag auf

<sup>522</sup> Vgl. Mistry 1999: chart 19 (S. 229), chart 17 (S.199), chart 20 (S. 243).

<sup>523</sup> Vgl. Wegner 2004: 12; Naimpalli 2005: 109.

*dhāṭa*. In v4 schließlich erfolgt das Öffnen des *bāyā* an der zu erwartenden Stelle mit einem kräftigen Akzent. Die *bol*-Gruppe *dhādhāṭa*, die in den bisher analysierten *qāyḍā*-Interpretationen von jeweils einem Spieler in einfacher *bol*-Dichte fast immer identisch gespielt wird, klingt bei Nizamuddin gleich im ersten *āvartan* viermal anders. Durch diese Varianz im Spiel des *bāyā* löst Nizamuddin die enge Verknüpfung der beiden Trommeln und kreierte eine subtile Polyphonie, ohne dabei die Identität der einzelnen *bol* oder der thematischen *bol*-Gruppen zu gefährden.

Abb. 6.14 Nizamuddin-1.1, a1

Der zweite *āvartan* stellt die Phrase A in einem symmetrischen Zyklus vor. Sie taucht auch bei Afaq Hussain und Samir Chatterjee auf, ich bezeichne sie als Modellphrase 6. Sie ist nach dem weiter oben mehrfach beschriebenen Prinzip konstruiert, einen Ausschnitt des Themas zu wiederholen und so die Länge der Phrase zu verdoppeln:

*dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgeṭinā*  
*dhādhāṭiṭa dhāgeṭinā*  
*dhādhāṭiṭa dhāgeṭinākena*

Dadurch, dass die wesentlichen Klangwechsel im regelmäßigen Abstand von zwei Silben folgen, besteht eine große Übereinstimmung der phänomenalen Akzente mit dem Raster der *mātrā* - im Unterschied zu vergleichbaren Phrasen bei Habibuddin und vor allem Dutta, die nach demselben Prinzip konstruiert sind.<sup>524</sup> Der Moment des Zurückspringens ist vergleichsweise spät gewählt, so dass der wiederholte Ausschnitt die Schlussformel bis zu den Silben *tinā* mit einschließt. Dadurch, dass *tinā* direkt von *dhādhā* gefolgt wird, rückt der kleingliedrige *khulā-band*-Kontrast schon gleich in der ersten Variationsphrase, und der einzigen, die bis a8 mehrfach auftaucht, in den Fokus. Sowohl die Dynamik, als auch die Spielweise von

<sup>524</sup> Vgl. Kapitel 6.2 und 6.4.

*dhādhātīṭa* mit einem einzelnen, kräftigen und mit nachlassendem Druck gespielten *bāyā*-Schlag, unterstützen die Inszenierung dieses Kontrasts, wie Abb. 6.15 zeigt.

Abb. 6.15 Nizamuddin-1.1, a2v1-2

Der Zyklus in a3 unterscheidet sich nur in der *bharī*-Hälfte von jenem in a2: von der Schlussformel der Phrase O werden Viersilber abgespalten, einmal *dhināgena*, dreimal *dhāgedhinā*. Der erste *vibhāg* wurde bereits in Abb. 2.14 in Kapitel 2.3 zitiert, Abb. 6.16 zeigt die ganze *bharī*-Hälfte.

Abb. 6.16 Nizamuddin-1.1, a3v1-2

Statt des *khulā-band*-Kontrasts sind es hier die Nuancen des offen gespielten *bāyā*, das heißt die Glissandi und der auf das Fell ausgeübte Druck, die im Fokus stehen. Keine der Wiederholungen klingt in dieser Hinsicht identisch. Insgesamt ergibt sich ein Kurve, die zuerst entspannt und dann zur achten *mātrā* hin steigert. dies lässt sich an den mittleren beiden Silben der Schlussformel (*dhinā* bzw. *tinā*) beobachten, die insgesamt fünfmal erscheinen: erst in m4 mit Akzent und Druck; dann ohne; dann wieder mit; dann mit noch stärkerem Druck; und schließlich *band*. Auch die ersten beiden Silben der Schlussformel, die viermal auftauchen, führen immer wieder anders auf *dhinā* bzw. *tinā* hin: in der Mitte von m3, wie meistens in einfacher *bol*-Dichte, mit der für Nizamuddin typischen Diminution; in m6 ohne Diminution und mit absteigendem Druck; in m7 wieder mit Diminution und steigendem Druck, gleichzeitig aber auch mit einer Dehnung auf dem ersten Schlag; und schließlich in m8 wieder wie in m3, diesmal aber mit nachfolgendem Umschlag zu *band-bol*. Die beiden *vibhāg* ergeben zusammen eine *bharī*-Hälfte, die ungewöhnlicherweise mit einer verkürzten, an *peśkār* erinnernden Schlussformel endet.

A4 und a5 müssen gemeinsam betrachtet werden. Beide enthalten außer sechsmal O nur zwei fast identische Phrasen: jene in a5v2 – ich bezeichne sie als Modellphrase 7 – taucht bei ver-

schiedenen Spielern auf und ist durch die vierfache Wiederholung von *dhātīṭa* besonders einfach gebaut,<sup>525</sup> jene in a4v3 enthält am Ende die beiden Silben *dhinā* statt *ṭīṭa*. Dadurch entsteht, ähnlich wie in a3m8, die *peškār*-Schlussformel *dhādhādhinā*, die Nizamuddin aber mit den charakteristischen Glissandi, Zwischenschlägen und Akzenten spielt, die er auch bei den *bol* der *qāyḍā*-Schlussformel verwendet. Der *bāyā* wird auch in diesen beiden Phrasen bei der wiederholten *bol*-Gruppe *dhātīṭa* leicht unterschiedlich gespielt: in a4v3 erfolgt der Zwischenschlag jeweils am Ende des ersten und dritten *dhātīṭa*, in a5v2 nur am Ende des zweiten. Besonders bemerkenswert an den beiden ganzen *āvartan* vier und fünf ist aber die ungewöhnliche *khālī-bharī*-Struktur: a4v3 bis a5v2 bilden von der Mitte des einen *āvartan* bis zur Mitte des anderen eine Art Zyklus, dessen Phrasenstruktur aber V O, o V' lautet statt V O, v O (V steht hier für Variationsphrase), und an dessen Ende die Schlussformel fehlt. Davor und danach, in a4v1-2 und a5v3-4, wird wie zu Beginn in a1v1-2 eine *khulā* gespielte Phrase O von einer komplett *band* gespielten beantwortet. Es handelt sich demnach um drei „unvollkommene“, nicht auf konventionelle Weise abgeschlossene Zyklen, von denen der mittlere, doppelt so lange, auch noch quer zur Struktur des *tāl* steht.

In doppelter *bol*-Dichte, in a6 und a7, sind die *khālī-bharī*-Zyklen wieder konventionell gebaut, die Länge der Zyklen variiert aber erneut. Der erste in a6 geht über den gesamten *āvartan* und wiederholt fast ausschließlich Phrase O mit einer kleinen, aber effektvollen Abweichung in m13: Nizamuddin fügt überraschend die *bol ṭīṭa* ein und zögert so die Rückkehr zu *khulā bol* um eine Viertel-*mātrā* hinaus. In a7 folgen zwei Zyklen, die jeweils nur halb so lang sind und die beiden Zyklen aus a2-3 in doppelter *bol*-Dichte mit einer Abweichung wiederholen: im Unterschied zur *bharī*-Hälfte in a3v1-2 unterscheidet sich jene in a7v3 nur geringfügig von Phrase A, indem das letzte *dhādhātīṭa* durch die ersten vier Silben der Schlussformel ersetzt wird, so dass sich am Ende der Phrase *dhāgetinā* zweimal wiederholt. In beiden Fällen wird aber einmal mehr die Schlussformel und der *khulā-band*-Kontrast in den Vordergrund gerückt.

Nach sieben *khālī-bharī*-Zyklen mit relativ bescheidener Aktivität, was die Neuordnung der *bol*-Gruppen zu Variationsphrasen anbelangt, bringen die beiden ersten *vibhāg* von a8 eine plötzliche Steigerung der diesbezüglichen Komplexität. Sie müssen als zusammenhängende

<sup>525</sup> Vgl. die Interpretationen von Delhi-*qāyḍā* 1 bei Afaq Hussain Khan und Samir Chatterjee, sowie bei Latif Ahmed Khan und Abhijit Banerjee, die beide Varianten dieser Phrase verwenden.

Phrase betrachtet werden. Ausgangspunkt ist die Kürzung von Phrase O, die der Schlussformel ein größeres Gewicht verleiht:

Kürzung von O: *dhātiṭa dhātiṭa ~~dhādhātiṭa~~ dhāgetinākena*

In Modellphrase 4 sind drei auf diese Weise verkürzte Phrasen zu einer längeren Phrase zusammengesetzt, während Dutta von der Schlussformel einer solchen verkürzten Phrase vier Silben abspaltet und wiederholt, alle zwei Silben zwischen *khulā* und *band* wechselnd. Nizamuddins Vorgehen gleicht dem von Dutta, er wiederholt aber die gesamte Schlussformel sogar viermal hintereinander, und schiebt zwischen die Wiederholungen noch den abgespaltenen Zweisilber *ghena* ein. In der folgenden Darstellung ist *ghenā* nicht an die Schlussformel angehängt, sondern dieser vorangestellt, weil die Phrasierung durch den starken Akzent auf das offene *ghe* auf diese Weise wahrgenommen wird:

<i>dhātiṭa dhātiṭa</i>	<i>dhāgetinākena</i>
	<b><i>ghena</i></b> <i>dhāgedhināgena</i>
	<b><i>ghena</i></b> <i>dhāgetinākena</i>
	<b><i>ghena</i></b> <i>dhāgedhināgena</i>
<i>dhātiṭa</i>	<i>dhāgedhināgena</i>
<i>dhātiṭa dhā/ṭiṭa dhādhātiṭa</i>	
	<i>dhādhā/ṭiṭa dhāgetinākena</i>

Der Moment des Öffnens ist im Unterschied zu den vorherigen Wiederholungen von Teilen der Schlussformel also um zwei Silben hinausgezögert (*tinākena **ghena*** statt *tinā **dhāge*** in a3 und a7v3, oder *tinā **dhādhā*** in Phrase A). Die vier Endsilben der Schlussformel werden abwechselnd geschlossen (*tinākena*) und offen gespielt, und nachdem die Schlussformel das vierte Mal erscheint und in den zweiten *vibhāg* hinüber reicht (*dhāgedhināgena*), fügt Nizamuddin statt *ghena* den Dreisilber *dhātiṭa* ein und bricht so das Wiederholungsmuster. Die durch die überzählige Silbe entstehende rhythmische Verwirrung, die die Platzierung der fünften Schlussformel im metrischen Raster verunklart, wird durch eine vollständige Phrase O aufgefangen, deren (zu Beginn in m2-3 ausgelassene) *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* wiederholt wird. Da keine eindeutige Beschleunigung oder Verlangsamung hörbar ist, habe ich den ganzen zweiten *vibhāg* mit 33:32 *bol* notiert. Der *nagmā*-Spieler scheint jedoch bemüht, die Irritation schon in m6 aufzufangen, so dass *dhināgena* auf den Beginn der *mātrā* zu fallen und m5 neun *bol* zu enthalten scheint. Die entsprechenden Schrägstriche zeigen diese mögliche Interpretation an (*dhāgedhināgena*). Auf jeden Fall handelt es sich hier bei der überzähligen Silbe um eine lokale Irritation, die anders als bei Dutta keine anhaltende Desorientierung auslöst.

Der dritte *vibhāg* in a8 beginnt mit Phrase a, an deren Ende *dhāgetinā* zusätzlich eingefügt ist, statt wie in a7v3 als Ersatz für *dhādhātīṭa*:

A: ... *dhādhātīṭa dhāgetinā dhādhātīṭa dhāgetinākenal*  
 a7v3: ... *dhādhātīṭa dhāgetinā dhāgetinā dhāgetinākenal*  
 a8v3: ... *dhādhātīṭa dhāgetinā dhāgetinā dhādhātīṭa dhāgetinā {dhātīṭa dhātīṭa...}*<sup>T</sup>

Dadurch fällt das letzte *tinā* genau auf den Beginn des vierten *vibhāg*, und der *tihāī* nach der Formel  $3\frac{3}{4} = \{3\frac{3}{4} + \frac{3}{4}\}^T$  kann nahtlos anschließen, gewissermaßen ohne Zäsur aus der Phrase A herauswachsen.

### Zweiter *vistār*: a10-a17 (Nizamuddin-1.1)

Der zweite *vistār*, der nach einem zwischengeschobenen *āvartan* erneut in einfacher *bol*-Dichte ansetzt, ist noch „ärmer“ an eigenständigen Variationsphrasen als der erste. Der Grund, weshalb Nizamuddin den gleichen *qāyḍā* überhaupt noch einmal aufnimmt, ist offensichtlich das Spiel des *bāyā*. Während des *ṭhekā* in a9 macht er eine diesbezügliche Ankündigung. Die ersten beiden *āvartan* a10-11 enthalten nur Phrase O, insgesamt acht Mal. Die ungewöhnliche *khālī-bharī*-Struktur entspricht fast exakt jener von a4-5, sogar der *mukhrā* ist identisch, der am Ende von a11 zur doppelten *bol*-Dichte hinführt. Die Aktivität des *bāyā* ist aber von Beginn an erhöht, und von a10v3 bis a11v3 sind alle *khulā*-Phrasen mit durchgängigen *bāyā*-Schlägen auf jede Silbe gespielt. Abb. 6.17 zeigt den Beginn der Passage.

dhā ti ṭa	dhā   ti ṭa	dhā dhā   ti ṭa	dhā ge	dhin nā ge nā	dhā ti ṭa	dhā   ti ṭa	dhā dhā   ti ṭa	dhā ge	tin nā ke nā
-----------	-------------	-----------------	--------	---------------	-----------	-------------	-----------------	--------	--------------

**Abb. 6.17** Nizamuddin-1.1, a10v3-4

Diese Spielweise erinnert an die *qāyḍā*-Interpretation von Keramatullah, es gibt aber deutliche Unterschiede: bei Keramatullah werden die Schläge entweder mit stark wechselndem Druck, oder nur auf jede zweite Silbe gespielt, so dass eine Akzentuierung entsteht, die den *bol*-Gruppierungen widerspricht, bei Nizamuddin ändert sich der Druck hingegen kaum oder, wie in a11v3, kontinuierlich über mehrere Schläge, so dass die originalen *dāyā*-Akzente für die *bol*-Gruppierungen bestimmend bleiben. Außerdem ist die Spielweise bei Keramatullah an bestimmte Variationsphrasen geknüpft, die über den gesamten *vistār* immer wieder ähnlich auftauchen. Bei Nizamuddin handelt es sich stattdessen um einen Effekt, der auf die ansonsten unveränderte Phrase O angewandt wird und eine



eigenständige Variation darstellt. Der Druck auf das *bāyā̃*-Fell ändert sich dabei phrasenübergreifend: während der *bāyā̃* in a10v3-4 mit konstantem, mittlerem Druck gespielt wird, erhöht sich dieser geringfügig gegen Ende von a11v2, und fällt im Verlauf des dritten *vibhāg*, bis zur vollständigen Entspannung am Beginn des vierten, der zugleich zum ursprünglichen *bāyā̃*-Spiel mit weniger Schlägen zurückkehrt. Nizamuddin kreiert, nur mithilfe des *bāyā̃* und während die *tablā*-Hand ausschließlich Phrase O spielt, einen komplexen Spannungsbogen über zwei *āvartan*: in a10v2 wird das Öffnen des *bāyā̃* bis v3 hinausgezögert; in v3 erklingt mit Beginn des zweiten scheinbaren *khālī-bharī*-Zyklus überraschend der neue, durchgängige *bāyā̃*; dadurch, dass dieser konstant mit Druck gespielt wird, wirkt dieser zweite Zyklus, ähnlich wie in a4-5, am Ende von a11v2 nicht wirklich abgeschlossen; erst am Beginn von a11v4 löst sich die Spannung, und die letzte Phrase O läuft aus in den *mukhrā*, der zur doppelten *bol*-Dichte führt.

A12 ist exakt a10 nachgebildet, enthält also nur O mit unterschiedlich gespieltem *bāyā̃*, wobei durch die unmittelbare Wiederholung jeder einzelnen Phrase, kombiniert mit der Verdopplung der *bol*-Dichte, die Charakteristik der einzelnen *vibhāg* erhalten bleibt: v1 enthält nur einzelne Zusatzschläge am Ende einer *bol*-Gruppe, v2 wird ganz geschlossen gespielt, und in v3-4 fällt auf jede Silbe ein eigener *bāyā̃*-Schlag mit ungefähr gleichbleibendem, mittlerem Druck. Die Interpretation von v3 als Beginn eines *khālī-bharī*-Zyklus, der bis zur Mitte des nächsten *āvartan* reicht, ist hier im Unterschied zu a4-5 oder a10-11 deshalb nicht möglich, weil der Beginn von a13 nicht geschlossen gespielt wird. Ebenso ist die Interpretation von a12 als Zyklus mit um einen *vibhāg* vorverschobener *band*-Phase nicht sinnvoll, da es für *khālī-bharī*-Zyklen, zumindest in *tintāl*, essenziell ist, dass die *band*-Phase die Mitte als Gegenpol zum offenen Beginn abdeckt, egal wie lange die Phase anhält. Es bleibt somit nur die Deutung, dass Nizamuddin hier das Prinzip des *khālī-bharī*-Zyklus vorübergehend ganz außer Kraft setzt, und den *khulā-band*-Kontrast allein zur Inszenierung der neuen, spektakulären Spielweise des *bāyā̃* einsetzt.

Die folgenden *khālī-bharī*-Zyklen in a13-15 orientieren sich wieder an der Struktur des *tāl*, wobei alle kleinere Asymmetrien enthalten. Im Zentrum steht nach wie vor das durchgängige Spiel des *bāyā̃*, das auf das Publikum offenbar Eindruck macht: in a13 und a14 sind mehrere anerkennende Zwischenrufe hörbar. Besonders das erneute Ansetzen zu Beginn von a15, nach einer in den vierten *vibhāg* hinein verlängerten *band* Phase und einem virtuosen *mukhrā*, wirkt wie eine unmittelbare Reaktion auf diese Beifallsäußerungen. Ansonsten finden sich in jedem der drei *āvartan* zur Entspannung an unterschiedlichen Stellen auch Phrasen mit „nor-

mal“ gespieltem *bāyā̃*. Die je *āvartan* nur einmal auftauchende Phrase B ist von der Struktur her ähnlich einfach gebaut wie die Phrase in a5v2, besteht aber, gewissermaßen komplementär zu ihr, nur aus den *bol* der Schlussformel. Sie taucht teils identisch, teils in Varianten auch bei anderen Spielern auf, ich bezeichne sie als Modellphrase 8. In a14m7-8 findet sich eine Variante von O, die an a6m13-14 erinnert. Die *bol*-Gruppe *dhāti* gehört nicht zum Thema und resultiert wahrscheinlich aus der Notwendigkeit, die Phrase mit einer vollständigen Schlussformel zu beenden.<sup>526</sup> Im Unterschied zu jener in a6m13-14, bei der die Schlussformel durch die Einfügung von *dhādhātiṭa* verkürzt ist, beschließt sie nämlich eine *khālī-bharī*-Hälfte:

a6m13-14: *ṭiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhinā ...*

a14m7-8: *ṭiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāti dhāgedhināgena ...*

In a15m11 taucht erstmals Phrase c auf, eine Permutation der *bol*-Gruppen von O<sub>1</sub>, die danach zusammen mit O den nächsten *khālī-bharī*-Zyklus bestreitet. Die Asymmetrie befindet sich hier in a16 in der *khālī*-Hälfte: c wird in m11 ein zweites mal wiederholt, die nachfolgende Phrase o somit um eine *mātrā* verschoben und der Moment des Übergangs zu *khulā-bol* hinausgezögert. Dadurch, dass o<sub>2</sub> nun auf den Beginn des letzten *vibhāg* fällt, wirkt die Abspaltung und Wiederholung dieser Phrasenhälfte erst plausibel. Die wiederholte Sequenz von acht *bol* erinnert an jene in a2 und a8:

a2: {*dhādhātiṭa dhāgetinā*}

a8: {*ghenā dhāgetinākena*}

a16: {*dhīṭa dhāgetinākena*}

Der letzte *āvartan* enthält mit *dhitiṭa* eine *bol*-Gruppe, die auch bei Keramatullah anzutreffen ist und identisch klingt wie *dhikiṭa* bei Dutta, strenggenommen aber nicht zum Thema gehört. Zusammen mit *dhādhādhā* lässt sie sich als Variantbildung zum charakteristischen Themenkopf *dhātiṭa dhātiṭa* verstehen: aus dessen beiden klanglichen Komponenten, *dhā* und *ṭiṭa*, wird jeweils ein eigener Dreisilber gebildet, *dhādhādhā* und *ṭiṭa*. Die ganze Phrase in m5-6 wäre dann eine weitere Variante der Phrase in a5v2 mit der Gliederung 3 3 3 3 4:

a5v2: *dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa*

a17m5-6: *dhādhādhā ṭiṭa dhādhādhā ṭiṭa dhādhātiṭa*

Außerdem wirken die drei aufeinanderfolgenden *kinār*-Schläge der Phrase C entlehnt, wo diese allerdings zwei verschiedenen *bol*-Gruppen zugehören (*dhādhā* und *dhātiṭa*).

<sup>526</sup> Eine ähnliche Stelle findet sich in a16m4 von Keramatullahs Delhi-*qāyda* 1.

Der *tihār* im letzten *vibhāg* von a17, nach der verbreiteten Formel  $4 = \{1+\frac{1}{2}\}^T$ , besteht in einer Reduktion des Themas auf seine wesentlichen Bestandteile *dhātīṭa* und die verkürzte Schlussformel.

### Zusammenfassung (Nizamuddin-1.1)

Nizamuddins *qāyḍā*-Interpretation enthält nur wenige Variationsphrasen, von denen drei mehrfach auftauchen, während die anderen auch innerhalb eines *khālī-bharī*-Zyklus nicht wiederholt werden, sondern Asymmetrien bilden. Überhaupt enthalten fast alle Zyklen eine Asymmetrie. Alle Abspaltungen, Wiederholungen und Permutationen von *bol*-Gruppen resultieren in einfachen Rhythmen und stehen meist in Übereinstimmung mit dem metrischen Raster der *mātrā*. Dies trifft auch auf Phrase C zu, die zwar weniger „rund“ gegliedert ist als  $O_1$  (3 2 3 statt 3 3 2), aber nie zur *mātrā* verschoben wird, sondern diese immer genau füllt. Außerdem werden sehr oft die *bol* der Schlussformel in den Vordergrund gerückt, während jene *bol*, die laut Mainkar die Hauptfigur im „plot“ dieses *qāyḍā* darstellen sollten, keine große Rolle spielen:<sup>527</sup> *tīṭa* wird nie unmittelbar wiederholt, und die Wandlung von *tīṭa* zu *dhīṭa* durch einen zusätzlichen *bāyā̃*-Schlag taucht bei Nizamuddin relativ selten auf.<sup>528</sup>

Ansonsten ist Nizamuddins *bāyā̃*-Spiel außerordentlich variantenreich und differenziert. Einige der Zusatzschläge und Druckimpulse, die er einfügt, finden sich auch bei Keramatullah und teilweise auch bei Dutta, neu im Vergleich zu den bisher analysierten *qāyḍā*-Interpretationen sind hingegen die rhythmische Diminution am Beginn der Schlussformel bei *dhāge*, die gleich im ersten *vibhāg* auftritt und in einfacher *bol*-Dichte bei Nizamuddin die Norm darstellt, sowie der punktierte Rhythmus in der Schlussformel in a3v1-2. Über weite Strecken sind die Varianten im *bāyā̃*-Spiel überhaupt das Einzige, was variiert, und der Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit. Dazu gehört vor allem im ersten *vistār* auch der vom *khālī-bharī*-Prinzip losgelöste *khulā-band*-Kontrast.

### Nizamuddin-2.1

Die Aufnahme von 1991 entstammt einer CD-Reihe der in New York ansässigen „India Archive Music Ltd.“, wie auch die weiter unten besprochenen Aufnahmen von Bhai Gaitonde, Shankar Ghosh und Samir Chatterjee. Auf den Aufnahmen von Nizamuddin, Ghosh und

<sup>527</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

<sup>528</sup> Nebst den Stellen in a1m11, a3m3, a4m3, a10v1 und a16v4 könnte man auch bei den durchgängigen *bāyā̃*-Schlägen ab a10, wie bei Keramatullah, *dhādhiṭa* transkribieren, da diese Schläge bei Nizamuddin aber sehr neutral gespielt sind und nur zu Phrase O hinzugefügt werden, habe ich mich hier für die originalen *bol* des Themas entschieden.

Chatterjee fehlt der *nagmā*, und zwar auf Wunsch der Verantwortlichen des Labels,<sup>529</sup> auf jener von Bhai Gaitonde ist er nur sehr schwach im Hintergrund zu hören. Was die Gründe dafür sein mögen, ist rätselhaft, denn die begleitende Melodie spielt eine ungemein wichtige Rolle, sowohl für Spielerinnen und Spieler als auch für Hörerinnen und Hörer, und zwar nicht nur zur Orientierung, sondern auch als Inspirationsquelle, besonders für spontane Entscheidungen.

Die Variationsphrasen in Nizamuddins jüngerer *qāyḍā*-Interpretation tauchen alle ähnlich oder identisch auch in der älteren auf: Phrase D ist eine Variante von Phrase B bzw. von Modellphrase 8, die in a6v1 permutiert wird, und die Phrase in Nizamuddin-2.1 a3v3 ist identisch mit jener in Nizamuddin-1.1 a5v2 bzw. mit Modellphrase 7. Die doppelt lange Phrase in a2v3-4 kann als Erweiterung der letzteren aufgefasst werden, sie enthält aber auch die vollständige Phrase O (unterstrichen):

a3v3: *dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa*

a2v3-4: *dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgedhināgena dhinākena*

Auch die ungewöhnliche Platzierung der *band-bol* am Beginn eines *āvartan* begegnet hier, sogar zweimal direkt nacheinander in a3 und a4, und wird ebenfalls nach einem *mukhrā* von der doppelten *bol*-Dichte gefolgt. Die im *bāyā* hinzugefügten Schläge sind zwar sehr ähnlich wie in der älteren Aufnahme, ein großer Unterschied besteht aber darin, dass die Akzente, Glissandi und Zusatzschläge hier stereotyp ausgeführt sind, über den Verlauf der Variationsfolge je *bol*-Gruppe weitgehend identisch. Obwohl die Schlussformel in Phrase D, die in fast jedem *āvartan* auftaucht, sehr prominent ist, wird der *khulā-band*-Kontrast an keiner Stelle unabhängig vom *khālī-bharī*-Prinzip eingesetzt – auch das ein Unterschied zur älteren Aufnahme. Ungewöhnlich ist außerdem, dass die *qāyḍā*-Interpretation nicht mit einem *tihāt* schließt, sondern mit einem *mukhrā*, der am Ende einen ganz kurzen *āmad* enthält.

Generelle Schlussfolgerungen zur Interpretationsweise Nizamuddins lassen sich aus diesen Beobachtungen allerdings kaum ziehen. Immerhin zeigen beide Aufnahmen eine Tendenz zu einfach gebauten Variationsphrasen, die sich leicht spontan erweitern und modifizieren lassen, und die Raum geben für ein differenziertes und komplexes *bāyā*-Spiel - wenngleich Nizamuddin diesen Raum in der jüngeren Aufnahme nicht nutzt.

<sup>529</sup> Persönliche Auskunft von Aneesh Pradhan.

## 6.6 Afaq Hussain Khan

Afaq Hussain-1.2: Transkriptionsteil Seiten 51 und 52

Afaq Hussain-2.2: Transkriptionsteil Seiten 53 und 59

Afaq Hussain Khan war Mitglied des Lucknow-*gharānā* und erlernte das *tablā*-Spiel von seinem Vater Wajid Hussain Khan, sowie für kurze Zeit von seinem Großvater Abid Hussain Khan. Er wuchs in Lucknow auf, zog aber der besseren Verdienstmöglichkeiten wegen im Jahr 1958 nach Kolkata, bevor er 1971 wieder nach Lucknow zurückkehrte.<sup>530</sup>

Die größte Gemeinsamkeit zwischen den beiden *qāyda*-Interpretationen von 1958 und 1981 besteht in der Spielweise des *bāyā*, die in vielen Aspekten jener von Nizamuddin Khan gleicht, außerdem sind die beiden *tihā* identisch. Ansonsten unterscheiden sie sich aber auffallend: es gibt kaum Überschneidungen bei den Variationsphrasen, und die *khālī-bharī*-Zyklen sind auf je unterschiedliche Weise konstruiert. Die jüngere *qāyda*-Interpretation ist zwar nur halb so lang wie die ältere, wirkt aber keineswegs weniger differenziert, wie es bei den beiden Aufnahmen von Nizamuddin der Fall ist. Aufgrund des großen Zeitabstands liegt die Vermutung nahe, dass sich Afaq Hussains Herangehensweise an den Delhi-*qāyda* 1 im Laufe der Zeit verändert haben könnte. Auf der Basis von nur zwei Aufnahmen lässt sich dies aber nicht sagen, denkbar wäre auch, dass die Interpretationen nur aufgrund spontaner Entscheidungen differieren. Die einzelnen Variationsphrasen sind überwiegend auch bei den bisher analysierten Spielern zu finden, also keine spontanen Kreationen. Bei der älteren Aufnahme bestehen offensichtliche Gemeinsamkeiten mit den Interpretationen von Thirakwa und Keramatullah, während die jüngere stärker an Habibuddin erinnert. Seinem Schüler James Kippen zufolge war sich Afaq Hussain der Variationen, die Natthu Khan, sein Vater Wajid Khan, Thirakwa oder Habibuddin zum Delhi-*qāyda* 1 spielten, durchaus bewusst,<sup>531</sup> und seine eigenen Interpretationen konnten völlig verschiedene Form annehmen:

Sometimes he opted for predictable sets of variations, at other times he was wildly creative and unpredictable, and at yet others he took an almost didactic approach showing his audience just how far one could go with a limited set of phrases – moving from standard variations through sequences that became more and more adventurous.<sup>532</sup>

<sup>530</sup> Vgl. James Kippen 1988b: 79ff.

<sup>531</sup> Persönliche Mitteilung per Email.

<sup>532</sup> Ebd.

Bei beiden hier untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen scheint es sich demnach eher um vorhersehbare, an der Tradition orientierte zu handeln, die sich aber an je verschiedenen Modellen orientieren.

### Afaq Hussain-1.2

Gleich im ersten *khālī-bharī*-Zyklus kombiniert Afaq Hussain Phrase O mit Phrase A, die im weiteren Verlauf wie ein Bestandteil des Themas behandelt wird und außer in a13 in jedem *āvartan* auftaucht, insgesamt sogar öfter als Phrase O (dreißigmal gegenüber siebenundzwanzigmal). Es handelt sich um Modellphrase 1, die bei Thirakwa die identische Funktion erfüllt und auch bei ihm in drei von fünf *qāyḍā*-Interpretationen schon im ersten Zyklus auftaucht. Noch in einfacher *bol*-Dichte werden außerdem Phrasen B und C vorgestellt, und zwar in einem vollständig asymmetrischen Zyklus, der vier verschiedene Phrasen kombiniert (BC, oA). Phrase B ist eine Variante von Modellphrase 3, Phrase C von Modellphrase 2. Auch die vierte mehrfach auftauchende Phrase, Phrase D, ist von Thirakwa her bekannt und wurde unter anderem in Kapitel 1.6 über die Schlussformeln als Modellphrase 4 vorgestellt (hier mit Hervorhebung der Unterschiede zur Variante bei Thirakwa):

Thirakwa: *dhātiṭa dhāgena dhāgeṭtinā- dhiṭa dhāgenal dhināgena dhātiṭa dhāḷgena dhāgeṭinākena*  
 D: *dhātiṭa **dhātiṭa** dhāgeṭtinā- **dhātiṭa dhāge**l dhināgena dhātiṭa **dhātiṭa** dhāgeṭinākena*

Eine weitere Modellphrase tritt in a5 auf, sie wurde bei Nizamuddin beschrieben und kann als direkte Ableitung von O durch zweifache Wiederholung eines achtsilbigen Ausschnitts gedeutet werden:

Modellphrase 6: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhinā*  
*dhādhātiṭa dhāgedhinā*  
*dhādhātiṭa dhāgedhinā*  
*dhādhā*

Im Unterschied zu Nizamuddin nutzt Afaq Hussain die abbrechende Schlussformel aber nicht für eine Inszenierung des *khulā-band*-Kontrasts, sondern spielt die Phrase in v1 vollständig *khulā*, in v3 vollständig *band*.

Zusammen mit Phrase O und mit einem *tihāī*, der zwischendurch in a11 erscheint und jenem sehr ähnlich ist, den Thirakwa am Ende von drei der fünf in Kapitel 6.1 untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen spielt, bestreiten diese fünf Modellphrasen rund 95 Prozent des gesamten Variationsverlaufs. Lediglich in a8 und in a11 finden sich zwei weitere Phrasen. Die erste in a8 ist von der rhythmischen Akzentstruktur her verwandt mit Modellphrase 7:

Modellphrase 7:	<i>{dhātiṭa dhātiṭa}</i>	<i>dhādhātiṭa</i>
a8m1-2:	<i>{dhiṭaga ṭiṭaga}</i>	<i>dhādhātiṭa</i>

Eigentlich handelt es sich hier um eine Abspaltung von *ṭiṭa* bzw. *dhiṭa* mit nachfolgender Pause, *ga* ist ein Füllschlag, der aber, nach meinem Empfinden, hier ausgesprochen werden muss, im Unterschied zum Füllschlag in Phrase D.<sup>533</sup> Die zweite in a11 kann einerseits als Permutation von O gedeutet werden, wirkt aber durch den Kontext auch wie eine Variante von Phrase A, die unmittelbar folgt: statt mit *dhiṭadhīṭa* beginnt sie mit *dhiṭa dhādhā*. Da keiner der drei aufeinanderfolgenden *kinār*-Schläge mit einem *bāyā*-Schlag kombiniert ist, wären auch die Silben *nānānā* denkbar, statt *dhādhādhā*. Schließlich findet sich in a14m5-6 noch eine *dohrā*-Bildung, die sich am ehesten als Ableitung von Phrase D erklären lässt:

Teilphrase von D:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena</i>
a14m5-6:	<i>{dhā-- dhātiṭa dhāge}</i>

Die Ersetzung des ersten *dhātiṭa* durch *dhā--* findet sich im unmittelbar vorangehenden *vibhāg* auch auf Phrase O angewandt, a14m5-6 wirkt deshalb gleichzeitig wie ein *dohrā*-Phrase zu O.

Bei den verwendeten Variationsphrasen besteht, wie gezeigt, eine sehr große Übereinstimmung mit Thirakwa. Die Bildung der *khālī-bharī*-Zyklen und die Anordnung der Phrasen im Gesamtverlauf der *qāyḍā*-Interpretation zeigt hingegen auf den ersten Blick eine gewisse Ähnlichkeit mit jener von Keramatullah: die Zyklen gehen, außer in a4, immer über einen ganzen *āvartan*, und einige wenige Phrasen werden immer wieder neu kombiniert. Folgende Übersicht zeigt die Abfolge der Phrasen, ohne Angabe jener Varianten, die nur die Anfangs- und Schluss-*bol* betreffen, und mit Hervorhebung aller Asymmetrien (ein „-“ steht für eine nur im selben Zyklus wiederholte *bol*-Sequenz, ein „\*“ für eine *relā*-artige Sequenz, der gepunktete Querstrich zeigt den Übergang zur doppelten *bol*-Dichte):

<sup>533</sup> In a8 handelt es sich nicht wie in D um ein Abbrechen, das durch eine Pause adāqat wiedergegeben wird, sondern um eine Variantbildung zum charakteristischen Dreierhythmus und Themenkopf. Der rhythmische Fluss der Quartole, der mit Modellphrase 7 übereinstimmt, wird besser wiedergegeben durch die Artikulation des Füllschlags. Ausserdem verzichtet Afaq Hussain in der *khālī*-Hälfte von a8 nicht auf den Füllschlag, da er ihn offensichtlich für essentiell hält, bei D in der *khālī*-Hälfte von a13 hingegen schon.

O	A	o	A
O	A	o	A
<b>B</b>	<b>C</b>	<b>o</b>	<b>A</b>
OA	oA	OA	oA
-	OA	-	OA
OA	CA	oa	CA
{C <sub>1</sub> }C	<b>CO</b>	{c <sub>1</sub> }c	<b>CA</b>
<b>-O</b>	<b>CA</b>	<b>-O</b>	<b>OA</b>
OA	<b>D</b>	oa	<b>BA</b>
OA	BA	oa	BA
-A	<b>-A</b>	-a	<b>tihāī</b>
OA	D	oa	D
D	*D	d	*D
OA	-A	<b>tihāī</b>	

Anders als bei Keramatullah sind die *khālī-bharī*-Zyklen aber überwiegend symmetrisch, und die mit einem Bindestrich abgekürzten Phrasen tauchen zwar nur in einem *āvartan* auf, werden aber innerhalb dieses *āvartan* immer wiederholt, mit Ausnahme der *dohrā*-Bildung unmittelbar vor dem abschließenden *tihāī*. Außerdem lassen sich Regeln erkennen, nach denen die Phrasen kombiniert werden: A steht immer an zweiter Stelle eines Paares (20x OA, 4x CA, 3x BA, 4x -A). Der wichtigste Unterschied zu Thirakwa und Keramatullah besteht aber darin, dass sich bei Afaq Hussain eine fortschreitende Entwicklung erkennen lässt, bei der nacheinander verschiedene Aspekte des Themas verarbeitet werden.

Phrase A ist, wie weiter oben ausgeführt, nicht nur Ergänzung zu Phrase O, sondern ersetzt diese auch als thematische Konstante, die außer in a13 in jedem *āvartan* auftaucht. Die beiden Phrasen B und C werden zwar in a3 ebenfalls schon in einfacher *bol*-Dichte vorgestellt. Danach, in doppelter *bol*-Dichte, dominieren aber nacheinander verschiedene Phrasen das Geschehen:

- a4: Kombination OA (thematischer Ausgangspunkt)
- a5: Modellphrase 6
- a6-8: Phrase C
- (a9: Vorankündigung von Phrase D)
- a9-10: Phrase B
- a11: Permutation von O
- a12-13: Phrase D
- a14: Kombination OA

Die Modellphrase 6 in a5 ist eine bloße Erweiterung von O durch Wiederholung eines achtsilbigen Abschnitts, der gesamte *khālī-bharī*-Zyklus knüpft demnach unmittelbar an den vorangehenden an, der nur O und A enthält. In a6 wird C als neues Element in einem schlichten, symmetrischen Zyklus mit O und A kombiniert. Der nächste Zyklus in a7 vertieft



durch die *dohrā*-Bildung die Beschäftigung mit Phrase C. Er ist geringfügig asymmetrisch, da die *bharī*-Hälfte mit O endet, die *khālī*-Hälfte mit A. Ansonsten enthält er nur C. Die neue Phrase in a8 ist zwar nur entfernt über die ersten fünf Silben mit C verwandt, kann in diesem Kontext aber doch als weiterer Schritt eines an C orientierten Gedankengangs interpretiert werden:

C:           *dhīṭa dhādhīṭa...*  
a8m1:       *dhīṭaga dhīṭa...*

Auch dieser Zyklus ist asymmetrisch: Phrase C ist nur in der *bharī*-Hälfte enthalten und wird in der *khālī*-Hälfte durch O ersetzt. Dabei handelt es sich aber nicht, wie bei den Phrasen A und O in a7, um zwei gleichwertige Phrasen, sondern die Ersetzung hängt mit der Einführung eines komplett neuen Gedankens am Übergang vom dritten zum vierten *vibhāg* zusammen, der sich einen *vibhāg* später wiederholt: die Schlussformel bricht nach *tinā* ab, und wird, anders als bei Modellphrase 4, von einer längeren Pause bzw. dem Verklingen des *kinār*-Klangs gefolgt, das die gesamte erste *bol* Gruppe der nachfolgenden Phrase O ersetzt. Diese Leerstelle auf dem metrisch akzentuierten Beginn eines *vibhāg* bzw. eines *āvartan* ist ein starker Effekt, der wie ein plötzliches Innehalten wirkt. Vor allem aber bereitet er das charakteristische Element von Phrase D bzw. Modellphrase 4 vor, die gleich danach im zweiten *vibhāg* von a9 das erste Mal erklingt, nämlich eben jenes Abbrechen der Schlussformel. Dadurch wird auch die Verwandtschaft von Phrase A und Modellphrase 4 hervorgehoben, auf die schon bei Thirakwa hingewiesen wurde:

a8m15-16 (Phrase A):                   *dhiṭadhīṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinā--*  
Modellphrase 4 (Phrase D):           *dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinā--*  
  *dhāṭiṭa dhāgedhināgena*  
  *dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgedhināgena*

Später, in a12, wird diese Verwandtschaft noch offensichtlicher, wenn beim Übergang von v1 zu v2 auf Phrase A mit verkürzter Schlussformel direkt Phrase D mit Ersetzung der ersten *bol*-Gruppe durch eine Pause folgt. Danach erscheinen noch drei weitere Varianten dieser Leerstelle: a12v3-4 zwischen a und D ohne Verkürzung der Schlussformel; a12v4-a13v1 zwischen D und D ohne Verkürzung der Schlussformel; a13v2-v3 zwischen D und d mit Verkürzung der Schlussformel. Durch die immer wieder andere Konstellation nutzt sich der Effekt nicht ab, sondern behält jedes Mal seine Wirkung.

Nach dem ersten Erscheinen von Phrase D in a9v2 wird zunächst für anderthalb *mātrā* Phrase B ins Zentrum gerückt. Die *khālī*-Hälfte von a9 sowie a10 entsprechen genau dem Zyklus in

a6, wobei C durch B ersetzt ist. In a11 folgt ein Zyklus, der zwar nicht direkt an Vorangehendes anknüpft, aber durch die Wiederholung derselben Phrasenkombination in drei *vibhāg* eine klare eigene Identität besitzt. Der *tihāī* nach der Formel  $4 = \{1 + \frac{1}{2}\}^T$ , der diesen *āvartan* beschließt, wirkt wie ein Doppelpunkt vor den beiden *āvartan* dreizehn und vierzehn, die um Phrase D kreisen, ähnlich wie a6-7 in einer steigenden Abfolge: in a12 wird Phrase D noch mit OA kombiniert, in a13 dann mit einer Variante ihrer selbst. Diese Variante besteht aus der Ersetzung des Anfangs von D durch eine *relā*-artige Sequenz, die auf *dhā--* landet. Dadurch entsteht in m6-8 eine variierte Wiederholung der Teilphrase von D:

m6-8:      *dhā-- dhāṭiṭa dhāgedhināgena*  
               *dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinā(gena)*

A14 kehrt schließlich zur Phrasenkombination OA zurück, der *tihāī* verwendet nur Phrase O und ist denkbar einfach gebaut nach dem Schema  $8 = \{2 + 1\}^T$

Das *bāyā*-Spiel zeigt in vielerlei Hinsicht eine Verwandtschaft zu dem von Nizamuddin, etwa durch die Zusatzschläge oder -impulse am Ende der *bol*-Gruppen, die Diminution in der Schlussformel bei *dhāge*, oder die Spielweise von *dhādhāṭiṭa* in doppelter *bol*-Dichte mit nur einem *bāyā*-Schlag. Auch der Einsatz des durchgängig gespielten *bāyā* in a2v1-2 als eigenständige Variation bei ansonsten unveränderter Wiederholung des gesamten ersten *khālī-bharī*-Zyklus erinnert an Nizamuddin. Der Ausschnitt in Abb. 6.18 zeigt Zusatzschläge und -impulse, jener in Abb. 6.19 den durchgängig gespielten *bāyā*, bei dem Afaq Hussain im Unterschied zu Nizamuddin zusätzlich jeden Schlag mit einem eigenen Glissandoimpuls versieht. Bei Afaq Hussain handelt es sich hierbei um eine lokale Variante, die den weiteren Formverlauf nicht beeinflusst.

dhā ti ṭa   dhāṭi ṭa   dhā dhā   dhi ṭa   dhā -kṛa | dhin nā ge   dhā   dhi ṭa   dhi ṭa   dhā dhi ṭa   dhāṭi ṭa   dhā ge   tin nā ke nā

Abb. 6.18 Afaq Hussain-1.2, a1v1-2

dhā dhi ṭa   dhā dhi ṭa   dhā dhā   dhi ṭa   dhā ge   dhin nā ge   dhā   dhi ṭa   dhi ṭa   dhā dhi ṭa   dhā dhi ṭa   dhā ge   tin nā ke nā

Abb. 6.19 Afaq Hussain-1.2, a2v1-2

Generell ist sein *bāyā*-Spiel sehr lebendig, geradezu virtuos, eine bestimmte *bol*-Gruppe wird aber meist auf dieselbe Weise gespielt, unabhängig vom Kontext. Den *khulā-band*-Kontrast,

den er bei Modellphrase 6 in a5, im Unterschied zu Nizamuddin, nicht einsetzt, inszeniert er dafür sehr auffällig a8m1-2. In m9 bringt er sogar die Rückkehr zu *khulā-bol* außerordentlich früh, so dass der *khulā-band*-Kontrast noch einmal ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt und die *band*-Phase, statt einen *vibhāg*, kaum eine *mātrā* dauert.

### Zusammenfassung

Die *qāyda*-Interpretation in Afaq Hussain-1.2 zeigt, wie mit nahezu identischem Ausgangsmaterial ein wesentlich anderer *vistār* entstehen kann: fast alle Variationsphrasen gehören zu den von mir als Modellphrasen bezeichneten, die meisten sind von Thirakwa her bekannt, aber durch die sukzessive Fokussierung auf einzelne Phrasen und die intensivierende Abfolge einzelner *khālī-bharī*-Zyklen entsteht eine Entwicklung, ein fortschreitender Prozess. Sogar eine globale Steigerung lässt sich erkennen, wenn auch keine lineare: die Aktivität, was die Einführung neuer Phrasen anbelangt, und die Unvorhersehbarkeit durch Asymmetrie der Zyklen, nimmt zwar bis a9 zu, danach findet aber in a10-11 eine Beruhigung statt, bevor von a12 zu a13 der Höhepunkt und die maximale Entfernung vom thematischen Ursprung erreicht wird: zum einen dadurch, dass der ganze Zyklus von der komplex gebauten, doppelt langen Modellphrase 4 beherrscht wird, zum anderen durch die virtuosen *relā*-artigen Sequenzen. Die Einbindung der Modellphrasen in einen bei Thirakwa nicht anzutreffenden Entwicklungszusammenhang erinnert an die in Kapitel 6.1 beschriebene Variationenfolge von Ghosh/Wegner. So wie dort ist auch bei Afaq Hussain die Kontrastierung der Anfangsklänge auf korrespondierenden metrischen Akzenten seltener anzutreffen als bei Thirakwa, weil die Häufung derselben Phrasen und die *dohrā*-Bildungen zwangsläufig Wiederholungen derselben Klänge hervorrufen, insbesondere *dhiṭa* in den Kombinationen CA und {C<sub>1</sub>}C in a6-7, und in der Kombination BA in a9-10. Anders als bei der Variationenfolge von Ghosh/Wegner, die natürlich nur ein Modell für eine tatsächliche *qāyda*-Interpretation darstellt, gibt es bei Afaq Hussain aber nicht *eine* lückenlose, durchbuchstabierte Entwicklungslinie, die vorhersehbar wirken könnte, sondern das Netz der Beziehungen ist vielfältig und eng geknüpft und vermittelt eher unbewusst ein Gefühl von Kohärenz.

### Afaq Hussain 2.2

Wie erwähnt zeigt diese jüngere Interpretation des Delhi-*qāyda* 1 einige Ähnlichkeiten mit der in Kapitel 6.2 analysierten von Habibuddin Khan: sie beginnt mit einem Zyklus nur aus Phrase O, der in einfacher *bol*-Dichte wiederholt wird, und auch in doppelter *bol*-Dichte erscheint zuerst ein ganzer *āvartan* nur mit aus Phrase O gebildeten Zyklen; im weiteren

Verlauf werden entweder Variationsphrasen mit nachfolgendem O kombiniert, oder die Variationsphrase ist doppelt so lang wie O, wie in a5v4-a6v2; Phrase O ist die einzige, die mehrfach auftaucht, abgesehen von den unmittelbaren Wiederholungen von Phrasenkombinationen, und sie füllt mehr als die Hälfte aller *mātrā*; die beiden Variationsphrasen in a5 und a6v1-2 (Modellphrase 5 bzw. deren erste Hälfte) tauchen auch bei Habibuddin auf. Bei diesen beiden Phrasen lässt sich allerdings ein erster Unterschied feststellen: während Habibuddin die Wiederholung von *tiṭa* durch einen Akzent und eine Verzögerung abtrennt, Nizamuddin die Wiederholung von *tiṭa* ganz meidet, und die übrigen bisher analysierten Spieler – wie auch Afaq Hussain in der älteren Interpretation – bei einer Wiederholung immer *dhiṭa* spielen (mit einer Ausnahme bei Kanai Dutta in a8), drängt sich hier in der jüngeren Interpretation von Afaq Hussain die zusammenhängende *bol*-Gruppe *dhādhātiṭatiṭa* auf. Denn dadurch, dass er beide *ti* in *tiṭatiṭa* identisch betont, und einen zusätzlichen *bāyā*-Schlag erst ganz am Ende der *bol*-Gruppe *dhādhātiṭatiṭa* einfügt, als Vorschlag vor dem nächsten *dhā*, entsteht nicht, wie bei Habibuddin, der Eindruck einer Wiederholung von *{tiṭa dhādhātiṭa}*.

Die übrigen Variationsphrasen sind Modellphrase 7 in a4, die auch bei Nizamuddin auftaucht, sowie in a7 eine Phrase, die als Variante der Phrase in a5m1-2 interpretiert werden kann.<sup>534</sup>

a5m1-2: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭatiṭa dhādhātiṭa*  
 a7m1-2: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭatiṭa dhānānānā*

Außer diesen vier Variationsphrasen, die alle in Afaq Hussain-1.2 nicht vorkommen, tauchen die dort so wichtigen Phrasen a (Modellphrase 1, hier in der von Thirakwa gespielten Variante mit *tākena*) und B (Modellphrase 3) nur je ein einziges Mal in a6 auf, in einer *khālī*-Hälfte, die sich komplett von der *bharī*-Hälfte unterscheidet.

Während die Wahl der Variationsphrasen und ihre Kombination mit O eine deutliche Nähe zur *qāyā*-Interpretation von Habibuddin zeigen, besteht ein Unterschied in der Konstruktion der *khālī-bharī*-Zyklen. Schon in den ersten beiden bildet Afaq Hussain eine *khālī-bharī*-Hälfte durch Wiederholung von Phrase O, so dass der Zyklus über den gesamten *āvartan* geht. Diese Konstruktion wurde schon in Kapitel 4.1 beschrieben, James Kippen nennt sie die Lucknow-Version.<sup>535</sup> Afaq Hussain stellt die beiden Phrasen O aber nicht einfach nebeneinander, sondern verbindet sie, zumindest in drei von vier Fällen, durch die *bol tiṭa* am Ende der

<sup>534</sup> Die repetierten *kinār*-Schläge ohne einzelne *bāyā*-Schläge in *dhānānānā* erinnern an die Phrase in Afaq Hussain-1.2 a11m1-2.

<sup>535</sup> Vgl. Kippen 1988b: 163. Da Kippen in seiner Beschreibung von einem doppelt so schnellen Grundtempo ausgeht, kommt die Lucknow-Version bei ihm erst in doppelter *bol*-Dichte zum Einsatz, denn in einfacher würde sie sogar zwei Zyklen füllen.

Schlussformel. Zum Vergleich: bei den bisher analysierten Interpretationen spielen Habibuddin, Dutta und Nizamuddin zu Beginn auch Zyklen nur mit Phrase O, aber ohne diese Wiederholung.<sup>536</sup> In doppelter *bol*-Dichte verkürzt Afaq Hussain den Zyklus zwar zunächst, so dass er sogar nur über einen *vibhāg* reicht und dreimal wiederholt werden muss, danach finden sich aber wieder dieselben Wiederholungen, die sicherstellen, dass die Struktur der *khālī-bharī*-Zyklen mit jener des *tāl* übereinstimmen.

Daran zeigt sich der grundlegende Unterschied zur älteren Interpretation in Afaq Hussain-1.2: dort stand mit A eine Phrase zur Verfügung, mit der immer ein ergänzender zweiter bzw. vierter *vibhāg* gebildet werden konnte. Hier in der jüngeren Interpretation erfüllt aber keine Phrase diese Funktion, weshalb die von Afaq Hussain offenbar angestrebte Übereinstimmung von *āvartan*-Struktur und *khālī-bharī*-Zyklus nur durch die erwähnte Wiederholung erreicht werden kann. Möglicherweise ist die daraus resultierende Redundanz der Grund, weshalb er die Symmetrie am Ende von a5 durchbricht und die nächste Variationsphrase schon im letzten *vibhāg* vorwegnimmt. Auch diese Phrase wiederholt er statt viermal nur dreimal, und ergänzt die *bharī*-Hälfte von a6 durch die erwähnte komplett asymmetrische *khālī*-Hälfte. Der letzte *āvartan* beginnt wieder mit einer Wiederholung des ersten *vibhāg*, wird dann aber durch den gleichen *tihāī* ergänzt, der auch den *vistār* in Afaq Hussain-1.2 beschließt.

Eine Entwicklung über den ganzen Variationsverlauf lässt sich auch hier in der jüngeren *qāyda*-Interpretation erkennen: Komplexität und Unvorhersehbarkeit steigen kontinuierlich bis Ende a6 an. Außerdem folgt Modellphrase 5 in a5 direkt auf ihre erste Hälfte, wirkt somit wie eine Erweiterung oder Steigerung desselben Gedankens, während sie bei Habibuddin völlig unverbunden im Abstand von vier *āvartan* und in umgekehrter Reihenfolge auftauchen.

## 6.7 Bhai Gaitonde

Gaitonde-1.6: Transkriptionsteil Seiten 62 und 63

Suresh Gaitonde, bekannt als Bhai (Bruder) Gaitonde, war zehn Jahre lang Schüler von Vinayakrao Ghangrekar, drei Jahre lang von Ahmedjan Thirakwa, außerdem von Lalji Gokhale.<sup>537</sup> Die Variationsphrasen in seiner Interpretation des Delhi-*qāyda* 1 sind allesamt bei

<sup>536</sup> Bei Dutta und Nizamuddin, die wie Afaq Hussain mit einer *bol*-Dichte von vier *bol* pro *mātrā* beginnen, enthält der *āvartan* deshalb zwei Zyklen, während bei Habibuddin durch das doppelte Tempo die *bol*-Dichte zu Beginn nur zwei *bol* pro *mātrā* beträgt, und der *āvartan* somit einen Zyklus enthält. Bei doppelter *bol*-Dichte ergibt sich bei Habibuddin das gleiche Bild wie bei Nizamuddin und Dutta, nämlich zwei Zyklen pro *āvartan*.

<sup>537</sup> Vgl. das CD-Booklet zu Gaitonde 1.

Thirakwa zu finden, sogar die *dohrā*-Bildung in a5 und der *tihār* nach der Formel  $4 = \{1+1/2\}^T$  in einer minimalen Variante (*tiṭa* bei Ghaitonde statt *tirakiṭa* oder *traka* bei Thirakwa). Nur die komplexer gebauten Phrasen bei Thirakwa wie Modellphrase 4 fehlen bei Gaitonde. Die Phrase in a10m1-2 ist eine minimale Variante einer Phrase, die in der ältesten Aufnahme von Thirakwa ein einziges Mal auftaucht:

Thirakwa-1.6 a6v1:           *dhāgena dhiṭa dhāgena dhiṭa dhāgetinākena*  
 Gaitonde-1.6 a10m1-2:    ***dhātiṭa*** *dhiṭa dhāgena dhiṭa dhāgetinākena*

Bei den mehrfach auftauchenden Phrasen A und B handelt es sich um Modellphrasen 1 und 2, bei den Phrasen in a7v1 und a8m1-2 um Modellphrase 3 und deren zweite Hälfte. Gaitonde wiederholt nicht nur, wie Afaq Hussain in seiner jüngeren Interpretation, in den meisten Fällen jede Phrasenkombination in einer *khālī-bharī*-Hälfte, sondern auch insgesamt dreieinhalb Mal einen ganzen *āvartan* unverändert. Die einzige Asymmetrie in a8 wirkt zufällig, ansonsten herrscht permanent größte Vorhersehbarkeit, auch weil das jeweils neue Element immer gleich zu Beginn eines *āvartan* erscheint und immer durch A ergänzt wird. Nach einer *mātrā* lässt sich deshalb schon voraushören, wie es für den Rest des *āvartan* weitergeht – anders als bei Thirakwa, der die Phrasen oft auf unvorhersehbare Weise kombiniert. Die einzelnen Variationsphrasen knüpfen teilweise aneinander an:  $\{O_2\}$  in a5 könnte genauso gut als  $\{B_2\}$  interpretiert werden, dann würde es sich um eine Intensivierung von a4 handeln; in a8 wird die zweite Hälfte der neuen Phrase in a7 isoliert und an den Beginn des Zyklus gestellt. Die Wiederholung von a2 in a6, und von a5 in a9 und a11 stört aber den Eindruck einer fortschreitenden Entwicklung. Ein weiterer Unterschied zu Thirakwa besteht darin, dass die Anfangsklänge der Phrasen sehr oft identisch sind, in a4, a5, a8 und a9 sogar jeweils achtmal unmittelbar nacheinander. Den *bāyā* spielt Gaitonde generell mit relativ wenig Druck und wenig Druckveränderung, oft klingen mehrere Schläge nacheinander praktisch identisch. Außerdem lässt er in doppelter *bol*-Dichte viele Schläge weg, insbesondere bei Phrase B.

Die Übereinstimmung mit Thirakwas *qāyā*-Interpretationen ist bei Gaitonde, was die Variationsphrasen angeht, zwar ähnlich groß wie bei Afaq Hussain-1.2, das Resultat unterscheidet sich aber sowohl von Thirakwa als auch von Afaq Hussain erheblich.

## 6.8 Shankar Ghosh

Shankar Ghosh-3.18: Transkriptionsteil Seiten 68 und 70

Shankar Ghosh lebte in Kolkata und war, wie Kanai Dutta und Shyamal Bose, Schüler von Jnan Prakash Ghosh.<sup>538</sup> Jnan Prakash Ghosh wiederum war unter anderem Schüler von Keramatullahs Vater Masit Khan, dem *khalīfā* des Farrukhābād-*gharānā*. Obwohl Shyamal Bose ein Jahr älter war als Shankar Ghosh, bespreche ich zuerst die Interpretation von Ghosh, die gemeinsame von Ghosh und Bose erst danach im nächsten Kapitel. Der gedankliche Nachvollzug wird auf diese Weise erleichtert.

Auf der hier besprochenen Aufnahme fehlt die Begleitung durch einen *nagmā*, die sich ständig wiederholende Melodie, die genau einen *āvartan* lang ist und als Versinnlichung des metrischen Rahmens eigentlich eine wichtige ästhetische Funktion erfüllt. Bei der Besprechung der jüngeren Aufnahme von Nizamuddin wurde auf diese Problematik schon hingewiesen. Dass das Grundtempo bei Ghosh tatsächlich doppelt so schnell ist wie bei den meisten der hier besprochenen *qāyḍā*-Interpretationen, und die maximale *bol*-Dichte nur vier Silben pro *mātrā* beträgt, spielt für die Wahrnehmung mangels einer Orientierung stiftenden *nagmā* eigentlich keine Rolle, es sei denn man zählt die *mātrā* konsequent durch. Erst ganz zum Schluss der *qāyḍā*-Interpretation beim *tihāī* wird klar, dass es sich so verhalten muss, weil sonst das letzte *dhā*, die Auflösung des *tihāī*, in die Mitte des *āvartan* fallen würde statt auf *sam*, seinen Beginn.

Shankar Ghosh bringt Phrase O schon gleich zu Beginn in Kombination mit einer zweiten Phrase, die entfernt mit Modellphrase 2, vor allem aber mit einer Permutation von O verwandt ist. Bei Keramatullah Khan taucht eine ähnliche Phrasenkombination ebenfalls im ersten *āvartan* auf, bei Shankar Ghosh außerdem später in a14 tatsächlich Modellphrase 2:

Keramatullah:

a1: *dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgetināḡradhātīrakīta dhāṭiṭa dhiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena*

Shankar Ghosh:

a1 *dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgetināḡhenālnānānā ṭiṭa dhiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena*

a3: *dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgetināḡhenā dhādhā dhāṭiṭa dhiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena*

a14v2: | *dhiṭa dhāṭiṭa dhiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena*

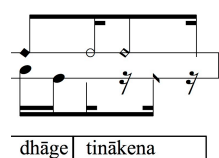
Die erwähnte Permutation von Phrase O erscheint erst im dritten *vibhāg* und hat für den *vistār* deutlich weniger Bedeutung als die Variante im ersten. Bei dieser sind die drei ersten *bāyā*-

<sup>538</sup> Vgl. Mistry 1999: chart 20 (S. 243). Shankar Ghosh und Jnan Prakash Ghosh waren nicht miteinander verwandt.

Schläge weggelassen, so dass die *bol*-Sequenz *nānānā* entsteht und der *ghe*-Schlag der vorangehenden Schlussformel lange verklingt. Die hervorgehobenen *bol*-Gruppen, die eine Verbindung zwischen den Phrasen herstellen, enthalten sowohl bei Keramatullah als auch bei Ghosh *bol*, die nicht zum Thema in seiner traditionellen Form gehören. Während sich aber bei Keramatullah das Element *kradhātirakīṭa*, das später durch *kīranāka tirakīṭa* ersetzt wird, nie aus der Funktion der Phrasenverknüpfung löst, entpuppt sich die *bol*-Gruppe *ghenānānānā* bei Shankar, mit den abgeleiteten Verkürzungen *ghenanānā* und *ghena*, als zentraler Baustein des gesamten *vistār*.

Phrase A bestimmt das Geschehen bis und mit a13, immer in Kombination mit Phrase O. Danach lösen sich die Elemente aus dem Kontext der Phrasen, O taucht gar nicht mehr auf, A nur noch in der Variante A" in a14 und a19-22. Von a15 an übernimmt stattdessen Phrase B die Funktion der thematischen Konstante. Auch diese Phrase (Modellphrase 1) findet sich bei Thirakwa, Afaq Hussain und Bhai Gaitonde – und zwar in genau der gleichen Funktion, als teilweiser oder vollständiger Ersatz für O.

Weitere Beschreibungen einzelner Variationsphrasen, losgelöst vom Verlauf des *vistār*, machen bei dieser *qāyḍā*-Interpretation keinen Sinn, weil Ghosh, stärker als alle anderen bisher behandelten Spieler, mit jedem *khālī-bharī*-Zyklus an den vorangehenden anknüpft und eine zusammenhängende Entwicklung schafft. Bevor diese Entwicklung nachgezeichnet werden kann, müssen noch einige Besonderheiten der *nikās*, der spieltechnischen und klanglichen Realisierung der *bol*, erklärt werden, und zwar die höhere Trommel, den *dāyā* betreffend: Shankar Ghosh spielt in doppelter *bol*-Dichte, das heißt von a5 an, die drittletzte Silbe der Schlussformel sehr oft *sur*,<sup>539</sup> und die letzte fast immer halbgeschlossen, wie Abb. 6.20 zeigt.



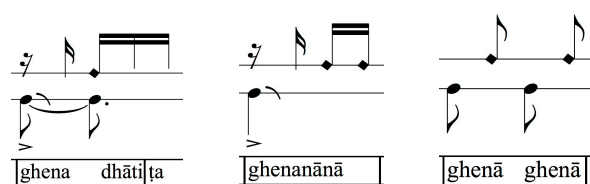
**Abb. 6.20** Shankar Ghosh-3.18, a5m7-8

Dies erinnert an Kanai Dutta, der ebenfalls Schüler von Jnan Prakash Ghosh war und in einfacher *bol*-Dichte die letzte Silbe der Schlussformel teilweise *sur* und teilweise halbgeschlossen

<sup>539</sup> Der *sur*-Klang ist nicht immer eindeutig zu erkennen, manchmal klingt auch etwas zwischen *kinār* und *sur*. Da sich die beiden Klänge, wie in Kapitel 1.2 erläutert, nur durch die Hervorhebung unterschiedlicher Komponenten desselben Spektrums unterscheiden, sind solche Unschärfen keine Seltenheit, die aber im Normalfall kaum auffallen, wenn der intendierte Klang unzweifelhaft ist.



spielt.<sup>540</sup> Alle diese *nikās* (Spieltechniken) gelten als fremd im Delhi-Idiom und sind vielmehr typisch für *pūrab-*, der halbgeschlossene Schlag auch für *Ajrāḍā*-Kompositionen. Es handelt sich offenbar um stilistische Vorlieben der beiden Spieler, die mit der *Farrukhābād*-Tradition zusammenhängen, von der ihr Lehrer in erster Linie geprägt war. Der *sur*-Klang bei Shankar Ghosh unterstreicht auf klanglicher Ebene die Sonderstellung der Schlussformel, die in den Variationsprozess nur über die Abspaltung der letzten beiden Silben *ghena* eingebunden ist, nicht aber mit ihren Kernsilben *dhāgetinā*. Der halbgeschlossene Schlag betrifft hingegen auch genau jene *bol*-Gruppe, die er dem traditionellen Thema hinzufügt, und die für seinen *vistār* von zentraler Bedeutung ist. Bevor Ghosh anfängt zu spielen, rezitiert er das vollständige Thema in seiner Version, das heißt mit der Ergänzung um Phrase A. Die Silbe *nā* der *bol*-Gruppe *ghenānānānā* klingt dabei eindeutig viermal mit langem *ā*, und er spielt auch vier *kinār*-Schläge. Um den geänderten Klang durch den halboffenen Schlag zu verdeutlichen, habe ich ihn von a5 an mit *na* transkribiert, auch in der Abspaltung *ghena* in a9m3, sowie in der viersilbigen Form *ghenanānā*. Nur in a26-27, wo *ghenā* unmittelbar wiederholt wird, spielt Ghosh wieder erkennbar *kinār*, das heißt er verwendet halbgeschlossene Schläge nur als Vorbereitung eines *sur*- oder *kinār*-Schlags. Abb. 6.21 zeigt die drei genannten Kontexte.



**Abb. 6.21** Verschiedene *nikās* (Spieltechniken) für *ghena* bzw. *ghenā*

Es lassen sich in der *qāyḍā*-Interpretation insgesamt drei ungefähr gleich lange Abschnitte erkennen: in a1-13 herrscht das Thema mit der Phrasenkombination OA vor; a14-24 sind von dem schon in a9 eingeführten Kopfmotiv *dhātiṭa dhīṭa dhātiṭa* geprägt; und a25-33 fokussieren auf den Viersilber *ghenanānā*.

### **āvartan 1-13: Phrasen O und A**

Der erste Abschnitt lebt fast ausschließlich von den Varianten im *bāyā*-Spiel, der erste *khālī-bharī*-Zyklus auch von Agogik und rhythmischen Varianten. Die Dehnung auf der ersten und fünften Silbe in a1 wurde schon im Zusammenhang mit Duttas Rhythmisierung des Themas erwähnt.<sup>541</sup> In a2v2 wird *tiṭa* so stark verzögert, dass die Schläge genau doppelt so schnell

<sup>540</sup> Vgl. Kapitel 6.4.

<sup>541</sup> Vgl. Fussnote 517.

aufeinander folgen. Diese Beschleunigung überträgt Ghosh am Ende des zweiten (und vierten) *vibhāg* auf die repetierten *kinār*-Schläge, wodurch der letzte Schlag genau auf den Beginn des dritten *vibhāg* fällt, eine *mātrā* früher als in a1. Die Verschiebung der nachfolgenden *bol*-Gruppen von Phrase A gleicht er aus durch die Einfügung von *dhīṭa*, vor der Schlussformel in a2m13. Nach diesen verspielten Unvorhersehbarkeiten erfolgt der nächste Zyklus in a3-4 in rhythmischer Regelmäßigkeit, dafür mit hinzugefügten *bāyā̃*-Schlägen, die A', wie erwähnt, als Permutation von O erscheinen lassen:

O: *dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena*  
 A': *dhādhā dhātīṭa dhīṭa dhātīṭa dhāgetinākena*

Derselbe Zyklus wird in a5 und a6 in doppelter *bol*-Dichte praktisch unverändert zweimal wiederholt. Der Zyklus in a7-8 rückt mit einer zweifachen Wiederholung von Phrase A und dem Weglassen der zusätzlichen *bāyā̃*-Schläge die charakteristische *bol*-Gruppe *ghenānānānā* als phrasenverbindendes Element ins Zentrum. Die rhythmische Pointe liegt darin, dass der *ghe*-Schlag, der durch das jeweilige Schließen bei *tinā* besonders akzentuiert wirkt, immer auf eine leichte metrische Position fällt, eine halbe *mātrā* vor den Beginn eines *vibhāg*. A9 greift auf den zweiten Abschnitt voraus und wird weiter unten besprochen. Die *āvartan* zehn bis dreizehn drehen sich nur um das durchgängige *bāyā̃*-Spiel, das ähnlich schon bei Nizamuddin und Afaq Hussain beschrieben wurde. Abb. 6.22 zeigt den Beginn dieser Passage.

10

dhātīṭa dhā|ṭīṭa dhādhā|ṭīṭa dhāge|dhināgena

nānānā|ṭīṭa -- --|dhāge|tinākena

11

Abb. 6.22 Shankar Ghosh-3.18, a10

Bei Ghosh sind die beiden Schläge klar hörbar und der Druckunterschied groß. Erklärungsbedürftig ist das Fehlen des *dāyā̃* von a10v3 bis a11v2. James Kippen stellt den Moment im Booklet zur CD als absichtliche Präsentation der technischen Schwierigkeit dar.<sup>542</sup> Denkbar wäre auch, dass Shankar Ghosh gegen Ende von a10v2 „stolpert“, und sich anschließend durch die Beschränkung auf den *bāyā̃* wieder sammelt. Dadurch, dass er zu Beginn von a11

<sup>542</sup> „In order that some of the technical difficulties may be better appreciated, Shankar Ghosh at one point isolates the bayan and demonstrates the rapid fingerings alone.“ Vgl. Shankar Ghosh-3, Booklet zur CD, S. 12.

den Druck vorübergehend auf allen Schlägen erhöht, und erst in v3 den *dāyā̃* wieder hinzufügt, entsteht jedenfalls, ob geplant oder spontan, eine zyklische Wirkung, die eine allfällige Irritation überzeugend auffängt. In a12v3-4 und a13 wechselt er von den klaren Doppelschlägen mit abrupter Erhöhung des Drucks zu einfachen Schlägen mit weicherem Glissando. Dies erinnert stark an Keramatullah Khan, der im Verlauf seiner *qāydā*-Interpretation ebenfalls von abrupten zu weichen Glissandi übergeht, so dass Gegenakzente zur den *bol*-Gruppierungen entstehen. Ich habe die *bol* in der Transkription hier bei Ghosh nicht angepasst, weil die konsequente Anwendung dieser *bāyā̃*-Spielweise auf den ganzen *khālī-bharī*-Zyklus die Gegenakzente gewissermaßen neutralisiert, ähnlich wie bei Nizamuddin.

#### ***āvartan 14-24: dhātiṭa und dhiṭa***

Im mittleren Abschnitt und bei dessen Vorankündigung in a9 stehen die beiden *bol*-Gruppen *dhātiṭa* und *dhiṭa* im Zentrum, ergänzt durch *ghena* und *ghenanānā*. Alle *khālī-bharī*-Zyklen bis und mit a24 beginnen, als eine Art Kopfmotiv, mit der *bol*-Sequenz *dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa*, die sich unschwer aus Phrase A' ableiten lässt:

Phrase A': (ghena) dhādhā **dhādhīṭa dhiṭa dhātiṭa** dhāgetinākena

In a9 taucht sie das erste Mal auf diese Weise isoliert auf, und zwar gleich in einer komplex gebauten Phrase, die doppelt so lang ist wie O oder A, und nicht mit einer dieser Phrasen kombiniert wird. Die Gliederungsstruktur lautet: **13** (= 3+2+3+2+3) + **13** + **6**.

Der nächste Zyklus, der daran anknüpft, unterscheidet sich nur sehr geringfügig in zwei Silben von dem in a9, was durch die Transkription mit den Wiederholungsklammern nicht sofort erkennbar wird:

a9: *dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa ghena dhātiṭa dhātiṭa | dhiṭa dhātiṭa **ghena** dhātiṭa dhāgetinākena*  
 a14: *dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa ghena dhātiṭa dhātiṭa | dhiṭa dhātiṭa **dhiṭa** dhātiṭa dhāgetinākena*

Im Kontrast dazu betont der Zyklus in a15 die metrischen Schwerpunkte, die *bol*-Gruppen sind weitgehend kongruent mit den *mātrā*, und motivisch ist die Phrase klar unterteilt: m1-2 enthalten das weiter oben erwähnte Kopfmotiv; m3-4 die erstmals auf einen Viersilber verkürzte und genau eine *mātrā* füllende *bol*-Gruppe *ghenanānā*, die hier zugleich als Erweiterung des *ghena* in a14 wahrgenommen werden kann; und v2 die schon erwähnte Modellphrase 1. In diesem Kontext zeigt sich das Permutationsverhältnis zwischen den Modellphrasen 1 und 2, die in unmittelbar benachbarten *āvartan* erscheinen:

a14v2 (Modellphrase 2 bzw. Phrase A'): ***dhīṭa dhātīṭa dhīṭa dhātīṭa dhāgetinākena***  
 a15v2 (Modellphrase 1 bzw. Phrase B): ***dhīṭa dhīṭa dhātīṭa dhātīṭa dhāgetinākena***

Da die Phrase A' in a14 aber auf eine komplexe Anordnung derselben *bol* folgt, hebt sie sich kaum als eigenständige Phrase ab und setzt den ersten *vibhāg* nahtlos fort, während B sich in a15 durch den Kontrast zum vorangegangenen *ghenānānā* klar abgrenzt und als fest gefügte Gestalt etabliert. Der *khālī-bharī*-Zyklus in a15 wirkt deshalb sehr viel mehr wie ein Thema, das sich als Ausgangspunkt für Entwicklungen eignet, als jene in a9 oder a14, die zwar früher erscheinen, aber eigentlich eher wie Ableitungen von a15 wirken. Auch die Phrasen in a17 und a19-20 bauen erkennbar auf a15 auf, und a16, a24, a28 sowie der *tihāī* wiederholen den Zyklus von a15 vollständig oder teilweise.

A17 unterscheidet sich nur in der dritten *mātrā* von a15 (*ghenānānā* ist durch *dhīṭa dhīṭa* ersetzt), und wird ebenfalls im nächsten *āvartan* unverändert wiederholt. In a19 wird der einzige *khālī-bharī*-Zyklus in doppelter *bol*-Dichte gebildet, der sich über zwei *āvartan* erstreckt. Er kann auf unterschiedliche Weise beschrieben werden, unter anderem als direkte Expansion von a17: der erste *vibhāg* von a17 wird durch zweifache Wiederholung der zweiten Hälfte, also eine *dohrā*-Bildung, auf zwei *vibhāg* ausgeweitet; und der zweite, der die Phrase B enthält (fett gedruckt), wird durch einen Einschub vor der Schlussformel verlängert:

a19v1-4:

*dhātīṭa dhīṭa dhātīṭa dhīṭa dhīṭa ghenānānā* | *dhīṭa dhīṭa ghenānānā dhīṭa dhīṭa ghenānānā*  
***dhīṭa dhīṭa dhātīṭa dhātīṭa ghenānānā dhīṭa*** | *dhīṭa dhātīṭa dhīṭa dhātīṭa* ***dhāgetinākena***

Der Einschub besteht aus der Sequenz *ghenānānā dhīṭa dhīṭa*, die davor dreimal nacheinander erklingt, und der Sequenz *dhātīṭa dhīṭa dhātīṭa*, dem erwähnten Kopfmotiv. Gleichzeitig entsteht in v4 aber auch Phrase B. Das Netz an Querbezügen ist hier also sehr eng geknüpft, wobei dafür einerseits die Beschränkung auf wenige *bol*-Gruppen entscheidend ist (*dhīṭa*, *dhātīṭa* und *ghenānānā*), und andererseits die Tatsache, dass sich diese *bol*-Gruppen immer wieder zu größeren Einheiten zusammenschließen, die wiedererkennbar sind. Die erste Hälfte des *khālī-bharī*-Zyklus zeigt eine einfache Wiederholungsstruktur und starke Akzente auf jede *mātrā* von m3 bis m8, während die zweite, durch die Verschiebung von *ghenānānā* um eine halbe *mātrā*, eine rhythmische Dissonanz zum Metrum erzeugt, die sich erst mit der Schlussformel auflöst. Der gesamte Zyklus wird in a21-22 unverändert wiederholt.

Die Phrase in a23 knüpft erneut bei a17 an und wiederholt von m3 bis zur Schlussformel nur die *bol dhīṭa*. Diese starke Reduktion der Komplexität hat in erster Linie eine gliedernde Funktion: sie erzeugt ein Art „Leere“ vor dem folgenden dritten Abschnitt, der mit a25 be-

ginnt. Außerdem macht das seit a14 erstmalige Fehlen der *bol*-Gruppe *ghenanānā* diese noch auffallender, wenn sie ab a25 an den Beginn der *khālī-bharī*-Zyklen und in den Fokus der Wahrnehmung rückt. A24 ist, wie erwähnt, eine wörtliche Wiederholung von a15, genau wie etwas später auch die erste Hälfte von a28, und ruft den thematischen Ausgangspunkt des Variationsverlaufs in Erinnerung.

**āvartan 25-35: ghenanānā**

A25 und a26 sind sehr einfach gebaut. A25 unterscheidet sich von a15 nur dadurch, dass auch die ersten beiden *mātrā* die *bol*-Gruppe *ghenanānā* enthalten, die somit viermal nacheinander erklingt. A26 knüpft daran unmittelbar an durch Abspaltung und Wiederholung von *ghenā*, einer Art *dohrā* auf einen Viersilber angewandt. Im zweiten *vibhāg* erfolgt das einzige Mal in den *āvartan* 23 bis 28 keine Ergänzung durch Phrase B, sondern eine freie Anordnung der thematischen *bol dhīṭa*, *ghenā* und *dhātīṭa*, die insgesamt 17 statt 16 *bol* ergibt. Vor allem zu Beginn des *vibhāg* sind die *bol* aber nicht ganz klar erkennbar. A27 wiederholt a26, wobei der zweite *vibhāg* jetzt, wie zu erwarten, Phrase B enthält. A28 kehrt in der *bharī*-Hälfte wieder zum Kopfmotiv *dhātīṭa dhīṭa dhātīṭa* zurück, woraus die Phrase aus a15 resultiert, bringt aber in der *khālī*-Hälfte eine Phrase, die Elemente von a17 und a25 kombiniert:

a17m1-4: *dhātīṭa dhīṭa dhātīṭa dhīṭa dhīṭa ghenanānā*  
 a25m1-4: *ghenanānā ghenanānā ghenanānā ghenanānā*  
 a28m9-12: *kenanānā kenanānā dhīṭa dhīṭa ghenanānā*

Während die *āvartan* 25 bis 28 sich von den vorangegangenen nur durch eine größere Gewichtung von *ghenanānā* unterscheiden, enthalten die nächsten drei auch in struktureller Hinsicht Neues: sie kombinieren alle *ghenanānā* (jeweils viermal) mit der fünfsilbigen Sequenz *dhīṭa dhātīṭa* (jeweils zweimal), woraus eine Verschiebung von *ghenanānā* um eine Silbe, also um ein Viertel einer *mātrā* resultiert. Die verschiedenen Anordnungen der Gruppen lauten:

a29: 4 + 5 + 4 + 4 + 4 + 5 + 6  
 a30: 4 + 4 + 5 + 4 + 4 + 5 + 6  
 a31: 4 + 4 + 4 + 5 + 4 + 5 + 6

Die erste Fünfergruppe wandert also immer weiter nach hinten, die zweite bleibt konstant vor der Schlussformel. Wiederholungsstrukturen ließen sich verschiedene beschreiben, und sicherlich auch verschiedene hören. Ich habe in der Transkription die Wiederholungsklammern so gesetzt, dass die Sequenz *ghenanānā dhīṭa dhātīṭa* erkennbar wird, die an die schon bekannte *ghenanānā dhīṭa dhīṭa* erinnert. A32 wiederholt a31 unverändert. A33 bringt, ähnlich

wie a23, eine drastische Reduktion der Komplexität. Er enthält auch gar keinen *khālī-bharī*-Zyklus, da der *bāyā* durchgängig offen gespielt wird, außerdem unterscheiden sich die beiden Hälften komplett. Dadurch wird seine rein gliedernde Funktion unterstrichen, und der *tihā* von dem Vorangegangenen abgesetzt. Die erste Hälfte besteht aus einer schlichten Wiederholung der *bol*-Gruppe *ghenanānā*, der aber je ein *bāyā*-Schlag hinzugefügt ist, so dass *ghenadhādhā* entsteht – ein Rückgriff auf den Beginn der *qāyā*-Interpretation und eine Anspielung auf die Herkunft dieser *bol*-Gruppe aus dem Zusammentreffen der beiden letzten Schlussformelsilben (*ghena*) und dem Beginn einer Permutation von O (*dhādhā*). Der *cakradār tihā* ist nach der Formel  $16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = 1\frac{1}{2} + \{1 + \frac{1}{4}\}^T$  gebaut, das heißt er unterscheidet sich strukturell stärker von den bisher in Kapitel 1.7 und bei Kanai Dutta in Kapitel 6.4 besprochenen: die übergeordnete Struktur ist zwar identisch, die untergeordnete weicht aber auch innerhalb der Klammer ab, der Abstand zwischen den relevanten *dhā*-Schlägen beträgt  $1\frac{1}{4}$  statt  $1\frac{1}{2}$  *mātrā*. Die *tihā*-Phrase kombiniert die beiden Kernelemente *dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa* und *ghenanānā*, die, wie erwähnt, eher auf die Phrase in a15 verweisen als auf die Phrasen O und A.

### Zusammenfassung

Obwohl auch Shankar Ghosh zwei der am häufigsten anzutreffenden Modellphrasen verwendet, unterscheidet sich seine *qāyā*-Interpretation erheblich von den bisher besprochenen, in ähnlichem Maße wie jene von Kanai Dutta. Das liegt zum einen daran, dass die *bol*-Gruppe *ghenanānā(nā)*, die er dem traditionellen Thema hinzufügt, eine entscheidende Funktion im Variationsprozess erfüllt und diesen auch klanglich prägt, im Unterschied etwa zu den ebenfalls „fremden“, *relā*-artigen *bol*-Sequenzen bei Keramatullah, oder der *bol*-Gruppe *dhāgena* bei Thirakwa und anderen Spielern. Vor allem aber zeigt sich in zwei Dritteln des *vistār* eine Linearität in der Entwicklung, bei gleichzeitiger motivischer Homogenität, die bisher allenfalls lokal zu beobachten war. So lässt sich etwa in der älteren Aufnahme von Afaq Hussain zwar eine globale Entwicklung oder sogar eine moderate Steigerung der Intensität erkennen, er stellt aber nacheinander verschiedene (Modell)-Phrasen in den Mittelpunkt, ohne sie durch eine Zerlegung in ihre Bestandteile miteinander zu verknüpfen. Bei Shankar Ghosh hingegen sind es keine längeren Versatzstücke, die neu kombiniert werden, sondern wenige kurze Elemente. Die beiden wichtigsten, *ghenanānā* und *dhiṭa* – in der Terminologie Mainkars ein „vowel sound“ und ein „consonantal sound“<sup>543</sup> – stellt er einander kontrastierend gegenüber.

<sup>543</sup> Vgl. Kapitel 1.4.

Die globale Steigerung wird einerseits durch die zunehmende Anzahl von Wiederholungen immer kürzerer *bol*-Gruppen erreicht, die ein Maß erreicht, das etwa bei Thirakwa unvorstellbar wäre, und andererseits durch die erhöhte rhythmische Komplexität, vor allem in a29-32. Der abschließende *tihār*, der bei allen bisher besprochenen *qāyḍā*-Interpretationen sehr einfach gebaut und, außer bei Kanai Dutta, auch kurz ist, hat bei Ghosh die Funktion, die gesamte Entwicklung aufzufangen, durch Länge und Komplexität, aber auch durch den neuen klanglichen Reiz der *sur* gespielten *dhā*-Schläge.

## 6.9 Shankar Ghosh und Shyamal Bose

Ghosh/Bose-1.08: Transkriptionsteil Seiten 78 und 81

Shyamal Bose und Shankar Ghosh waren beide Schüler von Jnan Prakash Ghosh. Bei der hier analysierten Aufnahme handelt es sich um einen Livemitschnitt von einem Konzert im Januar 1986 in Kolkata. Duette von zwei gleichberechtigten Solistinnen oder Solisten, sogenannte *jugalbandī*, beinhalten im Normalfall keine Mehrstimmigkeit, sondern entweder wechseln die beiden Solistinnen oder Solisten einander ab, oder sie spielen (annähernd) das Gleiche. Trotzdem ändert sich die Dynamik des Geschehens im Vergleich zu einem Solo grundlegend, je mehr die beiden spontan aufeinander reagieren. In der Hindustani-Musik ist es die Norm, dass Musikerinnen und Musiker, selbst wenn sie noch nie miteinander musiziert haben, sich ohne Proben erst kurz vor dem Konzert zu einem Soundcheck treffen, und so ist auch hier anzunehmen, dass die beiden Spieler keine oder nur sehr wenige Absprachen gehalten haben. Diese mutmaßlich erzwungene Spontaneität unterscheidet die im folgenden analysierte *qāyḍā*-Interpretation von allen anderen.

Die ersten sechs *āvartan* sowie von a36 bis zum Schluss spielen beide gleichzeitig, dazwischen wechseln sie einander ab, anfangs jeden *āvartan*, später in größeren Abständen. Der Übergang von einem Spieler zum nächsten ist nur aufgrund feiner Klangfarbenunterschiede und der an manchen Stellen vor dem Wechsel zurückgenommenen Dynamik hörbar. Außerdem lassen sich einige Unterschiede in der Spielweise des *bāyā* erkennen: der eine Spieler spielt *dhādhā* mit nur einem Schlag, die Schlussformel häufig auch innerhalb der *bharī*- und am Ende der *khālī*-Hälfte mit Übergang von *khulā* zu *band* (*dhāgetinākena*), und wiederholte *ke*-Schläge (bei *tāketinākena*) geschlossen; der andere spielt *dhādhā* meist mit zwei Schlägen und absteigendem Druck, die Schlussformel nur am Ende der *bharī*-Hälfte mit Übergang von *khulā* zu *band*, und bei wiederholten *ke*-Schlägen den ersten leicht offen. In a34-35 deutet die Spielweise der Schlussformel eigentlich auf den ersten Spieler, es ist aber kein deutlicher

Wechsel am Beginn von a34 zu hören. Shankar Ghoshs Spielweise auf seiner Soloaufnahme stimmt mit der des ersten Spielers überein, außerdem gibt es auch viele motivisch-thematische Übereinstimmungen: die exzessiven Wiederholungen einer *bol*-Gruppe, insbesondere von *dhīṭa* in a15 und a21, aber auch von *dhāṭīṭa* a13 und a25; der durchgängige *bāyā* in a19-20; und vor allem die Passage a27-32, die sich um die *bol*-Gruppe *ghenānānā(nā)* dreht. Ich gehe deshalb im Folgenden von dieser Zuweisung der beiden Spieler aus.

Von a17 bis a32, was ungefähr der Hälfte des eigentlichen *vistār* entspricht, übernimmt Shankar Ghosh die meisten *āvartan* allein. Die wenigen Einschübe von Shyamal Bose sind in diesem Abschnitt kaum in das Geschehen eingebunden: a23 bringt nur Wiederholungen der unveränderten Phrase O, a24 die Modellphrase 3, die schon in a9 und a12 aufgetaucht war, einzig a26 weist eine Verwandtschaft mit a22 auf. Davor, von a8 bis a16, ist es Shyamal Bose, der mit eher einfach konstruierten Phrasen Impulse gibt, auf die Shankar Ghosh, dem Anschein nach spontan und mit viel Risiko, reagiert, und dabei Asymmetrien und rhythmische Unregelmäßigkeiten in Kauf nimmt. Aufgrund der Kleingliedrigkeit und der vielen sprunghaften Wechsel haben generelle Aussagen über die gesamte *qāyḍā*-Interpretation wenig Erklärungswert. Stattdessen werden im Folgenden die einzelnen Abschnitte Schritt für Schritt genauer betrachtet. Einzig das Auftauchen bestimmter häufig anzutreffender Phrasen sei vorweggenommen, als weiteres Zeugnis für diesen geteilten Vorrat an Phrasen.

Die beiden Modellphrasen, die Ghosh in seiner Soloaufnahme spielt, tauchen auch hier auf, und zwar Modellphrase 1 gleich mehrfach als Phrase A in verschiedenen Varianten über den gesamten Verlauf verteilt, Modellphrase 2 dagegen nur in a26, den Shyamal Bose spielt. Dafür tauchen drei weitere Phrasen auf, die nach demselben Prinzip konstruiert sind, das heißt als Permutationen von je zweimal *dhīṭa* und *dhāṭīṭa*, gefolgt von der Schlussformel. Jene mit palindromartiger Anordnung (3 2 2 3) in a26, a33 und a35 spielt auch bei Keramatullah eine wichtige Rolle, jene in a22 gleicht einer Phrase, die bei Thirakwa ein einziges Mal in der ältesten untersuchten Aufnahme auftaucht. In a34 handelt es sich um die andere mögliche palindromartige Anordnung (2 3 3 2), wobei die zweite und fünfte Silbe (*ṭa*) nur zu erraten ist und Bose möglicherweise auch *dhādhā | ti- dhāṭi- dhāṭīṭa...* spielt (siehe unten).



Modellphrase 1 (Phrase A'):	<i>dhīṭa dhīṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena</i>
Modellphrase 2 (a26):	<i>dhīṭa dhāṭiṭa dhīṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena</i>
a26, a33, a35:	<i>dhāṭiṭa dhīṭa dhīṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena</i>
a22:	<i>dhāṭiṭa dhīṭa dhāṭiṭa dhīṭa dhāgetinākena</i>
a34:	<i>(dhādhā)  tī(ṭa) dhāṭi(ṭa) dhāṭiṭa dhīṭa dhāgetinākena</i>

In a10 taucht eine Phrase auf, die nur die *bol* der Schlussformel verwendet, und die schon bei Nizamuddin beschrieben wurde. Ich bezeichne sie als Modellphrase 8, obgleich sie nicht allzu häufig vorkommt. Sehr verbreitet ist dagegen Modellphrase 3, die Bose in a12 in ihrer vollständigen Form spielt, und in a24 nur ihre an den Beginn des Zyklus gestellte zweite Hälfte. Ghosh reagiert beide Male im unmittelbar folgenden *āvartan* mit einer Phrase, die das charakteristische Pausenmotiv (*dhāṭiṭa-*) mehrfach hintereinander wiederholt. Außerdem spielt er die zweite Hälfte der Modellphrase 3 schon in a9, also vor Bose, dort aber wenig auffällig in einem komplett asymmetrischen *khālī-bharī*-Zyklus.

### ***āvartan* 1-11: Vorspann und Dialog über die Schlussformel**

Der Beginn ist mit teilweise extremen agogischen Freiheiten gespielt. Im allerersten *āvartan* könnte man fast vermuten, dass die beiden Spieler einander *mātrā*-weise abwechseln, weil die Agogik „unorganisch“, zufällig wirkt. Ab dem zweiten *āvartan* spielen sie meistens gleichzeitig, aber rhythmisch nicht zusammen. Dadurch entsteht der Eindruck eines chaotischen Anfangszustands, aus dem heraus sich das Thema erst im Zuge der schrittweisen Erhöhung der *bol*-Dichte in eine gefestigte Gestalt entwickelt. Die Erhöhung der *bol*-Dichte erfolgt von der einfachen (zwei *bol* pro *mātrā*) über die zweifache und dreifache bis zur vierfachen (acht *bol* pro *mātrā*). In a3 scheint es ein Missverständnis zu geben: der *tablā*-Spieler, der zu Beginn dieses *āvartan* vorübergehend alleine spielt, ist einen Hauch schneller als im vorherigen *āvartan*. Der *sāraṅgī*-Spieler, der den *nagmā* spielt, scheint anzunehmen, dass dies die anderthalbfache *bol*-Dichte sein soll, und reduziert das Tempo, weshalb der erste *vibhāg* deutlich zu lang wird. Im zweiten *vibhāg* kehrt der *sāraṅgī*-Spieler zum anfänglichen Tempo zurück, der *tablā*-Spieler fügt elegant zwei *mātrā* mit *ṭhekā-bol* ein, und geht im dritten *vibhāg* zur doppelten *bol*-Dichte über. Was genau seine Intention im ersten *vibhāg* war, erschließt sich nicht.

Nach einem letzten nur das Thema O enthaltenden *āvartan*, den Shankar Ghosh alleine spielt, folgt in a8-11 ein erster zusammenhängender Abschnitt. Die vier *āvartan* verbindet, dass sie alle mit der Schlussformel beginnen, außerdem gibt es eine lineare Entwicklung hin zu immer mehr *bol* der Schlussformel in der jeweils ersten *vibhāg*-Hälfte:

- a8: *dhāgedhinā*  
 a9: *dhāgedhinā dhāgedhinā*  
 a10: *dhāgedhināgena dhāgedhinā dhāgedhināgena*

In a11 setzt sich diese Entwicklung insofern fort, als in v3-4 auch die zweite *vibhāg*-Hälfte mit *dhāgedhinā* beginnt. Die beiden von Shyamal Bose gespielten *āvartan* 8 und 10 sind einfach und symmetrisch gebaut, die Reaktionen darauf von Shankar Ghosh in a9 und a11 hingegen sind asymmetrisch und enthalten eine Vielzahl verschiedener Gedanken.

In a9 unterscheiden sich alle vier *vibhāg*, abgesehen von der gleichbleibenden ersten *mātrā*, erheblich voneinander, und da die Konstruktion vom ersten zum vierten immer einfacher wird, lässt sich dieser *āvartan* am besten von hinten nach vorne beschreiben. Der vierte *vibhāg* fügt sich als konventioneller Zwischenschritt zwischen a8 und a10: im Vergleich zu a8 wird nur die verkürzte Schlussformel in der ersten *mātrā dohrā*-mäßig wiederholt, und vom Thema, genau gesagt von O<sub>2</sub> und O, ergänzt. Der dritte *vibhāg* fügt an die verkürzte und wiederholte Schlussformel einen vollkommen unverbunden Gedanken, nämlich den Rumpf der Modellphrase 3, die später in a12-13, sowie erneut in a24-25 verarbeitet wird. Der zweite *vibhāg* unterscheidet sich vom vierten nur in seiner zweiten Hälfte, die mit der ersten über die Verschränkung der Schlussformel mit der *bol*-Gruppe *dhātiṭa* verknüpft ist, welche in Kapitel 1.6 beschrieben wurde. Der *vibhāg* endet mit der Schlussformel *dhāgena tinākena*, die in *qāyda*-Kompositionen ebenso geläufig ist wie *dhāgetinākena* und auch in Thirakwas Interpretationen von Delhi-*qāyda* 1 auftaucht. Der erste *vibhāg* schließlich enthält in der zweiten Hälfte Modellphrase 1, und ansonsten ähnliche Elemente wie der zweite *vibhāg*, nur anders angeordnet. Folgende Gegenüberstellung macht die größeren Bausteine sichtbar, aus denen sich diese komplex wirkenden Phrasen zusammensetzen

- a9v1: *dhāgedhinā dhāgedhinā- dhātiṭa dhāgedhinā | ṭiṭatiṭa dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena*  
 a9v2: *dhāgedhinā dhāgedhinā ṭiṭa dhāgedhinā- dhātiṭa dhāgedhinā dhātiṭa dhāgena tinākena*

Wie a9 setzt auch a11 den vorangegangenen *āvartan* steigernd fort, und beantwortet einen schlichten, symmetrischen *khālī-bharī*-Zyklus mit einem komplexen, asymmetrischen, der sich ebenfalls am besten von hinten nach vorne beschreiben lässt. V3 und v4 sind, abgesehen vom *khulā-band*-Wechsel, identisch: in den ersten beiden *mātrā* werden die *bol*-Gruppenverschränkung *dhāgedhinā- dhātiṭa* aus a9v1-2 wiederholt, die zweite *vibhāg*-Hälfte greift die Variationsphrase aus a8 auf. Die *khālī*-Hälfte dieses Zyklus knüpft demnach auf nachvollziehbare Weise an Vorangegangenes an. V2 weicht von v3 und v4 nur in zufällig wirkenden Details ab: in m6 fehlt der für die beschriebene *bol*-Gruppenverschränkung entscheidende

*bāyā̃*-Schlag, der aus einem *na* ein *dhā* machen würde, und die zweite *vibhāg*-Hälfte enthält statt der Phrase aus a8 schlicht die unveränderte Phrase O. Der erste *vibhāg* jedoch enthält eine singuläre, lange Phrase. Mit der Schlussformel wird zunächst der Dreisilber *dhāgena* auf dieselbe Weise verschränkt wie zuvor *dhātiṭa* verschränkt wurde. Dies erlaubt es Ghosh, die nächste *mātrā* direkt mit *dhinā* zu beginnen, weil *dhāgena dhināgena*, wie oben erwähnt, eine plausible Schlussformel bildet. Auch diese bricht ab und wird erneut mit *dhāgena* verschränkt. Die dritte Schlussformel schließlich wird zu Ende geführt und die verbleibenden  $7/4$ -*mātrā* unter anderem mit der nicht zum Thema gehörigen *bol*-Gruppe *dhāti* gefüllt.

*dhāge dhinā-*  
*dhāgena dhinā-*  
*dhāgena dhināgena*  
*dhāti dhāgena dhātiṭa dhāgedhināgena*

Die klanglich akzentuierten *kinār*-Schläge bilden durch die Wiederholungsstruktur zu Beginn einen gleichmäßig synkopierten Rhythmus, der erst dort gebrochen wird, wo auf die vollständige Schlussformel *dhāti* folgt und die zweite, kürzere Teilphrase beginnt. In Einheiten von einem Achtel einer *mātrā* ergibt sich folgende Struktur (mit Hervorhebung der gleichmäßigen *kinār*-Schläge im Abstand einer Viertel-*mātrā*):

3 2 2 2 2 2 2 1 2 2 1 3 3 2 1

Trotz der Diskrepanz zwischen den beiden von Shyamal Bose und den beiden von Shankar Ghosh gespielten *āvartan*, was die Komplexität und Vorhersehbarkeit angeht, bildet der Abschnitt a8-11 aufgrund der sich zunehmend ausbreitenden Schlussformel eine zusammenhängende Entwicklung.

### ***āvartan* 12-17: Dialog über Phrase O**

Etwas weniger zwingend ist der Zusammenhalt der *āvartan* 12 bis 17, die das dialogische Prinzip des Wechsels zwischen den Spielern aber beibehalten, und bei denen nach wie vor Ghosh mit mehr oder weniger komplexen Zyklen auf die einfacheren Ideen von Bose reagiert. Das verbindende Element ist hier, dass alle Zyklen mit dem Beginn von Phrase O anfangen, und an verschiedenen Punkten einen Teil dieser Phrase wiederholen. Die dabei entstehenden Phrasen sind aber nur teilweise direkt miteinander verwandt. In a12 bringt Bose, wie erwähnt, die Modellphrase 3, deren Rumpf in a9v3 isoliert aufgetaucht und zunächst folgenlos geblieben war, alle *vibhāg* sind identisch. Die Wiederholungsstruktur ist schon an anderer Stelle beschrieben worden, hier noch einmal zur Erinnerung:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
*dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
*dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

In a13 beschränkt sich Shankar Ghosh erstmals im bisherigen Verlauf darauf, diesen *vistār* von Shyamal Bose weiterzuführen, ohne zusätzliche Ideen einzuführen oder zu verarbeiten. Die Phrase, wie sie in v3-4 erscheint, kann als eine Art *dohrā* beschrieben werden, da die wiederholte Sequenz genau um die Hälfte verkürzt ist:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
*dhātiṭa-*  
*dhātiṭa-*  
*dhātiṭa-*  
*dhātiṭa dhāgedhināgena*

Die ersten beiden *vibhāg* weichen auch in diesem *āvartan* von den folgenden ab, allerdings nur geringfügig: in v1 wiederholt Shankar Ghosh *dhātiṭa-* einmal „zu oft“, so dass am Ende kein Platz mehr bleibt für die Schlussformel. Durch die stattdessen angefügte *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* enthält der *vibhāg* 34 statt 32 Silben. In v2 ist die Anzahl Wiederholungen von *dhātiṭa-* „korrekt“, mit der Schlussformel würde der *vibhāg* am Ende mit genau acht *bol* pro *mātrā* aufgehen, dennoch fügt Shankar Ghosh die beiden Silben *kena* am Ende hinzu, wodurch eine rhythmische Analogie zum ersten *vibhāg* entsteht.

Die Phrase in a14 knüpft nur lose an Vorangegangenes an: die Wiederholung von *tiṭa* bzw. *dhiṭa* erinnert an Phrase A in a9m3, und die verkürzte Schlussformel ist das charakteristische Element der *āvartan* 8-11. Auch diese Phrase lässt sich als Zurückspringen innerhalb der Phrase O erklären, obgleich die Struktur etwas komplizierter ist:

a14v1:      *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhiṭa*  
                   *dhiṭa dhāgedhinā*  
                   *dhiṭa dhāgedhinā*  
                   *dhiṭa*  
                   *dhiṭa dhāgedhināgena*

Ghoshs Erwiderung hierauf in a15 besteht erneut darin, dass er die Anzahl Wiederholungen eines Elements erhöht: statt zweimal erscheint *dhiṭa* fünfmal nacheinander, wobei kräftiges *bāyā*-Spiel diesen Repetitionen Intensität verleiht. Die zweite Hälfte des ersten *vibhāg* ist nicht verständlich, danach beschränkt sich Shankar Ghosh auf eine Ergänzung durch O. In a16 setzt Shyamal Bose eher seine eigene Variation in a14 fort als jene von Shankar Ghosh in a15. Erneut steht die verkürzte Schlussformel im Zentrum und erscheint die vollständige erst

am Ende des *vibhāg*, die Ableitung von O ist strukturell einfacher als in a14 und lässt sich wie folgt darstellen:

a16v1: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhiṭa dhāgedhinā*  
*dhiṭa dhāgedhinā*  
*dhiṭa dhāgedhinā*  
*dhāgedhināgena*

Ghosh übernimmt die Phrase von Bose fast bis zur Hälfte, bis zum ersten Abbrechen der Schlussformel bzw. solange O unverändert bleibt, fügt dann aber zwei ungewöhnliche, mit kräftigen Akzenten und Glissandi gespielte *dhā*-Schläge ein:

a17v1: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā ṭiṭa dhāgedhinā- dhā- dhā-*  
*dhā ṭiṭa dhāgedhinā- dhāgena*  
*dhāgedhināgena*

Ungewöhnlich sind sie, weil im Thema zwar *dhā*-Silben enthalten sind, diese aber entweder direkt (*dhādhā*) oder im Abstand von drei Silben aufeinanderfolgen (*dhātiṭa dhātiṭa*), was zur geläufigen Dehnung zu *dhā--* führt. Die Wiederholung von *dhā* im Abstand von zwei Zeiteinheiten erinnert dagegen an die synkopischen *kinār*-Schläge in a11v1. Eine andere mögliche Betrachtungsweise wäre, dass es sich erneut um zwei Verknüpfungen der Schlussformel erst mit *dhātiṭa*, dann mit *dhāgena* handelt, wobei die Ergänzung von *dhā* durch *ṭiṭa* zweimal hinausgezögert wird:

a17v1: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā ṭiṭa dhāgedhinā- dhā*  
*- dhā*  
*- dhātiṭa*  
*dhāgedhinā- dhāgena tinākena*

Das Resultat sind erneut 34 statt 32 Silben, die hier aber konsequent in allen vier *vibhāg* beibehalten wird. Diese Form von *laykāri* erinnert an die *qāyda*-Interpretation von Kanai Dutta, der Bezug zum metrischen Raster wird hier vorübergehend aufgelöst.

### **āvartan 18 bis 26**

Dieser Abschnitt hat kein verbindendes Element, nur vereinzelt knüpfen *āvartan* aneinander an. Bis a22 spielt erstmals für längere Zeit nur ein Spieler, nämlich Shankar Ghosh. A18 steht für sich alleine und hat in erster Linie die Funktion, eine Zäsur vor a19 zu bilden. Die Dehnung von *dhā* zu *dhā----* auf *sam*, dem Beginn des *āvartan*, wirkt wie ein erstes Innehalten, und ab dem zweiten *vibhāg* wird der *vistār* vorübergehend suspendiert, indem nur noch Phrase O sich wiederholt. In a19v4 öffnet der *bāyā* nicht, wie bei einem konventionellen *khālī-bharī*-Zyklus zu erwarten wäre, sondern bleibt bis zum Ende des *āvartan* geschlossen.

Dadurch wird das Charakteristikum des folgenden *āvartan* noch stärker hervorgehoben: das intensive, durchgängige Spiel des *bāyā̃*, das von der *dāyā̃*-Hand losgelöst ist. Wie in a10-13 der Soloaufnahme von Shankar Ghosh fällt auf jeden einzelnen *bol*, das heißt auf jedes Achtel einer *mātrā*, ein *bāyā̃*-Schlag, wobei aber hier fast durchgehend mit gleichbleibendem Druck gespielt wird. Die Abspaltung und Wiederholung der ersten vier Silben von O am Beginn von a19, die nur in der *dāyā̃*-Hand stattfindet, tritt gegenüber diesem klanglichen Ereignis in den Hintergrund, und wie zur Kompensation des im vorigen *āvartan* entgegen der Konvention geschlossen gespielten vierten *vibhāg*, spielt Shankar Ghosh a19 vollständig mit offenem *bāyā̃*. Im letzten *vibhāg* klingt es, als komme ein zweiter *bāyā̃*, der nicht genau synchron gespielt ist, hinzu, Details lassen sich aber aufgrund des zu ähnlichen Klangs der Instrumente nicht heraushören. A20 unterscheidet sich in der ersten Hälfte nur geringfügig von a19: die Spielweise des *bāyā̃* wird beibehalten, die *dāyā̃*-Hand spielt dazu in den ersten beiden *mātrā* statt nur der ersten vier Silben die ganze erste Hälfte von O. Die repetierte Sequenz wird hier also ausnahmsweise nicht zunehmend verkürzt, wie es der sonst bei Ghosh anzutreffenden Steigerungslogik entspräche. Der dritte *vibhāg* wird in a20 geschlossen gespielt, der vierte offen, so dass ein konventioneller *khālī-bharī*-Zyklus entsteht. Im vierten kehrt Shankar Ghosh aber nicht zur durchgängigen Spielweise des *bāyā̃* zurück, sondern leitet mit den konventionell gespielten Phrasen O und A' zur nächsten Variation über.

A21 steht im Zeichen von *ṭiṭa* bzw. *dhitiṭa*, worauf der Beginn der Phrase A' am Ende von a20 mit der *bol*-Gruppe *dhīṭadhīṭa* schon vorausdeutet. Wie in a20 enthält der vierte *vibhāg* in a21 die Phrasen O und A', die übrigen drei unterscheiden sich nur geringfügig in der zweiten Hälfte. Das dominierende Ereignis der ersten *vibhāg*-Hälfte ist die durch kräftiges Spiel hervorgehobene Repetition von *ṭiṭa*. Die Phrase in a21m1-2 ist jener in a15m1-2 sehr ähnlich, ein Unterschied besteht nur in den letzten beiden Silben von m1 (*dhādhā* bzw. *ṭiṭa*) und darin, dass zu *ṭiṭa* in m21 keine *bāyā̃*-Schläge hinzukommen. Zu Beginn der jeweils zweiten *vibhāg*-Hälfte findet sich hier dreimal die nicht zum Thema gehörige *bol*-Gruppe *dhitiṭa*, die auch schon vereinzelt bei Keramatullah und Nizamuddin anzutreffen war, und die hier die Häufung des geschlossenen *ti*-Klangs auf den für das Thema charakteristischen Dreisilber *dhātiṭa* ausweitet.

In a22 taucht erstmals die Kombination von *dhīṭa* und *dhātiṭa* zu einer fünfsilbigen Sequenz auf, die in der Solointerpretation von Shankar Ghosh eine wichtige Rolle spielt und aus der sich Modellphrase 2 zusammensetzt. Die beiden *vibhāg*-Hälften sind hier auf eine ebenfalls von der Solointerpretation her bekannten Weise verknüpft: das Schließen des *bāyā̃* in der

Schlussformel bei *tinā* deutet das Ende einer *khālī-bharī*-Hälfte an, das betonte Öffnen bei *dhiṭa*, durch das die Schlussformel verkürzt wird, markiert den Beginn einer neuen Phrase, die über die Grenze der *mātrā* hinweg geht. Man kann von einer Kombination zweier Phrasen im Längenverhältnis von  $1\frac{3}{4}$  zu  $2\frac{1}{4}$  *mātrā* sprechen. Alle vier *vibhāg* enthalten in a22 dieselbe Phrase, es handelt sich um den ersten *khālī-bharī*-Zyklus seit a16, der keine Unregelmäßigkeiten aufweist.

Die *āvartan* 23 und 24 spielt erstmals seit a16 wieder Shyamal Bose, sie nehmen, wie erwähnt, in keiner Weise Bezug auf das davor von Ghosh Gespielte: a23 enthält zwei *khālī-bharī*-Zyklen, die nur aus dem Thema O gebildet sind, a24 greift Phrase B, die zweite Hälfte der Modellphrase 3, wieder auf und stellt sie an den Beginn des Zyklus, führt also eigentlich a12 fort.<sup>544</sup> Shankar Ghosh antwortet darauf in a25 ganz ähnlich, wie er auch auf a12 geantwortet hatte: durch Abspaltung und Wiederholung des für B charakteristischen Innehaltens nach *tiṭa*. Die einzige kleine Unregelmäßigkeit findet sich im ersten *vibhāg*, der mit *dhātiṭa* beginnt statt mit *tiṭa*-, wie es der Vorgabe von Bose in a24 entspräche.

A26 erinnert stark an a22: zwei Phrasen im Längenverhältnis von  $1\frac{3}{8}$  zu  $2\frac{1}{4}$  *mātrā* sind auf dieselbe Weise verknüpft, durch Abbrechen der Schlussformel und Einfügen der *bol dhīṭa*. Blendet man diese Verknüpfung aus, so handelt es sich um Modellphrase 2 und eine ihrer erwähnten palindromartigen Permutationen, die auch bei Keramatullah auftaucht:

Permutation:        *dhātiṭa dhīṭa dhīṭa dhātiṭa dhāgetinā (dhīṭa)*  
 Modellphrase 2:    *dhīṭa dhātiṭa dhīṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Der Beginn des ersten *vibhāg* ist unverständlich, die Phrase O lässt sich nur erahnen.

### **āvartan 27-32: Shankar Ghoshs qāydā-Version**

In diesem zweiten längeren Abschnitt, den er alleine spielt, bringt Shankar Ghosh seine von der Soloaufnahme her bekannte Version des Delhi-*qāydā* 1, mit der charakteristischen *bol*-Gruppe *ghenānānā(nā)*. Die *āvartan* 27-29 sind identisch mit a5 (Thema), a7-8 (*dohrā*-Bildung) und a15 (neue Phrasenkombination) der Soloaufnahme, mit dem einzigen Unterschied, dass die Zyklen in a27 und a29 dem halb so schnellen Grundtempo bzw. doppelt so langen *āvartan* angepasst sind, durch die Dopplung jeder *khālī-bharī*-Hälfte. A30 setzt a29 steigernd fort, indem die *bol*-Gruppe *ghenānānā* ein weiteres mal wiederholt und die nachfolgende *bol*-Gruppe *dhiṭadhiṭa* nach hinten verschoben wird, so dass die *bol dhātiṭa dhā* entfallen. Am

<sup>544</sup> Die identischen Phrasen, die hier im Abstand von 12 *āvartan* aufeinander folgen, tauchen bspw. bei Aneesh Pradhan unmittelbar nacheinander in a8 und a9 auf (vgl. Kapitel 6.16).

Ende des *āvartan*, in den zweieinhalb letzten *mātrā*, spielt Ghosh den *bāyā* geschlossen und bleibt bei der Wiederholung von *kenānānā*, was eine Spannung auf den nächsten *āvartan* hin erzeugt, ähnlich der zweiten Hälfte von a18. Wie schon einige Male zuvor weicht in a31 der erste *vibhāg* stark von den anderen ab, die miteinander fast identisch sind: jeweils die erste *vibhāg*-Hälfte enthält dreimal *ghenānānā* und zweimal die Abspaltung *ghenā* in unterschiedlicher Anordnung, die zweite die Phrase A'. Im ersten *vibhāg* hingegen scheint der entscheidende Gedanke in der Kombination von *tiṭa* mit *ghenānānā* und der sonst nirgendwo anzutreffenden Abspaltung *nānā* zu bestehen, die Phrase enthält gegen Ende drei *bol* „zu viel“. A32 ist größtenteils eine schlichte Wiederholung von a29, also jener Phrasenkombination, die in der Soloaufnahme eine Art Ersatzthema für zwei Drittel des *vistār* bildet. Der erste *vibhāg* weicht aber auch hier ab, und zwar durch eine Kombination der ersten Phrase von a29v1 mit der zweiten von a26v2, die in der Summe eine Silbe „zu viel“ enthält:

a26v2: *dhātiṭa dhiṭa dhiṭa dhātiṭa dhāgetinā dhiṭa | dhiṭa dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*  
a29v1: *dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa ghenānānā ghenānānā | dhiṭadhīṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*  
a32v1: *dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa ghenānānā ghenānā dhiṭa dhiṭa dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Würde es statt *ghenanā* nur *ghenā* heißen, oder *ghenanānā* und gleichzeitig ein *dhiṭa* weglassen, dann enthielte der *vibhāg* nur die üblichen 32 Silben.

### ***āvartan* 33-35**

In a33 übernimmt wieder Shyamal Bose für einen kurzen, drei *āvartan* umfassenden Abschnitt. Zunächst ignoriert er die *bol*-Gruppe *ghenānānā*. Vielmehr knüpft er direkt bei a26v2 an: die erste *vibhāg*-Hälfte ist identisch, die zweite verwendet statt Modellphrase 2 Modellphrase 1, unterscheidet sich also nur durch Vertauschung zweier *bol*-Gruppen, und außerdem durch die von a21 bekannte Ersetzung von *dhātiṭa* durch *dhiṭiṭa*:

a26m3-4: *dhiṭa dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*  
a33m3-4: *dhiṭa dhiṭa dhātiṭa dhiṭiṭa dhāgedhināgena* (= Phrase A")

A34 stellt eine etwas verzögerte Reaktion auf die *bol*-Gruppe *ghenānānā* dar, Shyamal Bose deutet diese aber zu *dhānānānā* um. Die erste *vibhāg*-Hälfte setzt mit dieser *bol*-Gruppe dreimal an und verkürzt sie jedes Mal um eine Silbe. Beim letzten Mal folgt statt des Stehenbleibens auf *tit* die Fortsetzung mit bekannten *bol*-Gruppen aus dem Thema O:



- 4x: *dhānānānā tit--*  
 3x: *dhā|nānā tit---*  
 2x: *dhādhā|ṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa| dhiṭa dhage tinākena*

34

dhānānānā tit-- dhā|nānā tit--- dhādhā|ṭi(ṭa) dhāṭi(ṭa) dhāṭiṭa |dhiṭa dhāge tinākena

Abb. 6.23 Ghosh/Bose-1.08, a34v1

Der Zweisilber *dhādhā* wird, wie Abb. 6.23 zeigt, nur mit einem *bāyā*-Schlag gespielt, bei nur zwei *kinār*-Schlägen sind die theoretisch korrekten *bol dhānā* nicht gebräuchlich. Sowohl vor *dhānānā* als auch vor *dhādhā* spielt Shyamal Bose einen *bāyā*-Füllschlag, der nicht zwingend rezitiert und deshalb auch nur in Notenschrift transkribiert wird. Die Silbe *ṭa* ist in m3 zweimal eingeklammert, weil der Schlag nicht hörbar ist – es wäre auch denkbar, dass Bose *dhāṭi* spielt, aus motivischen Gründen ist die notierte Version aber wahrscheinlicher.

35

dhāṭiṭa tit-- dhādhā| tit-- dhānānā tit- |dhāṭiṭa dhiṭa dhiṭa dhā|ṭiṭa dhāge tinākena

Abb. 6.24 Ghosh/Bose-1.08, a35v1

Die Phrase in a35m1-2 (Abb. 6.24) knüpft direkt bei a34 an. Das Stehenbleiben auf *tit* wird übernommen, aber statt eine *bol*-Gruppe um einen *kinār*-Schlag zu verkürzen, wird hier einer hinzugefügt:

- 1x: *dhāṭiṭa tit--*  
 2x: *dhādhā tit--*  
 3x: *dhānānā tit-*

In der zweiten *vibhāg*-Hälfte folgt nach a26 und a33 einmal mehr jene palindromartige Permutation der Modellphrase 1 bzw. 2, die auch bei Keramatullah anzutreffen ist.

Nach diesen beiden komplex konstruierten, aufeinander aufbauenden Phrasen spielen in a36 erstmals seit a6 wieder beide Spieler gemeinsam, und zwar zunächst schlichte Wiederholungen des Themas O. Das Öffnen und Schließen des *bāyā* ändert von *vibhāg* zu *vibhāg*, meist entsteht ein *khālī-bharī*-Zyklus über einen *vibhāg*. In a37v3 spielen Ghosh und Bose nicht das Gleiche, bis sie sich im Verlauf des vierten *vibhāg* auf die Wiederholung von *dhiṭa* mit kräftigen *bāyā*-Schlägen zu einigen scheinen. In a38 folgt ein *khālī-bharī*-Zyklus über den ganzen *āvartan*, der nur aus einem einfachen, zwei *mātrā* umfassenden Element gebaut ist, die Auf-

nahme blendet aber noch vor Ende des *āvartan* aus. Was danach bis zum *tihāī* geschieht, ob bzw. wie viele *āvartan* noch folgen, lässt sich nicht feststellen. Der *tihāī* wird eingeblendet, sein Beginn fehlt also ebenfalls, lässt sich aber aufgrund der Wiederholungsstruktur erschließen. Er greift das anfängliche Thema O auf und erweitert dieses auf eine Weise, die vor allem in den ersten beiden Abschnitten a8-11 und a12-17 eine wichtige Rolle spielt: die Schlussformel wird erst um zwei Silben verkürzt, bevor sie noch einmal ansetzt und in das abschließende *dhā* mündet. Es handelt sich um einen *cakradār tihāī*, die Formel lautet  $16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = 1\frac{3}{4} + \{3\frac{3}{4} + \frac{1}{2}\}^T$ , sie deckt sich also wie auf der Soloaufnahme von Ghosh nur in der übergeordneten Struktur mit den bisher analysierten *cakradār tihāī*.

### Zusammenfassung

Die große Einheitlichkeit und Linearität der gesamten Entwicklung, die Ghoshs *qāyda*-Interpretation auf der Soloaufnahme auszeichnet, fehlen hier im Duett naturgemäß, das eher von Abwechslungsreichtum und Lebendigkeit geprägt ist, und nur einzelne Zyklusabfolgen oder kürzere Passagen von großer Stringenz aufweist. Dafür lässt sich an dieser *qāyda*-Interpretation ein Einblick in die Art von Spontaneität gewinnen, die den *vistār* vermutlich in den meisten Fällen mehr oder weniger stark prägt, sich aber im Normalfall kaum von eingeübten Abläufen unterscheiden lässt, es sei denn man vergleicht mehrere Interpretationen desselben *qāyda* durch dieselbe Spielerin oder denselben Spieler. Denn hier sind beide immer wieder, und für Außenstehende nachvollziehbar, zu spontanen Entscheidungen gezwungen, ob und wie sie aufeinander reagieren wollen. Dabei fällt zum einen auf, dass Shyamal Bose kaum auf den *vistār* seines Duettpartners reagiert, Shankar Ghosh hingegen mehrmals sehr deutlich, und zum anderen, dass fast alle von Shyamal Bose gespielten *khālī-bharī*-Zyklen vier – bis auf den *khulā-band*-Wechsel – identische *vibhāg* enthalten, während bei Shankar Ghosh meist einzelne oder gar alle *vibhāg* eines *khālī-bharī*-Zyklus voneinander abweichen. Besonders häufig unterscheidet sich der ersten *vibhāg* von den übrigen. Es wirkt, als würde er sich erst im Verlauf des *āvartan* für eine Phrase entscheiden oder diese in mehreren Schritten konstruieren. Da außerdem seine Soloaufnahme fast nur symmetrische *khālī-bharī*-Zyklen enthält, liegt die Vermutung nahe, dass die Unregelmäßigkeiten, Asymmetrien und zu *laykārī* führenden, überzähligen Silben Folge eines spontanen, risikofreudigen Spiels sind. Damit soll gerade nicht gesagt sein, dass es sich um „Fehler“ handelt, die im Verlauf des *khālī-bharī*-Zyklus ausgegügelt werden, sondern vielmehr um, bewusst oder unbewusst, in Kauf genommene Unvorhersehbarkeiten und Inkommensurabilitäten.

Modellphrasen und sonstige bei mehreren Spielern auftauchende Phrasen spielen in diesem Duett eine untergeordnete Rolle, wobei Bose stärker auf sie zurückgreift als Ghosh. Letzterer setzt sich mit ihnen auseinander, solange er auf Bose reagiert, neigt aber zu seinen eigenen Ideen, die auch seine Soloaufnahme prägen, sobald er mehrere *āvartan* alleine spielt. Dazu gehört auch das vom *dāyā* unabhängige Spiel des *bāyā*, das im Duett erst spät in a19-20 auftaucht. In der Soloaufnahme, wie auch bei Nizamuddin Khan und Afaq Hussain Khan, steht es dagegen am Beginn des *vistār*, als eine rein klangliche Variante zum Thema, dem eigentlichen *vistār* im Sinne der Bildung neuer Phrasen vorangestellt. Es wirkt so, als wolle er hier eine von ihm geliebte, klanglich und spieltechnisch spektakuläre Variationstechnik unterbringen, und die Vorbereitung in a18 diene dazu, diese vom Vorangegangenen abzuheben und so im formalen Verlauf plausibel erscheinen zu lassen. Wichtig ist zu betonen, dass es sich nicht um ein exakt identisches Versatzstück handelt, das in unterschiedlichen Kontexten auftaucht, sondern nur um die abstrakte Idee des durchgängig gespielten *bāyā*, der in den beiden Aufnahmen jeweils mit anderen Schlägen der *dāyā*-Hand kombiniert wird. Der zweite Einschub, der sich mit Shankar Ghoshs Soloaufnahme deckt, besteht in der kompletten Übernahme des dortigen Themas mit der *bol*-Gruppe *ghenānānā* und Teilen des zugehörigen *vistār* in a27-32. In diesem Fall sind immerhin drei *āvartan* der beiden Aufnahmen identisch, sie tauchen in der Soloaufnahme aber nicht nacheinander auf. Die übrigen drei *āvartan* des Duetts enthalten Phrasen, die in der Soloaufnahme nicht auftauchen. Interessanterweise sind genau diese drei *āvartan* nicht symmetrisch, sondern unterscheiden sich in den verschiedenen *vibhāg*. Er zeigt somit auch an diesem, ihm besonders vertrauten Material dieselbe Risikofreude, die in der ersten Hälfte des Duetts bei seinen Reaktionen auf Shyamal Bose zu beobachten ist.

## 6.10 Sudhir Mainkar

Mainkar-1.02: Transkriptionsteil Seiten 96 und 99

Sudhir Mainkar, der in Mumbai lebt, ist in erster Linie Musiktheoretiker. In seinem Buch „Aesthetics of Tabla“, das in den Kapiteln 1 und 4 ausgiebig zitiert wird, nennt er Inam Ali Khan, *khalīfā* des Delhi-*gharānā*, und Sudhir Kumar Saxena, ebenfalls Buchautor sowie Schüler von Habibuddin Khan, als seine Lehrer.<sup>545</sup>

---

<sup>545</sup> Vgl. Mainkar 2008: iii.

Die hier untersuchte *qāyḍā*-Interpretation unterscheidet sich von allen bisher besprochenen dadurch, dass es einen explizit genannten Komponisten gibt, der sich vom *tablā*-Spieler unterscheidet. Die Kommunikation zwischen den beiden verlief wie folgt: Sudhir Mainkar schickte Yogesh Samsi eine Aufnahme der gesamten Variationenfolge in rezitierter Form, die dieser auswendig lernte und aufnahm.<sup>546</sup> Spontane Entscheidungen von Seiten des Spielers, sowohl was die Konstruktion der einzelnen Phrasen als auch was deren Abfolge anbelangt, waren also zumindest nicht intendiert, es muss vielmehr angenommen werden, dass die Details der motivischen und formalen Gestaltung auf Mainkar zurückzuführen sind.<sup>547</sup> Wie in Fußnote 420 auf Seite 164 erwähnt, war es mir nicht möglich, im Gespräch von Sudhir Mainkar zu erfahren, wie sich seine komponierten Variationenfolgen zu einer Interpretation verhalten könnten oder sollten, bei der die Spielerin bzw. der Spieler freier mit den Ideen umgeht und mehr Spontaneität einfließen lässt. Dass die häufige Vorhersehbarkeit durch unmittelbare Wiederholungen ganzer *khālī-bharī*-Zyklen sowie eine gewisse Gleichförmigkeit, was Dynamik und Spielweise des *bāyā* anbelangt, mit den Umständen der Entstehung der Aufnahme zu tun haben, darf zumindest angenommen werden.

Mainkar verwendet Varianten der Modellphrasen 2 (Phrase F<sub>2</sub>), 7 (a23m1-2) und 8 (Phrase E), sowie je eine Phrase, die bei Kanai Dutta (Phrase A), und eine, die bei Shankar Ghosh vorkommt (a3v1), zwei Spieler, deren *qāyḍā*-Interpretationen ansonsten kaum Ähnlichkeiten zu jener von Mainkar aufweisen. Generell sind seine Variationsphrasen auffällig verschieden von den bei bisher analysierten Spielern anzutreffenden, was daran liegt, dass es sich oft um schlichte Permutationen von O handelt, wie sie sonst kaum verwendet werden (die Phrase in a4 enthält erst *dhā*-, dann *dhādhā*, genau wie Phrase F<sub>1</sub>, weshalb das zweite *dhā* eingeklammert ist):

Phrasen O und O': *dhā(tiṭa) dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
 Phrase A: *dhātiṭa dhādhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*  
 a4: *dhā(dhā) dhātiṭa tiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*  
 Phrase F<sub>1</sub>: *dhā-- dhātiṭa tiṭa dhāgedhināgena dhā(dhā)*  
 Phrase G: *tiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhāgedhināgena*

Außerdem werden mehrere Phrasen selbst permutiert: Phrase D ist eine Permutation von Phrase C, die Phrase in a18m1-2 ist eine Permutation von {O<sub>1</sub>}, Phrase E wird in a21 permu-

<sup>546</sup> Persönliche Gespräche mit Sudhir Mainkar und Yogesh Samsi im März 2014.

<sup>547</sup> Es anzunehmen, dass, bei einer für einen Hindustani-Musiker derart ungewohnten Form der Einstudierung und Wiedergabe, auch manches von Yogesh Samsi hinzugefügt wurde, das nicht genau so von Sudhir Mainkar geplant war.

tiert, Modellphrase 7 in a30m5-6, sowie der Beginn von Phrase F in a27m5. Die Permutationstechnik deckt somit den größten Teil des *vistār* ab, hinzu kommt lediglich Phrase O' als Variante von O, bei der das erste *dhātīṭa* durch *dhā--* ersetzt ist, Phrasenverknüpfungen durch Ersetzung der beiden letzten Silben der Schlussformel (*dhāgedhinā ṭīṭa* und *dhāgedhinā dhādhā*), sowie einige wenige komplexer gebaute Phrasen.

Ersetzt man bei den Phrasen A und G, sowie bei jener in a4 *dhādhā* durch *dhīṭa*, so erhält man Modellphrasen 1 und 2, sowie im Falle von A deren palindromartige Permutation, die bei Keramatullah und Ghosh/Bose vertreten ist. Mainkar verwendet also die *bol*-Gruppe *dhādhā* als vollwertiges „Wort“ oder „Morphem“ des Themas, während eine große Zahl der bisher besprochenen Spieler, angefangen bei Thirakwa, entweder die Ersetzung durch *dhīṭa* oder *ṭīṭa* vorziehen, oder, wie Habibuddin und Nizamuddin, auf das Konstruktionsprinzip nach dem Schema „Permutation von je zwei Zwei- und Dreisilbern plus Schlussformel“ überhaupt verzichten. Eine direkte Folge dieser Vorliebe von Mainkar ist, dass sich Aneinanderreihungen von *dhā*-Schlägen bei ihm besonders häufig finden, meist dreifach, einmal in a13 sogar vierfach. Jeder *kinār*-Schlag erhält dabei einen eigenen *bāyā*-Schlag, so dass also nicht etwa *dhānānānā* entsteht wie bei Afaq Hussain Khan oder Ghosh/Bose, so wie auch in der gesamten *qāyḍā*-Interpretation nie ein *bāyā*-Schlag zu *ṭīṭa* hinzugefügt wird, der *dhīṭa* ergeben würde.

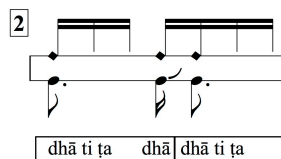
Das Festhalten an der Gestalt der „Wörter“, wie sie im Thema vorkommen, erinnert an Habibuddin, und es ist denkbar, dass dies auf einen Einfluss von Sudhir Kumar Saxena, der Schüler von Habibuddin war, oder generell auf eine Eigenheit der westlichen *tablā*-Traditionen aus Delhi und Ajrāḍā zurückzuführen ist. Gleichzeitig meidet Mainkar aber das Konstruktionsprinzip der Wiederholung durch Zurückspringen, bei dem die Reihenfolge der *bol*-Gruppen intakt bleibt und das bei Habibuddin vorherrscht, und greift stattdessen durch seinen Hang zur Permutation besonders stark in die „Syntax“ des Themas ein.

Die *qāyḍā*-Interpretation gliedert sich in mehrere sehr unterschiedlich lange Abschnitte, in denen die Variationen jeweils klar aneinander anknüpfen. Zwischen diesen Abschnitten gibt es kaum Verbindungen oder Rückgriffe, auch eine übergeordnete Dramaturgie oder Entwicklung lässt sich nicht erkennen, weshalb im folgenden die Abschnitte getrennt besprochen werden.

### ***āvartan 1-5: einfache bol-Dichte***

Da ein *khālī-bharī*-Zyklus mit einer Phrase O je Hälfte nur den halben *āvartan* füllt, wird der Zyklus wiederholt. Nach diesem Prinzip verfährt Mainkar konsequent, das heißt: alle Zyklen, die nicht den ganzen *āvartan* füllen, werden bis zu dessen Ende wiederholt, maximal dreimal wie in a16 und a32. Das Schema lautet demnach bei Mainkar bspw. {VO, vO} für den Fall einer Kombination von Variationsphrase mit O, während bei Kanai Dutta, Afaq Hussain, Bhai Ghaitonde und Shankar Ghosh das Schema VOVO, voVO anzutreffen ist. Auf die Wiederholungen der *khālī-bharī*-Zyklen bei Mainkar wird im Folgenden nicht mehr verwiesen.

Bei Phrase A in a2 handelt es sich um eine Permutation von O, durch Vertauschung der zweiten mit der dritten *bol*-Gruppe. Sie findet sich ansonsten nur bei Kanai Dutta, wird dort aber sowohl anders gespielt als auch anders verarbeitet: Dutta betont die vom metrischen Raster abweichende Akzentstruktur, indem er *dhādhā* mit nur einem Schlag spielt und in der nächsten Variationsphrase die siebensilbige Sequenz *dhātīṭa dhādhātīṭa* wiederholt. Yogesh Samsi hingegen spielt den *bāyā̃* so, dass das dritte *dhā* der Phrase wie eine Wiederholung des ersten klingt, so dass die Gruppierung *dhātīṭa dhā dhātīṭa*... entsteht:<sup>548</sup>



**Abb. 6.25** Mainkar-1.02, a2m1-2

Außerdem betont die Wiederholungsstruktur der nächsten Phrase in a3 den Puls der halben *mātrā*, weil die wiederholte *bol*-Gruppe nicht, wie bei Dutta, sieben, sondern vier *bol* umfasst. In dieser Phrase wendet Mainkar eine Technik an, die er in seinem Buch beschreibt, nämlich den Wechsel zwischen *khulā* und *band* bei wiederholten *bol*-Gruppen.<sup>549</sup> In diesem Fall erfolgt der Wechsel zwischen *dhādhātīṭa* (mit offenen *bāyā̃*-Schlägen) und *tātātīṭa* (ohne offene *bāyā̃*-Schläge), wobei die Anordnung in der *band*-Hälfte genau komplementär ist.<sup>550</sup> Yogesh Samsi scheint sich nicht sicher zu sein, wie er den Übergang zur *band*-Form *tātātīṭa* gestalten

<sup>548</sup> Mainkar selbst spielt den *bāyā̃* ganz ähnlich, in einer kurzen Aufnahme des Delhi-*qāyda* 1, die seinen „Aesthetics of Tabla“ beigefügt und mit den ersten drei *āvartan* der hier besprochenen *qāyda*-Interpretation fast identisch ist. Er spielt allerdings im Vergleich zu Samsi deutlich mehr Zwischenschläge, wie sie unter anderem bei Nizamuddin Khan vorkommen (vgl. Mainkar 2008: R-27).

<sup>549</sup> Vgl. Kapitel 4.5.

<sup>550</sup> Mainkar zitiert eine Phrase, bei der ebenfalls *dhādhātīṭa* mit *tātātīṭa* abwechselt, und schreibt diese Phrase Amir Hussain Khan zu (vgl. Mainkar 2008: 127; vgl. auch Kapitel 7.2.3).

soll: einmal lässt er den *bāyā* durchklingen, zweimal dämpft er ihn unhörbar ab, und einmal spielt er einen *ke*-Schlag auf das erste *tā*, wie Abb. 6.26 zeigt.<sup>551</sup>

3

dhā ti ṭa dhā dhā ti ṭa tā tā ti ṭa dhā dhā ti ṭa tā tā ti ṭa dhā dhā ti ṭa dhā ti ṭa dhā ge tin nā ke na

tā ti ṭa tā tā ti ṭa dhā dhā ti ṭa tā tā ti ṭa dhā dhā ti ṭa tā tā ti ṭa dhā ti ṭa dhā ge dhin nā ge na

Abb. 6.26 Mainkar-1.02, a3

Die Variationsphrase im nächsten *āvartan* setzt den Permutationsgedanken fort und platziert das abgespaltene *dhādhā* an den Beginn – sofern *dhā-* als Variante des Zweisilbers *dhādhā* aufgefasst wird, mit dem die ansonsten identische Phrase im zweiten *vibhāg* beginnt.<sup>552</sup> Die entstehende Phrase hat, wie gesagt, eine Verwandtschaft mit Modellphrase 2, die im Normalfall aber mit *dhīṭa* beginnt statt mit *dhādhā*, außer in einer lokalen Variante bei Shankar Ghosh in seiner Soloaufnahme. A5 ist eine Wiederholung von a4, bis auf den vierten *vibhāg*, der die anderthalbfache *bol*-Dichte des folgenden Abschnitts vorwegnimmt.

### *āvartan* 6-15: anderthalbfache *bol*-Dichte

Die *āvartan* sechs bis fünfzehn bilden einen homogenen Block, in dem die einzelnen Variationen eng miteinander verknüpft sind und sich schrittweise verändern. Konstant bleibt, mit Ausnahmen in a7-8 und a10, die Unterteilung in 3 + 2 + 3 *mātrā*, bis kurz vor Ende des Abschnitts, wo ab a14v3 zugunsten der Vorwegnahme der neuen, doppelten *bol*-Dichte die Unterteilung zu 3 + 3 + 2 wechselt. Bis zu dieser neuen Unterteilung bestehen die drei *mātrā* umfassenden Einheiten nacheinander aus den Phrasen O (mit vorangestellter „Pause“, a6-8), C (a9-10) und D (a11-14) bzw. deren Varianten, wobei die Phrasen C und D, die das Thema O gewissermaßen vorübergehend ersetzen, jeweils am Ende des vorangehenden *āvartan* vorweggenommen werden, ähnlich den Vorwegnahmen der neuen *bol*-Dichten in a5 und a15.

Die erstmals in a6 auftauchende, klingende „Pause“ auf *sam*, den Beginn des *āvartan*, erinnert an Afaq Hussain. Hier bei Mainkar entsteht sie aber nicht durch Auslassung einer *bol*-Gruppe,

<sup>551</sup> In der in Fussnote 548 erwähnten Aufnahme dämpft Mainkar den *bāyā* an den entsprechenden Stellen immer unhörbar ab.

<sup>552</sup> Die Dehnung von *dhā* um eine Silbenzeit ist, worauf schon bei Ghosh/Bose hingewiesen wurde, auf den von mir untersuchten Aufnahmen des Delhi-*qāyā* 1 sehr viel seltener anzutreffen als jene um zwei (*dhā-*), die sich als Auslassung von *tiṭa* deuten lässt.

sondern durch Verschiebung der Phrase O um eine Drittel-*mātrā*, die sicherstellt, dass das Ende der Schlussformel genau mit dem Ende einer *mātrā* zusammenfällt. Außerdem bricht die Schlussformel, die der Pause vorangeht, nicht wie bei Afaq Hussain nach *tinā* ab, sondern wird bis zum Beginn der nächsten *mātrā* zu Ende geführt. Dadurch entsteht weniger der Eindruck einer überraschenden, dramatischen Leerstelle, als vielmehr eine Art rhythmischer Schwebezustand, auch weil sich der Effekt von a6 bis a8 alle zwei oder drei *mātrā* wiederholt. Denn Phrase B, die zu Beginn jeweils die mittleren beiden *mātrā* einer *āvartan*-Hälfte füllt, ist auf dieselbe Weise konstruiert: die Phrase O ist um die *bol dhātiṭa dhātiṭa*, die in anderthalbfacher *bol*-Dichte genau eine *mātrā* ausmachen, gekürzt. Erst die Phrasen C und D verändern die Phrase O solcherart, dass sie in anderthalbfacher *bol*-Dichte drei *mātrā* „füllt“, nämlich durch eine Erweiterung um den Zweisilber *ṭiṭa*. Dass Phrase C gleichzeitig erstmals die Ersetzung von *dhātiṭa* durch *dhā--* bringt, schafft einen subtilen Übergang zur Phrase D: *dhā--* enthält noch die Pause bzw. den gedehnten Nachklang von davor, und weist gleichzeitig auf den Beginn mit *dhātiṭa* voraus:

a7m13-14: *dhāgedhināgenā | -- dhātiṭa...*

a8m13-14: *dhāgedhināgenā | dhā-- dhātiṭa...*

a10m13-14: *dhāgedhināgenā | dhātiṭa...*

Phrase D ist ansonsten eine Permutation von C, die beide durch die Sequenz *dhātiṭa ṭiṭa* eine Nähe zur Modellphrase 2 aufweisen, wie schon die Phrase in a4.

Gewissermaßen parallel zur Ersetzung von O durch C bzw. von C durch D findet in a7, a8 und a10 noch eine weitere Veränderung statt, die jeweils nur die *khālī*-Hälfte betrifft und die Gliederung in 3 + 2 + 3 *mātrā* unterbricht: der dritte *vibhāg* enthält in diesen *āvartan* nicht, wie zu erwarten, die geschlossene Variante der *bol* des ersten *vibhāg*, sondern die geschlossene und wiederholte Variante der Phrase B, also b. In a13 wird die *khālī*-Hälfte ebenfalls modifiziert: statt der erwarteten Phrase d klingt die eng verwandte Phrase c.

Von a11 bis a15 finden die wesentlichen Veränderungen in der Mitte der *khālī-bharī*-Hälften statt: in a12m4-5 wird Phrase B durch die um die Schlussformel gekürzte Phrase D, zudem die letzten beiden Silben der vorangehenden Schlussformel durch *dhādhā* ersetzt. In a13 erscheint dieselbe Phrase in der *khālī*-Hälfte unverändert, in der *bharī*-Hälfte fehlt das vorangestellte *dhādhā*, dafür ist das abschließende *ṭiṭa* durch *dhādhā* ersetzt, was den Viersilber *dhādhādhādhā* ergibt. In den letzten anderthalb *āvartan* vor dem endgültigen Übergang zur doppelten *bol*-Dichte wechselt die Gliederung zu 3 + 3 + 2 *mātrā*, so dass jeweils am Ende einer *khālī-bharī*-Hälfte eine Vorwegnahme der Phrase O in doppelter *bol*-Dichte ein-



gefügt werden kann. Mainkar macht hier auf unterschiedliche Weise von der Verkürzung der Schlussformel als Mittel zur Phrasenverknüpfung Gebrauch: zum einen durch die Ersetzung der letzten beiden Silben der Schlussformel durch *tīṭa*, zum anderen durch die Einfügung eines zusätzlichen *tīṭa*-Zweisilbers in die Phrase D, was zu einer entsprechenden Kürzung ihrer Schlussformel führt:

a15m3-7: ... *dhāgedhinā tīṭa* | *dhātīṭa tīṭa tāṭīṭa tīṭa dhādhātīṭa dhāgedhinā* | O [4:3]

Bei der unterstrichenen, wiederholten *bol*-Sequenz wendet Mainkar erneut, wie in a3, den *khulā-band*-Wechsel an.

### **āvartan 16-18: doppelte bol-Dichte, Phrase O**

Die ersten beiden *āvartan* in doppelter *bol*-Dichte sind schlicht gehalten: a16 enthält nur Wiederholungen des unveränderten Themas, a17 die *dohrā*-Bildung mit der ersten Hälfte von O. Diese ist in den bisher analysierten *qāyḍā*-Interpretationen nur bei Ghosh/Bose anzutreffen, dort aber eher unauffällig mit durchgängigem *bāyā*. Thirakwa, Nizamuddin und Ghaitonde verwenden dagegen nur die *dohrā*-Bildung mit der zweiten Hälfte von O. Die nächste Variationsphrase in a18m1-2 erscheint in dieser Abfolge in erster Linie als Permutation von {O<sub>1</sub>}:

{O<sub>1</sub>}:                    *dhātīṭa dhātīṭa dhādhā dhātīṭa dhātīṭa dhādhā*  
a18m1-2:                *dhātīṭa dhātīṭa dhādhā dhātīṭa tāṭā tāṭīṭa*

Gleichzeitig lässt sie sich aber auch als Zurückspringen innerhalb der Phrase O erklären:

*dhātīṭa dhātīṭa dhādhā*  
*dhātīṭa tāṭā*  
*tāṭīṭa*

Allerdings wird durch den Wechsel von *khulā* zu *band* (bzw. von *band* zu *khulā* in der *khālī*-Hälfte) eine andere Wiederholungsstruktur hervorgehoben:

*dhātīṭa dhātīṭa {dhādhā dhātīṭa}<sup>(^)</sup>*  
ausnotiert: *dhātīṭa dhātīṭa dhādhā dhātīṭa tāṭā tāṭīṭa*

Diese zuletzt genannte Wiederholungsstruktur drängt sich der Wahrnehmung am stärksten auf, während die andere Wiederholungs- und die Permutationsstruktur eher unterschwellig wirksam sind. In Kapitel 4.5 wird diese Phrase auf S. 142 als Beispiel zitiert, das Mainkar selber in seinem Buch gibt für den Einsatz des *khulā-band*-Kontrasts losgelöst vom *khālī-bharī*-Prinzip.<sup>553</sup>

<sup>553</sup> Vgl. Mainkar 2008:126.

### ***āvartan* 19-21: Schlussformel**

A19-21 bilden wieder einen abgetrennten, wenn auch kurzen Block, in dem die Variationen klar aneinander anknüpfen. Im Zentrum steht Phrase E, die mit B verwandt ist, da sie nur die *bol*-Gruppen *dhādhātīṭa* und *dhāgedhināgena* enthält, und außerdem eine Variante von Modellphrase 8 darstellt, die bei Nizamuddin identisch auftaucht. A20 unterscheidet sich von a19 durch die Erweiterung des *khālī-bharī*-Zyklus auf den ganzen *āvartan*. Außerdem werden zwei Phrasen wie in a14-15 durch die Ersetzung der letzten beiden Silben der Schlussformel durch *ṭīṭa* verknüpft. A21 enthält als neues Element eine Permutation der drei *bol*-Gruppen der Phrase E.

### ***āvartan* 22-36: Phrasen O', F, G und tihāī**

In a22 fängt ein längerer Abschnitt an, der von Phrase O' geprägt ist, einer Variante von O, die auch Thirakwa und Keramatullah verwenden: das erste *dhātīṭa* ist durch *dhā--* ersetzt, wie schon bei Phrase C. Bis a30 beginnen alle *khālī-bharī*-Zyklen auf diese Weise. A23 erweitert den Zyklus von a22 auf den ganzen *āvartan*, indem O' und O jeweils eine neue Phrase vorangestellt ist: im ersten *vibhāg* ist es Modellphrase 7 (mit *dhā--* statt *dhātīṭa*), im zweiten *vibhāg* eine ziemlich ungewöhnliche Variante hierzu: ein einzelner *ge*-Schlag zu Beginn des *vibhāg* „erzwingt“ die Verschiebung der gesamten Phrase und am Ende die Kürzung der letzten *bol*-Gruppe *dhādhātīṭa* zu *dhātīṭa*. Das Resultat sind, zusammen mit dem Beginn der nachfolgenden Phrase O, sieben aufeinanderfolgende *dhā--* bzw. *dhātīṭa*, eine Häufung, die im *tihāī* noch überboten wird, wo insgesamt neun aufeinander folgen. Dies erinnert im ersten Moment an ähnliche Häufungen einzelner *bol*-Gruppen bei Shankar Ghosh, der Unterschied ist aber, dass sie bei Ghosh als Steigerung einer Entwicklung wirken, während sie bei Mainkar eher als Nebenprodukt einer Kombinatorik erscheinen.

Die Phrasen, die den *khālī-bharī*-Zyklus in a24 formen, sind die ersten in dieser *qāyḍā*-Interpretation, die keine der mehrfach auftretenden Phrasen vollständig enthalten, außerdem die ersten, in denen keine Repetition von *dhā* vorkommt, sowie die einzigen, deren *bol*-Gruppen innerhalb eines ganzen *vibhāg* nicht mit den *mātrā* kongruent sind. Am ehesten lassen sie sich auf die Phrasen O und O' zurückführen, die um die *bol dhādhā* gekürzt sind, wobei die abgespaltene *bol*-Gruppe *ṭīṭa* als frei eingesetztes Verbindungselement fungiert:

O/ O': *dhā(tiṭa) dhātiṭa ~~dhādhā~~ tiṭa dhāgedhināgena*  
 a24v1: *dhā-- dhātiṭa*  
           *dhā-- dhātiṭa dhāgedhināgena*  
           *tiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*  
 a24v2: *dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*  
           *tiṭa dhāgedhinā*  
           *tiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*

Die Kernphrase *dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena* ist identisch mit jener, die Modellphrase 4 zugrunde liegt. Der erste *vibhāg* gliedert sich, sofern man die Schlussformeln als Kriterium nimmt, in  $2\frac{1}{4} + 1\frac{3}{4}$  *mātrā*, der zweite in  $1\frac{1}{2} + \frac{3}{4} + 1\frac{3}{4}$ . A25 wiederholt a24 fast unverändert, nur in der *band*-Hälfte ist *tiṭa dhāgedhinā* durch *dhāgedhināgena* ersetzt.

A26 bringt mit F erneut eine längere, komplexe Phrase, die keine der schon etablierten Phrasen vollständig enthält. Sie ähnelt den Phrasen in a24, ein neues wesentliches Element ist aber die von a4 und den Phrasen C und D bekannte fünfsilbige Sequenz *dhātiṭa tiṭa*. Auch hier gliedert die Schlussformel *dhāgedhināgena*, und zwar in  $1\frac{3}{4} + 2\frac{1}{4}$  *mātrā*, was noch durch den zweimaligen Beginn mit gedehnten *dhā*-Schlägen und die Rückkehr zu *khulā-bol* in der sechsten *mātrā* auf *dhā-tiṭa* unterstützt wird:

*dhā-- dhātiṭa tiṭa dhāgedhināgena*  
*dhā-|tiṭa dhātiṭa tiṭa dhātiṭa dhāgetinākena |*  
*tā-- tātiṭa tiṭa tāketinākena*  
*dhā-|tiṭa dhātiṭa tiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena |*

In a34 erscheint Phrase F mit *dhādhā* statt mit *dhā*- am Beginn der zweiten Teilphrase, es handelt sich also um bloße Varianten, die beide zusammen mit dem nachfolgenden *tiṭa* eine *bol*-Gruppe ergeben (*dhā-tiṭa* oder *dhādhātiṭa*). Modellphrase 2, die genau in der zweiten *vibhāg*-Hälfte beginnt, wird dadurch kaum als eigenständige Gestalt wahrnehmbar:

*dhādhātiṭa dhātiṭa tiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

A27 erweitert erneut, wie a3, a20 und a23, den *khālī-bharī*-Zyklus von einem halben auf den ganzen *āvartan*, durch eine Wiederholung von Phrase F, deren Anfang permutiert ist. Dadurch tritt das isolierte *tiṭa* erstmals ganz an den Beginn eines *vibhāg* und wird somit das charakteristische Element der Phrase G vorweggenommen. A28 wiederholt a27 unverändert, a29 ist eine wörtliche Wiederholung von a22 und beschließt den von Phrase O' und ihren Elementen geprägten Unterabschnitt. Zusammen mit O' erklingt hier erstmals wieder das unveränderte Thema, Phrase O.

A30 enthält noch die alte Phrase O' und bringt gleichzeitig die neue Phrase G, ist also gewissermaßen Bindeglied zum nächsten Unterabschnitt a31-33. Außerdem bringt die *bharī*-Hälfte

eine Permutation von Modellphrase 7, als Zwischenschritt zwischen a23m1-2 und Phrase G (hier mit dem jeweiligen Herleitungsschritt; *dhā--* ist gleichwertig mit *dhātiṭa*):

O':	<i>dhā-- dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena</i>	
a23m1-2:	<i>dhā-- dhātiṭa dhā-- dhātiṭa dhādhātiṭa</i>	(Schlussformel verdrängt)
a30m5-6:	<i>ṭiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa</i>	(Permutation)
G:	<i>ṭiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhāgedhināgena</i>	(Schlussformel eingefügt)
O:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena</i>	(Permutation)

Von a30 zu a31 und von a31 zu a32 wird der *khālī-bharī*-Zyklus zweimal halbiert, am Ende enthält er nur noch Phrase G. In a33 wird er wieder erweitert, durch Dopplung der Phrase G sowie durch die bekannte Phrasenverknüpfung, bei der die letzten beiden Silben der Schlussformel ersetzt sind. Die eingefügten Silben lauten in a12 und a13 *dhādhā* bzw. *tātā*, in a14, a15, a20 und a21 *ṭiṭa*, und hier in a33 erneut *dhādhā*, so dass phrasenübergreifend die *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* entsteht, und eine Gliederung in  $1\frac{3}{4} + 2\frac{1}{4}$  *mātrā*.

A34 greift a26 wieder auf, also jenen Zyklus, der allein aus Phrase F besteht, fügt aber an besagter Stelle ein *dhā* ein, so dass aus *dhā-ṭiṭa* die phrasenübergreifende *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* wird, genau wie in a33. A35 greift auf a24 zurück, bringt aber nur die erste der beiden einen *vibhāg* umfassenden Phrasen. Durch diese beiden letzten *āvartan* vor dem *tihāī*, entsteht gewissermaßen eine Klammer um den auf Phrase H konzentrierten Abschnitt und lässt diesen wie einen Teil einer größeren Entwicklung von a22 bis a35 erscheinen. Beim *tihāī* handelt es sich schließlich, wie bei Kanai Dutta und Shankar Ghosh, um einen *cakradār tihāī*. Er besteht aus Phrase O und einem untergeordneten *tihāī*, der auf die *bol*-Gruppen *dhātiṭa* und *dhā--* aus Phrase O' zurückgreift. Die Formel lautet  $16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = 2 + \{\frac{3}{4} + \frac{3}{8}\}^T$ , die *dhā*-Schläge, die die untergeordnete Struktur beschließen, stehen in einem Abstand von  $\frac{9}{8}$ -*mātrā* zueinander. Dahinter verbirgt sich aber kein komplizierter Rhythmus, im Zusammenspiel von *dhātiṭa* und *dhā--* entstehen vielmehr, wenn man die *dhā*-Schläge betrachtet, durchgängige Quartolen.

### Zusammenfassung

Obwohl auch Mainkar ein paar Variationsphrasen verwendet, die bei verschiedenen Spielern vorkommen, ist seine *qāyḍā*-Interpretation vor allem durch eine Reihe abstrakter Prinzipien und kurzer Elemente geprägt, die nicht konstant mit bestimmten Versatzstücken verknüpft sind, sondern in immer neuen Kontexten auftauchen. Die wichtigsten lauten:

- Permutation
- *khulā-band*-Kontrast bei wiederholten *bol*-Gruppen (a3, a15, a18)

- Phrasenverknüpfung durch Ersetzen der beiden letzten Silben der Schlussformel durch *dhādhā* oder *tiṭa* (a12-15, a20-21, a24-25 und a33-34)
- Dehnung von *dhā* zu *dhā-* oder *dhā--* (a4-5, Phrasen C, O' und F)
- zwei- und dreifache Wiederholungen der Silbe *dhā* (a4-5, a12-13, a18 und Phrase G)
- die *bol*-Sequenz *dhātiṭa tiṭa* (a4-5, Phrasen C, D und F)

Die Konstruktion der *khālī-bharī*-Zyklen ist sehr einheitlich: in doppelter *bol*-Dichte wird eine neue Variationsphrase zunächst mit O zu einer Zyklenhälfte kombiniert (a18, a19, a22, a29, a31), und danach, sofern eine weitere Vertiefung des Gedankens erfolgt, auf die doppelte Länge erweitert, indem sie mit zusätzlichen Variantbildungen kombiniert wird. Phrase O steht dabei immer an zweiter Stelle, außer bei der Kombination OE, was wohl daran liegt, dass Phrase E *bol*-Gruppen aus der zweiten Hälfte von Phrase O enthält, diese also überzeugend fortsetzt. Ausnahmen sind die Phrase F, die doppelt so lang ist und deshalb nicht mit O kombiniert wird, und Phrase H, die nach der Kombination mit O keinen längeren, sondern einen verkürzten Zyklus bildet. In anderthalbfacher *bol*-Dichte werden alle Zyklen über einen *āvartan* gebildet, nach dem beschriebenen Muster der Kombination dreier ungleichlanger Phrasen, während in einfacher *bol*-Dichte Phrase A das Thema schon in a2 ersetzt, und danach einen Zyklus doppelter Länge bildet.

Überraschend ist, dass Mainkar zwar mehrfach den *khulā-band*-Kontrast losgelöst vom *khālī-bharī*-Prinzip einsetzt, aber nie, wie die Mehrzahl der bisher untersuchten Spieler, im besonders effektvollen Moment bei *tinā* in der Schlussformel. Letztere lässt er Yogesh Samsi überhaupt nur am Ende der *bharī*-Hälfte mit Übergang von *khulā* zu *band* spielen. Ebenso auffallend ist, dass die Gegenüberstellung kontrastierender oder komplementärer Klänge auf korrespondierenden metrischen Akzenten, die er selber bezüglich der Gestaltung von *qāyḍā*-Themen beschreibt,<sup>554</sup> und die bei Thirakwa als wichtiges Prinzip zu beobachten ist, in dieser *qāyḍā*-Interpretation offenbar keine Rolle spielt: erst mit Phrase F in a26 fallen die zu *dhā* kontrastierenden Silben *tiṭa* genau in die Mitte, in a27m5 erstmals auf den Beginn eines *vibhāg*. Bis dahin beginnen alle Phrasen mit *dhā*. Und sogar die Gliederung der Anfänge von kombinierten Phrasen ist mehrfach identisch, so in a18, a20-23, a29-30 und a32-33.

Die Variationsphrasen und *khālī-bharī*-Zyklen knüpfen innerhalb der verschiedenen Abschnitte sehr stringent aneinander an, von a6-a15 und a22-a35 auch zweimal über eine längere

---

<sup>554</sup> Vgl. Kapitel 4.5.

Strecke. Meist sind dabei alle Elemente des Themas gleichwertig präsent, die gelegentlichen Häufungen bzw. Wiederholungen von *dhā* und *ṭiṭa*, oder auch von *dhāgedhināgena* in Phrase E, sind lokal beschränkt und prägen nicht den Klangcharakter ganzer *khālī-bharī*-Zyklen. Dass deshalb auch eine steigernde Dramaturgie fehlt, wie sie vor allem bei Shankar Ghosh und Ghosh/Bose zu beobachten ist, überrascht aber nicht, wenn man sich an die in Kapitel 4.4 zitierten Äußerungen von Mainkar erinnert, wo er unter anderem den *qāyḍā-vistār* mit einem Kaleidoskop vergleicht.

Es ist fraglich, ob diese *qāyḍā*-Interpretation überhaupt zusammen mit den anderen transkribierten analysiert und besprochen werden sollte, oder nicht eher zu jenen Variationenfolgen zu zählen ist, die in Büchern zu finden sind, etwa die Variationenfolge bei Wegner, die in Kapitel 6.1 mit Thirakwas Interpretationen verglichen wird.<sup>555</sup> Der einzige Unterschied besteht tatsächlich darin, dass Wegner ein erlerntes Modell wiedergibt, während Mainkar seine eigene Version des *vistār*, oder genauer gesagt: eine mögliche Version des *vistār* nach seinen eigenen Vorstellungen spielen lässt – wenn auch mit dem Anspruch, dabei das traditionelle Denken der Delhi-Tradition zu exemplifizieren. Der Sonderstellung seiner *qāyḍā*-Interpretation wird auf jeden Fall bei den zusammenfassenden und vergleichenden Überlegungen Rechnung zu tragen sein.

### 6.11 Latif Ahmed Khan

Latif Ahmed-1.1: Transkriptionsteil Seiten 109 und 111

Latif Ahmed Khan war Schüler von Game Khan und dessen Sohn Inam Ali Khan, beide *khālīfā* des Delhi-*gharānā*.<sup>556</sup> Mainkar schreibt über ihn: „he was perhaps the last Ustad to present Tabla of the Delhi School with traditionally scientific accuracy and with great effectiveness.“<sup>557</sup>

In Latif Ahmeds Interpretation des Delhi-*qāyḍā* 1 tauchen außer Modellphrasen 1 und 7 keine Phrasen auf, die auch von anderen hier untersuchten Aufnahmen her bekannt sind. Stattdessen steht im gesamten *vistār* ein einziges Prinzip im Vordergrund, nämlich die Bildung von abstrakten Akzentmustern. Zwar sind solche Muster durch die unterschiedliche Gruppierungen der *bol* und dem Klangkontrast insbesondere zwischen *dhā*, *ṭiṭa* und *dhinā* bei allen *qāyḍā*-

<sup>555</sup> Vgl. Wegner 2004:131ff.

<sup>556</sup> Vgl. Mainkar 2008: 279f.

<sup>557</sup> Ebd.

Interpretationen von Bedeutung. Das Besondere bei Latif Ahmed besteht aber darin, dass die *bol*-Gruppen als Einheiten, als „Wörter“ gegenüber der abstrakten Akzentuierung in den Hintergrund treten, und die „Syntax“ für die Ableitung der Variationsphrasen keine Rolle zu spielen scheint. Erstens tauchen nämlich die beiden Verfahren des Zurückspringens innerhalb einer Phrase wie in Modellphrasen 3, 4 und 6, und der Verschränkung von Phrasen wie in Modellphrase 4, nach denen auch viele weitere, seltener auftretende Phrasen konstruiert sind, und die jeweils die spezifische Reihenfolge – oder eben „Syntax“ – der *bol*-Gruppen berücksichtigen, bei Latif Ahmed kaum auf. Und zweitens fügt er dem abgespaltenen Zweisilber *tiṭa* nur ein einziges Mal in a8 einen *bāyā̃*-Schlag hinzu, so dass *dhiṭa* als selbständige Einheit entsteht. Anders gesagt: die „consonantal sounds“ haben an vielen Stellen nur die Funktion, den Raum zwischen den akzentuierten *dhā*- und *tā*-Schlägen zu füllen. Auch zu Mainkar besteht hier ein Unterschied, obwohl dieser *dhiṭa* ebenfalls nicht verwendet: dadurch, dass Mainkar ein überschaubares Set an *bol*-Gruppen bloß permutiert, bleiben diese in allen Konstellationen erkennbar, also auch in der Folge *dhātiṭa tiṭa*. Latif Ahmed hingegen setzt die Bestandteile nach Belieben zusammen, ohne Rücksicht auf die Häufigkeit ihres Auftretens im Thema. Im Grunde besteht seine *qāyḍā*-Interpretation aus unterschiedlichen Anordnungen der folgenden *bol*-Gruppen als Kernelemente, deren entscheidendes Kriterium die Anzahl Silben ist (die jeweiligen *band*-Formen mit eingeschlossen):

2	<i>tiṭa</i>	( <i>dhiṭa</i> )
3	<i>dhātiṭa</i>	<i>dhiṭiṭa</i>
4	<i>dhādhātiṭa</i>	<i>dhiṭatiṭa</i>
5	<i>dhātiṭatiṭa</i>	
6	<i>dhādhātiṭatiṭa</i>	<i>tiṭatiṭatiṭa</i>
7	<i>dhātiṭatiṭatiṭa</i>	

*Dhādhā* wird als eigenständiger Baustein, wie etwa bei Mainkar, gar nicht verwendet, sondern nur als Bestandteil vier- oder sechssilbiger *bol*-Gruppen. Auch die Schlussformel spielt generell eine untergeordnete Rolle: bis Mitte a16 taucht sie nur in der Funktion als Abschluss einer Phrase auf und ist in die eigentliche Variationsbildung nicht mit einbezogen, von Mitte a16 bis a21 fehlt sie sogar ganz, und da von Mitte a17 bis a21 auch der *bāyā̃* komplett aussetzt, werden vorübergehend weder *khālī-bharī*-Zyklen, noch überhaupt irgendwelche voneinander abgegrenzte Phrasen gebildet. Doch damit nicht genug: in der genannten Passage werden auch alle Klangkontraste auf dem *dāyā̃* erst weitgehend, dann für zwei *āvartan* sogar vollständig eliminiert, so dass nur noch der „consonantal sound“ von *tiṭa* übrigbleibt. In diesem Moment besteht der *vistār* tatsächlich im wörtlichen Sinn aus nichts anderem als Akzentmustern.

Die *qāyḍā*-Interpretation gliedert sich in drei klar voneinander getrennte Abschnitte, die über die beschriebenen Charakteristiken hinaus keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Sie werden deshalb im Folgenden nacheinander analysiert.

### ***āvartan* 1-7: einfache und anderthalbfache *bol*-Dichte**

In a1-2 wird das Thema dreimal in einfacher *bol*-Dichte wiederholt, wobei die Akzentuierungen, Glissandi und Zusatzschläge im *bāyā* immer wieder leicht variieren. Danach folgt, ähnlich wie bei Mainkar, ein längerer Abschnitt in anderthalbfacher *bol*-Dichte. Damit aus sechzehnsilbigen Phrasen Zyklen entstehen, die bei einer Dichte von sechs *bol* pro *mātrā* einen *āvartan* füllen, ist eine Form von Anpassung nötig. Bei Kanai Dutta besteht diese unter anderem darin, dass er die Phrase O in einer *khālī-bharī*-Hälfte zweimal wiederholt, so dass der folgende symmetrische Zyklus entsteht: O O O, o O O.<sup>558</sup> Latif Ahmed bringt dagegen in a4 einen nur halb so langen Zyklus, bei dem die mittlere der drei Phrasen, quasi als Einschub, vollständig *band* gespielt ist, während die erste und dritte den *bāyā* genau an derselben Stelle öffnet bzw. schließt wie in einfacher *bol*-Dichte ( hier mit Hervorhebung der *band-bol*):

<i>bharī</i> -Hälfte:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākēna</i>
Einschub in a4:	<i>tātiṭa tātiṭa tātātiṭa tāketinākēna</i>
<i>khālī</i> -Hälfte:	<i>tātiṭa tātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena</i>

Bei beiden Varianten, jener von Dutta und jener von Latif Ahmed, verschieben sich die *bol*-Gruppen zu den *mātrā*, was beim Hören eine gewisse Desorientierung oder ein Spannungsverhältnis zwischen Akzentstruktur und Metrum bewirkt. Eine andere mögliche Form der Anpassung besteht darin, dass Phrase O verändert und in irgendeiner Weise der Dichte von sechs *bol* pro *mātrā* angeglichen wird. Mainkar erreicht dies durch die Einfügung von Pausen und einer Gliederung in 3 + 2 + 3 *mātrā* mit einer verkürzten Phrase O in der Mitte. Auf diese Weise fällt jeweils am Ende einer Teilphrase die sechssilbige Schlussformel genau in eine *mātrā* und sorgt dadurch für eine stete Verankerung der Phrasen im Metrum. Bei Latif Ahmed geht die Anpassung in a3v1-2 noch weiter: die sechssilbige Schlussformel und die Wiederholung der dreisilbigen *bol*-Gruppe *dhātiṭa* werden jeweils genau in eine *mātrā* platziert, die viersilbige *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* wird zweimal unmittelbar wiederholt, so dass eine Hemirole über zwei *mātrā* entsteht. Der ganze Zyklus ist im Grunde eine bloße Permutation des Zyklus in a4v1-2, eine andere mögliche Beschreibung lautet deshalb wie folgt: Phrase O wird, wie in a4v1-2, dreimal nacheinander gespielt, die ersten beiden Male aber um die *bol*-Gruppe

<sup>558</sup> Vgl. Kapitel 6.4. Diesen Zyklus bildet er in a6, davor in a3 bildet er überhaupt keinen Zyklus, sondern wiederholt O zweimal *khulā*, also mit offenem *bāyā*.



*dhādhātīṭa* gekürzt, beim dritten Mal um die zweifache Wiederholung dieser *bol*-Gruppe erweitert.

Die gekürzte Phrase A, die auch als Kernelement von Modellphrase 4 bekannt ist, bildet in den *āvartan* fünf und sechs einen Ersatz für Phrase O. Sie wird beide Male ergänzt durch freie Anordnungen einiger Kernelemente, wie sie oben aufgelistet wurden, mit den Akzentstrukturen  $3 + 3 + 6$  und  $4 + 4 + 4$ . Der Zyklus geht jeweils über den ganzen *āvartan*, wobei die *khulā-band*-Struktur in a5 sehr ungewöhnlich und mehrdeutig ist: schon der zweite *vibhāg* beginnt mit geschlossenem *bāyā̃*, was eigentlich erneut einen Zyklus über den halben *āvartan* erwarten ließe, die Rückkehr zu *khulā-bol* erfolgt dann aber erst in der Mitte des dritten *vibhāg*. Durch das erneute Schließen am Beginn des vierten entsteht noch einmal der Eindruck einer *khālī*-Hälfte, so als würde der große Zyklus über den gesamten *āvartan* in seiner zweiten Hälfte noch einen kleineren beinhalten. Der nächste Zyklus in a6 kann als Permutation des zweiten *vibhāg* von a3 aufgefasst werden: die Wiederholungen von *dhādhātīṭa*, die eine Hemiole bilden, sind jetzt der Phrase A vorangestellt. Der erste *vibhāg* wird wie in a5 dreimal wiederholt, nun aber in der konventionellen *khālī-bharī*-Struktur. A7 verknüpft Gedanken aus a5 und a6: *dhādhātīṭa* erscheint, wie in a6, dreimal, wird aber die ersten beiden Male, wie in a5, erweitert, erst durch doppelte, dann durch einfache Wiederholung von *ṭīṭa*. Es entsteht also eine Verkürzung der Akzentabstände ( $8 + 6 + 4$ ), und die erste Hälfte der Phrase A mit der *bol*-Gruppe *dhātīṭa* wird aus der Phrase verdrängt. Der *khālī-bharī*-Zyklus ist wieder auf die Hälfte des *āvartan* verkürzt und wird wiederholt. Bei der Wiederholung fügt Latif Ahmed in der *bharī*-Hälfte in v3 zwei *ke*-Schläge ein, also einen *khulā-band*-Kontrast, der die angehängten *ṭīṭa* von *dhādhātīṭa* abtrennt und so die Verkürzung der Akzentabstände noch stärker hervorhebt:

dhādhā ṭīṭa ṭīṭa | ṭīṭa dhādhā ṭīṭa | dhādhātīṭa | dhāgetinākena

**Abb. 6.27** Phrase mit *khulā-band*-Wechsel, Latif Ahmed a7v3

Es handelt sich um ein weiteres Beispiel für den Einsatz des *khulā-band*-Kontrasts unabhängig vom *khālī-bharī*-Prinzip. Die *khālī*-Hälfte in v4 ist abgeändert und kehrt nicht zu *khulā bol* zurück, das Stehenbleiben auf dem repetierten *ṭīṭa* in den letzten beiden *mātrā* dient als Überleitung zum folgenden Abschnitt.

### ***āvartan 8-11: 7/4-fache bol-Dichte***

Eine *bol*-Dichte von sieben *bol* pro *mātrā* ist in der Weise, wie sie in den *āvartan* 8 bis 11 erscheint, für einen Delhi-*qāyḍā* ungewöhnlich. *Qāyḍā*-Themen in *miśra jāṭī*, also mit sieben Silben in einer oder in zwei *mātrā*, sind zwar nicht ungewöhnlich, und werden normalerweise auch von Variationen in entsprechend gedoppelter *bol*-Dichte gefolgt, dass aber eine *bol*-Dichte von 7:4 wie hier als Zwischenstufe zwischen 6:4 und 8:4 erreicht wird, erinnert eher an eine Praxis des Banāras-*gharānā*.<sup>559</sup> Phrase B stellt, analog zu Phrase A, eine Anpassung des Themas an diese *bol*-Dichte dar. Die Änderung der Schlussformel von *dhāgedhināgena* zu *dhāgena dhināgena* taucht auch bei anderen Spielern unabhängig von der *bol*-Dichte auf, unter anderem bei Thirakwa. Phrase B könnte demnach problemlos als eigenes, allerdings sehr kurzes *qāyḍā*-Thema in *miśra jāṭī* fungieren. Wichtig ist dabei auch die Tatsache, dass beide Phrasenhälften in 3 + 4 Silben gegliedert sind und auch alle späteren Variationsphrasen dieser Gliederung entsprechen, mit einer einzigen Ausnahme in a11m10.<sup>560</sup>

Der gesamte *āvartan* 8 enthält, als ein zusammenhängender *khālī-bharī*-Zyklus, im Wesentlichen Wiederholungen der Phrase B, mit geringen Abweichungen: m3 und m9 sind vermutlich spontane Varianten aus dem Spiel heraus, die Phrase in m5-6 enthält eine Anordnung von *bol*-Gruppen mit der Akzentstruktur 5 + 4 + 5. Sie gleicht den Phrasen in a10-11 und wird in diesem Kontext weiter unten besprochen, in der *khālī*-Hälfte von a8 bleibt sie aber ohne Entsprechung. A9 bringt eine *dohrā*-Bildung mit der ersten Hälfte von B, der *khālī-bharī*-Zyklus ist wieder verkürzt und wird innerhalb des *āvartan* wiederholt.

Die übrigen vier *khālī-bharī*-Zyklen in der *bol*-Dichte 7:4 sind zwar von gleicher Länge, werden aber nicht wiederholt und sind deutlich komplexer gebaut. Ihre Wahrnehmung ändert sich stark, je nachdem, ob man die metrische Struktur aktiv hinzudenkt oder nicht. Drei der Variationsphrasen in a10-11 sind, wie erwähnt, eng verwandt mit jener aus a8m5-6. Die phänomenalen Akzente entstehen nur durch den Kontrast zwischen *dhā* und *ṭīṭa*, das heißt Latif Ahmed fügt weder Lautstärkenakzente noch zusätzliche *bāyā*-Schläge ein, bis auf die Ausnahme in a8m5, wo er einmal *dhīṭa* spielt. Die *dhā*-Schläge allein ergeben folgende Akzentstruktur:

<sup>559</sup> Vgl. Sharda Sahai-2.1, Sharda Sahai-3.1, Sharda Sahai-4.1; Sanju Sahai-1.2.

<sup>560</sup> Generell werden Siebner-Rhythmen in der Hindustani-Musik in 3 + 4 gegliedert, sowohl im Falle von *miśra jāṭī*, also einer Unterteilung der einzelnen *mātrā*, als auch bei entsprechenden *tāl*-Strukturen wie *rūpak* mit sieben *mātrā*, oder *dīpcandī* mit 14 *mātrā*, die in 3 + 4 + 3 + 4 gegliedert sind.

a8 m5-6:	5 (= 3 + 2) + 4 + 5	(+ 7 + 7)
a10 m1-2:	3 + 6 + 5	(+ 7 + 7)
a10 m9-11:	3 + 6 + 3 + 4 + 5	(+ 7)
a11 m9-10:	5 + 4 + 5	(+ 7 + 7)

Außer, dass sie auf komplexe Weise vom metrischen Raster abweichen, lässt sich an diesen Strukturen nur Folgendes ablesen: vor den siebensilbigen Sequenzen am Ende steht immer eine fünfsilbige; a10 m9-11 erweitert a10 m1-2 durch einen Einschub; und die Struktur in a11 gleicht jener in a8. Wenn man aber statt der phänomenalen die metrischen Akzente als Grundlage der Gliederung nimmt, was beim Hören ein aktives Hinzudenken erfordert, dann ergibt sich folgendes Bild (*tiṭa* und *dhīta* sind hervorgehoben):

a8 m5-6:	<i>dhā tiṭa</i>	<b><i>dhīta</i></b> <i>dhādhā</i>
	<b><i>tiṭa</i></b> <i>dhā</i>	<b><i>tiṭa</i></b> <b><i>tiṭa</i></b>
a10 m1-2:	<i>dhā tiṭa</i>	<i>dhādhā tiṭa</i>
	<b><i>tiṭa</i></b> <i>dhā</i>	<b><i>tiṭa</i></b> <b><i>tiṭa</i></b>
a10 m9-11:	<i>dhā tiṭa</i>	<i>dhādhā tiṭa</i>
	<b><i>tiṭa</i></b> <i>dhā</i>	<b><i>tiṭa</i></b> <i>dhādhā</i>
	<b><i>tiṭa</i></b> <i>dhā</i>	<b><i>tiṭa</i></b> <b><i>tiṭa</i></b>
a11 m9-10:	<i>dhā tiṭa</i>	<b><i>tiṭa</i></b> <i>dhādhā</i>
	<b><i>tiṭa</i></b> <i>dhā</i>	<i>gena tiṭa</i>

Alle drei- oder viersilbigen Glieder enthalten jeweils ein *dhā* bzw. *dhādhā* und ein *tiṭa*, außer das jeweils letzte Glied, das nur aus *tiṭatiṭa* besteht. Die Reihenfolge ändert sich im Verlauf der Phrasen immer von *dhā(dhā) tiṭa* zu *tiṭa dhā(dhā)*, in a8 und a11 schon beim zweiten Glied, in a10 erst beim dritten. Das Prinzip, das der Konstruktion der Phrasen zugrunde liegt, ist somit das gleiche, das bei Thirakwa bezüglich der Kombination von Phrasen beobachtet wurde: kontrastierende Klänge werden einander auf korrespondierenden metrischen Positionen gegenübergestellt. Die Bewegung von *dhā* zu *tiṭatiṭa*, über zwei oder drei *mātrā*, wird außerdem durch die abschließende Phrase B bzw. B<sub>2</sub> aufgefangen, bei der auf alle vier metrisch akzentuierten Zeiten ein *dhā* oder ein *dhin* fällt. Die letzte auf diese Weise gebildete Phrase in a11 m9-10 weicht von dem hier beschriebenen Prinzip dadurch ab, dass am Ende *tiṭa* durch ein lautstärkenmäßig hervorgehobenes *gena* ersetzt ist.

Die Phrase in a11 v1 ist sehr viel einfacher gebaut, indem sie die zweite *mātrā* des vorangegangenen Zyklus (a10m10) isoliert, zweieinhalb Mal wiederholt, und den Rumpf der Schlussformel anhängt. Somit ist von a9 bis a11v1-2 eine lineare Entwicklung zu erkennen, was den Klang am Beginn einer *mātrā* anbelangt:

a9v1:	<i>dhā</i>	<i>dhā</i>	<i>dhā</i>	<i>dhā</i>
a10v1:	<i>dhā</i>	<b><i>ṭiṭa</i></b>	<i>dhā</i>	<i>dhā</i>
a10v3:	<i>dhā</i>	<b><i>ṭiṭa</i></b>	<b><i>ṭiṭa</i></b>	<i>dhā</i>
a11v1:	<b><i>ṭiṭa</i></b>	<b><i>ṭiṭa</i></b>	<b><i>ṭiṭa</i></b>	<b><i>ṭiṭa</i></b>

Tatsächlich dürfte statt der Wiederholung von *ṭiṭa dhātiṭa dhādhā*, wie sie in der reinen *bol*-Transkription steht, eher eine um zwei Silben verschobene Wiederholung der Sequenz *dhātiṭa dhādhātiṭa*, die genau B<sub>1</sub> entspricht, wahrgenommen werden. Für diese Wiederholungsstruktur nimmt Latif Ahmed eine unvollständige bzw. ungewöhnliche Schlussformel in Kauf, bei der statt *dhāge* oder *dhāgena* nur die einzelne Silbe *dhā* dem Viersilber *dhināgena* vorangestellt ist.

Der letzte Zyklus in der *bol*-Dichte von 7:4 fällt zum einen durch den eingefügten Dreisilber *dhāgena* in a11m10 auf, zum anderen durch die asymmetrische *khālī*-Hälfte, die zur doppelten *bol*-Dichte überleitet: sie beginnt wie die Phrase in a10v2, erweitert dann aber die Wiederholungen von *ṭiṭa* und bleibt schließlich auf dieser *bol*-Gruppe stehen – genau analog zum Übergang von anderthalbfacher zur 7/4-*bol*-Dichte:

*tā ṭiṭa*  
*tātā ṭiṭa ṭiṭa*  
*tā ṭiṭa ṭiṭa ṭiṭa*  
*tā ṭiṭa ṭiṭa ṭiṭa ṭiṭa ṭiṭa* [8:7]

### **āvartan 12-21: doppelte *bol*-Dichte**

Die ersten beiden *āvartan* in doppelter *bol*-Dichte kehren zurück zum ursprünglichen Thema, a12 mit Zyklen, die nur aus Phrase O gebildet sind, a13 mit der *dohrā*-Bildung der ersten Hälfte von O, die auch bei Mainkar auftaucht. Ungewöhnlich ist nur, dass die ersten beiden *dhātiṭa* zu Beginn von a12 durch das im Folgenden bedeutsame *dhitṭa* ersetzt sind – eine *bol*-Gruppe, die zwar vereinzelt auch bei anderen Spielern anzutreffen ist, strenggenommen aber nicht zum Delhi-*qāydā* 1 gehört. Alle folgenden *āvartan* bis zum *tihārī* in a21 sind als ein zusammenhängender Prozess zu verstehen, der sich deutlich von den bisher untersuchten *qāydā*-Interpretationen unterscheidet. Das Auffallendste ist, dass von a17v3 bis a20, also über dreieinhalb *āvartan*, überhaupt keine Schläge auf dem *bāyā* gespielt werden, es also auch keine *khālī-bharī*-Zyklen gibt, und dass außerdem in a19-20 nur eine einzige Spieltechnik

vorkommt, nämlich Schläge auf den *syāhī* des *dāyā̃*, die schwarze Mitte des Fells, entweder mit dem Mittel- oder dem Zeigefinger.<sup>561</sup>

Die Veränderungen in der ganzen Passage von a14 bis zum *tihāī* in a21, die rund ein Drittel der gesamten *qāyḍā*-Interpretation ausmacht, beschränken sich im Wesentlichen auf vier Operationen, die sich anhand der Darstellung weiter unten nachvollziehen lassen:

- Die Ersetzung von *kinār*-Schlägen am Beginn der *bol*-Gruppen (unterstrichene Ziffern) durch geschlossene Schläge (nicht unterstrichene Ziffern), sprich von *tā* durch *ti* und von *dhā* durch *dhi*:

<i>dhātiṭa</i> ( <u>tātiṭa</u> ) (= 3)	wird zu	<i>dhitīṭa</i> ( <u>tīṭa</u> ) (= 3)
<i>dhādhātiṭa</i> ( <u>tātātiṭa</u> ) (= 4)	wird zu	<i>dhiṭātiṭa</i> ( <u>tiṭātiṭa</u> ) (= 4)

- Das Weglassen der Schlussformel *dhāgedhināgena* (= 6) ab a16v3, die erst wieder im letzten *āvartan* auftaucht.
- Die Beschränkung auf die höhere der beiden Trommeln, den *dāyā̃* (fettgedruckte Ziffern), die zu Beginn der *khālī*-Hälften in a14-16 der Norm entspricht, danach aber auf alle Sequenzen ausgeweitet wird.
- Die Variation der Akzentstruktur bzw. der Gruppierungen (unmittelbare Wiederholungen sind durch das „%“-Zeichen angegeben):

---

<sup>561</sup> Es lässt sich durch bloßes Hören nicht festzustellen, welcher Finger einen Schlag ausführt. Üblicherweise wird bei Kompositionen der Delhi-Tradition *ṭīṭa* in der Reihenfolge Mittelfinger - Zeigefinger (im Folgenden *m* und *i*) gespielt, und wenn mehrere *ṭīṭa* aufeinander folgen, ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass sich die Finger abwechseln. Wenn die Akzente aber so gesetzt sind, dass aufeinanderfolgende Dreiergruppen entstehen, sind theoretisch verschiedene Fingersätze denkbar: *mim mim*, *mmi mmi*, oder *mim imi*. Die zweite Variante (*mmi mmi*) ist die unwahrscheinlichste, weil sie die Akzentuierung behindert: der für einen Akzent nötige Druck auf das Fell verhindert ein schnelles Anheben des Fingers und verlangt deshalb, dass danach der andere Finger zum Zug kommt. In der ersten Variante (*mim mim*) lässt sich die Akzentuierung bzw. die Dreiergruppierung besonders adäquat wiedergeben, während die dritte Variante (*mim imi*) jene ist, die sich technisch am einfachsten in hohem Tempo ausführen lässt. Die Farbwechsel der einzelnen Schläge in der Aufnahme von Latif Ahmed deuten darauf hin, dass er den dritten Fingersatz wählt, also grundsätzlich zwischen *m* und *i* wechselt, und nur durch Lautstärkenakzente die verschiedenen Gruppierungen hervorhebt. Die *bol* werden aber in der *tablā*-Musik grundsätzlich so gewählt, dass sie eine der gewünschten Phrasierung, Agogik und Dynamik möglichst adäquate Rezitation erlauben, und nicht in Hinblick auf die *nikās*, sprich die Details der technischen Ausführung, zu denen auch der Fingersatz gehört, und die oft in keinem streng systematischen Verhältnis zu den *bol* stehen. Ich habe mich entschieden, grundsätzlich die betonten Schläge als *ti* (bzw. *dhi*) zu transkribieren, bei einer ungeraden Anzahl von Schlägen in einer Gruppe das erste *ti* zu wiederholen, und ansonsten zwischen *ti* und *ṭa* abzuwechseln. Bei Dreiergruppen resultiert daraus die *bol*-Gruppe *dhitīṭa*, die zwar von der Struktur her genau dem unwahrscheinlichsten Fingersatz *mmi* entspricht, für die Rezitation aber den Konventionen entspricht (was mir Aneesh Pradhan auf Nachfrage bestätigt hat).

a14: 3 3 3 3 4      4 3 3 6  
       **3 3 3 3 4**      4 3 3 6  
       3 3 4 3 3      3 3 4 6  
       **3 3 4 3 3**      3 3 4 6  
 a15: 3 3 3 3 4      3 3 4 6  
       3 3 3 3 4      3 3 4 6  
       **3 3 3 3 4**      **3 3 4 6**  
       3 3 3 3 4      3 3 4 6  
 a16: 3 3 3 3 3 3 3 3 4 4  
       3 3 3 3 4      4 3 3 6  
       **3 3 3 3 3 3 3 3 4 4**  
       3 3 3 3 4 4 3 3 3 3  
 a17: 4 3 3 3 3                      %:%:%  
       **4 3 3 3 3**                      %  
       **4 4 3 3 3 3 3 3 3 3**  
 a18: **4 4 3 3 3 3 3 3 3 3**  
       **4 4 2 4 2 4 2 4 2 4**  
       **4 4 4 4**              **4 4 4 4**              %  
 a19: **3 3 3 3 4**              **3 2 3 4 4**              %  
       **3 2 3**                      %:%:%:%:%:%:  
 a20: **(3 4 4 5)**                      %:%  
       **3 3 6 4**  
       **4 3 3 6 6 6 6 6 6 6 6 6**

Ausgangspunkt der gesamten Entwicklung ist Modellphrase 7, die in a14m1-2 erstmals auftaucht, und zu Beginn noch von den Phrasen O und C (= Modellphrase 1) ergänzt wird. Durch die zunehmende Ersetzung von *kinār*-Schlängen durch geschlossene Schläge tritt immer mehr die rein lautstärkenmäßige Akzentstruktur der Dreier- und Vierergruppen in den Vordergrund. Von a16 bis a18 treten vermehrt längere, von zwei auf vier *mātrā* erweiterte Muster auf, gegen Ende, in a19, auf eine *mātrā* verkürzte (3 2 3). Die überwiegende Zahl der Muster besteht aus einer Kombination einer quartolischen Passage aus Dreiergruppen und ergänzenden Vierergruppen, wobei letztere in a17-18 an den Anfang der *vibhāg* verschoben werden. In den letzten beiden *vibhāg* von a18 bleiben nur noch Vierergruppen übrig. In a19-20 wird die Aktivität durch kürzere Kombinationen von Zweier- und Dreiergruppen bzw. durch Fünfergruppen erhöht, vor allem aber zu Beginn von a20 die Orientierung dadurch erschwert, dass die Akzente einerseits um eine Silbe zur *mātrā* verschoben, und andererseits zunehmend schwächer gespielt und deshalb schwer zu erkennen sind. Erst gegen Ende des *āvartan* sind die auslaufenden Sechsergruppen wieder deutlich hörbar, sie leiten als repetitives Muster, analog zu Überleitungen vor a8 und 12, zum abschließenden *āvartan* über.

Dieser hebt in schneller Folge alle vorangegangenen klanglichen Reduktionen wieder auf, erst durch die Wiedereinführung des offenen *bāyā* im ersten *vibhāg*, der eine Wiederholung von

a16v1 darstellt, dann durch den offenen *dāyā̃*-Klang bei *dhā* in a16m5, und schließlich durch die unverbrauchte Schlussformel *dhāgedhināgena*, die in den bisherigen Variationen kaum eine Rolle spielt, am Ende des letzten *āvartan* aber sogar in mehrfacher unmittelbarer Wiederholung die ganze *qāyā̃*-Interpretation beschließt. Außerdem tauchen ab dem zweiten *vibhāg* neue Elemente auf: zum einen die im Delhi-*qāyā̃* 1 selten verwendete *bol*-Gruppe *dhāgetiṭa*, zum anderen die bekannte Dehnung von *dhā* zu *dhā--*, die als Ersetzung von *dhātiṭa* interpretiert werden kann. Zu Beginn des zweiten *vibhāg*, mit dem erstmaligen Auftreten der Schlussformel seit fünf *āvartan*, kehrt Latif Ahmed kurz zu Phrase O zurück, allerdings in einer stark modifizierten Form: keine der beiden thematischen *bol*-Gruppen ist enthalten, sondern *dhātiṭa* durch *dhitiṭa*, und *dhādhātiṭa* durch *dhāgetiṭa* ersetzt. Die entstehende Phrase teilt mit O im Grunde nur die Gruppierungs- bzw. Akzentstruktur.

Der Zweisilber *kiṭa* in der neunten *mātrā* hat nichts mit dem Thema zu tun, ihm kommt aber eine wichtige rhythmische Funktion zu: der ganze *āvartan* läuft auf einen *āmad* zu, also auf eine Duolenfigur, die die gleiche rhythmisch kadenzierende Funktion besitzt wie ein *tihā̃*. Die *bol*-Transkription im metrischen Raster lässt die rhythmische Struktur nicht sofort erkennen, weil die *bol*-Gruppen hier nicht nur über die Grenzen der *mātrā* hinweggehen, sondern auch über jene der *vibhāg*: ab der siebten *mātrā* gibt es eigentlich nur Sechsergruppen, mit Ausnahme des besagten Zweisilbers *kiṭa*. Das *dhā--* in m7 wirkt wie eine Vorwegnahme von m11, die Regelmäßigkeit der Sechsergruppen wird durch *kiṭa* ein letztes mal gestört, bevor ab m11 jeweils zwei Sechsergruppen durch den *bāyā̃* sogar zu einer Zwölfergruppe zusammengefasst werden, die eine Duole über anderthalb *mātrā* ergibt. Die quartolische Struktur in m11-16 erzeugt eine *āmad*-artige Kadenzwirkung, obgleich nur zwei Zwölfergruppen identisch gebaut sind. Folgende Notation ab a21m7 lässt die rhythmische Wiederholungsstruktur erkennen:

m7: *dhā-- dhitiṭa*  
*dhāgetiṭatiṭa*  
*dhāgetiṭatiṭa*  
*kiṭa*  
*tātiṭa dhitiṭa*  
*dhāgetinākena*

m11: *dhā-- dhātiṭa dhāgetinākena*  
*dhāgedhināgena dhāgedhināgena*  
*dhāgedhināgena dhāgedhināgena*  
*dhāgedhināgena dhā- tak---*

(das Schließen des *bāyā̃* erzeugt einen Minizyklus)  
 (die Akzentuierungen und absteigenden  
 Tonhöhenveränderungen des *bāyā̃*  
 fassen zwei Sechsergruppen zusammen)

## Zusammenfassung

Insbesondere das letzte Drittel von Latif Ahmeds *qāyḍā*-Interpretation weicht sehr stark von den bisherigen Beobachtungen ab. Die beiden in den Kapiteln 4.1 und 4.2 erläuterten, allgemein anerkannten Grundregeln des *qāyḍā-vistār* – die Beschränkung auf die *bol* oder *bol*-Gruppen des Themas und die Berücksichtigung des *khālī-bharī*-Prinzips – sind während mehrerer *āvartan* aufgehoben. Zwar finden sich *dhitīṭa* als gelegentlich eingefügtes „Fremdwort“ oder vereinzelte unkonventionelle *khālī-bharī*-Zyklen auch bei anderen Spielern, sie sind aber nirgendwo derart bestimmend für das Geschehen wie bei Latif Ahmed. Zudem erscheint diese Passage als Konsequenz seiner generellen Fokussierung auf die bloße Akzentstruktur der *bol*-Gruppen, und einer entsprechenden Ausblendung ihres Wortcharakters. Schon die komplexen Anordnungen von *dhā* und *tīṭa* in a10-11 lassen sich sinnvoller deuten, wenn man in ihnen statt zusammenhängender *bol*-Gruppen unabhängige kontrastierende Klänge sieht, die einander auf korrespondierenden metrischen Akzenten gegenübergestellt werden.

Eine zweite Besonderheit liegt in der Linearität der Entwicklung. Die Art und Weise, wie in den ersten beiden Abschnitten von a1 bis a7 und von a8 bis a11 die Variationsphrasen jeweils aneinander anknüpfen, erinnert an Passagen etwa bei Mainkar oder Shankar Ghosh. Mit dem dritten Abschnitt, der den Rahmen sprengt, geht Latif Ahmed aber deutlich weiter als die genannten. Er bewegt sich von a12 bis a21 immer weiter vom Thema weg und kehrt danach auch nur andeutungsweise in a21m5-6 zu ihm zurück.

Eingangs wurde Sudhir Mainkar zitiert, der sich anerkennend über Latif Ahmed als den letzten großen Meister der Delhi-Tradition äußert. Auch in einem Gespräch, das ich im März 2014 mit Mainkar führte, nannte er Latif Ahmed die authentischste Quelle was den Delhi-*gharānā* anbelangt, beklagte aber gleichzeitig, er sei kommerziell geworden und spiele auf den erhältlichen Einspielungen „to the gallery“, also um dem durchschnittlichen Publikum zu gefallen und maximalen Beifall zu erheischen. Damit bezog er sich zwar nicht explizit auf die hier besprochene *qāyḍā*-Interpretation, es ist aber anzunehmen, dass die beschriebenen Besonderheiten von Mainkar als mutwilliger Bruch mit der Tradition aufgefasst werden. Von den komplex gebauten Variationen in 7/4-*bol*-Dichte lässt sich zwar kaum behaupten, sie würden einem anspruchslosen Publikumsgeschmack entgegen kommen, das Tempo, das Latif Ahmed gegen Ende erreicht, ist aber tatsächlich ungewöhnlich schnell, also virtuos, und die Beschränkung auf bloße Akzentstrukturen trägt sicher zu einer erhöhten Fasslichkeit bei, ebenso wie die Linearität der Entwicklung. Welche Gründe er auch immer für seine originelle



Herangehensweise haben mag, Tatsache ist, dass er durch seinen kreativen Umgang mit dem Erbe zu neuen Prinzipien des *vistār* gelangt.

## 6.12 Anthony Dass

Dass-1.1: Transkriptionsteil Seiten 118 und 119

Anthony Dass wurde im Alter von sechs Jahren Schüler von Munnu Khan, einem Bruder von Game Khan, dem *khalīfā* des Delhi-*gharānā*.<sup>562</sup> Außerdem lernte er auch von Game Khans Sohn Inam Ali Khan.<sup>563</sup> Gregory Booth zufolge, der Mitte der Achtzigerjahre Interviews mit Dass führte, verdiente er in dieser Zeit seinen Lebensunterhalt in erster Linie als *tablā*-Lehrer und Begleiter in Delhi.<sup>564</sup> In einem der Interviews spricht Anthony Dass über seinen Unterricht bei Munnu Khan, den er als seinen Vater bezeichnet (ohne verwandt zu sein), und sagt an einer Stelle, er habe zwanzig Jahre lang nur den Anfänger-*qāydā dhādhātīṭa dhādhātīnā* gespielt bzw. spielen müssen.<sup>565</sup> Schließlich, als er Mitte zwanzig war, hätten ihm jedoch Inam Ali Khan und Munnu innerhalb von drei Monaten „true tabla“ beigebracht.<sup>566</sup>

Seine Interpretation des Delhi-*qāydā* 1 ist die einzige der hier analysierten, die keine Modellphrase und auch sonst keine Phrase verwendet, die bei einem anderen Spieler vorkommt, mit Ausnahme von Phrase O mit Ersetzung des ersten *dhātīṭa* durch *dhā--*, und der *dohrā*-Bildung mit  $O_1$ . Die Variationstechniken erinnern in bestimmten Aspekten an Sudhir Mainkar, und an die ersten beiden Abschnitte bei Latif Ahmed Khan:

- Er verwendet keine zusätzlichen *bāyā*-Schläge oder Akzentuierungen, die aus einer Wiederholung von *tīṭa* eine eigenständige Abspaltung machen würde (in a6 trennt er aber *tīṭatīṭa* durch einen Akzent von *dhātīṭa*).
- Er vermeidet die Aufeinanderfolge mehrerer *dhā*-Schläge nicht (in a3 und a9).
- Er macht keinen Gebrauch der sonst häufig anzutreffenden Techniken des Zurückspringens innerhalb einer Phrase, der Verknüpfung von Teilphrasen, oder des Schemas, nach dem Modellphrasen 1 und 2 und verwandte Phrasen konstruiert sind.
- Stattdessen kombiniert er die Bestandteile des Themas scheinbar frei, mehrfach, wie Mainkar, durch Permutation.

<sup>562</sup> Vgl. Booth 1986: 189.

<sup>563</sup> Vgl. ebd.: 393.

<sup>564</sup> Vgl. ebd.: 388.

<sup>565</sup> Vgl. ebd.: 388.

<sup>566</sup> Vgl. ebd.: 390.

- Die Schlussformel ist, wie bei Latif Ahmed, nicht in die Bildung der Variationsphrasen einbezogen.

Dies ist insofern bemerkenswert, als diese drei Spieler nur oder, im Falle von Mainkar, überwiegend von Repräsentanten des Delhi-*gharānā* Unterricht erhielten.

Allerdings bestehen auch große Unterschiede, vor allem zu Latif Ahmed. Die Spielweise des *bāyā* ist bei diesem zwar nicht, wie etwa bei Nizamuddin, konstitutiv für den Variationsprozess (außer durch zeitweilig vollständige Abwesenheit), aber doch sehr nuanciert und variantenreich, bei Anthony Dass ist sie dagegen geradezu monoton: es gibt kaum aufwärts führende Glissandi, die unterschiedlich gestaltet würden – schneller oder langsamer, früher oder später, eckiger oder weicher –, sondern fast nur abwärts führende, die sich, wenn überhaupt, nur durch die Stärke des anfänglichen Drucks unterscheiden. Außerdem sind viele *bāyā*-Schläge gar nicht gestaltet, und bei den Schlussformeln findet sich eine auffallende Besonderheit: Dass schließt in doppelter *bol*-Dichte den *bāyā* sehr oft nicht bei *tinā*, sondern erst bei *kena*. Da er dies aber nicht ganz konsequent tut, und die Resonanz an eigenen Stellen bei *tinā* nur schwach ist, und da ich dieser Spielweise außerdem nirgendwo sonst begegnet bin, habe ich mich entschieden, immer *dhāgetinākena* zu transkribieren, in der Annahme, dass nicht explizit *dhāgedhinākena* intendiert ist. In der Transkription in Notenschrift sind die Abweichungen aber enthalten.

In auffälligem Kontrast zur Originalität von Dass' Variationsphrasen steht die große Vorhersehbarkeit des ganzen Prozesses, die noch weiter geht als bei Bhai Gaitonde:

- Alle *khālī-bharī*-Zyklen sind streng symmetrisch.
- Zwölf von vierzehn Zyklen, also alle, die nicht so lang sind wie der *āvartan*, werden unmittelbar wiederholt.
- Alle Zyklen sind nach demselben Prinzip konstruiert: die sich ändernde Variationsphrase steht immer zu Beginn und wird von O ergänzt, außer in den beiden doppelt langen Zyklen in a8 und a10, in denen die neue Variationsphrase von der jeweils davor etablierten Phrase A bzw. B in Kombination mit O ergänzt wird, und in a14, wo die ganze *khālī-bharī*-Hälfte aus einer zusammenhängenden Variationsphrase besteht.
- Vier Mal (in a3, a5, a9 und a11) bringt ein Zyklus die *dohrā*-Bildung mit der ersten Hälfte der unmittelbar vorangegangenen Variationsphrase, eine weitere *dohrā*-Bildung findet sich in a12.

Obwohl auffallende Wechsel oder Ereignisse mit gliedernder Wirkung fehlen, lassen sich bei genauerem Hinsehen drei Abschnitte erkennen. Der erste führt ausgehend von Phrase O schrittweise bis zum sechsten *āvartan*, der zweite ausgehend von einer Permutation von O bis zum elften, während der dritte etwas weniger stringent in a12-14 drei Variationsphrasen aneinanderfügt, die alle *dhā--* enthalten. Folgende Gegenüberstellung zeigt die Analogie der beiden ersten Abschnitte (die ergänzenden vier- (*tātātīṭa* oder *tīṭatīṭa*) oder sechssilbigen (*dhāgedhināgena*) *bol*-Gruppen sind durch Punkte angedeutet):

O:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa ...</i>	a7:	<i>dhādhātiṭa dhā-- dhātiṭa ...</i>
a4:	<i>dhātiṭatīṭa dhātiṭa dhādhātiṭa ...</i>	a8:	<i>dhādhātiṭatīṭa- dhātiṭa ...</i>
a5:	{ <i>dhātiṭatīṭa dhātiṭa</i> }	a9:	{ <i>dhādhātiṭatīṭa- dhā</i> }
a6:	<i>tīṭatīṭa dhātiṭatīṭa dhātiṭa ...</i>	a10:	<i>tīṭa dhādhātiṭa- dhātiṭa ...</i>
		a11:	{ <i>tīṭa dhādhātiṭa- dhā</i> }

Die Phrase in a7 ist eine Permutation von O, mit der auch bei O häufig anzutreffenden Ersetzung des ersten *dhātiṭa* durch *dhā--*. In a4 und a8 wird die jeweils erste *bol*-Gruppe um *tīṭa* erweitert. Die Pause in a8 erinnert sehr stark an Modellphrase 3, zu der ansonsten aber keinerlei strukturelle Verwandtschaft besteht. Sie erlaubt es den Dreisilber *dhātiṭa* unterzubringen und so das rhythmische Gleichmaß zu durchbrechen, das durch einen direkt anschließenden Viersilber *dhādhātiṭa* verstärkt würde. In a5 und a9 folgt die analoge *dohrā*-Bildung, danach, in a6 und a10, wird *tīṭatīṭa* bzw. *tīṭa* an den Beginn gestellt. Die Schritte sind nicht immer genau analog: in a8 durch die Pause, die in a4 nicht auftaucht, und in a10 dadurch, dass die zuvor erweiterte *bol*-Gruppe verkürzt wird (*dhādhātiṭatīṭa-* wird zu *dhādhātiṭa-*), während sie in a6 von a5 übernommen wird (*dhātiṭatīṭa*). Das systematische Vorgehen ist dennoch auffällig.

A12 greift das gedehnte *dhā--* aus a7 wieder auf und kombiniert es mit der Erweiterung *dhātiṭatīṭa* aus a4, so dass genau eine *mātrā* gefüllt wird. Die häufig anzutreffende Modifizierung von O durch den Beginn mit *dhā--* schafft hier eine Verknüpfung der Phrasen, weil der Beginn von O wie eine dritte Wiederholung der vorherigen Sequenz wirkt. A13 ist eine genaue Wiederholung von a7. Der letzte *khālī-bharī*-Zyklus vor dem *tihā* in a14 ist der einzige, der Phrase O nicht enthält, als maximale Entfernung vom Thema kann er somit als eine Art Höhepunkt interpretiert werden. Er knüpft bei der Phrase in a12 an, statt die ersten beiden *bol*-Gruppen zu wiederholen permutiert er aber die Gliederung (3 5 5 3 statt 3 5 3 5) und hängt eine Permutation von Phrase O an. Es handelt sich um dieselbe Permutation, die Dutta und Mainkar verwenden, die hier aber kaum als solche wahrgenommen wird, weil die Wiederholungsstruktur der gesamten Phrase im Vordergrund steht. Der *cakradār tihā* kehrt

zur Phrase O zurück und ist nach der in Kapitel 1.7 erläuterten Formel  $16 = \{5+\frac{1}{2}\}^T // 5 = 1+\{1+\frac{1}{2}\}^T$  gebaut. Die *bol genā* sind hier eindeutig Füllschläge, weil sie nach dem abschließenden *dhā* eingefügt sind und sich nicht als Wiederholung eines Teils der vorangegangenen Sequenz erklären lassen.

Insbesondere die Symmetrie der Zyklen und ihre Konstruktionsweise (Variationsphrase gefolgt von Phrase O) entsprechen genau dem Stereotyp einer Variationenfolge, wie sie in der Literatur beschrieben wird. Die Abfolge der einzelnen *khālī-bharī*-Zyklen ist abschnittsweise stringent, eine übergeordnete Entwicklung, etwa im Sinne einer Steigerung, lässt sich aber nicht erkennen, abgesehen von der Tatsache, dass die einzige doppelt lange Phrase im vorletzten *āvartan* erscheint.

### 6.13 Zakir Hussain

Zakir Hussain-5: Transkriptionsteil Seiten 123 und 125

Zakir Hussain, der seit 1970 in den USA lebt,<sup>567</sup> ist der bekannteste und populärste *tablā*-Spieler der letzten Jahrzehnte, in Indien und weltweit. Kippen stellt ihn in eine Reihe mit Abid Hussain Khan (1867-1936) und Ahmedjan Thirakwa (1881-1976) was den Status als berühmtester Berühmtheit anbelangt.<sup>568</sup> Sein Vater und Lehrer war Alla Rakha, der aus dem heute in Pakistan liegenden Teil des Panjāb stammte und in Lahore von Mian Qader Baksh Unterricht erhielt.<sup>569</sup> Alla Rakha zog schon in jungen Jahren nach Mumbai, wo er den Rest seines Lebens größtenteils verbrachte und zusammen mit seinem Sohn Zakir Hussain als Repräsentant des Panjāb-*gharānā* gilt.<sup>570</sup> Sowohl Alla Rakhas als auch Zakir Hussains Spiel wird generell mit komplexer „Arithmetik“ (Mainkar) und *laykārī*, der wechselnden Unterteilung der *mātrā*, in Verbindung gebracht, außerdem gilt es als wenig traditionell und stark auf eigenen Ideen basierend.<sup>571</sup> Zakir Hussain hat einen Großteil seiner Karriere der „Weltmusik“ und der Zusammenarbeit mit Jazz- und Popmusikern gewidmet. Legendär ist etwa die Band Shakti, die in den Siebzigerjahren aktiv war und in der unter anderem John Mc Laughlin spielte.

Auf den insgesamt vierzehn CD-Veröffentlichungen von Zakir Hussain und seinem Vater, die ich untersucht habe, findet sich keine Interpretation des Delhi-*qāydā* 1, weshalb ich auf einen sehr bekannten, auf Youtube veröffentlichten Livemitschnitt zurückgreife. Das Grundtempo ist halb so schnell im Vergleich zu den meisten anderen Aufnahmen, das heißt die einfache *bol*-Dichte beträgt acht statt vier, die doppelte sechzehn statt acht *bol* pro *mātrā*. Der *vistār* besteht aus zwei deutlich verschiedenen Teilen, einem längeren in einfacher, und einem kürzeren in doppelter *bol*-Dichte.

#### ***āvartan* 1-5: einfache *bol*-Dichte**

Der erste Teil ist zum einen geprägt durch unterschiedliche Rhythmisierungen der *bol*-Gruppen, zum anderen durch eingeschobene *bol*-Sequenzen, meist in anderthalbfacher *bol*-Dichte. Diese Einschübe sind größtenteils ohne engen Bezug zum Thema, das heißt sie enthalten

<sup>567</sup> Vgl. Kippen 2010: 477.

<sup>568</sup> Vgl. Kippen 1989: 44f.

<sup>569</sup> Vgl. Lybarger 2003: 32.

<sup>570</sup> Lybarger vermutet, Alla Rakha selber habe den Begriff Panjāb-*gharānā* überhaupt erst geprägt, als einziger Repräsentant dieser Traditionslinie in der Republik Indien nach der Teilung des Landes. Vgl. Lybarger 2003: 83-87 und 268.

<sup>571</sup> Vgl. Naimpalli 2005: 102f; Kippen 1988b: 95f., 100; Mainkar 2008: 262ff., 277ff.

fremde *bol*-Gruppen, weshalb die entsprechenden Passagen eher an einen *peškār* erinnern als an einen *qāyḍā*. Ohne Berücksichtigung der Rhythmisierungen und Einschübe tauchen im Wesentlichen nur drei verschiedene Phrasen auf: Phrase O, die das Geschehen dominiert, und zwei eng mit O verwandte Phrasen, jeweils in mehreren Varianten:

Phrase O: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

Phrase A: *dhātiṭa dhāgetiṭa dhātiṭa dhāgetināgena*

Phrase B<sub>2</sub>: *tiṭa- dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

Phrase A lässt sich zwar von O ableiten, wenn man *dhāge* in *dhāgetiṭa* auf die Schlussformel zurückführt, gleichzeitig als Ersatz für *dhādhā* interpretiert, und eine Permutation annimmt. So, wie die Phrase auftaucht, wirkt sie aber eher wie eine Alternative zu O, zumal *dhāgetiṭa* ein eigenes, bekanntes „Wort“ darstellt, das Mainkar zufolge nach traditioneller Auffassung im Delhi-*qāyḍā* 1 nicht verwendet wird.<sup>572</sup> Phrase B ist bekannt als zweite Hälfte der Modellphrase 3. Beide Phrasen tauchen zuerst in rhythmisierter Form auf und danach je nur einmal in ihrer einfachsten Gestalt, B sogar erst in a6 in doppelter *bol*-Dichte. Die Rhythmisierung des ersten *tiṭa* in Phrase B<sub>2</sub> ist identisch bei Afaq Hussain Khan und bei Keramatullah Khan anzutreffen, dort aber als punktuelle „Verzierung“, die kaum als eigenständiger Rhythmus wahrgenommen wird, während es sich bei Zakir Hussain nur um eine von vielen ähnlichen, eindeutig quantisierten Varianten handelt.<sup>573</sup>

In den ersten beiden *āvartan* sind die Rhythmisierungen noch klar als Abweichungen von den drei Phrasen O, A und B erkennbar. Sie beschränken sich auf ein Verzögern oder Vorziehen von einem Schlag oder beiden Schlägen der *bol*-Gruppe *tiṭa*, sowie auf ein Vorziehen von *nā* in *kenā* bzw. *ghenā*, den letzten beiden Silben der Schlussformel. Hier die *bol*-Gruppen in ihrer ursprünglichen und rhythmisierten Form:

<i>dhātiṭa:</i>	<i>dhā-tiṭa</i>	
<i>tiṭa-:</i>	<i>ti-ta-</i>	<i>-ti-ta-</i>
<i>dhāgetiṭa:</i>	<i>dhāgeti-ta-</i>	<i>tāketi-ta</i>
<i>ghenā:</i>	<i>ghenā-</i>	

Außerdem erscheint *dhādhā* in doppelter *bol*-Dichte, und zwar in zwei verschiedenen Kontexten: in der vorletzten *mātrā* des *āvartan* vor a1 wird Phrase O durch die Verzögerung des zweiten *tiṭa* und die nachfolgende Beschleunigung von *dhādhā* nur leicht verzerrt, in a2m15

<sup>572</sup> Vgl. Mainkar 2008: 99, sowie Kapitel 7.1.4.

<sup>573</sup> Vgl. Afaq Hussain-1.2 a3 und Gottlieb 1973: Klangbeispiel zu Lesson 12.

handelt es sich um eine Verschränkung der Schlussformel mit *dhādhātīṭa*, die ähnlich bei Mainkar auftaucht:

Mainkar-1.02 a33m2-3: ... *dhāgedhinā dhādhātīṭa*...  
 Zakir Hussain-5 a2m14-15: ... *dhāgetināke dhādhātīṭa*...

Manche dieser Rhythmisierungen tauchen auch in den folgenden *āvartan* drei bis fünf auf, *ghenā*- etwa in a3m2, *-tīṭa* in a4m3, oder *tāketi-ta*- in einer Variante von Phrase A in a5m5-6. Meist sind sie aber vom dritten *āvartan* an Teil längerer Sequenzen, die sich nicht vollständig auf die *bol*-Gruppen des Themas zurückführen lassen. Vor einer genaueren Untersuchung dieser Sequenzen muss auf ein generelles Problem der Transkription und somit der Analyse dieser *qāyḍā*-Interpretation hingewiesen werden, und zwar bezüglich des *bāyā*-Spiels. Bei den bisher besprochenen Interpretationen war es stets unproblematisch, essenzielle Schläge, die in den *bol* berücksichtigt werden müssen, von hinzugefügten Schlägen zu unterscheiden, die entweder gar nicht oder nicht zwingend rezitiert werden. Es gab nirgendwo Zweifel darüber, welchen der originalen *bol*-Gruppen des Themas die Schläge hinzugefügt sind, selbst bei Keramatullah, wo die Akzentuierung des *bāyā* stellenweise die originale Gruppierung überformt. Bei Zakir Hussain gilt zwar für viele der hinzugefügten Schläge das Gleiche, manche schaffen aber eine Doppeldeutigkeit, die, insbesondere in Kombination mit den Rhythmisierungen, das Konzept der *bol*-Gruppen als „Wörter“ ernsthaft infrage stellt und diese tendenziell in Einzelschläge auflöst.

Ein Beispiel hierfür ist die im Delhi-*qāyḍā* 1 eigentlich fremde oder zumindest ungewöhnliche *bol*-Gruppe *dhāgetīṭa*: die rhythmisierte Variante *dhāgeti-ta*- in a1m9 könnte theoretisch auch als *dhā-ti-ta*- interpretiert werden. *Ge* wäre dann ein für die *bol*-Gruppe, den motivischen Gehalt, nicht wesentlicher Zusatz, und es würde sich nur um eine weitere Rhythmisierung von *dhātīṭa* handeln, verwandt mit *dhādhā-ti-ta* in a2m14-15 und a5m7. Für diese Interpretationen spricht die Nachbarschaft zu den Rhythmisierungen von *dhātīṭa* in a0m15 und unmittelbar vor *dhāgeti-ta*- in a1m9, die beide eine Verzögerung von *ti* enthalten:

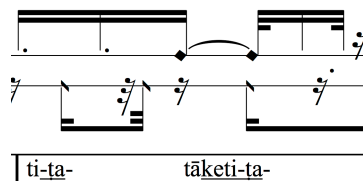
a0m15:     *tātīṭa dhā-tīṭa* ...  
 a1m9:     *dhā-tīṭa dhāgeti-ta*- ...  
 a2m1:     *dhātīṭa dhāgetīṭa* ...

Dagegen spricht aber die Erscheinungsform in a2m1, bei der *ge* nicht als Füllschlag aufgefasst werden kann, da es sich, wie erwähnt, um eine verbreitete *bol*-Gruppe handelt, die in zahlreichen *qāyḍā*-Kompositionen vorkommt und sofort als solche identifiziert wird. In a1m11 ist die *band*-Form *tāketi-ta*- mehrdeutig: einerseits handelt es sich um die korrekte

Spiegelung von *dhāgeti-ta-* in der *bharī*-Hälfte zwei *mātrā* davor, andererseits ergibt sich aber, wenn man den *ke*-Schlag nicht berücksichtigt, eine *dohrā*-Bildung zu  $B_2$ , die auch bei anderen Spielern anzutreffen ist.<sup>574</sup> Ohne Rhythmisierung würde die Phrase wie folgt lauten:

$B_2'$ : *tiṭa- tāṭiṭa- dhāṭiṭa dhāgedhināgenā*

Das eigentlich verwirrende aber sind die weiteren hinzugefügten Schläge vor *ṭa* und *tā*, die genau analog zum dritten vor *ti* gehört werden, für die es aber keine sinnvollen *bol* gibt:



**Abb. 6.28** Hinzugefügte *ke*-Schläge Zakir Hussain

An fünf Stellen werden auf ähnliche Weise *ke*-Schläge hinzugefügt (a1m11, a2m5-6, a2m13, a3m5, a5m5), immer eine Sechzehntel-*mātrā* vor einem *dāyā*-Schlag, ansonsten aber scheinbar völlig frei aus einer spontanen, lokal motivierten Entscheidung heraus. Dies deutet darauf hin, dass die Identität der *bol*-Gruppen, ihr Wortcharakter, für Zakir Hussain eine geringere Rolle spielt als für die anderen bisher untersuchten *tablā*-Spieler. Die Transkription in reiner *bol*-Notation bleibt deshalb für manche Stellen unzulänglich, und eine Analyse entlang der Phrasen O, A und B beschreibt Strukturen, die durch die spontanen Abweichungen an manchen Stellen unkenntlich gemacht werden. Es ist als würde Zakir Hussain durch Rhythmisierung und Zusatzschläge die thematische Struktur absichtlich verschleiern.

Auch bei den eingeschobenen Sequenzen sind die *bol* nicht immer eindeutig zu bestimmen. Die *bol*-Gruppe *ghenāṭiṭa* wird, im Unterschied zu *dhāgetiṭa*, auf nachvollziehbare Weise hergeleitet: sie setzt sich aus den beiden letzten Silben der Schlussformel von Phrase A und dem Beginn der Phrase in m3-4 zusammen, verbindet so die beiden Phrasen, und wird kurz danach wiederholt:

a2m2-3: ... *dhāgetinā ghenāṭiṭa ge ghenāṭiṭa* ...

Von dem dazwischengeschobenen *ge*-Schlag wäre eigentlich anzunehmen, dass er ein bloßer Füllschlag ist, da *ghenāṭiṭa* eine ebenso geläufige und in sich schlüssige *bol*-Gruppe ist wie *dhāgetiṭa*. Ich habe ihn trotzdem transkribiert, weil die Dopplung von *ge* die *bol*-Gruppen

<sup>574</sup> Vgl. die *qāyḍā*-Interpretationen von Afaq Hussain, Ghosh/Bose und Pradhan in den Kapiteln 6.9 und 6.16.



*gegenānā* (a3m15 und a4m2) und *gegetiṭa* (a4m1) vorbereitet. Diese beiden *bol*-Gruppen lassen sich nicht aus dem Thema des Delhi-*qāyḍā* 1 ableiten, genauso wenig wie *dhāti* (a3m6, a4m16), *dhādhā-ti* (a4m2), *titiṭa* (a4m16) und die schwer zu deutende Sequenz in a4m3, die ich als *-tiṭa tidhā-tiṭa tidhi-ta* transkribiert habe. Die rhythmische Struktur der Einschübe ist immer klar zu erkennen, sie „gehen auf“ und ziehen auch keine Temposchwankungen nach sich. Nur in a3m1 scheint es, als sei *dhādhātiṭa* eigentlich etwas später intendiert, so dass der Einschub sechs *bol* in anderthalbfacher *bol*-Dichte umfassen würde (3:2 anstelle von 7:5). In jedem Einschub werden einige der bisher aufgezählten *bol*-Gruppen sowie der von der Schlussformel abgespaltene Zweisilber *gena* immer wieder anders aneinandergereiht. Jeder Einschub steht für sich allein und knüpft weder beim Thema, noch bei vorangegangenen Einschüben an. Die erhöhte *bol*-Dichte beginnt meist nach den vier ersten Silben der Schlussformel, also an der Stelle, an der häufig *bol* eingefügt werden, die auf die folgende Phrase hinleiten. Eine Ausnahme findet sich in a3m6, wo die Silben *tinā* schon zum Einschub gehören, und in a3m1, a4v1 und a4m13, wo die *bol*-Dichte schon zu Beginn des *vibhāg* erhöht wird. Das Ende der Einschübe, also die Rückkehr zur Phrase O in einfacher *bol*-Dichte, ist in drei Fällen so gestaltet, dass eine verbindende *bol*-Gruppe an beiden *bol*-Dichten teilhat (die Angabe [3:2] zur *bol*-Dichte ist hier weggelassen):

a3m3-4: ... *dhādhātiṭa* ...  
 a3m7-8: ... *gegenānātiṭa* ...  
 a3m11-12: ... *gegenātiṭa* ...

Auf diese Weise sind die Einschübe trotz ihrer Vielgestaltigkeit der fremden *bol*-Gruppen eng mit den umgebenden Ausschnitten von Phrase O verknüpft.

Die Abfolge der *khālī-bharī*-Zyklen in einfacher *bol*-Dichte lässt mehrere Abschnitte erkennen: ein erster bis und mit a2, bei dem die rhythmischen Varianten zu den Phrasen O, A und B im Zentrum stehen; ein zweiter von a3 bis a4, der von Einschüben geprägt ist; und schließlich ein letzter in a5, der den Übergang zur doppelten *bol*-Dichte vorbereitet. Zu Beginn wird das Thema schon im letzten *vibhāg* vor a1 vorgestellt, ein häufig anzutreffendes Phänomen, auf das normalerweise ein erneutes vollständiges Thema als eigentlicher Beginn der *qāyḍā*-Interpretation folgt. Zakir Hussain bricht stattdessen schon nach zwei *mātrā* ab, um den *dāyā* zu stimmen. Danach folgen zwei kurze *khālī-bharī*-Zyklen über einen *vibhāg* und zwei doppelt so lange über einen halben *āvartan*. Die Zyklen bestehen aus verschiedenen Anordnungen der drei Phrasen sowie einer ähnlichen, aber nur einmal auftretenden Phrase in a2m3-4. Für die Wahrnehmung spielt die Auswahl und Anordnung der Phrasen innerhalb der

Zyklen aber wegen der beschriebenen Überformung durch Rhythmisierungen und Zusatzschläge kaum eine Rolle. Bemerkenswert ist nur, dass die Varianten von A und B immer in dieser Reihenfolge kombiniert werden, so dass die erste Hälfte eines *vibhāg* immer mit *dhā* beginnt, die zweite mit *tīṭa*, was an die bei Thirakwa zu beobachtende Kontrastierung der Anfangsklänge zweier kombinierter Phrasen erinnert. Dies gilt auch für a2v1, wo A mit einer einmalig auftretenden Phrase, und für a2v2, wo o mit B kombiniert wird. Die einzige Ausnahme bildet der Zyklus in a1v4, der nur aus O besteht. Eine Entwicklung lässt sich innerhalb des ersten Abschnitts bis zum Ende von a2 nicht erkennen.

Auch der zweite Abschnitt a3-4 ist zwar in sich durch die Beschränkung auf Phrase O mit Einschüben relativ homogen, lässt aber keine Entwicklung erkennen. Nur in den letzten beiden *vibhāg* von a4 zeigt sich eine abschließende Intensivierung, und zwar zum einen durch die Verlängerung der Einschübe in anderthalbfacher *bol*-Dichte, deren letzter in a4m14-16 Phrase O vollständig verdrängt und stattdessen mit einem *tihār* schließt, zum anderen dadurch, dass in der zweiten Hälfte von a4 kein vollständiger Zyklus gebildet wird, sondern v3 und v4 beide eine *khālī*-Hälfte enthalten. Davor, in a4m5-6, wird der *vistār* erneut durch das Stimmen des *dāyā* kurz unterbrochen.

Der letzte Abschnitt in a5 kehrt anfangs zur Phrase O zurück, die hier, wenn auch nur kurz, durch die von Afaq Hussain, Nizamuddin Khan und Shankar Ghosh bekannte Weise mit durchgängigem *bāyā* gespielt ist. Der erste Zyklus ist asymmetrisch, die *khālī*-Hälfte greift wieder auf die – allerdings stark abgewandelte – Phrase A zurück. Insgesamt verkürzen sich die Zyklen zunehmend, von einem halben *āvartan* über einen *vibhāg* bis schließlich, in doppelter *bol*-Dichte, zu einem halben *vibhāg*. In der letzten *mātrā* kehrt Zakir Hussain noch einmal, in der Art eines retardierenden Moments, zur einfachen *bol*-Dichte zurück.

### ***āvartan* 6-8: doppelte *bol*-Dichte**

Der zweite Hauptteil unterscheidet sich in seiner Art grundsätzlich vom ersten. Die Spielweise des *bāyā* ist zwar weiterhin lebhaft und nuanciert, beschränkt sich aber auf die Glissandi und Druckerhöhungen, wie sie auch bei anderen Spielern zu finden sind und die Wahrnehmung der *bol*-Gruppen als Einheiten eher stärken als schwächen. Wieder sind drei klar voneinander abgegrenzte Abschnitte erkennbar. Der erste enthält zwei schlichte *khālī-bharī*-Zyklen nur mit Phrase O in a6v1, von a6v2 bis a6v4 drei Zyklen mit den Modellphrasen 3, 5 und 7, sowie in a6v4 einen Zyklus mit einer bei Sudhir Mainkar anzutreffenden Phrase. Die Abfolge der vier Variationsphrasen von a6v2 bis a7v1 wirkt schlüssig, da jede

gleich beginnt wie die jeweils vorangegangene, danach aber, nach einer immer kürzeren Sequenz, einen anderen Ausschnitt wiederholt: die Phrase in a6v3 ist bis zur zehnten Silbe identisch mit der vorangegangenen, jene in a6v4 bis zur achten, und jene in a7v1 bis zur siebten. Da sich alle vier Phrasen nach demselben Prinzip der Wiederholung innerhalb von Phrase O erklären lassen, drängt sich diese Deutung auch für jene in a6v4 auf. Bei Mainkar erscheint sie in a18 mit einem zusätzlichen *khulā-band*-Kontrast, und ließe sich ebensogut als Permutation der unmittelbar davor in a17 erscheinenden *dohrā*-Bildung {O<sub>1</sub>} deuten.

Danach folgen vier verschiedene Zyklen nur mit Phrase O, erst eine kurze über zwei *mātrā*, die unmittelbar wiederholt wird, dann drei doppelt so lange. Die Zyklen unterscheiden sich einzig durch unterschiedlich platzierte, kräftige Akzente jeweils auf den Beginn einer oder mehrerer *bol*-Gruppen. Auch hier lässt sich eine Entwicklung zu immer mehr Akzenten beobachten. Die Zyklen sind symmetrisch, bis auf jenen in a7v4, dessen *khālī*-Hälfte abweicht, und zwar durch eine Vorwegnahme der Akzentuierung von *dhādhātīṭa*, die im nächsten Zyklus folgt.

Nach zwei eingeschobenen kurzen Zyklen, die erneut nur Phrase O enthalten, folgt eine Augmentation der Modellphrase 7 aus a7m1-2. An deren Ende erscheint erstmals eine Wiederholung von *dhādhātīṭa*, die später im *tihāī* auf drei Wiederholungen ausgeweitet wird. Bis zum *tihāī*, der auf das letzte Viertel der dreizehnten *mātrā* von a8 beginnt, werden keine *band-bol* gespielt, das heißt ein *khālī-bharī*-Zyklus wird auch nicht angedeutet. Dadurch tritt beim Hören eine gewisse Desorientierung ein, bis zu dem Moment, in dem das Wiederholungsmuster des *tihāī* nach der Formel  $3\frac{1}{4} = \{1+\frac{1}{8}\}^T$  erkennbar wird, also spätestens am Ende der fünfzehnten *mātrā*. Unmittelbar danach folgt die dritte *tihāī*-Phrase, die zwar genau gleich lang ist wie die ersten beiden, die aber wegen der auf das Anderthalbfache reduzierten *bol*-Dichte die *bol*-Gruppe *dhādhātīṭa* nur dreimal statt viermal enthält. Diese überraschende rhythmische Variation, die an die letzte *mātrā* in a5 erinnert und mit einem Diminuendo kombiniert ist, erhöht vor dem Erreichen von *sam* in diesem ansonsten sehr schlichten *tihāī* noch einmal die Spannung.

### **Zusammenfassung**

Sowohl mit der Rhythmisierung als auch mit den Zusatzschlägen knüpft Zakir Hussain im ersten Teil bei verbreiteten Praktiken an, setzt diese aber derart exzessiv ein, dass stellenweise die originalen *bol*-Gruppen kaum mehr wahrgenommen werden. Deshalb fallen die fremden oder ungewöhnlichen *bol*-Gruppen ebensowenig auf, wie die einzelnen oder überzähligen *ti-*

Schläge, etwa in a3m6 und a4m3. Die eingeschobenen Sequenzen kombinieren verschiedenste *bol*, die sich aus dem Thema nicht ableiten lassen, und ordnen diese scheinbar vollkommen frei an. Obwohl dem ganzen ersten Teil nur drei verschiedene Phrasen zugrunde liegen, klingen kaum zwei *mātrā* identisch, abgesehen von den jeweils letzten eines *vibhāg*.

Der zweite Teil in doppelter *bol*-Dichte ist sehr viel konventioneller, er enthält mehrere weitverbreitete Variationsphrasen, der *bāyā̃* wird mit typischen Glissandi und Druckerhöhungen gespielt. Auffällig ist aber, dass er deutlich kürzer ist als der erste in einfacher *bol*-Dichte, und zur Hälfte erneut nicht von eigentlichen Variationsphrasen geprägt, sondern von starken Akzentuierungen, wodurch die identische Phrase O mehrmals ihre Gestalt ändert.

#### 6.14 Samir Chatterjee

Chatterjee-1.14: Transkriptionsteil Seiten 131 und 132

Samir Chatterjee ist ein Schüler von Amalesh Chatterjee sowie von Shyamal Bose, er gehört somit zur zweiten Schüलगeneration von Jnan Prakash Ghosh.<sup>575</sup> Bei der Aufnahme handelt es sich um eine weitere aus der Reihe „India Archive“, bei der die begleitende Melodie, der *nagmā* fehlt.

Das Auffälligste an der *qāyḍā*-Interpretation von Samir Chatterjee ist sein Umgang mit dem *khālī-bharī*-Prinzip: in den allermeisten Fällen erfolgt die Rückkehr der *khulā-bol* erst ganz zum Schluss der *khālī*-Hälfte, auf der zweitletzten Silbe der Schlussformel, in einigen Fällen wie in a5-7 wird sogar die gesamte *khālī*-Hälfte *band* gespielt. Nur in den letzten beiden *āvartan* vor dem *tihāī* öffnet der *bāyā̃* auf konventionelle Weise im Verlauf der *khālī*-Hälfte, was vermutlich daran liegt, dass die Variationsphrasen in diesen *āvartan* Pausen enthalten, die sich für das Öffnen des *bāyā̃* in besonderer Weise anbieten. Der Übergang von *khulā* zu *band* am Ende der *bharī*-Hälfte ist von a1 bis Mitte a5 sowie in a9 ebenfalls sehr ungewöhnlich gestaltet: die Schlussformel schließt bei *tinā*, öffnet aber erneut bei *gena*, so als sei die *bharī*-Hälfte noch nicht zu Ende. Danach verklingt der *bāyā̃* entweder, oder er wird an unterschiedlichen Stellen lautlos abgedämpft. Eine Regelmäßigkeit, wann dieser offene *bāyā̃*-Schlag bei *gena* eingefügt wird und wann nicht, und ob und in welchem Moment er abgedämpft wird, lässt sich nicht erkennen.

---

<sup>575</sup> Vgl. das Booklet zur CD.

Ansonsten erinnert die *qāyḍā*-Interpretation von Samir Chatterjee in manchen Aspekten an jene von Bhai Gaitonde und vor allem von Anthony Dass: alle *khālī-bharī*-Zyklen sind symmetrisch und werden zur Vervollständigung des *āvartan* unverändert wiederholt, und die Veränderung von Zyklus zu Zyklus geschieht immer am Beginn in den ersten beiden *mātrā*, die von Phrase O ergänzt werden, mit Ausnahme von a9, wo die *khālī-bharī*-Hälfte von einer zusammenhängenden Phrase der doppelten Länge gebildet wird. Die Spielweise des *bāyā* ist nuanciert mit unterschiedlichen Glissandi und Druckerhöhungen, die einzelnen *bol*-Gruppen werden aber unabhängig vom Kontext fast immer identisch gespielt. Die agogischen Dehnungen in den ersten beiden *āvartan* erinnern an Shankar Ghosh, sie betreffen bei Chatterjee aber ungefähr die Hälfte aller *mātrā* in einfacher *bol*-Dichte.

Die ersten vier *āvartan* enthalten nur *khālī-bharī*-Zyklen aus einer Phrase O je Hälfte. Die folgenden fünf Variationsphrasen in a5-9 sind entweder Modellphrasen oder stark verwandt mit Phrasen, die auch bei anderen Spielern anzutreffen sind: in a5 handelt es sich um Modellphrase 7, in a6 um eine *dohrā*-Bildung zur ersten Hälfte von O, bei der gleichzeitig das erste *dhātiṭa* durch *dhā--* ersetzt ist, in a7 um eine Permutation einer Phrase, die bei Sudhir Mainkar und Zakir Hussain auftaucht, und in a8 um die erste Hälfte der Modellphrase 3. Die Phrase in a9 schließlich ist eine Variante der Modellphrase 6: im Unterschied zu Nizamuddin und Afaq Hussain spielt Chatterjee nach *tinā* nur einen *ge*- und keinen gleichzeitigen *kinār*-Schlag, so dass bei ihm die mehrfach beschriebene Verknüpfung der Schlussformel mit der *bol*-Gruppe *dhātiṭa* entsteht:

Nizamuddin/Afaq Hussain:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinā</i> <i>dhādhātiṭa dhāgetinā</i> <i>dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>
Chatterjee:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinā(ge)</i> <i>dhātiṭa dhāgetinā(ge)</i> <i>dhātiṭa dhāgetināgena</i>

Der *tihār* knüpft an keine der vorangegangenen Variationen an, sondern direkt an Phrase O. Seine Struktur erinnert an einen *cakradār tihār*, wie er in den bisherigen Kapiteln mehrfach beschrieben wurde, das heißt es lässt sich eine übergeordnete Struktur nach der Formel  $16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T$  erkennen. Die untergeordnete enthält aber keinen *tihār*, sondern einen etwas untypischen *āmad*, der zwar einen quartolischen Rhythmus ausprägt, bei dem aber ein Element, nämlich die Schlussformel, drei- statt vier- oder zweimal wörtlich wiederholt wird. Das Resultat dieser ungewöhnlichen Konstruktion ist eine *tihār*-Phrase von fünf *mātrā* Länge, die

zweimal auf einem wie ein Abschluss wirkenden *dhā* landet, wobei aber nur das zweite tatsächlich in eine kadenziale Struktur eingebunden ist.

## 6.15 Abhijit Banerjee

Banerjee-1.1: Transkriptionsteil Seiten 135 und 136

Abhijit Banerjee ist ein weiterer Schüler von Jnan Prakash Ghosh. Seine Spielweise des *bāyā* mit Zusatzschlägen, Glissandi und rhythmischen Druckerhöhungen ist ähnlich wie bei Keramatullah Khan, Nizamuddin Khan oder Afaq Hussain Khan, die in einfacher *bol*-Dichte meist *sur* gespielte letzte Silbe der Schlussformel erinnert an Kanai Dutta, und die agogischen Dehnungen zu Beginn einer *mātrā* in a2v1 an Shankar Ghosh und Samir Chatterjee. Diese stilistischen Aspekte zeigen demnach eine erwartbare Übereinstimmung mit anderen Schülern von Jnan Prakash Ghosh und Vertretern des Farrukhābād-*gharānā*. Auch die Bedeutung und Behandlung der Modellphrase 2 (Phrase A), die immer in Kombination mit O und fast wie ein Bestandteil des Themas auftritt, erinnert an Keramatullah Khan und Shankar Ghosh. Die vorübergehende Reduktion auf Akzentmuster und die im Delhi-*qāyḍā* 1 nicht enthaltene *bol*-Gruppe *dhitiṭa* (bzw. *tiṭa*) erinnern dagegen an Latif Ahmed, und die *laykārī*-Sequenzen in den *āvartan* drei und fünf, in denen die ebenfalls fremde *bol*-Gruppe *dhāti* enthalten ist, zeigen eine Ähnlichkeit mit Zakir Hussains *qāyḍā*-Interpretation – allerdings nur entfernt, da sie bei Banerjee immer klar erkennbar vom Thema abgeleitet sind.

Der Einstieg in die *qāyḍā*-Interpretation geschieht auf ungewöhnliche Weise: das Thema wird in a1 nicht als vollständiger *khālī-bharī*-Zyklus vorgestellt, sondern Phrase O erscheint dreimal *band*, und erst im vierten *vibhāg khulā*. Obwohl ein konventioneller *khulā-band*-Wechsel fehlt, handelt es sich aber nicht um eine bloße Aneinanderreihung, sondern zwei aufeinanderfolgende Phrasen bilden jeweils als Paar eine syntaktische Einheit, und zwar allein durch die hinzugefügten geschlossenen *bāyā*-Schläge in v1 und v3. Dadurch, dass diese Schläge in v2 fehlen, entsteht eine Art „Leere“, es handelt sich also in v1-2 um eine Übertragung des *khālī-bharī*-Prinzips auf zwei reine *band*-Phrasen (*khālī* heißt wörtlich „leer“). In v3 erscheinen die Schläge erneut, analog zu v1, werden aber in v4 durch das erstmalige Öffnen des *bāyā* beantwortet. Dieses schrittweise Heranführen an den *khulā-band*-Kontrast gibt dem ersten *āvartan* einen einleitenden Charakter, so dass der erste *khālī-bharī*-Zyklus in a2, der die Phrasen O und A kombiniert, dadurch wie die eigentliche Vorstellung des Themas wirkt. Die Häufigkeit, mit der die Kombination OA im weiteren Verlauf bis a10 auftaucht, erinnert an die thematische Funktion, die Phrase A bzw. Modellphrase 2 bei Keramatullah Khan und

Shankar Ghosh einnimmt, ähnlich wie Modellphrase 1 bei Ahmedjan Thirakwa und Afaq Hussain Khan.

Die weiteren *āvartan* bis zum endgültigen Erreichen der doppelten *bol*-Dichte in a6 wiederholen im Wesentlichen den Zyklus von a2. In a3v1-3 werden die beiden Phrasen O und A durch die unmittelbar vor der Schlussformel eingeschobene *bol*-Gruppe *dhātiṭa* und eine Beschleunigung der vorangehenden *bol*-Gruppen im Verhältnis 10:7 variiert. Eine *bol*-Dichte von 10:7 ist nur minimal langsamer als eine von 3:2, weshalb im abweichenden vierten *vibhāg* in anderthalbfacher *bol*-Dichte der Eindruck entsteht, die gleiche Beschleunigung sei auf den ganzen *vibhāg* ausgedehnt. Die konkreten *bol* lassen sich im vierten *vibhāg* weniger zwingend von den Phrasen O und A ableiten, wie erwähnt gehört *dhāti* nicht zum Thema, und die palindromartige Anordnung im Wechsel mit *dhātiṭa* nimmt auf keine der benachbarten Strukturen Bezug. Allenfalls lässt sich diese Phrase als erste Ankündigung der später bedeutsamen Akzentmuster deuten, die von motivischer Funktion befreit sind. A4 bringt den Zyklus aus a2, und zwar auf subtile Weise an die anderthalbfache *bol*-Dichte angepasst. Grob betrachtet lautet die Abfolge der Phrasen OAoAOA statt OAoA, es scheint also, als werde der vollständige, beschleunigte Zyklus von einer *bharī*-Hälfte gefolgt (OA). Tatsächlich enthalten die beiden *khulā*-Formen der Phrase O (OAoAOA) eine Schlussformel mit Übergang von *khulā* zu *band*, und da die Phrase A in der Spielweise von Banerjee immer mit *ṭiṭa* beginnt, also ohne *bāyā*, entsteht zwischen O und A eine kurze *band*-Phase von sechs Silben. Eine solche *band*-Phase innerhalb einer *bharī*-Hälfte ist nichts Ungewöhnliches, auch bei Banerjee ist sie mehrfach anzutreffen (a3, a5, a6, a8, a10). Durch das Fehlen einer beantwortenden *khālī*-Hälfte am Ende von a4 entsteht aber ausnahmsweise der Eindruck eines kurzen, asymmetrischen Zyklus (OA), der den langen, symmetrischen (OAoA) ergänzt.

A5 kehrt zunächst zur einfachen *bol*-Dichte zurück, in den *vibhāg* zwei bis vier werden aber zunehmend *bol* in doppelter Dichte eingestreut. Diese lassen sich in v2 und v3 nach keinem der bisher beschriebenen Verfahren von den *bol*-Gruppen der Phrase O ableiten: in v2 wird *dhādhātiṭa* durch *-dhāti dhātiṭa* ersetzt, in v3 erscheint dieses neue Element doppelt und erzwingt eine Beschleunigung der ersten beiden Silben der Schlussformel.

O:            *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
a5v2:        *dhātiṭa dhātiṭa -dhātidhātiṭa dhāgetinākena*  
a5v3:        *tātiṭa -tātītātiṭa -tātītātiṭa tāketinākena*

In v4 folgt eine Abwandlung von Phrase A, bei der zuerst die zweite und dritte *bol*-Gruppe gedoppelt wird (hervorgehoben), gefolgt von einem *tihārī*:

A: *tiṭa dhātīṭa **dhīṭa dhātīṭa** dhāgetinākena*  
 a5v4: *tiṭa dhātīṭa **dhīṭa dhīṭa dhātīṭa** {**dhātīṭa dhādhā**-}*<sup>T</sup>

Den fünf ersten *āvartan* liegen demnach durchwegs erkennbar die Phrasen O und A zugrunde, mit Ausnahme von a3v4. Die Art der Modifikation durch eingeschobene, beschleunigte Sequenzen erinnert an Zakir Hussains *qāyḍā*-Interpretation, sie erfolgt bei Banerjee aber sehr viel systematischer, nach erkennbaren Prinzipien.

Auch in doppelter *bol*-Dichte tauchen außer O und A keine weiteren, klar umrissenen thematischen Gestalten auf, denn bei den Phrasen B und C tritt der Bezug zum Thema gegenüber der Akzentstruktur in den Hintergrund. Die erste Hälfte von a6 enthält eine schlichte Kopie von a2 (OAoA), die zweite Hälfte beginnt mit einer *dohrā*-Bildung, die aber nicht durch eine entsprechende *khālī*-Hälfte ergänzt wird. Stattdessen bleibt der vierte *vibhāg band* und läuft erstmals auf einem schlichten Akzentmuster aus, einer Wiederholung des Dreisilbers *tiṭa*.<sup>576</sup> Dies kann als eine Art „Doppelpunkt“, eine Erhöhung der Spannung vor dem folgenden *āvartan* verstanden werden, der keine einzige Schlussformel enthält, das heißt keine abgeschlossene Phrase, und außerdem vollständig *khulā* gespielt wird. Die erste Hälfte des *āvartan* greift den *dohrā*-Gedanken auf, wiederholt O<sub>1</sub> aber gleich vier Mal. In v2 wird überdies das auffallendste Element der *dohrā*-Bildung mit O<sub>1</sub>, die zweifache Wiederholung von *dhā*, bis auf neun Wiederholungen ausgedehnt. Diese exzessive Wiederholung einer einzelnen *bol*-Gruppe bzw. eines einzelnen *bol* erinnert außer an Latif Ahmed auch an Shankar Ghosh. Die zweite Hälfte von a7 stellt den Höhepunkt dar, was die Loslösung vom Thema anbelangt: Drei- und Zweisilber sind innerhalb eines *vibhāg* auf folgende Weise angeordnet (Hervorgehoben ist die *bol*-Gruppe *dhātīṭa*, alle übrigen enthalten nur geschlossene *dāyā̃*-Schläge):

**3 3 3 3 3 3** 3 2 2 2 2 3  
**3 3 3 3 3 3** 2 2 3 2 2 3

Die *kinār*-Schläge (*dhā*) sind demnach, wie in a6v4 und später in Phrase C, an den Beginn gestellt. In a8 folgt ein asymmetrischer *khālī-bharī*-Zyklus über den ganzen *āvartan*, die *dohrā*-Bildung in v1 und die Phrasenkombination oa bzw. OA in v3-4 sind bekannt, neu ist Phrase B. Diese erinnert an eine Variation bei Afaq Hussain (Afaq Hussain-1.2 a8), durch die direkte Nachbarschaft mit {O<sub>1</sub>} tritt aber vor allem die identische Akzentstruktur 3 3 2 zutage, die später in a10 noch in einer dritten Variante auftaucht:

<sup>576</sup> Zum mutmaßlichen Fingersatz und der Wahl der *bol* vgl. die Analyse von Latif Ahmeds *qāyḍā*-Interpretation in Kapitel 6.11.



O<sub>1</sub>:        *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā*  
 B:         *ṭiṭa ge dhiṭa ge dhādhā*  
 a10m1:    *dhiṭiṭa dhiṭiṭa dhādhā*

Die Übereinstimmung betrifft in allen Fällen den ganzen *vibhāg*, da alle Sequenzen zweimal wiederholt und in der letzten *mātrā* durch O<sub>2</sub> zu einer Phrase abgerundet werden. Der entscheidende Unterschied von B und a10m1 zu O<sub>1</sub> besteht darin, dass erstere mit dem geschlossenen *dāyā̃*-Klang *ṭiṭa* bzw. *dhiṭa* beginnen, O<sub>1</sub> dagegen, wie C und die eben erwähnten längeren Sequenzen in a6v4 und a7v3-4, mit dem offenen *dhā*. Sie kontrastieren also auf dieselbe Weise in ihrem Anfangsklang wie die Phrasen O und A zueinander.

A9 zeigt erneut eine ungewöhnliche *khulā-band*-Struktur, die keinen vollständigen *khālī-bharī*-Zyklus ausformt, und gleicht überdies a6: die erste Hälfte enthält oAoA statt OAOA, also gewissermaßen zwei *khālī*-Hälften nacheinander, der dritte *vibhāg* dieselbe *dohrā*-Bildung wie in a6, und der vierte ebenfalls ein Akzentmuster aus reinen *band bol*. Letzteres erinnert gleichzeitig an a7v3-4 (mit Hervorhebung von *tā*):

3 3 3 3 2 2    3 3 2 2 3 3

Die Sequenz in m13-14 von a9 taucht danach noch mehrfach auf, weshalb sie mit dem Kürzel C versehen ist. Sie ist, was die Gruppierung anbelangt (3 3 3 3 2 2), eine Augmentation von O<sub>1</sub>, B und a10m1 (3 3 2), außerdem eng verwandt mit Modellphrase 7:

Modellphrase 7:    *dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa*  
 Phrase C:         *dhātiṭa dhiṭiṭa dhiṭiṭa dhiṭiṭa dhiṭa dhiṭa*

Die restlichen drei *āvartan* bis zum *tihāī* bringen nichts Neues, sondern wiederholen nur bekannte Elemente in verschiedener Anordnung, immer in vollständigen *khālī-bharī*-Zyklen, in a10 und a12 über den ganzen *āvartan*, in a11 zweimal über einen halben. Der *cakradār tihāī* ist nach der bekannten Formel  $16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = 1 + \{1 + \frac{1}{2}\}^T$  gebaut und basiert direkt auf Phrase O. Die *bol ṭiṭa* sind hier Füllschläge, genau wie *genā* bei Anthony Dass.

### Zusammenfassung

Die *qāyā*-Interpretation von Abhijit Banerjee enthält kaum unterschiedliche Variationsphrasen, im Grunde mit Phrase A nur eine einzige, da bei den Phrasen B und C die *bol*-Gruppen durch den Kontext gegenüber der Akzentstruktur in den Hintergrund treten. In den ersten fünf *mātrā* werden die Phrasen O und A hauptsächlich durch *laykārī* und Einschübe abgewandelt, von a6 bis a12 steht die virtuose und, was den *bāyā̃* anbelangt, nuancenreiche Spielweise einiger weniger Sequenzen und Phrasen im Zentrum, die immer wieder leicht anders angeordnet

werden. Eine wichtige Rolle spielt dabei mehrfach die ungewöhnliche *khulā-band*-Struktur (in a1, a6-7 und a9), durch die Erwartungen gebrochen werden und auf einer dem motivischen übergeordneten, syntaktischen Ebene Abwechslung erzeugt wird. Zur Interpretation von Latif Ahmed besteht trotz der Ähnlichkeit, was die Prominenz der fremden *bol*-Gruppe *dhitiṭa* und die Akzentmuster anbelangt, ein großer Unterschied, da sich die Akzentmuster bei Banerjee nur vorübergehend verselbständigen, meist aber spätestens nach zwei *vibhāg* durch eine Schlussformel begrenzt werden und Bestandteil von *khālī-bharī*-Zyklen bleiben. Der traditionelle Rahmen wird deshalb bei Banerjee nicht wie bei Latif Ahmed durch die Zielgerichtetheit der Entwicklung gesprengt.

## 6.16 Aneesh Pradhan

Pradhan-1.2: Transkriptionsteil Seiten 142 und 144

Aneesh Pradhan stammt aus Mumbai und lernte von Nikhil Ghosh. Nikhil Ghosh war zuerst Schüler von Jnan Prakash Ghosh in Kolkata, später zog er nach Mumbai, wo er weiteren Unterricht von Amir Hussain Khan und von Ahmedjan Thirakwa erhielt.<sup>577</sup>

Pradhans Interpretation des Delhi-*qāyda* 1 gehört zu den längsten der hier untersuchten. Ein Blick auf Tabelle 4 auf Seite 338 zeigt, dass er besonders viele dieser Modellphrasen verwendet und diesbezüglich eine große Übereinstimmung mit Thirakwa und Afaq Hussain aufweist: die mehrfach auftretenden Phrasen B, C und E entsprechen den Modellphrasen 3, 1 und 2, die Phrasen in a7m9-10, a14m1-2 und a20m9-10 den Modellphrasen 6, 4 und 8. Eine genauere Analyse zeigt aber, abgesehen von weiteren, originären Phrasen, dass die Modellphrasen bei Pradhan sehr klar in einen linearen Prozess eingebunden sind, was bei Thirakwa gar nicht, und bei Afaq Hussain nur teilweise der Fall ist. Es liegt nahe, darin einen Einfluss seines Lehrers Nikhil Ghosh zu erkennen, denn die Variationenfolge bei Wegner, die dieser von Ghosh gelernt hat und die in Kapitel 6.1 besprochen wird, zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass die bei Thirakwa anzutreffenden Phrasen in eine lineare Abfolge gebracht werden. Außerdem sind die Phrasen in a11m1-2 und a17m13-14 identisch mit den Variationen 12 und 11 bei Wegner/Ghosh, und die Phrase in a19v1 verwandt mit dessen Variation 20 – alles Phrasen, die bei Thirakwa nicht vorkommen, die Wegner aber von Nikhil Ghosh gelernt hat.<sup>578</sup> Dessen Einfluss auf Pradhan scheint sich aber auf die abstrakte Übernahme des

<sup>577</sup> Vgl. Wegner 2004: 13f.

<sup>578</sup> Vgl. Wegner 2004: 131f.

Prinzips der fortschreitenden Entwicklung sowie auf einzelne Phrasen als Ausgangsmaterial zu beschränken, denn die konkreten *khālī-bharī*-Zyklen und ihre Abfolge zeigen kaum Übereinstimmungen mit Ghosh/Wegner. Es gibt bei Pradhan auch, anders als bei Thirakwa, Afaq Hussain und den meisten in diesem Kapitel vertretenen *tablā*-Spielern, keine Phrase, die über die gesamte *qāyda*-Interpretation verstreut immer wieder auftaucht – selbst Phrase O wird von a10 bis a21, das heißt für rund die Hälfte des *vistār*, fast vollständig durch andere Phrasen ersetzt. Stattdessen sind vier Abschnitte jeweils erkennbar von ein oder zwei Phrasen geprägt: a1-5 von Phrase A, a6-9 von Phrase B und von deren Konstruktionsprinzip, a10-14 von den Phrasen C und D, und a15-20 von Phrase E und der Schlussformel. Diese Gliederung wird noch dadurch unterstrichen, dass jeweils zu Beginn eines Abschnitts ein *khālī-bharī*-Zyklus unmittelbar wiederholt und so eine Basis für die folgende Entwicklung geschaffen wird: in a1 und a6 enthält dieser Zyklus nur Phrase O, in a10 eine Kombination von Phrase B<sub>2</sub> mit der neuen Phrase C, und in a15 die neue Phrase E. Der prozessuale, fortschreitende Charakter des *vistār* legt es nahe, diese Abschnitte nacheinander einzeln zu untersuchen.

#### ***āvartan* 1-5: anderthalbfache *bol*-Dichte und Phrase A**

Der erste Abschnitt ist geprägt von Phrase A, die eine Anpassung des Themas an die anderthalbfache *bol*-Dichte darstellt, außerdem spielt die agogische Dehnung einzelner Silben eine Rolle. Anders als bei Zakir Hussain bleibt die zugrundeliegende Phrase dabei immer klar erkennbar, und obwohl die Dehnungen stellenweise so stark sind, dass ich sie rhythmisch ausnotiert habe, wirken sie nie eindeutig quantisiert und behalten dadurch immer eine expressive Qualität. Schon gleich zu Beginn treten sie bei Phrase O auf, und zwar wie bei Shankar Ghosh, Samir Chatterjee und Abhijit Banerjee jeweils auf der ersten Silbe einer *mātrā*. Danach unterbricht Pradhan sein Spiel, um dem Publikum (es handelt sich um einen Livemitschnitt) sinngemäß anzukündigen, dass er einige Delhi-*qāyda* spielen wird. Der Übergang von der einfachen zur anderthalbfachen *bol*-Dichte in a2 erfolgt in mehreren Schritten, durch Einfügung einer immer längeren *bol*-Sequenz in die Phrase O und entsprechender Beschleunigung des hinteren Teils der Phrase (die Einschübe sind hervorgehoben):

- Phrase O: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
a2v1: *dhātiṭa dhātiṭa **dhādhātiṭa** dhādhātiṭa dhāgetinākena* [3:2]  
a2v2: *tātiṭa tātiṭa **tītatītatīṭa** dhādhātiṭa dhāgedhināgena* [8:5]  
Phrase A: *dhātiṭa dhātiṭa **dhādhātītatītatīṭa** dhādhātiṭa dhāgedhināgena* [3:2]

Die *bol*-Dichte von 8:5 in v2 ist nur geringfügig schneller als die anderthalbfache in den *vibhāg* davor und danach, die schrittweise Annäherung an Phrase A ist deshalb gleichzeitig

eine Hinleitung zur neuen *bol*-Dichte. Im Unterschied zu Kanai Dutta, Ghosh/Bose, Samir Chatterjee und Abhijit Banerjee, die keine eigentliche Anpassung des Themas oder weiterer Phrasen an die anderthalbfache *bol*-Dichte vornehmen, sondern die unveränderten Phrasen auf unterschiedliche Weise so arrangieren, dass der *āvartan* vervollständigt wird, schafft Pradhan, ähnlich wie Latif Ahmed, mit Phrase A einen Ersatz für das Thema. Auch die zweifache Wiederholung von *ṭiṭa* in der *bol*-Gruppe *dhādhātīṭatīṭaṭiṭa*, die Bestandteil von A ist, taucht bei Latif Ahmed im Verlauf seiner *qāyḍā*-Interpretation auf. Die Phrase ist so konstruiert, dass auf jeden Beginn einer *mātrā* ein anders *bol*-Paar fällt:

*dhātīṭa dhātīṭa | dhādhātīṭatīṭatīṭa dhādhātīṭa | dhāgedhināgena*

Insbesondere die Kontrastierung von *dhā* zu Beginn mit *ṭiṭa* in der Mitte gibt der Phrase einen inneren Zusammenhalt und stimmt mit der Struktur von Phrase O überein.<sup>579</sup> A3 enthält zwei nur aus Phrase A gebildete *khālī-bharī*-Zyklen, die Pradhan in jedem *vibhāg* mit anderer Agogik spielt. Am stärksten modifiziert ist der dritte *vibhāg*, in dem vier Silben gedehnt werden, anders als in a1v1 aber in ungleichen Abständen und abhängig von den *bol*-Gruppen, nämlich *dhā* in *dhātīṭa* und *ṭiṭa* am Ende von *dhādhātīṭa* bzw. von dessen erweiterter Variante *dhādhātīṭatīṭatīṭa*. Der vierte *vibhāg* enthält nur drei dieser Dehnungen, der zweite nur eine.

Der erste *vibhāg* enthält keine Dehnung, stattdessen ist die Spielweise des *bāyā* modifiziert, durch hinzugefügte Schläge und schnelle Glissandi bei *dhādhātīṭa dhāge*. Überhaupt finden sich im *bāyā*-Spiel schon in den ersten drei *āvartan* zahlreiche Varianten. Von den beiden *bol*-Gruppen *dhātīṭa dhātīṭa*, die zu Beginn jedes zweiten *vibhāg* in ihrer *khulā*-Form erscheinen, das heißt in a1-3 insgesamt sechs Mal, enthalten mal nur die zweite, mal nur die erste, mal beide oder gar keine einen Zusatzschlag oder ein rhythmisiertes Glissando am Ende. Eine Besonderheit von Pradhans Spiel ist der gelegentlich hinzugefügte Schlag auf der letzten Silbe der Schlussformel, der eigentlich *dhāgedhināgedhā* ergibt, den ich aber nicht transkribiert habe, weil er nur leise gespielt wird und vom Charakter her den anderen Zwischenschlägen gleicht, auch jenen, die stellenweise am Ende der langen *bol*-Gruppe *dhādhātīṭatīṭatīṭa* hinzugefügt sind, und die auf ein nachfolgendes *dhā* hinleiten. Alle diese spontanen Varianten sind nur lokal motiviert, sie tragen aber wesentlich zur Lebendigkeit des an der Phrasenbildung und den *bol*-Gruppen orientierten, übergeordneten Variationsprozesses bei.

<sup>579</sup> Die Variation 2 bei Wegner ist fast identisch mit Phrase A, ihre dritte *mātrā* lautet aber *dhātīṭa dhāgena*, beginnt also gleich wie die erste. Vgl. Wegner 2004: 131.

A4 bringt einen Kontrast, zum einen in rhythmischer Hinsicht durch die triolische Überlagerung des *mātrā*-Pulses mit drei identischen *bol*-Sequenzen, zum anderen dadurch, dass die Schlussformel in den Vordergrund rückt. Der Beginn der *khālī*-Hälfte in v3 enthält eine weitere Besonderheit im Spiel des *bāyā̃*: die *ke*-Schläge werden durch ein Schnippen mit dem Nagel auf den Rand des Fells ausgeführt, was einen metallischen Klang ergibt. Da außerdem der *bāyā̃*-Schlag bei *tin* weggelassen wird, also nur jene Schläge gespielt werden, die zwischen die *dāyā̃*-Schläge fallen, verselbständigt sich der *bāyā̃* mit einem eigenständigen Gegenrhythmus.<sup>580</sup> In a5 wird die doppelte *bol*-Dichte, ähnlich wie bei Mainkar, Latif Ahmed oder Abhijit Banerjee, jeweils am Ende eines *khālī-bharī*-Zyklus mit einer ganzen Phrase O vorweggenommen.

### **āvartan 6-9: Phrase B und andere Wiederholungsstrukturen innerhalb von Phrase O**

Auf den ersten Blick scheint der zweite Abschnitt weniger einheitlich zu sein als der erste, da Phrase B erst in a8 auftaucht. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, dass die Variationsphrasen in a6-7 nach demselben Prinzip konstruiert sind wie B und auf diese Phrase hinführen. Nach zwei kurzen *khālī-bharī*-Zyklen nur mit Phrase O beginnt in der zweiten Hälfte von a6 mit der bekannten *dohrā*-Bildung von O<sub>1</sub> ein Variationsprozess, bei dem nacheinander verschiedene Abschnitte von O wiederholt werden, eine Technik, die ich mehrfach auch als Zurückspringen innerhalb der Phrase O bezeichnet habe. In a7m9-10 entsteht dabei die erste Hälfte der Modellphrase 5, in a8 folgt Modellphrase 3 (Phrase B), zunächst in v1-2 nur die erste Hälfte, dann in v3-4 die ganze Phrase. Sie erscheint hier durch die Nachbarschaft mit den vorangegangenen Phrasen als Ziel einer Entwicklung, die in a7 mit der Wiederholung eines viersilbigen Ausschnitts beginnt, der in zwei Schritten nach vorne erweitert wird, bis er erneut, wie bei {O<sub>1</sub>}, acht Silben umfasst:

{O <sub>1</sub> }:	{ <i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhā</i> }	
a7m1-2:	<i>dhātiṭa dhātiṭa</i> { <i>dhādhātiṭa</i> }	<i>dhādhā</i>
a7m9-10:	<i>dhātiṭa dhā</i> { <i>ṭiṭa dhādhātiṭa</i> }	
Phrase B:	<i>dhātiṭa</i> { <i>dhātiṭa dhādhātiṭa</i> -}	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>

Dass die zuerst auftretende Phrasenhälfte B<sub>1</sub> in meiner Analyse als von B abgeleitete erscheint, hat nur damit zu tun, dass Modellphrase 3 mit ihren verschiedenen Varianten so häufig bei verschiedenen *tablā*-Spielern vorkommt. Beim Hören wirkt die Erweiterung der

<sup>580</sup> Die Auslassung des Schlages bei *tin* ist auch eine Konsequenz der Spieltechnik, denn das Schnippen lässt sich nur schlecht in kurzem Zeitabstand wiederholen. Die beschriebene rhythmische Wirkung ist aber zweifellos ebenso intendiert wie die klangliche.

Wiederholungsstruktur, die in a8v3 erstmals in doppelter *bol*-Dichte Phrase O verdrängt, durchaus als plausibler Schritt nach B<sub>1</sub>.

Die Wiederholungsstruktur in a7m9-10, die diese Phrase als perfekten Zwischenschritt erscheinen lässt, ist allerdings fraglich, da Pradhan, anders als Habibuddin Khan, der in a5-6 und a9 seiner *qāyḍā*-Interpretation dieselbe Phrase bzw. deren verlängerte Version spielt, den wiederholten Zweisilber *ṭiṭa* in keiner Weise durch Akzentuierung oder agogische Verzögerung abtrennt. Vielmehr hebt er die vier Silben *ṭiṭaṭiṭa* dadurch als Einheit hervor, dass er sie alle genau in der Mitte des *syahī*, das heißt des schwarzen Bereichs auf dem Fell spielt, wodurch sie sehr kurz klingen und prägnanter als die übrigen *ṭiṭa*, die etwas außerhalb der Mitte gespielt werden.<sup>581</sup> Die allmähliche Erweiterung einer wiederholten Sequenz dürfte deshalb hörend kaum nachvollziehbar sein. Stringent ist die Abfolge aber dennoch, denn bei allen vier Variationsphrasen von a7 an bleiben dieselben zehn Silben der Phrase O erhalten, bevor sie anders fortgesetzt werden, nacheinander mit *dhādhā...*, *ṭiṭa...*, *-dhāṭiṭa dhādhā dhā...*, und *-dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa-*.

In a8 hebt Pradhan *ṭiṭa-*, die charakteristische *bol*-Gruppe der Phrase B, auf dieselbe Weise hervor, wie zuvor in a7v3-4 *ṭiṭaṭiṭa*. In m6 und m14 ergibt sich durch die Kombination mit dem erneut geschnippten *ke*-Schlag ein verblüffender Effekt, weil der Klang dieser Spieltechniken auf den beiden Trommeln eine gewisse Ähnlichkeit aufweist. Vor allem aber etabliert sich auf diese Weise die klangliche Differenzierung der *ṭiṭa*-Zweisilber als eigenes Motiv, und der Rhythmus, der durch unterschiedliche Platzierung dieser hervorgehobenen *bol* innerhalb des *vibhāg* entsteht, stellt bis a14 und noch einmal in a19 eine eigene Ebene der Variation dar, parallel zur üblichen Umgruppierung der thematischen *bol*-Gruppen in den wechselnden Phrasen.

In a9 verselbständigt sich zuerst die zweite Hälfte von B, indem sie an den Beginn der *khālī-bharī*-Hälften rückt, danach wird sie nach einem Muster modifiziert, das genau der Herleitung von Modellphrase 7 aus Phrase O entspricht:

---

<sup>581</sup> In der notenschriftlichen Transkription ist diese Klangdifferenzierung durch Keile angezeigt.

O:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>
Modellphrase 7:	<i>{dhātiṭa dhātiṭa} dhādhātiṭa</i>
B <sub>2</sub> :	<i>ṭiṭa- dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>
a9m9-10:	<i>{ṭiṭa- dhātiṭa} dhādhātiṭa</i>

Tatsächlich ergibt sich eine sehr viel komplexere Struktur, und zwar durch die Abwesenheit von *bāyā*-Zusatzschlägen, durch die *ṭiṭa* als *dhīṭa* verselbständigt würde, und durch die erwähnte klangliche Hervorhebung aller vier Schläge bei *ṭiṭaṭiṭa*. Auf diese Weise entstehen die beiden verwandten *bol*-Gruppen *dhātiṭaṭiṭa* und *dhādhātiṭaṭiṭa*, wobei letztere über die Grenze der *mātrā* hinweg reicht und die Phrase in a9m9-10 mit B<sub>2</sub> zu einer zusammenhängenden Phrase verknüpft:

a9v3:	<i>ṭiṭa-</i>
	<i>dhātiṭaṭiṭa-</i>
	<i>dhātiṭa dhādhātiṭaṭiṭa-</i>
	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>

Das Resultat ist ein viermaliges, steigerndes Ansetzen zu einer Phrase, die dreimal bei *ṭiṭa* abbricht, bevor sie schließlich in die lösende Schlussformel mündet.

#### **āvartan 10-14: Phrasen C und D**

Der dritte Abschnitt beginnt wie die beiden ersten mit einem *khālī-bharī*-Zyklus, der wiederholt wird, das heißt mit einer Beruhigung des Geschehens, einer Art Innehalten. Der wiederholte Zyklus kombiniert die Phrase B<sub>2</sub> des vorherigen Abschnitts mit der neuen Phrase C (Modellphrase1), und verdrängt damit Phrase O, die bis a21 nur vereinzelt auftaucht, in a12v2 und in a16. Während die mehrfach auftretenden Phrasen A und B schrittweise hergeleitet werden, erscheint Phrase C, was die Anordnung der *bol*-Gruppen anbelangt, unvermittelt. Sie ist durch die Kombination mit B<sub>2</sub> aber dennoch in den Variationsprozess eingebunden, und zwar durch die besprochene klangliche Hervorhebung der *bol*-Gruppen *ṭiṭa* und *ṭiṭaṭiṭa*: in a9v3-4 sind es die *ṭiṭa*-Schläge vor der Pause, die akzentuiert werden (einmal *ṭiṭa* und zweimal *ṭiṭaṭiṭa*), hier ist es *ṭiṭa* zu Beginn von B<sub>2</sub> und *ṭiṭaṭiṭa* zu Beginn von C. Die *bol*-Gruppen akzentuieren demnach korrespondierende Phrasenanfänge in gleichmäßigem Abstand, wodurch ein Kontrast entsteht zur komplexeren Phrasen- und Akzentstruktur davor, der zur Beruhigung am Beginn dieses dritten Abschnitts beiträgt.

In a11 taucht mit Phrase D erneut eine Phrase auf, die nicht schrittweise hergeleitet wird. Sie lässt sich auch durch keine einfache Operation aus O oder einer der bisher besprochenen Phrasen ableiten, zeigt aber eine strukturelle Verwandtschaft mit der von B<sub>2</sub> abgeleiteten

Phrase in a9m9-10 (hervorgehoben sind die *bol*, die auf die metrisch akzentuierte Zeiten fallen):

a9m9-10: *tiṭa - dhāṭiṭatiṭa - dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa*  
 D: *tiṭa dhādhāṭiṭatiṭa dhādhāṭiṭa dhādhāṭiṭa*

An die Stelle der Pause tritt ein *dhā*-Schlag, das heißt ein phänomenaler Akzent, wodurch sich die rhythmische Struktur grundlegend ändert: es handelt sich um die erste Phrase im bisherigen Verlauf, die keine ungerade *bol*-Gruppierung enthält. In Kombination sowohl mit B<sub>2</sub> als auch mit C findet erneut, wie in a9v3-4, eine Phrasenverknüpfung statt, durch die Verbindung von *dhādhāṭiṭa* mit *tiṭa(tiṭa)* zu *dhādhāṭiṭatiṭa(tiṭa)*. Es ist fraglich, ob hier überhaupt noch zusammenhängende „Wörter“ wahrgenommen werden, oder ob sich die verschiedenen Klänge nicht verselbständigen und eine Verzahnung rhythmischer Muster in den Vordergrund tritt. Genau wie bei Latif Ahmed (in a10-11, siehe Kapitel 6.11) lässt sich auch hier beobachten, dass die kontrastierenden Elemente gezielt in ihren metrischen Positionen verschoben werden: in der ersten *mātrā* der Phrase D fällt zweimal *tiṭa* auf die relativ akzentuierte Zeit, *dhādhā* auf die nichtakzentuierte, in der zweiten *mātrā* ist es genau umgekehrt.

Während von a6 bis a9 in jedem *khālī-bharī*-Zyklus eine neue Phrase durch eine schon etablierte ergänzt wird (meistens durch O), kombinieren die Zyklen in den *āvartan* elf und zwölf die Phrasen B<sub>2</sub>, C und D auf scheinbar unsystematische Weise (nach dem Komma steht die *khālī*-Hälfte der asymmetrischen Zyklen):

D B<sub>2</sub>, d C  
 B<sub>2</sub> C  
 D C, d O  
 D C

Diese kurze Passage erinnert mit ihrer – mutmaßlich spontanen – Rekombination ganzer Phrasen als Bausteine an Thirakwa. Die Kombination DC bzw. dC, die in a11 einmal, in a12 dreimal vorkommt, erhöht durch das Zusammentreffen von *tiṭa* am Ende von D und *tiṭatiṭa* zu Beginn von C die klanglich hervorgehobenen *tiṭa* auf sechs Schläge, abgesehen von dieser Steigerung kreisen die *āvartan* zehn bis zwölf aber eher um einen Gedanken, als dass sie von einem zum nächsten fortschreiten würden. Die restlichen *khālī-bharī*-Zyklen des dritten Abschnitts in a13-14 bringen drei eigenständige Variationsphrasen, die nicht direkt aneinander anknüpfen, aber alle von Phrase C als thematischer Konstante ergänzt werden. Die *dohrā*-Bildung mit der ersten Hälfte von C in a13vm1-2 exponiert den klanglich hervorgehobenen Viersilber *tiṭatiṭa*, die Variationsphrase in a13v3 greift erneut Phrase B auf, ebenfalls in einer



Art *dohrā*-Bildung zu B<sub>2</sub>. Diese wird in Kapitel 6.1 beschrieben, außer bei Thirakwa ist sie auch bei Afaq Hussain und in der gemeinsamen Interpretation von Shankar Ghosh und Shyamal Bose anzutreffen. In der *khālī*-Hälfte in a13v4 kombiniert Pradhan erneut, wie beim ersten Erscheinen von Phrase B in a8, das hervorgehobene *tiṭa* mit dem geschnippten *ke*-Schlag, den er hier auch am Anfang der Schlussformel in m14 beibehält.

In a14 folgen zwei Variationsphrasen, die sich nur geringfügig durch die Ersetzung von *dhāgena* in m2 durch *dhātiṭa* in m10 unterscheiden. Es handelt sich um eine weitere Variante der auch bei Thirakwa und Afaq Hussain anzutreffenden Modellphrase 4, Phrase C muss als Teil dieser doppelt langen Phrase betrachtet werden (die fett gedruckten *bol* sind erneut auf die oben erläuterte Weise klanglich hervorgehoben):

Afaq Hussain-1.2 (Phrase D):

*dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinā- dhātiṭa dhāge/dhināgena dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Thirakwa (Phrase E):

*dhātiṭa dhāgena dhāgetinā- dhiṭa dhāgenal dhināgena dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena*

Aneesh Pradhan a14v1:

*dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhinā- **tiṭa** dhāgenal **dhiṭadhīṭa** dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Die Varianten bei Thirakwa und Afaq Hussain sind in den Kapiteln 1.6, 6.1 und 6.6 detailliert beschrieben. Die Variante von Pradhan ist in der ersten und dritten Teilphrase mit jener von Afaq Hussain identisch, abgesehen davon, dass er den *bāyā* in der ersten bei *tinā* nicht schließt. In der zweiten übernimmt er die ersten beiden *bol*-Gruppen von Thirakwa, und macht durch den folgenden Viersilber *dhiṭadhīṭa* die Verbindung zur Modellphrase 1 explizit, auf die schon in Kapitel 6.1 bei Thirakwa hingewiesen wurde. Gleichzeitig knüpft diese zusammengesetzte Phrase durch die beiden hervorgehobenen *bol*-Gruppen *tiṭa* und *tiṭatiṭa* an die vorangegangenen *khālī-bharī*-Zyklen an.

### **āvartan 15-20: Phrase E und Schlussformel**

Modellphrase 2 (Phrase E) übernimmt von a15 an die Funktion der thematischen Konstante und ersetzt nicht nur Phrase O als Ergänzung zu wechselnden Variationsphrasen, sondern bildet auch eigene *khālī-bharī*-Zyklen ohne Beteiligung anderer Phrasen, zu denen Pradhan mehrfach für einen halben *āvartan* zurückkehrt (nach a15v1-2 in a17v1-2, a18v3-4 und a21v1-2). Ganz zu Beginn des Abschnitts in a15v1 fehlt die *band*-Phase, strenggenommen handelt es sich also nicht um einen *khālī-bharī*-Zyklus. Den *bāyā* spielt Pradhan generell auf ungewöhnliche Weise, indem er den Schlag beim ersten *dhā* weglässt. In der *bharī*-Hälfte, wenn der vorherige Schlag noch nachklingt, habe ich trotzdem *dhā* transkribiert, in der *khālī*-Hälfte bleibt aber kaum eine andere Wahl als *tādhiṭa* zu transkribieren. Durch diese Spiel-

weise wird der Viersilber *dhīṭadhīṭa* hervorgehoben, und somit auch die Verwandtschaft zur Phrase C, in der diese *bol*-Gruppe mit denselben Glissandi ausgeführt wird, wenn auch erst von a14 an, also unmittelbar vor dem Erscheinen der Phrase E. Den Moment der Rückkehr von *band*- zu *khulā-bol* wählt Pradhan nicht immer gleich: meistens öffnet der *bāyā̃* an besagter Stelle bei *tādhiṭa*, was zu einer kurzen *band*-Phase von nur sieben Silben führt und die *bol*-Gruppe *dhīṭadhīṭa* hervorhebt. In a17v1 öffnet er zwei Silben später, wobei das Motiv des wiederholten, rhythmisierten Glissandos trotzdem beibehalten und nur verschoben wird, so dass es in die *bol*-Gruppe *dhātīṭa* hineinreicht. In a17v4 öffnet er eine Silbe früher, wodurch die in diesem *vibhāg* einmalig auftretende, zweifache Wiederholung der *bol*-Gruppe *tātātīṭaṭīṭa* hervorgehoben wird, weil das Öffnen genau am Ende der Wiederholungsstruktur erfolgt. In a18v3 schließlich öffnet der *bāyā̃* erst nach sieben Silben auf dem letzten *dhātīṭa*. Bei drei von vier unmittelbaren Wiederholungen des nur aus Phrase E gebildeten *khālī-bharī*-Zyklus erfolgt demnach der Übergang von *band* zu *khulā* an einer anderen Stelle, nur in a21v2 handelt es sich um eine wörtliche Wiederholung des gesamten Zyklus.

Pradhans Umgang mit Modellphrase 2 zeigt, wie er ein vorgefundenes Element der Tradition sich zu eigen macht und auf seine Weise interpretiert. In Kapitel 6.1 wird Thirakwas Umgang mit dieser und anderen Phrasen einer Variationenfolge gegenübergestellt, die Wegner von Nikhil Ghosh gelernt hat. Die Variation 31 bei Wegner enthält einen Zyklus nur aus Modellphrase 2 (Pradhans Phrase E), mit dem Zusatz „Ahmad Jan Thirakwa“.<sup>582</sup> In Kapitel 6.1 habe ich darauf hingewiesen, dass Thirakwa, zumindest auf den von mir untersuchten Aufnahmen, nie einen Zyklus nur aus dieser Phrase spielt, sondern sie immer mit anderen Phrasen kombiniert, was vermuten lässt, dass es sich hier um eine Idee von Nikhil Ghosh handelt. Pradhan übernimmt diese Idee offensichtlich von seinem Lehrer, und macht wie Wegner/Ghosh Modellphrase 2 zum Ausgangspunkt einiger Variationen. Während aber Thirakwa die Phrase entweder komplett *band* spielt, oder von Beginn an *khulā*, also mit *dhīṭa* als erster *bol*-Gruppe, und die notierte Version bei Wegner entweder mit *dhīṭa* beginnt oder, als Beginn einer *khālī*-Hälfte, den *bāyā̃* nach fünf *bol* öffnet (*ṭīṭa tātīṭa dhīṭa dhādhiṭa...*), spielt Pradhan immer *ṭīṭa* am Beginn der Phrase, und öffnet den *bāyā̃* an einer der beschriebenen Stellen (meistens bei *ṭīṭa tādhiṭadhīṭa dhātīṭa...*):

<sup>582</sup> Vgl. Wegner 2004: 132. Ob diese Phrase von Thirakwa komponiert wurde, lässt sich nicht eruieren.

tiṭa	tādhiṭa	dhiṭa	dhā	tiṭa	dhāge	dhināgena
------	---------	-------	-----	------	-------	-----------

**Abb. 6.29** Aneesh Pradhan-1.2 a15m7-8

Auf diese Weise ergeben sich andere motivische Bezüge, insbesondere zum Beginn von Phrase C. Außerdem wird die *bāyā*-Figur der rhythmisierten Glissandi bei *dhiṭadhīṭa* durch den ansonsten sparsameren Einsatz des *bāyā* zu einem Klangelement, das sich den „Wörtern“ gegenüber verselbständigt – analog zu den weiter oben besprochenen, klanglich hervorgehobenen *tiṭa*. Erstmals lässt sich dies in a14 beobachten, wo ein *bāyā*-Schlag nach *dhinā*- über eine Dreiviertel-*mātrā* bzw. über eine ganze *mātrā* verklingt, bevor das Glissandomotiv einsetzt, im zweiten Fall bei *dhiṭadhīṭa*, im ersten schon bei *gena* zwei Silben früher:

dhāge	dhinā-	tiṭa	dhāgena	dhiṭa	dhiṭa
-------	--------	------	---------	-------	-------

**Abb. 6.30** Aneesh Pradhan-1.2 a14m1-3

dhāge	dhinā-	tiṭa	dhātiṭa	dhiṭa	dhiṭa
-------	--------	------	---------	-------	-------

**Abb. 6.31** Aneesh Pradhan-1.2 a14m9-11

Von den Variationen, die bei Wegner/Ghosh an Variation 31 – das heißt an den Zyklus nur aus Phrase E – anschließen, taucht einzig die *dohrā*-Bildung bei Pradhan auf. Bei der darauf folgenden Kombination von E mit Phrase O in a16 wirkt letztere fast wie eine Variationsphrase, da sie erstmals nach sechs *āvartan* wieder auftaucht und danach erneut während viereinhalb *āvartan* fehlt. Die Variationsphrase in a17v3 und a18v1 ist eine Permutation der Phrase D, bei Wegner taucht sie als Variation 11 auf.<sup>583</sup> Die metrische Platzierung der klanglich kontrastierenden *bol*-Gruppen *dhādhā* und *tiṭa* wird auch hier im Verlauf der Phrase umgedreht, in einer globalen Bewegung von *dhādhā* zu *tiṭa*: auf *dhādhātiṭa* folgt *tiṭadhādhā*

<sup>583</sup> Vgl. Wegner 2004: 131.

und schließlich *tiṭatiṭa*. Außerdem bildet wie bei D das Ende dieser Phrase mit dem ersten *tiṭa* der nachfolgenden Phrase E eine zusammengesetzte *bol*-Gruppe, welche die beiden Phrasen verbindet. Die ergänzende Phrase in der *khālī*-Hälfte in a17v4 weicht durch die Vertauschung der zweiten und dritten *bol*-Gruppe ab, so dass mit dem nachfolgenden *tiṭa* die weiter oben erwähnte zweifache Wiederholung der *bol*-Gruppe *tātātiṭatiṭa* entsteht. Der damit verbundene, quartolische Rhythmus befindet sich im Einklang mit dem übergangshaften, klanglich leichten Charakter einer *band*-Phase. In a18 m5-6 ist dieselbe Phrase wie in a17m13-14 angedeutet, einige Schläge fehlen aber.

Nach einer erneuten Rückkehr zu zwei nur aus Phrase E gebildeten *khālī-bharī*-Zyklen folgen in a19-20 die letzten Variationsphrasen, in deren Mittelpunkt die Schlussformel steht. Die doppelt lange Phrase in a19v1 erinnert durch die Wiederholung der vier ersten *bol* der Schlussformel und vor allem durch den vom *khālī-bharī*-Prinzip losgelösten *khulā-band*-Kontrast an Nizamuddin Khan. Dieser spielt Modellphrase 6 mit einem ähnlichen, mehrfachen Schließen des *bāyā* für nur zwei Silben bei *tinā* (Nizamuddin-1.1 a2). Bei Wegner/Ghosh findet sich eine analog konstruierte Phrase als Variation 20, die aber nicht auf E basiert, sondern auf O, wodurch die enge Verwandtschaft mit Modellphrase 6 deutlich wird (fett gedruckt sind alle Abweichungen von Modellphrase 6, unterstrichen die bei Pradhan klanglich hervorgehobenen *dāyā*-Schläge):<sup>584</sup>

M. 6: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinā dhādhātiṭa dhāgetinā dhādhātiṭa dhāgetinākēna*  
 V. 20: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinā **dhāgetinā** dhāgetinā dhādhātiṭa dhāgetinākēna*  
 a19v1: ***tiṭa dhādhīṭadhīṭa** dhātiṭa dhāgetinā **dhāgetinā** dhāgetinā **dhīṭatiṭa** dhāgetinākēna*

Die Silben *dhāge* der drei abbrechenden Schlussformeln spielt Pradhan im *bāyā* auffällig betont und beide mit Druck, also anders als bei den übrigen Schlussformeln, die außer in a4 stets die Funktion haben, eine Phrase oder Teilphrase zu beschließen. Deshalb wirkt der Viersilber *dhāgetinā* nicht wie ein bloßer Ausschnitt der Schlussformel, sondern wird zu einem herausgehobenen Element mit eigener klanglicher Identität. Der unmittelbar vor der Schlussformel eingeschobene Viersilber *dhiṭatiṭa* (von a19v2 an *tiṭatiṭa*) ist hier nicht mit den charakteristischen *bāyā*-Glissandi versehen, wodurch ein Gegengewicht zur gesteigerten *bāyā*-Aktivität davor entsteht, dafür aber nach mehreren *āvartan* erstmals wieder durch die Platzierung der *dāyā*-Schläge klanglich hervorgehoben, genau wie die entsprechenden Schläge zu Beginn der Phrase (oben durch Unterstreichung hervorgehoben). In a20v1-2 rückt die Zweite Hälfte der

<sup>584</sup> Vgl. Wegner 2004: 132.

eben beschriebenen Phrase an den Beginn des *vibhāg*, ähnlich wie  $B_2$  in a9. Dadurch wird eine Verknüpfung mit der Schlussformel der vorangehenden Phrase möglich, so dass sich *āvartan*-übergreifend erneut eine zweifache Wiederholung von *dhāgetinā* ergibt, und der gesamte *khālī-bharī*-Zyklus in a20v1-2 eine Verschiebung der Zyklen in a19 um einen halben *vibhāg* darstellt. Es handelt sich also um eine Rotation, eine Technik, die in Kapitel 4.3 erwähnt wird, in den bisherigen Analysen aber nirgendwo aufgetaucht ist. Das liegt daran, dass diese Technik traditionell eher auf kurze Pattern in *relā*-Interpretationen oder ebenfalls kurze *laggī*-Pattern angewandt wird. Pradhan hingegen setzt sie hier bei einer langen, acht *mātrā* umfassenden Sequenz ein, die um ein Viertel ihrer Länge rotiert. Nachdem in a20v2 erstmals seit a19v3 wieder ein *vibhāg* mit einer vollständigen Schlussformel schließt, folgt die einfach gebaute Modellphrase 8 als Abschluss der auf die Schlussformeln konzentrierten Passage.

Die letzten beiden *āvartan* vor dem *tihāī* führen in mehreren Schritten von E zurück zu O: auf zwei reine E-Zyklen über einen *vibhāg* folgen zwei doppelt so lange Zyklen aus Phrasenkombinationen, erst mit EO, dann mit OE, und schließlich zwei kurze, reine O-Zyklen. Der *cakradār tihāī* nach der Formel  $16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = \frac{3}{4} + \{1\frac{1}{4} + \frac{1}{4}\}^T$  verwendet nur Phrase O und lässt alle *bol*-Gruppen intakt, also auch *dhādhātīṭa*. Er wird in Kapitel 1.7 ausführlich beschrieben.

### Zusammenfassung

Die *qāyḍā*-Interpretation von Aneesh Pradhan ist in besonderem Maße von einer linearen Entwicklung geprägt, die in klar erkennbare Abschnitte gegliedert ist und sich vom ursprünglichen Thema zunehmend entfernt. In dieser Hinsicht ist sie vergleichbar mit der Interpretation von Latif Ahmed, bei Pradhan wird der Rahmen der *khālī-bharī*-Zyklen aber nie gesprengt und der Bezug zu den originalen *bol*-Gruppen immer gewahrt. Die Tatsache, dass jeder Gedanke in mehreren Schritten vertieft und erst danach ein nächster Gedanke aufgenommen wird, erinnert an die in Kapitel 4.4 wiedergegebenen und von Wegner formulierten Vorstellungen zum *vistār*, die mutmaßlich auf den Einfluss des gemeinsamen Lehrers Nikhil Ghosh zurückzuführen sind. Allerdings lassen sich ähnlich prozessuale Entwicklungen auch bei verschiedenen anderen Spielern finden, etwa bei Shankar Ghosh und Latif Ahmed. Ein Großteil der Phrasen, die Pradhan verwendet, entstammt der Tradition. Die Kombination dieser Phrasen zu *khālī-bharī*-Zyklen und deren Abfolge sind aber durchaus eigenständig. Außerdem zeigt Pradhans Spielweise des *bāyā* eine Vielzahl von Varianten, die hinzugefügte und weggelassene Schläge ebenso beinhalten wie Glissandi, Druckerhöhungen und klangfarbliche Differenzierungen, welche nicht stereotyp mit bestimmten *bol*-Gruppen

verknüpft sind, sondern sich zu Motiven und Rhythmen verselbständigen. Die gleiche Funktion hat auch die klangliche Differenzierung von *tiṭa*, das an ausgewählten Stellen genau in der Mitte des Fells gespielt wird und dadurch schärfer und extrem kurz klingt. Die meisten *khālī-bharī*-Hälften bestehen zwar aus der Kombination zweier Phrasen, diese sind aber sehr oft durch überlappende *bol*-Gruppen miteinander verknüpft, außerdem dadurch, dass der Übergang von *band* zu *khulā* von a8 an in den meisten Fällen nicht in der Mitte einer *khālī*-Hälfte erfolgt, sondern erst danach. Die Abfolge der *khālī-bharī*-Zyklen ist gleichzeitig stringent und abwechslungsreich, weil nicht nur die Phrasen ständig erneuert werden, sondern auch die Prinzipien der Fortschreitung und Verknüpfung. Zudem laufen passagenweise durch die partielle Verselbständigung des *bāyā* und die klangliche Hervorhebung einzelner *tiṭa* mehrere Entwicklungslinien parallel ab.

## 7. Interpretationsvergleich zum Delhi-*qāyḍā* 1

Die in Kapitel 6 analysierten, insgesamt 22 *qāyḍā*-Interpretationen von 16 verschiedenen *tablā*-Spielern werden im Folgenden nach vier Gesichtspunkten verglichen:

- Bildung von Variationsphrasen
- Variationstechniken ohne Änderung der Reihenfolge der *bol*
- Bildung und Abfolge von *khālī-bharī*-Zyklen
- Formale Gestaltung

Im Anschluss daran werden, soweit als möglich, Schlussfolgerungen gezogen, sowohl was den gemeinsamen Rahmen anbelangt, in dem sich alle untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen bewegen, als auch bezüglich historischer Entwicklungen, möglicher Beeinflussungen der Spieler untereinander, sowie Grad und Art stilistischer und individueller Unterschiede.

### 7.1 Bildung von Variationsphrasen

Ziel dieses Kapitels ist es, alle in den *qāyḍā*-Interpretationen vorkommenden Variationsphrasen, das heißt alle in der Reihenfolge der *bol* vom Thema abweichenden Phrasen, auf ihre Struktur hin zu untersuchen, miteinander zu vergleichen, und in Kategorien einzuteilen, um schließlich zu Erkenntnissen über die Regeln und ästhetischen Prinzipien zu gelangen, nach denen sie gebildet sind. Jene, die sich auf wenige gemeinsame Konstruktionsprinzipien zurückführen lassen, werden im ersten Unterkapitel behandelt, die übrigen unter „singuläre Strukturen“ im zweiten. Im dritten Unterkapitel geht es um Phrasen, die ganz oder teilweise auf Basis einer abweichenden *bol*-Dichte konstruiert sind, im vierten um Phänomene, die über den vom *qāyḍā*-Thema definierten Rahmen hinaus gehen, sei es durch die Reduktion auf Akzentmuster, durch *peškār*-artige Elemente oder durch die Verwendung fremder *bol*-Gruppen.

#### 7.1.1 Vorherrschende Prinzipien

Der auffälligste Befund, was die Variationsphrasen anbelangt, ist die teilweise sehr große Übereinstimmung zwischen verschiedenen *qāyḍā*-Interpretationen und *tablā*-Spielern. Die Modellphrasen sind dadurch definiert, dass sie, genau wie die Phrase O' und die beiden *dohrā*-Bildungen, bei mindestens drei Spielern auftreten. Tabelle 4 weiter unten zeigt die Verteilung dieser elf Phrasen auf die einzelnen Spieler. Ein eingeklammertes Kreuz in der Tabelle deutet darauf hin, dass die entsprechende Phrase bei diesem Spieler nur in einer ent-

ferneren Variante auftaucht.<sup>585</sup> Ein durch Fettdruck hervorgehobenes Kreuz zeigt an, dass der entsprechende Spieler Modellphrase 1 bzw. 2 als vorübergehenden Ersatz für Phrase O oder als konstante Ergänzung zu Phrase O verwendet. Bei Modellphrase 5 ist durch die tiefgestellten Zahlen angegeben, ob die ganze Phrase und/oder einzelne Hälften auftauchen. Nachfolgend sind alle in der Tabelle vertretenen Phrasen in ihrer einfachsten Erscheinungsform aufgelistet („M“ steht für „Modellphrase“):

- O': *dhā-- dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
 {O<sub>1</sub>}: {*dhātiṭa dhātiṭa dhādhā*}  
 {O<sub>2</sub>}: {*tiṭa dhāgedhināgena*}  
 M1: *dhīṭa dhīṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*  
 M2: *dhīṭa dhātiṭa dhīṭa dhātiṭa dhāgetinākena*  
 M3: *dhātiṭa {dhātiṭa dhādhātiṭa-} dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
 M4: *dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinā- dhātiṭa dhāgedhināgena dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*  
 M5: *dhātiṭa dhā{tiṭa dhādhātiṭa}<sup>3</sup> dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
 M6: *dhātiṭa dhātiṭa {dhādhātiṭa dhāgetinā} kena*  
 M7: {*dhātiṭa dhātiṭa*} *dhādhātiṭa*  
 M8: *dhāgedhināgena dhādhātiṭa dhāgedhināgena* (*bol* 5-10 auch abweichend)

	AT	HK	KK	KD	NK	AH	BG	SG	G/B	SM	LA	AD	ZH	SC	AB	AP
O'	X		X			X	X			X		X		(X)		
{O <sub>1</sub> }									X	X	X	X		(X)	X	X
{O <sub>2</sub> }	X				X		X									X
M1	<b>X</b>					<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	X		X					<b>X</b>
M2	X		<b>X</b>			X	X	<b>(X)</b>	X	X					<b>X</b>	<b>X</b>
M3	X	X		(X)		(X)	X		X				X	(X)		X
M4	X	(X)				X										X
M5		X <sub>1-2, 1</sub>	X <sub>1, 2</sub>			X <sub>1-2</sub>							X <sub>1, 2</sub>			X <sub>1</sub>
M6					X	X								(X)		
M7					X	X				(X)	X		X	X	(X)	
M8	(X)			X	X				X	X						X

**Tabelle 4** Bei mehreren Spielern auftretende Variationsphrasen

O' weicht nur durch Auslassung zweier Schläge von O ab und wird in diesem Kapitel nicht weiter thematisiert. Die übrigen zehn Variationsphrasen lassen sich auf vier Variationstechniken zurückführen. Zusammen mit einer fünften, die ebenfalls für eine größere Zahl von Phrasen verantwortlich ist, lauten sie wie folgt (in der Reihenfolge der Häufigkeit ihres Auftretens):

<sup>585</sup> Bei O' handelt es sich bei der Variante um die Ersetzung von *dhātiṭa* durch *dhā--* nicht bei O, sondern bei einer von O abgeleiteten Phrase; bei {O<sub>1</sub>} um eben jene Ersetzung bei der Wiederholung von O<sub>1</sub>; bei Modellphrase 3 um das Auftauchen nur einer Hälfte der Phrase oder einer von der zweiten Hälfte abgeleiteten Form; bei Modellphrase 4 um eine stark abweichende Variante zur mittleren der drei Teilphrasen; bei Modellphrase 6 um die Einfügung einer Pause nach *tinā*; bei Modellphrase 7 um die Ersetzung zweier *dhātiṭa* durch *dhā--* (Mainkar) oder um die Ersetzung von *dhātiṭa* durch *dhīṭa*. Die Variante zur Modellphrase 8 bei Thirakwa beginnt mit den vier letzten statt mit den vier ersten *bol* der Schlussformel.



- Wiederholung eines Teilabschnitts innerhalb einer Phrase ( $\{O_1\}$ ,  $\{O_2\}$ , M3, M5, M6, M7)
- Ersetzung des Zweisilbers *dhādhā* in Phrase O durch *tīṭa* oder *dhīṭa* und Permutation der resultierenden Zwei- und Dreisilber (M1, M2)
- Permutation der *bol*-Gruppen von Phrase O
- Kombination dreier Teilphrasen, die auf einer Kürzung von Phrase O basieren (M4)
- Ersetzung thematischer *bol*-Gruppen<sup>586</sup> durch Schlussformeln (M8)

Die ersten beiden dieser fünf Variationstechniken bringen neben den genannten Modellphrasen noch weitere, seltener auftretende Phrasen hervor, die dritte, die Permutation der *bol*-Gruppen von Phrase O, sogar ausschließlich Phrasen, die höchstens bei zwei verschiedenen Spielern vorkommen. Die vierte und fünfte hingegen beschränken sich auf Modellphrase 4 bzw. 8, die allerdings beide mehrere Varianten umfassen.

### Wiederholung eines Teilabschnitts innerhalb einer Phrase

Im Verlauf von Kapitel 6 wird diese Variationstechnik auch als Zurrückspringen innerhalb einer Phrase bezeichnet, das heißt es handelt sich nicht allein um die Wiederholung einer *bol*-Sequenz, sondern der Beginn und das Ende der Ausgangsphrase – meist Phrase O – bleiben erhalten. In folgender Darstellung deuten die Pfeile an, dass sich Anfangs- und Endpunkt der wiederholten Sequenz, des „Loops“, verschieben lassen und so eine große Zahl von Phrasen nach dem gleichen, abstrakten Prinzip erzeugt werden kann:

O~.....←{→.....←}→.....~O

Die in Kapitel 6 häufig verwendete Darstellung, bei der alle Komponenten genau übereinander stehen, veranschaulicht das Zurrückspringen und Bewahren der ursprünglichen Sequenz:

$\{O_1\}$ :     *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā*  
               *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā*  
               *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena |*

M7:         *dhātiṭa dhātiṭa*  
               *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa*  
               *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena |*

<sup>586</sup> Mit thematischen *bol*-Gruppen sind jene gemeint, die im Unterschied zur Schlussformel die motivisch-thematische Substanz des *qāyda* ausmachen.

- M3:           *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
                   *dhātiṭa dhādhātiṭa-*  
                   *dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena |*
- M5:           *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa*  
                   *ṭiṭa dhādhātiṭa*  
                   *ṭiṭa dhādhātiṭa*  
                   *dhādhātiṭa dhāgetinākena |*
- M6:           *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinā*  
                   *dhādhātiṭa dhāgetinā*  
                   *dhādhātiṭa dhāgetinākena |*
- {O<sub>2</sub>}:                           *ṭiṭa dhāgetinākena*  
                                       *ṭiṭa dhāgetinākena*  
                   *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena |*

{O<sub>1</sub>} und M7 sind nur 16 Silben lang und enden nicht wie Phrase O, sie werden aber – genau wie die weiter unten erläuterten, seltener auftretenden Wiederholungsstrukturen von gleicher Länge – in den *qāyḍā*-Interpretationen immer durch Phrase O ergänzt,<sup>587</sup> und in dieser Kombination lassen sie sich auf die gleiche Weise durch Zurückspringen vom Thema herleiten wie die doppelt langen Phrasen M3, M5 und M6. Die *dohrā*-Bildung zur zweiten Hälfte von O, {O<sub>2</sub>}, wird ebenfalls stets von Phrase O ergänzt, beginnt aber als einzige der hier besprochenen Phrasen nicht wie O. Wegen der Analogie zu {O<sub>1</sub>} zähle ich sie dennoch zur gleichen Kategorie.

In vier Fällen, bei {O<sub>1</sub>}, {O<sub>2</sub>}, M3 und M6, ist die wiederholte Sequenz genau acht Silben bzw. Silbenwerte lang – dies entspricht im Normalfall einer *mātrā* und sorgt somit für metrisch-rhythmische Stabilität. Da die beiden *bol*-Gruppen in M3 nur sieben Silben umfassen, muss eine Pause eingefügt werden, um diese Stabilität zu erreichen. In zwei Fällen, bei M7 und M5, ist die wiederholte Sequenz hingegen nur sechs Silben lang und muss deshalb um einen weiteren Viersilber ergänzt werden, der in beiden Fällen *dhādhātiṭa* lautet.

Unten stehend sind in einer anderen Darstellungsform alle nach dem Prinzip der Wiederholung innerhalb von Phrase O konstruierten Phrasen aufgelistet, das heißt zusätzlich zu den bisher besprochenen und mit Ausnahme von {O<sub>2</sub>} auch die seltener anzutreffenden. Die Reihenfolge orientiert sich am Beginn, der sich nach hinten verschiebt, und an der Länge der wiederholten Sequenz, die jeweils zunimmt. Allfällige ergänzende, nicht in der Wiederho-

<sup>587</sup> Die beiden einzigen Ausnahmen finden sich bei bei Latif Ahmed, der Modellphrase 7 mit Modellphrase 1 kombiniert, und bei Abhijit Banerjee, der die Phrase *dhātiṭa dhātiṭa {dhādhā}*<sup>5</sup> unmittelbar wiederholt.

lungsstruktur enthaltene *bol*-Gruppen sind nicht notiert. Rechts sind die Spieler angegeben, bei denen die selteneren Phrasen auftreten, für die übrigen sei auf Tabelle 4 verwiesen, bei Ghosh/Bose zeigt der Fettdruck jenen Spieler an, der die entsprechende Phrase spielt.

	{ <i>dhātiṭa dhā</i> } <sup>4</sup>	...	<b>G/B, SM</b>
M7:	{ <i>dhātiṭa dhātiṭa</i> } <sup>2(·4)</sup>	...	(ZH)
{O <sub>1</sub> }:	{ <i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhā</i> }	...	
	<i>dhā</i> { <i>ṭiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa</i> -}	...	HK
	<i>dhātiṭa</i> { <i>dhātiṭa</i> -} <sup>4</sup>	...	<b>G/B</b>
	<i>dhātiṭa</i> { <i>dhātiṭa dhādhā</i> }	...	SM, ZH
M3:	<i>dhātiṭa</i> { <i>dhātiṭa dhādhātiṭa</i> -}	...	
	<i>dhātiṭa dhā</i> { <i>ṭiṭa</i> } <sup>6</sup>	...	<b>G/B</b>
M5:	<i>dhātiṭa dhā</i> { <i>ṭiṭa dhādhātiṭa</i> } <sup>2·3</sup>	...	
	<i>dhātiṭa dhātiṭa</i> { <i>dhādhā</i> } <sup>5</sup>	...	AB
	<i>dhātiṭa dhātiṭa</i> { <i>dhādhātiṭa</i> }	...	AP
M6:	<i>dhātiṭa dhātiṭa</i> { <i>dhādhātiṭa dhāgetinā</i> } <sup>3</sup>	...	
	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhā</i> { <i>ṭiṭa</i> } <sup>4</sup>	...	<b>G/B</b>
	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhā</i> { <i>ṭiṭa dhāgetinā</i> } <sup>3</sup>	...	<b>G/B</b>
	<i>tātiṭa tātiṭa tātātiṭa</i> { <i>tāketinā</i> } <sup>3</sup>	...	KK

Die Anfangs- und Endpunkte besetzen alle möglichen Positionen, bei denen *ṭiṭa* und *dhādhā* intakt bleiben und die Schlussformel nicht auf weniger als vier Silben verkürzt wird, Pausen werden außerdem nur nach *ṭiṭa* eingefügt, und die Länge der wiederholten Sequenzen liegt zwischen zwei und zehn Silben. Nur fünf unter diesen Bedingungen denkbare Möglichkeiten finden sich nicht in den analysierten *qāyḍā*-Interpretationen<sup>588</sup> – daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass das hier beschriebene Konstruktionsprinzip tatsächlich die gemeinsame Quelle dieser Phrasen darstellt und es sich nicht nur um eine zufällige strukturelle Übereinstimmung handelt.<sup>589</sup>

<sup>588</sup> Sie lauten {*dhātiṭa*-}..., {*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa*}..., *dhā*{*ṭiṭa dhātiṭa*}..., *dhā*{*ṭiṭa dhātiṭa*-}... und *dhātiṭa dhā*{*ṭiṭa dhādhātiṭa dhāgedhinā*}... Die zweite deckt sich in 16 Silben mit einer Permutation von Modellphrase 7, die bei Keramatullah in a5m1-2 auftaucht. Letztgenannte lässt sich zwar nicht als vollständige Wiederholung einer Sequenz beschreiben, aber als Zurückspringen innerhalb von Phrase O, weshalb ich sie auch der hier besprochenen Variationstechnik zuordne. Die ebenfalls denkbare Struktur *dhātiṭa dhā*{*ṭiṭa dhādhā*}<sup>3</sup> ist identisch mit *dhātiṭa dhātiṭa* {*dhādhātiṭa*} (siehe Fussnote 589).

<sup>589</sup> In mehreren Fällen sind allerdings auch andere Wiederholungsmuster oder überhaupt andere Deutungen denkbar als die von mir angegebenen. Das erste Muster in obiger Auflistung taucht bei Shankar Ghosh in der gemeinsamen Aufnahme mit Shyamal Bose in Nachbarschaft von {O<sub>1</sub>} auf, was meine Deutung als *ādhā dohrā*, also als Dopplung der Hälfte der Hälfte, plausibel macht. Bei Sudhir Mainkar hingegen folgt sie auf eine Permutation von O, bei der *dhādhātiṭa* das zweite „Wort“ bildet, weshalb eher eine Wiederholung von *dhādhātiṭa* anzunehmen wäre als von *dhātiṭa dhā* (*dhātiṭa* {*dhādhātiṭa*}...). Dann würde es sich zwar immer noch um dasselbe Variationsprinzip handeln, das aber nicht auf Phrase O, sondern auf deren Permutation angewandt wäre. Allerdings spielt Yogesh Samsi, wie in Kapitel 6.10 erwähnt, den *bāyā* nicht auf eine Weise, die dies verdeutlichen würde. Mit zwei weiteren Wiederholungsstrukturen in obiger Darstellung verhält es sich ähnlich: bei der sechsten, die bei Sudhir Mainkar und Zakir Hussain auftaucht, könnte statt {*dhātiṭa dhādhā*} ebensogut {*dhādhā dhātiṭa*} gehört werden, das heißt eine Wiederholung, die drei Silben später beginnt. Außerdem ließe sich die Phrase insbesondere bei Mainkar auch als Permutation zu {O<sub>1</sub>} deuten. Bei der

Seine insgesamt häufigste Erscheinungsform ist Modellphrase 3, zu der mehrere abgeleitete Phrasen existieren, die teils in ihrer Nachbarschaft, teils unabhängig von ihr auftauchen:

M3:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa- dhātiṭa dhādhātiṭa- dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>	
M3 <sub>1</sub> :	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa- dhātiṭa dhādhā</i>	SC
	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhā{dhātiṭa-}</i> <sup>3,4</sup> ...	G/B
M3 <sub>2</sub> :	<i>ṭiṭa- dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākenal</i>	KD, BG, ZH, AP
	<i>ṭiṭa{- dhātiṭa}</i> <sup>4</sup> ...	G/B
	<i>ṭiṭa{- dhātiṭa}</i> <i>dhāgetinākenal</i>	AH, ZH, AP
	<i>{ṭiṭa- dhātiṭa}</i> <i>dhādhātiṭal</i>	AP

Bei M3<sub>2</sub> und den von dieser Hälfte abgeleiteten Phrasen läßt sich nicht sagen, ob sie nach Auffassung der Spieler tatsächlich mit der ganzen Modellphrase 3 in Verbindung stehen. Insbesondere bei Dutta, Gaitonde und Afaq Hussain, wo nur Ableitungen auftauchen, nicht aber die ganze Modellphrase 3, ist es allein deren offenkundig sehr hoher Bekanntheitsgrad, der meine Deutung stützt. Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Hälfte von M5, die bei Karamatullah und Zakir Hussain nur unabhängig von der ersten auftaucht. Die Tatsache, dass M5<sub>2</sub>, M3<sub>2</sub>, und die zweitunterste Phrase in obiger Auflistung eine große strukturelle Verwandtschaft aufweisen (*ṭiṭa* fällt auf dieselben Positionen, nur das erste *dhā* von *dhādhātiṭa* wird teilweise durch eine Pause ersetzt), läßt aber auch andere Ableitungs- und Verwandtschaftsbeziehungen möglich erscheinen:

M5 <sub>2</sub> :	<i>ṭiṭa dhādhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>
M3 <sub>2</sub> :	<i>ṭiṭa- dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>
	<i>ṭiṭa- dhātiṭa- dhātiṭa dhāgetinākena</i>

Das Prinzip der Wiederholung innerhalb einer Phrase wird nicht nur auf das *qāydā*-Thema direkt angewandt, sondern auch auf von diesem abgeleitete Variationsphrasen. Vor allem finden sich eine Reihe weiterer *dohrā*-Bildungen: Afaq Hussain wendet das *dohrā*-Prinzip auf Modellphrase 2 an, Latif Ahmed auf seine Variante des Themas in *miśra jāṭī*, Anthony Dass auf drei seiner eigenen Phrasen und Pradhan auf Modellphrase 1. Zwei komplexere Wiederholungsstrukturen finden sich bei Dutta, der von einer Permutation von O, und bei Pradhan, der von Modellphrase 2 ausgeht:

---

fünftuntersten, die von Aneesh Pradhan gespielt wird, könnte die Wiederholung auch zwei Silben früher ansetzen, also *{ṭiṭa dhādhā}* lauten, was allerdings der Struktur der *bol*-Gruppen weniger entsprechen würde. Bei Modellphrase 5 habe ich in den Analysen darauf hingewiesen, dass die Wiederholungsstruktur außer bei Habibuddin und Lybarger/Akram Khan nicht durch Akzente oder Agogik hervorgehoben wird, die Phrase könnte demnach bei den anderen Spielern auch als eine von den *bol*-Gruppen losgelöste Platzierung der kontrastierenden Klänge *dhādhā* und *ṭiṭa* im metrischen Raster interpretiert werden, wie ich sie bei Latif Ahmed und Aneesh Pradhan beschreibe (vgl. Kapitel 6.11 und 6.16). Bei Modellphrase 7 schließlich wäre auch eine Deutung als bloße Ausweitung der duolischen Dreiergruppierung und somit primär als Akzentmuster möglich.

KD a9:  $\{dhādhīṭa dhādhātīṭa\}^3$  *tīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena* [33:32]  
 AP a19: *tīṭa dhādhīṭa dhīṭa dhātīṭa*  $\{dhāgetinā\}^3$  *dhīṭadhīṭa dhāgetinākena*

Alle bisher besprochenen Phrasen zeichnen sich dadurch aus, dass sie je *qāyḍā*-Interpretation fast immer nur in einem *khālī-bharī*-Zyklus gespielt werden.<sup>590</sup> Dadurch treten sie als das im jeweiligen Stadium des *vistār* neue, entscheidende Ereignis in den Vordergrund, anders als einige der im nächsten Abschnitt besprochenen Phrasen, die bei manchen Spielern eine konstante Ergänzung zum Thema oder einen vorübergehenden Ersatz für das Thema darstellen. Die fundamentale Bedeutung des Wiederholungsprinzips wird in Kapitel 7.1.5 bei der Besprechung von Tabelle 5 auf Seite 377 noch deutlicher.

### Ersetzung von *dhādhā* durch *tīṭa* und Permutation

Die zweite verbreitete Variationstechnik wird erstmals in Kapitel 6.1 beschrieben: in Phrase O wird *dhādhā* durch *tīṭa* oder *dhīṭa* ersetzt, und die entstehenden Zwei- und Dreisilber werden permutiert, während die Schlussformel unangetastet bleibt. Alle in den *qāyḍā*-Interpretationen anzutreffenden Phrasen, die auf einer durch diese Ersetzung modifizierten Phrase O basieren, enthalten gleichzeitig eine Permutation, das heißt die Phrase *dhātīṭa dhātīṭa **tīṭa tīṭa** dhāgetinākena*, die nur die Ersetzung und keine Permutation enthält, taucht nicht auf.<sup>591</sup> Folgende Auflistung zeigt alle auf diese Weise konstruierten Phrasen, wobei *tīṭa/dhīṭa* zur Verdeutlichung des Permutationsverhältnisses durch Fettdruck und die nicht zum Thema gehörige *bol*-Gruppe *dhāgena* durch Unterstreichung hervorgehoben sind. Die Unterscheidung von *tīṭa* und *dhīṭa* bei verschiedenen Spielern ist nicht berücksichtigt, rechts sind die Gliederung angegeben sowie die Spieler, bei denen die Phrasen anzutreffen sind.

<sup>590</sup> Die wenigen Ausnahmen, bei denen dies nicht der Fall ist, lassen sich unterschiedlich erklären: bei Thirakwa tauchen  $\{O_2\}$  und Modellphrase 4 in manchen *qāyḍā*-Interpretationen mehrmals auf, genau wie drei weitere, ähnlich konstruierte Phrasen, die nur er spielt. Das trifft bei ihm aber ohnehin auf fast alle Phrasen zu, die im gesamten Variationsverlauf nur neu kombiniert werden, ohne dass sich Schwerpunkte bilden würden. Bei Afaq Hussain wird Modellphrase 4, bei Ghosh/Bose und Pradhan Modellphrase 3 auf je unterschiedliche Weise einigen Modifikationen unterworfen, so dass sie den *vistār* vorübergehend für eine Passage bestimmen, im Unterschied zu den Modellphrasen 1 und 2 werden sie aber nicht unverändert wiederholt.

<sup>591</sup> Bei James Kippen findet sie sich jedoch als Beispielervariation. Vgl. Kapitel 7.1.6 und Kippen 1988b: 164.

O:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i> ( <i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa tīṭa dhāgetinākena</i> )		
M1:	<i>dhīṭa dhīṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena</i>	2 2 3 3	6 AH, SG, G/B, LA, AP
M1:	<i>dhīṭa dhīṭa dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena</i>	"	AT, AH, BG, G/B
M2:	<i>dhīṭa dhātiṭa dhīṭa dhātiṭa dhāgetinākena</i>	2 3 2 3	6 alle wie in <i>Tabelle 4</i>
M2:	<i>dhīṭa dhāgena dhīṭa dhāgena dhāgetinākena</i>	"	AT
	<i>dhātiṭa dhīṭa dhīṭa dhātiṭa dhāgetinākena</i>	3 2 2 3	6 KK, G/B
	( <i>dhātiṭa dhīṭa dhātiṭa</i>	3 2 3	SG, G/B)
	<i>tīṭa dhātiṭa dhātiṭa dhīṭa dhāgetinākena</i>	2 3 3 2	6 G/B
	<i>dhāgena dhīṭa dhāgena dhīṭa dhāgetinākena</i>	3 2 3 2	6 AT
	<i>dhātiṭa dhīṭa dhāgena dhīṭa dhāgetinākena</i>	"	6 BG
	<i>dhātiṭa dhīṭa dhātiṭa dhīṭa dhāgetinākena</i>	"	6 G/B

Die Ersetzung von *dhātiṭa* durch *dhāgena* taucht nur bei Thirakwa und dessen Schüler Bhai Gaitonde auf sowie je einmal bei Afaq Hussain und Shankar Ghosh. Ohne Berücksichtigung des Unterschieds zwischen *dhātiṭa* und *dhāgena* sind alle möglichen Permutationen vertreten, wenn auch in unterschiedlicher Häufigkeit. In Kapitel 6.1 wird darauf hingewiesen, dass die beiden mit Abstand häufigsten Permutationen, nämlich die Modellphrasen 1 und 2, mit *dhīṭa* oder *tīṭa* beginnen, und dadurch zu *dhā*, dem Anfangsklang von O, kontrastieren. Gleiches gilt zwar auch für die nur ein einziges Mal bei Ghosh/Bose auftauchende siebte Phrase in obiger Auflistung, diese Phrase ist aber möglicherweise deshalb weniger beliebt, weil sie in zwei gleich lange Hälften zerfällt und somit eine einfachere, weniger spannungsreiche rhythmische Struktur besitzt als die Modellphrasen 1 und 2, bei denen die vierte *bol*-Gruppe über die *mātrā*-Grenze hinweg geht.

Die Modellphrasen 1 und 2 sind nicht nur strukturell miteinander verwandt, sondern nehmen bei einigen Spielern auch eine besondere Funktion ein, und zwar überall dort, wo das Kreuz in *Tabelle 4* auf Seite 338 durch Fettdruck hervorgehoben ist. Diese besondere Funktion besteht darin, dass sie nicht nur ein- oder zweimal im Variationsprozess auftauchen, sondern für einen längeren Abschnitt oder sogar für den gesamten *vistār* als thematische Konstante dienen, entweder in Kombination mit Phrase O, oder als deren Ersatz. Auch die fünfte und sechste Phrase in obiger Auflistung nehmen teilweise diese Funktion ein, die fünfte mit der palindromartigen Gruppierung 2 3 3 2 nur bei Keramatullah, die eingeklammerte, achtsilbige Sequenz, die strenggenommen keine vollständige Phrase darstellt, einzig bei Shankar Ghosh. Die vier untersten Phrasen in obiger Auflistung tauchen nur vereinzelt auf, drei davon unterscheiden sich allein durch die Verwendung von *dhāgena*.

Alle Spieler, die Modellphrase 1 und/oder 2 als Erweiterung des Themas verwenden (Thirakwa, Keramatullah, Afaq Hussain, Gaitonde und Banerjee) oder als dessen vorübergehenden Ersatz (Ghosh und Pradhan), und nicht nur, wie Latif Ahmed und Sudhir Mainkar, als vereinzelt auftauchende Variationsphrase, haben eine Verbindung zum Farrukhābād-*gharānā*, und sind, wie Abb. 0.1 auf Seite 471 im Anhang zeigt, direkt oder indirekt (über Jnan Prakash Ghosh und Nikhil Ghosh) durch Lehrer-Schüler-Beziehungen miteinander verbunden – mit Ausnahme von Afaq Hussain, der *khalīfā* des Lucknow-*gharānā* war. Allerdings waren auch Dutta und Chatterjee Schüler von Jnan Prakash Ghosh, die keine dieser beiden Modellphrasen verwenden und auch keine der mit ihnen verwandten Phrasen.

### Permutation der Phrase O

Während Permutationen der durch die oben beschriebene Ersetzung modifizierten Phrase O in Gestalt der Modellphrasen 1 und 2 sehr häufig auftreten, sind Permutationen der unveränderten Phrase O verhältnismäßig selten. Folgende Auflistung enthält alle vorgefundenen, teils mit Ersetzung von *dhātiṭa* durch *dhā--* und von *dhādhā* durch *dhā-*, der Zweisilber *dhādhā* ist zur Verdeutlichung der Permutationen hervorgehoben:

<i>dhātiṭa dhādhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena</i>	3 2 2 3 6	KD, SM, (ZH)
<i>dhādhātiṭa dhā-- dhātiṭa dhāgedhināgena</i>	2 2 3 3 6	AD
<i>dhiṭa dhādhā dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena</i>	2 2 3 3 6	AH
<i>ṭiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhāgedhināgena</i>	2 3 2 3 6	SM
<i>dhādhā dhātiṭa ṭiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena</i>	2 3 2 3 6	SG, SM
<i>dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa dhā- dhāgetinākīranāka</i>	3 2 3 2 6	KK
<i>dhātiṭa dhiṭa dhādhātiṭa dhā dhāgedhināgena</i>	3 2 2 2 1 6	KK
<i>dhā-- dhātiṭa ṭiṭa dhāgedhināgena dhā(dhā) ...</i>	3 3 2 6 2	SM
<i>ṭiṭa dhā-- dhātiṭa dhāgedhināgena dhā(dhā) ...</i>	3 3 2 6 2	SM
<i>dhātiṭa dhādhā dhātiṭa</i>	3 2 3	NK

Zu Phrase O sind mehr Permutationen möglich als zu den oben beschriebenen Modellphrasen 1 und 2, weil sich die beiden Zweisilber *dhādhā* und *ṭiṭa* unterscheiden. Die fünf ersten, mit der Schlussformel endenden Phrasen zeigen fünf von sechs möglichen Permutationen, bei denen sowohl *dhādhā* als auch die beiden Dreisilber *dhātiṭa* intakt bleiben, also kein einzelnes *dhā* abgespalten wird, und die unmittelbar vor der Schlussformel einen der Dreisilber enthalten. Nur eine weitere Permutation wäre unter diesen Bedingungen denkbar: *dhātiṭa ṭiṭa dhādhā dhātiṭa* mit der Gliederung 3 2 2 3. Außerdem wären nur zwei weitere Permutationen denkbar, bei denen unmittelbar vor der Schlussformel *ṭiṭa* steht (2 3 3 2 und 3 2 3 2).

Die fünf unteren Phrasen in obiger Auflistung taugen aus verschiedenen Gründen nur bedingt als Beispiele für eine Permutation von O. Die sechste kann nur dann als solche gelten, wenn *dhā-* als Variante von *dhādhā* interpretiert wird, analog zu *dhā--* und *dhātiṭa*. Vor allem aber handelt es sich sowohl bei der sechsten als auch bei der siebten um absolute Ausnahmeercheinungen, da der Schlussformel weder *tiṭa*, noch *dhāgena* oder ein Teil einer Schlussformel vorangestellt ist, sondern *dhā* bzw. *dhā-*. Es wären insgesamt noch dreizehn weitere Permutationen mit dieser Eigenschaft denkbar, die aber nirgendwo auftauchen.<sup>592</sup> *Dhā* oder *dhādhā* vor der Schlussformel wird demnach generell vermieden – eine Erkenntnis, die James Kippen schon aufgrund seiner Experimente mit dem Bol Processor und des Austauschs mit Afaq Hussain Khan formuliert hat.<sup>593</sup> Die beiden hier besprochenen Ausnahmen bei Keramatullah sind im Kontext seiner *qāyda*-Interpretation nur flüchtige Erscheinungen und wahrscheinlich, im Unterschied zu den fünf ersten Phrasen in obiger Auflistung, keine bewusst konstruierten Permutationen, sondern resultieren aus der Notwendigkeit, eine spontan begonnene Phrase zu einem Abschluss zu bringen – ähnlich wie die weiter unten besprochenen Phrasen bei Keramatullah, die fremde *bol* oder *laykāri* enthalten.

Bei der siebten und achten Phrase in obiger Auflistung ist die Schlussformel in die Permutation mit einbezogen. Auf diese Weise ließen sich noch zahlreiche weitere Permutationen bilden. *Dhā-* bzw. *dhādhā* am Ende der Permutationen ist aber eigentlich schon Beginn der jeweils folgenden Phrase, weshalb es ebenso denkbar wäre, Kombinationen zweier Phrasen unterschiedlicher Länge anzunehmen ( $1\frac{3}{4}+2\frac{1}{4}$  *mātrā*), also komplexere Strukturen von doppelter Länge, die sich nicht als Permutationen beschreiben lassen.

Die letzte *bol*-Sequenz schließlich, die nur acht Silben umfasst, würde in Kombination mit O<sub>2</sub> eine der oben erwähnten Permutationen mit *tiṭa* vor der Schlussformel ergeben (3 2 3 2). Nizamuddin wiederholt aber entweder diese Sequenz unmittelbar, oder er lässt ihr O<sub>1</sub> folgen, weshalb sie als Permutation nur der ersten Hälfte von O erscheint.

Auch die zweite Hälfte von Modellphrase 5 stellt rein rechnerisch eine Permutation von O dar, und zwar durch Vertauschung des ersten *dhā* mit dem ersten *tiṭa*:

<sup>592</sup> Mit einem einzelnen *dhā* oder mit drei *dhā* unmittelbar vor der Schlussformel: 3 2 2 2 1, 3 2 2 2 1, 2 3 2 2 1, 2 3 2 2 1, 2 3 2 2 1, 2 2 3 2 1, 2 2 3 2 1, 2 2 3 2 1, 2 2 3 2 1, 2 2 2 3 1, 2 2 2 3 1, 2 2 2 3 1; mit dem Zweisilber *dhādhā* oder mit *dhā-* als dessen Ersatz unmittelbar vor der Schlussformel: 2 3 3 2, 3 3 2 2.

<sup>593</sup> Vgl. Kapitel 4.7.



*tiṭa dhā dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*

Da aber die Gruppierung der *bol* zu „Wörtern“ (*tiṭa dhādhātiṭa ...*) dieser Deutung widerspricht, habe ich diese Phrase immer als zweite Hälfte, das heißt als Ableitung von Modellphrase 5 interpretiert, auch bei Keramatullah und Zakir Hussain, wo sie nur losgelöst von der ersten Hälfte auftaucht. Kippen thematisiert diese Phrase ausgiebig im Kontext seiner Suche nach dem Beginn der „Kadenz“, und macht ebenfalls deutlich, dass die Gliederung im Denken seines Gesprächspartners Afaq Hussain der von mir bevorzugten entspricht.<sup>594</sup>

Die einzigen Spieler, die sowohl Modellphrasen 1 und 2 als auch Permutationen von O verwenden, sind Keramatullah und Afaq Hussain, bei denen die Permutationen aber nur vereinzelt auftreten, sowie Shankar Ghosh, dessen Variante zu Delhi-*qāyda* 1 in ihrer zweiten Hälfte von der fünften Permutation in obiger Auflistung abgeleitet ist. Kanai Dutta verwendet eine Permutation als Ersatz von O und als Ausgangspunkt einer Reihe von Variationen, Zakir Hussain eine entfernte Variante derselben Permutation mit *dhāge* statt *dhādhā* als Ergänzung zu O, und Anthony Dass eine andere Permutation als eine von 11 Variationsphrasen. Umso mehr fällt auf, dass sich bei Sudhir Mainkar mit Abstand die meisten Permutationen von O finden, nämlich fünf verschiedene, und Permutation auch auf andere Phrasen angewandt eine zentrale Rolle spielt.

#### **Kombination dreier Teilphrasen (Modellphrase 4)**

Die vierte verbreitete Variationstechnik, die Kombination dreier Teilphrasen, die auf einer Kürzung von Phrase O basieren, taucht verhältnismäßig selten auf, außerdem bei keinem Spieler identisch. Da die Struktur aller Erscheinungsformen aber von anderen Variationsphrasen so auffallend verschieden ist, scheint es gerechtfertigt, sie auf ein gemeinsames Modell zurückzuführen. Das Konstruktionsprinzip liegt außerdem einer Reihe von *qāyda*-Themen zugrunde, genießt also über den Delhi-*qāyda* 1 hinaus eine gewisse Bekanntheit.<sup>595</sup> Es wird insbesondere in den Kapiteln 1.6 und 6.1 ausführlich beschrieben, hier noch einmal die wichtigsten Merkmale seiner einfachsten Erscheinungsform bei Afaq Hussain: eine auf zwölf Silben verkürzte Variante des Themas (*dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*) wird als Teilphrase zweimal wiederholt, und die erste dieser Teilphrasen mit dem Rumpf der zweiten mithilfe einer gekürzten Schlussformel verknüpft. Die hervorgehobenen Abweichungen der fünf unten aufgelisteten Varianten betreffen überwiegend die mittlere Teilphrase. Bei der ersten Phrase

<sup>594</sup> Vgl. Kapitel 4.7 und Kippen 1992a: 333-339.

<sup>595</sup> Vgl. Gottlieb 1993: I, 54.

von Thirakwa ist außerdem ein *dhātiṭa* durch *dhāgena* ersetzt, bei Pradhan schließt die abbrechende Schlussformel bei *tinā* nicht. Die zweite Phrase von Thirakwa ist zwar von der Struktur her identisch mit den übrigen, sie basiert aber nicht auf einer Kürzung von O, sondern auf einer anders gebauten Phrase, und weicht deshalb, was die *bol* betrifft, vollständig ab.

AT: *dhātiṭa dhāgena dhāgetinā- dhiṭa dhāgenaldhināgena dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena dhiṭa dhādhiṭa dhāgena tinā- dhiṭa dhāgenaldhināgena dhiṭa dhādhiṭa dhāgena tinākena*  
 HK: *dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinā tiṭa dhāgetinā kra dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*  
 AH: *dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinā- dhātiṭa dhāgedhdhināgena dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*  
 AP: *dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhinā- tiṭa dhāgenaldhiṭadhiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Habibuddins Variante hat in struktureller Hinsicht am wenigsten mit den anderen gemein, da die Pause nach dem Abrechnen der Schlussformel fehlt und es sich eher um zwei als um drei Teilphrasen handelt. Auch die Variante von Pradhan ist zumindest ambivalent, was die Gliederung in Teilphrasen anbelangt, da in der Mitte bei *dhiṭadhiṭa* Modellphrase 1 beginnt. Nur bei Thirakwa sind überdies die folgenden beiden Phrasen zu finden:

*dhātiṭa dhāgena dhāgetinā dhātiṭa dhāgenaldhāgetinā dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena dhiṭa dhādhiṭa dhāgena tinā dhiṭa dhādhiṭa dhāgena tinākena*

Sie besitzen zwar eine andere, deutlich einfachere Struktur, basieren aber auf denselben Teilphrasen wie die oben zitierten und werden ebenfalls in Kapitel 6.1 auf Seite 203 detailliert beschrieben.

### **Ersetzung thematischer *bol*-Gruppen durch Schlussformeln (Modellphrase 8)**

Modellphrase 8 löst die Schlussformel, im Unterschied zu allen bisher besprochenen Phrasen, aus ihrer schließenden Funktion und stellt sie, vollständig oder verkürzt, an den Beginn der Phrase. Ihre verschiedenen Varianten lassen sich folgendermaßen vom Thema ableiten: von den ersten zehn Silben der Phrase O werden, von vorne beginnend, mindestens vier durch Schlussformel-*bol* ersetzt, die Schlussformel wird dabei nur vollständig verwendet oder um die beiden ersten bzw. die beiden letzten Silben verkürzt (*dhāgedhinā* oder *dhināgena*). Es handelt sich um die einfachste denkbare Ableitung von O, bei der die Schlussformel ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

<i>tinākena tiṭa tātātiṭa tāketinākena</i>	AT
<i>dhāgedhinā tiṭa dhādhiṭa dhāgedhināgena</i>	KD, G/B
<i>dhāgedhināgena dhādhiṭa dhāgedhināgena</i>	NK, SM
<i>dhāgedhināgena dhināgena dhāgedhināgena</i>	NK
<i>dhāgedhināgena dhāgedhinā dhāgedhināgena</i>	G/B, AP

## Zusammenfassung

Die fünf beschriebenen Variationstechniken verbinden drei Eigenschaften: sie bestehen aus wenigen Ableitungsschritten und Regeln, eine größere Zahl von bei mehreren Spielern anzutreffenden Phrasen lässt sich auf sie zurückführen, und nahezu alle nach den jeweiligen Regeln möglichen Phrasen sind auch anzutreffen. Der letzte Punkt ist wichtig, weil er den Schluss zulässt, dass es sich tatsächlich um die für die entsprechenden Variationsphrasen relevanten Regeln handelt, und keine weiteren, möglicherweise entscheidenderen Regeln wirksam sind. Einige Regeln gelten für alle fünf Variationstechniken oder für mehrere von ihnen:

- *Dhādhā* kann von *ṭiṭa* getrennt werden, aber *ṭiṭa* und *dhādhā* werden nie in einzelne Silben aufgespalten.
- Nur für die zweite und dritte Variationstechnik, die beide Permutation enthalten, gilt, dass die *bol*-Gruppe *dhāṭiṭa* immer intakt bleibt.
- Die Schlussformel wird entweder um die beiden ersten oder um die beiden letzten Silben gekürzt (*dhāgedhinā* oder *dhināgena*), aber nicht in kleinere Bestandteile aufgespalten.
- *Dhā* kann nicht unmittelbar vor der Schlussformel stehen (in den allermeisten Fällen steht dort *ṭiṭa*, selten *dhāgena* als Ersatz für *dhāṭiṭa*, sehr selten *dhināgena* oder *dhāgedhinā*).

Die weiteren, spezifischen Regeln für die fünf Variationstechniken in ihrer einfachsten Form lauten wie folgt:

- **Wiederholung innerhalb der Phrase O:** die Variationsphrase beginnt und endet wie Phrase O; an einem beliebigen Punkt wird innerhalb der Phrase zu einem beliebigen Punkt zurückgesprungen und ein Ausschnitt einmal oder mehrmals wiederholt, die Anzahl Silben des wiederholten Ausschnitts muss aber geradzahlig sein; am Ende eines ungeradzahligem Ausschnitts kann, um die Geradzahligkeit zu erreichen, eine Pause von einer Silbenlänge eingefügt werden, aber nur, wenn die Sequenz auf *ṭiṭa* endet; nach der Wiederholung mündet die Phrase entweder direkt in die originale Phrase O, oder eine kürzere Sequenz bzw. einzelne *bol*-Gruppe wird eingefügt, um eine allfällige Lücke zu füllen.
- **Ersetzung von *dhādhā* durch *ṭiṭa* oder *dhiṭa* und Permutation:** *dhādhā* wird durch *ṭiṭa* oder *dhiṭa* ersetzt und die entstehenden Zwei- und Dreisilber werden permutiert, während die Schlussformel unangetastet bleibt; Permutationen, die mit *ṭiṭa* bzw. *dhiṭa* beginnen, werden ebenso bevorzugt wie solche, deren Gliederung nicht mit der *mātrā* kongruent ist;

ein *dhātiṭa* oder beide *dhātiṭa* können durch *dhāgena* ersetzt werden (kommt vor allem bei Thirakwa vor).

- **Permutation der Phrase O:** die thematischen *bol*-Gruppen *dhātiṭa* und *dhādhātiṭa* (auch *dhādhā* und *ṭiṭa* getrennt) werden permutiert, die Schlussformel bleibt unangetastet.
- **Kombination dreier Teilphrasen:** drei zwölfsilbige Teilphrasen werden kombiniert, wobei entweder die erste dieser Teilphrasen mit dem Rumpf der zweiten mithilfe einer gekürzten Schlussformel verknüpft wird, oder die ersten beiden dieser Teilphrasen auf zehn Silben verkürzt werden; die Teilphrasen sind meist durch Streichung von *dhādhātiṭa* von O abgeleitet; die erste und dritte Teilphrase sind immer identisch, die mittlere weicht bei manchen Spielern ab.
- **Ersetzung thematischer *bol*-Gruppen durch Schlussformeln:** von vorne beginnend werden mindestens vier Silben der Phrase O durch vollständige oder verkürzte Schlussformeln ersetzt.

Die erste Variationstechnik tritt am häufigsten und bei allen Spielern auf,<sup>596</sup> außerdem auch, wie Tabelle 4 auf Seite 338 zeigt, besonders oft in Gestalt der Modellphrasen. Die zweite ist eng mit den spezifischen *bol*-Gruppen des Delhi-*qāyda* 1 verknüpft und lässt sich, im Unterschied zu den vier übrigen, nicht auf andere *qāyda*-Themen übertragen. Sie tritt außerdem überwiegend bei Spielern auf, die eine Verbindung zum Farrukhābād-*gharānā* haben, und erfüllt bei diesen Spielern oft eine Funktion als vorübergehender Ersatz für Phrase O oder als deren konstante Ergänzung. Die dritte Variationstechnik ist auffallend häufig bei Sudhir Mainkar vertreten, während die vierte komplex konstruiert ist und nur in Gestalt einer einzigen Modellphrase mit wenigen Varianten auftritt. Die fünfte schließlich hat ebenfalls nur wenige Erscheinungsformen, die als Modellphrase 8 zusammengefasst werden, was aber nicht an der komplexen Konstruktion liegt, sondern daran, dass die Schlussformel als entscheidende *bol*-Gruppe auch in den zur Verfügung stehenden Verkürzungen verhältnismäßig lang und dadurch unflexibel ist. In Kapitel 7.1.5 wird die Häufigkeit aller Variationstechniken verglichen und die herausragende Bedeutung insbesondere der beiden ersten Variationstechniken anhand der Tabelle 5 auf Seite 377 ersichtlich.

---

<sup>596</sup> Bei Shankar Ghosh zwar nicht in seiner Soloaufnahme, aber in der gemeinsamen mit Shyamal Bose. Vgl. Tabelle 5 auf Seite 241.

### 7.1.2 Singuläre Strukturen

Das folgende Kapitel behandelt Phrasen, für die es nicht möglich war, nachweisbar relevante Variationstechniken zu finden. Damit ist gemeint, dass die wenigen Übereinstimmungen zwischen vorgefundenen Phrasen sich nur auf Variationstechniken zurückführen lassen, nach denen auch zahlreiche weitere Phrasen hergeleitet werden könnten, die in den *qāyda*-Interpretationen aber nicht anzutreffen sind, so dass nicht klar ist, welches die tatsächlich relevanten Prinzipien sind. Außerdem treten mehrere ähnliche singuläre Strukturen meist nur bei einem einzelnen Spieler auf. Dies bedeutet nicht, dass es sich um zu vernachlässigende Randphänomene handelt, lässt aber die Schlussfolgerung zu, dass die zu erahnenden Variationsprinzipien nur für einen Teil der Spieler bzw. nur für einen einzelnen Spieler von Bedeutung sind, und/oder dass ihnen, gemessen am Potenzial zur Ableitung weiterer Phrasen, nur für einen geringen Teil des *vistār* Bedeutung eingeräumt wird. Im Folgenden wird deshalb wo immer möglich versucht, Beziehungen zu den in Kapitel 7.1.1 besprochenen Phrasen aufzuzeigen, für die nachgewiesen wurde, dass ihnen allgemein verbreitete Prinzipien zugrunde liegen. Außerdem wird versucht, das Potenzial für weitere, nicht genutzte Phrasen so gut als möglich zu erfassen. Denn, so lässt sich folgern, je mehr solcher Phrasen existieren, umso stärker werden die in Kapitel 7.1.1 beschriebenen, vorherrschenden Variationstechniken durch die *tablā*-Spieler bevorzugt. Die Phrasen werden grob in folgende fünf Gruppen eingeteilt:

- Auf *dhā*, *dhādhā* und *tīṭa* fokussierte singuläre Strukturen
- Singuläre Strukturen mit besonderen *bol*-Gruppen
- Singuläre Strukturen mit Schwerpunkt auf der Schlussformel
- Singuläre Strukturen als Abweichungen von etablierten Mustern
- Singuläre Strukturen mit besonderen Schlussformel-*bol* bei Keramatullah Khan

Die erste Gruppe zeigt die größte Nähe zu den in Kapitel 7.1.1 besprochenen Phrasen. Die zweite macht Gebrauch von *bol*-Gruppen, die sich zwar vom Thema ableiten lassen, aber in Kapitel 7.1.1 nicht vorkommen, oder, im Falle von *dhāgena*, nicht in der hier anzutreffenden Funktion. Die dritte Gruppe kombiniert, wie Modellphrase 8, Bestandteile der Schlussformel, aber in komplexeren Konstellationen und meist auch in längeren Sequenzen. Die Phrasen in der vierten Gruppe schließlich weichen nur durch eingeschobene oder ausgelassene *bol* bzw. *bol*-Gruppen von verbreiteten Phrasen ab, während die fünfte Gruppe einige nur bei Kerama-

tullah anzutreffende Phrasen vereint. Die Variationsphrasen mit singulärer Struktur werden gelegentlich mit in Kapitel 7.1.1 oder 7.1.4 besprochenen Phrasen verglichen, letztere sind in diesen Fällen – zur Verdeutlichung, dass sie nicht zu den Phrasen mit singulärer Struktur gehören – kleiner gedruckt.

### **Auf *dhā*, *dhādhā* und *tiṭa* fokussierte singuläre Strukturen**

Folgende Phrase von Afaq Hussain ist über die Gliederung 3 3 3 3 4 mit Modellphrase 7 verwandt, statt *dhātiṭa dhātiṭa* verwendet sie *dhiṭaga tiṭaga* (die Silbe *ga* steht hier nur für einen Füllschlag und wird deshalb nicht als themenfremde Zutat betrachtet):

AH-1.2 a7:            {*dhiṭaga tiṭaga*}                    *dhādhātiṭa*

Modellphrase 7 verwendet Afaq Hussain zwar nur in seiner jüngeren *qāyḍā*-Interpretation, ein Bezug besteht aber auch zur Phrase O mit der Gliederung 3 3 4. Eine weitere Phrase von Afaq Hussain ist mit Modellphrase 5 verwandt, die tatsächlich in derselben *qāyḍā*-Interpretation nur zwei *āvartan* früher auftaucht, sie enthält *dhānānānā* statt *dhādhātiṭa*:

AH-2.2 a8:            *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭatiṭa dhānānānā*

Mehrfache Wiederholungen von *kinār*-Schlägen ohne je eigenen *bāyā*-Schlag sind sonst nur bei Shankar Ghosh anzutreffen. Sie bewirken eine größere Eigenständigkeit des *bāyā* und entfernen sich weiter von den originalen *bol*-Gruppen als mehrfache Wiederholungen von *dhā* mit je eigenem *bāyā*-Schlag oder -Glissando, wie sie von Nizamuddin, Mainkar, Dass, Chatterjee und Banerjee verwendet werden.

Während die beiden Phrasen von Afaq Hussain eng an Modellphrasen angelehnt sind, verlangt folgende Phrase von Samir Chatterjee eine andere Erklärung:

SC a7:            {*dhādhā dhātiṭa*}                    *dhātiṭa dhātiṭa*

Das Aufeinandertreffen von *dhādhā* und *dhātiṭa* findet sich auch in Permutationen der Phrase O. Die ersten zehn Silben weisen außerdem dieselbe *bol*-Gruppierung auf wie Modellphrase 2 (2 3 2 3), und würden sie von einer Schlussformel ergänzt, wäre diese Verwandtschaft auch ohrenfällig.<sup>597</sup> So entsteht aber auf den ersten Blick der Eindruck einer freien Anordnung von zwei Zwei- und vier Dreisilbern. Wie in Kapitel 6.14 erwähnt handelt es sich um eine Permutation einer Phrase bei Mainkar (a18) und Zakir Hussain (a6v4), außerdem taucht bei Nizamuddin eine Phrase auf, die aus den gleichen Elementen besteht (Nizamuddin-1.1

<sup>597</sup> Die Ableitung von einer Permutation von O wäre dann einfach: statt *dhādhā* durch *tiṭa*, wie bei Modellphrase 2, wäre umgekehrt ein *tiṭa* durch *dhādhā* ersetzt.

a16m1-2) und durch die Kongruenz mit der *mātrā* einen offenkundigen Bezug zu {O<sub>1</sub>} aufweist (hier mit Hervorhebung von *dhādhā* zur Verdeutlichung des Permutationsverhältnisses):

{O<sub>1</sub>}:        *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhātiṭa dhādhā*  
 SM, ZH:    *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhādhā dhātiṭa*  
 NK:        *dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa*  
 SC:        *dhādhā dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa*

Die Phrase bei Mainkar und Zakir Hussain lässt sich auch als Wiederholungsstruktur innerhalb von Phrase O deuten, die Phrase bei Chatterjee hingegen nur als Permutation zu {O<sub>1</sub>}, während es sich bei Nizamuddin auch um eine Permutation von O<sub>1</sub> handeln kann. Sechs weitere Permutationen von {O<sub>1</sub>}, bei denen die beiden *dhādhā* nicht unmittelbar aufeinander folgen, wären denkbar, tauchen aber in den untersuchten *qāyda*-Interpretationen nicht auf.<sup>598</sup>

Bei Pradhan finden sich drei Phrasen, die nur aus *dhādhā* bzw. *tātā* (dreimal) und *ṭiṭa* (fünfmal) bestehen:

AP a11:    *ṭiṭa dhādhātiṭatiṭa {dhādhātiṭa}*  
 a17v3:    *dhādhātiṭatiṭa dhādhātiṭa dhādhātiṭatiṭa*  
 a17v4:    *tātātiṭatiṭa tātātiṭatiṭa tātātiṭa*

Eine schrittweise Herleitung vom Thema ist hier kaum noch plausibel, vielmehr scheinen die beiden Zweisilber nicht nur aus dem Kontext von Phrase O, sondern auch aus dem einzelner „Wörter“ gelöst. Dadurch, dass sie denselben Dauernwert besitzen und nur klanglich kontrastieren, wirken sie wie äquivalente Bausteine, die keine Verbindung zu größeren Einheiten eingehen. Stattdessen sind sie durch die gleichmäßige Zweiergruppierung vollständig mit dem metrischen Raster kongruent, und ihre wechselnde Platzierung auf oder zwischen die metrischen Akzente tritt als charakteristische Eigenschaft der Phrasen in den Vordergrund. Unter der Bedingung, dass zwei *dhādhā* nicht unmittelbar aufeinander folgen und die letzte Silbe *ṭiṭa* lautet, wären sieben weitere Permutationen denkbar, die aber nicht anzutreffen sind.<sup>599</sup>

Einen gänzlich anderen Charakter besitzen folgende sechs Phrasen von Anthony Dass, von denen drei auch mit einer *dohrā*-Bildung vertreten sind:

<sup>598</sup> Die möglichen Anordnungen lauten: 2 3 3 2 3 3, 2 3 3 3 2 3, 2 3 3 3 3 2, 3 2 3 2 3 3, 3 2 3 3 3 2, 3 3 3 2 3 2.

<sup>599</sup> Mit „d“ als Abkürzung für *dhādhā* und „t“ als Abkürzung für *ṭiṭa* lauten die möglichen Permutationen wie folgt: dtdtdtt, dtdtdtt, dtdtdtd, dtdtdtd, dtdtdtd, dtdtdtd, dtdtdtd.

AD:	<i>dhāṭiṭaṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa tāṭaṭiṭa</i>	(und <i>dohrā</i> )
	<i>ṭiṭaṭiṭa dhāṭiṭaṭiṭa dhāṭiṭa ṭiṭaṭiṭa</i>	
	<i>dhādhāṭiṭaṭiṭa- dhāṭiṭa dhāgedhināgena</i>	(und <i>dohrā</i> )
	<i>ṭiṭa dhādhāṭiṭa- dhāṭiṭa dhāgedhināgena</i>	(und <i>dohrā</i> )
	{ <i>dhā-- dhāṭiṭaṭiṭa</i> }	
	<i>dhā--</i> { <i>dhāṭiṭaṭiṭa</i> }	{ <i>dhāṭiṭa</i> }
		<i>dhādhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena</i>

Insgesamt sind sechs verschiedene „Wörter“ erkennbar, die auch durch die Spielweise des *bāyā* betont werden und sich wie folgt von den beiden Haupt-„Wörtern“ des Themas ableiten lassen: *dhāṭiṭa* und *dhādhāṭiṭa* werden je durch ein *ṭiṭa* erweitert, *ṭiṭa* und *ṭiṭaṭiṭa* außerdem abgespalten:<sup>600</sup>

*dhāṭiṭa (dhā--)*  
*dhādhāṭiṭa*  
*dhāṭiṭaṭiṭa*  
*dhādhāṭiṭaṭiṭa*  
*ṭiṭa*  
*ṭiṭaṭiṭa*

Die einzelnen *bol*-Gruppen für sich genommen treten beispielsweise auch in den Modellphrasen 1, 2 oder 5 auf, ihre Anordnung in den Phrasen von Dass, ergänzt noch um eine eingefügte Pause und die Ersetzung von *dhāṭiṭa* durch *dhā--*, ergibt aber komplexe Strukturen, die von Phrase O deutlich weiter entfernt sind. Im Unterschied zu den Phrasen bei Pradhan entsteht auch, außer in der fünften, keine einprägsame Relation zum metrischen Raster. Die dritte und vor allem die vierte Phrase erinnern durch die Platzierung der Pause an eine von Modellphrase 3 abgeleitete und auf einer Wiederholung basierende Phrase, die bei Afaq Hussain, Zakir Hussain und Aneesh Pradhan auftaucht (*ṭiṭa- dhāṭiṭa- dhāṭiṭa dhāgedhināgena*), und die zweite Hälfte der letzten Phrase stellt eine Permutation von O dar, die auch bei Dutta und Mainkar anzutreffen ist, was allerdings durch die Wiederholungsstruktur, die die beiden Hälften bei Dass verbindet, kaschiert wird. Ansonsten stehen die Phrasen, obwohl sie in ihren Bestandteilen erkennbar vom Thema abgeleitet und auf den ersten Blick nicht auffallend unkonventionell sind, von ihrer Konstruktionsweise her deutlich außerhalb des „Mainstream“, und da sie rund vier Fünftel der Variationsphrasen bei Dass ausmachen, trifft diese Aussage auch auf seine *qāyḍā*-Interpretation insgesamt zu. Akzent- und Wiederholungsstrukturen sind, sofern überhaupt vorhanden, in jeder Phrase anders, und auch das proportionale Verhältnis zwischen *dhā* und *ṭiṭa* je Phrase ist, anders als bei den drei Phrasen von Pradhan, nicht kon-

<sup>600</sup> In der zweiten Phrase könnte auch *dhāṭiṭaṭiṭaṭiṭa* gelesen werden, Dass akzentuiert aber so, dass die notierten Gruppierungen entstehen.



stant. Nach den wenigen verbindenden Kriterien, die bei Dass erkennbar sind, ließen sich demnach noch eine sehr große Zahl weiterer Phrasen konstruieren.

Zwei Phrasen bei Ghosh/Bose und Mainkar teilen die Eigenschaft, dass sie eine Sequenz von sieben aufeinanderfolgenden Dreierelementen (*dhā--* und *dhātiṭa*) enthalten, sofern man bei jener von Mainkar den Beginn der folgenden Phrase O hinzurechnet:

G/B a18:	<i>dhā----</i> { <i>dhātiṭa dhā--</i> } <sup>3</sup>	<i>dhātiṭa dhāgetinākena</i>
SM a23v2:	<i>ge</i> { <i>dhā-- dhātiṭa</i> }	<i>dhātiṭa</i>   O

Die Phrase bei Mainkar ist ungewöhnlich wegen der Einfügung eines einzelnen *ge*-Schlags, die eine irritierende rhythmische Verschiebung nach sich zieht. Zu Beginn des unmittelbar vorangehenden *vibhāg* steht nämlich eine Variante von Modellphrase 7, mit Ersetzung des ersten und dritten *dhātiṭa* durch *dhā--*. Deren sehr einfache rhythmische Struktur einer Quartole über anderthalb *mātrā* wird somit in a23v2 minimal um eine Achtel-*mātrā* verschoben. Bei Ghosh ist das hervorstechende Merkmal die Dehnung von *dhā* auf fünf Silbenwerte, die eine Desorientierung auslöst, was dadurch noch verstärkt wird, dass Ghosh *dhā----* leicht gedehnt spielt, das nachfolgende *dhātiṭa* hingegen etwas beschleunigt. Dass das dritte *dhā* genau auf den Beginn der zweiten *mātrā* fallen soll, ist offenbar auch dem *sāraṅgī*-Spieler im ersten Moment nicht klar, jedenfalls spielt er den Vorschlag, der die *mātrā* markiert, deutlich zu spät. Die Dehnung eines *dhā*-Schlags bei Ghosh, losgelöst von der Streichung von *bol* wie bei *dhā--* (*dhātiṭa*) oder *dhā-* (*dhādhā*), wäre auch übertragen auf andere Kontexte denkbar, die Konstruktion bei Mainkar hingegen ist auf diese spezielle Situation zugeschnitten.

### Singuläre Strukturen mit besonderen *bol*-Gruppen

Die singulären Strukturen machen etwas mehr als die Hälfte der Variationsphrasen in Shankar Ghoshs Soloaufnahme aus. Sie heben sich durch die omnipräsente *bol*-Gruppe *ghenanānā* deutlich von den Variationsphrasen aller anderen Spieler ab. Ausgangspunkt für Ghoshs Interpretation des Delhi-*qāyā* 1 ist die Kombination von Phrase O mit einer Permutation derselben:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinā ghenā* | *dhādhā dhādhiṭa dhiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Diese Phrasenkombination taucht erstmals im zweiten *khālī-bharī*-Zyklus auf, im ersten spielt Ghosh stattdessen schon seine modifizierte Version (hervorgehoben ist die entscheidende Abweichung):

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinā ghenā | nānānā ṭiṭa dhiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Drei *bāyā̃*-Schläge bei *dhādhādhā* zu Beginn der Permutation von O sind weggelassen, außerdem wechselt die Schlussformel bei *tinā* zu *band*, und bei *ghenā* zurück zu *khulā bol*. Der lange verklingende *ghe*-Schlag wird dadurch von der vorangehenden Phrase abgetrennt, und in Kombination mit den repetierten *kinār*-Schlägen bildet sich die phrasenverbindende *bol*-Gruppe *ghenānānānā*. Später, vom fünfzehnten *āvartan* an, löst Ghosh diese *bol*-Gruppe von der Schlussformel und der Permutation von O, und bildet die singulären Strukturen, um die es hier geht, aus der verkürzten Form *ghenanānā*. Trotz der musikalisch äußerst stringenten Herleitung bildet dieser Viersilber im Kontext des Delhi-*qāyda* 1 doch ein sehr ungewöhnliches Element, das bei keinem anderen Spieler auftaucht. Er wird mit den beiden konventionellen *bol*-Gruppen *dhātiṭa* und *dhiṭa*, die häufig in Gestalt der achtsilbigen Sequenz *dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa* auftreten, auf vielfältigste Weise kombiniert. Folgende einfach gebaute Phrase kehrt mehrfach wieder und ist Ausgangspunkt für zahlreiche Ableitungen (erstmalig erscheint sie in a15):

*dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa ghenanānā ghenanānā*

In seiner originalen Form stellt das Thema des Delhi-*qāyda* 1 nur zwei kontrastierende Klänge zur Verfügung, *dhā* und *ṭiṭa*, außerdem die *bol* der Schlussformel. Letztere werden aber in den meisten Fällen entweder gar nicht in den Variationsprozess mit einbezogen, oder sind in Wiederholungsstrukturen eingebunden. Ghosh hingegen erschafft sich mit *ghenanānā* einen weiteren kontrastierenden Baustein, den er vollkommen frei von traditionellen Vorbildern einsetzen kann und so teilweise bis zu 32 Silben umfassende, originäre Phrasen bildet.<sup>601</sup> Diese sind nicht nur, wie gesagt, für etwas mehr als die Hälfte der Variationsphrasen in seiner Soloaufnahme verantwortlich, sondern auch für rund einen Drittel der singulären Phrasen bei Ghosh/Bose.

Auch Zakir Hussain verwendet mit *dhāgetiṭa* eine ungewöhnliche *bol*-Gruppe, im Unterschied zu Ghosh leitet er sie aber in keiner nachvollziehbaren Weise vom Thema ab. Auf den hier untersuchten Aufnahmen findet sich *dhāgetiṭa* sonst nur bei Latif Ahmed:

<sup>601</sup> Für eine detaillierte Analyse sei auf Kapitel 6.8 verwiesen.

LA a21m5-6: *dhitiṭa dhitiṭa dhāgetiṭa dhāgedhināgena*  
 ZH Phrase A: *dhātiṭa dhāgetiṭa dhātiṭa dhāgetināghena*

Offensichtlich ist *dhāgetiṭa* in beiden Fällen Platzhalter für *dhādhātiṭa*. Die Phrase bei Latif Ahmed, eine entfernte Variante von O, taucht erst im letzten *āvartan* nach einer langen Passage mit reinen Akzentmustern auf. Die Frage nach der Herleitung der *bol*-Gruppen vom Thema stellt sich in diesem Kontext kaum, weil die beiden thematischen „Wörter“ *dhātiṭa* und *dhādhātiṭa* in diesem Stadium des Variationsprozesses ohnehin vollständig verdrängt wurden und die oben zitierte Phrase nur in ihrer Akzentstruktur mit O übereinstimmt. Ich habe die entsprechende Stelle bei Latif Ahmed deshalb als Fortsetzung der reinen Akzentmuster interpretiert. Bei Zakir Hussain ist der Kontext hingegen ein ganz anderer, Phrase A taucht mehrfach und zu Beginn der *qāyḍā*-Interpretation auf. Es muss deshalb eine andere Erklärung für die Verwendung von *dhāgetiṭa* gefunden werden. Von *dhādhātiṭa* unterscheidet sich diese *bol*-Gruppe nur durch einen fehlenden *kinār*-Schlag. Im Unterschied zu *bāyā*-Schlägen können *dāyā*-Schläge aber nicht weggelassen werden, ohne dass sich die *bol* und die Identität der *bol*-Gruppe komplett verändern: *dhādhā* mit nur einem *bāyā*-Schlag bleibt *dhādhā*, mit nur einem *dāyā*-Schlag wird es hingegen zu *dhāge*. Eine alternative Deutung wäre, *dhāge* auf den Beginn der Schlussformel zurückzuführen, und *dhāgetiṭa* als eine scheinbar naheliegende Kombination zweier Bestandteile des Themas zu betrachten. Es ist jedoch fraglich, ob *dhāge* aus dem Kontext der Schlussformel gelöst werden kann, ohne zu einem fremden Element zu werden – Sudhir Mainkar äußert sich in diesem Sinne, wie in Kapitel 4.2 angedeutet:

[...] as a convention [...] the word 'तिट' [*tiṭa*, d. Verf.] can go only with the word 'धा' ("धा") and the word 'dhage' ("धागे") can go along with dhinagena ('धीनागेन'). In this Kayada the word 'dhage' cannot go with टिट - so goes the discipline of the traditional school. Some artists play the Paltas of this Kayada as "dhageteT dhateT dhateT dhagedhinagena" (धागेतिट धातिट धातिट धागेधीनागेन), which is looked upon as erroneous by traditionists.<sup>602</sup>

Eine Begründung für diese Regel über den Verweis auf die Tradition hinaus gibt Mainkar nicht. Neben dem besonderen Status der Schlussformel, der es nicht erlaubt, sie beliebig in ihre Bestandteile zu zerlegen, kommt als Begründung auch in Betracht, dass es sich bei *dhāgetiṭa* um ein bekanntes „Wort“ und ein charakteristisches Element anderer Kompositionen handelt. Da der Reiz eines *qāyḍā-vistār* gerade in der Beschränkung auf das im Thema

<sup>602</sup> Mainkar 2008: 99. Mainkar benutzt zur Transliteration der *devanāgarī*-Schrift die Harvard-Kyoto Konvention: „T“ entspricht „t“, teT ist somit äquivalent zu *teṭa* (in *devanāgarī* verwendet Mainkar bei *te* allerdings einen anderen Vokal, nämlich *ti*).

enthaltene Ausgangsmaterial besteht, wäre es naheliegend, dass eine prominente Verwendung eines „Wortes“ wie *dhāgetiṭa* im Delhi-*qāyḍā* 1 für die meisten Spieler nicht infrage kommt, weil dadurch zu starke Assoziationen an andere *qāyḍā*-Themen geweckt würden. Bei Zakir Hussain taucht die entsprechende Phrase A zwar insgesamt fünf Mal auf, meist allerdings in einer rhythmisierten Form, die ohnehin den Zusammenhalt der *bol*-Gruppen gefährdet.<sup>603</sup> *Dhāgetiṭa* tritt deshalb nur selten als „Wort“ hervor. In a5v3 spielt Zakir Hussain Phrase A das einzige Mal unrhythmisiert und lässt ihr eine Phrase folgen, die ich ebenfalls zu den singulären Strukturen zähle:

*dhātiṭa dhāgetiṭa dhātiṭa dhāgetinā ghenātiṭa ge ghenātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Die *bol*-Gruppe *ghenātiṭa* ist eigentlich nicht ungewöhnlich, sie taucht auch bei Thirakwa und anderen Spielern auf, und zwar wie hier beim Zusammentreffen von Schlussformel und nachfolgendem *tiṭa*, als verbindendes Glied zwischen zwei Phrasen.<sup>604</sup> Ungewöhnlich ist aber die Isolierung dieses Viersilbers, die Zakir Hussain unmittelbar danach vornimmt, und die sich in den späteren Einschüben mit *laykārī* fortsetzt. Auch hier gilt, dass es sich um eine bekannte *bol*-Gruppe aus anderen Kompositionen handelt. Zudem fügt Zakir Hussain einen *ge*-Schlag zwischen die beiden *ghenātiṭa* ein, der schwer zu deuten ist: bei der oben zitierten Stelle scheint es sich, wegen des identischen Viersilbers davor und danach, um einen Füllschlag zu handeln, später taucht *gege* aber auch als eindeutiger *bāyā*-Doppelschlag auf – auch das ein für andere Kompositionen charakteristisches Element.

Während sich die *bol*-Gruppen *dhāgetiṭa* und *ghenātiṭa* zwar vom Thema ableiten lassen, in der bei Zakir Hussain anzutreffenden Form aber von anderen Spielern gemieden werden, ist die *bol*-Gruppe *dhāgena* eindeutig nicht auf das Thema des Delhi-*qāyḍā* 1 zurückzuführen, tritt aber dennoch verhältnismäßig häufig auf. Ich habe *dhāgena* deshalb als gleichwertigen Ersatz für *dhātiṭa* gedeutet und nicht zu den fremden *bol* gezählt, die in Kapitel 7.1.4 thematisiert werden. Die folgende Phrase von Ahmedjan Thirakwa zählt nur deshalb zu den singulären Strukturen, weil *dhāgena* hier auch Bestandteil der Schlussformel ist und sich nicht bloß als Ersatz für *dhātiṭa* deuten lässt (eine Schlussformel *dhātiṭa tinākena* gibt es nicht):

---

<sup>603</sup> Vgl. dazu Kapitel 6.13.

<sup>604</sup> Vgl. Kapitel 7.2.4.

AT: *tiṭa dhāgena tiṭa dhāṭa dhāgena tinākena*

Wie die oben besprochenen Phrasen bei Ghosh und Zakir Hussain tritt auch diese Phrase in zwei seiner *qāyda*-Interpretationen (Thirakwa-6 und Thirakwa-13) mehrfach auf. Sie wird in Kapitel 6.1 als entfernte Variante von Modellphrase 2 beschrieben, die bei Thirakwa ebenfalls eine wichtige Rolle spielt, losgelöst von diesem Kontext erscheint sie aber mit dieser Modellphrase kaum verwandter als mit Phrase O. Die Ersetzung der Schlussformel (*dhāgena tinākena* statt *dhāgetinākena*) ist ein Eingriff in das Thema, der sonst nur noch bei Thirakwa selber in zwei seiner Varianten zu Modellphrase 4, bei Latif Ahmed in seiner Anpassung des Themas an die *bol*-Dichte von 7:4, und bei Ghosh in seiner gemeinsamen *qāyda*-Interpretation mit Bose (a9 und a17) anzutreffen ist. Mit dieser alternativen Schlussformel ließen sich noch zahlreiche weitere Phrasen bilden, etwa durch Permutation der vorangehenden *bol*-Gruppen. Weder Thirakwa noch andere Spieler machen aber davon über die genannten Fälle hinaus Gebrauch, was darauf hindeutet, dass die Identität des Delhi-*qāyda* 1 dadurch ernsthaft in Frage gestellt würde.

### Singuläre Strukturen mit Schwerpunkt auf der Schlussformel

Die verschiedenen Erscheinungsformen der Schlussformel werden in Kapitel 7.2.4 detailliert miteinander verglichen, während hier die Struktur der Phrasen als Ganze betrachtet wird.

Eine Phrase bei Nizamuddin, die O fortspinnt, und fünf Phrasen bei Ghosh/Bose, die in Nachbarschaft zu Modellphrase 8 auftauchen, sind von der auf vier Silben verkürzten Schlussformel geprägt (hier mit Hervorhebung der fremden *bol*-Gruppen):

NK-1.1 a2v2: *dhināgenā {dhāgedhinā}*<sup>3</sup>  
 G/B a9/a11: *{dhāgedhinā} - dhāṭiṭa dhāgedhinā*  
*{dhāgedhinā} tiṭa dhāgedhinā- dhāṭiṭa dhāgedhinā dhāṭiṭa **dhāgena** tinākena*  
*dhāgedhinā- **dhāgena** dhinā- **dhāgena** dhināgena **dhāṭi dhāgena** dhāṭiṭa dhāgetinākena*  
*dhāgedhinā- dhāṭiṭa dhāgedhināgena tiṭa*  
*{dhāgedhinā- dhāṭiṭa}*

Bei Nizamuddin sind die Schlussformel-*bol*, wie in Kapitel 6.5 ausgeführt, in erster Linie Anlass für zahlreiche Nuancen im Spiel das *bāyā*. Außerdem ist die Phrase umgeben von Modellphrase 6, die ebenfalls die verkürzte Schlussformel *dhāgetinā* enthält. Sie wirkt deshalb wenig eigenständig und kann kaum als Vorlage für weitere Ableitungen aufgefasst werden. Die Phrasen bei Ghosh/Bose dagegen sind durch die Kombination mit Zweisilbern (*tiṭa* und *dhāṭi*), Dreisilbern (*dhāṭiṭa* und *dhāgena*) und Pausen deutlich komplexer gebaut. Die einzigen erkennbaren Regelmäßigkeiten sind der Beginn mit *dhāgedhinā* und die Tatsache, dass

die Schlussformel-*bol* immer auf eine Viertel der *mātrā* fallen. Eine detaillierte Analyse im Kontext der Variationenfolge findet sich in Kapitel 6.9, hier geht es nur um die Feststellung, dass mit diesen Bausteinen und Einschränkungen, und erst recht bei Hinzunahme von Viersilbern wie *dhādhātiṭa* und *ṭīṭaṭīṭa*, eine sehr große Zahl weiterer Strukturen denkbar wäre. Zwei davon, allerdings mit anderem Beginn, finden sich tatsächlich bei Ghosh/Bose in a14 und a17:

G/B:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhiṭadhīṭa dhāgedhinā dhiṭa dhāgedhinā dhiṭadhīṭa dhāgedhināgena*  
*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhinā- dhā- dhā- dhātiṭa dhāgedhinā- dhāgena tinākena*  
 [34:32]

Die erste ist bis zur zehnten Silbe identisch mit Phrase O, bis zur zwölften mit Modellphrase 5, die zweite sogar, da die erste Pause mit einem *bāyā̃*-Schlag gefüllt ist und auch mit *ge* transkribiert werden könnte, bis zur fünfzehnten identisch mit O. Beide tauchen im Kontext von Phrasen auf, die nach dem Prinzip einer Wiederholung innerhalb von Phrase O konstruiert sind, die also ebenfalls alle wie O beginnen, und die erste zeigt auch selber deutliche Züge der Wiederholungstechnik, wenngleich es sich nicht um unmittelbare, vollständige Wiederholungen handelt:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhiṭadhīṭa dhāgedhinā*  
*dhiṭa dhāgedhinā*  
*dhiṭadhīṭa dhāgedhināgena*

Ähnlich wie bei den oben besprochenen Phrasen von Afaq Hussain sind zu dieser Phrase kaum Varianten denkbar – etwa durch Permutation oder Ersetzung einzelner *bol* –, die ihren Charakter nicht deutlich verändern würden, weil entweder die weitgehende Übereinstimmung mit O oder die Wiederholungsstruktur zerstört würde. Die zweite oben aufgelistete Phrase mit der abweichenden *bol*-Dichte von 34:32 und der nicht zum Thema gehörigen Schlussformel hingegen ist ein Unikat, das sich nur, wie in Kapitel 6.9 geschehen, aus dem Kontext der Variationenfolge erklären lässt. Beide Phrasen stellen eine Reaktion von Shankar Ghosh auf von Shyamal Bose gespielte, konventioneller gebaute Phrasen dar.

Das weitere Potenzial der Schlussformel für die Ableitung komplexer Variationsphrasen zeigt sich an den sechs letzten hier besprochenen. Sie enthalten alle – neben der um die beiden ersten oder die beiden letzten Silben verkürzten Schlussformel – eine um die dritte *bol*-Gruppe verkürzte Variante von Phrase O, die auch Modellphrase 4 zugrunde liegt (*dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*), bzw. bei Dutta von einer Permutation von O (*dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*). Die erste Phrase taucht bei Keramatullah mehrfach auf, in doppelter *bol*-

Dichte sogar in der Mehrzahl der *āvartan*, und stellt bei ihm zusammen mit Modellphrase 2 und einer Permutation derselben eine konstante Ergänzung zum Thema dar:

KK (Phrase E): *dhāgeḷ dhināgena dhātīṭa dhātīṭa dhāgetinākena*

Sie erinnert an Modellphrase 1, von der sie sich nur in den vier ersten Silben unterscheidet (die *bol dhāge* nicht mitgerechnet), gleichzeitig aber auch an Modellphrase 4 in der Fassung bei Afaq Hussain, mit deren zweiter Hälfte inklusive *dhāge* sie vollständig übereinstimmt. Im Unterschied zu den genannten Phrasen lässt sie sich aber weder auf die zweite, noch auf die vierte in Kapitel 7.1.1 besprochene Variationstechnik zurückführen.

Zwei doppelt lange Phrasen bei Mainkar, die in a24v1-2 unmittelbar aufeinander folgen, zeigen sehr unterschiedliche Gliederungen in  $2\frac{1}{4}+1\frac{3}{4}$  und in  $1\frac{1}{2}+1+1\frac{1}{2}$  *mātrā*, sofern man die vollständige Schlussformel in der Mitte der ersten und die erwähnte zwölfsilbige Sequenz am Anfang und Ende der zweiten als Gliederungskriterien nimmt:

{*dhā-- dhātīṭa*} *dhāgedhināgena ṭīṭa dhātīṭa dhātīṭa dhāgedhināgena*  
*dhātīṭa dhātīṭa dhāgedhināgena ṭīṭa dhāgedhinā ṭīṭa dhātīṭa dhātīṭa dhāgedhināgena*

Die erste lässt sich aber trotz dieser unterschiedlichen Gliederung einfach von der zweiten ableiten: mit *dhā--* als Variante von *dhātīṭa* und durch die Wiederholung der ersten beiden Dreierelemente wird die Schlussformel um sechs Silben nach hinten verschoben, die restlichen vierzehn Silben sind identisch. Die zweite Phrase zeigt überdies eine Verwandtschaft mit Modellphrase 4 in ihrer Form bei Afaq Hussain, einzig die mittlere Sequenz von der elften bis zur zwanzigsten Silbe weicht ab. Unter Wahrung all dieser Verwandtschaftsbeziehungen und der Dominanz der zwölfsilbigen Verkürzung von O ließen sich nur wenige Varianten bilden.

Anders verhält es sich mit der vierfach langen Phrase von Nizamuddin in a8v1-2, die über beide Zeilen geht und 65 Silben umfasst:

*dhātīṭa dhātīṭa dhāgetinākena {ghena dhāgeḷdhināgena} ghena dhāge*  
*dhināgena dhātīṭa dhāgedhināgena dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena*  
 [33:32]

Ihre Struktur wird in Kapitel 6.5 im Detail analysiert, hier geht es nur um die Abspaltung des Zweisilbers *ghena* von der Schlussformel, die im Kontext dieses Kapitels bisher noch nicht aufgetaucht ist.<sup>605</sup> Es ist offensichtlich, dass dieser weitere Zweisilber, der zu *dhādhā* und *ṭīṭa*

<sup>605</sup> Bei Ghosh spielt sie als Bestandteil des Viersilbers *ghenanānā*, der letztlich auch von der Schlussformel abgeleitet ist, eine wichtige Rolle. Vgl. oben zu den singulären Phrasen mit besonderen *bol*-Gruppen und Kapitel 6.8.

hinzukommt, in kombinatorischer Hinsicht ein großes Potenzial hat, selbst wenn er wie bei Nizamuddin nur unmittelbar auf die vollständige Schlussformel folgt.

Die beiden letzten Phrasen von Dutta aus a10v1 und a11v4 weisen eine noch kompliziertere Struktur auf, die in Kapitel 6.4 detailliert besprochen wird:

dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetināghena tināghena dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetināge tinākena [33:32]  
dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetināghena dhinākena dhātīṭa dhāgena dhādhātīṭa dhāgetinākena [33:32]

Es finden sich zu ihnen in denselben *āvartan* noch drei weitere Varianten mit geringfügigen Abweichungen. Im Unterschied zu den Phrasen bei Keramatullah, Mainkar und Nizamuddin geht Dutta von der Verkürzung einer Permutation von O aus, was zu der seltenen Platzierung der Schlussformel auf die achte, das heißt auf eine gerade Silbenzahl führt. Durch die *bol*-Dichte von 33:32 ist allerdings ohnehin nur die erste Silbe mit dem metrischen Raster kongruent, so dass der qualitative Unterschied zwischen ungeraden Silben auf relativ betonten und geraden Silben auf relativ unbetonten Zeiten nivelliert wird. Diese Phrasen sind offensichtlich stark von Duttas Ästhetik und Interesse an einer bestimmten Art von rhythmischer Komplexität geprägt. Es wären zweifellos zahlreiche weitere Phrasen mit ähnlichen Eigenschaften denkbar, die Wahrscheinlichkeit, dass ein anderer der hier untersuchten Spieler eine dieser Phrasen spielt, scheint aber äußerst gering. Im Unterschied zu den zitierten Phrasen bei Ghosh/Bose und Nizamuddin resultiert die abweichende *bol*-Dichte bei Dutta nicht (nur) aus einer Fortspinnungslogik, sondern befindet sich im Einklang mit einer rhythmischen Destabilisierung, die schon am Beginn der Phrase durch die komplexe Gliederung der *bol*-Gruppen angelegt ist.

### **Singuläre Strukturen als Abweichungen von etablierten Mustern**

Die hier besprochenen Phrasen haben nicht viel mehr miteinander gemeinsam, als dass sie wie Abweichungen von eingeübten Mustern wirken und allesamt in den jeweiligen *qāyda*-Interpretationen nur ein einziges Mal in asymmetrischen *khālī-bharī*-Zyklen auftauchen. Die Abweichung entsteht durch eingefügte oder fehlende Silben, die unterschiedliche Konsequenzen nach sich ziehen:



NK-1.1 a6m13-14:	<i>tiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgedhinā</i>
a14m7-8:	<i>tiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa <b>dhāṭi</b> dhāgetinākena</i>
KD a12m15-16:	<i>dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhīṭa dhāgetinākena-</i>
SG a26v2:	<i>dhīṭa ghenā dhīṭa ghenā dhāṭiṭa dhāgetinākena</i> [17:16]
G/B a31m3-4:	<i>tiṭa dhāṭiṭa dhīṭa dhādhā dhīṭadhiṭa dhāgetinākena</i> [19:16]
a32m2-4:	... <i>tiṭatiṭa tātiṭa dhīṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena</i> [18:17]
KK a11m7-8:	<i>dhādhā\ṭiṭa dhāgena dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgetinākena</i> [5:4]
a11m15-16:	<i><b>kīranāka\trkt</b> dhāṭiṭa dhīṭa dhāṭiṭa dhīṭa dhāgetinākena</i> [9:8]

Die beiden Phrasen von Nizamuddin erinnern in ihrer ersten Hälfte an eine Permutation von Modellphrase 1 oder 2, die nur ein einziges Mal bei Ghosh/Bose auftaucht (*tiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa tiṭa ...*). Bei Nizamuddin spielt der Permutationsgedanke aber keine Rolle, sondern es handelt sich um eine Verschiebung von O durch das vorangestellte *tiṭa*. Den dadurch entstehenden „Silbenüberschuss“ gleichen die beiden Phrasen auf unterschiedliche Weise aus: bei der ersten werden die beiden letzten Silben der Schlussformel weggelassen, bei der zweiten wird *dhādhāṭiṭa* auf die fremde *bol*-Gruppe *dhāṭi* verkürzt, so dass die Schlussformel danach vollständig erscheinen kann.<sup>606</sup> Die Phrase von Dutta unterscheidet sich nur durch ein fehlendes *dhā* vor *dhīṭa* von jener Permutation von O, die bei ihm das Thema über weite Strecken ersetzt. Die fehlende Silbe wird durch eine Dehnung des letzten *kinār*-Schlags der Schlussformel kompensiert. Die vierte Phrase von Ghosh ist auf der Aufnahme nur schwer verständlich. In den folgenden anderthalb *āvartan* wird sie durch Modellphrase 1 ersetzt, von dieser weicht sie aber von der dritten bis zur achten Silbe ab. Stattdessen kombiniert sie auf ungewöhnliche Weise die isolierten Zweisilber *ghenā* bzw. *ghena*<sup>607</sup> und *dhīṭa* miteinander. Die vier restlichen Phrasen der obigen Auflistung enthalten ein, zwei oder drei überzählige Silben, die jeweils zu einer entsprechend erhöhten *bol*-Dichte führen. Die verwendeten *bol*-Gruppen sind dabei größtenteils direkt von Modellphrase 1 oder 2 abgeleitet: die fünfte Phrase ist bis zur siebten Silbe identisch mit M2, die achte Phrase bis zwei Silben vor der Schlussformel (die Sequenz *kīranāka tirakīṭa* am Beginn verbindet zwei Phrasen miteinander und tritt bei Keramatullah wiederholt auf). Die sechste Phrase, die eine Silbe vor der dritten *mātrā* beginnt, gleicht Modellphrase 1 mit eingefügtem *dhīṭa* zwischen den beiden Dreisilbern, in den folgenden *vibhāg* wird sie tatsächlich durch Modellphrase 1 ersetzt. Die siebte Phrase lässt sich nicht auf eine der Modellphrasen zurückführen, verwendet aber nur bekannte *bol*-Gruppen, und enthält zwei überzählige Silben.

<sup>606</sup> In der Analyse in Kapitel 6.5 wird darauf hingewiesen, dass die erste Phrase innerhalb einer *khālī-bharī*-Hälfte steht, die zweite hingegen am Ende, und deshalb mit vollständiger Schlussformel schließen muss.

<sup>607</sup> Vor dem *kinār*-Schlag bei *dhā* wählt Ghosh einen halbgeschlossenen Schlag, deshalb das kurze „a“ statt des langen „ā“. Vgl. den letzten Takt in Abb. 1.5 auf Seite 21 und die dazugehörige Erklärung auf Seite 22.

### Singuläre Strukturen mit besonderen Schlussformel-*bol* bei Keramatullah Khan

Die folgenden fünf Phrasen von Keramatullah enthalten alle die Silben *dhinā* bzw. *tinā* in auffälligen Konstellationen:

KK a2v4:	<i>ṭiṭa dhinā ṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgetinākena</i>
a13m7-8:	<i>dhāṭiṭa dhīṭa dhinā- dhāṭiṭa dhāgetinā <b>kttk</b></i> [17:16]
a15m1-2:	<i>dhāṭiṭa dhā- dhādhinā {dhāgedhinā}</i>
a15m11-12:	<i>tākel tinā tāketinākenā kenā tāketinākena</i>
a16m5-6:	<i>dhā-- dhādhin- dhā--- dhāgena dhāṭiṭa</i>

Die erste Phrase erscheint in einfacher *bol*-Dichte und in Nachbarschaft zu einer *peškār*-artigen Sequenz. Dadurch, dass *dhin* in *dhinā sur* gespielt wird, wirkt ihr Beginn ebenfalls *peškār*-artig. Gleichzeitig entspricht sie aber bis auf den *sur*-Schlag genau der zweiten Hälfte von Modellphrase 5. Es handelt sich demnach um eine Variantbildung zu einer bekannten Phrase, mit einem zu *kinār-tā* komplementären Klang als fremdem Element. In der zweiten Phrase ist die Verzögerung nach *dhinā* bzw. die Dehnung von *nā* der Grund für die erhöhte *bol*-Dichte. Außerdem handelt es sich um die einzige Stelle in allen hier untersuchten Interpretationen von Delhi-*qāydā* 1, bei der die Isolation der beiden mittleren Silben der Schlussformel, also *dhinā* mit *syāhī-tin*, anzutreffen ist. Die dritte Phrase enthält die *peškār*-Schlussformel *dhādhinā*. Durch die doppelte *bol*-Dichte entsteht zwar kein Anklang an *peškār*, die *bol*-Gruppe wirkt aber dennoch wie ein fremdes Element, das sich kaum von der *qāydā*-Schlussformel ableiten lässt. Die im Folgenden wiederholten vier ersten Silben der Schlussformel „reimen“ sich aber auf dieses Element und integrieren es auf diese Weise. Die vierte Phrase besteht nur aus den *bol* der Schlussformel und erinnert durch den abgespaltenen Zweisilber *kenā* an die weiter oben zitierte Phrase von Nizamuddin (NK-1.1 a8v1-2), außerdem an die zweite Hälfte der Phrase bei Keramatullah in a11v3, die ich den Wiederholungsstrukturen innerhalb der Phrase O zugerechnet habe, und von der sie sich nur durch jene beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden *kenā* unterscheidet:

a11v3:	<i>tāṭiṭa tāṭiṭa tāṭāṭiṭa tāketinā tākeltinā tāketinā <b>tāṭiṭa</b> tāketinākena</i>
a15m11-12:	<i>tākeltinā tāketinā<b>kenā kenā</b> tāketinākena</i>

Die fünfte oben aufgelistete Phrase (a16m5-6) enthält erneut die eigentlich fremde Abfolge *dhādhin*, außerdem mehrere unterschiedlich lange Dehnungen, die sich weder durch Streichung von *bol* noch durch den Kontext innerhalb der Variationenfolge erklären lassen.

## Zusammenfassung

Jene Phrasen mit singulärer Struktur, die bei einem Spieler mehrfach auftauchen, oder, im Falle von Thirakwa und Ghosh, sogar in mehreren *qāyḍā*-Interpretationen, gehören mit großer Wahrscheinlichkeit ebenso zum eingeübten Repertoire wie die Modellphrasen. Andere, insbesondere jene mit *laykāri* oder fremden *bol*-Gruppen, wirken eher wie spontane Kreationen. Vor allem aber zeigen die unter „singuläre Struktur“ zusammengefassten Phrasen bei verschiedenen Spielern meist unterschiedliche Eigenschaften, und in den meisten Fällen deutet wenig darauf hin, dass die Phrasen des einen Spielers auch bei einem anderen auftauchen könnten. Dies gilt insbesondere dort, wo diese Phrasen einen wesentlichen Teil des *vistār* bestreiten, nämlich bei Anthony Dass mit seinen singulären Anordnungen der *bol*, bei Shankar Ghosh mit seiner eigenen Version des Themas und der *bol*-Gruppe *ghenānānā*, und bei Kanai Dutta mit seinen rhythmisch komplexen Konstruktionen. Gleichzeitig lässt sich aber in vielen Fällen ein großes Potenzial für die Ableitung weiterer, jeweils ähnlicher gebauter Phrasen erahnen, die, zumindest von dem jeweiligen Spieler, als ebenso „korrekt“ oder attraktiv empfunden werden. Dies bedeutet, dass die „singulären Strukturen“ im Vergleich zu den vorherrschenden, in Kapitel 7.1.1 beschriebenen deutlich unterrepräsentiert sind. Es ergibt sich somit folgendes Bild:

- Die von allen Spielern geteilte Basis des *qāyḍā-vistār* bilden einerseits wenige, einfache Prinzipien zur Herleitung von Variationsphrasen, andererseits – vor allem in Gestalt der Modellphrasen – auch ein Großteil dieser Phrasen selber.
- Es besteht ein großer Spielraum für individuelle Gestaltungsprinzipien, die über diese Basis hinausgehen und zu „singulären Strukturen“ führen.
- Die einzelnen Spieler machen sehr unterschiedlich starken Gebrauch von „singulären Strukturen“.
- Auf andere Weise als die „singulären Strukturen“ gehen auch die weiter unten, in Kapitel 7.1.3, 7.1.4 und 7.2 besprochenen Variationstechniken über die vorherrschenden Variationstechniken hinaus.

### 7.1.3 Phrasen mit eigenständiger *bol*-Dichte

Im vorangehenden Kapitel zu den singulären Strukturen werden auch Variationsphrasen besprochen, deren *bol*-Dichte ganz oder teilweise von den umgebenden Phrasen abweicht, ohne dass sich diese *bol*-Dichte als eigenständige Größe etabliert und mehrfach auf sie Bezug ge-

nommen wird. In diesem Kapitel geht es dagegen um Formen von *laykārī*, bei denen entweder das Thema zu einer Phrase abgeändert wird, die bei von der originalen abweichenden *bol*-Dichte<sup>608</sup> mit dem metrischen Raster übereinstimmt, oder bei denen eine klar abgegrenzte Sequenz mit abweichender *bol*-Dichte in eine Phrase eingeschoben ist.

### Anpassungen des Themas an abweichende *bol*-Dichte

Bei sieben der zweiundzwanzig untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen verläuft die Erhöhung der *bol*-Dichte über Zwischenschritte, die keiner Zweierpotenz entsprechen. Bei Dutta, Ghosh/Bose, Chatterjee und Banerjee wird Phrase O allein oder in Kombination mit Modellphrase 2 unverändert drei bzw. sechs Mal in einem *āvartan* wiederholt, so dass die Phrasen in dreiviertelfacher bzw. in anderthalbfacher *bol*-Dichte einen *āvartan* füllen. Nur bei Mainkar, Latif Ahmed und Pradhan finden Anpassungen des Themas an die abweichende *bol*-Dichte statt, die einen eigenen, jeweils unterschiedlich langen *vistār* erhalten. Die Konstruktionen der drei Spieler unterscheiden sich teils erheblich, haben aber auch einige Berührungspunkte. Für eine detaillierte Besprechung sei auf die Kapitel 6.10, 6.11 und 6.16 verwiesen, hier sollen nur zur Verdeutlichung der Bandbreite der Möglichkeiten die wichtigsten Merkmale einander gegenübergestellt werden. Bei Mainkar ist besonders auffällig, dass der *āvartan* überwiegend statt in 4+4+4+4 *mātrā*, wie es den *vibhāg* entspricht, in zweimal 3+2+3 *mātrā* gegliedert ist. Die Phrasen mit 18 Silben bzw. entsprechenden Zeitwerten innerhalb von drei *mātrā* werden nacheinander eingeführt und lauten wie folgt (hier mit Hervorhebung der hinzugefügten Elemente):

a6m1-3: -- *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*  
 a8m14-16: *dhā-- dhātiṭa ṭiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*  
 a10m14-16: *dhātiṭa ṭiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*  
 a14m12-14: *dhātiṭa ṭiṭa dhātiṭa ṭiṭa dhādhātiṭa dhāgedhinā*

Zur Phrase O werden zuerst zwei Pausenwerte hinzugefügt, dann ein *ṭiṭa*. Die dritte Phrase stellt eine Permutation der zweiten dar, sofern *dhā--* in der zweiten als Ersatz für *dhātiṭa* aufgefasst wird, bei der vierten ein weiteres *ṭiṭa* hinzugefügt und die Schlussformel entsprechend verkürzt. Die Phrasen mit 12 Silben in zwei *mātrā* lauten:

a6m4-5: -- *dhādhātiṭa dhāgedhināgena*  
 a12m4-5: *dhātiṭa ṭiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa*

<sup>608</sup> „Originale *bol*-Dichte“ meint hier nicht nur die einfache *bol*-Dichte, sondern auch alle Zweierpotenzen von dieser, das heißt bei einer einfachen *bol*-Dichte von 2 *bol* pro *mātrā* auch 4 oder 8 *bol* pro *mātrā*.

Sie gehen durch Streichung von sechs Silben aus der ersten bzw. aus der dritten achtzehnsilbigen Phrase hervor (~~*dhātiṭa dhātiṭa*~~ bzw. ~~*dhāgedhināgena*~~).

Bei Latif Ahmed sind es überwiegend Elemente von zwei *mātrā* Länge, die unterschiedlich kombiniert werden, außerdem finden sich zwei doppelt so lange Phrasen:

- a3m1-2: *dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*  
 a5m1-2: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭaṭiṭa*  
 a6m1-2: *{dhādhātiṭa}*<sup>3</sup>  
 a3m5-8: *tātiṭa tātiṭa {dhādhātiṭa}*<sup>3</sup> *dhāgedhināgena*  
 a7v1: *dhādhātiṭaṭiṭaṭiṭa dhādhātiṭaṭiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*

Die Gliederung in zwei oder vier *mātrā*, die einfachen Wiederholungsmuster, sowie die weitgehend mit den *mātrā* kongruenten Akzentstrukturen unterscheiden sich deutlich von der metrischen Unbestimmtheit bei Mainkar. Pradhan verwendet eine ähnliche Konstruktion wie Latif Ahmed, es handelt sich um die einzige Phrase in anderthalbfacher *bol*-Dichte bei ihm:

- a3v1: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭaṭiṭaṭiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*

Latif Ahmed fügt nach der anderthalbfachen *bol*-Dichte noch einen weiteren Zwischenschritt mit sieben *bol* pro *mātrā* ein. Die Änderungen, die er dafür am Thema vornimmt, sind sehr viel tiefgreifender, vor allem durch die Ersetzung der Schlussformel:

- a8m1-2: *dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgena dhināgena*

Die Ableitungen von diesem alternativen Thema bestehen, wie bei den Phrasen von Mainkar weiter oben, aus Anordnungen der Bestandteile *dhātiṭa*, *ṭiṭa* und *dhādhātiṭa*. Auffällig ist aber, dass Latif Ahmed auch hier, wie in anderthalbfacher *bol*-Dichte, eine einfache Beziehung zum metrischen Raster und die Gliederung der *mātrā* in 3+4 Silben wahrt (a8m5-6, a10m1-2, a10m9-11, a11m1-6, a11m9-10):<sup>609</sup>

- |                  |                                  |                 |                    |                 |                  |
|------------------|----------------------------------|-----------------|--------------------|-----------------|------------------|
| <i>dhā ṭiṭa</i>  | <i>dhiṭa dhādhā</i>              | <i>ṭiṭa dhā</i> | <i>ṭiṭa ṭiṭa</i>   |                 |                  |
| <i>dhā ṭiṭa</i>  | <i>dhādhā ṭiṭa</i>               | <i>ṭiṭa dhā</i> | <i>ṭiṭa ṭiṭa</i>   |                 |                  |
| <i>dhā ṭiṭa</i>  | <i>dhādhā ṭiṭa</i>               | <i>ṭiṭa dhā</i> | <i>ṭiṭa dhādhā</i> | <i>ṭiṭa dhā</i> | <i>ṭiṭa ṭiṭa</i> |
| <i>{ṭiṭa dhā</i> | <i>ṭiṭa dhādhā}</i> <sup>3</sup> |                 |                    |                 |                  |
| <i>dhā ṭiṭa</i>  | <i>ṭiṭa dhādhā</i>               | <i>ṭiṭa dhā</i> | <i>gena ṭiṭa</i>   |                 |                  |

Von nur drei verschiedenen *qāyda*-Interpretationen lassen sich aber kaum Prinzipien ableiten für mögliche Anpassungen des Themas an eine abweichende *bol*-Dichte, es lässt sich nur feststellen, dass Latif Ahmed und Pradhan eine große Übereinstimmung mit dem metrischen Raster suchen, während Mainkar eine komplexere Struktur wählt.

<sup>609</sup> Für eine detaillierte Besprechung dieser Phrasen siehe Kapitel 6.11.

### Einschübe mit *laykārī*

Im Unterschied zu den Phrasen mit *laykārī*, die weiter oben bei den singulären Strukturen besprochen werden, geht es hier um deutlich abgegrenzte Einschübe in abweichender *bol*-Dichte. Bei Zakir Hussain beginnen diese Einschübe in den meisten Fällen gegen Ende von Phrase O, ersetzen die erste Hälfte der folgenden Phrase, und münden schließlich in O<sub>2</sub>. In zwei Fällen findet sich zusätzlich schon zu Beginn der ersten Phrase O ein Einschub. In der nachstehenden Auflistung sind außer in den beiden eben genannten Fällen, das heißt in der ersten und siebten Phrase, zur besseren Vergleichbarkeit nur die Einschübe ausnotiert, fremde *bol* sind hervorgehoben, die Mitte des *vibhāg* mit zwei senkrechten Strichen, die übrigen *mātrā* mit einem Strich markiert:

a3v1-4:

*dhātīṭa dhādhātīṭa ghenā* [7:5] *dhātīṭa dhāgetināghenā*|| *ti-tage ghenātīṭa gena dhādhā* [3:2]|| O<sub>2</sub>

o~ *tināga dhāti dhāllgena tīta dhādhātīṭa gegenānā* [3:2]|| O<sub>2</sub>

O~ *dhātīṭa|| dhādhātīṭa gegenātīṭa gegenā* [3:2]|| O<sub>2</sub>

o~ *katīṭa|| gegenānā-tīṭa tītage-na dhāl* O<sub>2</sub>

a4v1, v3-4:

O~ *gegetīṭa|| dhādhā-ti dhātīṭa gegenānā-tīṭa tīdhā-tīṭa tīdhi-ta dhāl* O<sub>2</sub>

o ||*dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa geghel nātīṭa* [3:2] ~O

*tātīṭa tātīṭa tātīṭa tātā* [3:2] *tīṭa tāketinā -dhādhā*|| *tīṭa dhādhātīṭa dhāgena tīṭa ... (tīhā)* [3:2]

Die fremden *bol* lassen sich hier nicht immer eindeutig bestimmen, vor allem könnten einzelne *ke* und *ge* als bloße Füllschläge interpretiert werden.<sup>610</sup> Der Viersilber *gegenānā* und der Fünfsilber *gegenātīṭa* kehren mehrfach wieder, durch die zusätzliche Einfügung von Pausen und Dehnungen sowie von vereinzelt *ti*-Schlägen entsteht eine äußerst komplizierte rhythmische Struktur. Nur selten bilden sich Muster durch Wiederholungen innerhalb der Einschübe, jeder Einschub ist einzigartig, und eine Entwicklung über den Verlauf der beiden *āvartan* lässt sich nicht erkennen. Ganz anders die jeweils zwei Phrasen mit Einschüben bei Banerjee und Pradhan, die einander von der Struktur und von der Funktion her sehr ähnlich sind:

AB a3v1: *dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa* [10:7] *dhātīṭa dhāgedhināgena*

a3v2: *tīṭa dhātīṭa dhīṭa dhātīṭa* [10:7] *dhātīṭa dhāgetinākena*

AP a2v1: *dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena* [3:2]

a2v2: *tātīṭa tātīṭa tītātītātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena* [8:5]

Es handelt sich in beiden Fällen um Zwischenstufen beim Übergang zur anderthalbfachen *bol*-Dichte. Das Konstruktionsprinzip ist einfach: eine zusätzliche *bol*-Gruppe wird eingefügt

<sup>610</sup> Vgl. hierzu Kapitel 6.13.

(bei Banerjee zweimal *dhātīṭa*, bei Pradhan erst *dhādhātīṭa*, dann *tiṭatiṭatiṭa*), und zur Kompensation wird entweder der Beginn der Phrase, oder das Ende entsprechend beschleunigt. Die Einschübe sind somit, anders als bei Zakir Hussain, selber Bestandteil der Phrase, heben sich also in motivischer Hinsicht nicht als fremdes Element ab. Nur auf eine Phrase bei Zakir Hussain trifft dies ebenfalls zu, nämlich auf die unterste in obiger Auflistung (a4v4), die der ersten von Banerjee sehr ähnlich ist. Die Phrasen bei Banerjee und Pradhan haben eine eng umrissene, überleitende Funktion, die sie nicht mehr erfüllen könnten, wenn innerhalb einer *qāyḍā*-Interpretation eine größere Zahl ähnlicher Varianten auftauchen würde. Insofern ist ihr Entfaltungspotenzial beschränkt. Alternative Phrasen ließen sich aber zahlreiche weitere bilden, insbesondere unter Verwendung anderer *bol*-Dichten. Die Einschübe bei Zakir Hussain haben teils aufgrund der fremden *bol*, teils aufgrund der kleingliedrigen Wechsel der *bol*-Dichte, die die *bol*-Gruppen unkenntlich machen, wenig mit dem Thema zu tun. Sie ließen sich beliebig abwandeln und werden mit großer Wahrscheinlichkeit von Zakir Hussain in verschiedenen Aufführungen auch abgewandelt.

#### 7.1.4 Akzentmuster, *peśkār*-artige Sequenzen und fremde *bol*

Im folgenden Kapitel geht es um *bol*-Sequenzen und Phrasen, die sich am Rande oder sogar außerhalb des Rahmens bewegen, den das Thema des Delhi-*qāyḍā* 1 für den *vistār* festlegt.

##### Akzentmuster

Die Kontrastierung von Klängen ist Grundlage für die Bildung von Themen und für Variationsprozesse in der *tablā*-Musik. In Kapitel 1.3 wird gezeigt, dass die Konsonanten und Vokale der *bol* entlang der musikalisch relevanten Klangkontraste weitgehend mit den Trommelschlägen korrelieren. Für jede *tablā*-Komposition ist eine bestimmte Auswahl an Klangkontrasten konstitutiv, und im Falle des Delhi-*qāyḍā* 1 steht der Kontrast von offenen (*kinār-tā*) und geschlossenen (*tiṭa*) *dāyā*-Schlägen im Zentrum. Der Kontrast zwischen *kinār-tā* und *syāh-tin* ist funktional gebunden, solange die Schlussformel nur am Ende von Phrasen auftaucht, kann aber auch aus dieser Funktion gelöst und ins Zentrum des Variationsprozesses gerückt werden, und Gleiches gilt für den *khulā-band*-Kontrast, das heißt für die Kontrastierung von offenen und geschlossenen *bāyā*-Schlägen. Im Thema des Delhi-*qāyḍā* 1 als vollständigem *khālī-bharī*-Zyklus bilden diese Kontrastierungen ein Gleichgewicht, phänomenale Akzente existieren auf verschiedenen, miteinander verzahnten Ebenen gleichzeitig, ein einfaches, übergeordnetes Akzentmuster lässt sich nicht bestimmen. Hinzu kommen die Akzente, die sich aus den unabhängig betrachteten *bāyā*-Schlägen ergeben. Sie sind zwar in

den beiden „Wörtern“ *dhātīṭa* und *dhādhātīṭa* mit *dāyā̃*-Akzenten gekoppelt, nicht aber in der Schlussformel, und je nach Differenzierung der Spielweise (Druck, Glissandi, Zwischenschläge) treten weitere Akzente hinzu.

*syāhī-tin* vs. *kinār-tā*:  
*kinār-tā* vs. *ṭīṭa*:  
*bāyā̃m*:  
*bāyā̃m*-Druck:  
*khulā* vs. *band*:

dhātīṭa dhāṭīṭa dhādhā ṭīṭa dhāge tinākena tātīṭa tāṭīṭa dhādhā ṭīṭa dhāge dhināgena

**Abb. 7.1** Überlagerung phänomenaler Akzentebenen

Abb. 7.1 zeigt die wichtigsten Akzentebenen des Themas, die teilweise vorübergehend in den Hintergrund treten. Durch Lautstärkenakzente, die Spielweise des *bāyā̃*, Agogik oder weitere Klangdifferenzierungen<sup>611</sup> ließen sich noch weitere Ebenen hinzufügen. Die uneinheitliche Symbolik der Abbildung stellt den Versuch dar, musikalisch komplexe Phänomene zu erfassen, die sich nicht auf ein einfaches Schema reduzieren lassen. Ein „x“ steht jeweils für einen phänomenalen Akzent. In der zweitobersten Ebene ist jeder *kinār*-Schlag relativ betont im Verhältnis zu einem geschlossenen und durch einem Bindestrich symbolisierten *dāyā̃*-Schlag. In der drittuntersten Ebene symbolisiert der Unterstrich die metrischen Akzente, auf die kein phänomenaler Akzent fällt. Die beiden verschiedenen phänomenalen Akzente auf dieser Ebene, die offenen („x“) und geschlossenen *bāyā̃*-Schläge („o“), unterscheiden sich qualitativ – eine Abstufung der Betonung existiert in diesem Kontext nicht. Die unterste Ebene drückt den Wechsel zwischen *khulā* und *band* als Zustand aus, als gedehnte Zeitdauer, während die zweitunterste die mit erhöhtem Druck gespielten *bāyā̃*-Schläge markiert. Die oberste Ebene kommt nur dort ins Spiel, wo die zweitoberste vorübergehend in den Hintergrund tritt, der *kinār*-Klang erhält durch den neuen Kontrast zu *syāhī-tin* eine andere Qualität und wird relativ unbetont, da letzterer die auffallende Abweichung darstellt.

Das Zusammentreffen von Akzenten verschiedener Ebenen an bestimmten Punkten trägt wesentlich zur Bildung der „Wörter“ bei.<sup>612</sup> Gleichzeitig ist im Thema des Delhi-*qāyḍā* 1 aber auch die Auflösung dieses komplexen Gebildes und die Reduktion auf eine einzige Akzentebene angelegt, und zwar durch die Wiederholung der ersten *bol*-Gruppe. In Modellphrase 7

<sup>611</sup> Bspw. die in Kapitel 6.16 erwähnten *ṭīṭa*-Schläge.

<sup>612</sup> Vgl. Kapitel 1.4.



wird diese Gruppe dreimal wiederholt, und sofern der *bāyā̃* jedes Mal identisch gespielt wird, fallen die Akzente vollständig in Eins, das quartolische Akzentmuster tritt in den Vordergrund. Auch bei anderen Variationsphrasen kann eine einzelne Akzentebene durch die Spielweise hervorgehoben werden, meist folgt aber nach wenigen *bol*-Gruppen eine Schlussformel, oder Akzente treten auf einer zusätzlichen Ebene hinzu, etwa durch die Eigenständigkeit des *bāyā̃*.

Nur bei Latif Ahmed und Abhijit Banerjee gibt es längere Passagen, in denen die Vielfalt der phänomenalen Akzente vorübergehend sogar noch stärker reduziert wird, als es die „Wörter“ des Themas eigentlich erlauben. Eine entscheidende Rolle spielt dabei, neben dem Fehlen der Schlussformel, die *bol*-Gruppe *dhitiṭa* bzw. *titiṭa*. Sie erscheint im Kontext des Delhi-*qāyḍā* 1 als Ableitung vom Dreisilber *dhātiṭa*, dessen offener *dāyā̃*-Schlag (*kinār-tā*) durch einen weiteren geschlossenen ersetzt wird (*ti*), so dass in Kombination mit dem Zweisilber *ṭiṭa* die *dāyā̃*-Schläge auf einen einzigen Klang reduziert sind. Akzente können somit nur noch durch *bāyā̃*-Schläge oder lautstärkenmäßig gesetzt werden. Bei Banerjee sind die *kinār*-Schläge nur für mehrere kürzere Abschnitte fast vollständig auf diese Weise ersetzt, und in diesen Abschnitten fehlt auch die Schlussformel (hervorgehoben sind die wenigen, stets zu Beginn platzierten *kinār*-Schläge):

a7v3-4:	<b><i>dhātiṭa dhātiṭa</i></b> { <i>dhitiṭa dhitiṭa</i> }	<i>dhitiṭa dhiṭa dhiṭa dhiṭa dhiṭa dhitiṭa</i>
	{ <b><i>dhātiṭa dhitiṭa</i></b> } <sup>3</sup>	{ <i>dhiṭa dhiṭa dhitiṭa</i> }
a9v4:	<b><i>tātiṭa</i></b> { <i>titiṭa</i> } <sup>3</sup>	<i>ṭiṭa ṭiṭa   titiṭa titiṭa ṭiṭa ṭiṭa titiṭa titiṭa</i>
a10m9-14,		
a12m9-14:	{ <b><i>tātiṭa</i></b> { <i>titiṭa</i> } <sup>3</sup>	<i>ṭiṭa ṭiṭa</i> } <sup>3(⌢)</sup>
a12m1-6:	{ <b><i>dhātiṭa</i></b> { <i>dhitiṭa</i> } <sup>3</sup>	<i>dhiṭa dhiṭa</i> } <sup>3</sup>

Die erste Hälfte der zweiten (a9v4), sowie die dritte und vierte Sequenz stimmen von der Gliederung her mit Modellphrase 7 überein (3 3 3 3 4). Zwischen diese Abschnitte eingeschoben sind in unterschiedlichen Anordnungen Phrase O und Modellphrase 2, außerdem eine weitere, kürzere Sequenz von acht *bol*, die stets mindestens einmal wiederholt wird:

*ṭiṭaga dhiṭaga dhādhā*

Sie entspricht von der Gliederung her genau O<sub>1</sub> (3 3 2), und teilt mit dieser Phrasenhälfte auch den abschließenden Zweisilber *dhādhā*. Durch das differenziertere *bāyā̃*-Spiel und den wiederkehrenden Kontrast zwischen *kinār-tā* und *ṭiṭa* lässt sie sich weniger deutlich auf ein bloßes Akzentmuster reduzieren, und tritt als solches nur durch die Nachbarschaft mit den ähnlich gegliederten, oben aufgelisteten Phrasen hervor:

Abb. 7.2 Abhijit Banerjee, a8v2

Während bei Banerjee die reinen Akzentmuster größtenteils eingebettet sind in Phrasenstrukturen, die mit Schlussformel enden, handelt es sich bei Latif Ahmed um eine längere Passage von rund sieben *āvartan*, die zuerst teilweise, dann vollständig von Akzentmustern geprägt ist. Ausgangspunkt ist Modellphrase 7, deren *kinār*-Schläge schrittweise ersetzt werden, wobei der erste Zwischenschritt zusätzlich eine Permutation, der dritte eine Augmentation der Modellphrase darstellt:

a14m1-2 (M7):	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa</i>	
a14m9-10:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhitiṭa dhitiṭa</i>	
a15m1-2:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhitiṭa dhitiṭa dhiṭatiṭa</i>	
a16m1-4:	{ <i>dhiṭiṭa dhiṭiṭa</i> } <sup>4</sup>	{ <i>dhiṭatiṭa</i> }
a16m5-6:	{ <i>dhiṭiṭa dhiṭiṭa</i> }	<i>dhiṭatiṭa</i>

Von Mitte a16 bis a21v1 fehlen *kinār*-Schläge vollständig, mit wenigen Ausnahme zwischen a17v4 und a18v4, und von Mitte a17 bis Ende a20 gibt es außerdem keine *bāyā*-Schläge. Über mehrere *āvartan* erklingen somit nur geschlossene *dāyā*-Schläge, die durch lautstärkenmäßige Betonungen zu *tiṭa*, *tiṭiṭa* und *tiṭatiṭa* gruppiert werden und bloße Akzentmuster bilden.

Die Akzentmuster knüpfen bei beiden Spielern über die Dreier- und Zweiergruppen *dhātiṭa* und *dhādhā* bzw. *tiṭa* beim Thema an. Ihre Sequenzen zeigen deshalb große Ähnlichkeit, und das weitere Entfaltungspotenzial sowie die Möglichkeiten für alternative Akzentmuster sind beschränkt. Außerdem ist die *bol*-Gruppe *dhiṭiṭa* nicht Bestandteil des Themas, und das (abschnittsweise) Fehlen der Schlussformel und des *khulā-band*-Kontrasts widerspricht dem *khālī-bharī*-Prinzip. Die entsprechenden Passagen bei Abhijit Banerjee und vor allem bei Latif Ahmed befinden sich deshalb am Rand, wenn nicht gar außerhalb des traditionellen Rahmens einer *qāyḍā*-Interpretation.

### **Peškār-artige Sequenzen und Phrasen mit einzelnen fremden *bol***

Die *peškār*-artigen Sequenzen finden sich nur bei Keramatullah, und dort nur in einfacher *bol*-Dichte. Zwei tauchen mehrfach auf, die dritte nur in einem *vibhāg*:

b: *tāṭiṭa tā- tā- tā- tā- tā- tātinā*  
 D: *dhāṭiṭa dhāge tātinā*  
 a5v4: ---- tak- kiṭataka takatirakiṭa *dhiṭa dhiṭa ṭiṭa dhāti dhādhā tinā*

Es sind vor allem die Schlussformeln, die auf *peškār* verweisen, bei der dritten Phrase in diesem Kontext aber auch das vorangestellte „Wort“ *dhāti*, sowie die kurze *relā*-artige Sequenz, denn das Einstreuen von Sequenzen höherer *bol*-Dichte ist ebenfalls typisch für *peškār* (die doppelte Unterstreichung steht hier für eine vierfach erhöhte *bol*-Dichte). Die übrigen *bol* entstammen hingegen durchaus dem Delhi-*qāyda* 1.

Neben der *peškār*-Schlussformel bei Keramatullah sind vor allem drei *bol*-Gruppen relativ häufig anzutreffen, die nicht dem Thema von Delhi-*qāyda* 1 entstammen: *dhāgena*, *dhiṭiṭa* und *dhāti*. *Dhāgena* ist bei Ahmedjan Thirakwa in verschiedenen prominenten Phrasen erhalten, tritt vereinzelt aber auch bei Keramatullah, Dutta, Afaq Hussain, Gaitonde, Ghosh/Bose, Latif Ahmed, Zakir Hussain und Pradhan auf. Dies sind mehr als die Hälfte aller hier untersuchten *tablā*-Spieler, *dhāgena* scheint demnach, möglicherweise unter dem Einfluss von Thirakwa, als Erweiterung des *bol*-Vorrats und möglicher Ersatz für *dhāṭiṭa* weitgehend akzeptiert zu sein. Die entsprechenden Phrasen zählen deshalb nicht zur Kategorie „mit fremden *bol*“. *Dhiṭiṭa* bzw. *ṭiṭiṭa* ist in den Akzentmustern von Latif Ahmed und Abhijit Banerjee sehr prominent vertreten, findet sich ansonsten aber nur dreimal bei Keramatullah, viermal bei Nizamuddin, und fünfmal bei Ghosh/Bose. Keramatullah setzt *dhiṭiṭa* in einer mehrfach auftretenden Phrase alternativ zu *dhāṭiṭa* und *dhāgena* ein. Diese Phrase ist mit all ihren Varianten den singulären Strukturen zugerechnet. Bei Nizamuddin handelt es sich um eine weitere Variante zu Modellphrase 7 mit der Gliederung 3 3 3 3 4:

NK a17m5-6: {*dhādhādhā dhiṭiṭa*} *dhādhāṭiṭa*

Vor allem durch die Gegenüberstellung mit *dhādhādhā* (drei offene *dāyā̃*-Schläge) wird *dhiṭiṭa* (drei geschlossene *dāyā̃*-Schläge) zu mehr als einer flüchtigen Variante von *dhāṭiṭa*. Als reines Akzentmuster lässt sich die Phrase aber nicht interpretieren, weil jedes *dhā* mit eigenem *bāyā̃*-Schlag gespielt wird und *dhādhādhā* deshalb keinen zu *dhiṭiṭa* äquivalenten Dreisilber bildet, sondern einen maximalen Kontrast. Auch bei Ghosh/Bose gehört das Auftreten von *dhiṭiṭa* mit zum entscheidenden Ereignis des entsprechenden *khālī-bharī*-Zyklus. Die drei ersten *vibhāg* von a21 beginnen mit einer Wiederholungsstruktur innerhalb der Phrase O, die auf einer dreifachen Wiederholung von *ṭiṭa* ausläuft (*dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhā {ṭiṭa}*<sup>4</sup>). In der jeweils zweiten *vibhāg*-Hälfte folgen Varianten von Phrase O, die an ihrem Beginn diese Fokussierung auf den *ṭiṭa*-Klang aufgreifen und *dhāṭiṭa* durch *dhiṭiṭa* ersetzen:

SG/SB a21m3-4:	<i><b>dhitiṭa</b> dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>
a21m7-8:	<i><b>dhitiṭa dhitiṭa</b> dhātiṭa dhāgetinākena [15:16]</i>
a21m11-12:	<i><b>dhitiṭa dhitiṭa</b> dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>

Bei der Phrase im zweiten *vibhāg* fehlt ein *dhā*-Schlag, die *bol*-Dichte verringert sich entsprechend. Diese Art von spontanem *laykāri* erinnert an einige unter „singuläre Struktur“ besprochene Bildungen.

Der fremde Zweisilber *dhāti* kommt bei Keramatullah dreimal vor, bei Nizamuddin und Ghosh/Bose je einmal, bei Zakir Hussain zweimal, und bei Abhijit Banerjee dreimal. Bei Zakir Hussain ist *dhāti* neben weiteren fremden *bol*-Gruppen wie *gegenānā* und *gegenātiṭa* sowie vereinzelt *ti*-Schlägen Bestandteil der oben besprochenen Einschübe mit *laykāri*. Auch die Vorkommnisse von *dhāti* bei Nizamuddin und Ghosh/Bose wurden weiter oben besprochenen, weil die entsprechenden Phrasen große Ähnlichkeit mit einigen „singulären Strukturen“ aufweisen. Bei Abhijit Banerjee hingegen handelt es sich nicht um ein Nebenprodukt eines anderen Variationsgedankens, sondern das „Fremdwort“ steht im Zentrum der Aufmerksamkeit:

AB a5v2:	<i>dhātiṭa dhātiṭa <b>-dhāti</b> dhātiṭa dhāgetinākena</i>
a5v3:	<i>tātiṭa <b>-tāti</b> tātiṭa <b>-tāti</b> tātiṭa tākeltinākena</i>

Die erste Phrase weicht nur geringfügig von O ab: beide *dhā* in *dhādhātiṭa* werden um den Wert einer Achtel-*mātrā* verzögert und ein einzelner *ti*-Schlag wird dazwischen gesetzt. In der zweiten Phrase wird dieses Motiv verdoppelt, das letzte *tiṭa* dadurch um eine Viertel-*mātrā* nach hinten verschoben, und als Ausgleich dafür der Beginn der Schlussformel beschleunigt.

Bei Keramatullah taucht *dhāti* einmal in einer oben besprochenen *peškār*-artigen Phrasen auf, außerdem in Nachbarschaft zweier *relā*-artiger Sequenzen. Insgesamt tauchen gegen Ende seiner *qāyda*-Interpretation vier verschiedene derartige Sequenzen auf, eine davon mehrfach. Dreimal füllen sie zwei vollständige *mātrā*, ersetzen also eine ganze Phrase, und einmal sogar einen ganzen *vibhāg* (die dritte Sequenz schließt in a14v3 unmittelbar an die erste an):

KK a10m9-10, a13m9-10, a14m9-10:	<i><u>tirakīṭataka tirakīṭataka tā-tirakīṭataka tā-kiṭataka taka tirakīṭa</u></i>
a12m11-12:	<i><u>tā-tirakīṭataka tā-tirakīṭataka tā-tirakīṭataka tiṭakata gadigena</u></i>
a14m11-12:	<i><u>katān---- tā- kiṭataka tā-tirakīṭataka tiṭakata gadigena <b>dhāti</b></u></i>
a16m3-4:	<i><u>dhā-kiṭataka taka tirakīṭa dhiṭa <b>dhāti</b> dhāgedhināgena</u></i>

Die *relā*-artigen Sequenzen selber haben keinen Bezug zu Delhi-*qāyda* 1, die vierte, kürzeste wird aber vom Zweisilber *dhiṭa* und der Schlussformel ergänzt. Afaq Hussain spielt eine ähn-

liche, kurze Sequenz am Beginn eines *vibhāg* (*kīranāka tirakiṭataka taka tirakiṭa*), sie ersetzt aber nur den Beginn von Modellphrase 4, deren Identität dadurch nicht infrage gestellt wird.

Die folgenden Phrasen bei Keramatullah und Dutta enthalten die fremde Silbe *kṛa*:

KK a15m3-4:	<i>kṛaghe- kṛaghena dhādhāṭiṭa dhāgedhināgena</i>
KD Phrase B:	<i>dhā--kṛa dhā--kṛa dhikiṭa- dhādhāṭiṭa</i>
Phrase C:	<i>dhā--kṛa {dhā--kṛa dhikiṭa-} dhādhāṭiṭa dhiṭa dhāgetinākena</i>

*Ghe* bei Keramatullah ist zweifelhaft, möglicherweise erfolgt ein gleichzeitiger *dāyā̃*-Schlag (*sur-tā*), der nicht hörbar wird.<sup>613</sup> Bei Dutta steht vermutlich die in sehr vielen Kompositionen auftretende Sequenz *dhā-kṛa dhikiṭa* Modell. Ihre Dreiergliederung ist hier an die Dichte von acht *bol* pro *mātrā* angepasst.<sup>614</sup> Auch die beiden letzten Phrasen mit fremden *bol* enthalten ein charakteristisches Element aus anderen *qāyda*-Kompositionen:

G/B a34-35: *dhānānānā tit-- dhānānā tit--- dhādhā ...*  
*dhāṭiṭa tit-- dhādhā tit-- dhānānā tit-*

*Dhānānānā* und *dhānānā* lassen sich, wie bei Afaq Hussain, als Varianten zu Wiederholungen von *dhā* erklären. *Tit* ist im Prinzip identisch mit *ti* in *dhāṭi*, das zweite „t“ wird nicht ausgesprochen, sondern steht für den Unterbruch des Luftstroms vor der Pause mit der Zunge. Oft wird *tit* besonders akzentuiert und scharf gespielt, durch einen Schlag genau in die Mitte des *syāhī*.<sup>615</sup> Keramatullah Khan spielt auf der Aufnahme von Robert Gottlieb ein *qāyda*-Thema, das dieses Element enthält. Es beginnt wie folgt:<sup>616</sup>

*dhātirakita dhā giranāga tit- ...*

Bei Wegner findet sich eine Variante dieser Komposition mit identischem Beginn und der Angabe „via Maseet Khan“.<sup>617</sup> Masit Khan war Vater von Keramatullah Khan und Lehrer von Jnan Prakash Ghosh, dem Lehrer von Shankar Ghosh und Shyamal Bose. Da diese und weitere verwandte Kompositionen zweifellos allen genannten Spielern geläufig waren, muss die oben zitierte Stelle bei Ghosh/Bose als bewusster Einbezug dieser eigentlich nicht zum Thema gehörigen musikalischen Geste eines abrupten Innehaltens aufgefasst werden. Auch in Keramatullahs Interpretation des Delhi-*qāyda* 1 findet sie sich, und zwar am Beginn von

<sup>613</sup> Vgl. Kapitel 6.3.

<sup>614</sup> Vgl. Kapitel 6.4.

<sup>615</sup> Vgl. auch die in Kapitel 6.16 besprochene, bei Aneesh Pradhan auftretende Differenzierung des Zweisilbers *tiṭa*.

<sup>616</sup> Vgl. Gottlieb 1993: II, 53. Gottlieb transkribiert fehlerhaft als *dhāṭete gerenāge gerenāge tet-...*, wobei nur der hervorgehobene Viersilber falsch ist, die abweichenden Vokale sind eine bloße Frage des „Dialekts“.

<sup>617</sup> Vgl. Wegner 2004: 160f.

Phrase O, als Ersatz für das erste *dhātiṭa*. Die Identität der Phrase O ist aber so stark, dass ich diese Varianten bei Keramatullah nicht zu den Phrasen mit fremden *bol* zähle.

Es fällt auf, dass mit Keramatullah, Ghosh und Bose, sowie mit Dutta und Banerjee, zwei weiteren Schülern von Jnan Prakash Ghosh, besonders viele Spieler der Farrukhābād-Tradition aus Kolkata verhältnismäßig prominenten Gebrauch von fremden *bol* machen. Zakir Hussains Interpretation des Delhi-*qāyda* 1 steht in ihrer ersten Hälfte durch die kleingliedrigen Rhythmisierungen und *bāyā*-Zusatzschläge ohnehin etwas abseits der Tradition: die originalen *bol*-Gruppen sind oft kaum erkennbar, und die auch bei ihm relativ zahlreichen fremden *bol* stechen deshalb weniger hervor. Bei Latif Ahmed schließlich steht die klangliche Reduktion und die Reduktion auf Akzentmuster im Vordergrund, als einzelne Elemente treten fremde *bol*-Gruppen allenfalls am Beginn der entsprechenden Passage in Erscheinung, im Zuge der schrittweisen Modifikation von Modellphrase 7.

Der Charakter der fremden *bol* ändert sich je nach Situation. Abgesehen vom Spezialfall der Akzentmuster, scheint es sich in manchen Fällen um in Kauf genommene Irregularitäten zu handeln, die aus einer spontan erzeugten rhythmischen Konstellation entspringen, in anderen um unauffällige Varianten, in einigen aber auch um bewusst eingesetzte Besonderheiten. Insbesondere die virtuosen *relā*-artigen Sequenzen bei Keramatullah und Afaq Hussain, aber auch der mit einer auffälligen Rhythmisierung kombinierte Zweisilber *dhāti* bei Banerjee, oder das abrupt innehaltende *tit* bei Ghosh/Bose wirken wie das Fremdwort, das der Autor bei Walter Benjamin als „silberne Rippe“ in seinen Text einschleibt.<sup>618</sup>

### 7.1.5 Relevanz verschiedener Variationstechniken

Im folgenden Kapitel geht es ausschließlich um die bisher besprochenen Variationstechniken zur Bildung neuer Phrasen. Tabelle 5 weiter unten zeigt zu jeder Variationstechnik den prozentualen Anteil der entsprechend konstruierten Phrasen bei einem Spieler. Diese Darstellung ist vereinfachend, denn die tatsächliche Relevanz einer Variationstechnik lässt sich nicht messen, sondern nur in Einzelanalysen unter Berücksichtigung aller Faktoren adäquat beschreiben. Sie erlaubt aber einen überblicksartigen Vergleich, an den eine differenzierte Einordnung der Phänomene anknüpfen kann. Die Variationstechniken entsprechen genau den bisherigen Unterkapiteln und Abschnitten in Kapitel 7.1. Bei der Berechnung

<sup>618</sup> Vgl. Walter Benjamins Aphorismus „Poliklinik“ in: Benjamin (1992): Einbahnstraße. 12. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 94f.

der Tabellenwerte ist jede einzelne auftretende Phrase berücksichtigt – außer O und O' –, auch mehrfaches Auftreten derselben Phrase erhöht den Prozentwert. Phrasen von doppelter Länge zählen doppelt, solche von anderthalbfacher Länge – in entsprechender *bol*-Dichte – andert-halbfach. Detaillierte Angaben dazu, welche Phrase welcher Variationstechnik zugeordnet wurde, finden sich auf den Seiten 474 bis 477 im Anhang. Die *tihāī* werden nicht gezählt, ebensowenig die *mukhrā*, die *relā*-artigen Sequenzen bei Keramatullah hingegen schon – und zwar unter „Phrasen mit fremden *bol*“ –, weil sie nicht die Funktion eines *mukhrā* erfüllen, sondern eine gewöhnliche Phrase ersetzen. Wird die erste Technik statt auf O auf eine mit-hilfe der zweiten oder dritten Technik gewonnene Phrase angewandt, dann zählt die entstehende Phrase zur ersten Technik. Die Permutationen von Modellphrase 8 bei Nizamud-din und Mainkar werden wegen der hervorstechenden Eigenschaft der Häufung von Schlussformeln der fünften Zeile zugerechnet (Modellphrase 8). Nicht berücksichtigt sind in Tabelle 5 alle Variationstechniken, bei der die Sequenz der *bol* einer Phrase unverändert bleibt, das heißt Rhythmisierung oder Hinzufügung von *bāyā*-Schlägen, die in Kapitel 7.2 besprochen werden, ebenso der Aspekt der Bildung von *khālī-bharī*-Zyklen, der in Kapitel 7.3 thematisiert wird. Die Spalte am rechten Rand gibt den durchschnittlichen Prozentsatz für eine Zeile an. Der Grauton zeigt, ob bei einem Spieler die Werte in den fünf ersten Zeilen (vorherrschende Variationstechniken) oder in den sechs anderen überwiegen.

	AT	HK	KK	KD	NK	AH	BG	SG	G/B	SM	LA	AD	ZH	SC	AB	AP	
1. ...{.....}....	14	80	8	18	47	29	25		30	10	5	7	47	83	13	34	28
2. M1/M2 und Perm.	40		39			47	75	28	20	9	3				23	35	20
3. Permutation von O			3	23	8	3		18	6	28		14					6
4. 3 Teilphrasen	38	20				16										6	5
5. Modellphrase 8	3			7	27				6	9						2	3
singuläre Strukturen	5		29	30	14	5		54	32	15		79	17	17		8	19
Anpassung an <i>bol</i> -Dichte										29	47					13	6
Einschübe mit <i>laykāī</i>													36		6	2	3
Akzentmuster											45				54		6
<i>peškār</i> -artige Sequenzen			10														1
Phrasen mit fremden <i>bol</i>			11	22	4				6						4		3

**Tabelle 5** Anteil der Variationstechniken an der Bildung von Phrasen in Prozent

Bei der Mehrzahl der Spieler überwiegen die fünf ersten Variationstechniken, die zusammen-gekommen im Durchschnitt für 62 Prozent der Variationsphrasen verantwortlich sind. Von den übrigen sechs Variationstechniken gehen die drei letzten auf je unterschiedliche Weise über das eigentliche Variieren eines *qāyidā*-Themas hinaus, während die viert- und fünftletzte

als Konsequenz der abweichenden *bol*-Dichten ohnehin komplexere Ableitungsschritte erfordern und keinem Schematismus gehorchen. Es bleiben somit bloße 19 Prozent Variationsphrasen in der Kategorie „singuläre Strukturen“, die mit den 62 Prozent der ersten fünf Zeilen vergleichbar sind. Von diesen 19 Prozent wiederum besteht ein Großteil aus Ableitungen oder Fortspinnungen von einfacher konstruierten Phrasen der fünf ersten Kategorien.

Mit 28 Prozent gehen im Schnitt die meisten Phrasen auf die erste Variationstechnik zurück, die eine Vielzahl verschiedener Phrasen hervorbringt. Dagegen besteht die mit 20 Prozent im Durchschnitt zweithäufigste Gruppe überwiegend aus den beiden Modellphrasen 1 und 2, außer bei Thirakwa und Keramatullah, bei denen auch Varianten häufig vertreten sind. Die erste Technik trägt somit im Schnitt deutlich mehr zum eigentlichen Variationsprozess bei als die zweite, die zwar dort, wo sie auftritt, meist sehr präsent ist, aber auf eine eher statische Weise. Hinzu kommt, dass einige *dohrā*-Bildungen und Wiederholungsstrukturen in der ersten Zeile nicht berücksichtigt sind, weil sie von Phrasen mit singulärer Struktur ausgehen. Der Wert von 28 Prozent ist demnach zwar der höchste, für die eigentliche Bedeutung dieser Variationstechnik aber dennoch zu niedrig. Bei allen Spielern, außer bei Shankar Ghosh, sind mithilfe dieser Technik konstruierte Phrasen zu finden. Auch Ghosh verwendet in seiner Soloaufnahme sehr häufig Wiederholungen einzelner *bol*-Gruppen oder längerer Sequenzen und sogar *dohrā*-Bildungen, diese beginnen und enden aber nicht übereinstimmend mit Phrase O oder einer einfachen Ableitung von Phrase O und können deshalb nicht als Wiederholungen innerhalb einer etablierten Phrase bezeichnet werden.

Der Anteil der Phrasen, die auf Permutationen von Phrase O beruhen, ist mit durchschnittlich 6 Prozent deutlich geringer. Der mit 28 Prozent höchste Wert in dieser Zeile findet sich bei Mainkar. Tatsächlich ist die relative Bedeutung von Permutationen für seine *qāyḍā*-Interpretation aber noch deutlich größer, als der Wert vermuten lässt, denn für diese 28 Prozent sind fünf verschiedene Phrasen verantwortlich, und bei der Verarbeitung von Modellphrase 8 und den Phrasen in anderthalbfacher *bol*-Dichte kommen noch zwei weitere Permutationen hinzu. Bei allen anderen Spielern steht dagegen nur eine einzige, mehrfach auftretende Phrase hinter dem jeweiligen Prozentsatz. In der vierten Zeile, bei den aus drei Teilphrasen zusammengesetzten Phrasen, findet sich der höchste Prozentsatz bei Thirakwa, was auch damit zusammen hängt, dass Thirakwa im Unterschied zu den drei anderen Spielern vier verschiedene auf dieser Technik basierende Phrasen spielt. Modellphrase 8 in Zeile fünf nimmt bei Thirakwa, Dutta, Ghosh/Bose und Pradhan nur wenig Raum ein, während sie bei



Mainkar einen kurzen Abschnitt dominiert. Der deutlich höhere Wert bei Nizamuddin geht vor allem auf die jüngere der beiden untersuchten Aufnahmen zurück, in der diese Phrase fast gleichwertig mit O behandelt wird.<sup>619</sup>

Bei zwölf von sechzehn Spielern tauchen singuläre Strukturen auf, die sich aber sowohl in ihrer Konstruktionsweise als auch in ihrer Funktion deutlich voneinander unterscheiden. Bei Dass dominieren sie mit 79 Prozent die gesamte *qāyḍā*-Interpretation. Dabei handelt es sich um komplizierte Anordnungen der Kernelemente des Themas, die – abgesehen von den *dohrā*-Bildungen – keine gemeinsamen Konstruktionsprinzipien erkennen lassen. Sie tauchen alle in symmetrischen Zyklen auf, die wiederholt werden, bilden demnach vollwertige Stationen im Variationsprozess. Auch bei Ghosh machen sie mit 54 Prozent den Großteil der Variationsphrasen aus, anders als bei Dass sind sie aber von einer besonderen *bol*-Gruppe geprägt (*ghenānānā*), die sich zwar vom Thema ableiten lässt, aber bei keinem anderen Spieler auftaucht. In der gemeinsamen *qāyḍā*-Interpretation von Ghosh und Bose spielen diese Phrasen ebenfalls eine Rolle, hinzu kommen aber noch weitere singuläre Strukturen, die meist Reaktionen auf einfachere, nach einem der vorherrschenden Variationsprinzipien gebildete Phrasen darstellen. Ähnlich verhält es sich mit den singulären Strukturen bei Dutta, die 30 Prozent ausmachen. Sie knüpfen an eine Phrase an, die durch Permutation gebildet ist, und spinnen diese auf komplexe Weise fort. Der ebenfalls relativ hohe Wert von 29 Prozent bei Keramatullah rührt dagegen von nur einmal auftretenden, improvisiert wirkenden Phrasen her – teilweise mit abweichender *bol*-Dichte (*laykāṛī*) und einzelnen nicht zum Thema gehörigen *bol* –, die nicht stringent in die Abfolge der Variationsphrasen eingebunden sind.

Außer bei Dass und Ghosh ist auch bei Dutta, Latif Ahmed, Zakir Hussain und Banerjee die Mehrzahl der Phrasen nicht nach einem der fünf vorherrschenden Variationsprinzipien gebildet. Bei Keramatullah ist es genau die Hälfte, was auch daran liegt, dass seine *qāyḍā*-Interpretation *peškār*- und *relā*-artige Sequenzen enthält, die gar nicht oder kaum als Ableitungen vom *qāyḍā*-Thema aufgefasst werden können. Dutta hingegen gestaltet Phrase O in sechs von dreizehn *āvartan*, den *tihāī* nicht mitgerechnet, durch Rhythmisierung und wechselnde *bol*-Dichte. Dieser Teil des *vistār* schlägt sich in Tabelle 5 nicht nieder, die singulären Strukturen und Phrasen mit fremden *bol* machen deshalb zusammengenommen deutlich weniger als 52 Prozent aus. Die Prozentsätze bei Zakir Hussain sind ebenfalls mit Vorsicht zu interpretieren, da die originalen *bol*-Gruppen in den singulären Strukturen und einem Teil der

---

<sup>619</sup> Vgl. Kapitel 6.5

nach dem Wiederholungsprinzip gebildeten Phrasen durch Zusatzschläge und Rhythmisierungen oft stark modifiziert erscheinen. Die Grenze zu fremden *bol*-Gruppen lässt sich nicht immer eindeutig ziehen, auch bei den Einschüben mit *laykārī*. Bei Banerjee sind die Akzentmuster der einzige ungewöhnliche Aspekt. Der mit Abstand kleinste Wert von nur acht Prozent nach vorherrschenden Prinzipien gestalteter Phrasen bei Latif Ahmed geht ungefähr zur Hälfte auf Anpassungen des Themas an *bol*-Dichten von 3:2 und 7:4 zurück. Diese unterscheiden sich zwar strukturell zwangsläufig von den Phrasen in einer Zweierpotenz der originalen *bol*-Dichte, bauen aber, mit Ausnahme der Schlussformel *dhāgena dhināgena* bei sieben *bol pro mātrā*, vollständig auf die Kernelemente des Themas. Die Akzentmuster hingegen entfernen sich noch deutlicher von konventionellen Variationen als bei Banerjee, da sie größtenteils gar keine abgeschlossenen Phrasen bilden und der Kontrast zwischen *kinār-tā* und geschlossenen *tiṭa*-Schlägen für längere Zeit aufgehoben wird.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass dort, wo über die vorherrschenden Variations-techniken substanziell hinausgegangen wird, überwiegend sehr persönliche Ansätze der jeweiligen Spieler zum Tragen kommen. Dies gilt für die fremden und *peśkār*-artigen Elemente bei Keramatullah und Dutta, für Ghoshs Version des *qāyda*-Themas, die Anpassung an abweichende *bol*-Dichten bei Mainkar, Latif Ahmed und Pradhan, die Akzentmuster bei Latif Ahmed und Banerjee, und die von Rhythmisierung, Zusatzschlägen und einzelnen fremden *bol*-Gruppen geprägten Phrasen bei Zakir Hussain. Hingegen spielt eine ungewöhnliche, nicht auf einfache Muster zurückzuführende Anordnung der konventionellen Elemente des Themas, wie dass sie vornimmt, nur eine untergeordnete Rolle.

#### **7.1.6 Variationsphrasen in der Literatur zur *tablā*-Musik**

Bisher wurden in Kapitel 4.3 nur die wenigen ausformulierten Variationsprinzipien dargestellt, die sich in der Literatur zur *tablā*-Musik finden lassen, erläutert anhand einiger Beispiele von James Kippen. Hier sollen nun alle Variationsphrasen zum Delhi-*qāyda* 1 untersucht werden, die in der Literatur auftauchen. Dabei geht es in diesem Kapitel nur um die einzelnen Phrasen, losgelöst vom Kontext der *khālī-bharī*-Zyklen, die weiter unten in Kapitel 7.3 zur Sprache kommen. Während die transkribierten *qāyda*-Interpretationen als künstlerische Äußerungen der jeweiligen Spieler miteinander verglichen werden können, gilt dies für die hier analysierten Phrasen nur sehr bedingt, weil sie unterschiedlichen Kontexten entstammen und andere Zwecke verfolgen, und deshalb auch sehr unterschiedlich lang sind. Nikhil

Ghosh<sup>620</sup> und David R. Courtney<sup>621</sup> geben nur jeweils drei bzw. vier Phrasen als Beispiele für mögliche Variationen zum Delhi-*qāyḍā* 1. Die sechs verschiedenen Phrasen bei Rebecca Stewart hingegen sollen exemplarisch für eine zusammenhängende Variationenfolge stehen,<sup>622</sup> ebenso neun Phrasen bei Lowell Lybarger, der eine Demonstration von Akram Ghosh transkribiert.<sup>623</sup> Bei Gottlieb handelt es sich um eine Auswahl von vier Phrasen, die Keramatullah Khan zu pädagogischen Zwecken getroffen hat.<sup>624</sup> Die sechs Beispiele von Sudhir Mainkar finden sich an vier verschiedenen Stellen seines Buchs, sie dienen nur zur Illustration einzelner Techniken und bilden keine geschlossene Abfolge mit exemplarischem Anspruch.<sup>625</sup> Bei James Kippen tauchen siebzehn Phrasen im Rahmen seiner Erläuterung der *qāyḍā*-Form auf.<sup>626</sup> Sie bilden keine in sich geschlossene Variationenfolge, sollen aber doch die wichtigsten Möglichkeiten der Variationsbildung abdecken. Emam Mehrdads 16 Phrasen entstammen seinem Unterricht bei Inam Ali Khan, sie sind als Variationen durchnummeriert, was vermuten lässt, dass sie eine exemplarische, zusammenhängende Abfolge darstellen sollen.<sup>627</sup> Gert-Matthias Wegners Buch schließlich enthält 30 verschiedene Variationsphrasen, die er alle von seinem Lehrer Nikhil Ghosh gelernt hat.<sup>628</sup> Wie auf Seite 211 in Kapitel 6.1 erläutert, sind sie Bestandteil zweier voneinander unabhängiger, beispielhafter Variationenfolgen, wobei die zweite von Ahmedjan Thirakwas Variationsphrasen inspiriert ist.

Im Falle von Nikhil Ghosh und Sudhir Mainkar ist der Autor selber als Quelle zu betrachten, in den meisten anderen Fällen ist die Quelle bekannt: Keramatullah Khan bei Gottlieb, Nikhil Ghosh bei Wegner und Akram Khan bei Lybarger wurden schon erwähnt, bei Courtney ist dessen Lehrer Sheik Dawood als Quelle anzunehmen, bei Mehrdad ist explizit Inam Ali Khan genannt. Bei James Kippen sind dessen Lehrer Afaq Hussain sowie Inam Ali Khan als Hauptquellen zu vermuten, wobei auch denkbar ist, dass einzelne Phrasen den gemeinsam mit Bernard Bel durchgeführten Experimenten mit dem Bol Processor entstammen und von einem

---

<sup>620</sup> Vgl. Ghosh 1968: 108.

<sup>621</sup> Vgl. Courtney 2000: 93f.

<sup>622</sup> Vgl. Stewart 1974: 170.

<sup>623</sup> Vgl. Lybarger 2003: 226f.

<sup>624</sup> Vgl. Gottlieb 1973: 12f.

<sup>625</sup> Vgl. Mainkar 2008: 126, 127, 340, 377f. Die beiden Phrasen in der Auflistung auf S. 245 finden sich auf S. 127 und 126, die drei Permutationen von Phrase O finden sich auf S. 340, und Modellphrase 8 auf S. 377f. Seine Herleitung der *bol*-Gruppe *dhāgena* (vgl. Mainkar 2008: 365) wird in Kapitel 4.2 besprochen und hier nicht noch einmal thematisiert.

<sup>626</sup> Vgl. Kippen 1988b: 164ff.

<sup>627</sup> Vgl. Mehrdad o. J.: part two, 8f.

<sup>628</sup> Vgl. Wegner 2004: 131ff.

der beteiligten Experten als „korrekt“ qualifiziert wurde.<sup>629</sup> Einzig Stewart bleibt eine Quellenangabe schuldig: neben ihrem Lehrer Gopal Singh dankt sie im Vorwort ihrer Dissertation 40 verschiedenen Informanten, darunter so berühmten Namen wie Ravi Shankar, Afaq Hussain Khan, Jnan Prakash Ghosh oder Latif Ahmed Khan, ohne Erläuterung der jeweiligen Art und Intensität des Austauschs.<sup>630</sup>

Alle in Tabelle 4 aufgelisteten Phrasen, das heißt alle Modellphrasen sowie die beiden *dohrā*-Bildungen und Phrase O', finden sich auch in der Literatur an der einen oder anderen Stelle. Tabelle 6 zeigt ihr Auftreten in den einzelnen Publikationen, die nach Erscheinungsdatum angeordnet sind.<sup>631</sup> Die erste Zeile enthält die jeweilige Gesamtanzahl der Phrasen. Die eingeklammerten Zahlen bei Kippen und Wegner haben folgende Bedeutung: Kippen bringt neben der ganzen Modellphrase 3 auch eine der oben erläuterten Ableitungen, Wegner vier der Varianten zu Modellphrase 4, die Thirakwa spielt, sowie eine zusätzliche, die in Kapitel 6.1 erläutert wird.

	NG	RG	RS	EM	JK	DC	LL	GW	SM
Anzahl Phrasen insgesamt	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>16</b>	<b>17</b>	<b>4</b>	<b>9</b>	<b>30</b>	<b>6</b>
O'					X				
{O <sub>1</sub> }			X	X		X	X	X	
{O <sub>2</sub> }						X		X	
M1							X	X	
M2					X			X	
M3	X	X			X (2)	X	X	X	
M4								X (5)	
M5	X <sub>1</sub>	X <sub>1</sub>			X <sub>1,2</sub>		X <sub>1</sub>	X <sub>1</sub>	
M6								X	
M7					X				
M8									X

**Tabelle 6** Bei mehreren Spielern auftretende Variationsphrasen in der Literatur

Die drei auf Wiederholungen innerhalb der Phrase O beruhenden Phrasen {O<sub>1</sub>}, M3 und M5 sind besonders häufig vertreten, M3 sogar bei allen drei Autoren mit der geringsten Zahl von Phrasen (Ghosh, Gottlieb und Courtney). Während diese drei auch sonst überwiegend häufig anzutreffende Phrasen als Beispiele anfügen, sind bei Mainkar vier von fünf, bei Stewart fünf von sechs, und bei Mehrdad/Inam Ali sogar 15 von 16 Phrasen nicht in der Tabelle vertreten. Im Folgenden werden die restlichen Phrasen aller Autorinnen und Autoren besprochen. Mit

<sup>629</sup> Vgl. Kapitel 4.7.

<sup>630</sup> Vgl. Stewart 1974: xiii.

<sup>631</sup> Die Sammlung von Mehrdad ist undatiert, der Unterricht mit Inam Ali Khan fand im Januar 1982 statt.

Ausnahme von Sudhir Mainkar notieren diese die *bol* stets nach der *mātrā* gruppiert, das heißt jeweils vier *bol* zusammen geschrieben, bzw. bei Wegner in einem Doppelfeld (vgl. Kapitel 2). Hier werden sie der besseren Vergleichbarkeit wegen in meiner Notationsweise und Orthographie zitiert, die Gliederung in *bol*-Gruppen orientiert sich an den Prinzipien, die ich bei den *bol*-Transkriptionen angewandt habe. Stewart gibt als Einzige getrennt von der Notation eine Gliederung an, auf die weiter unten Bezug genommen wird.

Einige der Phrasen lassen sich auf die drei ersten der fünf in Kapitel 7.1.1 besprochenen, vorherrschenden Variationstechniken zurückführen (Wiederholung innerhalb einer Phrase, Varianten zu Modellphrase 1 und 2, sowie Permutation von Phrase O; rechts steht das Kürzel für die Autorin bzw. den Autor, bei der bzw. dem die Phrase auftaucht):

..{....}...: <i>dhātiṭa dhātiṭa {dhādhātiṭa}</i> <sup>5</sup> ~ ~ ~	<i>dhāgetinākena</i>	GW, SM
<i>dhātiṭa dhātiṭa {dhādhātiṭa}</i> <i>ṭiṭa</i>		LL
<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa {dhāgetinā}</i> <sup>3</sup>	<i>dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>	GW
<i>dhātiṭa dhātiṭa {dhādhā}</i> <sup>3</sup> <i>dhādhātiṭa</i>		LL
{M1 <sub>1</sub> }		GW
{M2 <sub>1</sub> }		GW
<i>dhātiṭa {dhātiṭa dhādhā}</i> <i>dhātiṭa</i>		LL, SM
( <i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa</i> )		DC)
M1/2+: <i>dhātiṭa dhātiṭa ṭiṭa ṭiṭa dhāgetinākena</i>		JK
Perm. O: <i>dhātiṭa dhādhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena</i>		EM, JK, SM
<i>dhātiṭa ṭiṭa dhādhā dhātiṭa dhāgedhināgena</i>		SM
<i>dhātiṭa dhādhā dhātiṭa ṭiṭa dhāgedhināgena</i>		SM

Die erste Phrase erinnert durch die mehrfache Wiederholung von *dhādhātiṭa* an eine Struktur in der *qāyḍā*-Interpretation von Mainkar (a3), die zweite weicht nur in den letzten beiden, vervollständigenden Silben von einer Phrase bei Pradhan ab. Die dritte findet sich bei Keramatullah (a11v3), außerdem spielt Pradhan eine Phrase mit identischer Wiederholungsstruktur, die aber von Modellphrase 2 ausgeht statt von O (a19). Die vierte Phrase stimmt bis auf das letzte *ṭiṭa* überein mit einer Stelle bei Banerjee (a7v2), {M1<sub>1</sub>} taucht bei Pradhan auf (a13v1-2), {M2<sub>1</sub>} bei Afaq Hussain (a7). Die siebte Phrase findet sich in den *qāyḍā*-Interpretationen von Mainkar (a18) und Zakir Hussain (a6v4). Die achte, eingeklammerte, ist eine Permutation von Modellphrase 7 und taucht bei Keramatullah in a5m1-2 auf. Sie lässt sich zwar nicht durch Wiederholung einer vollständigen Sequenz erklären, nach dem Prinzip des Zurückspringens hingegen schon.

Bei der Beispielphrase von Kippen an viertunterster Stelle in obiger Auflistung ist im Vergleich zu Phrase O nur *dhādhā* durch *ṭiṭa* ersetzt, eine Permutation der Elemente findet nicht

statt. Es handelt sich demnach um genau jene Phrase, die, im Unterschied zu allen Permutationen, in keiner der transkribierten *qāyda*-Interpretationen auftaucht.<sup>632</sup>

Die erste der drei Permutationen von Phrase O ist nicht nur in der Literatur auffallend häufig vertreten, sondern auch zweimal in den *qāyda*-Interpretationen, bei Dutta und Mainkar (beide Male als Phrase A). Die beiden anderen Permutationen tauchen zwar in keiner *qāyda*-Interpretation auf, sie zeigen aber eine Eigenschaft, die anhand von fünf Permutationen in Kapitel 7.1.1 beschrieben wurde, nämlich dass *tīṭa* der Schlussformel unmittelbar vorangestellt ist. Von insgesamt acht möglichen Permutationen, die dieses Kriterium erfüllen und bei denen keine einzelnen Silben abgespalten werden, tauchen somit fünf in den *qāyda*-Interpretationen auf (drei davon bei Mainkar), und zwei weitere mit den Gruppierungen 3 2 2 3 6 und 3 2 3 2 6 in der Literatur (beide bei Mainkar). Das besondere Interesse von Mainkar an Permutationen zeigt sich daran ein weiteres Mal.

Eine eng mit Modellphrase 7 verwandte Phrase bei Kippen taucht sehr ähnlich im Kontext der Akzentmuster bei Latif Ahmed und Banerjee auf:

*dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa ṭiṭatiṭa* JK

Folgende Phrase von Lowell Lybarger bzw. Akram Khan unterscheidet sich nur jeweils in den sechs unterstrichenen Silben von Phrasen bei Keramatullah (a8v2) und Shyamal Bose (a16):

*dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgetinā ṭiṭa | dhāgedhinā dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena* LL  
*dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgedhinā dhāgedhināgena dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena* (KK)  
*dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhā{dhāṭiṭa dhāgedhinā}<sup>3</sup> | \_\_\_\_\_dhāgetinākena* (G/B)

Das nächste Beispiel von Kippen kann kaum als eigenständige Variationsphrase gelten, es handelt sich eher um eine Technik zur Verknüpfung zweier Phrasen, bei der die Schlussformel nicht zuende geführt und so ein stärkerer Einschnitt vermieden wird:

*dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgedhinā ṭiṭa | O* JK

Diese Ersetzung der beiden letzten Silben der Schlussformel durch *tīṭa* findet sich bei Ghosh/Bose (a22 und a26) und bei Mainkar (a14-15, a20-21), wobei außer bei Mainkar in a20 immer zwei verschiedene Phrasen miteinander verknüpft werden. Folgende Phrasen bei Wegner und Stewart werden von Pradhan gespielt (a11, a17):

<sup>632</sup> Vgl. Kapitel 7.1.1.

<i>dhādhātīṭatīṭa dhādhātīṭatīṭa dhādhātīṭa</i>	RS, GW
<i>tīṭa dhādhātīṭatīṭa {dhādhātīṭa}</i>	GW

Sie wurden in Kapitel 7.1.2 als Anordnung von *dhādhā* und *tīṭa* beschrieben, und auf dieselbe Weise lassen sich noch fünf weitere in der Literatur anzutreffende Phrasen beschreiben:

<i>{tīṭatīṭa dhādhātīṭa}</i>	NG, LL, GW
<i>dhiṭadhiṭa dhādhādhiṭa dhā--- dhādhātīṭa</i>	RG
<i>dhādhātīṭatīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena</i>	JK
<i>dhādhātīṭa dhādhātīṭatīṭa dhāgetinākena</i>	JK
<i>dhādhā dhādhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena</i>	JK

Die zweite Phrase bei Gottlieb/Keramatullah unterscheidet sich von der ersten nur im letzten Viertel (*dhā---* statt *tīṭatīṭa*), abgesehen von den zusätzlichen *bāyā*-Schlägen bei *dhiṭa*. Die dritte und vierte Phrase nennt Kippen als Beispiele für eine Permutation von O, gibt bei der vierten aber auch eine alternative Deutung als Wiederholung der *bol*-Gruppe *dhādhātīṭa*.<sup>633</sup> Diese letztgenannte Deutung ist überzeugender, sofern die *bol*-Gruppen als „Wörter“ verstanden werden, die mehr sind als bloß die Summe ihrer Teile.<sup>634</sup>

Die einzige noch nicht besprochene Phrase bei Gottlieb/Keramatullah lautet wie folgt:

*dhiṭa- dhādhīṭa dhānānā-- dhādhīṭa dhādhā | dhiṭa- dhādhīṭa dhādhādhiṭa dhāgetinākena*

Die zweite Hälfte ist identisch mit M3<sub>2</sub>, die erste beginnt ebenfalls wie M3<sub>2</sub>, wird aber wie eine Variante von {O<sub>1</sub>} fortgeführt, die sich ähnlich bei Chatterjee findet (in beiden Fällen ist *dhātīṭa* zu Beginn der zweiten Hälfte durch *dhā--* bzw. *nā--* ersetzt, bei Gottlieb/Keramatullah werden die *bāyā*-Schläge bei der Repetition von *dhā* weggelassen):

SC a6: *dhātīṭa dhātīṭa dhādhā dhā-- dhātīṭa dhādhā*

Von den 17 beispielhaften Phrasen bei Kippen wurden, abgesehen von O', die drei folgenden noch nicht besprochen:

*dhādhā- dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena*  
*tīṭa dhādhā dhātīṭa tīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa*  
*dhātīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetīṭa dhātīṭa tīṭa dhātīṭa dhādhātīṭa dhāgetinākena*

Die erste unterscheidet sich von Phrase O nur in der im Kontext des Delhi-*qāyā* 1 ungewöhnlichen *bol*-Gruppe *dhādhā*-. Eine Dehnung von *dhā* um einen Silbenwert (*dhā-*) ist in den hier untersuchten *qāyā*-Interpretationen generell sehr viel seltener anzutreffen als eine Dehnung um zwei Silbenwerte (*dhā--*), und mit doppeltem *dhā* (*dhādhā-*) tritt sie nur bei Za-

<sup>633</sup> Vgl. Kippen 1988b: 164, 165.

<sup>634</sup> Dasselbe gilt für die zweite Hälfte von Modellphrase 5. Vgl. Kapitel 5.4 und 7.1.1.

kir Hussain in seinen durch Rhythmisierung „verzerrten“ Einschüben mit *laykārī* auf. Die zweite Phrase enthält in der Summe dieselben *bol* wie Modellphrase 7 (sechsmal *dhā*, fünfmal *tiṭa*), eine musikalische Verwandtschaft besteht aber kaum, da die *bol* ganz anders gruppiert sind und die rhythmische Struktur deutlich komplexer ist. Die Elemente sind alle bekannt, sie scheinen aber frei angeordnet und erinnern dadurch an die Phrasen bei Anthony Dass. Die dritte Phrase enthält mit der *bol*-Gruppe *dhāgetiṭa* erneut ein ungewöhnliches Element,<sup>635</sup> vor allem aber besitzt sie eine komplizierte Struktur, die schon in Kapitel 4.1 thematisiert wurde. Die einfachste Herleitung von bekannten Phrasen lautet wie folgt: von zwei aufeinanderfolgenden Phrasen O werden die vier letzten der ersten und die sechs ersten der zweiten durch die *bol*-Sequenz von Modellphrase 2 ohne Schlussformel ersetzt.

O~ *tiṭa dhātilṭa tiṭa dhātiṭa* ~O

Eine solche Technik der Phrasenkonstruktion lässt sich allerdings nirgends in den hier untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen nachweisen, und so stellt sich die Frage, ob es sich bei dieser Phrase um ein realistisches Beispiel handelt.

Von den 30 verschiedenen Variationsphrasen bei Wegner gehen 12 unmittelbar auf Modellphrasen oder *dohrā*-Bildungen von O zurück, sieben weitere wurden oben besprochen. Fünf der verbleibenden bilden eine Anpassung des Themas an die anderthalbfache *bol*-Dichte mit einem eigenen kurzen *vistār* (Var. 2-6):

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭatiṭa dhātiṭa dhāgena dhāgedhināgena*  
 {*dhātiṭa dhāgena dhāgedhināgena*}  
 {*dhāgedhināgena*} *dhātiṭa dhāgena dhāgedhināgena*  
*dhiṭa dhādhīṭa dhāgena dhināgena dhātiṭa dhāgena dhāgedhināgena*  
 {O<sub>2</sub>}<sup>3</sup>

Die erste Phrase stimmt in ihrer ersten Hälfte mit der Anpassung an die anderthalbfache *bol*-Dichte bei Pradhan überein, die zweite Hälfte entspricht genau der um eine *bol*-Gruppe verkürzten Variante von Phrase O, die Thirakwa in einer seiner Versionen von Modellphrase 4 verwendet. Die zweite Phrase ist eine *dohrā*-Bildung zur zweiten Hälfte der ersten, die dritte eine *dohrā*-Bildung zur Hälfte dieser Hälfte. Die vierte kombiniert beide bei Thirakwa auftauchenden verkürzten Varianten von Phrase O miteinander, die fünfte lässt sich nur auf Phrase O direkt zurückführen und knüpft nicht unmittelbar bei den vorangehenden an.

<sup>635</sup> Vgl. Kapitel 7.1.2, wo das Erscheinen dieser *bol*-Gruppe bei Latif Ahmed und Zakir Hussain besprochen wird.



Nicht nur die *dohrā*-Technik, sondern auch alle Phrasen bzw. Phrasenhälften sind aus den transkribierten *qāyḍā*-Interpretationen bekannt.

Die restlichen sechs Phrasen bei Wegner sind hingegen ungewöhnlich konstruiert (Var. 10, 15-17, 21, 23):

*dhādhātiṭa dhāge dhādhātiṭa dhāgedhināgena*  
*tiṭa dhā-- dhātiṭa dhā-- dhādhā dhātiṭa*  
*tiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhā-- dhādhā dhātiṭa*  
*dhādhā dhātiṭa dhātiṭa dhā-- dhādhā dhātiṭa*  
*ghenā- dhā ghenā- dhā ghenā dhāgedhināgena* (in Kombination mit anderen Phrasen)  
*dhiṭa dhāgedhinā dhiṭa dhāgedhinā dhiṭa dhiṭa*

Die erste Phrase ist mit den Wiederholungsstrukturen innerhalb der Phrase O verwandt, ihre Besonderheit liegt im Beginn auf der siebten Silbe von O. Das Zusammentreffen von *dhāge* und *dhādhā* ist außerdem nirgendwo sonst anzutreffen, überhaupt wird *dhāge* nur in der seltenen und Mainkar zufolge „fehlerhaften“ Konstellation *dhāgetiṭa*<sup>636</sup> sowie an einer einzigen Stelle bei Afaq Hussain (a14m5-6) aus dem Kontext der Schlussformel gelöst. Die drei nächsten Phrasen bauen aufeinander auf: das erste *dhā--* der ersten wird in der zweiten durch *dhātiṭa* ersetzt, in der dritten zusätzlich das erste *tiṭa* durch *dhādhā*. Die dritte, das heißt die vierte in der Auflistung, lässt sich am ehesten auf bekannte Phrasen zurückführen: sofern auch das verbleibende *dhā--* als Ersatz für *dhātiṭa* interpretiert wird, handelt es sich um eine weitere Permutation von {O<sub>1</sub>}, die zu den vier in Kapitel 7.1.2 aufgelisteten hinzukommt.

{O<sub>1</sub>}:        *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhātiṭa dhādhā*  
 SM, ZH:     *dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhādhā dhātiṭa*  
 NK:         *dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa*  
 SC:         *dhādhā dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa*  
               *dhādhā dhātiṭa dhātiṭa dhā-- dhādhā dhātiṭa*     GW

Die fünfte Phrase bei Wegner in obiger Auflistung enthält die *bol*-Gruppe *ghenā-*. Sie lässt sich von der Schlussformel ableiten, deren beide letzten Silben sie unmittelbar wiederholt, genau wie bei Nizamuddin oder Shankar Ghosh. In den untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen taucht sie nie mit nachfolgender Pause auf, in anderen *qāyḍā*-Kompositionen hingegen schon, beispielsweise in einem bekannten *Ajrādā-qāyḍā* (*ghenā- dhāgena dhātraka ...*). Alternativ ließe sie sich auch auf *dhāgena* zurückführen, die Pause bzw. Dehnung von *nā* widerspricht aber dem vollkommen unbetonten Charakter der letzten Silbe von *dhāgena*, weshalb ich auch *ghenā-* notiert habe (Wegner unterscheidet nicht zwischen kurzem und langem „a“). Die letzte

<sup>636</sup> Vgl. Mainkar 2008: 99, sowie Kapitel 7.1.2.

Phrase schließlich erinnert an die in Kapitel 7.1.2 analysierten singulären Strukturen mit Schwerpunkt auf der Schlussformel, außerdem ist sie verwandt mit der *dohrā*-Bildung von *O*<sub>2</sub>, die in Wegners Variationenfolge unmittelbar vorangeht:

{*O*<sub>2</sub>}:            {*dhīṭa dhāgedhināgena*}  
 Var. 23:        {*dhīṭa dhāgedhinā*}                    *dhīṭa dhīṭa ...*

Von den sechs Phrasen bei Stewart wurden folgende vier noch nicht besprochen:

*dhātiṭa dhā-dhā dhātiṭa dhā-dhā dhādhātiṭa*  
*dhātiṭa dhā- dhātiṭa dhā-- dhātiṭa ṭiṭa*  
*ṭiṭatiṭa dhāgetiṭa gena dhāgetiṭa gena | dhādhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetināgena*<sup>637</sup>  
*dhā-- dhātiṭa dhā- dhātiṭa dhātiṭa gena | dhā-- dhātiṭa gena dhāti dhāgetināgena*

Stewart gibt zu allen Phrasen eine Gliederung an. Bei der ersten Phrase in obiger Auflistung lautet diese 3 2, 2 2 2, 3 2, die Gliederung der anderen Phrasen weicht nicht von meiner ab. Nach den in Kapitel 1.4 erörterten Prinzipien müsste es eigentlich, ausgehend von den „Wörtern“ des Themas, *dhātiṭa dhā- dhādhātiṭa dhā- dhādhā dhātiṭa* lauten. Sofern diese Gliederung aber nicht aktiv durch die Spielweise des *bāyā*, die Agogik und/oder Lautstärkenakzente hervorgehoben wird, legt die exakte Wiederholung der ersten sechs Silben die von mir gewählte Gliederung 3 3 3 3 4 nahe.<sup>638</sup> Es handelt sich demnach um die bekannte Akzentstruktur von Modellphrase 7, die freie Verwendung einzelner *dhā*-Schläge und deren Dehnung um einen Silbenwert ist aber vor dem Hintergrund der von mir transkribierten *qāyḍā*-Interpretationen ungewöhnlich. Für die zweite Phrase, bei der Stewarts Gliederung mit meiner übereinstimmt, gilt dies in etwas geringerem Maße, da hier Zwei- und Dreisilber, wie sie sich vom Thema ableiten lassen, erkennbar bleiben. Sie enthält dieselben Elemente wie die Variationen 15 und 16 von Wegner in obiger Auflistung, sofern *dhā-* als Ersatz für *dhādhā* und *dhā--* als Ersatz für *dhātiṭa* betrachtet wird. Die dritte und vierte Zeile bestehen beide aus einer Kombination zweier voneinander unabhängiger Phrasen. Die zweite Phrase der dritten Zeile ist eine einfache Permutation von *O*, die drei anderen Phrasen enthalten aber ungewöhnliche *bol*-Gruppen: *dhāgetiṭa* wurde weiter oben besprochen und findet sich nur in unkonventionellen Kontexten bei Zakir Hussain und Latif Ahmed; der Zweisilber *gena* taucht so wie hier, nämlich ohne direkten Bezug zur Schlussformel, in den untersuchten *qāyḍā*-In-

<sup>637</sup> Stewart notiert nur die den ersten Buchstaben jeder Silbe, die Schlussformeln lauten dgtn. Es ist nicht klar, weshalb die Schlussformeln bei *gena* erneut zu *khulā* übergehen, möglicherweise handelt es sich um einen Schreibfehler.

<sup>638</sup> Die Wiederholung der sechs Silben bewirkt eine erste Gliederung in 6+6+4 Silben, innerhalb des Sechssilbers sind es die relative Akzentuierung von *dhā* im Verhältnis zu *ṭiṭa*, sowie die Dauernakzentuierung von *dhā-*, durch die eine weitere Gliederung in 3+3 entsteht.

terpretationen nur bei Ghosh auf, dort aber als Abspaltung der besonderen, von der Schlussformel abgeleiteten *bol*-Gruppe *ghenānānā*; die *bol*-Gruppe *dhāti* ist nur in wenigen singulären Strukturen anzutreffen, die in Kapitel 7.1.2 besprochen werden.

Zwei Drittel der Phrasen bei Stewart weichen demnach mehr oder weniger deutlich von den vorherrschenden Strukturen in den untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen ab. Insbesondere für die mehrfache Verwendung des isolierten Zweisilbers *gena* gibt es keine vergleichbaren Beispiele. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass Stewart bei der Besprechung von *peškār* eine vollständig selbstkomponierte Variationenfolge analysiert:

The 12 *paltās* and 2 *cadential paltās* were composed by myself to give a basic conception of these areas. Although no actual *peškār* performance was copied verbatim, I have learned and have performed several *peškār*, and *peškār*-related elaborative pattern and have analyzed the procedures and contents of many.<sup>639</sup>

Die Methode, selbstkomponierte Musik zu analysieren, um eine Musiktradition zu erforschen, ist fragwürdig: Stewart behauptet umfassende Kenntnisse des Gegenstandes, ohne diese Behauptung plausibel zu machen. Zu ihren beispielhaften Variationen zum Delhi-*qāyḍā* 1 fehlt zwar ein entsprechender Hinweis, bzw. überhaupt jeder Hinweis auf eine Quelle, Zweifel an ihrer Aussagekraft scheinen aber vor diesem Hintergrund angebracht.

Bei Emam Mehrdad ist die Ausgangslage eine andere, seine Variationenfolge geht explizit auf Unterricht bei Inam Ali Khan im Januar 1982 zurück.<sup>640</sup> Inam Ali war *khalīfā* des Delhi-*gharānā* und unter anderem Lehrer von Latif Ahmed und Sudhir Mainkar, außerdem führte James Kippen mehrere Gespräche mit ihm.<sup>641</sup> Überraschenderweise tauchen von 16 Phrasen bei Mehrdad nur zwei in den von mir untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen auf, nämlich eine *dohrā*-Bildung und eine Permutation von O. Die restlichen 14 sind nach keinem der in Kapitel 7.1.1 dargestellten, vorherrschenden Variationsprinzipien konstruiert, sondern wären unter „singuläre Strukturen“ einzuordnen. Einige weisen durchaus Ähnlichkeiten mit weiter oben analysierten Phrasen auf, andere sind ungewöhnlich gebaut. Sie werden im Folgenden in ihrer originalen Reihenfolge besprochen, gruppiert nach dem wechselnden Anfangsklang.

*dhātiṭa dhā- dhā- dhātiṭa dhāgedhināgena*  
*dhātiṭa dhādhādhā- dhātiṭa dhāgedhināgena*  
*dhādhā- dhādhādhā- dhātiṭa dhāgedhināgena*

<sup>639</sup> Stewart 1974:182.

<sup>640</sup> Vgl. Mehrdad o. J.: comments, S. 2.

<sup>641</sup> Vgl. Kippen/Bel 1984: 28.

Die synkopierten *dhā*-Schläge der ersten Phrase erinnern an Keramatullah (Phrase b) und Shankar Ghosh (a17). Bei der nächsten wird ein *dhā* anstelle einer Dehnung eingefügt, bei der übernächsten das erste *dhātiṭa* durch *dhādhā*- ersetzt. Die letztgenannte *bol*-Gruppe taucht im Kontext des Delhi-*qāyda* 1, wie oben erwähnt, nur in der Literatur bei Wegner und in Zakir Hussains *qāyda*-Interpretation auf, die *bol*-Gruppe *Dhādhādhā*- in der zweiten und dritten Phrase ist sonst nirgendwo anzutreffen.

*ṭiṭa ṭiṭa dhā-- dhātiṭa dhā- dhādhātiṭa*  
*ṭiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhā- dhādhātiṭatiṭa*  
*ṭiṭa dhāgedhinā ṭiṭa ṭiṭa dhāgedhināgena*  
*ṭiṭa ṭiṭa dhātiṭa dhātiṭa ṭiṭa dhādhātiṭa*

Die vierte Phrase in obiger Auflistung enthält nur die bekannten Haupt-„Wörter“ des Themas. Sie sind scheinbar vollkommen frei angeordnet und erinnern somit stark an Phrasen bei Anthony Dass, einem Schüler von Inam Alis Onkel Munnu Khan, der auch von Inam Ali Unterricht erhalten hatte. Für die erste und zweite Phrase gilt das Gleiche, sie enthalten aber anstelle eines *ṭiṭa* das generell nicht so häufig anzutreffende, um einen Silbenwert gedehnte *dhā*-. Es kann hier kaum als Ersatz für *dhādhā* gedeutet werden, im Unterschied etwa zu entsprechenden Stellen bei Mainkar (a4v1 und Phrase F), bei denen es sich um Permutationen von O handelt. Die dritte Phrase schließlich gleicht den in Kapitel 7.1.2 unter „singuläre Strukturen mit Schwerpunkt auf der Schlussformel“ besprochenen Phrasen, sie ist sogar identisch mit der zweiten Hälfte einer doppelt so langen, komplexeren Phrase bei Ghosh/Bose (a14).

*gena dhināgena gena gena dhāgedhināgena*  
*gena dhāgena gena dhāgena dhāgedhināgena*  
*gena gena dhāgena dhātiṭa dhāgedhināgena*  
*gena dhāgena ṭiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*

Die vier nächsten Phrasen beginnen alle mit dem abgespaltenen Zweisilber *gena*, und da sie in der Abfolge der *khālī-bharī*-Zyklen jeweils auf eine bei Mehrdad nicht ausnotierte, aber hinzuzudenkende Phrase O folgen, ist *gena* am Beginn der Phrasen, anders als bei Stewart, immer eine unmittelbare Wiederholung der letzten beiden Silben einer Schlussformel. Die erste Phrase erinnert an ähnliche Bildungen bei Keramatullah (a15m11-12) und Nizamuddin (a8). Die drei anderen Phrasen hingegen sind ungewöhnlich, insbesondere die zweite der Auflistung, bei der *gena* auf *dhāgena* folgt, was sonst nirgendwo anzutreffen ist. Die Gliederung in zwei Zwei- und zwei Dreisilber plus Schlussformel erinnert an die Modellphrasen 1 und 2, die Verwendung von *dhāgena* an deren Varianten bei Thirakwa. Ersetzt man alle ver-

einzelnen *gena* durch *tiṭa*, was bei der letzten Phrase bei einem der *gena* ohnehin der Fall ist, so erhält man bei der zweiten Phrase exakt Thirakwas Phrase D, bei der dritten, sofern man zusätzlich *dhāgena* und *dhātiṭa* vertauscht, Thirakwas Variante von Modellphrase 1, und bei der vierten etwas zwischen Thirakwas Phrase D (zweimal *dhāgena*) und der Modellphrase 2 (zweimal *dhātiṭa* oder *dhādhiṭa*). *Gena* wird demnach hier bei Mehrdad/Inam Ali als frei verfügbarer Baustein behandelt, wie sonst in allen von mir untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen nur der Zweisilber *tiṭa*. Bei den drei letzten Phrasen geschieht dasselbe mit dem Zweisilber *dhinā*:

*dhināgena dhinā dhādhiṭa dhāgedhināgena*  
*dhinā dhinā dhādhinā dhātiṭa dhāgedhināgena*  
*dhinā dhādhinā dhātiṭa dhinā dhādhinā dhātiṭa*

Nur bei Keramatullah wird *dhinā* auf ähnliche Weise verselbständigt, das heißt losgelöst von einem vorangehenden *dhāge*, *dhā* oder *dhāgena*, oder einem folgenden *gena*, und zwar in einigen wenigen am Ende von Kapitel 7.1.2 besprochenen Phrasen.<sup>642</sup> Abgesehen von dieser *bol*-Gruppe ist die erste Phrase eine Variante von Modellphrase 8, die zweite von Modellphrase 1, und die dritte besteht aus zwei identischen Hälften, gleicht insofern einer *dohrā*-Bildung.

Die Phrasen bei Mehrdad/Inam Ali zeigen demnach drei unterschiedliche Eigenschaften: einige machen ungewöhnlichen Gebrauch von um einen Silbenwert gedehnten *dhā*-Schlägen; andere verwenden zwar nur die Kernelemente des *qāyḍā*, ordnen diese aber – ähnlich wie manche Phrasen bei Anthony Dass – auf ungewöhnliche Weise an; und wieder andere lösen *gena* oder *dhinā* aus der Schlussformel, was in dieser Weise in den untersuchten Interpretationen des Delhi-*qāyḍā* 1 nicht anzutreffen ist, auch nicht bei Latif Ahmed Khan und Sudhir Mainkar, beide Schüler von Inam Ali Khan. Dass und Mainkar vermeiden überdies die *bol*-Gruppe *dhāgena* vollständig, und Mainkar legt ein klares Hauptgewicht auf Permutationen von O, die bei Mehrdad/Inam Ali keine hervorstechende Rolle spielen.

Eine eindeutige Verwandtschaft zeigt sich hingegen zwischen den Phrasen bei Mehrdad und Inam Alis in Kapitel 4.6 besprochener Interpretation des Delhi-*qāyḍā* 2: auch dort werden *dhinā* und *gena* isoliert und an den Anfang von Phrasen gestellt, und die Abfolge der Phrasenanfänge orientiert sich in beiden Fällen ungefähr an der Reihenfolge der *bol* im Thema.

<sup>642</sup> Tritt *dhādhinā* am Ende einer Phrase auf, liegt es insbesondere bei einfacher *bol*-Dichte nahe, eine *peškār*-Schlussformel anzunehmen, wie bei einer Variante von Modellphrase 7 bei Nizamuddin (NK-1.1 a4v3) und bei den unter „*peškār*-artige Sequenzen“ in Kapitel 7.1.4 besprochenen Phrasen bei Keramatullah.

Verblüffend ist, dass Kippen zur Verwendung der Schlussformel explizit schreibt, sie sei Inam Ali Khan zufolge im Delhi-*gharānā* strikt der kadenziellen Funktion am Ende einer *khālī-bharī*-Hälfte vorbehalten,<sup>643</sup> während sie in acht von sechzehn Variationsphrasen bei Mehrdad/Inam Ali sowie am Beginn von Inam Alis Interpretation des Delhi-*qāyda* 2 in fragmentierter Form verarbeitet wird. Dabei fallen die Gespräche von Kippen und Inam Ali in dieselbe Zeit wie Mehrdads Unterricht.<sup>644</sup> Eindeutige Schlüsse lassen sich aus dieser Diskrepanz nicht ziehen. Zwar ist denkbar, dass sowohl die *qāyda*-Interpretation bei Gottlieb als auch die Beispielvariationen bei Mehrdad eher nach pädagogischen als nach künstlerischen Kriterien ausgesucht bzw. komponiert wurden – dafür spricht unter anderem die didaktisch wirkende Reihenfolge –, dies erklärt aber nicht, weshalb sie grob gegen *qāyda*-Regeln des Delhi-*gharānā* verstoßen sollten.

Ein klares Bild einer spezifischen Delhi-Tradition ergibt sich jedenfalls weder aus den untersuchten *qāyda*-Interpretationen von Inam Ali, Latif Ahmed, Mainkar und Dass, noch aus der Literatur, in der sich Mehrdad und Kippen widersprechen. Außerdem lässt sich festhalten, dass Inam Ali, sofern die Interpretation des Delhi-*qāyda* 2 bei Gottlieb und die Variationenfolge bei Mehrdad seine Ansichten adäquat widerspiegeln, keinen nennenswerten Einfluss auf seine Zeitgenossen hatte (er lebte von 1924 bis 1990, wurde also sechs Jahre nach Karamatullah und ein Jahr vor Dutta geboren) – zumindest den hier untersuchten *qāyda*-Interpretationen nach zu urteilen.

### Zusammenfassung

Tabelle 7 zeigt, welchen Variationstechniken die Phrasen in der Literatur zuzuordnen sind.<sup>645</sup> Es handelt sich im Unterschied zu Tabelle 5 auf Seite 377 nicht um Prozentsätze. Eine genau analoge Berechnung hätte wenig Aussagekraft, die beiden Tabellen lassen sich ohnehin kaum vergleichen, weil die Variationsphrasen in der Literatur – auf unterschiedliche Weise – pädagogischen Kontexten entstammen und keinen künstlerischen Anspruch erheben (können). Auch die Zahlen in Tabelle 7 untereinander lassen sich nur schwer vergleichen, aus den oben genannten Gründen, dass sich die Anzahl der Phrasen bei den Autorinnen und Autoren stark unterscheidet und die wenigsten als beispielhafte Variationenfolge gedacht sind.

<sup>643</sup> Vgl. Kapitel 4.2 und Kippen 1988b: 168.

<sup>644</sup> Die erste Erwähnung bei Kippen findet sich in Kippen/Bel 1984, S. 28; Mehrdads Unterricht fand im Januar 1982 statt.

<sup>645</sup> Bei Kippen sind O' und die bloße Veknüpung zweier Phrasen durch *tīṭa* am Ende der Schlussformel nicht eingetragen.

	NG	RG	RS	EM	JK	DC	LL	GW	SM
1. ...{.....}....	2	2	1	1	5	4	6	9	2
2. M1/M2 und Perm.					2		1	2	
3. Permutation von O				1	1				3
4. 3 Teilphrasen								5	
5. Modellphrase 8									1
singuläre Strukturen	1	2	5	14	7		2	9	
Anpassung an <i>bol</i> -Dichte								5	
Einschübe mit <i>laykāri</i>									
Akzentmuster									
<i>peškār</i> -artige Sequenzen									
Phrasen mit fremden <i>bol</i>									

**Tabelle 7** Zuordnung der Phrasen in der Literatur zu den Variationstechniken

Abgesehen von Mainkars besonderem Interesse für Permutation fällt auf, dass die Modellphrasen 1 und 2 im Vergleich zu den *qāyda*-Interpretationen unterrepräsentiert sind und ansonsten vor allem die Wiederholungen innerhalb von O und die singulären Strukturen dominieren. Letztere sind sogar verhältnismäßig stärker vertreten als in den *qāyda*-Interpretationen. Ein Großteil ähnelt den in Kapitel 7.1.2 besprochenen Phrasen mit singulärer Struktur, einige Phrasen bei Kippen, Wegner und vor allem bei Mehrdad und Stewart zeigen aber auch besondere Eigenschaften, die in den *qāyda*-Interpretationen so nicht anzutreffen sind. Der Unterschied besteht in erster Linie darin, dass die Phrasen mit singulärer Struktur in der Literatur komplexere Anordnungen der originalen *bol dhā* und *tiṭa* enthalten, außerdem freieren Gebrauch der kurzen Schlussformelfragmente *dhāge*, *dhinā* und *gena* zeigen, sowie von einzelnen Pausen bzw. Dehnungen um einen Silbenwert nach *dhā*. Hingegen finden sich, anders als in den *qāyda*-Interpretationen, keine Phrasen mit *laykāri* durch einzelne überzählige oder fehlende Silben, und nur wenige aus den viersilbigen Schlussformelfragmenten *dhāgedhinā* und *dhināgena* gebildete Phrasen. Die fremde *bol*-Gruppe *dhāgena* taucht bei Wegner in den Modellphrasen 1 und 4 sowie bei Mehrdad auf, *dhāti* und *dhāgetiṭa* bei Stewart, die *bol*-Gruppe *dhiṭiṭa* hingegen fehlt. Somit setzen die in der Literatur anzutreffenden Variationsphrasen, wo sie von den vorherrschenden Variationsprinzipien abweichen, andere Akzente als die untersuchten *qāyda*-Interpretationen.

## 7.2 Variationstechniken ohne Änderung der *bol*-Reihenfolge

In Tabelle 5 auf Seite 377 und im ganzen Kapitel 7.1 sind nur Variationstechniken berücksichtigt, bei denen sich die Reihenfolge der *bol* im Vergleich zur Phrase O ändert. Die Literatur zur *tablā*-Musik beschränkt sich fast vollständig auf diesen Aspekt des *vistār*, und

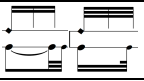

der Umfang von Kapitel 7.1 zeigt, wie zentral er tatsächlich für die *qāyḍā*-Interpretationen ist. Er deckt aber keineswegs das gesamte Spektrum der relevanten Variationstechniken ab, in manchen Fällen ist er sogar anderen Aspekten gegenüber zweitrangig. Um diese soll es im Folgenden gehen. Dabei lässt sich nicht immer scharf trennen zwischen stilistischen Merkmalen, die generell zum klanglichen und artikulatorischen Reichtum beitragen, und Variationen, die eine substantielle Erweiterung des Themas darstellen.

### 7.2.1 Spielweise des *bāyā*

Die Zusatzschläge, dynamischen Abstufungen, Akzente und Glissandi im *bāyā* tragen wesentlich zur Artikulation der *bol*-„Wörter“ und -Sequenzen, aber auch zum Ausdruck und zum Grad der Lebendigkeit einer *qāyḍā*-Interpretation bei. Bei manchen Spielern wechseln die Nuancen und Varianten von *bol*-Gruppe zu *bol*-Gruppe und von Phrase zu Phrase, und im selben Maß, in dem es nur annäherungsweise möglich ist, sie zu notieren, sind sie im Vergleich zu den *bol*-Strukturen auch weniger leicht auf abstrakte, miteinander vergleichbare Formeln zu bringen. Auf die in Kapitel 6 detailliert besprochenen Eigenheiten einzelner *qāyḍā*-Interpretationen wird deshalb hier nicht erneut umfassend Bezug genommen, sondern stattdessen werden vier für mehrere Spieler typische *bāyā*-Spielweisen exemplarisch herausgegriffen, um so die wichtigsten stilistischen Unterschiede und ihre Bedeutung für den *vistār* herauszuarbeiten.

Tabelle 8 zeigt das Auftreten dieser *bāyā*-Techniken bei den Spielern. Tritt eine davon nur ganz vereinzelt auf, so wurde sie in der Tabelle nicht berücksichtigt. Die ersten beiden Zeilen beziehen sich auf hinzugefügte Schläge, die in der Rezitation bzw. in der *bol*-Notation nicht wiedergegeben werden. In der ersten Zeile handelt es sich um Schläge am Ende einer *bol*-Gruppe (in einfacher *bol*-Dichte nach, in doppelter zusammen mit dem letzten *dāyā*-Schlag), in der zweiten um die Diminution von *dhāge* in einfacher *bol*-Dichte. Die dritte Zeile betrifft die Änderung von *tiṭa* zu *dhiṭa*, die vierte Sequenzen mit einem eigenen *bāyā*-Schlag oder mit einer regelmäßigen Druckveränderung pro *bol*, die rhythmisch unabhängig ist von der Gliederung der *dāyā*-Schläge. Ein eingeklammertes Kreuz in der ersten Zeile bedeutet, dass anstelle der Zusatzschläge nur entsprechende rhythmische Druckakzente vorliegen, in der vierten Zeile, dass der *bāyā* nur für einen Teil einer Phrase durchgängig gespielt wird.



	AT	HK	KK	KD	NK	AH	BG	SG	SB	SM	LA	AD	ZH	SC	AB	AP
			(X)	X	X	X	X						X	(X)	X	X
					X	X					X		X	X	X	X
<i>dhiṭa</i>	X		X			X	X	X	X						X	X
durchgängiger <i>bāyā̃</i>			(X)		X	X		X					(X)			

**Tabelle 8** Hinzugefügte *bāyā̃*-Schläge und -Glissandi

Auffällig ist, dass die am stärksten mit den westlichen *tablā*-Traditionen (Delhi- und *Ajrāḍāgharānā*) assoziierten Spieler bzw. Theoretiker, also Habibuddin, Mainkar, Latif Ahmed und Dass, keinen oder kaum Gebrauch von zusätzlichen *bāyā̃*-Schlägen machen, während die meisten überwiegend mit den östlichen Traditionen verbundenen Spieler insbesondere *dhiṭa* verwenden.<sup>646</sup> Nizamuddin und Afaq Hussain sind die beiden ersten Spieler in der nach Geburtsdatum chronologischen Anordnung, bei denen die Diminution der Schlussformel vorkommt, und auch die ersten, bei denen der durchgängige *bāyā̃* eine prominente Rolle spielt. Insbesondere Nizamuddin setzt, wie in Kapitel 6.5 beschrieben, die zusätzlichen *bāyā̃*-Schläge und Glissandi geradezu exzessiv und als eine der zentralen Variationstechniken ein, den Zweisilber *dhiṭa* verwendet er allerdings nicht. Dessen Erscheinen deckt sich dafür fast vollständig mit dem von Modellphrase 1 und/oder 2, wie ein Vergleich mit Tabelle 4 auf Seite 338 in Kapitel 7.1.1 zeigt. Die einzigen Ausnahmen sind Mainkar und Latif Ahmed, bei denen die genannten Modellphrasen aber im Vergleich zu den acht anderen Spielern nur von marginaler Bedeutung sind. Umgekehrt beschränkt sich die Verwendung von *dhiṭa* bei den meisten dieser acht Spieler weitgehend auf die beiden Modellphrasen und mit diesen verwandte Phrasen. Bei nach dem Wiederholungsprinzip konstruierten Phrasen wird *tiṭa* hingegen selten zu *dhiṭa* abgeändert.<sup>647</sup> Spieltechnische Gründe kommen hierfür nicht infrage, ein Grund könnte aber sein, dass der Zweisilber *tiṭa* bzw. *dhiṭa* in Modellphrase 1 und 2 besonders in den Fokus gerückt ist bzw. gerückt werden soll: er taucht viermal auf statt dreimal wie in Phrase O, und seine Selbständigkeit wird durch die zusätzlichen *bāyā̃*-Schläge noch betont. Vor allem aber lässt die Übereinstimmung im Auftreten von Phrasenstruktur und Spieltechnik darauf schließen, dass beide entlang derselben Lehrer-Schüler-Beziehungen oder anderer Formen der Beeinflussung Verbreitung fanden. Die drei folgenden Transkriptionsaus-

<sup>646</sup> Ich gehe von der Annahme aus, dass Yogesh Samsi auch bei der Spielweise des *bāyā̃* die Vorgaben von Sudhir Mainkar umgesetzt hat.

<sup>647</sup> Ausnahmen finden sich bei Keramatullah (M5), Nizamuddin ({O<sub>2</sub>}), Afaq Hussain (Ableitung von M3), und in wenigen Phrasen bei Ghosh/Bose.

züge zeigen die wichtigsten Varianten von Modellphrase 1 (alle Auszüge sind in doppelter *bol*-Dichte; bei Ghosh und später in Abb. 7.8 beträgt diese wegen des doppelten Grundtempos vier statt acht *bol* pro *mātrā*):

| dhīṭadhiṭa dhādhīṭa dhā|gena dhāge tinākena |

**Abb. 7.3** Thirakwa-11 a2m3-4

| dhi ṭa dhi ṭa dhāṭiṭa dhā|ṭiṭa dhāge tinākena |

**Abb. 7.4** Afaq Hussain-1.2 a4m3-4

| dhiṭa dhiṭa dhā ṭiṭa dhā|ṭiṭa dhāge tinākena |

**Abb. 7.5** Shankar Ghosh-3.18 a15v2

Bei Ghosh sind alle Glissandi weich und hinzugefügte Schläge finden sich nur beim Zweisilber *dhiṭa*, so dass alle rhythmischen *bāyā*-Impulse auf den Beginn der *bol*-Gruppen *dhiṭa* und *dhāṭiṭa* fallen. Thirakwa und Afaq Hussain spielen die Glissandi bei *dhiṭadhiṭa* rhythmisiert, die Dreisilber erhalten aber bei letzterem am Ende einen Impuls, bei ersterem hingegen auf die zweite Silbe. Die beiden Dreisilber sind von einem Spieler jeweils identisch gestaltet, obwohl es sich bei Thirakwa um zwei verschiedene *bol*-Gruppen handelt.

Die etwas häufiger auftretende Modellphrase 2 zeigt mehr Varianten, die Ausschnitte in Abb. 7.6 bis Abb. 7.13 zeigen sie deshalb von jedem der acht Spieler, die *dhiṭa* verwenden, mit einer jeweils typischen Spielweise des *bāyā*. Dass manche Schlussformeln von *khulā* zu *band* wechseln und andere nicht spielt hier keine Rolle. Die Auszüge sind nach zunehmender Selbstständigkeit des *bāyā* geordnet.

Shankar Ghosh und Shyamal Bose heben die Zwei- und Dreisilber hervor, wie sie sich direkt aus dem Thema ableiten lassen, also die „Wörter“ *dhāṭiṭa* und *dhiṭa*. Der *bāyā* erhält deshalb keine besondere Selbstständigkeit.

dhīṭa dhātiṭa dhīṭa dhātiṭa dhāge tinākena

Abb. 7.6 Shankar Ghosh-3.18 a14v2

dhīṭa dhātiṭa dhīṭa dhātiṭa dhāge dhināgena

Abb. 7.7 Shyamal Bose a26m3-4

Thirakwa spielt den *bāyā* bei *dhā* schwächer und fügt zu jedem *tiṭa* einen *bāyā*-Schlag hinzu, trennt den Zweisilber *dhiṭa* somit ein Stück weit vom ursprünglichen „Wort“ *dhātiṭa* ab. Außerdem spielt er die Glissandi bei der unmittelbaren Wiederholung von *dhiṭa* stärker rhythmisiert. Der *bāyā* hat demnach einen größeren Einfluss auf die Gruppierung der *bol* als bei Ghosh und Bose, dennoch ist er an den *dāyā* gekoppelt und bildet stets eine Einheit mit ihm.

dhīṭa dhādhiṭa dhīṭa dhādhiṭa dhāge tinākena

Abb. 7.8 Thirakwa-1.6 a5v1

Die Spielweisen von Afaq Hussain und Bhai Gaitonde ähneln jener von Thirakwa: Gaitonde, Schüler von Thirakwa, lässt die Schläge bei *dhā* sogar ganz weg und spielt außerdem weniger und weichere Glissandi. Afaq Hussain rhythmisiert die Glissandi hingegen konsequent, spielt das zweite *dhātiṭa* aber ohne Zusatzschlag und hebt somit das originale „Wort“ hervor. Dadurch wirkt der mittlere Viersilber *dhiṭadhīṭa* im Vergleich zu Thirakwa noch deutlicher und bewusster als Motiv hervorgehoben, so dass ein starker Bezug zur unmittelbar folgenden Modellphrase 1 entsteht, die mit dem identisch gespielten *dhiṭadhīṭa* beginnt.

dhīṭa dhādhiṭa dhīṭa dhātiṭa dhāge dhināgena

Abb. 7.9 Afaq Hussain-1.2 a6m13-14

4

dhīṭa dhādhīṭa dhīṭa dhādhīṭa dhāge dhināgena

**Abb. 7.10** Bhai Gaitonde a4m1-2

Abhijit Banerjee spielt ähnlich wie Shankar Ghosh und Shyamal Bose (alle drei waren Schüler von Jnan Prakash Ghosh), ein auffälliger Unterschied besteht aber darin, dass er das erste *ṭiṭa* ohne *bāyā̃* spielt, bzw. mit einem auf das folgende *dhā* zielenden Vorschlag bei *ṭa*. Dies hängt auch mit einer bei Banerjee mehrfach auftretenden, nur sechs Silben umfassenden *band*-Phase zusammen. Im vorliegenden Fall in a6v1 umfasst sie das Ende von Phrase O und den Beginn von Modellphrase 2, und erzeugt so einen „Minizyklus“ in der *bharī*-Hälfte des eigentlichen *khālī*-*bharī*-Zyklus (hier mit Hervorhebung der *band*-Phase):<sup>648</sup>

*dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgetinākena | ṭiṭa dhāṭiṭa dhīṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena*

ṭiṭa dhāṭiṭa dhīṭa dhāṭiṭa dhāge tinākena

**Abb. 7.11** Abhijit Banerjee a6m3-4

Aneesh Pradhan beginnt Modellphrase 2 ebenfalls mit *ṭiṭa*, und zwar im Unterschied zu Banerjee unabhängig von einer allfälligen *band*-Phase (der *bāyā̃*-Schlag zu Beginn der ersten *mātrā* in Abb. 7.12 ist von einer vorangestellten Schlussformel übergebunden). Die Auslassung des *bāyā̃*-Schlags bei *dhā* erinnert an Bhai Gaitonde, die kräftigen, rhythmisierten Glissandi an Thirakwa. Eine Besonderheit ist jedoch, dass er die Glissandobewegung bis in die *bol*-Gruppe *dhāṭiṭa* fortsetzt. Dadurch ist sie nicht fest mit bestimmten *dāyā̃*-Schlägen zu „Wörtern“ gekoppelt, sondern bildet, mehr als bei den anderen Spielern, ein unabhängiges motivisches Element.

<sup>648</sup> Vgl. zu Banerjees unkonventionellem Einsatz des *khulā*-*band*-Kontrasts Kapitel 6.15.

15

tīṭa dhādhīṭadhīṭa dhā tīṭa dhāge dhināgena

Abb. 7.12 Aneesh Pradhan-1.2 a15m1-2

Bei Pradhan besitzt der *bāyā* zwar eine motivische Eigenständigkeit gegenüber dem *dāyā*, er steht aber nicht quer zur Gliederung der *bol*-Wörter, denn jeder Schlag und jeder Beginn eines Glissandos fällt entweder auf *dhā* oder *dhi*, das heißt auf den Beginn der kleinsten Einheit. Keramatullah geht dagegen noch einen Schritt weiter. Abb. 7.13 zeigt eine Kombination von Phrase O und Modellphrase 2.

8

dhādhīṭa dhādhīṭa dhādhā dhīṭa dhāge tinā kiranāka tirakita dhādhīṭa dhīṭa dhādhīṭa dhāge dhināgena

Abb. 7.13 Keramatullah Khan a8v1

Die beiden Phrasen sind mit einer *mukhrā*-artigen Sequenz verbunden, es entsteht somit genau wie bei Banerjee eine kurze *band*-Phase, die aber weniger als solche auffällt, weil *mukhrā-bol* im Normalfall ohnehin *band* gespielt werden. Worum es hier in erster Linie geht ist die Tatsache, dass die akzentuierten *bāyā*-Schläge, anders als bei Pradhan, unterschiedslos auf alle Silben fallen, also auch auf *ṭa*.<sup>649</sup> Der *bāyā* ist weniger motivisch unabhängig, als dass er eine unabhängige rhythmische Ebene bildet. Die Technik ist bei beiden Phrasen identisch, das rhythmische Gegeneinander bei Modellphrase 2 aber noch stärker: bei Phrase O handelt es sich um ein einfaches 3 gegen 2 über sechs Silben, bei Modellphrase 2 um eine komplexere Verschiebung, die sich erst nach acht Silben auflöst.

Nizamuddin Khan und Shankar Ghosh weiten die durchgängigen *bāyā*-Schläge auf mehrere Phrasen umfassende Passagen aus (beide in Abb. 7.14 und Abb. 7.15 gezeigten Ausschnitte sind in doppelter *bol*-Dichte). Dadurch tritt der rhythmische Aspekt in den Hintergrund und der spektakulär klangliche und virtuose in den Vordergrund. Die einzelnen Schläge sind bei beiden Spielern klar hörbar, Druckveränderungen bei Nizamuddin aber nur stellenweise. Vor allem bei Nizamuddin nimmt diese Spielweise der ansonsten unveränderten Phrase O großen

<sup>649</sup> Wie in Kapitel 6.3 erwähnt, ist nicht immer klar erkennbar, ob es sich um je einzelne Schläge pro *bol* handelt, oder ob, wie bei den weiter oben besprochenen Spielern, akzentuierte Schläge mit rhythmisch präzisen Druckerhöhungen abwechseln.

Raum ein. Und auch für Ghosh spielt sie eine derart wichtige Rolle, dass er sie nicht nur in seiner Soloaufnahme, sondern auch in der gemeinsamen mit Shyamal Bose anbringt.<sup>650</sup>

dhātiṭa dhātiṭa dhādhā | ṭiṭa dhāge dhināgena | dhātiṭa dhātiṭa dhādhā | ṭiṭa dhāge dhināgena

Abb. 7.14 Nizamuddin Khan-1.1 a12v3

dhātiṭa dhā | ṭiṭa dhādhā | ṭiṭa dhāge dhināgena | nānānā | ṭiṭa dhiṭa dhā | ṭiṭa dhāge dhināgena

Abb. 7.15 Shankar Ghosh-3.18 a11v3-4

Bei Afaq Hussain findet sich in beiden in Kapitel 6.6 untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen dieselbe Technik des durchgängig gespielten *bāyā*, allerdings beide Male in einfacher *bol*-Dichte. Auf diese Weise erhält jede Silbe einen identischen Schlag mit nachfolgendem Glissando, es handelt sich demnach um einen rein klanglichen Effekt ohne rhythmisches Eigenleben. Gleiches gilt für die Passage bei Zakir Hussain, die wegen ihrer Kürze wie eine zitathafte Andeutung wirkt.

dhā dhi ṭa dhā | dhi ṭa dhā dhā | dhi ṭa dhā ge dhin nā ge na | dhi ṭa dhi ṭa dhā dhi ṭa dhā | dhi ṭa dhā ge tin nā ke na

Abb. 7.16 Afaq Hussain-1.2 a2v1-2

dhātiṭa dhātiṭa dhādhā | ṭiṭa dhāge dhināgenā

Abb. 7.17 Zakir Hussain a5m1-2

<sup>650</sup> Nizamuddin wendet die Technik nur auf Phrase O an, Ghosh auf seine Version des Themas, die aus einer Kombination von O mit einer weiteren Phrase besteht (vgl. Kapitel 6.8), außerdem in der gemeinsamen *qāyḍā*-Interpretation mit Shyamal Bose auch auf eine Variationsphrase.

## 7.2.2 Rhythmisierungen

Als Vorstufe zu den Rhythmisierungen kann die agogische Dehnung einzelner Schläge bzw. Silben aufgefasst werden, die schon bei Thirakwa anzutreffen ist, und zwar am ausgeprägtesten in Thirakwa-13.<sup>651</sup>

Abb. 7.18 Thirakwa-13 a1m1-5, a2m1-3

Solche Dehnungen finden sich bei der Mehrzahl der Spieler in einfacher *bol*-Dichte. Meist ist nur eine Silbe betroffen, in manchen Fällen, wie bei Pradhan, sind es auch mehrere, und zwar immer auf den metrisch akzentuierten Zeiten, das heißt auf der ersten, fünften, neunten oder dreizehnten Silbe von Phrase O.

Abb. 7.19 Aneesh Pradhan a1v1

Kanai Dutta spitzt diese Dehnungen auf den metrischen Akzenten derart zu, dass ein quantifizierbarer Rhythmus entsteht, entweder eine Punktierung, oder ein ternärer „Shuffle“ (wobei in der Mitte des Ausschnitts in Abb. 7.20 etwas dazwischen erklingt und eine eindeutige Quantifizierung nicht möglich ist).

Abb. 7.20 Kanai Dutta a2v1-4

Pradhan fügt einzelne Dehnungen auch seiner Anpassung des Themas an die anderthalbfache *bol*-Dichte hinzu, und zwar teils ebenfalls auf metrischen Akzenten, die hier andere Silben

<sup>651</sup> Der Beginn dieser *qāyda*-Interpretation ist ungewöhnlich langsam, verglichen mit den anderen Aufnahmen von Thirakwa handelt es sich beim ersten Ausschnitt in Abb. 7.18 mit zwei *bol* pro *mātrā* gewissermaßen um die halbe *bol*-Dichte, beim zweiten um die einfache, danach findet in a6 die Erhöhung auf die maximale Dichte von acht *bol* pro *mātrā* statt.

betreffen als im obigen Ausschnitt in Abb. 7.19, teils aber auch bei analogen Silben, wie in der dritten *mātrā* in Abb. 7.21 bei *ti* in *ti-ṭa*. Die *dhā*- bzw. *tā*-Schläge sind noch stärker gedehnt als sich in einem quantifizierten Rhythmus erfassen lässt, deshalb die zusätzlichen Tenutostriche.

dhā ṭiṭa dhā ṭiṭa | dhādhā ṭiṭa ṭiṭa | ti-ṭa dhādhā ti-ṭa | dhāge tinākēna | tā ṭiṭa tā ṭiṭa | tāṭā ṭiṭa ṭiṭa | ṭiṭa dhādhā ṭiṭa | dhāge dhināgena

Abb. 7.21 Aneesh Pradhan a3v3-4

Die beiden Rhythmisierungen in Abb. 7.22 bei Ghosh lassen sich nicht als Dehnungen deuten: am Beginn von *v2* wirkt eher *ṭiṭa* verzögert als das vorangehende *tā* gedehnt, und die *bol*-Gruppe *kenānānānā* am Übergang von *v2* zu *v3* wird auf die doppelte *bol*-Dichte beschleunigt.

tā ṭiṭa | tā|ti ṭa | tā tā | -- ṭiṭa | tā ke | tin nā|kenānānā | nā ti ṭa

Abb. 7.22 Shankar Ghosh-3.18 a2m1-10

Bei allen bisher besprochenen Rhythmisierungen bleibt das Verhältnis zur Ausgangsphrase nachvollziehbar, selbst bei Dutta. Dieser reißt die Silben der „Wörter“ zwar weit auseinander, aber nach einem einfachen, sich wiederholenden Muster. Zakir Hussains Rhythmisierungen sind hingegen nicht nur kaum antizipierbar, er kombiniert sie auch mit hinzugefügten *bāyā*-Schlägen und fremden *bol*-Gruppen und erschwert so teilweise die Festlegung auf ein konkretes „Wort“. Die zahlreichen Varianten werden in Kapitel 6.13 im Detail besprochen, hier soll ein Beispiel genügen.

dhā-ṭiṭa dhāgeti-ta - dhā|ṭiṭa dhāge tinā kenā- | ti-ta- | tāketi-ta- | dhā|ṭiṭa dhāge dhināgena

Abb. 7.23 Zakir Hussain a1v3

Die beiden Phrasen, die dem Ausschnitt in Abb. 7.23 zugrunde liegen, lauten gemäß der Analyse in Kapitel 6.13 ohne Rhythmisierungen wie folgt:



*dhāṭiṭa dhāgetiṭa dhāṭiṭa dhāgetinākena | ṭiṭa- tāṭiṭa- dhāṭiṭa dhāgedhināgena*

Die erste ist mit einer Permutation von O verwandt, enthält aber statt *dhādhāṭiṭa* die im Kontext des Delhi-*qāyda* 1 ungewöhnliche *bol*-Gruppe *dhāgetiṭa*, bei der zweiten handelt es sich um eine verbreitete Variante von Modellphrase 3. Die fünf Rhythmisierungen lassen sich alle als Verzögerung oder als Vorziehen einer oder zweier Silben deuten, die Verzögerung von *ṭa* am Beginn von m11 taucht in der gleichen Phrase auch bei Afaq Hussain und Keramatullah auf.<sup>652</sup> Die Mehrdeutigkeit entsteht hauptsächlich durch die geschlossenen *bāyā̃*-Schläge am Ende der ersten und Beginn der zweiten Phrase, die als klanglich auffälliges Schnippen ausgeführt werden und rhythmisch eine Quartole über eine Dreiviertel-*mātrā* bilden. Diese fünf Schläge sind alle exakt eine Sechzehntel-*mātrā* vor dem folgenden *dāyā̃*-Schlag platziert und somit in musikalischer Hinsicht, für die Wahrnehmung, gleichwertig. Außerdem wiederholt sich unter den beiden gestrichelten Linien die gleiche Schlagfolge, die sich theoretisch als *kenā-kati-* transkribieren ließe. Durch diese Interpretation würden die originalen „Wörter“ des Themas bzw. der Variationsphrasen aber komplett ignoriert, der Bezug zu ihnen lässt sich nur herstellen durch Streichung des zweiten *ke*-Schlags der ersten Schlagfolge (*kenā--lī--ṭa*), und des ersten in der zweiten (*tā-keti-ṭa-*). Hinzu kommt, dass für den mittleren der fünf Schläge tatsächlich keine angemessene, rezitierbare Silbe zur Verfügung steht. Das System der *bol* stösst hier an Grenzen, mehr als in allen anderen untersuchten Situationen.

### 7.2.3 *Khulā-band*-Kontrast bei wiederholten *bol*-Gruppen

In Kapitel 4.5 werden Sudhir Mainkars Ausführungen dargestellt, wie sich der *khulā-band*-Kontrast unabhängig vom *khālī-bharī*-Prinzip einsetzen lässt. In erster Linie bezieht sich dies bei ihm auf *bol*-Sequenzen, die sowohl in der *bharī*- als auch in der *khālī*-Hälfte abwechselnd *khulā* und *band* gespielt werden (statt ausschließlich *khulā* in der *bharī*-, und ausschließlich *band* in der *khālī*-Hälfte), und zwar in jeweils umgekehrter Reihenfolge. In den *qāyda*-Interpretationen finden sich nur wenige Beispiele hierfür, zwei bei Mainkar selber, eines bei Afaq Hussain, und ein weniger eindeutiges Anthony Dass. Die entsprechenden Stellen sind hier in Notenschrift zitiert, damit die Ausführung des *khulā-band*-Wechsels durch den *bāyā̃* nachvollzogen werden kann.

<sup>652</sup> Vgl. Afaq Hussain-1.2 a3m1-2; Gottlieb 1973: Klangbeispiel zu Lesson 14.

3

dhā ti ta dhā dhā ti ta tā tā ti ta dhā dhā ti ta tā tā ti ta dhā dhā ti ta dhā ti ta dhā ge tin nā ke na

tā ti ta tā tā ti ta dhā dhā ti ta tā tā ti ta dhā dhā ti ta tā tā ti ta dhā ti ta dhā ge dhin nā ge na

Abb. 7.24 Sudhir Mainkar/Yogesh Samsi a3

18

dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa tā tātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhā tiṭa dhāgetinākena

tātiṭa tātiṭa tā tātiṭa dhādhādhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhā tiṭa dhāgedhināgena

Abb. 7.25 Sudhir Mainkar/Yogesh Samsi a18

4

dhātiṭa tiṭa dhātiṭa dhādhā tiṭa tā tā tiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhā tiṭa dhāge tinākena

tātiṭa tiṭa tātiṭa dhādhā tiṭa tā tā tiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhā tiṭa dhāge dhināgena

Abb. 7.26 Anthony Dass a4

8

dhītaga tiṭaga dhīta ga tiṭaga dhādhā tiṭa

tiṭaka tiṭaga dhīta ga tiṭaga dhādhā tiṭa

Abb. 7.27 Afaq Hussain-1.2 a8m1-2 und a8m9-10

Die Phrase in a3 in Abb. 7.24 führt Mainkar, wie in Kapitel 6.10 erwähnt, in seinem Buch als Beispiel für einen Einsatz des *khulā-band*-Kontrasts an und ergänzt, es handle sich um einen

Gedanken seines Lehrers Inam Ali Khan.<sup>653</sup> Das Prinzip der Komplementarität der beiden *khālī-bharī*-Hälften findet sich nur hier: in a3 wird jedes *dhādhātīṭa* in der *bharī*-Hälfte zu einem *tātātīṭa* in der *khālī*-Hälfte, und umgekehrt, in a18 (Abb. 7.25) geschieht dasselbe mit *dhādhādhātīṭa* und *tātātātīṭa*. Bei Anthony Dass hingegen (Abb. 7.26) lautet die Wiederholung in beiden Hälften *dhādhātīṭa tātātīṭa*, während sich bei Afaq Hussain (Abb. 7.27) der Beginn der *khālī*- vom Beginn der *bharī*-Hälfte nur in der ersten *bol*-Gruppe unterscheidet (*ṭīṭaka* statt *dhiṭaga*), deren Wiederholungen aber identisch sind (*band khulā band*). Bei Latif Ahmed findet sich eine weitere Stelle mit *khulā-band*-Kontrast innerhalb einer *bharī*-Hälfte (Abb. 7.28). Dabei handelt es sich aber nicht um eine wiederholte *bol*-Gruppe, die zwischen *khulā* und *band* wechselt, sondern um *ṭīṭa*-Schläge, die durch einen dämpfenden *ke*-Schlag von *dhādhātīṭa* abgetrennt werden. Ausschließlich mithilfe der *bol* lässt sich dieser im Vergleich zu den oben zitierten weniger auffällige *khulā-band*-Wechsel nicht ausdrücken.

The image shows a musical staff with a sequence of notes. Above the staff, there are four groups of three notes, each marked with a '3' and a bracket, indicating triplets. Below the staff, there are four groups of notes, each starting with a 'ke' symbol (a vertical line with a diagonal slash) and followed by a note. Below the staff, there is a box containing the following text: dhādhā ṭīṭa ṭīṭa | ṭīṭa dhādhā ṭīṭa | ṭīṭa dhādhātīṭa | dhāgetinākena

Abb. 7.28 Latif Ahmed a7v3

Afaq Hussain macht den Wechsel zu *band* ebenfalls jedes Mal durch einen *ke*-Schlag deutlich hörbar. Anthony Dass hingegen lässt den *bāyā* einfach verklingen, so dass kein deutlicher *khulā-band*-Kontrast hörbar wird. Yogesh Samsi, der Mainkars *qāyḍā*-Interpretation spielt, lässt den *bāyā* an einer Stelle ebenfalls verklingen, an einer anderen Stelle in a18m2 (Abb. 7.25) spielt er *ke* eine Silbe „zu früh“, mehrmals dämpft er den *bāyā* unhörbar ab, und nur in a3m13 erfolgt der *ke*-Schlag genau auf den Beginn der wiederholten *bol*-Gruppe.

Bei Wegner und in Mainkars Buch findet sich eine identische Phrase, die weiter oben auf S. 383 zitiert wird:<sup>654</sup>

*dhātīṭa dhātīṭa {dhādhātīṭa}*<sup>5</sup> ~ ~ ~ *dhāgetinākena*

Ausnotiert und um die *khālī*-Hälfte ergänzt lautet die Phrase wie folgt:

<sup>653</sup> Vgl. Mainkar 2008:126f. Mainkars Formulierung ist tatsächlich nicht eindeutig: sie könnte bedeuten, dass er die Phrase so von Inam Ali gelernt hat, oder dass sie auf dessen Ideen beruht, aber von ihm selber komponiert wurde.

<sup>654</sup> Vgl. Wegner 2004: 132; Mainkar 2008: 127.

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa tātātiṭa dhādhātiṭa tātātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
*tātiṭa tātiṭa tātātiṭa dhādhātiṭa tātātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*

Wegner notiert auf jedes hervorgehobene *tā* einen zusätzlichen *ke*-Schlag. Die Phrase ist nach genau demselben Prinzip konstruiert wie Mainkars Phrase in Abb. 7.24 (vier Wiederholungen der *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa*), nur dass sie von *O* ausgeht statt von einer Permutation von *O*. Mainkar erwähnt, Amir Hussain Khan habe diese Variation gespielt,<sup>655</sup> und Wegner hat sie von Amir Hussains Schüler Nikhil Ghosh gelernt – inklusive zusätzlicher *ke*-Schläge. Die Vermutung liegt nahe, es könnte sich bei dieser wenig verbreiteten Anwendung des *khulā-band*-Kontrasts um eine Spezialität von Amir Hussain Khan handeln.

#### 7.2.4 *Khulā-band*-Kontrast und Schlussformel

Die häufigste Form einer vom *khālī-bharī*-Prinzip losgelösten Verwendung des *khulā-band*-Kontrasts zeigt sich nicht an den oben beschriebenen Wiederholungsstrukturen, sondern an der Schlussformel. In Kapitel 1.6 wird die Möglichkeit des Zusammentreffen zweier verschiedener Klangkontraste bei der Silbe *tin* als entscheidendes Merkmal der Schlussformeln beschrieben: die Kombination des Kontrasts zwischen *kinār-tā* und *syāhī-tin* einerseits und zwischen *khulā* (offen) und *band* (geschlossen) andererseits macht die Schlussformel in besonderer Weise geeignet zur effektvollen Inszenierung des *khulā-band*-Wechsels. Die einfachste Möglichkeit, diesen Wechsel unabhängig vom *khālī-bharī*-Prinzip einzusetzen, wird in Kapitel 1.6 erwähnt. Sie besteht darin, Schlussformeln nicht nur am Ende einer *bharī*-Hälfte, sondern auch innerhalb derselben oder am Ende einer *khālī*-Hälfte mit Übergang von *khulā* zu *band* zu spielen. Als Beispiel nachstehend ein vollständiger *khālī-bharī*-Zyklus von Thirakwa, eine Kombination von Phrase *O'* mit Modellphrase 1 (Thirakwa-1.6 a3, hier mit Hervorhebung jener *band bol*, die nicht durch das *khālī-bharī*-Prinzip motiviert sind):

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena* | *dhiṭadhiṭa dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena*  
*tātiṭa tātiṭa tātātiṭa tāketinākena* | *dhiṭadhiṭa dhātiṭa dhāgena dhāgetinākena*

Zur Einhaltung des *khālī-bharī*-Prinzips erforderlich sind nur die *band bol* unmittelbar vor und innerhalb des dritten *vibhāg*, die Schlussformeln am Ende des ersten und vierten *vibhāg* hingegen könnten auch *dhāgedhināgena* lauten. Eine mögliche Erklärung für die Bevorzugung von *tinākena* vor *dhināgena* wäre, dass auf diese Weise der Beginn der nachfolgenden

<sup>655</sup> Vgl. Mainkar 2008: 126.

Phrase mit ihren *khulā bol* hervorgehoben wird, eine andere, dass die „Kadenzwirkung“ der Schlussformel durch die *band bol* geschwächt und der *khālī-bharī*-Zyklus auf diese Weise offener gehalten wird. Insbesondere die älteren Spieler von Ahmedjan Thirakwa bis Bhai Gaitonde machen von dieser Technik häufig Gebrauch,<sup>656</sup> wenn auch nicht konsequent. Ein Muster ist nicht erkennbar, neben persönlicher Vorliebe scheint es sich um spontane Entscheidungen zu handeln, ob ein Spieler an den entsprechenden Stellen *dhināgena* oder *tinākena* spielt.

Im Folgenden werden die komplexeren Formen der vom *khālī-bharī*-Prinzip losgelösten Verwendung des *khulā-band*-Kontrasts analysiert, bei denen die Schlussformel entweder zwischen *khulā* und *band* hin und her wechselt, oder verkürzt bzw. mit einer nachfolgenden *bol*-Gruppe verschränkt ist. Nicht alle Erscheinungsformen der verkürzten Schlussformeln enthalten einen *khulā-band*-Wechsel, teilweise erscheint sogar dieselbe Form je nach Kontext mit oder ohne Wechsel (etwa *dhāgedhinā dhiṭa* und *dhāgetinā dhiṭa* bei Ghosh/Bose). Im Folgenden werden alle diese verwandten Phänomene besprochen, auch wenn es in erster Linie um den *khulā-band*-Kontrast geht. Zunächst werden die Erscheinungsformen der Schlussformel ihrer Struktur nach beschrieben, danach in drei Abschnitten ihrer Funktion nach: Schlussformeln am Phrasenende mit der Funktion, Phrasen zu verknüpfen; Schlussformeln am Ende einer Teilphrase zur Verknüpfung von Teilphrasen; und Schlussformeln am Beginn oder innerhalb von Phrasen losgelöst von jeder Verknüpfungsfunktion.

### **Verkürzte und durch *khulā-band*-Wechsel gestaltete Schlussformeln**

In Kapitel 1.6 wird eine besonders komplexe Form der Verschränkung von Schlussformel und nachfolgender *bol*-Gruppe anhand der Modellphrase 4 erklärt. Abb. 7.29 weiter unten zeigt diese Form an dritter Stelle, zusammen mit den wichtigsten weiteren Erscheinungsformen und geordnet nach strukturellen Gesichtspunkten. Sie sind hier alle mit Verwendung des *khulā-band*-Kontrasts wiedergegeben, manche treten aber auch in reiner *khulā*-Form auf. Ihre metrische Position und ihre Funktion innerhalb der Phrasen kann variieren.

---

<sup>656</sup> Mainkar erwähnt neben Inam Ali Khan auch Ahmedjan Thirakwa als Vordenker, der den *khulā-band*-Kontrast unkonventionell, aber effektiv eingesetzt habe. Das einzige Beispiel von Thirakwa, das er anfügt und das in Kapitel 4.5 zitiert wird, betrifft die Schlussformel im *peškār*, die von Thirakwa auch unmittelbar vor *sam*, also ganz am Ende eines *āvartan*, mit Übergang von *khulā* zu *band* gespielt wird (vgl. Mainkar 2008: 126). Ob Thirakwa tatsächlich maßgeblich zur Verbreitung dieser Spielweise beigetragen hat, lässt sich kaum eruieren. Tatsache ist jedenfalls, dass sie schon auf der einzigen erhaltenen bzw. zugänglichen Aufnahme von Natthu Khan zu hören ist (vgl. Natthu Khan-1), und auch bei der Mehrzahl der hier untersuchten Interpretationen des *Delhi-qāyda* 1. Auch Inam Ali Khan, Mainkars Lehrer und Hauptreferenz, verwendet sie in seinem *peškār* in den Aufnahmen von Robert Gottlieb, was dieser mehrfach nicht korrekt transkribiert. Vgl. Inam Ali Khan-1; Gottlieb 1993: II, 10-17.

Die erste Zeile zeigt den oben beschriebenen Fall, dass die Schlussformel intakt bleibt und das nachfolgende *dhātiṭa* allein durch den vorübergehenden Wechsel zu *band bol* hervorgehoben wird. Er dient hier nur als Referenz und wird im Folgenden nicht weiter berücksichtigt. In den übrigen Zeilen rückt *dhātiṭa* bzw. *ṭiṭa* immer weiter nach vorne, die unterste Zeile enthält einen Spezialfall ohne Beteiligung von *ṭiṭa*. Bei der ersten dieser Formen in der zweiten Zeile bleibt die Schlussformel vollständig erhalten, die Rückkehr zu *khulā* findet aber schon zwei Silben früher statt, noch innerhalb der Schlussformel. Da die folgende Phrase mit *ṭiṭa* beginnt, entsteht die phrasenübergreifende *bol*-Gruppe *genatiṭa* oder *genātiṭa*. Die zweite Form, die in Kapitel 1.6 detailliert beschrieben wird und bei der die Schlussformel verkürzt ist, unterscheidet sich von der ersten nur durch die *bāyā̃*-Schläge, die eine andere *bol*-Gruppierung nach sich ziehen. Das phänomenal akzentuierte *dhātiṭa* fällt hier auf eine metrisch unbetonte Zeit. Die dritte Form ist eine Verzierung der zweiten, die besonders in einfacher *bol*-Dichte anzutreffen ist. Durch das kurze Dämpfen beider Trommeln bei *kṛa* wird das nachfolgende *dhā* noch stärker hervorgehoben. Bei der vierten ist *ṭiṭa* eine weitere Silbenposition nach vorne gerückt und ergibt, zusammen mit den *bāyā̃*-Schlägen der dritten, *dhiṭa* als Alternative zu *dhātiṭa*. Bei den drei untersten Formen sind die letzten beiden Silben der Schlussformel vollständig ersetzt, der Beginn der zweiten *bol*-Gruppe fällt somit wieder auf eine metrisch akzentuiertere Zeit, wie bei der ersten Form. Insbesondere die beiden untersten Formen treten auch mit anderem *bāyā̃* auf (*dhāgedhinā dhiṭa*, *dhāgedhinā ṭiṭa* oder *dhāgetinā ṭiṭa*, bzw. *dhāgedhinā dhādhā*).

1. dhāge tinākena dhātiṭa

2. dhāge tinā gena ṭiṭa

3. dhāge tinā(ge) dhātiṭa

4. dhāge tinā kṛa dhātiṭa

5. dhāge tinā dhatiṭa

6. dhāge tinā dhiṭa

7. dhāge tinā dhādhā

**Abb. 7.29** Verknüpfungen von Schlussformel und nachfolgender *bol*-Gruppe

Die Schlussformeln treten in drei verschiedenen Kontexten auf: am Ende einer Phrase, am Ende einer Teilphrase, oder innerhalb bzw. am Beginn einer Phrase. In den ersten beiden Fällen dient ihre Modifikation der Verknüpfung von Phrasen oder Teilphrasen. Die verschiedenen Varianten werden im Folgenden durch Verweise auf jeweils eine repräsentative Stelle pro Spieler in den *qāyda*-Interpretationen belegt. Tritt eine Variante sowohl in einer reinen *band*-Form als auch in einer gemischten bzw. in einer reinen *khulā*-Form auf, so wird nur

letztere besprochen. Wo kein Wechsel von *khulā* zu *band* stattfindet, sind die Silben *dhinā* hervorgehoben.

### Modifizierte Schlussformel am Phrasenende

Am häufigsten treten modifizierte Schlussformeln am Phrasenende auf, und zwar überwiegend in der ersten, dritten, sechsten und siebten Form aus Abb. 7.29. Die vierte und fünfte Form kommen an dieser Position deshalb nicht in Betracht, weil die neue Phrase entweder eine Silbe zu früh oder mit *ṭa* beginnen würde, der zweiten Silbe des unteilbaren Zweisilbers *tiṭa*. Die zweite Form kommt am Phrasenende nur in einer *qāyḍā*-Interpretation bei Afaq Hussain vor. Meist ist dieselbe Form bei einem Spieler mehrfach anzutreffen sind.

Die wichtigsten Varianten der ersten Form aus Abb. 7.29 lauten wie folgt (*ghenā* statt *genā* bei Ghosh ist meine subjektive Wahl, die den besonders akzentuierten Charakter seiner Spielweise wiedergeben soll):

AT-11 a5m2-3, ZH a2m2-3:	... <i>dhāgetinā genātiṭa</i> ...
BG a1v3-4:	... <i>tāketinā genāl dhiṭadhīṭa</i> ...
KD a6v1:	... <i>dhāgetinā genā dhātiṭa</i> ...
SG a1m6-11:	... <i>dhāgetinā ghenālnānānā tiṭa</i> ...
SG a6m3-6:	... <i>dhāgetinā ghenāl dhādhā dhātiṭa</i> ...

Thirakwa verwendet sie in unterschiedlichen Phrasenkombinationen, jeweils in der Mitte einer *khālī-bharī*-Hälfte. Die zweite Phrase der Kombination besteht immer aus einer Variante von Modellphrase 2. Bei Zakir Hussain taucht dieselbe Verschränkung von Schlussformel und *genātiṭa* ebenfalls in verschiedenen Phrasenkombinationen auf, neben der oben angegebenen Stelle auch rhythmisiert und mit *bāyā*-Zusatzschlägen in a2v2, a2v3 und a3v1. Gaitonde verwendet sie nur einmal in einer *khālī*-Hälfte, und zwar mit Modellphrase 1 als zweiter Phrase, deren erste *bol*-Gruppe *dhiṭadhīṭa* sich mit *genā* weniger zwingend verbindet. Bei Kanai Dutta beträgt die *bol*-Dichte sechs *bol* pro *mātrā*, und die Schlussformel wird von *dhātiṭa* gefolgt statt von *tiṭa*. Somit entsteht keine phrasenübergreifende *bol*-Gruppe, das Schließen und Öffnen des *bāyā* bei *tināgena* hat eine rein artikulierende Funktion. Shankar Ghoshs Version des Themas bildet phrasenübergreifend statt *ghenātiṭa* die *bol*-Gruppe *ghenālnānānā*. Außerdem trifft bei ihm, in einer Kombination von Phrase O mit einer Permutation von O, *ghenā* auf *dhādhā*, was wie bei Dutta keine zusammenhängende *bol*-Gruppe ergibt. Ein Sonderfall findet sich bei Samir Chatterjee, und zwar jeweils am Ende einer *bharī*-Hälfte. Dort bereitet die Schlussformel im Normalfall die *band*-Phase am Beginn der darauffolgenden *khālī*-Hälfte vor und erscheint deshalb mit einfachem Übergang von



*khulā* zu *band*. Chatterjee öffnet sie jedoch erneut bei *gena*, und lässt den *bāyā̃* danach verklingen oder dämpft ihn ohne hörbaren Schlag ab.

Abb. 7.30 Samir Chatterjee a4m2-3, a4m6-7

Die zweite (AH) und dritte Form (AT und KK) aus Abb. 7.29 tauchen in folgenden Varianten auf:

- AH-1.2 m3-5: ... *dhā-kra**dhinā**ge dhāl dhiṭadhiṭa*  
 AT-6 a2m3-5: ... *dhāged**hinā* *kṛa dhāl**tiṭa* ...  
 AT-6 a3m3-5: ... *dhāgetinā kṛa dhāl**tiṭa* ...  
 KK a1m3-5: ... *dhāgetinā kṛa dhāl**tirakita* ...  
 KK a3m3-5: ... *dhāgetinā kṛanāka**tirakita* ...

Gemeinsam ist den ersten vier Varianten, dass die letzte Silbe der Schlussformel durch einen zusätzlichen *ge*-Schlag zu *dhā* wird. Da Afaq Hussain den *bāyā̃* bei *dhinā* nicht schließt und den *ge*-Schlag vor *dhā* relativ betont spielt, wirkt das *dhā* am Ende der Schlussformel weniger abgetrennt als bei den anderen Varianten.<sup>657</sup> Die phrasenverknüpfende Wirkung ist bei ihm noch aus zwei weiteren Gründen geschwächt: erstens beginnt die zweite Phrase mit *dhiṭadhiṭa* (Modellphrase 1) oder mit *dhiṭa* (Modellphrase 2), also mit durch den *bāyā̃* verselbständigten *bol*-Gruppen, und zweitens wird durch die vorschlagsartige Verzierung *-kra* die Silbe *dhin* als Zentrum der Schlussformel betont und der nachfolgende Akzent auf *dhā* neutralisiert. Auch Thirakwa spielt seine Variante dreimal mit *dhinā*, und nur einmal mit *tinā*. Der Vorschlag *kṛa*, der beide Trommeln für einen kurzen Moment dämpft, steht bei ihm aber vor *dhā*, und die folgende Phrase, eine Variante von Modellphrase 2, beginnt ohne *bāyā̃*-Schlag mit *tiṭa*. So entsteht die phrasenübergreifende *bol*-Gruppe *dhātīṭa*, die beiden Phrasen sind also auch ohne den Wechsel zu *band* bei *tinā* miteinander verknüpft. Keramatullahs Variante baut auf jener von Thirakwa auf, er ersetzt entweder nur *tiṭa* durch *tirakita* am Beginn der zweiten Phrase, einer Variante von Modellphrase 2, oder zusätzlich *kṛa dhā* durch *kṛanāka* am Ende der ersten.

<sup>657</sup> Pradhan spielt ebenfalls gelegentlich einen Schlag auf die letzte Silbe der Schlussformel (bspw. a4m16). Bei ihm folgt darauf aber *dhātīṭa*, und aufgrund der metrischen Position ist eine Interpretation als *dhāldhātīṭa* kaum denkbar, außerdem sind die hinzugefügten Schläge deutlich schwächer und wirken wie Vorschläge vor dem jeweils folgenden *dhā*.

Bei den Varianten zur sechsten Form aus Abb. 7.29 entsteht keine phrasenübergreifende *bol*-Gruppe. Die Phrasen sind allein dadurch miteinander verknüpft, dass die Schlussformel nicht zuende geführt wird und stattdessen bei *tiṭa* bzw. *dhiṭa* auf metrisch leichte Zeit eine zusammenhängende *bol*-Sequenz beginnt. In jenen Fällen, in denen *dhiṭa* auf *tinā* folgt, wird der Zusammenhalt dieser *bol*-Sequenz durch den *khulā-band*-Kontrast zusätzlich betont, in den anderen Fällen entweder nur durch die Rückkehr zum Wechsel zwischen *tiṭa* (bzw. *dhiṭa*) und *dhā*, oder, bei Zeile sechs, durch die Wiederholung der Sequenz *tiṭa dhāgedhinā*:

- AH-2.2 a1m11-13: ... *tā-kratinā tiṭa| dhātiṭa* ...  
 AH-2.2 a2m3-5: ... *dhāgedhinā dhiṭa| dhādhīṭa* ...  
 SG/SB a22m2-3: ... *dhāgetinā dhiṭa| dhātiṭa* ...  
 SG/SB a26m2-3: ... *dhāgetinā dhiṭa| dhiṭa dhātiṭa* ...  
 SM a15m3-4: ... *dhāgedhinā tiṭa| dhātiṭatiṭa* ...  
 SM a20m2-3: ... *tiṭa dhāgedhinā tiṭa| dhāgedhināgena* ...

Afaq Hussain verknüpft auf diese Weise mehrmals zwei Phrasen O miteinander, Ghosh/Bose verknüpfen in a22 Phrase O mit einer Permutation von Modellphrase 2, und in a26 eine andere Permutation von Modellphrase 2 mit der nicht permutierten Modellphrase 2. Bei Sudhir Mainkar sind es in a15 Anpassungen des Themas an die anderthalbfache *bol*-Dichte, die kombiniert werden, in a20 zwei Modellphrasen 8.

Die siebte Form aus Abb. 7.29 erlaubt, wie die erste und dritte, die Bildung einer phrasenübergreifenden *bol*-Gruppe, sofern die zweite Phrase mit *tiṭa* beginnt:

- KK a11m6-7: ... *dhāgetinā dhādhātiṭa* ...  
 KK a12m6-7: ... *dhāgedhinā dhā-| dhātiṭa* ...  
 SM a12m3-4: ... *dhāgedhinā dhādhāl dhātiṭatiṭa* ...  
 SM a33m2-3: ... *dhāgedhinā dhādhātiṭa* ...

Keramatullah kombiniert an der ersten zitierten Stelle Phrase O mit einer einmalig auftretenden Phrase, an der zweiten O mit O. Die Form mit *dhā-* ist ungewöhnlich: eine Verknüpfung der Phrasen findet nicht statt, der Beginn der neuen wird durch die Dehnung eher noch stärker abgetrennt. Mainkar kombiniert in a12 zwei Phrasen in anderthalbfacher *bol*-Dichte, in a33 eine Permutation von O mit ihrer Wiederholung.

Ein Spezialfall findet sich bei Afaq Hussain, bei dem keine *bol*-Gruppe, sondern eine phrasenübergreifende Pause bzw. ein Verklingen die Phrasen „verknüpft“:<sup>658</sup>

<sup>658</sup> Die Verknüpfung besteht darin, dass das Ende der einen und der Beginn der anderen Phrase gleichermaßen ausgelassen sind. Für eine detaillierte Analyse im Kontext der *khālī-bharī*-Zyklen vgl. Kapitel 6.6.

AH-1.2 a8m12-13: ... *dhāgetinā-- | --- dhātīṭa* ...

Zuletzt sind sechs modifizierte bzw. verkürzte Schlussformeln von Zakir Hussain aufgelistet. Alle wechseln entweder bei *tinā* vorübergehend zu *band*, oder beginnen schon *band*, sofern sie in der Mitte einer *khālī*-Hälfte stehen. Durch die Zusatzschläge und Rhythmisierungen weichen sie von den oben besprochenen Formen mehr oder weniger stark ab. Die verknüpfende Funktion besteht nicht zwischen zwei vollständigen Phrasen, sondern zwischen der jeweils ersten Phrase eines *vibhāg* und dem nachfolgenden Einschub mit *laykārī*, der stets mindestens die Hälfte der folgenden Phrase ersetzt.

ZH a2m14-15: ... *tāketināka dhādhā | -ti-ṭa-* ...  
 ZH a3m6-7: ... *tāketināga dhāti dhāḷgena* [3:2] ...  
 ZH a3m10: ... *dhāgetinā dhātīṭa |* [3:2] ...  
 ZH a3m14: ... *tāketinākatīṭa |* ...  
 ZH a4m14-15: ... *dhāgetināga dhādhālīṭa* [3:2] ...  
 ZH a5m6-7: ... *tāketinākatīṭaga dhāl-ka ṭīṭa* ...

Es fällt auf, dass Mainkar den *khulā-band*-Wechsel, den er auch in seinem Buch im Kontext der modifizierten Schlussformeln nicht beschreibt,<sup>659</sup> in allen hier besprochenen Erscheinungsformen konsequent vermeidet. Bei den anderen Spielern herrscht er hingegen vor, und die Ausnahmen lassen sich größtenteils begründen: bei Thirakwa findet bei *kṛa* ein kurzer *khulā-band*-Wechsel statt, der in einfacher *bol*-Dichte eine ähnlich starke Wirkung hat, und Afaq Hussain spielt *dhāgedhinā dhīṭa* in AH-2.2 a2m3-5 mit durchgängigem *bāyā*, was als unabhängige Ebene durch einen Wechsel zu *band* gestört würde.

### Modifizierte Schlussformel am Ende einer Teilphrase

Die Verknüpfung von Teilphrasen geschieht mittels der zweiten, vierten, fünften oder sechsten Form aus Abb. 7.29. Es handelt sich ausschließlich um Varianten von Modellphrase 4, die alle aus einer zweimal wiederholten, zwölfsilbigen Teilphrase zusammengesetzt sind. Eine Verknüpfung findet entweder zwischen erster Teilphrase mit verkürzter Schlussformel und um die drei ersten *bol* verkürzter zweiter Teilphrase statt, oder die Schlussformel der beiden ersten Teilphrasen wird auf identische Weise verkürzt. Diese beiden Strukturen sind nachfolgend durch Beispiele je einer vollständigen Phrase von Thirakwa verdeutlicht (AT-11 a5v3 und AT-13 a9v1; die relevanten Passagen sind unterstrichen):<sup>660</sup>

<sup>659</sup> Vgl. Kapitel 1.6.

<sup>660</sup> Detaillierte Analysen der Varianten von Modellphrase 4 finden sich in den Kapiteln 1.6 und 6.1.

Teilphrase: *dhiṭa dhādhīṭa dhāgena dhināgena*  
*dhiṭa dhādhīṭa dhāgenal tinā- dhiṭa dhāgenal dhināgena dhiṭa dhādhīṭa dhāgena tinākena*  
*dhiṭa dhādhīṭa dhāgenal tinā dhiṭa dhādhīṭa dhāgena tinā dhiṭa dhādhīṭa dhāgena tinākena*

Die einzelnen Varianten dieser Verknüpfung lauten wie folgt:

AT-13 a5m2-4, AH-1.2 a12m5-6: ... *dhāgel*tinā- dhātīṭa ...  
 AT-13 a9m1-2: ... *dhāgel*tinā- dhiṭa ...  
 AT-11 a5m9-10: ... *dhāgenal tinā-* dhiṭa ...  
 AP a14m1-2: ... *dhāgel***dhinā-** tīṭa ...

AT-11 a4m9-11: ... *dhāgel***dhinā** dhātīṭa ... *dhāge***dhinā** dhātīṭa ...  
 AT-6 a7m9-11: ... *dhāgel*tinā dhātīṭa ... *dhāge*tinā dhātīṭa ...  
 AT-11 a6m1-3: ... *dhāgenal tinā* dhiṭa ... *dhā*gena tinā dhiṭa ...

Die entscheidende Silbe *tin* bzw. *dhin* fällt immer auf die gleichen Positionen innerhalb einer Phrase. Die Varianten mit Übergang von *khulā* zu *band* herrschen auch hier vor, wie bei der oben beschriebenen Kombination zweier vollständiger Phrasen. Die einzige abweichende Stelle bei Thirakwa in Thirakwa-11 ist eine Ausnahme, Pradhan verfolgt in seiner *qāyḍā-* Interpretation ohnehin ein anderes Konzept was die Spielweise des *bāyā* anbelangt.<sup>661</sup> In den meisten Fällen erfolgt in der Pause bzw. nach *nā* ein *bāyā*-Schlag, der sich auch transkribieren ließe (...*tināga dhā*...), bei der Rezitation aber weggelassen oder nur schwach und beiläufig artikuliert würde, so dass der Akzent auf das nachfolgende *dhā* oder *dhi* fällt.

### Schlussformelfragmente ohne Verknüpfungsfunktion

In Kapitel 4.2 wird auf Rebecca Stewart, James Kippen und Sudhir Mainkar verwiesen, die hervorheben, dass die Schlussformel in der Delhi-Tradition seltener oder gar nicht in den eigentlichen Variationsprozess mit einbezogen werde, sondern den „Kadenzen“ am Phrasenende vorbehalten sei. Die Analysen in Kapitel 6 bestätigen dies weitgehend, zeigen aber auch eine Reihe von Ausnahmen, unter anderem bei Mainkar selber. Im Folgenden geht es auch um Phrasen, die bereits in Kapitel 7.1.1 als Varianten von Modellphrase 8 und in Kapitel 7.1.2 als singuläre Strukturen besprochen wurden, hier aber nur in Hinblick auf die Erscheinungsformen der Schlussformel. Besonders häufig sind die Varianten von Modellphrase 8:

<sup>661</sup> Vgl. hierzu Kapitel 6.16.

<i>tinākena tiṭa tātātiṭa tāketinākena</i>	AT
<i>dhāged<b>dhinā</b> tiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena</i>	KD, G/B
<i>dhāgedhināgena dhādhātiṭa dhāgedhināgena</i>	NK, SM
<i>dhāgedhināgena <b>dhinā</b>gena dhāgedhināgena</i>	NK
<i>dhāgedhināgena dhāged<b>dhinā</b> dhāgedhināgena</i>	G/B, AP

Sie zeigen drei Eigenschaften: ein Wechsel zwischen *khulā* und *band* findet nicht statt; die Schlussformel wird nur um die beiden ersten oder um die beiden letzten *bol* verkürzt und nicht weiter in ihre Bestandteile zerlegt; der Rumpf der Schlussformel (*dhināgena* bzw. *tinākena*) taucht nur als unmittelbare Wiederholung auf (der ersten Phrase in obiger Auflistung von Thirakwa geht immer eine Schlussformel voran). Diese Eigenschaften finden sich auch bei den meisten der im Folgenden besprochenen Phrasen. In jenen Fällen, in denen auf eine verkürzte Schlussformel eine andere *bol*-Gruppe folgt, entsteht entweder die zweite, die sechste oder die siebte Form aus Abb. 7.29, und zwar an ganz unterschiedlichen metrischen Positionen.

Bei folgenden Varianten lösen sich die vier ersten Silben der Schlussformel in einer Wiederholungsstruktur vom Ende einer Phrase:

KK a11m10-11:	... { <i>tāketinā</i> } <sup>3</sup>   <i>tātiṭa</i> ...
KK a8m2-3:	... <i>dhāged<b>dhinā</b> dhāgedhināgena</i> ...
AP a19m2-4:	... { <i>dhāgetinā</i> } <sup>3</sup>   <i>dhiṭaṭiṭa</i> ...
AH-1.2 a5m2-4:	... { <i>dhādhātiṭa dhāged<b>dhinā</b></i> } <sup>3</sup> <i>dhādhā</i>
NK-1.1 a2m3-7:	... { <i>dhādhātiṭa dhāgetinā</i> }   <i>dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>
NK-1.1 a8m10-13:	... <i>tātātiṭa tāketinā dhādhātiṭa dhāgetinā dhāgetinā dhādhātiṭa</i> ...
G/B a16:	... { <i>dhiṭa dhāged<b>dhinā</b></i> } <sup>3</sup>   <i>dhāgedhināgena</i>
HK a11m2-5:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinā tiṭa dhāged<b>dhinā</b>   kra dhātiṭa</i> ...
SM a24v1-2:	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena tiṭa dhāged<b>dhinā</b> tiṭa dhātiṭa</i> ...
G/B a14:	... <i>dhiṭadhīṭa dhāged<b>dhinā</b> dhiṭa dhāged<b>dhinā</b> dhiṭadhīṭa dhāgedhināgena</i>

Eine völlige Emanzipation von der „kadenziellen“ Funktion findet dabei nicht statt, denn die Sequenz, die wiederholt wird, besitzt noch genau diese Funktion. Dadurch erklärt sich auch, weshalb in vier Fällen der für die gliedernde Funktion charakteristische Wechsel von *khulā* zu *band* stattfindet. Bei Keramatullah in a11 und bei Pradhan handelt es sich um die gleiche Wiederholungsstruktur innerhalb der Phrase O bzw. der Modellphrase 2, bei Keramatullah in a8 werden die erwähnten vier Silben nur einmal wiederholt. Bei Afaq Hussain und bei Nizamuddin in a2 handelt es sich um Varianten der Modellphrase 6, die Phrase in a8 bei Nizamuddin weicht nur durch eine zusätzliche Wiederholung des Schlussformelfragments ab. Die drei unteren Phrasen in der Auflistung zeigen keine einfache Wiederholungsstruktur, sind aber dennoch mit den anderen verwandt: Habibuddin wiederholt Silben fünf bis zehn einer

zwölfsilbigen Teilphrase, Mainkar springt vom Ende derselben Teilphrase zur fünften Silbe zurück, wiederholt sie dann aber nur bis zur zehnten, und bei Bose handelt es sich um eine Variante der oben zitierten Phrase in a16 mit zusätzlichen Wiederholungen von *dhīṭa*.

Auch die folgenden beiden Phrasen von Keramatullah und Nizamuddin enthalten denselben Viersilber am Phrasenende:

KK a15m2: *dhāṭiṭa dhā- dhādhinā dhāgedhinā dhāgedhinā* | *kraghe-* ...  
 NK-1.1 a6m14-15: *ṭiṭa dhāṭiṭa dhāṭiṭa dhādhāṭiṭa dhāgedhinā* | *dhāṭiṭa* ...

Beide Phrasen sind in Kapitel 7.1.2 unter „Singuläre Strukturen“ beschrieben. Bei Nizamuddin ist die Schlussformel als Folge einer Verschiebung der Phrase O verkürzt, bei Keramatullah wird der Viersilber *dhāgedhinā* als frei verfügbares Element eingesetzt. Bei den folgenden Phrasen von Ghosh wird er teilweise durch *dhāgena dhinā*, die Verkürzung einer alternativen Schlussformel, ersetzt:

G/B a9m1-2: *{dhāgedhinā}* - *dhāṭiṭa dhāgedhinā*  
 a9m5-8: *{dhāgedhinā}* *ṭiṭa dhāgedhinā- dhāṭiṭa dhāgedhinā dhāṭiṭa* ...  
 a11m1-3: *dhāgedhinā- dhāgena dhinā- dhāgena dhinā* | *gena* ...  
 a11m5-6: *dhāgedhinā- dhāṭiṭa dhāgedhināgena ṭiṭa*  
 a11m13-15: *{dhāgedhinā- dhāṭiṭa}* | *dhāgedhinā ṭiṭa* ...  
 a17: *...dhāgedhinā- dhā- dhā- dhāṭiṭa dhāgedhinā- dhāgena tinākena*<sup>[34:32]</sup>

Diese komplex gebauten Phrasen, die in Kapitel 6.9 detailliert analysiert werden, tauchen in Nachbarschaft zu Modellphrase 8 auf. Jede Phrase enthält mindestens eine Verknüpfung zweier *bol*-Gruppen mithilfe der zweiten Form aus Abb. 7.29 (...*dhinā- dhā*...). Die Schlussformel ist hier in einem Maß verselbständigt, das sonst nirgendwo anzutreffen ist. Eine Wechsel zwischen *khulā* und *band* findet nicht statt, die notierten Pausen enthalten alle einen *bāyā*-Schlag.

Abgesehen von zwei Varianten der Modellphrase 8 enthalten alle bisher besprochenen Phrasen ausschließlich an ihrem Ende verkürzte oder modifizierte Schlussformeln, das heißt alle bestehen aus oder beginnen mit *dhāgedhinā*, *dhāgetinā* oder *tāketinā*. Dass die vier letzten oder die zwei letzten Silben isoliert werden ist hingegen deutlich seltener der Fall:

- KD a10v1: *... dhāgetināghena tināghena ... dhāgetināga dhināgena* [33:32]  
 a11v4: *... dhāgetināghena dhinākena dhātiṭa...* [33:32]  
 NK-1.1 a3m3-8: *... dhāgedhināgenal dhināgena dhāgedhinā dhāgedhinā dhāgetinā |*  
 2.1 a2m14-16: *... dhāgedhināgena dhinākena |*
- KK a15m10-12: *... tāketinā tākeltinā tāketinākena kena tāketinākena*  
 NK-1.1 a8m1-5: *dhātiṭa dhātiṭa dhāge|tinākena ghena dhāge|**dhinā**gena ghena dhāge  
 |tinākena ghena dhāge||**dhinā**gena ...*

Alle oben aufgelisteten Sequenzen können als Fortspinnung einer Schlussformel gedeutet werden, die am Ende einer vollständigen oder um eine *bol*-Gruppe verkürzten Phrase steht, mit Ausnahme der zweiten Sequenz von Nizamuddin. Sie entsteht durch eine ungewöhnlich Vorverschiebung von Phrase O um eine *mātrā*, die eine Wiederholung von *dhināgena* zur Vervollständigung des *āvartan* provoziert. Wie oben erwähnt handelt es sich immer um unmittelbare Wiederholungen, die zwei oder vier letzten Silben der Schlussformel tauchen nie isoliert auf – außer *ghenā* bei Shankar Ghosh, dort aber nur mit indirektem Bezug zur Schlussformel, über die besondere *bol*-Gruppe *ghenānānā*. Der *khulā-band*-Wechsel taucht erneut mehrfach auf, der Übergang zu *band* findet bei *tinā* statt, die Rückkehr zu *khulā* bei *ghena*, genau wie in der ersten Form in Abb. 7.29. Nur zwei Ausnahmen finden sich bei Dutta (*tināga dhināgena* in a10v1 und *tināghena dhinākena dhātiṭa* in a11v4).

Zuletzt bleibt eine einzelne Phrase von Keramatullah zu erwähnen, bei der die beiden isolierten, mittleren Silben der Schlussformel unmittelbar auf *dhīṭa* folgen. Dass diese *bol*-Kombination sonst nirgendwo auftaucht, unterstreicht die Sonderstellung der Schlussformel und die Tatsache, dass ihre isolierten Komponenten nur sehr beschränkt für *bol*-Kombinatorik zur Verfügung stehen.<sup>662</sup>

- KK a13m7-8: *dhātiṭa dhīṭa dhinā- dhātiṭa dhāgetinā **kttk*** [17:16]

### 7.3 Bildung und Abfolge von *Khālī-bharī*-Zyklen

In den Kapiteln 7.1 und 7.2 wurden Techniken zur Bildung von Variationsphrasen sowie zur Modifikation von Phrasen durch die Spielweise des *bāyā*, durch Rhythmisierung und durch den Einsatz des *khulā-band*-Kontrasts erörtert. Im Folgenden geht es um die Frage, wie Phrasen zu *khālī-bharī*-Zyklen kombiniert werden, und welche formalen Verläufe sich aus deren Abfolge ergibt. Der Aspekt der Bildung von *khālī-bharī*-Zyklen wird in der Literatur zur *tablā*-Musik meist nur normativ behandelt, bei Kippen differenzierter als bei anderen Auto-

<sup>662</sup> Zwei weitere, in Kapitel 7.1.2 auf Seite 231 zitierte Phrasen bei Keramatullah (a2v4, a16m5-6) enthalten *dhinā* mit *sur*-Schlag bzw. mit vorangestelltem *dhā*, was in beiden Fällen auf die *peśkār*-Schlussformel verweist.

ren, einzig Gottlieb erwähnt die Platzierung der *band*-Phase als eigenständiges Mittel der Gestaltung, und einzig Mainkar beschreibt das Phänomen asymmetrischer Zyklen.<sup>663</sup> Die folgenden Kapitel zeigen, dass erstens die in Kapitel 4.1 beschriebenen Normen viel Raum zur individuellen Gestalten lassen, und zweitens Phänomene außerhalb dieser Normen – insbesondere unkonventionelle *khulā-band*-Strukturen und asymmetrische Zyklen – keineswegs selten und für manche Spieler sogar charakteristisch sind.

### 7.3.1 Länge der *khālī-bharī*-Zyklen

In Kapitel 1.5 wird erklärt, dass die *khālī-bharī*-Zyklen den metrischen Zyklus eines *āvartan* nachbilden. Es geht im Folgenden zunächst nur um diesen Aspekt des offen (*khulā*) und geschlossen (*band*) gespielten *bāyā*, nicht um den motivisch-thematischen Aspekt der Symmetrie oder Asymmetrie der beiden Zyklushälften. Die *vibhāg*-Struktur von *tintāl* lautet „*tālī tālī khālī tālī*“. Für *qāyḍā* in *tintāl* gilt deshalb die Norm, dass ein *khālī-bharī*-Zyklus mit *khulā bol* beginnt und endet, und am Anfang der zweiten Hälfte eine *band*-Phase enthält. Außerdem wird erwartet, dass er entweder einen oder mehrere vollständige *āvartan*, oder einen genauen Bruchteil eines *āvartan* umfasst. Tabelle 9 weiter unten zeigt von allen untersuchten Interpretationen des Delhi-*qāyḍā* 1 die Anzahl *khālī-bharī*-Zyklen einer bestimmten Länge, gemessen in *āvartan*. Jene *qāyḍā*-Interpretationen, deren Grundtempo nicht bei ca. 60-70 *mātrā* pro Minute liegt, sondern doppelt so schnell (Thirakwa-1.6, Habibuddin, Ghosh) oder halb so schnell ist (Zakir Hussain), sind durch Graufärbung hervorgehoben. Die Randwerte von zwei *āvartan* bzw. von einem Achtel-*āvartan* tauchen nur bei diesen vier Interpretationen auf. Umgerechnet auf das vorherrschende Grundtempo bewegen sich demnach alle Werte zwischen einem *āvartan* und einem Viertel-*āvartan*. Hervorgehoben ist jener Wert, der sich auf die bei einem Spieler vorherrschende relative Zykluslänge bezieht. Bei sieben Spielern deckt sich die Mehrzahl der *khālī-bharī*-Zyklen mit einem ganzen *āvartan*, bei sechs Spielern mit einem halben *āvartan*. Mit Ausnahme von Bhai Gaitonde verwenden alle Spieler *khālī-bharī*-Zyklen, die nicht mit dem *āvartan* 1:1 übereinstimmen, Zakir Hussain und Samir Chatterjee sogar ausschließlich. Bei mehr als der Hälfte der Spieler finden sich überdies Sequenzen, die, gemessen an den oben genannten Kriterien, keinen

---

<sup>663</sup> Vgl. Kapitel 4.1.



konventionellen *khālī-bharī*-Zyklus bilden. Sie sind in der letzten Zeile in Tabelle 9 aufgelistet und werden weiter unten detailliert besprochen.<sup>664</sup>

	AT-1.6	AT	HK	KK	KD	NK	AH	BG	SG	G/B	SM	LA	AD	ZH	SC	AB	AP
2 <i>āvartan</i>	1		2						5								
1 <i>āvartan</i>	4	12	6	13	8	7	17	10	20	31	20	5	2			6	1
2/3 <i>āvartan</i>																1	
1/2 <i>āvartan</i>		44	2	2	8	7	2			2	24	16	22	5	8	3	35
1/3 <i>āvartan</i>															3	1	
1/4 <i>āvartan</i>						2	4				8	3	4	10			11
1/8 <i>āvartan</i>														7			
unkonventionell					1	13			2	3		8		5	10	4	1

**Tabelle 9** Anzahl der *khālī-bharī*-Zyklen, geordnet nach Länge relativ zum *āvartan*

Abgesehen von der teilweise deutlichen Bevorzugung einer bestimmten relativen Länge durch einzelne Spieler lässt sich aus Tabelle 9 wenig ablesen. Dies liegt daran, dass ein wichtiger Aspekt nicht berücksichtigt ist: die *bol*-Dichte ändert sich im Verlauf einer *qāyda*-Interpretation. Im einfachsten Fall wird sie nur verdoppelt, in manchen Fällen in mehreren Schritten erhöht. Jede *bol*-Sequenz ist relativ zum *āvartan* in doppelter *bol*-Dichte halb so lang wie in einfacher, ein von den *bol* her identischer *khālī-bharī*-Zyklus erstreckt sich demnach beispielsweise nur über einen halben statt über einen ganzen *āvartan*. Die Frage stellt sich somit, ob und wie einzelne Spieler die absolute Länge der *khālī-bharī*-Zyklen an die *bol*-Dichte anpassen. In der Literatur zur *tablā*-Musik herrscht, wie Tabelle 3 auf Seite 125 zeigt, eine Variante vor, bei der in doppelter *bol*-Dichte jede *khālī-bharī*-Hälfte aus der Kombination einer Variationsphrase mit Phrase O besteht (VO), während in einfacher *bol*-Dichte das Thema mit nur einer Phrase O je *khālī-bharī*-Hälfte vorgestellt wird. In diesem Fall bleibt die relative Länge konstant, während sich die absolute verdoppelt. In den meisten *qāyda*-Interpretationen finden sich aber unterschiedlichste Abweichungen von diesem Schema. Tabelle 10 und Tabelle 11 weiter unten zeigen für jeden Spieler genau, wie häufig verschiedene absolute Zykluslängen in einer bestimmten *bol*-Dichte vertreten sind. Die erste Zahl bzw. der erste Platzhalter ganz links in einem Feld steht für den kürzesten Zyklus bei dem betreffenden Spieler (minimal 32 Silben), die letzte Zahl bzw. der letzte Platzhalter ganz rechts für den längsten (maximal 128 Silben). *Khālī-bharī*-Zyklen mit wechselnden *bol*-Dichten werden

<sup>664</sup> Da diese Sequenzen keine abgeschlossenen Zyklen bilden, lassen sie sich strenggenommen auch nicht zählen. In den meisten Fällen sind sie aber erkennbar von konventionellen *khālī-bharī*-Zyklen einer bestimmten Länge abgeleitet, in allen anderen Fällen wurde die Länge der umgebenden Zyklen als Maß zugrunde gelegt.

jener *bol*-Dichte zugerechnet, die bei benachbarten Zyklen vorherrscht. Die hervorgehobene Zahl bezieht sich auf Zyklen von der Länge genau eines *āvartan*. Bhai Gaitonde beispielsweise spielt in einfacher *bol*-Dichte (vier *bol* pro *mātrā*) einen einzelnen Zyklus, der genau einen *āvartan* füllt und demnach 64 Silben umfasst, und in doppelter *bol*-Dichte (acht *bol* pro *mātrā*) neun Zyklen, die ebenfalls genau einen *āvartan* füllen und somit je 128 Silben umfassen. Latif Ahmeds *qāyḍā*-Interpretation hingegen enthält Abschnitte in vier verschiedenen *bol*-Dichten, und *khālī-bharī*-Zyklen in sieben verschiedenen Längen: in einfacher *bol*-Dichte umfassen sie 32 Silben, in anderthalbfacher 48 oder 96 Silben, in der Dichte von 7 *bol* pro *mātrā* 56 oder 112 Silben, und in doppelter *bol*-Dichte 32, 64 oder 128 Silben. Je stärker sich die Werte bei höherer *bol*-Dichte nach rechts verschieben, umso mehr sind *bol*-Dichte und Zykluslänge aneinander gekoppelt.

	AT-1.6	AT	HK	KK	KD	NK	AH	BG
2 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>	1	<b>1</b> _	<b>3</b> 2		<b>1</b> _ _ _			
4 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>	<b>4</b>	_ <b>11</b>	2 <b>3</b>	2 <b>4</b> _	6 _ _ _	4 <b>2</b> _	_ <b>5</b> _	<b>1</b> _
6 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>					_ _ <b>1</b> _			
7 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>								
8 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>		_ 44		_ _ <b>9</b>	_ 2 _ <b>6</b>	2 3 <b>5</b>	4 2 <b>12</b>	_ <b>9</b>
16 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>								
unkonventionell					1	13		

**Tabelle 10** Anzahl der *khālī-bharī*-Zyklen je *bol*-Dichte (AT-BG)

	SG	G/B	SM	LA	AD	ZH	SC	AB	AP
2 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>	2 _	<b>2</b> _ _ _							
4 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>	<b>20</b> 3	_ <b>2</b> _ _	4 <b>3</b> _ _	4 _ _ _ _ _	2 _ _		4 _	_ <b>3</b> _	3 _ _ _
6 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>		_ _ <b>1</b> _	_ _ <b>10</b> _	_ 5 _ _ <b>1</b> _			3 _	1 1 _	_ 4 _ <b>1</b>
7 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>				_ _ 5 _ _ <b>1</b> _					
8 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>		_ 2 _ <b>26</b>	8 20 _ <b>7</b>	3 _ _ 2 _ _ <b>3</b>	4 20 <b>2</b>	3 5	_ 4	_ 3 <b>3</b>	11 _ 28 _
16 <i>bol</i> pro <i>mātrā</i>						7 7			
unkonventionell	2	3		8		5	10	4	1

**Tabelle 11** Anzahl der *khālī-bharī*-Zyklen je *bol*-Dichte (SG-AP)

Fast vollständig indifferent der *bol*-Dichte gegenüber zeigt sich Thirakwa: alle *khālī-bharī*-Zyklen haben bei ihm die gleiche Länge von 4 Phrasen, bis auf eine Ausnahme in Thirakwa-13, der einzigen der fünf untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen, die mit einem Viertel der maximalen *bol*-Dichte beginnt. Nur hier passt Thirakwa den allerersten *khālī-bharī*-Zyklus der Länge des *āvartan* an. Ansonsten scheint es für ihn keine Rolle zu spielen, ob die *khālī-bharī*-Zyklen nur in doppelter *bol*-Dichte mit dem *āvartan* übereinstimmen, wie in Thirakwa-1.6,

oder nur in einfacher, wie in den vier übrigen Interpretationen. Auch bei Zakir Hussain steht die Erhöhung der *bol*-Dichte in keinem Zusammenhang mit der Länge der *khālī-bharī*-Zyklen: die kürzere der beiden von ihm verwendeten Zyklusvarianten taucht in einfacher *bol*-Dichte dreimal auf, das heißt sogar seltener als die längere, die fünfmal auftaucht, in doppelter sind beide gleich häufig vertreten.

Demgegenüber sind die *khālī-bharī*-Zyklen bei Keramatullah, Afaq Hussain, Gaitonde und Ghosh/Bose in jeder *bol*-Dichte weitgehend den *āvartan* angepasst. Für Dutta gilt dasselbe, bis auf die sechs *khālī-bharī*-Zyklen mit vier *bol* pro *mātrā*. In diesem Abschnitt zu Beginn seiner *qāyidā*-Interpretation findet der *vistār* allein durch Rhythmisierungen des Themas statt, der Wechsel zwischen *khulā* und *band* in einem kürzeren Zyklen, das heißt in kürzeren Abständen, verhindert zu große Monotonie durch die Wiederholung der unveränderten Phrase O. Chatterjee verdoppelt wie Gaitonde alle Zyklen in doppelter *bol*-Dichte, sie füllen aber einen halben *āvartan* statt einen ganzen (auch die zehn Sequenzen unter „unkonventionell“). Bei allen anderen Spielern lässt sich zwar eine Tendenz zu längeren *khālī-bharī*-Zyklen bei erhöhter *bol*-Dichte feststellen, aber auch unterschiedliche Abweichungen von diesem Schema. Habibuddin bevorzugt die längere seiner beiden Zyklusvarianten in doppelter *bol*-Dichte nur geringfügig. Banerjee bringt die längste seiner drei Varianten nur in doppelter *bol*-Dichte, die halb so lange aber mit gleicher Häufigkeit. Ghosh scheint auf den ersten Blick der *bol*-Dichte gegenüber indifferent zu sein, denn in einfacher *bol*-Dichte tauchen – wie bei Thirakwa – nur Zyklen mit 64 Silben auf, die auch in doppelter *bol*-Dichte vorherrschen. In seiner gemeinsamen *qāyidā*-Interpretation mit Bose spielt er aber in a27-32 teils dieselben, teils eng verwandte Phrasen in doppelt so langen *khālī-bharī*-Zyklen, der höheren *bol*-Dichte aufgrund des höheren Grundtempos angepasst. So lautet etwa a12 bei Ghosh OV,oV, a27 bei Ghosh/Bose hingegen OVOV,ovOV (V steht hier für die identische Variationsphrase). Bei Nizamuddin-2.1, Mainkar, Latif Ahmed, Dass und Pradhan tauchen die kürzesten *khālī-bharī*-Zyklen auch, bei Afaq Hussain (2.2) sogar ausschließlich in dem Moment auf, in dem die maximale *bol*-Dichte erreicht wird. Außer bei Afaq Hussain und Dass findet ein Teil des *vistār* schon davor in niedrigerer *bol*-Dichte und mit längeren *khālī-bharī*-Zyklen statt, die erneute Verkürzung hat somit eine gliedernde formale Funktion. Mainkar und Pradhan verwenden die Verkürzung der Zyklen in maximaler *bol*-Dichte auch an anderer Stelle in dieser Funktion, um eine Variationsphrase als vorübergehenden Ersatz für das Thema zu etablieren – Mainkar gegen Ende seiner *qāyidā*-Interpretation in a32, Pradhan in a15 und a18, und ein letztes Mal in a21 als Rückkehr zum Thema unmittelbar vor dem *tihāt*.

Wie oben erwähnt erfüllen bei einer Mehrzahl der Spieler einzelne Sequenzen nicht alle genannten Kriterien für einen *khālī-bharī*-Zyklus. Die Abweichung von der Konvention betrifft aber meist nur das dritte oder vierte Viertel: entweder die ganze Sequenz wird *khulā* gespielt, das heißt die *band*-Phase fehlt vollständig, oder die *band*-Phase ist bis zum Ende der *khālī*-Hälfte ausgedehnt. Eine Sequenz, die aus vier Phrasen O besteht, würde demnach im ersten Fall OOOO, im zweiten OOoo lauten (statt OOoO). In die zweite Kategorie fallen alle zehn entsprechenden Sequenzen bei Chatterjee.<sup>665</sup> Sie erfüllen keine erkennbare Funktion im Kontext, es handelt sich dem Anschein nach bloß um seine individuelle Interpretation des *khālī-bharī*-Prinzips bei rund der Hälfte der Zyklen. Bei Nizamuddin (NK-1.1 a14, a10v1-2, a12v1-2), Ghosh/Bose (a30), Latif Ahmed (a7v3-4, a11v3-4), Zakir Hussain (a5v3) und Banerjee (a6v3-4) hingegen erzeugt das Hinauszögern der Rückkehr zu *khulā bol* eine besondere Spannung und bereitet einen neuen Formteil oder einen neuen Gedanken vor. Diese Wirkung wird meist noch verstärkt durch eine motivische Abweichung am Ende der *khālī*-Hälfte, und zwar entweder durch eine mehrfach repetierte *bol*-Gruppe (Ghosh/Bose, Latif Ahmed und Banerjee), oder durch einen *mukhrā* (Nizamuddin a14, Zakir Hussain).

Auch die zweite häufige Abweichung von der konventionellen *khālī-bharī*-Struktur, das Fehlen einer *band*-Phase, hat in einigen Fällen eine erkennbare Funktion. An den mit durchgehendem *bāyā* gespielten Stellen bei Nizamuddin (NK-1.1 a10v3-4, a12v3-4), Ghosh (a10-11) und Ghosh/Bose (a19) verstärkt es diesen klanglichen, virtuoson Effekt. Ghosh an anderer Stelle und Zakir Hussain erzeugen durch das Auslassen der *band*-Phase (genau wie bei den oben beschriebenen Dehnungen der *band*-Phase) eine erhöhte Spannung vor dem abschließenden *tihār* (SG a33, ZH a8v3) bzw. vor dem Übergang zur doppelten *bol*-Dichte (ZH a5m15-16). In zwei Fällen, bei Dutta (a3) und Ghosh/Bose (a6), ist ein ganzer *āvartan* nur mit Phrase O gefüllt, bei Dutta im Verlauf der anfänglichen Erhöhung der *bol*-Dichte, bei Ghosh/Bose am Ende einer solchen Erhöhung, beim Erreichen der maximalen *bol*-Dichte. Keine besondere Funktion und kein auffälliger Kontext lässt sich hingegen bei Nizamuddin (NK-2.1 a5v4), Latif Ahmed (a12v1), Banerjee (a7) und Pradhan (a15v1) erkennen.

Neben diesen beiden häufiger anzutreffenden Abweichungen finden sich einige seltenere oder singuläre. Banerjee beginnt seine *qāyda*-Interpretation mit einer längeren *band*-Phase, er öffnet den *bāyā* erst im vierten *vibhāg* des ersten *āvartan* (oooO). Dadurch erhält dieser *āvartan*, wie in Kapitel 6.15 beschrieben, den Charakter einer Einleitung. Bei Zakir Hussain (a4v3,

---

<sup>665</sup> Vgl. Kapitel 6.14 und 7.2.4.

a4v4) folgen zwei *khālī*-Hälften unmittelbar aufeinander (◡◡), ohne dass sich eine Motivation durch den Kontext erkennen ließe. Banerjee (a9) kombiniert in einem *āvartan* mehrere der bisher beschriebenen Strukturen (◡◡◡◡). Davor und danach finden sich konventionelle *khālī-bharī*-Zyklen über einen ganzen *āvartan*, a9 wirkt deshalb wie ein bewusstes Brechen der Erwartung. Latif Ahmed schließlich lässt den *bāyā* von Mitte a17 bis a20 im Zuge seiner Reduktion auf bloße Akzentmuster vollkommen weg, und verzichtet dadurch auch auf die Bildung von *khālī-bharī*-Zyklen.

Besonders häufigen Gebrauch von unkonventionellen *khulā-band*-Strukturen, die keine vollständigen Zyklen ergeben, macht Nizamuddin. Sie bilden rund die Hälfte seiner *qāyḍā*-Interpretation.<sup>666</sup> Einige Fälle wurden schon erwähnt, drei weitere zeigen die ebenfalls schon besprochene Dehnung der *band*-Phase über die gesamte *khālī*-Hälfte, allerdings ohne erkennbare Funktion (NK-1.1 a1v1-2, NK-2.1 a5v2, a6v3). An drei Stellen finden sich außerdem längere, komplex gestaltete Sequenzen:<sup>667</sup>

NK-1.1 a4-5:      ◡◡◡◡◡◡  
 NK-1.1 a10-11:    ◡◡◡◡◡◡  
 NK-2.1 a2v3-a4:    ◡◡◡◡◡◡◡◡◡◡

An den unterstrichenen Stellen bilden sich jeweils um zwei *vibhāg* verschobene *khālī-bharī*-Zyklen. Die Tatsache, dass Nizamuddin in zwei *qāyḍā*-Interpretationen vier Mal diese „regelwidrige“ Struktur spielt, deutet darauf hin, dass es sich um eine bewusst von der Konvention abweichende Setzung der *khulā*- und *band*-Phasen als Gestaltungsmittel handelt. Dasselbe muss auch für die weiter oben besprochenen Abweichungen angenommen werden. In einigen Fällen lässt sich eine bestimmte dramaturgische Funktion erkennen, in anderen scheint das Unterlaufen von Erwartungen der einzige Zweck zu sein.

### Zusammenfassung

Die Länge der *khālī-bharī*-Zyklen im Verhältnis zu den *āvartan* bildet bei manchen Spielern ein eigenständiges Gestaltungsmittel des *vistār*, während andere entweder, wie Gaitonde, vollständige Übereinstimmung herstellen, oder, wie Thirakwa, die *khālī-bharī*-Zyklen unabhängig von den *āvartan* immer gleich konstruieren. Die unkonventionellen *khulā-band*-Strukturen, die keine vollständigen Zyklen ergeben, erfüllen häufig eine formale Funktion,

<sup>666</sup> Die Zahl der entsprechenden Sequenzen kann bei Nizamuddin nicht eindeutig bestimmt werden, weil sie teilweise mehrere *āvartan* umfassen und nicht klar ist, welche konventionellen Strukturen zu erwarten wären. Folgende Sequenzen habe ich als Ersatz für jeweils einen *khālī-bharī*-Zyklus interpretiert: NK-1.1 a1v1-2, a4, a5, a10, a11, a12, a14; NK-2.1 a2v3-4, a3, a4, a5v2, a5v4, a6v3).

<sup>667</sup> Für eine detaillierte Analyse vgl. Kapitel 6.5.

etwa indem sie eine Spannung auf ein besonderes Ereignis hin aufbauen, in anderen Fällen sind sie selbst das Ereignis, als Abweichung von einem erwarteten, konventionellen Zyklus.

### 7.3.2 Symmetrische *khālī-bharī*-Zyklen

In Kapitel 7.3.1 werden die Strukturen analysiert, die sich aus dem Wechsel zwischen *khulā* und *band* ergeben, ohne Rücksicht auf konkrete *bol* und Phrasen. Im Folgenden geht es um einen Vergleich der *khālī-bharī*-Zyklen in Hinblick auf die Phrasen, aus denen sie zusammengesetzt sind. Dabei wird nicht unterschieden zwischen tatsächlichen Zyklen mit konventioneller *khulā-band*-Struktur, und Sequenzen, die sich als Abweichung von konventionellen Zyklen oder als Ersatz für diese deuten lassen.

Die meisten *khālī-bharī*-Zyklen der hier untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen sind aus zwei, vier, oder acht Phrasen zu je 16 Silben zusammengesetzt. Zwei benachbarte Phrasen innerhalb einer *khālī-bharī*-Hälfte sind teilweise durch eine doppelt lange Phrase zu 32 Silben ersetzt. Findet eine Anpassung des Themas an eine *bol*-Dichte von sechs oder sieben *bol* pro *mātrā* statt, dann handelt es sich bei Latif Ahmed und Pradhan um Phrasen, die 24 bzw. 14 Silben umfassen und im Folgenden nicht von den sechzehnsilbigen unterschieden werden. Bei Mainkar sind die Phrasen bei sechs *bol* pro *mātrā* unterschiedlich lang, entweder 18 oder 12 Silben. Sie werden als Teilphrasen interpretiert, zu doppelt langen, 48 Silben umfassenden Phrasen zusammengefasst, und analog zu den oben erwähnten, zweiunddreißigsilbigen behandelt. Phrasen mit *laykārī*, das heißt mit lokaler Abweichung der *bol*-Dichte, werden von den bisher beschriebenen nicht unterschieden.

Tabelle 12 weiter unten zeigt das Auftreten aller Phrasenkombinationen in den untersuchten Interpretationen des Delhi-*qāyḍā* 1. Außer in den beiden Spalten ganz rechts handelt es sich nicht um Prozentsätze, sondern um die jeweilige Anzahl Phrasen. Die Abkürzungen in der ersten Spalte sind dieselben wie in Tabelle 3 in Kapitel 4.1: O steht für Phrase O, V für eine beliebige Variationsphrase von gleicher Länge wie O, V\_ für eine Variationsphrase von doppelter Länge. Da die beiden *khālī-bharī*-Hälften symmetrischer Zyklen miteinander in motivisch-thematischer Hinsicht übereinstimmen, genügt die Angabe der Phrasen einer Hälfte. In der Tabelle wird bei mehreren Variationsphrasen in einer *khālī-bharī*-Hälfte nicht zwischen Wiederholungen der gleichen Phrase und Kombinationen verschiedener Phrasen unterschieden (beide Fälle treten auf). Das Zeichen „%“ bedeutet, dass zwei Phrasen in derselben *khālī-bharī*-Hälfte wiederholt werden. Die Anzahl der asymmetrischen *khālī-bharī*-Zyklen ist je Zykluslänge gesondert aufgelistet. Auch Sequenzen, die keinen konventionellen

*khālī-bharī*-Zyklus bilden, aber erkennbar von einem solchen abgeleitet sind, werden als symmetrische oder asymmetrische klassifiziert: OOoo stellt zwar keinen konventionellen Zyklus dar, ist aber symmetrisch, während VOvV, obgleich ein konventioneller Zyklus, asymmetrisch ist. Ein Problem für die Klassifizierung ist der seltene Fall einer Sequenz oder eines *khālī-bharī*-Zyklus aus insgesamt drei Phrasen: OoO bei Latif Ahmed (a4) erfüllt die Kriterien eines konventionellen Zyklus, OOO bei Dutta (a3) erfüllt sie nicht, beide sind aber strenggenommen asymmetrisch, da sie sich nicht in zwei übereinstimmende Hälften teilen lassen. Die zweifache Wiederholung von O ist allerdings sehr eng verwandt mit der einfachen in einem konventionellen *khālī-bharī*-Zyklus, weshalb ich die beiden Phrasen von Latif Ahmed und Dutta in Tabelle 12 unter „1½ O“ direkt nach „O“ eingeordnet und nicht zu den asymmetrischen Zyklen gezählt habe.

Geringfügige Unterschiede zwischen *khālī*- und *bharī*-Hälfte sind nicht als Asymmetrie gewertet, ebensowenig *mukhrā*, *tihā* oder andere Abweichungen am Ende einer *khālī*-Hälfte mit rein überleitender Funktion, sofern sie nicht eine ganze Phrase ersetzen. Angefangene Zyklen unmittelbar vor einem *tihā* sind in der Tabelle nicht berücksichtigt, das Gleiche gilt für Unterbrüche durch das Stimmen des *bāyā* oder Ansagen ans Publikum, sowie für die letzten *āvartan* der *qāyda*-Interpretation von Ghosh/Bose ab a36. Die Phrase O', bei der die erste *bol*-Gruppe durch *dhā*-- ersetzt ist, wird nur bei Mainkar von O unterschieden, da sie nur bei ihm eine eigenständige, an den entsprechenden Stellen von O ergänzte Variationsphrase darstellt.

Die Graufärbung zeigt an, ob bei einem Spieler *khālī-bharī*-Zyklen mit einer Phrase bzw. anderthalb Phrasen, mit zwei Phrasen, oder mit drei bzw. vier Phrasen je Zyklushälfte überwiegen. Zusätzlich ist die jeweils bei einem Spieler am häufigsten auftretende Phrasenkombination hervorgehoben. Die Prozentangaben in der vorletzten Spalte am rechten Rand geben die durchschnittliche Häufigkeit einer bestimmten Kombination oder Gruppe von Kombinationen an, jene in der letzten Spalte die durchschnittliche Häufigkeit von *khālī-bharī*-Zyklen mit einer bzw. anderthalb, zwei oder drei bzw. vier Phrasen je Zyklushälfte.

	Phrasenkomb.	AT	HK	KK	KD	NK	AH	BG	SG	G/B	SM	LA	AD	ZH	SC	AB	AP		
1	O	1	5		7	7	4			2	6	7	6	10	11		5		
2	1½ O				1							2						19%	
3	V					2					6	2					11	3%	24%
4	asymmetrisch					2						3		2		1	2	2%	
5	OO	1				3	2			3				3		1		3%	
6	VO	1	1								10	1	18	3	8		6	10%	
7	OV	14		3			4	1	6		2			1		3	3	8%	
8	VV	7			2	1			9		4	8				2	12	8%	
9	V_	23	4			3			6		12		2	1	2		6	10%	48%
10	asymmetrisch	14		3		5	1		2	1	4	1		7		3	3	9%	
11	OOO				1					1									
12	OOOO									2								1%	
13	VO%						1			4		1							
14	OV%							3		2									
15	VV%				1			4		8									
16	V_ %				1					3								8%	
17	VOOO									1									
18	OVVV						2		1	1									
19	VVVO										1		2			1			
20	VVOV										2								
21	V_OV						1	1											
22	OVV_						1											4%	
23	VVVV								2										
24	V_V_						1				4							1%	28%
25	asymmetrisch			9	4	6	6	1	1	8	1	7				4		14%	
	Anzahl der <i>kh.-b.-</i> Zyklen insgesamt	61	10	15	17	29	23	10	27	36	52	32	28	27	21	15	48	100%	

**Tabelle 12** Auftreten verschiedener Phrasenkombinationen

### Symmetrische *khālī-bharī*-Zyklen mit einer Phrase je Hälfte (Zeilen 1-3)

Durchschnittlich vier von fünf Zyklen mit nur einer Phrase oder mit anderthalb Phrasen je Zyklushälfte entfallen auf das *qāyḍā*-Thema (Zeilen 1 und 2). Bei Habibuddin, Dutta, Nizamuddin, Zakir Hussain und Chatterjee ist dies sogar die häufigste Kategorie. Die vier erstgenannten Spieler gestalten einen Teil dieser Zyklen durch dynamische Kontraste, Rhythmisierung, durchgängiges *bāyā*-Spiel oder dynamische Akzente, während sie bei Chatterjee praktisch unverändert wiederholt, dabei aber durch drei verschiedene *bol*-Dichten geführt werden. Keramatullah, Gaitonde, Ghosh und Banerjee verwenden diese kürzeste Fassung des Themas überhaupt nicht, von den zwölf übrigen Spielern ist Afaq Hussain der einzige, der seine *qāyḍā*-Interpretationen nicht mit ihr beginnt, Thirakwa spielt sie außerdem nur in einer seiner fünf *qāyḍā*-Interpretationen. Diese sechs zuletzt genannten Spieler sind



genau jene, bei denen Modellphrase 1 oder 2 eine nahezu konstante Ergänzung zur Phrase O oder einen zeitweiligen Ersatz derselben darstellen.<sup>668</sup> Schon die eröffnenden *khālī-bharī*-Zyklen dieser Spieler enthalten deshalb eine dieser Variationsphrasen, und zwar in der Kombination OV.

Zyklen mit nur einer Variationsphrase je Hälfte (Zeile 3) sind verhältnismäßig selten. Im Unterschied zu den längeren Zyklen ohne Beteiligung von Phrase O wirken sie aufgrund ihrer vergleichbaren Länge wie ein Ersatz für das Thema. In größerer Zahl treten sie nur bei Mainkar und Pradhan auf, deren *qāyḍā*-Interpretationen mit 52 bzw. 48 *khālī-bharī*-Zyklen besonders lang sind und eine solche maximale Entfernung vom Thema am ehesten verkraften, oder vielmehr, unter der Prämisse einer fortschreitenden formalen Entwicklung, erfordern. Bei Pradhan handelt es sich um Modellphrase 2 (mehrfach in a15-21) und eine Anpassung an die anderthalbfache *bol*-Dichte (a3v1-2, a4v3-4), bei Mainkar um zwei verschiedene Permutationen von O (a2 und a32). Die beiden Zyklen in a7 bei Latif Ahmed ersetzen, wie bei Pradhan, in anderthalbfacher *bol*-Dichte für einen längeren Abschnitt das Thema. Die jüngere Aufnahme von Nizamuddin (NK-2.1 a1v3-4, a5v3) hingegen ist ein Sonderfall. Beide Zyklen sind allein aus Modellphrase 8 gebildet, die im Wechsel mit Phrase O fast die ganze, relativ kurze *qāyḍā*-Interpretation bestreitet. Sie werden nicht, wie bei den anderen Spielern, erst im Verlauf des Variationsprozesses erreicht, sondern bilden ein ungewöhnlich starkes Gegengewicht zum Thema.

### **Symmetrische *khālī-bharī*-Zyklen mit zwei Phrasen je Hälfte (Zeilen 5-9)**

Im Durchschnitt sind knapp die Hälfte der *khālī-bharī*-Zyklen eines Spielers aus zwei Phrasen je Zyklushälfte zusammengesetzt. Die Kombination OO (Zeile 5), die Kippen als Lucknow-Version bezeichnet,<sup>669</sup> macht davon nur einen kleinen Teil aus. Afaq Hussain, Kippens Lehrer und *khalīfā* des Lucknow-*gharānā*, spielt sie in einer seiner beiden *qāyḍā*-Interpretationen (Afaq Hussain-2.2) gleich zu Beginn. Auch bei Thirakwa taucht sie in Thirakwa-5 im ersten *āvartan* auf, bei Ghosh/Bose im Zuge der schrittweisen Erhöhung der *bol*-Dichte im vierten *āvartan*, außerdem erneut im späteren Verlauf des Variationsprozesses (a23). Ansonsten handelt es sich um Spezialfälle, die von Kippens Lucknow-Version abweichen: Nizamuddin (NK-1.1 a10-12) und Banerjee (a1) verwenden unkonventionelle *khulā-band*-Strukturen, das heißt die Deutung von jeweils zwei Phrasen O als eine *khālī*-

<sup>668</sup> Vgl. Tabelle 4 auf S. 212. Bei Pradhan übernehmen die beiden Modellphrasen diese Funktion nur vorübergehend im Verlauf der *qāyḍā*-Interpretation.

<sup>669</sup> Vgl. Kippen 1988b: 163, sowie Kapitel 1.5.

*bharī*-Hälfte ist nur durch benachbarte *khālī-bharī*-Zyklen legitimiert, und bei Zakir Hussain (a7v3-a8v1) unterscheidet sich die jeweils zweite Phrase einer Zyklushälfte von der ersten durch dynamische Akzente, auf die sich der Variationsprozess im entsprechenden Abschnitt beschränkt.

Die symmetrischen Zyklen mit den restlichen vier Kombinationen VO, OV, VV und V\_ (Zeilen 6-9), machen im Durchschnitt ein gutes Drittel aller Zyklen aus, und fast die Hälfte jener Zyklen, die mindestens eine Variationsphrase enthalten. Tabelle 3 auf Seite 125 zeigt, dass in der Literatur zur *tablā*-Musik fast ausschließlich diese vier Phrasenkombinationen vorkommen, abgesehen von einer Variationsfolge bei Wegner. Dabei überwiegt in sieben von acht Fällen die Kombination VO, bei Mehrdad ist dies überhaupt die einzige. In den hier untersuchten *qāyda*-Interpretationen sind die vier Kombinationen hingegen annähernd gleich häufig vertreten, und zwar jeweils bei acht oder neun verschiedenen Spielern. Die stärkste Konzentration auf eine bestimmte Phrasenkombination findet sich bei Dass und Chatterjee: beide verwenden in durchschnittlich vier von fünf Zyklen – das unveränderte Thema nicht mitgerechnet – genau jene Kombination VO, die in der Literatur vorherrscht. Auf den ersten Blick scheinen stilistische Gründe eine plausible Erklärung für diese Übereinstimmung: Dass ist Schüler von Munnu Khan, einem Mitglied des Delhi-*gharānā*, und Mehrdad und Lybarger, jene Autoren, bei denen VO besonders dominant ist, stützen sich mit Inam Ali Khan und Akram Khan auf Repräsentanten des Delhi- bzw. des stilistisch verwandten Ajrādā-*gharānā*. Auch bei den anderen Autorinnen und Autoren wäre denkbar, dass ihre beispielhaften Variationsfolgen die Präferenzen der Delhi-Tradition spiegeln. Dagegen spricht aber, dass die beiden von den hier untersuchten Spielern mit Abstand angesehensten Repräsentanten der genannten *gharānā*, Habibuddin Khan und Latif Ahmed Khan, die Kombination VO in keiner Weise bevorzugen. Auch Inam Ali Khans Schüler Sudhir Mainkar verwendet sie nur in durchschnittlich einem von fünf Zyklen. Sehr viel wahrscheinlicher ist deshalb, dass der Grund für die Bevorzugung der einfachsten Kombination VO<sup>670</sup> im pädagogischen Kontext liegt, auf den sich der Austausch zwischen den Autorinnen und Autoren und ihren Informanten überwiegend beschränkt.<sup>671</sup> Bei den meisten Spielern trägt der Wechsel zwischen Phrasenkombinationen jedenfalls wesentlich zur formalen Gestaltung bei. Dies soll im Fol-

<sup>670</sup> VO ist zum einen deshalb die einfachste Variante, weil sie im Unterschied zu VV und V\_ nur in einer Hälfte vom Thema abweicht, und zum anderen, weil die Variationsphrase V in dieser Kombination mit beliebigen *bol* enden kann, während sie in der Kombination OV mit der Schlussformel enden muss, wie in Kapitel 4.1 erwähnt.

<sup>671</sup> Bei Gottlieb (1973) handelt es sich explizit um „Unterrichtsmaterial“ von Keramatullah Khan, bei Mehrdad (o. J.) um Aufzeichnungen seines Unterrichts bei Inam Ali Khan.

genden an jenen fünf Spielern gezeigt werden, welche die meisten unterschiedlichen Kombinationen von zwei Phrasen bzw. eine doppelt lange Phrase je Zyklushälfte verwenden.

Der häufige Wechsel bei Thirakwa zwischen den Kombinationen OV, VV und doppelt langen Phrasen V\_ (VO spielt bei ihm praktisch keine Rolle), sowie zwischen asymmetrischen und symmetrischen Zyklen, kann an der Auflistung auf S. 205 in Kapitel 6.1 nachvollzogen werden. Er hat weder eine gliedernde Funktion, noch ist er in einen formalen Prozess eingebunden, sondern dient vielmehr allein der lokalen Varianz und Unvorhersehbarkeit. Da Thirakwa stets dieselbe, begrenzte Auswahl von Phrasen verwendet und sich diese in seinen längeren *qāyda*-Interpretationen teilweise mehrfach wiederholen, spielt sich der Variationsverlauf wesentlich in der wechselnden Struktur der Phrasenkombinationen ab. Besonders deutlich wird dies an der längsten seiner *qāyda*-Interpretationen in Thirakwa-5: von zehn verschiedenen Phrasen (O und {O<sub>2</sub>} mitgerechnet) erscheint die siebte schon im siebten von neunzehn *khālī-bharī*-Zyklen, und schon im dreizehnten Zyklus sind alle Phrasen mindestens einmal aufgetaucht – nur die wechselnde Konstellation der Phrasen zueinander hält den *vistār* weiter am Laufen.<sup>672</sup>

Im Gegensatz dazu spiegelt sich die klare Dreiteilung von Shankar Ghoshs *qāyda*-Interpretation in der Zusammensetzung der *khālī-bharī*-Zyklen. Die Kombination VO verwendet Ghosh überhaupt nicht, stattdessen dominiert eine Kombination von O mit einer – teils modifizierten – Permutation von O das erste Drittel (OV). Von a14 an verschwindet Phrase O vollständig, im zweiten und dritten Teil dominiert jeweils eine von zwei kontrastierenden *bol*-Sequenzen (*dhātīṭa dhīṭa dhātīṭa* bzw. *ghenanānā*). Dabei findet in beiden Teilen eine Bewegung von der identischen Phrasenkombination (VV in a15 bzw. a24) hin zu komplexeren Strukturen statt, im ersten Fall zu einem wiederholten Zyklus aus vier verschiedenen Variationsphrasen je Hälfte (VVVV in a19-20 und a21-22), im zweiten Fall zu vier Zyklen aus einer doppelt langen Phrase je Hälfte (V\_ in a29-32).

Auch Mainkars *qāyda*-Interpretation lässt sich in klar voneinander getrennte Abschnitte gliedern, zielgerichtete Entwicklung spielt bei ihm aber eine untergeordnete Rolle. Die jeweils vorherrschenden Phrasenkombinationen und dazugehörigen Kompositionstechniken lauten wie folgt:

---

<sup>672</sup> Vgl. die erwähnte Auflistung auf S. 117 in Kapitel 6.1.

a2-4:	V, VV	Permutationen von O
a6-15:	V_, asym.	Anpassung an anderthalbfache bol-Dichte
a16-18:	O, VO	Wiederholungsstrukturen innerhalb von O
a19-21:	OV, VVOV	Modellphrase 8 und Permutation
a22-23:	VO, VVVO	Phrase O' und Wiederholungsstrukturen
a24-28:	V_, V_V_	Zusammensetzungen aus Teilphrasen und Permutation
a29-30:	VO, asym.	Rückkehr zu O und O' (hier als Variationsphrase V)
a31-33:	VO, V, VV	Permutation
a34-35:	V_	Wiederaufgreifen von a26 und a24
a36:	<i>tihāī</i>	

Dreimal fehlt Phrase O für mehrere *āvartan* und taucht danach wieder auf, zuletzt im *tihāī*. Die Abschnitte drei bis fünf wechseln von VO zu OV und wieder zurück zu VO, ein weiterer mehrfacher Wechsel findet zwischen VV (erster, vierter/fünfter und achter Abschnitt) und V\_ (zweiter, sechster und neunter Abschnitt) statt.

Bei Zakir Hussain ist die Teiligkeit noch ausgeprägter als bei Mainkar, die Verknüpfung mit bestimmten Phrasenkombinationen allerdings weniger stringent. Die fünf ersten *āvartan* in einfacher *bol*-Dichte sind von Rhythmisierung und Einschüben mit *laykārī* geprägt, die *khālī-bharī*-Zyklen sind überwiegend asymmetrisch, und erkennbare Variationsphrasen spielen eine untergeordnete Rolle. Die zweite Hälfte in doppelter *bol*-Dichte unterscheidet sich davon deutlich: ein erster Abschnitt mit Wiederholungstrukturen innerhalb von Phrase O führt von dieser über V\_ zu VO (a6-a7v1), ein zweiter enthält nur O und OO mit unterschiedlichen dynamischen Akzenten.

In der *qāyḍā*-Interpretation von Pradhan sind die einzelnen Abschnitte zwar von bestimmten Phrasenkombinationen geprägt, ändern sich aber dennoch fortlaufend, meist schon nach zwei oder drei Zyklen. Folgende Auflistung zeigt die Verläufe der fünf Hauptabschnitte:

a1-5:	a6-9:	a10-14:	a15-20:	a21-22:
O	O	VV	V	V
asym.	O	VV	V	V
asym.	VO	asym.	VV	VO
V	VO	VV	OV	OV
V	VO	asym.	OV	O
VV	VO	VV	V	O
V	V_	VV	V	
V	VO	VV	asym.	
	VV	V_	asym.	
		V_	V	
			V	
			V_	
			V_	
			V_	
			VV	

Die asymmetrischen Zyklen zu Beginn des ersten Abschnitts entstehen durch die allmähliche Hinführung zur doppelten *bol*-Dichte. Nachdem diese erreicht ist, wird das Thema durch eine entsprechende Anpassung ersetzt (V). Der zweite Abschnitt enthält ausschließlich Wiederholungsstrukturen innerhalb der Phrase O, weshalb die Kombination VO vorherrscht. Der dritte Abschnitt wird durch Modellphrase 1 zusammengehalten, die in jedem *khālī-bharī*-Zyklus auftaucht und somit einen Ersatz für Phrase O darstellt. Im vierten Abschnitt übernimmt Modellphrase 2 diese Funktion, O taucht nur kurz in der Kombination OV auf. Die asymmetrischen Zyklen entstehen in a17v3-a18v2 durch Kombination von Modellphrase 2 mit einer anderen Variationsphrase und deren Permutation, die doppelt langen Zyklen durch eine Wiederholungsstruktur innerhalb von Modellphrase 2. Der vierte Abschnitt schließlich führt von Modellphrase 2 zurück zu Phrase O. Neben der wechselnden An- und Abwesenheit von Phrase O fällt auf, dass die komplexeren, doppelt langen Phrasen gegen Ende eines Abschnitts erreicht werden, und dass die Reduktion der Zykluslänge im vierten und fünften Abschnitt ein Mittel zur Gliederung darstellt.

#### **Symmetrische *khālī-bharī*-Zyklen mit drei oder vier Phrasen je Hälfte (Zeilen 11-24)**

Wie Tabelle 12 auf Seite 426 zeigt, enthalten im Durchschnitt nur rund fünfzehn Prozent der Zyklen bei einem Spieler drei oder vier Phrasen je Hälfte und sind gleichzeitig symmetrisch. Jene bei Ghosh und Bose, die nur aus Phrase O gebildet sind (Zeilen 11 und 12), stellen einen Spezialfall dar und stehen am Ende der schrittweisen Erhöhung der *bol*-Dichte in den ersten *āvartan*. Der Großteil hingegen entfällt mit acht Prozent auf Varianten zu den oben bespro-

chenen, halb so langen Zyklen, bei denen die Kombinationen VO, OV, VV oder V\_ innerhalb einer *khālī-bharī*-Hälfte wiederholt werden (Zeilen 13-16).

Dieses Phänomen ist eng verwandt mit der unmittelbaren Wiederholung eines ganzen *khālī-bharī*-Zyklus, die bisher nicht besprochen wurde. Sie tritt, mit Ausnahme von Banerjee, bei allen Spielern vereinzelt auf, in den besonders langen *qāyḍā*-Interpretationen auch häufiger: bei Latif Ahmed sind es 9 von 32, bei Pradhan 10 von 48, und bei Mainkar sogar 21 von 52 Zyklen, die den unmittelbar vorangegangenen ohne wesentliche Änderung wiederholen. Auffallend sind auch hier, wie bei der Bevorzugung der Kombination VO, die *qāyḍā*-Interpretationen von Dass und Chatterjee, mit 14 von 28 respektive 13 von 21 unmittelbar wiederholten Zyklen. In den meisten Fällen handelt es sich um Wiederholungen innerhalb eines *āvartan* zur Vervollständigung desselben.<sup>673</sup> Die von Ghosh/Bose und Gaitonde bevorzugten Zyklen mit den Hälften VO%, OV%, VV% und V\_% unterscheiden sich somit von unmittelbar wiederholten, halb so langen Zyklen nur durch die Platzierung der *khulā*- und *band*-Phasen, das heißt durch die Anpassung an die *vibhāg*-Struktur des *tāl*.

Auch die übrigen symmetrischen Zyklen mit vier Phrasen je Hälfte sind eng mit den halb so langen in Zeile 6-9 verwandt, und zwar jene in Zeile 18-22 durch eine Augmentation: so wie die Kombinationen OV und VO die etablierte Phrase O mit einer Variationsphrase verbinden, so verbinden OVVV, VVOV, V\_OV und OVV\_ eine im jeweiligen Kontext etablierte, mehrfach auftretende Phrasenkombination (OV bzw. VO) mit einer im jeweiligen Kontext neuen Phrasenkombination (VV) oder doppelt langen Phrase (V\_). In anderen Worten: eine etablierte Phrasenkombination übernimmt für einen kurzen Abschnitt die Funktion der konstanten Referenz. Bei Afaq Hussain (AH-1.2 a5-6, a10, a12) und Gaitonde (a7) handelt es sich um eine Kombination von O mit Modellphrase 1, bei Mainkar um eine Kombination von O mit Modellphrase 8 (a20-21), und bei Ghosh (a7-8) und Ghosh/Bose (a28) um Ghoshs eigene Version des Themas, die O mit einer modifizierten Permutation von O kombiniert. Die beiden Zyklen bei Dass sind beide nach dem gleichen Prinzip konstruiert: erst wird in a8 und a10 ein Zyklus eingeführt und als Ganzer wiederholt, der VO in einer Hälfte enthält, dann in a9 und a11 dieser Kombination eine *dohrā*-Bildung vorangestellt:

---

<sup>673</sup> Seltener treten auch Wiederholungen eines ganzen oder zweier *āvartan* auf, etwa bei Mainkar a24-25 bzw. bei Ghosh a19-22, oder innerhalb einer Hälfte eines *āvartan* wie bei Pradhan a17v1-2.

- a8: AO, aO      %  
 a9: {A<sub>1</sub>}A AO, {a<sub>1</sub>}a AO  
 a10: BO, bO      %  
 a11: {B<sub>1</sub>}B BO, {b<sub>1</sub>}b BO

Ähnlich gebaut ist die Kombination VVVO bei Banerjee, mit einer zweifach wiederholten Variationsphrase, die auch als *dohrā* Bildung zu VO verstanden und als {V}VO notiert werden kann. Nur eine Sequenz bei Ghosh/Bose in a19, die einzige mit der Kombination VOOO (Zeile 17), lässt sich nicht auf die beschriebene Weise erklären. Sie fällt ohnehin dadurch aus dem Rahmen, dass sie mit durchgängigem *bāyā̃* über den ganzen *āvartan* und ohne *band-*Phase wiederholt wird.

Die Kombination V\_V\_ ist sowohl bei Afaq Hussain als auch bei Mainkar mit V\_·% verwandt, anders gesagt: die zweite doppelt lange Phrase in einer Zyklushälfte variiert die erste bloß. Bei Afaq Hussain in a13 und bei Mainkar in a27 betrifft die Änderung nur das erste Viertel der zweiten doppelt langen Phrase, das heißt eine *mātrā*, bei Mainkar in a24 mehr als die Hälfte, während in a23 alle vier Phrasen geringfügig voneinander abweichen (a24 und a27 werden in a25 bzw. a28 wiederholt). Die letzte verbleibende Phrasenkombination eines symmetrischen Zyklus, VVVV bei Ghosh (a19-20, Wiederholung in a21-22), ist somit die einzige, die tatsächlich vier verschiedene Phrasen enthält und in keiner ihrer beiden Hälften eine schon bekannte Phrasenkombination wiederholt.

### Zusammenfassung

Die kürzesten symmetrischen *khālī-bharī*-Zyklen mit nur einer Phrase je Hälfte bestehen überwiegend nur aus Phrase O. Sie machen durchschnittlich fast 20 Prozent aller Zyklen aus, unmittelbare Wiederholungen werden bei Habibuddin, Dutta, Nizamuddin und Zakir Hussain durch dynamische Kontraste, Rhythmisierung, durchgängiges *bāyā̃*-Spiel oder dynamische Akzente gestaltet. Kurze Zyklen mit nur einer Variationsphrase je Hälfte, das heißt ohne Beteiligung von O, sind dagegen deutlich seltener, meist stehen sie am Beginn eines Abschnitts als Ersatz für das Thema. Bei Keramatullah, Gaitonde, Ghosh und Banerjee treten überhaupt keine Zyklen mit nur einer Phrase je Hälfte auf, sie verwenden Modellphrase 1 oder 2 schon im ersten *āvartan* als Ergänzung zu Phrase O. Die symmetrischen *khālī-bharī*-Zyklen von mittlerer Länge, mit zwei Phrasen je Hälfte, enthalten überwiegend die Kombinationen VO, OV, VV und V\_·. Sie machen ein gutes Drittel aller Zyklen und knapp die Hälfte der Zyklen mit mindestens einer Variationsphrase aus. Während in der Literatur zur *tablā*-Musik die Kombination VO deutlich bevorzugt wird, sind die vier genannten Kombinationen in den

*qāyḍā*-Interpretationen annähernd gleich häufig vertreten, und bei Thirakwa, Ghosh, Mainkar, Zakir Hussain und Pradhan trägt ihr Wechsel wesentlich zur Gestaltung der Form bei. Die längsten symmetrischen Zyklen mit vier Phrasen je Hälfte bestehen überwiegend (acht Prozent aller Zyklen) aus bloßen Anpassungen mittel langer Zyklen an den *āvartan*, durch Wiederholung einer Phrasenkombination innerhalb einer *khālī-bharī*-Hälfte. Eine weitere Gruppe (vier Prozent aller Zyklen) enthält eine jeweils etablierte Phrasenkombination oder doppelt lange Phrase als Ergänzung zu einer neuen oder variierten, und nur insgesamt zwei Zyklen bei Ghosh enthalten vier verschiedene Variationsphrasen ohne Wiederholung einer Phrasenkombination aus früheren Zyklen (VVVV).

### 7.3.3 Asymmetrische *khālī-bharī*-Zyklen

Das Phänomen der asymmetrischen Zyklen, deren *khālī-bharī*-Hälften nicht allein durch den vorübergehenden Wechsel von *khulā* zu *band*, sondern auch durch die Wahl und Platzierung einzelner *bol*-Gruppen oder ganzer Phrasen voneinander abweichen, wird in der Literatur nur von Mainkar beschrieben.<sup>674</sup> Dabei machen sie, wie aus Tabelle 12 auf Seite 426 ersichtlich ist, in den hier untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen im Durchschnitt rund ein Viertel aller Zyklen aus, und rund ein Drittel all jener Zyklen, die mindestens eine Variationsphrase enthalten. Von den aus acht Phrasen gebildeten Zyklen ist im Schnitt sogar jeder zweite asymmetrisch. Unabhängig von der Länge der Zyklen lassen sich einige verschiedene Arten von Asymmetrie unterscheiden:

- Verknüpfung der *khālī-bharī*-Hälften durch Variation
- Geringfügige Abweichungen
- Asymmetrische Anordnung ganzer Phrasen
- Asymmetrie, die eine Verbindung zu nachfolgenden Zyklen herstellt
- Komplexe und individuelle Formen von Asymmetrie

#### **Verknüpfung der *khālī-bharī*-Hälften durch Variation**

Mainkar bespricht die Asymmetrie, wie in Kapitel 4.1 erwähnt, überwiegend anhand von *qāyḍā*-Themen, vor allem des *Ajrādā-gharānā*. Er gibt aber auch ein Beispiel einer Variation

---

<sup>674</sup> Vgl. Kapitel 4.1.



zum Delhi-*qāydā* 1, das schon in Kapitel 4.1 zitiert wurde (die Hervorhebungen und die Gruppierung der Silben sind von Mainkar übernommen):<sup>675</sup>

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*  
*dhāgedhināgena dhādhātiṭa dhāgetinākena*  
*tātātiṭa tāketinākena tiṭatātātiṭa*  
*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena*

Es handelt sich um eine Kombination von Phrase O mit Modellphrase 8, die in der dritten Zeile variiert wird. Die Asymmetrie betrifft nicht nur die hervorgehobenen *bol*-Gruppen, sondern auch die Reihenfolge der Phrasen: die Struktur lautet OV,vO statt OV,oV. Worauf Mainkar mit der Hervorhebung hinweisen will, ist die unmittelbare Wiederholung der beiden *bol*-Gruppen *dhādhātiṭa dhāgetinākena* in ihrer *band*-Form am Beginn der *khālī*-Hälfte. Diese motivische Verknüpfung legitimiert gewissermaßen die Hinwegsetzung über das *khālī-bharī*-Prinzip. Der *khulā-band*-Kontrast wird außerdem durch eine Wiederholungsstruktur überformt (das hervorgehobene *tiṭa* ist in dieser Deutung eine zur Vervollständigung der *mātrā* notwendige Erweiterung um zwei Silben):

*dhāgedhināgena dhādhātiṭa*  
*dhāgetinākena | tātātiṭa*  
*tāketinākena **tiṭa** tātātiṭa*

Derart ausgefeilte Konstruktionen finden sich in den analysierten *qāydā*-Interpretationen äußerst selten. Als eines der Beispiele kann folgender Zyklus in anderthalbfacher *bol*-Dichte ebenfalls bei Mainkar gelten (a7, die identische Struktur findet sich in a10):

m1-3:	-- <i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena</i>	--O
m4-5:	-- <i>dhādhātiṭa dhāgedhināgena</i>	B
m6-8:	-- <i>dhātiṭa dhātiṭa <b>dhādhātiṭa dhāgetinākena</b></i>	--O
m9-10:	-- <i><b>tātātiṭa tāketinākena</b></i>	b
m11-12:	-- <i>tātātiṭa tāketinākena</i>	b
m13:	<i><b>dhāgedhināgena</b></i>	B <sub>2</sub>
m14-16:	-- <i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgedhināgena</i>	--O

Die Zyklushälften lauten in abgekürzter Form wie folgt:

--O B --O      {b} B<sub>2</sub> --O

Beim Übergang von der *bharī*- zur *khālī*-Hälfte werden genau die gleichen *bol*-Gruppen wiederholt wie in dem oben zitierten Beispiel aus Mainkars Buch, bei der Rückkehr zu *khulā bol* in m13 nur die Schlussformel. Eine zusätzliche, übergeordnete Wiederholungsstruktur, die bis

<sup>675</sup> Mainkar 2008: 377.

in die *khālī*-Hälfte hineinreicht, entsteht durch Wiederholung der *mātrā* eins bis fünf mit der Phrasenkombination --OB (--Ob in m6-10). Ein zweites Beispiel findet sich bei Ghosh in a28. Ähnlich wie bei Mainkar weicht nur der Beginn der *khālī*-Hälfte von der *bharī*-Hälfte ab:

*dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa ghenanānā ghenanānā | dhiṭa dhiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena  
kenanānā **kenanānā tiṭa tiṭa** ghenanānā | dhiṭa dhiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*

Die Verknüpfung der Zyklushälften geschieht nicht durch eine unmittelbare Wiederholung beim Übergang von *khulā* zu *band*, stattdessen wird die Sequenz *ghenanānā ghenanānā dhiṭa dhiṭa* in ihrer *band*-Form an den Beginn der *khālī*-Hälfte gestellt (durch Unterstreichung hervorgehoben). Durch die vorgezogene Rückkehr zu *khulā bol* bei *ghenanānā* werden zum einen diese zwölfsilbige Sequenz, zum andern die durch Fettdruck hervorgehobene Wiederholungsstruktur besonders herausgestellt.

### Geringfügige Abweichungen

Die beiden asymmetrischen Zyklen von Mainkar und Ghosh werden durch die Abweichung in der *khālī*-Hälfte nicht aufgespalten oder in ihrer Einheit geschwächt, sondern bilden im Gegenteil eine noch stärker zusammenhängende Struktur. Bei der zweiten Gruppe von asymmetrischen Zyklen betrifft die Abweichung nur wenige *bol* oder *bol*-Gruppen, so dass die Symmetrie kaum beeinträchtigt wird. Dazu zählen zwei Zyklen bei Thirakwa, die sich nur in der ersten *bol*-Gruppe der *khālī*-Hälfte unterscheiden,<sup>676</sup> sowie ein Zyklus bei Nizamuddin, bei dem die Rückkehr zu *khulā bol* in der Mitte der *khālī*-Hälfte durch ein eingeschobenes *tiṭa* hinausgezögert wird.<sup>677</sup> Auch folgender Zyklus von Pradhan weicht nur am Beginn der *khālī*-Hälfte von der Symmetrie ab, und zwar durch Vertauschung der beiden hervorgehobenen *bol*-Gruppen:<sup>678</sup>

*dhādhātiṭatiṭa dhādhātiṭa dhādhātiṭatiṭa | tiṭa dhādhīṭa dhiṭa dhātiṭa dhāgetinākena  
tātātiṭatiṭa **tātātiṭatiṭa tātātiṭa** | tiṭa dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena*

Bei Ghosh/Bose finden sich in a13 und a32 zwei Zyklen, bei denen ein oder zwei *vibhāg laykāri* enthalten und in wenigen Silben von den übrigen abweichen. Ebenfalls bei Ghosh/Bose in a3 ist vermutlich ein symmetrischer Zyklus nur aus Phrase O intendiert, die Temposchwankung deutet auf ein Missverständnis mit dem *nagmā*-Spieler hin, das zu einer

<sup>676</sup> In Thirakwa-6 a7v1-2 werden die vier ersten Silben von o durch *tinākena* ersetzt, was eine Variante Modellphrase 8 ergibt, in Thirakwa-13 a7v3-4 erscheint o anstelle von o'.

<sup>677</sup> Es handelt sich um einen Zyklus in NK-1.1 a6, der ansonsten nur Phrase O enthält (OOOOooVO).

<sup>678</sup> a17v3-4, ähnlich wiederholt in a18v1-2.

spontanen Abweichung führt.<sup>679</sup> Auch in Ghoshs Soloaufnahme sind wahrscheinlich in a10-11 zwei symmetrische Zyklen über je einen *āvartan* beabsichtigt. Da die rechte Hand aber bei durchgehendem *bāyā* von a10v3 bis a11v2 fehlt, entsteht eine asymmetrische Struktur über zwei *āvartan*.<sup>680</sup>

### Asymmetrische Anordnung ganzer Phrasen

Weitaus häufiger als die bisher beschriebenen Fälle ist die asymmetrische Anordnung ganzer Phrasen. Vor allem bei Keramatullah spielt sie eine wichtige Rolle, achtzig Prozent der Zyklen sind bei ihm so gebaut. Die meisten davon bestehen aus acht Phrasen und gehen über einen ganzen *āvartan*. Wie die Auflistung auf Seite 235 in Kapitel 6.3 zeigt, macht er dabei hauptsächlich von einigen wenigen Phrasen Gebrauch, die teilweise in fast jedem Zyklus auftauchen, und punktuell von singulären Phrasen oder *relā*-artigen Sequenzen ergänzt werden. Eine Regelmäßigkeit oder eine Entwicklung über den Verlauf der *qāyḍā*-Interpretation ist dabei nicht erkennbar. Ähnlich verhält es sich mit den asymmetrischen Zyklen bei Thirakwa – abgesehen von den beiden oben erwähnten mit geringfügiger Abweichung –, sie beschränken sich sogar vollständig auf mehrfach auftauchende Phrasen. Im Unterschied zu Keramatullah ist bei ihm aber nur ungefähr ein Viertel der Zyklen von Asymmetrie betroffen, außerdem umfassen diese Zyklen stets nur vier Phrasen. Die Auflistung auf Seite 205 in Kapitel 6.1 zeigt, dass die meisten von ihnen in einfacher *bol*-Dichte auftauchen, und dass umgekehrt in einfacher *bol*-Dichte nur der allererste Zyklus symmetrisch ist. Wie bei Keramatullah wird so vermieden, dass zwei ganze *vibhāg* vollständig vorhersehbar sind.

Bei Afaq Hussain sind vier von insgesamt sieben asymmetrischen Zyklen auf ähnliche Weise gebaut. Jener in AH-1.2 a3 kombiniert Phrase O mit drei verschiedenen Modellphrasen (M3<sub>2</sub>', M2, oM1) und erfüllt ausnahmsweise eine erkennbare Funktion: anders als bei Thirakwa, der in AT-6 a3 einen fast identischen Zyklus spielt, handelt es sich bei Afaq Hussain um eine in dieser Art der asymmetrischen Zusammenstellung einmalige Präsentation dreier Variationsphrasen, die im späteren Verlauf der *qāyḍā*-Interpretation auf je eigene Weise behandelt werden. Die Asymmetrie in a7-8 gleicht jener bei Thirakwa und Keramatullah, allerdings ist nur eine von acht Phrasen ausgetauscht, die Symmetrie bleibt weitgehend bestehen. Der vierte asymmetrische Zyklus in AH-2.2 a6 ist insofern ungewöhnlich, als die *khālī*-Hälfte nicht nur vollständig von der *bharī*-Hälfte abweicht, sondern auch auf andere Weise konstruiert ist als

<sup>679</sup> Vgl. hierzu Kapitel 6.9.

<sup>680</sup> Vgl. hierzu Kapitel 6.8.

die vorangegangenen Zyklen.<sup>681</sup> Weitere Fälle, in denen einzelne Modellphrasen asymmetrisch platziert sind, finden sich bei Gaitonde in a8, bei Ghosh/Bose in a20 und a21, sowie bei Pradhan in a11v1-2 und a12v1-2.

### Asymmetrie, die eine Verbindung zu nachfolgenden Zyklen herstellt

Während die zuletzt beschriebene, scheinbar spontane Anordnung der Phrasen als Versatzstücke – außer bei Afaq Hussain in AH-1.2 a3 – keine erkennbare formale Funktion erfüllt, schaffen die Asymmetrien der vierten Gruppe unterschiedlich geartete Verbindungen zwischen *khālī-bharī*-Zyklen. Bei Afaq Hussain in AH-2.2 a5 und bei Mainkar in a8, a10 und a14 erscheint schon am Ende einer *khālī*-Hälfte die jeweils neue Variationsphrase des nächsten Zyklus. Auch bei Dutta sind komplette Variationsphrasen zyklusübergreifend angeordnet, die etwas kompliziertere Abfolge lautet in vereinfachter Form wie folgt:<sup>682</sup>

a10-11:	XX,yX	XZ,yZ
a12-13	XY,yX	XX,yY

Bei Mainkar in a30 weichen die beiden Zyklushälften nur in wenigen *bol* voneinander ab: in m6 endet eine Phrase auf *dhāṭiṭa dhāṭiṭa*, ihr Pendant in m14 auf *dhāgedhināgena*. Diese kleine Abweichung hat aber weitreichende Konsequenzen, denn durch sie bildet sich gegen Ende der *bharī*-Hälfte in m13-14 jene Permutation von O, die danach für mehrere *āvartan* ins Zentrum des Geschehens rückt.

Eine weitere Spielart der zyklenverbindenden Asymmetrie besteht in der Hinleitung auf einen neuen Gedanken oder eine höhere *bol*-Dichte. In mehreren Fällen geht dabei die motivisch-thematische Asymmetrie mit einer unkonventionellen *khulā-band*-Struktur einher. A33 bei Ghosh zerfällt in zwei Hälften mit völlig unterschiedlichen *bol*-Gruppen bzw. Phrasen, außerdem enthält er keine *band*-Phase, und stellt somit einen großen Kontrast dar zu den vorangegangenen symmetrischen Zyklen. Dieser Bruch im Verlauf des Variationsprozesses bereitet den abschließenden *tihāī* im unmittelbar folgenden *āvartan* vor. Ganz ähnlich ist die Situation bei Zakir Hussain in a8v3, unmittelbar vor dem *tihāī*. Auch hier fehlt die *band*-Phase, und es handelt sich um die erste asymmetrische Struktur in doppelter *bol*-Dichte. In a18 bei Ghosh/Bose schließlich wird die Asymmetrie mit einer anderen unkonventionellen *khulā-band*-Struktur verknüpft: die *khālī*-Hälfte bleibt vollständig *band*, und statt einer Be-

<sup>681</sup> Vgl. hierzu im Detail Kapitel 6.6.

<sup>682</sup> X, Y und Z stehen für eine oder zwei Phrasen, die jeweils einen *vibhāg* füllen, geringfügige Abweichungen sind nicht berücksichtigt.

antwortung der *bharī*-Hälfte enthält sie ausschließlich Phrase o. Die Wirkung ist die eines Innehaltens, welches die spektakuläre, durchgängige Spielweise des *bāyā* im folgenden *āvartan* besonders hervorhebt.

Zwei asymmetrische Zyklen bei Afaq Hussain (AH-1.2 a9 und a11) können als Vorbereitung eines symmetrischen Zyklus verstanden werden, der die komplex gebaute Modellphrase 4 enthält: in a9 erscheint diese Modellphrase erstmals, aber nur in der *bharī*-Hälfte in v2, während ein *tihāī* im letzten *vibhāg* von a11 auf den symmetrischen Zyklus mit Modellphrase 4 hinleitet. Bei Latif Ahmed enthält ein langer Zyklus über den ganzen achten *āvartan* überwiegend Wiederholungen seiner Anpassung des Themas an die *bol*-Dichte von 7:4, mit zwei kleineren Abweichungen in m3-4 und m9. Nur die *mātrā* fünf und sechs nehmen eine Form der Phrasengestaltung vorweg, die danach erst im übernächsten *āvartan* wieder aufgegriffen wird. Eine auffälliger Art der Vorankündigung findet sich bei Latif Ahmed am Beginn von a12: in dem Moment, in dem die doppelte *bol*-Dichte erreicht wird, fehlt im ersten *vibhāg* zum einen die *band*-Phase, zum anderen sind die beiden *dhātiṭa* der Phrase O durch *dhitiṭa* ersetzt. Dadurch erklingt ein erstes Mal diese für die späteren Akzentmuster entscheidende *bol*-Gruppe, danach taucht sie erst wieder in a14v3 auf.

Banerjee und Pradhan gestalten den Übergang zur anderthalbfachen bzw. zur doppelten *bol*-Dichte mit asymmetrischen Zyklen. Bei Banerjee weicht in a3 nur der vierte *vibhāg* von der *bharī*-Hälfte ab, die Überleitung besteht einzig darin, dass die neue, anderthalbfache *bol*-Dichte auf den ganzen *vibhāg* ausgedehnt ist. Während die Phrasen in v1-3 erkennbar durch Einschübe aus Phrase O bzw. in Modellphrase 2 entstehen, enthält die überleitende Phrase die fremde *bol*-Gruppe *dhāti* und nimmt auf keine andere Phrase Bezug:

- a3v1-2:     dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa [10:7] dhātiṭa dhāgedhināgena |  
                   ṭiṭa dhātiṭa dhīṭa dhātiṭa [10:7] dhātiṭa dhāgetinākena |  
 a3v3-4:     tātiṭa tātiṭa tātātiṭa [10:7] tātiṭa tāketinākena |  
                   dhātiṭa dhātiṭa dhāti dhātiṭa dhāti dhātiṭa dhāti dhātiṭa dhātiṭa [3:2]

In a5 fügt Banerjee ausgehend von Phrase O zunehmend *bol*-Gruppen in doppelter *bol*-Dichte ein. Der letzte *vibhāg* beginnt wie Modellphrase 2 und mündet in einen *tihāī*:

*dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena* | *dhātiṭa dhātiṭa -dhātidhātiṭa dhāgetinākena*  
*tātiṭa -tātītātiṭa -tātītātiṭa tāketinākena* | *ṭiṭa dhātiṭa dhīṭa dhīṭa dhātiṭa {dhātiṭa dhādhā-}*<sup>T</sup>

Pradhan fügt in a2 von Mal zu Mal länger werdende *bol*-Gruppen in Phrase O ein, wobei die Entwicklung, anders als bei Banerjee in a5, nicht linear ist, sondern vor der letzten Phrase mit

vollständig erhöhter *bol*-Dichte die unveränderte Phrase O erscheint. Auf diese Weise entstehen zwei asymmetrische Zyklen:

- a2v1-2: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena* [3:2] |  
*tātiṭa tātiṭa tātātītātītā dhādhātiṭa dhāgedhināgena* [8:5] |  
a2v3-4: *dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena* |  
*tātiṭa tātiṭa tātātītātītātītā dhādhātiṭa dhāgedhināgena* [3:2] |

### Komplexe und individuelle Formen von Asymmetrie

Die übrigen Formen von Asymmetrie lassen sich nicht auf gemeinsame Nenner bringen und werden hier nur soweit besprochen, als dies ohne eingehende Erörterung des Kontextes der jeweiligen *qāyda*-Interpretationen möglich ist. Sie tragen oft Züge, die für einen einzelnen Spieler typisch sind. Für weitere Details sei auf die entsprechenden Analysen in Kapitel 6 verwiesen.

Bei Latif Ahmed ist der erste Zyklus in anderthalbfacher *bol*-Dichte in a3 von Grund auf asymmetrisch konzipiert. Beide Hälften verwenden nur die ursprünglichen „Wörter“ des Themas, die *khālī*-Hälfte verzichtet aber auf die *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa*, während die *bharī*-Hälfte genau diese Gruppe ins Zentrum stellt. Komplet asymmetrisch ist eine Struktur ebenfalls in anderthalbfacher *bol*-Dichte bei Banerjee in a4: nach einem konventionellen Zyklus mit der Phrasenstruktur OV,oV müssen zwei weitere Phrasen folgen, um den *āvartan* zu vervollständigen. Banerjee wählt die asymmetrische Kombination OV, die eine kurze *band*-Phase enthält, da die Schlussformel von O mit Übergang zu *band* gespielt wird und V mit *tiṭa* beginnt, und somit einen eigenen *khālī-bharī*-Zyklus bildet. Eine ähnliche Kombination OV mit Modellphrase 8 findet sich bei Nizamuddin in NK-2.1 a5v4.

Knapp die Hälfte aller Zyklen bei Nizamuddin sind asymmetrisch. Von den übrigen fünfzehn enthalten außerdem nur fünf eine Variationsphrase, zehn hingegen ausschließlich Phrase O. Anders als bei Keramatullah oder Thirakwa entstehen die asymmetrischen Zyklen nicht durch wechselnde Anordnung mehrfach auftretender Phrasen, sondern sie zeigen eine je individuelle Bauweise. Neben den beiden oben erwähnten und einer besonders komplexen Struktur in NK-1.1 a8, die als Fortspinnung von Modellphrase 6 gedeutet werden kann, treten die asymmetrischen Zyklen bei Nizamuddin stets in Gruppen auf (NK-1.1 a3-5, a13-16, NK-2.1 a2-4). Die meisten dieser Zyklen, besonders die aus acht Phrasen zusammengesetzten, bestehen großteils aus Phrase O. Die genannten Abschnitte wirken deshalb wie eine fortlaufende Aneinanderreihung von Phrasen O, in der einzelne Variationsphrasen spontan und nach keinem erkennbaren Prinzip eingefügt sind. Dieser Eindruck wird noch durch die häufig unkonventionelle *khulā*-

*band*-Struktur verstärkt. Die Asymmetrie ist bei Nizamuddin Ausdruck eines *vistār*, der nicht von Variation zu Variation voranschreitet, sondern sich in einem kontinuierlichen Fluss befindet. Das gleiche gilt für a6v3-a10 bei Banerjee sowie für a15-20 bei Latif Ahmed, die teilweise ebenfalls eine unkonventionelle *khulā-band*-Struktur aufweisen und die Gestalt der *bol*-Gruppen zugunsten reiner Akzentmuster aufgeben.

Auch drei von Shankar Ghosh gespielte Zyklen in der gemeinsamen *qāyḍā*-Interpretation mit Shyamal Bose (a9, a11 und a31) befinden sich in einer kontinuierlichen Entwicklung, sind aber gleichzeitig komplexer gebaut und äußerst komprimiert. Sie ändern sich von *vibhāg* zu *vibhāg* und lassen keine Reduktion auf eine zentrale Phrase zu. Bei Zakir Hussain schließlich tauchen in einfacher *bol*-Dichte praktisch ausschließlich asymmetrische Zyklen auf. In a1v3, a2v1-2 und a5v1-2 werden jeweils ein oder zwei verschiedene Variationsphrasen auf asymmetrische Weise mit O kombiniert, gleichzeitig aber so stark durch Rhythmisierung verzerrt, dass die zugrundeliegenden *bol*-Gruppen ohnehin zweitrangig sind. In a3-4 entsteht die Asymmetrie durch ständig wechselnde Einschübe mit *laykārī*.

### Zusammenfassung

In der Literatur wird – außer bei Mainkar – die Asymmetrie von *khālī-bharī*-Zyklen nicht thematisiert, vermutlich, weil sich die Autorinnen und Autoren an den didaktisch motivierten Maßgaben ihrer Informanten orientieren. Für dreizehn von sechzehn Spielern scheint das *khālī-bharī*-Prinzip jedenfalls kein unumstößliches Gesetz zu sein, obgleich sich die meisten von ihnen weit überwiegend daran orientieren. Nur Habibuddin Khan, Anthony Dass und Samir Chatterjee verwenden keine asymmetrischen Zyklen. Anders als bei Habibuddin, der doppelt lange, komplex gebaute Variationsphrasen bevorzugt und keine von diesen in einem anderen Zyklus vollständig wiederholt, verstärkt sich dadurch bei Dass und Chatterjee die Vorhersehbarkeit, von der ihre *qāyḍā*-Interpretationen ohnehin durch starke Bevorzugung der Phrasenkombination VO und häufige unmittelbare Wiederholung ganzer Zyklen geprägt sind. Gaitonde spielt nur in einer *khālī*-Hälfte eine einzelne abweichende Phrase, bei Ghosh sind in seiner Soloaufnahme nur drei von siebenundzwanzig Zyklen asymmetrisch. In der gemeinsamen *qāyḍā*-Interpretation mit Bose ist allerdings jeder vierte Zyklus asymmetrisch, und diese werden ebenfalls alle von Ghosh gespielt,<sup>683</sup> während Bose das *khālī-bharī*-Prinzip einhält. Bei Mainkar und Pradhan sind rund zehn Prozent der Zyklen asymmetrisch, meist lässt sich eine überleitende oder zyklenverbindende Funktion erkennen. Thirakwa, Dutta, Afaq Hussain,

<sup>683</sup> Nur in a3 ist nicht erkennbar wer spielt.

Latif Ahmed und Zakir Hussain bilden zwischen rund einem Viertel und einem Drittel der Zyklen mit voneinander abweichenden *khālī-bharī*-Hälften, während es bei Nizamuddin und Banerjee rund die Hälfte, bei Keramatullah sogar achtzig Prozent sind. Dabei ist sowohl die Struktur als auch die Funktion der Asymmetrie oft sehr unterschiedlich und von der individuellen Herangehensweise der Spieler geprägt.

## 7.4 Formale Gestaltung

In der formalen Gestaltung verbinden sich alle bisher beschriebenen Phänomene, von der Bildung einzelner Phrasen über die von der Reihenfolge der *bol* unabhängigen Techniken bis hin zur Bauweise der *khālī-bharī*-Zyklen. Das erste Unterkapitel behandelt den isolierten, relativ einfach zu erfassenden Aspekt der Gliederung in Abschnitte, das zweite die *tihāī* und *āmad*, mit denen die *qāyḍā*-Interpretationen schließen. Danach wird im dritten auf die wenigen in der Literatur zu findenden Aussagen zur formalen Gestaltung eingegangen, und schließlich das Resultat des komplexen Zusammenspiels aller Variationstechniken in Gestalt der einzelnen *qāyḍā*-Interpretationen zusammenfassend analysiert.

### 7.4.1 Gliederung in Abschnitte

Ein starkes Mittel zur Gliederung ist der Wechsel der *bol*-Dichte. Tabelle 13 zeigt den prozentualen Anteil verschiedener *bol*-Dichten, gemessen in *āvartan*. Da die *qāyḍā*-Interpretationen sehr unterschiedlich lang sind, ist in der Kopfzeile bei jedem Spieler in Klammern angegeben, wie viele *āvartan* eine einzelne Interpretation umfasst.<sup>684</sup> Die maximale *bol*-Dichte ist überall als doppelte definiert, weshalb eine von Thirakwas fünf *qāyḍā*-Interpretationen (Thirakwa-13) sowie jene von Ghosh/Bose in halber *bol*-Dichte beginnen. Nur in zwei Fällen geschieht die Erhöhung der *bol*-Dichte nicht linear aufsteigend: bei Dutta ist a3 in der langsameren *bol*-Dichte von 3:4 zwischen je zwei *āvartan* in einfacher eingefügt, bei Banerjee a5 in einfacher zwischen a4 in anderthalbfacher und a6 in doppelter. Die Graufärbung zeigt an, wie stark die maximale im Vergleich zu den niedrigeren *bol*-Dichten vertreten ist.

---

<sup>684</sup> Die Interpretationen mit abweichendem Grundtempo (Thirakwa-1.6, Habibuddin, Ghosh, Zakir Hussain) sind auf das Standardtempo umgerechnet; bei mehreren Interpretationen pro Spieler ist der aufgerundete Durchschnitt angegeben.



<i>bol</i> -Dichte	AT (8)	HK (6)	KK (16)	KD (14)	NK (11)	AH (11)	BG (11)	SG (18)	G/B (39)	SM (36)	LA (21)	AD (15)	ZH (16)	SC (10)	AB (13)	AP (23)
halb	2								5							
dreiviertel				7												
einfach	30	58	37	29	50	24	9	11	5	14	9	7	63	20	31	9
anderthalb				7					3	28	24			10	8	13
7:4											19					
doppelt	68	42	63	57	50	76	91	89	87	58	48	93	37	70	61	78

**Tabelle 13** Anteil verschiedener *bol*-Dichten in Prozent

Bei Gaitonde, Ghosh, Ghosh/Bose und Dass kommt den *āvartan* vor Erreichen der maximalen *bol*-Dichte nur die Rolle einer Einleitung zu, wobei diese Einleitung bei Ghosh/Bose immerhin fünf *āvartan* umfasst und somit ein größeres Gewicht hat. Bei Chatterjee sind zwar drei von zehn *āvartan* in einfacher bzw. anderthalbfacher *bol*-Dichte, da sie aber ausschließlich Zyklen mit einer Phrase O je Hälfte enthalten und nicht weiter gestaltet sind, handelt es sich ebenfalls um eine bloße Einleitung. Alle anderen Spieler nutzen den Beginn in niedrigerer *bol*-Dichte für einen substanziellen Teil des *vistār*. Eine besondere Rolle spielt hierbei der *bāyā*, denn Zwischenschläge und differenziert gestaltete Glissandi brauchen Zeit, die in maximaler *bol*-Dichte fehlt. Vor allem ältere Spieler wie Thirakwa, Habibuddin, Keramatullah, Nizamuddin und Afaq Hussain machen von dieser Gestaltungsmöglichkeit Gebrauch, wobei Habibuddin keine Zusatzschläge einfügt, sondern nur mit ausgeprägten Glissandi und Dynamikkontrasten arbeitet. Afaq Hussain nutzt die einfache *bol*-Dichte in beiden untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen hauptsächlich für das durchgängige *bāyā*-Spiel.

Die Variationsphrasen und die Struktur der *khālī-bharī*-Zyklen unterscheiden sich in den Abschnitten mit verschiedener *bol*-Dichte nur zum Teil. Bei Habibuddin und Nizamuddin, die zu den wenigen mit mindestens der Hälfte der *āvartan* in einfacher *bol*-Dichte gehören, ist kein prinzipieller Unterschied in der Bauweise der Phrasen und Zyklen erkennbar. Bei Thirakwa sind die Phrasen weitgehend identisch, die Zyklen in einfacher *bol*-Dichte aber überwiegend asymmetrisch. Keramatullah hingegen verwendet symmetrische Zyklen nur in einfacher *bol*-Dichte, außerdem auch *peśkār*-artige Phrasen. Dutta ist ein Spezialfall, da sechs von vierzehn *āvartan* in niedriger *bol*-Dichte allein durch Rhythmisierung gestaltet sind und sich somit stark von den übrigen unterscheiden. Ähnliches gilt für Zakir Hussain, bei dem die einfache *bol*-Dichte mit 63 Prozent der *āvartan* am deutlichsten überwiegt, und durch Rhythmisierung

sowie durch Einschübe mit *laykārī* grundlegend anders gestaltet ist als die doppelte, die nacheinander auf Wiederholungsstrukturen und dynamische Akzente baut. Mainkar und Pradhan bringen in anderthalbfacher, Mainkar zusätzlich auch in einfacher *bol*-Dichte eigene Variationsphrasen mit eigenem *vistār*, die sich aber nicht grundsätzlich von jenen in doppelter *bol*-Dichte unterscheiden. Es handelt sich somit um eigenständige und gleichwertige Formteile. Bei Latif Ahmed gilt dies zwar ebenfalls für die Abschnitte in *bol*-Dichten von 3:2 bzw. 7:4, die zweite Hälfte der *qāydā*-Interpretation in doppelter *bol*-Dichte ist aber von Akzentmustern geprägt und unterscheidet sich somit grundlegend von der ersten. Eine solche klare Zweiteilung ist bei Banerjee, was die Variationstechniken anbelangt, nicht zu erkennen, überhaupt ändert sich der Fokus auf eine Variationstechnik oder bestimmte *bol*-Gruppen alle ein, zwei *āvartan*. Dem schlichten Wechsel der *bol*-Dichte kommt dadurch eine umso größere Bedeutung für die Gliederung zu.

Mainkar und Pradhan bringen schon am Ende des letzten *āvartan* in einer *bol*-Dichte als Überleitung eine Phrase in der jeweils nächsthöheren *bol*-Dichte. Dieselbe überleitende Funktion erfüllt bei knapp der Hälfte der Spieler ein *mukhrā*. In Thirakwa-6 und Thirakwa-13 findet sich außerdem ein *mukhrā*, der nach einem kurzen Unterbruch des *tablā*-Spiels zurück zur *qāydā*-Interpretation leitet, und bei Pradhan mit derselben Funktion die kurze Sequenz *takatirakīṭa*. In der folgenden Auflistung der *mukhrā* handelt es sich ansonsten stets um einen Übergang von einfacher zu doppelter *bol*-Dichte:

AT-6, AT-13, NK-2.1, BG:	... <i>tā-kiṭataka tākatirakīṭa</i>   O
SG, ZH:	... <i>tā-kiṭataka takatirakīṭa</i>   O
KK:	... <i>tā-kiranāka takatirakīṭa</i>   O
NK-1.1:	... <i>tā-kenā tākatirakinākena</i>   O
AT-1.6, AT-11:	... <i>dhāgetinākiṭataka</i>   O
AH-1.2:	... <i>dhāgetinākiṭataka takatirakīṭa</i>   O

Alle Strukturen ersetzen genau eine Schlussformel. Die drei ersten *mukhrā* sind sehr ähnlich gebaut, sie unterscheiden sich nur in den offenen *tā*- und den geschlossenen *ta*-Schlägen. Der vierte verwendet eine alternative Schlussformel, die in Abb. 1.24 in Kapitel 1.6 aufgeführt ist. Die beiden letzten gehen aus der Schlussformel hervor, bei Thirakwa handelt es sich nur um eine winzige Verzierung, bei Afaq Hussain ist die *bol*-Dichte sogar vervierfacht (durch die doppelte Unterstreichung angezeigt), das heißt doppelt so hoch wie jene der nachfolgenden Phrase O. Alle diese Muster fungieren als Bausteine, als „Fills“, die in unterschiedlichsten Kontexten eingesetzt werden und in keinem motivischen Zusammenhang mit dem *qāydā*-Thema stehen.

Zakir Hussain gestaltet die Überleitung von einfacher zu doppelter *bol*-Dichte etwas komplexer, der *mukhrā* steht nicht am Ende des vierten *vibhāg* von a5, sondern schon am Ende des dritten. Der vierte *vibhāg* steht zu drei Vierteln schon in doppelter *bol*-Dichte, bevor die letzte *mātrā* überraschend noch einmal zur einfachen zurückkehrt. Banerjee verwendet beim Übergang von einfacher zu doppelter *bol*-Dichte statt eines *mukhrā* folgenden *tihāī*, der von den *bol*-Gruppen des Themas abgeleitet ist:

AB: ... dhāṭiṭa dhādhā- dhāṭiṭa dhādhā- dhāṭiṭa | O

Nur bei sechs Spielern sind die Abschnitte in doppelter *bol*-Dichte durch klare Einschnitte weiter untergliedert. Bei Dutta tauchen zwei *āvartan* vor dem *tihāī* neue *bol*-Gruppen und Phrasen auf, bei Ghosh sind drei ungefähr gleich lange Abschnitte von bestimmten Phrasen und *bol*-Gruppen geprägt. Die von der Anzahl *āvartan* her gesehen längste *qāyḍā*-Interpretation von Ghosh/Bose ist in erster Linie dadurch in Abschnitte gegliedert, dass die Spieler einander entweder je *āvartan* abwechseln oder einer der Spieler für mehrere *āvartan* alleine spielt. Die beiden gemessen an der Anzahl *khālī-bharī*-Zyklen längsten *qāyḍā*-Interpretationen von Mainkar und Pradhan rücken abschnittsweise verschiedene Phrasen ins Zentrum des Geschehens, die teilweise Phrase O ersetzen. Wie die Auflistung auf Seite 430 zeigt, handelt es sich bei Mainkar, je nach Gliederungskriterien, um maximal sieben verschiedene Abschnitte. Da aber manche dieser Abschnitte mit nur zwei *āvartan* sehr kurz sind, ist die Gliederung schwächer als bei Pradhan, wo es sich um drei Abschnitte zunehmender Länge von vier, fünf und sechs *āvartan* handelt, sowie um einen letzten kürzeren Abschnitt von zwei *āvartan*, der zurück zum Thema führt und zum abschließenden *tihāī* überleitet. Bei Zakir Hussain sind sowohl die *āvartan* in einfacher als auch jene in doppelter *bol*-Dichte durch wechselnde Variationstechniken in jeweils zwei annähernd gleich lange Abschnitte geteilt: a1-2 sind von Rhythmisierung, a3-4 von Einschüben mit *laykārī* geprägt, a6-a7v1 von Wiederholungsstrukturen innerhalb der Phrase O, und a7v2-a8v2 von Lautstärkenakzenten. Dazwischen bildet a5 eine Überleitung.

### **Zusammenfassung**

Bei Gaitonde, Ghosh, Ghosh/Bose, Dass und Chatterjee erfüllen die *āvartan* vor Erreichen der maximalen *bol*-Dichte nur eine einleitende Funktion. Bei den anderen Spielern enthalten sie mehr oder weniger umfangreiche Teile des *vistār*. In manchen Fällen wie bei Habibuddin, Nizamuddin und Chatterjee erzeugt allein der Wechsel der *bol*-Dichte einen stärker gliedernden Einschnitt, bei anderen wie Latif Ahmed und Zakir Hussain geht dieser Wechsel mit

einem grundsätzlichen Wechsel der Variationstechniken einher. Bei Dutta, Ghosh, Ghosh/Bose, Mainkar und Pradhan ist der Abschnitt des *vistār* in maximaler *bol*-Dichte zusätzlich dadurch gegliedert, dass verschiedene Phrasen und *bol*-Gruppen vorübergehend dominieren.

#### 7.4.2 Abschluss der *qāyḍā*-Interpretationen durch *tihāī* oder *āmad*

Tabelle 14 zeigt, welche Strukturen bei welchen Spielern anzutreffen sind. Jene in der zweiten Zeile findet sich nur einmal in Thirakwa-13. Die ältere *qāyḍā*-Interpretation von Nizamuddin schließt mit einem *tihāī*, die jüngere mit einem *mukhrā*, der am Ende einen kurzen *āmad* enthält. Das Kreuz bei Chatterjee ist eingeklammert, weil bei ihm nur die verbreitete äußere Struktur eines *cakradār tihāī* vorliegt, die einzelnen *tihāī*-Phrasen aber keinen weiteren, untergeordneten *tihāī* enthalten, sondern eine mit einem *āmad* verwandte Sequenz.

	AT	HK	KK	KD	NK	AH	BG	SG	G/B	SM	LA	AD	ZH	SC	AB	AP
$4 = \{1+\frac{1}{2}\}^T$ $8 = \{2+1\}^T$	X(4)	X	X		X	X	X									
$1\frac{5}{8} = \{3\frac{3}{8}+\frac{1}{4}\}^T$	X(1)															
$3\frac{1}{4} = \{1+\frac{1}{8}\}^T$													X			
<i>cakradār tihāī</i> $16 = \{5+\frac{1}{2}\}^T$				X				X	X	X		X		(X)	X	X
<i>āmad</i>						X					X					
Phrase O							X		X	X		X		X	X	X
fremde <i>bol/nikās</i>	X	X	X	X		X		X								

**Tabelle 14** Verteilung der *tihāī*-Strukturen und alternativen Sequenzen auf Spieler

Mit seltener Deutlichkeit zeigt sich an Tabelle 14 ein Generationenunterschied: fast alle vor 1934 geborenen Spieler verwenden einen einfachen *tihāī*, die meisten danach geborenen einen *cakradār tihāī*. Ausnahmen sind der *cakradār tihāī* bei Kanai Dutta (geboren 1925), der einfache *tihāī* bei Zakir Hussain, und der ungewöhnliche bei Samir Chatterjee, der nur von der Länge her einem *cakradār tihāī* entspricht. Hinzu kommt, dass, mit Ausnahme von Afaq Hussain, nur die jüngeren Spieler Gebrauch von Phrase O in ihren *tihāī* machen, während mehrere ältere Spieler fremde *bol* oder *nikās* (Spieltechniken) verwenden. Bei Thirakwa handelt es sich um die *bol*-Gruppen *dhātraka* bzw. *dhātirikīṭa*, einen eingefügten *sur*-Schlag, oder, in Thirakwa-13, die Sequenz *ghenāga tin-nā kena takatraka tināka* unmittelbar vor dem *tihāī*, bei Habibuddin um den Zweisilber *dhāti*. Gaitonde verwendet den gleichen *tihāī* wie Thirakwa, nur mit *dhātiṭa* statt *dhātraka* oder *dhātirikīṭa*. Nizamuddin ersetzt in der älteren Aufnahme den *kinār*-Schlag in der Schlussformel nach *tin* durch einen halb geschlossenen,

um einen stärkeren Akzent auf das folgende *dhā* zu erzielen, vor allem aber verwendet er eine auffallende rhythmische Struktur, die etwas aus dem Rahmen fällt, ähnlich wie bei anderen Spielern die fremden *bol*:

dhāṭiṭa dhā ge ti na | dhā - - dhāṭiṭa dhā ge ti na dhā - - | dhāṭiṭa dhā ge ti na | dhā

**Abb. 7.31** Nizamuddin-1.1, *tihāṭ*

Die einfachen *tihāṭ* bei den älteren Spielern sind alle nach der Formel  $4 = \{1 + \frac{1}{2}\}^T$  bzw. deren Variante  $8 = \{2 + 1\}^T$  mit verdoppelten Werten gebaut, mit Ausnahme des sehr kurzen *tihāṭ* in Thirakwa-13 nach der Formel  $1\frac{5}{8} = \{\frac{3}{8} + \frac{1}{4}\}^T$ . Die *cakradār tihāṭ* bei den jüngeren Spielern unterscheiden sich nur in der untergeordneten Struktur (hier nach der Länge des *tihāṭ* der untergeordneten Struktur aufsteigend geordnet):

Mainkar:	$16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = 2 + \{\frac{3}{4} + \frac{3}{8}\}^T$
Ghosh/Bose:	$16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = 1\frac{3}{4} + \{\frac{3}{4} + \frac{1}{2}\}^T$
Sh. Ghosh:	$16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = 1\frac{1}{2} + \{1 + \frac{1}{4}\}^T$
Dass und Banerjee:	$16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = 1 + \{1 + \frac{1}{2}\}^T$
Dutta:	$16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = \frac{7}{8} + \{1\frac{1}{8} + \frac{3}{8}\}^T$
Pradhan:	$16 = \{5 + \frac{1}{2}\}^T // 5 = \frac{3}{4} + \{1\frac{1}{4} + \frac{1}{4}\}^T$

Die Kürze und einfache Bauweise der *tihāṭ* bei den älteren Spielern deutet darauf hin, dass sie weniger, wie von Wegner beschrieben, den Höhepunkt einer steigenden Entwicklung darstellen,<sup>685</sup> als vielmehr bloß das von Shepherd erwähnte Signal für den Abbruch des *vistār*: „The *tihāṭ* here is not the realisation of a climax but merely a signal that a particular piece has ended.“<sup>686</sup> Ähnlich wie Shepherd äußert sich Kippen über eine „older *tabla* playing aesthetic“, die er in Wajid Hussains *relā*-Spiel erkennt:

And whereas the modern aesthetic would be to orient the listener to a climatic *tihāṭ* that is rhythmically complex and derived from the preceding patterns, here Wajid Hussain offers almost a throwaway gesture [...]. It is as if he is not interested in the *tihāṭ* per se. This rather cavalier approach to *tihāṭ* can also be heard in the music of players like the legendary Ahmedjan Thirakwa [...].<sup>687</sup>

Auch wenn es sich bei den *tihāṭ* von Thirakwa und Habibuddin nicht um eine wegwerfende Geste handelt und die von Kippen beschriebene Fallhöhe zwischen hochvirtuosem *relā* und unspektakulärem *tihāṭ* hier nicht gegeben ist, lässt der Vergleich mit den jüngeren Spielern

<sup>685</sup> Vgl. Wegner 1982: 75f.

<sup>686</sup> Shepherd 1976: 128.

<sup>687</sup> Kippen 2002a: 134.

dennoch auf einen Wandel in der Herangehensweise schließen. Zwar kann keineswegs überall, wo ein *cakradār tihāī* gespielt wird, von einer Steigerung auf einen Höhepunkt hin die Rede sein. Dass es sich aber bei den ältesten Spielern, die einen *cakradār tihāī* verwenden, ausgerechnet um Dutta und Ghosh handelt, bestätigt den Zusammenhang zwischen zielgerichtetem, progressivem Formverlauf und komplexem *tihāī*: wie im übernächsten Kapitel 7.4.4 gezeigt wird, gehören die *qāyda*-Interpretationen dieser beiden Spieler zu jenen, die am deutlichsten von einer Steigerungslogik geprägt sind. Ihre beiden *cakradār tihāī* sind auch die einzigen, die nicht auf Phrase O zurückgreifen, sondern – genau der von Kippen beschriebenen „modernen Ästhetik“ entsprechend („derived from preceding patterns“) – auf deren jeweiligen Ersatz, von dem in beiden Fällen ein wesentlicher Teil des *vistār* geprägt ist.

Keramatullahs *tihāī* ist ein Spezialfall: von der Struktur her einfach, besteht er aus virtuosen, *relā*-artigen Sequenzen, und stellt, allein aufgrund der Virtuosität, einen abschließenden Höhepunkt dar. Durch ähnliche Sequenzen in den vorangehenden *āvartan* ist er zwar in gewisser Weise vorbereitet, kann aber nicht als Ziel eines steigernden Variationsprozesses gelten, da die verwendeten *bol* mit dem *qāyda*-Thema in keinerlei Zusammenhang stehen. Während der *āmad* bei Latif Ahmed auf sehr konsequente Weise aus dem *vistār* herauswächst, und durch die Spielweise des *bāyā* auch einen virtuoson Höhepunkt bildet, ist der kurze *mukhrā* in der jüngeren *qāyda*-Interpretation von Nizamuddin, der mit einem sehr kurzen *āmad* schließt, Ausdruck von maximalem Understatement.

### 7.4.3 Formale Gestaltung in der Literatur zur *tablā*-Musik

In Kapitel 4.4 wird auf die Äußerungen verschiedener Autorinnen und Autoren zur formalen Dimension des *qāyda-vistār* verwiesen. Bei Stewart, Gottlieb, Wegner und implizit auch bei Mulgaonkar ist von einer Steigerung der Komplexität die Rede, die bei Gottlieb unter anderem mit einer Verkürzung wiederholter *bol*-Sequenzen einhergeht und bei Wegner auf einen oder mehrere Höhepunkte zusteuert, während Shepherd schreibt, die Abfolge von Variationen könne in jedem Moment abgebrochen werden, und Mainkar eher die Stringenz in der Abfolge einzelner Variationen betont, als eine übergeordnete, steigernde Entwicklung.<sup>688</sup> Für alle diese Konzeptionen finden sich unter den analysierten Interpretationen des Delhi-*qāyda* 1 Beispiele, wie im nächsten Kapitel 7.4.4 gezeigt wird.

<sup>688</sup> Vgl. Kapitel 4.4, sowie Stewart 1974: 169-172; Gottlieb 1993: I, 47; Mulgaonkar 1999: 119-122; Wegner 2004: 42; Wegner 1982: 75f; Shepherd 1976: 128; Mainkar 2008: 68.

Im Folgenden geht es hingegen um eine sehr spezifische, von Mainkar und Saxena erläuterte Technik, bei der die „Wörter“ des Themas nacheinander zu „Hauptwörtern“ gemacht und ins Zentrum des Geschehens gestellt werden.<sup>689</sup> An den Beispielen beider Autoren wird deutlich, dass es ihnen dabei in erster Linie um ein gehäuftes Auftreten der entsprechenden *bol*-Gruppen geht, bei Mainkar sind sie zusätzlich an den Beginn der jeweiligen Phrase gestellt. Genau nach diesen beiden Kriterien von Mainkar ist die auf Seite 389-392 besprochene Variationsfolge bei Mehrdad strukturiert, die auf Unterricht bei Inam Ali Khan basiert: die ersten drei Variationsphrasen beginnen mit *dhā*, die nächsten vier mit *tiṭa*, danach vier weitere mit *gena*, und schließlich die drei letzten mit *dhinā*, außerdem erscheint die jeweilige *bol*-Gruppe in den entsprechenden Variationsphrasen mehrmals. Der einzige Unterschied zum von Mainkar – ebenfalls Schüler von Inam Ali Khan – erläuterten Prinzip ist die Reihenfolge der „Hauptwörter“, die im Fall von *gena* und *dhinā* nicht exakt ihrem Erscheinen im *qāyda*-Thema entspricht. Inam Ali selbst hält sich hingegen am Beginn seiner Interpretation des Delhi-*qāyda* 2, die in Kapitel 4.6 analysiert wird, strikt an dieses Prinzip.

In Kapitel 7.1.6 wird gezeigt, dass die Variationsphrasen bei Mehrdad keineswegs typisch sind für die hier untersuchten Interpretationen des Delhi-*qāyda* 1, das Prinzip der „Hauptwörter“ lässt sich deshalb auch nicht ohne weiteres auf diese übertragen. Wie problematisch allein schon die Bestimmung des jeweiligen „Hauptwortes“ einer Phrase sein kann, zeigt sich bei Lybarger. Dieser äußert sich zwar nicht zur Abfolge der Variationen, die er von Akram Khan transkribiert, weist ihnen aber jeweils ein oder zwei *bol* bzw. *bol*-Gruppen zu, durch Angaben wie „variation 2 on *tiṭe*“.<sup>690</sup> Ob es sich dabei um Erläuterungen von Akram Khan handelt oder um Lybargers Interpretation, ist nicht klar, die Videoaufnahme, in der Akram Khan den Delhi-*qāyda* 1 erklärt und vorspielt, enthält jedenfalls keinen Hinweis auf diese Zuweisungen.<sup>691</sup> Die nachstehende Auflistung zeigt die *bharī*-Hälfte der Variationen in der Reihenfolge ihres Erscheinens und in meiner Notationsweise, ohne die *dohrā*-Bildung als erste Variation und ohne die mit „complex *bol* combinations“ bezeichnete achte Variation:<sup>692</sup>

---

<sup>689</sup> Vgl. Mainkar 2008: 69f. und 342f.; Saxena 2006: 26-35.

<sup>690</sup> Vgl. Lybarger 2003: 225-228.

<sup>691</sup> Vgl. Lybarger 2003: Example qaida02.mov.

<sup>692</sup> Vgl. Lybarger 2003: 226f.

<i>tiṭa:</i>	O	<i>tiṭatiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena</i>
<i>tiṭa:</i>	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhādhātiṭatiṭa</i>	O
<i>dhātiṭa:</i>	<i>dhātiṭa {dhātiṭa dhādhātiṭa-}</i>	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgetinākena</i>
<i>tiṭa, dhādhātiṭa:</i>	<i>dhātiṭa dhā{tiṭa dhādhātiṭa}</i>	O
<i>tiṭa, dhātiṭa:</i>	<i>tiṭatiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgedhināgena</i>	O
<i>tiṭa, dhādhātiṭa:</i>	<i>tiṭatiṭa dhādhātiṭa tiṭatiṭa dhādhātiṭa</i>	O
<i>dhā:</i>	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhātiṭa dhādhā dhātiṭa</i>	O
<i>dhā:</i>	<i>dhātiṭa dhātiṭa dhādhā dhādhā dhādhā dhādhātiṭa</i>	O

Einleuchtend ist die Zuweisung bei den letzten beiden Variationsphrasen mit der auffälligen Repetition von *dhā*-Schlägen, ebenso die Zuweisung von *tiṭa* zu den Phrasen mit gedoppeltem *tiṭa*. Weshalb aber das „Hauptwort“ von Modellphrase 3 in Zeile drei *dhātiṭa* lauten soll, erschließt sich genauso wenig wie die Zuweisung von jeweils zwei *bol*-Gruppen zu einer Phrase in Zeile vier bis sechs: Modellphrase 1 taucht zweimal auf, in den Zeilen eins und fünf, erst mit einer zugewiesenen *bol*-Gruppe, dann mit zweien; ähnlich die Phrasen in den Zeilen zwei und vier, die zueinander in einem schlichten Permutationsverhältnis stehen; und die Zuweisung von *tiṭa* und *dhādhātiṭa* in Zeile sechs schließlich ist zwar nicht willkürlich, kommt aber einer Aufzählung aller Komponenten der Phrase gleich und hat deshalb wenig Erklärungswert.

Es stellt sich die Frage, wie sinnvoll die Festlegung von „Hauptwörtern“ einzelner Phrasen bei einem *qāyḍā* mit derart beschränktem *bol*-Vorrat wie dem Delhi-*qāyḍā* 1 überhaupt ist. Die bloße Häufigkeit, mit der ein *bol* oder eine *bol*-Gruppe auftritt, ist als Kriterium zu unscharf, denn nur wenige in den *qāyḍā*-Interpretationen anzutreffende Phrasen sind wirklich deutlich von einer einzigen *bol*-Gruppe geprägt. So könnte etwa von den Modellphrasen nur Modellphrase 7 zurecht als Variation über *dhātiṭa* bezeichnet werden, und Modellphrase 8 als Variation über die Schlussformel. Den Variationsphrasen bei Mehrdad/Inam Ali dagegen haftet möglicherweise deshalb etwas Konstruiertes an, weil sie eine *bol*-Gruppe auf allzu plakative Weise ins Zentrum rücken, genau wie die in Kapitel 4.4 auf Seite 135 zitierten Beispielphrasen von Sudhir Mainkar zum Delhi-*qāyḍā* 2.

Das zweite oben erwähnte Kriterium, das sich auf den Beginn der Phrase bezieht, scheint triftiger. Mainkar stellt bei den erwähnten Beispielphrasen die drei ersten *bol*-Gruppen des Delhi-*qāyḍā* 2, *dhāti*, *dhāgena* und *dhātīrakīṭa*, nacheinander an den Anfang,<sup>693</sup> Inam Ali in seiner in Kapitel 4.6 analysierten *qāyḍā*-Interpretation desselben *qāyḍā* die *bol dhāgena*, *ti(dhāgena)*, *dhāti*, *tirakīṭa*, *dhinā* und *gena*, und Mehrdad die oben aufgezählten *bol* bzw.

<sup>693</sup> Vgl. Mainkar 2008: 342f.



*bol*-Gruppen des Delhi-*qāyda* 1, *dhā*, *tiṭa*, *gena* und *dhinā*. Ein Unterschied besteht darin, dass Mainkar alle Phrasen mit *dhā* beginnen lässt, bei Mehrdad und Inam Ali hingegen der Anfangsklang sich ändert. Auch Akram Khan gibt in der erwähnten Videoaufnahme bei Lybarger einen deutlichen Hinweis darauf, dass der Klang am Beginn einer *khālī-bharī*-Hälfte für ihn ein gliederndes, formal relevantes Kriterium darstellt. Er unterbricht sein Spiel bei der sechsten Variation (Zeile fünf in obiger Auflistung), rezitiert Modellphrase 1 und fügt hinzu: „now change: the same composition – from *tiṭatiṭa*“.<sup>694</sup> Der Unterschied zur zweiten Variation (Zeile eins) besteht nur in der Reihenfolge der Phrasen O und M1 – offensichtlich bedeutet Akram Khan zufolge der Beginn mit *tiṭatiṭa*, der in der nächsten Variation beibehalten wird, einen formalen Einschnitt.

Die Relevanz des Anfangsklang einer Phrase wird in den Analysen in Kapitel 6 wiederholt und in verschiedenen Zusammenhängen hervorgehoben. Bei Thirakwa etwa ist die klangliche Kontrastbildung zwischen metrisch korrespondierenden Zeiten, das heißt zwischen Anfang und Mitte eines *vibhāg*, oder zwischen *vibhāg*-Anfängen, ein Kriterium für die Kombination von Phrasen. Formal gliedernde Funktion hat der Wechsel zu *tiṭa* als erster *bol*-Gruppe der Phrasen bei Aneesh Pradhan, obgleich er eng mit der Verwendung bestimmter Phrasen und Variationstechniken verknüpft ist und als komplexer Vorgang nicht nur ein einzelnes „Wort“ betrifft. Im Falle von Shankar Ghosh's *qāyda*-Interpretation wird die *bol*-Gruppe *ghenanānā* tatsächlich in dem Moment und für einen längeren Formteil zu einer Art „Hauptwort“, in dem sie an den Beginn der *khālī-bharī*-Zyklen rückt. In den allermeisten Fällen handelt es sich aber bloß um ein Merkmal einer Phrase oder eines Zyklus unter mehreren, ohne besondere Bedeutung für die Form. Auch die Befolgung des von Saxena und Mainkar formulierten Prinzips, wonach die *bol* oder *bol*-Gruppen in der Reihenfolge ihres Erscheinens im *qāyda*-Thema zu „Hauptwörtern“ gemacht werden, lässt sich an den untersuchten Interpretationen des Delhi-*qāyda* 1 – im Unterschied zu Inam Alis Interpretation des Delhi-*qāyda* 2 – nicht nachweisen: solange nur die beiden Kernelemente *dhā* und *tiṭa* betroffen sind, versteht sich von selber, dass, ausgehend von Phrase O, *tiṭa* zu einem späteren Zeitpunkt an den Anfang rückt, und in den meisten Fällen geschieht dies nur vorübergehend und in mehrmaligem Wechsel mit *dhā*, so dass es sich nicht um das eine, die Form bestimmende Kriterium handeln kann. Außerdem wird die Schlussformel, wo sie prominent in Erscheinung tritt, keineswegs, wie

---

<sup>694</sup> Lybarger 2003: Example qaida02.mov, 03:32.

auch Stewart postuliert,<sup>695</sup> erst gegen Ende verarbeitet: bei Nizamuddin geschieht dies in der älteren Interpretation schon im dritten, in der jüngeren sogar schon im ersten *āvartan*, bei Ghosh/Bose im achten bis elften von achtunddreißig, und bei Mainkar im neunzehnten bis einundzwanzigsten von fünfunddreißig. Einzig bei Pradhan wird sie tatsächlich erst kurz vor Ende, im drittletzten *āvartan* vor dem *tihāi*, zum „Hauptwort“.

### Zusammenfassung

Die meisten Äußerungen in der Literatur sind allgemein gehalten und betreffen die Steigerung der Komplexität, die Gerichtetheit auf einen Höhepunkt hin oder die Stringenz in der Abfolge der Variationen. Eine spezifische Technik zur formalen Gestaltung ist nur bei Gottlieb, Mainkar und Saxena beschrieben, die darin besteht, die „Wörter“ des Themas der Reihe nach zu „Hauptwörtern“ zu machen. Von einem ähnlichen Gedanken scheint Lybarger geleitet, wenn er den einzelnen Variationen, die er von Akram Khans Unterricht transkribiert, eine oder zwei *bol*-Gruppen zuweist. Diese Zuweisungen sind allerdings teilweise widersprüchlich oder wenig überzeugend. Überhaupt lassen nur wenige Variationsphrasen, wie sie in den *qāyda*-Interpretationen zu finden sind, ein eindeutiges „Hauptwort“ erkennen. Die formal gliedernde Funktion hingegen, die Akram Khan – seinen von Lybarger nicht transkribierten verbalen Erläuterungen nach zu urteilen – dem Wechsel des ersten *bol* einer Phrase oder einer *khālī-bharī*-Hälfte zuspricht, ist in manchen Fällen, etwa bei Ghosh und Pradhan, tatsächlich anzutreffen. Die von Gottlieb, Mainkar, Saxena und auch Stewart postulierte Übereinstimmung in der Reihenfolge zwischen *bol*-Gruppen des Themas und „Hauptwörtern“, derzufolge die Schlussformel erst am Ende einer *qāyda*-Interpretation verarbeitet wird, lässt sich an den untersuchten Interpretationen des Delhi-*qāyda* 1 nicht nachweisen.<sup>696</sup>

#### 7.4.4 Formverlauf der einzelnen *qāyda*-Interpretationen

Im Folgenden werden die *qāyda*-Interpretationen einzeln besprochen, die Reihenfolge orientiert sich an der Stringenz der formalen Gestaltung. Die Stringenz lässt sich naturgemäß nur ungefähr bestimmen, auch weil Folgerichtigkeit in der Abfolge einzelner *khālī-bharī*-Zyklen nicht zwingend mit übergeordneter Gerichtetheit der gesamten *qāyda*-Interpretation einhergeht. Je stringenter die Form gestaltet ist, umso länger fällt die jeweilige Analyse aus. Mit der

<sup>695</sup> Vgl. Stewart 1974: 171.

<sup>696</sup> Auch bei Inam Ali bestimmt dieses Prinzip nicht die gesamte Interpretation des Delhi-*qāyda* 2, sondern einen Abschnitt am Beginn, an den sich freier konstruierte Phrasen und *khālī-bharī*-Zyklen anschließen (vgl. Kapitel 4.6).

Feststellung, dass die formale Gestaltung bei verschiedenen Spielern sehr unterschiedlich differenziert und zielgerichtet ausfällt, ist kein Werturteil verbunden, es handelt sich bloß um einen Ausdruck unterschiedlicher ästhetischer Präferenzen. Von den Einzelanalysen in Kapitel 6 werden hier nur die wichtigsten Punkte aufgegriffen, Verweise auf die entsprechenden Analysen verstehen sich von selber und sind nicht jedes Mal explizit angegeben.

Auf die ältesten Spieler trifft die in Kapitel 7.4.3 erwähnte Äußerung von Shepherd, nach der eine Variationenfolge in jedem Moment abgebrochen werden könne, tatsächlich weitgehend zu, genau wie ihr in Kapitel 7.4.2 wiedergegebenes Zitat zu den *tihāī*. Thirakwa spielt zwar zwei Paare von stets aufeinanderfolgenden Phrasen, die durch eine eng verwandte Struktur miteinander verknüpft sind, ansonsten wiederholen sich die Phrasen aber in seinen längeren *qāyda*-Interpretationen in unvorhersehbarer, scheinbar beliebiger Reihenfolge. Eine gerichtete Entwicklung lässt sich kaum erkennen, außer in der Hinsicht, dass Thirakwa die doppelt langen, komplexeren Phrasen gegen Ende einer *qāyda*-Interpretation bevorzugt. Besonders die längste seiner *qāyda*-Interpretationen mit den meisten Wiederholungen (Thirakwa-5) wirkt wie ein zielloses Kreisen, dessen Ende willkürlich gesetzt ist. Bei Habibuddin fehlt jede zwingende Verknüpfung zwischen einzelnen Variationsphrasen, ihre Reihenfolge könnte ebenso gut anders lauten. Im Unterschied zu Thirakwa wiederholt er aber keine der Variationsphrasen, mit einer Ausnahme unmittelbar vor dem *tihāī*, es handelt sich demnach weniger um ein Kreisen, als um eine zwar ziellose Bewegung, die aber nie zum selben Punkt zurückkehrt. Auch Keramatullahs *qāyda*-Interpretation kann kaum als gerichtete Entwicklung beschrieben werden. Er wiederholt wie Thirakwa manche Phrasen mehrfach, und zwar ohne erkennbares Muster und teilweise in fast jedem *khālī-bharī*-Zyklus. Durch die virtuoson, gegen Ende hin häufiger auftretenden und im *tihāī* kulminierenden, *relā*-artigen Sequenzen lässt sich zwar eine Steigerung der Intensität ausmachen, diese wird aber nicht durch einen Variationsprozess erreicht, sondern durch von außerhalb des Themas hinzugefügte Virtuosität.

Abgesehen von den drei ältesten Spielern zeigen auch Gaitonde und Chatterjee wenig Stringenz und gerichtete Entwicklung in ihren *qāyda*-Interpretationen. Gaitonde knüpft nur in einem Zyklus in a8 an die Variationsphrase des vorangegangenen an, indem er deren zweite Hälfte an den Beginn stellt (es handelt sich um Modellphrase 3). Gleichzeitig wiederholt er aber in a6 und a9 zwei besonders einfach gebaute Zyklen, die erstmals in a2-3 und a5 auftauchen. Da diese Wiederholungen erstens in kurzen Abständen folgen, und zweitens nur im Falle von a8-9 einen charakteristischen Abschnitt umschließen, wirken sie kaum gliedernd, sondern vermitteln einen Eindruck von Statik. Chatterjee spielt, genau wie Habibuddin, fünf

verschiedene Variationsphrasen, die überwiegend Wiederholungsstrukturen innerhalb von Phrase O darstellen, ohne aneinander anzuknüpfen. Eine subtile Erhöhung der Komplexität bzw. eine zunehmende Entfernung vom Thema lässt sich allenfalls darin erkennen, dass die beiden ersten Variationsphrasen wie O beginnen, die dritte wie eine Permutation von O, die vierte als „Fremdkörper“ eine Pause enthält, und die fünfte, als Höhepunkt, doppelt lang ist und Phrase O verdrängt.

Nizamuddin lässt die *khālī-bharī*-Zyklen nur teilweise aufeinander aufbauen. In NK-1.1 a7-8 werden, ausgehend von Modellphrase 6, drei Zyklen zunehmend von Schlussformel und *khulā-band*-Kontrast beherrscht, wobei der letzte und komplexeste Zyklus den Höhepunkt des ersten *vistār* dieser *qāyda*-Interpretation darstellt. Davor, das heißt für einen größeren Abschnitt, spielen allerdings eher lokale Varianten im Spiel des *bāyā* eine Rolle als eine fortschreitende Entwicklung. Im völlig anders gearteten zweiten *vistār* dieser *qāyda*-Interpretation, der nach einem eingeschobenen *āvartan* mit *thekā* ansetzt, greift nur eine Variationsphrase kurz vor Schluss in a17 das zuvor in a16 erklungene, isolierte Motiv *dhādhādhā* auf. Ansonsten dreht sich fast alles um den durchgängig gespielten *bāyā*, die wenigen beteiligten Variationsphrasen tauchen ähnlich ungeordnet auf wie bei Thirakwa, eine Steigerung auf einen Höhepunkt hin ist nicht feststellbar. Dasselbe gilt für Nizamuddins gesamte jüngere *qāyda*-Interpretation.

Auch Banerjee gestaltet nur wenige Stellen mit einer zielgerichteten Entwicklung. Im Unterschied zu Nizamuddin befinden sich diese aber am Beginn der *qāyda*-Interpretation, beim Übergang zur anderthalbfachen (a2-4) und zur doppelten *bol*-Dichte (a5-6). In beiden Fällen werden Sequenzen mit erhöhter *bol*-Dichte in zuvor etablierte Phrasen eingeschoben, wie oben auf Seite 439 im Kontext der asymmetrischen Zyklen erläutert. In doppelter *bol*-Dichte hingegen ordnet Banerjee mehrmals eine geringe Zahl von Phrasen unterschiedlich an, ohne dass eine Richtung in der Abfolge erkennbar wäre.

Zakir Hussains *qāyda*-Interpretation enthält, wie oben auf Seite 445 beschrieben, vier in sich homogene Abschnitte. Im ersten und zweiten Abschnitt bauen die einzelnen Zyklen aber in keiner Weise aufeinander auf, sie sind je individuell gestaltet und entfernen sich nicht schrittweise von einem Ausgangspunkt. Im zweiten Abschnitt in a3-4 lässt sich eine Steigerung nur darin erkennen, dass die Einschübe mit *laykārī* in den letzten beiden *vibhāg* länger sind, eine stringente Entwicklung in motivischer Hinsicht, auf der Ebene der *bol*, findet hingegen nicht statt. Anders in den beiden Abschnitten in doppelter *bol*-Dichte: die Wiederholungsstrukturen im dritten Abschnitt weichen von Zyklus zu Zyklus bei einer früheren Silbe von Phrase O ab,

entfernen sich somit zunehmend von ihr, und die dynamischen Akzente im vierten Abschnitt werden zahlreicher und wandern in der Phrase weiter nach hinten. Die übergeordnete Entwicklung der gesamten *qāyḍā*-Interpretation lässt sich schwer beurteilen, da die Abschnitte in einfacher und in doppelter *bol*-Dichte so verschieden sind, innerhalb einer *bol*-Dichte ließen sie sich aber vertauschen, ohne dass dies Konsequenzen für die Wahrnehmung der Gesamtform hätte: die in Phrase O eingeschobenen Sequenzen mit *laykāṛī* in a3-4 sind nicht weiter vom Thema entfernt als die Rhythmisierungen davor, und die Gestaltung des Themas durch Lautstärkenakzente in a7v2-a8v1 würde vor den Wiederholungsstrukturen ebenso plausibel wirken wie danach.

Anthony Dass und Afaq Hussain in seiner älteren *qāyḍā*-Interpretation lassen über den gesamten Variationsverlauf verteilt einzelne *khālī-bharī*-Zyklen aneinander anknüpfen. Bei Dass werden in a3-6 und in a7-11 Variationsphrasen in jeweils analogen Schritten voneinander abgeleitet: erst wird der ersten *bol*-Gruppe einer Ausgangsphrase ein *tīṭa* hinzugefügt, als nächstes in einer *dohrā*-Bildung die erste Hälfte dieser Phrase wiederholt, dann *tīṭa* oder *tīṭatīṭa* an den Beginn der Phrase gesetzt, woraufhin – nur im zweiten Abschnitt in a11 – auch zu dieser Phrase eine *dohrā*-Bildung folgt. Abgesehen von den *dohrā*-Bildungen sind die Ableitungsschritte allerdings kompliziert und wenig ohrenfällig. Hingegen knüpft der Zyklus in a14 durch eine geänderte Wiederholungsstruktur bei jenem in a12 an, was trotz der dazwischengeschobenen Wiederholung von a7 in a13 einfach nachvollziehbar ist. Auch hier wird, wie bei Afaq Hussain und Chatterjee, der letzte Zyklus vor dem *tihāī* von einer doppelt langen Phrase ohne Beteiligung von O gebildet, was aber das einzige Indiz auf eine moderate Steigerung darstellt.

Afaq Hussain erweitert in a4-5 einen Zyklus mit der Struktur OV,oV dadurch, dass er der Phrasenkombination OV mit Modellphrase 6 eine Wiederholungsstruktur innerhalb von O voranstellt (V\_OV,v\_OV). In a6-8 wird Modellphrase 2 erst durch eine *dohrā*-Bildung, dann durch die Isolierung des charakteristischen Zweisilbers *dhiṭa* verarbeitet. A13 schließlich setzt a12 dadurch steigernd fort, dass Modellphrase 4 in allen *vibhāg* auftaucht statt nur in zweien, in m5 und m13 zusätzlich intensiviert durch eine virtuose, *relā*-artige Sequenz am Beginn. Einzelne Variationsphrasen werden nur zu bestimmten Zwecken wiederholt: Modellphrase 1, die schon im ersten *āvartan* in Kombination mit Phrase O auftaucht, ersetzt diese weitgehend als thematischen Anker. Modellphrasen 2 und 3 werden in a3 eingeführt und später in a6-8 bzw. in a9-10 ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt; Modellphrase 4 taucht in a9 als Vorankündigung von a12-13 erstmals auf. Mit Modellphrase 4 tritt in den letzten beiden *āvartan*

vor dem *tihāī* die komplexeste und einzige doppelt lange Phrase der *qāyḍā*-Interpretation in den Vordergrund, so dass insgesamt von einer Steigerung und von Zielgerichtetheit gesprochen werden kann. Auch für die jüngere Aufnahme von Afaq Hussain gilt dies, obgleich weniger deutlich. Dort wird insbesondere Modellphrase 5 steigernd verarbeitet: erst erscheint in a5 die erste Hälfte, dann in a5v4 und a6v1-2 die vollständige Phrase, und in a7 schließlich eine Variante der ersten Hälfte mit der virtuosen Repetition von *kinār*-Schlägen in *dhānānānā*.

Bei Dutta und Ghosh/Bose sind, mehr als bei den bisher behandelten Spielern, längere Abschnitte nicht nur von schrittweisen Ableitungen, sondern auch von deutlicher Intensivierung geprägt. Die anfängliche Erhöhung der *bol*-Dichte ist in beiden *qāyḍā*-Interpretationen auf Phrase O beschränkt und dadurch auf sehr vordergründige Weise als Steigerung gestaltet, die sich allein auf rhythmischer Ebene abspielt, ohne dass die „Wörter“ des Themas zum Tragen kämen. Allerdings ist die Passage bei Dutta in a1-a7 durch Kombination mit Rhythmisierungen und eine nicht lineare Abfolge weitaus komplexer und vielschichtiger. Der zweite Abschnitt bei Dutta geht in a7 von einer Permutation von O aus und steigert bis a11 – mit einem Einschub in a9 – zunehmend die Komplexität, sowohl in rhythmischer Hinsicht durch *laykāī* als auch was die Phrasenstruktur angeht: a8 enthält eine Wiederholungsstruktur innerhalb der Permutation von O, in a10-11 sind die Phrasen aus ungleich langen Teilphrasen und Abspaltungen der Schlussformel zusammengesetzt. Auch die Struktur der *khālī-bharī*-Zyklen wird komplizierter: zunächst besteht jeder Zyklus aus vier identischen Phrasen, in a10 sind es zwei verschiedene in asymmetrischer Verteilung, in a11 schließlich vier verschiedene, in jedem *vibhāg* ein anderer. Die Phrasen unterscheiden sich zwar teilweise nur in einzelnen *bol*-Gruppen voneinander, in Kombination mit der rhythmischen Komplexität erschweren aber diese Abweichungen das Erfassen der Struktur zusätzlich. Danach folgt ein harter Schnitt, und die verbleibenden Zyklen vor dem *tihāī* in a12-13 bringen keine erneute Steigerung. Die doppelt lange Phrase im zweiten *vibhāg* von a12 baut zwar durch eine Wiederholungsstruktur auf der Phrasenkombination im ersten *vibhāg* auf, die beiden Strukturen sind aber, wie auf Seite 438 gezeigt wird, zyklusübergreifend in a12-13 miteinander verschränkt, so dass es sich eher um ein statisches Gebilde handelt als um eine dynamische Fortschreitung. Der *tihāī* greift nicht auf das ursprüngliche Thema zurück, sondern auf die in a7 eingeführte Permutation von O.

Die *qāyḍā*-Interpretation von Ghosh/Bose stellt einen Sonderfall dar, weil zwei *tablā*-Spieler beteiligt sind und die Abfolge der einzelnen *khālī-bharī*-Zyklen sowie der Gesamtverlauf

stark von dieser Konstellation beeinflusst werden. Sie ist, was die reine Dauer anbelangt, die längste der hier untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen, und gehört zusammen mit jenen von Zakir Hussain und Latif Ahmed zu den am wenigsten einheitlichen. Zum einen kontrastieren Abschnitte, die überwiegend oder ausschließlich von Ghosh gespielt werden, mit solchen, in denen sich die Spieler abwechseln, zum anderen unterscheiden sich die jeweiligen Beiträge der beiden Spieler im Falle des abwechselnden Spiels teilweise deutlich. Dennoch entsteht in einem ersten Abschnitt in doppelter *bol*-Dichte von a8 bis a11 eine klare, wenn auch aufgrund des Spielerwechsels nicht lineare Steigerung: die *bol* der Schlussformel breiten sich immer mehr aus, a11 ist zudem als Höhepunkt von komplexen Verschränkungen der *bol*-Gruppen geprägt. Der nächste Abschnitt von a12 bis a17 ist weniger einheitlich und insgesamt auch nicht steigernd. Die Zyklen aber sind jeweils paarweise miteinander verknüpft, da Ghosh auf die Impulse von Bose stets mit einer Ableitung reagiert, die einen bestimmten Aspekt intensiviert, etwa durch mehrfache Wiederholung einer einzelnen *bol*-Gruppe. Die *āvartan* 18 bis 25 enthalten eine Vielzahl von miteinander unverbundenen Ideen. In a27-32 spielt Ghosh allein und bringt eine komprimierte Fassung seiner Version des Delhi-*qāyḍā* 1. Die einzelnen Zyklen knüpfen mehrfach durch Wiederholungsstrukturen intensivierend aneinander an und laufen auf einen Höhepunkt in a31 zu, der in einem asymmetrischen Zyklus bis in kleinste Gruppen aufgespaltene Motive miteinander verbindet. A32 setzt diese Entwicklung allerdings nicht fort, sondern wiederholt a29 mit einer kleinen Variante. Im letzten, kurzen und von Bose allein gespielten Abschnitt baut allein der Zyklus in a35 auf jenem in a34 auf, indem er das Motiv der repetierten *kinār*-Schläge übernimmt und deren Zahl im Verlauf der Variationsphrase erhöht statt, wie in a34, verringert. Danach folgt analog zum Beginn der *qāyḍā*-Interpretation eine teilweise gemeinsam gespielte Reduktion auf Phrase O, schließlich blendet die Aufnahme aus und erst beim *tihāṭ* wieder ein. Das tatsächliche Ende unmittelbar vor dem *tihāṭ* ist demnach nicht bekannt und eine abschließende Aussage zur Gesamtform nicht möglich. Soweit die *qāyḍā*-Interpretation aber auf der Aufnahme enthalten ist, beschränkt sich ihre Dynamik und Zielgerichtetheit auf einzelne Abschnitte und betrifft nicht den Gesamtverlauf.

Während Dutta und Ghosh/Bose eine dramatische, vordergründige Form von Steigerung bevorzugen, was sich an der auffällig komplexen Rhythmik bei Dutta und den bis zu fünffachen Wiederholungen einzelner *bol*-Gruppen wie *tiṭa/dhiṭa* (a15) oder *ghenanānāl/kenanānā* (a30) bei Ghosh/Bose zeigt, legen Mainkar und Pradhan den Fokus auf die stringente Ableitung der *khālī-bharī*-Zyklen aus den jeweils vorangegangenen. Einzelne Variationsphrasen sind,

sofern sie überhaupt mehrfach auftauchen, immer nur für einen bestimmten Abschnitt präsent und scheiden danach aus – die einzigen Ausnahmen bilden die Wiederaufnahme zweier Zyklen unmittelbar vor dem *tihāī* bei Mainkar, die eine Klammer um einen längeren Abschnitt von a24 bis a35 bildet, und die Wiederaufnahme der eng mit O verwandten Phrase O' in a29, die eine gliedernde Funktion erfüllt. Vor allem bei Pradhan wird außerdem Phrase O für längere Zeit vollständig durch andere Phrasen ersetzt, was sonst nur bei Dutta, Ghosh und Latif Ahmed der Fall ist. Mehrfach spiegelt sich das Prinzip, dass ein Zyklus auf dem vorangegangenen aufbaut, in der oben auf Seite 432 als Augmentation beschriebenen Struktur der *khālī-bharī*-Zyklen: die Zykluslänge wird verdoppelt, indem entweder eine Variationsphrase durch eine Wiederholungsstruktur erweitert,<sup>697</sup> oder durch eine weitere Variationsphrase ergänzt wird.<sup>698</sup> Bei Mainkar findet sich dasselbe Phänomen auch in doppeltem Maßstab, das heißt beispielsweise wird eine Phrasenkombination durch eine weitere Phrasenkombination ergänzt.<sup>699</sup>

Die stringenten, in ihrer Reihenfolge nicht umkehrbaren Ableitungsschritte lauten bei Mainkar wie folgt:

- In a2 wird Phrase O permutiert, in a3 diese permutierte Phrase durch eine Wiederholungsstruktur erweitert.
- In anderthalbfacher *bol*-Dichte finden sich mehrere asymmetrische Zyklen, die oben auf Seite 435-438 erläutert werden, und entweder auf einfacheren, symmetrischen Zyklen aufbauen, oder durch eine Vorwegnahme neuer Variationsphrasen Zyklen miteinander verbinden.
- In a21 wird die in a19 eingeführte Modellphrase 8 permutiert, wodurch sich die Entfernung zu O vergrößert.
- In a27m5 wird die erste Hälfte einer in a26 eingeführten Permutation von O erneut permutiert. Die erste Permutation beginnt mit *dhā-- dhātīṭa*, die zweite mit *tīṭa dhā-- dhātīṭa* und ist somit weiter von O entfernt.

<sup>697</sup> V wird zu V\_: SM a2-a3 und AP a17v4-a18v1-2

<sup>698</sup> V wird zu VV: SM a32v4-a33v1-2, AP a3-a4, a17v2-a17v3-4

<sup>699</sup> OV wird zu VVOV: a20-a21; V\_ wird zu V\_V\_: a26-a27; eine besondere Form findet sich in a22-a23, wo die beiden neuen Variationsphrasen den beiden etablierten Phrasen einzeln vorangestellt werden: VO wird zu VVVO.



Bei Pradhan finden sich die folgenden schrittweisen Ableitungen:

- Die asymmetrischen Zyklen in a2, die durch wachsende Einschübe mit *laykārī* auf die doppelte *bol*-Dichte hinleiten, werden oben auf Seite 439 analysiert.
- Pradhans Anpassung des Themas an die anderthalbfache *bol*-Dichte wird zuerst durch Dehnungen bzw. Rhythmisierungen variiert, danach durch eine mit *dohrā* verwandte Struktur ergänzt, bei der die letzten acht Silben dieser Phrase zweimal wiederholt werden.
- Von a6 bis a9 folgen einander insgesamt sieben Variationsphrasen. Es handelt sich um Wiederholungsstrukturen, erst innerhalb von Phrase O, dann, in a9v3-4, innerhalb der zweiten Hälfte von Modellphrase 3. Nach der einfachsten Struktur, einer *dohrā*-Bildung von O, wandert der Beginn der wiederholten Sequenz von Phrase zu Phrase weiter nach vorne: in a7v1-2 springt die Sequenz von der zehnten zur siebten, in a7v3-4 von der zehnten zur fünften, und in a8v1-2 von der zehnten zur vierten Silbe zurück.<sup>700</sup> Danach wird in a8v3-4 die Wiederholungsstruktur auf einen ganzen *vibhāg* ausgedehnt, wodurch Modellphrase 3 entsteht, in a9v1-2 deren zweite Hälfte an den Beginn gestellt, und schließlich in a9v3-4 eine Sequenz innerhalb dieser zweiten Hälfte wiederholt.
- Der nächste Abschnitt, in dem Modellphrase 1 weitgehend Phrase O ersetzt, ist weniger zwingend in der Abfolge der Zyklen, einzig die *dohrā*-Bildung in a13 ist von der davor eingeführten Modellphrase 1 abgeleitet.
- Der letzte längere Abschnitt mit Modellphrase 2 als Ersatz für O zeigt – neben einer erneuten *dohrā*-Bildung in a15v3-4 – vor allem in a18v3-a20 eine stringente Verknüpfung mehrerer Zyklen: erst wird aus Modellphrase 2 durch eine Wiederholungsstruktur eine doppelt lange Phrase gebildet, dann diese um zwei *mātrā* verschoben bzw. rotiert, und schließlich die in der Wiederholungsstruktur enthaltene Fokussierung auf die Schlussformel in Gestalt von Modellphrase 8 isoliert.

Die Reihenfolge der Abschnitte wirkt bei Mainkar, unter der Maßgabe einer globalen Steigerung, wenig zwingend: die Zyklen mit der komplexesten Struktur befinden sich in anderthalbfacher *bol*-Dichte relativ am Anfang, die komplexesten einzelnen Phrasen nach rund zwei Dritteln in a23-27. Außerdem sind die Teile sehr unterschiedlich lang, was die Orientierung und eine globale Wahrnehmung der Form erschwert. Dieser Befund stimmt überein mit Mainkars in Kapitel 4.4 erwähntem Vergleich des *qāyda-vistār* mit einem Kaleidoskop,

<sup>700</sup> Die ganze Passage erinnert an die Passage in a6v2-a7v1 bei Zakir Hussain, mit der sie zwei Phrasen teilt, Zakir Hussain beginnt aber mit der komplexesten Phrase, der doppelt langen Modellphrase 3.

der einer steigernden, zielgerichteten Entwicklung widerspricht. Eine Rolle mag auch der besondere Entstehungskontext seiner *qāyda*-Interpretation spielen, die sorgfältig komponiert ist und im Kontext der CD mit dem Titel „Improvisation in Tabla“ sein Konzept von *vistār* exemplifizieren soll. Pradhan erreicht dagegen in a19-20, also kurz vor der Rückführung zur Phrase O, die in den *tihār* mündet, einen Höhepunkt hinsichtlich Komplexität. Dies betrifft sowohl die Struktur der Phrasen, da sie hier von doppelter Länge sind, als auch die Struktur der Zyklen durch die erwähnte Verschiebung bzw. Rotation um zwei *mātrā* – ein Verfahren, das in keiner der anderen Interpretationen von Delhi-*qāyda* 1 anzutreffen ist und die dazu führt, dass die *khālī-bharī*-Hälften des Zyklus in a20v1-2 nicht mit einer vollständigen Schlussformel enden. Auch die Reihenfolge der drei Hauptabschnitte in doppelter *bol*-Dichte ist stringent: der erste bewegt sich von mit *dhātiṭa* beginnenden Wiederholungsstrukturen innerhalb von O zu Ableitungen von Modellphrase 3, die mit *ṭiṭa* beginnen, im zweiten wird *ṭiṭa* als häufigster Phrasenbeginn beibehalten und O weitgehend ersetzt, wobei aber mehrere Variationsphrasen nahezu gleichberechtigt nebeneinander stehen, während der dritte durch die Fokussierung auf Modellphrase 2 eine maximale Entfernung vom Thema erreicht.

Bei Shankar Ghosh und Latif Ahmed schließlich steht ein besonders dynamischer Zug der formalen Entwicklung im Vordergrund. Dazu trägt auch die klare und in beiden Fällen dreiteilige Gliederung bei, die den Eindruck einer Bewegung weg vom ursprünglichen Thema, hin zu einem neuen musikalischen Kontext unterstützt. Phrase O taucht bei Ghosh schon nach rund einem Drittel nicht mehr auf, auch nicht im *tihār*, bei Latif Ahmed wird sie ein erstes Mal von a5 bis a11 verdrängt, danach fehlt sie erneut von a16 bis zum Ende in a21.

Die einzelnen Variationsphrasen bauen bei Ghosh nicht durchwegs schrittweise aufeinander auf. So steht etwa der Zyklus in a9 isoliert im ersten Abschnitt, wie eine vorgezogene Ableitung der später eingeführten Phrasenkombination in a15. Der erste Abschnitt besteht ansonsten nur aus Ghoshs Version des *qāyda*-Themas, einer *dohrā*-Bildung zu dieser Version in a7-8, sowie einer Passage mit durchgängig gespielter *bāyā*, die einen ersten Höhepunkt darstellt. In a14 folgt eine zweite „verfrühte“ Ableitung jener Phrasenkombination, die in a15 erscheint und den Ausgangspunkt für die stringenteren Zyklenfolge des zweiten Abschnitts bildet. Diese Phrasenkombination besteht aus drei klar voneinander unterschiedenen Elementen: der Sequenz *dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa*, der wiederholten *bol*-Gruppe *ghenanānā*, deren Herleitung von Ghoshs Version des *qāyda*-Themas ausführlich in den Kapiteln 6.8 und 7.1.2 thematisiert wird, und Modellphrase 1:

*dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa ghenanānā ghenanānā | dhiṭa dhiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Die folgenden Zyklen bauen schrittweise aufeinander auf. In a17 werden die Elemente vermischt, indem der Beginn von Modellphrase 1 das erste *ghenanānā* ersetzt:

*dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa dhiṭa dhiṭa ghenanānā | dhiṭa dhiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhāgetinākena*

Der Zyklus in a19 weitet diese Struktur durch eine *dohrā*-Bildung auf die doppelte Länge aus:

*dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa {dhiṭa dhiṭa ghenanānā}<sup>3</sup> |  
dhiṭa dhiṭa dhātiṭa dhātiṭa ...*

In a23 schließlich wird der Fokus durch exzessive Wiederholung ein letztes Mal auf das „Wort“ *dhiṭa* gerichtet:

*dhātiṭa dhiṭa dhātiṭa {dhiṭa}<sup>9</sup> | dhāgetinākena*

Nach einer Wiederholung der Phrasenkombination von a15 in a24 folgt der dritte Abschnitt, in dem alle Zyklen, mit Ausnahme des asymmetrischen in a28, mit *ghenanānā* beginnen. A26 setzt a25 durch eine *dohrā*-Bildung en miniature fort (*ghenā ghenā ghenānānā*), a28 enthält als isolierten Einschub den auf Seite 436 zitierten, asymmetrischen Zyklus. Die drei Zyklen in a29-a31 schließlich bilden den Höhepunkt, durch komplexe Kombinationen von Zwei-, Drei- und Viersilbern, die sich nicht ins Raster der *mātrā* einfügen. Eine lineare Entwicklung findet zwar statt – die Sequenz *dhiṭa dhātiṭa* ist jeweils um fünf Silben nach hinten gerückt –, wird aber kaum als stringente Entwicklung ohrenfällig. Vielmehr erhalten die drei Zyklen, deren letzter wiederholt wird, gerade durch das Verharren in komplexen, aber ähnlichen Phrasenstrukturen das nötige Gewicht. Die asymmetrische Struktur in a33 hebt sich durch penetrante Wiederholungen und das Fehlen der *band*-Phase von allem vorangegangen ab und führt zum *tihār*, der hier, ähnlich wie bei Dutta und anders als bei Ghosh/Bose, Mainkar und Pradhan, nicht auf das ursprüngliche Thema zurückgreift, sondern auf die Phrasenkombination in a15.

In der *qāyda*-Interpretation von Latif Ahmed ist nicht nur die Abfolge der einzelnen Zyklen bzw. der vom *khālī-bharī*-Prinzip losgelösten *bol*-Sequenzen stringent – vor allem im zweiten und dritten Abschnitt –, sondern auch die formale Entwicklung insgesamt in höchstem Maße zielgerichtet. Der erste Abschnitt in anderthalbfacher *bol*-Dichte enthält als steigendes Moment insbesondere die Erweiterung der *bol*-Gruppe *dhādhātiṭa* zu *dhādhātiṭaṭiṭa* in a5 und zu *dhādhātiṭaṭiṭaṭiṭa* in a7. Ansonsten ist dieser Abschnitt nicht linear gestaltet: die beiden Zyklen in a3 und a6 sind zwar eng miteinander verwandt, stehen aber nicht in einem eindeutigen Ableitungsverhältnis zueinander. Dazwischen geschoben ist in a4 ein isolierter Zyklus nur aus Phrase O. Der zweite Abschnitt verzichtet vollständig auf Phrase O, sie wird durch eine Anpassung des Themas an die *bol*-Dichte von 7:4 ersetzt (im Folgenden wie in der *bol*-

Transkription als Phrase B bezeichnet). Die Variationsphrasen knüpfen von a8 bis a11v1-2 auf stringente Weise aneinander an, einzig der letzte, asymmetrische Zyklus in a11v3-4, der zur doppelten *bol*-Dichte überleitet, fügt sich nicht in die lineare Abfolge:

a8v4:	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa dhāgena dhināgena</i>	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa</i>	<i>dhāgena dhināgena</i>
a9v1:	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa</i>	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa</i>	<i>dhāgena tinākena</i>
a10v1:	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa <u>ṭiṭa dhā ṭiṭaṭiṭa</u></i>	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa</i>	<i>dhāgena tinākena</i>
a10v3:	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa <u>ṭiṭa dhātiṭa dhādhā</u></i>	<i>ṭiṭa dhā ṭiṭaṭiṭa</i>	<i>dhāgena tinākena</i>
a11v1:	<i><u>ṭiṭa dhātiṭa dhādhā ṭiṭa dhātiṭa dhādhā</u></i>	<i><u>ṭiṭa dhātiṭa dhādhā</u></i>	<i>ṭiṭa tā tāketinā</i>
a11v3:	<i>dhātiṭa ṭiṭa dhādhā ṭiṭa dhāgena ṭiṭa</i>	<i>dhātiṭa dhādhātiṭa</i>	<i>dhāgena tinākena</i>

Die Wiederholung von Phrase B in a8v4 bildet die Vorlage, deren *bol*-Gruppen sukzessive und *mātrā*-weise ersetzt werden: in a9v1-4 werden in einer *dohrā*-Bildung die *bol* der zweiten *mātrā* durch jene der ersten ersetzt, in a10v1-2 in dieselbe *mātrā* eine neue *bol*-Sequenz eingefügt; in a10v3-4 wird diese neue Sequenz um eine *mātrā* nach hinten verschoben und durch eine zweite ersetzt, und in a11v1-2 die zweite neue Sequenz schließlich in den ersten drei *mātrā* wiederholt. Die Schlussformel in der letzten *mātrā* ist auf unkonventionelle Weise verkürzt, damit ihr ein *ṭiṭa* vorangestellt werden kann. Der dritte Abschnitt in doppelter *bol*-Dichte beginnt in a12 konventionell mit Zyklen nur aus Phrase O, gefolgt von einer *dohrā*-Bildung in a13. Als deren konsequente Fortführung schließlich – durch Wiederholung der ersten sechs statt der ersten acht Silben – erscheint in a14 Modellphrase 7. Hier setzt eine gänzlich andere Art der variativen Ableitung ein, bei der nicht die „Wörter“ des Themas als konstante Bausteine neu arrangiert werden, sondern eine sehr viel abstraktere Eigenschaft beibehalten wird, nämlich die Gliederung durch Akzente. Modellphrase 7 ist für einen solchen Schritt besonders geeignet, da durch die dreifache Wiederholung von *dhātiṭa* dessen „Wortcharakter“ ohnehin gegenüber der Akzentstruktur und der Gliederung in 3+3+3+3+4 Silben in den Hintergrund tritt. Von a14 bis a16 werden sukzessive alle *dhā* durch ein geschlossenes *dhi* ersetzt und der für den Delhi-*qāyḍā* 1 charakteristische Klangkontrast zwischen *kinār-tā* und geschlossenem *ṭiṭa* beseitigt:

a14m1-2:	<i><b>dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa</b></i>
a14m9-10:	<i><b>dhātiṭa dhātiṭa dhādhātiṭa dhiṭiṭa dhiṭiṭa</b></i>
a15m1-2:	<i><b>dhātiṭa dhātiṭa dhiṭiṭa dhiṭiṭa dhiṭadhīṭa</b></i>
a16v1:	<i><b>dhiṭiṭa dhiṭiṭa dhiṭiṭa dhiṭiṭa dhiṭiṭa dhiṭiṭa dhiṭiṭa dhiṭadhīṭa dhiṭadhīṭa</b></i>

In a14m9-10 ist Modellphrase 7 zusätzlich permutiert, die Ersetzung der *bol*-Gruppen geschieht von hinten nach vorne. In a17 geht Latif Ahmed noch einen Schritt weiter und lässt auch noch den *bāyā* weg, so dass eine einzige Spieltechnik und ein Klang übrig bleiben, und die Gliederung allein durch Lautstärkenakzente erfolgt. Die einzelnen Schritte des gesamten

Prozesses sind in Kapitel 6.11 auf den Seiten 302 bis 305 im Detail beschrieben. Am Ende, kurz vor dem abschließenden *āmad*, kehrt das *qāyḍā*-Thema nur in Form einer einzelnen, stark modifizierten Phrase wieder:

a21m5-6: *dhitiṭa dhitiṭa dhāgetiṭa dhāgedhināgena*

Latif Ahmed löst im Verlauf seiner *qāyḍā*-Interpretation nicht nur die „Wörter“ des Themas in Akzentstrukturen auf, sondern sprengt auch den Rahmen der durch Schlussformeln – Mainkars „vowel verbs“ – begrenzten Phrasen und der *khālī-bharī*-Zyklen. Dabei entfaltet er ein im Thema angelegtes Potenzial, die Reduktion auf Akzentmuster ist Schritt für Schritt hergeleitet, weshalb die *qāyḍā*-Interpretation auch trotz des großen Kontrasts zwischen den ersten beiden und dem dritten Abschnitt als zusammenhängendes Ganzes erscheint.

## Schlussfolgerungen und offene Fragen

Die Analysen in Kapitel 6 und der Interpretationsvergleich in Kapitel 7 weisen einerseits Gemeinsamkeiten zwischen den untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen nach, die weit über das bloße Befolgen von Regeln, das der Begriff „*qāyḍā*“ (Regel, Methode) impliziert, hinaus gehen, zeigen aber andererseits auch in fast allen Aspekten eine große Bandbreite an individuellen Gestaltungsweisen einzelner *tablā*-Spieler, die nicht selten „Regelbrüche“ mit einschließen – zumindest gemessen an den didaktisch motivierten Maßgaben, von denen die Literatur zur *tablā*-Musik geprägt ist.

Was die Struktur der *bol*-Sequenzen anbelangt, zeigen sich die Gemeinsamkeiten sowohl in abstrakten Konstruktionsprinzipien als auch in konkreten Phrasen, die bei mehreren Spielern auftauchen und als Teil der Überlieferung zu betrachten sind. Bei den abstrakten Konstruktionsprinzipien besteht die Tendenz, längere Sequenzen des ursprünglichen Themas intakt zu lassen: die mit Abstand wichtigste Technik besteht in der Wiederholung eines Ausschnitts innerhalb einer Sequenz. Sie ist, wie Tabelle 5 auf Seite 377 zeigt, für durchschnittlich mehr als ein Viertel der von Variationsphrasen geprägten Abschnitte verantwortlich und bringt außerdem die meisten unterschiedlichen Phrasen hervor. Diese Technik ist sehr viel enger definiert als eine bloße Wiederholung, von der, wie in Kapitel 4.3 erwähnt, in der Literatur die Rede ist, denn sie impliziert einen Beginn und ein Ende, die mit der Ausgangsphrase übereinstimmen, und somit die erwähnte Wahrung der ursprünglichen Reihenfolge der *bol*. Die zweite abstrakt beschreibbare Technik hingegen, Permutation, ist deutlich seltener anzutreffen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass das Charakteristische eines Themas, das in den Variationen zu wahren die Herausforderung und den Reiz eines *qāyḍā* ausmacht, nicht allein durch die *bol* oder „Wörter“ definiert ist, auf die sich der *vistār* einer zentralen *qāyḍā*-Regel nach beschränken soll, sondern auch durch eine „Syntax“ in Form einer bevorzugten Reihenfolge der „Wörter“.

Bei den konkreten Gemeinsamkeiten in Form von bei mehreren Spielern auftretenden Phrasen besteht das auffälligste Phänomen in den von mir so bezeichneten Modellphrasen 1 und 2, die zueinander im Verhältnis einer Permutation stehen und die, gemeinsam mit weiteren, seltener auftretenden Permutationen, laut Tabelle 5 auf Seite 377 für einen Fünftel der von Variationsphrasen geprägten Abschnitte verantwortlich sind. Es handelt sich somit um die mit Abstand am häufigsten anzutreffenden einzelnen Variationsphrasen, die bei mehreren Spielern eine fast thematische, Phrase O ergänzende Funktion einnehmen. Durch das mehrfache, unverän-

derte Auftreten auch innerhalb einer *qāyda*-Interpretation prägen sie sich mit ihrer je eigenen Reihenfolge der *bol*-Gruppen im Gedächtnis ein, so dass die Wahrnehmung des Permutationsverhältnisses zwischen ihnen in den Hintergrund tritt.

Beide Arten von Gemeinsamkeiten lassen auf vielfältige Beeinflussungen zwischen den vertretenen Spielern und Generationen schließen, die weit über den direkten Unterricht hinaus gehen, bedeuten aber nicht, dass es keinen Spielraum für Individualität gäbe. Dieser zeigt sich zum einen in der unterschiedlichen Gewichtung der Variationstechniken. Sudhir Mainkar etwa baut sehr viel stärker auf Permutation als andere Spieler, Habibuddin Khan hingegen fast ausschließlich auf Wiederholung innerhalb der Phrase O. Vor allem aber erschaffen zahlreiche Spieler ihre je eigenen Prinzipien zur Herleitung von Variationsphrasen, die in Kapitel 7.1.2 unter „singuläre Strukturen“ besprochen werden. Dazu zählen etwa die rhythmisch komplexen Phrasen mit *laykāri* bei Kanai Dutta, die Verkettung von Schlussformelfragmenten bei Shankar Ghosh und Shyamal Bose, oder die auf keine einfache Regel zurückführbare Anordnung der Kernelemente des Themas bei Anthony Dass. Auch die Verwendung besonderer *bol*-Gruppen wie *dhāgetīṭa* bei Zakir Hussain und vor allem *ghenānānā* bei Shankar Ghosh, die sich zwar vom Thema des Delhi-*qāyda* 1 ableiten lassen, aber bei anderen Spielern keine Verwendung finden, führen zu individuell gestalteten Phrasen.

Die Analysen und der Interpretationsvergleich haben aber auch gezeigt, dass der *vistār* oft von Elementen vorangetrieben und getragen wird, die nicht mit der Bildung von neuen oder der Verwendung überlieferter Variationsphrasen, mithin der strukturellen Arbeit an und mit den *bol*-Gruppen und „Wörtern“ zusammenhängen. Dies ist insofern bemerkenswert, als die *bol*-Kombinatorik und die Bildung von Phrasen sowohl in der Literatur zur *tablā*-Musik als auch in der pädagogischen Vermittlung, von der die bisherige Literatur weitgehend abhängt, fast die gesamte Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

An erster Stelle ist dabei die Spielweise des *bāyā* in Form von Zusatzschlägen zu erwähnen, die sich oft nicht adäquat durch *bol* repräsentieren lassen, sowie von Abstufungen des Drucks auf das Fell und von Glissandi. Ebenfalls bedeutsam ist der Einsatz des *khulā-band*-Kontrasts losgelöst von seiner Funktion zur Bildung von *khālī-bharī*-Zyklen. Besonders in Kombination mit den Schlussformeln fügt dieser Aspekt des *bāyā*-Spiels der Kombinatorik der *bol*-Gruppen eine zusätzliche strukturelle Ebene hinzu. Die Schlussformeln erweisen sich in diesem Kontext, durch unterschiedliche Verkürzungen und Verschränkungen mit anderen *bol*-Gruppen (siehe Abb. 7.29 auf Seite 409), als vielfältig einsetzbares Mittel zur Gliederung und Verknüpfung von Phrasen. Eine weitere hier zu erwähnende Technik besteht in der

Rhythmisierung der *bol*-Gruppen, das heißt in Dehnungen und Verkürzungen der Abstände zwischen den Schlägen, die eine Verzerrung der originalen Gestalt der *bol*-Gruppen zur Folge haben.

Von diesen Mitteln machen die Spieler auf sehr verschiedene Weise und in unterschiedlichem Maß Gebrauch, die Individualität zeigt sich noch deutlicher als bei der Bildung neuer oder der Verwendung überlieferter Variationsphrasen. Insbesondere in einfacher und anderthalbfacher *bol*-Dichte stehen die genannten Techniken nicht selten im Zentrum der Aufmerksamkeit, vor allem die Rhythmisierungen bei Kanai Dutta und Zakir Hussain, der durchgängige *bāyā̃* bei Nizamuddin Khan, Afaq Hussain Khan und Shankar Ghosh, und der vom *khālī-bharī*-Prinzip emanzipierte *khulā-band*-Kontrast bei Nizamuddin Khan und Sudhir Mainkar. Bei Shankar Ghosh in der gemeinsamen Interpretation mit Shyamal Bose, vor allem aber bei Nizamuddin Khan in seiner älteren Aufnahme wird der durchgängige *bāyā̃* zudem äußerst prominent auch in doppelter *bol*-Dichte in Szene gesetzt, und die lautstärkenmäßige Akzentuierung wechselnder *bol* des *qāyḍā*-Themas bei Zakir Hussain sowie die klangliche Differenzierung der *tiṭa*-Schläge bei Aneesh Pradhan gehören in diesem Kontext ebenfalls erwähnt. Stets handelt es sich nicht um eine bloß zusätzliche Differenzierung des eigentlichen Variationsvorgangs, sondern um einen wesentlichen, passagenweise gar den alleinigen Bestandteil desselben.

Das Konzept der *bol*-Gruppen bzw. der „Wörter“ hat sich als weitgehend geeignet zur Beschreibung jener Variationstechniken erwiesen, die auf eine Änderung der Reihenfolge der *bol* zielen. Die Zusatzschläge des *bāyā̃* und auch die Rhythmisierungen hingegen fordern die Einheit der „Wörter“ nicht selten heraus. Schon bei Ahmedjan Thirakwa deutet sich dies in den Modellphrasen 1 und 2 an, wo der Zweisilber *dhīṭa* teilweise einen kräftigeren *bāyā̃*-Schlag erhält als das vorangestellte *dhā*, so dass aus *dhātiṭa*, dem „Hauptwort“ des Delhi-*qāyḍā* 1, *dhā dhīṭa* wird. Bei Keramatullah Khan verselbständigt sich der *bāyā̃* noch weiter, indem er einen unabhängigen Rhythmus bildet, der zur Gliederung der *dāyā̃*-Schläge als Träger der „Wörter“ quer steht. Aneesh Pradhan kreierte auf ähnliche Weise und durch zusätzliche Auslassung von Schlägen unabhängige *bāyā̃*-Motive, die mit den dennoch deutlich wahrnehmbaren „Wörtern“ verzahnt sind. Zakir Hussain treibt die Dekonstruktion der „Wörter“ durch eine Kombination von Rhythmisierungen und hinzugefügten *bāyā̃*-Schlägen auf die Spitze, so dass sich die Verzerrung der originalen, zum Thema gehörigen *bol*-Gruppen kaum noch von den zusätzlich verwendeten, tatsächlich fremden unterscheiden lässt.

Die Tatsache, dass bei einigen Spielern der *bāyā̃* derart selbständig eingesetzt wird und die *bol*-Gruppen als „Wörter“ in den Hintergrund treten oder aufgelöst werden, lässt den Schluss



zu, dass die *qāyḍā*-Regel der Beschränkung auf die *bol* des Themas unterschiedlich streng interpretiert wird. Es erstaunt deshalb nicht, dass neben Zakir Hussain, wie oben erwähnt, auch eine Reihe weiterer Spieler fremde *bol* oder *bol*-Gruppen verwenden. Sehr verbreitet ist das „Wort“ *dhāgena*, das schon bei Ahmedjan Thirakwa und danach bei mehr als der Hälfte der untersuchten Spieler auftaucht und somit kaum als fremd zu bezeichnen ist. Manche Spieler wie Afaq Hussain Khan und Keramatullah Khan setzen aber auch *relā*-artige Sequenzen ein, und besonders auffällig ist die *bol*-Gruppe *dhitiṭa*, die mit *dhātiṭa*, dem „Hauptwort“ des Delhi-*qāyḍā* 1, wenig mehr als die abstrakte Eigenschaft der Dreisilbigkeit teilt, weil der entscheidende Kontrast zwischen offenem *kinār-tā* und geschlossenem *tiṭa* fehlt. Abhijit Banerjee und besonders Latif Ahmed Khan verwenden diese *bol*-Gruppe häufig, und durch mehrfache Wiederholung wird sie zu einem bloßen Träger von Akzentmustern, die über längere Strecken keinen Bezug zum ursprünglichen Thema aufweisen.

Auch die zweite allgemein anerkannte *qāyḍā*-Regel, nach der das *khālī-bharī*-Prinzip eingehalten, das heißt der *viṣṭār* in symmetrischen *khālī-bharī*-Zyklen fortschreiten muss, wird nicht streng befolgt: durchschnittlich rund ein Viertel aller Zyklen ist asymmetrisch, hinzu kommen unkonventionelle *khulā-band*-Strukturen, bei denen gar keine zyklische Geschlossenheit entsteht. Zu Letzteren gehört beispielsweise das Hinauszögern der Rückkehr zu *khulā bol*, das eine besondere Spannung vor dem Beginn eines neuen Abschnitts erzeugt. Das Phänomen der asymmetrischen Zyklen, das in der Literatur überhaupt nur von Sudhir Mainkar erwähnt wird, bildet ein wichtiges Gestaltungsmittel, das den formalen Rhythmus beeinflusst und ganz unterschiedliche Funktionen erfüllen kann: Sudhir Mainkar und Aneesh Pradhan setzen dieses Mittel beispielsweise in überleitender Funktion und zur Verbindung von *khālī-bharī*-Zyklen ein, Ahmedjan Thirakwa hingegen in einfacher *bol*-Dichte und vor allem, um Abwechslung zu erzeugen und Vorhersehbarkeit zu vermeiden.

Die asymmetrischen *khālī-bharī*-Zyklen deuten oft auf eine spontane Gestaltung hin, fundierte Schlussfolgerungen zu Art und Grad der Spontaneität sind aber nur bei Ahmedjan Thirakwa möglich, denn nur von ihm konnten fünf verschiedene Interpretationen des Delhi-*qāyḍā* 1 untersucht werden. Diese entstanden in einem Zeitraum von rund vierzig Jahren, und die Tatsache, dass nur eine geringe Zahl unterschiedlicher Phrasen auftaucht, die meisten davon in einer Mehrheit der fünf Interpretationen, lässt keinen anderen Schluss zu, als dass sämtliche Phrasen vorkomponiert sind, die Aneinanderreihung der Phrasen jedoch weitgehend spontan erfolgt. Von Thirakwa lässt sich allerdings kaum auf andere Spieler schließen, da es keine Interpretation gibt, die nicht in mehreren Aspekten erkennbar von Thirakwas Interpre-

tationen abweicht – das gilt selbst für jene von seinem Schüler Bhai Gaitonde, der beispielsweise anders als Thirakwa Modellphrase 1 in der Funktion einer konstanten Ergänzung zu den übrigen Variationsphrasen einsetzt. Die Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen Shankar Ghoshs Soloaufnahme und einer Passage seiner gemeinsamen Aufnahme mit Shyamal Bose lassen zumindest erahnen, dass seine eigene Version des Themas mit der *bol*-Gruppe *ghenānānā* zwar vorgefertigte Phrasen und *bol*-Sequenzen mit einschließt, er auf dieser Basis aber dennoch die Elemente sehr frei kombiniert. Außerdem zeigt die gemeinsame Aufnahme mit Bose, das Ghosh auch mit zahlreichen Variationstechniken und vorkomponierten Phrasen umgehen kann, die er in seiner Soloaufnahme nicht berücksichtigt. Von Afaq Hussain Khan und Nizamuddin Khan wurden jeweils zwei Interpretationen untersucht. Diese zeigen zwar vereinzelte Übereinstimmungen, aber auch große Unterschiede, so dass sich der Grad an Spontaneität schwer einschätzen lässt. Bei allen anderen Spielern, von denen nur eine Aufnahme untersucht wurde, steht allein bei den Modellphrasen außer Frage, dass sie nicht spontan erfunden, sondern als Bausteine abgerufen und eingesetzt wurden.

Die untersuchten *qāyḍā*-Interpretationen unterscheiden sich alle in unterschiedlichen Aspekten voneinander und zeigen individuelle Formverläufe, wie an den zusammenfassenden Formanalysen in Kapitel 7.4.4 deutlich wird. Selbst Afaq Hussain Khan, der von allen Spielern die meisten Modellphrasen verwendet, gestaltet seinen *viṣṭār* auf formaler Ebene sehr individuell. Trotz der Individualität lassen sich aber einige Schlussfolgerungen zur historischen Entwicklung und zu den Überlieferungstraditionen ziehen.

Die Traditionslinien, die mithilfe von Abb. 0.1 und Abb. 0.2 auf Seite 471 und 472 nachvollzogen werden können, schlagen sich zunächst in stilistischen, das *bāyā*-Spiel betreffenden Aspekten nieder: jene Spieler, die eine besonders enge Verbindung zu den miteinander verwandten *gharānā* aus Delhi und Ajrāḍā aufweisen, das heißt Habibuddin Khan, Sudhir Mainkar, Latif Ahmed und Anthony Dass, verwenden keine Zusatzschläge, wodurch die *bol*-Gruppen als Einheiten betont werden. Spieler mit starken Verbindungen zu den östlichen Traditionen aus Farrukhābād und Lucknow hingegen setzen die Zusatzschläge besonders intensiv ein, so etwa Keramatullah Khan und Afaq Hussain Khan. Die Modellphrasen 1 und 2 sind ebenfalls fast ausschließlich bei den vom Farrukhābād- und Lucknow-*gharānā* beeinflussten Spielern anzutreffen, die zudem oft *dhīṭa* statt *tīṭa*, das heißt einen hinzugefügten *bāyā*-Schlag verwenden. Die vier oben aufgezählten Delhi- und Ajrāḍā-Spieler weisen hingegen bezüglich der Konstruktion von Phrasen kaum Ähnlichkeiten auf.

Eine zusätzliche Gruppe von Spielern besteht aus jenen mit einer Verbindung zu Jnan Prakash Ghosh. Aus dieser Gruppe stammen auffallenderweise einige der stringentesten formalen Entwicklungen, die sich sowohl durch klare Gliederung in Abschnitte als auch durch eine steigende Entwicklung hervorheben, nämlich von Kanai Dutta, Shankar Ghosh und Aneesh Pradhan. Insbesondere das frühe Beispiel von Kanai Dutta, der sich diesbezüglich klar von den drei älteren Spielern Thirakwa, Habibuddin und Keramatullah abhebt, zeugt von einem neuen Denken. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die auf Seite 211ff. besprochene, von Nikhil Ghosh stammende Variationsfolge bei Gert-Matthias Wegner, die auf den von Thirakwa verwendeten Variationsphrasen basiert, diese aber in eine stringente Abfolge bringt, wie sie bei Thirakwa selbst nie anzutreffen ist. Wegner zufolge war Nikhil Ghosh, was Folgerichtigkeit des *vistār* und steigende Entwicklung anbelangt, stark von seinem ersten Lehrer Jnan Prakash Ghosh beeinflusst.<sup>701</sup> Allerdings ist ein ähnliches *vistār*-Ideal auch bei Spielern zu finden, die keinerlei Verbindung zu Jnan Prakash Ghosh aufweisen, nämlich bei Sudhir Mainkar und Latif Ahmed, deren Variationen ebenfalls eng aneinander anknüpfen und klar in Abschnitte gegliedert sind, und im Falle von Latif Ahmed auch außergewöhnlich dynamisch über den gesamten Variationsverlauf voranschreiten.

Die Schlussfolgerungen zur historischen Entwicklung sind durch jene zu den Beeinflussungen und Traditionslinien schon vorgezeichnet, denn Kanai Dutta, der als erster der untersuchten Spieler eine lineare Entwicklung des *vistār* anstrebt, ist auch der erste, der mit Jnan Prakash Ghosh von einem nicht aus einer traditionellen Musikerfamilie stammenden *tablā*-Spieler Unterricht erhielt. Afaq Hussain Khan zeigt ebenfalls Tendenzen zu einem stringenten *vistār*, deutlich ausgeprägt sind sie aber erst wieder bei Shankar Ghosh, und danach, wie erwähnt, bei Sudhir Mainkar und Latif Ahmed. Ob dieses *vistār*-Ideal tatsächlich jüngeren Ursprungs ist, oder ob es sich, möglicherweise ausgehend vom Delhi-*gharānā*, zunehmend verbreitet hat, lässt sich aufgrund der wenigen untersuchten *qāyda*-Interpretationen nicht sagen. Auffallend ist jedenfalls, dass die rhythmische Komplexität der *tihā* genau parallel zu dieser Entwicklung zunimmt, mit Kanai Dutta und Shankar Ghosh als den beiden diesbezüglichen „Vorreitern“, wodurch die *tihā* zunehmend die Funktion des Höhepunkts, der finalen Auflösung eines Prozesses einnehmen.

Die Fragen, die am Ende der Einleitung auf Seite 16 gestellt wurden, konnten zumindest für den eng gesteckten Rahmen der vorliegenden Studie größtenteils beantwortet werden. Am

---

<sup>701</sup> Persönliche Mitteilung.

wenigsten gilt dies jedoch für die Frage nach den Aspekten und dem Maß der spontanen Gestaltung. Hier könnten Untersuchungen punktuelle Abhilfe schaffen, die sich ganz auf eine Spielerin oder einen Spieler konzentrieren und mehrere Interpretationen desselben *qāyda*, *relā* oder *peškār* untersuchen. Die in der Diskographie auf Seite 485 bis Seite 489 aufgelisteten Aufnahmen zeigen bei vielen Spielern Lieblingskompositionen, die sie immer wieder aufführen, und anhand derer sich Arten der Spontaneität präzise analysieren ließen.

Die Frage nach den bevorzugten Variationstechniken ließ sich für den Delhi-*qāyda* 1 beantworten, für andere Kompositionen können aber keine Schlüsse daraus gezogen werden. Dass die beschriebene Tendenz zur Wahrung der Reihenfolge der *bol*-Gruppen bei der Bildung von Variationsphrasen auch im *vistār* zu anderen Themen anzutreffen ist, scheint zwar plausibel, ein *qāyda* mit unterschiedlicheren *bol* und *bol*-Gruppen als der schlicht gebaute Delhi-*qāyda* 1 könnte aber möglicherweise auch zu ganz anderen und vielfältigeren Variationstechniken inspirieren, die sich nicht auf ein einfaches Prinzip zurückführen lassen. In besonderem Maß drängt sich die Frage auf, ob das Phänomen der Modellphrasen eine Besonderheit des Delhi-*qāyda* 1 ist, oder ob auch zu anderen *qāyda* entsprechende Überlieferungen existieren. Die Tatsache, dass alle Modellphrasen an der einen oder anderen Stelle in der Literatur auftauchen, und dass der Delhi-*qāyda* 1 zur Erläuterung von *vistār* deutlich bevorzugt wird, deutet auf die Sonderstellung dieses *qāyda* als plausible Erklärung für die Modellphrasen hin. Denkbar wäre aber auch, dass innerhalb einer einzelnen Überlieferungstradition eine kleinere Gruppe von Spielern ebenfalls Variationsphrasen als gemeinsames Repertoire teilen.

Die Sonderstellung des Delhi-*qāyda* 1 wirft auch die Frage auf, ob die Spieler gerade diesen sehr bekannten *qāyda* besonders traditionell und „korrekt“ zu spielen versuchen, oder ob sie sich umgekehrt in besonderem Maß zu Experimenten und Kühnheiten animiert fühlen. Eine Untersuchung wert wäre jedenfalls die Frage, wie Spieler mit Themen umgehen, die sie selber komponiert haben, und für die keine oder fast keine Interpretationsgeschichte existiert, an denen sie deshalb ohne Vergleichsdruck ganz ihren Intuitionen und Interessen folgen können.

Völlig neue Erkenntnisse über *vistār* versprechen zudem Studien zu *relā*, *rav* und *peškār*, die, wie in Kapitel 5.3 angedeutet, gänzlich andere Möglichkeiten bereithalten, außerdem zu *Ajrādā-qāyda*, *gat-qāyda*, *pūrab-peškār* oder *bāṭ*. Dabei kämen nicht nur andere Strukturen, sondern auch andere stilistische Traditionen ins Spiel, mit eigenen ästhetischen Idealen. Die vorliegende Studie wäre dann nur ein erster Schritt zur Würdigung des *vistār* als individuelle künstlerische Äußerung.

Anhang: Ergänzende Abbildungen und Tabellen

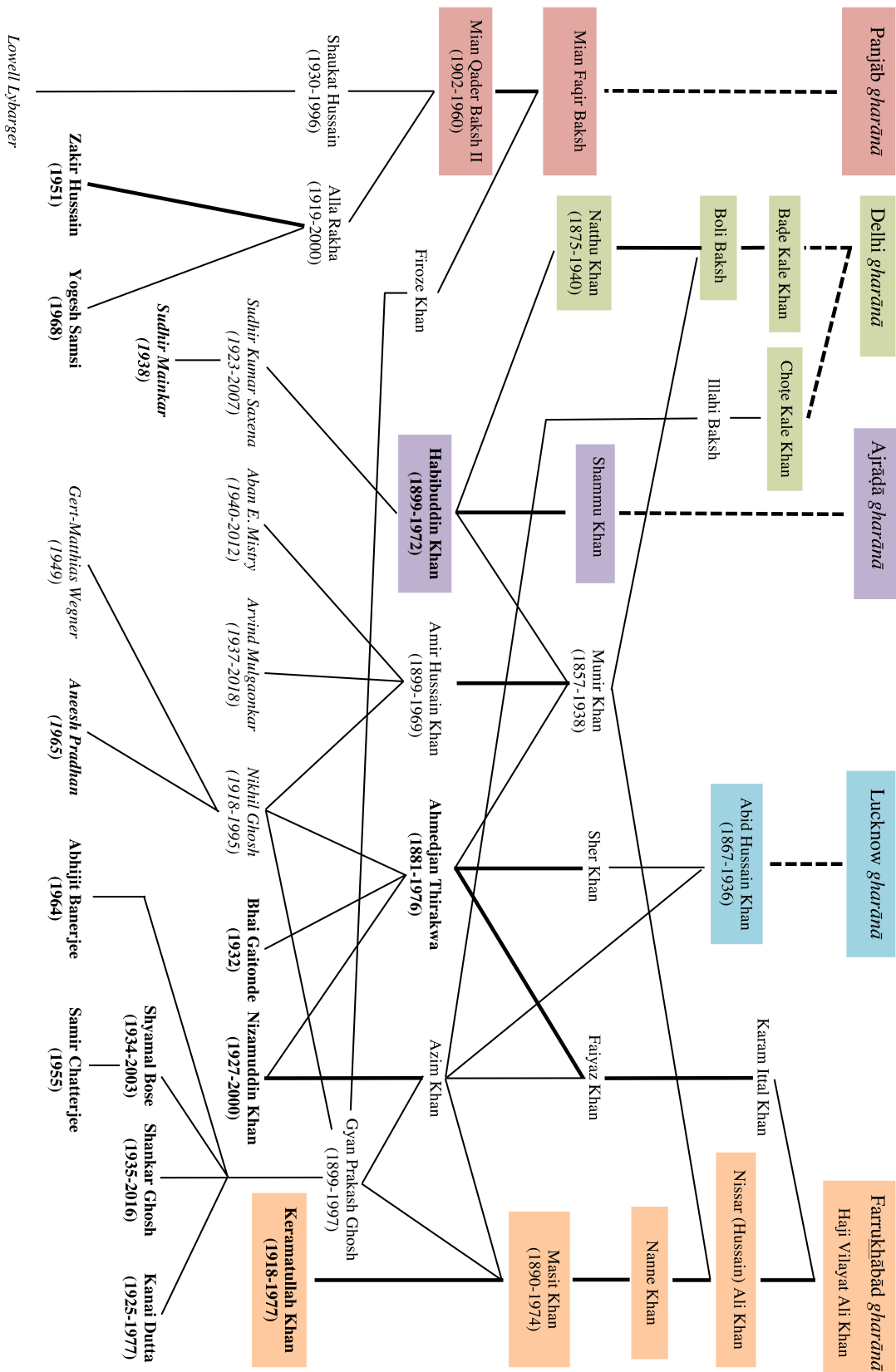


Abb. 0.1 Lehrer-Schüler-Stammbaum I (siehe Erläuterung auf Seite 21 in Kapitel 1.1)

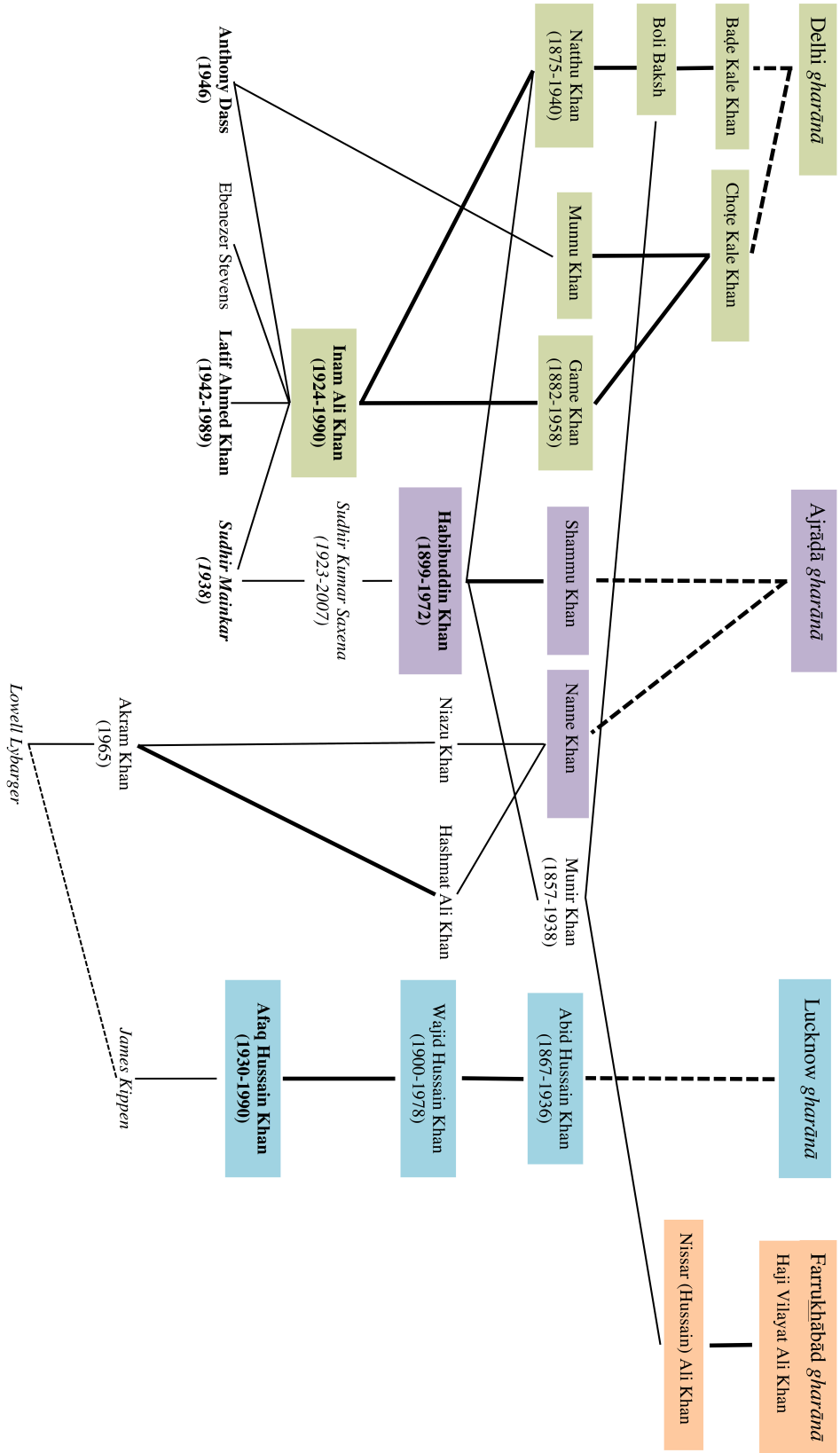
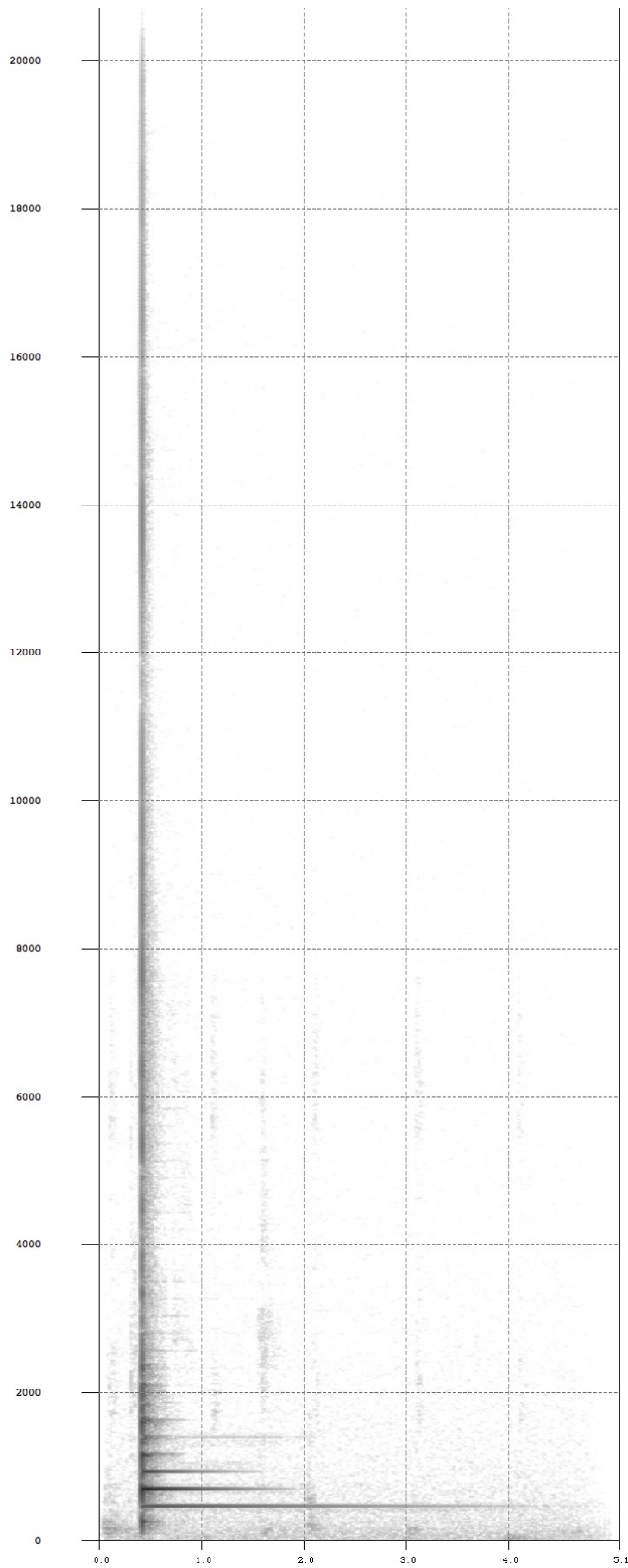


Abb. 0.2 Lehrer-Schüler-Stammbaum II (siehe Erläuterung auf Seite 21 in Kapitel 1.1)



**Abb. 0.3** Vollständiges Spektrogramm von *kinār-tā* (02\_kinar-ta.mp4)

**Erläuterung zu Tabelle 15, Tabelle 16, Tabelle 17 und Tabelle 18**

Die folgenden Tabellen zeigen die Zuordnung einzelner Phrasen und Passagen zu den verschiedenen Variationstechniken, wie sie in Tabelle 5 auf Seite 377 aufgeführt sind. Die mit Buchstabenkürzeln versehenen Phrasen stehen an erster Stelle, weitere Phrasen folgen mit Angaben zu *āvartan*, *vibhāg* und/oder *mātrā*. Wenn auf eine dieser Angaben drei Punkte folgen (zB. a9v1...), wird die entsprechende Sequenz einmal oder mehrmals im Verlauf der *qāyda*-Interpretation wiederholt.

	AT	HK	KK	KD
1. O..{...}..	B, {O <sub>2</sub> }, o''	a3-6, a9v1..., a10, a12v1-2	a2v1, a5v1, a11v3	a8, a13m3-4...
2. M1/2+	A, C, D, D'		A, C	
3. Perm. O			a9m13-14, a11m1-2	A
4. 3 Teilphr.	E, F	a11		
5. Modellphrase 8				a9m3-4...
singuläre Strukturen	D''		E, a2v4, a11m7-8, a11m15-16, a13m7-8, a15m1-2, a15m11-12, a16m5-6	a10-11, a12m15-16
<i>peśkār</i> -artige Sequenzen			b, D, a5v4	
Phrasen mit fremden <i>bol</i>			a10m9-10, a12m11-12, a13m9-10, a14v3, a15m3-4, a16m3-4	B, C

**Tabelle 15** Zuordnung der Phrasen zu Variationstechniken (AT-KD)



	NK	AH	BG	SG
1. O..{....}..	A, NK-1.1 a4v3, a5v2, a16v4 NK-2.1 a2v3-4, a3v3, a4v3	B, AH-1.2 a5v1/3, a7m1-2..., a14m5-6, AH-2.2 a4m1-2..., a5m1-2..., a5v4...	a5m1-2..., a7v1..., a8m1-2..., a9m1-2	
2. M1/2+		A, C	A, B, a10m1-2...	A'', B
3. Perm. O	C	a11m1-2...		A, A'
4. 3 Teilphr.		D		
5. Modellphrase 8	B, D, NK-2.1 a6m1-2...			
singuläre Strukturen	NK-1.1 a3v2, a6m13-14, a8v1-2, a14m7-8	AH-1.2 a8m1-2..., AH-2.2 a7m1-2...		a9, a14v1..., a17v1..., a19v1-2..., a23, a25v1-3, a27v1..., a28v1, v3, a29-32, a33v1-2
Phrasen mit fremden <i>bol</i>	NK-1.1 a17m5-6...			

**Tabelle 16** Zuordnung der Phrasen zu Variationstechniken (NK-SG)

	G/B	SM	LA	AD
1. O..{....}..	B, a12-13, a15m1-2..., a16, a19m1-2..., a20m1-2..., a21m1-2..., a25, a38v1-2	a3, a17m1-2, a18m1-2, a23m1-2	a13m1-2..., a14v1...	a3m1-2...
2. M1/2+	A, a22m3-4, a26m3-16, a33, a34m3-4..., a35m3-4...	F <sub>2</sub>	C	
3. Perm. O	a27m3-4..., a28	A, F <sub>2</sub> , G, a4-a5v3 a27m5-6...		a7m1-2..., a13m1-2...
5. Modellphrase 8	a8m1-2..., a9m13-14, a10m1-2..., a11m11-12...	E, a21m1-2...		
singuläre Strukturen	a9m1-2, v2, a11v1, m5-6, m9-10, m13-14, a14, a17-18, a29m1-2..., a30, a31v1, m5-6, m9-10..., a32	a23m5-6..., a24-25, a30m5-6..., a35		A, B, a4m1-2..., a5m1-2..., a6m1-2..., a12m1-2..., a14
Anpassung an <i>bol</i> -Dichte		B, C, D, a12m4-5..., a13m4-5, m12-13, a14m12-13, a15m4-5...	a3, a5-11	
Akzentmuster			a14m9-10..., a15m1-2..., a16m1-6, m9-10, a17-a21v3	
Phrasen mit fremden <i>bol</i>	a21m3-4, a21m7-8, a21m11-12, a34m1-2..., a35m1-2...			

**Tabelle 17** Zuordnung der Phrasen zu Variationstechniken (G/B-AD)

	ZH	SC	AB	AP
1. O..{....}..	B, a6m9..., 13..., a7m1..., a8m9-10, m12	a5m1-2..., a6m1-2..., a8m1-2..., a9	a6m9-10, a7v1-2, a8m1-2, a9m9-10	B, a6m9-10..., a7m1-2..., m9-10..., a13m1-2..., a15m9-10..., a19-a20v2
2. M1/2+			A	C, E
4. 3 Teilphr.				a14
5. Modellphrase 8				a20m9-10...
singuläre Strukturen	a2m3-4	a7m1-2...		D, a17m9-10, m13-14, a18m1-2, m5-6
Anpassung an <i>bol</i> -Dichte				A
Einschübe mit <i>laykārī</i>	a3, a4v1, m11-16		a3v1-3	a2v1-2
Akzentmuster			a6v4, a7v3-4, a8v2, a9v4, a10v1, m9-14, a11, a12m1-6...	
Phrasen mit fremden <i>bol</i>	A		a5v2-3	

**Tabelle 18** Zuordnung der Phrasen zu Variationstechniken (ZH-AP)

## Glossar

<i>alaṅkāra</i>	Verzierungen in der <i>rāg</i> -Musik.
<i>ālāp</i>	Einleitender, nicht in einen <i>tāl</i> gefasster Formteil einer <i>rāg</i> -Aufführung.
<i>āmad</i>	Phrase mit Schlusswirkung, die vor <i>sam</i> endet.
<i>āvartan</i>	Ein Zyklus eines <i>tāl</i> .
<i>bāj</i>	Eine durch die Spielweise definierte Stilistik der <i>tablā</i> -Traditionen.
<i>bal</i>	(Wörtl. Drehung) Bezeichnung für eine einzelne <i>qāyḍā</i> -Variation.
<i>band</i>	(Wörtl. geschlossen) <i>Bol</i> und <i>bol</i> -Sequenzen mit geschlossenen <i>bāyā̃</i> -Schlägen.
<i>band bāj</i>	Stilistik der <i>tablā</i> -Traditionen Delhi und Ajrāḍā.
<i>barhat</i>	(Wörtl. Wachstum) Siehe <i>vistār</i> .
<i>bāyā̃</i>	(Wörtl. linker, linke, linkes) Die tiefere Trommel des <i>tablā</i> -Trommelpaares.
<i>bharī</i>	(Wörtl. voll) In einem <i>qāyḍā</i> die erste Hälfte eines motivisch-thematischen Zyklus, die bis kurz vor Ende mit offenem <i>bāyā̃</i> gespielt wird (siehe <i>khālī</i> ).
<i>bol</i>	(Von <i>bolnā</i> : sprechen) Silbe zur Bezeichnung von Trommelschlägen.
<i>cakradār</i>	In sich abgeschlossene, vollständig festgelegte Kompositionsform, die aus drei gleichen Teilen besteht.
<i>calan</i>	(Wörtl. Gehen, Gangart) Kompositionsform, zu der <i>vistār</i> gebildet wird.
<i>dāyā̃</i>	(Wörtl. rechter, rechte, rechtes) Die höhere Trommel des <i>tablā</i> -Trommelpaares.
<i>dhrupad</i>	Eine Gesangsform, die von einem <i>pakhāvaj</i> begleitet wird.
<i>dohrā</i>	(Wörtl. doppelt) Variationsphrase, die aus der Wiederholung einer Hälfte eines <i>qāyḍā</i> -Themas besteht.
<i>fandāḥ</i>	(Wörtl. Puzzle) Laut Nikhil Ghosh eine Phase im Verlauf einer <i>qāyḍā</i> -Interpretation.
<i>farśbandī</i>	(Wörtl. den Boden bereiten) Mit <i>peśkāra</i> verwandte Kompositionsform, zu der <i>vistār</i> gebildet wird.
<i>gat</i>	In sich abgeschlossene, vollständig festgelegte Kompositionsform.
<i>gat-qāyḍā</i>	Im <i>pūrab-bāj</i> anzutreffende Kompositionsform, zu der <i>vistār</i> gebildet wird.
<i>gharānā</i>	(Von <i>ghar</i> : Haus, Haushalt) Einflussreiche Musikerfamilie; in einem weiteren Sinne: Traditionslinie.
<i>girah</i>	(Wörtl. Knoten) Laut Nikhil Ghosh eine Phase im Verlauf einer <i>qāyḍā</i> -Interpretation.
<i>jhaptāl</i>	Ein <i>tāl</i> von zehn <i>mātrā</i> Länge.
<i>jugalbandī</i>	Ein Duett.
<i>kathak</i>	Eine Tanzform.
<i>khālī</i>	(Wörtl. leer) 1. Durch eine „leere“ Handbewegung ohne Klatschen markierter Abschnittsbeginn eines <i>tāl</i> . 2. In einem <i>qāyḍā</i> die zweite, beantwortende Hälfte eines motivisch-thematischen Zyklus, die mit geschlossenem <i>bāyā̃</i> beginnt (siehe <i>bharī</i> ).
<i>khālīfā</i>	Oberhaupt eines <i>gharānā</i> .
<i>khulā</i>	(Wörtl. offen) <i>Bol</i> und <i>bol</i> -Sequenzen mit offenen <i>bāyā̃</i> -Schlägen.
<i>khulā bāj</i>	Siehe <i>pūrab bāj</i> .
<i>khayāl</i>	Die vorherrschende Gesangsform der Hindustani-Musik, die von einer <i>tablā</i> begleitet wird.
<i>kinār</i>	(Wörtl. Rand) Rand des <i>dāyā̃</i> - oder <i>bāyā̃</i> -Fells.
<i>laggī</i>	Kurze Schlagsequenzen, die in <i>tablā</i> -Soloabschnitten bei Gesangsformen wie <i>ṭhumrī</i> und <i>gaza</i> verwendet wird.
<i>laharā</i>	Siehe <i>nagmā</i> .

<i>lauṭ-palauṭ</i>	Permutation.
<i>lav</i>	Bereich auf dem Fell zwischen <i>kinār</i> und <i>syāhī</i> .
<i>laykārī</i>	Komplexe Abweichung von der generellen <i>bol</i> -Dichte.
<i>mahfil</i>	Zusammenkunft; im Kontext der <i>tablā</i> -Musik eine private Aufführung unter <i>tablā</i> -Spielern.
<i>maidān</i>	Siehe <i>lav</i> .
<i>mātrā</i>	Metrische Zeiteinheit.
<i>mukhṛā</i>	Kurze <i>bol</i> -Sequenz, die auf <i>sam</i> hinführt.
<i>nagmā</i>	Begleitmelodie zu einem <i>tablā</i> -Solo.
<i>nikās</i>	Spieltechnik, spieltechnische Ausführung eines <i>bol</i> .
<i>pakhāvaj</i>	Doppelkonustrommel, älter als die <i>tablā</i> .
<i>palṭā</i>	(Wörtl. Drehung) Bezeichnung für eine einzelne <i>qāyḍā</i> -Variation.
<i>paran</i>	In sich abgeschlossene, vollständig festgelegte Kompositionsform, ursprünglich für <i>pakhāvaj</i> .
<i>peñc</i>	(Wörtl. Schraube) Bezeichnung für eine einzelne <i>qāyḍā</i> -Variation.
<i>peškār</i>	Ein <i>tablā</i> -Solo eröffnende Kompositionsform, zu der <i>vistār</i> gebildet wird.
<i>pūrab bāj</i>	Stilistik der östlichen <i>tablā</i> -Traditionen aus Lucknow, Farrukhābād und Banāras.
<i>qāyḍā</i>	(Wörtl. Regel, Methode) Kompositionsform, zu der <i>vistār</i> gebildet wird.
<i>rāg</i>	Melodisches Bezugssystem der Hindustani-Musik.
<i>rav</i>	Kompositionsform, zu der <i>vistār</i> gebildet wird, und die aus dem Auffüllen eines Akzentmusters durch schnelle Schlagfolgen besteht.
<i>relā</i>	Kompositionsform, zu der <i>vistār</i> gebildet wird, und die aus schnellen Schlagfolgen besteht.
<i>sam</i>	Der Beginn eines <i>tāl</i> .
<i>sārañgī</i>	Ein Streichinstrument.
<i>sur</i>	(Wörtl. Klang) Ein Klang bzw. eine Spieltechnik auf dem <i>dāyā</i> ; auch der Bereich auf dem Fell, an dessen Rand der Schlag ausgeführt wird.
<i>syāhī</i>	(Wörtl. Schwärze) Die ausgehärtete schwarze Paste in der Mitte des Fells.
<i>tablā</i>	1. Das heute wichtigste Trommelpaar in der Hindustani-Musik. 2. Die höhere der beiden Trommeln.
<i>tāl</i>	Ein Metrum der Hindustani-Musik.
<i>tālī</i>	Durch Klatschen markierter Abschnittsbeginn eines <i>tāl</i> .
<i>ṭhekā</i>	Schlagmuster auf der <i>tablā</i> oder dem <i>pakhāvaj</i> , das einen <i>tāl</i> definiert.
<i>ṭhumrī</i>	Gesangsform der Hindustani-Musik.
<i>tihāī</i>	Eine Form einer rhythmischen Kadenz, die eine dreifache Wiederholung einer auftaktigen <i>bol</i> -Sequenz beinhaltet.
<i>tīntāl</i>	Ein <i>tāl</i> von 16 <i>mātrā</i> Länge; der mit Abstand wichtigste <i>tāl</i> für <i>tablā</i> -Solomusik.
<i>ṭukṛā</i>	(Wörtl. Stück) In sich abgeschlossene, vollständig festgelegte Kompositionsform.
<i>upaj</i>	(Wörtl. Produkt) Improvisation.
<i>ustād</i>	Meister.
<i>uṭhān</i>	In sich abgeschlossene, vollständig festgelegte oder improvisierte Form.
<i>vibhāg</i>	Abschnitt eines <i>tāl</i> .
<i>viśrām</i>	Pause.
<i>vistār</i>	(Wörtl. Ausbreitung, Erweiterung, Entwicklung) Bezeichnung für das Entwickeln einer Variationenfolge zu einem Thema.

## Literaturverzeichnis

- Booth, Gregory D.  
 1986 *The Oral Tradition in Transition: Implications for Music Education from a Study of North Indian Tabla Transmission*. Unveröffentl. Diss., Kent State University.
- Bor, Joep et. al.  
 1999 *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Ganarew (Herfordshire): Nimbus Records.
- Bradter, Cornelius  
 1998 *Die Generative Theorie der Tonalen Musik: Grundlagen und Entwicklungsimpulse durch F. Lerdahl und R. Jackendoff*. Münster: Lit.
- Chandola, Anoop  
 1988 *Music as Speech: An Ethnomusicolinguistic Study of India*. New Delhi: Navrang.
- Chordia, Parag  
 2006 *Automatic Transcription of Tabla Music*. Unveröffentl. Diss., Stanford University.
- Clayton, Martin  
 2000 *Time in Indian Music: Rhythm, Metre and Form in North Indian Rāg Performance*. Oxford und New York: Oxford University Press.
- Courtney, David R.  
 2000 *Advanced Theory of Tabla*. Houston: David R. Courtney.
- Farrell, Gerry  
 1997 *Indian Music and the West*. Oxford: Clarendon Press.  
 2010 *Indian Music and the West: A Historical Overview*. In: Bor, Joep et al. (Hg.): *Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries*. New Delhi: Manohar, S. 481-497.
- Fletcher, Neville H./Rossing, Thomas D.  
 1991 *The Physics of Musical Instruments*. New York: Springer-Verlag.
- Gaitonde, Bhai  
 1997 *Concept of Chhand/Vritta in Tabla Bandish*. In: Dasgupta, Shubshri (Hg.): *Workshop on „Bandish“*. Mumbai: Sangeet Research Academy, S. 118-21.
- Ghosh, Nikhil  
 1968 *Fundamentals of Raga and Tala with a New System of Notation*. Bombay: Nikhil Ghosh.  
 2011 *Tablā Terms*. In: Ghosh, Nikhil/Pillai, S. Devadas (Hg.). *The Oxford Encyclopaedia of the Music of India*. New Delhi: Oxford University Press.
- Gottlieb, Robert S.  
 1973 *42 Lessons for Tabla*. Folkways Records Album No. FM 8369, Folkways Records and Service Corp., 701 Seventh Ave., NYC, USA.  
 1977 *The Major Traditions of North Indian Tabla Drumming*. München/Salzburg: Emil Katzwichler.  
 1993 *Solo Tabla Drumming of North India: Its Repertoire, Styles, and Performance Practices*. Delhi: Molital Banarasidass.  
 2002 *A Response to James Kippen's Assessment*. In: *Asian Music*, 33, 2, Spring/Summer, S. 167-172.

Kippen, James

- 1987 *An Ethnomusicological Approach to the Analysis of Musical Cognition*. In: *Music Perception* 5, 2, Winter 1987, S. 173-95.
- 1988a *On the Uses of Computers in Anthropological Research*. In: *Current Anthropology*, 29, 2, April 1988, S. 317-20.
- 1988b *The Tabla of Lucknow: A cultural analysis of a musical tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1989 *Changes in the social status of tabla players*. In: *Journal of the Indian Musicological Society*, 20/1-2, S. 37-46.
- 1992a *Where does the end begin? Problems in musico-cognitive modeling*. In: *Minds and Machines - Journal for artificial intelligence, philosophy, and cognitive science*, 2(4), S. 329-344.
- 1992b *Tabla drumming and the human-computer interaction*. In: *The world of music –Journal of the International Institute for Traditional Music*, 34(3), S. 72-98.
- 1992c *Music and the Computer: Some Anthropological Considerations*. In: *Interface*, 21, 3-4, S. 257-62.
- 2001 *Folk Grooves and Tabla Tal-s*. In: *ECHO: a music-centered journal*. III: 1, Spring 2001.
- 2002a *Wajid Revisited: A Reassessment of Robert Gottlieb's Tabla Study, and a New Transcription of the Solo of Wajid Hussain Khan of Lucknow*. In: *Asian Music*, 33, 2, Spring/Summer, S. 111-166.
- 2002b *A Rebuttal to Robert Gottlieb*. In: *Asian Music*, 33, 2, Spring/Summer, S. 173-174.
- 2006 *Gurudev's Drumming Legacy: Music, Theory and Nationalism in the Mrdang aur Tabla Vadanpaddhati of Gurudev Patwardhan*. Aldershot: Ashgate.
- 2007 *Tal Paddhati of 1888: an Early Source for Tabla*. In: *Journal of the Indian Musicological Society*, 38, S. 146-234.
- 2010 *The History of Tabla*. In: Bor, Joep et al. (Hg.): *Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries*. New Delhi: Manohar, S. 459-478.

Kippen, James/Bel, Bernard

- 1984 *Linguistic Study of Rhythm: Computer Models of Tabla Language*. In: *International Society for Traditional Arts Research Newsletter*, 2, 1984, S. 28-33.
- 1989a *Can a Computer Help Resolve the Problem of Ethnographic Description?* In: *Anthropological Quarterly*, 62, 3, S. 131-44.
- 1989b *The Identification and Modeling of a Percussion 'Language' and the Emergence of Musical Concepts in a Machine-Learning Experimental Set-Up*. In: *Computers and the Humanities*, 23, 3, S. 199-214.
- 1991 *From Word-Processing to Automatic Knowledge Acquisition: A Pragmatic Application for Computers in Experimental Ethnomusicology*. In: Hockey, Susan/Ide, Nancy/Lancashire, Ian (Hg.): *Research in Humanities Computing I: Papers from the 1989 ACH-ALLC Conference*. Oxford University Press, S. 238-53.
- 1992a *Modelling Music with Grammars: Formal Language Representation in the Bol Processor*. In: Marsden, Alan/Pople, Anthony (Hg.): *Computer Representations and Models in Music*. London: Academic Press, S. 207-38.
- 1992b *Bol Processor Grammars*. In: M. Balaban/K. Ebcioğlu/O. Laske (Hg.): *Understanding AI with Music*. AAAI Press, S. 366-400.
- 1994 *Computers, Composition, and the Challenge of 'New Music' in Modern India*. In: *Leonardo Music Journal*, 4, S. 79-84.

- Kölver, Ulrike/Wegner, Gert-Matthias  
 1992 *Newarische Trommel"sprache"*. In: Schumacher, Rüdiger (Hg.): Von der Vielfalt Musikalischer Kultur – Festschrift für Josef Kuckertz. Wort und Musik - Salzburger Akademische Beiträge Nr. 12, Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, S. 261-8.
- Kuckertz, Josef  
 1970 *Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Kunstmusik*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Lehrdal, Fred/Jackendoff, Ray  
 1983 *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Lybarger, Lowell  
 2003 *The Tabla Solo Repertoire of Pakistani Panjab*. Unveröffentl. Diss., University of Toronto.
- Mainkar, Sudhir  
 1997 *Improvisation in Solo Tabla Playing*. In: Dasgupta, Shubshri (Hg.): Workshop on „Bandish“. Mumbai: Sangeet Research Academy, S. 113-7.  
 2008 *Aesthetics of Tabla*. Mumbai: Sarasvati Publication.
- Meer, Wim van der  
 1980 *Hindustani Music in the Twentieth Century*. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- Meer, Wim van der /Rao, Suvarnalata  
 2018 *What you hear isn't what you see: the representation and cognition of fast movements in Hindustani Music*. Online im Internet unter <http://thoughts4ideas.eu/what-you-hear-isnt-what-you-see/> (20.3.2019).
- Mehrdad, Emam  
 o. J. *A Compositional Documentation: Delhi Gharana of Tabla*. Forschungsbericht für das American Institute of Indian Studies, New Delhi.
- Mistry, Aban E.  
 1997 *Identities of different gharanas of Tabla through the concept of bandish*. In: Dasgupta, Shubshri (Hg.): Workshop on „Bandish“. Mumbai: Sangeet Research Academy, S. 122-133.  
 1999 *Pakhavaj & Tabla*. Mumbai: Keki S. Jijina, Svar Sadhna Samiti.
- Mulgaonkar, Arvind  
 1997 *Detailed explanation of Definitions and Aesthetic Values of Pre-Composed „Bandishas“ of Tabla*. In: Dasgupta, Shubshri (Hg.): Workshop on „Bandish“. Mumbai: Sangeet Research Academy, S. 98-112.  
 1999 *Tablā* (in Marathi). Mumbai: Popular Prakashan.  
 2006 *Āṭhavaṇīṃcā doh* (in Marathi). Mumbai: Popular Prakashan.  
 2008 *Ijāzat* (in Hindi). Kolhapur: Abhinandan Prakashan.
- Naimpalli, Sadanand  
 2005 *Theory and Practice of Tabla*. Mumbai: Popular Prakashan.  
 2009 *Tabla for Advanced Students*. Mumbai: Popular Prakashan.
- Nayar, Sobhana  
 1989 *Bhatkhande's Contribution to Music*. Mumbai: Popular Prakashan.
- Nettl, Bruno  
 1974 *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*. In: Hatch, Christopher (Hg.): *The Musical Quarterly*, 60, 1, Januar 1974, S. 1-19.



- Neuhoff, Hans  
1995 *Yaman und Multānī. Konstanz, Variabilität und Veränderung in zwei nordindischen Rāgas*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Neuman, Daniel M.  
1980 *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition*. Detroit: Wayne State University Press.
- Nuttall, Denise Irene  
1997 *Embodying Culture: Gurus, Disciples and Tabla Players*. Unveröffentl. Diss., University of British Columbia.
- Patwardhan, Bapu  
2001 *Thirakwa śailī* (in Hindi). Mumbai: Nād-Saṃvād Pratiṣṭhān.
- Pradhan, Aneesh  
1997 *Bandish in Tabla: An Inter-Media Approach*. In: Dasgupta, Shubshri (Hg.): Workshop on „Bandish“. Mumbai: Sangeet Research Academy, S. 134-7.  
2011 *Tabla: A Performer's Perspective*. Mumbai: Aneesh Pradhan.  
2014 *Hindustani Music in Colonial Bombay*. New Delhi: Three Essays Collective.
- Rao, Suvarnalata/Meer, Wim van der  
o. J. *Music in Motion: The Automated Transcription for Indian Music (AUTRIM) Project by NCPA and UvA*. Online im Internet unter <https://autrimncpa.wordpress.com/> (20.3.2019).
- Roach, David  
1972 *The Banaras baj – the tabla tradition of a North Indian city*. In: Asian Music (3/2, 29-41), Austin 1972.
- Sanyal, Ritwik/Widdess, Richard  
2004 *Dhrupad: Tradition and Performance in Indian Music*. Hampshire/Burlington: Ashgate.
- Saxena, Sudhir Kumar  
2006 *The Art of Tabla Rhythm: Essentials, Tradition and Creativity*. Delhi: Sangeet Natak Akademi.
- Schmidt, Markus  
2012 *Prinzipien des Improvisierens in der nordindischen Kunstmusik: Empirische Untersuchungen der Unterrichts- und Aufführungspraxis*. Online im Internet unter <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/1092> (20.3.2019).
- Shelar, Sanjeev  
o. J. *Tabla Kal-Akshar Notation System: Indtroduction; Part 1; Part 2*. Online im Internet unter <http://tablashelar.com/download/> (27.03.2019).
- Shepherd, Frances  
1976 *Tabla and the Banāras Gharana*. Unveröffentl. Diss., Wesleyan University.
- Skiba, Norman  
1993 *Creation, Form, and Tradition: A Cybernetic Study of the North Indian Tabla Drumming*. Unveröffentl. Diss., Wesleyan University.
- Sonnenschmidt, Rosina  
1976 *Bhairavī-Rāgiṇī. Studien zu einem nordindischen Melodietyp*. München/Salzburg: Emil Katzbichler.
- Sorrell, Neil/Narayan, Ram  
1980 *Indian music in performance: A practical introduction*. Manchester University Press.

Stewart, Rebecca M.

1974 *The Tabla in Perspective*. Unveröffentlichte Diss., University of California, Los Angeles.

Van Straaten, Eva-Maria Alexandra

2018 *Listening Out for Sangīt Encounters. Dynamics of Knowledge and Power in Hindustani Classical Instrumental Music*. Online im Internet unter <http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-002E-E374-5> (27.03.2019)

Wade, Bonnie

1984 *Khyāl: Creativity within North India's classical music tradition*. Cambridge University Press.

Wegner, Gert-Matthias

1982 *Die Tabla im Gharana des Ustad Munir Khan: Studien zum Trommelspiel in der nordindischen Kunstmusik*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner.

2004 *Vintage Tablā Repertory: Drum Compositions of North Indian Classical Music*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.

## Diskographie

Nicht eingeklammerte Jahreszahlen beziehen sich auf die Veröffentlichung, eingeklammerte Jahreszahlen auf den Zeitpunkt der Aufnahme, sofern dieser bekannt ist.

Als erstes sind zu einem Spieler alle Veröffentlichungen aufgelistet, danach, sofern vorhanden, Aufnahmen aus öffentlichen Archiven, aus privaten Archiven, und aus dem Internet.

Über die fettgedruckten Zahlen am linken Rand wird im Text- und im Transkriptionsteil auf die Aufnahmen verwiesen, allfällige Ziffern nach einem Punkt beziehen sich auf einzelne Tracks. Nizamuddin-1.1 (oder, in abgekürzter Form, NK-1.1) verweist beispielsweise auf den ersten Track der unter „1“ bei Nizamuddin Khan aufgeführten Aufnahme.

Angaben zu den *tāl* einzelner Aufnahmen sind nur angeführt, sofern es sich um keine eigenständigen Veröffentlichungen unter eigenem Titel handelt.

Einige Spieler sind nicht unter ihrem Familiennamen bekannt und deshalb unter dem Anfangsbuchstaben jenes Namens aufgelistet, unter dem sie bekannt sind (Alla Rakha, Chatur Lal, Zakir Hussain). „Thirakwa“ ist eigentlich ein Spitzname, wird hier aber aufgrund seines hohen Bekanntheitsgrades wie ein Familienname behandelt.

Alla Rakha

- 1 *Tintāl*. In: Gottlieb 1993: Tape 2, Side B (1971) (siehe Literaturverzeichnis).
- 2 *Tabla Solo*. Vanguard Records, 1977 (1977). VSD 79385

Alla Rakha/Qureshi, Fazal

- 1 *Conversation: Tabla Jugalbandi*. NA Classical, 2006 (1997). NACCD 1016

Alla Rakha/Zakir Hussain

- 1 *Tabla Duet*. Chhanda Dhara, 1988. SNCD 73788
- 2 *Ecstasy*. The Gramophone Company of India, 1998. CDNF 150067
- 3 *Drums of Inida*. Saregama, 1999. CDNF 150305
- 4 *Parampara*. Saregama, 2003. CDNF 150492

Banerjee, Abhijit

- 1 *Mystical Moments of Rhythm*. Magnasound, 1998. D4HI 2641

Bose, Kumar

- 1 *Drums of India*. Saregama, 1999. CDNF 150228

Chatterjee, Anindo

- 1 *Anindo and his Tabla*. audiorec classics, 1992. ACCD 1016/7
- 2 *Drums of India*. Saregama, 1999. CDNF 150232
- 3 *Dreams on Drums*. audiorec classics, 2002.

Chatterjee, Samir

- 1 *Tabla*. India Archive Music, 1997 (1993). IAM 1028

Chatur Lal

- 1 *Beat and Bow*. The Gramophone Company of India, 1967. EALP 1312

- Chaudhuri, Swapan  
 1 *The Majestic Tabla of Swapan Chaudhuri*. Chhanda Dhara, 1993. SNCD 71093  
 2 *Tabla Lahara*. Sagarika, 1996.
- Dass, Anthony  
 1 *Shri Anthony Dass in Budapest*. Hugaroton, 1983 (1982). SLPX 18085
- Dawood, Shaik  
 1 *Drums of India*. Saregama, 1999. CDNF 150230  
 2 *Ustad Shaid Dawood: Tabla Solo Teen Tal, 1969*. Online im Internet unter <https://www.youtube.com/watch?v=ZiW8gGZ-RX0> (21.3.2019)
- Deshpande, Prabhakar  
 1 *Amānat*. Alap electronics, 2002. ACCD 008
- Dutta, Kanai  
 1 *The Legend: Tabla Solo*. Bihaan Music, 2008. BMC 146
- Gaitonde, Suresh (Bhai)  
 1 *Tabla: Tintāl/Jhaptāl*. India Archive Music, 1998 (1991). IAM CD 1034
- Ganguly, Krishna Kumar  
 1 *Footprints*. Bihaan Music, 2005 (1979). BMC 46
- Ghosh, Bikram  
 1 *Talking Tabla*. Music of the World, 1997. MOW 143
- Ghosh, Nayan  
 1 *Tintāl*. In: Wegner 1982 (1976) (siehe Literaturverzeichnis).
- Ghosh, Nikhil  
 1 *Tabla Recital*. The Gramophone Company of India, 1974. S/7LPE 4008  
 2 *Indian Talas*. Musical Atlas, Unesco Collection, 1983. 64 1653911  
 3 *Tintāl*. Privataarchiv Gert-Matthias Wegner.  
 4 *Campak*. Privataarchiv Gert-Matthias Wegner.  
 5 *Jhaptāl, jhaptāl*. Privataarchiv Gert-Matthias Wegner.  
 6 *Pancham Savārī, tintāl, tināl, tināl*. Privataarchiv Dhruba Ghosh.
- Ghosh, Nikhil/Ghosh, Nayan  
 1 *Tintāl*. Privataarchiv Dhruba Ghosh.  
 2 *Tintāl*. Privataarchiv Gert-Matthias Wegner.
- Ghosh, Shankar  
 1 *Tabla*. India Archive Music, 2002 (1991). IAM CD 1054  
 2 *Prarthana*. Bihaan Music, 2007. BMC 105  
 3 *Anadhdha*. Bihaan Music, 2008. BMC 106
- Ghosh, Shankar/Bose, Shyamal  
 1 *The historical Tabla Duet*. Chhandayan Production, (1986).
- Gogte, Girish  
 1 *Live*. Musician's guild, o. J.
- Khan, Afaq Hussain  
 1 *Khalifa Afaq Hussain Khan, Lucknow Gharana, 1958 Live Concert, Part 1-3*  
 Online im Internet unter  
[http://www.youtube.com/watch?v=WLVw\\_3j-NHs](http://www.youtube.com/watch?v=WLVw_3j-NHs) (21.3.2019)  
<http://www.youtube.com/watch?v=OmPerxkZbT4> (21.3.2019)  
<http://www.youtube.com/watch?v=xMsxFZ0Z7rs> (21.3.2019)  
 2 *Ustad Afaq Hussain Khan, Tabla Solo, Part 1-5* (1981)  
 Online im Internet unter  
<http://www.youtube.com/watch?v=IvzfYvr2nC8> (21.3.2019)

- <http://www.youtube.com/watch?v=YJfP-wbKgwQ> (21.3.2019)  
<http://www.youtube.com/watch?v=8yn304yK7A4> (21.3.2019)  
<http://www.youtube.com/watch?v=Rebg4qBzQrk> (21.3.2019)  
<http://www.youtube.com/watch?v=-F0IS7ZIJvI> (21.3.2019)
- Khan, Akram
- 1 *The Tabla Series: Akram Khan*. Sense World Music, 2015. 064
  - 2 *Ancestors: Art of Ajrara Gharana*. Rageshree Music Institute, 1999. RMI 108
- Khan, Allah Ditta
- 1 *Kaharvā/dādrā*. Phonogramm-Archiv Berlin: VII OA 0901.0734
  - 2 *Tintāl, tintāl, tintāl*. Privatarchiv Dhruba Ghosh.
- Khan, Amir Hussain
- 1 *Tintāl* (1.3), *rupak* (1.4), *jhaptāl* (1.5).  
In: *Rhythms of India: Tabla Recital*. Ustad Ahmed Jan Thirakwa & Ustad Amir Hussain Khan. The Gramophone Company of India, 1969. EASD 1335
  - 2 *Tintāl*. Privatarchiv Dhruba Ghosh.
  - 3 *Tintāl, tintāl, ektāl*. Privatarchiv Dhruba Ghosh.
  - 4 *Tintāl*. Privatarchiv Dhruba Ghosh.
- Khan, Faiyaz
- 1 *Tintāl*. Phonogramm-Archiv Berlin: VII OA 0901.0502
- Khan, Habibuddin
- 1 *Tintāl*. In: Gottlieb 1993: Tape 2, Side B (1971) (siehe Literaturverzeichnis).
  - 2 *The Golden Strokes*. Bihaan Music, 2007. BMC 128
  - 3 *Tintāl, tintāl*. Privatarchiv Aneesh Pradhan.
  - 4 *Tintāl, tintāl*. Privatarchiv Dhruba Ghosh.
  - 5 *Tintāl*. Privatarchiv Dhruba Ghosh.
  - 6 *Tintāl*. Privatarchiv Dhruba Ghosh.
  - 7 *Tintāl, tintāl, jhaptāl, tintāl*. Privatarchiv Dhruba Ghosh.
- Khan, Inam Ali
- 1 *Tintāl*. In: Gottlieb 1993: Tape 1, Side A (1971) (siehe Literaturverzeichnis).
- Khan, Keramatullah
- 1 *Tintāl*. In: Gottlieb 1993: Tape 1, Side A (1971) (siehe Literaturverzeichnis).
  - 2 *Tabla Lahara*. Gathani, 2002. CDC 3013
- Khan, Latif Ahmed
- 1 *Hommage à Latif Ahmed Khan*. Archives Internationales de musique populaire, VDE-Gallo, 1996 (1976/7). CD 909
- Khan, Mohamed Ahmad
- 1 *Tintāl*. Phonogramm-Archiv Berlin: OA 0901.0579
- Khan, Natthu
- 1 *Ustad Natthu Khan, Teental Peshkar*. Online im Internet unter <https://www.youtube.com/watch?v=OjSE2tG3n4> (22.3.2019)
- Khan, Nizamuddin
- 1 *Delhi Gharana*. Sangeet Kendra, 2004 (1977). SK 026 & 027
  - 2 *Tabla*. India Archive Music, 1994 (1991). IAM CD 1014
- Khan, Sabir
- 1 *Sound of Drums: Tabla*. Nataraj Music, 1987. NM 004
  - 2 *Drums of India*. Saregama, 1999. CDNF 150227

- Khan, Shaukat Hussain  
 1 *Ustad Shaukat Hussain Khan*. EMI Pakistan, 2015 (1975) (Download von iTunes, Original: Odeon - LKDE - 20017)
- Khan, Wajid Hussain  
 1 *Tintāl*. In: Gottlieb 1993: Tape 1, Side B (1971) (siehe Literaturverzeichnis).  
 2 *Khalifa Ustad Wajid Hussain Khan - tabla Solo, legend of Lucknow gharana*.  
 Online im Internet unter  
<https://www.youtube.com/watch?v=R2nqFdMDGPo> (22.3.2019)
- Khan, Zamir Ahmad  
 1 *Tintāl*. Phonogramm-Archiv Berlin: VII OA 0901.0584
- Maharaj, Kishan  
 1 *Tintāl*. In: Gottlieb 1993: Tape 2, Side A (1971) (siehe Literaturverzeichnis).  
 2 *A Tabla Solo Recital*. Sony Music & Navras Records, 1996 (1995). NRCD 0051  
 3 *Going Solo*. Music Today, 1999. A 99003  
 4 *Banaras Utsav*. Sagarika, 2004. S-500-38-4
- Mainkar, Sudhir/Samsi, Yogesh  
 1 *Improvisation in Tabla*. Saraswati Publication, Mumbai, o. J.
- Mishra, Anokhelal  
 1 *Tintāl*. Privataarchiv Gert-Matthias Wegner.
- Mishra, Kalinath  
 1 *Tabla Solo*. Musician's guild, o. J.
- Panda, Naba Kumar  
 1 *Tintāl*. Phonogramm-Archiv Berlin: VII OA 0901.0539
- Pradhan, Aneesh  
 1 *The Solo Tradition*. Underscore Records, 2003. 03HC002  
 2 *Tabla Solo: A Continuing Tradition*. Underscore Records, 2006. 06HC014ACD
- Prasad, Samta  
 1 *Tintāl* (1.6), *jhaptāl* (1.11).  
 In: *Drums of India: Ustad Ahmed Jaan Thirakwa*. Saregama, 1999. CDNF 150233  
 (Original: *Great Percussion Masters of India*. The Gramophone Company of India, 1968).  
 2 *Classical Treasures: Tabla Solo in Teental*. Atlantis Music, Virgin Records, 2001.
- Sabri, Sarvar  
 1 *Master Drummer of India*. Arc Music, 2002. EUCD 1719
- Sahai, Sanju  
 1 *Sacred Beats of the Tabla*. Arc Music, 2011. EUCD 2319
- Sahai, Sharda  
 1 *The Art of the Benares Baj*. Audiorec Classics, 1998 (1983). ACCD 1034-2  
 2 *The Spirit of Benares*. Audiorec Classics, 2000 (1998). ACCD 1044  
 3 *Live in Miami*. Pandit Ram Sahai Foundation, 2006.  
 4 *Music Room: Jalsa Ghar*. Pandit Ram Sahai Foundation, 2009.
- Samsi, Yogesh  
 1 *The Tabla Series: Yogesh Samsi*. Sense World Music, 2005. SWM CD 061
- Talwalkar, Suresh  
 1 *Taal Yatra: A Universe of Rhythm*. Ninad Music, 2000. NCCD 004
- Thirakwa, Ahmedjan  
 1 *The Genius of Thirakwa*. Simla House, 2007 (ca. 1930-1940).  
 2 *Thirakwa: Bombay 1964*. Simla House, 1999 (1964).

**3** *Tintāl* (3.1), *ektāl* (3.2)

In: *Rhythms of India: Tabla Recital. Ustad Ahmed Jan Thirakwa & Ustad Amir Hussain Khan*. The Gramophone Company of India, 1969. EASD 1335

**4** *Drums of India: Ustad Ahmed Jaan Thirakwa*. Saregama, 1999. CDNF 150233

**5** *Tintāl*. Archiv des National Centre for the Performing Arts (NCPA) in Mumbai: Tape 4, CD 2 (1970).

**6** *Tintāl*. Privataarchiv Dhruba Ghosh.

**7** *Tintāl*. Privataarchiv Dhruba Ghosh.

**8** *Rupak, jhaptāl, ektāl, dhamār, ektāl, tintāl, tintāl, tintāl, jhūmrā*. Privataarchiv Dhruba Ghosh.

**9** *Tintāl*. Privataarchiv Dhruba Ghosh.

**10** *Ahmedjan Thirakwa: Tabla Solo in Ektal*. Online im Internet unter [https://www.parrikar.org/vpl/?page\\_id=804](https://www.parrikar.org/vpl/?page_id=804) (21.3.2019)

**11** *Ahmad Jan Thirakwa: Teentaal*. Online im Internet unter <https://sarangi.info/2014/02/20/sarangi-turned-nine-aftabs-late-winter-collection/> (21.3.2019)

**12** *Demonstration of Tabla by Ustad Ahmedjan Thirakwa*. Online im Internet unter [http://www.youtube.com/watch?v=JFxDp\\_tTwHc](http://www.youtube.com/watch?v=JFxDp_tTwHc) (21.3.2019)

**13** *Ahmedjan Thirakwa Solo*. Online im Internet unter [https://www.youtube.com/watch?v=M\\_p2vpC01Ww](https://www.youtube.com/watch?v=M_p2vpC01Ww) (21.3.2019)

**14** *Tabla Solo by Ustad Ahmed Jan Thirakwa Solo in Tintal, Live, Kolkata, 1973*. Online im Internet unter <https://www.youtube.com/watch?v=YpmO-9NFCLg> (21.3.2019)

**15** *Ustad Thirakwa Khan Saheb plays Taalas [tintāl] Ektal and Rupak on Tabla*. Online im Internet unter <https://www.youtube.com/watch?v=SAmts0i1-FY> (21.3.2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=OZprM5c9csE> (21.3.2019)

**16** *Ustad Ahmedjan Thirakwa Tabla Solo Teental (1961)*. Online im Internet unter <https://www.youtube.com/watch?v=DErUjN-JrL4> (21.3.2019)

Thirakwa, Rashid Mustafa

**1** *Dharohar: Tabla Solo*. Times Music, 2002. TDICL 038C

Zakir Hussain

**1** *Young Tabla Wizard Zakir Hussain*. Chhanda Dhara, 1987. SP 12187

**2** *Zakir*. NA classical, 1996.

**3** *Drums of India*. Saregama, 1999.

**4** *Essence of Rhythm*. Music India, 2002. CDNF 251

**5** *Ustad Zakir Hussain – Tintal Tabla Solo – Kolkata*. Online im Internet unter <https://www.youtube.com/watch?v=ZtRPB8xHP8M> (24.3.2019)

## Beigefügte Audio-, Video- und GIF-Dateien

### Klangbeispiele/

Ahmedjan\_Thirakwa-1-6-a3v3-4.mp3  
 Ahmedjan\_Thirakwa-2-2\_rav\_a4m7-a5m8.mp3  
 Ahmedjan\_Thirakwa-2-2\_rav\_a6m15-a7m10.mp3  
 Ahmedjan\_Thirakwa-3-1\_peshkar.mp3  
 Aneesh\_Pradhan\_DQ1.mp3  
 Inam\_Ali\_DQ2-a6m5-6.mp3  
 Inam\_Ali\_DQ2-a10v2.mp3  
 Inam\_Ali\_DQ2-a11m5-6-verlangsamt.mp3  
 Inam\_Ali\_DQ2-a11m5-6.mp3  
 Nizamuddin-1-1\_a3v1-2.mp3  
 Wajid\_Hussain-qayda-rela-a2-3.mp3  
 Wajid\_Hussain-qayda-rela-a8v1-2.mp3  
 Wajid\_Hussain-qayda-rela-a10-verlangsamt.mp3  
 Wajid\_Hussain-qayda-rela-a10.mp3

### Moden/

Drum\_vibration\_mode01.gif  
 Drum\_vibration\_mode02.gif  
 Drum\_vibration\_mode11.gif  
 Drum\_vibration\_mode21.gif

### Videos/

01\_sur-ta.mp4  
 02\_kinar-ta.mp4  
 03\_syahi-tin.mp4  
 04\_kinar-sur-kinar.mp4  
 05\_kinar-syahi-kinar.mp4  
 06\_half-geschlossen.mp4  
 07\_ta-tit.mp4  
 08\_kleines-tita.mp4  
 09\_grosses-tita.mp4  
 10\_tak.mp4  
 11\_tiratira.mp4  
 12\_ghe.mp4  
 13\_ke.mp4  
 14\_tirakita.mp4  
 15\_dha-tirakita\_dha.mp4  
 16\_dhagedhinagena.mp4  
 17\_dhinadhinagena.mp4  
 18\_ghiranaga\_dhinganaga.mp4  
 19\_dhatraka\_dhikita.mp4



## Kurzfassungen in Deutsch und Englisch

*Vistār* (Ausbreitung, Erweiterung, Entwicklung) ist eine gängige Bezeichnung für das Verfahren in der *tablā*-Solomusik, eine Kette von Variationen zu einem Thema zu bilden. Obwohl *tablā*-Solos heute meist von Formen dominiert werden, die einen *vistār* enthalten, und obwohl dieser in besonderem Maß von der Kreativität und Spontaneität Einzelner abhängt, existiert keine wissenschaftliche Studie, die *vistār* als individuelle künstlerische Äußerung untersucht. Vielmehr herrscht eine normative Herangehensweise vor, die anhand von Regeln und beispielhaften Variationen den Eindruck einer statischen und homogenen Tradition vermittelt.

Die vorliegende Studie basiert auf Transkriptionen von 22 Interpretationen eines einzelnen *qāyḍā* (Regel, Methode) durch 16 verschiedene *tablā*-Spieler aus unterschiedlichen Traditionen. Die *qāyḍā*-Form aus Delhi gilt als jene mit dem stringentesten *vistār*, und der in der vorliegenden Studie untersuchte Delhi-*qāyḍā* gehört zu den bekanntesten und meistgespielten überhaupt. Für die Transkriptionen wurden zwei verschiedene Notationssysteme entwickelt: ein ganz auf der in der *tablā*-Tradition gebräuchlichen Silbenschrift basierendes zur Veranschaulichung struktureller Zusammenhänge, und ein notenschriftliches, das erstmals Details der Spielweise sichtbar macht. Diese Systeme werden im Kontext bestehender Notationsweisen detailliert erörtert, ebenso die Methoden der Transkription sowie die bestehenden Theorien und Studien zu *vistār* in der *tablā*-Musik, insbesondere jene von Robert Gottlieb, James Kippen und Sudhir Mainkar.

Der erste Hauptteil der vorliegenden Arbeit besteht aus Analysen der 22 transkribierten *qāyḍā*-Interpretationen, der zweite Hauptteil aus einem Vergleich dieser *qāyḍā*-Interpretationen in Hinblick auf einzelne isolierte Aspekte. Dabei gelingt es, einige wenige besonders verbreitete und auf einfachen Prinzipien beruhende Variationstechniken zu identifizieren, die für einen Großteil des *vistār* verantwortlich sind. Außerdem erweist sich, dass einerseits die meisten Spieler auf ein gemeinsames Repertoire an vorkomponierten Phrasen zurückgreifen, von denen einige schon bei Ahmedjan Thirakwa auftreten, dem ältesten der untersuchten Spieler, dass aber andererseits auch eine große Vielfalt und Individualität der Herangehensweisen besteht, sowohl im Umgang mit den erwähnten vorkomponierten Phrasen, als auch durch die Anwendung individueller Konstruktionsprinzipien. Die Analysen befassen sich darüber hinaus eingehend mit der Spielweise des *bāyā*, d.h. der tieferen der beiden Trommeln, die in der Literatur zur *tablā* bisher nicht angemessenen berücksichtigt wurde, und weisen nach, wie hinzugefügte Schläge, Glissandi und Druckakzente, die durch

die traditionellen Silben nicht adäquat repräsentiert und nur dank der grafischen Notation in Notenschrift detailliert untersucht werden können, häufig wesentlich zum *vistār* beitragen. Ein großer Unterschied zwischen den Spielern zeigt sich schließlich bei der Gestaltung des Verlaufs einer Variationenfolge, der bei einigen Spielern der jüngeren Generationen, insbesondere bei Shankar Ghosh, Latif Ahmed Khan und Aneesh Pradhan, deutlich stringenter, zielgerichteter und klarer gegliedert erscheint, als bei Vertretern der älteren Generationen wie etwa bei Ahmedjan Thirakwa, Keramatullah Khan oder Nizamuddin Khan.

*Vistār* (expansion, extension, development) is a common term used to describe the method to create a string of variations on a theme in *tablā* solo music. Even though nowadays, *tablā* solos are mainly dominated by forms that include a *vistār* – and despite the fact that the *vistār* depends heavily on the creativity and spontaneity of individuals – there are no scientific studies that examine *vistār* as individual artistic expression. In fact, a normative approach prevails, which – by means of rules and example variations – gives the impression of a static and homogeneous tradition.

This study is based on the transcriptions of 22 interpretations of a single *qāyḍā* by 16 different *tablā* players from different traditions. The *qāyḍā* form from Delhi is considered the form with the most stringent *vistār*, and the Delhi *qāyḍā* examined in this study is one of the most well known and most played ones. Two different notation systems were developed for the transcriptions: one which is entirely based on the syllabic writing common in *tablā* tradition, illustrating structural correlations, and another that visualises details of the playing technique. These systems are being discussed in detail in the context of existing modes of notation, and the transcription methods as well as existing theories and studies about *vistār* in *tablā* music, in particular those by Robert Gottlieb, James Kippen und Sudhir Mainkar, are also discussed in-depth.

The first main part of this study consists of analyses of the 22 *qāyḍā* interpretations, the second main part of comparisons of these *qāyḍā* interpretations with regards to single isolated aspects. This makes it possible to identify a few particularly prevalent variation techniques that are based on simple principles, which are responsible for most of the *vistār*. Also it becomes clear, that on one hand most players fall back onto a shared repertoire of pre-composed phrases, some of which already appear in interpretations by the oldest of the researched players, Ahmedjan Thirakwa. But on the other hand, the study also shows the vast variety and individuality of different approaches – in the handling of the shared phrases as well as through the application of individual structural principles. In addition, the analyses delve into how the *bāyā* is being played, i.e. the lower one of the two drums, which so far has not been considered adequately in literature about *tablā*. They establish how added strokes, glissandi and pressure accents, which can't be represented by the traditional syllables and can only be studied in detail through the newly developed notation system, often contribute substantially to the *vistār*. A great difference between the players finally becomes evident in the arrangement of the progression of a variation sequence, which appears distinctly more stringent, purposeful and more clearly structured with some players of the younger

generations, particularly Shankar Ghosh, Latif Ahmed Khan and Aneesh Pradhan, than with representatives of the older generations like Ahmedjan Thirakwa, Keramatullah Khan or Nizamuddin Khan.

## **Lebenslauf**

Mein Lebenslauf wird aus Gründen des Datenschutzes in der elektronischen Fassung meiner Arbeit nicht veröffentlicht.



## **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich, Stefan Keller, dass ich die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Vistār in der Tablā-Musik“ selbständig verfasst, nicht anderweitig für Prüfungszwecke vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, habe ich als solche gekennzeichnet.

Berlin, den 1. 4. 2019