

Hans Neuhoff

„Norm und Realisation“: Modale Konzeption und Aufführungspraxis in der nordindischen Kunstmusik

Geht man davon aus, daß die Musik nicht ein autonomes, gleichsam willensbegabtes Wesen ist, sondern eine menschliche kulturelle Praxis und Institution, so stellt sich die Frage nach Norm und Realisation in der Musik als Frage nach dem (musikalisch) handelnden Subjekt und den Instanzen, die sein Handeln bestimmen, und wie sie dies tun.

Das Raga-System Nordindiens repräsentiert dabei den Typus einer modellbasierten, seit Jahrhunderten mündlich tradierten Musik von hoher Stilisierung. Nicht ein notenschriftlich fixierter Text – ein „musikalischer Wortlaut“ – bildet im Bewußtsein des Musikers den normativen Gegenstand der Aufführung, sondern ein modales Konzept und, ästhetisch, dessen korrespondierender Charakter oder „Geschmack“, um in der Metaphorik der Sanskrit-Poetiken zu reden. Die Aufgabe des Musikers besteht darin, durch korrekte und inspirierte Darbietung des gewählten Raga dessen Atmosphäre im Bewußtsein der Hörer wachzurufen, ihren Geist, wie es heißt, zu „färben“.

Im Rahmen unserer Themenstellung ergeben sich damit zwei Fragen:

1. Welches sind die konstitutiven Merkmale von Ragas, und wie werden sie in klingende Musik umgesetzt?
2. Welche Schlüsse ergeben sich daraus für das Grundverhältnis, für das Spannungsfeld von Norm und Realisation in der indischen Musik?

Die konstitutiven Merkmale der nordindischen Melodiemodelle sind rasch genannt. Es sind dies ein bestimmter Tonvorrat, seine Hierarchisierung (d. h. die Gewichtung der Stufen), in manchen Ragas die Zuordnung von Regelverzierungen, schließlich und vor allem eine Reihe von charakteristischen Phrasen. Der Stufenbau des indischen Tonsystems entspricht dabei mit sieben Grundstufen, von denen die II, III, IV, VI und VII halbtönig alterierbar sind, weitgehend der europäischen Ordnung von 12 Halbtonschritten in der Oktave. Die einzelnen Töne erhalten ihren Charakter oder „Tonus“ primär durch ihr jeweiliges Sonanzverhältnis zum Grundton, der im Bordun fortwährend erklingt, und sekundär durch die Beziehung zu den anderen Tönen. Die in einem Raga gebrauchten Töne bilden somit eine Konstellation von Intervallcharakteren, deren modale Gestaltung freilich erst – wie die Stufung in Haupt- und Nebentöne – den Gesamtcharakter des Raga ausprägt.

Der Tonvorrat wird immer in einer auf- und einer absteigenden Reihe angegeben, da die Zahl und Varietät der Töne veränderlich ist: Einerseits tritt die mögliche 7-, 6- oder 5-Stufigkeit oft nur in einer Richtung auf, andererseits kann die gleiche Grundstufe in verschiedener Form erscheinen (z. B. aufsteigend gr. Septime, absteigend kl. Septime). Die von Musikern auch im Unterricht gelehrt auf- und absteigenden Tonreihen der Ragas (Sanskrit *arohana* und *avarohana*) berücksichtigen außerdem bestimmte Zäsu-

ren, ggf. die Regelverzerrungen sowie obligatorische „Krümmungen“ (Richtungswechsel) der melodischen Linie.

Enthalten *arohana* und *avarohana* also bereits erste modale Merkmale, so kommt die eigentliche Gestalt eines Raga, seine tonräumliche Bewegungsform, erst auf einer weiteren Ebene zum Vorschein, im *calana*. Ein *calana* (wörtlich: Gang, Bewegung, Verlauf) ist die Darstellung eines Raga in einer Abfolge von etwa 8 bis 15 charakteristischen Phrasen, die den Raum von mindestens einer Oktave durchschreiten sollen. Entscheidend ist dabei nicht das exakte Erscheinungsbild der Einzelphrasen, sondern ihre „innere Form“: die Reihenfolge, in der die Töne erscheinen können, ihre relativen Dauern und Positionen zueinander, reguläre Funktionen sowie die Beziehungen, in die sie treten oder die sie vermeiden. Nach indischer Auffassung zeigt ein *calana* nicht nur die äußere Gestalt, die Strukturen und Merkmale eines Raga, sondern enthält auch dessen musikalische Atmosphäre, seinen „Grundklang“, den der erfahrene Hörer sofort erkennt.

Notenbeispiel 1a-d zeigt exemplarisch die beiden untersten Stufen, Materialleiter (*that*) sowie auf- und absteigende Tonreihen (*arohana*, *avarohana*), für den Nachmittags-Raga *Multani*, und seine Abgrenzung vom skalenidentischen Morgen-Raga *Miyan ki Tori*. Das hier und im folgenden gebrauchte Notations- bzw. Transkriptionsverfahren beruht auf einer Verbindung der indischen Buchstabennotation mit Elementen der europäischen Notenschrift. Die Tonbuchstaben repräsentieren die melodische Hauptbewegung, Achtel- und Sechzehntelnoten sowie Auslenkungen des angehängten Dauernstrichs repräsentieren Neben- und Durchgangsbewegungen sowie stiltypische Verzerrungen.

Jede der gepunkteten oder gestrichelten Linien des Systems repräsentiert eine Stufe des Raga im Umfang von anderthalb Oktaven. Die Buchstabensäule am linken Rand gibt die Tonnamen der Materialskala mit ihren Initialen wieder. Setzt man den Grundton des Raga mit *c₁* gleich, so geben die Linien von unten nach oben gelesen den folgenden Ausschnitt des Tonraums wieder: P = Pancama = *g* (= Quinte der unteren Oktavlage), d = Dhaivata = *as* (Kleinbuchstabe d statt D wegen Tiefalteration der Sexte), N = Nishada = *h*, S = Shadja = *c₁* (= Grundton der mittleren Oktavlage, fett gestrichelte Linie), r = Rishabha = *des₁*, g = Gandhara = *es₁*, m = Madhyama = *fis₁*, P = Pañcama = *g₁*, d = Dhaivata = *as₁*, N = Nishada = *h₁*, S = Shadja = *c₂* (= Oberoktave des Grundtons). Die Materialleiter der beiden Ragas entspricht also dem sogenannten „Zigeuner-Moll“ mit zusätzlich erniedrigter zweiter Stufe. Dieser Tonvorrat ist für beide Ragas – *Multani* und *Miyan ki Todi* – verbindlich, d. h. das Singen oder Spielen jedes anderen Tones wäre ein Fehler. Über dem Tonliniensystem befindet sich abgesetzt noch eine durchgezogene Linie als Zeitleiste, in die bei Bedarf das jeweilige Tala-Metrum (oder ein Sekundenpuls) eingetragen wird (s. u.).

c' des' es' fis' g' as' h' c'' h' as' g' fis' es' des' c'

Notenbeispiel 1a: Materialleiter Ragas *Multani* und *Miyan ki Todi*.

Auf der nächsten Stufe, den Raga-Reihen *arohana* und *avarohana*, kommen bereits bestimmte modale Merkmale, wie die Auslassung von Tönen, zum Ausdruck. In *Miyan ki Todi* (Notenbeispiel 1b) wird im Aufstieg die Quinte P ausgelassen, im Abstieg bildet erstens die hochalterierte Quarte m einen *vakra svara*, eine Krümmungsstufe, auf der in charakteristischer Bewegung (m d m) ein kurzer Richtungswechsel erfolgt, wird zweitens zwischen m und r die kleine Terz g ausgelassen (oder durch ein Portamento m-r ersetzt), und ist drittens r erneut *vakra*-Stufe. Delikat ist also vor allem die Behandlung der Quinte P: sie erscheint nur absteigend und auch nur dann, wenn der Abstieg nicht über m, die hochalterierte Quarte, hinausgeht.

Notenbeispiel 1b: *arohana/avarohana* Raga *Miyan ki Todi*.

In *Multani* liegen die Verhältnisse einfacher (Notenbeispiel 1c). Im Aufstieg werden die Sekunde r und die Sexte d ausgelassen, im Abstieg ist die Tonreihe vollständig. Charakteristisch ist der Angang von g mit Portamento (*mind*) von m, es ist außerdem möglich, die Darstellung der aufsteigenden Reihe (*arohana*) mit der Septime N der unteren Oktavlage zu beginnen. Manche Musiker berücksichtigen in *arohana/avarohana* schon die relative Gewichtung der Tonstufen sowie charakteristische Gestaltungsmomente: in *Multani* beispielsweise dann die Ausführung der primären und sekundären Hauptstufen P (Quinte) und S (Grundton) als Haltetöne und die zweifache Ausführung des Portamento auf g (Notenbeispiel 1d).

Notenbeispiel 1c: *arohana/avarohana* Raga *Multani*, erste Version.

Notenbeispiel 1d: *arohana/avarohana* Raga *Multani*, zweite Version.

Erst auf der nächsten Ebene, dem *calana*, einer Reihe von charakteristischen Phrasen, kommt dann die eigentliche Gestalt eines Raga, seine tonräumliche Bewegungsform und die Gewichtung der Töne zum Vorschein. Notenbeispiel 2 gibt einen *calana* im Raga *Multani*. Die Struktur basiert auf der Zentrierung von P als primärem und S als sekundärem tonalem Schwerpunkt, die als Bordunstufen einen perfekten Konsonanzgrad besitzen und die Melodiebewegung auf sich ziehen. Diese Grunddisposition wird noch verstärkt durch das spezifische und analoge tonale Umfeld beider Stufen: die Umlagerung mit einem starken unteren, als Vorhalt und Leitton wirkenden Halbton, namentlich mit m und N, und einem schwachen oberen Halbton, d und r, die als dunkle Farbwerte, aber auch mit absteigender Leittonfunktion eingebracht werden. Die bizen-trische Symmetrie in den wichtigsten Tonbeziehungen ist also offenkundig. Wesentlich ist dabei, daß durch den perfekten Konsonanzgrad von P und S die formale Bizentrität zugleich aufgehoben ist. P und S erscheinen als Wiederholung oder Identitäten zweiten Grades (wenn Prime und Oktave Identitäten ersten Grades repräsentieren), als korrelierende, nicht als getrennte Gravitationspunkte in Quint-/Quartrelation. Die Symmetrie ist aber nicht vollkommen. Denn Quarte und Quinte sind verschiedene Intervalle. Der Leitton m der fünften Stufe steht zum Grundton in einem anderen Verhältnis als der Leitton N des Grundtons zur fünften Stufe. P und N gehen daher eine stärkere Beziehung ein als S und m. Ihre charakteristische Form ist die konsonante Auflösung eines Haltetons N in P, exemplarisch hier in der Phrase gmPN--NdP--. Eine vergleichbar wichtige und ausgeprägte Phrasenrelation S-m ist unüblich. Das Pentachord S-P wird stattdessen durch die kleine Terz g geteilt, die – in vollkommener musikalischer Logik – niemals als Halteton erscheint – der ein weiteres Zentrum bilden würde –, sondern als einfaches charakteristisches Intervall im Angang der beiden Haupttöne (Notenbeispiel 2).

Der *calana* ist allerdings keine konzertante Darbietungsform. Im Unterricht gelehrt und theoretisch diskutiert, faßt er die melodische Substanz eines Raga zusammen, die dann in den verschiedenen Aufführungsmodellen zur Entfaltung gebracht wird. Erst in ihnen kommt daher das für die Raga-Musik grundlegende Variationsprinzip zum Tragen. Variation, Abwandlung, Auszierung, Kombination und Rekombination eines begrenzten Materials sind daher die aufführungspraktischen Verfahrensweisen im Raga. Dem entspricht, wie wir sahen, die Anlage der charakteristischen Phrasen: Sie sind einfach, kurz, und – wenige. Ihre konkrete Gestaltung und Verarbeitung aber ist ganz in die Verantwortung des einzelnen Musikers gestellt.

Notenbeispiel 3 zeigt beispielhaft die Umsetzung, die „Realisation“ des dargestellten normativen Gehalts von *Multani* in der Aufführungspraxis. Die Transkription gibt die Entwicklung und Ausgestaltung des Haupttons P und der Septime N in einer *Multani*-Aufnahme der Sängerin Hirabai Barodekar von 1962 wieder. Da der Darbietung ein metrisiertes, von *Tabla*-Trommeln begleitetes Aufführungsmodell zugrunde liegt, ist das *Tala*-Metrum hier in die Zeitleiste des Transkriptionssystems eingetragen. Vorliegendes Metrum ist *Ektala* mit 12 *matra* (Zählzeiten). Die Durchläufe des *Tala*-Metrums werden mit römischen Ziffern zwischen Zeitleiste und Tonlinien, die einzelnen *matra* (Zählzeiten) mit arabischen Ziffern über der Zeitleiste gezählt. Die Transkription beginnt also im VIII. *Tala*-Durchlauf kurz vor der 2. *matra* (VIII/2) und endet im XI-

II. Durchlauf auf der 10. *matra* (VIII/10). Die Dauer einer *matra* beträgt hier etwa drei Sekunden. Die zeitliche Struktur der gesungenen Töne und Phrasen ergibt sich aus der Relation der Tonbuchstaben (bzw. Notenzeichen) und ihres angehängten Dauernstrichs zum Tala-Metrum. Der Dauernstrich gibt außerdem Schleif- und Gleitbewegungen wieder. Phrasenenden werden durch einen Apostroph gekennzeichnet.

Der transkribierte Ausschnitt entspricht mit der tonräumlichen Entwicklung von P und N einer variativen Ausgestaltung der Phrasen 5-8 des oben gegebenen *calana* (vgl. Notenbeispiel 2). P, der primäre Hauptton des Raga, wird an der Stelle VIII/5 zum erstenmal als Halteton erreicht, und zwar in direktem Angang von g, der Terz. Dieser zwar mögliche, gegenüber dem Angang von m, der Quarte, in der allgemeinen Praxis aber sekundäre Angang des Haupttons, wird von Hirabai Barodekar in dieser Aufnahme gleichberechtigt mit der Verbindung m-P eingebracht und bezeichnet insoweit eine Abweichung von der Norm, ohne freilich die „Grammatik“ des Raga zu verletzen. Um die starke farbliche Wirkung des Schrittes g-P auszugleichen, erfolgt denn auch anschließend der Angang der Quinte von ihrem Leitton (VIII/7). Im weiteren Verlauf des Tala-Zyklus VIII wird die Quinte P als Schluß- und Spitzenton von Phrasen in immer neuen Varianten angegangen, in IX/3-4 und IX/5-6 folgen kontrastierende Phrasen mit anschließendem Abstieg auf S bzw. N. Die charakteristische Verdopplung der Terz g mit Portamento m-g ist dabei an vielen Stellen zu beobachten.

In dem Abschnitt X/4 bis XI/12 tritt nunmehr ab X/12 die kleine Sexte d als Durchgangston, d. h. als Farbwert für P, hinzu. Die Quinte bildet erneut, bis XI/6, den Schlußton aller Phrasen, mit der kontrastierenden Deszendenzfigur in XI/7 wird der dicht bewegte Abschnittsschluß eingeleitet. Die Passage ist ein Musterbeispiel permutativer, kombinatorischer Variantenbildung in einem modalen Melodiesystem. Ab XII/2 wird die Septime N als neue Entwicklungsstufe, d. h. als neuer Spitzenton hinzugenommen, sie erweitert zugleich den Spielraum für die Gestaltung von P. Kernphrase ist, analog zur *calana*-Phrase 7 (Notenbeispiel 2), die Folge gmPN----dP-- in XIII/1-2. Um die charakteristische Spannungswirkung der übermäßigen Quinte g-N (bzw. N-g) gegenüber den konsonanten Haupttönen P und S verstärkt zur Geltung zu bringen, läßt Hirabai Barodekar hier alle Phrasen, die nicht auf N selbst enden, auf g zurückfallen, P bildet jetzt also den Achsen-, aber nicht den Schlußton. Die große Abstiegsbewegung von XIII/8 bis XIII/10 beendet die Entwicklung der Septime. Die geforderte Auslassung von r und d im Aufstieg wird im übrigen durchgängig beachtet.

Welche Schlüsse ergeben sich aus diesen Befunden für das Grundverhältnis, das Spannungsfeld von „Norm und Realisation“ in der indischen Musik?

1. Norm ist in der Raga-Musik keine absolute Kategorie. Während die Töne eines Raga, ihre Gewichtung und Beziehungen eine feste, „normative“ Tiefenstruktur bilden, ist die Außenseite des Raga variabel und dynamisch. Verschiedene Musiker können verschiedene Aspekte des Raga herausarbeiten, ohne daß seine Identität gefährdet schiene. Aber auch die Tiefenstruktur erweist sich im weiträumigen Zeitvergleich als variabel. Einzelne Töne etwa können schrittweise an Gewicht gewinnen oder verlieren, und mit ihnen ändern sich schrittweise auch charakteristische Phrasen und Bewegungsform.

2. Der indische Musiker ist weder reiner Komponist noch reiner Interpret. Sein Gegenüber ist nicht ein Werk und dessen Autor. Er reproduziert, interpretiert und redefiniert vielmehr ein mit der Macht der Tradition ausgestattetes Wissen. Norm und Realisation sind noch nicht zu Chiffren einer Arbeitsteilung, wenn nicht Entfremdung, im musikalischen Alltag geronnen. Durch den Verzicht auf Notation, den Wegfall der Übersetzung von Zeichen in Klänge und durch die korrespondierenden Lernformen – die Imitation des Lehrers – entsteht eine größere innere Nähe, eine unmittelbarere Ab-rufbarkeit und Präsenz der Musik im Bewußtsein. Das normative Moment im Raga wandelt sich mehr und mehr zu einem internalisierten generativen Vermögen. Die Offenheit und Variabilität im Raga schließlich ruft die eigenständige schöpferische Potenz in ihm auf, und es sind Originalität und Erfindungskraft, die über den Rang eines Musikers wesentlich entscheiden.

3. Die große Mehrzahl der nordindischen Ragas, insbesondere das Standardrepertoire von 50-70 Ragas, sind traditionell, also kollektiv legitimiert. Indem die Instanz des Komponisten entfällt und indem die Hörer durch Zurufe auf den Vortrag des Solisten reagieren können, ist die Kommunikationsstruktur der Aufführungssituation im Sinne der musikalischen Kommunikationstheorie von Christian Kaden weniger komplex und rückkopplungsreicher als im europäischen Kammermusik-Konzert.

4. Der Verzicht auf präskriptive Notation, der Prozeßcharakter und damit die prinzipielle Nicht-Abgeschlossenheit der Musik provozierten eine fortgesetzte Erneuerung aus sich selbst. Indische Musik ist in einem ausgezeichneten Sinne immer zeitgenössisch.

Hinweis: Bei der Schreibung indischer Eigennamen und Termini wurde auf die diakritischen Zeichen der wissenschaftlichen Umschrift verzichtet.

Literatur:

Nazir Ali Jairazbhoy: *The Rags of North Indian Music*, London 1971.

Walter Kaufmann: *The Ragas of North India*, Bloomington 1968.

Hans Neuhoﬀ: *Yaman und Multani. Konstanz, Variabilität und Veränderung in zwei nordindischen Ragas*, Frankfurt a. M. 1995.

Bonnie Wade: *Khyal. Creativity within North India's Classical Music Tradition*, Cambridge 1984.

The image shows a handwritten musical score for 'calana Raga Multani' on a system of four staves. The notation is organized into four systems, each with a vertical bar on the left side. The first system is numbered 1 through 5. The second system is numbered 6 through 14. The third system is numbered 10 through 14. The fourth system is numbered 15. The notation includes rhythmic values (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15) and dynamic markings (SN, dp, mp, f, S, N, P, D). There are also performance instructions like 'm' and 'g' written below the notes. A vertical bar separates the first system from the second.

Notenbeispiel 2: *calana* Raga *Multani*.

Notenbeispiel 3: Raga *Multani*, Hirabai Barodekar.