

Takt und *tāl* – Ein Vergleich

Meine Untersuchung konzentriert sich in zwei Musiktraditionen auf einen jeweils engeren Bereich: in der nordindischen auf jene Genre, in denen die *tablā* zur Anwendung kommt,¹ und in der europäischen auf den Takt, wie er in der Zeit um 1800 komponiert wurde.

Als Referenzpunkt für den Vergleich werde ich auf die Theorie des metrischen Gefüges zurückgreifen, die Fred Lerdahl und Ray Jackendoff bezüglich tonaler Musik entworfen haben. Diese Theorie ist sehr abstrakt formuliert, was für eine erste Annäherung an die beiden Musiksprachen einen Vorteil darstellt, da sie Vergleichbarkeit ermöglicht, ohne allerdings im Detail einer der beiden wirklich gerecht zu werden. Die Bezugnahme auf Lerdahl und Jackendoff in diesem Zusammenhang geht auf Martin Clayton zurück. In seinem Buch ‚Time in Indian music‘ wendet er ihre Theorie auf die nordindischen *tāl* an, allerdings ohne der Problematik wirklich auf den Grund zu gehen.² Zunächst sei die Theorie selber in groben Umrissen dargestellt und die wichtigsten Termini erläutert.

Lerdahl und Jackendoff unterscheiden in ihrem Hauptwerk mit dem Titel ‚A generative theory of tonal music‘ drei Arten von Akzenten: *phänomenale Akzente*, *metrische Akzente*, und *strukturelle Akzente*.³ Für meine Ausführungen sind die beiden ersten von Bedeutung.

Phänomenale Akzente umfassen alles im Bereich des Akustischen, wodurch ein Zeitpunkt vor anderen hervorgehoben werden kann: der bloße Einschwingvorgang eines Klanges, eine längere im Vergleich zu einer kürzeren Dauer, Lautstärkenakzente, diastematische Auffälligkeiten, Harmoniewechsel, Klangfarbenwechsel, Dissonanz-Konsonanzgefälle etc. Es versteht sich von selbst und wird auch von Lerdahl und Jackendoff erwähnt, dass je nach musikalischem Idiom und verwendetem Instrumentarium eine solche Liste unterschiedlich ausfallen müsste und den verschiedenen Akzentformen nicht dieselbe Relevanz zukommt. So treten etwa in Vokalpolyphonie Lautstärkenakzente zu Gunsten des Dissonanz-Konsonanzgefälles stark in den Hintergrund, und in indischer Musik fällt der Harmoniewechsel vollständig weg, wohingegen die *tablā*, wie kaum ein anderes Instrument, die Möglichkeit virtuoser und effektvoller Klangfarbenwechsel bietet.

Treten solche phänomenalen 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 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

¹ Die *tablā* ist ein verhältnismässig junges Instrument, Gert-Matthias Wegner nennt die letzten 250 Jahre als Zeitraum, in dem sie sich als Konzertinstrument nachweisen lässt (Wegner 2004, 1). Der ältere *pakhāvaj* kommt heute vor allem noch als Begleitinstrument des *dhrupad* zum Einsatz.

² Eine detaillierte Kritik habe ich in meiner (unveröffentlichten) Diplomarbeit vorgenommen.

³ Vgl. hierzu und zum Folgenden Lerdahl und Jackendoff 1983, 17f. Die Übersetzung der Termini der ‚Generativen Theorie der Tonalen Musik‘ orientiert sich an Cornelius Bradter, 1998; bei ihrem ersten Erscheinen werden sie kursiv gesetzt, meist ohne Angabe des amerikanischen Originals.

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 blosser 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 befähigen, die Relevanz verschiedener phänomenaler Akzente für das metrische Gefüge zu bestimmen. Denn es ist sehr häufig der Fall, dass phänomenale Akzente einander in dem Sinne widersprechen, dass unterschiedliche Ordnungen metrischer Akzente von ihnen ableitbar scheinen. Harmoniewechsel stellen beispielsweise eine Form phänomenaler Akzente dar, die in den allermeisten Fällen für die Bestimmung der metrischen Akzente einen höheren Rang beanspruchen können als etwa Lautstärkenakzente.

Das Paradebeispiel der ‚generative theory of tonal music‘ ist der Beginn von Mozarts g-moll Sinfonie (Bsp. 1).

Bsp. 1; nach Lerdahl und Jackendoff 1983, 23

Die Punkte kennzeichnen die sechs verschiedenen Pulsationsebenen, mit Abständen von einem Achtel bis zu vier Takten. Je mehr Punkte untereinander stehen, je mehr Pulsationsebenen sich also zu einem Zeitpunkt überschneiden, um so stärker ist der entsprechende metrische Akzent. Auf der höchsten Pulsationsebene sind die Punkte in Klammern gesetzt, da die Autoren der Meinung sind, es sei auch möglich, den ersten und fünften Takt als akzentuiert zu interpretieren, statt des dritten und siebten. Die von der Melodik ausgeprägten phänomenalen Akzente (der Aufschwung in Takt 3 und 7) legen eine andere Hörweise nahe als die Harmonik: die Gewichtung der Zweitaktgruppen innerhalb der Kadenz nach g-moll lautet schwer-leicht-schwer (Takte 5 - 7 - 9), was durch die Dissonanz der Septime im Bass Takt 5 noch hervorgehoben wird.

Dieses Beispiel ist von Lerdahl und Jackendoff mit Bedacht gewählt, da es kaum Kontroversen auslösen dürfte: die von ihnen bezeichneten metrischen Akzente werden tatsächlich alle als verhältnismässig schwer empfunden, das heisst sie sind alle auf ihrer jeweiligen Ebene durch dieselbe Qualität ausgezeichnet. Was die Punktnotation suggeriert, nämlich dass sich auf jeder Ebene dieselbe Relation zwischen betonten und unbetonten Zeiten wiederholt, entspricht in diesem Beispiel der Intuition eines mit der klassischen Musiksprache vertrauten Hörers.

Die Fortsetzung (Bsp. 2) weist sofort auf eine der wichtigsten Eigenheiten der Taktrhythmik des 18. Jahrhunderts: die einmal etablierten Pulsationsebenen werden nicht sämtlich für die ganze Dauer eines Satzes durchgehalten, vielmehr treten wiederholt Abschnitte auf, die sich nicht dem zuvor etablierten Muster fügen. In vorliegendem Fall muss nach Takt 9 früher oder später eine Verschiebung der zweitaktigen metrischen Akzente angenommen werden, da ansonsten die Wiederaufnahme des Anfangs falsch zu liegen käme. Das bedeutet: die Antizipierbarkeit der

metrischen Akzente (und damit des strukturellen Rückgrats der Musik) fällt momentweise auf eine niedrigere Ebene zurückfällt, hier auf jene des 4/4-Taktes. Lerdahl und Jackendoff geben wiederum zwei Interpretationen (A und B), möglich wären meiner Meinung nach auch andere. Ich möchte aber nicht im Detail auf dieses Beispiel und die Interpretation von Lerdahl und Jackendoff eingehen, sondern nur darauf hinweisen, dass dieses Hervor- und Zurücktreten der Ebenen was Formbildung anbelangt in der Klassik von eminenter Bedeutung ist.

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system (measures 1-12) is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings. Below the notes, two interpretations are indicated by dotted lines: 'Interp. A' and 'Interp. B'. The second system (measures 13-24) starts with a forte (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic marking. It also shows two interpretations, (A) and (B), indicated by dotted lines below the notes.

Bsp. 2; nach Lerdahl und Jackendoff 1983, 22

Doch wie verhält es sich mit phänomenalen und metrischen Akzenten in der nordindischen klassischen Musik?

Für einen mit der nordindischen Musiktheorie nicht vertrauten, ansonsten jedoch musikalisch erfahrenen Hörer dürfte es in den meisten Fällen kein Problem sein, eine oder mehrere Pulsationsebenen zu abstrahieren. Die phänomenalen Akzente sind zu einem grossen Teil dieselben wie in europäischer Musik (Dauernakzente, Lautstärkenakzente, ‚Konsonanz‘ wichtiger Töne des *rāg* zum Bordun etc.), und auch Besonderheiten wie etwa ein periodisch auftretender Klangkontrast in der *tablā* oder rhythmische Kadenzformen (siehe unten) erschliessen sich früher oder später einem aufmerksamen Ohr. Die Tatsache, dass bei manchen metrischen Strukturen ungleichmässige Gliederungen auftreten (Zyklen von beispielsweise 3+2+2 oder 2+3+2+3 Schlägen), weist zwar auf eine Differenz zu der in europäischer Klassik geltenden formalen Regel, die besagt, dass die Pulsation auf allen Ebenen gleichmässig sei, lässt sich aber dennoch mit der Theorie des metrischen Gefüges vereinbaren: die Regeln für die Ableitung metrischer Akzente aus phänomenalen können eben je nach Musiksprache differieren. Lerdahl und Jackendoff versehen selber ein Beispiel aus mazedonischer Volksmusik, das die Struktur 2+2+3 aufweist, mit ihrer Punktnotation.

Für einen mit nordindischer Musik und (wichtig!) Musiktheorie vertrauten Hörer unterscheidet sich die Situation nun nicht so sehr darin, dass er die formalen Regeln und Bevorzugungsregeln besser kennt und somit schneller höhergelegene Pulsationsebenen wahrnimmt, als vielmehr darin, dass er aufgrund spezifischer Merkmale ein System metrischer Akzente, einen sogenannten *tāl*, als Ganzes erkennen kann, und zwar unter Umständen lange bevor sich ein Muster wiederholt. Schon nach wenigen Augenblicken kann klar sein, um welchen *tāl* es sich aktuell handelt, und mit der regelmässigen Wiederkehr dieser metrischen Struktur ist so lange zu rechnen, bis die Musik endet oder mit deutlicher Zäsur in einen zweiten *tāl* übergeht. Diese Erkennbarkeit wird

hauptsächlich durch die *ṭhekā* genannte Schlagfolge der *tablā* gewährleistet, die jedem der rund 20 heute in Nordindien gebräuchlichen *tāl* seine Charakteristik und bis zu einem gewissen Grad seinen Ausdrucksgehalt verleiht. Zwar bleibt in europäischer Musik der Takt ebenso wie der *tāl* in indischer als metrische Bezugsgrösse konstant erhalten, doch fällt in der Betrachtungsweise von Lerdahl und Jackendoff, wie am Beispiel der g-moll Sinfonie ersichtlich, auch die erwartbare Regelmässigkeit grösserer Einheiten wie 2- oder 4-Takter in den Bereich metrischer Phänomene. Eine entsprechende Periodik auf der Ebene oberhalb des *tāl* existiert nicht, abgesehen von seltenen Ausnahmen, die nur in Ansätzen eine vergleichbare Funktion besitzen. Die Implikation des Begriffs vom ‚mentalen Konstrukt‘ bei Lerdahl und Jackendoff, dass das Gerüst der metrischen Akzente aktuell aufgrund des Gehörten erzeugt wird und sich ändern kann, trifft somit auf die indischen *tāl* nicht zu. Es handelt sich bei ihnen vielmehr um vorgefertigte Muster, die keine Modifikation erdulden, dementsprechend aber auch geringerer Bestätigung durch phänomenale Akzente bedürfen.

Im Folgenden möchte ich vier der angedeuteten Punkte genauer beleuchten:

1. die konkrete Bestimmung eines *tāl* durch den *ṭhekā*
2. die Ausprägung phänomenaler Akzente
3. eine besondere Form der Kadenzbildung mit rhythmischen Mitteln
4. Konsequenzen aus dem Vorangegangenen für die Formbildung

1. *tālī* - *khālī* und *ṭhekā*

Eine Taktart ist in erster Linie gerade oder ungerade, weitergehende musikalische Eigenschaften sind zur Zeit Mozarts kaum noch von ihr ablesbar.⁴ Ein *tāl* jedoch hat nicht nur eine besondere numerische Struktur, d.h. eine bestimmte Anzahl Schläge (*mātrā*), die in bestimmter Weise zu sogenannten *vibhāg* gruppiert sind, sondern erstens die erwähnte festgelgte Folge von Schlägen auf der *tablā*, den *ṭhekā*, und zweitens ein Muster von Handgesten. Die Handgesten heissen *tālī*, ein hörbares Klatschen, und *khālī*, ein lautloses Schwenken der Hand, sie fallen jeweils auf den Beginn eines *vibhāg*.

Bsp. 3 stellt die heute gebräuchlichsten *tāl* in einer Form dar, wie man sie auch in zahlreichen indischen Publikationen finden kann: die arabischen Zahlen stehen für die einzelnen *mātrā*, die Silben bezeichnen die Trommelschläge des *ṭhekā*, die senkrechten Striche markieren die Grenzen der *vibhāg*, das Pluszeichen zeigt den Beginn des Zyklus, *sam* genannt, die römischen Ziffern bezeichnen die *tālī* und eine Null steht für *khālī*. *Tīntāl* beispielsweise zählt drei *tālī* (*mātrā* 1, 5 und 13) und ein *khālī* (*mātrā* 9), wobei der erste *tālī* mit *sam* zusammenfällt.

⁴ Finden sich bei J. S. Bach zahlreiche verschiedene Taktarten, dagegen kaum Vortragsanweisungen, so ist das Verhältnis bei Mozart, der nur wenige gebräuchliche Taktarten verwendet, genau umgekehrt. Joseph Riepel behauptete 1752 gar, er könne alle Kompositionen in zwei Taktarten umschreiben: in einen 2/4- oder in einen 3/4-Takt (vgl. Zenck 2001, 13).

<i>rūpak</i>						
0/+			I		II	
1	2	3	4	5	6	7
Tin	tin	na	dhin	na	dhin	na

<i>jhaptāl</i>									
+		II			0		III		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Dhin	na	dhin	dhin	na	tin	na	dhin	dhin	na

ektāl in langsamem Tempo (*vilambit*)

+		0		I		0		II		III	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dhin	dhin	dha	te re	tu	na	kat	ta	dha	te re	dhin	dha
		ge	ke te					ge	ke te		

ektāl in mittlerem Tempo (*madhya*)

+			II			0			III		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dhin	dhin	dha	te re	tu	na	kat	ta	dha	te re	dhin	dha
		ge	ke te					ge	ke te		

dīpcandī

+			II				0			III			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Dha	dhin		dha	dha	tin		ta	tin		dha	dha	dhin	

tīntāl

+			II				0			III					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Dha	dhin	dhin	dha	dha	dhin	dhin	dha	dha	tin	tin	ta	ta	dhin	dhin	dha

Bsp. 3; *jhaptāl* nach Wegner, 1982, alle übrigen *ṭhekā* nach Wegner, 2004. Die Zählung der *tālī* in *rūpak* ist von Clayton übernommen. Stehen unter einer arabischen Ziffer mehrere *bol*, so sind diese innerhalb der entsprechenden *mātrā* zeilenweise von links nach rechts zu lesen, erst oben, dann unten. Die Hervorhebung einzelner Silben wurde von mir vorgenommen (siehe unten).

Die Handgesten werden heute in der nordindischen Musik nur noch im älteren *dhrupad* während des Musizierens ausgeführt, von Musikern oder Zuhörern. Die Funktion, die sie dann erfüllen, nämlich die Orientierung im Zyklus des *tāl* zu erleichtern, übernimmt in den übrigen Genre der *ṭhekā*. Dieser wird, wenn die *tablā* begleitet, fortlaufend wiederholt, häufig in stark variierte Gestalt, aber immer unter Aufrechterhaltung einiger wesentlicher Merkmale. Spielt die *tablā* ein Solo, so übernimmt eine ebenfalls fortlaufend wiederholte Melodie diese Orientierungsfunktion.

Um das Konzept von *tāl* im zur Diskussion stehenden Einflussbereich der *tablā* verständlich zu machen, ist es unerlässlich, das Instrument und seine Spielweise kurz vorzustellen.

Mit *tablā* wird ein Paar von Trommeln bezeichnet, gleichzeitig auch die höhere der beiden, die tiefere heisst *bāyām*. Erstere wird präzise gestimmt, normalerweise auf den Grundton des *rāg*, auf letzterer lassen sich Glissandi im Umfang von bis zu einer Oktave erzeugen, indem der Druck des Handgelenks die Spannung des Fells mehr oder weniger stark erhöht - bestimmte Tonhöhen spielen dabei kaum eine Rolle, sehr wohl aber die Dynamik der Tonhöhenveränderung sowie der Klangunterschied, der damit einhergeht. Neben den offenen Schlägen mit Tonhöhe werden auf beiden Trommeln auch zahlreiche geschlossene, geräuschhafte ausgeführt. Jeder einzelne Schlag sowie jede Kombination zweier gleichzeitiger Schläge auf den beiden Trommeln wird mit einer Silbe bezeichnet, die man *bol* nennt. Ein *ṭhekā* wird als standardisierte Folge solcher *bol* gelehrt. Einige wichtige lauten:

offen: ta, na, tin, tu (*tablā*), ghe, ge (*bāyām*), dha, dhin (Kombination)

geschlossen: te, tak (*tablā*), ke, kat (*bāyām*)

Alle *bol* mit offenem *bāyām*, also dha, dhin, ghe und ge, werden als *bharī* (voll) bezeichnet, die übrigen als *khālī* (leer). *khālī* hat demnach zwei Bedeutungen: zum einen bezieht es sich auf eine Handgeste bzw. auf deren Ort in einem *tāl*, zum anderen werden damit bestimmte *bol* bezeichnet.

In Bsp. 3 sind jene *khālī bol* hervorgehoben, zu denen kein vorangegangener Schlag der tiefen Trommel nachklingt. *Rūpak* und *jhaptāl* weisen eine vollkommene Übereinstimmung von *khālī bol* und *khālī vibhāg* auf, das heisst jene Trommelschläge, die ohne offene, tiefere Trommel ausgeführt werden, und bei denen diese auch nicht nachklingt, fallen genau in den *vibhāg*, der mit der ‚leeren‘ Geste markiert wird. Bei *madhya ektāl*, *dīpcandī* und *tīntāl* findet sich nur eine ungefähre Übereinstimmung: bei den erstgenannten fängt die Phase mit *khālī bol* schon vor, bei *tīntāl* kurz nach *khālī* an. Aber auch hier hat der Klangwechsel von *bharī* zu *khālī bol* die Funktion, auf den *khālī vibhāg* hinzuweisen. Durch die Besonderheit von *tīntāl*, dass die *khālī bol* zum *khālī vibhāg* um eine *mātrā* nach hinten verschoben sind, wird laut Clayton der zyklische, vorwärtstreibende Charakter des *tāl* verstärkt: der Klangfarbenwechsel auf der zehnten und vierzehnten *mātrā* suggeriert die auftaktige Folge dhin dhin dha **dha**, mit dem letzten **dha** als betontestem Schlag.⁵

Von den beiden Ausnahmen *rūpak* und *vilambit ektāl* abgesehen, auf die ich später kurz zurückkommen werde, teilen die aufgeführten *tāl*, nebst der Verdeutlichung von *khālī vibhāg* durch *khālī bol*, noch eine weitere, äusserst bedeutsame Eigenschaft: *khālī* befindet sich genau in der Mitte dieser *tāl* und teilt sie somit in zwei gewissermassen symmetrische Hälften. Dass sich die folgenden Überlegungen auf diese symmetrischen *tāl* konzentrieren rechtfertigt sich dadurch, dass sie in der heutigen Praxis, und ganz besonders im Repertoire der *tablā*, eine besonders prominente Stellung einnehmen. Es sei jedoch nicht verschwiegen, dass nicht alle metrischen Phänomene der nordindischen klassischen Musik sich nach demselben Muster erklären lassen. Den historischen und genrespezifischen Gründen hierfür nachzugehen würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.

Doch zurück zu den genannten symmetrischen *tāl*. Wie liesse sich die Theorie des metrischen Gefüges von Lerdahl und Jackendoff auf sie übertragen? Clayton gibt für *jhaptāl*, der im

⁵ Vgl. Clayton 2000, 71f. Dem lässt sich die Beobachtung hinzufügen, dass die beiden Schläge der höheren Trommel aufgrund ihrer Klangcharakteristik quasi zweistimmig gehört werden, so dass jeder Klang für sich genommen die ‚auftaktige‘ Dauernfolge kurz-lang ausprägt (dha dha __ bzw. dhin dhin __).

Folgenden als exemplarisch gelten mag, eine Punktnotation, die vier Pulsationsebenen erkennen lässt (*mātrā*, *vibhāg*, halber *āvart* und *āvart*) (Bsp. 4).

+		II		0		III		+
1	2	3	4	5	6	8	9	10
Dhin	na	dhin	dhin	na	tin	dhin	dhin	na
•	•	•	•	•	•	•	•	•
•		•		•		•		•
•				•				•
•				•				•

Bsp. 4; nach Clayton 2000, 47 (example 4.3)

Zunächst eine Beobachtung zum Muster der Handgesten. Es spielt bei Aufführungen dieser *tāl* wie gesagt keine Rolle, wird aber überall in der Literatur angegeben und auch gelehrt, scheint also doch zur Definition der *tāl* unverzichtbar zu sein. Die Interpretation von *khālī* als blosses Füllsel zwischen zwei entfernten *tālī*, die bei älteren *dhrupad-tāl* plausibel erscheint,⁶ ist hier offensichtlich nicht möglich: *khālī* fungiert als Gegenpol zu *sam*, die Struktur lautet für *jhaptāl* eindeutig 2+3+2+3, nicht 2+5+3. Zu klären bleibt die Frage, ob bzw. inwiefern *khālī* gleichwertig ist mit *tālī*, und ob bzw. inwiefern *khālī* eine Qualität darstellt, die zu *tālī* bzw. zu *sam* kontrastiert. Um diese Frage zu klären, müssen zwei Aspekte auseinandergehalten werden: die gliedernde Funktion der *vibhāg* einerseits, und die klanglichen Qualitäten der *khālī* und *bharī bol* andererseits. Was die gliedernde Funktion anbelangt wird sich zeigen, dass die Punktnotation ihre Berechtigung hat. Die an die *tablā* geknüpfte qualitative Differenz von *tālī* und *khālī* jedoch, obwohl sich gerade hier Begriffspaare wie schwer-leicht oder betont-unbetont aufdrängen, lässt sich nicht mit der Punktnotation erfassen und markiert eine entscheidende Differenz der nordindischen zur europäischen klassischen Musik.

+		II		0		III		+
1	2	3	4	5	6	8	9	10
Dhin	na	dhin	dhin	na	tin	dhin	dhin	na
•	•	•	•	•	•	•	•	•
•		•		•		•		•
•				•				•
•				•				•

Bsp. 5

Nikhil Ghosh scheint *khālī* als mit *tālī* gleichwertigen Akzent aufzufassen, wenn es bei ihm heisst: ‚*khālī* is a soundless beat, the stress value of which is the same of a *tālī*...‘.⁷ Dies liesse auf nur drei metrisch relevante Pulsationsebenen schliessen, entsprechend der Punktnotation in Bsp. 5 und im Unterschied zu jener in Bsp. 4: *mātrā*, *vibhāg*, und *āvart* (= ein Zyklus). Die Bezeichnung von *khālī* als ‚off-beat‘ jedoch, die sich auch bei ihm findet, deutet auf eine Kontrastfunktion der *khālī bol*. Wegner bezeichnet *khālī* als ‚das Gegenteil von *sam*‘,⁸ bei Junius

⁶ So lautet etwa das cheironomische Muster von *cautāl* folgendermassen:

+	0	II	0	III	IV						
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Die Gliederung entspricht aber eher 4+4+2+2 als 2+2+2+2+2+2

⁷ Nikhil Ghosh 1968, 63.

⁸ Wegner 1982, 34.

heisst es, die Spannung sei an diesem Punkt am niedrigsten,⁹ während Gottlieb von einem unbetonten Schlag spricht, im Kontrast zu den betonten *tālī*.¹⁰ All diese Formulierungen, denen sich weitere ähnliche hinzufügen liessen, deuten auf eine binäre Konzeption dieser jüngeren *tāl*, die gleichsam zwischen den entgegengesetzten Polen von ‚leerem‘ *khālī* und ‚vollem‘ *sam* aufgespannt sind. Es sei daran erinnert, dass dieser Gegensatz Darstellung findet im *ṭhekā*, im kontrastierenden Wechsel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit offener *bāyām*-Schläge. Mit der Punktnotation wie Bsp. 4 und 5 sie zeigen lässt er sich nicht vereinbaren.

Zwar wird in einer Aufführung der *ṭhekā* selten in seiner schlichten Standardform gespielt, sondern auf vielfältigste Weise variiert, die Charakteristik der *bol* und vor allem der Gegensatz von *bharī* und *khālī* bleibt jedoch gewahrt. Auch wenn die *tablā* solistisch in Erscheinung tritt, der *ṭhekā* also nicht erklingt, ändert sich nichts an der Funktion des Klangfarbenwechsels. Eine Variationsform aus dem Solo-Repertoire der *tablā*, *qāyḍā* genannt (wörtl. ‚Regel‘, ‚Gesetz‘), mag dies verdeutlichen.¹¹ Ein *qāyḍā*-Thema hat genau die Länge eines *āvart* und besteht aus zwei Hälften, die sich nur im Spiel des *bāyām* unterscheiden und ansonsten identisch sind. Wegner nennt sie *part* und *counterpart*. Folgendes Beispiel steht, wie der grösste Teil des *tablā*-Repertoires, in *tīntāl*, die Wiedergabe erfolgt nach Wegner:¹²

bharī bol ————— *khālī bol* ————— *bharī bol* —————

Dha	te	te	dha	te	dha	tin	ke	ta	te	te	dha	te	dha	dhi	ge
te	dha	te	dha	te	ge	na	na	te	ta	te	dha	te	ge	na	na

Bsp. 6; nach Wegner 2004, 131ff.

Diese Notation knüpft an indische Notationstraditionen an und wurde in vorliegender Form von Nikhil Ghosh entwickelt. Zwei untereinanderstehende Felder umfassen eine *mātrā* und sind von oben nach unten zu lesen, in der Horizontalen folgen die erforderlichen *mātrā* eines *tāl* aufeinander, hier 16. Der Anfang heisst also: dha te te dha te te dha dha etc. Der Wechsel von *bharī* zu *khālī* und zurück ist tatsächlich auffallender als die *bol* beim Lesen vermuten liessen, denn dha klingt auf dem *bāyām* nach, während dem ge in der zweiten Hälfte des sechsten *mātrā* bei tin ein geschlossener Schlag auf dem *bāyām* folgt. Die Phase mit den reinen *khālī-bol* erstreckt sich über fünf *mātrā* und fällt nicht genau mit den Grenzen des *khālī-vibhāg* zusammen. Der Wechsel zurück zu *bharī* kann je nach *qāyḍā* und auch je nach Variation etwas früher oder später erfolgen, sehr oft erfolgt er aber genau bei der 13. *mātrā*. Der Wechsel hin zu *khālī* erfolgt jedoch mit gutem Grund *vor* dem dritten *vibhāg*: die ‚kadentielle‘ Schlagfolge dha ge tin na ke na (ta) verhält sich zu dha ge dhi na ge na (dha) ähnlich wie Halbschluss zu Ganzschluss. Die ‚Motivik‘, die Muster der *bol*, teilen den *āvart* in zwei Hälften, so dass *khālī* unter diesem Aspekt gegenüber den benachbarten *tālī* metrisch stärker akzentuiert ist; der klangliche Gegensatz von *bharī* und *khālī bol* setzt die um *khālī* gelegenen *mātrā* 7-11 auf eine kontrastierende Ebene – der Vergleich zur klassischen Periode mit der Harmoniefolge T D D T drängt sich auf.

⁹ Vgl. Junius 1983, 18.

¹⁰ Vgl. Gottlieb 1977, 38.

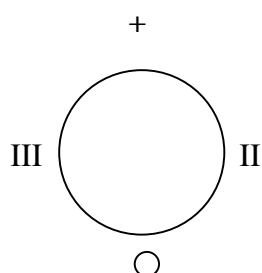
¹¹ Vgl. hierzu und zum Folgenden Wegner 1982, 75f.

¹² Es handelt sich um einen *qāyḍā* der Delhi-Tradition, die Nummer 3 in der Sammlung von Gert-Matthias Wegner (2004, 131ff).

Die Variationen eines solchen Themas folgen der Regel, dass nur jene *bol* verwendet werden dürfen, die auch im Thema vorkommen. Ganze Ketten solcher Variationen werden von Lehrern an ihre Schüler weitergegeben, der Virtuose hat sich die Variationstechnik jedoch so gründlich angeeignet, dass er auch eigene spontan erfinden kann. Zu dem vorliegenden *qāyḍā*-Thema gibt Wegner 35 Variationen, und dieser aller Hälften enden mit der besagten ‚kadentiellen‘ Schlagfolge, einmal als ‚Halbschluss‘ in *khālī*, das andere mal als ‚Ganzschluss‘ in *sam* mündend.

Der Befund, dass der binäre Gegensatz von *khālī* und *bharī bol* entscheidend ist für die Funktionsweise der *tāl*, steht in deutlichem Widerspruch zur Position Rowells, formuliert in einem Aufsatz, der sich einer vergleichenden Betrachtung der indischen und der europäischen Musikkultur widmet. Binäre Denkmodelle, angefangen bei Thesis und Arsis, stellen für ihn das entscheidende Merkmal gerade der europäischen Tradition dar: ‚the binary alternation of ‚lift‘ and ‚sink‘, upbeat and downbeat, lightness and weight, tension and discharge, conceived at specific points that initiated units of varying size and occurring on different levels of the temporal hierarchy.‘¹³ Dem steht Rowell zufolge der unartikulierte, kontinuierliche Fluss der indischen Musik gegenüber: ‚...the source of highest value is the stream of sound, the connection rather than the individual units.‘¹⁴ Hierbei handelt es sich offensichtlich um eine Vereinfachung. Im Bereich der Melodik hat sie teilweise Berechtigung, und selbst bei der *tablā*, die als Trommel offensichtlich für klare Artikulation prädestiniert ist und mit den *bol* ein entsprechend konsonantenreiches Silbensystem hervorgebracht hat, ist bei den Virtuosen ein Hang zu extrem schnellen Schlagfolgen festzustellen, die tatsächlich die Illusion eines kontinuierlichen Klangbandes erzeugen und Einzelereignisse ununterscheidbar machen können. Doch widerspricht dieser Auffassung nicht nur besagter *tālī-khālī* Kontrast, sondern auch etwa die äusserst prominente Rolle rhythmischer Kadenz (siehe unten), die sich kaum anders als in Begriffspaaren wie Auftakt und Abtakt oder Spannung und Entspannung fassen lassen, und sehr wohl einen spezifischen Punkt, nämlich *sam*, markieren.

Hervorgehoben wird durch den Gegensatz von *tālī* und *khālī bol* der zyklische Charakter der betreffenden *tāl*. Ghosh gibt die folgende Visualisierung, die gleichermassen für *jhaptāl*, *tīntāl*, *dīpcandī* und *madhya ektāl* gilt und im Uhrzeigersinn zu lesen ist:



Bsp. 7

Bei Wegner, einem Schüler von Ghosh, findet sich die passende Formulierung: ‚Der Jhaptāla beginnt mit Sam (+), dem stärksten Schlag, erreicht auf der Drei tālī (II), durchläuft in der Mitte des tāla khālī (0), das Gegenteil von Sam, und kehrt über eine weitere Markierung (III) zu Sam zurück, womit sich der Kreis schliesst.‘¹⁵

¹³ Rowell 1988, 333.

¹⁴ Ebd. 334.

¹⁵ Wegner 1982, 34.

Mit der Alternation betonter und unbetonter Schläge auf verschiedenen Pulsationsebenen, die, wie Rowell zu Recht bemerkt, in der europäischen Tradition das hierarchische System des Taktes, aber auch das ältere des Tactus, hervorbrachte, hat dies offensichtlich wenig zu tun. Ein Versuch, eine Punktnotation zu finden, die dem Status von *khālī* als entferntestem, gegensätzlichem Punkt zu *sam* und unbetontestem Schlag gerecht würde, könnte folgendermassen aussehen:

+		II		0		III		+		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1
Dhin	na	dhin	dhin	na	tin	na	dhin	dhin	na	dhin
•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•

Bsp. 8

Dies würde die Zyklizität in vollkommener Weise widerspiegeln, ist aber im Rahmen der Theorie von Lerdahl und Jackendoffbarer Unsinn und führt die Punktnotation ad absurdum. Um das Konzept von *khālī* zu verstehen, muss man sich klar machen, dass die dadurch bezeichnete Mitte des *tāl* unter dem Aspekt der Gliederung als metrischer Akzent im Sinne von Lerdahl und Jackendoff aufzufassen ist (Bsp. 4). Unter dem besonderen klanglichen Aspekt des *bharī-khālī* Gegensatzes, der sich am ehesten als Gewichtung beschreiben liesse, bezeichnet *khālī* jedoch eine Qualität, die zwar unzweifelhaft metrisch ist, sich aber nicht mit der Theorie des metrischen Gefüges von Lerdahl und Jackendoff erfassen lässt: gerade die Vergleichbarkeit des Verhältnisses von betonten zu unbetonten Schlägen auf jeder Pulsationsebene ist für diese von zentraler Bedeutung. So wenig sich die besondere Akzentuierung von *sam* gegenüber den *tālī* in kleinerem Maßstab innerhalb eines *tāl* wiederholt (etwa zwischen zweitem und drittem oder drittem und viertem *mātrā* in *jhaptāl*), so wenig lässt sich die fehlende Gewichtung von *khālī* im Verhältnis zu *sam* auf eine andere Grössenordnung übertragen - darin drückt sich der zyklische Charakter dieser *tāl* aus, die sich stets in konstantem Wechsel zwischen den beiden Polen *sam* und *khālī* hin und her bewegen.

Zum Schluss noch ein Wort zu *vilambit ektāl* und *rūpak*. *Ektāl* gehört, wie etwa *tīntāl*, zu den *tāl*, die in sehr unterschiedlichen Tempi gespielt werden können. Im vokalen Genre *khayāl* kann ein einzelner Zyklus von 12 *mātrā* unter Umständen eine ganze Minute in Anspruch nehmen. Die Unterteilung in 6 *vibhāg* sowie die Anordnung von *tālī* und *khālī* wurde wahrscheinlich vom älteren *cautāl* übernommen, diese Unterteilung besitzt jedoch des extrem langsamen Tempos wegen keine Relevanz für die musikalische Oberfläche. Im mittleren Tempo (*madhya*) und im schnellen (*drut*) entspricht die *tālī-khālī*-Struktur genau jener der symmetrischen *tāl*.

Rūpak ist unter den ungeradzahligen der am häufigsten gespielte *tāl*. Seine auffallendste Eigenschaft ist das Zusammenfallen von *sam* und *khālī*, eine Einmaligkeit. Er wird kaum für Soloaufführungen der *tablā* verwendet, der Hauptgrund hierfür liegt vermutlich in der oben beschriebenen Struktur vieler Kompositionen und Formen des *tablā*-Repertoires, die auf die symmetrische und zyklische Struktur des *bharī-khālī* Gegensatzes abgestimmt ist. Die Paradoxie der Gleichzeitigkeit von *sam*, dessen Funktion als metrischer Akzent der höchsten Pulsationsebene sich, nicht anders als bei anderen *tāl*, sowohl in der Melodiebildung als auch im Rhythmus der *tablā* widerspiegelt, und von *khālī* als der ‚leichtesten‘ Zeit, macht den besonderen Charakter dieses *tāl* aus.

2. Akzent, Gewicht und Betonung

Sam, der erste Schlag eines *tāl*, wird für gewöhnlich als ‚stressed‘¹⁶ oder ‚most emphatic‘¹⁷ bezeichnet. Nikhil Ghosh nennt ihn ‚the most accentuated beat‘, und fügt dem als weitere Qualifikationen bei, dass *sam* sowohl Start- als auch Endpunkt eines Zyklus sei, und als solcher ein Gefühl von Vollständigkeit und Ruhe vermittele.¹⁸ Fox Strangways betont diesen letzten Aspekt und verweist auf die ‚unabhängigen Rhythmen‘ von Sänger und Perkussionist, die bei *sam* zusammentreffen, also in Nordindien bspw. die *tihāi*,¹⁹ wogegen er allfällig auftauchende lautstärkenmässige Betonungen als ‚in no way necessary to the rhythm of the music‘ bezeichnet.²⁰ In eine ähnliche Richtung zielt Neil Sorrell, wenn es bei ihm bezüglich der qualitativen Differenz der *vibhāg* bzw. der *mātrā* eines *tāl* heisst: ‚It is easy to make this qualitative difference using words like stress or accent, but they reflect a Western rather than Indian approach to rhythm. In *tīntāl* one could say that the first beat is stressed and the ninth beat is unstressed, [...]. This would give a rough and ready idea of how the *tāl* is constructed but it would not convey the subtleties of how it is executed. It may give the impression that every time the first beat comes round it is played with an exaggerated emphasis, which is certainly not the case.‘²¹

Sorrells Unbehagen, die qualitative Differenz zu benennen, ist nicht so sehr aus dem Grunde nachvollziehbar, dass die ihm zur Verfügung stehenden Begriffe ‚stress‘ und ‚accent‘ mit einer westlichen Auffassung von Rhythmus verknüpft wären – die er sich nebenbei gesagt etwas simpel vorzustellen scheint – sondern in der mangelnden Unterscheidung zwischen realer und intentionaler Gegebenheit von Akzenten, in der an Husserl angelehnten Formulierung von Carl Dahlhaus,²² bzw. zwischen phänomenalen und metrischen Akzenten, in der Terminologie Lerdahls und Jackendoffs, an die ich mich im Folgenden der Einfachheit halber halten werde. Die qualitative Differenz, die Sorrell meint, ist zweifellos eine metrische Akzentuierung. Die Frage ist, welche phänomenalen Akzente zu den metrischen in einem Wechselverhältnis stehen. Um Missverständnisse zu vermeiden: im Folgenden wird ‚Akzent‘ in der genannten allgemeinen Bedeutung verwendet, ‚Betonung‘ dagegen im Sinne von lautstärkenmässiger Hervorhebung. ‚Gewicht‘ ist zwar intentional gegeben, darf aber dennoch nicht mit metrischer Akzentuierung gleichgesetzt werden, da auch musikalische Kontexte existieren, in denen metrische Akzente nicht oder kaum mit (Körper-) Gewicht verküpft sind.

Zunächst zur europäischen Klassik. Das Verhältnis von Länge, Betonung und Gewicht ist von den europäischen Theoretikern des 18. Jhs. ausgiebig diskutiert worden. Die antike Quantitätsrhythmik wurde dabei auf Phänomene der Taktrhythmik übertragen. Die Problematik, die sich aus der Unabhängigkeit von Taktgewicht und Länge der Notenwerte ergab, sei am Beispiel des Jambus erläutert. Johann Mattheson fügt 1739 sowohl Jambus als auch Trochäus, und zwar als Längenverhältnisse, in die Grenzen eines Taktes ein. Dass dabei Thesis und Arsis im ungleichen Takt, der grundsätzlich im Verhältnis 2:1 unterteilt wurde, mit dem jambischen

¹⁶ Te Nijenhuis 1974, 61; Jairazbhoy 1971, 29; Gottlieb (1977, 38) mit der irreführenden Einschränkung, dass nur ein voller *bharī*-Schlag als ‚stressed‘ zu bezeichnen sei. Das Gewicht, das ein *bharī-bol* beinhaltet, muss jedoch unterschieden werden von dem metrischen Akzent, den *sam* bezeichnet.

¹⁷ B. Chaitanya Deva 1973, 30.

¹⁸ Nikhil Ghosh 1968, 64.

¹⁹ Siehe 4.4.

²⁰ Vgl. Fox Strangways 1914, 208f.

²¹ Neil Sorrell 1980, 117.

²² Carl Dahlhaus 2002, 565.

Rhythmus nicht übereinstimmen, scheint für ihn kein Problem gewesen zu sein.²³ Dagegen unterscheidet schon Wolfgang Caspar Printz 1696 für den Dreiertakt einen auftaktigen Jambus von einem abtaktigen Enantius, eine Unterscheidung, die in der antiken Versmetrik nicht denkbar gewesen wäre. Das metrische Gewicht der kürzeren Note, die bei letzterem auf die Eins fällt, erklärt er durch den Begriff der ‚quantitas intrinseca‘, die er von der ‚quantitas extrinseca‘, der effektiven Länge eines Notenwertes, unterscheidet. Johann Adolph Scheibe (1739) und spätere Theoretiker wie Friedrich Wilhelm Marpurg (1763) und Heinrich Christoph Koch (1787, 1793) kennen dagegen Jamben nur noch als auftaktige zweizeitige Rhythmen, unabhängig davon, ob es sich um einen kurzen und einen langen oder um zwei gleich lange Notenwerte handelt: die ‚innere‘ Länge, als ‚Nachdruck‘ oder ‚Gewicht‘ (Koch), und somit die Stellung im Takt, bleibt alleine übrig für die Bestimmung der metrischen Wertigkeit von Rhythmen. Eine Viertel und eine Halbe innerhalb der Grenzen eines Taktes, für Printz ein Enantius und für Mattheson ein Jambus, gilt Koch konsequenterweise als Trochäus. Für den Fall, dass Thesis und Arsis beim Schlagen des ungleichen Taktes im Verhältnis 1:2 stehen, mit dem weder Printz noch Mattheson gerechnet hatten und der offenbar im Laufe des 18. Jh. als Alternative zum älteren 2:1 in Gebrauch kam,²⁴ macht auch Scheibe 1773 geltend, der zweite Takteil sei, trotz seiner scheinbaren Länge (im Sinne einer *quantitas extrinseca*), ‚im Grunde [...] jederzeit kurz‘²⁵ (im Sinne einer *quantitas intrinseca*).

Dem Taktgewicht, das demnach im 18. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung gewann, korrespondiert eine lautstärkenmässige Betonung, die zwar nicht erforderlich ist, ihm aber beispielsweise Geltung zu schaffen vermag, wo Kürze und schwere Zeit zusammenfallen. Denn noch Riemann gilt es als „natürlich“, „dass die schwere „Hauptzeit“ lang und die leichte „Nebenzeit“ kurz sei, während schon gleiche Länge der Zeiten „künstlich“ anmute‘.²⁶ Lange Dauern sind demnach phänomenale Akzente, ebenso wie Betonungen, mit denen sie zusammenfallen können. Wenn sie dies nicht tun, so ist es der Kontext, der bestimmt, wo der Taktschwerpunkt, als metrischer Akzent, liegt, ob es sich also beispielsweise um einen betonten Auftakt, eine Synkope oder um eine umgekehrte Punktierung handelt.

Entscheidend für die neue Qualität des Taktgewichts ist die Nähe zur Körperbewegung, zum Tanz, die, nachdem sie jahrhundertlang in der Kunstmusik eine geringe Rolle gespielt hat, mit dem Aufkommen des Taktes zum beherrschenden Prinzip wurde. Völlig losgelöst von Körperbewegung ist ein konstanter musikalischer Puls allerdings kaum vorstellbar, es ist also eher eine Frage der Vordringlichkeit, mit der Körperbewegung, Schwung und Schwerkraft den Fluss der Musik bestimmen. Als Beispiel eines metrischen Gefüges, dessen Gewichtungen von qualitativ anderer Art sind als jene des ‚Akzentstufentakts‘, sei der *Tactus* des 16. Jh. erwähnt. Die Zeitwerte, in die eine *Semibrevis* unterteilt werden kann, sind zwar qualitativ nicht gleichwertig. Die Synkopensdissonanz, die unmissverständlich auf metrische Akzente zweier Ebenen verweist, mag jedoch verdeutlichen, weshalb eine lautstärkenmässige Betonung dem polyphonen Denken widersprechen würde: es macht gerade den Reiz aus, dass allein die *Relation* der Stimmen *zueinander*, also das Gefälle von Dissonanz und Konsonanz, die unterschiedlichen Qualitäten der Zeitpunkte ausprägt, wohingegen ein dynamischer Akzent als äusserliche Setzung

²³ Vgl. hierzu und zum Folgenden Zenck 2001, 142ff.

²⁴ Zenck erwähnt, dass sie schon 1718 von Henri Dupont vorgeschlagen wurde (ebd. 150f).

²⁵ Johann Adolph Scheibe, *Über die musikalische Composition. Erster Theil: Die Theorie der Melodie und Harmonie*, Leipzig 1773, 239f (zitiert nach Zenck 2001, 150).

²⁶ Dahlhaus 2002, 564.

erscheinen und das delikate Gleichgewicht von Unabhängigkeit und strenger Bezogenheit der Stimmen aufeinander empfindlich stören würde.

Auch in der nordindischen Musik besteht eine grosse Vielfalt und Komplexität im Verhältnis von Dauernakzent, Gewicht und Betonung. Das vokale Genre des *vilambit khyāl* stellt einen Extremfall dar. Hier kann der Zyklus eines *tāl*, wie erwähnt, mehr als eine Minute dauern und ein *mātrā* mehrere Sekunden, und schon allein dieses extrem gedehnte Tempo, von schwungvoller tänzerischer Bewegung weit entfernt, begünstigt die Nivellierung von Gewichtungen. Oder anders formuliert: würde die Musik Gewichtungen suggerieren, wäre dies nur in Abständen weit unterhalb des Zyklus möglich, was den ‚Puls‘ des letzteren erheblich schwächen würde. Wie in der europäischen Vokalpolyphonie, ist die ‚Gewichtslosigkeit‘ der metrischen Akzente auch hier verbunden mit der Unangemessenheit lautstärkenmässiger Betonungen. Die Gründe dafür sowie die Mittel, mit denen dennoch eine metrische Hierarchie etabliert wird, sind allerdings völlig verschieden: im *vilambit khyāl* ist es das rhythmische Verhältnis zwischen Gesang und *tablā* sowie eine generelle rhythmische Verdichtung innerhalb der letzten *mātrā*, wodurch *sam* qualitativ hervorgehoben wird. Während nämlich der Gesang im *vilambit khyāl* die meiste Zeit über nur lose mit dem streng gehaltenen Puls des *thekā* verbunden ist, mündet er gegen Ende des Zyklus in eine *mukhrā* genannte, ‚auftaktige‘ melodische Wendung, die ein Teil einer Komposition ist und eine erkennbare rhythmische Struktur aufweist.²⁷ Auch die rhythmische Dichte erreicht dort ihren Höhepunkt, und auf *sam* fällt für gewöhnlich ein lang gehaltener Ton. Diese primär rhythmischen Mittel, *sam* hervorzuheben, die eine besondere Betonung ähnlich aufgesetzt erscheinen liessen wie im Intervallsatz, sind keineswegs auf den *vilambit khyāl* beschränkt, sondern auch in anderen Genres anzutreffen. Doch existieren auch in nordindischer Musik Kontexte, in denen Lautstärkebetonungen anzutreffen sind. Das theoretische Konzept von *tāl* umfasst demnach sowohl Erscheinungsformen, bei denen metrische Akzente mit Betonungen und Gewicht korreliert sind, als auch solche, bei denen dies nicht oder in geringerer Masse der Fall ist. Das entscheidende Kriterium scheint dabei nicht, wie Clayton es nahelegt, die Präsenz des *thekā* zu sein, die gerade im *vilambit khyāl* sehr stark ist, sondern das Tempo sowie genrespezifische, stilistische Eigenheiten.

Zeigt sich demnach eine weitgehende Übereinstimmung zwischen europäischer und nordindischer klassischer Musik, was das mögliche, aber nicht notwendige Auftreten von Gewichtungen, Dauernakzenten und Betonungen anbelangt, so lassen sich doch zwei entscheidende Unterschiede benennen. Der erste hängt zusammen mit dem von Nikhil Ghosh erwähnten Status von *sam* als Moment der Vollständigkeit und Ruhe: Auftakte vor längeren Notenwerten auf der Eins sind zwar durchaus typisch auch für die europäische Klassik, das Innehalten oder Zur-Ruhe-Kommen auf *sam* spielt aber in nordindischer Musik eine noch weitaus dominantere Rolle. Da in nordindischer Musik keine melodische Mehrstimmigkeit existiert und Trommelschläge und Tonhöhen im Zusammenklang keine den Intervallen der Mehrstimmigkeit vergleichbare, qualitativ differenzierte Relationen kennen, ist es die Zeit selbst, die das bevorzugte Medium für die Erzeugung formbildender Spannungs- und Entspannungsverhältnisse ebenso wie für die Etablierung metrischer Akzente darstellt und zu komplexen Gebilden wie den *tihāī* geführt hat. Die europäische Musik dagegen ist nicht so sehr, wie ein geläufiges Missverständnis lautet,²⁸ quasi als Ausgleich zu ihrer harmonischen und

²⁷ Vgl. Clayton 2000, 50ff. sowie 119f.

²⁸ Vgl. te Nijenhuis: ‚Unlike Western music, Indian music has never forced its rhythm into such an over-simplified system as the Western musical metre, which may have become necessary in order to counterbalance the complicated harmonic and melodic structures of Western music.‘ 1974, 60.

melodischen Komplexität rhythmisch simpel gehalten, sondern die formale Relevanz des präzisen Zusammenklangs von Intervallen oder Akkorden verlangt, was ihr zeitliches Zusammentreffen anbelangt, nach stabilen Verhältnissen.

Der zweite Unterschied hängt mit der erörterten Tatsache zusammen, dass in nordindischer Musik die metrisch relevanten Pulsationsebenen konstant bleiben: die wichtigste Einheit ist stets der *āvart*, der fortlaufend explizite Formulierung findet. Dagegen ist es eines der entscheidenden Formprinzipien der europäischen Klassik, dass sich die Grössenordnung, in der formale Einschnitte erwartet werden bzw. erwartet werden können, ändert, von der Takthälfte (im zusammengesetzten Takt und besonders bei sequenzartigen Fortschreitungen) bis hin zu Gruppen von 8 oder 16 Takten. Der daraus resultierende Wechsel in den Mustern von Gewichtsabstufungen findet seine phänomenale Entsprechung in einem äusserst differenzierten Einsatz lautstärkenmässiger Betonungen. Die hohe Empfindlichkeit gegenüber jedem diesbezüglichen Zuviel oder Zuwenig ist einer der Gründe, die etwa den Kompositionen Mozarts den Ruf grösster interpretatorischer Schwierigkeit eingetragen hat. Betonungen sind zwar nicht die einzigen phänomenalen Akzente, die auf die metrischen Akzente, also die Gewichtungen, verweisen können, eignen sich aber besonders gut, feine Abstufungen im Gewicht darzustellen, und zwar einerseits, weil sie unabhängig von anderen Aspekten wie der Harmonik oder motivisch bestimmten Rhythmen sind, andererseits weil sie über das Körperempfinden eine Affinität zu Gewichtungen aufweisen und deren Abstufungen in direkter Entsprechung widerspiegeln können. Es mag auch dieses formale Erfordernis gewesen sein, die in den Kompositionen zunehmend relevanten Grössenordnungswechsel über feine Betonungsabstufungen zu verdeutlichen, das dem Klavier gegenüber dem Cembalo einen Vorteil verschaffte.

3. Die *tihāī*-rhythmische Kadenzen

Eines der auffallendsten Charakteristika der nordindischen klassischen Musik ist ihre generelle Auftaktigkeit. Das fortwährende Hinspielen auf *sam* als Ziel aller melodischen und rhythmischen Entwicklungen trägt wesentlich bei zum zyklischen Charakter der *tāl*. Der Kontrast von (schneller) Bewegung und gehaltenem Ton bzw. abrupter Verlangsamung beim Erreichen von *sam* wurde schon erwähnt als generelle Form der Auftaktbildung, durch die *sam* eine dauernmässige Betonung erhält. Die *tihāī* sind in diesem Kontext zu sehen, als Mittel, die auftaktige Wirkung zu verstärken.

Ein *tihāī* besteht aus der dreimaligen Wiederholung einer melodischen Wendung bzw. einer Folge von Trommelschlägen, die selber jeweils einen ‚Auftakt‘ bildet zu einem Zielton bzw. Ziel-*bol*, für welchen ich den Begriff *tihāī*-Akzent einführen möchte. Bei der zweiten Wiederholung, also bei seinem dritten Erklingen, fällt der *tihāī*-Akzent genau auf *sam*, also auf den Beginn eines *tāl*-Zyklus. Den Puls, den die drei *tihāī*-Akzente bilden, nenne ich *tihāī*-Puls. Dieser bildet den strukturellen Kern eines *tihāī*, und stellt das entscheidende Merkmal dar, anhand dessen sich verschiedene *tihāī* miteinander vergleichen lassen. Das dreimalige Wiederholen des *tihāī*-Akzents mitsamt seinem eigenen ‚Auftakt‘ erklärt sich daraus, dass genau drei phänomenale Akzente nötig sind, um einen Puls darzustellen. Der Komplexität solcher *tihāī* sind keine Grenzen gesetzt. Viele *tihāī* im Repertoire der *tablā* beginnen auf *sam*, es ist aber auch jeder beliebige andere Zeitpunkt im Verlauf eines *āvart* möglich. Die ‚Formel‘, die beachtet werden muss, damit ein *tihāī* auch wirklich auf *sam* endet, lautet folgendermassen (m steht für die Anzahl *mātrā* des *tāl*, p steht für die Länge der auftaktigen, wiederholten Phrase (ohne den

tihāī-Akzent), *a* für den Abstand zwischen *tihāī*-Akzent und Beginn der nächsten Wiederholung der Phrase):²⁹

$m - ((3p + 2a) \bmod m) = \text{Startpunkt}$

Bei den längeren *tihāī* handelt es sich für gewöhnlich um Kompositionen, die allenfalls spontan modifiziert werden, kürzere sind wohl häufiger improvisiert. Von den zahlreichen möglichen Abwandlungen und speziellen Formen der *tihāī* seien hier nur drei erwähnt: der Fall, dass der *tihāī* nicht auf *sam* hinführt, sondern zur *mukhrā*, einer zum *bandiś*, dem refrainartig wiederkehrenden Thema gehörigen auftaktigen Phrase; die *viṣam*-Technik, bei welcher der dritte *tihāī*-Akzent absichtlich kurz vor oder nach *sam* plazierte ist;³⁰ und die *cakradār*, eine Form von Kompositionen insbesondere des *tablā*-Repertoires, die einen *tihāī* enthalten und selber als ganze dreimal wiederholt werden, so dass insgesamt neun dha-Schläge oder *tihāī*- bzw. *cakradār*-Akzente erklingen. Während längere Abschnitte in einigen Genre grundsätzlich von einem *tihāī* abgeschlossen werden, folgen am Ende einer *tablā*-Soloaufführung, als Höhepunkt, häufig mehrere *cakradār* aufeinander.

Der Reiz eines *tihāī* besteht darin, dass die *tihāī*-Akzente nicht mit den metrischen Akzenten des *tāl* zusammen fallen: ein *tihāī*-Puls von einer *mātrā*, einem *vibhāg* oder einem *āvart* wäre von schwacher Wirkung. Je weiter der *tihāī*-Puls von den Pulsationsebenen des *tāl* entfernt ist, um so stärker ist die Irritation für den Hörer und die Akzentuierung des schliesslich erreichten *sam*. Da die *tihāī*-Akzente und der von ihnen abgeleitete *tihāī*-Puls das Entscheidende sind, müsste sich eine ähnliche Wirkung auch unter Weglassung der auftaktigen Phrasen und Beschränkung auf die *tihāī*-Akzente erzielen lassen. Tatsächlich lässt sich feststellen, dass die anfangs erwähnten allgemeinen Auftaktbildungen sehr häufig kurz vor *sam* punktierte Werte, also Duolen aufweisen. Die kadenzierende und *sam* akzentuierende Funktion ist hier dieselbe wie bei den *tihāī*. Einige *tāl* wie *jhaptāl* und *pañcam savārī*, deren letzter *vibhāg* drei *mātrā* enthält, weisen in diesem besonders häufig duolische bzw. quartolische Unterteilungen auf. Auch die oben erwähnte typische Schlagfolge ‚dha ge tin na ke na‘ und ihre ‚ganzschlüssige‘ *bharī*-Variante ‚dha ge dhin na ge na‘ seien hier erwähnt: die auffallenden *kinār*-Schläge dha und na ergeben einen duolischen Rhythmus, der kontrapunktiert wird von den ‚geraden‘ *bāyāṃ*-Schlägen bei tin und ke bzw. dhin und ge.

Diesen Befund mit der Theorie von Lerdahl und Jackendoff in Verbindung zu bringen, liegt nahe. Die metrischen Akzente höherer Ebene resultieren bei ihnen ja aus der Überlagerung von Pulsationen, und die Stärke eines metrischen Akzents hängt davon ab, von wie vielen Pulsationen er einen Schnittpunkt bildet. Ein *tihāī* ebenso wie die erwähnten duolischen Auftaktbildungen liessen sich als Etablierung einer zusätzlichen, nicht im metrischen Gefüge des *tāl* enthaltenen Pulsationsebene beschreiben, wobei *sam* als erster Schnittpunkt eine Akzentuierung enthält, die umso grösser ist, je weniger einfach die eine Ebene sich auf die andere zurückführen lässt. Ein *cakradār* etwa, dessen ‚*cakradār*-Puls‘ 21,5 *mātrā* beträgt, etabliert eine Pulsation, deren kleinstes gemeinsames Vielfaches mit dem 16 *mātrā* umfassenden *āvart* 688 *mātrā* oder 43 *āvart* betragen würde.³¹ Dieser ‚Metazyklus‘ spielt natürlich keine Rolle, der Puls von 21,5 *mātrā* wird ja nur angedeutet. An ihm lässt sich aber gewissermassen der Dissonanzgrad des *tihāī* ablesen.

²⁹ $((3p + 2a) \bmod m)$ soll bedeuten: modulo *m* von $(3p + 2a)$. Die Modulodivision ist nötig, wenn ein *tihāī* die Länge eines *āvart* überschreitet, was nicht selten vorkommt.

³⁰ Vgl. Clayton 2000, 172, und Wegner 2004, 35f.

³¹ Diese ungewöhnlich komplizierte Struktur findet sich in dem von Gottlieb untersuchten Solo von Alla Rakha vier mal, und zwar gegen Ende und in dichter Folge (Gottlieb 1977 (II), 203, 205, 206, 207).

Gemeinsam ist den *tihāī* und den harmonischen Kadenzten der europäischen Klassik die zielgerichtete Bewegung von Spannung zu Entspannung, auf die ‚Ruhepunkte des Geistes‘ hin, wie Heinrich Christoph Koch sich ausdrückt.³² Die typische Erweiterung der Dominante um eine oder mehrere Dissonanzen entspricht der zusätzlichen Pulsationsebene einer Duole bzw. eines *tihāī*. Auch kann bezogen auf längere Phrasen in beiden Fällen von einer mehr oder weniger erlösenden ‚Rückkehr zu‘ die Rede sein, im einen Fall zur Tonika, im anderen zu *sam* bzw. zum ruhigen Fluss des *tāl* in Gestalt des *ṭhekā* oder des *bandīś*. Schliesslich ist beiden Schlusswendungen die interpunktorische Funktion gemeinsam: sie stellen in der jeweiligen Musiksprache das stärkste Mittel zur Gliederung dar.

Dass eine in mancher Hinsicht so ähnliche Wirkung mit so unterschiedlichen Mitteln erzielt werden kann, ist bemerkenswert, und es erstaunt nicht, dass die beiden Wege, der indische und der europäische, einander in gewisser Weise ausschliessen. Denn harmonische Kadenzten sind darauf angewiesen, dass die Akkorde deutlich hervortreten, was eine Reduktion der rhythmischen Komplexität bedeutet: eine Kadenz wirkt umso stärker, je länger die Akkorde gehalten werden (innerhalb vernünftiger Grenzen). Auch würde das Spiel mit dem Wechsel der metrisch relevanten Grössenordnungen durch die Einführung fremder Pulsationsebenen nur gestört. Umgekehrt ist der Kontrast von schneller auftaktiger Bewegung und langen Notenwerten auf schwerer Zeit zwar in der europäischen Klassik allgegenwärtig, weshalb die Wirkungsweise der *tihāī* sich einem europäisch geschulten Ohr auch ohne Schwierigkeiten erschliesst, aber gerade die formale Funktion des Schliessens ist in ihr tendenziell nicht mit diesem Kontrast verbunden – er hat eher eröffnenden Charakter.

Ein *tāl* dagegen ist für den gebildeten Hörer als konstante Referenz gegeben, da er ihn ja sofort aufgrund des *ṭhekā* erkennen kann und *weiss*, dass die hierarchische Ordnung dieses *tāl* bis zum Ende der Aufführung (oder bis zum allfälligen Wechsel in einen anderen) gilt und den Hintergrund für alle rythmischen Oberflächenphänomene abgibt. Dieses Wissen erst, die Erwartung, dass *sam* stets im Abstand derselben Anzahl *mātrā* folgt, macht das Gegeneinander langsamer Pulsationen reizvoll. Der erwähnte *cakradār* mit einem Puls von 21,5 *mātrā* würde ohne regulierenden und durch den *laharā*³³ auch im Geist des Hörers präsenten *tāl* eine bloss dreimalige Wiederholung einer Phrase darstellen.

Ein weiterer wichtiger Unterschied, der ebenfalls auf die formale Organisation verweist, ist die Tatsache, dass die *tihāī* nicht, wie Kadenzten, zueinander in definierten hierarchischen Verhältnissen stehen. Clayton formuliert dies, bezogen auf die nordindische Musik, folgendermassen: ‚Closure is hierarchical only up to the level of a brief episode of elaboration; the closure of each successive episode carries roughly equal weight and no hierarchy of closure is established; consequently the ending cadence, although often longer, more elaborate, and dramatic than what has gone before, does not logically include all previous cadences.‘³⁴ Die ‚Endigungsformeln‘ dagegen, von denen Koch spricht, sind in zweifacher Hinsicht voneinander unterschieden: zum einen was den Grad ihrer Schlusswirkung, und zum anderen was die Tonart anbelangt, in der sie stehen.³⁵ Von den *Grundkadenzten*, die formale Grossteile beschliessen können, werden die schwächeren *Grundabsätze* unterschieden, die unter anderem dadurch charakterisiert sind, dass die Melodie auf der Eins nicht stehen bleibt, sowie die *Quintabsätze*, die

³² Vgl. Budday 1983, 21.

³³ So wird die Melodie von der Länge genau eines *āvart* bezeichnet, die während einer *tablā*-solo Aufführung fortlaufend erklingt.

³⁴ Clayton 2000, 25.

³⁵ Vgl. hierzu und zum Folgenden Budday 1983, 22ff.

(,halbschlüssig') zur Dominante führen. Alle diese Endigungsformeln können sich ausser auf die Grundtonart auch auf die Tonart der V oder der VI bzw. III Stufe beziehen, um die geläufigsten zu nennen. Für die Form konstitutiv ist laut Koch nebst dem Umfang der ,melodischen Theile' in erster Linie die Formel, mit der sie schliessen, und er beschreibt auch die Regeln, die bei der Abfolge dieser Formeln beachtet werden müssen. Das Motivisch-Thematische ist für ihn (und Budday zufolge befindet er sich damit in Übereinstimmung mit einem Grossteil der Werke zumindest Mozarts und Haydns sowie derer Zeitgenossen) gegenüber dieser interpunktorischen Bestimmung zweitrangig.

Daraus lässt sich auch erklären, dass die Kadenz sehr weitgehend standardisiert sind: die Originalität einer Komposition erweist sich am allerwenigsten an ihnen, die ja, um als Referenzpunkte einer Gliederung im Grossen fungieren zu können, auf einige wesentliche intervallische und stimmungsmässige Merkmale reduziert sein müssen. Die wesentlichen Differenzen zwischen verschiedenen Endigungsformeln, die ihre formbildende Funktion verantworten, sind die oben genannten; zusätzliche Eigenheiten würden diese nur verdecken.

Ganz anders die *tihāī*. Sie erfüllen ja, wie Clayton sagt, nur lokal, bezogen auf einzelne, kürzere Entwicklungen, eine schliessende Funktion. Zwar tragen auch sie ein wesentliches Merkmal, nämlich die Einführung einer zusätzlichen Pulsationsebene, aber alle dasselbe, das zudem viel abstrakter ist als das geschichtlich gewachsene Bündel von Merkmalen, das die Kadenzformeln ausmacht. Dementsprechend lassen sie eine enorme Bandbreite von Ausformungen zu, von der einfachen Duole, die noch nicht als *tihāī* bezeichnet werden kann, aber eine vergleichbare Funktion erfüllt, bis zu den mehrere *āvart* umfassenden *cakradār*. Gerade an diesen komplexen und oft hochvirtuosen Kompositionen zeigt sich die technische Brillanz des Musikers und sein souveräner Umgang mit mathematischem Kalkül.

4. Form

Bisher ist wiederholt zur Sprache gekommen, dass der *āvart*, der einen vollständigen Zyklus eines *tāl* umfasst, sich konstant vor allen anderen metrischen Grössenordnungen auszeichnet, wohingegen für europäische Klassik der Wechsel von Präsenz und Funktion verschiedener Pulsationsebenen charakteristisch ist. Hierzu sollen im Blick auf das Formverständnis in den beiden Musiktraditionen einige Beobachtungen angefügt werden. Es wird dabei ein Formdenken als typisch europäisch unterstellt, das zwar historisch keinen Anspruch auf alleinige Gültigkeit erheben kann, das aber eng mit der Entwicklung des Taktes und der Taktrhythmik, auf die sich ja mein Vergleich konzentriert, verknüpft ist.

Zunächst möchte ich von einer Gegenüberstellung ausgehen, die sich bei Rowell findet, nämlich jene von dynamischem Prozess auf Seiten Indiens und statischer Form auf Seiten Europas.³⁶ Ähnlich äussert sich Clayton, der zwei Weisen unterscheidet, in denen Musik ,prä-existent' sein könne: die objekthafte Form europäischer Kompositionen, deren festgelegte Struktur im Verlauf einer Aufführung bloss allmählich enthüllt werde, gegenüber dem *rāg* als generativem Prinzip, das im Verlauf einer geglückten Aufführung sich manifestiere und *bhav*, seine affektmassige Wirkungskraft, entfalte.³⁷ Rowell glaubt in dieser zweiten Haltung, für die es in den frühesten Quellen zu indischer Musik keine Anhaltspunkte gibt, das Resultat ideologischer Einflüsse zu erkennen, die von den strengen Formen der Theatermusik über die *deśī-tāla* zu den modernen zyklischen *tāl* geführt hätten.³⁸ Bezogen auf letztere, die offenbar seiner Einschätzung nach dem

³⁶ Vgl. Rowell 1988, 329 und 336.

³⁷ Vgl. Clayton 2000, 13f.

³⁸ Vgl. Rowell 1988, 330.

indischen Wesen vollkommener entsprechen - spricht er die genannten Einflüsse doch Ideen zu, die tief im Denken des alten Indien verwurzelt seien³⁹ - heisst es an anderer Stelle: ‚... each successive cycle reveals an additional perspective on the possibilities inherent in the *raga* and the larger musical universe that informs each decision of the performer.’⁴⁰ Clayton ist vorsichtiger, was die kausale Erklärung dieses geschichtlichen Wandels indischer Musik anbelangt, und weist auf die Möglichkeit eines ‚äusseren‘ Einflusses durch den Sufismus hin, ausserdem räumt er ein, dass auch in heutiger nordindischer Musik objekthafte Strukturen existieren, wie etwa der *bandiś*, eine fixierte Melodie, die refrainartig wiederkehrt, oder die *tihār* (siehe oben). Auch der *ṭhekā* sowie die zahlreichen, meist relativ kurzen Kompositionen, die ein *tablā*-Spieler im Repertoire hat und während einer Aufführung aus dem Gedächtnis abrufen kann, (die erwähnten *cakradār* stellen nur eine Gattung unter mehreren dar), seien in diesem Zusammenhang erwähnt. Doch bezogen auf den Gesamtverlauf stellt auch er als charakterisierende Eigenschaft der nordindischen Musik die Prozesshaftigkeit in den Vordergrund: ‚Performance ... is a process whereby latent musical entities (such as a *rāg*) are made manifest – revealed, described, and invoked. In the course of this process composed musical ‚products‘ (such as a *bandiś*) are presented, repeated, varied, and extended. And the aim ... is that through these processes the potential affective power of music should be evoked.’⁴¹

Der typische Verlauf dieses Prozesses sei kurz skizziert. Für nordindische Instrumentalmusik mit solistischem Melodieinstrument kann er vereinfacht als Intensivierung beschrieben werden, die an einem Punkt höchster Gespanntheit abbricht. Der eröffnende *anibaddh*-Teil, der den *rāg* allmählich im Ambitus des Instruments entfaltet - ausgehend vom Grundton, der im Bordun der *tānpūrā* erklingt - umfasst den langsamen *ālāp* (ohne erkennbaren Puls), sowie *joṛ* und *jhālā* (mit Puls, aber ohne *tāl*). Ihm folgt der *bandiś*, eine Melodie, die in einen *tāl* gefasst ist und einige Male wiederholt werden kann, bevor der Solist zu Improvisation übergeht.⁴² Bis zum Ende der Aufführung wechseln die improvisierten Episoden mehrfach mit dem refrainartig wiederkehrenden *bandiś*, während das Tempo allmählich gesteigert wird. Nach einer Weile erfolgt häufig ein Übergang in einen zweiten, schnelleren *tāl* mit eigenem *bandiś*, in dem sich derselbe Vorgang wiederholt. Dieses Schema kann modifiziert werden und weist insbesondere in vokalen Genres wie *dhrupad* und *khyāl* charakteristische, wichtige Abweichungen auf, der groben Struktur nach ist es jedoch, was das Formdenken anbelangt, repräsentativ.

Die Begriffe, die ich oben von den beiden genannten Autoren übernommen habe, sind offensichtlich nicht geeignet, den Unterschied dieses nordindischen Formmodells von einem europäischen zu bezeichnen: es liesse sich ebenso gut von Statik bezüglich des ersteren sprechen, kreist die Musik doch fortwährend und explizit in ‚Zyklen‘ um den einen affektiven Gehalt des *rāg*, der nur stets in anderer Erscheinungsform evoziert wird. Und die Rede von Prozesshaftigkeit bedarf der Präzisierung, dass sie in nordindischer Musik auf kein Ziel gerichtet ist, sondern eher den Charakter eines organischen Wachstums oder einer Ausdifferenzierung trägt. Umgekehrt lässt sich nicht sinnvoll von teleologischem Hören und linearem Zeitempfinden sprechen, wie Clayton dies bezüglich europäischer Musik tut, ohne von einem *Prozess* als Essenz der ästhetischen Erfahrung auszugehen. Clayton vermeidet unzulässige Vereinfachungen und betont

³⁹ ‚... ideas that are deeply rooted in ancient Indian thought...‘ (Rowell 1988, 330).

⁴⁰ Rowell 1992, 228.

⁴¹ Clayton 2000, 15.

⁴² Die Rede von Improvisation ist erklärungsbedürftig. Es kann hier nicht näher auf diese Frage eingegangen werden, der Hinweis möge genügen, dass die Improvisation sich sehr stark an Regeln und Konventionen orientiert und zu einem grossen Teil aus für den entsprechenden *rāg* typischen Wendungen besteht, sowie aus Skalen und Figurationen, die sich ein Musiker übenderweise angeeignet hat.

die Grössenordnung, auf der Linearität eine Rolle spielt oder eben nicht: ‚Indian music is linear and progressive at a local level, while non-linear features predominate at higher levels.‘⁴³ An der Funktion der Kadenzten lässt sich dies überzeugend festmachen: sind diese in tonaler Musik hierarchisch aufeinander bezogen, so stehen ihre indischen Entsprechungen tendenziell gleichwertig nebeneinander (siehe oben). Zielgerichtetheit und ein jene voraussetzendes Spiel mit Erwartungen sind in nordindischer Musik nur im Bereich einzelner Phrasen oder Episoden von Bedeutung, in europäischer hingegen auf ganze Globalformen ausgedehnt. Europäische Musik ist demnach, verglichen mit der nordindischen, bloss in höherem Masse, auf mehr Ebenen linear konzipiert. Die Grossform ist in Indien zwar nicht etwa beliebig, sie birgt aber keinerlei Überraschungen und ist von Konvention vollständig bestimmt. Die Aufgabe des Musikers ist es, den Hörer durch verschiedene Stadien eines standardisierten Prozesses zu führen, der als unwillkürliche, nicht vom Willen des Musikers angestrenzte Intensivierung empfunden wird, wobei die Ausgestaltung des momentanen Zustands, und zwar nicht bezogen auf ein entfernteres Davor oder Danach, das Entscheidende ist. Der Unterschied zu europäischen Formen ist nicht, dass diese sich nicht an konventionellen Schemata orientieren würden, sondern dass ihre individuelle Ausführung im Detail nicht nur, wie in Indien, lokale, sondern auch globale Funktionen erfüllen kann.

Während es für eine *rāg*-Aufführung sicherlich keine Rolle spielt, von ihr als ganzer in Gedanken eine Vorstellung zu entwickeln, ist es für das Verständnis der typischen Form der europäischen Klassik, der Sonatenform, essentiell, dass Elemente verschiedener Hierarchiestufen miteinander verglichen, in Relation zueinander gesetzt, und im Geiste zu Einheiten höherer Ordnung verbunden werden. Daraus jedoch den Schluss zu ziehen, es sei in ästhetischer Hinsicht erstrebenswert, ein objektiviertes, statisches ‚Bild‘ einer Komposition zu gewinnen, ist zweifellos irrig. Clayton betont zu Recht die Wechselwirkung von Form und Prozess: ‚Form and process are necessarily entwined in music – any musical gesture may be initially perceived as process and subsequently rationalized as form, and this is true of Indian music as it is of Western.‘ Formale Abstraktion spielt gewiss in europäischer Musik eine weitaus wichtigere Rolle als in indischer, doch darf die Existenz von Partituren nicht zur Annahme verleiten, in einer objektivierenden Betrachtung des Werkes zeige sich seine eigentliche oder gar einzig relevante Seinsweise. Vielmehr ist der durchaus prozesshafte Nachvollzug durch den Hörer auch bei Kompositionen das Entscheidende. Und das gelungene Werk zeichnet sich gerade dadurch aus, dass eine letztgültige Synopsis nicht erfolgt, sondern Mehrdeutigkeiten bestehen bleiben, das lokale Involviertsein nicht restlos im Erfassen grösserer Zusammenhänge aufgeht. Auch wenn mit einer gewissen Berechtigung von der Tonika am Ende eines Stücks als Ziel, für das es in nordindischer Musik kein Äquivalent gibt, gesprochen werden kann, so ist doch klar, dass dies nicht wörtlich zu nehmen ist und natürlich, wie in aller Kunst, der Weg das Ziel bleibt.

Die Theoretiker hatten stets die Wahl, den architektonischen Aspekt der Musik oder den ereignishaften zu betonen. Dahlhaus nennt Moritz Hauptmann und Hugo Riemann als zwei einflussreiche Musiktheoretiker, die diesbezüglich gegensätzliche Positionen vertraten: ‚Dass Riemann prinzipiell ‚auftaktig‘ phrasierte, also den Übergang von einem Auftakt zu einer Endung, von der Spannung zur Lösung als den eigentlichen musikalischen Vorgang, als das Substanzielle der Musik empfand – als Vorgang, den er in den verschiedenen formalen Grössenordnungen ‚Motiv‘, ‚Phrase‘ und ‚Periode‘ nannte -, ist demnach Ausdruck eines Formgefühls, dem Musik als ‚Ereignis‘, nicht als ‚Gegenstand‘ erscheint. Vom ‚Ergon‘, dem überschaubaren Gebilde, bei dem Hauptmann in gelassener Kontemplation verweilte, ging

⁴³ Clayton 2000, 25.

Riemann zurück auf die ‚Energie‘, die dahinter wirksam ist und das Wesen von Musik als Bewegung ausmacht.⁴⁴ Doch schliesst auch Riemanns Auffassung eine Vergegenständlichung der Musik nicht aus, denn beim Übergang von einer Grössenordnung zur nächsten, also vom Motiv über die Phrase zur Periode und darüber hinaus, – ein Übergang, der in einer zweifellos für die europäische Klassik kennzeichnenden hierarchischen Formgestaltung resultiert –, müssen die jeweils untergeordneten Einheiten objektiviert werden, um überhaupt als Teil einer übergeordneten Bewegung fungieren zu können, die von Riemann ja stets als zweigliedrige Relation verstanden wird. Eine Aneinanderreihung von Ereignissen bildet keine Hierarchien aus, und umgekehrt geht der primäre Ereignischarakter einer musikalischen Bewegung verloren, sobald von ihr zwecks Vergleichs und Hierarchiebildung abstrahiert wird. Eine Theorie, die der ästhetischen Erfahrung von Musik gerecht werden will, müsste als ihren primären Gegenstand das Hören als Handlung begreifen: das komplexe Geflecht von Hypothesen, rückwirkenden Interpretationen und Mehrdeutigkeiten statt des fertigen Produkts einer Abstraktionsleistung.

Die Beschränktheit der Theorie von Lerdahl und Jackendoff besteht genau darin, dass sie nur darauf angelegt ist, Mehrdeutigkeiten zu beseitigen und komplexe Phänomene auf einfache Abstraktionen zu ‚reduzieren‘. Hierbei wollen die Autoren Musik zwar explizit als Produkt menschlicher Aktivität verstanden wissen: ‚The present study will justify the view that a piece of music is a mentally constructed entity, of which scores and performances are partial representations by which the piece is transmitted.’⁴⁵ Entsprechend formulieren sie den Anspruch ihrer Theorie: ‚We take the goal of a theory of music to be a *formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom.*’⁴⁶ Zu dieser nachvollziehbaren Idealisierung bezüglich der Intuitionen eines Hörers kommt jedoch eine zweite, problematischere methodologische Voraussetzung: ‚Instead of describing the listener’s real-time mental processes, we will be concerned only with the final state of his understanding.’⁴⁷ Dieser ‚final state‘ wird als Resultat fortlaufender Reduktionen verstanden, was als weitere, stillschweigende Voraussetzung das Postulat impliziert, dass Musik in streng hierarchischen Zusammenhängen gehört werde. In aufwendigen, fein verästelten und lückenlosen Baumstrukturen lassen sich ihre Analysen dementsprechend vollständig visualisieren – Grund genug, ihnen zu misstrauen.⁴⁸

Die Besonderheit der europäischen Klassik, nämlich die Tatsache, dass Vergleiche, und das bedeutet Abstraktionen, bis hin zur grossformalen Ebene von zentraler Bedeutung sind, scheint auf den ersten Blick ein Phänomen motivisch-thematischer Bezüge zu sein, ist aber auch aufs engste mit Taktmetrik und Taktordnung verbunden. Dies wird deutlich, wenn man sich deren Herkunft von Tanzsätzen vergegenwärtigt. Schon im 16. Jh. zeigten beispielsweise Pavanen eine streng symmetrische, geradzahlige Anlage, im Gegensatz zu polyphonen Werken derselben Zeit. Und in der zweiten Hälfte des 18. Jh. galt das Menuett als die Form, deren Beherrschung grundlegend sei für das kompositorische Handwerk und in der sich ein miniature alle grösseren

⁴⁴ Dahlhaus 2002, 579.

⁴⁵ Lerdahl und Jackendoff 1983, 2.

⁴⁶ Lerdahl und Jackendoff 1983, 1.

⁴⁷ Lerdahl und Jackendoff 1983, 4f.

⁴⁸ Cornelius Bradter weist in seiner Kritik der a priori vorausgesetzten strengen Hierarchie darauf hin, dass diese bei Noam Chomsky, an dessen Methodologie sich Lerdahl und Jackendoff explizit orientieren, nicht vorgebildet sei. Vielmehr sieht er sie im Kontext einer allgemeinen Euphorie für hierarchische Systeme in den USA der 60er und 70er (Bradter 1998, 144ff). Die Vermutung liegt nahe, dass mit der Verengung des Blicks auf die eigene Musikkultur nicht selten die Bereitschaft einherging, in einer fremden wie der indischen deren genaues Spiegelbild zu sehen.

Formen spiegeln.⁴⁹ Ein sechszehntaktiges Gebilde von vier mal vier Takten garantiert ein höchstes Mass an Voraushörbarkeit. Würde dieses ideale Gleichmass auf grössere Formen einfach übertragen, entstünde unerträgliche Langeweile. Die Abweichungen von der Quadratur erfüllen eine präzise formale Funktion, nämlich jene, die Grössenordnung der Voraushörbarkeit fortwährend zu ändern und so den Hörer zwischen lokaler und globaler Hörweise hin und her wechseln zu lassen. Genau auf diese Oszillation zielt die Formgestaltung der europäischen Klassik, nicht auf die globale Synopse, und auch nicht auf eine Aneinanderreihung einzelner Momente. Sie findet ihre Entsprechung in einem Modell vom Takt, dessen Akzentuierungen in verschiedenen Grössenordnungen sowohl innerhalb eines Taktes als auch taktübergreifend reproduziert werden können. Diesen Aspekt stellt die Punktnotation von Lerdahl und Jackendoff treffend dar.

Im Gegensatz dazu sind die *tāl* darauf angelegt, eine einzige Pulsationsebene, jene des *āvart*, und entsprechend einen einzigen metrischen Akzent, *sam*, vor allen anderen konstant hervorzuheben. Die Anzahl *āvart*, die zu einer Phrase zusammengefasst werden, ist dementsprechend keiner Norm wie der Quadratur der europäischen Klassik unterworfen, und es bestehen auf dieser Ebene auch keine Voraushörbarkeit und keine Erwartungen, mit denen gespielt werden könnte. Der globale Formverlauf ist ohnehin stark durch Konvention vorgezeichnet. Die individuellen künstlerischen Entscheide werden kaum auf dieser Ebene getroffen – was vermutlich einen zwischen Komposition und Interpretation geteilten Arbeitsprozess voraussetzen würde –, sondern überwiegend ad hoc und in lokalem Kontext.

Neue Musik

Zum Schluss noch eine ganz knappe und subjektive Einschätzung zur Relevanz der dargestellten Sachverhalte für heutiges Komponieren.

Die Verfahren der beiden Musiktraditionen sind in gewisser Weise komplementär: während die europäische Klassik von einem grössten gemeinsamen Nenner ausgeht, dem komponierten Takt, und diesen zu wechselnden grösseren Einheiten zusammenschliesst, dabei jedoch kaum je Pulsationen etabliert, die zu ihm ‚dissonieren‘ würden (Hemiolen als die Regel bestätigende Ausnahme), hält die nordindische Musik umgekehrt an einer Grösse fest, dem *tāl*, die kaum je zu übergeordneten Mustern gefügt, dafür aber durch die Einführung von nicht im Schema des *tāl* enthaltenen Pulsationsebenen (die *tihāī* sind hier nur eine Sonderform) auf vielfältigste und komplexeste Weise unterteilt wird. Eine Kombination der beiden Verfahrensweisen, unter Wahrung der Nachvollziehbarkeit für den Hörer, ist denkbar, und so liesse sich die Schönheit indischer rhythmischer Komplexität für ein europäisches Formdenken gewinnen. Phänomene wie ‚metrische Modulationen‘⁵⁰ oder isolierte N-Tolen⁵¹ finden sich in der Neuen Musik ohnehin nicht selten, doch könnte das Studium dieser bestehenden und höchst ausdifferenzierten Traditionen einen musikalisch effizienteren Umgang mit diesen Mitteln lehren.

⁴⁹ Vgl. Budday (1983, 82f), der Joseph Riepel, Heinrich Christoph Koch, sowie Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart erwähnt.

⁵⁰ Damit werden Tempowechsel bezeichnet, bei denen die Tempi in ganzzahligen Verhältnissen zueinander stehen und ein rhythmischer Wert des alten zu einem anderen rhythmischen Wert des neuen Tempos wird, also beispielsweise ein Triolensechzehntel im Tempo 100 zum Quintolensechzehntel im Tempo 120. Treffender wäre die Bezeichnung ‚Tempomodulation‘.

⁵¹ Damit sind Gruppen von N-Tolen gemeint, deren Anzahl Werte nicht gleich N oder ein Vielfaches von N ist, also beispielsweise 5 Triolenachtel, was sich durch einen entsprechenden Nenner in der Taktartbezeichnung ausdrücken lässt, für das genannte Beispiel also durch die Notation eines 5/12-Taktes.

Literaturverzeichnis

- Cornelius Bradter, *Die Generative Theorie der Tonalen Musik: Grundlagen und Entwicklungsimpulse durch F. Lerdaahl und R. Jackendoff*, Münster 1998.
- Wolfgang Budday, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel 1983.
- Martin Clayton, *Time in Indian Music*, Oxford 2000.
- Carl Dahlhaus, *Zur Kritik des Riemannschen Systems*, in: Ernst Apffel / Carl Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, München 1974.
- Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, 2. Teil*, in: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hg. von Hermann Danuser, (Bd. 4, 413-710), Kassel 2002.
- B. Chaitanya Deva, *An Introduction to Indian Music*, New Delhi 1973.
- Arthur Henry Fox Strangways, *The Music of Hindostan*, Oxford 1914 (1970).
- Nikhil Ghosh, *Fundamentals of Raga and Tala with a New System of Notation*, Bombay 1968.
- Robert S. Gottlieb, *The Major Traditions of North Indian Tablā Drumming*, München-Salzburg 1977.
- Nazir Ali Jairazbhoy, *The Rags of North Indian Music*, London 1971.
- Walter Junius, *Die tālas der Nordindischen Musik*, München-Salzburg 1983.
- Fred Lerdaahl / Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass. 1983.
- Emmie te Nijenhuis, *Indian Music: History and Structure*, Leiden 1974.
- Lewis Rowell, *The Idea of Music in India and the Ancient West*, in: V. Rantala, L. Rowell and E. Tarasti (eds.), *Essays on the Philosophy of Music (Acta Philosophica Fennica, Vol.43, 323-342)*, Helsinki 1988.
- Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, Chicago 1992.
- Neil Sorrell / Ram Narayan, *Indian music in performance: a practical introduction*, Manchester 1980.
- Gert-Matthias Wegner, *Die Tablā im Gharana des Ustad Munir Khan: Studien zum Trommelspiel in der nordindischen Kunstmusik*, Hamburg 1982.
- Gert-Matthias Wegner, *Vintage Tablā Repertory: Drum Compositions of North Indian Classical Music*, New Delhi 2004.
- Claudia Maurer Zenck, *Vom Takt: Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien 2001.