

# Indische Musik

Autor(en): **Macchioro, Vittorio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres**

Band (Jahr): **8 (1947)**

Heft 7-8

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955781>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Indische Musik

Ueber indische Musik kann man völlig entgegengesetzte Urteile lesen. Der eine hebt sie in den siebenten Himmel, — hier handelt es sich um Inder. Andere erklären sie für schauderhaft, das sind Europäer. Und zwischen beiden stehen diejenigen, die in alles vernarrt sind, was aus dem Orient kommt, sie für wunderschön erklären, ohne etwas davon zu verstehen. In Benares hatte ich Gelegenheit, mich ziemlich ernsthaft mit indischer Musik zu beschäftigen, besonders weil die dortige Universität, an der ich Religionsunterricht lehrte, eine Musikschule hat. Ich glaube also ohne große Selbsttäuschung ein wenig davon zu verstehen und Folgendes sagen zu dürfen.

Vor allem muß man sich von allen Vorstellungen frei machen, die bei uns mit der Idee der Musik verknüpft sind. Denn die indische Musik hat, wie wir gleich sehen werden, nicht das geringste mit den Prinzipien zu tun, auf welchen die europäische Musik aufgebaut ist. Erst wenn wir derart tabula rasa gemacht haben, können wir dieser neuen Spezies Musik auf den Leib rücken. Als Erstes bemerken wir, daß ihr jenes Element vollkommen fehlt, das für uns die Musik darstellt, d. h. sie überhaupt erst möglich macht: die Tonleiter. Die indische Musik kennt keine Tonleiter und folglich auch keine Töne. Ihr Rückgrat bilden die «raga», auf- und absteigende Themen, die nicht nach akustischen Gesetzen festgelegt sind, sondern von traditionellen Lehrvorstellungen. Die Zahl der «raga» ist nicht festgelegt, wie dies bei den Tonleitern der Fall ist, von denen es weder mehr noch weniger als die bekannten geben kann. Man kennt nicht einmal die Zahl der «raga». Ein indischer Kunstschriftsteller, Sarnagadeva, behauptet, es gäbe 164, während ein englischer Musikforscher, Pingler, 83 anführt. Es kann sogar vorkommen, daß ein berühmter Musiker eine neue raga «erfindet» und diese kanonisiert wird, so daß sie in die Tradition eingeht.

Die raga sind die Grundlage der gesamten indischen Musik, die ausschließlich darin besteht, diese zu variieren, zu verknüpfen und verbinden, ohne dabei neue Themen zu erfinden, sondern ausschließlich neue Variationen. Man könnte die gesamte europäische Musik eine Vielheit von Variationen über die 24 Tonleitern nennen. Danach ist es klar, daß alles, was die raga variiert und reicher macht, eine außerordentliche Wichtigkeit hat. So spielt in der Tat in der indischen Musik die «gamaka» eine hervorstechende Rolle, das heißt die Grazie, die Verzierung, die Variation, die Gruppierung und ähnliche Elemente. Die Originalität des Komponisten offenbart sich ausschließlich in der gamaka, in der der Komponist große Freiheit genießt. Er kann im Grunde alles damit anfangen, was er will, wenn er nur der raga treu bleibt. Ein recht lustiges Beispiel hierfür ereignete sich, als das berühmte indische Nationallied «Bande mataram» herausgebracht wurde. Jeder Einzelne führte uns vor Ohren, über wieviele gamaka er verfügte, so daß wir in den Straßen von Bombay und Calcutta die «Bande mataram» auf hundert verschiedene Variationen, je nach Laune, singen hörten. Man stelle sich vor, daß in einem

europäischen Land jeder seine eigene Nationalhymne mit Variationen singt, die ihm gerade in den Sinn kommen, und man wird eine Vorstellung von dem Abgrund haben, der hierin wie in hundert anderen Dingen das Abendland vom Orient trennt. Diese Unfähigkeit, ein Musikstück zu spielen, ohne auf das geheiligte Recht der gamaka zu verzichten, ist der Grund, weshalb in Indien keine Ensemble-Musik möglich ist. Es gibt weder Trios noch Quartette noch symphonische Musik, weil es unmöglich ist, einen Spieler zu veranlassen, seinen Musikpart ausschließlich so auszuführen, wie er vor ihm steht. Er muß unbedingt die gamaka hineinbringen.

Aber kehren wir zur raga zurück. Das Sanskrit-Wort «raga» bedeutet Gemütsstimmung, Leidenschaft. Tatsächlich ist jede raga mit einem bestimmten seelischen Zustand verknüpft, der durch diese ausgedrückt oder erweckt wird. Aus demselben Grunde ist jede raga an eine bestimmte Tageszeit gebunden, von der man annimmt, daß sie jenem seelischen Zustand am günstigsten entspricht. Nach dem alten indischen System wird der Tag in sechs Tageszeiten aufgeteilt, jede zu vier Stunden, und die raga verteilen sich auf diese Zeiträume. Um mich besser verständlich zu machen, will ich nach einem indischen Fachschriftsteller die Namen einiger raga zitieren — denn jede einzelne raga hat einen Namen — zugleich mit der Tageszeit, in der sie gespielt oder gesungen werden muß, und dem seelischen Zustand, dem sie entspricht: «Bhairavi — Morgen, traurig. Malkos — Nacht, Lachen. Todi — Morgen, Anbetung. Purvi — Abend, Geheimnis. Sriraga — Morgenröte, Betrachtung. Asavari — Abend, Zärtlichkeit». Man stelle sich vor, daß ein bestimmtes Thema von Beethoven nur am Morgen, eines von Haydn am Nachmittag und eines von Mozart am Abend gespielt würde, usw.!

Jede raga hat also ihren eigenen Namen. Diese Namen sind aber keineswegs musikalische Erklärungen, wie z. B. «Tonleiter in G-dur oder c-moll». Vielmehr handelt es sich hier um Eigennamen, als ob es lebende Wesen wären, um so mehr, als man unterscheidet zwischen männlichen raga und weiblichen (ragini), und daß sie Kinder haben, die man putra nennt. Ich erinnere mich an den Vortrag eines berühmten indischen Sängers, Omar Khan Nath, der von den raga genau wie von vielen lebenden Wesen sprach. «Bhairavi», sagte er, «ähnelte einem Mädchen von zwanzig Jahren, das gemeinsam mit seiner Freundin sein trauriges Herz ausschüttet. Todi ähnelte einer Frau zwischen dreißig und vierzig, deren Leidenschaften beherrscht und in ihrem Herzen verschlossen sind.» Diese Personifizierung ging so weit, daß man die raga als wirkliche Personen darstellte, die in herrlichen Gegenden als märchenhafte Gestalten wohnen. Im Museum von Calcutta gibt es eine ganze Serie von Miniaturen, die verschiedene raga als göttliche Wesen darstellen, in wunderschönen Gärten oder in Liebesgesprächen. Der Musikforscher Percy Brown spricht von «visualized music» und erinnert an Chopin, der durch seine Musik seine eigenen Phantasien sichtbar machte, und an Goethe, der die Musik nur dann schätzte, wenn er sie in Bildern ausdrücken konnte. Er erinnert auch an die Chippeway-Indianer, die ihre Lieder in Bildern kopieren.

All dies ist meilenweit von allem entfernt, was wir unter Musik verstehen. Es ist klar, daß die indische Musik aus völlig anderen Bedürfnissen entspringt und im geistigen Leben keine «musikalische» Funktion ausübt, wie wir sie verstehen. Man muß irgendeiner musikalischen Darbietung in Indien beiwohnen, um sich davon zu überzeugen. Sobald die Musik oder der Gesang beginnt, verfallen sowohl Hörer wie Ausübende in eine Art steigenden Wahnsinn. Die Spieler schwanken hin und her, wiegen und verbeugen sich, ihre Bewegungen werden immer lebhafter, sie lächeln vor sich hin. Ich erinnere mich an einen Studenten der Universität Benares, der mehrmals für mich sang oder spielte. Er schien sich mit einem unsichtbaren Wesen zu unterhalten und zu versuchen, ihm irgendetwas durch seinen Gesang oder seine Gesten verständlich zu machen. Ein anderer Student, der mir oft Gratisvorstellungen auf der Handtrommel gab, agitierte und schüttelte sich mit dem ganzen Körper, während er spielte. Bei uns geschieht so etwas nicht. Niemand von uns gerät in eine derartige körperliche Erregung beim Anhören von vier Noten oder beim bloßen Klang einer Trommel.

Wie läßt sich das erklären? Es fällt einem die Theorie des Franzosen Combarieux ein, der die Musik aus der Magie ableitet. In Indien drängt sich diese Theorie von selbst auf. Man vergesse nicht, daß Indien das typische Land der Schlangenbeschwörungen, des Regnen-Lassens und ähnlichem durch magische Cantilenen ist. Man erzählt sich von einer Trommel, die, wenn sie auf der einen Seite geschlagen wurde, alle zu Feinden machte, und auf der anderen zu Freunden; ein Sänger erhielt einmal vom Kaiser den Befehl, am hellen Tage eine nächtliche raga zu singen, und sofort entstand nächtliche Dunkelheit, soweit seine Stimme reichte; von der raga Dipak behauptet man, sie könne Feuer hervorrufen, die raga Meghmaller Regen. Das sind natürlich Legenden; aber Geschichten von Gesängen, die Schlangen beschwören oder regnen lassen, werden uns von ernsthaften Leuten erzählt. Im übrigen habe ich in Indien vielen musikalischen Darbietungen der verschiedensten Art beige-wohnt und immer den Eindruck gehabt, daß es sich dabei um magische Darstellungen handle. Das Verhalten der Hörer wie der Ausführenden zeigte eine seltsame Erregung, die ich mir nicht durch die Musik allein erklären konnte. Sobald die Musik begann, auch die denkbar kümmerlichste, fingen die Leute an zu lächeln, den Kopf zu wiegen, nach dem Rhythmus in die Hände zu klatschen; die Spieler gerieten augenscheinlich in steigende Erregung, die sich bis zur Ekstase steigerte, ihr Gesichtsausdruck veränderte sich, alles an ihnen geriet in Bewegung. Wenn man die scheinbare Leidenschaftslosigkeit gewisser großer europäischer Musiker wie Paderewsky oder Heifetz mit der Raserei eines indischen Trommelschlägers vergleicht, so kommt man zu dem Schluß, sich einem völlig unerklärlichen Phänomen gegenüber zu befinden.

All das wird noch bestätigt durch die außergewöhnliche Rolle, die in der indischen Musik ein Instrument spielt, das bei uns gar keinen eigentlichen musikalischen Charakter hat, und das andererseits bei allen Völkern während magischer oder beschwörender Zeremonien verwendet wird: die Trommel in ihren

verschiedenen Formen. In Indien gilt die Trommel, die bei uns im allgemeinen nur zur Unterstreichung des Rhythmus gebraucht wird, als der König der Instrumente. Im antiken Indien nahm sie einen Ehrenplatz ein, auf einem Sessel, auf dem sonst niemand anders sitzen durfte. Sie wurde mit Blumen geschmückt und parfümiert wie eine Gottheit. Ein tüchtiger Trommelschläger nimmt in Indien den Rang eines europäischen großen Violinisten oder Pianisten ein und wird auch dementsprechend bezahlt. Es gibt zahlreiche Trommel-Solokonzerte, in denen die Hörer in Ekstase geraten wie bei uns bei einer Solosonate von Bach. Bei musikalischen Darbietungen von zwei oder drei Instrumenten, von denen eines selbstverständlich eine Trommel ist, feuert diese die andern an, reißt sie mit sich fort, gibt das Tempo an und sammelt auch den Beifall ein, — wie bei uns der Primgeiger.

Nur wenn man erkennt, daß in der indischen Musik ein starkes magisches Element wirksam ist, kann man all das verstehen. Sie entsteht, wenn mich nicht alles täuscht, aus einem Rest uralter seelischer Zustände, die lebendig und wirksam geblieben sind, und die sich ebenso in der Magie, im Fakirismus und anderen Phänomenen finden. Das widerspricht nicht der Theorie, daß die Musik aus der Magie entstanden sei, und beweist nur, daß im Abendland sich die Musik sehr frühzeitig von ihrem magischen Ursprung getrennt hat, während im Orient, wo die magische Denkweise immer lebendig geblieben ist, sie das geblieben ist, was sie früher war: eine Manifestierung dessen, was ich den «magischen Augenblick» der Menschheit nennen möchte.

Vittorio Macchioro.

## APHORISMEN

Wer Musica verachten tut, der ist nit wert, sie z'hören gut.  
(Alter Spruch.)

\*

Musik ist Poesie der Luft.  
(Jean Paul.)

\*

Es ist des Lernens kein Ende.  
(Robert Schumann.)

\*

## Sektionsnachrichten. — Nouvelles des Sections.

**Orchester der Eisenbahner Bern.** Unserem Orchester wurde die große Ehre zuteil, am 26. Juni in Luzern am offiziellen Bankett des Internationalen Eisenbahnkongresses die Tafelmusik bestreiten und am anschließenden

volkstümlichen Abend den orchestra- len Teil übernehmen zu dürfen. Wir fuhren um 13.28 Uhr von Bern weg, hielten sofort nach Ankunft in Luzern eine Hauptprobe ab und wirkten von 19.30 Uhr bis um Mitternacht im