

Ethnomusikologie und Transcultural Music Studies

Birgit Abels (Dortmund)

»Ranting in English, Chanting in Sanskrit«

Musikalische Adaptionsmechanismen als Spuren (post)kolonialer Identitätskonstruktion: Das Beispiel des Harmoniums in Indien*

Das Harmonium ist nicht eines der weitverbreitetsten melodiefähigen Begleitinstrumente in der klassischen nordindischen Musik, es ist das verbreitetste. Es wird als Sekundärinstrument in der Standardbesetzung Gesangssolist, melodiefähiges Begleitinstrument und Rhythmusinstrument verwendet und hat in dieser Funktion die indigenen Instrumente, vor allem das Streichinstrument *Sarangi*, über die Zeit in den Hintergrund gedrängt. Aber auch wenn es sehr präsent und unter Musikern offenkundig beliebt ist, so ist es doch alles andere als unumstritten. In Diskussionen unter Musikern sowie im öffentlichen Raum wird ihm immer wieder vorgeworfen, es habe eigentlich immer eine mit dem indischen *Rāga*-System inkompatible Stimmung, es könne die für bestimmte *Rāgas* essentiellen Ornamente nicht realisieren und es sei zudem ein importiertes Instrument – ein Punkt, dessen Bedeutung im Laufe der Zeit zwar stark zurückgegangen ist, der aber dennoch bisweilen angeführt wird.

All diese Gegenargumente hält die große Mehrzahl der Vokalist:innen, die nämlich das Harmonium als Begleitinstrument im Melodiebereich benutzen, für wenig schlagkräftig: Sie verwenden es schlichtweg trotzdem. Die entscheidenden Vorteile, die diese Musiker:innen in der Regel im Harmonium sehen und die sie dazu veranlassen, es aus musikalischen Gründen zu verwenden, liegen in der vokalnahen Klangfarbe der Durchschlagzungen, in dem im Vergleich zu anderen Instrumenten großen Lautstärkepotential des Instruments und insbesondere in seiner Praktikabilität: Es braucht im Gegensatz zu der bis zu dreißig-

* Der Titel »Ranting in English, Chanting in Sanskrit« wurde inspiriert von einem Essay von Gurcharan Das, der in seinem Buch *India Unbound. From Independence to the Global Information Age*, Neu Delhi 2002, erschien. Vgl. Teil 1, Kapitel 1.

Dieser Artikel basiert auf den Ergebnissen meiner Magisterarbeit *Das Harmonium in Nordindien. Musikalische und soziale Aspekte eines »importierten« Musikinstruments*, eingereicht an der Ruhr-Universität Bochum 2003. Die für diese Arbeit notwendige Feldforschung wurde durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) finanziert, dem an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

saitigen *Sarangi* nicht zeitaufwändig gestimmt zu werden, es hält seine Stimmung auch bei wechselhaften Klimabedingungen, ist gut transportabel und bis zu einem gewissen Grad klangfarbentechnisch an die individuelle Singstimme anpassbar.

Vereinfacht dargestellt stehen sich also zwei Parteien mit einer konträren Auffassung gegenüber. Beide Gruppen vertreten ihre Meinungen, jedoch teilweise durch unterschiedliche Kommunikationskanäle: Musiker nutzen das Medium Musik, Theoretiker und Publizisten die Presse und andere Publikationen. Im Kern dieses Disputs, der übrigens heute so aktuell wie vor neunzig Jahren ist, liegt die Frage, ob das Harmonium überhaupt in der Lage sei, indische Musik wiederzugeben.

Zur Geschichte des Harmoniums in Indien

In der europäisch-amerikanischen, aber ebenso in der indischen musikwissenschaftlichen Literatur findet sich immer wieder die Behauptung, das Harmonium sei mit Missionaren nach Indien gekommen. Es scheint bei näherer Betrachtung der Quellen jedoch plausibler, dass das Instrument einen gänzlich anderen Weg genommen hat. Klaviaturinstrumente waren schon vor dem 20. Jahrhundert in Indien bekannt: Schon den Mogulherrschern sind zum Teil aufwändige Tasteninstrumente als Präsente offeriert worden,¹ und dies deutet jenseits der Frage nach der Vertrautheit mit den Tasteninstrumenten auf die repräsentative Funktion hin, die die Klaviaturinstrumente zu jener Zeit innehatten. Sie waren zu Prestigeobjekten avanciert und symbolisierten die europäische Kultur in einem Grad, der sie zum diplomatischen Geschenk qualifizierte. Klaviaturinstrumente jedweder Art waren also zu einem gewissen Grad Träger und Vermittler der europäischen Kultur.

Eine noch engere Verknüpfung von Musikinstrument und kultureller Identität liegt in der Situation, wie sich diese dann den frühen britischen Siedlern in den indischen Kolonien stellte. Sie waren eine ausgesprochen wohlhabende Minorität, die die kulturelle Vergangenheit und Gegenwart Indiens erst sehr viel später überhaupt wahrnehmen sollte. Die britischen *settler* sahen sich zunächst einmal einem angenommenen Barbarentum gegenüber, dem sie selbst eine ›Hochkultur‹ entgegensetzen hatten. Häusliche Musikerziehung und -ausübung boomte dementsprechend in den europäischen Haushalten der ersten britischen Niederlassungen.²

Für das Harmonium bedeutete dies zunächst nichts weiter als eine günstige Ausgangslage: Die potentielle Käuferklientel – die Europäer in Indien – war aktiv im häuslichen Musikbereich. Darüber hinaus aber öffnete diese Situation den Instrumentenmarkt auch für instrumentenbautechnische Neuentwicklungen, wie dies die Importzahlen von Musikinstrumenten belegen: Novitäten waren heiß begehrt, und dies galt für Güter in nahezu jedem Bereich. Dies ist ein allgemeines Phänomen der Kolonial- und Diasporageschichte, so dass man vermuten könnte, dass diese von völlig außermusikalischen Aspekten ge-

1 Zu unterschiedlichen Zeiten lassen sich Orgeln, Cembali und Virginalen nachweisen. Vgl. Ian Woodfield, »The Keyboard Recital in Oriental Diplomacy, 1520–1620«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990), S. 33–62, hier: S. 33 und S. 46.

2 Vgl. Ian Woodfield, *Music of the Raj. A Social and Economic History of Music in Late Eighteenth-Century Anglo-Indian Society*, Oxford 2000.

tragene Grundeinstellung zu einer außergewöhnlichen Aufgeschlossenheit gegenüber Innovationen führte und damit der Verbreitung eines neuen Instruments wie dem Harmonium anfänglich den Weg ebnete.

Das europäische Harmonium wurde 1842 von Alexandre Debain in Paris patentiert und traf, einmal nach Indien exportiert, wie oben skizziert, einen fruchtbaren Boden vor. Es war aber nicht nur neu und schick – letzteres ein Attribut, das aus heutiger Perspektive ein wenig merkwürdig anmutet –, sondern es bot auch handfeste Vorteile gegenüber anderen Instrumenten, die zur Hausmusik in den Kolonien herangezogen wurden: Es war stimmfest und vertrug hohe Luftfeuchtigkeit sowie abrupten Klimawechsel oder sogar Termiten deutlich besser als etwa Klaviere oder Cembali.

In den 1880er Jahren setzte dann der verstärkte Import von Harmoniuminstrumenten ein – zunächst aus Großbritannien, später auch aus den USA. In diesem Zusammenhang entstanden indische Firmen, die mit Instrumenten handelten, so auch mit Harmonien. Von ihnen wurden die importierten Instrumente zwar auch an Missionare weiterverkauft, primär aber an die »elites of Indian homes«³. Gemeint sind hiermit zunächst die Familien des britischen *Raj*, also die europäischen Haushalte der höheren Sozialschicht, dann aber besonders im Falle der Kalkuttaer Firmen auch die Angehörigen des *Brabmo Samaj*, jene reformatorisch-religiösen Vereinigung mit Sitz in Bengalen, deren progressive Mitglieder durchgängig von europäischem Gedankengut und dem entsprechenden Bildungskanon geprägt waren.⁴ Der *Brabmo Samaj* nutzte das Harmonium zur Liedbegleitung bei religiösen Zusammenkünften sowie zur Ausübung von europäischer bzw. europäisch orientierter Musik im privaten Bereich. Die Gruppierung kann in dieser Frühphase der Verbreitung des Harmoniums als Bindeglied zwischen britischen und indischen Zirkeln betrachtet werden.

Was die Missionstätigkeit betrifft, so trat das Harmonium mancherorts im Rahmen der kirchlichen Gebrauchsmusik der Missionsstationen auf. In Ermangelung einer Kirchenorgel bot sich das Harmonium als Begleitinstrument, als Substitut an: Es war vergleichsweise gut zu transportieren, man brauchte keinen Kalkanten etc. Aber trotzdem weisen die Quellen und auch die Verkaufszahlen der Händler darauf hin,⁵ dass in diesem Bereich andere Instrumente (insbesondere Portative und Akkordeons) deutlich stärker Verwendung fanden; darüber hinaus begannen die Absatzzahlen der Missionsstationen erst in den späten 1890er Jahren signifikant zu werden.

Im weiteren Verlauf der Entwicklung sollten regionale wandernde Theatertruppen entscheidend zur Verbreitung des Harmoniums beitragen, etwa das Marathi-Theater. Theatermusiker waren häufig auch Musiker im Sinne der klassischen Musiktradition Nordindiens, und so erklärt es sich, dass das Harmonium so rasch den Übergang von den eher volkstümlichen in die klassischen Genres, insbesondere *Thumri* und *Khyal*, fand: Mit dem langsamen Zusammenbruch des Mogulreichs im 19. Jahrhundert und seinem

3 Die Informationen und das Zitat (»elites of Indian homes«) stammen von Pratap Gosh, Direktor von Dwarin & Son Ltd., Kalkutta aus einem Gespräch vom 16. 5. 2003 sowie vom 1997 gedruckten firmeneigenen Werbezettel *Dwarin Made It First in the World – Dwarin Does It Best in the World*.

4 Rabindranath Tagore war ein prominentes Mitglied dieser Vereinigung; der *Brabmo Samaj* wird in einigen seiner Romane beschrieben, so zum Beispiel in *Gora*.

5 Hier bezogen auf: Dwarin & Son Ltd., Kalkutta und Pakrashi & Co, Kalkutta.

offiziellen Ende durch die Krönung von Königin Victoria zur Kaiserin von Indien 1877 brach auch das intensive Mäzenatentum an den indischen Höfen zusammen, wodurch das wirtschaftliche Umfeld der anderen potentiellen Begleiter, insbesondere der *Sarangiyas* (der Sarangspieler), wegbrach. Die *Sarangiyas* stellten im Grunde genommen eine Musikerzunft dar, die strengen dynastischen Regeln unterlag und deren musikalischer Einfluss nicht unterschätzt werden darf. Obschon ihr Renommee durch den Kontakt mit den je nach musikalischem Genre als leichte Mädchen angesehenen Sängerinnen eher dürftig war: Ihnen oblag die Ausbildung der Sängerinnen am Hof und damit die Repertoirepflege. Mit dem Verschwinden der Mogulhöfe aber wurden sie zu Solisten, denen erstmalig auch entsprechende Anerkennung entgegengebracht wurde, so dass sie sich nicht mehr widerspruchslos der Hierarchie beugen mussten: zuvor hatten sie als musikalische Begleiter nur eine tiefstehende Position innegehabt. Anders die Harmoniumspieler: Wohl wissend, dass ihr Instrument sowohl neu als auch nicht immer der von der Theorie geforderten Akkuratess gewachsen war, ordneten sie sich unter, und hierbei handelte es sich nicht nur um ein äußeres Unterordnen, sondern auch um ein musikalisches. Die Pluspunkte des Harmoniums aus Sicht der Sänger – das Durchschlagzungentimbre, das mit der Singstimme bisweilen hervorragende Schmelzklänge ergibt, seine Robustheit etc. – machten das Instrument in diesem Zusammenhang nicht zur schlechteren Alternative, sondern zur besseren Wahl. Die These, das Harmonium sei den indischen Musikern oktroyiert worden, scheint in Anbetracht dieser Entwicklung wenig plausibel; vielmehr handelt es sich um eine aktive Aneignung des Instruments seitens der Musiker.

In dieser Frühzeit – dem ausgehenden 19. Jahrhundert – war es die europäische Form des Harmoniums, die sich verbreitete. Das heute als ›indisches Harmonium‹ bekannte Instrument hingegen hat ein modifiziertes Äußeres: Der Balg befindet sich an der Rückseite des Instruments, wo er mit der linken Hand gepumpt wird; und da es für das Musizieren im Sitzen auf dem Boden gedacht ist, verfügt das Instrument nicht über Beine bzw. über einen entsprechenden Unterbau. Das Instrument wurde also an die Alltagsbedürfnisse eines indischen Musikers angepasst. Vom technischen Prinzip her entsprechen sich das europäische und das indische Harmonium weitgehend. Was das Windsystem betrifft, so sind die meisten indischen Harmonien Druckwindharmonien. Es gibt allerdings auch Saugwindinstrumente.⁶ Der Umbau des europäischen in ein indisches Harmonium wird im Allgemeinen auf das Jahr 1875 zurückgeführt und Dwarkanath Ghosh (Kalkutta) zugeschrieben, der aus einer Familie stammte, die Musikinstrumente importierte und vertrieb.

Zur musikalischen Verwendung

Das Timbre eines Begleitinstrumentes (oder in selteneren Fällen: das der Stimme des Begleitsängers) soll in der indischen Kunstmusik der Klangfarbe der Solostimme so ähnlich wie möglich sein, ohne mit ihr zu konkurrieren; der intendierte Gesamtklang kann als eine imitative Heterophonie zwischen dem untergeordneten Begleiter und der führenden Gesangsstimme bezeichnet werden.

6 Pratap Gosh, Gespräch in Kalkutta am 16.5.2003.

Ich möchte hier lediglich zwei »neuralgische Punkte« bezüglich der Verwendung des Harmoniums anführen, die die Gegner des Instruments häufig ansprechen, um die Inkompatibilität des Harmoniums mit der klassischen Musik zu belegen: zum einen die Stimmung der Instrumente, zum anderen die Ausführung bestimmter Ornamente, deren korrekte Realisierung von essentieller Wichtigkeit für die Darstellung bestimmter *Rāgas* ist.

Zur Stimmung

Die Frage nach einer verbindlichen Intervallunterteilung der indischen Oktave stellt indische Musiker wie Musikwissenschaftler vor ein Dilemma. Einerseits werden die theoretischen Skalensysteme der indischen Antike mit all ihren mikrotonalen Feinheiten als das Ideal für die Gegenwartsmusik betrachtet – ein Ideal, das mit der temperierten zwölfstufigen Stimmung nicht viel gemein hat. Andererseits haben Messungen der von Sängern und Instrumentalisten verwendeten Skalen ergeben, dass Anspruch und Wirklichkeit hier divergieren.⁷ Die Messergebnisse bestätigen, dass es offensichtlich kein exakt-einheitliches Bezugssystem gibt, bzw. dass, so es eines gibt, es aber auf unterschiedliche Art und Weise interpretiert wird.

Nach Auskunft meiner Gesprächspartner in Indien sind die heute gängigsten Harmoniumstimmungen die reine Stimmung, oder aber eine temperierte Stimmung, die mit leicht tiefer dritter Stufe (*Gā*) gestimmt ist – also eine Hybridform aus reiner und temperierter Stimmung. Die Messung der Stimmungen von den zwei Instrumenten, deren Hersteller jeweils angegeben haben, dass ihre Instrumente rein und nach Gehör gestimmt worden seien, haben ergeben, dass es sich keinesfalls um rein gestimmte Instrumente handelt, sondern um Instrumente, bei denen die Orientierungsskala die temperierte ist.⁸ Die Abweichungen der Instrumente von der temperierten Skala betragen durchschnittlich fünf Cent. Auch wenn Alexander Ellis eine solche Größe als »gut wahrnehmbar« bezeichnet, so zeigt doch die Erfahrung mit Frequenzanalysen insbesondere im musikethnologischen Bereich,⁹ dass eine solche Diskrepanz fast irrelevant ist und darüber hinaus im musikalisch-funktionalen Kontext durch das Phänomen des »Zurechthörens« ausgeglichen werden kann. Hieraus kann man nun aber nicht schließen, dass die Intonation willkürlich gehandhabt würde; vielmehr bleibt die Intonation beider Instrumente immer nah genug an der für die Musiker unterschiedlicher Schulen geltenden Referenzskala, weicht aber genügend ab, um die verschiedenen Tonhöhenvorstellungen unter einen Hut zu bringen.

7 Vgl. Nazir Ali Jairazbhoy, »Intonation in Present-Day North Indian Classical Music«, in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 26 (1963), S. 119–132, sowie Mark Levy, *Intonation in North Indian Music. A Select Comparison of Theories with Contemporary Practice*, Neu Delhi 1982.

8 Die Messungen bestätigen die Ergebnisse von Jonas Braasch und Gregor Klinke. Vgl. Jonas Braasch und Gregor Klinke, »... That Bane of Indian Music – Das Harmonium in Indien«, in: *Harmonium und Handharmonika. 20. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 19. bis 21. November 1999*, hrsg. von Monika Lustig (= Michaelsteiner Konferenzberichte 62), Blankenburg 2002, S. 83–100.

9 Alexander J. Ellis, »Über die Tonleitern verschiedener Völker«, übers. von Erich M. von Hornbostel, o. O. o. J. [vermutlich 1885 oder 1886], S. 8. Originaltext in: *Journal of the Society of the Arts* Nr. 1688, Bd. 33 (27.3.1885).

10 Siehe z. B. Frans Fransson, Johan Sundberg und Per Tjernlund, »The Scale in Played Music«, in: *STMf* 56 (1974), S. 49–54.

Ermöglicht wird die Verwendung dieser ›Zwischenform‹ der Stimmung nur dadurch, dass das Harmonium nicht Träger der musikalischen Entwicklung ist. Das Harmonium ist das Begleitinstrument, das der musikalischen Entwicklung folgt, das sie aber keinesfalls bestimmt. Es ist dem Solisten stets untergeordnet – und eben deshalb muss seine Stimmung nicht perfekt, sondern nur akzeptabel sein, weil die Intonation des Solisten selbstverständlich der jeweiligen Schule entsprechend exakt sein muss.

Zur Ausführung von Ornamenten – zwei Beispiele

Andolan

Der *Andolan* ist eine langsame Oszillation auf einer distinkten Tonhöhe. Auch wenn dieses Ornament häufig in Verbindung mit ›Zwischentönen‹ auftritt, ist es sehr schwierig, es auf einer Klaviatur nachzuahmen. Deshalb verzichten viele Musiker auch darauf, sich an einer Kopie zu versuchen und greifen auf ein Substitut zurück, wie etwa im folgenden Notenbeispiel.¹¹



Notenbeispiel: Kompensierung eines *Andolan* durch Mehrklänge; damit gleichzeitige Betonung des *Samvaadi Re*, Jyoti Goho am Harmonium (untere Zeile) begleitet den Sänger Vijay Kichlu

Dieses Beispiel entstammt einer Transkription einer Interpretation des *Rāga Bhairav*. Konstitutiver Bestandteil von *Bhairav* ist der *Andolan* auf *Vaadi* und *Samvaadi*, *Dha* und *Re*; Harmoniumbegleiter Jyoti Goho ersetzt den *Andolan* in seiner Begleitung durch den Mehrklang aus den gleichzeitig gehaltenen Tönen *Sa*, *Ma* und *Pa*. In diesem konkreten Beispiel kommen also gleich zwei ›Gründe‹ für die Verwendung einer Dissonanz zusammen: *Re* ist als *Samvaadi* in *Bhairav* eine besonders hervorzuhebende Stufe und verlangt gleichzeitig nach einem *Andolan*.¹² Eine weitere häufig angewandte Technik ist das schnelle Umspielen des Tones, auf dem der *Andolan* ›stattfindet‹; eine Methode, mittels derer mehrere Ornamente ausgeglichen werden.

Meend

Mit dem Begriff *Meend* sind verschiedene Formen eines Glissando zwischen zwei Tonstufen gemeint. Im engeren Sinne meint der Begriff ein langsam ausgeführtes Glissando, wobei es für bestimmte schnellere Formen eigene Fachtermini gibt. Jede dieser Möglichkeiten transportiert eine distinkte semantische Bedeutung.¹³ Es ist offenkundig, dass

11 Transkription von John Napier, *Sangat. Melodic Accompaniment in North Indian Vocal Music*, 2 Bde., PhD Diss. University of Sydney 2001.

12 Transkription ebd., Bd. 2, S. 522.

das Harmonium diese feinen Nuancen, derer sich die Singstimme bedient, nicht ausdrücken kann – es kann also nur um eine funktional geringer differenzierte Wiedergabe gehen, durch die die musikalische Aussagekraft verringert wird. Konzeptuell berührt ein *Meend* jeden Mikroton, der zwischen dem Ausgangs- und Zielton liegt und damit durchaus auch *Rāga*-fremde Töne, so dass auch ein Harmoniumspieler bei der Reproduktion dieses Ornaments mitunter leiterfremde Töne anschlägt. Musiker setzen je nach musikalischem Zusammenhang verschiedene Techniken ein:

1. Das gleichzeitige Anschlagen von zwei oder mehr nahe beieinander liegenden Tönen produziert einen Klang, der »something like a meend«¹⁴ suggeriert. Werden nur zwei Töne zeitgleich angeschlagen, so handelt es sich immer um einen geringen Tonabstand; bei Abständen, die eine Quarte übersteigen, wird meist eine Cluster-ähnliche Technik eingesetzt.

2. Handelt es sich bei dem Rahmenintervall um ein besonders großes, etwa eine Septime oder Oktave, so füllen Harmoniumbegleiter den Zwischenraum häufig mit einem kleinen unter Umständen auch einfach rhythmisierten Motiv, dessen Duktus linear nach unten bzw. nach oben weist. Es wird also nicht versucht, sich dem Klangphänomen *Meend* anzunähern.

3. Bisweilen ignorieren Begleiter den zu imitierenden *Meend*. »Folgt« der Begleiter dem Solisten z. B. in großer zeitlicher Nähe, so kommt es vor, dass der Begleiter den Zielton »vorausahnt«, gänzlich auf die *Meend*-Reproduktion verzichtet und lediglich gleichzeitig mit dem Solisten auf dem Finalton des Glissandos »landet«.

4. Handelt es sich um einen *Meend* von geringer funktionaler Bedeutung, so wird bisweilen einfach angedeutet, dass der Ton von unten angespielt wird; beispielsweise durch einen Mordent.

Unabhängig von der Frage, ob diese Strategien nun überzeugen können oder nicht, zeigt die Spielpraxis, dass diese Methoden dem Anspruch der meisten Musiker Genüge tun. Musiker, die dies auch verbal bestätigen, verweisen stets darauf, dass das Korrektiv der Singstimme schließlich jederzeit gegeben und dadurch die *Rāga*-Umsetzung gewährleistet sei.

Die Verwendung des Harmoniums stellt für den außen stehenden Betrachter, so scheint es, zunächst eine schlichte Übernahme eines europäischen Instruments dar, eines Instruments, das »systeminkompatibel« mit indischer Musik ist, aber dennoch scheinbar unhinterfragt im Rahmen einer allgemeinen Tendenz zur »Verwestlichung« adaptiert wurde – »ranting in English«. Bei näherer Betrachtung jedoch stellt sich heraus, dass der europäische Import »Harmonium« auf eine Weise eingesetzt wird, die urindisch ist: Natürlich entspricht die Zwölfstufigkeit der Klaviatur nicht dem indischen System, und ein Sänger, der sich ausschließlich dieses Tonvorrats bedienen sollte, ist undenkbar. Es ist die untergeordnete Funktion des Harmoniums, die dem Instrument seine Schwächen »verzeiht« und mehr noch, sie geradezu verlangt, um auf sublimen Art und Weise eine urindische Komponente des indischen Musizierens (und Lebens) wieder an den ihr angestammten Platz zu bringen – eine Eigenschaft der Sozialordnung, die im Rahmen der Umwälzungen durch die koloniale Präsenz alles andere als gerne gesehen war: die Hierarchie.

13 Vgl. Wim van der Meer, *Hindustani Music in the 20th Century*, Den Haag 1980, S. 38f.

14 Gespräche mit Arawind Thatte, 5.4.2003 in Pune, Jitendra Gore, 9.4.2003 in Mumbai, Veena Sahasrabuddhe, 7.4.2003 in Mumbai.