
Indiase muziek I

1. GESCHIEDENIS

De geschiedenis van de Indische muziek gaat zeer ver terug. Bij opgravingen in de Indusvallei vond men fluiten, trommels en snaarinstrumenten. Uit vele bronnen blijkt dat de Ariërs die in Indië leefden rond 1000 v.C. liederen zongen die verschillende tonen bevatten voor het volbrengen van een religieuze ceremonie.

In de Vedische geschriften refereert men naar verschillende instrumenten, trommels, liederen en dansen en ook naar de Vedische muziek zelf. De recitaties van de Vedas werden op een melodie gezet, vooral de Sāma Veda en men gelooft dat dit de wortel is van de Indische klassieke muziek.

De mythologie vertelt ons dat Śiva, de heer der yogis, op een dag een muzikale lofprijzing wilde uiten. Hij ging naar het woud en sneed daar een stuk bamboe. Hij nam vervolgens twee pompoenen, holde ze uit en bond ze aan het bamboe. Hij maakte darmsnaren van dieren en die bevestigde hij aan het instrument. Op deze manier maakte hij de eerste vina en hij oefende erop in de eenzaamheid, en de vogels en de herten in het woud kwamen naar Hem luisteren. Toen zijn gezellin Pārvatī dit alles zag, nam zij twee helften van een pompoen en schiep een ander soort vina, de Sarasvatī-vina.

2. ENKELE BRONNEN

De eerste historische bemerkenswaardige figuur was "Nārada". Van deze man wordt verteld dat hij zeer met zichzelf was ingenomen omwille van zijn muzikaliteit. Hij meende dat hij het volledige meesterschap had verworven over de theorie en de praktijk. Viṣṇu besloot hem

een lesje te geven in de bescheidenheid, een voor musici onontbeerlijke deugd, en hij bracht Nārada hiervoor naar de hogere sferen. Daar aangekomen zagen ze beiden de hele ruimte vol met mannen en vrouwen met verwrongen en gebroken lichaamsdelen, huilend en weeklagend over hun toestand. Viṣṇu ging naar hen toe en vroeg wat er scheelde en zij vertelden dat ze de geesten waren van de ragas en de raginis, geschapen door Śiva en dat een zekere Nārada die van muziek niks begreep hen zo had toegetakeld door fout te zingen. Tenzij een goede en begaafde muzikant hen kon helen door een juiste uitvoering, zouden ze nooit meer kunnen genezen.

Nārada was zeer beschaamd en vroeg Viṣṇu vergeving voor zijn ijdelheid.

Vermoedelijk waren er echter een drietal auteurs die men nu kent onder deze naam Nārada, hoewel sommigen beweren dat het eerder een titel is. Een van deze schrijvers, de auteur van de Nāradiya śhīkṣa (omstreeks het begin van onze tijdrekening) is een van de eerste schrijvers over profane muziek. Dit werk behandelt in detail de principes en technieken van Vedische en post-Vedische muziek.

Rond de tweede eeuw leefde een zekere "Bharata" die een handboek schreef over dans en theater, de: "Bhārata Nāṭya Śāstra" (waarvandaan "Bhārata Nāṭyam" de naam van de dansstijl). Het is nog steeds een zeer gerespecteerd werk, niet alleen voor dans maar ook in verband met muziektheorie. Zoals in het geval van Nārada gelooft men dat er meerdere Bharatas zijn en enkelen beweren ook hier dat het zou gaan om een titel voor grote dansers-akteurs. In het boek wordt gehandeld over alles wat verband heeft met de scène en zes hoofdstukken zijn integraal aan muziek gewijd: hij beschrijft instrumenten, de plaats van de spelers, het stemmen van de instrumenten, de vokale oefeningen voor de zanger en samenspel.

Uit deze werken kunnen we afleiden dat de Indische muziek van dat moment al een hele evolutie achter de rug had en al enkele vernieuwingsbewegingen had gekend. De stijl in de tijd van Bharata is bekend als Gandharva muziek, dit was religieuze muziek. Na Bharata vond er een renaissance plaats en deze keer werd de beweging gestart door Matanga, auteur van de "Brihaddeshī" een werk over regionale muzikale vormen. Deze "Deshī" muziek, die profaan was bracht nieuwe ragas en liederen voort, en gebruikte meer instrumenten. Toen de Gandharvamuziek iets minder populair werd, won de Deshī-muziek

INDIASE MUZIEK

aan belangstelling. Deze volkse vormen werden echter wel op de klassieke manier gespeeld. Dit was op zijn beurt een stijl op basis waarvan een nieuwe renaissance zich ontwikkelde.



Amīr Khusrau (links) en Miān Tān Sen

Men ziet dat Indische muziek konstant in evolutie is en elke stijl wordt steeds weer opgenomen in iets nieuws: deze muziek heeft een diepe gelaagdheid. Een overzicht van tien eeuwen muziek geeft de Sangīta Ratnakāra in de dertiende eeuw, geschreven door Sarangadeva, een nog steeds geraadpleegd werk. En vlak na de tijd van Sarangadeva leefde er een zeer groot vernieuwer en genie, "Amir Khusrau". Deze man was niet alleen een ongeëvenaarde muzikant maar tegelijkertijd dichter en staatsman. Hij ontwikkelde enige Hindoestaanse nieuwigheden zoals de sitar, min of meer in zijn hedendaagse vorm. Vermoedelijk bestond er reeds een soort sitar voor Khusraus tijd, maar hij maakte de fretten (ijzeren dwarslatjes op de arm waarover de snaren gespannen zijn) verschuifbaar, zodat naar keuze, halve of hele toonintervallen verkregen werden. Voor Amir Khusraus tijd werden alle liederen in Sanskriet gezongen. In zijn tijd werd dit Braj, een Hindi dialect uit de streek van Vrindāvan en Mathura. Van hem zou ook de

basis voor de Khyāl zangstijl afkomstig zijn, een stijl die ook nu nog grote populariteit geniet.

De periode na Amir Khusrau is eigenaardig genoeg bekend als de duistere periode van de Indische muziek. De veelvuldige oorlogen stopten het kulturele proces voor ongeveer tweehonderd jaar. Maar tegelijk met de Europese Renaissance in de vijftiende en zestiende eeuw kwam de revival van de Indische muziek.

Een legendarische naam uit deze tijd is Mian Tan Sen.

In die tijd leefde er een Brahmin familie in de streek van Gwalior, en er werd hen een zoon geboren. Een Moslim-heilige had voorspeld dat het kind zeer beroemd zou worden later. Hoewel tijdens de jeugd van de jongen niets hiervan bleek, had hij toch een zeer speciaal talent: hij kon nl. eender welk geluid nabootsen. Op een dag was een beroemde yogi en tevens een van de beste muzikanten aan het hof van Akbar de Grootmogol met zijn leerlingen op wandel in het bos. De jongen verstopte zich achter een boom en brulde als een tijger om zo de leerlingen de daver op het lijf te jagen. De yogi die wist dat er in die streek geen tijgers waren, vond de jongen en nam hem mee als leerling. Later werd hij muzikant aan het hof van Akbar die hem de titel Mian Tan Sen schonk, zoals hij sedertdien steeds wordt genoemd.

Van deze Tan Sen wordt gezegd dat hij enorme okulte krachten had. Hij zou in staat geweest zijn lampen aan te steken door het zingen van een vurige rāga (rāga Dīpak), en hij bracht regen door een wolkenraga te zingen (rāga Megha). Hij werd Nada-siddha genoemd: hij die volledig meester is over het geluid. Vele ragas worden nog steeds naar hem genoemd: Miān ki Malhar, Miān ki Todī, Miān ki Sarang. Tan Sen kreëerde ook een nieuw instrument: de rudhra-vina.

Van Tan Sen stammen twee muzikale tradities af, genoemd naar het belangrijkste instrument van deze groepen: de Rababiya Gharana: de leden van deze traditie spelen de rabab zoals die is uitgevonden door Tan Sen. En de Vinakar Gharana, waar men de Vina speelt.

Vele hedendaagse musici zijn er fier op in verband te staan met deze traditie. In onze tijd kennen we da Dagar Brothers als de exponenten van de Tan Sen traditie van Dhrupad-zang en rudhra-vinaspel. Ook de guru van Allauddin Khān (zelf guru van Ravi Shankar en van

INDIASE MUZIEK

zijn eigen zoon Ali Akbar Khān) behoort tot de Vinakar Gharana van Tan Sen.



Allaudin Khān

3. INDISCHE MUZIEK IN HET WESTEN

In het begin van deze eeuw kon het Westers publiek voor het eerst kennis maken met Indische muziek. De meeste luisteraars beseften niet dat ze met een volwaardige klassieke muziek te doen hadden, die evenwaardig was met de Westerse. Sporadisch kwamen er concerten in Europa, die ervaren werden als een stuk folklore uit het Oosten.

De eerste pogingen om daarin verbetering te brengen, werden ondernomen door Inayat Khān die vanaf 1911 door Europa en Amerika toerde. In de jaren dertig vestigde het gezelschap van Uday Shankar - Ravi Shankars oudste broer - zich in Parijs en trok intensief door het Westen met een dans- en muziekprogramma. De grotere belangstelling kwam pas met de lezingen van Ravi Shankar, die door goede informatie de aandacht wist te trekken voor Indische muziek. Avant-gardisten en jazzmuzikanten bleken hier wel een inspiratiebron te vinden en er kwamen steeds meer concerten.

Uiteindelijk kwam de grote doorbraak in 1966 met de Beatles die sitar-muziek verwerkten in hun popnummers en mantras in de hitparade stuurden. George Harisson volgde sitarlessen bij Ravi Shankar en nodigde deze uit om tijdens popconcerten te spelen. Ravi Shankar, Ali Akbar Khan en Allah Rakha speelden o.a. op "Woodstock" en "Concert for Bangla Desh".

Hoewel de modegolf vrij snel overwaaide, heeft de Indische muziek zich hierdoor toch een vaste plaats veroverd in de Westerse wereld.

4. VERSCHILLEN MET WESTERSE MUZIEK

Wanneer we voor het eerst Oosterse muziek beluisteren, klinkt deze vaak eentonig en struktuurloos. Er zijn geen vertrouwde herkenningspunten: men zoekt naar een harmonie die niet aanwezig is.

We stoten dus dadelijk op een verschilpunt van Westerse en Oosterse klassieke muziek. Alle muziek is gebaseerd op de relatie tussen geluiden, maar dit kan op verschillende manieren uitgewerkt worden, zodat verschillende muzikale systemen ontstaan.

Indische muziek behoort tot de groep die we modale muziek noemen. Tot deze muzikale familie hoort ook de Schotse en Ierse muziek, in tegenstelling tot de harmonische muziek, waar de meeste Westerse muziek tot behoort. Deze modale muziek bevat als voornaamste elementen de melodie en een permanent onveranderd geluid: de tonica of grondtoon. In deze muziekvorm wordt vooral horizontaal gedacht, d.w.z. de melodieën worden na elkaar gespeeld, ongeveer zoals vroeger het Gregoriaans. Er zijn dus geen verschillende klanken of melodieën die tesamen een harmonieus geheel vormen en onder elkaar geschreven worden in akkoorden (vertikaal).

Waar Westerse muziek dus rijker is aan samenklank of harmonie, heeft de Oosterse muziek een enorm verfijnde melodie.

Maar modale muziek is niet zoals vaak wordt gedacht, enkel een melodie zonder harmonische begeleiding. De modale muziek bestaat maar net in de relatie van elke klank met de gekozen basisklank of tonica. Daarom ook dat deze tonica continu wordt gespeeld op de achtergrond van elk concert. Meestal wordt deze grondnoot gespeeld op een luitachtig instrument: de tampoera (ook: tanpoera,

INDIASE MUZIEK

tanboera). Er wordt op dit instrument geen enkele melodie gespeeld, enkel de vier snaren worden een na een beroerd. Dit geeft een soort klanktapijt waarop de melodie zich aftekent. Zulke constant gespeelde tonen noemen we bourdonton, en deze kennen we in Westerse muziek in een draailier, waar alle snaren tegelijk en continu worden aangedraaid en er slechts één melodisnaar is, en ook in de doedelzak, waar enkele zogeheten brompijpen de bourdontoon blazen en slechts op de schalmei een melodie kan worden gespeeld.

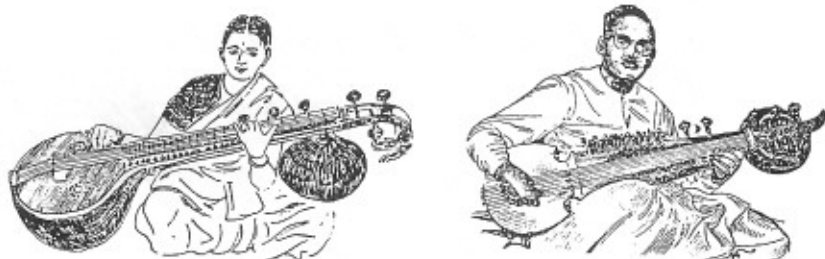


Een tempoerā en een sitār

Om op een juiste manier te luisteren naar modale muziek, is het nodig zich met deze steeds herhaalde bourdontoon te identificeren. De grondtoon en de melodie moeten samen begrepen worden als de kern van deze muzieksoort. Naast bourdon en melodie is het derde basiselement van Indische muziek het ritme. Het ritmisch deel van Indische muziek komt pas op gang na de langzame meditatieve inleiding. Vaak bespeelt de drummer tablas: een smalle houten trom voor hoge tonen en een ronde metalen voor de lage tonen.

In tegenstelling tot Westerse muziek is de drummer niet zo zeer begeleider, maar meer tegenspeler van de solist. We horen vaak geen duidelijk ritme zoals we gewend zijn, wel integendeel een uiterst virtuoos en snel vingerspel dat ons meer verwacht dan structuur schenkt. Toch is er in het Indiaas ritmesysteem, ook

wel tāla genoemd, een schema aanwezig. Een tāla is een periode van een bepaald aantal tellen dat steeds terugkeert. Bij elke nieuwe ronde komen de solist en de drummer samen uit op dezelfde tel (voor een geoefend oor is dit hoorbaar) en binnen de cycli gaan ze elk min of meer hun gang met improviseren. Deze manier van spelen heeft een gelijkenis met de steeds weerkerende schema's van jazz en bluesmuziek waarbinnen men kan improviseren. Vandaar ook de interesse van Westerse jazzmuzikanten.



Sarasvatī vīnā en sarod

5. MONDELINGE OVERLEVERING

Aangezien zowel de solist als de percussionist bij Indische muziek zeer zelfstandig kunnen spelen in verre-gaande improvisaties (afgeleid door een aantal strikte regels) is een notatiesysteem zoals in het Westen, met noten en notenbalken niet van toepassing. Een raga is trouwens ook nooit twee maal hetzelfde.

Men kent wel net zoals in Westerse muziek 7 noten, genaamd SA RE GA MA PA DHA NI. Maar men kent ongeveer 28 tussentonen, śrutis genoemd. Door virtuoos van de ene toon naar de andere te glijden via een hele reeks tussentonen en versieringsmotieven krijgen we de typisch Indische muzieklank: een golvend genuanceerd klankenspel met minuskule intervallen.

De muziekkennis wordt ook niet schriftelijk overgeleverd, maar mondeling volgens het guru-leerling-systeem. De leerling krijgt geen muziekboeken mee om te studeren, maar leert door voortdurende herhaling in het bijzijn van zijn meester. Dat dit oude systeem in de jongste

INDIASE MUZIEK

jaren niet steeds meer gevolgd wordt - wegens tijdsgebrek - mag ons niet verwonderen.

In het oude India woonde de student in bij de meester en werd beschouwd als lid van het gezin. Zijn enige bekommernis was dan ook de muziek, waaraan zo'n acht uur per dag besteed werd. De aspirant werd ook niet afgeleid door geldzorgen zoals dat nu vaak gebeurt - dikwijls worden muziekstudies en werk gecombineerd - wat talentvolle leerlingen zeker benadeelt. Bovendien kon ook de meester zich vroeger volledig toeleggen op de muziek en de studie van zijn leerlingen aangezien hij, in dienst bij een of andere vorst of in tempeldienst, niet eens concerten hoefde te geven om een inkomen te hebben. Men leefde - gewild of ongewild - voor de muziek. Gewild, als men met veel talent en geïnspireerd door de familietraditie graag zijn dagen in muzikale omlijsting doorbracht, ongewild als men tegen zijn zin, gedwongen door de traditie, eveneens acht uur per dag aan een instrument zat.

6. HET CONCERT

De samenstelling van het orkest(je) kunnen we afleiden uit wat we de pijlers van de Indische muziek noemden (ritme, melodie en bourdon). Heel vaak bestaat een orkest slechtst uit drie personen: een percussionist, een tampoeraspeler of -speelster en een zanger of solist. Het is voor de hand liggend dat dit een kleine groep is, wegens de verregeaande improvisaties.

In de jongste decennia werd er veel geëxperimenteerd met twee solo-instrumenten (de duetten - jugalbandi genaamd - van Sitar en Sarod van Ravi Shankar en zijn schoonbroer Ali Akbar Khan zijn zeer geliefd en voor ons Westers oor makkelijker te genieten door de levendige dialoog tussen de twee instrumenten dan een klassieke raga met slechts één solo-instrument).

Ravi Shankar richtte ook sitarorkesten op met meerdere spelers, wat een grote nieuwigheid was, componeerde samen met Westerse muzikanten (o.a. de filmmuziek voor "Gandhi"), en gaf concerten samen met Jehudi Menuhin in het kader van de "East meets West" thematiek.

De vernieuwingen werden hem niet steeds in dank afgenomen, men verweet hem verwestering. Dit werd niet beter toen hij, naar Westers voorbeeld, in India het publiek aanspoorde op tijd te komen voor een concert,

en eten, drinken en roken achterwege te laten tijdens de voorstelling. Hij was overigens consequent: hij vroeg ook de hippie-popconcertgangers hun jointje te doven als hij speelde.

Op de meeste concerten is het de gewoonte dat de solist pas bij het begin van het programma aankondigt welke rāga hij zal spelen. Dit staat niet tevoren vast en hangt af van de inspiratie van de speler en van het tijdstip. Het is immers zo dat er verschillende rāgas zijn voor verschillende tijdstippen van de dag en van het jaar. Er zijn rāgas voor de vroege ochtend, de voormiddag, de middag, de namiddag, de vooravond, de avond, de nacht, na middernacht, voor het regenseizoen, voor de lente,...



De sarāngī

Dit gebruik is niet zomaar uit de lucht gegrepen maar heeft zijn grond in de vorm van de raga zelf. Elke rāga bestaat uit een aantal noten die een modus vormen, vanwaar de naam modale muziek. In Westerse muziek bestaan ook modi, maar deze zijn een beetje in onbruik geraakt. Het is echter wel zo, dat ook aan deze modi een kwaliteit van het gevoel werd toegedicht, zo was bijvoorbeeld de zigeunermodus verboden in de kerkgezangen omdat deze te wulps klonk. Er is ook een bepaalde modus die bij de Spartanen uit den boze was omdat hij de mannen te verwijfd zou maken. Op dezelfde manier herkende men ook in Indië bepaalde sferen in bepaalde notenreeksen en gaf men deze bijpassende namen en momenten.

INDIASE MUZIEK

Het verschil in sfeer is dus geen overeenkomst, maar is werkelijk hoorbaar, en dit is geen dode letter in Indië, maar elke gewone sterveling heeft hier een basisbegrip van.

Het moet echter vermeld worden dat deze traditie niet alleen verbroken wordt sinds er platendraaiers bestaan, maar ook in concertzalen houdt men er zich steeds minder aan. Vroeger werd er aan de hoven bv. gespeeld op elk tijdstip van de dag of de nacht, op aanvraag van een vorst, maar sedert de concerten enkel nog 's avonds plaatsvinden zouden dus ontelbare zeer mooie rāgas verloren gaan indien men niet de regel overtrad. Overigens is dit misschien niet zo erg aangezien men in het Noorden en het Zuiden toch van mening verschilt over de tijdstippen van de rāgas. Terwijl een Noorderling te kennen geeft dat het werkelijk zondig is van Rāga Bhimpalasi te spelen na zonsondergang, zal de Zuiderling ervan overtuigd zijn dat na zonsondergang het geschiktste moment aanbreekt voor deze vertolking.



Rudra vīnā en santoor

7. SANGITA, RAGA, TALA

De traditionele visie op muziek, ziet muziek - sangīta genaamd - als het geheel van dans, muziek en zang. Het is dus geen echt synoniem voor ons woord muziek, aangezien er een element meer in vervat is. Dit geheel is onderverdeeld in twee delen: melodie en ritme - anders gezegd: rāga en tāla, mits enige ongenueanceerdheid.

Wat is precies een rāga ? In de oude geschriften leest men: "Een rāga kleurt de geest". Het is dus iets

wat ons niet onberoerd laat. Het begrip zelf is niet helemaal identiek met ons begrip melodie: een rāga is een artistieke en aangename combinatie van noten, niet zonder meer een melodie.

Er zijn verschillende principes waaraan een rāga beantwoordt. Technisch gesproken zijn de belangrijkste kenmerken van een rāga de grondnoot die wordt gekozen aan de hand van de stemhoogte van de zanger of het bereik van het solo-instrument. Deze noot stemt overeen met de eerste noot van de tampoera. De dominante noot speelt ook een kenmerkende rol. In Indië noemt men deze twee noten vaak "koning" en "minister", wat voor zich spreekt. Het aantal noten waaruit een rāga bestaat is variabel, er zijn drie klassen, de klasse van rāgas met vijf noten, deze met zes en zeven tonen. Elke rāga heeft een vaste begin- en eindnoot, een stijgende of dalende lijn in de melodie en kenmerkende versieringen die het geoefende oor direct vertellen over welke rāga het gaat. Zoals al vermeld, heeft elke raga een eigen tijdstip en seizoen en een naam die iets vertelt over het moment of een streek waar de muziek vandaan komt of een persoon die hem componeerde. Bijvoorbeeld rāga Megha (megha = wolk), raga dīpak (dīpak = lamp), raga Gurjarī (uit Gujarat)...

Tenslotte is er nog een bijpassend gevoel of sentiment bij elke rāga. Dit gevoel noemt men "rasa" en dit is een veelvoorkomend begrip in de Indische poëzie, muziek en dans en in mindere mate in beeldhouwkunst en schilderkunst. Er bestaan 9 rasa's. Letterlijk betekent het: sap of extract, maar het woord wordt vaak vertaald als emotie of sentiment. Elk kunstwerk wordt verondersteld door een emotie gedomineerd te worden. Dit houdt tevens in dat er slechts één emotie vooraanstaand is in elk kunstwerk. Als een dans liefde uitdrukt, kan er binnenin dezelfde compositie geen vrede uitgedrukt worden. Waar in Westerse muziek van de ene op de andere emotie wordt overgegaan, is dit in Indische muziek en kunst in het algemeen onmogelijk. Er bestaan dus geen modulaties of overgangen van de ene sfeer naar de andere, er is steeds een intense, hypnotische eenheid van sfeer.

De verschillende rasa's zijn: romantisch, humoristisch, verdrietig, boos, heroïsch, angstig, afkerig, verwonderd en vredevol.

In dans worden deze rasa's uitgedrukt door de ogen, de gelaatsuitdrukking, de hoofdbewegingen en het lichaam. Een zanger kan de rasa portretteren door de woorden van een lied, de instrumentalist heeft echter enkel

INDIASE MUZIEK

zijn muziekinstrument als medium.

Er zijn een tiental basisrāgas die men "that" noemt, en 5800 verschillende ragas die hiervan zijn afgeleid en verwant zijn met deze primaire thats. Om de sfeer en betekenis van ragas goed te begrijpen is het interessant om de uitingen van schilderkunst en poëzie over ragas te bestuderen.

Vele ragas worden gepersonifieerd en uitgebeeld, zoals volgende omschrijving van raga "Lalita":

"Met een vina en een boek in de hand, verschijnt Lalita, de muziekgodin.

Speels en charmant spreekt ze zachtjes, haar ogen zijn als rode lotussen."

(Rāga Sāgara: 3,7)

Er bestaan vele rāga-gedichten die tot onderwerp werden van de miniatuurschilderkunst. Deze schilderijtjes noemde men Rāgamāla's en ze zijn zeer fraai.

Struktureel bestaat een raga uit twee delen: de inleiding of "slaap" en de eigenlijke compositie met twee thema's.



De tablā, bayan en Mridanga

Bij de inleiding wordt de zanger of solist uitsluitend begeleid op de tampoerā. De rāga wordt noot voor noot gepresenteerd, soms zo langzaam dat het pas na enkele minuten duidelijk wordt, welke rāga gespeeld wordt. Het is een melodielyn, zonder ritmische begeleiding die het publiek in de juiste stemming brengt. Dit kan zeer lang duren, maar in praktijk wordt dit vaak ingekort op elpees of geheel weggelaten.

Wanneer de percussionist in aktie komt, begint het tweede deel, en komt naast rāga-puur ook de tāla aan bod. Eerst komt een langzaam deel met een thema, en daarna het tweede thema in sneller tempo, waarna men het ritme opdrijft tot een climax en stopt, vaak vrij onverwacht.

Wat is nu tāla ?

Er wordt gezegd dat tāla is afgeleid van Tāndava, de kosmische dans van Śiva en Lāsya de dans van Parvati. De elementen die de tāla bepalen zijn o.a.: de "Matra's" of tijdsindelingen die we kunnen vergelijken met onze maatsoorten, bijvoorbeeld 4/4; er is ook een soort groepering van deze tijden, "anga's" genoemd, er is het tempo, de klemtoon, het aantal tellen, dat in Indische muziek vaak meer bedraagt dan bij ons, twaalf tellen of zestien tellen zijn geen uitzondering, terwijl wij er vaak twee, drie of vier hebben in gewone muziek.

En er is tenslotte ook bij de tāla een naam (tintaal, oktaal,...) en een sentiment verbonden met het ritme. Ook voor ons klinkt een langzaam bluesritme melancholischer dan een samba bijvoorbeeld.

8. MUZIEK EN SPIRITUALITEIT

Zoals alle Indische kunstvormen heeft muziek ook heel wat te maken met spiritualiteit. Volgens de traditie is de raga ontstaan uit Nada Brahman: het is de opperste bron en oorzaak van elk geluid. Het is de hoogste vorm waaruit alle vormen van geluiden emaneren. De meest subtiele manifestatie van deze Nada Brahman heet op haar beurt Nada Bindoe en is de essentie van alle geluiden - deze kan niet waargenomen worden door het gewone gehoor, maar wel na yogische praktijken. Voor Hindoes wordt dit vertegenwoordigd door het woord "Aum".

Het eeuwigdurende geluid is Brahman en wordt gesymboliseerd door de steeds herhaalde bourdontonen die het klanktapijt vormen waarop de raga en tāla zich zullen aftekenen. Via nog enkele tussenstappen komen we dan bij de melodie die overeenkomt met Visnoe, de schepping. Ook tāla heeft zulke vergelijkbare goddelijke oorsprong in Mahakāl: de eeuwige tijd die geen verleden of toekomst heeft. Een tijd onafhankelijk van relativiteit. Mahakāl is een van de namen van Śiva. Het is de tijd die de schepping voorafgaat, te vergelijken met een geest zonder gedachtenleven of het stille oppervlak van de oceaan.

INDIASE MUZIEK

De tijd wordt in de muziek weergegeven door het ritme dat Śiva slaat op zijn trom de Damaroe.

Omdat muziek en andere kunsten als een kracht begrepen worden, die men kan gebruiken en misbruiken, ligt er nadruk op de moraliteit en spiritualiteit van de spelers. De opleiding is dan ook muzikaal en spiritueel. Men veronderstelt dat geen enkele leerling een goede klassieke voorstelling kan geven zonder kennis van de mystieke aspecten van de muziek. Reeds in de oude schriften staat dat een zanger geen geld mag aannemen voor zijn kunst, dat hij steeds juist moet zingen, zonder de hoogmoed te hebben de oorspronkelijke compositie te verbeteren.



Fluitspeelster, naar een afbeelding uit Khajurāho (ca. 10de eeuw)

Tegenwoordig is dit een minder belangrijk facet, maar toch zijn vele muzikanten zeer religieus (bv. Inayat en Vilayat Khān). In het verleden lijkt het zo te zijn dat de spelers niet alleen prachtige voorstellingen konden geven, maar tevens vergevorderde yogi's waren. Ravi Shankar zegt hierover:

"They knew all the secrets of Tantra, Hatha Yoga and different forms of occult power, and they were pure, ascetic and saintly persons. That has been the wonderful tradition of our music - and even today, though such miracles may not be performed, one can see the immense impact on the listener and, as many put it, the 'spiritual experience' the listener feels."

Hieruit komt tevens een totaal andere visie voort op kunst in het leven van mensen. Indische muziek was ofwel hcfmuziek ofwel tempelmuziek. Publieke concerten waren onbekend en het succes van een speler hing niet af van zijn kunde om een groep mensen te vermaken. De muzikant werd beschermd. Er was geen enkele verleiding om iets anders dan louter muzikant te zijn. De opleiding begon in de kinderjaren en bleef een roeping. Men veroorloofde dus de amateur niet de kans ook een instrument te spelen naar keuze, daar waren professionals voor. De muziekcultuur van het publiek bestond er dus niet in dat iedereen het kon doen, maar in de eerbiedige appreciatie vanwege de leek. Ook deze traditie vervaagt stilaan. Het schijnt wel degelijk 'in' te zijn dat muziek, zoals bij ons, een deel wordt van de opvoeding, net zoals de dans trouwens.



Rāvanahasta en Ektār

9. STIJLVORMEN

De oudste klassieke stijlform is de Dhrupad. Dit is de meest ernstige manier van zingen, en de andere vormen (lichtere) zijn hiervan afgeleid. Er is slechts één instrument waarop deze stijl wordt uitgevoerd naast de menselijke stem, en dat is de rudhra vina. Rāgas in Dhrupadstijl klinken zeer ernstig en voornaam en zijn sober in de versieringen. Deze stijl werd de laatste eeuwen steeds minder gezongen of gespeeld en wordt nog maar zelden uitgevoerd. Maar zoals ook met de dans het geval was, is er ook een revival-beweging op gang gekomen rond deze bijna verdwenen stijl.

(Wordt vervolgd)

Kris Brugmans
