



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Entwicklung der Sarod“

Verfasser

Thomas Bayer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: Dr. August Schmidhofer

Ich versichere:

1. dass ich die Diplomarbeit/~~Dissertation~~ selbständig verfasst, andere als die angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
  
2. a. dass ich diese Diplomarbeit/~~Dissertation~~ bisher weder im Inland- oder Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.  
  
b. ~~dass ich diese Diplomarbeit/~~Dissertation~~ schon an~~  
.....  
~~vorgelegt habe.~~
  
3. dass die Version der Diplomarbeit/~~Dissertation~~, die ich meinem Betreuer zur Approbation vorgelegt habe inhaltlich ident ist mit jener Version, die ich im Prüfungsreferat eingereicht habe.

.....

Datum

.....

Unterschrift

\*) nichtzutreffendes streichen

## Vorwort

Im Laufe meines Studiums der Musikwissenschaft wurde mein Interesse an der Ethnomusikologie geweckt. Auch in meinem bisherigen Leben widmete ich mich unter anderem verschiedensten Musikgenres außereuropäischer Kulturen, und ich hatte bereits mehrmals die Möglichkeit, als aktiver Musiker mit Künstlern aus Afrika, Asien und Lateinamerika zu spielen und von ihnen zu lernen. Gerade populäre Musikrichtungen sowie die Beschäftigung mit dem Jazz lassen Synergien unter den Musikschaaffenden zu, was sich auch als Bereicherung meiner Kompositionen und Interpretationen darstellte.

Durch die Teilnahme an der Feldforschungsexkursion nach Madagaskar im Frühjahr 2007 intensivierte ich meine Studien der Ethnomusikologie, und es gelang mir erste Eindrücke von der Feldforschung zu gewinnen. Die Erfahrungen und der intensive Kontakt mit Musikern aus verschiedenen sozialen Schichten und Regionen während der Reise bekräftigte meine Entscheidung für meine Diplomarbeit ein ethnomusikologisches Thema zu wählen.

Bei der Erstellung dieser Diplomarbeit gelang es mir, einige meiner Interessensgebiete einzubringen. Als Saiteninstrumentalist weckte die *sarod* mein Interesse erstmals mich einem Instrument rein theoretisch zu nähern. Mögliche praktische Erfahrungen mit dem Instrument habe ich bewusst unterlassen, möchte ich für die Zukunft jedoch nicht ausschließen.

Nach Fertigstellung dieser Diplomarbeit möchte ich zurückblicken und den Menschen danken, die zu meinen Erfolgen beigetragen und mich unterstützt haben. Allen voran gilt mein Dank meiner Freundin Sabine, die mich bereits viele Jahre begleitet und mich in meinem Studium unterstützt und motiviert hat.

Ebenso möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die immer an mich geglaubt und Zeit ihres Lebens unterstützt und mit dem nötigen Selbstbewusstsein ausgestattet haben.

Weiters gilt mein Dank all jenen Personen, die mich im Laufe meines Studiums begleitet und gefördert haben. August Schmidhofer möchte ich für die Unterstützung bei der Erstellung dieser Arbeit sowie die Organisation und Durchführung der Madagaskar-Exkursion danken. Lars-Christian Koch möchte ich für seine Lehrveranstaltungen im Sommersemester 2006 danken, die mich inspiriert und motiviert haben, mich mit der indischen Musik auseinander zu setzen.

Zum Schluss gilt mein Dank allen Freunden, Arbeits- und Musikerkollegen, die mich immer unterstützt haben, obwohl ich in den letzten Monaten wenig Zeit für sie hatte.

Wien, im Sommer 2008

Thomas Bayer

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
2	Frühentwicklung.....	10
2.1	Ursprung.....	10
2.1.1	Wurzeln.....	10
2.1.2	Der Rabab.....	12
2.1.3	Erste ikonografische Quellen.....	17
2.1.4	Name.....	18
2.2	Schöpfer.....	20
3	Instrument.....	24
3.1	Klassifikation.....	24
3.2	Form.....	26
3.3	Aufbau.....	28
3.4	Spiel- und Grifftechniken.....	31
3.5	Stimmung und Klang.....	35
4	Die Sarod im 20. Jahrhundert.....	42
4.1	Traditionelle und neue Lehrsysteme.....	43
4.2	Gründe für Veränderungen.....	49
4.3	Erweiterungen durch die Maihar Gharana.....	53
4.4	Akustischer Vergleich.....	59
5	Fazit.....	68
	Literaturverzeichnis.....	72
	Abbildungsverzeichnis.....	73

Tonträgerverzeichnis.....	73
Anhang.....	73
Anhang I.....	74
Anhang II.....	76
Anhang III.....	77
Anhang IV.....	82
Anhang V.....	93
Anhang VI.....	94
Anhang VII.....	95
Abstract.....	100
Curriculum Vitae.....	102

# 1 Einleitung

Die *sarod* wurde vor 200 Jahren in die Gebiete des heutigen nördlichen Indiens von afghanischen Reitervölkern eingeführt. Über ihren genauen Ursprung und die Herkunft ihres Namens gibt es verschiedene Theorien.

Zweifelsfrei steht die *sarod* in ihrer Popularität in Europa weit hinter der des *sitars*. Eine Erklärung hierfür findet sich einerseits in der Popularität des indischen Musikers und *sitar*-Spielers Ravi Shankar und seinem Schüler George Harrison (Beatles) und andererseits im Aufkommen des Worldmusik- und des Bollywoodtrends, in dem häufig *sitar*-Klänge zu hören sind. Die *sarod* gehört dennoch zu den bedeutendsten indischen Saiteninstrumenten der klassischen indischen Musik. Von ihrer Konstruktion und ihrem Klang könnte sie sich, oberflächlich betrachtet, an den *sitar* angelehnt entwickelt haben. Heute spielen *sarod*- und *sitar*-Spieler gemeinsam in Konzerten. Dabei teilen sie sich die wesentlichen Funktionen wie die Rolle des Aufbaus und der Interpretation des *raga*-Spiels.

Nicht zuletzt Dank der Gastvorträge von Professor Lars-Christian Koch wurde mein Interesse an der *sarod* geweckt. Die bescheidene Informationsdichte in den hiesigen Bibliotheken war eine zusätzliche Motivation, mich mit diesem Instrument auseinander zu setzen. Zur schlechten Quellenlage äußert sich auch Allyn Miner:

*“Despite the prominence of the sitar and the sarod in North Indian music and their renown throughout the world, little written information is available on the pre-20th-century history of these instruments. Accounts of early players and their music lie hidden in the oral histories of professional family lines, and in 19th-century books, largely inaccessible even to serious students.”<sup>1</sup>*

---

1 vgl. Allyn Miner: Sitar and Sarod in the 18th and 19th centuries, S. 7

Die oder der *sarod*? Obgleich in dem von Ulrich Wegner übersetzten MGG Artikel von Allyn Miner von dem *sarod* die Rede ist und auch im eindrucksvollen französischen Bildband „Gloire des princes, Louange des Dieux“ der *sarod* ein männlicher Artikel vorangestellt ist, wird in vielen Internetquellen das Instrument als die *sarod*, also weiblich bezeichnet. Ich möchte mich den Ausführungen von Professor Lars-Christian Koch anschließen, der dem Instrument einen eindeutig weiblichen Charakter zuschreibt und in der vorliegenden Arbeit von der *sarod* sprechen.

Mit dieser Arbeit soll näher auf die Entwicklung der Geburtsstunde der *sarod* sowie auf die Entwicklungen der jüngsten Zeit – speziell der letzten 50 Jahre – eingegangen werden. Dabei erscheint es mir wichtig, den Aufbau und die Konstruktion der aktuellen Instrumente im Detail zu betrachten. Um zu verstehen, welchen Stellenwert die *sarod* in der heutigen klassischen Musik Indiens einnimmt und wie *sarod*-Spieler die jüngsten Entwicklungen bewerten und in ihr Spiel integrieren, war es notwendig, diese direkt dazu zu befragen. Daher werden sich mögliche Erkenntnisse auch auf Meinungen aus persönlichen Gesprächen stützen. Die Interviews befinden sich in meinem persönlichen Archiv. Eine Einsicht ist jederzeit möglich.

Die Beschäftigung mit der Entstehungsgeschichte und die Betrachtung der Entwicklung eines Instrumentes über einen längeren Zeitraum lassen übergeordnete Fragen zu den Veränderungen aufkommen. Es sind Fragen nach den Voraussetzungen für die Erfindung eines neuen Instrumentes und danach, ab wann von einem neuen Instrument gesprochen werden kann. Ist beispielsweise die Anbringung zusätzlicher Saiten ein ausreichender Grund? Welche unterschiedlichen Bedeutungen haben Erweiterungen (Additionen), Umbauten

(Modifikationen) für die Entstehung eines neues Instrumentes (Transformation)?

Daraus ergeben sich folgende Schwerpunkte:

- Historisch: Wie entstand die *sarod* und was machte sie zu jenem Instrument, das heute gespielt wird?
- Begriffs-spezifisch: Von welcher Art der Veränderung (Erweiterungen, Modifikationen, Transformation) kann zu welchem Zeitpunkt gesprochen werden?
- Rückblickend: Was hat sich im 20. Jahrhundert verändert, und was waren die Gründe dafür?
- Kontextuell: Wie wird die *sarod* heute eingesetzt, und was trägt das Umfeld, die Gesellschaft dazu bei?
- Resümierend und vorausblickend: Wie ist der Status der *sarod* heute, und wie sieht die Entwicklung in der Zukunft aus?

## 2 Frühentwicklung

### 2.1 Ursprung

Um die Bedeutung der Veränderungen der *sarod* in ihrer Geschichte zu verstehen, ist es nötig sich kurz ihrer Herkunft zu widmen.

Zuerst stellt sich die Frage, wo und wann die *sarod* das erste Mal in der Literatur in Erscheinung tritt. Es sollte sich zeigen, dass ihr geografischer Ursprung sowie die Frage nach ihrer Herkunft oder Ableitung ihres Namens bereits über den Verlauf ihrer Entstehungsgeschichte Aufschluss geben kann. Der Aspekt, ab wann ein Instrument als solches angesehen wird und welche Faktoren für die Typisierung und Namensgebung per Definition ausschlaggebend sind, fällt hier nur sekundär aus und wird nicht weiter vertieft.

Für diese Arbeit maßgeblich ist jedoch der Umstand und die Motivation ihrer Schöpfer. Die vielen Veränderungen im Laufe der Zeit und die Geschichte bis hin zum heutigen Instrument kann bereits als Transformationsprozess angesehen werden.

Aber zuvor möchte ich den Fragen ihrer Wurzeln und der Entstehung bzw. der Herkunft ihres Namens nachgehen. Damit eng verbunden ist die Erläuterung ihrer Ersterbauer – Schöpfer; waren es ja gerade die Spieler, die den Beginn ihrer Genesis akustisch umzusetzen vermochten, was in der traditionsgebundenen klassisch-indischen Musik ja generell einer Revolution gleich zu setzen ist.

#### 2.1.1 Wurzeln

Frühen Quellen zu Folge brachten afghanische Reitervölker unter anderem ihre

Instrumente mit in die nordindischen Gebiete, in Gebiete östlich von Delhi und nach Rampur. Im Bildband „Gloire des princes“ ist folgende Beschreibung zu finden:

*„Zahlreiche pathanische (Paschtunen-, afghanische) Söldner verließen einst ihr Land, um sich in den Ebenen von Nordindien niederzulassen und sich dabei Macht in der Zone zwischen Delhi und Allahabad zu sichern. Ihr Einfluss konzentrierte sich vor allem auf die Provinz Rohilkhand. Mit den Söldnern kamen auch die pathanischen Musiker, von denen einige der Kavallerie dienten. Die Überlieferung besagt, dass diese Musiker ebenso Pferdehändler und Viehzüchter waren, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen.“<sup>2</sup>*

Auch Adrian McNeil folgt diesem Ansatz und misst der Bewegung bzw. Abwanderung der Pathanen für die Entstehung der *sarod*-Tradition in Indien eine große Bedeutung bei:

*“Musicians of Pathan background have played fundamental and pivotal roles in the development of the sarod tradition in India. We are, however, left only with an impression of their past and their functions as mirasis within their own communities before their migration to India.”<sup>3</sup>*

Er weist diesen Wandermusikern bereits hier die Funktion als militärische Antreiber zu, räumt jedoch ein, dass dies nur ein Teil ihrer Aufgaben war:

*“We know that Pathans had musicians known as sarodis who were mirasis and that they accompanied their armies into battle as soldiers or musicians or at least received patronage from the military through other non-musical services that they provided, such as supplying horses or as troops themselves. The roles played by these musicians do not seem to have been unique but were shared by musicians in culturally contiguous regions.”<sup>4</sup>*

Obwohl mehrere Linien<sup>5</sup> für sich beanspruchen die *sarod* entworfen bzw. entdeckt zu haben, liegt es nahe, dass die *sarod* aufgrund der großen Ähnlichkeit eine

---

2 vgl. Gloires des Princes, louanges des Dieux, Übs. Sabine Lehner, S. 218

3 vgl. Adrian McNeil: „Pathans and the *sarod*“ in: *Inventing the sarod*, S. 35

4 vgl. Adrian McNeil: „Pathans and the *sarod*“ in: *Inventing the sarod*, S. 35

5 siehe Kapitel 2.2 „Schöpfer“

Weiterentwicklung des gezupften afghanischen *rabab* ist.<sup>6</sup> Er ist es schließlich auch, der mit den Pathanen und deren Ursprungsgebieten in Verbindung gebracht wird. Das ist in der Literatur jedoch nicht immer eindeutig. Ich habe Angaben in Quellen gefunden, die sich auf teils mündliche, teils schriftliche Überlieferungen beziehen, bei denen die *sarod* auf Grund der späteren Modifikation von Metallgriffbrett und Stahlsaiten mit dem *sursringar* als Vorläufer in Verbindung gebracht wird. Diese These ist mittlerweile widerlegt. Dem *sursringar* wird jedoch zu einem späteren Zeitpunkt eine größere Bedeutung beigemessen, was ich noch in Kapitel 2.2 näher erläutern werde.

Wieder andere Quellen bringen die *sarod* mit der *vina*, einem sehr alten und traditionsreichen Instrument in Verbindung, was allerdings ebenso angezweifelt wird.<sup>7</sup>

In den folgenden Absätzen möchte ich kurz auf den *rabab* eingehen.

### 2.1.2 Der Rabab

Der *rabab* ist eine Kurzhalslaute<sup>8</sup>. Unter diesem bzw. ähnlichem Namen finden sich in der Literatur Fiedeln aus Asien, dem arabischen Raum und Afrika. Ein Überblick findet sich bei Allyn Miner:

*“The earliest mention of an instrument named rabab was found by Farmer in 10th-century Arabic texts in contexts that indicate it was a bowed instrument. Instruments of the same name, transliterated rubab, rebab, rabob and various other ways, proliferated throughout West, Central, South and Southeast Asia. In the Arab world and Southeast Asia, the rabab today appears predominantly as a bowed instrument of the spike fiddle type. A North African type of rabab is a short-necked bowed fiddle, a family of special interest for its possible relationship to the Indian sarangi. The complex relationship between the sarangi and rabab families has yet to be*

---

6 vgl. Sandeep Bagchee: "Vina, Sitar & Sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 217f.

7 vgl. Sandeep Bagchee: "Vina, Sitar & Sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 217

8 siehe Kapitel 3.1

*explored.*"<sup>9</sup>

Obwohl der nordafrikanische *rabab* eine mögliche Ähnlichkeit zur indischen Fiddle *sarangi* aufweist, findet sich in Indien unter dem Namen *rabab* kein gestrichenes, sondern ein gezupftes bzw. geschlagenes Instrument:

*"The rababs that appeared in India were not bowed, but were plucked fretless lutes. Textual references begin in the earliest of the Persian chronicles, written during the 11th-century Ghaznavid occupation of the Panjab."*<sup>10</sup>

Als Vorläufer für die *sarod* kommt demnach nur mehr dieser *rabab* in Frage. Vom gestrichenen wird hier nicht weiter ausgegangen.

Der Körper des *rabab* ist aus einem Stück Holz geschnitzt und weist bereits eine ähnliche Darm-Besaitung wie die *sarod* auf. Er hat ein Griffbrett aus Holz und in der afghanischen, kleineren Version drei bis vier Bündel aus Darm, die bei der *sarod* fehlen.

Zeit- und Regions-spezifisch unterscheiden sich Typ und Namen des *rabab* wie Deepak Raja folgendermaßen beschreibt:

*"The contemporary saroda is about 100 years old. It has three identifiable ancestors. Two of these were rababas, short-necked fretless lutes with wooden bodies, cat-gut strings, and a skin-covered chamber resonator. The Persian rababa, later came to be known as the Indian rababa / dhrupad rababa / seniya rababa. The Afghan or Kabuli rababa, which came much later, provided a direct impetus for its own transformation into the saroda. The third ancestor was the surasingara, an indigenous adaptation of the Persian/dhrupad rababa."*<sup>11</sup>

Demnach unterscheidet man den persischen, später auch indischen *rabab* genannt vom afghanischen *rabab*. Zur Bedeutung des persischen *rabab* seit dem elften Jahrhundert und seine Stellung an den Höfen der Mogulen liest man ferner:

---

9 vgl. Allyn Miner: Sitar and Sarod in the 18th and 19th centuries, S. 61

10 vgl. Allyn Miner: Sitar and Sarod in the 18th and 19th centuries, S. 61

11 vgl. Deepak Raja: Hindustani Music, S. 303

*“The Persian rababa entered India in the eleventh century along with the Gaznavid occupation of the Punjab. It became an important part of music in the early Mogul courts.”<sup>12</sup>*

Auch Adrian McNeill bringt den *rabab* der Pathanen mit der *sarod* in direkte Verbindung. Weiters vergleicht er bereits hier die Konstruktion und Form der beiden Instrumente, was ich zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlicher diskutieren möchte:

*“According to some accounts, the rabab played by Pathans is the direct antecedent of the Hindustani sarod. Without wishing to engage this claim at this point in the discussion, it must be noted that physical similarities exist between the two instruments out of which the sympathetic strings and the cut-away sections, or waisting, between the resonator and the neck are the most striking. There are many other features that organologically distinguish the two instruments. However, before contemplating any historical connection between them, it would be worthwhile to consider a closer look at the Pathan instrument. As will be evident from later discussion, the Kabuli rabab is distinct both from the larger rabab played in Punjab and that played by seniyyas in the Mughal court.”<sup>13</sup>*

Zu den wesentlichen Charakteristika des *rabab* zählen neben der Besaitung aus Tierdärmen unter anderem die Bespannung des Klangkörpers durch Tierhäute, meist von Ziegen. Der Korpus - Klangkörper und Griffbrett - ist aus einem Stück Holz geschnitzt und weicht beispielsweise von der Bauart der *vina*, dem *sitar* und *sursringar*, bei denen der Resonator zumeist aus einer oder mehreren Kalebassen besteht, deutlich ab. Ein ebenso wichtiges Konstruktionsmerkmal ist die Führung der Resonanzsaiten *taraf* durch den Korpus zu den seitlich am Griffbrett angebrachten Stimmwirbeln. Drei bis vier verschiebbare Bündel aus Tierdarm oder Leinen sind oftmals am Steg des Halses angebracht. Bis auf letzteres finden sich alle Merkmale auch bei der *sarod* wieder.

Das bundlose Metallgriffbrett und die Stahlsaiten wurden mit größter

---

12 vgl. Deepak Raja: Hindustani Music, S. 303

13 vgl. Adrian McNeil: „Pathans and the *sarod*“ in: *Inventing the sarod* S. 24

Wahrscheinlichkeit vom *sursringar* übernommen, der jedoch hinsichtlich der Konstruktion, Herkunft und der Besaitung deutlich von der *sarod* abweicht.<sup>14 15</sup>

Vergleich: *sarod* (Abb. 1)<sup>16</sup> – afghanische *rabab* (Abb. 2)<sup>17</sup>

Die folgenden Abbildungen sollen die optischen Ähnlichkeiten verdeutlichen:



Abb. 1

---

14 Na'matullah Khan modifizierte seine *sarod* (Metallgriffbrett und Stahlsaiten) Mitte d. 19. Jhdts.; vgl. Sandeep Bagchee: "Vina, Sitar & Sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 218

15 siehe Kapitel 3.3

16 *sarod*, Bengale, Indien gegen 1875-1880, Holz, Fell, Silber, Metall, Knochen, Sidney, Coll. J. Barlow

17 *rabab*, Afghanistan, 19. Jhdt., Holz, Fell, Elfenbein, London, Victoria & Albert Museum



Abb. 2

Beide Abbildungen stammen aus dem Sammelband *Gloires des Princes, louanges des Dieux* und zeigen Instrumente u.a. aus dem Victoria & Albert Museum in London und der Sammlung von Somjit DasGupta, den ich persönlich kennen lernen und befragen durfte. Beide Instrumente weisen große Ähnlichkeiten in der Form, Bespannung und Besaitung auf. Deutlich unterschiedlich ist die Ausführung des Kopfes und das Griffbrett. Nach Angaben von Somjit DasGupta kann davon ausgegangen werden, dass der *rabab* mit Bündeln ausgestattet war, die jedoch nicht ersetzt wurden und somit in der Abbildung fehlen. Ebenso ist der *rabab* nicht mehr besaitet und somit unspielbar.

### **Besaitung, Klang und Spieltechnik**

Die Anzahl der Saiten des *rabab* ist unterschiedlich und in zwei Gruppen unterteilt. Die sechs Spielseiten werden gezupft und sind aus Tierdärmen gefertigt. Die zweite Gruppe, die *taraf* Saiten liegen unter den Spielseiten und werden nicht angeschlagen. Sie kompletieren die Spielsaiten zu einer Gesamtzahl

von zwölf bis 18. Der Klang ist der Eigenschaft der Darmsaitung entsprechend stumpf und die Tondauer kurz im Vergleich zu Stahlsaiten. Deepak Raja beschreibt den Klang des *rabab* und der frühen *sarod* als 'akustisch instabil'<sup>18</sup>. Die Stimmung der sechs Spielsaiten war ursprünglich C, F, gg, cc. Die heutige Stimmung ist der der *sarod* bzw. des *sitar* angepasst C, G, cc, ff. Die beiden höchsten Saiten sind doppelchörig ausgeführt. Dadurch und je nach Kostruktionsart und Spielvermögen ergibt sich ein Ambitus von maximal eineinhalb bzw. zweieinhalb Oktaven.<sup>19</sup>

### 2.1.3 Erste ikonografische Quellen

Eine der ersten Abbildungen der *sarod* mit dem Titel „Morning Concert“ und erste schriftliche Belege finden sich in der Sammlung *Benares Illustrated in a Series of Drawing* von James Rinsep, verlegt 1830. (siehe Abbildung 3)<sup>20</sup>



Abb. 3

18 vgl. Deepak Raja: Hindustani Music, S. 304

19 vgl. Adrian McNeil: „Pathans and the *sarod*“ in: *Inventing the sarod* S. 25

20 Instrumente v.l.n.r.: *surinda*, *choutora*, *doro*, *sarod*

Auf der Zeichnung nimmt der *sarod*-Spieler bereits die bis heute typische Sitzhaltung ein. Demnach liegt die *sarod* waagrecht auf den verschränkten Beinen. Die rechte Spielhand deutet auf das Anschlagen der Saiten möglicherweise sogar durch ein Plektrum hin. Die Finger der linken Hand sind stark abgewinkelt und könnten Aufschluss auf die Greiftechnik geben, bei der entweder die Fingerkuppen oder die Fingernägel die Saiten an das bundlose Griffbrett drücken. Bündel sind in der Abbildung nicht zu erkennen. Der Kopf der *sarod* hat noch die vom *rabab* übernommene Schneckenform. Betrachtet man die Aufteilung der Spieler im Ensemble so fällt auf, dass dem *sarod*-Spieler im Vergleich zu den Mitmusikern eine größere Bedeutung beigemessen wird, da er vom Maler im Bild vorne platziert wurde und vollständig abgebildet ist.

#### 2.1.4 Name

Der Begriff „*sarod*“ taucht in der Geschichte in mehreren Sprachen und bei mehreren Völkern auf. Adrian McNeil widmet sich ausführlich der etymologischen Bedeutung des Begriffes.<sup>21</sup> Beispielsweise leitet er sich vom persischen Wort *sarodan* ab, was übersetzt „singen“ bedeutet. In der Farsi-Sprache ist *shahrud* eine Bezeichnung für eine Laute. Die zweibäuchige Fidel aus Baluchistan trägt den Namen *surod*. Die Eingangs erwähnte pathanische Musikergilde wird *sarodis* bezeichnet.<sup>22</sup> Die Begriffe *surud* und *sarod* für einen *rabab* waren jedoch schon lange vorher bekannt. Vollständigerweise erwähnt Adrian McNeil noch das Sanskrit-Wort *sharad*, was jedoch mit seiner Bedeutung 'Herbst' am weitesten entfernt ist. Er schlussfolgert, dass sich zumindest ein Teil pathanischer Kultur für das Instrument verantwortlich zeigt. Da der Terminus ja in vielen Regionen zumindest in abgewandelter Form auftaucht, sei es logisch, dass

---

21 vgl. Adrian McNeil: „Etymological Origins of *sarod*“ in: *Inventing the sarod* S. 27f

22 auch heute noch ein gebräuchlicher Ausdruck für *sarod*-Spieler.

seine Verwendung im musikalischen Zusammenhang schon lange vorhanden war. So gesehen gibt der regional verwendete Name vielleicht nicht immer exakt Aufschluss darüber, um welches Instrument es sich handelte. Es ist also durchaus vorstellbar, dass schon vor der Entstehung der *sarod* ihr Name für den *rabab* Verwendung fand. Möglicherweise stand die Bezeichnung der Spielweise, Interpretationen oder die Auswahl der aufgeführten Stücke hierbei im Vordergrund. Denkbar wäre auch, dass die Bezeichnung *sarodis* für die Ausführenden bereits in manchen Regionen oder bei manchen Völkern ausreichte und deren Instrumente nicht zusätzlich benannt wurden.

Eine grobe regionale Gliederung versucht Adrian McNeil dennoch:

*“Specifically, the term rabab was used in Kashmir and Punjab, while the term sarod was used in Baluchistan and Sistan.”<sup>23</sup>*

Der genaue Zeitpunkt, ab wann *sarod* als Terminus jenen des *rabab* ablöste, ist unklar und wird von Deepak Raja folgendermaßen beschrieben:

*“There is no evidence about when the Afghan rababa was renamed the saroda. The earliest significant sarodiya on record is Ghulam Ali Khan (early nineteenth century), who was the grandson of Ghulam Bandegi Khan Bangash, a rababiya from Afghanistan, and lived in Rewa and Lucknow to finally settle down in Gwalior.”<sup>24</sup>*

Auch Sandeep Bagchee referenziert den auf mündliche Überlieferungen basierenden Terminus auf das frühe 19. Jahrhundert. Auf Grund von schriftlichen Quellen Mitte des 19. Jahrhunderts fügt er hinzu, dass der Terminus *sarodis* bereits an den Höfen bekannt war<sup>25</sup>, jedoch keinerlei Hinweise auf das Instrument selbst aufscheinen.

Ersten schriftlichen Quellen zu Folge taucht der Terminus *sarooda* 1864 in einem

---

23 vgl. Adrian McNeil: „Pathans and the *sarod*“ in: *Inventing the sarod* S. 36

24 vgl. Deepak Raja: *Hindustani Music*, S. 304

25 vgl. Sandeep Bagchee: "Vina, Sitar & Sarod" in *NAD Understanding Raga Music*, S. 217

Katalog über Musikinstrumente von Meadows Taylor auf. Er beschreibt dort ein 'seltsames' Instrument, das in einer Familie mit der *cikara*<sup>26</sup> und dem *sarangi* zu gehören scheint. Kraftvoller als die gestrichene *sarangi* könne es ebenso gezupft wie gestrichen werden.

## 2.2 Schöpfer

Bei Sandeep Bagchee ist zu lesen, dass zwei Traditionslinien mit der Entstehung der *sarod* in Verbindung gebracht werden.<sup>27</sup> Einerseits sollen Modifikationen an der afghanischen *rabab* von Ghulam Bandagi Bangash, einem *rabab*-Spieler mit afghanischer Herkunft, durchgeführt worden sein.

Für ihre Entstehung ausschlaggebend sind aber andererseits jene Modifikation von Ghulam Ali Khan, der aus einer Familie von *rabab*-Spielern stammte, und seine indirekten Nachkommen Na'matullah Khan und dessen Sohn Karamatullah. Na'matullah Khan modernisierte sein Instrument, indem er signifikante Modifikationen vornahm. Er tauschte das bislang aus Holz gefertigte Griffbrett gegen eine Metallplatte aus, welche zu dieser Zeit bereits auf dem *sursringar* zu finden war. Dem *sursringar* wird zu gesprochen sich ebenso aus dem *rabab*, dem *senja rabab*, welcher sich ja - wie bereits erwähnt - leicht vom afghanischen *rabab* unterscheidet, entwickelt zu haben.<sup>28</sup> Jedoch hat sich die Besaitung und Stimmung, ja sogar die Position und Haltung gegenüber dem *rabab* deutlich verändert, was ebenso den Klang und den musikalischen Ausdruck vom *rabab* und der *sarod* deutlich unterscheidet. Der *sursringar* ist größer und wird in aufrechter Position gespielt. Von Ghulam Ali Khan wird berichtet, dass er sich dem *sursringar* intensiv gewidmet habe. Dies und die Tatsache, dass in dieser Zeit Saiten aus Darm gegen

---

26 ähnlich der *sarangi*, optisch näher am *rabab*; gestrichen

vgl. URL: <http://www.geidai.ac.jp/~odaka/gcat/english/html-text/281.html>, Stand: 4.8.2008

27 vgl. Sandeep Bagchee: " *vina, sitar & sarod*" in NAD Understanding Raga Music, S. 218

28 vgl. Sandeep Bagchee: " *vina, sitar & sarod*" in NAD Understanding Raga Music, S. 218f

Stahlsaiten ersetzt wurden, erklären Na'matullahs Modifikationen und läuten die Geburtsstunde der *sarod* ein. Die Verwendung von Stahlsaiten mit einem Holzgriffbrett wäre denkbar, jedoch verringere sich dadurch die Lebensdauer des Halses. Deutlich ist jedoch die Veränderung des Klangs durch die Metallgriffbrett-Stahlsaiten-Kombination. Der Ton wird brillanter und die Tondauer von Anschlag zu Anschlag verlängert sich, was sich wiederum auf die Spieltechnik auswirkt und neue Möglichkeiten eröffnet (siehe Kapitel 3.4).

Für Adrian McNeil ist die frühe Entwicklung der *sarod* vielleicht auch eine Frage der Perspektive. Dennoch fügt er diesem Prozess einen weiteren interessanten Aspekt hinzu, indem er Komplexität, Kreativität und kulturellen Gehalt als Resultat jenes Prozesses sieht, womit wir im 20. Jahrhundert abermals konfrontiert werden:

*“Nevertheless, some will continue to assert that the invention of the sarod is essentially the product of modifications made to the Pathan rabab, while others will regard it as the outcome of modifications made to the sursringar. No matter which perspective one prefers, the point is that both end up highlighting the underlying fact that the invention and subsequent development of the sarod were the outcome of a culturally rich, syncretically complex and creative process.”<sup>29</sup>*

Karamatullah veränderte die *sarod* seines Vaters weiter. Sie wird als insgesamt größer beschrieben. Die Form ist runder und der Korpus tiefer. Auch die seitlichen Wirbeln waren nicht mehr in einer Linie angeordnet. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts soll sich die *sarod* dann nur mehr unwesentlich verändern.<sup>30</sup>

Weiters geht aus dieser Linie der große *sarod*-Spieler Amjad Ali Khan hervor.

Ein weiterer großer *sarod*-Spieler des 20. Jahrhunderts war Ali Akbar Khan, Sohn von Allauddin Khan, dessen Stil stark vom *rabab* und der *vina* beeinflusst wurde<sup>31</sup>.

---

29 vgl. Adrian McNeil: *Inventing the sarod* S. 236

30 vgl. Allyn Miner: *Sitar and Sarod in the 18th and 19th centuries*, S. 69

31 vgl. Deepak Raja: *Hindustani Music*, S. 305

Ebenfalls wichtige *sarod*-Spieler der Gegenwart sind Buddadhev Das Gupta, der aus keiner Familie von *sarod*-Spielern stammt sowie Somjit DasGupta und Partho Sarothy.

Als *sarod*-Zentren sind ergänzend Lucknow und Kalkutta zu nennen.

Von drei *sarod*-Familien, die mit ihrer Verbreitung in Verbindung gebracht werden liest man auch bei Allyn Miner. Diese drei Familien nennt man auch die *shahjahanpur*-Familien.<sup>32</sup>

Von drei bedeutenden Linien und ihren heutigen Einflüssen berichtet auch Deepak Raja wie folgt:

*„Although the world of saroda recognizes several streams, its idiom is currently represented by three main lineages. The rababa-inspired idiom of Ustad Hafiz Ali Khan, an early twentieth century maestro, was diverted towards a khayala style vocalism by his son, Ustad Amjad Ali Khan. The Mohammed Ameer Khan/Radhika Mohan Maitra stream has reinforced its rababa-oriented idiom in the music of its contemporary exponents, Buddhadev DasGupta and Kalyan Mukherjea.“*<sup>33</sup>

Deepak Raja führt die Entwicklung der *sarod*-Traditionslinien bis ins 20. Jahrhundert fort. Er betrachtet jene *sarod*-Spieler hinsichtlich der musikalischen Traditionen ihrer Linien bzw. *sarod*-Familien oder Lehrmeister. Dieser Aspekt führt ihn zum Beispiel hin zu den alten Gesangsstilen *khyal* oder *dhrupad*, die unterschiedliche Verehrer unter den indischen Musikern bis heute finden<sup>34</sup>.

Während Na'matullah und Karamatullah Khan sich eher dem *dhrupad* verschrieben<sup>35</sup> verehren heutige Meister, wie Amjad Ali Khan, dem Nachkommen von Ghulam Ali Khan den *khyal*. Die Linie von Ali Akbar Khan sowie unter anderem Somjit DasGupta<sup>36</sup> sind bis heute vom *rabab*-Spiel beeinflusst, und

---

32 vgl. Allyn Miner: Sitar and Sarod in the 18th and 19th centuries, S. 140

33 vgl. Deepak Raja: Hindustani Music, S. 305

34 vgl. Interview mit Partho Sarothy

35 vgl. Allyn Miner: Sitar and Sarod in the 18th and 19th centuries, S. 141

36 vgl. Interview mit Somjit DasGupta

verehren die *rudra vina*. Somit ist die Frage nach der Herkunft der *sarod*, ihre Beziehung zur *rabab* nach wie vor aktuell.

Zusammenfassend möchte ich noch einen Versuch der Verbindung dreier Aspekte von Adrian McNeil aufgreifen, in dem er schreibt:

*„The legacy of this music culture in the development of the Hindustani sarod tradition can be linked to at least three areas—the name of the instrument, some specific design features of the Kabuli rabab and the contribution of the descendants of Pathan musicians in India—that have a direct bearing on the process of the invention and popularization of the sarod. However, the rabab played by the Pathans was not entirely unique in conception or design and many of its defining features could be found in different configurations in other instruments. It shared both of its names, rabab and sarod, and certain design and acoustic features such as the indented waist and sympathetic strings, with other instruments in contiguous regions.“<sup>37</sup>*

Er macht deutlich, dass wir nur dann von der *sarod* als neuem Instrument sprechen können, wenn wir uns den etymologischen, konstruktionsspezifischen sowie den ethnologischen Aspekten nähern. Auch die von ihm angesprochene Popularisierung, die in erster Linie durch die Weitergabe von Wissen und Traditionen innerhalb einer Musikerfamilie und im Anschluss durch die Aufführungen und Darbietungen an den Höfen stattfand, trägt maßgeblich zur Verbreitung neuer Ideen und Kreationen bei. Die *sarod* ist da sicher nicht die Ausnahme. Im vierten Teil meiner Arbeit werde ich diesen Gedanken nochmals aufgreifen und die frühen Entwicklungen mit denen des 20. Jahrhunderts vergleichen.

---

37 vgl. Adrian McNeil: „Pathans and the *sarod*“ in: *Inventing the sarod* S. 36

### 3 Instrument

Im folgenden Kapitel möchte ich mich dem Instrument sowohl technisch als auch akustisch nähern. Beginnen werde ich mit der Definition und Klassifizierung gefolgt von der Gegenüberstellung zweier Modelle. Nach einer kurzen Beschreibung der Form möchte ich den strukturellen Aufbau des Instruments beschreiben. Dies erscheint mir wichtig, da genaue Kenntnis darüber ausschlaggebend ist, um mögliche feine Veränderungen an Konstruktion und Klang richtig bewerten zu können. Letztlich soll genau darauf eingegangen werden, da der Klang bereits seit der Frühentwicklung konstruktionsabhängig ist. Hierzu zählt auch die Art der Besaitung sowie die daraus resultierenden möglichen Stimmungen.

Wie bei jedem Instrument bedingen sich Konstruktion, Spielweise und Klang. Ich möchte dennoch versuchen sie getrennt von einander zu betrachten und überall, wo es nötig ist, Verbindungen herstellen. Im letzten Teil dieses Kapitels sollen alle Aspekte zusammenfließen.

#### 3.1 Klassifikation

Die *sarod* gehört nach der Klassifikation von Hornbostel und Sachs zu den Halslauten (321.32). Deepak Raja macht jedoch gleich auf die Bespannung des Klangkörpers durch Tierhäute aufmerksam:

*“By modern organological classification, the saroda is a short-necked lute of the plucked variety. However, it also straddles the membranophone category by virtue of having a leather-bound cover for the chamber-resonator.”<sup>38</sup>*

Aufgrund der von ihm beschriebenen Einzigartigkeit der *sarod* bezieht er sich auf

---

38 vgl. Deepak Raja: Hindustani Music, S. 305

die indische Organologie im *natya shastra*<sup>39</sup>. Da die Einteilung im *natya shastra* der Klassifikation von Hornbostel und Sachs zwar ähnelt, aber dennoch Unterschiede aufweist, stellt Deepak Raja aufgrund der Materialverwendung eine Verbindung zur Kategorie *tatavanaddha* her. Diese verbindet Saiteninstrumente und Fell bespannte Klangkörper und ist unter den Trommeln eingereiht:

*“Because of the uniqueness of this instrument, the Indian organological classification is also relevant. Bharata’s Natyasastra (200 bc-ad 200) classifies instruments into (a) ghana or solids, (b) avanaddha or covered with skin, (c) susira or hollow and (d) tata or having strings. Using this classification as the basis, a seventeenth-century musicological text (Sangitaparijata of Ahobala) mentions the rababa, the ancestor of the saroda, below the drums, as a separate category called tatavanaddha (tat + avanaddha) or a string instrument with a skin-cover. The creation of a special category, and its placement below the drums, recognizes not only its physical construction, but also acoustic character.”*<sup>40</sup>

Deepak Raja rechtfertigt die Einführung dieser Mischkategorie als Unterkategorie der Trommeln mit der Konstruktion und dem Klang der *sarod*. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei hier angemerkt, dass bei Membranophonen der Tonereger die Membran ist. Somit ist laut Hornbostel und Sachs die *sarod* kein Membranophon.

In der indischen Musik hat das Stimmen der Trommeln eine große Bedeutung. *Tablas* zum Beispiel sind immer zum Grundton *sa* bzw. zum Leitton des Ragas gestimmt. Der Klang der *tabla* ist melodischer, weicher und länger im Ausklang als bei Trommeln vieler anderer Kulturen. Auch die Wertigkeit bzw. Wichtigkeit der zu spielenden Töne *svara* in der indischen Musik ist deutlich angehoben und erklärt teilweise die immer wieder kehrende Bezugnahme darauf – selbst für vordergründig perkussive Instrumente. In diesem Sinne ist diese Art der

---

39 Das "Lehrwerk über das Theater", ca. 200 – 400 n.Chr., gilt als die älteste erhaltene Quelle, die die Besonderheit darstellender, künstlerischer Verfahren – dazu zählen Musik, der klassisch Indische Tanz und Literatur - beschreibt. Es ist eine Abhandlung des *gandharvaveda*, eines der vier großen *vedas* Indischer Gesamtliteratur.

40 vgl. Deepak Raja: Hindustani Music, S. 305, 306

Kategorisierung verständlich. Da jedoch in keiner mir auffindbaren Quelle von einer Spieltechnik berichtet wird, bei der der *sarod*-Spieler direkt mit der Hand bzw. mit den Fingern auf die Bespannung schlägt, bevorzuge ich die Kategorisierung von Hornbostel und Sachs und bezeichne die *sarod* als Kurzhalslaute.

### 3.2 Form

Die Form der *sarod* ist wie bereits in Kapitel 2.1.3 erwähnt, vom *rabab* abgeleitet. Ihr Körper besteht aus einem einzigen Teil und ist aus Holz gefertigt. Zum Körper zählt der am hinteren Ende mit Tierhaut bespannte Resonanzraum sowie der Hals bis einschließlich des Kopfes mit den Wirbeln. Auch der Hals ist innen hohl und Teil des Resonanzraumes. Auf ihn ist das leicht abgerundete Metallgriffbrett aufgesetzt. Der Kopf ist optisch eine Fortsetzung des Halses und hat eine spitz zulaufende Röhrenform. Auch die Halsbreite verringert sich in Richtung Kopf. Von oben betrachtet fallen die beiden Ausnehmungen auf, die das Instrument optisch in Resonator (Bauch) und Hals ebenso trennt, wie die Materialien der Oberfläche. Der Körper des Instruments ist von der Längsachse her symmetrisch aufgebaut. Die Außenkanten von Kopf und Hals wirken in einer Linie und werden durch die Ausnehmungen unterbrochen. Der Bauch ist in ovaler, fast runder Form. Der Abstand zwischen den beiden Ausnehmungen ist die schmalste Stelle des Resonators, aber breiter als beim *rabab*. Sandeep Bagchee bezeichnet diese Ausnehmungen als möglichen Übertrag eines gestrichenen Instruments.<sup>41</sup>

Im Vergleich ist die *sarod* größer und voluminöser als der eher zierlich wirkende afghanische *rabab*.

Seitlich betrachtet ist der Resonator konusförmig. Der Hals ist genauso tief und in

---

41 vgl. Sandeep Bagchee: "vina, sitar & sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 219

einer Linie mit dem Resonator verbunden. Diese Tiefe des Halses verringert sich abrupt am Ende der seitlich angebrachten Wirbeln der *taraf*-Saiten. Auch der *rabab* weist eine sehr ähnliche Form auf. Auf Grund der außergewöhnlichen Halstiefe in der Höhe der *taraf*-Wirbeln wirkt dieser Teil des Halses wie eine Art Wirbelkasten. Adrian McNeil beschreibt die Seitenansicht wie folgt:

*“By contrast, the taper that connects the underside of the resonator to the back of the neck is quite pronounced, with the resulting distinctive shape sometimes being called the ‘camel’s hump’.”<sup>42</sup>*

Deepak Rajas Ausführungen enthalten eine genaue Längenangabe. Demnach ist die *sarod* mindestens einen Meter lang:

*“The shell of the saroda is carved, ideally, from a single block of teak wood. The carved shell is about 32 inches, end-to-end. At the bottom, is a skin-covered elliptical or spheroid chamber resonator, which extends into a tapering stem (column resonator) covered with a stainless steel finger-board. A second, but smaller, chamber resonator is mounted at the end of the finger-board, on the rear side, is optional. The finger-board extends into a bar, 10/14 inches in length, which holds eight pegs for the primary strings, for which two different tuning systems are in vogue.”<sup>43</sup>*

Er erwähnt einen zweiten optionalen Resonator am Ende des Griffbretts. Auch Allyn Miner hält fest, dass dieser knapp unterhalb des Kopfes angebrachte Resonator durchaus üblich ist.<sup>44</sup> Dieser abnehmbare Resonator fehlt in der Abbildung 2, ist jedoch in Abbildung 4 vorhanden. Er ist oftmals eine Kalebasse oder in ähnlicher Form aus Kupfer oder Blech und erinnert an den oberen Resonator beim *sitar*. Somjit DasGuptas *sarod* weist diese Art von Resonator jedoch nicht auf, da nach seinen Angaben<sup>45</sup> der *rabab* ebenso keinen weiteren Resonator aufweist. Hier sollte jedoch erwähnt werden, dass Somjits Lehrmeister aus einer *rabab* beeinflussten Linie stammten. Der Resonator leitet den Klang der *sarod*

---

42 vgl. Adrian McNeil: „Pathans and the *sarod*“ in: *Inventing the sarod* S. 25

43 vgl. Deepak Raja: *Hindustani Music*, S. 306

44 vgl. Allyn Miner: *Sitar and Sarod in the 18th and 19th centuries*, S. 70

45 laut Interview mit Somjit DasGupta

ähnlich wie bei der *bin*<sup>46</sup> nach hinten ab, also in Richtung des Spielers. Der Spieler spürt somit den Klang intensiver. In der indischen Musik gelten oft Musiker und Instrument als Einheit.

Die Form der *sarod* erinnert aber auch an die Form einer doppelseitigen Axt. Adrian McNeil bermerkt zur Form des *rabab*:

*“The overall shape of the rabab somewhat resembles a club used in battle.”*<sup>47</sup>

Was wiederum nicht verwundert bedenkt man, dass pathanische Musiker in den Kompanien der Reitervölker als Antreiber ihr Instrument spielten. Als Anlehnung an die damals verwendeten Waffen entstand bzw. veränderte sich vielleicht auch die Form des *rabab*.

Einen weiteren Hinweis, welche Wirkung das Spiel im Zusammenhang mit kriegerischen Handlungen auf die Soldaten hatte, liefert Deepak Raja:

*“The Afghan rababa, different in design from the Persian rababa, entered India from Afghanistan with pathana soldiers in the employ of the early-Moguls. Soldier-musicians played martial tunes on it, and prized it for the fervor and beat it created.”*<sup>48</sup>

### 3.3 Aufbau

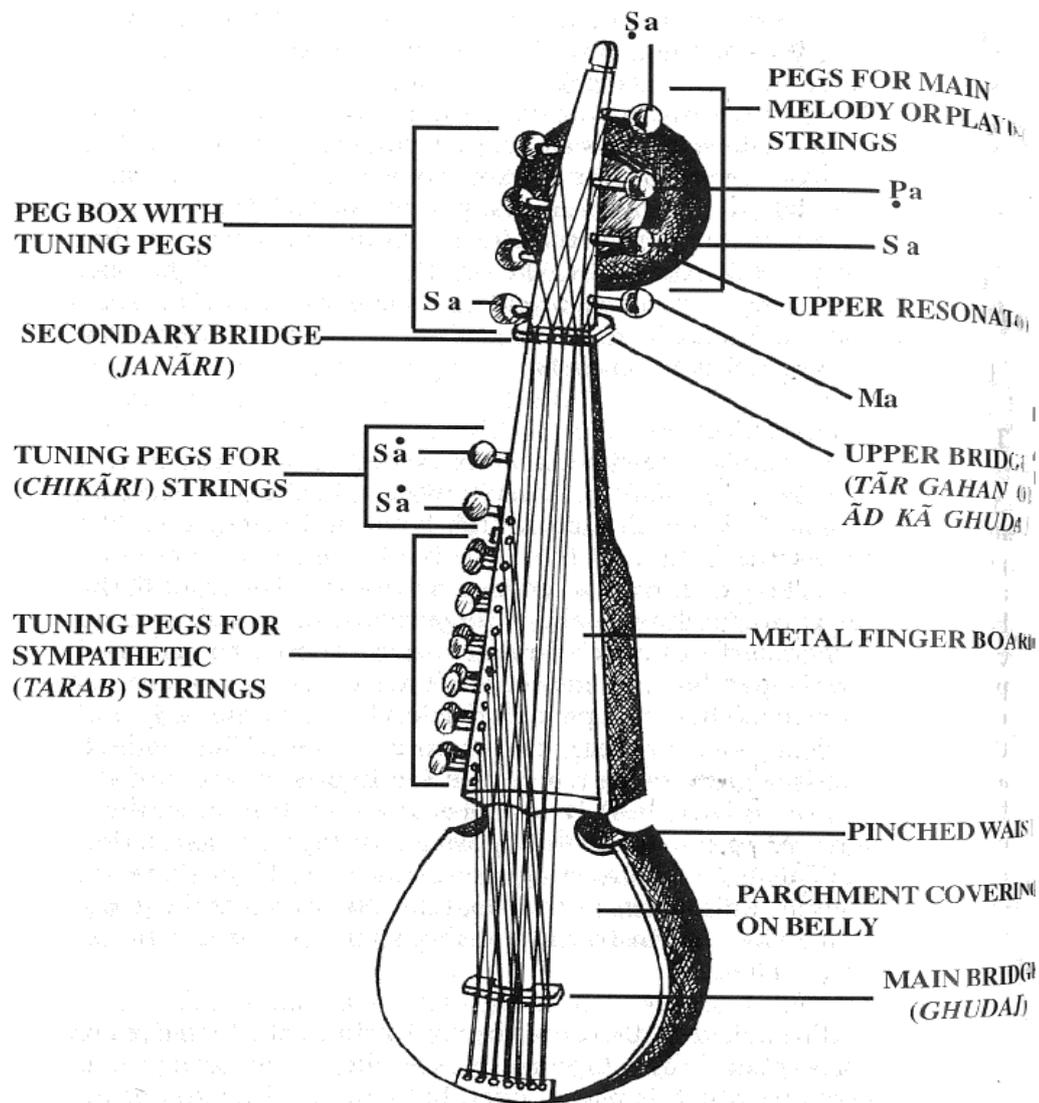
Der funktionelle Aufbau ist anhand der Skizze aus dem Werk von Sandeep Bagchee gut erkennbar (siehe Abbildung 4):

---

46 altindische Röhrenzither mit zwei großen Kürbisresonatoren, Tradition fast ausgestorben, tiefklingend

47 vgl. Adrian McNeil: „Pathans and the *sarod*“ in: *Inventing the sarod* S. 25

48 vgl. Deepak Raja: *Hindustani Music*, S. 304



Oberseite Abb. 4, Aufbau<sup>49</sup> Unterseite

Die Abbildung zeigt die von der Maihar Gharana im 20. Jahrhundert erweiterte Form der *sarod*<sup>50</sup>. Die Besaitung der *sarod* ist in drei Gruppen aufgeteilt - die Hauptspielsaiten *baz*<sup>51</sup>, die *jawari*-Saiten (Hilfs- bzw. Zusatzsaiten) und die *taraf*-Saitengruppe. Bis auf die letzte Gruppe werden alle Saiten angeschlagen, jedoch

49 Skizze aus Sandeep Bagchee: "vina, sitar & sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 220; die Bezeichnungen weichen geringfügig ab. janari = jawari, tarab = taraf;

Die Bezeichnungen Ober- bzw. Unterseite beziehen sich auf die Lage in der Spielposition

50 vgl. Sandeep Bagchee: "vina, sitar & sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 221

51 vgl. Jotin Bhattacharya: Allauddin Khan And His Music, S. 121

nur die Hauptspielsaiten gegriffen. Die *taraf*-Saiten sind bis auf zwei Saiten - die *chikari*-Saiten - reine Resonanzsaiten und schwingen mit den Spielsaiten mit. Demnach könnte man die Saiten auch in vier Gruppen gliedern.

Der Funktion und der damit verbundenen Anspieltechnik entsprechend ist die Konstruktion der Stege und die Lage der Saiten kompliziert<sup>52</sup>. Alle Saiten sind am unteren Ende fixiert und werden in drei Ebenen über den Hauptsteg *ghudaj* geführt. Der Hauptsteg liegt direkt am bespannten Fell auf. Oben liegen die Hauptspielsaiten, eine Hilfssaiten und die *chikari*-Saiten in kleinen geschnitzten Kerben. In der nächsten Ebene liegen je nach Ausführung die übrigen Zusatz- oder die *jawari*-Saiten. In der letzten und tiefsten Ebene liegen die *taraf*-Saiten. Für die beiden unteren Seitengruppen sind kleine Löcher durch den Steg gebohrt.

*“All these strings [...] are suspended over the fingerboard from a main bridge (ghudaj) placed over the parchment covering the belly. The stringing is quite complicated with the main bridge, on the parchment belly, carrying the strings at three levels. At the top level are the playing or melodic strings, one supplementary string tuned to the tonic (Sa) and two chikari rhythm strings; all these pass through small notches on the bridge. The remaining three supplementary strings (of the Maihar instrument) are at the next level with the rest of the sympathetic strings at the bottom level; both these groups pass through holes drilled in the bridge.”<sup>53</sup>*

An der Oberseite des Halses folgt gleich nach den Ausnehmungen im Korpus die Wirbelgruppe der *taraf*-Saiten, welche nicht über einen eigenen Steg geführt sind. Sie werden durch Löcher an der Oberseite des Metallgriffbretts direkt durch den Hals zu den Wirbeln geführt. Zwei weitere, jedoch größere Wirbel am linken Ende dieser Gruppe sind für die beiden *chikari*-Saiten vorgesehen. Diese haben jedoch einen kleinen Steg, die die Saiten annähernd auf das Höhenniveau der Spielsaiten führt. Das ist insofern von Bedeutung, da die *chikari*-Saiten angeschlagen werden.

---

52 vgl. Sandeep Bagchee: "vina, sitar & sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 221

53 vgl. Sandeep Bagchee: "vina, sitar & sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 220f

Der obere Steg, der Sattel ist in zwei Teile und ebenso in zwei Ebenen aufgeteilt. Der erste Teil ist für die vier Hauptspielsaiten, die auch Melodiesaiten genannt werden, vorgesehen. Sie werden an der Oberkante durch Kerben zu den unteren großen Wirbeln geführt. Der zweite Teil des Stegs liegt tiefer und trägt den Namen *jawari*-Steg. Die Form ist leicht abgerundet und ihr Material ist aus Knochen bzw. Elfenbein. Über sie werden die übrigen vier Hilfs- bzw. Zusatzsaiten zu den oberen vier Wirbeln den Kopfes geführt, die auf Grund des Stegs ebenfalls *jawari*-Saiten genannt werden.

Die traditionelle *sarod* unterscheidet sich von der eben beschriebenen nur insofern, als dass sie keinen *jawari*-Steg aufweist. Zwei der vier *jawari*-Saiten liegen als Hilfssaiten unmittelbar neben der tiefsten Hauptsaiten. Somit reduziert sich die Anzahl der Wirbeln am Kopf von acht auf sechs - drei auf jeder Seite.

### 3.4 Spiel- und Grifftechniken

Ähnlich wie beim *sitar* gibt es für die *sarod* eine Vielzahl an Spieltechniken. Da in der klassisch indischen Musik, wie bereits erwähnt, jeder einzelne Ton einen hohen Stellenwert einnimmt, ist das auch nicht weiter verwunderlich. Die Vorstellung jedes einzelnen Tones in einer Melodie wird zum Beispiel im *dhrupad* zelebriert. Sandeep Bagchee referenziert das frühe *sarod*-Repertoire als ein stark vom *dhrupad* beeinflusstes, welcher auch mit den Schöpfern der *sarod* in Verbindung gebracht wird<sup>54</sup>. In diesem Gesangs- und Musikstil werden Töne oft sekundenlang ausgehalten, oft wiederholt und dabei oftmals im Ausdruck nur leicht verändert. Im Vergleich dazu variieren Musiker und Sänger im *khyal* sehr häufig und phrasieren im größeren Ausmaß. Das langsame oder schnelle Gleiten von einem Ton zum nächsten sei hier erwähnt, wofür sich die bundlose *sarod*

---

54 vgl. Sandeep Bagchee: "sitar & sarod Playing Styles" in NAD Understanding Raga Music, S. 242

besonders eignet. Eine genaue Beschäftigung und Analyse der verschiedenen Spieltechniken, wäre Material genug für viele weitere Studien. Deshalb beschränke ich mich hier nur auf die für diese Arbeit wichtigsten *sarod*-Spieltechniken. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass sich die diversen Spieltechniken vom *rabab* abgeleitet haben und seit Beginn von Generation zu Generation, von Meister zum Schüler weitergegeben werden:

*“Moreover, as the sarod developed from the rabab, the initial styles and techniques used in playing the instrument were also those of its ancestor.”<sup>55</sup>*

Zunächst erscheint mir eine Aufteilung in rechte bzw. linke Hand sinnvoll. Da die meisten Abbildungen in der Literatur rechtshändige Instrumente zeigen und auch alle zeitgenössischen *sarod*-Spieler Rechtshänder-Instrumente spielen, bezeichne ich die linke auch als Greif-, die rechte als Anschlagshand. Die einzige namhafte Ausnahme ist Baba Allauddin Khan, der Lehrer von Ravi Shankar. Amjad Ali Khan erwähnt ihn in diesem Zusammenhang im Interview.<sup>56</sup>

Der *sarod*-Spieler schlägt die Saiten mit einem Plektrum an, das *java*<sup>57</sup> genannt wird und zwischen Daumen und Zeigefinger bzw. Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger gehalten wird<sup>58</sup>. Es besteht aus einem zugeschliffenen Teil Kokosnussschale und ist leicht gewölbt. Der angeschlagene Ton wird um so leiser und stumpfer, je weicher das Material des Plektrums ist. Im Vergleich dazu besteht das Plektrum des *sitar* aus einem gebogenen harten Draht, der auf den Daumen gesteckt wird. Der Ton klingt durch den Anschlag der verschiedenen Materialien und Ausführungen beim *sitar* heller, dafür leiser, bei der *sarod* weniger brillant dafür sind durch die Stärke der Schale größere Dynamiken möglich, die der Spieler zur Verfügung hat. Angeschlagen werden eine oder mehrere Saiten

---

55 vgl. Sandeep Bagchee: "*sitar & sarod* Playing Styles" in NAD Understanding Raga Music, S. 241

56 vgl. Interview mit Amjad Ali Khan, Anhang IV

57 vgl. Allyn Miner: *Sitar and Sarod in the 18th and 19th centuries*, S. 66

vgl. Interview mit Amjad Ali Khan, Anhang IV

58 vgl. Deepak Raja: *Hindustani Music*, S. 308

meist in einer abwechselnden Auf- *da* und Abwärtsbewegung *ra*<sup>59</sup>, oder nur in Abwärtsrichtung der Schlaghand, was in erster Linie für die Hauptspielsaiten gilt. Die *chikari*-Saiten werden in den Spielpausen als Füll- und Rhythmusselement häufig mit einem Aufwärtsschlag gespielt. Sie haben so einen Borduncharakter und verstärken den von der *tanpura*<sup>60</sup> gespielten und im Hintergrund immer erklingenden Grundton. Die eine Ebene tiefer liegenden *taraf*-Saiten werden, wie bereits erwähnt, nicht angeschlagen.

Ein weiterer Aspekt der Schlaghand ist bei Sandeep Bagchee festgehalten, der die Bewegung des gesamten Unterarms für die Spieldynamik und daraus resultierend für den Klang verantwortlich zeichnet:

*“Another important aspect is that while playing the sarod, the entire forearm is used for the stroke, and therefore, besides the profusion of bols, this manner of playing provides an energy and briskness to the notes, which sound quite different from other plucked instruments, such as the sitar.”*<sup>61</sup>

Die Finger der linken Hand drücken die Spielsaiten am Griffbrett nieder. Der Spieler hat hierfür die Möglichkeiten seine Fingerkuppen oder seine Fingernägel einzusetzen, wodurch sich der Klang verändert. Da keine Bünde die einzelnen Töne markieren, muss der Spieler ganz genau wissen, wo er greift bzw. bei gleitenden Tonverbindungen, wo er stoppt. Diese Glissandi werden durch vertikales Gleiten (Rutschen) auf einer Seite erreicht. Dazu zählen die vier Techniken *minda*, *murki*, *gamak* und *ghasita* (auch *gashid* genannt) die Deepak Raja folgendermaßen beschreibt:

*“Minda: The minda is a unidirectional glissando of short-melodic span*

---

59 *da* als Abwärtsschlag gilt auch als der „natürliche“ Schlag. Beim *sitar* ist das genau umgekehrt, einschließlich der Bezeichnungen.

vgl. Sandeep Bagchee: "*sitar & sarod* Playing Styles" in NAD Understanding Raga Music, S. 241 und S. 255

60 die *tanpura* ist eine Langhalslaute die zum Grundton bzw. zur Quinte gestimmt ist. Sie ist ein wichtiges Begleitinstrument für Vokalisten und Instrumentalisten. Die leeren Saiten werden vom Spieler zyklisch angeschlagen, sodass ein Dauerton entsteht.

61 vgl. Sandeep Bagchee: "*sitar & sarod* Playing Styles" in NAD Understanding Raga Music, S. 241

*executed under a single stroke.*

*Murki: The murki is phrase executed by a bi-directional glissando under the power of a single stroke, and involving a wrap-around movement around one svara with jerky motion mostly at the point of direction-reversal.*

*Gamaka: A gamaka is a magnified vibrato created by repeatedly attacking a target svara from an adjacent svara, under multiple stroke activation.*

*Ghasita: A ghasita is a minda of broad melodic span, generally a full octave or more. The technique is borrowed from the suta technique of the rudra vina.*<sup>62</sup>

*Minda* ist demzufolge dem vertikalen Ziehen einer Saite beim *sitar* gleichzusetzen. Auch in modernen Gitarren-Spieltechniken, beispielsweise im Jazz oder Rock wird diese Art von Tonerhöhungen gerne angewendet. Typisch sind hier gezogene Halb- und Ganztöne. Beim *sitar* sind größere Intervalle möglich, jedoch sind hier dem Spieler aufgrund der Dehnbarkeit der Saiten Grenzen gesetzt. Außerdem eignet sich diese Technik bei Instrumenten mit Bündlen nur für Tonerhöhungen. Für gleitende Tonverbindungen in absteigender Richtung muss der Spieler zuerst eine Saite ziehen, bevor er sie anschlägt. Da hier kein Vorhören möglich ist, muss der Spieler abschätzen, wie stark gezogen werden muss, um den gewünschten Ton exakt zu treffen. Ist die Saite in der Ausgangsposition, muss ein tieferer Ton erneut angeschlagen werden. Nur so kann das stufenlose Abwärtsgleiten fortgesetzt werden. Das bundlose Griffbrett der *sarod* ermöglicht dem Spieler zwischen den Anschlägen am Griffbrett nach belieben zu gleiten. Kaum ein anderes indisches Instrument bietet diese Möglichkeit.

Nicht jeder gegriffene Ton muss vom *java* angeschlagen werden. Durch das starke Andrücken („Hammerschlag“) und Abziehen der Seite durch die Finger der linken Hand können, wie beim *sitar* ebenfalls üblich, lange durchgehende Tonkombinationen entstehen ohne die Saite erneut anzuschlagen. Auch das Greifen mehrerer Saiten gleichzeitig sowie das schnelle Schlagen einzelner oder mehrerer Saiten wird zur Steigerung der Dynamik und des Tempos im Spiel gerne

---

62 vgl. Deepak Raja: Hindustani Music, S. 310

angewendet, bedarf jedoch eines hohen Maßes an Spielfertigkeit.

Deepak Raja hat die Grifftechniken in drei Arten kategorisiert:

*“Melodic execution techniques on the saroda can be divided into three different types, (a) sliding of the finger along the finger board without lifting the fingers from the melodic string (b) execution by the alternative/successive use of two fingers on the same melodic string (c) multiple-string execution inevitably requiring the alternative/successive use of two fingers.”<sup>63</sup>*

Wegen des bundlosen Griffbretts und der Anzahl der Spielsaiten sind hohe Grundfertigkeiten die Voraussetzung für das Spielen exakter Tonhöhen und schneller Melodieverläufe, was Sandeep Bagchee im Vergleich zum *sitar* wie folgt beschreibt:

*“In comparison to the sitar, the absence of frets and the necessity of playing on a greater number of strings makes it difficult to produce certain kinds of tans<sup>64</sup> on the sarod.”<sup>65</sup>*

*Sarod*-Spieler üben in der Regel viele Jahre, bevor sie öffentlich auftreten. Ein hohes spielerisches Niveau ist jedoch die Voraussetzung und das Ziel in der gesamten klassisch Indischen Musik.

### 3.5 Stimmung und Klang

Die Konstruktion, die verwendeten Materialien sowie die Anschlagstechniken des Spielers prägen den Klang der *sarod*.<sup>66</sup> Ebenfalls hat sich bereits gezeigt, dass der mit Tierfell überzogene Resonator den Klang je nach Anschlagstärke perkussiver erklingen lässt. Der Spieler hat durch die große Dynamikbandbreite mehrere Möglichkeiten sein Ragaspiel zu entfalten. Durch die dynamisch abhängige

---

63 vgl. Deepak Raja: Hindustani Music, S. 309f

64 *tans* sind Improvisationspassagen, abgeleitet von den Melodielinien

65 vgl. Sandeep Bagchee: "sitar & sarod Playing Styles" in NAD Understanding Raga Music, S. 241

66 vgl. Deepak Raja: Hindustani Music, S. 307

Klangveränderung erweitert sich auch die Funktion des Instruments, da der Spieler rhythmische Akzente deutlich setzen kann. Die *jawari*-Saiten fügen der *sarod* eine weitere Funktion hinzu, da der Klang der *jawari*-Saiten ihr *tanpura* bzw. *sitar*-Charakter verleiht. Was das bedeuten kann, möchte ich im Zusammenhang mit einer detaillierten Betrachtung der *jawari*-Erweiterungen im vierten Kapitel diskutieren.

Hier sei jedoch festgehalten, dass die *sarod* auf Grund ihrer Beschaffenheit unterschiedliche Klänge produziert.

Der Klangflächen-artige, schnarrende Klang der *jawari*-Saiten steht klanglich im akustischen Gegensatz zu den *baz*-Saiten, die durch den Einsatz der Fingernägel bzw. Fingerkuppen scharf oder stumpf klingen können. Die *taraf*-Saiten verstärken als mitschwingende Saiten die Töne und produzieren einen Hall-ähnlichen Effekt. Bei den durchgeführten Aufnahmen diverser live-Darbietungen konnte die akustische Abstrahlung der *sarod* beobachtet werden. Der Klang des Anschlages der Saiten durch das Plektrum ist nach vorne freilich am deutlichsten wahrzunehmen. Somjit DasGupta berichtete über Versuche mit verschiedenen Klangresonatoren auf der Rückseite des Halses. Der Klang wird dadurch wie bereits erwähnt auch nach hinten, zum Spieler abgeleitet. Manche Spieler schätzen das sehr und fühlen sich dadurch noch enger mit dem Instrument verbunden. Somjit selber verzichtet lieber auf den klanglichen Mehrwert, da ein zusätzlicher Klangkörper zusätzliches Gewicht bedeutet, was wiederum ausbalanciert werden müsse. Partho Sarothy hingegen verwendet diesen Halsresonator, wie ich bei seinem Konzert in Wien festgestellt habe.

Im Vergleich zu europäischen Saiteninstrumenten ist der Klang der *sarod* dennoch fein und leise. Bei einem Livekonzert in einem Wiener Kaufhof machte ich im Herbst 2007 Aufnahmen von Somjit. Er spielte solo sowie im Ensemble mit *tabla* und Gitarre. Im Ensemble drohte der Klang der *sarod* unterzugehen und war selbst

für die live-Technik nur schwer abzunehmen. Standard Mikrofone mussten sehr genau platziert werden, und die Gefahr einer Rückkopplung war stets gegeben. Für meine Feldaufnahmen musste ich das Stereomikrofon sehr nahe zur *sarod* platzieren, um den Raumhall und den Klang der Bühnenanlage möglichst vollständig zu kompensieren.

### **Ambitus und Stimmung**

Bei der Untersuchung von Ambitus und Stimmung der *sarod* ist es notwendig das alte und das neue System getrennt zu betrachten (siehe Abbildung 5). Deepak Raja formuliert die Stimmsysteme der traditionellen und modifizierten *sarod* folgendermaßen:

*„The traditional tuning system practised by the lineage of Pt. Radhika Mohan Maitra, uses five strings for melodic execution. They are tuned to Middle-octave ma, the tonic sa, lower-octave pa, lower-octave sa, and ultra-lower pa, thus providing a melodic canvas of virtually four octaves. The last three constitute a cikari (drone) set, with the innermost tuned to the tonic, and the outermost two tuned to the higher-octave sa. In the modern system, practised by Ustad Ali Akbar Khan, and his disciples, the first four strings are tuned exactly as in the traditional system, thus limiting the melodic canvas to three-and-half octaves. In addition to the conventional cikari set, this system, however, includes a set of three strings, mounted at a lower level, and tuned either to a chord or a melodic phrase compatible with the scale of the raga. The contemporary saroda has 15 sympathetic strings (sometimes fewer) mounted below the primary strings. They are tuned to the scale of the raga.“<sup>67</sup>*

Er gibt exakt Aufschluss über die Aufteilung und Stimmung beider Systeme. Der Ausdruck *jawari* fehlt jedoch in seiner Ausführung. Im Folgenden sollen beide Systeme noch genauer betrachtet werden.

---

67 vgl. Deepak Raja: Hindustani Music, S. 306, 307

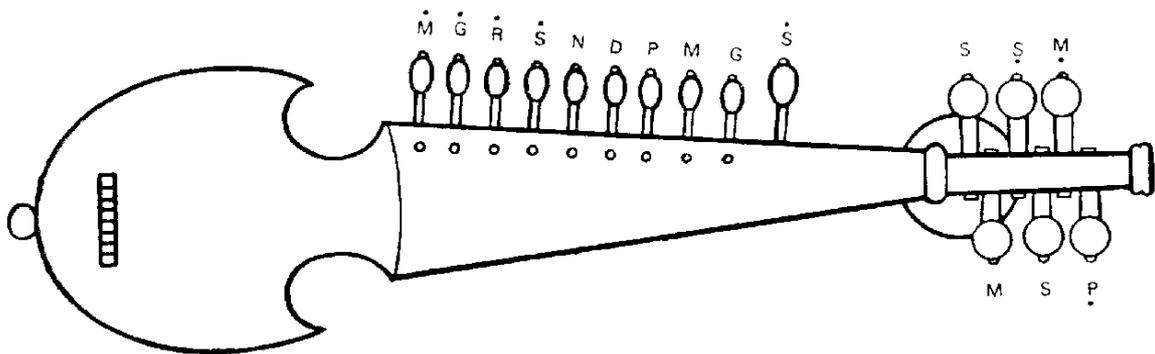


FIG 1. OLD SYSTEM

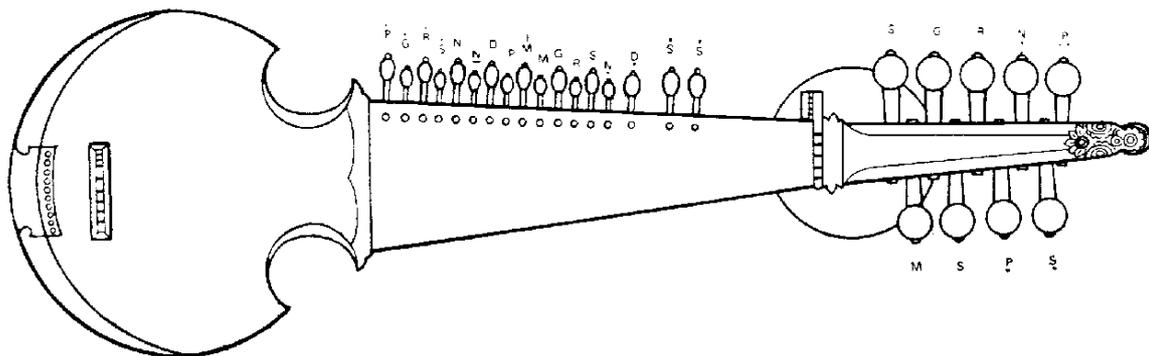


FIG 2. MODIFIED SYSTEM, INTRODUCED BY ALLAUDDIN KHAN

Abb. 5

Die Abbildung 5 zeigt oben die traditionelle *sarod* mit sechs Hauptwirbel. In der Literatur sind über deren Stimmung und Verwendung mehrere Aussagen zu finden. Sandeep Bagchee spricht von fünf Spielsaiten, die gegriffen werden<sup>68</sup>. Der Skizze entsprechend sind das also *ma*, *sa*, *pa*, *sa*, *ma*, zum Grundton C entsprechend F', C', G, C und das tiefe F. Die sechste Saite, das hohe *sa* könnte als Ergänzung der *chikari*-Saiten dienen. Die Stimmung findet sich ebenso bei Jotin Bhattacharaya wieder, der in seinem Buch über Allauddin Khan die obige Skizze beschreibt.<sup>69</sup> Er geht jedoch nur von vier gegriffenen Hauptsaiten aus. Die fünfte und sechste Saite der großen Hauptwirbeln werden ihm zur Folge für zwei *chikari*-Saiten verwendet, die im Abstand von einer Oktave auf den Grundton *sa* gestimmt

68 vgl. Sandeep Bagchee: "vina, sitar & sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 219

69 vgl. Jotin Bhattacharya: Allauddin Khan And His Music, S. 121

sind.

Die nächste Abweichung betrifft die Stimmung und Anordnung der Saiten der modernen *sarod*, wie auf den Abbildungen 4 und 5 deutlich erkennbar ist. Die *sarod* bei Sandeep Bagchee hat acht, die in der Skizze von Jotin Bhattacharaya neun Hauptwirbel. Die Saiten der unteren Wirbel sind in beiden Abbildungen gleich gestimmt und beginnen ähnlich der alten Bauweise mit *ma, sa, pa, sa*. das *ma* fehlt hier bereits. Ebenfalls identisch bei beiden ist die Beschreibung der letzten Wirbel betreffend – eine *chikari*-Saite auf *sa* gestimmt. Diese Saite liegt in der modernen Form jedoch bereits auf dem *jawari*-Steg. Die zweite *chikari*-Saite in der alten Form wird durch drei weitere *jawari* Saiten ersetzt. Sandeep möchte hierzu aber keine eindeutige Aussage treffen und meint, dass es viele verschiedene Verwendungs- und Stimmungsmöglichkeiten gibt. Als *jawari*-Saiten, so meint er, werden sie zum jeweiligen *raga* gestimmt. Bei Jotin Bhattacharaya ist dies genauer beschrieben. Insgesamt vier Saiten liegen auf dem *jawari*-Steg und sind abwärts folgendermaßen gestimmt *sa, ga, re* und das tiefe *ni*:

*“The other four upper strings in Fig. 2, were added for ‘jowari’, that is, resonance to produce an enhanced sound effect. These jowari strings are invariably tuned in order of SGRN.”<sup>70</sup>*

Ein Vergleich bei Sandeep Bagchee gibt Aufschluss über den Charakter der *jawari*-Saiten:

*“Moreover, the sarod being a mellow-toned instrument, most musicians prefer the jawari sound to be muted and not prominent as in the sitar. McNeil refers to these strings as baj. some sarodiya-s refer to these strings as jhankar strings because of their effect. Given this confusion, we prefer to refer to them as supplementary strings.”<sup>71</sup>*

Es existieren also mehrere Sichtweisen über die Bezeichnung, Funktion und Verwendung dieser neuen Saitengruppe. Bei Sandeep Bagchee geht hervor, dass

---

70 vgl. Jotin Bhattacharya: *Allauddin Khan And His Music*, S. 121

71 vgl. Sandeep Bagchee: *“vina, sitar & sarod”* in *NAD Understanding Raga Music*, S. 220f

der Klang der *jawari*-Saiten als neue Klangkomponente angesehen werden kann. Viele Spieler sind sich aber noch nicht sicher und dämpfen die Saiten ab, damit sie nicht so dominant klingen wie beim *sitar*<sup>72</sup>.

Über die fünfte Saite in dieser Reihe, die in der Abbildung von Sandeep Bagchee fehlt, beschreibt Jotin Bhattacharaya folgendes:

*“All these five baz strings are plucked and over these the musician’s fingers are slid off to produce various notes. As shown in Fig. 2<sup>73</sup>, the first lower string is tuned to S (mandra sa). Baba added one more string for enhancing the range of base notes and this string is tuned in either P (ati mandra pancham) or M (ati mandra madhyam) according to the scale of the raga. This deep brass string shown as first upper string in Fig. 2, facilitates expansion of those ragas in which base notes are dominant.”<sup>74</sup>*

Das erklärt zwar die spezielle Konstruktion der *sarod* von Allauddin Khan. In der mir zur Verfügung stehenden Literatur ist dieser neunte Wirbel aber nicht erwähnt.

Brian Godden erklärt auf seiner Internetseite<sup>75</sup> sehr genau die Stimmung und Verwendung der vier *baz* und vier *jawari*-Saiten.<sup>76</sup>

Schließlich gilt es noch den Ambitus zu bestimmen.

---

72 über die Funktion der *jawari* Saiten und über möglichen Interpretationen möchte ich anhand der Interviews im vierten Kapitel noch genauer eingehen.

73 Fig. 2 entspricht der Abbildung 5

74 vgl. Jotin Bhattacharya: Allauddin Khan And His Music, S. 121

75 vgl. [http://perfectthird.com/sarod\\_tuning.htm](http://perfectthird.com/sarod_tuning.htm), Stand: 1.8. 2008

76 siehe Anhang I

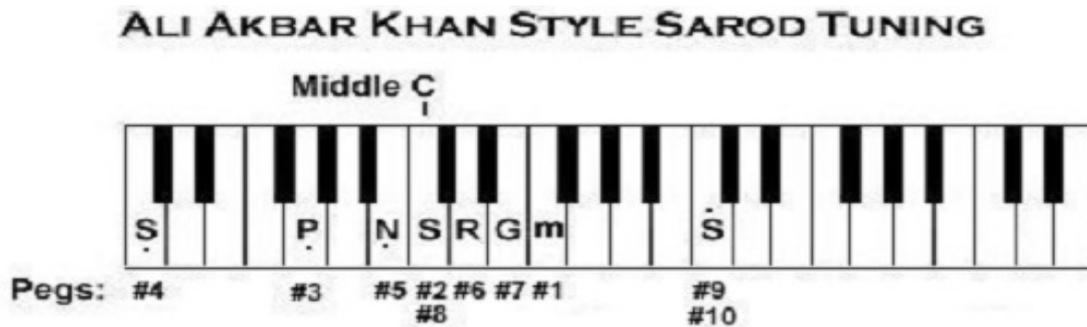


Abb. 6

In der obigen Abbildung von Brian Godden ist der Tonraum aller anschlagbaren Saiten der erweiterten *sarod* - auf die Klaviertastatur umgelegt - dargestellt. Die Zahlen #1 bis #4 entsprechen den Wirbeln der *baz* Saiten, #5 bis #8 den *jawari* und #9 bzw. #10 den *chikari*-Saiten der beiden Wirbeln im *taraf*-Teil. Das ergibt einen Gesamtambitus von zwei Oktaven bzw. eine Oktav plus eine Quart an greifbaren Saiten, wobei die höchste *baz*-Saite – das *ma* (#1) - noch um mindestens eine Oktav über das Griffbrett gezogen erhöht werden kann, was eine Summe von zweieinhalb Oktaven ergibt. Allauddin Khans tiefe *pa* bzw. *ma*-Saite erweitert den Ambitus gar noch um eine tiefe Quart bzw. Quint.

Da die Anordnung der *baz* Saiten der traditionellen *sarod* ident mit der neuen ist, gilt die selbe Ambitusberechnung, Allauddin Khans zusätzliche Saite ausgenommen.

Die genaue Betrachtungsweise der *sarod* in Form, Konstruktion, Beispielbarkeit und Klang hat verdeutlicht, dass die Verschiedenheit der Modelle unterschiedliche Möglichkeiten an Interpretationen zulässt. Eine Aussage über die Beweggründe für die Veränderungen durch ihre Er- bzw. Umbauer und über die Verwendungsmöglichkeiten in Bezugnahme zur jeweiligen Zeit kann zu diesem Zeitpunkt noch nicht getroffen werden.

## 4 Die Sarod im 20. Jahrhundert

Im vierten Teil dieser Arbeit möchte ich mich der *sarod* aus dem Blickwinkel ihrer Spieler und Meister nähern. In vielen Gesprächen erhoffte ich mir einen Eindruck aus der künstlerischen Sicht zu gewinnen. Jeder Musiker hat meist über viele Jahre eine enge Beziehung zu seinem Instrument aufgebaut. Ich versuchte im Vorfeld methodisch vorzugehen und überlegte mir einen Fragenkatalog<sup>77</sup>, der möglichst auf alle Gesprächspartner anwendbar ist. Ich erhoffte mir Antworten auf Fragen bezüglich der letzte Phase der Entwicklung der *sarod* - also ab Mitte des 20. Jahrhunderts - zu finden. Schnell wurde klar, dass die Betrachtung eines Ausschnittes, in diesem Fall die letzten 50 Jahre der Entwicklungsgeschichte, nicht reicht, um klare Antworten zu bekommen und sie zu verstehen. Der Fragenkatalog musste ergänzt bzw. personalisiert werden. Da das indische System der Weitergabe vom Meister an den Schüler und das Leben in den *gharana*-Traditionen das Wissen über Generationen hinweg erhält und transportiert, begegnete ich in den Gesprächen vielen Geschichten früherer Meister und erfuhr von so manchen Grund- und Leitsätzen, die das Leben in den Musikerfamilien Jahrzehnte lang geprägt hatten.

Nun gilt es herauszufinden, wie das Wissen über die spiel- und fertigungstechnischen Fertigkeiten übertragen wird und welchen Stellenwert alte und neue Ausbildungstraditionen haben. Ein Verständnis darüber könnte als Basis dienen, um Gründe für die Veränderung der *sarod* im 20. Jahrhundert besser zu verstehen. Schließlich gilt es, sich der Maihar-*gharana* zu nähern, die sich für die jüngsten Veränderungen der *sarod* verantwortlich zeigt. Hilfreich erwies sich die Tatsache, dass Partho Sarothy nach den Traditionen der Maihar-*gharana* unterrichtet wurde. Amjad Ali Khan hingegen ist ein Vertreter der alten *sarod*-

---

<sup>77</sup> siehe Anhang II

Schule.

Im letzten Teil dieses Kapitels soll die traditionelle und die modifizierte *sarod* akustisch verglichen werden. Mit Hilfe einer computergestützten Analyse sind Klangmerkmale zu spezifizieren, um mögliche Unterschiede aufzuzeigen.

#### 4.1 Traditionelle und neue Lehrsysteme

Viele große Musiker in Indien beziehen sich auf ihre Lehrmeister und sind stolz auf ihre Herkunft. Fast alle Musikerlinien beziehen sich dabei auf Tansen und behaupten mehr oder weniger direkt von ihm abzustammen, wie bei Neumann zu finden ist:

*“Although there is no musician alive today who can claim a genealogical connection to Tansen through either side, indirect connections are traced via the guru-shishya parampara by most musicians.”<sup>78</sup>*

Tansen lebte im 16. Jahrhundert am Hofe des muslimischen Mogulkaisers Akbar. Er ist bis heute einer der bedeutendsten Musiker Indiens und gilt als Schöpfer der heutigen nordindischen Kunstmusik. Einige der Eckpfeiler des klassisch-indischen Repertoires sind seither *ragas* von Tansen. Der prestigeträchtige Gesangsstil *dhrupad* sowie zwei wichtige theoretische Schriften der indischen Musiktradition gehen auf ihn zurück. Die Bedeutung vom *dhrupad* in Verbindung mit der *sarod* wurde bereits im zweiten und dritten Kapitel sowie von allen Interviewpartnern angesprochen. *Sitar* und *sarod* gelten als die wichtigsten Instrumente in der instrumentalen klassisch-indischen Musik, wie Neumann folgendermaßen beschreibt:

*“The sitar and sarod are the primary instruments used for the performance of instrumental classical music. Indeed, with the exception of Bismillah Khan, the shenai artist, virtually all the established and renowned*

---

78 vgl. Daniel Neumann: The Cultural Structure and Social Organisation of Musicians.. S. 123

*instrumental soloists are either sitariyas or sarodiyas. The musicians who perform on these instruments are being considered together since culturally they constitute one category—performers of plucked instruments—much as vocalists constitute another category.”<sup>79</sup>*

Tansens Schüler übernahmen seinen Stil und gaben ihn an ihre Schüler weiter. Dabei hatte die Weitergabe an direkte Nachfolger wie Söhne, Töchter, Neffen und Nichten bzw. entferntere Familienmitglieder oberste Priorität. Dieses System der Weitergabe vom Meister an den Schüler wird *guru shishya parampera* genannt und von Amjad Ali Khan im Interview folgendermaßen erklärt:

*“Everybody used to go to guru’s house. Everybody had to live around the guru and praise their feet and serve like a servant, get water, get tea, get vegetables from the market. He was like an absolutely unpaid servant. Most of those students, some did with sincerity, some did out of that they had to grab faster from the guru. Some did it selfishly. That was the system in custom, that they will all eat at the house of the guru, they will live with the guru, they will travel with the guru. So that was called “guru shishya parampara”, like father to son, guru to student, disciples. And that is where there is so many words like mentor, preceptor, disciple, follower.”<sup>80</sup>*

Es erklärt die enge Bindung und die Verpflichtung nach dem jahre- bzw. jahrzehntelangem Unterricht gemäß den Traditionen des *guru* und der *gharana* zu leben und das erworbene Wissen weiterzugeben. Bis zum 20. Jahrhundert war es verpönt die *gharana* zu wechseln und glich einem Verrat. Schüler stammten direkt vom *guru* oder von der *gharana* ab oder wurden vom *guru* in die Familie adoptiert. Sie waren als Mitglieder angesehen und integriert, genossen jedoch nicht alle Privilegien nativer Mitglieder. Diese beiden Gruppen an Schülern beschreibt Neumann folgendermaßen:

*“First, are the Instrumentalists who have been born into a family of instrumentalists and who are said to Inherit the traditional repertoire and style of their ancestors. Like Kalawants, they are referred to as khandani*

---

79 vgl. Daniel Neumann: The Cultural Structure and Social Organisation of Musicians.. S. 122

80 vgl. Interview mit Amjad Ali Khan, Anhang IV

*musicians, with the compositions or style characteristic of the khandan termed khis khandani (literally, specialty of the family)—a composition or stylistic feature that is a specialty of family tradition.*

*Second are those instrumentalists who are not born into a family of instrumentalists, but/are adopted as members by becoming disciples to ustads who are khandani musicians. Such an individual may have the distinguishing stylistic features of his or her ustad's family tradition. This kind of musician then is able to present an item which is considered khas khandani, even though he is not a khandani musician himself.”<sup>81</sup>*

Erst das 20. Jahrhundert ermöglichte ein lockereres Verhältnis zwischen Lehrmeister und Schüler. Auch ein Wechsel der Lehrer ist seitdem möglich. Die vollständige Integration in die Familie des Lehrers ist nicht mehr Grundbedingung und hängt vom jeweiligen Lehrmeister ab. Die respektvolle zwischenmenschliche Beziehung und der respektvolle Umgang mit der Materie bewahrte sich jedoch. So ist es möglich, dass *sarod*-Spieler wie Partho Sarothy vom Vater Grundkenntnisse des *sarod*-Spiels erlangten und im Anschluss mehrmals ihre Lehrer wechselten. Musiker wie Partho tragen nun nicht mehr den Namen der *gharana*, sondern identifizieren sich vielmehr mit traditionellen Stilen, wie dem *dhrupad* oder dem *khyal*, wie Neumann folgendermaßen beschreibt:

*“What we find then are musicians who, in the absence of discrete gharanas characteristic of vocalists, identify with and claim representation of stylistic schools which are identified with, but not named after, their originators.”<sup>82</sup>*

So entstehen keine neuen *gharanas*, wie er an einem Beispiel skizziert:

*“There is no Hafeez Ali Khan gharana, or Allaudin Khan gharana, but one often hears association with the gharana of so-and-so, whoever it might be. In this way “gharana” covers a multiplicity of meanings, enveloping ever larger socio-musical identity categories. When ZHA says he belongs to the gharana of Hafeez Ali Khan, he can include at least the following meanings. The first consists of the particular style of sarod playing which is characteristic of Hafeez Ali Khan's khandan. This includes among many other things, the technique of playing the sarod with the fingernail-tips of*

---

81 vgl. Daniel Neumann: The Cultural Structure and Social Organisation of Musicians.. S. 123

82 vgl. Daniel Neumann: The Cultural Structure and Social Organisation of Musicians.. S. 125

*the left hand. The second includes association with Hafeez Ali Khan's ustad, the great Ustad Wazir Khan. At least one observer has characterized one of the two major instrumental styles as the "Uzir Khani", named after Ustad Wazir Khan.*"<sup>83</sup>

Daraus geht hervor, dass die Übernahme von Stil, Ausdruck und Technik heutzutage mehr bedeutet, als die persönliche native Beziehung zur *gharana* des Lehrers und dessen Namen, da sich die Zugehörigkeit durch einen möglichen Lehrer-Wechsel ändern kann. Das bedeutet, dass Referenzierungen auf eine bestimmte *gharana* Aufschluss auf Spielstilmerkmale des Musikers geben können. Das ist für all jene Musiker heutzutage besonders interessant, die noch nicht so bekannt sind wie ihre Meister, aber dem Auditorium Aufschluss darüber geben möchten, was sie sich vom Musiker selbst, seinen *raga*-Interpretationen und von der Darbietung im Allgemeinen zu erwarten haben - eine Art der Werbung sozusagen. Es ist jedoch auch ein Bekenntnis zu den Vorlieben des Musikers, seinen Stellenwert innerhalb der Musikergemeinschaft und seiner Einstellung zur Gesellschaft, zur Musik und zu seinen Lehrmeistern. Einerseits verstehen viele junge Musiker dies als eine Art von Emanzipation von großen traditionsreichen *gharana*-Lehrsystemen, andererseits verfolgen die traditionellen Lehrmeister diverse Karrieren jüngerer Musiker mit Skepsis und kritisieren deren persönliche Einstellungen. Viele Musiker seien respektlos, egoistisch und vergessen sich ihrer Lehrer zu besinnen. Amjad Ali Khan erwartet sich nicht mehr, als erwähnt zu werden, zumal seine Schüler ihm niemals Geld geben mussten, um von ihm zu lernen. Dies machte er im Interview deutlich:

*"Sense of gratitude is dying out. Sense of gratitude is diluting, is dying out. That shows the human character is also diluting, and dying out. It is very sad. Because the sense of gratitude is very very important you will become a greater human being. You become very person of.. thousand words. You increase gravity in your character. But majority in the world, people are self-centred, selfish and opportunist. And they don't want to mention there*

---

83 vgl. Daniel Neumann: The Cultural Structure and Social Organisation of Musicians.. S. 126

*are so many disciples, they don't want to say from where they learned sarod, from where they learned sitar, from where.. who helped them in their life, they don't say anything. But somebody has helped somebody.*"<sup>84</sup>

Schüler mehrerer Lehrmeister bedienen sich heutzutage der Namen ihrer Lehrer, wenn dies von Vorteil für sie ist. Neumann nennt dies auch die Sozio-musikalische Identität. *Sarod*-Spieler mit populärem Charakter skizzieren so ihre Persönlichkeit mitunter ganz bewusst:

*"What we find with instrumental soloists, especially the younger generation, is a primary socio-musical identity with each one's particular ustad or ustads, if there are more than one. The outstanding personalities in the musical world are sitarists and sarodists with several having become "stars" for the public at large. Instrumentalists will not overstress the fact of their own musical inheritance, if they can have the prestige of having studied with an especially famous ustad. Since the sitar and sarod performers are usually the drawing cards at musical festivals, part of the strategy of making a name is to align oneself with a famous performer. For example, often those who come from accompanist family backgrounds, claim as ustad, not, as they could, their father but someone famous from whom they have learned.*"<sup>85</sup>

Ein weiterer Aspekt ist die Frage nach der Herkunft in regionaler, kultureller und ethnischer Sicht. Die Entstehung der *sarod* und den Ursprung der klassisch-indischen Musik, die auf Tansen zurückgeht, betrachtend, beruht ein Großteil indischer Kultur auf den muslimisch-dominierten Norden Indiens und dessen Zentren wie beispielsweise Gwalior, Rampur und Lucknow. Muslimische Musiktraditionen prägten und prägen - wie bereits erwähnt - mit Einschränkungen bis heute die *raga*-Musik und die Weitergabe von einer Generation zur nächsten. Dabei trifft die muslimische Kultusgemeinde auf die hinduistische, sodass Unterschiede im Hinblick auf die Familiengeschichten der Musiker festgestellt werden können. Neumann hält fest, dass Musiker mit

---

84 vgl. Interview mit Amjad Ali Khan, Anhang IV

85 vgl. Daniel Neumann: *The Cultural Structure and Social Organisation of Musicians..* S. 128, 129

vererbter Familientradition fast ausschließlich Moslems sind:

*“One does not find among instrumentalists neat homogeneous ethnic categories which correspond to particular “gharanas” or khandans. Musicians from hereditary families are almost always Muslims, particularly if they come from families of Instrumental specialists. Distinctions between instrumentalists coming from vocal and accompanist backgrounds are, in certain cases, virtually Irrelevant. CMA, for example, has sarangiyas and tablayas in his family; but his own personal prestige is very high - he is one of the most respected instrumentalists in India - in part, because he can trace a rather direct, recent and unambiguous connection to the Seniya tradition.”<sup>86</sup>*

Dabei scheint die Ordnung innerhalb der *gharana* wichtig zu sein; 'adoptierte' Musiker betrifft das weniger. Anders, so führt Neumann fort, verhalte es sich bei Familien hinduistischer Herkunft, deren Vererbung weniger bedeutend ist. Hier geht der Schüler beim Meister in die Lehre:

*“Musicians who do not come from hereditary families are usually Hindus and often Brahmans, although there are also two Kayasths on the list—one a sitarist and the other a sarodist. Two of the individuals on the list come from zamindar (landlord) families and learned music from musicians whom they employed.”<sup>87</sup>*

Die Loslösung von der Familie als Bildungsquelle kann auch als Grundvoraussetzung einer Institutionalisierung in der indischen Musikkultur angesehen werden. Auch hier ist der ethnische Hintergrund laut Neumann von Bedeutung:

*“Other instrumentalists not from hereditary families, either, teach in music departments in a university (CHB, CHC, CHF), or in a music college.”<sup>88</sup>*

So ist es auch nicht verwunderlich, dass Amjad Ali Khan dieser Entwicklung eher

---

86 vgl. Daniel Neumann: The Cultural Structure and Social Organisation of Musicians.. S. 126, 127

87 vgl. Daniel Neumann: The Cultural Structure and Social Organisation of Musicians.. S. 127

88 vgl. Daniel Neumann: The Cultural Structure and Social Organisation of Musicians.. S. 128

skeptisch entgegen sieht, ist er schließlich indirekter Nachkomme von Tansen. Im Interview führt er folgendes an:

*“From the time India started having institutions. So the westernisation the western concept of institution ruined the stalwarts coming from the same country. Because if you learn music through institute you get diploma you get degrees you get PHD-degree, you get a good job also. It is a different aspect a different dimension. But historically in India there were no institutions.”<sup>89</sup>*

Die Art und Weise, wie ein junger interessierter Musiker in Indien sein Instrument erlernen kann, hat sich verändert. Auf der einen Seite propagieren Anhänger der alten Schule das alte Lehrsystem, in dem Schüler eine sehr lange Zeit bei ihren Lehrmeistern verbringen und in dessen Leben integriert sind. Das moderne Leben des 20. Jahrhunderts ermöglichte auf der anderen Seite die Entstehung des Institutswesens und den Wissenstransfer von unterschiedlichen Quellen nach westlichem Vorbild. Wo die Einen neue Möglichkeiten des Austausches sehen, fürchten Andere um die Fortführung und die Erhaltung des kulturellen Erbes. Die Frage der ethnischen Herkunft ist nach wie vor von Bedeutung. Inwieweit dadurch das Spiel der jungen *sarod*-Generation beeinflusst wird, muss erst noch geklärt werden.

## **4.2. Gründe für Veränderungen**

Jungen *sarodis* steht es frei wie und wo sie Unterricht nehmen wollen, sofern es ihnen nicht von der Familie vorgegeben wird. Es ist nach wie vor möglich nach traditioneller Art das *sarod*-Spiel zu erlernen, sofern es sich Lehrmeister und Schüler leisten können. Sergey Antsupov begleitete seinen Lehrer Amjad Ali Khan auf seiner Tournee und erklärte sich spontan für ein Interview bereit. Er studierte

---

<sup>89</sup> vgl. Interview mit Amjad Ali Khan, Anhang IV

Jazz in Russland und lebt seit vielen Jahren im Haus von Amjad Ali Khan. Auch Partho Sarothy wurde die *sarod* nicht in die Wiege gelegt. Erst im Alter von acht Jahren wurde er auf die *sarod* durch seinen Vater aufmerksam, der zwar das *sarod*-Spiel erlernt hatte, hauptberuflich jedoch kein Musiker war. Partho erlernte die *sarod* vorerst von Ali Akbar Khans Sohn und ging dann zur Maihar *gharana*, wo Ravi Shankar sein Lehrer wurde. Im Interview gab er an, dass ihm die Maihar *gharana* mehr zusagte:

*“I like this [Anm: Maihar gharana] better. It is popular for next generation of students and players. They all follow the Maihar gharana. [...] In India now when you want to play the sarod you can decide. First you have to listen to Ali Akbar Khan, Amjad Ali Khan. They play in a different style. Their output is very different. Which one you like better you can go for that. It is possible for you. It is up to you.”<sup>90</sup>*

Abgesehen von den stilistischen Unterschieden der verschiedenen Schulen kann die Freiheit zu wählen als Nährboden für Veränderungen der *sarod* angesehen werden, da *sarod*-Schüler einen leichteren Zugang zu verschiedenen Sichtweisen vorfinden und die Möglichkeit besteht unterschiedliche Kenntnisse ganz nach persönlichen Vorlieben zu erlangen.

Ein weiterer gesellschaftlicher Aspekt ist die zunehmende Popularisierung der traditionsreichen indischen Musik. Hierzu zählt auch die Veränderung der Hörgewohnheiten des Publikums. Seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, als George Harrison von den Beatles den *sitar* entdeckte, finden sich zunehmend Elemente und Klänge der indischen Musik in der westlicher Populärmusik. Selbst die sich durch Phänomene wie Bollywood ständig verändernde indische Populärmusik greift auf klassisch-indische Elemente zurück, indem sie gewisse Ausschnitte daraus verwendet (Samples). In vielen Worldmusik Projekten sind *tabla*-Rhythmen und der schnarrende Klang der *sitar*-Saiten nicht mehr weg zu

---

<sup>90</sup> vgl. Interview mit Partho Sarothy, Anhang III

denken. Welchen Stellenwert Musik in unserer Gesellschaft hat, macht Amjad Ali Khan im Interview anhand mehrerer Gesichtspunkte deutlich. Er spricht neben dem Lärm in der Musik auch die Beziehungen zwischen den verschiedenen Instrumenten und Instrumentalisten an sowie den Einfluss des Westens auf die indische Kultur und Gesellschaft:

*“Beside everything I’m only worried about the purity of sound of sarod. I hope people realise the purity of sound. Day by day gradually, in my young days I also created noise with the tabla players. But that was the trend. So I also rid that. I also rid dramas and melodramas. I also rid noisy music. But gradually at this age of my life I feel the pure sound of sarod is enough. There is no need for tanpura and tabla. Because in the western world when violin is being played there is no tabla player around him. For two hours alone violin is being played. For two hours guitar people are listening. [...] You see, there is a documentary film on me produced by famous film-maker who is a great poet also “Gulzar” in India. [...] In that film of mine, it’s a one hour film I’m playing sarod without tabla, without tanpura. In that film I wanted to show that people should realise the pure sound of sarod. Because tabla has ruined the main character of sarod and day by day, you know lot of tabla players, they want to play very loud. They want to take attention. They want to catch attention. They want to show that they are a greater star then the sarod player. [...] Beside of all those problems the time has come we have to review, that what ever was, was happening in this 50 years, why was it happening like this. [...] So the westernisation the western concept of institution ruined the stalwarts coming from the same country.”<sup>91</sup>*

Auch die Hörgewohnheiten haben sich verändert. In der Populärmusik dauern Stücke in der Regel nur wenige Minuten. Konzerte nach traditionellen *raga*-Schemata, in welchen bereits die Einleitung eine Stunde und länger dauern kann, stehen im krassen Gegensatz zu den Popsongs. Sie verlieren mehr und mehr ihre breite Wirkung. Viele Musiker beklagen die mangelnde Geduld der Zuhörerschaft. So formulierte es Patho Sarothy im Interview folgendermaßen:

*“[...] because the music [Anm: Er bezieht sich auf den dhrupad] is so deep, it’s very difficult to appeal to the mass. They feel sometimes bored. [...]*

---

91 vgl. Interview mit Amjad Ali Khan, Anhang IV

*because they have not enough concentration and ability to understand, subsiding the whole [...] time is changing, we don't have much time to listen, to feel [...] the public now is impatient.*"<sup>92</sup>

Auch Sergey Antsupov und Amjad Ali Khan sparten nicht an Kritik über die Ungeduld der Zuhörer. Heute gehe alles so schnell und sei kurzlebig. Niemand, oder nur sehr wenige nehmen sich die Zeit für die schönen Dinge.

Dabei genießt die *sarod* in Indien nach wie vor einen hohen Stellenwert. Eine Fangemeinde ist vorhanden. Leider, so merkt Amjad Ali Khan an, träfe das nicht auf Europa und Amerika zu. Bei den vielen Reisen, die er unternimmt, leiste er viel Aufklärungsarbeit und kümmere sich sehr um die Verbreitung der *sarod*. Neue Medien unterstützen ihn dabei. Obwohl viele Zuhörer mittlerweile den Klang der *sarod* bevorzugen, bedauere er es sehr, dass ihre Popularität immer noch hinter der des *sitars* liegt:

*"Stature and status of the sarod is very very respectable today. Because anybody who had heard sitar and when he listens to sarod he prefers sarod. He is a stalwart. Most of the listeners in the world who have heard sitar but when they hear the sound of sarod they prefer sarod then sitar. It is very unfortunate that the last 40, 50 years great sarod players came to this country, came to Europe, came to America, but unfortunately it went unnoticed. Only people realised about sitar. Even the most common persons in America or Europe he only knows the word sitar in terms of classical music. So I had to work hard since the last 20, 25 years and I think now it is the time after these website, internet, cd's dvd's that now the world, people who love music, whether European music or Indian music they like sarod and sarod is enjoying every beautiful and very respectable stature in the world."*<sup>93</sup>

Der Stellenwert und die Rollenverteilung unter den indischen Instrumenten verändern sich ebenso. So hat der *tanpura* als Begleitinstrument bei den Instrumentalisten nicht mehr eine uneingeschränkte Daseinsberechtigung. Amjad

---

92 vgl. Interview mit Partho Sarothy, Anhang III

93 vgl. Interview mit Amjad Ali Khan, Anhang IV

Ali Khan verzichtet mittlerweile immer häufiger auf den Klang und die Unterstützung des *tanpura*. Manchmal, so meint er, sei der Klang sogar störend:

*“I am not in favour of tanpura also. [singt vier absteigende Halbtöne] is ruining the sound of sarod. I mean just alone sarod.”<sup>94</sup>*

Andere Spieler reduzieren ebenfalls den *tanpura*-Klang oder definieren neue Rollen für dieses Instrument, wie Sergey Antsupov berichtet:

*“That’s why Ustad Imhrad Hasab asked tanpura player to reduce volume to zero, sometimes. This is a very special rule because I have a friend from that gharana. He said, just, all the time commands very hardly the tanpura player not just being a tanpura player, but keeping all the time very big attention to what is evolving with the music, otherwise reduce it.”<sup>95</sup>*

Schließlich gilt es noch, sich den stilistischen und klanglichen Veränderungen zu widmen, für welche sich die *Maihar-gharana* verantwortlich zeigt. Der *Maihar-gharana* ist deshalb der nächste Abschnitt gewidmet.

### **4.3 Erweiterungen durch die Maihar Gharana**

Im dritten Kapitel wurden die beiden Instrumente, die traditionelle und die erweiterte *sarod* bereits vorgestellt. Dieser Abschnitt soll diese Erweiterungen personalisieren. Es soll auch der Stellenwert der *Maihar-gharana* unter den *sarod*-Spielern anhand der Interviews beleuchtet werden. Dieser Abschnitt soll ebenfalls Platz für die persönlichen Meinungen der interviewten *sarod*-Spieler bieten und Aufschluss geben, welche Form der *sarod* sie spielen und warum sie sich für ihr Instrument entschieden haben.

Sandeep Bagchee zeichnet Allauddin Khan und seine Nachfolger für die jüngsten

---

94 vgl. Interview mit Amjad Ali Khan, Anhang IV

95 vgl. Interview mit Sergey Antsupov, Anhang IV

Modifikationen verantwortlich:

*“Modification to the traditional instrument were effected by Ustad Allaudin Khan of Maihar and his brother Ustad Ayet Ali Khan and this instrument is used by the sarodiyas belonging to the Maihar gharana. In the modified instrument, there are eight main strings, with the the number of supplementary strings having been increased to four. Out of these eight, only four are played by stopping the other four are played open. As in the traditional sarod, of the four additional strings, the uppermost one, which is tuned to SA, can also perform the drone function. In the case of this instrument, too, there are two chikari strings, similarly placed.”<sup>96</sup>*

Er hält fest, dass nur *sarod*-Spieler der Maihar-*gharana* die modifizierte Form verwenden würden:

*“It is the traditional instrument which has a lesser number of strings compared to the modified Maihar gharana instrument, which has the greatest number of strings. Musicians who are not from the Maihar gharana still continue to use the traditional instrument.”<sup>97</sup>*

Auch Jotin Bhattacharaya beschreibt sehr ausführlich die Veränderungen, die „Baba“ Allaudin Khan an seiner *sarod* vornahm:

*“There is no gainsaying the fact that finally certain modifications as illustrated opposite were introduced by Baba, known as “Jowari Work” to modify the tuning system which almost revolutionised the outlook of the musicians on the art of playing this instrument.*

*Originally, there were only five main strings in sarod along with two chikaris S and S, and the tarab strings were never more than nine as shown in Fig. 1. It was Baba, who not only brought about a change in the size and structure of sarod but also increased the number of the main and supplementary strings, thereby improving the tonal quality and potency of the instrument. On the lower side he inserted four strings and on the upper side five along with two chikaris S and S and increased the tarabs from nine to fifteen. Till then sarod was having only four operative baz strings though there was provision for five, but Baba made all the five operative.”<sup>98</sup>*

---

96 vgl. Sandeep Bagchee: *"vina, sitar & sarod"* in NAD Understanding Raga Music, S. 220f

97 vgl. Sandeep Bagchee: *"vina, sitar & sarod"* in NAD Understanding Raga Music, S. 220f

98 vgl. Jotin Bhattacharya: *Allaudin Khan And His Music*, S. 121

Fig. 1 bezieht sich auf die obere Hälfte in Abbildung 5

Daraus geht hervor, dass die Anbringung des *jawari*-Stegs von Allauddin Khan eingeführt wurde. Er veränderte außerdem die Größe der *sarod* und erweiterte den Ambitus durch das Anbringen einer fünften, tiefen *baz*-Saite (siehe Kapitel 3.5). Sowohl Somjit DasGupta, als auch Partho Sarothy berichteten von Versuchen mit zusätzlichen tiefen Spielsaiten. Sandeep Bagchee bestätigt, dass der *jawari*-Steg nur in der modifizierten *sarod* vorkommt:

*“This secondary bridge only exists in the modified instrument where it carries the additional strings.”<sup>99</sup>*

Was für Partho Sarothy diese Erweiterung bedeutet, erklärt er im Interview:

*“There are differences in tuning. More options. I feel it better when I – you know – play with eight pegs. I get more options, more supporting strings, I get. [...] You can add a lower octave, lower pa. chikai are the same. [...] Additional strings will give you old flavour, like rabab, vina. more deep you know. [...] Yes, deeper strings will give you deeper sound, deeper feeling, like vina. It is not that easy to handle it.”<sup>100</sup>*

Er macht klar, dass die *jawari*-Saiten dem Spieler zwar neue Möglichkeiten bieten, aber auch gleichzeitig eine Herausforderung darstellen. Bei Sandeep Bagchee findet sich auch, dass sie deshalb nur gelegentlich eingesetzt werden:

*“The three supplementary strings of the Maihar sarod, placed on the lower level, are only played occasionally, their playing being dependent on the stroke of the plectrum, that is the angle and the force. They are tuned to the salient notes of the raga being played and are usually strummed. Their placement, at the lower level, is to keep them out of the way while playing the jhala<sup>101</sup>. These three strings also often function as additional sympathetic strings.”<sup>102</sup>*

In der MGG ist ebenfalls ein kurzer Hinweis von Allyn Miner zu finden:

---

99 vgl. Sandeep Bagchee: "Vina, Sitar & Sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 220f

100 vgl. Interview mit Partho Sarothy, Anhang III

101 Dritter Teil des instrumentalen *alap*; wird sehr schnell mit besonderer Schlagtechnik gespielt, wobei Spielsaiten und *chikari*-Saiten oft gemeinsam angeschlagen werden.

102 vgl. Sandeep Bagchee: "Vina, Sitar & Sarod" in NAD Understanding Raga Music, S. 220f

*„Der sarod der Allauddin-Khan-Schule ist etwas größer und wird oft auf den Grundton h eingestimmt. Er verfügt über zehn Spielsaiten in der Standardstimmung f'-c'-g-c-h-d'-e'-c'-c''-c''.“<sup>103</sup>*

Eine weitere Frage, die ich Amjad Ali Khan und Sergey Antsupov stellte, bezog sich auf den Unterschied der verschiedenen Konstruktionen:

*“The difference between the traditional sarod Ustadji and I am playing and the modified ones of the Maihar gharana is the additional bridge at the top below the main playing strings. We don't have this bridge. We call it jawari. The two strings we call jor, sometimes you will find jora, jod or joda but it means all the same. They are tuned to Sa.“<sup>104</sup>*

Auf meine Frage, ob das eine signifikante Veränderung des Instrumentes darstellt oder nur eine Weiterentwicklung sei, meinte er:

*“This is not a significant invention and of course this is not new. The jawari-bridge is taken from the sitar because of its form. The buzzing sound the strings produce is like the sitar sound. That is likely the way for instance Ravi Shankar modified his sitar. You know his sitar is also not traditional but I don't prefer to use the term 'traditional'.“<sup>105</sup>*

Der Frage, ob das eine Art der 'Hinduisierung' darstelle, begegnete er folgendermaßen:

*“If you want you can call it like that but you have to understand the history of our culture.“<sup>106</sup>*

Im Folgenden sprach er die Veränderungen an, die durch den Konflikt zwischen der muslimischen und hinduistischen Bevölkerung seit vielen Generationen stattfinden. Auch vor Musiktraditionen machen diese nicht halt. Ein Trend zu hinduistischen Traditionen ließe sich erkennen und werde den alten muslimischen Traditionen quasi 'übergestülpt'. Die *sarod*, die ja ihre Wurzeln eindeutig im

---

103 vgl. A. Miner: *sarod*, in: MGG, Bärenreiter Vlg., Kassel, Sp. 1009

104 aus dem Interview mit Akash Sergey Antsupov

105 aus dem Interview mit Akash Sergey Antsupov

106 aus dem Interview mit Akash Sergey Antsupov

muslimischen Kulturkreis hat, erfahre nun auch eine Veränderung in Richtung des modernen Klangideals. Er bewertete diesen Trend weder als positiv noch als negativ. Vielmehr nehme er zur Kenntnis, dass in der heutigen Gesellschaft Trends nur schwer aufzuhalten bzw. nur durch bestimmte Gesetzmäßigkeiten und Motivationen beeinflussbar seien.

Als Beispiel nannte er Ravi Shankars *sitar*, die ja auch keine klassische Bauweise mehr besitze und bereits mehrere Modifikationsstufen durchlebt habe. So könne man durchaus sagen, dass die moderne *sarod* an den *sitar* angelehnt ist, zumal sie durch die schnarrenden *jor*-Seiten einen *tanpura*-ähnlichen Bordunklang erzeugen kann und je nach Anschlag und Verwendung (hier ging er auf verschiedene Anschlagstechniken ein) *sitar*-ähnliche Klänge hervorrufe. Er verwies auf die Akkordstimmung bei Ravi Shankar und betonte allerdings, dass er und sein *guru* Amjad Ali Khan auf diese Erweiterung verzichten und ihre Instrumente weder den *jawari*-Steg, noch die speziell klingenden *jor*-Saiten aufweisen.

Partho Sarothy äußerte sich hierzu anders. Er teilte mir im Gespräch mit, dass die zusätzlichen Saiten eine Bereicherung für die *sarod* darstellten und verschiedene Verwendungen fänden. Zwar gäbe es *sarod*-Spieler, die die zusätzlichen Saiten dazu verwenden den *chikari*-Klang zu erweitern, um Akkordstimmungen zu realisieren, er bevorzuge jedoch die Möglichkeit, den Tonraum der Spielsaiten nach unten zu erweitern.

Eine gewisse Übereinstimmung bezüglich der Art der baulichen Veränderungen kann festgestellt werden. Sowohl Partho, als auch Akash betonten, dass es sich nicht um eine Transformation, geschweige denn um ein neues Instrument handle. Amjad Ali Khan beschreibt die Veränderungen als Erfüllung neuer Grundbedürfnisse der Menschen. Manche *sarod*-Spieler der heutigen Zeit stillen

diese Bedürfnisse durch neue Erfindungen und Erweiterungen. Er sieht den populären Klang des *sitars* mitverantwortlich für den Wunsch, diesen Klang auch auf der *sarod* zu erzeugen. Er bedauere, dass die Popularität der *sarod* weit hinter dem des *sitars* stehe. Es komme nicht darauf an, wie viele Saiten ein Instrument habe - es können auch 100 und mehr sein. Alles konzentriere sich auf die ersten 4 Saiten, mit denen die Melodiephrasen des *ragas* ausgedrückt werden. Zusätzliche Saiten fügen nichts Wesentliches zum ursprünglichen Klang der *sarod* hinzu:

*"And the most tragic thing happen when somebody who can afford to manage 25 strings is fine. But the same person was imposing that 25 strings sarod on his or his disciples and newcomers who can not even tune four strings. So that was the biggest disaster in, all over America, people who are teaching sarod. They imposed, they forced on their students to buy identical sarod from a shop in Calcutta in India. But can you imagine a beginner a newcomer - how can he handle 25 strings? He will go mad. He can never play sarod. I wish that great artists who command 25 strings he should have told their students that please buy a simpler sarod, please buy six peg sarod or maybe please buy a sarod which does not have sympathetic strings. [...] If I can manage 100 strings I should not impose on my students. If you are a real well wisher of your student you must tell him this kind of sarod will be better for you. Till the time you are able to tune, four strings or eight strings or ten strings. But how many people can tune properly 25 strings? So a lot of strings create noise. There is a fear of noise pollution. So the noise, how many can control 25 strings? But how many people can tune properly 25 strings? If you microscopically listen to the sarod of 25 strings you will see how many strings are out of tune. [...] It is not so important, we should not give so much emphasize or importance to the strings, how many strings. You may have 25 strings, you may have 100 strings or you may have ten strings but what you produce, but what is the outcome of the sarod. Is your sarod melodious? Is your sarod appealing? Or is your sarod non-appealing? So there are only two terms, two words to be used in the world of music whether sarod or singing or symphony. If it is appealing music we will listen to it. If it is not appealing music we will not listen to it. So the music whether 100 strings, 25 strings or ten strings it should be appealing. [...] At the same time I must tell you that there are at least 100 sarod players in India, 100. [...] So it's a long journey."<sup>107</sup>*

---

107 aus dem Interview mit Amjad Ali Khan

#### 4.4. Akustischer Vergleich

*Sitar*- und *sarod*-Spieler lernen sehr oft mit- und auch voneinander. Das Lehrer-Schülerverhältnis von Ravi Shankar und Partho Sarothy ist hier nicht die Ausnahme. Zum Einen sind sich die beiden Instrumente ähnlich. Sie sind funktional beinahe gleich aufgebaut. Der Spieler spielt die *raga*-Melodien auf zumeist vier Hauptseiten. *chikari*-Saiten und Resonanzsaiten sind ebenfalls ähnlich angeordnet. Zum Anderen ist neben dem Erlernen der Instrumenten-spezifischen Spieltechniken der zweite große Schwerpunkt der Musikausbildung das Erlernen klassisch-indischer Musikformen - die *ragas*. Lars-Christian Koch meinte in einem Gespräch, dass die Grundtechniken zwar die Basis bilden, die eigentliche Ausbildung jedoch die Beschäftigung mit den unterschiedlichen *ragas* darstelle, die je nach Region in der der Musiker lebt, variieren und von Lehrer zu Lehrer unterschiedlich seien. Hier können Einflüsse vieler Vokalisten und Instrumentalisten herangezogen werden, geht es hier ja um Stilmerkmale und um die Interpretation des *ragas*. Dies ist für jene Regionen und Länder, beispielsweise für Europa und Amerika, von großer Bedeutung, wo Lehrmeister indischer Kunstmusik selten sind. In Deutschland und Österreich sei es, laut Lars-Christian Koch Gang und Gäbe, dass *sarod*-Schüler von *sitar*-Lehrern unterrichtet würden, da es kaum angesiedelte *sarod*-Lehrer in diesen beiden Ländern gäbe. Trotz umfangreicher Recherchen war es mir nicht möglich *sarod*-Lehrer in Österreich zu finden.

Für die klanglichen Unterschiede zwischen *sitar* und *sarod* zeichnen sich einerseits die Bünde, andererseits die Stegkonstruktion verantwortlich. Der Hauptsteg des *sitar*s ist halbrund geschliffen. Die Saite liegt nicht auf einem Punkt auf, sondern berührt je nach Schwingung den Steg an unterschiedlichen Stellen, sodass sich dadurch die Amplitude der Saite ändert, was sich wiederum auf die nächste

Schwingung auswirkt. Dieser Prozess geschieht in sehr geringer Zeit - in Millisekunden und trägt dazu bei, dass unterschiedliche Obertöne entstehen und dem Klang hinzugefügt werden. In der Literatur wird dieser Klang als ein „Schnarren“ bezeichnet. Auch der *tanpura* weist diese Stegkonstruktion auf. Obwohl die Saiten nur leer angeschlagen werden, ist der schnarrende Klang deutlich wahrnehmbar.

Bis auf den *jawari*-Steg hat die *sarod* gerade, dünne Stege und Sättel. Der schnarrende Klang kann jedoch ebenfalls entstehen, wenn der Spieler die Saite mit dem Nagel niederdrückt. Durch die Fingerkuppe würde die Haut des Fingers die Saite sofort dämpfen und die Tondauer verkürzen. Der Nagel wirkt wie ein dünner Sattel. Der extrem flache Winkel zwischen Saite und Griffbrett sowie die metallischen Eigenschaften führen ebenfalls zum „Schnarr“-Effekt. Er ist jedoch nicht so ausgeprägt und weniger deutlich wahrnehmbar wie beim *sitar*. Anders verhalten sich die *jawari*-Saiten. Wie beim *tanpura* werden sie leer angeschlagen. Ihr schnarrender Klang ist deutlich zu hören.

Wie sich der Klang im Frequenzspektrum darstellt, soll nun untersucht werden. Hierfür werden zwei kurze Ausschnitte in Partho Sarothys Einleitung zum *raga* *Desh* herangezogen. Im ersten Ausschnitt erklingt das F' der zweiten *baz*-Saite. Das entspricht der leeren ersten *baz*-Saite. Im zweiten Ausschnitt spielt Partho nur die vier *jawari*-Saiten. Beide Ausschnitte wurden so gewählt, dass möglichst wenige Störfrequenzen anderer Instrumente bzw. gespielter Saiten zu hören sind. Die folgenden Sonagramme zeigen die Verteilung der Frequenzen der gespielten Töne:

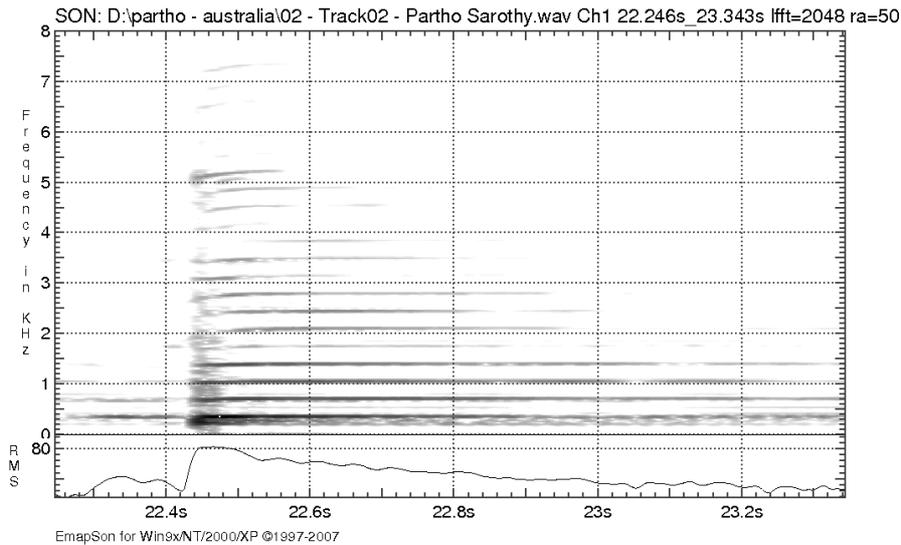


Abb. 7

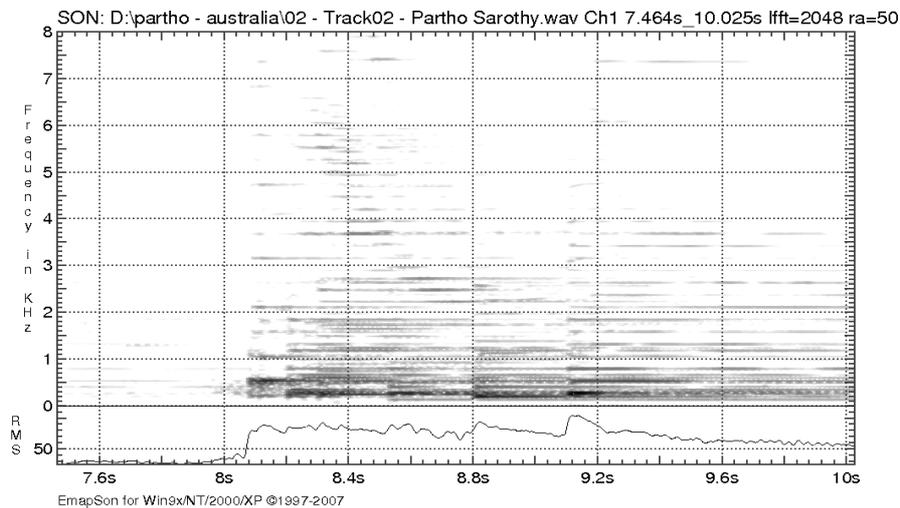


Abb. 8

In der Abbildung sieben erreicht der Klang der *baz*-Saite eine Frequenz von 5,3 kHz. Ein Formant<sup>108</sup> ist bei ca. 5000 Hz erkennbar; ein Antiformant bei ca. 4000 Hz. Der Klang der *jawari*-Saiten in der Abbildung acht bis knapp 7 kHz. Die Sensibilität der Dynamik in den Sonagrammen wurde dahingehend verändert,

---

108 Die Charakteristik eines Instrumentalklanges liegt vor allem in den Bereichen eines Spektrums, in denen die Teiltöne verstärkt werden – *Formanten*; sowie in jenen Teilen des Spektrums, in denen die Teiltöne nur sehr schwach ausgeprägt sind – *Antiformanten*.

das der im Hintergrund klingende *tanpura* möglichst nicht abgebildet wird. Da die Töne der *jawari*-Saiten schnell aufeinander folgen und die einzelnen Töne nachklingen, ist eine Formantenbestimmung einzelner Töne schwer möglich und in der Abbildung 8 nicht eindeutig feststellbar.

Eine FFT-Analyse soll Aufschluss aller vorhandenen Frequenzen geben. Vorerst muss die Gesamtaufnahme, hinsichtlich des Gesamtspektrums und der Aufnahmequalität analysiert werden:

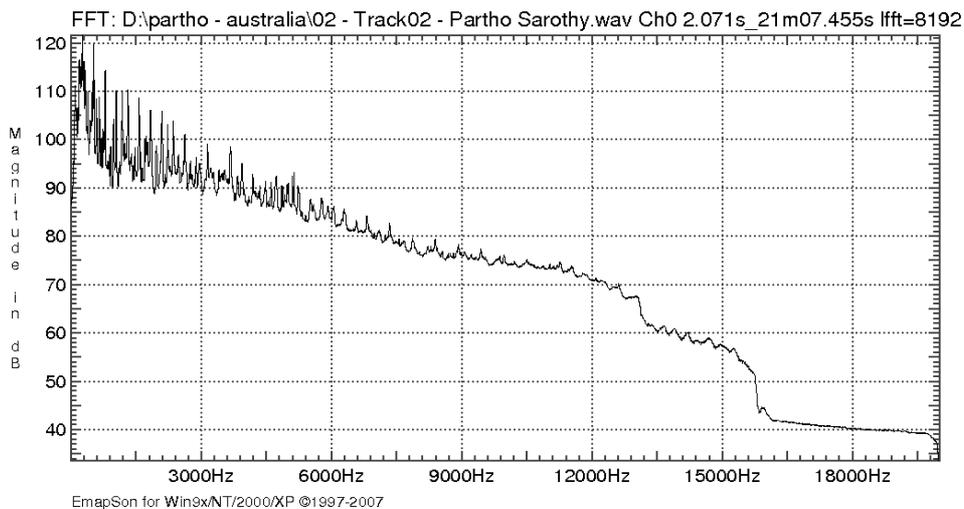


Abb. 9

In Abbildung neun sieht man die Maximalfrequenz der Aufnahme bei etwa 16 kHz. Der FFT- Algorithmus wurde auf die volle Spielzeit des Stücks von 21 Minuten angewendet.

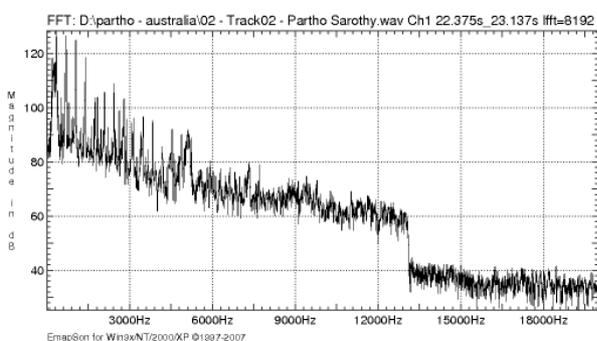


Abb. 10

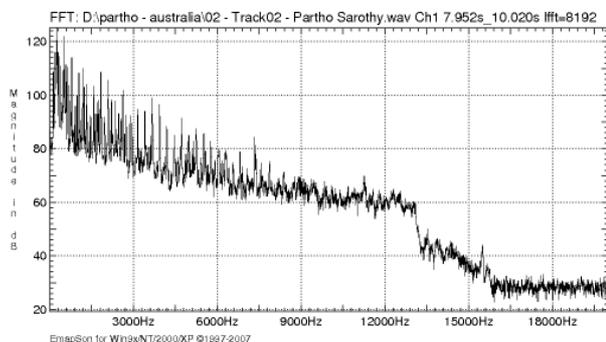


Abb. 11

Der Klang der *jawari*-Saiten, wie in Abbildung 11 dargestellt schöpft das zur Verfügung stehende Spektrum fast vollständig aus, während die *baz*-Saite nur Frequenzen bis 13 kHz erzeugt. Geht man rein von den Darstellungen aus erzeugen die *jawari*-Saiten intensivere Obertöne. An dieser Stelle sei jedoch erwähnt, dass Informationen hinsichtlich der Aufnahmesituation nicht berücksichtigt wurden. Kenntnisse hinsichtlich der Mikrofonposition und -charakteristik, sowie des Aufnahmeformats und eines möglichen Kompressionsverfahrens wären notwendig und als Einflussvariable „Aufnahmetechnik“ heranzuziehen.

Alle Analysen wurden mit den Programmen Emap<sup>109</sup> durchgeführt. Detaillierte Darstellungen finden sich im Anhang VII.

In einer weiteren Aufgabenstellung sollen drei Stücke unterschiedlicher *sarod*-Spieler untersucht und miteinander verglichen werden. Der Fokus richtet sich dabei auf die unterschiedlichen Spieltechniken und die Verwendung der Saitengruppen. Außerdem soll jeweils der Ambitus bestimmt werden, um Aufschluss auf die Anzahl der verwendeten *baz*-Saiten zu geben. Da es sich bei den Stücken um unterschiedliche *ragas* handelt, können Interpretationen und Aufbau der Stücke nicht verglichen werden. Auch die Längen der Stücke sind sehr unterschiedlich. Alle Stücke beginnen mit einer Einleitung – *alap*, welche nur vom *tanpura* begleitet wird. Alle drei Analysen beschränken sich auf diesen Teil. Es wird von den tatsächlich zum Erklängen gebrachten Tönen ausgegangen. Möglich wäre jedoch, dass die Instrumente der Spieler über einen größeren Saitenvorrat verfügen, welcher jedoch nicht zur Anwendung gelangt. Hierfür müssten weitere Recherchen angestellt werden. Für die Analysen kamen die Programme Emap und Transcribe<sup>110</sup> zum Einsatz. Detailansichten sowie Screenshots der

---

109 Emap sound analysis, von Emil Lubej, URL <http://213.129.247.43/> Stand: 1.9.2008

110 Transcribe, von Seventh String Software, URL <http://www.seventhstring.com/> Stand: 1.9.2008

Computeranalysen befinden sich in den Anhängen V (Buddhadev DasGupta), VI (Mukesh Sharma) und VII (Partho Sarothy).

Das erste Stück ist eine Aufnahme von Buddhadev DasGupta. Es trägt den Titel des gleichnamigen *ragas* „Jhinjhoti“. Das Stück ist sowohl auf der gleichnamigen CD des Interpreten, als auch im *raga*-Sammel- und Lehrband „Raga Guide, Survey of 74 Hindustani Ragas“ enthalten. Die Aufnahme hat eine Gesamtlänge von 4'41 min. Nach einer zwei-minütigen Solo-Einleitung setzt ein *tabla*-Spieler ein. Ein *tanpura* ist unterstützend, jedoch weit im Hintergrund wahrzunehmen. Buddhadev Das Gupta wurde nach der alten *sarod*-Tradition von Pandit Radhika Mohan Maitra, wie auch Somjit DasGupta unterrichtet. Die beiden sind nicht miteinander verwandt. Buddhadev Das Gupta stammt nicht aus einer *sarod*-Familie. Er ist von Beruf Ingenieur.

Der von ihm verwendete Tonvorrat im Stück erstreckt sich vom tiefen  $D^0$  bis zum  $F'$ . Der tiefste Ton ist die Sekund zum Grundton der leeren vierten *baz*-Saite. Er erreicht ihn nach 49 Sekunden. Der höchste Ton ist das  $F'$ , die Oktav zur höchsten *baz*-Saite. Er erreicht diesen Ton erstmals bei 1'47, knapp eine Minute nach dem tiefsten Ton. 35 Sekunden später endet die relativ kurze Einleitung. Auffällig ist die Verwendung der *chikari*-Saiten. Anders als bei den anderen beiden Stücken spielt Buddhadev Das Gupta die gemeinsam angeschlagenen *chikari*-C und *chikari*-C' mit dem kurz darauf folgenden tiefen  $C^0$  im Wechselschlag ohne Wiederholung. Abbildung 12 zeigt die Einleitung im Sonagramm. Der Melodieverlauf ist durch die dicke Linie in der Darstellung hervorgehoben:

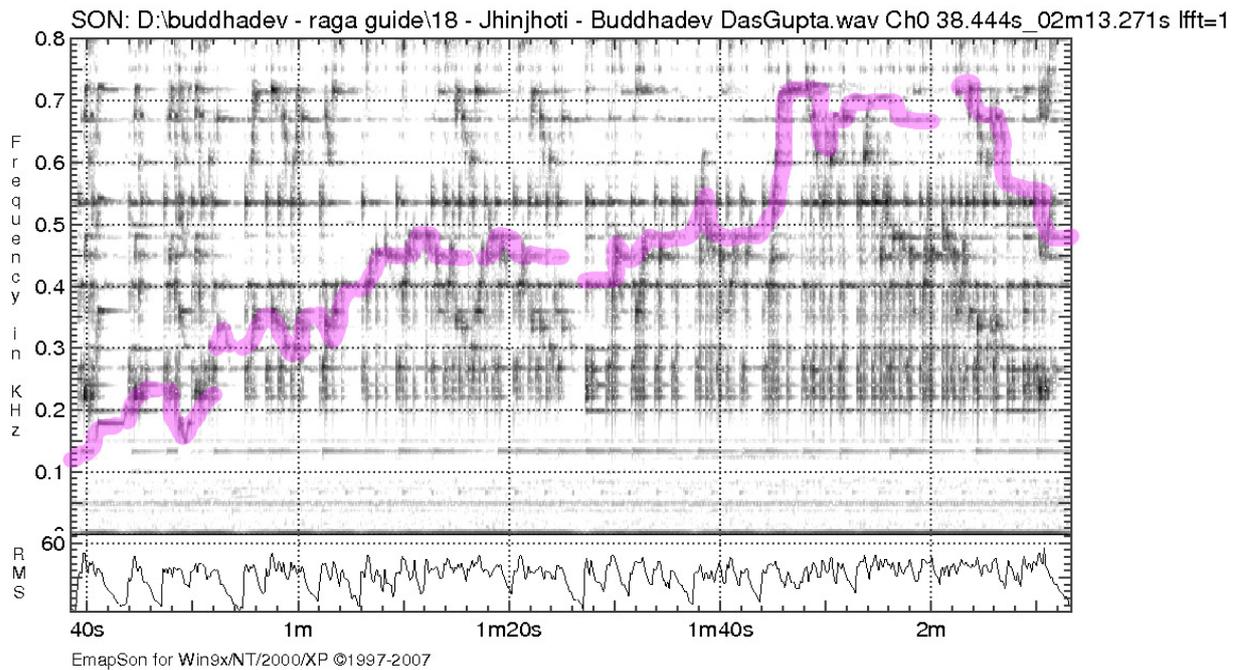


Abb. 12

Das zweite Stück von Mukesh Sharma trägt ebenfalls nur den Titel des *ragas* „Kaushik Dhvani“. Das Stück hat eine Gesamtlänge von 26'36. Die ruhige Einleitung endet nach 9'38. Der *tanpura* ist ebenfalls weit im Hintergrund. Mukesh Sharma spielt die traditionelle *sarod*. Auch sein Vater war *sarod*-Spieler. Zu seinen Lehrern zählt unter anderem Amjad Ali Khan.

Der Ambitus in der Einleitung des Stücks erstreckt sich vom tiefen  $E^0$ , das bei 1'30 zum ersten Mal angespielt wird bis zum  $C''$  bei 9'13 kurz vor dem *alap*-Ende. Das  $C''$  ist der höchste gespielte Melodieton in allen drei analysierten Stücken. Als *chikari*-Saiten erklingen  $C$  und  $C'$ , die in den *baz*-Spielpausen gemeinsam angeschlagen werden. Andere Töne erklingen nicht, was auf die Verwendung der traditionellen *sarod* hindeutet. Mukesh Sharma stimmt seine *sarod* auf  $H$  ein, Buddhadev Das Gupta und Partho Sarothy auf  $C$ .

Das dritte Stück von Partho Sarothy trägt den Titel *raga* Desh. Mit einer

Gesamtlänge von 21'32 ist es etwa so lang, wie das Stück von Mukesh Sharma. Die Einleitung endet bereits nach 3'30, und ein *tabla*-Spieler setzt ein. Ein *tanpura* ist ebenfalls vorhanden. Partho Sarothy nutzt den ihm zu Verfügung stehenden Tonvorrat nach unten hin voll aus und spielt das tiefe C<sup>0</sup> bei 3'05. Anders als in den anderen beiden Aufnahmen wird der höchste Ton, das G' früher, als der tiefste Ton erstmalig erreicht und erklingt bei 2'18. Die *sarod* von Partho Sarothy ist die einzige *sarod* der Analyse mit der *jawari*-Saitengruppe. Gleich zu Beginn spielt er die vier *jawari*-Saiten im schnellen Durchlauf und fügt das *baz-G* und *baz-C'* hinzu. Es entsteht der Eindruck eines sphärischen Dur-Vierklanges mit großer Sept und Non. Sarothy verstärkt diese Wirkung, indem er nach einfacher Wiederholung die Resonanzsaiten einmalig Harfen-ähnlich anschlägt. Im Spiel schlägt er die *jawari*-Saiten sowohl gemeinsam, als auch abwechselnd mit den *chikari*-Saiten an.

Die nachfolgenden Tabellen fassen die analysierten Merkmale kurz zusammen:

<b>Buddhadev Das Gupta – Jhinjhoti</b>		
Stimmung:	Sa = C	
Ambitus:		
tiefster Ton, erstmals bei:	D <sup>0</sup>	'49
höchster Ton, erstmals bei:	F'	1'47
Chikari Saiten – Funktion:		
Saiten:	2 + 1; C + C', C <sup>0</sup>	abwechselnd gespielt

<b>Mukesh Sharma – Raga „Kaushik Dhwani“</b>		
Stimmung:	Sa = H	
Ambitus:		
tiefster Ton, erstmals bei:	E <sup>0</sup>	1'30
höchster Ton, erstmals bei:	C''	9'13
Chikari Saiten – Funktion:		
Saiten:	2; C + C'	

Partho Sarathy – Raga „Desh“		
Stimmung:	Sa = C	
Ambitus:		
tiefster Ton, erstmals bei:	C <sup>0</sup>	3'05
höchster Ton, erstmals bei:	G'	2'18
Chikari Saiten – Funktion:		
Saiten:	2 + 4; C + C', H <sup>0</sup> , D, E, C'	abwechseln, zusammen

Alle drei *sarod*-Spieler nutzen den zur Verfügung stehenden Tonvorrat unterschiedlich aus. Den Ambiti entsprechend lassen sich alle Melodietöne auf den vier *baz*-Saiten realisieren. Ein eindeutiger Beweis für die Verwendung einer fünften tiefen *baz*-Saite konnten die drei Stücke nicht liefern. Die *jawari*-Saiten erweitern den Klang durch die zusätzlichen Töne und das von ihnen erzeugte erweiterte Obertonspektrum. Ihre Funktion ist der der *chikari*-Saiten sehr ähnlich. In allen drei Aufnahmen ist der *tanpura* weit im Hintergrund angeordnet und wie bei Mukesh Sharma teilweise kaum mehr wahrnehmbar.

## 5 Fazit

Der Entstehungs- und Entwicklungsprozess konzentriert sich auf zwei Zeiträume. Zum Einen waren die Veränderungen und Weiterentwicklungen des *rabab* so umfangreich, dass sich daraus ein eigenständiges Instrument entwickelte, welches in der Folge schnell eine eigene Anhängerschaft fand. Technische Innovationen erweiterten die spiel- und klanglichen Eigenschaften und Möglichkeiten derart, dass auch Rückwirkungen auf die klassisch-indische Musik zu finden sind. Eigene Clans um das Instrument entstanden. Das Zusammenwirken von baulichen sowie gesellschaftlichen Veränderungen lässt den Terminus Transformation zu. Aus dem Blickwinkel der *sarod* ist der *rabab* weit abgeschlagen und bereits veraltet.

Zum Anderen hat sich die *sarod* Mitte des 20. Jahrhunderts erneut weiterentwickelt. Abermals waren es innovative Ideen, die den Spielern der *sarod* neue Möglichkeiten verliehen. Es waren aber viel mehr Erweiterungen, als grundlegende Modifikationen. Ihren ursprünglichen Charakter hat sie nicht eingebüßt. Trotz der Erweiterungen ist das traditionelle *sarod*-Spiel weiterhin auf dem modifizierten Instrument möglich. Befürworter beider Versionen unterstreichen das und sehen die Erweiterungen als zusätzliche Möglichkeiten, die erst erfahren und beherrscht werden müssen. Für die Veränderungen zeichnet sich ausschließlich eine Musikfamilie, die *Maihar-gharana* verantwortlich, welche unter den jungen Spielern sehr populär ist.

Der Wandel der Gesellschaft, die Globalisierung, die Verwendung moderner Medien und der große Einfluss westlicher Traditionen färben auch die Kulturlandschaft Indiens. Kurzlebige Trends, die verwestlichte Populärmusik und die schnelle Dynamik innerhalb der Gesellschaftsstrukturen veränderten die Erwartungshaltungen der Zuhörer an die Musik. Lange klassisch-indische Musikvorträge und Konzerte sind für die breite Masse nicht mehr attraktiv und

fast ausschließlich von der eigenen kleinen Fangemeinde besucht. Von alten traditionsreichen Instrumenten wie der *sarod* wird seitens der Spieler und der Zuhörer heute mehr erwartet. Der *sitar* hat als Vorreiter im Gegensatz zur *sarod* den Sprung in die Worldmusik geschafft und ist im Westen – Europa und Amerika – bekannt. Zeitgenössische *sarod*-Spieler und Meister wollen das ändern. All diese Anforderungen haben dazu beigetragen, dass die *sarod* baulich verändert wurde. Ein Element des *sitars* bzw. des *tanpuras* wurde der *sarod* hinzugefügt, die *jawari*-Saiten. Mit ihnen wurde der *sarod* auch eine neue Klangkomponente hinzugefügt, welche deutlich mehr Obertöne erzeugt. Diese Erweiterung kann, aus der Perspektive des populären *sitars*, als Modernisierung angesehen werden. Durch die Erhöhung der Saitenanzahl erweitert sich ebenfalls die Klangdichte sowie der Ambitus der Melodiesaiten. Der Spieler kann sich selbst akkordisch begleiten. Die tieferen Töne erinnern an noch ältere Instrumente wie die *bin* oder *vina*. Für manche *sarod*-Spieler bedeutet das eine Art der Emanzipation und Loslösung von traditionellen Ensembles. Das Solospiel gewinnt an Bedeutung.

Durch die Institutionalisierung wurde das Ausbildungssystem erweitert. Schüler können nun zwischen dem alten System und einer Schule bzw. Hochschule wählen. Es ist nunmehr auch möglich die Lehrmeister zu wechseln und sich für einen *sarod*-Typ zu entscheiden. Befürworter der alten Schule sind dem gegenüber eher skeptisch eingestellt und befürchten, dass das intensive Verhältnis zum Instrument und damit viele klassisch-indische Musiktraditionen verloren gehen könnten.

Andererseits genießt die *sarod* nach wie vor einen hohen Stellenwert und erfreut sich einer kleiner werdenden aber treuen Anhängerschaft. Junge *sarod*-Spieler wie die Söhne von Amjad Ali Khan und Mukesh Sharma haben nicht nur klassische Stücke im Repertoire, sondern experimentieren auch mit modernen Musikstilen und Formen. Synthesizerklänge und Drumcomputer ersetzen *tanpura* und *tabla*.

Elektronische Musikgenres und populär arrangierte Kompositionen finden sich auf ihren CDs. Ein Trend der sicher anhalten und fortgeführt wird. Die *sarod* befindet sich wie die gesamte indische Musik im Wandel der Zeit und ist der Experimentierfreudigkeit junger und weltoffener Musiker ausgesetzt. Die Puristen bangen nicht zu unrecht um ihr kulturelles Erbe.

Zum Abschluss möchte ich das Fazit von Adrian McNeils Buch aufgreifen, in dem er den gleichnamigen Artikel des Musikkritikers Nilaksha Gupta von 'The Telegraph' aus Kalkutta heranzieht<sup>111</sup>, um die Diskrepanz zwischen alten Traditionen und modernen Weiterentwicklungen aufzuzeigen. In erster Linie geht es um den tief verwurzelten religiösen Konflikt alter Hindi-Traditionen mit der modernen Ansicht von Ali Akbar Khan, einem bengalischen Moslem und dessen Nachfolgern.

Auch die Angst diese Traditionen könnten in Vergessenheit geraten oder nicht entsprechend fortgeführt werden, wird hier deutlich. Zusammenfassend hält er fest:

*„The sound of the sarod is testament to the cultural, social and musical possibilities and potencies of sustained cultural syncretism. This attribute has been the core feature of its inception and subsequent development and until recently, overwhelmingly, been its underlying strength. In today's climate, however, it has become the characteristic that is most exposed by religious fundamentalism and most vulnerable to distort by the market.“<sup>112</sup>*

Andererseits ist die *sarod* doch auch jenes Instrument, das heute wie früher seine Anhänger fasziniert, Schüler wie Meister berührt und ein Leben lang begleitet. Musiker wie Amjad Ali Khan verstehen sich viel mehr als Kosmopoliten. Sie sind sich der großen Bedeutung der traditionsreichen klassisch-indischen Musik bewusst, führen die Entwicklung dieser jedoch fort und drücken ihre emotionale

---

111 vgl. Nilaksha Gupta: Do we deserve the *sarod*?, The Telegraph

112 vgl. Adrian Mc Neil: „Etymological Origins of *sarod*“ in: Inventing the *sarod* S. 233f

Verbundenheit zur ihrem Instrument offen aus:

*“The sarod should have human expression. The sarod should sing, should yell, laugh, cry - all the emotions. Music has no religion in the same way flowers have no religion. Through music – and through this instrument - I feel connected with every religion and every human being – or every soul, I should say.”<sup>113</sup>*

---

113 vgl. Simon Broughton: „Tools of the Trade: *sarod*“ for Songlines-The World Music Magazine; <http://www.sarod.com>, 4.1.2006

## Literaturverzeichnis

- Ali Khan, Amjad:** Interview, Übs. Thomas Bayer, Wien, 24. Oktober 2007
- Antsupov, Akash Sergey:** Interview, Wien, 24.10.2007
- Bagchee, Sandeep:** NAD Understanding Raga Music, Verlag Eeshwar, Mumbai, 1998
- Bhattacharya, Jotin:** Allauddin Khan And His Music, B. S. Sha Prakashan, Ahmedabad, 1979
- Broughton, Simon:** „Tools of the Trade: *sarod*“ for Songlines-The World Music Magazine; URL: <http://www.sarod.com>, Stand: 4.1.2006
- DasGupta, Somjit:** Interview, Wien, Jänner 2007
- Deepak, Raja:** The *saroda*, aus: Hindustani Music, DK Print World Pvt.Ltd, India, 2005
- Godden, Brian:** *Sarod* Tuning and Maintenance, 1981, URL: [http://www.perfectthird.com/sarod\\_tuning.htm](http://www.perfectthird.com/sarod_tuning.htm), Stand: 4.8.2008
- Gupa, Nilaksha:** Do we deserve the *sarod*?, in: The Telegraph, Kalkutta, Ausgabe: 19. Feb. 1993
- McNeil, Adrian:** Inventing the *sarod*, Verlag Seagull Books, Kalkutta, 2004
- Miner, Allyn:** *Sarod*, in: MGG Band 7, S.1009f, Übs. Ulrich Wegner, Bärenreiter Vlg., Kassel, 1997
- Miner, Allyn:** *Sitar and sarod* in the 18th and 19th centuries, Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1993
- N.A.** Gloires des Princes, louanges des Dieux, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2003
- Neumann, Daniel:** The Perspective from Delhi, Dissertation, University of Illinois, Urbana Illinois, 1974
- Neumann, Daniel:** The life of music in North India, Wayne State University Press,

Detroit, 1980

**Sarothy, Partho:** Interview, Brunn am Gebirge, Juni 2007

## Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1,** Gloires des Princes, louanges des Dieux, S. 136

**Abb. 2,** Gloires des Princes, louanges des Dieux, S. 132

**Abb. 3,** Gloires des Princes, louanges des Dieux, S. 130

**Abb. 4,** Sandeep Bagchee: *vina sitar & sarod* in NAD Understanding Raga Music, S.

220

**Abb. 5,** Bhattacharya, Jotin: Allauddin Khan And His Music, S. 120

## Tonträgerverzeichnis

**Das Gupta, Buddhadev:** Raga Guide: Survey of 74 Hindustani Ragas, Nimbus

Records, 5536/9, Niederlande, 5. November 2001

**Sarothy, Partho:** Tribute To Australia, Hindusthan Music, IP-6078, Indien,

1. Januar 2003

**Sarothy, Partho:** Live in Concert, Partho Sarothy, k.A.

**Sharma, Mukesh:** Mukesh Sharma, Cinq Planetes, CP 05109, Frankreich,

5. November 2001

## Anhang

# Anhang I

Anleitung zur Besaitung, Stimmung und Wartung der *sarod*, von Brian Godden.

Sarod Tuning and Maintenance By Brian Godden

[http://www.perfectthird.com/sarod\\_tuning.htm](http://www.perfectthird.com/sarod_tuning.htm)



## Sarod Tuning and Maintenance

© Brian Godden 1/1 /1981

**ALI AKBAR KHAN STYLE SAROD TUNING**

Middle C

Pegs: #4 #3 #5 #2 #6 #7 #1 #9 #10

STEEL .010" NI 5 SA .016" BRONZE 4

STEEL .009" RE 6 PA .010" BRONZE 3

STEEL .009" GA 7 SA .009" STEEL 2

STEEL .009" SA 8 MA .008" STEEL 1

STEEL .008" SA 9

STEEL .008" SA 10

Sympathetics

1 = D  
2 = S  
3 = R  
4 = G  
5 = C  
6 = m  
7 = M  
8 = P  
9 = D  
10 = n  
11 = N  
12 = S  
13 = R  
14 = C  
15 = m

SYMP.#1 D .010"  
SYMP.#2 - 12 .009"  
SYMP.#13- 15 .008"

**Sarod Stringing Chart**  
Ali Akbar Style (10 main pegs)

1st peg.....ma.....#00steel  
2nd peg.....Sa.....#0 steel  
3rd peg.....Pa...# .010" ph. bronze  
4th peg.....Sa...# .016" ph. bronze  
5th peg.....Ni.....# 1 steel  
6th peg.....Re.....#0 steel  
7th peg.....Ga.....#0 steel  
8th peg.....Sa.....#0steel  
9th peg.....high Sa.....#00 steel  
10th peg.....high Sa.....#00 steel  
Sympathetic #1..Dha.....#1 steel  
Sympathetics #2 - 12.....#0 Steel  
Sympathetics #13 - 15.....#00 Steel

**Sarod Stringing Chart**  
Amiad Ali Style (8 main pegs)

1st peg.....ma.....#00 steel  
2nd peg.....Sa.....#1 steel  
3rd peg.....Pa.....#012" steel  
4th peg.....Sa.....#016" bronze  
5th peg.....sa.....#0 steel  
6th peg.....sa.....#0 steel  
7th peg.....high sa chi.....#00 steel  
8th peg.....high sa chic.....#00 steel  
Sympathetic strings...#2 to #00 steel

Note: In the USA steel music wires are given single digit codes as shown below (#1 = .010" ~ #0 = .009" ~ #00 = .008")

[Click for string gauge conversion chart](#)  
[Click for Sarod string prices](#)  
[Click to see the Sarod string knot](#)  
[Click for Sarod bridge stringing pattern](#)  
[Click for Sympathetic stringing chart](#)  
[Guitar and other Instrument Tunings](#)  
[Sitar Tuning and Maintenance Chart](#)

### The Maintenance of the Sarod

- 1: The Sarod should be kept in a case or under a cloth cover
- 2: The **Sarod strings** should be changed regularly depending on how often they are used.  
A Sarod that is played daily should have all the strings changed every 3 months, and the main four playing strings, every month.
- 3: The finish should be rubbed down with a soft dry cloth after every playing to maintain the shine. The strings should be wiped off after every use. Do not use furniture polish on a sarod. The fret plate should be polished with a soft cloth after every use, to keep it clean and smooth for slides.

4: With use, the jawari bridge will develop grooves in the bone surface under the strings. The tone will deteriorate and sound buzzy. The Jawari strings will become difficult to tune, as the pitch of the notes will sound ambiguous. It is then time to have the bridge resurfaced. This is called Sarod Jawari. It should only be done by a professional.

4: The skin and pegs are very fragile and must be protected from any kind of knock.

5: The Sarod skin is sensitive to atmospheric moisture. It will be tighter in the summer months and looser in the winter. The skin will need to be changed after time, depending on how much use it gets, and the climatic conditions.

A sarod that is played every day will need the Sarod skin changed every 3 to 5 years. It is a highly skilled job and should be done by a professional.

6: Sarod pegs can begin to slip after a year or so of use. When changing the strings it is a good idea to lightly chalk the pegs with carpenter's or sidewalk chalk. Do not use blackboard chalk as it has wax in it to prevent squealing, and this wax will ruin the peg. If the pegs continue to slip, they will need to be filed to correct the taper and to remove any lip ridges. This should be done by a repair person.

7: High action or buzzy notes when sliding. The action height depends on the straightness of the fret plate. Normal action height on a Hemen sarod with a good straight plate, is between 1/4" and 3/8" on the "Ma" string above the fret plate where it meets the skin. Some cheaper sarods come new with an action height of up to 1/2". This is usually because the plate is thin and light and has some dents. These dents or waves can cause buzzes when sliding on any of the 4 main strings. If the action is too low the height can be raised by adding bone shims to the bottom of the bridge until there are no buzzes. If the action is too high and still buzzing, then the plate can be removed and worked on to fix buzzes, but that is not always successful. It is very hard to remove dents from the plate. You can hammer a dent out, only to have it transfer somewhere else. If you can get it to transfer away from the playing area, then you have a cure. I have spent a lot of time repairing dented plates, with about 80% success rate. It is very frustrating to fix a dent, and then put the plate back, restring, and find a new transferred buzz somewhere else. Older sarods can have high action because of bending upward of the neck. This can be fixed when re-skinning. The back of the sarod where the string anchor plate is attached can be planed down about a 1/4", and this can lower the action by about 1/8" at the top of the plate.

EMAIL

772

## Anhang II

### Interview Fragenkatalog:

(generell, lt. Vorhaben)

- ✓ Wie bist du zur *sarod* gekommen?
- ✓ Wie lange spielst du schon die *sarod*?
- ✓ Wer war(en) dein(e) Lehrer (Guru)?
- ✓ Aus welcher Gharana stammst du?  
.. dein Guru?
- ✓ Welche verschiedenen Typen von *sarods* gibt es?  
Welche spielst du?
- ✓ Was ist der Unterschied zwischen den Typen?  
Was ist das Besondere an deiner *sarod*?
- ✓ Was für Vorteile haben acht Hauptwirbeln im Gegensatz zu sechs?  
Wie ist dann die Aufteilung der Saiten?
- ✓ Wodurch unterscheiden sich heute *sarod* Spieler / *sarod* Meister?
  - stilistisch?
  - spieltechnisch?
- ✓ Wo wird heute das *sarod* Spiel gelehrt?  
Gibt es hierfür Musikschulen?
- ✓ Wie sieht deiner Meinung nach die Zukunft der *sarod* aus?

## Anhang III

### Interview mit Partho Sarothy (P)

vom: Juni 2007

Ort: Brunn am Gebirge

Interviewer: Thomas Bayer (T)

Eingangsfragen, Einleitung, Themen – vorgestellt vom Interviewer:

*Sarod* performance in India today.

Description of the status of the *sarod* today.

The *sarod* and modern techniques.

Existing types of *sarods* in India.

### Einleitung (Zusammenfassung)

Partho kannte die *sarod* als Kind nicht. Er selbst sowie sein Vater entstammten keiner Musikerfamilie. Sein Vater war Schüler von Pt. Radhika Mohan Maitra und von Beruf Sportler. Im Alter von acht Jahren hörte er seinen Vater spielen und beschloss plötzlich die *sarod* zu erlernen. Sein Vater unterstützte ihn dabei. In den ersten Jahren unterrichtete ihn sein Vater. Von 1979 bis 1980 war er Schüler von Ali Akbar Khans Sohn. Ab 1980 lernte er von Ravi Shankar. Er erzählt, dass er nach den alten Traditionen die *sarod* von den großen Lehrmeistern erlernte und erklärt ein System „Gulkul“, wo Schüler in den Familien der Gurus leben. Weiters beschreibt er die Rollenverteilung innerhalb der Familie und das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler.

## Interview Hauptteil (Exzerpt):

T: What are the different types of *sarod* and which one do you play?

P: Actually you know this (er zeigt auf sein Instrument) is the modified version. It came from *rabab*. I know mainly two Kind of *sarod*. One, Ustad Ali Akbar Khan is playing one style with eight pegs and retracts sympathetic strings, so total 25 strings. Another school of music it is Ustad Hafir Ali Khan Sab and his son Ustad Amjad Ali Khan - they use six pegs.

T: What are the differences of those two types?

P: There are differences in tuning. More options. I feel it better when I – you know – play with eight pegs. I get more options, more supporting strings, I get

T: For you the differences are the supporting strings, not the main strings?

P: The main strings are the same. Four. Ma Sa Pa Sa, Lower Pa. lower Sa.

T: Does the one with the eight pegs have more (strings) 'below' them?

P: You can add a lower octave, lower pa. chikai are the same.

T: Is it up to you how to tune it?

P: Yes it is up to me.

T: And the sympathetic strings?

P: The sympathetic strings .. because we don't use (play) that strings. it is not easy, not that easy to control. even when you play fast. that's a big .. it's (lacht) then I ever've tried before. they start resonating.

T: Is it the more 'modern' way to play the *sarod* now in India? The one with the eight pegs and with the additional strings?

P: Additional strings will give you old flavour, like *rabab*, *vina*. more deep you know.

T: Do some players want to have more deep strings?

P: Yes, deeper strings will give you deeper sound, deeper feeling, like *vina*. It is not that easy to handle it.

T: Can we just say there are two schools now in India?

P: Mainly. There are mainly two schools of music now in India.

T: The one with the additional strings, the 'new' school of playing *sarod* with deeper strings added and the one teaching the traditional way ..

P: In India now when you want to play the *sarod* you can decide. First you have to listen to Ali Akbar Khan, Amjad Ali Khan. They play in a different

style. Their output is very different. Which one you like better you can go for that. It is possible for you. It is up to you.

T: And they differ also in playing techniques and in expression styles? because you've mentioned it is more complicated to have two more strings.

P: Exactly, that's it why you use it much. The additional strings we use as resonating strings. Those strings helps to play all the notes in a better way. They response when we play the notes. They response beautifully.

T: Do you pick them?

P: While playing, we touch them.

T: Together with the chikari strings?

P: Yes, also with the chikari we touch them. We keep it to support our notes. We tune it that way (singt die Töne Ni Re Ga Sa). Like a chord. But you can also tune it like you wish.

T: With a lower Pa for instance?

P: If you wish you can tune it to lower Pa. Generally nobody use that.

**Zusammenfassung vom letzten Teil – Schlagworte, wichtige Phrasen:**

- Baba – Maihar gharana: I like this better. popular for next generation of students and players. they follow the Maihar gharana.
- Inaiad Khan – neue Vorbilder
- There are differences between the gharanas
- way to expression, different playing styles
- we are all human beings but we have different nature, different everything. although we have the same features. so that's why you have to listen and you will find your flavour.
- question of different approach and presentation of the raga.
- Maihar follows more the *dhrupad* style. it' an old style. it means old music, very classic. very deep traditions. they take elements of *vina* and so on.  
plain, deep and spiritual, soft and smooth, less expression  
you may not attract people  
*dhrupad* was before *khyal*  
*khyal* is more entertaining
- *vina*: because the music is so deep it's very difficult to appeal to the mass.  
they feel sometimes bored  
because they have not enough concentration and ability to understand  
subsiding the hole
- *khyal* is amore light style
- time is changing  
we dont' have much time to listen  
to feel
- the public now is unpatient
- Amjad Ali Khan 1-2 hour Alap in a live performance in Calcutta

## Anhang IV

### Interview mit Amjad Ali Khan (A)

und Akash Sergey Antsupov (S)

vom: 14.10 2007

Ort: Wien

Interviewer: Thomas Bayer (T)

T: What makes the *sarod* so special for you?

A: Fortunately I was born in a family of musicians. And, I am the youngest child of my father who was my guru. My father was the contemporary musician of Ravi Shankar's teacher. Ravi Shankar's teacher was also a *sarod* player and his guru and as well as his first father in law. So but his teacher played with the left hand. My father played with the right hand and hold the plektrum in the right hand. Ravi Shankar's teacher, he held the plektrum, we call it *java*, with his left hand. So he was a left-hander *sarod* player. I think the only left-hander in the world. But he was also a better or greater violin player. But Ravi Shankar's father was not a musician. Even Ravi Shankar's guru father was not a musician.

So the history goes back, three to 400 years back. My forefathers, they had great regards for legendary Tansen. Tansen was born in Gwalior. Gwalior is my birth place. And Tansen was the court musician. He was a great singer, spiritual singer. His music has so much spiritual appeal. And he was also the court musician of emperor Akbar. The mughals if you read the history. [...] I'm just trying to say that chronologically Ravi Shankar and me we are the same generation. Because his guru and my guru they were

contemporaries.

But *sarod* was modified invented by my forefathers. Because my forefathers came from Afghanistan and Tansen family contributed a lot. And my forefathers learned music from the family of Tansen. He was a purist and he was a *dhrupad* singer. *dhrupad* singing was the most ancient style of singing. But every style has a limitation. There was so many other kind of singing also, *khyal* singing, *tumri* singing, *thappa* singing. various kinds and ways of singing. Every style had a name. He is a *khyal* singer, he is a *dhrupad* singer, he is a *tumri* singer. Everything, it varies from tempo and the lyrics, the text of the song. Most of the classical *dhrupad* singing was in praise of god and goodneses. And sometimes the singers composed songs in praise of the rulers also, the kings. Because they were court musicians. So they had to pamper the king. They had to show their extra respect and love for the ruler. So it is like that. But *tumri* singing was in praise of beautiful woman, in praise of beautiful sinri. these are natural instincts. It was called lighter aspects of music.

*sarod* is very special for me because I can only communicate through *sarod*. *sarod* is also very challenging because it doesn't have frets, like *sitar*, guitar and mandolin. But why *sarod* could be as popular as *sitar*. The reason is that the popstars of the sixties, the Beatles got involved with the *sitar*. With all due respect to all the great *sitar* players of our country but Beatles played much more important role to make *sitar* popular. And I hope someday, if some, if Mr. Michael Jackson start playing my *sarod* it will also become as popular as *sitar*. (lacht)

T: Looking back on the last 50 years how would you describe the status of the *sarod* today and in how far has it changed in that period?

A: Stature and status of the *sarod* is very very respectable today. Because anybody who had heard *sitar* and when he listens to *sarod* he prefers *sarod*. He is a stalwart. Most of the listeners in the world who have heard *sitar* but when they hear the sound of *sarod* they prefer *sarod* then *sitar*. It is very unfortunate that the last 40, 50 years great *sarod* players came to this country, came to Europe, came to America, but unfortunately it went unnoticed. Only people realised about *sitar*. Even the most common persons in America or Europe he only knows the word *sitar* in terms of classical music. So I had to work hard since the last 20, 25 years and I think now it is the time after these website, internet, cd's dvd's that now the world, people who love music, whether European music or Indian music they like *sarod* and *sarod* is enjoying every beautiful and very respectable stature in the world.

T: I have seen *sarods* with six and eight pegs of main strings. what is the difference?

A: You see a human being is very restless by nature. In other words human being is the most dangerous animal. You must have heard this expression. So everybody has different desire. Some people fulfil their desire by eating and drinking. But people who listens to their soul they are looking for beautiful music. Music satisfies the soul not the stomach, and not the body but the mind and your soul. Early invention of every instrument like *vina* realisable ancient instrument. The extension of *vina* is *sitar*. But *vina* could not produce *sitar* could produce. And that varies from person to person. And *sarod* is extension of *rabab*. *rabab* is an Afghani instrument. *rabab* looks

like *sarod* but does not sound like *sarod* because it has gut strings, fibre strings. There is no resonance. There is no slides and glides. My forefathers they converted *rabab* into *sarod*. *sarod* is a persian word which means music. "Sarud" is the actual pronunciation.

These piano strings we are using on the *sarod*, piano strings, of different gages. we have steel strings on the *sarod*. and earlier the pegs were very limited. if you go back the history of the *sitar*. *sitar* also have, had without the, minus the sympathetic strings, minus the *tarab*. Sympathetic strings are called *tarab*. So very few strings *sitar* had, similary *sarod* had very few strings. It began by five strings only. then gradually it was six. And then over the years a generation after my father, they put 25 strings on eight pegs and lot of sympathetic strings.

T: So, do you play a *sarod* with eight pegs?

A: I play with eight pegs. But the actual.. but the essence of *sarod* is that every *sarod*, every *sarod* player is basically playing on the first four strings. They might have 100 strings but you don't play on 100 strings. All the strings are there to.. for the vibrations, for drone sound, for sympathetic strings there are for vibrations. Any *sarod* player whether today or 300 years back, everybody played on the first four strings. And the first four strings you express all your melody. The rest of your strings are for drone sound or for sympathetic strings, they resound. They provide natural harmony.

T: In other words these two additional strings what came in the last 50 years is no - let's say - new instrument it is more an addition to the instrument. It stays the same, like it is.

- S: The actual question is - it is not right to say that the two strings are added to the instrument and this is new variation. Still in this moment main *sarod* has six strings and four playing strings. just some people put extra more of *joro* strings.
- T: I'm trying to figure out if there is a new aera of *sarod* playing in the 20<sup>th</sup> century. Because the *sarod* changes so many times form the *rabab*, from the *sursringar* with the steel fretboard with the steel strings until let's say the 1950s. And then the pegs extended to eight. And some players play with more drone strings and others don't.
- A: You see by adding many strings you only satisfy your personal desire. You are not contributing anything to the *sarod* playing. You follow my point? And the most tragic thing happen when somebody who can afford to manage 25 strings is fine. But the same person was imposing that 25 strings *sarod* on his or his disciples and newcomers who can not even tune four strings. So that was the biggest disaster in, all over America, people who are teaching *sarod*. They imposed, they forced on their students to buy identical *sarod* from a shop in Calcutta in India. But can you imagine a beginner a newcomer - how can he handle 25 strings? He will go mad. He can never play *sarod*. I wish that great artists who command 25 strings he should have told their students that please buy a simpler *sarod*, please buy six peg *sarod* or maybe please buy a *sarod* which does not have sympathetic strings. Historically all the *sitar* players used to request impose on their students that they should buy beginner *sitar* where you don't have sympathetic strings. Because who will tune for him? Because he can't even tune four

strings. So it has been a great disaster these 40 years, 50 years. There were so many *sarod* players travelling and teaching in Europe and America. They were more worried because of their own style of 25 strings that the 25 strings and eight pegs should become more popular. On what cost, that nobody could play *sarod*. You follow my point? Lots of European, lots of American, poor fellows they paid a lot of money that 25 string *sarod*, eight peg *sarod* but very few – the people who are now 60 years old, 70 years old, the same Beatle age – very few Americans or Europeans could play *sarod* of 25 strings or eight pegs. But 100s of them they were ruined because they could not manage 25 strings. [...] If I can manage 100 strings I should not impose on my students. If you are a real well wisher of your student you must tell him this kind of *sarod* will be better for you. Till the time you are able to tune, four strings or eight strings or ten strings. But how many people can tune properly 25 strings? So a lot of strings create noise. There is a fear of noise pollution. So the noise, how many can control 25 strings? But how many people can tune properly 25 strings? If you microscopically listen to the *sarod* of 25 strings you will see how many strings are out of tune. [...] It is not so important, we should not give so much emphasize or importance to the strings, how many strings. You may have 25 strings, you may have 100 strings or you may have ten strings but what you produce, but what is the outcome of the *sarod*. Is your *sarod* melodious? Is your *sarod* appealing? Or is your *sarod* non-appealing? So there are only two terms, two words to be used in the world of music whether *sarod* or singing or symphony. If it is appealing music we will listen to it. If it is not appealing music we will not listen to it. So the music whether 100 strings, 25 strings or ten strings it should be appealing.

S: It is not a matter of quantity but of quality was the thinking of Ustadji's father Ustad Hafiz Ali Khan. Music is not a quantity it is a quality ..

A: Music is the name of quality not quantity. At the same time I must tell you that there are at least 100 *sarod* players in India, 100. Because India has so much population, in that way show out of fascination out of glamour your passion, because of your passion people started learning *sarod* and I'm sure there are about 100 *sarod* players in India in every state of the country there are some playing. So it's a long journey. Like my sons Amaan Ali Khan, Ayaan Ali Khan [...] like Sergey I've got many disciples producing, my sons Amaan and Ayaan. Amaan and Ayaan's generation in India, so the future is bright although there are 100 *sarod* players. But it's a long journey. The future of *sarod* is very bright and I hope *sarod* players will understand that, how to get rid of noise, how to be more precise. And I hope they give more importance to melody rather than noise. It is very easy to create noise. This is the advantage of *sitar* and *sarod* in comparison to guitar (lacht). Guitar has few strings. Guitar never can create noise. So the European world always give importance to melody. In the European symphony there is no role of *tabla* there is no role of drum. So that is why they could maintain sustain their melody and harmonization. In our music *tabla* started playing very important role from the 50s, late 50s onwards. *tabla* players they started dominating the scene. Whether *sarod* player, *sitar* player with the help of *tabla* player they created all kind of drama, melodrama and noise together. So the listeners the European, Americans they thought that is 'the' music. But what is music? Music is not meant for noise. Music is meant for peace, harmony, love. Day by day gradually I am realising the involvement of *tabla* ruins the actual sound of *sarod*. When you listen to *sarod*.. Sergeys wife was

saying, she was missing *alap*. Because that's the soul of *sarod*, when *sarod* is alone. You realise all the vibrations, all the beautiful sound of *sarod*.

S: *jawari* more ..

A: I am not in favour of *tanpura* also. (singt vier absteigende Halbtöne) is ruining the sound of *sarod*. I mean just alone *sarod*.

S: That's why Ustad Imhrad Hasab asked *tanpura* player to reduce volume to zero, sometimes.

A: That's good.

S: This is a very special rule because I have a friend from that gharana. He said, just, all the time commands very hardly the *tanpura* player not just being a *tanpura* player, but keeping all the time very big attention to what is involving with the music, otherwise reduce it.

A: You see, there is a documentary film on me produced by famous filmmaker who is a great poet also "Gulzar" in India. [...] In that film of mine, it's a one hour film I'm playing *sarod* without *tabla*, without *tanpura*. In that film I wanted to show that people should realise the pure sound of *sarod*. Because *tabla* has ruined the main character of *sarod* and day by day, you know lot of *tabla* players, they want to play very loud. They want to take attention. They want to catch attention. They want to show that they are a greater star than the *sarod* player (lacht). Or because of them *sarod* player is more interesting. This whole thing attitude problems. Beside everything I'm

only worried about the purity of sound of *sarod*. I hope people realise the purity of sound. Day by day gradually, in my young days I also created noise with the *tabla* players. But that was the trend. So I also rid that. I also rid dramas and melodramas. I also rid noisy music. But gradually at this age of my life I feel the pure sound of *sarod* is enough. There is no need for *tanpura* and *tabla*. Because in the western world when violin is being played there is no *tabla* player around him. For two hours alone violin is being played. For two hours guitar people are listening. So where is the need of *tabla*, and *tanpura*? And this associations are becoming difficult day by day, how to deal with the *tabla* player, how to deal with the *tanpura* player. Especially *tabla* players they are becoming very demanding. they feel they are more important then *sarod* or *sitar* players. Beside everything, they are demanding money also, a lot of money. Beside of all those problems the time has come we have to review, that what ever was, was happening in this 50 years, why was it happening like this. Why every *sarod* is full of *tabla*. Why *tabla* players sometime in the auditorium sounding louder than the main instrument. Because he is all the time being .. instructing the microphone man to increase his sound not bothered that *sarod* will be less heard. So there has been tensions between *tabla* player and *sarod* player, *sitar* player. So the time has come especially for Europe and America, I don't think *tabla* is required at all. Not because of anything else but because people should experience the pure sound of *sarod*. And we only need *tabla* player who can play very softly and in a very supportive manner. Because most of the *tabla* players they want to show to the audience that they are more genius.. then..

T: It's a kind of challenge..

A: .. challenge! a strong, attitude is wrong. I mean no doubt there are various *tabla* player, various kind various style. In my whole life I have introduced many young *tabla* players. From India I have introduced many many *tabla* players from their struggling days. [...] There are many *tabla* players, many youngsters settled in London, settled in Singapore, settled in the USA. I have encouraged them, I don't want to mention their name. There are about at least 20 *tabla* players whom, it's much nicer if they sometime mention, that, who encouraged them or who helped them. Is better if the *tabla* player say that I did something good for their life. It is not right for me to.. I've only mentioned one name but that's all.. because that person, because this person who played *tabla* with me last night. [...] He was struggling a lot in India in front of (er zählt verschiedene *tabla* Spieler auf) they were the heroes of the 40s and 50s. [...]

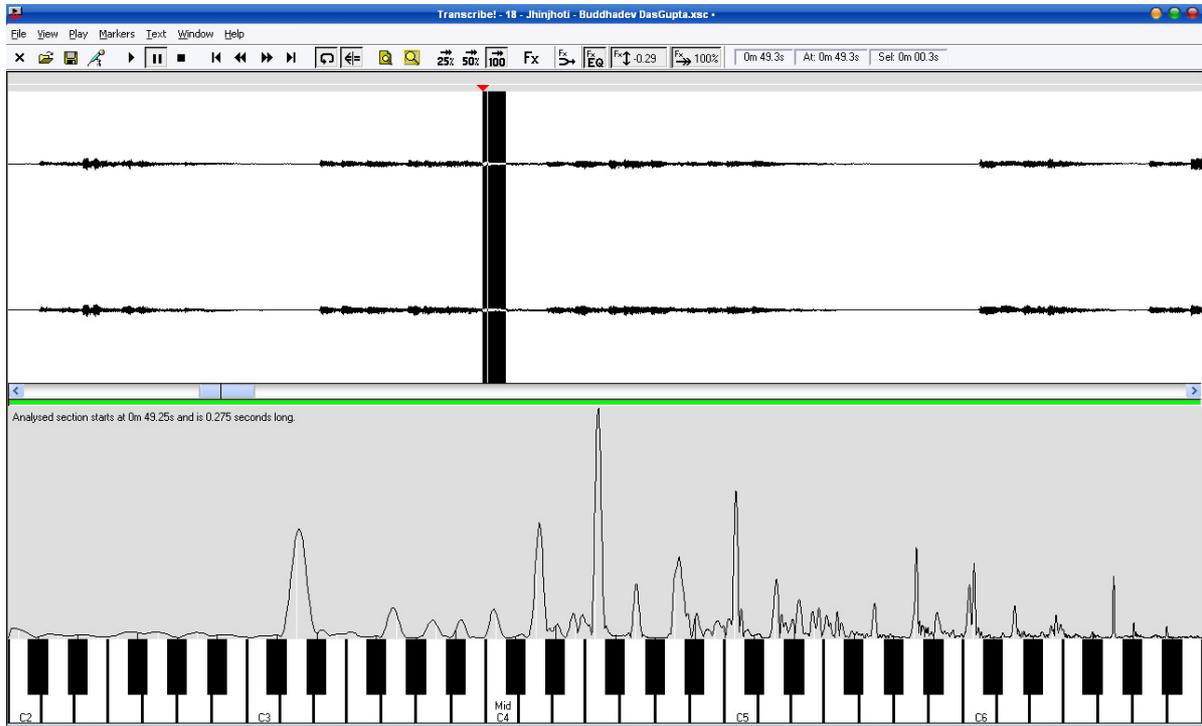
Sense of gratitude is dying out. Sense of gratitude is diluting, is dying out. That shows the human character is also diluting, and dying out. It is very sad. Because the sense of gratitude is very very important you will become a greater human being. You become very person of.. thousand words. You increase gravity in your character. But majority in the world, people are self-centred, selfish and opportunist. And they don't want to mention there are so many disciples, they don't want to say from where they learned *sarod*, from where they learned *sitar*, from where.. who helped them in their life, they don't say anything. But somebody has helped somebody.

T: Learning an Indian instrument is recording to a long tradition. It is different to learning instruments in Europe. Here you can go to a music school..

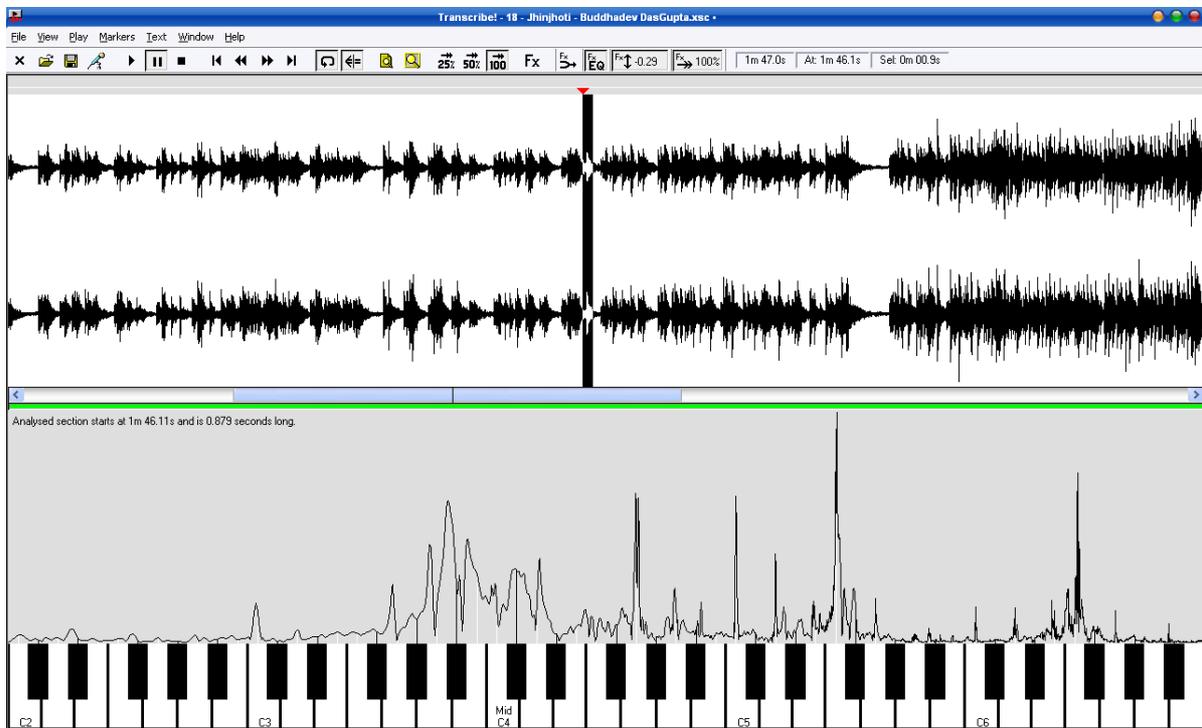
A: From the time India started having institutions. So the westernisation the western concept of institution ruined the stalwarts coming from the same country. Because if you learn music through institute you get diploma you get degrees you get PHD-degree, you get a good job also. It is a different aspect a different dimension. But historically in India there were no institution. Everybody used to go to guru's house. Everybody had to live around the guru and praise their feet and serve like a servant, get water, get tea, get vegetables from the market. He was like an absolutely unpaid servant. Most of those students, some did with sincerity, some did out of that they had to grab faster from the guru. Some did it selfishly. That was the system in custom, that they will all eat at the house of the guru, they will live with the guru, they will travel with the guru. So that was called "Guru shishya Parampara", like father to son, guru to student, disciples. And that is where there is so many words like mentor, preceptor, disciple, follower. Student is a very institutionalised word, where you pay fees and you learn. So there is no bond of any relationship. I took never money from my students. I always taught free to all my students. But what am I getting in return from my students, that's a different story. But they are into music. They are all settled. Somebody is in London, somebody is in Singapore, somebody is in Bombay, all over the world. Recently a Japanese student is with me, very intelligent, he is doing very well. He is living with his Italian wife in Delhi. [...] And when he came I heard his *sarod*. It was nothing. He was misguided. Then I taught him properly how to hold it, and all.. now he is playing well. He is on the right track.

# Anhang V

## Ambitusbestimmung: Buddhadev Das Gupta: Jhinjhoti; Software: Transcribe



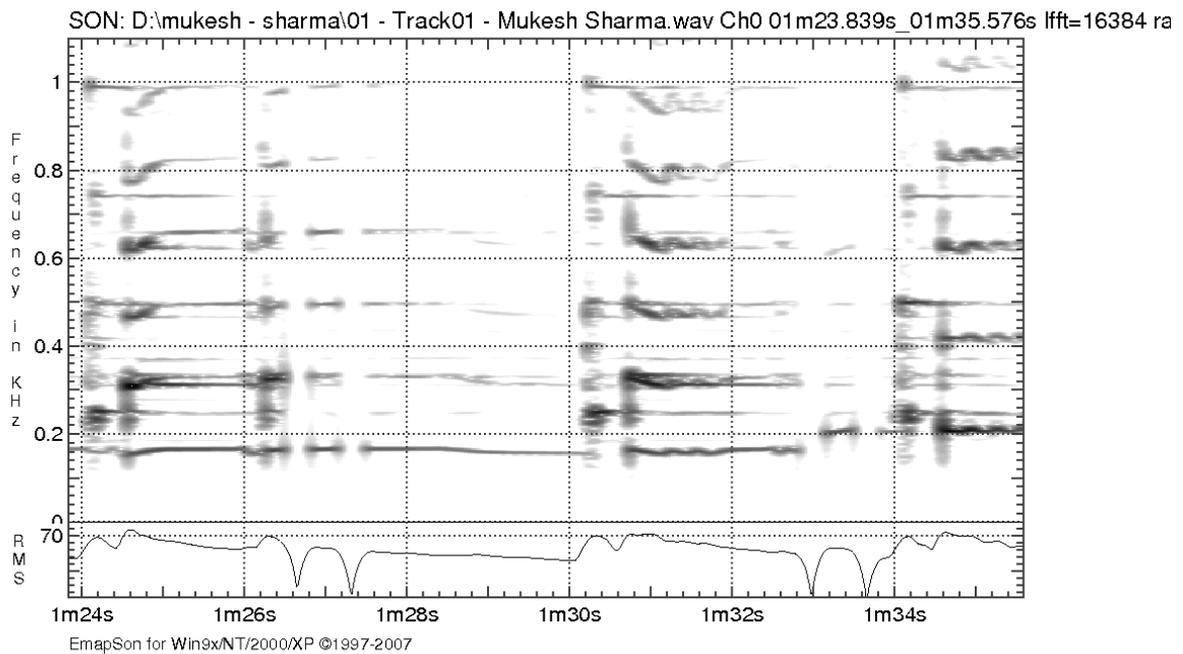
tiefster Ton



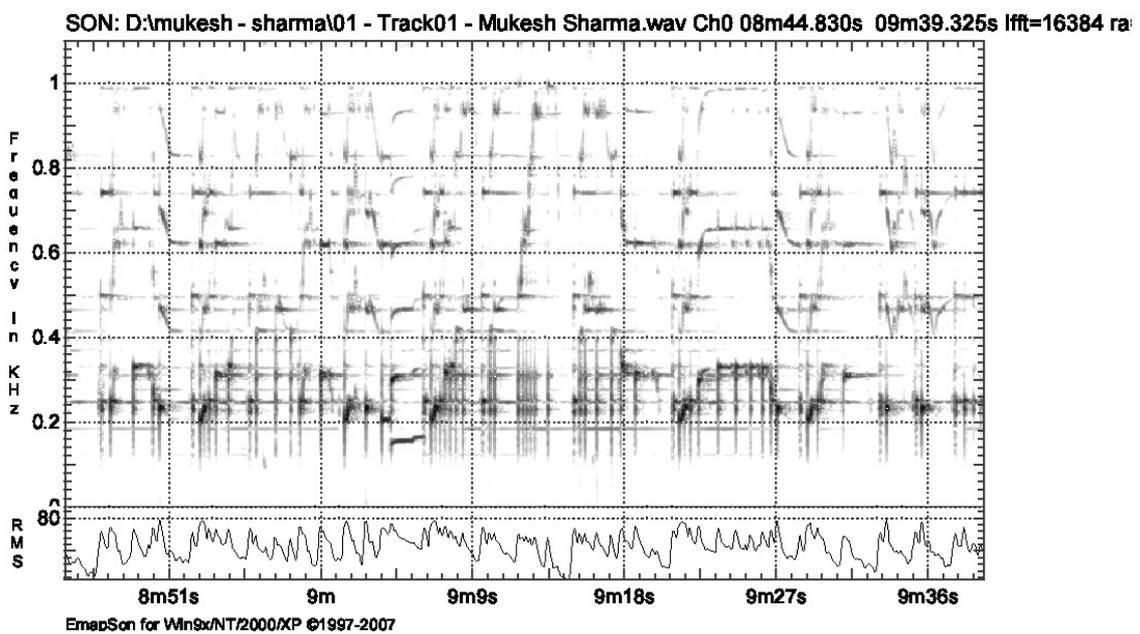
höchster Ton

## Anhang VI

Ambitusbestimmung: Mukesh Sharma: „Kaushik Dhvani“; Software: Emap



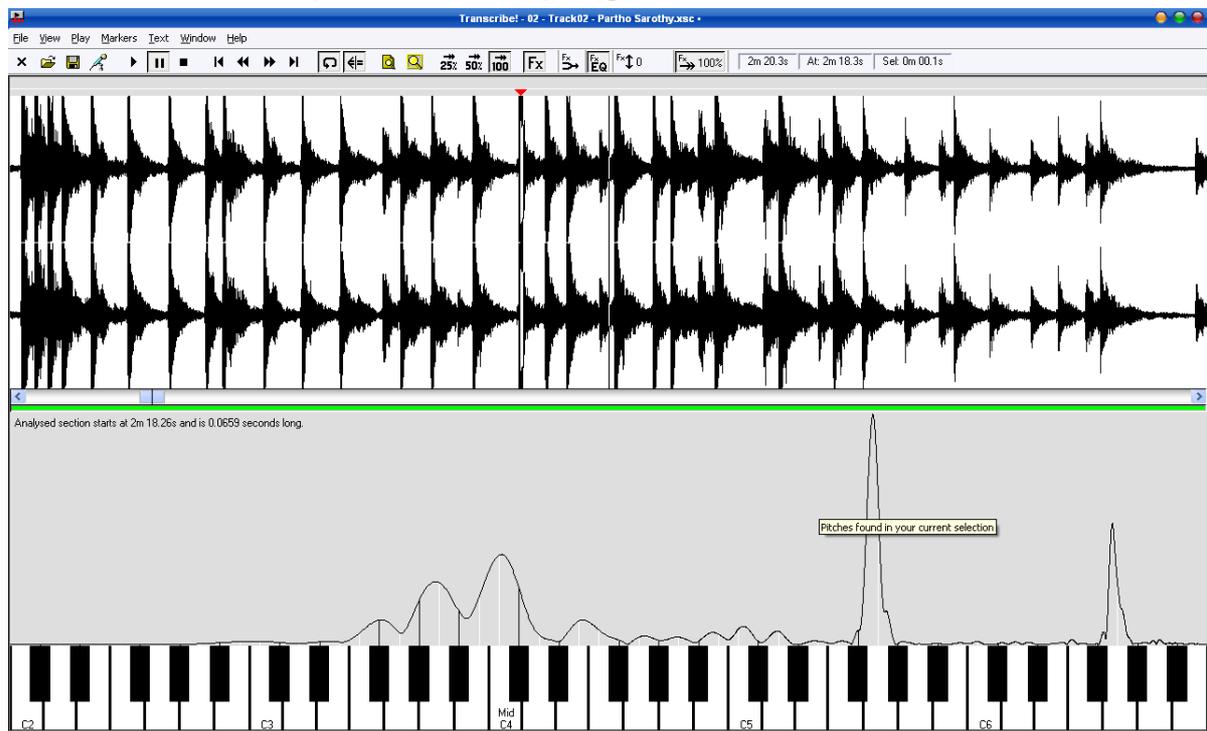
Sonogramm vom tiefsten Ton bei: 1'30



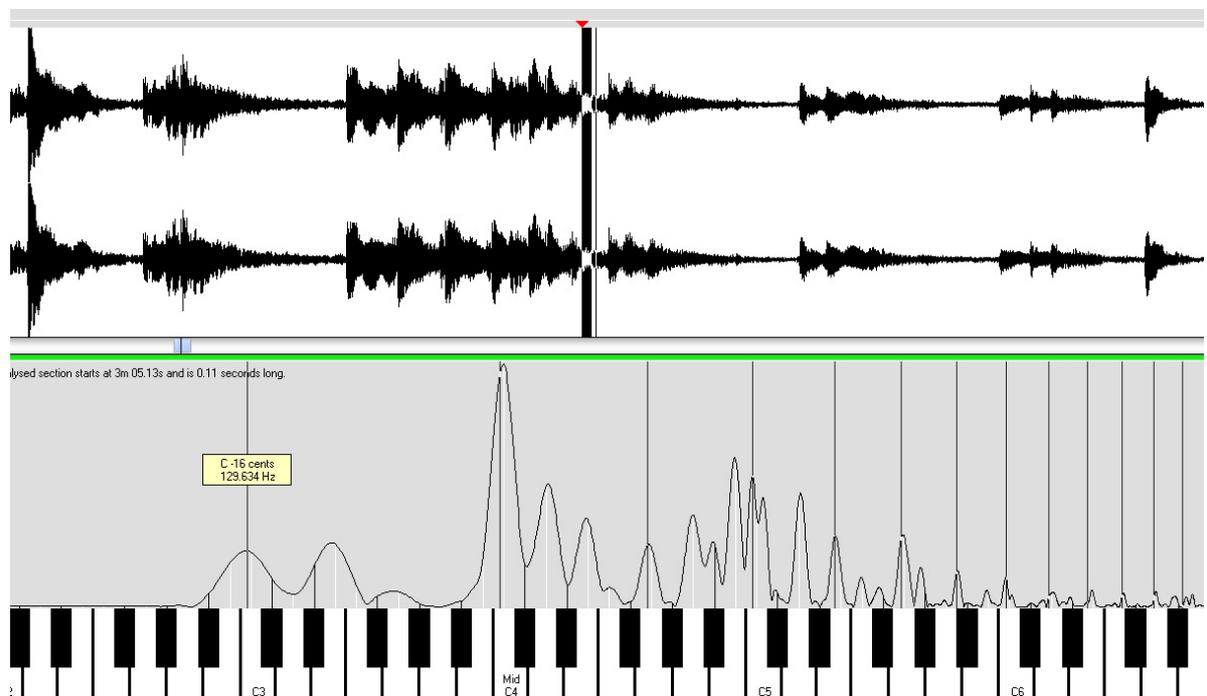
Sonogramm vom höchsten Ton bei: 9'13

# Anhang VII

## Ambitusbestimmung: Partho Sarathy: *raga* Desh; Software: Transcribe

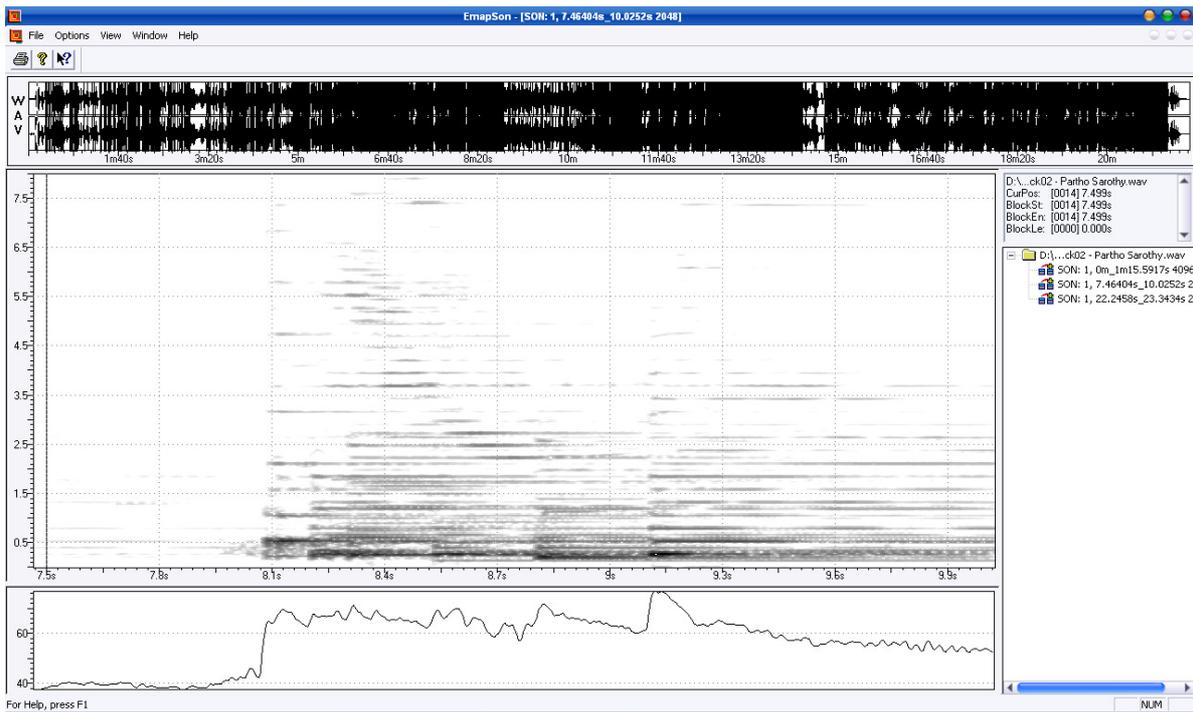


höchster Ton: G'

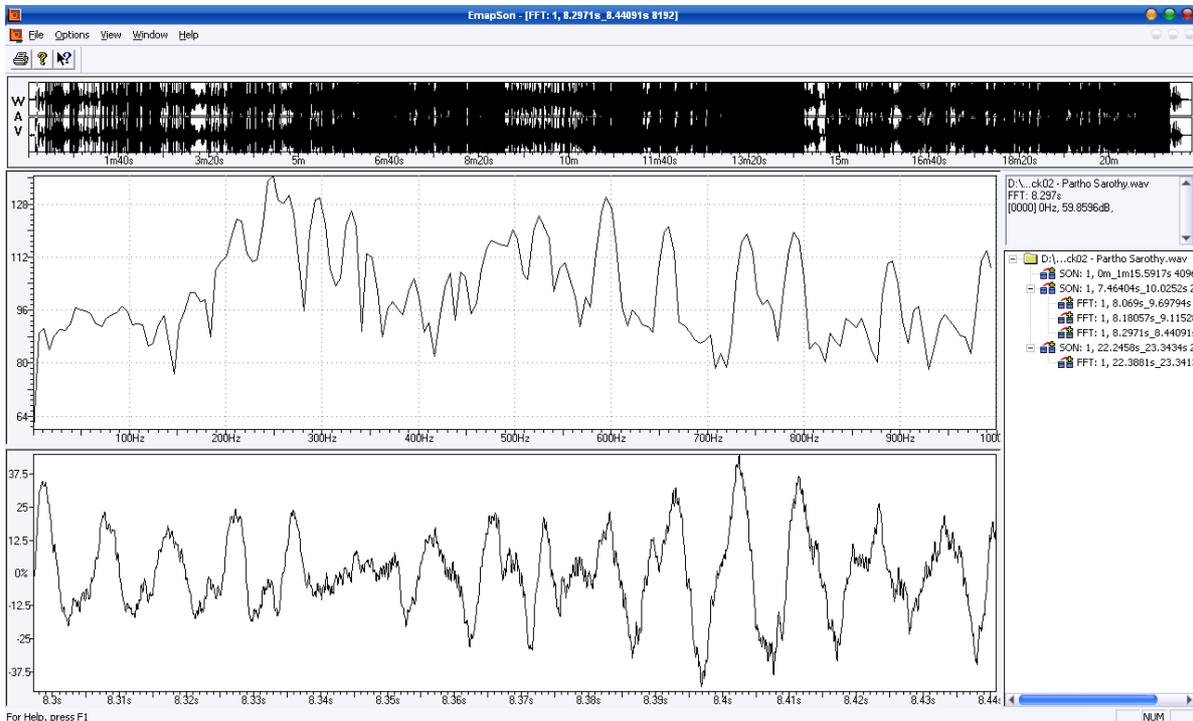


tiefster Ton: C<sup>0</sup>

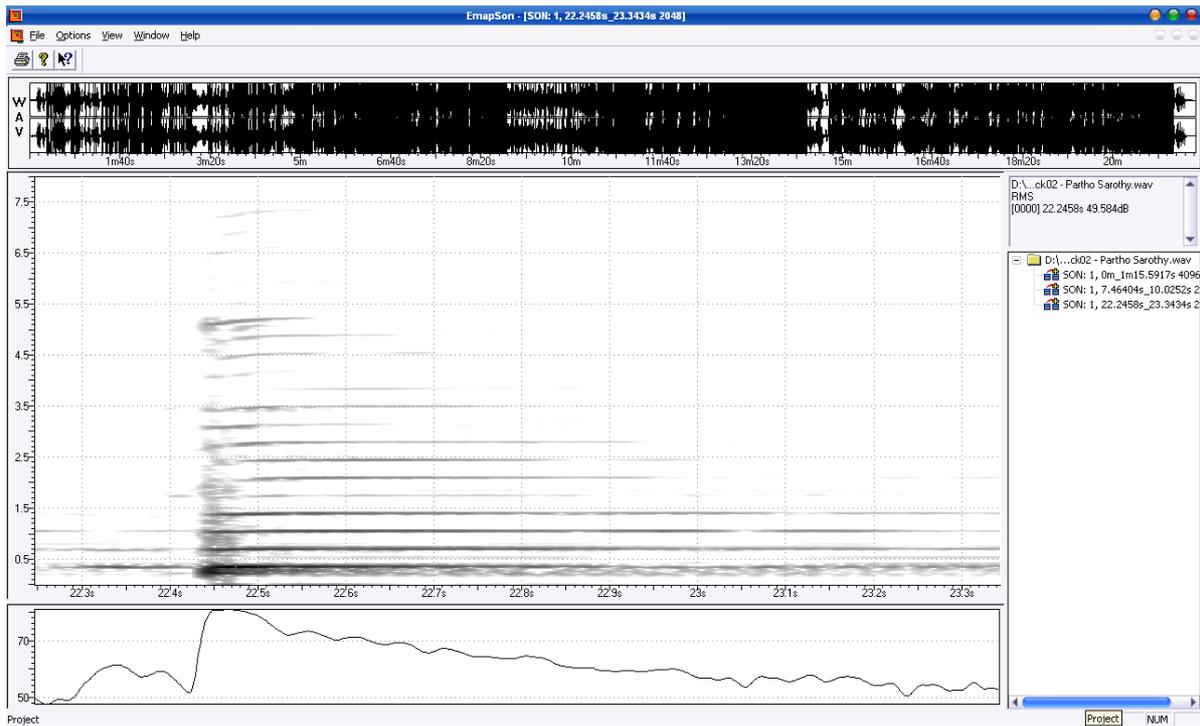
## Analyse: *baz – jawari* Saiten; Software: Emap



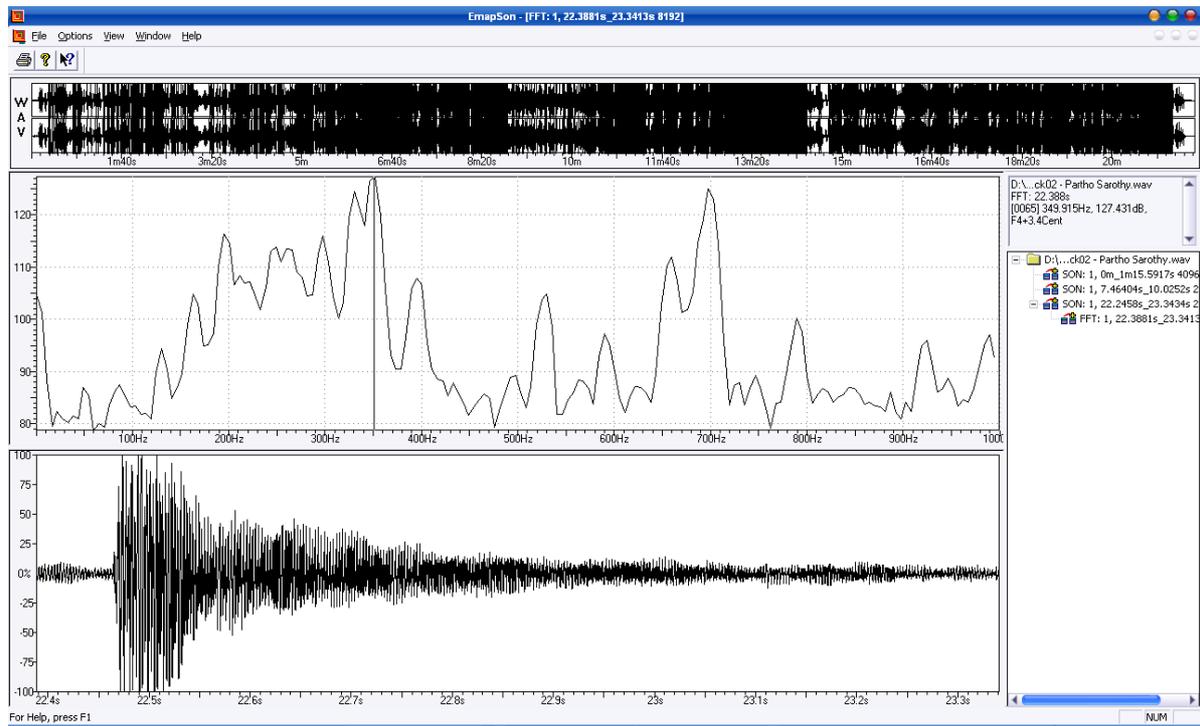
Sonogramm *jawari*-Saiten



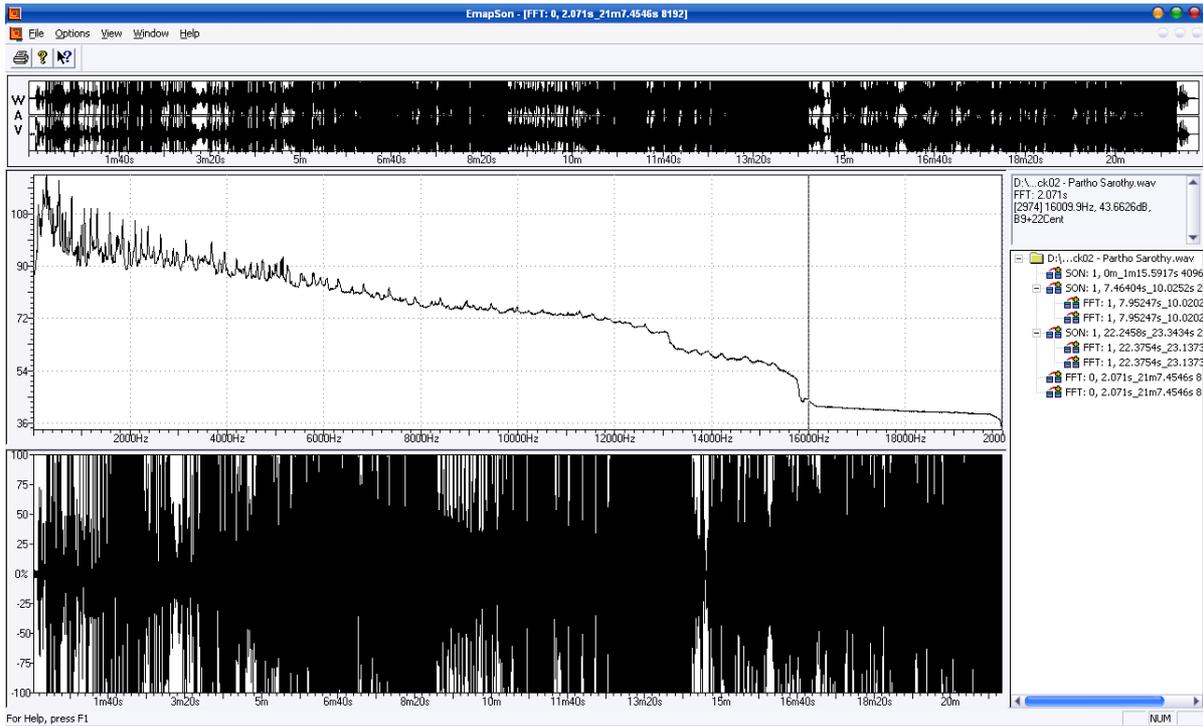
FFT – Analyse: Frequenzband *jawari*-Saiten



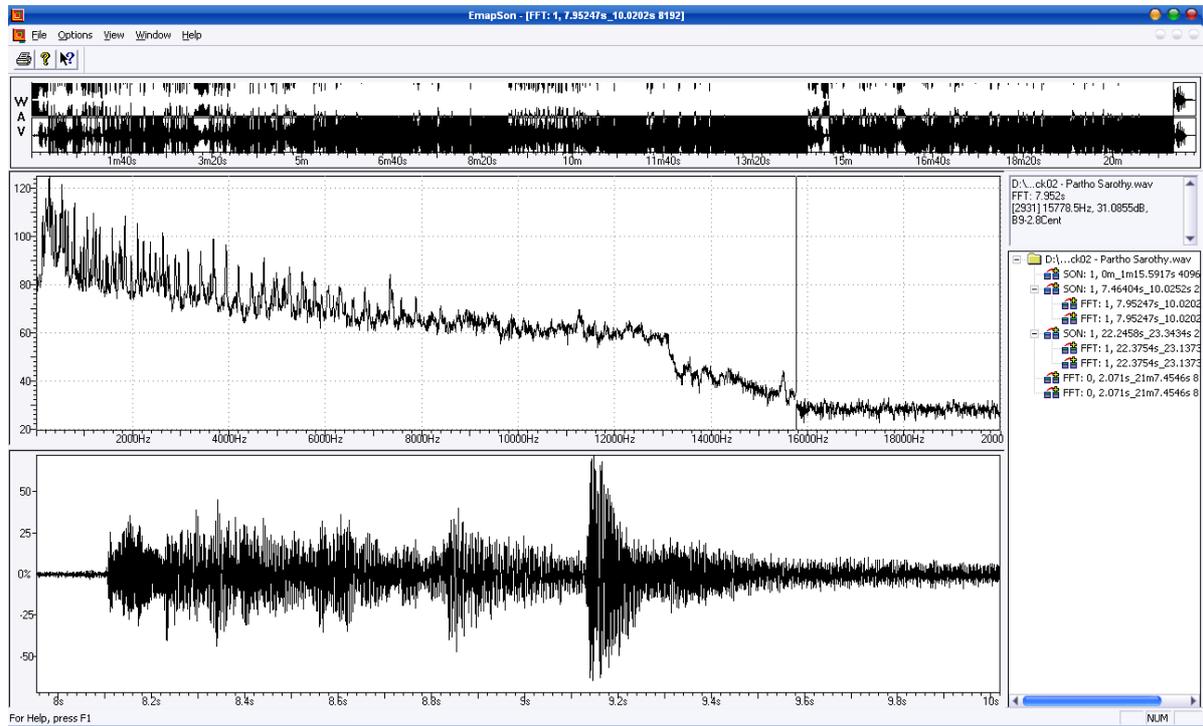
Sonogramm *baz*-Saite



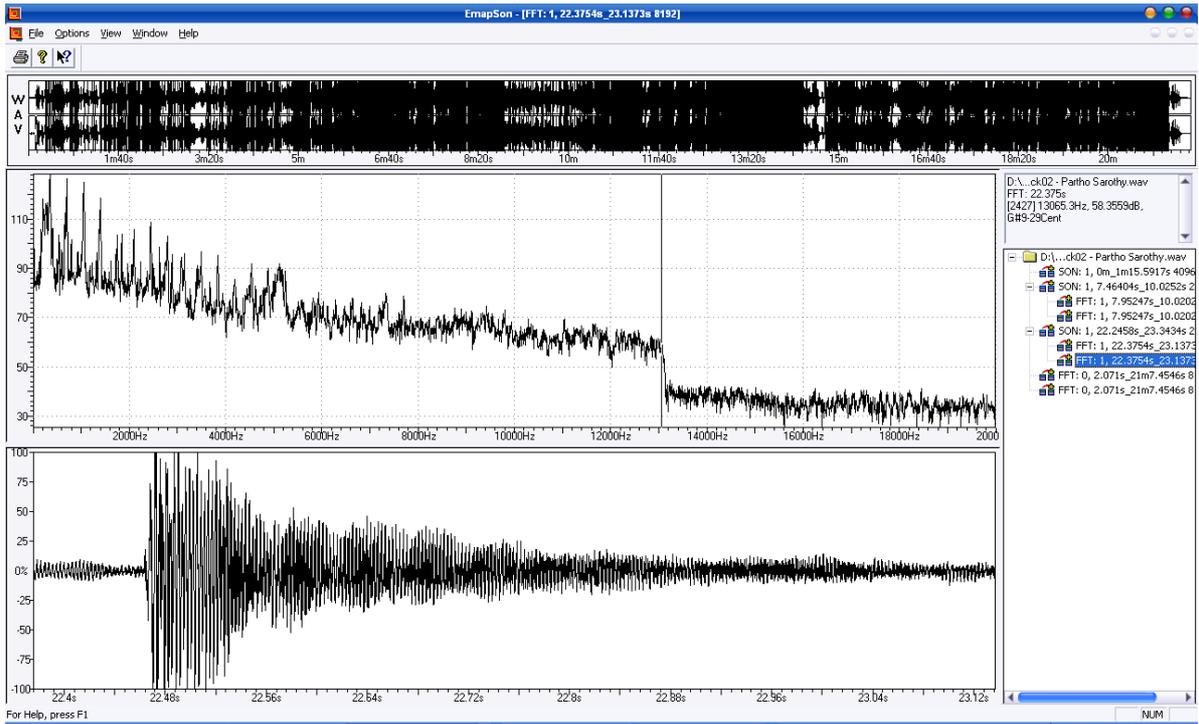
FFT – Analyse: Frequenzband *baz*-Saite



## FFT Analyse - Gesamtlänge



## FFT – Analyse: *jawari*-Saiten



FFT – Analyse: *baz-Saite*

## **Die Entwicklung der Sarod**

Die Entwicklungsgeschichte mit besonderem Augenmerk auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts.

### **Abstract**

Die Idee zur vorliegenden Diplomarbeit „Die Entwicklung der Sarod“ entstand bei der intensiven Auseinandersetzung mit der klassisch-indischen Musik im Wintersemester 2006. Der Besuch des Seminars „Vokale und instrumentale Genres in der indischen Musik – Geschichte, Aufführungspraxis und gesellschaftliche Relevanz“. Der von mir selbst gewählte Schwerpunkt fiel auf Saiteninstrumente, im Speziellen auf die Sarod. Somjit DasGupta stellte das Instrument als Gastreferent vor und war gleichzeitig mein erster Interviewpartner. Die Beschäftigung mit der Entstehungsgeschichte stand zu diesem Zeitpunkt im Vordergrund.

Diese Arbeit geht den Veränderungen, die die Sarod im Laufe ihrer Geschichte durchlief auf den Grund. Der Fokus ist dabei auf das 20. Jahrhundert gerichtet, wofür aktive Musiker und Meister befragt wurden. Als Basis dient hierfür zum einen der Vergleich der frühgeschichtlichen Entstehung zu den Entwicklungen und Veränderungen im 20. Jahrhundert. Berücksichtigt wurden die Wurzeln der Sarod und die Namensgebung sowie Recherchen zu ihren Schöpfern.

Terminologien wie Transformation und Modifikation sollen auf Grundlage der Informationen der Interviewten und vorhandener Quellen erklärt werden. Zum anderen ist die Beschäftigung mit dem strukturellen Aufbau, die Funktion ihrer Saitengruppen und die Stimmung des Instruments die Grundvoraussetzung um Spieltechniken zu verstehen, was wiederum die Stellung der Sarod in der klassisch indischen Musik einst wie heute erklärt. Ihre Funktion im Raga-Spiel wird

dadurch verdeutlicht.

Ein weiterer Schwerpunkt ist die Frage nach ihrem Klang und die Sichtweise der zeitgenössischen Musiker. Hierfür wurden Klanganalysen durchgeführt und drei Raga-Interpretationen miteinander verglichen. Bedeutende zeitgenössische Sarodspieler wurden interviewt und dienten als Quelle für den heutigen und möglichen zukünftigen Stellenwert der Sarod. Sie machten aber auch auf tief verwurzelte religiöse sowie kulturpolitische Konflikte zwischen Hindus und Moslems aufmerksam.

Von folgenden Fragen wurde ausgegangen: Historisch: Wie entstand die Sarod und was machte sie zu jenem Instrument, das heute gespielt wird? Begriffsspezifisch: Von welcher Art der Veränderung (Erweiterungen, Modifikationen, Transformation) kann zu welchem Zeitpunkt gesprochen werden? Rückblickend: Was hat sich im 20. Jahrhundert verändert, und was waren die Gründe dafür? Kontextuell: Wie wird die Sarod heute eingesetzt, und was trägt das Umfeld, die Gesellschaft dazu bei? Vorausblickend: Wie ist der Status der Sarod heute, und wie sieht die Entwicklung in der Zukunft aus?

Es konnte aufgezeigt werden, dass sich der Entstehungs- und Entwicklungsprozess in zwei Perioden unterteilt. Die Veränderungen im 20. Jahrhundert haben großen Einfluss auf ihre jüngste Entwicklungsgeschichte. Die Art und Weise, wie Musik aufgeführt und wahrgenommen wird hat sich ebenso verändert, wie das Ausbildungssystem im westlich beeinflussten Indien des 20. Jahrhundert. Zum Abschluss konnte ermittelt werden, wie moderne Musikrichtungen der jungen Generation Einfluss auf den Stellenwert der Sarod heutzutage nehmen.

# Curriculum Vitae



## Zur Person:

Name: Thomas Bayer

Geboren am: 21.5.1969

Geburtsort: Wien

## Ausbildung:

2006: MCSA, Wifi, Wien

seit 2005: Studium der Musikwissenschaft, Schwerpunkt: Ethnomusikologie  
und systematische Musikwissenschaft, Universität Wien

2004: Multimedia & Internet Technologien, Indigo, Wien

2003: Cisco CCNA Bootcamp, Global Knowledge, Wien

2000: Linux Netzwerk Seminar, Wifi, Wien

1996: Trainer Seminar für moderne Kommunikation, Office &  
Datenbankmanagement, Teamwork, Wien

1993 – 1996: Studium der Pädagogik, Sonder- und Heilpädagogik, Afrikanistik,  
Universität Wien

1990 – 1993: Studium Jazz & Fusion Gitarre, mit Abschluss: General Diploma,  
American Institute of Music, Wien

1975 – 1989: Volks- & Hauptschule, AHS-Matura im Juni 1989, Wien

## Projekte und Anstellungen:

- seit 2007: Econsult, technische & IT Leitung, Telekommunikation, Wien
- seit 2006: Emap.fm, Liveaufnahmen, technische Assistenz,  
Streaming Media, Wien
- 2003 – 2007: Internet & Multimedia Consultant, div. Projekte, Wien - Linz
- 2002: Degeto, *Katz und Hund*, TV-Film, Musikproduktion &  
Studioaufnahmen, Filmmusik, Kompositionen & Arrangements,  
Wien
- 1998 – 2003: CERNET, Projektmanager, Internetplattform, E-Learning, das  
virtuelle Klassenzimmer, ICT in ELT, Wien
- 1998: MR-Film, *Endlich Schluss*, TV-Film, Musikproduktion &  
Studioaufnahmen, Klangkomposition, Wien
- 1994: EPO-Film, *Joint Venture*, Kinofilm, Musikproduktion &  
Studioaufnahmen, Wien - Prag
- 1991 – 1997: Familiapress, Schilch & Partner, Computergrafik und Layout, Wien