

Ter inleiding

Is Indiase muziek oud of nieuw?

Een springlevende traditie

India is een van de muzikaalste landen van de wereld. Waar je ook komt, overal hoor je muziek. Naast de film- en popmuziek die zowel in het noorden als in het zuiden floreren, zijn er allerlei soorten devotionele muziek, dansmuziek, theaternieuw en feestmuziek. Verder is er een verbluffend aantal volksmuziektradities. Bovendien is India het enige land ter wereld met twee klassieke muziektradities.

DOOR JOEP BOR

De kunstmuziek in het noorden van India – en in Pakistan, het oosten van Afghanistan, Nepal en Bangladesh – heet Hindoestaanse muziek. In het zuiden wordt de term Karnatische muziek gebruikt. Hoewel het gescheiden tradities zijn – waarom dat zo is, weet men niet – hebben ze veel meer overeenkomsten dan verschillen en hebben beide een indrukwekkende geschiedenis van duizenden jaren. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de 3000 jaar oude *Samaveda*, een sacrale tekst die geheel uit

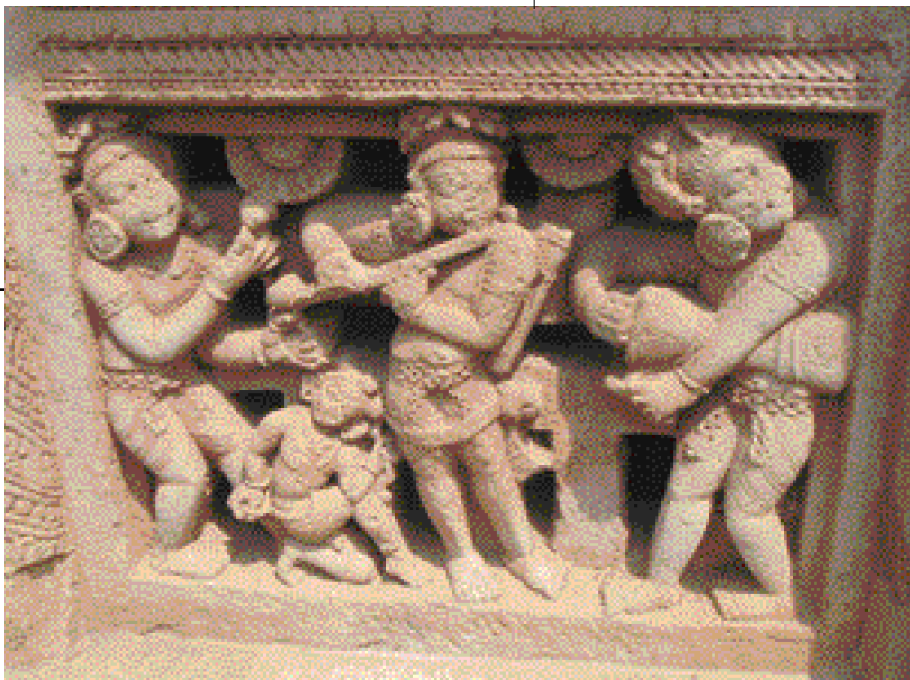
TRAINING

Musici in India hebben veel respect voor de traditie. Van jongs af aan hoort een leerling van zijn leermeester dat de raga's (melodische raamwerken waarbinnen gecomponeerd en geïmproviseerd wordt; zie het artikel 'Wat is een raga?' op pagina 00) en composities honderden, zo niet duizenden jaren oud zijn. Ook vertelt zijn leermeester hem wonderlijke verhalen over beroemdheden uit het verleden, die enkel en alleen door toewijding en vele uren studie per dag tot hun uitzonderlijke prestaties kwamen. Zulke anekdotes hebben een opvoedende waarde en houden de student op het rechte pad. Het motto is dat alleen een combinatie van ijzeren discipline, oefening, totale overgave aan de goeroe tot het hoogste niveau leiden. Als student behoort je te doen wat de meester zegt, en van een discussie tussen leraar en leerling is nauwelijks sprake. Het leren luisteren, herhalen en onthouden speelt een essentiële rol. Musici in India hebben dan ook een uitstekend geheugen. In de training wordt gebruik gemaakt van de zeven toonsyllabes sa, ri, ga, ma, pa, dha en ni, en drumsyllabes zoals ta, ka, di, mi of dha dha kita taka. Ondanks dat er in de afgelopen 150 jaar verschillende notatiesystemen zijn ontwikkeld en gepropageerd, gebruikt de Indiase musicus geen bladmuziek. Behalve dat het vrijwel onmogelijk is alle subtiele voorstellen, glijtonen en andere versieringen visueel weer te geven, stuit het opschrijven van muziek bij de Indiërs op

Als student behoort je te doen wat de meester zegt; van een discussie tussen leraar en leerling is nauwelijks sprake

gezongen bestaat. In de nog oudere *Rigveda* worden de instrumenten genoemd die tijdens offerrituelen werden bespeeld. En in de epische gedichten *Mahabharata* en *Ramayana* (uit de vierde of vijfde eeuw v.C.) wordt uitvoerig verteld dat hemelse danseressen en musici voor het vermaak van de goden zorgden, en dat stedelijke courtisanes de elite onderhielden.

Deze epen en oude religieuze en historische verhalen zoals de *Purana's* zijn onderdeel van het collectieve geheugen van India. Eeuwenlang werden ze gezongen en doorgegeven door de barden, en steeds weer werden er nieuwe verhalen toegevoegd.



Sculptuur van een ensemble uit de zevende eeuw

DURGA BOR

weerstand, omdat muziek voor hen een levende kunst is. Het is in strijd met hun overtuiging dat alles tijdelijk is.

De Indiër gaat dan ook anders met de tijd om dan de westerling. Wij menen de tijd zo efficiënt mogelijk te moeten indelen, en aan de duur van een compositie mag hier nauwelijks getornd worden. Voor de Indiër lijkt elk tijdsbesef te verdwijnen als hij muziek maakt: concerten kunnen uren duren. Nadat de Franse schrijver René Daumal in de jaren dertig van de vorige eeuw een uitvoering bijwoonde van de danser Uday Shankar en *sarod*-speler Timir Baran, schreef hij: 'Voor het eerst hebben westerlingen mogen vermoeden wat de verontrustende werkelijkheid is die zij niet willen voelen: de tijd, en bovenal de stilte.' Dat tijd anders gewaardeerd wordt in India blijkt ook uit de periode die een musicus besteedt aan zijn scholing: vaak meer dan vijftien jaar. Voordat hij zichzelf 'meester' mag noemen, moet hij jarenlang als artiest op het podium hebben gezeten.

TUSSEN DE TONEN

In oude muziektheoretische verhandelingen worden de toonsystemen en begrippen zoals *svara* en *shruti* uitvoerig beschreven. Deze termen kunnen echter niet zomaar als 'toon' en 'microtoon' (kleinere tonen dan een halve toon) vertaald worden. Veel musicologen hebben geprobeerd de Indiase microtonen te meten en te noteren, maar zijn daar niet in geslaagd.

Tonen, en vooral microtonen, zijn in de

Indiase muziek namelijk niet statisch. Een toon heeft vele uitdrukkingsvormen en klinkt steeds weer anders. Het subtiele spel van de beweging van de ene naar de andere toon – tussen de tonen dus – en het steeds weer op een nieuwe manier tot uitdrukking brengen van een enkele toon of een korte frase, is een belangrijk onderdeel van de improvisatiekunst van de Indiase musicus. Met name in de *alaap* (of *alapaana*), het deel van een uitvoering waarin de musicus zonder ritmische begeleiding een raga opbouwt. Zo'n geïmproviseerde inleiding vereist een enorme concentratie en is de voornaamste reden waarom klassieke Indiase muziek solistisch is. De solist is de leider van het ensemble. Alle andere musici die op het podium zitten – één of twee percussionisten, de *tanpuraspelers* die voor de *drone* (grondtoon) zorgen, een violist, fluitist, harmonium- of *sarangi*-speler – zijn begeleiders. Enerzijds is de solist gebonden aan de regels van de *raga's* en de *tala's* (ritmische cycli). Een musicus die zich daar niet aan houdt wordt door vakgenoten als onprofessioneel en incompetent beschouwd. Anderzijds is hij gebonden aan compositievormen zoals *khayal* en *tarana* in het noorden van India, of *kriti* en *tillana* in het zuiden. Daarnaast moet hij recht doen aan de karakteristieke stijl waarin hij is opgeleid. Zelfs een slimme student heeft jaren nodig voordat hij door heeft hoe de muziek moet worden opgebouwd. 'Hoe moet je een raga beginnen, hoe moet je voortgaan, en hoe moet je deze afsluiten? Dat zijn de essentiële



Ter inleiding

kwesties,' zei mijn leraar Pandit Dilip Chandra Vedi regelmatig.

IMPROVISATIE

Dat Indiase muziek voor zo'n 90% uit improvisatie zou bestaan, zoals in populaire boekjes wordt vermeld, is een verkeerde voorstelling van zaken. De professionele musicus heeft een duidelijk beeld voor ogen hoe hij de raga's moet opbouwen en hoe hij zijn uitvoering – van langzaam naar snel – tot een climax brengt. Een groot deel van de 'impro-

Voordat een Indiase musicus zichzelf 'meester' mag noemen, moet hij jarenlang als artiest op het podium hebben gezeten

visaties' is aangeleerd of van te voren uitgedokterd. Slechts in een klein gedeelte van de uitvoering worden spontaan nieuwe muzikale ideeën ten gehore gebracht.

De musicus spreekt echter van improvisatie omdat van hem verwacht wordt dat hij de raga's elke keer op een andere wijze uitvoert. Hij neemt ter plekke een beslissing over de tijdsduur van het stuk en de keuze van raga's en composities is afhankelijk van zijn stemming en de verwachtingen van het publiek. Improvisatie is vooral structureren en creëren: de muzikale bouwstenen op een zo esthetisch en spannend mogelijke manier rangschikken en steeds weer variëren.

Voordat een musicus kan improviseren moet hij echter een helder beeld hebben van wat noodzakelijk en toegestaan is binnen een raga. Uit een boek valt dat niet te leren; de student kan dit alleen maar onder de knie krijgen door nauwgezet te imiteren wat zijn goeroe voorzingt of voorspeelt, waarbij hij gaandeweg complexere vormen leert spelen. De composities liggen min of meer vast en zijn over het algemeen tamelijk kort. Zij worden rond een gedicht 'gebouwd' en moeten daar melodisch en ritmisch een eenheid mee vormen. Het merendeel is gecomponeerd door zangers uit het verleden, maar er zijn nog altijd legio musici die zelf nieuwe composities maken.

Het repertoire van composities is wellicht het meest waardevolle bezit en gereedschap van een artiest. Het is een ongeschreven wet

dat bijzondere composities alleen worden doorgegeven aan toegewijde en getalenteerde leerlingen. Zulke studenten zullen deze met respect behandelen, omdat goede composities op bijna perfecte wijze uitdrukking geven aan de structuur en emotionele lading van raga's.

VERNIEUWING

Het respect van Indiase musici voor de traditie betekent niet dat zij niet met hun tijd meegaan. Of dat Indiase muziek duizenden jaren onveranderd is gebleven, zoals vaak wordt verondersteld. In de loop van de eeuwen is er juist ontzettend veel veranderd. De kunstmuziek heeft altijd populaire volksmelodieën en muziekinstrumenten van elders geïntegreerd. En musici hebben zich steeds weer aan de gangbare mode en smaak van het publiek aangepast. Zozeer dat musicologen regelmatig – en nog altijd – van mening waren dat de kunstmuziek op sterven na dood was. De razend populaire *sitar*-speler Ghulam Raza Khan, bijvoorbeeld, werd door conservatieve tijdgenoten in het midden van de negentiende eeuw voor een oppervlakkige showman uitgemaakt. Tegenwoordig wordt hij geroemd om zijn snelle, opzwepende composities waar iedere sitarspeler zijn recital mee afsluit. Ook de zanger Abdul Karim Khan had tijdens zijn leven veel kritiek te verduren omdat hij een vernieuwer was en uit een familie van sarangi-spelers kwam – sarangi is een begeleidingsinstrument. Toch zijn veel Hindoestaanse zangers sterk door hem beïnvloed.



De zanger Abdul Karim Khan



Sitarspeler, ca. 1820; tekening uit een schetsboek van een Engelse kolonel

Ter inleiding

dat je nodig hebt om als musicus serieus genomen te worden. Het harmonium werd rond 1850 in Calcutta geïntroduceerd en was vijftig jaar later geheel ingeburgerd als begeleidingsinstrument van zang, met name in het noorden van India. Maar nog steeds zijn er musici die menen

Het is een ongeschreven wet dat bijzondere composities alleen worden doorgegeven aan toegewijde en getalenteerde leerlingen

Dat Indiase muziek inderdaad met zijn tijd is meegegaan blijkt bovendien uit het feit dat de meest bekende Hindoestaanse instrumenten – *tabla*, *sitar*, *sarod* en harmonium – een tamelijk recente oorsprong hebben. De sitar bestaat pas driehonderd jaar en de sarod zo'n tweehonderd jaar. Maar de musici die deze instrumenten bespeelden werden discipelen van gerenommeerde *vina*-spelers (een snaarinstrument) om alrap-improvisatie en de traditionele raga's en composities te leren. Op deze manier verbreedden zij hun repertoire en verhoogden zij hun status. Want in de Indiase muziek is de goeroe niet alleen je docent maar ook het visitekaartje

dat dit instrument een vloek is. De viool werd iets eerder geïntroduceerd en werd razend populair in het zuiden, maar zit nu ook in het noorden in de lift. De slide-gitaar, saxofoon, klarinet en cello worden soms ook in de kunstmuziek gebruikt.

In de loop van de tijd zijn veel instrumenten, liedvormen, zangstijlen, raga's en tala's verloren gegaan. Het oude heeft steeds weer plaats gemaakt voor het nieuwe. Recente voorbeelden zijn de opleving van het Urdu liefdeslied, *ghazal*, de trend om cross-overs aan te gaan met allerlei muziekvormen van elders uit de wereld, en de remixes van Bollywood-liedjes door innovatieve dj's in Londen. Maar tegelijkertijd is veel van het oude bewaard gebleven – vooral in het denken over muziek.

De geschiedenis leert ons dat Indiase musici altijd met hun ene been in het verleden en hun andere in het heden hebben gestaan. Wat nu modern is en bekritiseerd wordt, is straks wellicht traditioneel. In een levende traditie als de Indiase is er voldoende ruimte voor vernieuwing en experiment.

