

Harpreet Bansal

**En studie av
den klassiske nordindiske sjangeren thumri
og folkemusikksjangeren maand**

Mastergradsstudiet i utøving med fordypningsemne

Norges musikkhøgskole våren 2011

Innholdsfortegnelse

INNHALDSFORTEGNELSE.....	2
ILLUSTRASJONSOVERSIKT	4
FORORD	5
Oppgavens oppbygning, form og avgrensning	6
INNLEDNING	8
Problemstilling	8
Fremgangsmåte	10
Noen grunnleggende hovedforskjeller på vestens og østens klassiske musikk.....	11
DEN KLASSISKE INDISKE MUSIKKENS HISTORIE.....	14
To sentrale personer innen den klassiske indiske musikken	16
<i>Guru-shishaya</i> - tradisjonen	17
Notasjonssystemer.....	19
Vishnu Narayan Bhatkhandes betydning for utviklingen av den klassiske nordindiske musikken	19
Vokalmusikken.....	21
Dhrupad.....	21
Khayal	22
Thumri.....	23
Raaga.....	24
Raagaens form.....	30
Tala.....	32
FOLKEMUSIKKEN I RAJASTHAN	34
Folkemusikere i Rajasthan.....	34
Profesjonelle kastemusikere	35

PROBLEMSTILLING OG METODE	37
ANALYSE	40
” <i>kesaria balam</i> ” (folkemelodi 1).....	40
” <i>Balam mora re</i> ” (folkemelodi 2).....	46
Diskusjon	52
Tonebruk.....	52
Form/oppbygning.....	54
Mukhudar rolle	55
Bruk av tekst og ornamentering i improvisasjon.....	55
Tala og laggi	56
Kommentar	57
ORDFORKLARINGER	59
KILDEHENVISNING	65
VEDLEGG	FEIL! BOKMERKE ER IKKE DEFINERT.

Illustrasjonsoversikt

Figur 1 den klassiske indiske musikken- og folkemusikkens parallelle utvikling (Manuel 1989: 52).....	10
Figur 2 kromatisk skala (Wade 1979: 38).....	20
Figur 3 skala i tre oktaver.....	20
Figur 4 tidslinje for thumri (Manuel 1989: 224).....	23
Figur 5 Raagaenes døgninndeling (Wade 1979: 78).....	25
Figur 6 tala Teental, 16 slag (Moutal 1991: 543).....	33
Figur 7 oversikt over thumri-raagaer	37
Figur 8 notasjonstabell.....	39
Figur 9 alap og asthai.....	40
Figur 10 tala Dadra	41
Figur 11 mellomspill.....	43
Figur 12 antara	44
Figur 13 alap	46
Figur 14 astahi.....	46
Figur 15 asthai.....	47
Figur 16 raga Maand, mukh ang	49
Figur 17 tihai.....	52
Figur 18 alap-intro 1	52
Figur 19 alap-intro 2	53

Forord

En barndom med den klassiske nordindiske musikktradisjonen, og mange års interesse og utøvelse av denne musikken, er ikke alene om å ha inspirert meg til å skrive denne masteroppgaven. I flere år opplevde jeg å få følgende spørsmål av venner og andre ivrige musikkinteresserte sjeler: ”når skal du ha konsert med indisk folkemusikk igjen?” Til å begynne med gjorde jeg ikke annet enn å høflig si ifra om tid og sted for konserten. Kanskje ikke rart at mange trodde det var folkemusikk, musikken var jo ikke nedskrevet. Jeg begynte i hvert fall etter hvert å si fra om at det hovedsakelig var klassisk indisk musikk jeg spilte. Dette overrasket mange, men absolutt til det positive. Jeg så imidlertid muligheten til å få klargjøre dette gjennom den skriftlige delen av mitt masterarbeid.

I startfasen ble det mye frem og tilbake om hva problemstillingen skulle være, og hvordan jeg skulle løse oppgaven. Det viktigste for meg var å få satt søkelyset på at det i tillegg til folkemusikken eksisterte en klassisk indisk musikktradisjon. Jeg visste godt hvilken metode jeg skulle bruke for å påvise forskjeller og likheter mellom de to tradisjonene. I og med at begge musikktradisjonene er muntlige, var det lett å komme frem til at oppgaven måtte løses ved å gjøre en analyse av innspilt musikk. Det var ikke enkelt å finne de perfekte innspillingene innen hver av tradisjonene. Jeg ønsket å finne noen innspillinger som gjorde det enklest mulig for meg å løse oppgaven, dette ville også gjøre det enklere for leseren å forstå det som ble forklart. Etter mye leting, ble det på et tidspunkt til at jeg bare måtte bestemme meg. Jeg hadde i hvert fall funnet et lydmateriale som jeg likte, om ikke det er perfekt, så er det i hvert fall godt nok for formålet. Jeg håper at også leseren vil oppfatte det slik.

Jeg har mange å takke med tanke på denne masteroppgaven, og den første må bli min far, Harbhajan Singh Bansal. Uten hans enorme kunnskap om og interesse for klassisk nordindisk musikk, ville jeg nok ikke hatt kompetanse til å skrive om dette. Han har også vært svært hjelpsom i forbindelse med denne masteroppgaven. Vi har hatt mange telefonsamtaler der vi har

diskutert masse rundt indisk musikk. Jeg har alltid hatt mulighet til å ringe han når jeg har stått fast i arbeidet, så en stor takk til ham.

Den neste som skal takkes er min veileder Tore Simonsen. Han har hjulpet meg med alt fra å komme fram til en problemstilling til datatekniske ting, og hans tålmodighet med tanke på min litt sakte prosess i masteroppgaven, er beundringsverdig. Som både utøver og skribent parallelt, har det for meg ikke vært like lett å disponere tiden. Kanskje er jeg den type person som jobber best under press. Uansett så har veilederen min alltid stilt opp og vist stor interesse for mitt tema i oppgaven, og gitt meg et lite spark bak når jeg har trengt det.

Bibliotekarene på Norges Musikkhøgskole fortjener en stor takk for all hjelp med å skaffe bøker som jeg har brukt så flittig i flere måneder at det nå synes på dem.

Jeg ønsker å rette en takk til min studievenninne Camilla Bjerkelund som med sin positive energi og sitt stå på-humør har vært en veldig god støtte for meg fra start til slutt. Hun skal også ha stor takk for å ha lest korrektur på oppgaven.

Mine kjære svigerforeldre, Ellen Bjørnstad og Gunnar Foss fortjener en stor takk for alt fra pass av barnebarn til å ha lest korrektur på oppgaven med stor entusiasme.

Til slutt må jeg takke resten av familien som har vært en god hjelp og støtte i hele prosessen. Min snille mann, som har stilt opp med alt fra å lage middag, gått gjennom oppgaven min opptil flere ganger og passet vår lille sønn, Arvind, som jeg ser frem til å leke masse sammen med igjen.

Oppgavens oppbygning, form og avgrensning

Min masteroppgave består av en introduksjonsdel og en analysedel. Første del er en innføring i klassisk nordindisk musikk og folkemusikk fra provinsen Rajasthan. I denne delen har jeg valgt å skrive utfyllende om den klassiske tradisjonen. En historisk bakgrunn og musikkteori skal legge grunnlaget for analysedelen, som er hoveddelen i min masteroppgave. I starten av første del går jeg gjennom den indiske musikkens historie og utvikling fra tidlig av og til i dag. Her skriver jeg

om den muntlige tradisjonen, notasjonssystemer og hvordan de ulike sjangrene ble til. Jeg går blant annet grundig gjennom *raagaens* og *talaens* konsepter, noe jeg tror er nødvendig for videre forståelse av analysedelen. Her tar jeg også for meg ord og begreper som må forklares med tanke på analysen. Andre del av introduksjonsdelen omhandler folkemusikere i Rajasthan. Denne musikktradisjonen er lokal og begrenser seg til et mye mindre geografisk område enn den klassiske nordindiske musikken. Derfor ble det veldig naturlig for meg å skrive mest om den sistnevnte musikktradisjonen.

Etter introduksjonsdelen som gir en historisk og teoretisk oversikt, kommer analysedelen. Her presenteres problemstillingen og jeg utdyper hvordan jeg ønsker å disponere oppgaven. Jeg gjør først en analyse av folkemelodien "Kesaria balam", der jeg gir en beskrivelse av det musikalske forløpet. Jeg har valgt å analysere melodien frem til 4 minutter 10 sekunder. I det strekket får jeg med meg de viktigste delene som refreng, mellomspill og et vers osv. I tillegg bruker jeg egne noteeksempler og transkriberinger til hjelp i analysen. Den samme prosedyren følges i folkemelodien "Balam mora re", bortsett fra at jeg i dette tilfelle analyserer hele melodien. I transkriberingene bruker jeg både det vestlige notasjonssystemet og det nordindiske notasjonssystemet, innført av Vishnu Narayan Bhatkhande¹. Etter å ha gjort en ren analyse av begge melodiene, går jeg i større grad inn på de forskjellige elementene i melodiene. Her gjør jeg rede for resultatet i henhold til min problemstilling.

Jeg ønsker å gjøre leseren oppmerksom på at alle fremmede ord og begreper i denne masteroppgaven står i kursiv første gang de nevnes. Disse forklares umiddelbart i teksten, parentes eller i en fotnote, i tillegg til en ordliste bakerst i masteroppgaven.

¹ Indisk musikkviter og musiker, f. 1860-1936

Innledning

I denne masteroppgaven ønsker jeg å undersøke likheter og forskjeller mellom den klassiske musikktradisjonen fra nord-India og folkemusikken fra Rajasthan. Jeg har derfor valgt to innspillinger som representerer en sjanger innen hver av tradisjonene. For å påvise felles elementer for de to musikktradisjonene, har jeg valgt å konsentrere meg om *thumri*² fra den klassiske tradisjonen og *maand*³ fra folkemusikken.

Problemstilling

Med min bakgrunn i klassisk nord-indisk musikk og folkemusikk, ønsker jeg å undersøke hva slags forhold disse tradisjonene har til hverandre. De har felles røtter, helt tilbake i *Vedaenes* tid⁴, da man begynte å sette toner til tekster fra *Sama Veda*⁵. I denne perioden ble også *guru-shishaya*-tradisjonen⁶ etablert. Videre gikk veien til *Bhakti*-tradisjonen⁷, som var musikk for tilbedelse av forskjellige guder i hindu-templer. Folkemusikken var også i utvikling, om enn med regionale forskjeller. Innholdet i teksten er kanskje et av de første felles elementene for de to tradisjonene. Spesielt ble tekster om guden Krishna mye brukt. Under Raja Man Singh Tomars styre (1496-1525) ble tempelmusikken bragt inn i det kongelige hoff. Denne musikken fikk med dette straks en høyere status og ble kjent ved navnet *dhrupad*⁸. Dermed hadde man fått en ny musikktradisjon, den klassiske, som ble videreutviklet ved kongelige hoff. Med muslimenes innvandring til India fra rundt 1200-tallet og utover, var musikken under sterk påvirkning av deres kultur både ved hoffene og blant folket. Denne bølgen bragte med seg forskjellige

² En blandingssjanger av klassisk nordindisk musikk og folkemusikk fra nord-India

³ Provinsen Rajasthans mest sofistikerte syngestil

⁴ De eldste hinduistiske skrifter fra omtrent 2000 f.Kr

⁵ En av de fire vedaene.

⁶ En gammel lærer-elev-tradisjon der all undervisning har foregått muntlig til den dag i dag

⁷ En av de viktigste religiøse bølgene som oppstod i middelalderen innen hinduismen (Manuel 1989: 3)

⁸ Den eldste vokalsjangeren innen klassisk indisk musikk

musikksjangre som *qawalli*⁹ og *ghazal*¹⁰, noe som resulterte i at det oppstod flere undersjangrer både i folkemusikken og den klassiske musikken. Mange av disse går under betegnelsen *semi-klassisk* musikk. Selv med en felles bakgrunnshistorie er det i dag tydelige forskjeller på utøvelse av de to musikktradisjonene (den klassiske og folkemusikken). Jeg ønsker derfor å stille følgende spørsmål:

Hva skiller den klassiske indiske musikeren og folkemusikerens versjon av en folkemelodi?

Jeg har hørt mange klassiske musikere avslutte konserten med en semi-klassisk sjanger eller en folkemelodi, og kjenner godt til deres bruk av klassiske elementer i folkemusikken. På bakgrunn av det ønsker jeg å finne ut mer eksakt hva som skiller de to musikktradisjonene.

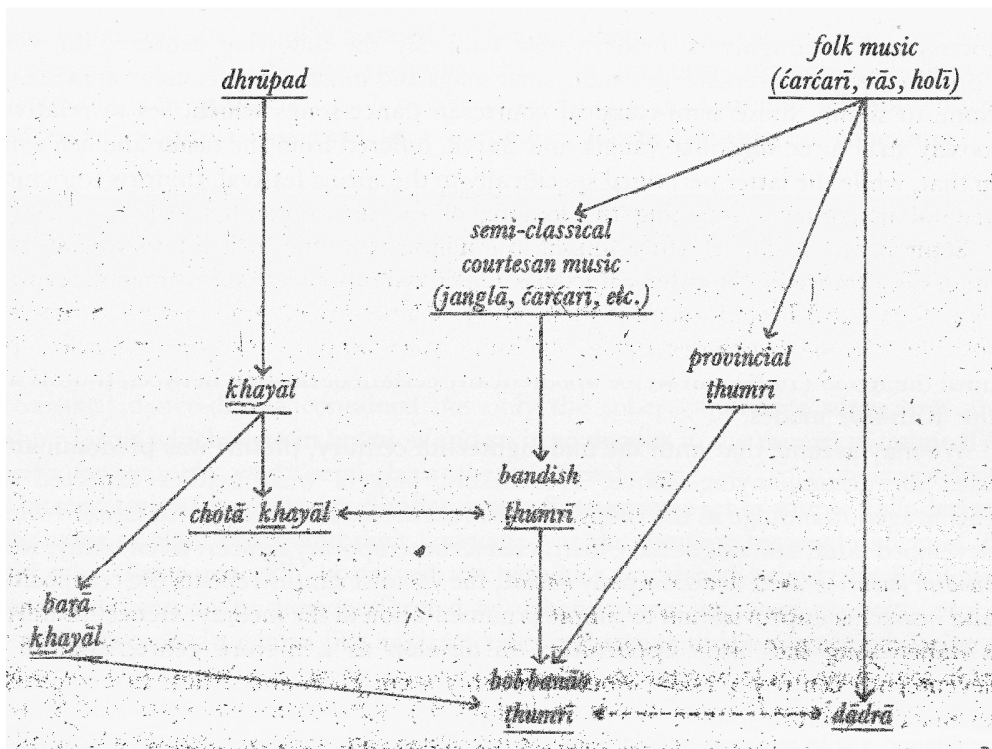
I denne illustrasjonen ovenfor kan man tydelig se at de to tradisjonene har hatt en parallell utvikling- dhrupad som er den eldste sjangeren innen den klassiske tradisjonen, og regionale folkemusikksjangre som *carcari, ras, holi*¹¹. Dette er en lang utviklingsperiode som det er vanskelig å ha oversikt over. Med min bakgrunn og kunnskap i denne tradisjonen, har jeg valgt å se på hvilke felles elementer en klassisk musiker og en folkemusiker bruker i dag.

For å undersøke hvordan den klassiske indiske musikken og folkemusikken i nord-India har påvirket hverandre, har jeg tenkt å sette den klassiske musikk sjangeren *thumri* opp mot *Rajasthans* musikkstil *maand*. Disse sjangrene er relatert til hverandre gjennom en felles historisk bakgrunn med utgangspunkt i tekster fra de vediske skriftene. Begge tradisjonene har påvirket hverandre begge veier, noe som vekket min interesse til å finne ut mer og skrive om dette temaet. Jeg ønsker å undersøke hvilke felles elementer disse to sjangrene har gjennom å analysere to forskjellige lydopptak.

⁹ En sjanger innen *sufistisk*-tradisjon (tilsvarende hinduenes *Bhakti*-tradisjon). *Qawalli* er en syngestil som har eksistert i India siden muslimenes regjeringstid. Den synges hovedsakelig av en mannlig solist, og resten av ensemblet består av et lite mannskor (ca. mellom 3-5 stk), harmonium (trekkspill-liknende instrument) og *tablas*. *Qawalli* er en svært populær sjanger i nord- India og i Pakistan. (Wade 1979: 169)

¹⁰ En vokalsjanger på lik linje med *thumri*, men med tekst på urdu.

¹¹ Folkemusikksjangre fra *Braj*-regionen (Manuel 1989: 50)



Figur 1 den klassiske indiske musikken og folkemusikkens parallelle utvikling (Manuel 1989: 52)

Fremgangsmåte

Jeg vil i analysen konsentrere meg om sentrale elementer som tonebruk, rytmiske sykluser, frasering, ornamentering, improvisasjon, form/oppbygning og bruk av tekst. Den første innspillingen ("Kesaria balam") er med lokale folkemusikere fra Rajasthan. Sunget og spilt av Bhutte Khan og Bhungar Khan med gruppe. Besetningen er en av de vanligste innen syngestilen maand: en hovedsanger, en medsanger, et strengeinstrument og to typer perkusjon. Denne innspillingen er veldig tradisjonell. Den andre innspillingen ("Balam mora re", folkemelodi fra

Rajasthan) er gjort av den klassiske *sarod*-spilleren¹² Amjad Ali Khan. Besetningen er sarod, perkusjon og *tambura*¹³. Melodien solisten spiller er opprinnelig også i maand-stil, men den er utvidet med en klassisk del. Klassiske musikere med et stort navn kan tillate seg å leke med forskjellige tradisjoner som i denne innspillingen. Jeg valgte denne innspillingen for å finne ut i hvor stor grad elementer fra folkemusikk og klassisk-tradisjon brukes. Ved å bruke disse to som kontraster til hverandre, ønsker jeg å påvise likheter og forskjeller i de to tradisjonene.

Den første delen av analysen vil være å transkribere melodiene i forenklede versjoner. Med disse som utgangspunkt vil det bli lettere å identifisere og sortere detaljer. Jeg vil ved hjelp av ulike notasjonsformer, som vestlige noter og Vishnu Narayan Bhatkhandes notasjonsmetode, analysere og gjengi hvordan musikken spilles på de to lydinnspillingene. Analysens hovedfokus vil være å finne de felles elementene for de to sjangrene, i begge innspillingene.

Noen grunnleggende hovedforskjeller på vestens og østens klassiske musikk

Den klassiske europeiske musikktradisjonen har et enormt repertoar som har blitt nedskrevet gjennom mange hundre år, men selv om den klassiske indiske musikktradisjonen er eldre, ble det ikke vanlig å skrive ned musikk før mot slutten av 1800-tallet. Denne musikken ble regnet for å være spirituell og forutsatte en lang læringsprosess. Den skulle alltid uttrykke en spesiell stemning, og for utøveren var det nødvendig å kunne føle denne stemningen før man presenterte musikken gjennom sine improvisasjoner for publikum. Dette var bare mulig ved å gå i lære hos en guru over flere år. Guruens rolle var ikke kun å være en god lærer i musikk, men også i grunnleggende menneskeverdier.

¹² Et strengeinstrument som brukes som soloinstrument. Ble under mogulriket bragt inn i den nordindiske musikktradisjonen. Spilleteknikk og størrelse likner på mandolin

¹³ Indisk strengeinstrument med fire/fem strenger som lager en karakteristisk dronelyd. Har en akkompagnerende funksjon

I de to klassiske tradisjonene (europeisk og indisk) er kombinasjonen av melodi og rytme et grunnleggende fellestrekk. Bruk av harmonikk og dens funksjon i den vestlige klassiske musikken, er det viktigste elementet som skiller den fra østens klassiske musikk. Flerstemmighet, akkordbruk og modulasjon er ukjente begreper i den klassiske indiske musikken. Det melodiske materialet (*raaga*) står sentralt sammen med rytmen (*tala*). Raagaen er utgangspunktet for all improvisasjon for utøveren, og mer enn 90 prosent av den er improvisasjon. Den andre store hovedforskjellen mellom de to tradisjonene er ulik bruk av stemning i verk/komposisjoner. I den vestlige klassiske musikken består ofte en sats av temaer med ulik og kontrasterende karakter, mens i den klassiske indiske musikken vil en sats ha den samme stemningen fra begynnelse til slutt, og det er utøverens utfordring å sette og bevare denne gjennom hele satsen (Shankar 1968: 17-18).

Dronen som spilles på strenginstrumentet tambura er et annet sentralt element. Solisten velger en grunntone som passer hans eller hennes toneleie, og tamburaen stemmes etter det. Stemmingen avhenger av hvilke toner raagaen består av, men grunntonen er det tonale senter og derfor alltid med. Er kvinten utelatt, kan kvarten eller septimen være aktuell. Det spilles kun på løse strenger, og instrumentet har en akkompagnerende rolle. Tambura-spillerens puls er fri og uavhengig av solistens. Vibrasjonene i strengene lager en etterklang full av overtoner som fungerer som et orgelpunkt. Så snart alle musikerne har stemt instrumentene sine på scenen, gir solisten tegn til tambura-spilleren om å starte, og slik går dronen hele veien gjennom konserten til slutt. Med andre ord så er dronen det første og siste man hører i en klassisk indisk konsert, noe som understreker dens viktige funksjon i musikken til tross for dens akkompagnerende rolle.

Det siste elementet er rytmen, som kan sammenliknes med bruken av klaveret i vestlig musikk. Klaveret er et fullverdig solistisk instrument, som også brukes i akkompagnerende sammenhenger. *Tablas*¹⁴ fyller den samme funksjonen i indisk musikk. De består av en liten tromme som stemmes etter grunntonen, og en litt større tromme som gir en dypere lyd. Uten disse trommene forsvinner minst halvparten av musikkens uttrykk, for all indisk musikk spilles

¹⁴ Nord-indiske trommer

med en fast puls akkompagnert av tablas, bortsett fra i *alap* som er en ren melodisk improvisert del uten fast puls. Tabla-spillerens funksjon er mye mer enn en tikkende metronom, han skal holde en rytmesyklus som melodien spilles i ved å samtidig vise sin musikalitet gjennom samspillet, og så finne små eller større rom for å briljere med sine improvisasjoner.

Den klassiske indiske musikkens historie

Omtrent 2000 år f.Kr innvandret det indoeuropeiske folkeslaget arierne til nordlige deler av India (Wade 1979: 15). De bosatte seg rundt omkring i dagens India og Pakistan blant innfødte folkeslag som dravider og singalesere, som i dag er sør-India og Sri Lankas befolkning.

Musikk var allerede svært viktig under Indias ”ariske” tidsperiode (1500-500 f.Kr). Det ble for eksempel brukt sang i offerritualer, og ofte var det prestekoner som sang. Noe senere ble denne jobben overtatt av prestene selv, men kvinnene fortsatte med sang og dans i religiøse tilstelninger i hindutemplene (Wade 1979: 15).

Rundt 800 e.Kr ble templene også benyttet som kulturinstitusjoner der det ble gitt undervisning i musikk, dans, skuespill og billedkunst. Samtidig ble det også vanlig med undervisning i de forskjellige kunstformene i private hjem og ved ulike hoff. Det ble ofte arrangert danseaftener hos kongen, og da var det hoffets faste dansere og/eller kurtisaner som opptrådte.

En islamsk innvandringsbølge fra Afghanistan kom puljevis til nord-India fra ca år 1000 e.Kr. I 1206 etablerte de Dehli som sin hovedstad (Den første tilstrømningen var i 712. e.Kr, men begrenset seg til et midlertidig opphold i de vestlige deler av subkontinentet, dagens Pakistan). Islam fikk dermed for første gang i historien fotfeste i India. Delhisultanatet, som bestod av forskjellige dynastier fra både Afghanistan og Tyrkia, regjerte i Delhi fra 1206-1526. I 1526 invaderte mongolene fra sentral-Asia det indiske subkontinentet, og innledet mogulriket. Delhisultanatet fortsatte å eksistere, men ble underkastet mongolene. Under mogulriket ble det satt i gang enorme byggeprosjekter, storparten i nord-India, og mongolene utmerket seg med fremragende arkitektur. Man var nå kommet til et punkt der islam også kulturelt stod på lik linje med hinduismen, ikke bare politisk og økonomisk. Dette gjorde religionen attraktiv blant folket (Wade 1979: 16-17).

Den islamske innvandringen fikk naturlig nok også konsekvenser for kulturlivet, men det var kun de nordligste deler av landet som ble berørt. Følgene dette har fått, er at India i dag har to

forskjellige retninger i klassisk musikk. I nord kalles det hindustani-musikk eller klassisk nordindisk musikk, og dette inkluderer Nepal, Pakistan og Bangladesh. I sør er det karnatisk musikk eller sørindisk musikktradisjon som utøves, og den samme tradisjonen praktiseres på Sri Lanka. Under kapittelet ”To sentrale personer innen den klassiske indiske musikken” vil jeg komme nærmere inn på hvordan musikken utviklet seg under det muslimske kongedømme.

På begynnelsen av 1700-tallet tiltok britenes handel med India, og de ble i økende grad en politisk faktor. Den høye statusen musikken hadde hatt tidligere, viste seg å komme i skyggen av indernes interesse for å gjøre god handel med britene, noe som blant annet resulterte i at den siste herskeren i Delhisultanatet, Muhammad Shah, som hadde sponset kulturlivet i stor grad, måtte gå av i 1719 (Wade 1979: 19). Shahs avgang fikk store følger for hans musikere, de reiste rundt i landet og søkte arbeid hos de forskjellige hindu-kongene, som blant annet holdt til i byer i nordlige deler av India. Nedgangsperioden fortsatte, og på begynnelsen av 1900-tallet hadde tradisjonen for fast ansettelse av musikere ved hoffene nesten dødd ut. Mange musikere ville tenke nytt og ønsket å nå et større publikum, noe som ble et stort vendepunkt i den klassiske indiske musikktradisjonen.

Å holde daglige intimkonserter ved et hoff for et lite, utvalgt publikum med et svært godt øre var en stor utfordring for musikerne, noe som også skapte en sterk relasjon mellom musikeren og lytteren. Det var lytterens oppgave å respondere til musikeren hele veien i konserten. Måter dette ble gjort på var å slenge ut positive rop som ”wah, kia baat hai!”(”fantastisk, glimrende, må du leve lenge” etc.), gjøre forskjellige veivende bevegelser med hånden, eller at man viste sin forståelse og lidenskap for musikken ved å riste på hodet (det å riste på hodet har motsatt betydning i India enn det har i de fleste vestlige land). Uansett, det lytteren gjorde var å respondere til musikeren gjennom sitt kroppsspråk, og musikerens oppgave var å gi lytteren en god opplevelse. Relasjonen mellom utøver og lytter hadde eksistert i flere århundrer, men da flesteparten av musikerne ønsket å spille på store festivaler og offentlige arrangementer, bleknet naturlig nok denne tradisjonen. Man fikk et større, men mindre kritisk publikum.

Interessen for å lære egen musikktradisjon ble enormt stor samtidig med den voksende nasjonalismen på starten av 1900-tallet. Folk var svært opptatt av å ivareta egne tradisjoner og

verdier, spesielt etter at India fikk sin uavhengighet i 1947. Siden da har tradisjonen vært i stadig vekst helt frem til i dag.

To sentrale personer innen den klassiske indiske musikken

Den indiskfødte dikteren, musikeren og vitenskapsmannen Amir Khusrow (1253-1325) er en av personene som har hatt stor betydning for utviklingen av klassisk indisk musikk. Han hadde persisk bakgrunn gjennom sin fars familie mens hans mor var fra Delhi, som også ble hans fødeby. Khushrow var over en lengre periode ansatt som musiker og hoffpoet ved Delhisultanatet. Han har skrevet en lang rekke dikt på persisk og hindi, og regnes som en av Indias mest profilerte diktere.

Khushrow beriket den klassiske indiske musikken ved å trekke inn persiske og arabiske elementer. Han innførte en ny vokalstilart ved navnet *khayal*¹⁵ som betyr tanke/ fantasi på arabisk og persisk. Den eneste klassiske vokalstilarten før dette var dhrupad, og den var fortsatt den mest populære helt til begynnelsen av 1700-tallet da khayal overtok og ble den ledende vokalstilarten. I dag er khayal den dominerende vokalstilarten i både India og Pakistan. Stilmessig er den en blanding mellom sufi-musikkstilen qawalli og dhrupad. Khushrow er også kjent for å ha innført tablas i indisk musikk. Det tradisjonelle perkusjonsinstrumentet *pakhawaj*¹⁶ hadde vært i bruk i lang tid. Det er en lang tromme med skinn i hver ende som blir spilt på ved at den ligger horisontalt i fanget eller på gulvet foran musikeren. Den har en dyp tone og blir spilt på med åpne slag¹⁷. Khushrow laget en ny versjon av denne trommen ved å ”dele” den i to, slik at man fikk en liten tromme med lys klang og en stor tromme med bassklang. Tablas tilførte musikken noe nytt, og den ble svært populær i nord-India. Pakhawaj ble fortsatt tatt i bruk i nord-India, men stort sett i dhrupad-sammenheng. Befolkningen i sør-India ble i liten grad berørt av innføringen av tablas, de opprettholdt den eldre tradisjonen ved å synge dhrupad akkompagnert av pakhawaj.

¹⁵ Dagens ledende vokalsjanger innenfor den klassiske tradisjonen i nord-India

¹⁶ En forløper til tablas

¹⁷ En spilleteknikk der utøveren tok hånden vekk fra trommen umiddelbart etter ett slag

Ramtanu Pandey, bedre kjent ved navnet Mian Tansen (1493/1506-1586/1589) var en svært dyktig sanger og komponist i sin tid, og beriket den klassiske nordindiske musikken med en ny rekke raagaer som i ettertid ble oppkalt etter hans fornavn, Mian (for eksempel raaga Mian ki Todi, Mian ki Sarang, Mian Malhar). Han komponerte også raagaer som han selv ga navn, for eksempel raaga Darbari Kanada som i dag er en av de mest spilte raagaene. Navnet Darbari kommer fra ordet *darbar*, som betyr kongelig slottsrom, og navnet *Kanada* er betegnelsen på en gruppe raagaer med enkelte fellestrekk. Tansen komponerte raagaer i store mengder i sin periode som musiker ved Kong Akbars hoff, som varte fra 1562 og til hans død i 1586 eller 1589. Det finnes mange historier om årsaken til hans død, og en av dem handler om hans fremførelse av raaga *Deepak* (ild-raaga). Dette var en raaga som kunne forårsake ild om den ble fremført med hjertet. Denne type virkningskraft er karakteristisk for raagaene, *Malhar*-gruppen inneholder raagaer som symboliserer regn og fremføres svært ofte. Når det gjelder raaga Deepak diskuteres det også i dag hvor den ble av. Man har tre forskjellige raagaer som kan vise seg å være den rette, men mangel på bevismaterialet gjør identifiseringen umulig.

I Tansens tid ble *gharanas* etablert. Dette var familier bestående av profesjonelle musikere som fortsatte å videreføre den klassiske musikktradisjonen i flere generasjoner (Wade 1979: 169). Denne tradisjonen eksisterer den dag i dag.

Guru-shishaya- tradisjonen

Den indiske musikkens historie strekker seg mer enn 2000 år tilbake i tid, da all musikk ble videreført fra *guru* (læremester) til *shishaya* (elev/disippel) gjennom muntlig overlevering. Undervisningen foregikk i *ashrams*¹⁸, hvor elevene også fikk opplæring i filosofi, religion og matematikk etc.

Valget av riktig guru var svært viktig siden dette skulle være et langvarig forhold under samme tak – det første kravet som ble stilt til en shishaya, var hans eller hennes tilgjengelighet til alle

18 Jordhytter bygd ute i skogen/ naturen som fungerte som undervisningssted

døgnet tider, derfor måtte han/hun bo hos gurun. Slik var shishayaen i nærheten av kilden til lærdom og kunnskap hele tiden, og gurun kunne undervise akkurat når det passet han best. Det var enhver shishaya sin oppgave å på forhånd gjøre en grundig undersøkelse av aktuelle guruer som kunne oppfylle ens fagrelaterte ønsker. Med en gang en slik avgjørelse var tatt, ble det holdt en liten *gandha*-seremoni ¹⁹der flere musikere og musikkinteresserte stilte som vitner. Etter det pliktet begge parter, altså guru og shishaya, å oppfylle alle krav og forventninger til deres forhold (Shankar 1968: 13).

Selve læringsprosessen begynte med at shishayaen møtte opp til avtalt tid, og hvis gurun ikke var tilstede da, brukte man tiden fornuftig ved å øve mer på leksen. Med en gang gurun gjorde sin entré, var det for shishayaen å reise seg umiddelbart og hilse gurun ved å berøre føttene hans. Denne type hilsen var en måte å vise respekt for både eldre mennesker og de man satte høyere enn en selv. All undervisning foregikk sittende på gulvet, og den kunne vare i opptil flere timer. Shishayaens oppgave var å lytte og lære, og ikke vise noe annet enn entusiasme og læreglede overfor gurun. Helt fra starten av har denne musikktradisjonen brukt sang som undervisningsmetode, uansett instrument. Guruen sang en strofe og shishayaen repeterte, og man gikk ikke videre før gurun var fornøyd. Etter å ha forstått strofen gjennom sang, kunne man videreføre den til instrumentet, hvis det var tilfelle. Sangundervisningen var helt sentral siden denne musikktradisjonen opprinnelig var en ren vokaltradisjon.

Guru-shishaya-forholdet bygger på gjensidig respekt og tillit. Det var vanlig at shishayaen fikk oppgaver som husarbeid og dyrepass av sin guru, men dette ble kompensert med gratis kost og losji. Denne originale undervisningsmetoden er nå i ferd med å dø ut, men respekt og ydmykhet overfor gurun er fortsatt selve essensen i denne musikktradisjonen.

¹⁹ En seremoni som holdes for å offentliggjøre lærer-elev-forholdet. Shishayaen får en *gandha* (bånd) rundt håndleddet som et symbol for et livslangt guru-shishaya-forhold

Notasjonssystemer

At den klassiske nordindiske musikken vektlegger en så kompleks og raffinert melodi, er nok hovedårsaken til at denne musikken ikke er mulig å notere ned til hver minste lille detalj.

Opprinnelig har musikken gjennom Guru-shishaya-tradisjonen, som strekker seg mer enn 2000 år tilbake i tid, vært en muntlig tradisjon. Ikke før mot slutten av 1800-tallet ble det, for første gang i den klassiske nordindiske musikkens historie, utviklet og innført et notasjonssystem av den klassiske vokalisten og musikkviteren Vishnu Narayan Bhatkhande (1860-1936). En annen person som har hatt stor betydning for det nordindiske notasjonssystemet, er den klassiske vokalisten Vishnu Digambar Paluskar (1872-1931).

Vishnu Narayan Bhatkhandes betydning for utviklingen av den klassiske nordindiske musikken

Bhatkhande var utdannet som jurist og musikkviter. I første del av karrieren jobbet han som advokat (ca 1887), men siden valgte han å reise rundt i India for å møte forskjellige guruer og for å samle mer kunnskap om den klassiske tradisjonen. Hans ønske om å gjøre denne musikken mer tilgjengelig for folket ble ikke møtt med bare begeistring hos de forskjellige guruene. De var sterke tilhengere av guru-shishaya-tradisjonen, og mente det var meningsløst å notere ned musikk som ikke var mulig å lære bare ved hjelp av noter. Bhatkhande var ikke uenig i dette, men mente det var på tide å få organisert musikken på en måte slik at man kunne få en oversikt over raagaene.

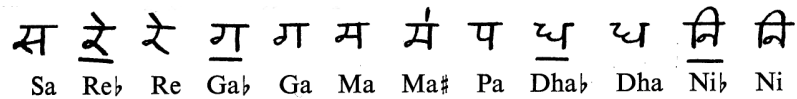
Bhatkhandes notasjonssystem har vært og er den mest utbredte noteringsformen i dag. Den ble opprinnelig gjort på sanskrit, der alle tonene ble navngitt etter en bokstav i alfabetet. Flere land i vesten bruker følgende tonenavn i en skala:

Do Re Mi Fa So La Ti (Do)

Og i nord-India brukes følgende tonenavn:

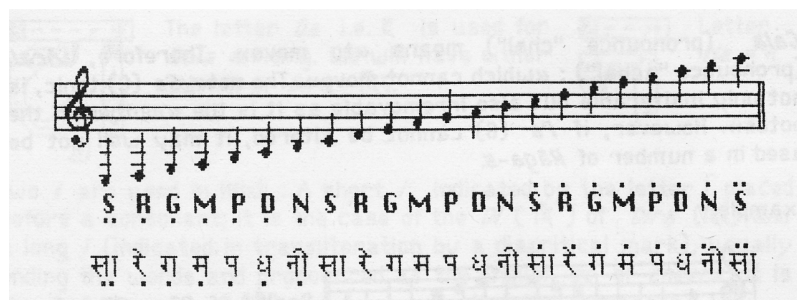
Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni (Sa)

Tonene her viser en ren dur-skala. I neste eksempel vises ulike tegn som symboliserer # eller b (høyt eller lavt).



Figur 2 kromatisk skala (Wade 1979: 38)

Den klassiske indiske musikken er opprinnelig en ren vokaltradisjon, og musikkens tonale register begrenser seg derfor til tre oktaver: *mandra* (dypeste register)- *madhya* (mellomregister) - *tar* (høyeste register). For å skille de tre toneregistrene fra hverandre, innførte Bhatkhande en prikk som symbol for dette. I mellomregisteret noteres alle toner fra "Sa" til "Ni", uten dette symbolet. Alle toner under "Sa" noteres med en prikk på undersiden av tonen, og de over "Ni" i det øverste register, med en prikk over.



Figur 3 skala i tre oktaver

Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni (Sa) er tonenavnene som brukes i en fremførelsessammenheng, ordinært heter de:

Shadj, Rishab, Gandhar, Madhyam, Pancham, Dhaivat, Nishad, (Shadj)

Det er viktig å merke seg at ”Sa” eller ”Shadaj” direkte oversatt betyr grunntone, og kan være hvilken som helst tone på for eksempel et klaver. Utøveren bestemmer grunntonen ut fra sitt stemmeleie, dermed defineres ”Sa”.

Vokalmusikken

Den klassiske nordindiske vokalmusikken deles inn tre hovedstilarter: *dhrupad*, *khayal* og *thumri*.

Dhrupad

Dhrupad er den eldste vokalstilarten innen klassisk indisk musikk, og dens historie antas å gå helt tilbake til vedaenes tid. Den hadde tekster som stort sett omhandlet hinduistiske guder, og ble i lang tid bare sunget i templene. Dhrupad ble bragt inn det kongelig hoff under Raja Man Singh Tomars regjeringstid (1496-1525) og fikk under kong Akbars styre (1556-1605) status som den viktigste sjanger innen den klassiske musikken i nord-India. Dens popularitet varte helt frem til 1700-tallet da vokalstilarten khayal overtok.

Dhrupad er en komposisjon med tekst, komponert i en raaga og satt til en *tala*²⁰. Den er en komposisjon som opprinnelig besto av fire deler, men som siden har blitt forkortet til tre: *asthai-antara-asthai*²¹ (”hoveddel-mellomdel-hoveddel”). Dhrupaden følger en A-B-A-form, men komposisjonen er bare en del av fremførelsen. Besetningen i en dhrupad-konsert består av en eller to mannlige sangere, en tambura-spiller og en pakhawaj-spiller. En dhrupad-konsert begynner med en lang alap der sangeren/sangerne gradvis bygger opp raagaens stemning ved å jobbe seg oppover i toneleie og til høydepunktet, grunntonen i tostrøken oktav. Sangeren synger på ordlyder som *na*, *re*, *de*, *ri* osv (Wade 1979:162). Rytmen er fri og flytende, og intensiveres og

²⁰ Rytmaskyklus

²¹ Den mest brukte formen både i klassisk og folkemusikk

økes gradvis under alapens oppbygning. Etter alap følger andre del av alapen, som kalles *nom-tom-alap*²². Sangeren bruker denne delen til å få etablert raagaens stemning, derfor er det opp til han hvor lenge den skal vare. Når stemningen er satt, går sangeren videre til dhrupad.

Komposisjonen har tekst og en tala, dermed er det tid for pakhawaj-spilleren (perkusjon) å bli med. Sangeren presenterer hele komposisjonen: asthai og antara. Deretter vender han tilbake til asthai, og en lang sekvens med improvisasjon følger. Formen for en dhrupad-konsert ser med andre ord slik ut:

Improvisasjon- dhrupad- improvisasjon

Khayal

Khayal er den nest største vokalsjangeren innen klassisk nordindisk musikk. Den ble utviklet ved hoffene under mogulenes tid, og fikk sin offisielle godkjenning på 1700-tallet. Khayal regnes for å være en blanding av dhrupad og qawalli. I dag er khayal den mest utbredte vokalsjangeren i nord-India og i Pakistan.

Khayal deles inn i to typer: *bara khayal* som går i et sakte tempo, og *chota khayal* som synges i et middels-raskt tempo. Begge følger samme form som består av asthai og antara. De skiller seg fra dhrupad ved at alap-introen er kortere. For eksempel vil en sanger synges en alap på maksimalt fem minutter og deretter videre til bara khayal. Her presenteres asthai-antara, og så følger en lang sekvens der alap utføres til talaen som spilles på tablas. Den samme prosedyren gjelder for chota khayal. Begge khayal-typene synges til talaer som *ektaal* (syklus på 12 slag) og *teental* (syklus på 16 slag).

Tekstene handler veldig ofte om Krishna, men også om årstider eller kjærlighet. Sammenliknet med dhrupad er tekstens rolle ikke like viktig. Teksten blir gjennom asthai-antara presentert en gang, og deretter er det improvisasjonene som er i fokus. Sangeren kommer tilbake til

²² Alap med fast puls. Ble bare brukt i dhrupad

hovedfrasen i asthai innimellom improvisasjonene, men ofte er det vanskelig å høre teksten fordi sangeren ikke er tydelig. Dette er en av khayals særegenheter.

Thumri

Social and Musical Development of Thumrī				
	until 1750	1750–1880	1880–1920	1920–present
locale:	Braj Region; Agra, Delhi	Lucknow	Benares, Gaya	urban commercial centers, especially Calcutta, Bombay, and Delhi
prevailing economic system:		“Asiatic” feudalism: small, self-sufficient villages; serfdom	colonial capitalist land- tenure and structure; rural bourgeoisie; precapitalist substructure	urban bourgeois capitalism; rural economy largely as before
patronage:	feudal gentry	declining feudal gentry; <i>tālūqdārs</i> and urban speculators	<i>tālūqdārs</i> ; urban bourgeoisie	urban bourgeoisie
performers:	courtesans	courtesans; male <i>khayāliyas</i> and <i>kathaks</i>	male and female <i>khayāliyas</i> and semi- classical specialists	
style:	light, simple song in fast 8 or 16-beat <i>tāla</i> ; <i>bol bānt</i> , <i>layakārī</i> , some <i>bol bānt</i> and <i>layakārī</i>	more sophisticated <i>bol bānt</i> , <i>layakārī</i> , and composition design	increasing <i>bol bānō</i>	leisurely <i>bol bānō</i> in slow tempo, parlando-rubato style; <i>laggī</i> conclusion
dominant influences:	(1) folk music: <i>tātarī</i> , <i>nās</i> , <i>hālī</i> (2) courtesan stylizations of above for dance accompaniment (3) incipient <i>khayāl</i>	(1) <i>choṭā khayāl</i> (2) <i>kathak</i> music (3) <i>folk</i> <i>bol bānt</i> (4) <i>siṭār gat</i> (?)	(1) <i>pūrah</i> folk music (2) <i>bārah khayāl</i> (3) <i>lappā</i>	(1) <i>barā khayāl</i> (2) in Punjab style: Punjabi folk music and <i>lappā</i>

Figur 4 tidslinje for thumri (Manuel 1989: 224)

Thumrien ble til ved påvirkning fra både den klassiske og folkemusikktradisjonen. Rundt 1700-tallet ble den hovedsakelig brukt som akkompagnement til den klassiske nordindiske danseformen *kathak*, og ikke før midten av 1800-tallet fikk den sin uavhengige og endelige form. Thumrien har en lang utviklingsperiode med røtter i folkemusikk og ble spesielt sunget og spilt av kurtisaner i lang tid. Den ble bragt inn i kongelige hoff av Wajid Ali Shah, herskeren av

Lukhnow (1847-56), hvor den utviklet seg videre gjennom påvirkning av den klassiske sjangeren khayal.

Tekstens rolle er sentral for thumrien som uttrykksform. Emosjonelle temaer som kjærlighet og lengsel er de mest sentrale. Radhas sterke følelser for Krishna er et tema det er skrevet flest tekster om, og disse er som regel skrevet på *Braj Bhasha*, en hindi-dialekt fra provinsen Uttar Pradesh i nord-India.

Thumri har et eget utvalg av raagaer og talaer som thumrien spilles eller synges i, men sjangeren skiller seg fra dhrupad og khayal på grunn av dens frihet til å ta i bruk toner utenfor raagaen. Asthai-antara i thumrien vil alltid ta utgangspunktet i en raaga, men utøveren kan leke seg med fremmede toner både innenfor melodien og i improvisasjonene. Thumrien eksisterer som tre typer sjangre: akkompagnement til dans, vokalsjanger på en klassisk scene og som en ren instrumentalsjanger.

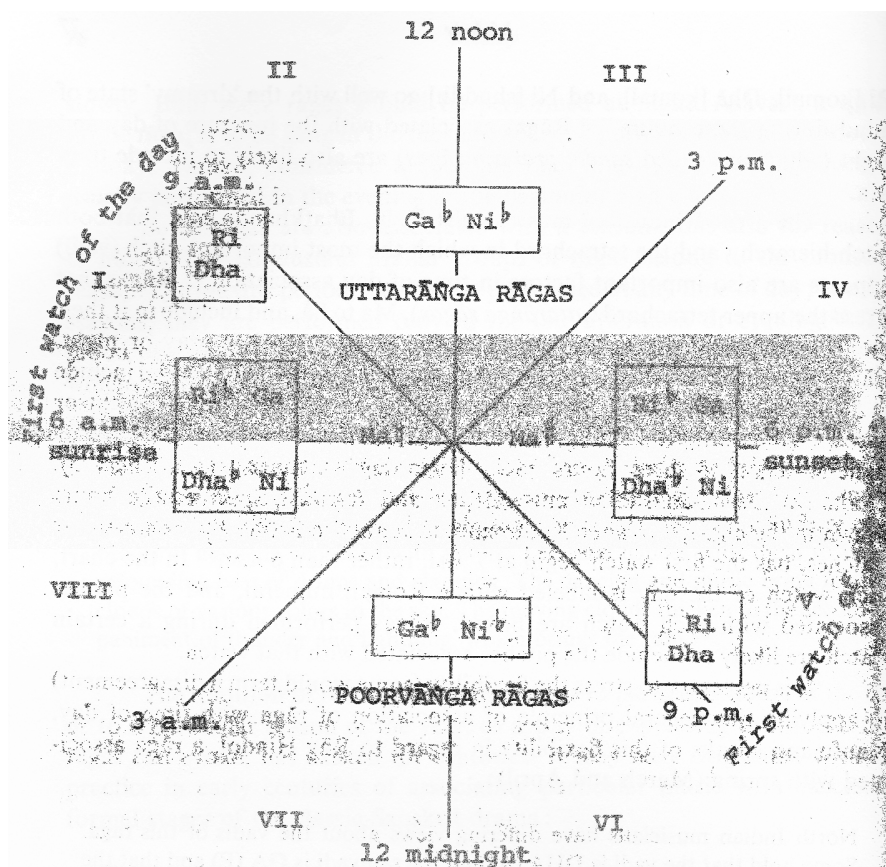
Raaga

Raagaens kompleksitet og detaljrikdom gjør det vanskelig å gi en kort definisjon av begrepet, men for å begynne et sted, vil jeg definere en raaga som en tonekombinasjonsrekke som legger grunnlaget for utførelse av komposisjon og improvisasjon innenfor gitte rammer og bestemte regler. Etter en slik konkret og teoretisk definisjon blir neste sentrale punkt raagaens viktigste funksjon, nemlig uttrykk og stemning. Denne musikktradisjonen kan ikke læres ved hjelp av noter. Detaljplanet for en raaga er stort og komplekst, og god skolering og teoretisk kunnskap fra en guru er helt avgjørende for å finne riktig uttrykksform.

Det er litt uvisst hvor en del av raagaene har sin opprinnelse, og det finnes ulike teorier om dette. Noen av raagaene kan knyttes til geografiske områder, for eksempel raagaer med stedsnavn som Bangala, Karnataka, Sindhu og Jaunpuri. Årsaken til navnene kan være at de hadde sitt opphav i folkemelodier fra de forskjellige distriktene, eller at de ble utviklet der. Andre type raagaer kan ha navn som knyttes til muslimsk kultur eller hinduistisk guddommelighet. Raagaer ved navnene

Miyan ki todi og Vilas khani todi er eksempler på raagaer oppkalt etter personer som har ”komponert” og fremført dem.

Raagaen har i flere århundrer vært knyttet til årets og døgnetts gang. Døgnet er delt inn i åtte tretimersperioder, der første periode starter kl.06.00 ved soloppgang og slutter kl.09.00. Neste starter umiddelbart etter endt første periode, altså kl.09.00 og varer til kl.12.00. Slik fortsetter inndelingen av døgnet, og innenfor disse periodene er alle raagaene satt i system for når de skal spilles. Nedenfor følger en illustrasjon av raagaenes døgninndeling (Wade 1979: 78)



Figur 5 Raagaenes døgninndeling (Wade 1979: 78)

Denne inndelingen av døgnet og raagaens plassering innenfor en slik periode er ikke tilfeldig. Raagaen skal uttrykke en bestemt *rasa* (stemning, kjerne eller essens), og det oppnår man ved at den spilles/synges til rett tid. Andre type raagaer er de som knyttes til en årstid, som for eksempel

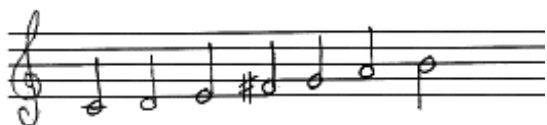
regntids-raagaer og raagaer som spilles og synges om våren. Disse raagaene styres ikke av døgnet's tider, men er på en måte "sesongbaserte". Allikevel er det fullt mulig å fremføre dem uavhengig av årstidene, og da finnes det regler for hvilken tid av døgnet de tilhører.

Bhatkhande satte raagaene i et system under ti overordnede *thaat* (tonerekker bestående av syv toner) ved følgende navn:

Bilawal



Kalyan



Khamaj



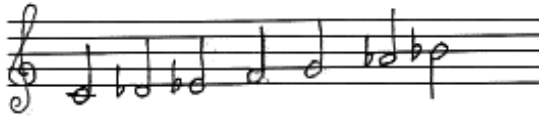
Kafi



Asavri



Bhairavi



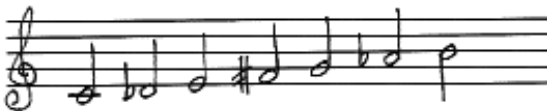
Bhairav



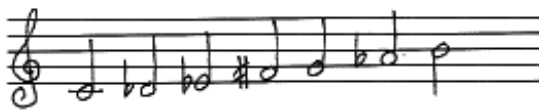
Marawa



Porvi

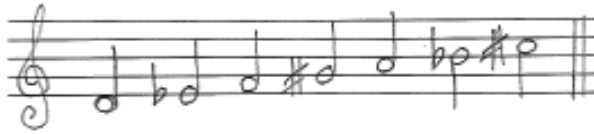


Todi



Disse tonerekkene er grunnmuren for all klassisk nordindisk musikk. Alle raagaene springer altså ut ifra de ti thaatene, men en ting man må være oppmerksom på her, er at det også eksisterer raagaer med de samme navnene, noe som kanskje kan skape forvirring. Med tanke på det vil jeg bruke thaat Todi og raaga Todi som et eksempel, og i følgende eksempel tar jeg utgangspunktet i enstrøken D som grunntone:

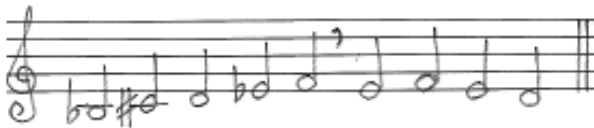
Thaat Todi



Raaga Todi, aroh-avaroh



Raaga Todi, mukh ang



Thaat todi består som sagt av tonene D Ess F Giss A B Ciss, og tonerekken har kun en oppadgående bevegelse. Den tostrøkne D-en tas ikke med på grunn av dens repeterende funksjon, noe som er gjennomgående for de ti thaat. Disse tonerekkene har ingen annen funksjon enn at de danner et fundament for raagaene. Raagaene er musikken som utøves og fremføres, mens thaat bare er grunnmaterialet og derfor ikke har noen utførelsesrolle.

Alle raagaer har en oppadgående og nedadgående tonerekke som danner grunnlaget for musikken. Den oppadgående bevegelsen kalles *aroh*, og den nedadgående for *avaroh*. Antall toner på vei opp og ned varierer, men det er alltid mellom fem og syv toner i hver retning. Denne typen tonekombinasjon heter *jatis*, og disse har egne navn etter antall toner. For eksempel kan en raaga tilhøre en jati som er *audhava* (fem toner oppadgående)- *shadav* (seks toner nedadgående), eller *shadav* (seks)- *sampurna* (syv toner nedadgående). Slik finnes det ulike kombinasjoner av *audhava*, *shadav* og *sampurna* for alle raagaer, men bare disse kombinasjonene er ikke nok for å gjenkjenne en raaga. Flere raagaer kan ha akkurat samme jati, som for eksempel raaga Puria, raaga Marwa og raaga Sohni. Felles jati for disse er *audav-shadav*, altså fem toner på vei opp og

seks toner på vei ned. Utfordringen blir å vite hva man skal lytte etter for å skille dem fra hverandre.

Raagens identitet skinner igjennom ved bruk av *pakhad*, en kort melodifrase som kommer igjen flere ganger i løpet av raagaen. Denne frasen inkluderer nesten alltid *vadi*²³ og *samvadi*²⁴, som ved siden av grunntonen er de viktigste tonene i en raaga. De resterende tonene i raagaen kalles *anvadi*²⁵. Toner som ikke tilhører raagaen, blir kalt *vivadi* (fiende). Vadi og samvadis rolle er helt avgjørende for å få frem raagaens karakter, noe som er utøverens største oppgave og utfordring. Her ønsker jeg å bruke de tre raagaene Puria, Marwa og Sohni som eksempler. Alle tre tilhører thaat-gruppen Marwa og har de samme tonene, men allikevel uttrykker de helt forskjellige stemninger.

Aroh: D fiss giss H ciss (D)

Avaroh: D ciss H giss fiss Ess (D)

Disse tonene er felles for de tre raagaene. Raaga Purias vadi-samvadi er tersen og septimen, mens i raaga Marwa er det sekunden og seksten det legges størst vekt på. I tillegg må det understrekes at Marwa er en av de type raagaer som ikke er av de enkleste å lære. Det karakteristiske for Marwa er dens høye intonering av både liten sekund og stor sekst. Forholdet mellom sekunden og seksten skaper en spenning som er så sterk at den bare kan "oppløses" av grunntonen. Denne type intonasjon eller bruk av *shruti*²⁶ er enda et godt eksempel på hvorfor raagaen må læres av en guru, siden eksakt notasjon ikke er mulig. Raaga Puria har derimot en mye enklere intonasjon enn Marwa, i tillegg til at den har andre toner som vadi- samvadi. Det som skiller raaga Sohni fra de to andre er ikke nødvendigvis vadi- samvadi, men dens *mukh ang* (karakteristiske melodibevegelse). Mukh ang fyller samme funksjon som pakhad gjør. Den lille melodifrasens

²³ Sskr. "konge", og er den viktigste tonen i raagaen

²⁴ Sskr. "kongens hjelper", den nest viktige tonen i raagaen

²⁵ Sskr. "kongens folk/hær"

²⁶ Direkte oversatt: intervall. I den nordindiske musikktradisjonen deles en oktav inn i 22 shrutier

rolle er svært viktig i en raaga som for eksempel Sohni. For både Marwa og Puria spilles/synges i det midterste toneregister, mens Sohni gjenkjennes for dens mukh ang i det øvre toneregisteret.

Raagaens form

De som kjenner til raaga-sjangeren og har vært på konserter hvor denne type musikk har blitt fremført, vil ha kjennskap til at konsertene ofte varer lenge. Fra gammelt av var raaga-konserter med lengde på flere timer ikke uvanlig, derimot en del av tradisjonen, der tanken var å bruke tid på å etablere en bestemt stemning. I dag tas det i større grad hensyn til publikum, derfor varer konsertene ikke fullt så lenge som før. Allikevel ivaretas tradisjonen for å bruke tid på raagaens presentasjon, men innenfor en kortere tidsramme. Dette gjøres i raagaens første del, alap. Denne synges eller spilles på et melodiinstrument, og er en ren improvisasjonsdel uten fast puls. Solisten akkompagneres av tamburaen som danner et slags orgelpunkt. I alap-delen er det solistens oppgave å få frem raagaens *rasa* (stemning) så tidlig som mulig, noe som er svært viktig for at publikum skal kjenne igjen raagaen. Utøveren gjør dette ved å etablere hvilke toner som er vadi-samvadi og ved hjelp av pakhad. Improvisasjonen begynner med å kretse rundt grunntonen og så sakte jobbe seg oppover i toneregisteret, og fra klimaks i det høye registeret jobber den seg nedover og tilbake til grunntonen. Alap-delen kan vare fra 5 til 15 minutter, varigheten avgjør solisten selv. Raagaens form avhenger av om solisten er en vokalist eller instrumentalist. I en instrumentalkonsert vil alap-delen gå over i *jod-jhala*, en del der for eksempel sitarspilleren (for å ta et konkret instrument) utfører improvisasjonene med fast puls. Dette er vel å merke solistens indre puls, og har ingenting med tablas å gjøre. Jod-alap er meget intens og dynamisk i sin uttrykksform, og solisten har alene publikums fulle oppmerksomhet og muligheten til å vise sine ferdigheter i et høyt tempo. Denne delen kan sees på som en lang og energisk *accelerando*, der det hele avsluttes med en *tihai*²⁷ og ”roes ned” med at solisten legger seg på en grunntonefermate. Både alap og jod-jhala regnes som en sats. Hele strekket med de to delene er en type innledning der solisten setter sitt personlige preg på raagaen gjennom sine

²⁷ En rytmisk eller melodisk frase som går tre ganger. Brukes ofte som en avslutning

improvisasjoner, men det er selvfølgelig viktig å forholde seg til raagaens regler. Det vil si at i en improvisasjon er man ”fri” innenfor gitte rammer. Alle raagaens toner må tas i bruk, og toner som ikke tilhører raagaen (vivadi), er strengt forbudt siden det vil endre hele uttrykket. Denne type endring kan føre til at man beveger seg inn i en annen raagas landskap, noe som ikke hører hjemme i denne tradisjonen. Skulle man gjøre en slik feil, vil man bli sett på som uskolert, noe som ikke er bra for hverken utøverens eller guruens rykte. Dette er en meget streng tradisjon som for øvrig kun gjelder den rene klassiske tradisjonen og ikke den semi-klassiske musikken, noe som jeg senere vil komme inn på.

I neste del eller sats av raagaen gjør tabla-spilleren sin musikalske entré. Tabla-spilleren går alltid på scenen samtidig med solisten, selv om han ikke skal spille før i raagaens andre del. I en ren instrumentalsammenheng eksisterer det to hovedtyper *gat*²⁸, *Masit Khani gat* og *Reza Khani gat*. Etter alap-strekket spilles Masit Khani gat, som går i et sakte eller middels sakte tempo og etterfølges av Reza Khani gat som går i et middels til raskt tempo. I sistnevnte gat, går sitarspilleren over til improvisasjon kombinert med *tan* (en type improvisasjon som består av raske skalalikhende løp). Det gis rom for at tabla-spilleren får spille solo mens sitarspilleren holder syklusen gående, og gradvis økes tempo til et punkt hvor det forekommer en type ”duell” mellom musikerne. Her utfordrer sitarspilleren tabla-spilleren ved å spille flere rytmiske fraser som tabla-spilleren må ”svare” på umiddelbart. Denne seansen heter *sawal-jawab*, (spørsmål-svar) og utføres ved at man forholder seg til syklusen. Etter dette følger en *accelerando* som går inn raagaens siste del, *jhala*. Denne delen er absolutt den mest energiske, med tanke på både tempo og intensitet. *Jhala* forholder seg ikke til noen gat og er ren improvisasjonsdel som avsluttes med *tihai* når utøverens makstempo er nådd. Til å begynne med spiller tabla-spilleren tala-rytmen i *jhala*, og etter hvert som tempoet økes, går han over til en forenklet rytme. I avslutningen spiller han *tihai* unisont med sitarspilleren. Alle de forskjellige delene/satsene i raagaen fremføres som en enhet, og akkurat som i vestens klassiske musikk er det ikke tradisjon for applaus mellom satsene. Men som tidligere nevnt er tradisjonen for lytterens respons til utøveren gjennom hele konserten meget viktig.

²⁸ Instrumentalkomposisjon akkompagnert av tablas

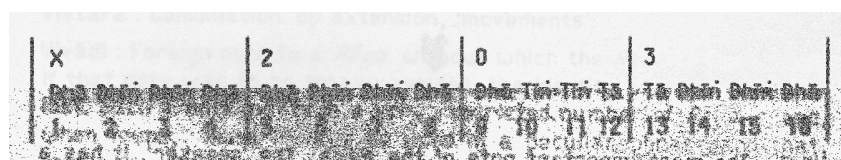
Masit khani gat er en melodi i et sakte eller medium tempo som er satt til en bestemt tala. Denne type melodi består stort sett av to deler: asthai og antara. Asthai er A-delen eller refrenget og går opp etter en runde av tala-syklusen. Antara er B-delen og går alltid over flere runder av syklusen. Karakteristisk for denne er at melodien beveger seg i øvre del av oktaven. Nesten alle typer gater er komponert slik at første del går opp i en runde av syklusen. I noen tilfeller kan en gat være komponert slik at den går opp etter to runder av syklusen. Sitarspilleren starter gaten i et selvvalgt tempo, og tabla-spilleren kommer inn med en solistisk intro som avsluttes på *sam* (eneren i melodien)- melodiens tyngste punkt. All improvisasjon bygges opp mot dette høydepunktet, og musikerens utfordring ligger i å utføre sine improvisasjoner uforstyrret av talaen, men samtidig ha oversikt over den rytmiske strukturen. Til sammenlikning er improvisasjon etter et akkordskjema innen jazz-sjangeren et godt eksempel. Der forholder musikeren seg til akkordskjema under improvisasjonen for å ha oversikt over syklusen. På samme måte har tala denne type funksjon. Når sitarspilleren utfører sin solo/improvisasjon, er det tabla-spillerens oppgave å kun spille talaen for å holde syklusen. Dette er svært viktig for at sitarspilleren skal føle seg fri, og ikke bli distraheret av uventede elementer i talaen. Det samme gjelder når tabla-spilleren har sin solo. Da holdes syklusen ved at sitarspilleren bare spiller gaten, og innimellom markerer sam slik at tabla-spilleren og publikum til en viss grad har oversikt under improvisasjonen.

Tala

”Tala” betyr som nevnt rytme, men begrepet omfatter alt fra en enkeltstående rytme til hele rytmerepertoaret i klassisk indisk musikk. Det samme begrepet brukes både i nord- og sør-India, men begge har ulike type talaer. En av årsakene er bruken av forskjellig perkusjon i de to tradisjonene, tablas i nord og *mirdangam*²⁹ i sør. De to instrumentene har hvert sitt rike tonespråk, og talaene er tilpasset disse med tanke på å få frem det beste i instrumentene.

²⁹ Den mest brukte type perkusjon i sør-India

Tala regnes som nummer to i rekken etter raaga, og er helt grunnleggende innen klassisk indisk musikk. Det er korte, ferdigkomponerte rytmer som spilles med repetisjon, og all rytmisk og melodisk improvisasjon utføres hele tiden ved at man forholder seg til denne rytmiske syklusen. For å gå nærmere inn på det, vil jeg bruke tala *Teental*, den mest spilte i nord- India, som et eksempel. Teental er en rytmesyklus bestående av 16 slag (4x4) hvor 1, 5, 9 og 13 er viktige slag for rytmemønsteret. Den tradisjonelle metoden for å ”syngre” eller demonstrere en tala er klapp med hendene i kombinasjon med å si ord som betegner slagene som spilles på tablas. Trommene har faste ordlyder for hvert eneste slag, noe som er tabla-tradisjonens unike egenskap. Disse ordlydene danner et musikalsk språk, og for best mulig samspill mellom en tabla-spiller og hans medmusiker er det nødvendig for begge parter å ha like god kunnskap om tala. Tala Teental noteres blant annet på følgende måter:



Figur 6 tala Teental, 16 slag (Moutal 1991: 543)

I denne talaen indikerer symbolene X, 2, og 3 *tali* (klapp), og 0 står for *khali* (åpent slag som markeres ved å ta hendene fra hverandre). Ordene er en imitasjon av slagene på tablas.

Folkemusikken i Rajasthan

Folkemusikken fra Rajasthan er svært innholdsrik i sitt repertoar, og deles inn i følgende fem kategorier:

- Religiøse sanger
- Festival/høytidssanger
- Kjærlighetssanger
- Ritualsanger
- Underholdningssanger

Under kategorien festival/høytidssanger finner man en type folkesanger/melodier som kalles *dhamaal*-sanger. Dette er sanger som blir sunget eller spilt i den semi-klassiske nordindiske musikkjangeren *thumri*.

Folkemusikere i Rajasthan

Musikklivet i Rajasthan har i stor grad vært styrt av *jajmani*-systemet³⁰. Dette organiserer både musikere og deres potensielle arbeidsgivere eller mesener, og sørger for at musikerne får opptre og underholde med jevne mellomrom. Opptredenene kan være i anledning ulike høytider eller mesenens egne seremonier og høytider. En helt grunnleggende og viktig faktor her er at musikerne ifølge tradisjonen ikke skal spille for andre mesener enn de ”avtalte”, og i de fleste tilfeller er det slik at musikerne opererer med flere enn en mesen. Denne tradisjonen går i arv fra generasjon til generasjon, og om kvaliteten på musikerne skulle variere mellom generasjonsskiftene, plikter likevel deres mesener å belønne dem for å føre tradisjonen videre.

³⁰ Et kastesystem for profesjonelle folkemusikere i Rajasthan

Jajmani-systemet har bestemte regler for hvilke musikere som kan jobbe for hvilke mesener, og her vil jeg trekke frem de to største gruppene av folkemusikere i fra Rajasthan, *langaene*³¹ og *manganiarene*³².

Profesjonelle kastemusikere

Langaene er en folkemusikkgruppe som hovedsakelig holder til i Barmer, Jaisalmer og Jodhpur. Langaene er delt inn i to ulike grupper, *sarangia-langaene* og *surnaia-langaene*, forskjellen kjennetegnes ved besetningen i ensemblene.

Sarangia eller *sarangi*, som det kalles på hindi, er et strengeinstrument som spilles med bue, og sarangia-langaene bruker alltid dette instrumentet i sine fremførelser, for eksempel kan en sanger veksle mellom å synge melodien og å spille på sarangi. En annen ting som også må understrekes, er vokalens absolutte sentrale plass, og at musikken sarangia-langaene spiller, aldri er ren instrumentalmusikk.

Surnaia er et treblåseinstrument med en obo-liknende lyd, og en variant av det klassiske nordindiske instrumentet *shehnai*³³, og surnaia-langaene bruker som oftest dette instrumentet i sine besetninger, eller så varierer de med andre blåseinstrumenter. I motsetning til sarangia-langaenes tradisjon med hovedvekt på vokalen, bruker ikke surnaia-langaene vokal i det hele tatt, det vil si de har en ren instrumentaltradisjon.

Jajmani-systemet er, som tidligere nevnt, et system som definerer hvilken gruppe musikere og hvilke mesener eller *jajmanier* som jobber sammen. Sarangia-langaene jobber for eksempel bare for den muslimske folkegruppen *sindhi sipahiene*³⁴. Det som uansett er av interesse, er repertoarvalget til musikerne, som veldig ofte er lite avhengig av hvilken religion deres mesener

³¹ En muslimsk musikerkaste

³² Også en muslimsk musikerkaste

³³ Et blåseinstrument som ofte brukes i bryllup

³⁴ En folkegruppe som konverterte til islam på slutten av 1600-tallet

tilhører. Ved for eksempel fødsel av en sønn i huset, kan det under feiringen synges om den hinduistiske gudeskikkelsen Krishna. Dette viser en åpenhet og respekt for musikken som er helt nødvendig for et godt samarbeid mellom mesenene og musikerne.

Manganiarene, som er den andre største folkemusikkgruppen av profesjonelle musikere i Rajasthan, holder også til i Barmer, Jaisalmer og langs grensetraktene mot Pakistan. De jobber for de velstående godseierne *Rajputene*³⁵. Manganiarene synger også folkesanger med tekster om Krishna i for eksempel høytider som *Holi*³⁶, men sammenliknet med langaene har de et større repertoar når det gjelder tema i tekstene. De har folkemelodier som forteller historier om konger fra deres region, tekster om ørkenen og en god del tekster om Aleksander den store. Dette er folkemelodier som har gått i arv i flere generasjoner. Manganiarene komponerer også nye sanger i anledninger som dåp og bryllup.

En standardbesetning for manganiarene er to mannlige sangere, der den ene har en solistisk rolle mens den andre fungerer som en medsanger. Man spiller på trommen *dholak*³⁷ og gjerne også på en annen type perkusjon, som for eksempel *khartaala*³⁸. Strykeinstrumentet *kamaycha* er veldig mye brukt i manganiarenes folkemusikk, og har en stor og resonnerende klang. Kamaychaen fyller to funksjoner i et ensemble: akkompagnement og borduntone. Dette kommer jeg tilbake til i analysen av folkemelodi 1, der ensemblebesetningen er den samme som nevnt her.

³⁵ En velstående hindu-herskerklasse. Holder stort sett til i de nordlige delene av India

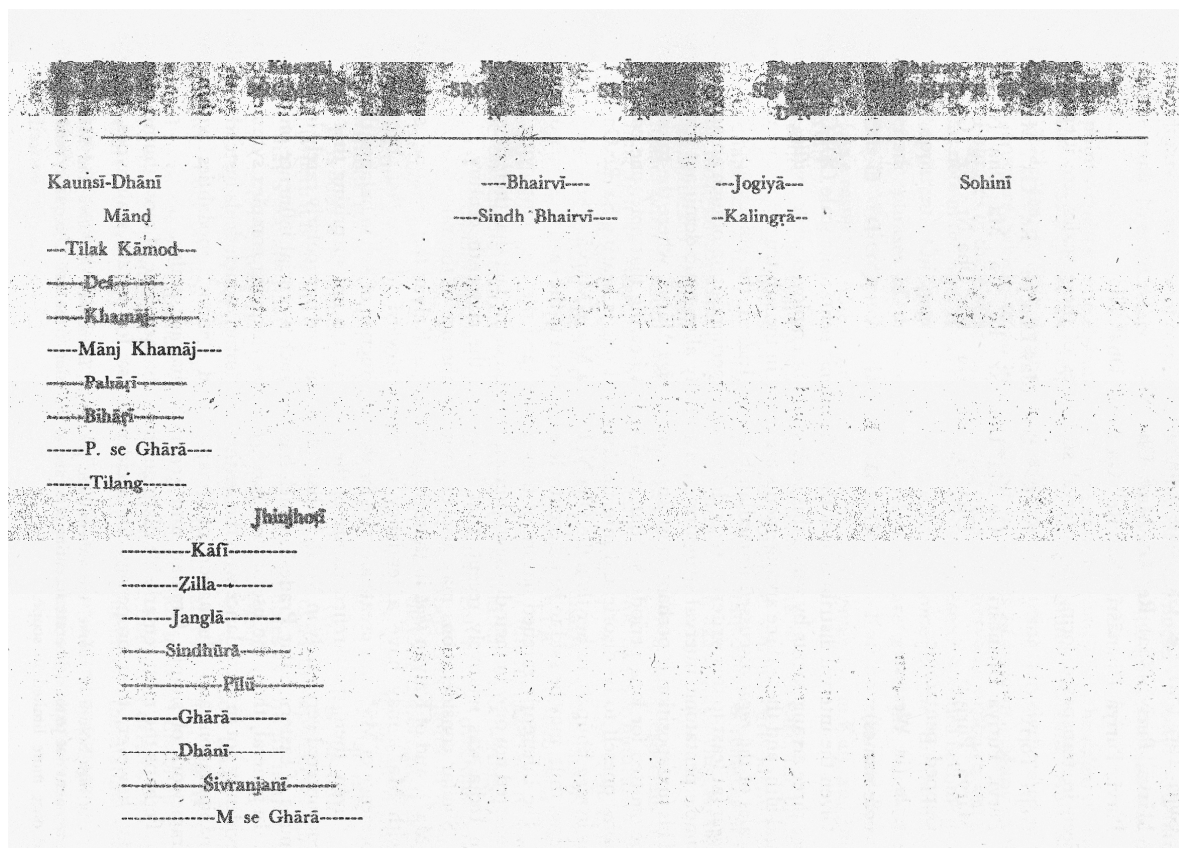
³⁶ En av de største høytidene i India. Svært fargerik feiring

³⁷ Folkemusikkens variant av pakhawaj. Brukes i flere deler av nord-India

³⁸ Et rytmeinstrument som består av fire tynne treklosser. De er bundet sammen to og to, og spilles på ved å holde en i hver hånd (Garland 2000: 641)

Problemstilling og metode

Thumrien regnes som en blandingsform av folkemusikken fra Braj (en region i Uttar Pradesh, nord i India) og den klassiske musikken fra nord-India. Den ble i lang tid brukt som



Figur 7 oversikt over thumri-raagaer

akkompagnement til den klassiske danseformen *kathak*. På midten av 1700-tallet fikk den status som selvstendig musikkjanger innen den semi-klassiske tradisjonen. Thumrien har sine røtter fra byen Agra i Braj-regionen, der Krishna tilbragte storparten av sin oppvekst. De fleste thumri-tekstene er på *Braj Bhasha* (en dialekt av språket hindi) og omhandler ofte temaer som Krishnas flørting, hans trollbindende fløytespill osv, eller Radhas lengselsfylte kjærlighet til Krishna. Tekstene var skrevet ut i fra et kvinnelig perspektiv, derfor ble thumrien først sunget av

kurtisaner som var opplært i sang, dans og musikk i templene. Thumrien ble hovedsakelig sunget av kurtisaner helt frem til ca år 1880. Etter det ble thumrien sunget av klassiske musikere ved hoffene

På forrige side vises en oversikt over thumri-raagaene. Folkemusikksjangeren maand har fellestrekk med både thumri og ghazal. Den har mange av følgende elementer til felles med thumri:

- Teksten står sentralt og har ofte temaer som omhandler Krishna
- Melodien har en raaga som utgangspunkt, men står friere enn i en ren klassisk sammenheng
- Opprinnelig ble brukt som akkompagnement til dans
- Synges eller spilles kun i utvalgte raagaer
- Bruk av bestemte typer talaer
- Melodien følger en todelt form: asthai-antara
- Jeg vil i analyseforløpet blant annet konsentrere meg om disse elementene.

Det første lytteeksemplet i analysen er en folkemelodi ved navnet ”*kesaria balam*” fra Rajasthan-distriktet, nord-vest i India. Denne synges i maand-stil, den mest sofistikerte syngespillestilen innen folkemusikken fra Rajasthan. Maand ligger i grenseland mellom klassisk og folkemusikk, og sammenliknes med den semi-klassiske stilen thumri. Begge stilene representerer hver sin tradisjon: den klassiske nordindiske musikken og folkemusikken fra Rajasthan.

Sammenlikningsgrunnlaget baseres blant annet på at begge stilene har tilknytning til en raaga, men med en friere tolkning av dens regler. Talaer som *keherwa* (syklus på fire/åtte slag) og *dadra* (syklus på seks slag), med røtter i folkemusikken, brukes også i begge stilene. Jeg har med tanke på dette valgt ut to forskjellige folkemelodier i maand-stil. Den ene ”*kesaria balam*” med manganiar-musikere fra Rajasthan, og den andre ”*balam mora re*”, sunget og spilt av en anerkjent klassisk musiker med inspirasjon fra semi-klassisk musikk. Jeg har i analysen av de to melodiene valgt å notere all musikk med C som grunntone.

No.	Symbols	U.N. Bathkhande	U.D. Paluskar
1	Svara-s	सारेगमपधनीसां	सारेगमपधनीसां
2	Komala	रे ग ध नी	रे ग ध नी
3	Tivra	म	म
4	Mandra	नी ध प म ग रे	नी धं पं मं गं रे
5	Tāra	सां रे गं मं पं धं नी	सां रे गं मं पं धं नी
6	1 Mātrā each	सा, रे	सा रे
7	1 Mātrā	सा, रे ग	सा रे ग
8	$\frac{1}{2}$ Mātrā each	- , रे	०, रे
9	$\frac{1}{3}$ Mātrā each	रे ग म	रे ग म $\frac{1}{3} \frac{1}{3} \frac{1}{3}$
10	$\frac{1}{4}$ Mātrā each	रे ग म प	रे ग म प
11	$\frac{1}{6}$ Mātrā each	रे ग म प ध नी	रे ग म प ध नी $\frac{1}{6} \frac{1}{6} \frac{1}{6} \frac{1}{6} \frac{1}{6} \frac{1}{6}$
12	$1\frac{1}{2}$ Mātrā	रे सा	सा०, रे सा
13	2 Mātrā	रे - , ग -	रे , ग
14	2 Mātrā	रे ग म प	रे ग म प
15	Sama	X	
16	Khāli	0	+
17	Aṅga		
18	Tāli	1, 2, 3, 4	1, 5, 9, 13
19	Mīṇḍ	प ग	प ग
20	Kana	धप	धप
21	Khatakā	(प) = धपमप 4 Notes Grace	
22	Empty or elongated Beats	सा - - Notes सा S S Words	सा - ('S':Uccāraṇa) सा (' ': Viśranti)

Figur 8 notasjonstabell

Analyse

"kesaria balam" (folkemelodi 1) [CD spor 1]

The image shows a handwritten musical score for the folk melody "kesaria balam". It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics "a-ke-sari-a — ba-la-m — a-ro ri —". The second staff has "pa-dha-ro — mhare — de-s re-ke-sari-a — bala-m". The third staff has "a-ro-ri — pa dha-ro — mhare — des re pa dha ro —". The fourth staff has "mha-re — de-s re pa dha ro — mhare — de-s re-ke-". There are various musical notations including notes, rests, and ornaments like "tr." and "gliss.". There are also some numbers like "3" and "7" above notes, possibly indicating triplets or other rhythmic patterns.

Figur 9 alap og asthai

Besetningen i denne innspillingen består av to sangere, en kamaycha-spiller, en dholak-spiller og en khartaala-spiller. Folkemelodien starter med en liggende borduntone i kamaycha, deretter har kamaycha-spilleren en kort intro mens borduntonen, som også er grunntonen, fortsetter å klinge med. Kamaychaen har to funksjoner i denne sammenheng: akkompagnement og borduntone. I en klassisk/semi-klassisk vokalsjanger, ville man ha brukt to musikere, en tambura-spiller og et akkompagnementsinstrument som for eksempel sarangi. Introen i folkemelodi 1 er en improvisasjon over første del av refrenget, eller i dette tilfelle asthai. Den spilles i alap-stil, det vil si uten fast puls. Etter å ha fullført sin intro, går kamaycha-spilleren tilbake til grunntonen. Med dette signaliserer han til sangeren at han kan begynne. Sangeren starter også med å legge en grunntone ("Sa"), deretter synger han en kort alap som også er en improvisasjon over første del

av melodien. Kamaycha-spilleren lar borduntonen klinge hele veien mens han følger sangerens melodiføring i introen. Sangeren avslutter improvisasjonen ved å komme tilbake til grunntonen, og ganske raskt går han over til å synge melodirefrenget med fast puls. Alap-introduksjonen har en lang tradisjon innen både folkemusikk og klassisk musikk i store deler av India. I folkemusikken er som oftest intro-alapen kort, mens i klassisk musikk er denne delen lenger og svært viktig for å etablere raagaens stemning. Årsaken til kort alap-intro i folkemusikken er at det legges stor vekt på teksten, og siden alap ikke har tekst, er det naturlig å gjøre denne delen kort for å presentere teksten så tidlig som mulig. Sangeren begynner med en åttendedelsopptakt, som vist i noteeksemplet ovenfor. Alapen før denne opptakten gjør sangeren i en legatostil, mens opptakten og den neste takten har en staccato-karakter for å markere pulsen. Denne type karakterskifte er ofte et tegn på at sangeren begynner på *mukhuda*³⁹, noe som signaliserer til perkusjon at de straks skal spille. Perkusjon spiller en liten intro som starter tre slag før sam⁴⁰, eller på det fjerde slaget i takt en. Denne type perkusjonsintro heter *mohra*⁴¹ og finnes i omtrent alle musikkstiler i nord-India. Fra mohra går perkusjon rett over i talaen Dadra som er en rytmesyklus på seks slag. Med Bhatkhandes notasjonsmetode noteres den på følgende måte:

X				O		
Dhīna	Dhīna	Dhā	Dhā	ṬṬ	Nā	
1	2	3	4	5	6	

Figur 10 tala Dadra

Dette er en tala som brukes mye både i folkemusikk og i semi-klassisk musikk fra nord-India. Innen det semi-klassiske feltet finnes det også en egen sjanger ved navnet Dadra. Denne er tilnærmet lik thumri. Forskjellen ligger i at dagens thumri som regel går i en Keherwa-rytme, mens Dadra, som navnet tilsier, synges eller spilles kun med talaen Dadra. Det finnes mange varianter av denne talaen, og det forventes at perkusjonisten ved hjelp av sitt musikalske øre

³⁹ Den innledende frasen av melodien som ender på sam

⁴⁰ Eneren i melodien

⁴¹ Har samme funksjon som mukhuda. Mohra spilles på perkusjonsinstrumenter, og begynner noen slag før sam

finner ut hvilken som passer til melodien. Talaen skal følge melodiens frasering og alltid ha et tilpasset uttrykk.

Sam betyr ener, og ser man på det vestlige noteeksemplet av folkemelodi 1, er det ikke lett å se hvor i notebildet den befinner seg. Taktstrekene markerer hver ener innenfor rytmesyklusen, men viser ikke hvor perioden begynner og slutter. Bruker man Bhatkhandes notasjonssystem, vil man helt tydelig kunne se hvor eneren er fordi det er et eget symbol for den. Dette er også det tyngste slaget i syklusen. Det fjerde slaget i talaen er et ubetont, men betydningsfullt slag. På tablas kan man gjenkjenne khali fordi det er et slag kun på den lyse trommen, og basstrommen ikke spilles på. Sam og khali er to viktige referanser for å ha oversikt over syklusen, noe som gjelder alle talaer. Tala-syklusen i folkemelodi 1 består av seks slag, mens melodien har en syklus som følger teksten som går over fire tala-sykluser. Dermed blir det egentlig en syklus på 24 slag. Dette er ikke noe musikerne trenger å forholde seg til hele tiden. Men i en ren klassisk sammenheng er det streng tradisjon for at syklusen holdes, slik at alt går opp og musikerne ender opp likt på sam. I den semi-klassiske tradisjonen og folkemusikktradisjonen er det derimot rom for å forkorte eller forlenge syklusen, men bare med halve og hele takter. Det viktigste er å ikke bryte med talaens mønster.

I folkemelodi 1 spiller perkusjon en kort intro som ender opp på sam i melodien, og på ordet ”des” i teksten. Begge perkusjonistene går rett fra introen og inn i Dadra-syklusen, mens sangeren på nytt presenterer astahai (refreng). Hovedbudskapet til teksten ligger i refrenget som lyder slik:

”Kesaria baalam avo ri, padharo mhare des ”
”min kjære, velkommen skal du være i mitt land”

Dette er kanskje en av de mest kjente folkemelodiene fra Rajasthan, og går under kategoriene underholdningssang, kjærlighetssang og festivalsang. Teksten er en av folkemusikkens sentrale elementer. Den skal presenteres gjennom musisering uten å havne i skyggen av musikerens virtuositet. Denne egenskapen finner man igjen i de to semi-klassiske sjangrene thumri og ghazal, noe som viser tydelig slektskap mellom den klassiske og folkemusikkens verden.

Etter takt 9 i det vestlige noteeksempellet repeteres refrenget igjen, men med en liten variasjon hos sangeren. Hele dette strekket holder et ganske rolig tempo, og fokuset er absolutt på sangeren og hans presentasjon av melodien. Denne folkemelodien er som tidligere nevnt i vokalstilen maand. I den klassiske musikken finnes en raaga ved samme navn som regnes for å ha sitt utspring i folkemusikkens maand. Bruk av liten septim gjennom *mind* (glissando) fra grunntonen i tostrøken oktav i nedadgående melodibevegelse, er typisk *maand-ang* (i musikalsk sammenheng: måte/kjennetegn). I alle raagaer der begge septimene brukes, vil stor septim være i aroh og liten septim i avaroh. I raaga Maand brukes den store septimen mest. Liten septim brukes i mindre grad, men er en meget viktig detalj i raagaen. For eksempel da sangeren bruker den for første gang i sin alap-intro (etter 42 sekunder), bruker han litt tid på tonen for å understreke den. Neste gang den samme tonen kommer i takt 3, bruker han en ornamenteringstype ved navnet *andolan* (en type vibrato) for å igjen få frem maands karakter. *Andolan* brukes mye innen den klassiske indiske tradisjonen og noteres med en ~ etter tonen. 2 minutter og 14 sekunder ut i sporet kommer det et mellomspill der kamaycha-spilleren tar over for sangeren og holder syklusen ved kun å spille refrenget. Dette er en åpning for at dholak og khartaala-spilleren kan variere med nye rytmiske figurer. Grunntempoet og syklusen holdes i dette tilfelle av kamaycha-spilleren mens det spilles en triolrytme i både dholak og khartaala. Mellomspillet begynner med en opptakt på det tredje slaget, altså halvveis i syklusen. Hele syklusen blir dermed forskjøvet en halv takt. Følgende takter blir lagt til av kamaycha-spilleren før han går tilbake til temaet:



Figur 11 mellomspill

En slik forskyvning av syklusen forekommer oftest i talaer som Keherwa og Dadra. Begge har en kort syklus, og derfor vil en forskyvning på en halv eller hel gang være lettere for musikerne å følge, enn om det hadde vært en tala med lengre syklus. Det å forandre på en syklus forekommer kun i folkemusikken eller i den semi-klassiske tradisjonen. I en ren klassisk sammenheng ville en

hvilken som helst endring i syklusen bli sett på som en tabbe fra utøverens side. Raagaens regler skal alltid følges, og talaens syklus skal aldri brytes.

Det første mellomspillet avsluttes på sam, og her går perkusjon tilbake fra triol-underdelinger til grunnrytmen Dadra som også starter fra det første slaget i syklusen. Sangeren begynner *antara* (vers/b-delen) med en improvisert ornamenteringsfrase som kalles *akara-tan*⁴². Denne type frase er mye brukt også i den klassiske tradisjonen.

The image shows a musical score for a piece called 'antara'. It is written in 6/4 time and consists of five staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure number '1' and contains a triplet of eighth notes over the first measure, followed by a 'gliss' ornament. The lyrics for the first staff are 'a- soneri arathi - jape o- a-'. The second staff starts with a measure number '3' and contains a triplet of eighth notes over the first measure, followed by a '3:2' ornament. The lyrics for the second staff are 'to-di-ro a- s mar a- rangarangilo rasbharo-'. The third staff starts with a measure number '5' and contains a triplet of eighth notes over the first measure. The lyrics for the third staff are 'rasbharo - ri - re o - ve maro ka lo'. The fourth staff starts with a measure number '7' and contains a triplet of eighth notes over the first measure. The lyrics for the fourth staff are 'ra- ja- s than- pa dharo - mhare - de- s re-pa-dharo -'. The fifth staff starts with a measure number '10' and contains a triplet of eighth notes over the first measure. The lyrics for the fifth staff are 'mha-re - de- s re- ke- sari- a'. The score ends with a double bar line.

Figur 12 antara

I antara bruker sangeren mye av en bestemt type ornamentering. Det ser man i begynnelsen av takt 1, 4 og midt i takt 5. Dette er en type forsiring som brukes for å dekorere melodien. Forsiringen er kort og har mange små og raske toner. Utøveren improviserer alle disse

⁴² Virtuos melodifrase som synges på vokalen "a"

forsiringene, derfor varierer antall toner fra gang til gang. Men hele tiden følges talaens syklus, og all improvisasjon utføres ved at man forholder seg til den. I noteeksempelet til antara har jeg gjort et forsøk på å notere alle smånotene i forsiringene. Notasjonen er muligens ikke helt eksakt, men det er i hvert fall en måte å gjøre det på. Denne type ornamentering er mye brukt i folkemusikken og i flere semi-klassiske sjangre som thumri, ghazal og *tappa*⁴³. I den rene klassiske sangtradisjonen er denne type forsiring mindre utbredt. I slutten av takt 7 kommer musikerne tilbake til hovedtemaet i teksten ("padharo mhare des") som synges noen ganger før de går videre til asthai igjen (sam i takt 12). Takt 11 har jeg notert som $\frac{3}{4}$ -takt for at teksten skal stemme med talaens syklus. Det er uklart hvor i antara-delen syklusen endres, derfor har jeg valgt å notere det slik. Musikerne er tilbake på sam på det første slaget i takt 12, og fra 3 minutter og 20 sekunder går perkusjon over til å spille en triolrytme samtidig med at tempo økes litt. Begge sangerne synger hovedtemaet først unisont, men fra 3 minutter og 25 sekunder-3 minutter og 40 sekunder går hovedsangeren litt bort fra dette og improviserer rundt melodien. I løpet av disse taktene bruker han en spesiell syngeteknikk som er mye brukt i klassisk/semi-klassisk vokaltradisjon og på strengeinstrumenter som sarod og sarangi. Denne teknikken heter *ghamak*⁴⁴ og sangeren i folkemelodi 1 tar i bruk denne for eksempel rundt 3 minutter og 39 sekunder. Samtidig bygger perkusjon opp en tremolo mot sam, som går fra trioler til 32-deler fra 3 minutter og 40 sekunder. Tremoloen går rett over i en *laggi* der khartaala-spilleren får vist sin virtuositet på instrumentet. Soloen spilles i 32-delsrytmer og varieres ved bruk av aksent på forskjellige steder i de rytmiske figurene. Laggi har røtter i folkemusikken, og ble siden tatt i bruk i semi-klassiske sjangre som thumri. Akkurat når det skjedde er usikkert. Laggi-delen kommer alltid etter antara, og da doubles eller firedoubles tempoet i perkusjon. Det er derfor viktig at grunntempoet ikke er for høyt. Sangeren i folkemelodi 1 setter med tanke på dette et ganske rolig tempo etter alap-introen sin. Fokuset i laggi er på perkusjonistens virtuositet, og han avgjør selv hvor lang laggien skal være.

⁴³ En vokalsjanger som er svært krevende sangteknisk

⁴⁴ En type ornamentering der man vibrerer rundt to eller flere toner (Moutal 1991: 530)

"Balam mora re" (folkemelodi 2) [CD spor 2]

e - ta re - na - re na -
 e - bala-m mora re-s
 e - e - balam a- e -
 bala-m mora re-s e - e -
 e - e - bala-m mora re -

Figur 13 alap

Figur 14 astahi

X				O			
Dha	trika	tin	tin	ta	trika	dhin	dhin
-	-	-	ग	म	प	-	ए
-	-	-	ga	ma	pa	-	dha
न	-	सं	-	-	-	-	(-सं)
ni	-	sa	-	-	-	-	(-sa)
-	सं	-	रंसं	न	न	-	धप
-	sa	-	resa	ni	ni	-	dhapa
पध	-	ध	-	-	-	-	पध
padha	-	dha	-	-	-	-	padha
ध	पम	ग	र	स	र	ग	-
dha	pama	ga	re	sa	re	ga	-
रस	-	-	-	-	सर	म	म
resa	-	-	-	-	sare	ma	ma
-	-	-	पध	रं	-	-	रं
-	-	-	padha	re	-	-	re
-	-	-	गं	रं	-	सं	सं
-	-	-	ga	re	-	sa	sa
-	-	-	ग	म	प	-	ध
-	-	-	ga	ma	pa	-	dha
न	-	सं	-				
ni	-	sa	-				

Figur 15 asthai

I denne innspillingen presenterer sarod-spilleren melodien ved å først synge den uten akkompagnement, bortsett fra tambura som ligger svakt i bakgrunnen. Jeg gjør oppmerksom på at musikeren synger i en annen toneart enn den han spiller i. I det vestlige noteeksempelet for vokalalap-introen ovenfor, har jeg etter beste evne notert ned melodien som synges. Dette er en improvisasjon over melodien, og musikeren med sin klassiske bakgrunn benytter anledningen til å få presentert raagaens særtrekk. Melodien synges og spilles i raaga Maand, som har sin opprinnelse fra folkemusikkstilen maand i Rajasthan. Det finnes litt forskjellige teorier om hvilken aroh-avaroh som er ”riktig” i forhold til raga Maand. Siden denne raagaen hovedsakelig brukes i semi-klassisk og folkemusikk, er det litt opp til den enkelte musiker å velge sin variant. Jeg har valgt følgende:

Aroh: C E F G A H C (Sa Ga Ma Pa Dha Ni Sa)

Avaroh: C A H G A F G E F D E C (Sa Dha Ni Pa Dha Ma Pa Ga Ma Re Ga Sa)

Denne varianten av raagaens aroh-avaroh tilhører jati shadav-vakra sampurna⁴⁵. Raaga Maand fremføres uavhengig av *prahar* (tid på døgnet). Dens vadi og samvadi sett ut i fra C som grunntone, er C og F. I tillegg til disse er tonen H (septimen) veldig sentral, og den kan forekomme både som liten og stor septim. Den lille septimen noteres ikke i raagaens aroh-avaroh. Alle raagaer har som tidligere nevnt to viktige toner, men det finnes også andre såkalte ”hviletoner” som får fram raagaens karakter. Disse tonene heter *nyas ke swar*, og i raaga Maand utfyller septimen denne rollen. Raagaens mukh ang lyder slik:

⁴⁵ Vakra betyr ”ikke rett frem”. I raga Maands avaroh kommer tonene i annenhver rekkefølge etter hverandre



Figur 16 raga Maand, mukh ang

Den vokale alap-delen i folkemelodi 2 begynner med en passasje kalt *ghamak tan*⁴⁶. Denne type ornamentering er opprinnelig en vokalteknikk, og ble siden tatt i bruk på instrumenter som *veena*⁴⁷, *sitar*⁴⁸, *sarangi* og *sarod*. I det vestlige noteeksempelet har jeg i begynnelsen av takt en valgt å notere denne passasjen i 32-deler. Dette gir et litt mer oversiktlig notebilde. 25 sekunder og 43 sekunder ut i lydsporet for folkemelodi 2 brukes den samme sangteknikken igjen. En annen sentral type sangteknikk ved navnet *mind* (en type *glissando* mellom to eller flere toner) innen den klassiske vokaltradisjonen, kan man høre etter 21, 39 og 56 sekunder ut i lydsporet. Denne teknikken har en viktig funksjon i raagaens tradisjon. Stort sett begynner en raaga-konsert med at solisten setter an "Sa" (grunntonen), men denne tonen vil aldri bli sunget "rett frem". Solisten skal etablere en rolig atmosfære helt fra konsertstart, der det hele skal bygges opp gradvis fra alap til for eksempel *chota khayal*. Med tanke på det vil en konkret "Sa" ødelegge stemningen, derfor brukes alltid *mind* for å sette grunntonen. Denne type *glissando* kan begynne en eller flere toner under grunntonen, avhengig av hvilken raaga som fremføres. Det samme gjelder innen instrumentalmusikken. *Mind* brukes både nedenfra og ovenfra, men den første tonen i en raaga vil alltid bli sunget/spilt med *mind* nedenfra. *Andolan* er en type vibrato som brukes mye innen den klassiske og folkemusikktradisjonen. Vibratoen skiller seg fra vestens vibrato ved at vibrasjonene avhenger av raagaens *shrutier*. *Amjad Ali Khan* bruker denne vibratoformen etter omtrent 31 sekunder i vokal-alapen.

⁴⁶ Virtuos tonerekke med en type ornamentering

⁴⁷ Forløperen til sitar

⁴⁸ Et av nord-Indias mest kjente strengeinstrumenter.

Etter å ha presentert folkemelodien ved å synge hovedtemaet, forteller han kort hva han skal spille, og går så videre til å spille melodien på sarod. Jeg gjør oppmerksom på at vokalpresentasjonen går i en annen toneart enn hele det instrumentale strekket. Første gang melodien presenteres på instrumentet, gjør han dette i en alap-stil (uten fast puls). Han tar for seg en og en frase fra melodien og improviserer rundt dem. Disse improvisasjonene er kun ornamenteringer rundt melodien og har i denne sammenheng som hensikt å få frem raagaens karakteriske trekk som vadi-samvadi, mukh ang osv. Fra 2 minutter og 32 sekunder begynner en presentasjon av melodien igjen, men med en fastere puls. Dette er et signal som gjør tabla-spilleren oppmerksom på at han snart skal spille. Tablas gjør sin entré med en mohra som starter to slag før sam. Deretter går han direkte over i en keherwa-rytme som består av åtte slag. Jeg har i den vestlige notasjonen av melodien skrevet i 4/4-takt, noe som for meg virker naturlig siden melodien har en fjerdedelspuls. I Bhatkhandes notasjon av melodien er den skrevet i en åtteslagsperiode. Dette er en notasjonsmetode som følger talaens struktur, derfor noteres melodien under rytmen som har en åttendedelsunderdeling. Dette fører til at notasjonsbildet av melodien vil bestå av mange bindestreker som symboliserer åttendedelsunderdelingen.

Helt fra tablas kommer inn, 2 minutter og 32 sekunder ut i sporet, følger et langt strekk der det på sarod improviseres rundt melodiens forskjellige fraser. Utøveren varierer disse improvisasjonene ved å gi dem ulike karakterer. Noen fraser spiller han veldig tydelig i *gayaki-ang*⁴⁹. Disse er sangbare og legatopregede melodilinjer, der han også tar i bruk ornamenteringstyper som opprinnelig tilhører vokaltradisjonen. Dette kan man høre mellom 4 minutter og 48 sekunder og 5 minutter og 13 sekunder. Improvisasjonene er i en alap-stil, og slik improvisasjon brukes for eksempel i vokalformen *bada khayal* eller i instrumentalformen *masit khani gat*. Begge formene holder et lavt til middels tempo, og utøveren tilpasser alapens tempo og oppbygning til melodiens puls. Sarod-spilleren tar i bruk ornamenteringstyper som *andolan*, *mind* og *zamzama*⁵⁰. Alle brukes både i den klassiske tradisjonen og i folkemusikken. Etter 5 minutter og 14 sekunder ut i sporet kommer en improvisasjon av en tydelig rytmisk karakter. Den består av trinnvise

⁴⁹ En spillemåte som bygger på vokalteknikk. Praktiseres i enkelte gharanas.

⁵⁰ En type ornamentering innen instrumentalmusikken.

skalabevegelser i sekstendeler som kalles *sapat tan*⁵¹. Dette gjentas fra 6 minutter og 27 sekunder-6 minutter og 30 sekunder. Deretter går det over til alap av rolig karakter som går tilbake til melodien. Utøveren passer på å komme tilbake til melodiens hovedtema mellom improvisasjonsrundene, slik at lytteren blir minnet på det som ligger til grunn for improvisasjonene. Fra 7 minutter og 39 sekunder presenteres melodiens tema i *mandar saptak* (underoktaven) en gang. Så går han tilbake til mellomregisteret og spiller hele hovedtemaet. Melodien spilles som normalt, helt til det plutselig dukker opp en uventet tone 8 minutter og 20 sekunder ut i sporet. Tonen er en liten sekst som utøveren bare så vidt er innom, uten å gjøre noe mer ut av det. Denne type bruk av toner som i utgangspunktet er fremmede for raagaen, er typisk for semi-klassiske sjangre som thumri, ghazal og tappa. Etter 8 minutter og 54 sekunder gjør musikerne et brått temposkifte, der tabla-spilleren dobler og sarod-spilleren firedobler tempo. Tablas går over i en rask keherwa-rytme, mens sarod går helt vekk fra melodien og improviserer rytmiske fraser. Dette strekket høres ut som jhala, avslutningsdelen i raagaens form. Her går sarod-spilleren helt bort fra raaga Maand ved at han bytter ut den rene kvarten med en forstørret kvart. Den forstørrede kvarten brukes mest, mens den rene kvarten brukes i mindre grad. Mellom 11 minutter og 10 sekunder til 11 minutter og 20 sekunder kan man høre et godt eksempel på *alankar-tan*⁵². Samme type tan kommer igjen mellom 11 minutter og 51 sekunder og 11 minutter og 59 sekunder. I en jhala er hovedfokuset på det rytmiske. Raske og intense melodipassasjer blir brukt for å vise virtuositet på instrumentet. Hele jhala-delen frem til 13 minutter og 7 sekunder er en lang accelerando som avsluttes med at sarod-spilleren går tilbake til melodiens hovedtema i jhalaens tempo. Her får tabla-spilleren mulighet til å vise litt virtuositet. 13 minutter og 31 sekunder ut i sporet er tabla-spilleren tilbake til melodiens grunntempo, og sarod-spilleren begynner på melodiens hovedtema rundt 13 minutter og 34 sekunder. Etter en lang og intens jhala-del roes det hele ned for så å komme tilbake til samme stemning som ved begynnelsen av stykket. Hele melodien spilles en gang og avsluttes med den klassiske tihaien. Avslutningen noteres slik:

⁵¹ En rask trinnvis melodifrase

⁵² ”Alankar” er ulike tonekombinasjoner som ofte brukes som oppvarmingsøvelser. Disse kombinasjonene brukes også i improvisasjoner



Figur 17 tihai

Diskusjon

Tonebruk

I folkemelodi 1 tar musikerne utgangspunktet i maand-stil, og ikke i raga Maand. Disse tilhører to forskjellige tradisjoner: folkemusikken og den klassiske musikken. Tidligere i oppgaven kom jeg inn på raga Maands aroh-avaroh, der jeg nevner at det finnes flere varianter av denne. I maand-stil er aroh den samme som i raga Maand- C E F G A H C. Denne tonerekken går igjen flere ganger i begge innspillingene. For eksempel lyder det slik i begynnelsen av introen i folkemelodi 1:



Figur 18 alap-intro 1

Folkemelodi 2 begynner også med en tilsvarende frase i introen. Denne frasen er i et raskere tempo enn i folkemelodi 1, og har alle de tonene som tilhører aroh i raga Maand. Den ser slik ut:



Figur 19 alap-intro 2

Folkemusikkens maand og raga Maand har ulik avaroh, og de skiller seg fra hverandre på følgende måte:

Avaroh, folkemusikk-maand: C H C, A B A G F E D C ⁵³

Avaroh, raga Maand: C A H G A F G E F D E C

Bruk av liten septim er karakteristisk for maand-stilen. Dette vises ovenfor i avaroh for folkemusikkens maand. I folkemelodi 1 er det et godt eksempel på det etter 42 sekunder. Denne folkemelodien har blitt til i Rajasthan-provinsen, og er sunget gjennom mange generasjoner. Den har opprinnelig ikke hatt tilknytning til en raaga, men har siden fått en raaga ved samme navn. Det samme gjelder for andre folkemelodier i fra samme provins (og flere provinser i nord-India). Mange av raagaene ble til ved å bruke folkemelodienes toner som grunnlag. Folkemelodi 2 begynner med en vokal-intro, der musikeren synger folkemelodien slik den er opprinnelig (se noteeksempel under "balam mora re"). Han får frem folkemusikkens maand-karakter ved å ofte bruke liten septim, som nesten alltid etterfølges av en trinnvis nedadgående melodibevegelse til grunntonen. Det samme gjør han i sin første presentasjon av melodien på sarod, som spilles i en alap-form. Men første gang han spiller melodien med fast puls og tablas, bruker han kun tonene i raaga Maand. Han utelater liten septim og bruker kun den store, som i raga Maands aroh-avaroh. Denne type tilpasning er et kjennetegn på at folkemelodien er spilt av en klassisk musiker. Han vil først presentere melodimaterialet i sin originale form, for deretter å sette den i en klassisk kontekst. Etter en runde med presentasjon av melodien i raga Maand går sarod-spilleren over til å improvisere rundt melodien. Her går han først tilbake til folkemusikkens maand, der han tar i

⁵³ Ett komma symboliserer en pustepause

bruk liten septim. Deretter går han over til å spille i en mer semi-klassisk stil som minner om sjangeren thumri. Dette kan man høre på forskjellige toner i improvisasjonene, som er fremmede både for raaga Maand og folkemusikkens maand. For eksempel bruker han forstørret kvart og liten sekst, noe jeg også har påpekt i analysen. I folkemelodi 1 er det ingen tegn til denne type bruk av toner. Der brukes kun tonene som tilhører folkemusikkens maand hele veien. I folkemusikktradisjonen velger man å holde seg kun til de tonene som er i melodien, også i improvisasjonene. Bruk av andre toner ville ha tatt oppmerksomheten bort fra teksten som er kjernen i folkemusikken.

Form/oppbygning

Folkemelodi 1 følger en av de vanligste formene innen folkemusikk som består av følgende hoveddeler: alap-asthai-mellomspill-antara

Etter alaap går det rett over til asthai-mellomspill-antara, og så repeteres asthai igjen som etterfølges av et nytt mellomspill og antara. Det brukes ikke noen lang alap etter melodistart. Alap-tradisjonen er hentet fra den klassiske tradisjonen, og i folkemusikken brukes den stort sett som en intro til melodien. I folkemelodi 2 bruker utøveren veldig mye av alap etter at melodien asthai og antara har blitt presentert. Dette kan man for eksempel høre rundt 4 minutter og 48 sekunder i folkemelodi 2. Utøveren presenterer hele folkemelodien på sarod noen ganger, og deretter følger han ikke noe fast mønster. I folkemelodi 1 følges en og samme form, og all improvisasjon skjer innenfor bestemte rammer. Etter 8 minutter og 54 sekunder i folkemelodi 2, går utøveren rett fra en rolig alap til et nytt meloditema i et raskt tempo. Dette er en del der utøveren ønsker å vise sin virtuositet som absolutt bærer preg av det klassiske. Jeg kommer tilbake til dette under ”improvisasjon”. Han avslutter denne delen i et høyt tempo, men kommer så tilbake til folkemeloditema i originaltempoet, og avslutter det hele med en *melodi-tihai* (en melodifrase som går tre ganger og avsluttes på sam). I folkemelodi 1 er det kun perkusjon som avslutter med tihai.

Mukhudas rolle

Dette er, som tidligere nevnt i oppgaven, en kort melodifrase som begynner noen slag før sam og avsluttes på sam. I folkemelodi 1 følger mukhuda teksten, det kan man se helt i starten i det vestlige noteeksemplet til melodien. Mukhuda-teksten lyder som følger: ”padharo mhare des”. I denne delen av teksten ligger også hovedbudskapet som sier ”velkommen til mitt land”. Dette brukes også i det vestlige noteeksemplet for vers 1, opptakt til takt 8. Mukhudas funksjon i folkemelodi 1 er selvfølgelig en markering av sam, men mest en vektlegging av teksten. Folkemelodi 2 er instrumental, derfor blir mukhudas bruk litt annerledes. I det vestlige noteeksemplet for folkemelodi 2 begynner mukhuda etter 1 ½ slag. Denne mukhuda er svært kort, og utøveren vender alltid tilbake til den etter hver improvisasjon i melodien. Utøveren har ofte lange alap-strekk, og ved å bruke mukhuda får både tabla-spilleren og publikum en forvarsel om sam. Dette er også en måte å minne lytteren på meloditemaet.

Bruk av tekst og ornamentering i improvisasjon

I folkemelodi 1 bruker sangeren ulike ornamenteringstyper som andolan, mind og ghamak. Disse brukes også like mye i klassisk musikk. En annen type ornamentering som brukes i verset er akar-tan. Den finner man i begynnelsen av takt 1, slutten av takt 2, midt i takt 3, begynnelsen av takt 4 og midt i takt 5 i det vestlige noteeksemplet av antara. I en klassisk sammenheng vil akar-tan brukes som en ren virtuositetseffekt, der den ikke er en del av teksten. Den synges på vokalen ”a” og vender nesten alltid tilbake til mukhuda eller sam. Men i folkemelodi 1 brukes denne type tan som et bindingsledd mellom tekst og melodi. Improvisasjonene er korte og består av raske toner som kan minne om vestens trille. Uansett så brukes denne ornamenteringen for å dekorere melodien, uten å gå bort fra teksten. Dette er en typisk folkemelodipresentasjon av

folkemusikere. Musikerne bruker ornamenteringen til å leke seg med teksten på forskjellige måter, noe som også er sentralt for den klassiske sjangeren *bol banao thumri* ⁵⁴.

Tala og laggi

Både folkemelodi 1 og 2 går i talaer som brukes til semi-klassiske sjangre og til folkemusikksjangre. Folkemelodi 1 går i tala Dadra (6/4-takt) og folkemelodi 2 i tala Keherwa (4/4-takt). Begge talaene har røtter i folkemusikken, og blir spesielt mye brukt i thumri som representerer en blanding av folkemusikktradisjonen og den klassiske nordindiske tradisjonen. Talaene Keherwa og Dadra er kanskje de mest utbredte talaene innenfor nesten all indisk musikk, utenom i den rene klassiske tradisjonen.

I både folkemelodi 1 og 2 begynner perkusjon med den klassiske introen mohra. I den klassiske tradisjonen vil en tabla-spiller aldri begynne rett på eneren. Han vil alltid ha en intro som består av en kort eller litt lenger mohra. Denne type intro utføres innenfor en runde av syklusen, og må ikke forveksles med *kaida* ⁵⁵. Profesjonelle folkemusikere følger også mohra-tradisjonen.

Musikerne i folkemelodi 1 holder den rytmiske syklusen stort sett som normalt, men i noen tilfeller forskyves syklusen med en halv gang (tre slag). Forskyvningen skjer hos kamaycha-spilleren og sangeren. Perkusjon endrer på og tilpasser da syklusen etter teksten og melodien. Dette gjør perkusjon for eksempel rundt 3 minutter og 40 sekunder, der både khartaala-spilleren og dholak-spilleren begynner på en tremolo med 32-dels underdelinger som går mot sam. Fra sam fortsetter de rett inn i en laggi som også har samme type underdeling som i tremoloen. Det at talaens syklus tilpasses tekst eller melodi, er mye mer akseptert i folkemusikktradisjonen. Når en klassisk musiker spiller folkemusikk, vil han ikke gjøre endringer i melodien som bryter med talaens mønster. Dette er også et punkt som skiller den klassiske musikeren fra folkemusikeren. I

⁵⁴ 1900-tallets thumri. Stor vektlegging av tekstens bruk i improvisasjon

⁵⁵ Lengre solistisk rytmekomposisjon som er satt til en tala. Utøveren lager variasjoner av denne innenfor talaens syklus

folkemelodi 2 holder tabla-spilleren seg litt mer i bakgrunnen, og han holder tala-syklusen helt konsekvent i hele innspillingen. Det er sarod-spilleren som er solisten, og tabla-spillerens rolle er kun akkompagnement i dette tilfelle. Selv om sarod-spilleren uten tvil leder hele stykket, og improviserer som det passer han, bryter han aldri med talaens syklus. Musikerne i folkemelodi 1 har, sammenliknet med folkemelodi 2, en mer likeverdig rolle. Til syvende og sist er det sangeren som leder, og hans eventuelle endringer i melodien som påvirker tala-mønsteret, må følges opp av perkusjon umiddelbart.

Laggien har som tidligere nevnt sine røtter i folkemusikktradisjonen. Dens funksjon var til å begynne med akkompagnement til dans. Da laggien ble tatt opp i kurtisanenes thumri, ble den ofte brukt som en anledning for kurtisanen/sangeren til å samle inn penger fra sine velstående publikummere mens laggien ble spilt ferdig. Siden falt dette bort, og laggien fikk en selvstendig musikalsk funksjon.

I folkemelodi 1 brukes laggi på den tradisjonelle måten ved at den kommer etter antara. Tempoet i laggien er fort og energisk, noe som også kjennetegner thumriens laggi. I folkemelodi 2, 13 minutter og 7 sekunder ut i sporet, vender sarod-spilleren tilbake til en rask versjon av folkemelodiens astahi. Samtidig begynner tabla-spilleren å spille en laggi. I klassiske konstellasjoner brukes ikke laggi hver eneste gang solisten avslutter antara, men kanskje bare den siste gangen. Lytter man til folkemelodi 1, så brukes laggi her etter hver gang antara er ferdig.

Kommentar

Jeg har i min hoveddel av masteroppgaven prøvd å finne felles punkter og ulikheter for folkemusikerens og den klassiske musikerens utøvelse av en folkemelodi. Ved å vise til folkemusikksjangeren maand, raga Maand og den klassiske sjangeren thumri, har jeg funnet en god del likheter, men også forskjeller i de to tradisjonene. Med en god del kjennskap til tradisjonene var min hensikt med masteroppgaven å kunne konkretisere de forskjellige elementene i en musikalsk sammenheng. Derfor valgte jeg å løse oppgaven med en analyse av innspilt musikk, basert på eget gehør og tillært kunnskap om begge tradisjonene. Analysen kunne

sikkert ha vært mer detaljert, men siden målet mitt med oppgaven var å ta tak i de sentrale felleselementene for de to tradisjonene, valgte jeg heller å legge hovedvekten på dette. Jeg håper at jeg med mitt masterarbeid har klart å tydeliggjøre noen av likhetene og forskjellene mellom den klassiske nordindiske musikktradisjonen og folkemusikktradisjonen fra Rajasthan.

Ordforklaringer

akara-tan – virtuos melodifrase på vokalen ”a”

alankar – tonekombinasjoner brukt i oppvarmingsøvelser og improvisasjoner

alap – forspill til raaga, improvisatorisk over et orgelpunkt

andolan – en type vibrato

antara – mellomdel i mange klassiske og folkemusikalske former

anvadi – sskr. ”kongens folk/hær”, resterende toner i en raga utenom vadi og samvadi

arierne – indoeuropeisk folkeslag som bosatte seg i nordlige India fra omkring 1500 f.Kr

aroh – oppadgående tonal bevegelse

ashram – tilbaketrasket undervisningssted

asthai – hoveddel i mange klassiske og folkemusikalske former

audhava – sskr. ”fem”

avaroh – nedadgående tonal bevegelse

Bhakti – religiøs tendens innen middelalderhinduismen (ordrett ”hengivelse”/”tilbedelse”) der det personlige gudsforholdet ble satt i sentrum

Braj Bhasha – hindi-dialekt fra Uttar Pradesh

carcari – folkelig musikkstilart fra Braj-området

dadra – rytmisk syklus på seks slag

darbar - slottsal

deepak – ild

dhamaal – folkesang/melodi innen thumrisjangeren

dholak – tromme, folkelig versjon av *pakhawaj*

dhrupad – den tidligste klassiske vokalsjangeren i nord-India

ektal – syklus på 12 slag

gandha – seremoni ved inngåelsen av et lærer/elevforhold

gat – instrumentalkomposisjon akkompagnert av tablas: *Masit Khani g.* (sakte) og *Reza Khani g.* (rask)

gayaki ang – vokalinspirert spillemåte

ghamak – en type ornamentering der utøveren vibrerer mellom to eller flere toner

ghamak tan – virtuost ornamentert tonerekke

gharana – profesjonell musikerfamilie eller skole

ghazal – verdslig vokalsjanger som har mange fellestrekk med thumri, men med tekst på urdu

guru – læremester

holi – folkelig musikkstilart fra Braj-området

hindustani-musikk – nord-indisk klassisk musikk

Holi – hinduistisk høytid

jajmani – nord-indisk kastesystem for profesjonelle musikere

jatis – kombinasjonen av *aroh* og *avaroh*

jhala – raagaens avslutningsdel

jod-jhala –improvisasjon med fast puls

kaida – lengre solistisk rytmeinstrumentkomposisjon

kamaycha – folkelig strykeinstrument, ”ørkensarangi”

Kanada – en gruppe raagaer av Mian Tansen (1493/1506-1506-1589)

Karnatisk musikk –sør-indisk musikktradisjon

kathak – nord-indisk klassisk dansestil

keherwa – rytmisk syklus på fire/åtte slag

khali – åpent slag

khartaala – fingerperkusjonsinstrument av treklosser

khayal – klassisk vokalsjanger utviklet av Amir Khusrow (1253-1325). Variantene *bara k.* (sakte) og *chota k.* (rask)

laggi – perkusjonssolodel etter *antara*, dobling eller firedobling av grunntempo

langa – muslimsk musikerkaste

maand – en avansert vokalstil fra Rajasthan-provinsen

madhya – mellomregister

malhar – regn

manganiar – muslimsk musikerkaste

mind - glissando

mirdangam – sør-indisk tromme

mukh ang – karakteristisk frase, se *pakhad*

mukhuda – innledende melodifrase

mandar saptak - underoktav

mandra – dypt register

mohra - perkusjonsintro

nom-tom alap – alap med fast puls. Kun brukt i dhrupad

nyas ke swar – hviletoner i raagaen, ”toner å dvele på”

pakhad – kort, stadig gjentatt melodifrase i en raaga

pakhawaj – indisk tradisjonell tromme, et langt rør med skinn i hver ende

prahar – sskr. ”periode”

qawalli – muslimsk religiøs vokalsjanger

raaga – tonerekke og formmessig rammeverk for improvisasjon

rajput – hinduistisk herskerklasse fra Rajasthan

ras – folkelig musikkstilart fra Braj-området

rasa - grunnstemning

sam – (mus.) ”ener”

Sama Veda – en av de fire vedaskriftene: Rig Veda, Yajur Veda, Sama Veda og Atharva Veda

samvadi – sskr. ”kongens hjelper”, raagaens nest viktigste tone

sampurna – sskr. ”syv”

sarangi – indisk strykeinstrument

sarod – strengeinstrument på størrelse med mandolin, spilles med neglene eller plekter

sawal-jawab – (mus.) ”spørsmål – svar”

shadav – sskr. ”seks”

shruti – sskr. ”intervall”, mikrointervall som deler oktaven i 22

sitar – indisk gitarlignende strengeinstrument

sufisme – muslimsk mystisk tradisjon

shehnai – treblåseinstrument fra nord-India

shishaya – elev

sindhi sipahi – en herskerklasse som konverterte til islam på 1600-tallet

surnaia – obolignende treblåsinstrument, variant av *shehnai*

tala – rytmisk syklus

tablas – nord-indiske trommer, spilles med fingrene/hendene

tambura – strengeinstrument med akkompagnementsfunksjon. Avgir en karakteristisk dronelyd

tan – rask, skalabasert improvisasjon

tappa – virtuos vokalsjanger

tar – høyt register

teental – syklus på 16 slag

thaat – 7-tonersrekke

tali - klapp

thumri – blandingssjanger mellom klassisk nord-indisk musikk og nord-indisk folkemusikk. *Bol bano* t. – moderne thumri med sterk vektlegging av teksten

tihai – avslutningsfrase som spilles tre ganger

vadi – sskr. ”konge”, raagaens viktigste tone

vivadi – sskr. ”fiende”, toner som ikke tilhører raagaen man til enhver tid spiller

Veda – hinduismens opphavsskrifter, fra ca. 2000 f.Kr.

veena – en forløper til sitaren

zamzama – ornamenteringstype i instrumentalmusikk

Kildehenvisning

Ahmad, Najma Perveen (1984): *Hindustani Music: a study of its development in seventeenth and eighteenth centuries*. Manohar, New Delhi

Alison, Arnold (red) 2000: *The Garland Encyclopedia of World Music*, bind 5: *South Asia, the Indian Subcontinent*. Garland Publishing, inc. New York & London

Bharucha, Rustom (2003): *Rajasthan, an oral history: conversations with Komar Kothari*. Penguin Books, New Delhi / New York

Bhatkhande, Vishnu Narayan (forf.) / Garga, Lakshminarayana (red) (1990) (1. utg. Mumbai 1910): *Sangita Karyalaya*. Hatharasa, India

Bhatkhande, Vishnu Narayan (1984): *Music systems in India: a comparative study of some of the leading music systems of the 15th, 16th, 17th & 18th centuries*. Eastern Book Linkers, India

Brown, Katherine R. Butler (2003): *Hindustani Music in the Time of Arangzeb*. Doktoravhandling i etnomusikologi, University of London

Daniélou, Alain (1999): *Introduction to the study of musical scales*. Munshiram Manoharlal Publishers, New Dehli

Desapande, Vamani Hari (1973): *Indian musical traditions; an aesthetic study of the gharanas in Hindustani music*. Popular Prakashan, Bombay

Erdman, Joan L. (1985): *Patrons and performers in Rajasthan: The subtle tradition*. India: Chanakya, New Delhi

Loudon, Sarah Margaret (1986): *Rajasthani musicians in Delhi: adaptations in village traditions*. Masteroppgave i musikkvitenskap, University of Washington

- Manuel, Peter Lamarche (1989): *Thumri in historical and stylistic perspectives*. Motilal Banarasidass, Delhi
- Misra, Susheela (1981): *Great masters of Hindustani Music*. Hem, New Delhi
- Moutal, Patrick (1991): *A comparative study of selected Hindustani Ragas*. Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi
- Ranade, Ashok D. (1990): *Key words and concepts: Hindustani classical music*. India: Promilla, New Delhi
- Ruckert, Georg / Khan, Ali Akbar / Khan, Ustad Alauddin (1991): *Introduction to the classical music of North India*. [Staunton, Va.] East Bay Books, St. Louis
- Sakharam, Gopal (1929): *Hindi harmonium guide*. Gopal Sakaram Company, Bombay
- Shankar, Ravi (1968): *My music, my life*. Simon and Schuster, New York
- Sorrell, Neil /Narayan, Sam (1980): *Indian music in performance: a practical introduction*. New York University Press, New York
- Varma, Vinjay (1987): *The living music of Rajasthan*. Office of the Registrar General, India, New Delhi
- Wade, Bonnie Claire (1971): *Khyal: A Study in Hindustani Classical Vocal Music*. Doktoravhandling i etnomusikologi, University of California at Los Angeles
- Wade, Bonnie Claire (1979): *Music in India, the classical traditions*. Prentice-Hall Inc., New Jersey

Westholm, Klas (1988): *Dhrupad, khyal & thumri: en beskrivning och jämförande analys av de viktigaste vokala musikstilarna inom nordindisk konstmusik*. Lunds Universitet