

# Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Klasse

der

K. B. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1903.

München

Verlag der K. Akademie

1904.

In Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

## Die Notationen des Somanātha.

Von **R. Simon.**

(Mit 2 Tafeln.)

(Vorgelegt von E. Kuhn in der philos.-philol. Klasse am 4. Juli 1903.)

Durch die Liberalität der K. B. Akademie der Wissenschaften, welche mir die Mittel zu einer Reise nach England gewährte, wofür ich sie hier meinen ehrerbietigsten Dank entgegen zu nehmen bitte, war es mir möglich, in Oxford ausser anderen Handschriften besonders die Handschrift von Somanāthas Rāgavibodha<sup>1)</sup> einer genauen Prüfung zu unterziehen.

Diese Handschrift (= O) darf schon deswegen ein gewisses Interesse beanspruchen, weil sie bereits im Jahre 1784 von W. Jones für seine im 3. Bande der Asiatic Researches veröffentlichte Abhandlung On the musical modes of the Hindus<sup>2)</sup> benutzt worden ist. Zwar nicht die Handschrift selbst, die sich damals, wie in dieser Abhandlung berichtet wird, noch im Besitz des Colonels Polier in Indien befand, sondern eine Abschrift davon, welche mit Erlaubnis des Besitzers von einem seiner Schreiber angefertigt und von Jones selbst sowohl als auch von seinem Pandit sorgfältigst mit dem Original verglichen wurde. Diese Abschrift ist nun zwar verloren gegangen, dafür befindet sich aber das Original in Oxford. Wie und auf welchem Wege es von Indien dorthin gelangt ist, wissen wir

---

1) Th. Aufrecht, Catal. Oxon. 1864, S. 200, No. 475.

2) Asiatic Researches or Transactions of the society instituted in Bengal, Calcutta 1792, vol. III, S. 55–87.

mit annähernder Bestimmtheit. Bevor Polier Indien verliess,<sup>1)</sup> verkaufte er, wie ein von ihm an Wahl gerichteter und von Wahl zitierter Brief bezeugt, seine ganze Bibliothek mit Ausnahme weniger seltener Handschriften einem Engländer.<sup>2)</sup> Eine unserer Oxforder Handschrift vorgedruckte Mitteilung, welche diese Tatsachen erwähnt, stellt daher die Vermutung auf, dass zugleich mit der Bibliothek des Polier auch der Rāgavibodha seinen Weg nach England gefunden habe.

Jones schätzte den Wert sowohl wie das Alter des Rāgavibodha sehr hoch ein. Er erklärte dies Werk „für das wertvollste, das er je gesehen, vielleicht das wertvollste im Besonderen, das uns über die Musik der Inder erhalten sei; es scheine von sehr hohem Alter, wenn auch jünger als der Saṃgītaratnākara zu sein; kein Pandit, weder in Bengalen, noch in Kāśī und Kaśmīr habe von seiner Existenz bisher eine Ahnung gehabt“. <sup>3)</sup> Wenn sich auch heute noch an der schönen und edlen Begeisterung, mit der Jones<sup>4)</sup> wie alle literarischen Dinge des Ostens, so auch das Thema der indischen

---

<sup>1)</sup> Im Jahre 1788, nach einem meist im Dienste der ostindischen Kompagnie verbrachten, 30jährigen Aufenthalt in Indien. Ihm verdanken die Pariser Bibliothek und das British Museum eine Anzahl wertvoller arabischer, persischer und Sanskrit-Handschriften. Siehe auch C. Bendall, *Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the British Museum*, London 1902, S. 1, Anm. 1.

<sup>2)</sup> S. F. Günther Wahl, *Altes und Neues Vorder- und Mittel-Asien*, Leipzig 1795, I, S. 149. In diesem Brief verspricht der Engländer allerdings, die von Polier erworbenen Schätze der Universität Cambridge anzuvertrauen.

<sup>3)</sup> l. c. S. 66. Es versteht sich von selbst, dass diese Ansichten von den vielen Musikgeschichten älteren und neueren Datums ungeprüft übernommen worden sind. E. David et M. Lussy, *histoire de la notation musicale depuis ses origines*, Paris 1882 meinen, S. 7, sogar, dass „Soma fait partie de la grande collection des Védas“.

<sup>4)</sup> Eine treffliche und sehr lesenswerte Charakteristik von Jones verdanken wir H. Oldenberg, *Aus Indien und Iran*, Berlin 1899, S. 2 ff. Ob das hier entworfene Bild seiner Persönlichkeit jedoch durch eine stärkere Betonung des Geistes und Geschmackes der englischen Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts an Richtigkeit nicht noch gewinnen könnte, möge allerdings eine offene Frage bleiben.

Musik ergriff, jeder empfängliche Mensch wird erwärmen können, so wird man doch im Besonderen seinen Ausführungen über den Rāgavibodha nur mit grossen Einschränkungen beistimmen dürfen. Auf den Wert der Oxfordter Handschrift sowie die Zeit des Somanātha fällt nämlich erst volles Licht durch die Handschrift, welche sich im Deccan College, Bombay (= B) befindet<sup>1)</sup> und deren Benutzung K. M. Chatfield Esq., director of public instruction Bombay, mir gütigst gestattete. Eine Vergleichung Beider zeigt nun, dass die Poliersche Handschrift nicht nur unvollständig ist — das hatte ja schon Aufrecht bemerkt<sup>2)</sup> — und ihr als Schluss die Verse V, 168—225 fehlen, sondern auch dass sie nur ein Auszug des Textes aus einer anderen Handschrift ist, welche, wie B, diesen Text zusammen mit einem von Somanātha selbst dazu verfassten Kommentar enthält. Ferner ist aber auch in den bei O fehlenden Versen V, 224—5 angegeben, wann Somanātha sein Werk geschrieben hat: Danach ist der Rāgavibodha weder das älteste der erhaltenen Werke über Musik, noch, mit David und Lussy, ein Bestandteil der vedasamhitās, sondern im Jahre 1609<sup>3)</sup> abgefasst.<sup>4)</sup>

Eine weitere, angeblich undatierte Handschrift wird in dem Catalogue of Sanskrit Manuscripts in the library of his Highness the Maharāja of Bikāner (Calcutta 1880) von Rājendralāla Mitra auf S. 518 als No. 1105 aufgeführt. Ob sie Text und Kommentar enthält, lässt sich aus dem dort mitgeteilten Anfang und Schluss nicht ersehen.

Nach Angabe der Orientalischen Bibliographie<sup>5)</sup> sollen die 5 vivekas, in die der Rāgavibodha zerfällt, im Jahre 1895 von Purushottam Ganesh Ghārpure in Poona, in 5 besonderen Heften gedruckt, herausgegeben worden sein. Die vier ersten Hefte

1) Shridhar R. Bhandarkar, a Catalogue of the collections of manuscripts deposited in the Deccan College, Bombay 1888, S. 430, XIX, No. 276.

2) l. c. S. 200.

3) kudahanatithigāṇiṭaśake. Komm.: kuḥ pṛthivī dahanāḥ vahnayaḥ tithayaś ca tadgāṇiṭaśake 1531.

4) Bhandarkar führt l. c. diese Handschrift ohne Jahreszahl auf.

5) Herausgegeben von L. Scherman, IX, S. 261, No. 4658.



davon konnte ich mir aus Indien verschaffen, während das 5. Heft, welches den 5. viveka enthält, schon bald nach seinem angeblichen Erscheinen, trotz vieler Bemühungen meinerseits beim Drucker und Verleger, auf keine Weise mehr erhältlich war. Dies Heft findet sich auch auf keiner der grösseren Bibliotheken in England, allerdings ebensowenig das 2. und 4. Heft.<sup>1)</sup> Es ist dies um so mehr zu bedauern, als gerade der 5. viveka von besonderer Wichtigkeit ist. Er enthält nämlich, unter anderem, zu Kompositionen des Somanātha dessen eigene Notationen, die den Gegenstand der folgenden Betrachtung bilden sollen. Ihr liegt danach zu Grunde der Text von O (ohne Schluss) und B, sowie der zu B verfasste Kommentar (= C).

Die Natur der indischen weltlichen Musikübung, welche zwar die grossen, allgemeinen charakteristischen Umrisse eines Musikstückes in fester Tradition und Lehre übernimmt, die feineren Einzelzüge und Schattierungen aber durchaus dem individuellen Talent und der musikalischen Produktivität des Vortragenden überlässt, bringt es mit sich, dass man zunächst auch erwarten wird, nur jene gröberen Umrisse durch Notation festgehalten zu finden, während diese feineren Linien, welche, nicht minder für den Inder wie für uns, als Ausdruck der Persönlichkeit dem allgemein Gegebenen erst die künstlerische Weihe verleihen, einer schriftlichen Fixierung ermangeln. Dieser Erwartung entsprechen denn auch die Tatsachen im Ganzen durchaus. Um so mehr wird daher der Zufall überraschen, welcher uns zugleich mit Kompositionen des Somanātha auch eine dazu gehörige Notation aufbewahrt hat, durch die der individuelle musikalische Vortrag eines Künstlers, und eines kenntnisreichen Künstlers obendrein, festgehalten ist. Hierauf beruht die einzigartige Bedeutung des 5. viveka des Rāgavibodha. Und wenn Somanātha (V, 31) sagt, seine Notationen seien ‚pūrṇair anuktāni, mayā uktāni‘, so ist das daher wörtlich zu verstehen. Von ihm wurden die Notationen zu

---

<sup>1)</sup> In Anbetracht der Schwierigkeiten, mit denen der Druck gerade des 5. viveka verknüpft ist, wäre es nicht erstaunlich, wenn davon überhaupt Abstand genommen worden wäre.

bezeichnen versucht, die früher eben überhaupt nicht, wenigstens, wie wir hinzufügen müssen, in dem Umfange nicht, notiert wurden, wenn auch die Technik, auf die sich dieselben beziehen, selbstverständlich lange vorher bestand. Und so hätte uns vielleicht schon dieser Versuch des Somanātha allein dazu berechtigen dürfen, ihn einer späten Zeit zuzuweisen, einer Zeit jedoch, der die Traditionen noch nicht ganz verloren gegangen sind. Denn es lassen sich einige, wenn auch nur zarte Fäden, weniger zwar in Bezug auf die Notationen selbst als in Bezug auf deren technische Namen, aufweisen, welche ihn mit einer näheren und fernerer Vergangenheit verbinden. Diesen soll jedoch hier nicht weiter nachgegangen werden.

Die Kompositionen des Somanātha, die uns im 5. viveka Vers 37—166 überliefert vorliegen, sind ausschliesslich Kompositionen für die vīṇā. Es sind im Ganzen 50 Stücke, deren jedes zu einem besonderen rāga in Beziehung gesetzt ist, in einem besonderen rāga komponiert ist. Ihre Bestimmung für die vīṇā bringt es mit sich, dass die Notationen, mit denen sie versehen sind, sich in ihrem weit überwiegenden Teil auf den Vortrag der vīṇā beziehen und besondere Eigen- und Feinheiten beim Spiel derselben — vādanaviśeṣāḥ — bezeichnen. Es liegt daher auf der Hand, dass, so sehr es auch undenkbar scheint,<sup>1)</sup> den Text — wenn es gestattet ist, die Stücke nebst Notationen so zu nennen — des Somanātha ohne Hülfe des begleitenden Kommentars richtig aufzufassen und zu deuten, zum vollen Verständnis Beider doch die Kenntnis der Konstruktion und Verwendung einer vīṇā die Voraussetzung bildet. Alle Vortragszeichen, deren Besprechung im Einzelnen wir uns jetzt zuwenden, habe ich auf einer indischen Laute<sup>2)</sup> praktisch

<sup>1)</sup> Jones, dem der Kommentar ja nicht bekannt war, ist allerdings anderer Ansicht. Er sagt l. c. S. 67: the strains are noted in figures which it may not be impossible to decypher. David und Lussy dagegen l. c. S. 7: On ne trouverait pas aujourd'hui de musiciens hindou capable de déchiffrer la notation antique, ni de jouer quoique ce soit d'après les signes.

<sup>2)</sup> Aus dem Museum für Völkerkunde in Berlin. Eine Abbildung

erprobt. Aber auch ohne eine solche kann ein Jeder leicht das Gleiche tun, wenn man bei einer gewöhnlichen Guitarre die Saiten durch zwei am Halsende und vor dem Saitenhalter angebrachte Stützen hochlegt und darunter auf dem Griffbrett an Stelle der eingelassenen Bünde eben so viele hohe Holzstege, mit abnehmender Höhe nach dem Schallloch zu, anbringt.<sup>1)</sup> Die nun bei Somanātha zur Anwendung kommenden, *saṃketa* genannten Notationen, die von ihm in den im *Āryā-Metrum* abgefassten Versen V, 14—29 kurz behandelt werden, sind die folgenden:

1. *pratihatī*<sup>2)</sup> (Gegenschlag): „Ein gedämpfter Ton bei zwei Anschlägen, in deren Mitte sehr rasch ein Aufheben stattfindet.“<sup>3)</sup> C:<sup>4)</sup> Bei zweimaligem Anreissen der Saite mit der Nagelspitze entsteht ein gedämpfter, hum-ähnlicher Laut, wenn nach dem ersten Anreissen sehr rasch, durch ein geringes Aufheben des Fingers, der vorhergehende Ton erscheint, unmittelbar darauf aber das zweite Anreissen erfolgt. Notation: **सू**.<sup>5)</sup>

Die Technik, die hier gemeint ist, ist durchaus klar: Mit dem Mittelfinger der linken Hand wird die Saite auf einem beliebigen Ton niedergedrückt, zugleich der Zeigefinger derselben Hand auf den diesem in der Leiter vorhergehenden Ton niedergesetzt. Darauf wird die Saite mit einem Finger der rechten Hand angerissen.<sup>6)</sup> Die hierdurch entstandene Schwingung der Saite wird benutzt, um durch Aufheben des Mittelfingers der linken Hand, ohne nochmaliges Anreissen mit

siehe bei F. Fowke, an extract of a letter (on the *vīṇā*) *Asiat. Researches*, Calcutta 1788, I, S. 295.

1) Es ist selbstverständlich, dass dann die Guitarre von dem Spielenden ebenso wie die *vīṇā* — der höchste Steg an der linken Schulter — gehalten werden muss.

2) In den alle *saṃketas* aufzählenden Eingangsversen V, 14 — 16 werden die ersten vier zusammengefasst mit: *pratyānvapūrvahatayaḥ*.

3) *antar drutam uccalanavato hatiyugād gabhīraravaḥ*.

4) Der meistens wortreichere Kommentar wird in jedem einzelnen Fall in sinngemässer Verkürzung von mir wiedergegeben.

5) *bindū (valayākārau dvau) adbaḥ (āryālikhitasarigādīnām adhastāt)*.

6) Über das Niedersetzen und das Anreissen siehe S. 462.

dem Finger der rechten Hand, den vorhergehenden Ton erklingen zu lassen. Hierauf erfolgt zugleich mit dem Niedersetzen des Mittelfingers wieder auf den ersten Ton ein zweites Anreissen. Wir würden diese Technik mit ‚Schleifung oder Bindung nach abwärts‘ bezeichnen. Ob sie auch sinngemässe Anwendung auf den Fall findet, wo dem zuerst angerissenen Ton eine leere Saite vorhergeht, darüber schweigt Somanātha.

2. *āhati* (Anschlag): ‚Beim Erklingenlassen eines Tones das Hörenlassen eines anderen Tones ohne Anschlag.<sup>1)</sup> C: Nachdem ein Ton angegeben ist, lässt man ohne (nochmaliges) Anreissen mit dem Nagel durch eben dies Erklingen einen anderen Ton hören. Und zwar kann beliebig beim Angeben eines Tones ohne neues Anreissen entweder der höher gelegene — sei dieser nun vorgeschrieben oder nicht — oder der tiefer gelegene Ton — sei dieser nun vorgeschrieben oder nicht — hörbar gemacht werden. Notation: **सु<sup>२</sup>**).

Es ist bedauerlich, dass sich der Kommentator hier nicht deutlicher ausgesprochen hat. Doch werden wir auf Grund seiner Bemerkungen einerseits zu dem weiter unten erwähnten *sparsā*, andererseits zu *āhati* nicht fehl gehen, wenn wir unter dem *āhati*-Ton den Ton verstehen, welcher dadurch entsteht, dass, nach einem vorher angerissenen Ton, der Finger der linken Hand erst hammerähnlich auf den in der Leiter entweder vorhergehenden oder folgenden Ton niederfällt und dann wieder aufgehoben wird. Hierdurch wird als Hauptton nicht nur der Ton hörbar, auf den der Finger niederfällt, sondern als Nachklang, durch das Aufheben des Fingers, auch die leere Saite bzw. der, im Verhältnis zu dem hammerähnlich angeschlagenen Ton, tiefere Ton.<sup>3)</sup> Hierauf kehrt man zu dem zuerst angerissenen Ton zurück.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> anyadhvanane hatim vinānyasvarāśrāvah.

<sup>2)</sup> bindur (eko valayākārah) adhaḥ (sādīnām).

<sup>3)</sup> Über das Erklingenlassen der leeren Saite siehe auch F. Fowke, l. c. S. 299.

<sup>4)</sup> Ob dieser dann nochmals hörbar zu machen ist, darüber schweigt Somanātha ebenso hier wie in seiner Erläuterung zu *sparsā*.

3. *anuhati* (Nachschlag): ‚Wie pratihati, nur nach einem einzigen Anschlag‘.<sup>1)</sup> C: Ein gedämpfter, hum-ähnlicher Ton entsteht dadurch, dass man nach einmaligem Anreissen der Saite rasch den vorhergehenden Finger etwas in die Höhe hebt und dadurch den vorhergehenden Ton hörbar macht. Notation: .<sup>2)</sup>

Ich kann mich hier kurz fassen, da die anuhati der Art nach nicht von der pratihati verschieden ist. Vielmehr stellt sich die pratihati nur als einen besonderen Fall der anuhati, nämlich als den Fall dar, wo einem anuhati-Ton derselbe wie der ihm vorhergehende folgt. Siehe ferner die weiter unten erwähnte mudrā.

4. *ahati* (Ohne-Schlag): ‚Wie anuhati, aber ohne einen einzigen Anschlag‘.<sup>3)</sup> C: Hier entsteht ein gedämpfter Ton auch ohne Anreissen der Saite mit dem Nagel. Derselbe erscheint jedesmal so, d. h. ohne besonderes Anreissen, schwach nachklingend als Rest der āhati oder des gharṣaṇa. Notation: .<sup>4)</sup>

Der Kommentator will sagen, dass hier ein gedämpfter Ton hörbar wird, ohne dass ein Anreissen der Saite, wie es bei der anuhati der Fall ist, vorhergeht. Der Ton entsteht durch Aufheben eines Fingers der linken Hand und bildet so eine Art Übergangslaut zu oder Vorschlag vor dem nächsten Ton und zwar nach allen Tönen, die, wie die āhati und das gharṣaṇa (siehe weiter unten), ohne Anreissen der Saite hervorgebracht werden. Einerseits beruht hierauf der Unterschied der ahati von der pratihati und anuhati. Andererseits bildet so die āhati nur einen besonderen Fall der ahati, wie die anuhati nur einen besonderen Fall der pratihati darstellt.

5. *pīḍā* (Druck): ‚Ein Loslassen nach einem Druck‘.<sup>5)</sup> C: pīḍā besteht darin, dass man einen Ton sehr fest drückt,

1) ekahateḥ pratihativat.

2) binduḥ sarekhayā (rekhopalakṣitaḥ) adhaḥ (sādīnām).

3) saiva (anuhatir eva) tv aghātāt syāt.

4) dviguṇaḥ (upari punar āvṛttaḥ) so (bindur valayākāraḥ) ’dhaḥ (sādīnām).

5) āpīḍya vimuktiḥ.

dann rasch loslässt und dadurch den (in der Leiter) vorhergehenden Ton hörbar macht. Notation: **॥०.**<sup>1)</sup>

Durch den plötzlich in die Höhe schnellenden Finger der linken Hand nach vorhergegangenen starken Druck wird die Saite, gleichsam wie durch ein mit der linken Hand ausgeführtes pizzicato, in Schwingung versetzt und gibt den vorhergehenden Ton an, auf den der Finger natürlich schon vorher niedergesetzt gewesen sein muss.

6. *dolana* (Schaukeln): ‚Ein Anziehen und wieder Zurückkehren‘.<sup>2)</sup> C: Bei einem einzigen Anreissen nimmt man erst ein Anziehen vor, bis der (in der Leiter) folgende Ton um eine śruti vermindert ist und kehrt sodann langsam in den früheren Zustand zurück. Notation: **॥.**<sup>3)</sup>

Gleich nach dem Anreissen der Saite drückt man den Finger der linken Hand auf dem soeben angegebenen Ton etwas stärker nieder, so dass die Saite stärker angezogen bzw. verkürzt wird, und zwar um eine śruti des in der Leiter nächstfolgenden Tones. Darauf lässt man mit dem Druck nach, wodurch die Saite wieder verlängert wird und der zuerst angegebene Ton wieder erscheint. Es liegt hier, in der Wirkung, eine Art unseres Doppelschlages vor, wobei nicht vergessen werden darf, dass die Stege der vīṇā ziemlich hoch sind, so dass der Ausführung des *dolana* (*vikarṣa*, *gamaka*) einerseits, der weiter unten erwähnten *paratā* (*uccatā*) andererseits, nicht die geringsten Schwierigkeiten im Wege stehen.

7. *vikarṣa* (Anziehen): ‚Ein Anziehen‘.<sup>4)</sup> C: Hierunter versteht man das *dolana*, aber ohne Rückkehr. Notation: **॥.**<sup>5)</sup>

Es ist hier das eben besprochene Anziehen der Saite bis zu einer śruti des folgenden Tones gemeint, ohne dass man,

1) so (binduḥ) ’gre (sādīnām purastāt) śuddhaḥ.

2) ākarṣaṇāgamane.

3) ūrdhvo (na tu tiryak) gurur (dvivakrā rekhā) upari (sādīnām śirasi).

4) ākarṣaṇam.

5) sa (guruḥ) tiryag (tiraścīnaḥ) ūrdhvam (sādīnām upary eva).

wie beim dolana, darauf mit dem Druck wieder nachlässt und zum ersten Ton zurückkehrt.

8. *gamaka* (Trillern): ‚Ein wiederholtes dolana‘.<sup>1)</sup> C: Nach einem einzigen Anreissen führt man drei- oder viermal langsam das dolana aus. Notation: **सस**.<sup>2)</sup>

9. *kampa* (Zittern): ‚Berührt‘.<sup>3)</sup> C: kampa besteht, wie das Wort schon ausdrückt, in Zittern und zwar in zwei- oder dreimaligem raschen Zittern, bei einmaligem Anreissen, und ist (zeitlich) gleich dem 4. Teil des dolana. Notation: **स**.<sup>4)</sup>

Aus dem Hinweis auf dolana erhellt, dass, nach einmaligem Anreissen, diese Bebung in einem zwei- bis dreimal rasch hinter einander erfolgenden Druck besteht, welcher mit einem Finger der linken Hand auf die Saite, diese jedesmal um eine śruti verkürzend, ausgeübt wird.

10. *gharṣaṇa* (Reiben): ‚Ein Anreissen, welches in rascher Folge andere Töne hervorbringt‘.<sup>5)</sup> C: Unmittelbar nach einem Anreissen werden rasch, vorgeschriebene oder nicht vorgeschriebene, folgende oder vorhergehende, Töne durch Reiben hervorgebracht. Notation: **स**.<sup>6)</sup>

Das Reiben erfolgt mit einem Finger der linken Hand und gleicht, in der Wirkung, einem schwachen, mit der linken Hand ausgeführten pizzicato. Bei jedem der so durch gharṣaṇa in beliebiger Anzahl und in beliebiger, kadenzartiger Folge erzeugten Töne klingt dann entweder die leere Saite oder der jeweils tiefere Ton, gleichsam als ‚Rest‘, schwach nach. Siehe oben āhati.

11. *mudrā* (Siegel)<sup>7)</sup>: ‚Nach einmaligem Anreissen des einen Tones macht man den vorhergehenden Ton erst hörbar

1) dolanam eva hi punaḥ punaḥ.

2) sa (guruḥ) ūrdhvo 'gre (sādīnām purastāt).

3) sprṣtaḥ.

4) rekḥordhvā (saralā rekḥā) ūrdhvam (sādīnām upari).

5) ekahatir drāk svarāntarakṛt.

6) tiryak sā (rekḥā) śirasi (sādīnām upari).

7) So genannt wegen der hierbei erforderlichen mudrā-Fingerstellung.

und verhüllt ihn dann wieder.<sup>1)</sup> C: Nachdem man den einen Ton (mit einem Finger der rechten Hand) angerissen hat, hebt man den soeben gebrauchten (Mittel-)Finger (der linken Hand) in die Höhe. Dadurch wird der (in der Leiter) vorhergehende Ton hörbar, auf den sich vorher der (Zeige-)Finger niedergesetzt hat. Hierauf verhüllt man gleichsam diesen Ton wieder, indem man den (Mittel-)Finger (der linken Hand) wieder an seinen soeben verlassenen Platz setzt. Der Unterschied von der anuhati besteht darin, dass hier der (Mittel-)Finger langsam in die Höhe gehoben wird, während das bei der anuhati rasch geschieht und dadurch nur ein gedämpfter Ton entsteht. Notation: **सु**.<sup>2)</sup>

12. *sparśa* (Berührung): ‚Wie āhati, nur rasch loslassen‘<sup>3)</sup> C: Hier ist das rasche Loslassen eines āhati-Tones gemeint. Nachdem man einen Ton angeschlagen und den folgenden berührt hat, kehrt man rasch zum ersten Ton zurück. Notation: **सु**.<sup>4)</sup>

Nachdem ein Ton angerissen ist, wird der in der Leiter höher oder tiefer liegende Ton durch hammerähnliches Niederfallen des Fingers der linken Hand angegeben, dieser Finger darauf rasch wieder gehoben, so dass der Nachklang nur ganz schwach hörbar wird, und schliesslich zum ersten Ton zurückgekehrt.<sup>5)</sup> Wie gesagt, besteht der Unterschied des *sparśa* von der āhati nur in der Schnelligkeit, mit der der Finger niederschlägt und wieder aufgehoben wird.

13. *naimnya* (Vertiefung): ‚Starkes Anreissen‘.<sup>6)</sup> C: Wenn man die Saite sehr stark mit dem Nagel (eines Fingers der rechten Hand) anreißt, so biegt diese nach unten aus und bildet so eine Vertiefung. Notation: **सु**.<sup>7)</sup>

1) paraikahananāt pradarśya pūrvam punas tadāchādah.

2) saiva (tiryakrekhaiva) adhaḥ (sādīnām).

3) āhatir eva drutaṃ muktā.

4) ardhaacandra (ardhavalayākārah) ūrdhvaṃ (sādīnām) syāt.

5) Siehe S. 453, Anm. 4.

6) dr̥ḷhahatiḥ.

7) so (ardhaacandraḥ) ’dhaḥ (sādīnām).



Es ist dies der einzige Fall, wo sich einer der *saṃketas* auf eine Besonderheit der rechten Hand bezieht.

14. *pluti* (Auseinanderziehen): ‚Reiben von acht Tönen‘.<sup>1)</sup> C: Dies besteht darin, dass durch ein einziges Anreissen auf die eben besprochene Art des *gharṣaṇa* acht Töne hintereinander hervorgebracht werden. Notation: **सु.**<sup>2)</sup>

Die *pluti* ist mit einer Kadenz von acht Tönen zu vergleichen, im Übrigen ganz wie *gharṣaṇa*.

15. *druti* (Schnelle): ‚Rasches Spielen‘.<sup>3)</sup> C: Die so bezeichneten Töne werden rascher gespielt als andere, nicht so bezeichnete. Notation: **सरि.**<sup>4)</sup>

16. *paratā* (folgende Lage): ‚Auf dem einen Ton das Anziehen bis zum folgenden‘.<sup>5)</sup> C: Durch Anziehen (der Saite) auf dem Steg des einen Tones bringt man den (in der Leiter) folgenden Ton hervor, also *ri* u. s. w. auf dem Steg von *sa* u. s. w. Notation: **स्र.**<sup>6)</sup>

Technisch ist dies nur möglich in Anbetracht der hohen Stege der *vīṇā*, welche es erlauben, durch starken Druck auf die Saite, ausgeübt mit einem Finger der linken Hand in der Richtung auf das Griffbrett, die Saite so zu verkürzen, dass auf der Stelle des einen Tones der folgende hörbar zu machen ist. Siehe auch oben *dolana*.

17. *uccatā* (hohe Lage): ‚Dasselbe bis zum dritten‘.<sup>7)</sup> C: Durch Anziehen (der Saite) auf dem Steg des einen Tones bringt man den drittfolgenden Ton hervor, also *ga* u. s. w. auf dem Steg von *sa* u. s. w. Notation: **स्र३.**<sup>8)</sup>

1) *aṣṭasvaragharṣaṇa*.

2) so (*ardhacandraḥ*) ‚gre (*sādīnām*).

3) *tvarāvādanam*.

4) *svaraśṛṅkhalā* (*svarayoḥ svarāṇām vā adhonigaḍanam*).

5) *pūrve* ‚gryasyākaraṣaṇam.

6) *gurur adhaṣṭhāyī tiryak*.

7) *tat trītyasya*.

8) *sa* (*tiryagguruḥ*) *ūrdhvādhaḥ* (*upary adhaś ca*).

18. 19. *nijate* (die beiden eignen Lagen): ‚Von diesen Beiden die zwei früheren Zustände, manchmal mit nochmaligem Anreissen‘.<sup>1)</sup> C: Von diesen Beiden — dem durch Anziehen auf sa hervorgebrachten ri, sowie dem durch Anziehen auf sa hervorgebrachten ga — kehrt man, die Saite wieder lockernd, in je den früheren Zustand (der Saite) zurück. Dies (Anziehen und Wiederloslassen, also die Verbindung von nijatā mit paratā oder uccatā) geschieht mit einem einzigen Anreissen. Manchmal jedoch erfolgt in der Mitte, d. h. nach dem Anziehen der Saite und dem darauf angerissenen ersten Ton (also nach der paratā, bezw. uccatā) ein nochmaliges Anreissen, welches dann den zweiten Ton (also den Ton, zu dem die Saite, gelockert, zurückkehrt) hörbar macht. Notation:  $\text{स}^2_0$  und  $\text{स}^3_0$

Der Kommentar ist so ausführlich, dass die hier gemeinte Technik im Zusammenhang mit den Ausführungen zu paratā und uccatā ohne Weiteres verständlich sein dürfte. Es sind demnach vier Fälle zu unterscheiden: 1. paratā, 2. uccatā, 3. paratāyā nijatā, 4. uccatāyā nijatā.

20. *śama* (Ruhe): ‚Verweilen‘.<sup>4)</sup> C: Nachdem ein Ton angegeben ist, besteht der śama in dem ruhigen Verharren auf diesem Ton. Notation:  $\text{स}_0$ .<sup>5)</sup>

Der Ton soll also, ohne aufs Neue angegeben zu werden, ruhig ausgehalten und so sein Wert beliebig verlängert werden. Wir gebrauchen hierfür das Zeichen Fermate oder Halter.

21. *mṛdu* (zart): ‚Hier die mandra-Lage‘.<sup>6)</sup> C: Hier wird mṛdu das genannt, was sonst mit mandra, der tiefen Lage, bezeichnet wird. Notation:  $\overset{0}{\text{स}}$ .<sup>7)</sup>

<sup>1)</sup> tayoh paurvyē kvāpi saghāte.

<sup>2)</sup> paratāyāś cihnaṃ (adhastāt tiryaggururūpaṃ) lamba (avartulaḥ saṃ) ūrdhvo (atiraścīno) binduḥ (yasmin tat).

<sup>3)</sup> uccatāyāś cihnaṃ (ūrdhvādhaḥsthitatiryaggururūpaṃ) lambordhva-bindu (adha eveti jñeyam).

<sup>4)</sup> vilambaḥ syāt.

<sup>5)</sup> lambabinduḥ purataḥ (sādīnām agre).

<sup>6)</sup> iha mandraṃ sthānam.

<sup>7)</sup> upari (sādīnām) sa (lambabinduḥ) tūrdhvaḥ (atiraścīnaḥ).

Gemeint ist von den drei Oktaven — oder, wie sie der Inder vielleicht mit schärferer Logik nennt, von den drei sap-takas — in denen sich jedes Spiel bewegen kann, die im Verhältnis zur mittleren Oktave, dem madhyasthāna, tiefer liegende, gewöhnlich mandra genannte Oktave.

22. *kaṭhina* (scharf): ‚tāra-Lage‘.<sup>1)</sup> C: Hier wird mit *kaṭhina* die tāra-Lage bezeichnet. Notation: **सि**.<sup>2)</sup>

Die tāra-Lage ist die im Verhältnis zur mittleren Oktave höher liegende Oktave.

23. *padma* (Lotus): ‚Am Schluss eines angefangenen Stückes‘.<sup>3)</sup> C: Zur Bezeichnung der Beendigung eines angefangenen Stückes dient eine vier- oder mehrblättrige Lotusblüte.

Notation: **स** .<sup>4)</sup>

Dies Zeichen wird nicht nur dort angewendet, wo ein wirklicher, authentischer Schluss vorliegt, sondern auch bei allen Halbschlüssen u. s. w.

Zu diesen 23 *saṃketas* kommen dann noch die sieben seit Alters her gebrauchten Notationen *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni* zur Bezeichnung der 7 Töne der Leiter hinzu (V, 30). Überblicken wir die Reihe der besprochenen 23 Notationen im Ganzen, so sehen wir, dass sich nur 19 derselben auf Besonderheiten der Tonerzeugung beziehen. Aber auch diese Zahl liesse sich, bei streng logischer Einteilung, noch verringern. So ist *pratihatī* und *mudrā* nur je ein besonderer Fall der *anuhatī*, *sparsa* ein besonderer Fall der *āhatī*, *plutī* ein besonderer Fall des *gharṣaṇa*, *paratā* ein besonderer Fall der *uccatā*. Neben den 19 besonderen Notationen bleiben noch 4 Notationen allgemeiner Art bestehen: Die *drutī* zur Bezeichnung des Tempos, *kaṭhina* und *mṛdu* zur Bezeichnung der höheren und tieferen Oktave — die mittlere Oktave bleibt

<sup>1)</sup> tāram.

<sup>2)</sup> *tiryak* (*tiraścīnaḥ san*) *sa* (*lambabinduḥ*) *ūrdhvam* (*sādīnām upari*).

<sup>3)</sup> *prārābdharūpapūrtau*.

<sup>4)</sup> *caturādīdalakamalākārah*.

unbezeichnet (V, 29) — und das padma zur Bezeichnung der Schlüsse. Viele der samketas können bei einem Ton nicht nur einmal, sondern zwei- oder noch mehrmal zur Anwendung kommen: In diesem Fall wird das betreffende Zeichen eben so oft gesetzt, als es gebraucht werden soll (V, 28). Durch den öfters wiederholten Gebrauch einer Notation bei einem und demselben Ton und durch die dementsprechende Ausführung auf der vīṇā wird, wie aus der Anmerkung des Somanātha zu V, 55. 101 zu ersehen ist, der rasa des betreffenden Stückes verstärkt. Es können sich aber auch auf einem Ton verschiedene, nach einander auszuführende Notationen vereinigen. Eine solche Häufung derselben oder verschiedener Notationen auf einem Ton bereitet nun allerdings einer richtigen Deutung oft erhebliche Schwierigkeiten. Im Besonderen möge in graphischer Hinsicht hier erwähnt werden, dass die Notationen für paratā + paratā nicht neben-, sondern untereinander gesetzt, die für āhati + ahati unter- oder nebeneinander gesetzt werden. Die Notation für paratāyā nijatā ist nicht zu verwechseln mit denen einerseits für āhati + paratā, andererseits für āhati + paratāyā nijatā. Bemerkenswert ist die Notationen-Ligatur , welche plutiḥ kaṭhināntā d. h. eine pluti bedeutet, deren letzter Ton sich in der hohen Oktave befinden soll, im Gegensatz zu der plutiḥ madhyamāntā, deren letzter Ton der Mittellage angehören soll. Dann ist noch zu erwähnen, dass gharṣaṇa und druti, sobald sie sich über mehr als einen Ton erstrecken, in einer zusammenhängenden, graden bzw. geschlängelten Linie notiert werden, die nur durch die i-Haken von ri und ni unterbrochen wird. Weiteres siehe S. 463—4.

Wie schon gesagt, bleibt die mittlere Oktave unbezeichnet. Ebenso werden die Erhöhungen und Verminderungen der einzelnen Töne von Somanātha nicht notiert, mit der Begründung, dass die Natur der einzelnen rāgas ja allgemein bekannt und es daher Sache des vortragenden Künstlers sei, dieselbe richtig zum Ausdruck zu bringen (V, 31). Ebenso vermissen wir irgendwelche Angaben über den tāla, den Takt. Dafür folgen den eben erwähnten Bemerkungen (V, 28—31) noch Andeutungen

über den Gebrauch der linken und rechten Hand beim *vīṇā*-Spiel, die aber aus der ja hinlänglich bekannten, sich zumeist grade bei den weiteren Ausführungen besonders bedürftigen Fragen einstellenden ‚Furcht vor Weitschweifigkeit‘ (V, 34) nur ganz ausserordentlich knapp gehalten sind. Danach kann mit den Fingern der rechten Hand das Anreissen nach Belieben erfolgen. Nur für die *sthāya*-prabandhas und den *kartarī*-Anschlag bestehen besondere Vorschriften (V, 33). Und zwar sind im ersteren Fall die obere — das ist nach II, 12 die vierte, der rechten Seite des Spielers zunächst liegende — Saite erst mit der Unterseite des Mittelfingernagels, dann mit Unter- und Oberseite des Zeigefingernagels anzureissen und unmittelbar darauf drei *śrutis*<sup>1)</sup> mit dem Nagelrücken des kleinen Fingers (V, 32). Der *kartarī*-Anschlag aber, welcher V, 138 zur Anwendung kommt, besteht in viermaligem, rasch hinter einander erfolgreichem Anreissen der Saite, die beiden ersten Male mit der Unterseite, die beiden letzten Male mit dem Rücken je nach einander des Mittelfinger- und des Zeigefingernagels ausgeführt. Was den Gebrauch der linken Hand anbetrifft, so beschränken sich die Vorschriften darauf, dass von den drei beim Spielen gebrauchten Fingern — dem Zeige-, Mittel- und vierten Finger — die ersten zwei nur in der hohen und mittleren Lage gebraucht werden sollen (V, 36), ferner, dass das Hinaufsteigen am Griffbrett mit dem Mittelfinger zu erfolgen hat, wobei jedesmal der Zeigefinger ruhig auf den vorhergehenden Ton niederzusetzen ist. Nur um *āhati*, *sparsa* u. dergl. besonders gut ausführen zu können, ist hierbei auch der Zeigefinger gestattet (V, 35). Das Hinabsteigen soll meist immer mit dem Zeigefinger erfolgen.

Diesen Vorbemerkungen und Erklärungen schliessen sich dann von Vers 37—166 die Kompositionen des Somanātha für die *vīṇā* nach 50 verschiedenen *rāgas* an, deren kritische und mit den oben besprochenen Notationen versehene Ausgabe

---

<sup>1)</sup> Ob hier drei beliebige oder vorgeschriebene *śrutis* gemeint sind, geht weder aus dem Text noch aus dem Kommentar hervor.

demnächst erscheinen wird. Wäre der Text, den uns die Handschriften B und O hierfür geliefert haben, auch noch um Vieles besser, als er es tatsächlich ist, wären selbst die Notationen noch um Vieles lesbarer und deutlicher, als es sich ihrer Eigenart nach überhaupt erwarten lässt, so würde doch auch so eine Ausgabe nicht möglich sein ohne den Kommentar, den Somanātha selbst verfasst und zu B hinzugefügt hat. Er bedient sich dabei, mit Ausnahme ganz weniger Fälle, in denen er die jeweilige Notation mit ihrem ganzen Namen umschreibt, folgender Abkürzungen: pra° = pratihati, ā° = āhati, anu° = anuhati, a° oder aha° = ahati, pī° = pīḍā, do° = dolana, vi° = vikarṣa, ga° = gamaka, ka° oder kaṃ° oder kamp° = kampa, gha° = gharṣaṇa, mu° = mudrā, spa° = sparśa, nai° = naimnya, plu° = pluti, dru° = druti, pa° = paratā, u° oder ucca° = uccatā, pa°ni° = paratāyā nijatā, u°ni° oder ucca°ni° = uccatāyā nijatā, śa° = śama, mṛ° = mṛdu, ka° oder kaṭhi° = kaṭhina. Die Notation padma wird nie abgekürzt. Für die 7 Töne der Leiter treten im Kommentar der Reihe nach die Zahlen von 1—7 ein. Danach lautet der Kommentar z. B. zu V, 122:

1 · 2 do° śa° · 5 śa° dva°<sup>1)</sup> · 5 · 6 do° śa° · 5 · 6 ā° · 5 anu° · 5 śa° dva° 3 dru° · 2 dru° · 1 dru° padmaṃ · 1 · 2 do° śa° · 5 śa° · 4 do° śa° · 3 gha° · 2 gha° · 3 · 4 ā° do° · 3 śa° · 2 śa° 1 padmaṃ · 2 · 7 mṛ° vi° · 1 ā° · 6 mṛ° · 5 mṛ° pa° śa° dva° · 1 śa° · 2 · 3 ā° · 4 · 3 ā° gha° · 2 gha° · 3 ā° gha° · 2 gha° · 1 śa° · 2 · 7 mṛ° vi° · 1 ā° · 6 mṛ° · 5 mṛ° pa° śa° dva° · 1 śa° · 2 · 3 ā° · 4 · 3 ā° gha° · 2 gha° śa° · 1 śa° · 2 · 7 mṛ° vi° · 1 ā° · 6 mṛ° · 5 mṛ° pa° śa° dva° · 1 padmaṃ || 122 ||

So wertvoll, ja so unersetzlich ein solcher Kommentar ist, so liegt doch auf der Hand, dass dieser allein ebensowenig die Richtigkeit des Textes und der Notationen verbürgt als B und O allein. Wenn auch nicht in Abrede gestellt werden soll, dass in manchen Teilen O besser ist als B, so sind doch im Grossen und Ganzen B, O und C als gleichwertig für die Text-

<sup>1)</sup> Abkürzung für dvayam.

gestalt zu betrachten, und eine Entscheidung für Einen gegen die beiden Anderen oder umgekehrt kann nur von Fall zu Fall getroffen werden. Im Besonderen muss man sich stets die Möglichkeiten folgender Verwechslungen und Undeutlichkeiten vor Augen halten:

1. BO können, teils auf Grund äusserer Formähnlichkeit, teils als Folge der Nichtbeachtung der für die einzelnen Zeichen an und für sich als auch im Verhältnis zu den einzelnen Tönen charakteristischen Stellungen und Lagen verwechseln: kampa-dvaya mit sparśa, mṛdu mit kaṭhina, pīdā mit śama oder āhati, dolana mit vikarśa oder gamaka oder paratā. Hier war selbstverständlich C entscheidend, ebenso wie für die Länge der gharśana- und druti-Linie, die die Schreiber von B und O mit grösster Nachlässigkeit hinzugefügt haben.

2. C verwechselt: mṛ° (= mṛdu) mit mu° (= mudrā), dru° (= druti) mit dva° (= dvaya). ka° (= kaṭhina) ist bei ihm identisch mit ka (= kampa).<sup>1)</sup> In diesen Fällen war BO massgebend.

Neben der Hülfe, die sich so BOC wechselseitig zu liefern im Stande sind, bringt ein weiteres kritisches Hilfsmittel der Umstand, dass die 50 Kompositionen des Somanātha im Aryā-Metrum (12 + 17, 12 + 14 Moren) abgefasst sind. Ist die metrische Bearbeitung einer solchen Materie hier eigentlich nur eine äusserliche Spielerei, da es sich, mit Ausnahme der rāga-Namen, durchweg ja um nur kurze Silben, nämlich sari-gamapadhani, handelt, so bietet doch die so feststehende Silbenanzahl im Zusammenhang mit der in B und O, natürlich mit mehr oder minderer Genauigkeit, durchgeführten Bezeichnung der jeweiligen Cäsuren durch senkrechte Striche der Kritik ein dankenswertes Mittel, die Fälle feststellen und verbessern zu können, wo sich in der einen Handschrift gegen die andere zu viel oder zu wenig Töne zeigen.

<sup>1)</sup> Wichtig zu bemerken ist, dass ka° dva°, falls hierfür nicht ka° dru° zu lesen ist, nur = kampadvaya sein kann, ebenso wie ka° ka° nur kaṭhina + kampa bedeuten kann, da, in beiden Fällen, eine doppelte Notierung derselben Oktave sinnlos sein würde.

Des Weiteren liess ich, unter Beihülfe meines Freundes Paul Marc, eine photographische Aufnahme der Verse 37—166 der Handschrift B samt dem dazu gehörigen Kommentar anfertigen, die mir bei der Feststellung des Textes die wertvollsten Dienste geleistet hat und die ich Fachgenossen gern zur Verfügung stelle.<sup>1)</sup> Eine lithographierte Nachbildung der Verse 46—48 (im *vasanta-* und *hindola-rāga*) findet sich bei Jones, l. c. zu S. 87, ebenso bei David und Lussy, l. c. S. 8, welche nach der von Jones gefertigten Abschrift der Polierschen Handschrift hergestellt sein muss.

Der Text des Somanātha liess sich nun in verschiedener Weise anordnen. Am klarsten für den Aufbau der Komposition wäre wohl zweifellos die Anordnung nach den jedesmal durch das *padma* gekennzeichneten Schlüssen gewesen. Jede Reihe hätte dann mit einem *padma* abschliessen müssen. Dies verbot sich jedoch schon von selbst durch den Raum, den eine solche Anordnung beanspruchen würde. Ferner hätte man ausschliesslich die metrische Einteilung zu Grunde legen und nach je 4 Reihen einen neuen Vers beginnen können: Hierdurch würde jedoch, da die Namen der *rāgas* metrisch mitgezählt werden, die Übersicht über die einzelnen *rāgas* vollständig verloren gegangen sein. Ich werde den Text nach den *rāgas* anordnen, dabei aber zur Erleichterung der Übersicht in metrischer Beziehung die Cäsurstriche beibehalten. Eine Einsicht in den Aufbau der Komposition, die doch nur durch eingehende Beschäftigung mit dem Gegenstande gewonnen wird, wird hierdurch, wenn auch nicht erleichtert, so doch jedenfalls nicht verhindert.

Wie schon mehrfach bemerkt, besteht der Text des Somanātha in Kompositionen zu 50 *rāgas*, welche für die *viṇā* bestimmt sind. Schon hieraus folgt, dass diese Kompositionen für die Laute nicht Gesangsmelodien zu den Gedichten des Jayadeva sein können, welche dieser in seinem *Gītagovinda*

<sup>1)</sup> Eine lithographische Nachbildung von foll. 126<sup>b</sup>—128<sup>a</sup>, angefertigt nach dieser Photographie, siehe am Schluss dieser Abhandlung.



zu 24 prabandhas vereinigt hat. Dieser Punkt ist deshalb hier noch zu berühren, weil Jones in seiner erwähnten Abhandlung zwar nirgends die Behauptung aufstellt, dass die Kompositionen des Somanātha die Melodien zum Gitagovinda seien. Davon hat ihn sicherlich allein schon der Grund abgehalten, dass es von den 12 bezw. 15 rāgas,<sup>1)</sup> zu denen Jayadeva seine Gedichte verfasst hat, nur 5 bezw. 7 sind, die sich auch unter den 50 rāgas des Somanātha wiederfinden. Wohl aber äussert er die Vermutung — und hat diese Vermutung ja auch in Noten umgesetzt — dass dem nach dem vasantarāga komponierten Stücke des Somanātha (V, 46) die Worte des zu demselben rāga gedichteten 3. prabandha des Jayadeva untergelegt werden könnten und von dem Musiker auch untergelegt würden.<sup>2)</sup> Dies ergäbe ein Vergleich Beider. Abgesehen davon, dass man sich doch vergebens fragen müsste, wie Somanātha dazu gekommen wäre, unter 50 rāgas gerade einem einzigen derselben Worte eines der 24, sonst in gar keiner Beziehung zu ihm stehenden prabandhas des Jayadeva unterzulegen, so ergibt ein Vergleich jenes Stückes mit diesem

---

<sup>1)</sup> Die Anzahl der rāgas bei Jayadeva schwankt, da die Angaben, nach welchen rāgas die einzelnen prabandhas vorzutragen seien, teilweise auseinandergehen. Die von Lassen für seine Ausgabe des Gitagovinda (Bonn 1836) benutzten Handschriften (siehe daselbst S. 68) und die verschiedenen Ausgaben (Calcutta 1808, besonders fol. 35<sup>a</sup>; mit der Padadyotinī des Nārāyaṇa, Bombay 1884; mit der Rasikapriyā des Kumbhakarnarāja und der Rasamañjarī des Śankaramiśra, Bombay 1899; mit der Bālabodhinī des Caitanyadāsa Calcutta s. a.) stimmen nur in 14 prabandhas mit einander überein. Und zwar geben sie übereinstimmend an für: 2, 5, 7, 15: gurjarī; 3, 14, 20: vasanta; 4, 24: rāmakarī; 8: karnāṭa; 12: guṇakarī bezw. goṇḍakarī; 17: bhairava bezw. bhairavī; 22: varāḍī; 23: vibhāsa. Für die übrigen 10 prabandhas wechseln die Angaben. Und zwar für: 1, 6, 13: mālava mit mālavagaṇḍa; 9, 16: deśakhya (so richtig) mit deśavarāḍī; 10, 21: varāḍī mit deśavarāḍī; 11: kedāra mit gurjarī; 18: gurjarī mit rāmakarī und mit paṭamañjarī; 19: deśavarāḍī mit asāvarī (so richtig, statt des verschriebenen oder verlesenen asāturī der Hs. A bei Lassen).

<sup>2)</sup> Siehe auch R. Pischel, Die Hofdichter des Lakṣmaṇasena S. 22 (39. Band der Abh. K. Ges. d. W. Göttingen 1893).

prabandha aber in Wirklichkeit folgendes: Der erste Vers des 3. prabandha, um den es sich bei Jones zunächst handelt, enthält zweimal 28 Moren zu je 22 Silben, dazu als Refrain 44 Moren mit 36 Silben, im Ganzen also 110 Moren mit 80 Silben. Das in Frage kommende Stück des Somanātha enthält nun 76 Töne. Um die Zahl der Silben in Übereinstimmung mit der Zahl der Töne zu bringen, fügt Jones einfach 4 Töne hinzu. Jetzt kann der 1. Vers im *vasanta-rāga*, wie er meint, nach dem Stück des Somanātha im *vasanta-rāga* gesungen werden. Aber Jayadeva hat seinen 14. und 20. prabandha ebenfalls im *vasanta-rāga* vorgetragen wissen wollen. Der 1. Vers des 14. prabandha enthält in 58 Moren 49 Silben, der 1. Vers des 20. prabandha in 76 Moren 61 Silben. Wie viel Töne hätte Jones da auslassen oder wie viel Silben gar hätte er hinzusetzen müssen, um hier Text und Melodie in Übereinstimmung zu bringen! Zu solch willkürlichen ‚Verbesserungen‘ der Melodie, wie in unserem Fall, wäre Jones aber wohl schwerlich gekommen, wenn er mehr Material zur Verfügung gehabt hätte, aus dem er hätte ersehen können, dass die Anzahl der Silben mit der der Töne sich nicht nur nicht zu decken braucht, sondern sich auch nur in seltenen Fällen wirklich deckt.<sup>1)</sup> Abgesehen aber selbst hiervon ist ein Vergleich, wie der von Jones unternommene, hier überhaupt und unter allen Umständen ausgeschlossen: Das eine sind Kompositionen, für die Laute bestimmt, und gehören zur Klasse der *vādyā-prabandhas*, das andere sind Dichtungen, für den Gesang bestimmt, und gehören zu der Gattung der *gīta-prabandhas*. Beide haben ganz und gar nichts mit einander zu tun. Wenn aber Jones schliesslich meint, ebenso wie für den *vasanta-rāga* seien auch für den von Somanātha ebenfalls komponierten *hindola-rāga* (V, 47—8) „die entsprechenden Worte bei Jayadeva mit Leichtigkeit zu finden“, so wird diese Behauptung schon allein dadurch gegenstandslos, dass Jayadeva den *hindola-rāga* überhaupt nicht angewendet hat.

1) Ebenso willkürlich ist die Annahme, dass sich die metrisch langen Silben mit den musikalisch langen Tönen unter allen Umständen zu decken haben.

Mit der Zurückweisung dieser Vermutungen von Jones soll aber nun keineswegs die Möglichkeit in Abrede gestellt werden, dass, wie uns der Zufall bei Somanātha eine Anzahl von für die Laute bestimmten Kompositionen erhalten hat, der Zufall uns nicht auch gelegentlich Melodien in die Hand spielen könnte, nach denen die Gedichte des Jayadeva auch einmal gesungen worden wären. In solchen Melodien hätten wir dann ein Beispiel, zufällig vor vielen anderen, ebenso berechtigten Möglichkeiten ans Licht gekommen, zu erblicken. Aber, wie Jones, „die“ Melodien<sup>1)</sup> zu suchen oder gar zu glauben, „die“ Melodien gefunden zu haben, bedeutet eine Verkennung dessen, was die indische Musikpraxis leistete und zu leisten hatte. Jayadeva war ein Dichter und wahrscheinlich ein Kenner der Musiktheorie, aber kein ausübender Künstler. Darüber schweigt sowohl sein Werk selbst als auch die Tradition, die sich ja sonst ausführlich genug mit seiner Person und jedem einzelnen seiner Vorzüge beschäftigt.<sup>2)</sup> Er dichtete seine *prabandhas*<sup>3)</sup> und bestimmte für einen jeden derselben, je nach dem darin vorherrschenden *rasa* und je in Übereinstimmung mit der Situation, den dazu gehörigen *rāga* und in Entsprechung mit diesem den *tāla*. Damit war seine Aufgabe erfüllt. Den Musikern blieb dann zugleich mit dem Vortrag auch die Komposition seiner Gedichte überlassen. Beides mag, wenn auch durch den jedesmal vorgeschriebenen *rāga* gewisse Grenzen

---

1) Jones, l. c. S. 84: „the original music“.

2) Pischel, l. c. S. 19. 23.

3) Nach einem Original in irgend einer Volkssprache, wie Pischel, l. c. S. 22, wohl mit Recht meint. Darauf weisen auch die teilweise dialektisch gefärbten *rāga*-Namen hin. In Bezug auf die Strophenanzahl des 1., 2. und 10. *prabandha* sei hier zugleich darauf aufmerksam gemacht, dass sich im *Adi Granth*, der ja auch ein von Jayadeva verfasstes Gedicht enthält (E. Trumpp, Die ältesten Hinduī-Gedichte, Sitzungsber. der K. B. Akad. d. Wiss. 1879, S. 8), zahlreiche, *aṣṭapadī* genannte *prabandhas* finden, die durchaus nicht notwendig gerade 8 Strophen zu enthalten brauchen, sondern deren ebenso oft weniger als mehr aufweisen. Siehe *The Adi Granth translated by E. Trumpp*, London 1877, S. 74, Anm. 3, S. 75 ff., Einl. S. 132.

einzuhalten waren, doch je nach der Individualität des Künstlers verschieden genug ausgefallen sein.<sup>1)</sup> Indien kennt, was schon oben auch nur angedeutet werden konnte, in gewisser Hinsicht eben nur schaffende, produktive Künstler und nicht das, was wir in unserem Sinne reproduzierende Künstler nennen. Und so erregt es nur das aufrichtigste Bedauern über so viel vergeblich aufgewandte Mühe, wenn wir Jones selbst erzählen hören,<sup>2)</sup> wie er auf der Suche nach der Originalmusik zum Gītagovinda von den klugen Brahmanen, die es doch eigentlich besser wussten oder jedenfalls besser hätten wissen können, im Süden zu den Brahmanen im Westen, von diesen zu den Brahmanen von Nepāl und Kaśmīr, von diesen wieder zu den Brahmanen im Süden als zu der angeblich einzig möglichen Quelle der Erkenntnis gewiesen wird, und ihn, den verdienstvollen Forscher, so auf der Jagd nach etwas sehen, was es nie gegeben hat und der Natur der Sache nach nicht geben kann.

---

<sup>1)</sup> Deutlich genug spricht in dieser Hinsicht die Bemerkung Somanāthas (V, 40, 103) zu uns: *santy aparāṇi (anyāṇi) rūpāṇi!*

<sup>2)</sup> Jones, l. c. S. 84.

---



