

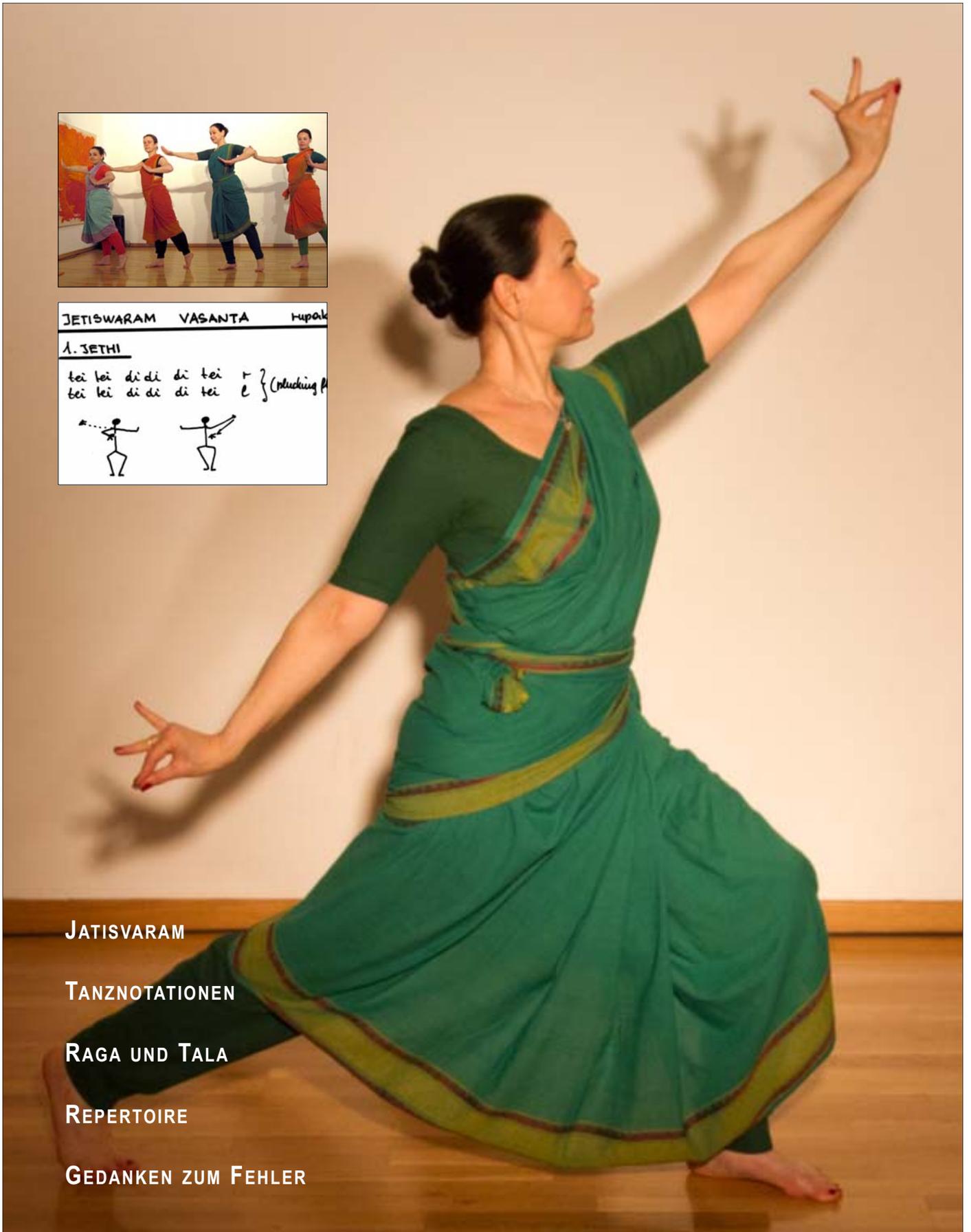


JETISWARAM    VASANTA    Rupak

---

1. JETHI

tei lei di di di tei    r } (rucking p  
tei lei di di di tei    e }



JATISVARAM

TANZNOTATIONEN

RAGA UND TALA

REPERTOIRE

GEDANKEN ZUM FEHLER



- 1 **JATISVARAM**  
Radha Anjali
- 2 **TANZNOTATION JATISVARAM VASANTA**
- 4 **RAGA UND TALA**  
Radha Anjali
- 7 **MAY ADAVU**
- 8 **TANZNOTATION JATISVARAM SARASWATI**
- 11 **GEDANKEN ZUM FEHLER**  
Radha Anjali
- 12 **DER GRUSS**

## EDITORIAL

Mit der Natya Mandir News Nr. 53 setzten wir die Reihe der Sutras fort und behandeln hier den zweiten Tanz des klassischen Bharatanatyam Repertoires. Nach dem ersten Tanz Alarippu, der dem „Aufblühen“ des tänzerischen Körpers gleichkommt und der zu den gesprochenen Trommelsilben getanzt wird, führt ein Jatisvaram, wie der Name schon sagt, die Melodie ein. So wie der Tanzunterricht sich langsam aufbaut und die einzelnen Adavus, Tanzschritte und Bewegungen immer komplexer werden, so entfalten sich auch die Tänze des klassischen Repertoires, welches auf das Tanjore Quartett zurückgeht. Das „Tanjore Quartett“ waren vier Brüder, die am Hof des Maratha Königs Serfoji II. wirkten und danach auch in Travancore bei Maharaja Svati Tirunal Anfang des 19. Jahrhunderts tätig waren. Sie haben das heute übliche klassische Bharatanatyam „Alarippu bis Tillana“ Repertoire geschaffen.

Wenn auch viele andere Tänze und Choreografien, wie z.B. thematische Aufführungen heute auf den Bühnen Einzug gehalten haben, so geht doch nichts über eine fundierte Ausbildung und Kenntnis eines klassischen Repertoires hinaus. Hier lernt der/die TanzschülerIn die Struktur des Tanzes und baut zugleich die eigene körperliche Kondition auf. Auch das Interesse an Bharatanatyam-Musik- und Tanzgeschichte soll hier geweckt werden. Spätestens beim Erlernen eines Jatisvarams wird man mit Jatis, Koravais, Svaras, Raga und Tala konfrontiert.

Kurze Erklärungen sowie Fotos zur Unterstützung der Erinnerung sollen beim Erlernen und Üben des Jatisvarams helfen!

Viel Spass dabei  
wünscht

*Radha Anjali*

## Impressum

**Natya Mandir News - Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich.** 2013/14 Ausgabe Nr. 53. ISSN-Nr.: 1021-2647.

### Medieninhaber und Herausgeber:

Natya Mandir Verein zur Förderung und Verbreitung der indischen Tanzkunst. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nur mit vorheriger Zustimmung des Herausgebers und mit Quellenangabe gestattet. Namentlich gezeichnete Beiträge müssen nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wiedergeben.

### Redaktion und Verwaltung:

1010 Wien, Börseplatz 3, Tel.  
e-mail: radha\_anjali@hotmail.com.

**Chefredakteurin:** Radha Anjali.

**Redaktionelle Mitarbeit:** Eva Srinidhi Schober.

**Grafik:** Eva Srinidhi Schober.

**Texte in dieser Ausgabe von:** Radha Anjali.

**Fotonachweis:** Radha Anjali, Jahan Saber Zaimian, Eva Schober, Archiv Natya Mandir. Titelfoto: Jahan Saber Zaimian.

**Preis:** Einzelheft: Euro 2,-. Doppelnummer: Euro 4,- (für Vereinsmitglieder kostenlos). Erscheint dreimal jährlich.  
[www.natyamandir.at](http://www.natyamandir.at)

## Bharata Natyam SAADHANA (Saadhana = zum Ziel führend, Durchführung)

Die CD-Serie Saadhana dient als Ergänzung zum praktischen Tanz-Unterricht und zur Inspiration für das regelmäßige Üben.



Sprache, Tattukari und Nattuvangam: Radha Anjali & Rani Candratara  
Technik und Gestaltung: Austrophon GesmbH, <http://www.mmx.at>  
© Natya Mandir 2006

# Jatisvaram

Im Jatisvaram kommt die Vielfältigkeit der Tanzschritte, der sogenannten Adavus, zum Ausdruck. Die Adavus bilden die Grundlage des abstrakten Tanzes, Nrta, genannt. Sie bestehen aus rhythmischen Schritten, verbunden mit Bewegungen der Arme, Hände, des Kopfes und harmonischer Biegung des Körpers. Die Musik besteht aus dem Singen der Notenskala in einem bestimmten Melodiemodus, Raga, genannt; den Rhythmus, den Tala, gibt die Trommel an.

## Radha Anjali

*Jatisvaram* ist das zweite Tanzstück im traditionellen Bharatanatyam Repertoire. Es besteht aus dem reinen Tanz *nrta*, der aus Kombinationen von *adavu*, rhythmisch abstrakten Bewegungsmustern besteht und mit der Melodie, der Abfolge von Tönen (*svara*) eines Raga verbunden ist.

Die Komposition eines Jatisvaram hat drei Teile: *Pallavi*, *Anupallavi* und *Caranam*. *Pallavi* ist eine Art von Refrain, der am Anfang und am Ende der Komposition gesungen wird sowie zwischen den einzelnen Teilen. *Anupallavi* ist der zweite Teil der Komposition und *Carana* (Fuß) der Schlussteil.

Ein Jatisvaram beginnt mit einem rezierten *Jati* (gesprochene Trommelsilben für die Ausführung der Adavukombination) und hat im Folgenden meistens fünf bis sechs *Koravais* (Verbindung von rhythmischen Mustern) die im Svaramodus gesungen werden. Typisch sind die sogenannten *Mayadavus*, welche die einzelnen Korvais verbinden. Ein Jatisvaram hat niemals Textzeilen, es ist immer ein abstrakter Tanz. Die Tanzform des Jatisvaram kommt auch im Mohini Attam Tanzstil aus Kerala sowie im Kuchipudi Tanzstil aus Andhra Pradesh vor.



*Jatisvaram*, *Svarajati* und *Cittasvara* Begriffe aus der klassischen südindischen, karnatischen Musik, sind ähnlich klingende Wörter, deshalb hier die Erklärung zur Unterscheidung:

Ein Jatisvaram hat niemals Textzeilen, es ist immer ein abstrakter Tanz. Der Unterschied zum Svarajati besteht darin, dass ein Svarajati auch Textzeilen, sogenannte *Sahityas* hat und früher ausschliesslich eine Komposition der konzertanten Musik war. Heute jedoch gibt es auch Svarajatis, die tänzerisch interpretiert werden. Zum

Beispiel Svarajati Sambasiva, eine Komposition und Dichtung in Telugu von Chinna Dasa im Raga Khamas und Tala Adi. Adyar K. Lakshman machte dazu die Tanzchoreografie.

Die Bezeichnung Cittasvara besagt eine komponierte Serie von Noten als Svaras gesungen zwischen dem Anupallavi und dem wiederkehrenden *Pallavi* (Hauptthema oder Refrain). Wie es etwa im Tanz Varnam vorkommt.

(1)

JETISWARAM VASANTA rupaka tala : 6

1. JETHI

tei lei di di di tei } (plucking flowers)  
 tei lei di di di tei }



tei tei di di tei } Mukhaya Adavu  
 R L over the head  
 tei tei lei di di tei  
 L R  
 tei lei lei di di tei  
 R L R

1	2	2	1	2	3
SA j; j;	SANI	DAMA	GA j;	RI NI	
SA j; j;	NISA	GA j;	MADA	NI DA	

(1. 2. and 1st. half of 3. Korvai)

Enter: leave 1. line and come 12 steps into front

MAYADAVU

Walk: stamp r



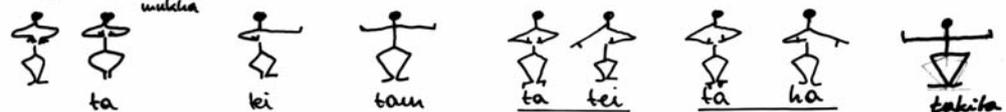
normal walk forward 2, 3 x

(2)

1. KORAVAI

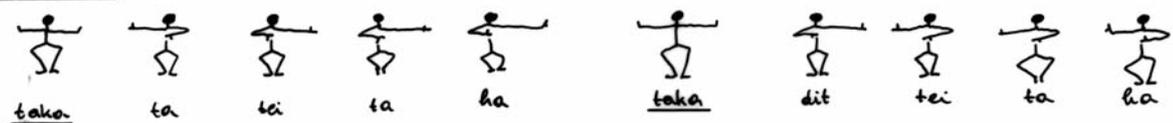
naharavabe stamp r  
taka dikini

from alapadma to kadhaka mukha



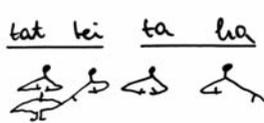
tei tei di di tei } 3x (mukhaya - parallel) walk back straight  
 R L L R R L  
 L R L R L R

2. KORAVAI



\* walk wide one step; than beginning of 5. Adavu of tei um ta ha Serie:

(5th) tei um ta ta } R, L  
 tei lei di di tei }



taka dikini } 3x mukhaya - over the head  
 (short) kurz }  
 tei di di tei }  
 tei di di tei }  
 (walk back straight)

3. KORAVAI

takadimi takita takadimi takita } R,L  
 takadimi slump takita slump takadimi takita  
 jump flat ta kita ta kita

then the music jumps :

bei ha bei li <sub>R</sub> <sub>L</sub> bei ha bei li takadimi <sub>L</sub> bei ha bei li bei ha bei li <sup>takadimi</sup> <sub>L</sub> (guddidi mettu)

lei fpa lei fpa lei fi (walle side pakaha hands) R,L

lei lei di di lei 3X: R,L,R mukhaya - over the head

⊗ walk (like after the 1. Jaldi)

4. KORAVAI

bei ta ta ha ta ha ta ha takita  
 ta lei ta ha bei lei tam } R,L and again R,L fast tempo (2. speed)

4. KORAVAI FACTSETUP

tei um ta ta } (5. Adani)   
 tei um ta   
 tei tei di di tei (um sideways) } R,L  
 jump L R  
 tei lei tam  
 lei lei di di lei (mukhaya parallel) } 3X: R,L,R

5. KORAVAI

takadimi bei ha bei li tei ha bei li } guddidi mettu  
 tei ha bei li tei ha bei li

takadimi ta lei ta ha tei e   
 dit lei ta ha bei l   
 ta lei ta ha tei R cross   
 dit lei ta ha tei L cross

ta lei ta ha (takita) dhalapatom (jump forward)  
 lei di di lei 3x mukhaya over the head

1, 2, 3, 4, 5, 6 } 4X

takita takita R,L

takita - natyarambe  
 tei tei tei di di di tei R  
 lei lei lei di di di lei L  
 tei lei tei di di di → ⊗ walk

End

# Raga und Tala

## Gedanken und Fakten über die klassische indische Musik

Radha Anjali

**Es gibt eine Vielzahl überlieferter Ragas, die oft einer bestimmten Tageszeit oder Situation zugeordnet sind und mit der emotionalen Situation des jeweiligen Zeitpunkts übereinstimmen.**

Die indische Musik hat sich aus zwei Quellen entwickelt:

a) aus der Tradition des Volksliedes, Lieder, die zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten zur Begleitung der Arbeit gesungen werden und

b) aus der religiösen Musik, den rezitativen Gesängen der vedischen Hymnen.

Es haben sich auch regional zwei große Musiksysteme entwickelt: Das südliche–Karnatische Musiksystem und das nördliche–Hindusthani Musiksystem.

Die Anfänge der Musik verlieren sich in der Vorgeschichte und gehen sicher bis ins 6. Jahrtausend vor Christus zurück. Laut altindischen mythologischen und historischen Werken, den Puranas, war es Gott Shiva selbst, der den Menschen Musik und Tanz lehrte. Shiva schuf die Welt, indem er tanzend durch den Kosmos wirbelte, daher kommt Musik jedem indischen Musiker einer religiösen Erfahrung gleich.

Eine schwere Prüfung für den Fortbestand der indischen Musikkultur war der Einfall der Mongolen und Perser nach Nordindien zu Beginn des 12. Jh. Die indische Musik konnte sich jedoch trotz des Widerstandes diverser Kaiser am Hofe in Delhi dank ihrer starken Ausdruckskraft durchsetzen. Im Laufe der Zeit interessierten sich immer mehr Eroberer für diese Musikkunst, und es ist daher nicht verwunderlich, dass es der persische Musiker Amir Khusru gewesen sein soll, der die Sitar am Hofe des Sultans Alaud din Khilji (1295-1315) erfunden hat.

In Indien kennt man über 72 verschiedene Modi, in der europäischen Musik sind es nur zwei, nämlich Dur und Moll, abgesehen von den Kirchentönen. In der indischen Musik gibt es keine bestimmte vorgeschriebene Tonhöhe des zu spielenden Grundtons, wie z.B. bei der klassischen europäischen Musik der Kammerton „a“. Der indische Musiker, speziell der Sitarspieler, stimmt sein Instrument auf seinen eigenen inneren Grundton ein. Indische Musik ist in den meisten Fällen solistische Musik, d.h. der Musiker spricht durch sein Instrument, er versucht, den bestimmten Gefühlsgehalt, z.B. einen Raga zu entwickeln und ihn dann dem Zuhörer zu vermitteln. So steht der indische Musiker jedes Mal vor der großen musikalischen Aufgabe, die Sprache der Töne bei jeder Aufführung neu zum Leben zu erwecken. Die Entwicklung der Tonleiter, obwohl sie

über viele Jahrhunderte verlief, kann man kurz zusammenfassend umreißen: zu frühesten Zeiten waren es drei, dann fünf, und heutzutage sind es sieben Noten. Mit den erhöhten bzw. erniedrigten fünf Noten der sieben Hauptnoten wuchs das musikalische Spektrum auf zwölf leicht zu unterscheidende Noten an.

Allerdings wurde die ganze Spannweite dieser zwölf Töne nochmals in 22 Mikrintervalle bzw. Tonschritte eingeteilt. Ein Mikrintervall, genannt shruti, ist weniger als ein Halbtonschritt in unserem musikalischen Sinn. Jeder dieser shruti hat einen unverwechselbaren, eigenständigen, genau umrissenen Ausdruckswert. Man kann sich jetzt gut vorstellen, welche überzeugende ästhetische und gefühlvolle Variationsmöglichkeit die indische Musik zu bieten hat. Aber sie fordert auch vom Zuhörer ein feines Ohr und bewusstes Hören.

Der Raga ist eine melodische Grundstruktur der klassischen indischen Musik. Er schreibt vor, welche Töne zu einem Musikstück passen. Ferner gibt der Raga bestimmte melodische und ornamentale Elemente, sowie für einige Töne geltende Spielvorschriften an. Der Raga enthält zwei Haupttöne, auf denen die Melodiefiguren beginnen und enden, und die den Ausdrucksgehalt des Raga bestimmen. Es gibt eine Vielzahl überlieferter Ragas, die oft einer bestimmten Tageszeit oder Situation zugeordnet sind und mit der emotionalen Situation des jeweiligen Zeitpunkts übereinstimmen.

Die Tonleitern der westlichen Musik benutzen maximal 12 Töne pro Oktave. Die indische Musik orientiert sich dagegen an den Shrutis (Mikrotönen), die eine Oktave in 22 Schritte unterteilen. Pro verwendeter Skala (Tonleiter) gibt es 7 Haupttöne, sogenannte Svaras:

Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, und Sa

Das „Sa“ hat die Rolle des Grundtons und die Svaras beziehen sich stets auf das „Sa“. Die Svaras entsprechen im Wesentlichen den Solmisationssilben der westlichen Musik: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La und Ti.

Allerdings ist eine genaue eins-zu-eins-Zuordnung nicht möglich, da die Tonhöhe zum einen vom verwendeten Raga abhängt, zum anderen von dem Umstand, dass jeder Musiker sein eigenes „Sa“ hat.

Manchmal wird das C der westlichen Musik als „Sa“ verwendet, es kann jedoch auch höher oder tiefer sein. Beim Zusammenspiel mehrerer Musiker werden alle Instrumente auf den Grundton des dominierenden Musikers gestimmt.

Zum besseren Verständnis und der Einfachheit halber kann man jedoch folgende „Umrechnung“ der europäischen Notation mit den indischen Tonsilben zugrunde legen:

C = Sa, Des = Ri, D = Ri, Es = Ga, E = Ga, F = Ma, Fis = Ma, G = Pa, As = Dha, A = Dha, Bb = Ni, H = Ni, C = Sa´

In der Praxis ist es so, dass der Musiker für ein Konzert 2-3 Ragas (je nach Tages- und Jahreszeit) auswählt. Diese beruhen auf traditionell festgelegten auf- und absteigenden Tonfolgen. D.h., ein Raga ist eine Gruppe von Tönen, die einer besonderen Stimmung entspricht und in welchem der Musiker unter Beachtung fester Normen ein Thema entwickelt, im Allgemeinen in improvisierter Form.

Diese Ragas sind im klassischen Sinne an verschiedene Tageszeiten gebunden, zu denen sie aufgeführt werden dürfen. Von dieser Bedingung kommt man allerdings immer mehr ab.

Nach alten Sanskrit-Schriften gibt es über 16.000 verschiedene Ragas. Die heutigen Musiker kennen davon etwa noch 300, gespielt werden ca. 100.

Wie der Raga das fundamentale Element der Melodie ist, so ist Tala das essentielle Element des Rhythmus. Tala ist ein geordneter, rhythmischer Zyklus, der aus verschiedenen Zeittakten bestehen kann. Keine andere Musikkultur unserer Erde hat ein so ausgeklügeltes und mit allen Raffinessen ausgestattetes Rhythmussystem. Alle rhythmischen Einzelemente sind konzipiert und lassen sich in einem äußerst detaillierten System notieren.

Jede Art, eine Trommel zu schlagen, sei es mit einem Finger oder zwei, mit der flachen Hand auf den Rand oder in die Mitte oder dergleichen mehr, wird durch eine Silbe dargestellt. Dadurch kann der Musiker sehr komplizierte Variationen auswendig lernen und sie, sogar ohne zu spielen, durcharbeiten.

Die Ausführung wird improvisiert: man verwendet, genau wie beim Melodiespiel, oft sehr schwierige und kunstvolle rhythmische Figuren, die über den gegebenen rhythmischen Zyklus gespielt werden. Die Zahlenverhältnisse, die beim Rhythmus die Zeiteinteilung festlegen, entsprechen denen, welche die Intervalle von Tönen festlegen. Daraus ist ersichtlich, dass die rhythmische



Ästhetik und die emotionale Wirkung der einzelnen Rhythmen ebenso tief und nachhaltig sind wie die der Modi.

Wie sich die Landschaften und die Sprachen des indischen Subkontinents von Norden nach Süden verändern, so unterscheidet sich inzwischen auch die Musik der einzelnen Regionen. Noch bis ungefähr zum 13. Jahrhundert bestand zu mindestens in der Musiktheorie kein Unterschied zwischen der nordindischen und der südindischen Musik. Das heißt, die musikalischen Grundlagen wie Einstimmigkeit (die Entwicklung der Melodie nach den Regeln des Raga) und die zyklische Auffassung des Rhythmus (Tala) waren die gleichen. Im Laufe der Zeit jedoch verstärkte sich im Norden der Einfluss der persischen Musik, die von islamischen Eroberern mitgebracht wurde, während im Süden die alte Musiktheorie und Musikpraxis in eigenständiger Form weitergeführt wurde.

### Musik für Bharatanatyam Tanz

Tradition und Kontinuität lebt in der südindischen Musik weiter. Sie geht auf heilige Schriften wie die Veden und Upanishaden sowie auf anonyme Weise (Rishis) und mittelalterliche Mystiker wie die Nayanmars, Alvars, Jayadeva, Tiruvalluvar, Kabir, Mira Bai, Purandara Dasa und ganz besonders Tyagaraja zurück. Trotz vorherrschender sprachlicher, sozialer, kultureller und konfessioneller Barrieren lebten und verkündeten sie die Einsicht, dass gute Musik der Schlüssel zur Selbstfindung sei und damit die Erlösung des Individuums von seinen inneren und äußeren Konflikten bringt. Darum darf niemand von der Ausübung dieser Kunstgattung ausgeschlossen werden.

Vermutlich im 15. Jahrhundert kam, basierend auf Karnataka, dem alten südindischen Reich, die Bezeichnung Karnatische Musik (*Karnataka Sangita*) für die südindische Musik auf.

**Wie der Raga das fundamentale Element der Melodie ist, so ist Tala das essentielle Element des Rhythmus.**

Die Geschichte der südindischen Musik lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Vedische Hymnen, Buddhismus, Jainismus, mittelalterlicher Mystizismus und selbst Einflüsse europäischer Kultur gehören zum Erbgut dieser Tradition.

Aus religiösen Quellen schöpfend hat sich ca. seit dem 15. Jahrhundert an den Höfen und in den Tempeln des Südens die Karnatische Musik herausgebildet, die mit dem Schaffen von vornehmlich drei Dichter-Komponisten eng verknüpft ist: Shyama Shastri, Muthuswami Dikshitar und vor allem Tyagaraja. (1767-1847). Besonders letzterer hat sein Leben und Werk der Verwirklichung der Idee gewidmet, dass die südindische Musik trotz ihrer Vielfalt und stetigen Veränderungen auf einen wichtigen, gemeinsamen Nenner zurückzuführen ist, und zwar die Philosophie des beglückenden Klanges (Nada). Eine Kombination von bewusster Beschäftigung und intuitiver Erschließung der Musik soll einen inneren Weg (Marga) zum wahren Selbst erschließen. Das Ausüben und bewusste Hören von Musik beinhaltet zugleich Meditation (Dhayana) und ausgeglichenen Lebenswandel (Yoga). Die Lieder dieser historischen Persönlichkeiten sind der Schatz, von dem die heutige Musik lebt. Tyagaraja's Todestag wird noch immer nahe Thanjavur von den bedeutendsten Musikern Südindiens jährlich mit Konzerten gedacht.

Der Süden Indiens unterscheidet Musik für drinnen und für draußen, Musik für wenige und für viele Zuhörer. Bei Hochzeiten und Festen erklingen Nagaswaram (eine lange Oboe) und die dazugehörige Trommel Taval. Musik für drinnen sind Gesang und Instrumente wie Violine, Flöte, Vina und die rhythmische Begleitung durch Mrdangam und Ghatam.

Die für den Süden charakteristische Kompositionsform (Kirtana oder Kṛiti) ist dreiteilig: Pallavi (Knospe), Anupallavi (Aufgehen der Knospe) und Charanam (Wurzel). Zwischen den einzelnen Strophen und Teilen einer Komposition können kurze, überleitende Improvisationen der Perkussionsinstrumente Mrdangam und Ghatam eingefügt werden. An ein großes Stück werden gerne Improvisationen über das Thema des Pallavi angefügt, die im Wechselspiel mit den Trommeln eine Vielfalt rhythmischer Eindrücke darbieten. Im Gegensatz zur nordindischen Musik zieht das Tempo eines südindischen Stücks selten an. Gewöhnlich schließt ein südindisches Konzert mit einem Mangalam, einem musikalischen Segenswunsch.

Quellen:

[www.india-instruments.de](http://www.india-instruments.de)

<http://www.sampurna.mimemo.net>

## Sarasvatī



Sarasvatī (Sanskrit „die Fließende“ ist die Göttin der Weisheit und Gelehrsamkeit. Sie hat sich aus der vedischen Sprachgöttin Vac (die Rede) entwickelt. Sarasvatī gilt als weibliche Kraft (Shakti) des Gottes Brahma. Als Vac verkörpert sie das personifizierte Wort, die perfekte Rede. Weitere Beinamen sind Mahavidya („die große Weisheit“), Brahmani („Frau des Brahma“) und Jagaddhatri („Herrin der Welt“). Sarasvatī ist die Göttin des Lernens, der Sprache, der Wissenschaften, der Künste, der Dichtung, der Literatur, der Schrift, der Weisheit, des Tanzes, des Gesanges und der Musik. Sie gilt als „Mutter der Veden“, Erfinderin des Sanskrit-Alphabets und der Devanagari-Schrift. Sie wird besonders von Schulkindern, Studenten, Philosophen und Intellektuellen verehrt. In einem wichtigen Buch der Verehrer der Göttin, dem Devi Mahatmyam, bildet sie als achttarmige Maha Sarasvatī (große Sarasvatī) zusammen mit Maha Kali sowie Maha Lakshmi eine der weiblichen Trimurti. Shakti in ihrer Form als Durga wird während des Navaratri (neun Nächte und zehn Tage September/Oktober) verehrt. Die 9 Formen der Shakti werden bei diesem Festival verehrt welches am 10. Tag mit „Dasara“ oder Vijayadashami endet. 20 Tage danach ist das Divali Fest.

# May Adavu (Jatisvaram vasanta)

siehe auch Seite 2 Abb. 1



taka

1



dimi

2



taka

3



dimi

4



dimi

5



taka

6



7



dimi

8

1-8 links wiederholen



takita

9



10 ta



11



12 kita

12

9-12 links, rechts, links wiederholen

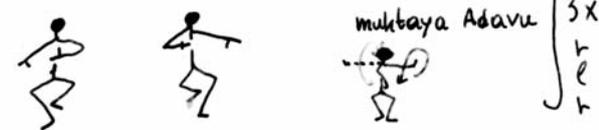
**SARASWATI JETISWARAM**

**1. JETHI**

ta tei ba ha bei r, l,  
  
 r e r e

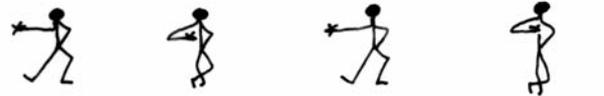
tei ha bei hi tei ha tei hi  
  
 1. Schritt zur Seite  
 nach links

takita takita  
  
 r e r e

tei tei tei di di tei } 3x  
 muktaya Adavu  
  
 r e r

**1. KORAVAI**

ta tei tam dit tei tam  


takita takita takita takita  


tam grudu ba ta dinda  
  
 2 Schritte rechts  
 alapadma

kleiner flacher Sprung vor  
 Hände: kathakamukha → alapadma

tei tei tei di di tei } 3x  
 muktaya Adavu (parallel)  
  
 Notyaranbe

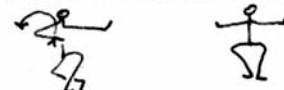
**2. KORAVAI**

tei tei tei ein Schritt vor (rechter Fuß zuerst)  
  
 kathakamukha Hände  
 r shoulder l shoulder

ta tei tei tat dit tei tei tat ta tei tei tat  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 12 Schritte im Kreis  
 Hände: alapadma  


dann wiederholen aber alles links beginnen.

tei um ba ta (Beginn des 5. Adavu der 1. Serie mit rechtem Fuß zuerst)  


tei tei di di tei (links Pataka, rechts alapadma → Pataka)  


tei um ba ta (Beginn 5-Adavu, aber jetzt mit linkem Fuß zuerst)

di di tei (Hände: shikara rechte Hand macht Bogen um rechte Schulter)  
  
 rechtes Fuß: di di tei

tei tei tei di di tei — muktaya adavu r (overhead)

di di tei jetzt linke Hand Bogen über linke Schulter mit shikara  
 linke Fuß di di tei

tei tei tei di di tei muktaya l

di di tei rechts shikara  
 tei tei tei di di tei muktaya r

**3. KORAVAI**

taka      tahita      taka      takita } rechts (1. Tempo)  
 und dann  
 links

nach vorne: (2. Tempo)  
taka      takita      taka      takita } rechts  
 dann  
 links

Amme  
 drehen  
 spring      stampf rechts

taka      tahita      taha      tahita } Hände: r, l kakkaha-  
 mukka  
 r → alapadma öffnen  
 dann l → alapadma

r stampf      r Fuß auf Vase  
 und stecken!  
 l stampfen

taha      tahita      taha      tahita

kakkaha-  
 mukha  
 r stampf  
 zur linken hand  
 nach hinten schauen

profil:  
 stampf l

**4 x takita (3. Tempo)**

taka      diini      kakkaha-mukka  
 und zurück  
 spring vor flach  
 alapadma hande

ta fei ta ha dit fei ta ha } rechts  
 und  
 links

(1. Adav da 2. Serie)  
 dann mit  
 tipatoka  
 r, l.  
 nach vorne  
 zuerst mit  
 rechten Fuß  
 linke hand oben  
 kakkahamukka

fei ha fei hi (gudichi mettu)  
 nach vorne 1x

fei      fei      tam      fei di di fei

von alapadma  
 → kakkahamukka  
 spring

l pataka  
 muktaya - parallel

**4. KORAVAI**

taka diini      fei ha fei ha      fei hi fei hi (walking adavu) } rechts  
 und  
 dann  
 links

taka diini      fei ha fei hi      fei ha fei hi } r, l

takita      fei      fei      tam } r, l

r schulter

takita      fei      fei      tam } r, l

↓ shoulder

fei      fei      fei      dit      dit      fei

muktaya adavu  
 over-the head

tahita      tahita } r, l

kakkaha-  
 mukha  
 alapadma  
 dala

muktaya (over head)  
di di fei → r Fuß } r, l, r  
fei di di fei → l Fuß

**5. KORAVAI**

fei      fei      ha      fei      hi      fei      ha      fei      hi } gudichi-  
 mettu

fei      ha      fei      hi      fei      ha      fei      hi

fei      ha      fei      hi (nach unten)

fei      fei (spring vor)  
 dann 6 Schritte im Kreis  
 dabei  
 6x kakkaha-  
 mukha nach  
 alapadma öffnen

tad

dhalanga tam (spring vor)

fei      di      di      fei      muktaya (over the head)  
 dann das ganze links wiederholen.

fei      tat      fei      ta      ha } r  
fei      dit      fei      ta      ha } l  
fei      tat      fei      ta      ha } cross r and l  
fei      tat      fei      ta      ha



# Gedanken zum Fehler

Radha Anjali



*Wer einen Fehler gemacht hat und ihn nicht korrigiert, begeht einen zweiten.*

Konfuzius

Aus gegebenem Anlass habe ich mich entschlossen, einige Gedanken über den Fehler zu schreiben.

Wie kann der Fehler definiert werden? Das Wort selbst sagt es schon: Es „fehlt“ etwas. In der Erwartung eines Ganzen fehlt entweder etwas oder es passt der Erwartung gemäß nicht dazu.

Das Deutsche Institut für Normung definiert den Fehler als einen „Merkmalswert, der die vorgegebenen Forderungen nicht erfüllt“.

Anders gesagt: Die „Nichterfüllung einer Anforderung“, oder die „Nichterfüllung einer vorausgesetzten Erwartung, die verpflichtend ist“.

Ein Fehler ist eine Aktion in einem Handlungsablauf, die nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Sie kann nur bei Wiederholung der Handlung korrigiert werden beziehungsweise nicht mehr erfolgen.

Es ist allgemein bekannt, dass Fehler in allen Lebensbereichen und in jedem Personenkreis passieren. Von der Vielfältigkeit der Fehler, die es in der Welt gibt, beschränken sich diese Gedanken hier auf die Fehler, die im Tanzunterricht, in Proben und bei Bühnenauftritten vorkommen und ich widme sie daher in erster Linie meinen TanzschülerInnen und allen TänzerInnen in meiner Gruppe.

Stellen wir uns zuerst folgende Fragen:

1. Warum machen wir Fehler?
2. Warum werden Fehler wiederholt?
3. Was lernen wir aus Fehlern?
4. Wie vermeiden wir Fehler in der Zukunft?

Verschiedene Umstände können zu Fehlern führen:

1. Ein Fehler passiert aus Nichtwissen.
2. Ein Fehler passiert aus Irrtum.
3. Ein Fehler passiert auf Grund äusserer Umstände.
4. Ein Fehler passiert auf Grund innerer Umstände.

Nun können wir die vier Punkte jeweils miteinander verknüpfen und erhalten die Antworten, vorausgesetzt, dass der Fehler nicht absichtlich begangen wird, was in diesem Fall auf einen fraglichen psychischen Zustand hinweisen würde. Wir gehen davon aus, dass der/die TänzerIn bestrebt ist, sein/ihr Bestes zu geben und bemüht ist, fehlerfrei zu tanzen.

1. Ein Fehler passiert aus dem Zustand des Nichtwissens. Wird das Nichtwissen beseitigt, kommt kein Fehler mehr auf.

2. Der Fehler passiert, weil man sich irrt, aber im Grunde weiss wie es richtig wäre. Der Irrtum liegt in Konzentrationsschwäche und Vergesslichkeit und kann auf äußere oder innere Umstände zurückgeführt werden. Je gefestigter und konzentrierter wir sind, desto weniger irren wir uns.

3. Wenn äußere Umstände zu einem Fehler führen, der Musikeinsatz verpasst wird, weil man z.B. auf eine Glasscherbe getreten ist oder weil man nicht aufmerksam auf die Musik gehört hat, kann dieser beim nächsten Mal durch Achtsamkeit vermieden werden. Daraus lernt man beim nächsten Mal darauf zu achten, dass die Bühne sauber ist oder dass man sich besser auf die Musik konzentriert.

4. Ein innerer Umstand kann zum Beispiel die Situation von erhöhtem Lampenfieber

**Beim Betreten des Tanzsaales lassen wir alles, was den Alltag betrifft, Sorgen, Pläne, private Belange, u.ä. draussen.**

**Wir erreichen sowohl die äußere Stabilität als auch die innere Stabilität nur durch konzentriertes und regelmässiges Üben.**

sein, eine private Sorge u.ä. Im schlimmsten Fall kann das zu einem black out führen.

Die Stabilität des inneren Zustandes ist von grösster Wichtigkeit. Sowohl im Unterricht, als auch bei den Proben und bei der Performance. Die volle Konzentration auf den Tanz ist dabei das Wesentliche. Gedanken die nicht zum Tanz gehören müssen vermieden werden. Beim Betreten des Tanzsaales lassen wir alles, was den Alltag betrifft, Sorgen, Pläne, private Belange, u.ä. draussen.

Wir lernen aus der Erfahrung. Wir vermeiden Fehler in der Zukunft, wenn das Nichtwissen beseitigt ist, wenn wir uns konzentrieren und aufmerksam sind, wenn wir die äusseren Umstände geklärt haben und wenn unser äusserer und innerer Zustand stabil ist.

Die äussere Stabilität umfasst: Nrta, Abhinaya, Kenntnis des Textes und der Musik sowie die Choreografie.

Die innere Stabilität umfasst: Konzentration, Aufmerksamkeit, Achtsamkeit und die volle Identifikation mit dem Tanz.

Wir erreichen sowohl die äußere Stabilität als auch die innere Stabilität nur durch konzentriertes und regelmäßiges Üben. Beim Lernen und Üben können Fehler passieren. Durch das ständige Wiederholen des richtigen Bewegungsablaufes festigt sich die Bewegung im Körper und sie verläuft dann automatisch richtig.

**Fehler, die im Bereich von Nrta/Adavu passieren können:**

Haltungsfehler bei der Anfangs und Endpose (*sthanaka*)  
Fehler während der Bewegung (*cari*)  
Fehler in der Handstellung (*nrtaahasta*)

Fehler im Bewegungsfeld der Hände (*hastaksetra*)

Fehler bei der korrekten Körperhaltung (*angasuddha*)

Fehler beim korrekten Einhalten des Rhythmus (*talasuddha*)

**Fehler, die bei Nrtya /Abhinaya passieren können:**

Interpretationsfehler.

Fehler auf Grund des Unverständnisses des Textes.

Fehler in der Auswahl der Hastas.

Fehler passiert z.B. weil eine Zeile (*sahitya*) vergessen wurde, u.ä.

Es gibt große und kleine Fehler, sichtbare und versteckte Fehler, je nach Art des Fehlers. Beim Erlernen des Tanzes passieren bekanntlich viele Fehler. Auch wenn der/die LehrerIn den gleichen Fehler oftmals ausbessert, wird dieser manchmal jahrelang weiter behalten. Warum? Es beginnt mit der Aufmerksamkeit im Tanzsaal. Was immer der/die LehrerIn sagt ist wichtig. Die Korrektur an einer anderen Schülerin sollte zugleich als die eigene Korrektur verstanden werden. Ein Blick in den Spiegel kann dazu hilfreich sein, den eigenen Fehler zu realisieren. Etwa das Erkennen einer Fehlhaltung, und das Erkennen, wie sich die richtige Haltung anfühlt. Manierismen sowohl im Abhinaya als auch bei Nrta dürfen nicht vorkommen. All das zu beachten geschieht beim täglichen Üben. Niemals sollten wir jedoch über einen Fehler verzweifeln und ihn durch unseren Gesichtsausdruck dokumentieren. Und es versteht sich von selber als Akt der Höflichkeit, dass niemals eine Mitschülerin oder Kollegin wegen eines Fehlers ausgelacht oder zur Rede gestellt werden darf. Ebenso sollten auch Eltern, die ihren Kindern beim Unterricht zuschauen, nicht über deren Fehler lachen oder versuchen die

Und zum Abschluss: der Gruß (tatti kumbidal)



anjali hasta



1 kathakamuka



2 sikhara



4 catura - Erde



5

Kinder zu korrigieren. Das ist allein die Sache der Lehrerin.

Passiert ein Fehler beim Lernen und Üben, dann müssen wir ihm auf den Grund gehen und ihn beseitigen, indem wir die Bewegung richtig verstehen lernen und richtig einüben. Das geschieht im Unterricht und beim selbständigen Üben.

Passiert ein Fehler auf der Bühne, dann soll er nicht hervorgehoben werden. Geschickt am nächsten Schlag wieder einsetzen und Ruhe und Haltung bewahren!

### Fehler in der Gruppendynamik der TänzerInnen:

Bei choreografischen Gruppenformationen wird von den Gruppenmitgliedern viel Disziplin, gegenseitiger Respekt und Unterstützung erwartet. Nur dann kann die Choreografie in den Proben und vor allem während des gesamten Bühnenauftritts harmonisch zum Ausdruck kommen und als solche vom Publikum wahrgenommen werden.

Es kann vorkommen, dass zwischen einzelnen SchülerInnen sowie Gruppenmitgliedern der Tanzgruppe ein Konkurrenzverhalten entsteht. Wenn dieses sich in einem anspruchsvollen Wettbewerb entfaltet und im Rahmen des gegenseitigen Respekts bleibt, dann kann das durchaus positiv sein. Sollte das Konkurrenzverhalten jedoch destruktiv werden und zu Kränkungen und Absonderungen führen, dann ist es verhängnisvoll und schadet nicht nur den Einzelnen sondern der gesamten Gruppe und somit der tänzerischen Leistung. Es ist nur allzu menschlich wenn sich nicht alle Menschen gleich mögen oder sogar Freundschaft schließen. Aber in einer Tanzgruppe ist es so wie in einer „Vernunfttehe“. Die PartnerInnen kommen für eine gemeinsame Sache zusammen, die ihnen allen sehr wichtig ist. Sie wachsen durch jahrelanges Training zusammen.

Überheblichkeit, Berührungsängste, Misstrauen sowie mangelnde Höflichkeit haben einen starken negativen Einfluss auf die innere Stabilität der einzelnen TänzerInnen, auf ihre tänzerische Leistung und somit auf die Leistung der ganzen Gruppe.

Das richtige Proben in der Gruppe setzt dann ein, wenn ein Tanz aus dem Repertoire bereits gelernt ist. Wenn der Prozess des Auswendiglernens vorbei ist. Das gilt für den Solo-Tanz genauso wie für die Choreografien in der Gruppe.

Das Ausbessern der Bewegungen, die Formation und die Zuweisung von Positionen im Raum ist einzig und allein Sache des/der ChoreografIn. Kreative Vorschläge sind willkommen, so lange sie an den/die ChoreografIn gerichtet sind.

Die Kreativität der Gruppenchoreografie hängt stark vom tänzerischen Potential und von der Flexibilität der einzelnen TänzerInnen ab. Die sorgenfreie und absolute Konzentration auf den Tanz ist die Grundlage zum perfekten Gelingen der gesamten Performance.

Es mag sein, dass sich das alles trivial anhört, aber wie es die Praxis immer wieder zeigt ist es nicht leicht, diese Gedanken zu realisieren. Unzählige Beispiele von Vorkommnissen im Tanzsaal und auf der Bühne zeigen immer wieder, dass das oben Genannte nicht eingehalten wird.

Selbstverständlich übt und lernt auch der/die LehrerIn und wächst mit den SchülerInnen und der Tanzgruppe mit. Auch er/sie sammelt Erfahrungen in den vielen Jahren des Unterrichts und der Bühnenauftritte und ist um Perfektion, Schönheit und Zusammenhalt bemüht.

In diesem Sinne wünsche ich allen ein fehlerfreies und sorgenfreies Tanzen!

**In einer Tanzgruppe ist es so wie in einer „Vernunfttehe“. Die PartnerInnen kommen für eine gemeinsame Sache zusammen, die ihnen allen sehr wichtig ist. Sie wachsen durch jahrelanges Training zusammen.**



catura - Augen



6 anjali - Gott



7 anjali - Lehrer/in



8 anjali - Publikum



9 anjali hasta

10

## NATYA MANDIR - VEREIN ZUR FÖRDERUNG DER INDISCHEN TANZKUNST

(sanskrit: *natya*: Tanzkunst, *mandir*: Tempel, Ort) ist ein unabhängiger, nicht auf Gewinn ausgerichteter Verein, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, den klassischen indischen Tanz in Österreich zu vertreten und seine Inhalte verständlich zu machen. Alle Vereinsaktivitäten werden aus Mitgliedsbeiträgen und Spenden finanziert.

Wir veranstalten indische Tanzperformances, Workshops mit anerkannten TänzerInnen und TanzpädagogInnen sowie Konzerte und Vorträge. Wir vermitteln Schulprojekte für österreichische Schulen und publizieren die Natya Mandir News - Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich.

Durch Ihre Mitgliedschaft ermöglichen Sie es uns, regelmäßig Programme zu veranstalten und die bisher einzige deutschsprachige Zeitschrift über indischen Tanz herausgeben zu können.

### VORTEILE DER MITGLIEDSCHAFT:

- ▶ Kostenloser Bezug der Natya Mandir News
- ▶ Laufende Benachrichtigung über Veranstaltungstermine
- ▶ Ermäßigter Eintritt bei allen Veranstaltungen des Natya Mandir Vereins
- ▶ Ermäßigungen bei Workshops
- ▶ Förderung weiterer Aktivitäten des Natya Mandir Vereins

Durch Einzahlung des Mitgliedsbeitrages auf das Vereinskonto werden Sie für ein Kalenderjahr Mitglied des Natya Mandir.

### MITGLIEDSBEITRAG:

Der Mitgliedsbeitrag beträgt:

- ▶ 22,- Euro jährlich
- ▶ 19,- Euro jährlich für SchülerInnen und StudentInnen
- ▶ 26,- Euro jährlich für Familien

Bankverbindung:  
 ERSTE Bank,  
 Konto-Nr. 020 32767

