

Dans

Shantala Shivalingappa & Ensemble
Kuchipudi

Madhavi Mudgal & Ensemble
Odissi

Malavika Sarukkai & Ensemble
Bharata Natyam

do 21, vr 22, za 23 februaru 2002

“Muziek is de boom van de symfonieën van de natuur, en dans is de bloesem van alle muziek.”

Sanskriet gezegde

Malavika Sarukkai & Ensemble Bharata Natyam

Presentatie van drie verschillende nummers die de rijkdom van deze dansvorm illustreren. De danseres start met een abstracte dans, gevolgd door een verhaal over een dorpsvrouw vandaag de dag. Malavika Sarukkai sluit af met de vertelling van een oude Krishna-legende.

Nrittanjali, een puur dansnummer, onthult het dynamisme van de Bharata Natyamstijl – de precisie van de beweging, symmetrie van de lijn en sculpturale houdingen. Een boeiende wisselwerking van ritmes – het ritme van de dans, van de mridangam (percussie) en de ritmische opzegging van lettergrepen.

muziek **A.S. Murali** en **N. Bagyalakshmi**

Iccha – Thimakka's longing is gebaseerd op het waar gebeurde verhaal van een dorpsvrouw uit Karnataka. Wanneer haar verlangen naar het moederschap niet wordt beantwoord, zoekt en vindt Thimakka voldoening in het eigenhandig planten van 247 boompjes. "Nu heb ik 247 kinderen", zegt ze ...

tekst **S.V. Seshadri**

muziek **Meera Seshadri**

Grishma vertelt, gebaseerd op een oude Krishna-mythe, het verhaal van de confrontatie tussen de grote slang Kaliya en Krishna. Op die manier wordt duiding gegeven bij de strijd tussen de krachten van vervuiling en de natuurlijke neiging tot evenwicht.

tekstfragmenten **Srimad Bhagavatam** (12de eeuw na Christus)

muziek **B.S. Sarma**

choreografie, dans

Malavika Sarukkai

concept

Malavika Sarukkai, Saroja Kamakshi

muzikale uitvoering

Anikode Krishna Murali (nattuvangam)

Palgjat Krisnamoorthy Ranganathan (mridangam)

Nagarajan Bagyalakshmi (zang)

Natarajan Sigamani (viool)

redactie programmaboekje **Tom Bonte**
druk **Tegendruk**

de voorstelling duurt ongeveer **2 uur en 40 minuten**
(inclusief **twee pauzes**)

deel 1 **20 uur**
pauze
deel 2 **21 uur**
pauze
deel 3 **22 uur**
einde omstreeks **22u40**

De volgorde van het programma wisselt per dag:

donderdag 21 februari 2002:

Shantala Shivalingappa (Kuchipudi), Madhavi Mudgal (Odissi),
Malavika Sarukkai (Bharata Natyam)

vrijdag 22 februari 2002:

Madhavi Mudgal (Odissi), Malavika Sarukkai (Bharata Natyam),
Shantala Shivalingappa (Kuchipudi)

zaterdag 23 februari 2002:

Malavika Sarukkai (Bharata Natyam), Shantala Shivalingappa
(Kuchipudi), Madhavi Mudgal (Odissi)

gelieve uw **GSM** uit te schakelen!



Madhavi Mudgal & Ensemble

Odissi

Mangalacharan is de traditionele opening van het Odissi-repertoire. Het begint met de begroeting van Moeder Aarde met een offer van bloemen. Hierna volgt een aanroeping van de God met het olifantenhoofd Ganesh om een voorspoedig verloop af te smeken. Tot slot begroet de danser God, de goeroe en het publiek.

Pallavi is een visuele voorstelling van muzikale motieven, 'pallavi' betekent zoveel als 'ontwikkelen', 'openbloeien'. De muziek en de bewegingen bouwen stelselmatig op tot complexe patronen die de ritmische variaties beklemtonen.

Abhinaya is een expressief stuk, gebaseerd op Kalidasas 'Ritusamhar', een Sanskriet tekst uit de vijfde eeuw, waarin de eerste lentedag na de winter wordt beschreven. Bomen, klimplanten en meren zitten vol bloeiende bloemen. Een frisse, met pollen beladen lucht waait door de ophelderende mist van de winter terwijl opgewekte vogels zingen tussen het gezoem van bijen. Zelfs de harten van de stille en contemplatieve maagden worden gestolen door de god van de liefde.

Moksha is het hoogtepunt van het formele Odissi-repertoire. Moksha symboliseert de heilvolle staat van transcendentie waarin de danser en de dans opgaan. Het eindigt met een gezang van de 'Rig Veda', op zoek naar een harmonieuze relatie binnen de kosmos.

choreografie, dans

Madhavi Mudgal

muzikale uitvoering

Ghandi Mallik (pakhawaj)

Purna Chandra Majhi (zang, harmonium)

Manikuntala Bhowmik (zang, manjira)

Kiran Kumar (fluit)

Sunil Kant Saxena (sitar)

Shantala Shivalingappa & Ensemble

Kuchipudi

Natesha Kowtvam is een hommage aan de Heer van de dans, Shiva Nataraja. Zijn dans doet het primaire geluid en het ritme ontstaan dat het universum ondersteunt en dat aan alles leven geeft.

choreografie goeroe **Vempati Chinna Satyam**

Amma Ananda Dayini is een loftuiting aan de God Moeder, echtgenote van Shiva. Het tweede deel wordt gedanst op een koperen plaat, eigen aan de Kuchipudi-stijl.

choreografie **M.J. Kishore**

Natanam Adinar is de kosmische dans van de god Shiva, de Dans van het Opperste Genot. De acht hoeken van het universum daverden, het hoofd van de slang slingerde, de rivier Ganges welde op en alle goddelijke wezens keken in extase toe. Deze dans wijst aan elk een plaats en geluk toe in het universum.

choreografie **Vempati Ravi Shankar**

Arati Mangalam. Het is een traditie om af te sluiten met een Mangalam, die het geluk en het welzijn naar iedereen brengt. Hier is de Mangalam toegewijd aan de God Vishnu, de Beschermers, doorheen een offer van licht. De danseres stapt het podium op met de symbolische olielamp, die ze aan alles rondom haar aanbiedt. Ze nodigt de toeschouwer uit om haar te vervoegen in het eerbetoen aan Vishnu. De dans eindigt met een begroeting aan Moeder Aarde.

choreografie

M.J. Kishore

dans

Shantala Shivalingappa

muzikale uitvoering

M.J. Kishore (nattuvangam)

J. Ramesh (zang)

B. P. Haribabu (mridangam)

B. Muthukumar (fluit)



Bharata Natyam

De dansvorm Bharata Natyam ontstond en ontwikkelde zich in Zuid-India. De prachtige tempels van de Pallava en de Chola (vierde eeuw na Christus tot twaalfde eeuw na Christus) zijn de levende getuigen van de liefde van die volkeren voor architectuur, beeldhouwkunst, schilderkunst en vooral van hun geloof in en aanbedding van hun goden. Onder hun hoede bloeiden niet alleen de tempelkunst, maar ook de plastische en beeldende kunsten, muziek en dans. De Chola heersers onderhielden honderden dansers in de tempels en die traditie werd gecultiveerd en onderhouden door de opeenvolgende dynastieën van de Pandya, Nayaka en Maratha, tot het einde van de negentiende eeuw toe. De 'devadasis', de dienaars van de goden, waren vrouwelijke dansers die hun rituelen uitvoerden voor de tempelbeelden. Maar na verloop van tijd en onder vreemd bewind moesten de 'devadasis' capituleren voor de vragen van de priesters, landeigenaars en leiders die dans steunden: hun beroep en status raakten gestigmatiseerd omdat hun positie als dienaar van de goden ondermijnd raakte. De vreemde heersers verafschuwden traditionele danskunst en het door de Britten gedomineerde onderwijssysteem vervreemde generaties Indiërs van hun tradities. In 1947 verbood de 'Devadasi Wet' dansen als een deel van het tempelritueel in Madras. In het begin van de twintigste eeuw begon de heropbloei van dans. Dit was te danken aan het pionierswerk van dansers zoals Rukmini Devi, een zeer gegoede Brahmaanse vrouw die Bharata Natyam studeerde toen dat als onwaardig werd beschouwd. Ook E. Krishna Iyer, een advocaat en mecenas, studeerde de dans en trad in het openbaar

in vrouwenkledij op. De intelligentsia raakte geïnteresseerd en begon de eigen cultuur te aanvaarden als een facet van de nationalistische tendens. Gedurende het Indiase Nationale Congres van 1927 in Madras organiseerde E. Krishna Iyer de eerste 'All India Music Conference'. In 1928 werd de Muziekacademie van Madras opgericht, in weerwil van de anti-Nautch beweging. In december 1932 werd daar een voorstelling Bharata Natyam georganiseerd ter ere van de eerste minister van Madras. In 1933 herhaalde E. Krishna Iyer de voorstelling van de 'dochter van Kalyani' (talentrijke 'devadasis'), op het podium van de muziekacademie. De voorstelling kende een ongelooflijk succes, en Bharata Natyam verwierf opnieuw een respectabele status. Rukmini Devi's eerste publieke voorstelling veroorzaakte heel wat commotie. Ze richtte de Kalakshetra Academie op, een van de beste scholen van Bharata Natyam, waar de lat heel hoog ligt. Na de onafhankelijkheid steeg de populariteit van Bharata Natyam tot nieuwe hoogten en vandaag de dag wordt de dans internationaal erkend. Dit moet je in het achterhoofd houden als je deze dansvorm wilt appreciëren. Wat we vandaag zien is een neoklassieke dans, een reconstructie van een oudere vorm van een danssuite die toegeschreven wordt aan vier broers, musici en dansgoeroes, die leefden tijdens de heerschappij van koning Sarfoji II van Tanjore (1797-1832). Volgens de 'Natyashastra'-geschriften kent de kunst van de klassieke dans drie grote delen: 'nritta', pure dans, 'nritya', expressieve dans en 'natya', drama.

'Nritta' bestaat uit lichaamsbewegingen en danspatronen die puur decoratief en betekenisloos zijn. Het zijn bewegingen om de beweging, patronen in tijd en ruimte zonder de bedoeling een specifieke emotie te projecteren. In 'nritya' daarentegen wordt de beweging uitgedrukt door 'hastas' (gestileerde handgebaren), gelaatsuitdrukkingen, mime en acties. Al deze elementen doen de emoties en gevoelens toenemen die de danser in codetaal overbrengt. De basisbe-

weging wordt 'adavu' genoemd en is een combinatie van stappen en gebaren. De basispositie staat bekend als 'ardhamandali' en komt overeen met de demi-plié positie in ballet. De bewegingen zijn geometrisch: ze scheppen driehoeken en andere vormen en patronen met rechte lijnen, diagonalen, cirkelbewegingen over het hoofd enzovoort. Meestal begint een Bharata Natyam met een gebed, gezongen door de muzikanten die links op het podium zitten. Daarna volgt de eerste dans, 'Alarippu', een invocatie, een respectbetuiging aan de goden en het publiek. Hierbij worden alle ledematen gebruikt, inclusief vingers en tenen. Het is een opwarmingsdans voor het verdere programma. Wat opvalt aan de 'Alarippu', is dat het lijkt of je een stuk mobiele architectuur bekijkt, een bewegende fries. De dans wordt uitgevoerd op mnemotechnische lettergrepen, de 'sollukattus', zoals 'tam dhitam kidtak tai dhi tai'. Ze worden gereciteerd door de muzikant. In het volgende nummer, 'Jatiswaram', wordt een melodisch element geïntroduceerd om dit pure dansnummer te verrijken. De begeleiding bestaat uit combinaties van 'solfa' passages in een bepaalde 'raga' (melodie) en 'tala' (tijdsyclus). Het gaat om 'jatis' (ritmepatronen) op de swaras-sol-fa lettergrepen. Over de basis van de muzikale compositie heen weeft de danser meerdere patronen. 'Jatiswaram' wordt gevolgd door een dans genaamd 'Shabdham', een compositie ter ere van een god of koning.

'Varnam' is het centrale en meest uitgewerkte nummer van de Bharata Natyam, wiens hele expositie bijna een uur duurt. Het deel vraagt dan ook veel van een danser. Training, technisch kunnen, verbeelding, improvisatietalent en succesvol wisselen tussen pure dans en 'abhinaya' komen in dit fascinerende deel allemaal tot uiting.

Het thema van een 'varnam' is meestal het verlangen van een 'nayika', een heldin, om met haar geliefde verenigd te worden. De symboliek van het deel is het verlangen van de

ziel van een gelovige om verenigd te worden met de grotere ziel van de god (Hindoe filosofie). Een reeks pure danssequenties wordt afgewisseld met 'abhinaya' voor bijna elke lijn van het lied, en bereikt een climax waarin 'bhava' (expressie), 'raga' (melodie) en 'tala' (tijdsacyclus) synchroon verlopen. Daarbij tonen de voeten 'jatis' in afwisselende en cirkelvormige passen, beelden de 'hastas' (handgebaren) de betekenis van het lied uit en vertolken de gelaatsuitdrukkingen de verschillende gevoelens.

'Varnam' geeft de danser de volledige mogelijkheid om op verschillende manieren op het lied te improviseren, zodat de toeschouwer haar 'rasa', haar smaak, kan ervaren. De danser weeft gerelateerde anekdotes door het lied om het belang van het lied te verhogen. Zo maakt ze met haar verbeelding de vertolking zo aangenaam mogelijk. De anekdotes zijn contextueel en vereisen kennis van de mythologische verhalen en van het formele artistieke proces waarin een 'varnam' zich ontwikkelt. Na 'varnam', een lang, uitgewerkt en energiek nummer, volgt er meestal een pauze (het programma is lang), en daarna een reeks 'padams', die ruimte bieden aan delicate, expressieve uitdrukking. Opnieuw is het thema de vereniging van de 'nayika', de heldin, met de 'nayaka', de held. Hier gaat het echter om een reeks expressieve intermezzo's, gevolgd door een puur dansnummer, genaamd 'tillana'. Dat nummer breekt het trage tempo van de 'padams', want het is levendig van aard, met een aantal sculptureske houdingen en bonte bewegingspatronen. In de 'tillana' komen de verschillende houdingen volledig tot hun recht, in uiteenlopende mate gecombineerd met ritmisch voetenwerk. Het ruimtegebruik is rechtlijnig: driehoeken, rechthoeken en diagonalen. De uitgestrekte arm, de gestrekte benen, de 'bhramaris' en de pirouetten geven alle 'tillana' nummers een zekere dynamisch kwaliteit. De delen die 'periya adavu' heten, vallen op in de manier waarop ze, in verschillende tempi, de bodem gebruiken en de ruimte

innemen. Ook hier doen de cadansen opnieuw denken aan een mobiele sculptuur. Naar het einde toe volgt er nog een kleine expressieve passage. Een Bharata Natyam eindigt vaak met een 'abhinaya' aan een Sanskriet vers en een zegenend gebed.

Vandaag is de dans van de tempelruimtes verhuisd naar de grote podia, maar met behoud van de spiritualiteit en het gevoel van verwondering. De Bharata Natyam, met zijn inherente waardigheid en architectonische gestrengheid maakt indruk op iedereen die ernaar kijkt, zo uitgewerkt en perfect is zijn vorm. Hoewel hier het traditionele formaat uiteengezet werd, choreograferen dansers nu nummers in dit structurele raamwerk. Bovendien breiden dansers de bewegingstaal van Bharata Natyam nu ook uit naar groepschoreografieën. Zo onderzoeken ze de oneindige mogelijkheden van de vorm. De belangrijkste onder hen is Chandralekha, wiens choreografische creaties 'Angika', 'Prana', 'Yantra' en 'Mahakal' nieuwe wegen verkenden. Op het vlak van de solovoorstellingen hebben Alarmel Valli en Malavika Sarukkai de vorm tot prachtige hoogten opgetild. Er zijn ontelbare beoefenaars van Bharata Natyam in India en over de hele wereld. Niet-Indiase dansers (zoals Anjali in Duitsland) hebben de dans gestudeerd en gebruiken hem vaak in hun choreografieën. Vandaag de dag zijn er zeer competente Bharata Natyam vertolkers in de Verenigde Staten, Canada, Singapore, Maleisië, Australië, Europa, de vroegere Sovjetunie en in China en Japan. De populariteit van Bharata Natyam betekent een rehabilitatie van dans als belangrijk cultureel fenomeen in de Indiase maatschappij, waar dans steeds beschouwd werd als een algemeen aanvaarde metafoor voor de levenscyclus.

Uit: **Sunil Kothari**, 'Bharata Natyam', Ballet International/Tanz Aktuell 7, juli 1997, p. 30-31. (vertaling Steven Goedhart)



Odissi

Odissi is de meest vrouwelijke van de Indiase dansen: het bovenlichaam golft terwijl de heupen bewegingsloos blijven, en de Odissi danser beweegt in een prachtige zigzagstap, die lijkt op de dartele bewegingen van een vis.

Naar Indiase wereldvisie is yoga de perfecte harmonie van verschillende elementen. Het woord 'yoga' komt van de stam 'yudge', en betekent verenigen of samenbrengen, harmoniseren in een streven naar perfectie en harmonieuze balans. De danskunsten van Orissa aan de zuidoostkust van India volgen deze filosofie. Een traditie die minstens 2200 jaar oud is, heeft natuurlijk veel te bieden op het vlak van filosofisch inzicht, poëtische visie en sterke, flexibele techniek, ondersteund door muziek die resoneert met eeuwen van onderzoek en experiment. Orissa is een land met een rijk verleden. Het landschap is er bezaaid met tempels, ruïnes van machtige forten, haar rivierbanken met beelden in steen en graniet.

Oude kronieken suggereren een dubbele ontwikkeling van dans: aan het koninklijke hof van de heerser Kharavela, die regeerde in de tweede eeuw voor Christus enerzijds, en door de massa anderzijds, die elk feest en elke gebeurtenis met dans vierden. Het oudste sculpturale bewijs is te vinden in de grot van Rani-Gumpha in de buurt van de hoofdstad Bhubaneswar: een prachtig paneel toont de heerser met alle koninklijke parafernalia, gezeten op zijn troon en omringd door dienaars. Voor hem dansen twee danseressen, begeleid door vier muzikanten die drums, blaasinstrumenten, cimbaal en harp bespelen. De danseressen dragen lange stroken stof,

laag vastgeknoopt om hun middel om hun welgevormde, gespierde heupen te accentueren. Ze zijn opgemaakt met halskettingen, met grote hangers, oorkettingen en armbanden. Hun haar is geknoopt in twee lange staarten die op het ritme van de dans zwaaien.

Van het hof en de marktplaats, de 'samaj', naar de heilige tempel was het maar een kleine stap; de koning, de aardse vertegenwoordiger van de godheid, offerde alle schoonheid en welvaart in zijn gebied aan god om diens welwillendheid af te smeken. Dans en muziek waren de krachtigste offergaven die er waren. Aangezien Orissa bijna onafgebroken tempels bouwde, vormden dansende meisjes vanaf de zesde eeuw een essentieel onderdeel van het goddelijke huishouden. Men noemde ze 'maharis', omdat 'mahar-loka' het vierde deel van de hemel is, bewoond door goddelijke musici en dansers. Er waren zingende 'maharis' en dansende 'maharis', zij die dansten op de buitenste pleinen van de tempel, zij die dansten in het heilige der heiligen en zij die enkel assisteerden in de voorbereidingen van de dagelijkse aanbidding. Een Odissi danseres van vandaag is de reïncarnatie van een inner sanctum danser; ze danst niet in aanwezigheid van een god maar van een publiek stervelingen, misschien om de goddelijkheid in elk van ons op te roepen.

In de zestiende eeuw vond er een nieuw fenomeen plaats: jongetjes, gekleed als meisjes, die trainten op een speciale school ('akhada') en die dansten op feesten en sociale gelegenheden als deel van het algemene vermaak. De jongens konden levendiger en frivoler in hun dansen zijn dan eerder welk meisje, en speelden met hun kokette charme en subtiele verleidingskunsten. Deze dansvorm is nog steeds populair in sommige delen van Orissa, vooral in de districten Puri en Ganjam.

Odissi als dansvorm incorporeerde grotere en kleinere tradities uit de bewegingskunsten, zoals de 'paala', met als belangrijkste exponent een belerend maar levendig vertel-

ler van oude en hedendaagse thema's, die ook de vele episodes uit de Indiase mythologie en epen zong, danste en uitbeelde. Andere voorbeelden zijn de 'sabda-svara-patha', die muzikale notaties afwisselde met lettergrepen, literaire teksten en klank en beweging, en de 'sakhi-nach' variëteit, waarbij jongens dansten als meisjes.

De dans werd van generatie op generatie doorgegeven via de 'shruti' en 'smriti' orale tradities. Dit was het geval in bijna alle delen van India, maar des te meer in Orissa, de zetel van de geheime tantrische studie. De levendigheid en essentie van de kunst lag in de manier waarop de goeroe die overbracht op de leerling, die meestal aangenomen werd als iemand van het huishouden. Het was een niet aflatend proces van strikte maar gezellige discipline, van onvoorwaardelijke gehoorzaamheid gecombineerd met een diepe zoektocht naar de intrinsieke waarden van de kunst en een onderzoekende geest. Een goeroe werd aanbeden als een god.

Op een nationale danswedstrijd voor studenten in 1954 won een jonge studente dierkunde van Orissa de eerste prijs. In de jury zetelde de eminente danscriticus Dr. Charles Fabri, die de stijl Odissi doopte omdat hij van Orissa kwam. In 1959, op een bijeenkomst van eminente dansgoeroes en leraars, werd besloten formeel vorm te geven aan de amorf stijl die putte uit vele dansstromingen. De beste elementen van de Mahari, Gotipua en Chhau stijlen werden verenigd. Na overleg werd een consensus bereikt, die het raamwerk voor het moderne Odissi-repertoire bepaalde: een 'mangala charam', de formele opkomst van een danser op het podium om de aarde te aanbidden, de goeroe en het publiek te begroeten en offers aan de goden te brengen; een deel genaamd 'sthai' of 'batu', dat de essentiële onderdelen van de danstechniek toont, met de typische houdingen, pirouetten, stappen en sprongen, uitgevoerd op lettergrepen en percussie; een 'pallavi', die vroeger enkel een melodie

gebruikte om verder uit te wijden op de danstechniek, maar die nu ook ritmische patronen gebruikt, 'abhinaya' (mime-dans) op verschillende liederen van Oriya en Sanskrietteksten; en als afsluiter een 'natangi' of 'moksha', een levendige dans, uitgevoerd op een uitdagende percussiebegeleiding. Vanaf 1960 nam Odissi vleugels en toonde zich van zijn beste kant in de thuisstaat, waar de dans toen amper bekend was, en daarna in Delhi. Nationale erkenning kwam er in de vorm van prijzen en eerbetuigingen voor de goeroes, wat hen aanmoedigde om de vele studenten te onderwijzen die toen al naar Orissa kwamen. Het is Indrani Rehman die Odissi onder het oog bracht van zowel de Indiase cogniscenti als de westerlingen. Ze studeerde kort bij Debasadas Das, die haar vergezelde naar Delhi, op weg naar de USA en Europa, waar Odissi deel uitmaakte van Indrani's Bharata Natyam programma. Hoewel het maar om een kort intermezzo ging, viel de intrinsieke schoonheid van de stijl op en al snel werden andere jonge dansers van Orissa opgemerkt. De belangrijkste waren Minati Misra en Priyambada Mohanty. Daarna volgden Sanjukta Panigrahi, Kumkum Das en Sonal Pakvasa-Mansingh, die de stijl nu nog beoefenen. De vorm bloeit steeds meer en meer op; jonge bekende dansers zijn Madhavi Mudgal en Kiran Segal. Mannelijke dansers zijn een zeldzaamheid. Ze worden vaak leraar of begeleidingsmuzikant. Dat is misschien te wijten aan de vrouwelijke gratie die inherent is aan de stijl, en minder aanwezig in de mannelijke fysiologie. Kelucharan Mohapatra is de enige uitzondering: op 73-jarige leeftijd kan hij het publiek nog steeds boeien met zijn korte maar intense interpretaties.

Uit: **Sonal Mansingh**, 'Odissi', Ballet International, Tanz Aktuell 7, juli 1997, p. 36-37. (vertaling Steven Goedhart)

Kuchipudi

Kuchipudi kan gedanst worden op de rand van een koperen plaat. De dans lijkt tegelijkertijd sober en veelvormig. Als solovorm werd de dans populair gemaakt door de Kuchipudi-goeroe Vempati Chinna Satyam.

De naam van deze dans wordt ontleend aan het gelijknamige dorp, zo'n dertig kilometer van Vijayawada in Andhra Pradesh aan de oostkust van India. In oorsprong een gedanst drama, is het uitgegroeid tot een solodansvorm, even populair als Bharata Natyam en Kathak.

De traditie van het Kuchipudi dansdrama was een uitvloeisel van de Bhaktibeweging, een godsdienstige beweging wiens heiligen en asceten de weg van Bhakti propageerden, de vereniging van de ziel met de opperziel doorheen devotie tot de heer. Ze zongen, dansten en schreven gedichten op basis van thema's ontleend aan de 'Shrimad Bhagavata'. Van de zesde tot de tiende eeuw na Christus verspreidde de beweging zich over het zuiden van India, en als offer aan en aanbidding van de god, ontwikkelden ze de traditie van het dansdrama. De basis hiervoor vormden bestaande theatervormen zoals 'Yakshagana', 'Shivalila Natyam' en 'Vishnulila Natyam'. Deze traditie, ontwikkeld door de kunstenaars van de brahmanenkaste, raakte bekend als 'Bhagavata Mela Nathaka'. In Andhra Pradesh werd ze beoefend door de 'Bhagavatulu' en in Tamil Nadu door de 'Bhagavataras'.

Er bestaan inscripties van deze traditie uit de achtste, negende en tiende eeuw die aantonen dat het dansdrama bloeide in de regio's Andhra Pradesh, Tamil Nadu en Karnataka. Het is de traditie van Andhra Pradesh die bekend raakte als



Shantala Shivalingappa

het Kuchipudi dansdrama.

In de 'Telugu'-literatuur, die zich vanaf de elfde eeuw in Andhra Pradesh ontwikkelde, vinden we meerdere bewijzen in de vorm van uitgebreide beschrijvingen van dansen en de kunst van dans, muziek en drama. Schrijvers zoals Palkurki Somanath, Jayappa, Tikkana en Shrinath behandelden de kunst in hun werken. Jayappa, schrijver van het danstraktaat 'Nrittaratnavali', verwijst naar deze inheemse stijl. Naast de Sanskriettraditie van de 'Natyashastra', bloeide de traditie van het dansdrama van de 'Yakshagana'-vorm ook in Andhra Pradesh. De Kuchipudi traditie werkte de 'Yakshagana'-vorm verder uit en bereikte grote artistieke hoogten gedurende de Vijjaya-nagar dynastie.

De oudste verwijzing van een voorstelling lijkt te dateren uit 1502, en werd ontdekt in Machupalli Kaifiyat. Volgens de lokale geschriften had een groep dansers een audiëntie verkregen bij de heerser. Doorheen hun voorstelling verwezen ze naar de problemen die ze met een lokale leider hadden. De Nayak heerser nam het recht in handen en de groep kon haar kunst verder uitoefenen in rust en vrede.

Volgens een ander geschrift verzekerde de kunst de bescherming van de heersers. In 1678 werd er een Kuchipudi voorstelling op touw gezet voor Abdul Hasan Tana Shah, de Nawab van Golkonda, gedurende zijn bezoek aan Masulipattanam in de buurt van Kuchipudi. De voorstelling beviel hem zo zeer dat hij de landen van Kuchipudi aan de dansende brahmanen geschonken zou hebben. Hun nakomelingen hebben die traditie doorheen de mannelijke lijn aan de volgende generaties doorgegeven.

Volgens de legende ontstond de traditie omdat Siddhendra Yogi, een asceet, zijn belofte aan god vervulde. Hij had beloofd dat als zijn leven gered werd, hij zijn leven aan de aanbidding zou wijden. Siddhendra Yogi schreef het dansdrama 'Parijatapaharanam', over de roef van de Parijata-boom uit de hemel. Hij sloot vrouwen uit zijn dansdrama's

uit, en liet mannen de vrouwelijke rollen spelen. Hij kreeg de belofte van de Brahmaanse mannen van Kuchipudi dat ze het dansdrama zouden spelen, de mannelijke familieleden in zijn kunst zouden opleiden en de traditie verder zouden zetten.

Wat er ook van waar zij, de traditie van het Kuchipudi dansdrama die we vandaag in India kennen, wordt beoefend door de mannelijke Brahmaandansers van Kuchipudi. De oudste troep, Venkataram Natya Mandali, blijft de dansdrama's uitbeelden met mannelijke dansers in de vrouwelijke rollen. Elke danser in Kuchipudi droomt ervan de rol van Satyabhama te spelen in het dansdrama 'Parijatapaharanam', dat bekend raakte als 'Bhama Kalapam'. De rol van Satyabhama, de trotse koningin van heer Krishna, is namelijk een heel uitdagende rol. Hij omvat alle acht emoties van de 'nayika', de heldin die verliefd is op heer Krishna en innerlijk verscheurd wordt omdat ze van hem gescheiden is. Het dansdrama heeft specifieke kenmerken. Het begint met een gebed door de musici en de 'sutradhara', de ceremoniemeester. In dezelfde kledij speelt hij ook de rol van vertrouweling van Satyabhama. Hij kondigt het thema van het dansdrama aan. Daarna betreedt een jonge acteur de scène. Hij draagt het masker van Ganapati, de god met het olifantenhoofd, verwijdert alle obstakels, voert een nummer op en gaat af. Dan komt Satyabhama op, achter een omhoog gehouden doek. Het doek wordt verwijderd en ze zingt en stelt zich voor als de trotse koningin van heer Krishna. Deze episode staat bekend als 'daru'; 'patrapavesha daru' betekent 'opkomst van het karakter'. Elk dansdrama in dit genre heeft zijn 'daru's'. Er zijn ook dialogen, de 'vachikabhinaya'. Begaafde dansers zongen die terwijl ze dansten, maar tegenwoordig is het de gewoonte dat een groep musici, die aan één kant van de scène zit, de dialogen en de zang verzorgt.

Vroeger duurden de dansdrama's de hele nacht, nu worden

ze meestal beperkt tot ongeveer twee uur. Elke danser speelt een specifieke rol. De dansdrama's bevatten 'nritta', 'nritya' en 'natya'-elementen uit de histrionische kunsten. 'Nritta', pure dans, 'nritya', expressieve dans en 'natya', drama, maken allemaal deel uit van het dansdrama. Tijdens de expositie worden er ook individuele intermezzo's van 'nritta' en 'nritya' als divertissement geïntroduceerd. Vaak balanceert een danser een kan gevuld met water op zijn hand terwijl hij danst. Of hij balanceert zijn voeten op de rand van een koperen plaat, en voert zo ingewikkelde ritmische patronen uit. Deze nummers worden 'tarangams' genoemd, omdat ze uit de 'Krishnalilatarangini' komen, een Sanskriet opera van Narahari Tirtha, een asceet en dichter. Gedurende de laatste driehonderd vijftig jaar bleef het repertoire van het dansdrama beperkt, hoewel de laatste tijd nieuwe werken op basis van mythologische verhalen gecomponeerd en gechoreografeerd werden. Naast het meest populaire dansdrama, 'Bhama Kalapam', zijn er nog 'Usha Parinayam', 'Prahlad Charitram', 'Golla Kalapam' en 'Shashirekha Barinayam'. De karakters dragen kronen, juwelen en kostuums die hun rol in het verhaal aantonen. De muziek is klassieke Karnatak.

Tijdens de jaren dertig nam de populariteit van de dansdrama's af, maar de introductie van de vermelde divertissementen zorgde voor een nieuwe golf van populariteit. Vedantam Lakshminarayana Shastri, een uitzonderlijk begaafd vertolker en goeroe, componeerde 'nritta'-nummers naar gelijkaardige nummers van Bharata Natyam en introduceerde ze in het dansdrama. Toen leerlingen van Vedantam Lakshminarayana Shastri zijn voorbeeld volgden, groeide er een solodansvorm uit het Kuchipudi dansdrama. Sommige dansers migreerden naar Madras en choreografeerden daar filmmuziek. Onder hen was ook Vedantam Raghavaiyya, die een zeer goede reputatie opbouwde. Een andere leerling, Vempati Chinna Satyam, verliet Kuchipudi en begon Kuchi-

pudi aan vrouwelijke dansers aan te leren. Toen hij in 1963 in Madras de Kuchipudi Art Academy stichtte, begonnen honderden jonge meisjes Kuchipudi te dansen. Onder Vempati Chinna Satyams leerlingen verkregen Shobha Naidu, Padma Menon, Kamala Reddy, Shashikala, Kalpalatika, Vempati's zoon Ravishankar en diens vrouw Sri Vidya bekendheid wegens hun meesterschap van de Kuchipudi solodans. Bij de onafhankelijkheid en het groeiende regionale bewustzijn, kreeg de Kuchipudi-traditie de erkenning die ze verdiende. De vertolker van vrouwenrollen bij uitstek, Vedantam Satyanarayana (bekend als Vedantam Satyam), verkreeg nationale bekendheid. Hij is een levende legende, en hoewel hij de zestig voorbij is, betoveren zijn vertolkingen van Satyabhama en Usha het publiek nog altijd.

Kuchipudi als solovorm heeft zijn eigen dynamische bewegingstaal ontwikkeld, die verschilt van die van Bharata Natyam. Specifieke eigenschappen van Kuchipudi zijn het stampen van de voet op de onbeklemtoonde tel van het ritme, het repetitief heen en weer bewegen, de zwaaiende beweging van het lichaam en de typische tred. In Bharata Natyam zijn de lijnen recht en geometrisch, met de torso recht op. Het karakter van de bewegingen is streng. In Kuchipudi zijn de bewegingen afgerond en worden ze uitgevoerd op een levendig tempo. Kuchipudi omvat een reeks gecodeerde danseenheden genaamd 'adugu's', zoals de 'adavu's' in Bharata Natyam. Ze worden systematisch aangeleerd door de goeroes in hun streven naar technische perfectie.

Terwijl de 'nritta' nummers, zoals 'jatiswaram' en 'tillana', veel gemeen hebben met Bharata Natyam, zijn de populaire nummers zoals 'tarangam', waarin een danser balanceert op een koperen plaat, eigen aan Kuchipudi. Er zijn nog andere nummers: tijdens het dansen schilderen op doek met de tenen en voeten; dansen op een omgekeerde aardewerken pot; en een nummer genaamd 'kannakole' dat vooral bestaat uit voetenwerk. In dat nummer toont de danser, op

het refrein van 'tala'-lettergrepen van de musici, zijn kunnen door verschillende patronen met de voeten te improviseren binnen het raamwerk van die 'tala', de tijdsyclus. Al deze nummers zijn eigen aan Kuchipudi. Maar niet alleen de solonummers zijn enorm populair bij de dansers, ook de dansdrama's gehoreografeerd door goeroes en jonge dansers. Vempati Chinna Satyams dansdrama's, zoals 'Krishna Parijata', 'Vipranarayana', 'Padmavati Srinivasa Kalyanam', 'Haravilasam' en 'Chandalika', zijn spectaculaire, opwindende en verbeeldingsrijke choreografieën. Hij heeft zijn persoonlijke stempel op de vorm gedrukt, zowel in solo's als in dansdrama's. Zijn invloed is alomtegenwoordig en zijn begaafdheid zo groot dat de Kuchipudi vandaag de dag internationaal gesmaakt wordt.

Uit: **Sunil Kothari**, 'Kuchipudi', Ballet International, Tanz Aktuell 7, juli 1997, p. 44-45. (vertaling Steven Goedhart)



Dans in beeld gebracht

Beeldhouwkunst

De diepe en duurzame idealen van filosofie en esthetica waarop de Hindoedans gebaseerd is, hebben in India ook een grote invloed gehad op de verwante kunstvormen beeldhouwkunst, metaalgietwerk, fresco's en schilderkunst. Zodra de eerste boeddhistische bouwheren steen begonnen te gebruiken om hun monumenten te bouwen (272-231 voor Christus), speelden architectuur en beeldhouwkunst een belangrijke rol. Er wordt gezegd dat de boeddhisten de eersten waren om dit materiaal te gebruiken, met name in de stupa's, halfbolvormige monumenten die relieken van Boedha bevatten. Daarna volgden de kathedralen (Chaitya's) en kloosters (Vihara's), waarvan er vele voorbeelden te vinden zijn in de boeddhistische grotten verspreid over het hele land. Het waren ook de boeddhisten die vanaf de tweede eeuw na Christus als eersten afbeeldingen van Hindoegoden zoals Shiva, Vishnu, Lakshmi en Indra in hun beeldhouwkunst integreerden. Vanaf de zesde eeuw na Christus en met het hoogtepunt in de dertiende eeuw waren de goden de belangrijkste inspiratiebron voor Hindoe beeldhouwkunst en architectuur.

De tempels werden niet alleen centra van religieus geloof, maar ook van kunst en studie. Sanskriet werd gestudeerd door de enkelingen, die hun kennis van de hoge filosofische ideeën verkregen door het bestuderen van de 'Vedas', 'Puranas' en andere heilige boeken. Maar kunst was bedoeld voor allen, en door kunst werd het Hindoe religieuze gedachtegoed overgedragen op alle klassen van de maatschappij. Om de abstracte, theologische lessen voor iedereen verstaanbaar

te maken, werden er symbolen gecreëerd om de diepere betekenis van die ideeën te verduidelijken. En er ontstond een grote kunst en cultuur waarin de diepzinnige, op en top ethische filosofieën in concrete, expliciete vorm gegoten werden.

Ook de mythologie was een belangrijke inspiratiebron voor de handwerklui. Ze mediteerden over de allegorische parabels van Gods perfectie en revelaties, en die lessen incorporeerden ze in hun wonderlijke sculpturen. Daardoor maakten de danskunst, met haar expressieve vormen van ritmische beweging en dramatische inhoud, en de mystieke, allegorische, goddelijke dansen, die de verschillende aspecten van god belichaamden, het voorwerp uit van enkele van de allermooiste sculpturen. In de vele tempelhallen van India zijn honderden voorbeelden zichtbaar van de pracht van de mentale beelden waarop de beeldhouwers zich baseerden om die vele danssculpturen te scheppen.

In elk kunstwerk wordt de onderliggende idee van elke dans levendig uitgedrukt. Al deze sculpturen verschijnen aan het nageslacht als schatkamers van de Indiase dans: de parabels van de goden, de gracieuze dansen van de Apsaras, of afbeeldingen van klassieke dans. De nobelheid van de vorm, gratie en ritmische lijnen van deze sculpturen vervullen de liefhebber van schoonheid en kunst met een diep gevoel van verwondering. De veredelende filosofische concepten die ze symboliseren, veroorzaken een gevoel van eerbied bij de toeschouwer, alsof hun creatie gemotiveerd werd door goddelijke invloed. Hun aantrekkingskracht is universeel, omdat het echte meesterwerken zijn in elke betekenis van het woord.

Metaalgietwerk

Als we even kijken naar dans in brons- en kopergieten, is het plaatje hetzelfde. Doorheen de dans kregen niet alleen de filosofische idealen concreet vorm, maar bereikte ook de

kunst zelf haar mooiste uitdrukingsvorm. Beweeglijke, gracieuze lijn, perfecte positie van armen en voeten, de ritmische balans van het lichaam (Bhargas) drukken het gevoel van extase en de spirituele gemoedsgesteldheid van de handwerklui uit. Bovendien gebruikten deze oude 'Sthapatis' (georganiseerde gilden van begaafde beeldhouwers en bronsgieters) een zeer geformaliseerde en gecultiveerde bewegingstaal om de dramatische en interpretatieve context van elk kunstwerk te benadrukken. Soms gebruikten ze de dansbewegingen zoals die verklaard staan in de 'Natya Sastra' van Bharata Muni, soms bedachten ze zelf een symbool of teken met een bepaalde spirituele betekenis. Wegens hun betekenis werden die speciale gebaren, bekend als 'Mudras', door Sukracharya omschreven met de term 'Divyakriya' (goddelijke acties).

Er bestaan ook enkele zeer interessante dansfiguren in terracotta, die behoren tot de oude Dravidische cultuur (ongeveer 5000 jaar oud). Ze dateren van ongeveer dezelfde periode als het metalen dansende meisje, dat ontdekt werd bij de opgravingen van de beschaving van de Indusvallei in Mohenjodaro. In de loop van de geschiedenis werd niet alleen metaal, maar ook hout, terracotta, klei, ivoor en merg als basismateriaal gebruikt om zeer artistieke objecten te creëren. Dit was zo vanaf de Maurya dynastie (vierde en derde eeuw voor Christus), tot de tiende en elfde eeuw na Christus. Beroemde voorbeelden zijn Shiva's dans van de 'Nataraja' en de krachtige 'Tandava'-dans van Sri Krishna op de slang Kaliya.

Die oude tradities zijn bewaard voor het nageslacht, en zo vinden we vandaag voorbeelden van dansende figuren in rood hout van Tirupatti (Andhra Pradesh), houten en stenen figuren van Orissa, een verzameling dansende poppen in klei en glanzend en geverfd terracotta uit de Bengalen, dansende ivoren figuurtjes uit Kerala, en in sandelhout uit Mysore en Rajasthan. We vinden ook voorbeelden in het



prachtige 'Nirmal'-werk van Hyderabad (Andhra Pradesh), waar hout en metaal beschilderd werden. Andere werken vertonen het gebruik van witte klei en gedroogde tamarindezaden, gemengd met natuurlijke kleurstoffen. Zo werden levendige kleuren geproduceerd. Wit metaal, tamarindezaden en groentesappen werden gebruikt om een zilver- of goudeffect te verkrijgen. De dans veroverde ook het textiel, en in vele Indiase museums vinden we prachtige voorbeelden van kleurrijke stoffen, met daarop afbeeldingen van Krishna dansen en volksdansmotieven. Meestal komen ze uit de Bengalen, Rajasthan, Andhra of Assam.

Fresco's en schilderijen

Ook Indiase fresco's en schilderijen vertonen dezelfde aandacht voor de spirituele schoonheid, gratie en filosofische betekenis van de dansonderwerpen. Maar hier hebben de kunstenaars hun inspiratie vrijer gebruikt. Op het vlak van de kleur introduceerden ze een treffende menselijkheid en een diepe inspiratie van de natuur. Net zoals in de sculpturen en de gegoten beelden, bemerken we in deze artistieke vormen dezelfde kalme houding, perfecte balans, plaatsing van de voeten, en gedetailleerde gebaren. Zowel de 'Tandava' als de 'Lasya' dansstijl komen aan bod. Ook de kledij en de juwelen zijn uitgevoerd met een enorm gevoel voor detail en correctheid. Een prachtig dansthema op fresco is te zien in Grot I in Ajanta. Het verhaal komt uit de 'Mahajanaka Jataka' (de verleidingsscène), en dateert uit de zevende eeuw na Christus. Het fresco toont een groep meisjesmuzikanten met spitse fluiten, in delicate houdingen, met de danseres in ritmische beweging. Haar hoofd is gracieus gebogen met gekantelde kin, de rechterarm gedraaid en de pols gekanteld, de linkerarm ook gedraaid, zodat de twee armen de beweging van verstrengelde twijgen vormen (symbool voor een lokmiddel). De polsen zijn naar achteren gekanteld, zodat het lijkt alsof de vingers een bloem vast-

houden. Dit is een perfect voorbeeld van de 'Lasya' dansstijl. Tijdens de middeleeuwen, de kleurrijke Rajput-periode, ontstaan delicate miniatuurschilderijen, waarin we ontelbare voorbeelden van zowel muziek als dans terugvinden. Er bestaan verschillende reeksen die de melodische thema's uit onze klassieke muziek, de 'raga's' en 'ragini's', op prachtige wijze uitbeelden. Deze 'raga's' en 'ragini's' illustreren de gevoelens die opwelden in het hart van de kunstenaar die ze hoorde. Een 'raga' is de traditionele melodie waarin de Indiase musicus zijn improvisaties weeft, en bestaat uit een selectie van 5, 6 of 7 noten, verspreid over de notenbalk. Elke raga symboliseert in ritmische vorm een bepaalde emotie, een oerkracht of een bepaald aspect van de natuur, gepast om op dat moment te zingen of te spelen. De 'ragini' is de vrouwelijke vorm van de 'raga', en suggereert een condensatie van het hoofdthema van de melodie. Hoewel sommige schilderijen Shiva afbeelden in zijn Kosmische Dans van de 'Nataraja', zien we toch dat Sri Krishna meestal het onderwerp is. Meestal gaat het dan om de levendige, jeugdige feestdansen met de Gopi's en Gopa's. Of om de bekende Tandava-dans op de slang met de honderd koppen Kaliya. Of om de devote groepsdansen met de Gopi's en Radha de geliefde, op de oevers van de Jamuna rivier in Brindaban, tegen de achtergrond van bloemgevulde priëlen en bloeiende bomen. 'Kangra' en de verschillende Rajasthani schildersscholen bezitten vele prachtige voorbeelden van deze pastorale en devote dansen, allemaal uitgevoerd in prachtig kleurgebruik, delicate lijn en enorme fijnheid van onderwerp.

Vele houdingen en gebaren en de algemene stijl van kledij en danscompositie die in deze schilderijen afgebeeld worden, hebben equivalenten in de Kathak-stijl van klassieke dans in Noord-India.

Met deze representatieve voorbeelden van dans in het beeldgebruik van beeldhouwwerken, bronswerk, fresco's en

schilderijen, zien we dat kunst en filosofie in India van oudsher met elkaar geassocieerd werden, wat hen een gemeenschappelijke en nauwe band geeft. En dans, met zijn bijzonder lieflijke stanza's en zijn diep filosofische achtergrond, heeft dynamisch bijgedragen tot de verrijking van de schone kunsten - een danskunst geschoeid op stevige technische leest, wetenschappelijk onderbouwd met regels en reglementen voor haar opvoeringen.

Uit: **Enakshi Bhavnani en Kamaladevi Chattopadhyay**, 'The dance in India: the origin and history, foundations, the art and science of the dance in India – classical, folk, and tribal', Bombay, 1984, p. 14-20. (vertaling Steven Goedhart)

Handbewegingen

Net zoals de techniek van de pure dans geëvolueerd is vanuit een basis, het Alfabet van de Houdingen ('Karanas'), is er een uitgebreid systeem van taaltokens of handgebaren gegroeid uit het Alfabet van Basishandgebaren ('Hastas'). Ter verduidelijking: de handen worden niet zomaar hooggeheven om betekenis uit te drukken. Ook de vingers nemen de vereiste positie in, de polsen worden subtiel gebruikt, en de armen gecoördineerd voor beweeglijkheid en stemming.

Zo zijn de handen de dragers van de "danstaal". Zij die in de kunst geïnitieerd zijn, kunnen hele conversaties voeren die liedwoorden keurig omzetten in tekenwoorden. Die conversaties kunnen gevolgd worden zoals woorden in een conversatie. In combinatie met de relevante gelaatsuitdrukking kunnen adjectieven, substantieven, werkwoorden, eigennamen en bijwoorden gevormd en duidelijk uitgedrukt worden. Elke school voor klassieke dans heeft op een specifieke manier gebruik gemaakt van dit alfabet van taaltokens en zo een code van handgebaren opgebouwd.

Volgens de klassieke werken, zoals de 'Natya Sastra' van Bharata Muni en de 'Abhinaya Dharpana' van Nandikeshwara, zijn er ongeveer 31 enkelvoudige handgebaren; oftewel 31 verschillende gebaren van één enkele hand en 27 gecombineerde handgebaren. Die laatste zijn gevarieerde combinaties van de 31 enkelvoudige handgebaren. Ze wijzigen betekenissen en verrijken de danstaal. Het geheel van deze gebaren, enkelvoudig en gecombineerd (ofwel hetzelfde gebaar voor elke hand of één gebaar voor de ene en één voor de andere hand), vormt de complete tekentaal of

'Hastas'.

Verder wordt duidelijk dat elk gebaar een veelvoud aan betekenissen en voorwerpen inhoudt. Sommige mensen zijn verwonderd hoe uiteenlopend die ideeën en voorwerpen wel zijn. Een handgebaar dat op zichzelf heel wat betekenissen draagt, kan door welbepaalde conventies in het gebruik van de armen, polsen, lichaamspositie en de relevante gelaatsuitdrukking één bepaalde betekenis uitdrukken. Het gaat dan om de interpretatie die het best past in die bepaalde context. Zo is het ook met taal: als we spreken kunnen we, gewoon door onze intonatie te veranderen, de betekenis van de woorden veranderen; en net zoals er in de spreektaal synoniemen voor bijna elk woord bestaan, wat rijkdom en schoonheid aan taal geeft, is het met het gebruik van de gebaren en hun verschillende betekenis in dans gesteld. Naar analogie van de woordcombinaties in de spreektaal, bestaan er combinaties van gebaren in de grammatica van de dans. Zo kunnen we een woordenboek van taaltokens opstellen.

Tijdens een dansvoorstelling of dansdrama worden er constant personen, onderwerpen, objecten en ideeën vertolkt in de handeling van het verhaal dat verteld of het lied dat gezongen wordt. Elke school heeft een eigen selectie van basishandgebaren, om de eigen emotionele connotatie op de juiste manier te vertolken.

Hieronder volgen enkele voorbeelden van personen en objecten, zoals ze gebruikt worden in de verschillende klassieke dansscholen. Het is logisch dat de gebaren op zich enkel deel uitmaken van de bewuste interpretatiemethode, en dat ze steeds vergezeld moeten worden van de relevante lichaamshouding, handpositie, beweeglijke gelaatsuitdrukkingen en het relevante armgebruik. Enkel dan komen ze tot leven en brengen ze hun ware betekenis over.

Handgebaren in Bharata Natyam

(gebaseerd op de klassieke Sanskriet verhandelingen)



Brahma



Vishnu



Himalayas



Shiva



Surya



Wereld



Bomen



Ster en maan



Pauw



Vogel



Vrouw

Handgebaren in Orissi

In de Orissi school voor klassieke dans volgen de handgebaren de tekstuele handgebaren uit de Sanskriet geschriften, de 'Natya Sastra' van Bharata Muni en de 'Abhinaya Dharpana' van Nandikeshwara, en de verhandeling in de Orissi taal 'Abhinaya Chandrika' (twaalfde eeuw na Christus). Bovendien maakt deze dans gebruik van bepaalde eigen, traditionele handgebaren zoals die door de goeroes aangeleerd en van generatie op generatie overgeleverd werden. Daardoor bestaan er naast de enkelvoudige handgebaren uit de Sanskriet en Orissi teksten, ook traditionele gebaren aangeleerd door de goeroes. Daaruit heeft zich een code van gecombineerde handgebaren ontwikkeld. Deze enkelvoudige traditionele en gecombineerde handen vormen de basis van de woordsymbolen die in de huidige dans gebruikt worden.



Brahma



Vishnu



Shiva



Himalayas, bomen



Vrouw



Maan en zon



Pauw



Vogel

meteen duidelijk dat er subtiele verschillen zijn tussen de manier waarop deze woorden gevormd worden en de woordformatie van de andere klassieke scholen. Deze uiteenlopende evolutie van de woordcodes van het basisalfabet van handgebaren door elke dansstijl, verschaft de Indiase danskunst rijkdom en diversiteit.

Handgebaren in Kuchipudi

In de Kuchipudi school voor klassieke dans is het basisalfabet voor handgebaren, dat gebruikt werd om de eigen tekentaal te ontwikkelen, ontnomen aan de 'Natyasastra' van Bharata Muni, de 'Abhinaya Dharpana' van Nandikeshwara, en de beroemde dertiende-eeuwse verhandeling geschreven op palmbladeren, de 'Nritta Ratnavali' van Jayapa Senani. Bovendien werden er door de goeroes traditionele handgebaren voor specifieke noden ontwikkeld en van generatie op generatie overgeleverd. Deze bronnen zorgen voor gedetailleerd en uiteenlopend materiaal voor de zeer dramatische vertolking van de dansdrama's.

Door dit aanvullende materiaal verschillen de gebaren van deze school die eigennamen, substantieven en andere woorden uitbeelden noodzakelijkerwijze van de grammatica van woordtekens zoals die gebruikt wordt in Bharata Natyam of Tamil Nad en de andere klassieke scholen.

Dit zijn enkele representatieve voorbeelden van woordtekens van de Orissi of Odissi dansschool, die de dramatische waarde in de 'Abhinaya' benadrukken. Om deze woorden te vormen, worden de handgebaren gevolgd die beschreven staan in de klassieke verhandelingen over het Alfabet van de Gebaren, en in het alfabet dat ontwikkeld werd door de Orissi goeroes. Niettegenstaande de duidelijke overeenkomsten met de code van de klassieke verhandelingen, is het



Brahma



Vishnu



Shiva



Maan



Himalayas, bomen



Surya



Vrouw



Ster



Pauw

pend elke school haar eigen taaltekens heeft ontwikkeld. Er moet steeds in het achterhoofd gehouden worden dat deze gebaren enkel hun volle betekenis krijgen als ze vergezeld worden van de correcte arm- en lichaamsbewegingen, houding en gelaatsuitdrukking. De gebaren zelf zijn niet meer dan woorden in een taal. Net zoals woorden, die pas hun betekenis krijgen in een zin, ondersteund door een significante expressie van toon en kenmerken, dragen ze een wereld aan betekenis.

Uit: **Enakshi Bhavnani en Kamaladevi Chattopadhyay**, 'The dance in India: the origin and history, foundations, the art and science of the dance in India – classical, folk, and tribal', Bombay, 1984, p. 82-135. (vertaling Steven Goedhart)

De stijl die de Kuchipudi school hanteert is zeer dramatisch. Daarom drukken de handgebaren samen met lichaamshouding, arm- en lichaamsbewegingen en gelaatsuitdrukkingen al wat ze willen in hun 'Abhinayam' uit. We benadrukken hier nogmaals dat enkel de gebruikte basisgebaren verklaard werden, vooral dan om aan te tonen hoe uiteenlo-

Gezicht, hoofd, ogen, wenkbrauwen en nek

De schoonheid van de Indiase danstechniek wordt verhoogd door wat 'de techniek van stemming' kan genoemd worden. Expressie is niet enkel een zaak van de persoonlijke interpretatie van de danser alleen. De extase van blijdschap, verdriet, woede, sereniteit, aanbidding, het hele gamma aan menselijke emoties moet ongetwijfeld binnenin gevoeld worden. Maar dat alleen volstaat niet. Een bepaalde erkende techniek, equivalent aan de studies voor dramatische kunst, moet gecultiveerd en ingestudeerd worden. Zo wordt het natuurlijke, emotionele talent ondersteund en krijgt het de beste kansen. En daarom worden ook de ogen, de wenkbrauwen, het hoofd en de spieren getraind, zodat ze meteen de relevante expressie voor een bepaalde stemming kunnen aannemen. Voor deze technische training van de emotionele kant van de dans ontstond er een methode die in detail uitgewerkt werd in de oude verhandelingen, vooral in de 'Natya Sastra' van Bharata Muni en de 'Abhinaya Dharpana' van Nandikeshwara.

Deze uitdrukkingkunst staat bekend als 'Abhinaya', en bestaat uit vier onderdelen: 'Angika': expressie doorheen de ledematen en het lichaam; 'Sattvika': mentale expressie van gevoel en emotie door middel van gelaatsuitdrukkingen en het gebruik van de ogen; 'Vachika': expressie doorheen de stem; 'Aharya': expressie doorheen de kledij, juwelen en andere hulpmiddelen.

Uit: **Enakshi Bhavnani** en **Kamaladevi Chattopadhyay**, 'The dance in India: the origin and history, foundations, the art and science of the dance in India – classical, folk, and tribal', Bombay, 1984, p. 144. (vertaling Steven Goedhart)

De voeten, timing en ritme

De basisidee van Indiase dans is een perfect gevoel van harmonie en ritme. De scheppers van deze kunst leerden hun eerste lessen ongetwijfeld van de natuur, waar harmonie binnenin enorme variëteit en veelvuldigheid de normaalste zaak van de wereld is en waar perfecte coördinatie en systematische orde het geheel eenheid geven.

Ritme en harmonie horen samen. Volgens de idealen van Indiase dans wordt het perfecte ritme bereikt als een ware eenheid van het innerlijke zelf en het fysieke zijn ondergedompeld wordt in de Goddelijke Wet. Anders gezegd: één worden met de wereldharmonieën en een perfect in toon zijn met de ene, allerhoogste cyclus van beweging en balans van het universum. Met ritme bedoelen we de essentiële coördinatie van voetenwerk, lichaamsbeweging, handgebaren, houding van de armen en bewegingen van het hoofd, de ogen, wenkbrauwen en nek op het ritme van de drum. Om die absolute coördinatie tussen geluid en voetenwerk te bereiken, bepaalden de scheppers van de Indiase dans dat er symmetrie van tel en metrum moest zijn tussen de delicate, fijne tijdsslagen en elke eenheid van dansstap en lichaamsbeweging. Die symmetrie kan er enkel zijn bij een gelukzalige eenheid van geest en lichaam tijdens de voorstelling. Ritme was daardoor de factor die, als hij aanwezig was, als zodanig geaccepteerd werd, en als hij afwezig was, disharmonie en verwarring schiep. Met haar eigen bewijs van perfect ritme en patroon, in de reguliere hartslagen, in de kosmische golven die materie in beweging brengen, in de gratie van de ijdele pauze, en zelfs in de onhandige dans van de beer, leidde de natuur de musici.

Wanneer de belangrijkste maten werden gecomponeerd, werden ze dan ook opgedeeld in tellen van 3, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 14 enzovoort. Dit was het aantal tellen per maat, oftewel onderverdelingen van evenwaardige metrische lengte. Maar de Indiase componist, met zijn natuurlijke bewustzijn voor patronen en liefde voor oneindige variatie, die hij zo vroeg van de natuur geleerd had, werd ambitieus. Zijn vrijheid om emotionele inhoud uit te drukken, zijn fervente spel met wiskunde, en de combinaties van die twee, maakten hem ontevreden over de gewone reguliere tellen.

Hij begon er andere patronen doorheen te weven, die sommige klanken licht gaven en andere in de schaduw stelden, en delicate toonverhalen vertelden. Luidere delen, zachtere delen, en snelle gesyncopeerde delen werden gecreëerd, die zich doorheen elke systematische tel en de volgende haastten. En toch bleven de belangrijke, reguliere tellen intact. Deze subtiele, fascinerende, honderdvoudige verdelingen en onderverdelingen van de tijdsintervallen, en de vermenigvuldiging ervan in nog kleinere, opgebroken ritmes binnen in de herkenbare tellen, werd typisch voor Indiase muziek.

De delicate en harmonieuze timing van de reguliere maten ('Tala'), de drumpatronen (zoals 'Chollu' in Bharata Natyam, 'Bol' in Kathak, 'Bani' of 'Ukuttas' in Orissi), het grote aantal voetritmes en hun patronen (zoals 'Jatis' in Bharata Natyam) en het reciteren van de lettergrepen (zoals 'Sollu-kuttu' in Bharata Natyam, Kuchipudi), vormen allemaal samen een harmonieus geheel. Met het vergaan van de tijd en het wisselen van de omgeving veranderden die gestileerde patronen in elke klassieke dansschool. Ook de lettergrepen werden natuurlijk beïnvloed door de taalverschillen.

De houdingen veranderen even snel als de voeten; de danser buigt naar links of rechts, naar voren of naar achteren, de benen worden gestrekt, geheven, gebogen of gekruist, de handen geplaatst op de heupen of gekruist op de borst, naar opzij uitgestrekt of voorwaarts en achterwaarts bewo-

gen in prachtige en snelle gebaren. Afhankelijk van de danssequentie die uitgevoerd wordt, bewegen de armen aan halve snelheid, of aan een vierde van de snelheid, of even snel als de voeten.

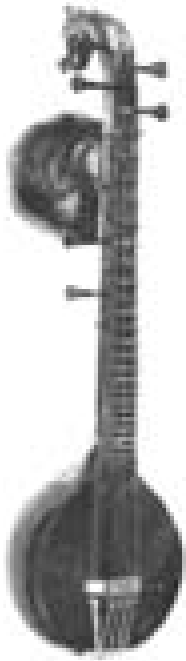
Klank en beweging liggen soms ver uit elkaar, soms dicht bij elkaar, zijn soms delicaat gegroepeerd, maar vormen steeds een eenheid in perfecte harmonie. Het is belangrijk om hier op te merken dat er vijf basiselementen zijn die die perfecte ritmische harmonie bij de danser helpen creëren. Dat zijn:

- De Mandala's: houding
- De Utpalavana's: sprongen
- De Bhramari's: snel ronddraaien
- De Cari's: de pas of stap
- De Gati's: het gaan

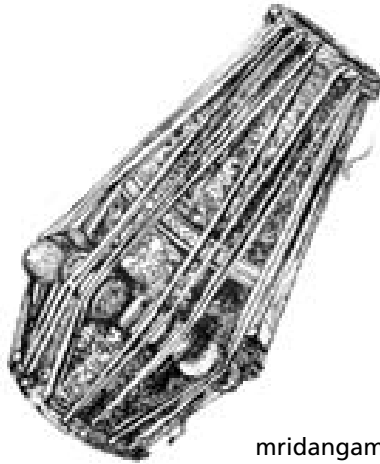
Terwijl de handgebaren de tekentaal uitdrukken en zo hele conversaties voeren en de gezangen en liederen geïnterpreteerd worden tussen de sequenties van de pure dans in, spelen de voeten een rol die vergeleken kan worden met de pianobegeleiding van een lied. Men zegt dat de handen spreken, de ogen en gelaatsuitdrukkingen emotionele toon geven, de lichaamsbewegingen en houdingen het geheel bedekken met een mantel van schoonheid en voor 'Rasa' zorgen. Wel, de voeten markeren timing en ritme en ondersteunen zo het geheel. Om de perfecte sprongen, wendingen, stappen en passen uit te voeren, bestaan er 18 of meer 'manieren om het lichaam te houden' (Mandala's) die afhankelijk zijn van de positie, de stevigheid en de beoefende techniek van het voetenwerk.

Uit: **Enakshi Bhavnani** en **Kamaladevi Chattopadhyay**, 'The dance in India: the origin and history, foundations, the art and science of the dance in India – classical, folk, and tribal', Bombay, 1984, p. 152-155. (vertaling Steven Goedhart)

Indiase muziek en instrumenten



veena



mridangam

De Indiase dans probeert in beweging te portretteren wat de muziek en de liederen beschrijven. Er is een oud Sanskriet gezegde dat zegt: "Muziek is de boom van de symfonieën van de natuur, en dans is de bloesem van alle muziek."

In Indiase dans zijn de reflectie van de muziek ('Sangit'), de poëzie ('Sahitya') en het drama ('Natya') perfect in balans. Daardoor wordt het dansende lichaam het medium van gedachten, oneindig gevoelig, even levendig als een beeldhouwwerk en beschrijvend als een schilderij, maar realistischer omdat er pulserend leven doorstroomt. En wanneer dans in perfecte eenheid en harmonie met het ritme van het universum is, hebben we de manier gevonden om de levenskrachten waarlijk te vertolken.

Het opgaan van het fysieke lichaam en de geest in de ene, universele geest, geeft ons een duidelijk perspectief op onze plaats in het schema der dingen. Indiase muziek wil de perfecte fusie van de geest binnenin ons en het leven buiten ons bereiken. Ananda Coomaraswamy beschrijft het perfect: "Indiase muziek is in essentie onpersoonlijk. De muziek reflecteert een emotie en een ervaring, die dieper en ouder en grootser is dan de emotie en ervaring van eender welk individu. Haar pijn is zonder tranen, haar blijdschap zonder verrukking, en de muziek is passioneel zonder haar sereniteit te verliezen. Ze is almenselijk in de diepste betekenis van het woord."

Men gelooft dat muziek, net als dans, van goddelijke origine is: Narada, de wijze en spirituele zoon van Brahma de Schepper, was de eerste musicus, Shiva de eerste danser, en Vishnu de Schepper van het onafhankelijke lied. Narada zou

de Saraswati Veena geschapen hebben, India's oudste snaar-instrument, en het favoriete instrument van Saraswati, godin van de studie. Het instrument werd haar symbool. Saraswati is het evenbeeld en de gemalin van Brahma.

De Indiase muziek is zo oud als tijd, en is doorheen de eeuwen verrijkt door de verschillende invloeden die ze ondergaan heeft. De inheemse muziek van de Indusvallei en de Dravidische beschavingen, Griekse, Perzische en Arabische contacten: ze hebben allemaal hun invloed gehad op deze kunst, die vele eeuwen oud is. En hoewel het prachtige melodieuze systeem intact gebleven is, hebben emotionele stromingen bijgedragen aan haar unieke kwaliteiten.

De Indiase muzikale compositie is gebaseerd op de 'Raga'. Letterlijk betekent 'Raga' inkleuring, de kleur in een psychologische of emotionele betekenis, en daardoor betekent het stemming. Het wekt bepaalde diepe gevoelens in de mens op en drukt die uit, en beïnvloedt zelfs de natuur. Een 'Raga' wordt gedefinieerd als "de traditionele melodie waarin de Indiase musicus zijn improvisaties weeft, en het is een selectie van 5, 6, of 7 noten verdeeld over de toonladder. Wanneer hij gezongen of gespeeld wordt, symboliseert een 'Raga' in ritmische vorm een bepaalde emotie, oerkracht of bepaald aspect van de natuur." Een 'Raga' bestaat dus uit een compositie van tonen of 'Svara' die elkaar opvolgen en een muzikaal effect of 'Varna' creëren. Elke 'Raga' heeft niet alleen zijn eigen individuele melodische patroon en structuur, gevormd door de eigen muzikale noten of tonen ('Svara'), maar ook een innerlijk emotioneel karakter ('Bhava'). Deze aspecten samen geven elke 'Raga' zijn intrinsieke schoonheid en betekenis. De 'Svara's' of tonen zijn de substantie van de 'Raga', de compositie of 'Svara' is de structuur, en de 'Varna' of schoonheid van muzikaal effect de expliciete vorm.

De spirituele context van elke melodie en compositie, en de achtergrond van de Natuur, maken de Indiase muziek even idealistisch als de dans, met haar filosofische achtergrond.

"Wanneer Shiva aan Bharata - de beroemde auteur van 'Natya Sastra' - de techniek van het drama verklaart, zegt hij dat menselijke kunst aan wetten onderhevig moet zijn, omdat het innerlijke en uiterlijke leven in de mens nog in conflict zijn. De mens heeft zichzelf nog niet gevonden, maar al zijn activiteit vloeit voort uit een actief werken van de geest, en al zijn waarde is zelfbewust. Datgene, wat we ons leven noemen, is ongecoördineerd, en helemaal niet zo harmonieus als kunst, die boven goed en kwaad staat. Anders is het gesteld met de goden, want elke beweging die ze maken reflecteert onmiddellijk de gevoelens van hun innerlijke leven. Kunst is een nabootsing binnenin ons van die perfecte spontaneïteit - de identiteit van intuïtie en expressie van diegenen die in het koninkrijk van de hemel zijn." Er wordt inderdaad gezegd dat Indiase muziek over grote psychologische en elementaire krachten beschikt, en sommigen geloven dat de 'Raga's' de elementen in beweging kunnen brengen. Op voorwaarde dat ze in het correcte seizoen, op het juiste moment en in de correcte klassieke vorm gespeeld worden, kunnen 'Raga's' met hun vibraties zelfs ziektes genezen. Als de 'Sri Raga', een van de zoetste melodieën, zacht en klagend gespeeld wordt op het einde van een winterdag, rond zes uur 's avonds, in januari-februari, zou hij spanning in het menselijke hart en de geest doen afnemen. Als de 'Bhairava Raga' in september-oktober gespeeld wordt om 5 uur 's ochtends, heeft hij de kracht om leverziekten en hoest te genezen, en de hartslag te reguleren. Volgens historische bronnen zou 'Megh Raga' ('megh' betekent wolk) regen kunnen brengen. 'Deepak' kan vuur creëren. 'Bahaar', de lentemelodie, is vrolijk en levendig, en maakt de luisteraar blij en licht van hart. 'Darbari' daarentegen is contemplatief, zwaarmoedig en waardig, en als hij gezongen wordt van middernacht tot drie uur 's ochtends scheidt hij een meditatieve stemming. 'Bageshwari' tenslotte is romantisch en gepassioneerd. Als deze 'Raga' om midder-

nacht gezongen wordt, vult hij het hart met tedere gevoelens.

Indiase muziekinstrumenten

Volgens de oude klassieke verhandelingen, zoals de Sangitaranagara, worden de muziekinstrumenten in vier grote groepen onderverdeeld: 'Tat' en 'Betat', de snaarinstrumenten, 'Sushir' of blaasinstrumenten, 'Avanagh' of drums, en 'Ghan' of cimbalen. Elke groep omvat verschillende instrumenten.

De 'Tat' worden bespeeld met een strijkstok, voorbeelden zijn de Sarangi en Dilruba.

De 'Betat' instrumenten zijn snaarinstrumenten die met de vingers bespeeld worden, zoals de Thanpura, Sitar, Veena, Been en Sarode.

De 'Tat' en 'Betat' instrumenten kunnen ook op een andere manier ingedeeld worden: sommigen worden gewoon op de open snaren bespeeld, terwijl er andere beschikken over beweeglijke fretten. Die bevinden zich op welbepaalde afstanden van elkaar op het instrument, en de snaren drukken ertegen als ze bespeeld worden. De 'Tat' instrumenten benaderen de toon van de menselijke stem het best dankzij hun subtiele schakeringen en onafgebroken opeenvolging van tonale noten. Voorbeelden zijn de Sarangi en Dilruba.

De 'Betat' instrumenten zijn snaarinstrumenten die met de vingers bespeeld worden, of met een plectrum of 'Mizrab'. De noten zijn staccato, met prachtige boventonen die de noten zoet verlengen. Bij legatobewegingen, waarbij de klank van noot naar noot overgebracht wordt, ontstaan 'Meend', microtonaal gecreëerde noten. In de Hindoestani of Noord-Indiase klassieke muziekstijl, vinden we enkele welbekende instrumenten, met name de Sarangi, de Dilruba (vooral in de Bengalen), de Sitar en de Been. In de Karnatische of zuidelijke stijl is de Veena het populairst en meest bekend.

De drums, cimbalen, Thanpura, Shanai en Nagasvaram worden in beide muziekscholen gebruikt. De Thanpura is een lid van de

familie van de luiten. Ze heeft geen fretten, alleen maar 4 lange snaren. Één wordt er gestemd op de toon van de grondnoot, twee op de bovenste noot, en één een octaaf lager. Deze noten worden in alle 'Raga's' gebruikt. De toonhoogte wordt aangepast aan de stem van de zanger, en de snaren worden continu bespeeld, de ene na de andere. Ze zorgen voor de achtergrondbegeleiding en helpen de zanger toon te houden. De beste zangers gebruiken enkel de Thanpura als begeleiding, omdat dit instrument de schoonheid van melodie en stem zo goed ondersteunt. De Sarangi beschikt over 4 open hoofdsnaren. De noten worden gecreëerd door de vingers van de linkerhand op de juiste plek te plaatsen. De Sarangi beschikt ook over 32 open Tarabs of resonantiesnaren, die in harmonie met de melodie vibreren. De Dilruba heeft verstelbare fretten, die op bepaalde punten geplaatst worden. De snaren drukken daartegen en zo worden de specifieke noten geproduceerd. De strijkstok geeft de noten een lange, zoete toon. De sitar heeft zeven hoofdsnaren en 20 resonantiesnaren. De fretten zijn verstelbaar, afhankelijk van de gespeelde 'Raga'. Ook de Veena heeft fretten, en het is het bekendste, zoet-klinkende snaarinstrument van India. De snaren worden met de rechterhand geplukt, terwijl de linkerhand de zeven hoofdsnaren bespeelt die op de vierentwintig fretten drukken. Vier snaren, die van de stemschroeven over het ganse instrument lopen, ondersteunen het ritme. Door zo'n snaar een keer te plukken, de linkerhand over de snaar te bewegen, de snaar uit te rekken en zo de klank te verlengen en te versieren, kan een reeks tonen gecreëerd worden. Het bereik van de Veena bedraagt drie en een half octaaf. Dat zorgt voor een enorm gamma aan noten, een oneindige variëteit aan boventonen, en zelfs dubbelstoppen, zoals bij de viool in westerse muziek. De klankrijkdom wordt nog groter door de twee kalebassen, één aan elk uiteinde van het instrument. De Been uit Noord-India, is het equivalent van de Veena uit Zuid-India, en beschikt ook over twee kalebassen. Er zijn vier hoofdsnaren voor de melodie en drie om het ritme aan te

geven. Omdat ritme zo'n belangrijke rol speelt in Indiase muziek, begeleiden de musici hun melodie door met hun ringvinger de laatste snaar aan te slaan en zo de maat te houden. Het veelvuldig gebruik van gekruiste ritmes geeft de Indiase muziek haar gestileerde karakter en zeer expressieve tonen en microtonen. De ritmes zijn gebaseerd op accent en metrum, en versterken zo de continuïteit van de klank. De Mirdanga is een lange, klassieke drum die met beide handen bespeeld wordt, één hand aan elk uiteinde. Terwijl het instrument bespeeld wordt, rust de body op de grond. De Shanai (Noord-India) en de Nagasvaram (Zuid-India) zijn klarinetten die zeer melodius klinken. Vooral de Shanai, die zachter en zoeter van toon is dan de Nagasvaram, is bijzonder melodius.

Muziek en dans

Alle klassieke dansen worden begeleid door orkesten die uit meerdere instrumenten en een of meer zangers bestaan. In de Bharata Natyam van Tamil Nad en de Kuchipudi van Andhra Pradesh, waar de Karnatische of zuidelijke muziekschool gevolgd wordt, worden de geciteerde danslettergrepen gedupliceerd op de Mirdanga. Een andere Mirdanga en de cimbale verzorgen het ritme van de belangrijkste tel. Ofwel zingt men de vastgelegde danslettergrepen, ofwel de namen van de toonaard (sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa) op de melodie van de desbetreffende 'raga'. De Mirdanga volgt de 'Tala' die gekozen werd, en een andere Mirdanga volgt de lettergrepen die elke stap van de danser volgen. De zanger reciteert de lettergrepen synchroon met die Mirdanga en de cimbale. Als de 'Abhinaya' of emotionele interpretatie begint, wordt de prachtige lyriek gezongen in Telugu, Tamil of Sanskriet, en begeleid door de zachte, melodieuze tonen van de Saraswati Veena en de Thanpura, en vaak van de viool. Zij houden de zang perfect in toon. Ook de fluit wordt vaak gebruikt, vooral in Krishna thema's; en voor triomfantelijke of huwelijksmuziek wordt de Nagasvaram bespeeld.

Een instrument dat uniek is voor Kuchipudi, is de Thithi, een windzakinstrument met een rieten mondstuk. Dit instrument benadrukt de 'Sruti', of toonhoogte, en de ornamenten vertoond in de muziek.

De Kathak en Orissi dansscholen volgen de Hindoestani of Noord-Indiase muziekschool. De geciteerde danslettergrepen worden meestal gedupliceerd door de dubbele drums, de Tablahs. Ook de Pakahvaj wordt vaak gebruikt, net zoals de ritmische maat van de Manjiras (cimbale). In de pure dansdelen wordt de Sitar vaak met opvallend succes bespeeld. Zijn prachtige staccato en legato melodieën begeleiden harmonieus de ingewikkelde ritmes. In de 'Abhinaya' of emotionele interpretatie van Kathak worden de liederen gezongen in Brij Bhasha, Hindi of Urdu. De begeleiding is meestal voor de Sarangi, die de menselijke stem bestaat en gratie geeft: zacht, lieflijk en sympathiek. Ook hier is de fluit populair in Krishna thema's. In Orissi worden de liederen gezongen in de mooie, poëtische Orissi taal of het Sanskriet.

Omdat de klassieke dans in India de voorloper was van het Sanskriet drama, spelen muziek en toneelspel een belangrijke rol, en zijn ze complementair. Dans heeft alle elementen in zich om een verhaal te vertellen en volledig te vertolken. Muziek is een steunpilaar, die de dansbewegingen illumineert en onder de aandacht brengt. Daardoor vormen zowel instrumentale als vocale muziek zo'n belangrijk onderdeel van dans in heel India, zij het in klassieke of volkse vorm. Alle klassieke verhandelingen vertellen ons dat dans en muziek in één perfect patroon van visuele en auditieve synthese moeten samengaan - en het acteren en de dramatische interpretatie geven hen duidelijke betekenis.

Uit: **Enakshi Bhavnani** en **Kamaladevi Chattopadhyay**, 'The dance in India: the origin and history, foundations, the art and science of the dance in India – classical, folk, and tribal', Bombay, 1984, p. 160-167. (vertaling Steven Goedhart)

Shantala Shivalingappa

Shantala is geboren in Madras en opgevoed in Parijs, daardoor is ze een kind van het westen en het oosten. Ze groeit op in een omgeving vol dans en muziek, en wordt vanaf haar prilste jeugd gevormd door haar moeder, de danseres Savitry Nair. Diep ontroerd en geïnspireerd door de stijl van meester Vempati Chinna Satyam, wijdt Shantala zich aan de Kuchipudi. Van haar meester krijgt ze een authentieke en rigoureuze opleiding. Al zeer snel voelt ze het verlangen om de Kuchipudi in het westen bekend te maken, en daarom treedt ze op in heel wat belangrijke theaterzalen en op heel wat festivals. Kunstenaars en kenners in India en Europa erkennen haar als een grote danseres: ze verenigt enorme technische kwaliteit en gratie, en bezit een verinnerlijking en opmerkelijke gevoeligheid voor haar jonge leeftijd. Sinds ze dertien was, heeft ze het zeldzame voorrecht gekend om met de aller-grootsten samen te werken: Maurice Béjart, Peter Brook, Bartabas, Pina Bausch. Die vormende ontmoetingen zijn steeds gevarieerde artistieke ervaringen van heel hoge kwaliteit. De Indiase dans is een gewijde kunst. Ze is de uitdrukking van een geloof, van een spirituele beleving. Shantala danst om de schoonheid, de gratie, de blijdschap en het diepe gevoel van de kunst, die het verlengde van haar leven is, te delen.

Madhavi Mudgal

Madhavi Mudgal groeide op in de wereld van de kunst. Haar vader, Pandit Vinaya Chandra, stichtte in Delhi de grote school voor muziek en Indiase dans, de Gandharva Mahavidyalaya. In die school studeert Madhavi gedurende heel wat jaren de Bharata Natyam, de Khatak en de Odissi. Ze besluit zich volledig aan die laatste stijl te wijden. Ze is de leerlinge van goeroe Kelucharan Mohapatra. Ze geeft haar eerste publieke voorstelling als ze vier is en wint de gouden medaille van de "Shankar International Dance Competition". Als ze elf is, wordt ze als jeugdambassadrice van India naar Oost-Duitsland en de Sovjetunie gestuurd. In 1974 krijgt ze de speciale prijs van de "Sangeet Natak Academy" (de Indiase Nationale Academie voor Schone Kunsten). Ze danst in de hele wereld: de Verenigde Staten, Engeland, Duitsland, Frankrijk, Italië, Spanje, Brazilië, Algerije, Japan, Iran, Oostenrijk, Kenia, Ghana ... Natuurlijk doet ze ook mee aan de grote dans- en muziekfestivals in India, waar haar gratie, gevoeligheid en esthetische verbeelding bijzonder gezocht en gesmaakt worden. Madhavi Mudgal gaf les aan de Internationale Sommerakademie des Tanzes van Keulen en de Internationale Mime Academy van Wenen. In India beschouwt ze het als haar taak haar kunst over te dragen, en daarom geeft ze dagelijks les aan de Gandharva Mahavidyalaya in Delhi. Zo vormt ze nieuwe generaties dansers. Ze geeft ook vaak voorstellingen en demonstraties, en organiseert dansfestivals waar de grootste artiesten uit verschillende disciplines van de klassieke Indiase dans elkaar ontmoeten.

Malavika Sarukkai

Malavika Sarukkai trad voor het eerst op toen ze twaalf was, in Bombay. Als tweeëntwintigjarige was ze de jongste soliste ooit op het Indiase Festival in de Queen Elisabeth Hall in Londen. Malavika heeft het voorrecht gehad deel te nemen aan heel wat culturele manifestaties, zowel in India als in het buitenland. Ter gelegenheid van verschillende Indiase festivals in de Verenigde Staten, Frankrijk, Japan, en Zwitserland, was ze de ambassadrice van de Bharata Natyam stijl. Ze trad op op het Internationale Festival van Adelaide, op het festival Wien Tanz van 1991, in de opera van München ... Malavika Sarukkai studeerde de Bharata Natyam bij de goeroe Kalyanasundaram, de goeroe S.K. Rajaratnam en de goeroe Kalanidhi Narayanan. Bovendien studeerde ze de Odissi bij de goeroes Kelucharan Mohapatra en Ramani Jena. Binnenkort creëert ze al bijna 10 jaar lang haar eigen choreografieën. Ze ontwikkelt ze een eigen stijl in nritta (handbewegingen) en abhinaya (gelaatsuitdrukkingen): een kruising van ruimtelijk dynamisme en vrede, van energie en gratie, van soberheid en passie. De lijnen zijn precies en rijzig, de ritmes complex en tegelijkertijd doorzichtig, in dienst van de zoektocht naar de diepste gevoelens. Haar stijl is tegelijkertijd esthetisch en toegankelijk. Malavika Sarukkai leeft in Madras. Ze ontving al heel wat prijzen van het Indiase Ministerie van Cultuur, waaronder de Harridas Sammelan Award, de Telugu Academy Award, de Sanskriti Award en de Kalaimamani Award.

Eerstvolgende dansvoorstelling in deSingel

SALIA SANOU . COMPAGNIE SALIA NĪ SEYDOU . TAGAALÀ

Salia Sanou en Seydou Boro zijn afkomstig uit Burkina Faso, maar hadden een omweg via Frankrijk nodig om elkaar als artistieke bondgenoten te ontmoeten. Hun werk is gekenmerkt door een mix van het beste van twee werelden: het vitale, open aspect van de Afrikaanse cultuur en het formalistische van de Europese hedendaagse dans. 'Tagaalà' (de reiziger) is een energieke en toegankelijke voorstelling, vertolkt door vier dansers en twee muzikanten.



VR 8 EN ZA 9 MAART 2002 . 20 UUR . RODE ZAAL
€ 12 (-25/65+ € 9/ -19 jaar € 7)