

Jahrbuch
für musikalische
Volks- u. Völker-
Kunde

Sonderdruck aus Band 1/1963

Tanzlieder der Hakkari-Kurden
von Dieter Christensen, Berlin



VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN

TANZLIEDER DER HAKKARI-KURDEN

Eine materialkritische Studie

von

DIETER CHRISTENSEN, Berlin

EINLEITUNG

Die über die Musik der Kurden bisher bekannt gewordenen Daten erschöpfen sich in einigen mehr zufälligen Bemerkungen zur Musikübung, die sich in Reisebeschreibungen sowie in ethnologischen, archäologischen und geographischen Abhandlungen finden, und in einer Reihe von linguistischen Untersuchungen an Liedtexten. Danach konnte an dem Bestehen einer blühenden kurdischen Folklore kein Zweifel sein. Doch verschafften erst die Aufnahmen des Archäologen Ralph S. Solecki¹, die er während archäologischer Untersuchungen im Nord-Irak 1953 machte, einen Einblick in den musikalischen Charakter der kurdischen Musik. Dieses Material wurde vermehrt um die Aufnahmen, die der Verfasser gelegentlich einer ethnographischen Forschungsreise durch die türkischen Provinzen Siirt und Hakkâri 1958² sammelte

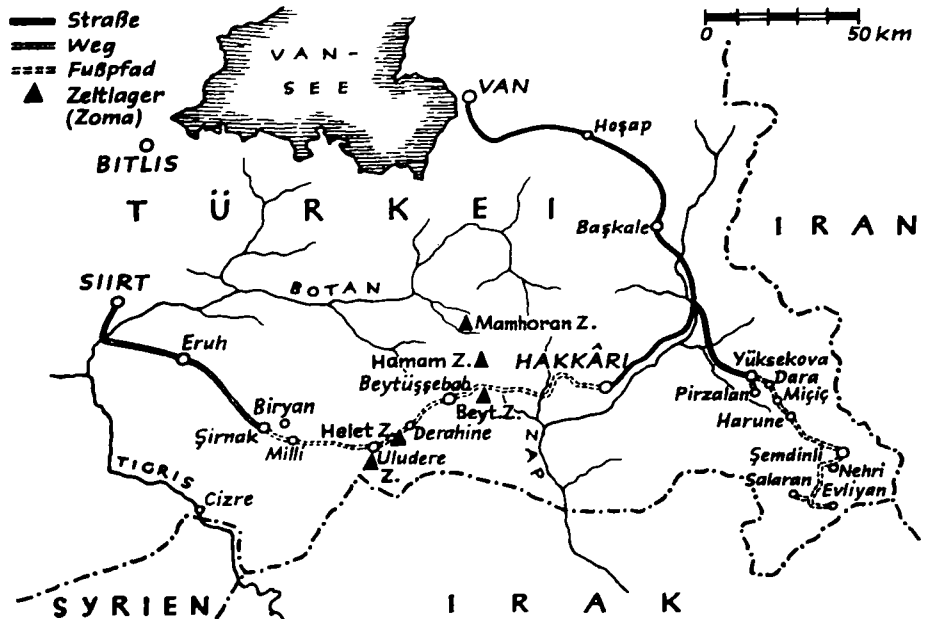
Gemessen an dem ausgedehnten Siedlungsgebiet der Kurden, das einen großen Teil von Ostanatolien sowie Teile von Syrien, dem Irak, Persien und Russisch-Armenien umfaßt³, stammt das bisher verfügbare Material aus einem sehr kleinen Bereich. Es erhält besonderes Gewicht dadurch, daß es aus rein bzw. überwiegend kurdisch besiedelten Landschaften stammt, die zudem im Zentrum des kurdischen Siedlungsgebietes liegen.

Schwierigkeiten für die Bewertung des Materials ergeben sich daraus, daß die ethnographische und musikethnographische Erforschung des Vorderen Orients erstaunlich wenig fortgeschritten ist. Daß die Kultur der Kurden in erheblichem Maße von denen der umgebenden Völker beeinflusst worden ist, darf unterstellt werden. Hinsichtlich der Musik läßt das weitgehende Fehlen von Vergleichsmaterial noch keine definitiven Aussagen darüber zu, welche Elemente als spezifisch kurdisch anzusehen sind. Erst eine fortgeschrittene Kenntnis der musikalischen Kulturen des Vorderen Orients wird es ermöglichen, die vielseitigen Zusammenhänge zu erkennen und gegeneinander abzugrenzen. Die vorliegende

Untersuchung, der weitere über andere Gattungen und Landschaften folgen sollen⁴, verfolgt daher vor allem den Zweck, durch Publikation kurdischen Liedgutes einen Ausgangspunkt für die Erforschung der kurdischen Volksmusik zu gewinnen.

I. ETHNOGRAPHISCHER ÜBERBLICK

Das heutige Siedlungsgebiet der Kurden scheint das Ergebnis einer ethnischen Expansion zu sein, die sich zum Teil in historisch überschaubaren Zeiten abgespielt hat. Eins der Zentren dieser Bewegung ist nach verbreiteter Ansicht⁵ das Bergland zwischen dem Van-See im Norden und den nördlichen Randgebieten der mesopotamischen Ebene im Süden, d. h. der Kurdische Taurus mit den Landschaften Bohtan und Hakkari⁶, die von dem Bohtan su bzw. vom Großen Zap entwässert werden, die beide linke Nebenflüsse des Tigris sind.



Kartenskizze: Südost-Anatolien

Den überwiegenden Bevölkerungsanteil in diesem Gebiet stellen die Kurden. In vereinzelten Siedlungen lebende christliche Armenier, Kildanf und Nestorianer, die sich kulturell weitgehend den umwohnenden Kurden angeglichen haben, machen heute⁷ nur einen sehr geringen Prozentsatz der Bevölkerung aus. Die folgenden Daten wurden während einer Studienreise 1958⁸ gesammelt und beziehen sich ausschließlich auf das bereiste Gebiet zwischen Uludere (kurd. Kilaban) und Evliyan in der türkischen Provinz Hakkari⁹, dessen kurdische Bevölkerung

bei geringen lokalen Varianten eine weitgehend gleichförmige Kultur aufweist. Ihre gemeinsame Bezeichnung als Hakkari-Kurden ist von dem Landschaftsnamen ihres Wohngebietes abgeleitet und faßt eine Anzahl von selbständigen Stämmen sowie nicht stammesmäßig organisierte Bevölkerungsteile zusammen.

Die Kurden des Untersuchungsgebietes gehören der şafi-Form des sunnitischen Islam an. Sie sprechen den kirmanjî-Dialekt des Kurdischen, der hier in zahlreiche, jeweils nur in kleinen Gebieten voll verstandene Unterdialekte zerfällt.

Für die *soziale Organisation* ist das patrilineare und patrilokale Verwandtschaftssystem wichtig. In diesem Sinne sind kleinere Siedlungsgruppen häufig mit patrilinearen Verwandtschaftsgruppen identisch. Darüber hinaus hat der Gegensatz zwischen stammesmäßig organisierten (= aşir) und nicht selbständig stammesmäßig organisierten (= kirmanj) Kurden zu einer sozialen Schichtung geführt.

Die überall angetroffene *Wirtschaftsform* ist eine Verbindung von Feldbau mit extensiver Viehzucht, deren gegenseitiges Verhältnis zwischen den einzelnen Siedlungsgruppen schwankt¹⁰. Die festen Dörfer bestehen aus durchschnittlich 10—20 Häusern von rechteckigem Grundriß, deren Wände überwiegend aus aufgeschichteten Bruchsteinen, seltener aus mit Lehm beworfenem Holzgeflecht oder aus Adobe bestehen, und deren flache Dächer über einer Balkenkonstruktion mit Knüppelauflage eine Befestigung mit gewalztem Lehm aufweisen. In ihrer Nähe liegen die meist nicht sehr ausgedehnten Felder, auf denen zum Teil mit Hilfe künstlicher Bewässerung Hirse, Weizen, Roggen, Gerste, Reis, Mais, Linsen, Kichererbsen und verschiedene Gemüse sowie vereinzelt Tabak angebaut werden. Die Erträge der Feldarbeit dienen überwiegend zur Deckung des eigenen Bedarfs.

Dörfliches Handwerk wie Töpferei¹¹, Weberei und Holzschnitzerei spielt nur eine untergeordnete Rolle in der Wirtschaft. Für die Dauer der Sommermonate verläßt ein Teil der Bevölkerung mit den Herden, die aus Schafen, Ziegen, in geringem Maße auch aus Rindern und Pferden bestehen, die Dörfer, um höher gelegene Weideplätze aufzusuchen. In den Sommerlagern, kurd. zoma, werden rechteckige Zelte aus schwarzem Ziegenhaargewebe und Laubhütten unterschiedlicher Konstruktion bewohnt. Je nach den Weideverhältnissen und den Quellwasservorkommen kann der Lagerplatz während des Sommers mehrfach gewechselt werden. Einige Orte der Gevar-Ebene (Yüksekova) beziehen keine zoma, da die Futtermittel der Ebene ausreichen. Die zoma des Dorfes Salaran besteht aus festen Häusern, die denen des Winterdorfes gleichen.

Kontakte zur weiteren Umwelt werden fast ausschließlich von Männern hergestellt. Neben den häufigen Besuchen in benachbarten Dörfern ist vor allem die zwei- bis dreijährige Militärdienstpflicht zu nennen, die von einem Teil der jungen Männer vorwiegend in der Westtürkei abgeleistet wird. Der Kontakt zu irakischen und persischen Kurden wird gelegentlich umfangreichen illegalen Warenaustauschs mit diesen Ländern aufrecht erhalten.

Bei Männern wurden außer geringen türkischen auch arabische und persische Sprachkenntnisse angetroffen. Die Aufgaben der Frauen sind auf den Umkreis der festen bzw. temporären Siedlungen beschränkt. Das Radio spielt in den Provinzen Siirt und Hakkâri nur eine geringe Rolle als kultureller Mittler. Wo es vorhanden ist, werden vorwiegend kurdische Sendungen irakischer (1958!) Stationen abgehört. Für den Kontakt mit der näheren Umwelt sind die Hochzeiten von großer Bedeutung. Aus diesem Anlaß versammeln sich überwiegend männliche Gäste aus benachbarten Siedlungen in den Dörfern bzw. Sommerlagern des Bräutigams und der Braut zur Durchführung der Hochzeitszeremonien und zu gemeinsamer Unterhaltung, die in erster Linie aus Tanzen und Musizieren besteht.

Musikinstrumente wurden in der Hand von Kurden nur sehr selten angetroffen, und zwar in Biryân (Prov. Siirt) die einfeilige Rahmentrommel mit eisernen Rasselringen, kurd. arbane oder arebane, die hier wie auch im Hakkâri-Gebiet ausschließlich von Angehörigen religiöser Orden gespielt werden soll bzw. von Zigeunern, die sich als Ordensangehörige ausgeben; ferner die offene Längsflöte 1,7; 3, kurd. bülül (bei Gevdan und Mamhoran: blul), die auch in Salaran begegnete¹³. Zweifellige Zylindertrommel und Oboe (vgl. Abb. 1 und 2), türk. und kurd. davul zurna, die wie auch bei den Türken eine feste Spielvereinigung darstellen, werden wohl ausschließlich von Zigeunern berufsmäßig gelegentlich der Hochzeiten und Staatsfeiertage gespielt. Als kurdische Berufsmusiker werden nur Bettelsänger, kurd. dengbêj, für die Provinz Hakkâri erwähnt, die ohne Instrumente von Dorf zu Dorf wandern, gewöhnlich Liebesgeschichten und einheimische Heldengeschichten singen und als Entgelt Getreide und Mehl sammeln¹³.

II. DER TANZ

Die Kurden des bereisten Gebietes tanzen „bei Hochzeiten und anderen Festen“¹⁴; dazu gehören religiöse und staatliche Feiertage und Feste, die mit den jährlichen Wanderungen der Halbnomaden in Zusammenhang stehen¹⁵. In Uludere, Kalhesnan und Beytüşşebab zoma machte es keine Schwierigkeiten, Männer auch außerhalb dieser Gelegenheiten zum Tanzen und Singen von Tanzliedern zu bewegen, während es im Gebiet von Şemdinli nur in einem Falle und unter großen Schwierigkeiten möglich war¹⁶.

Grundsätzlich sind zwei Arten der den Tanz begleitenden Musik zu unterscheiden, denen zwei verschiedene Arten von Tanzbewegungen entsprechen.

1. INSTRUMENTALE TANZMUSIK

In Hamam zoma waren anlässlich einer Hochzeit zwei aus Cizre stammende Zigeuner erschienen, die als Berufsmusiker während des Sommers im kurdischen Siedlungsgebiet von Hochzeit zu Hochzeit ziehen und mit Trommel und Oboe



Abb. 1 Oboe- und Trommelspieler.
Hamam zoma



Abb. 2 Oboe und Trommel spielen zum Tanz.
Hamam zoma



Abb. 3 Weit bewegter Tanz zur Musik von Oboe und Trommel,
Mamhoran zoma



Abb. 4 Eng bewegter Singtanz von Männern und Frauen gemeinsam.
Mamhoran zoma

(türk: davul zurna) gemeintürkische Tanzmusik spielen. Hierzu tanzen ausschließlich Männer. Sie bilden eine etwa halbkreisförmige Kette, die sich entgegen dem Uhrzeiger bewegt. Der Anführer trägt in der rechten Hand ein meist farbiges Tuch, mit dem er die Tanzbewegungen dirigiert. Bei vielfältigen Variationsmöglichkeiten der Tanzschritte ist allen instrumental begleitenden Tänzen eine beträchtliche Weite der Einzelschritte eigen, die eine schnelle und ausgreifende Bewegung der Tänzer bedingt. Neben den Kettentänzen kommen auch gelegentlich Figurentänze vor, die von zwei Männern innerhalb des durch die Tanzenden gebildeten Halbkreises ausgeführt werden. Ebenfalls zur Musik von Davul und Zurna wurde während der Hochzeit in Mamhoran zoma ein pantomimischer Tanz ausgeführt. Ein am Boden hockender Mann, der ein Lamm darstellte, wurde von einem sich im Uhrzeigersinn bewegendem Kreis von Männern umtanzt, die sich zunächst an den Händen hielten, sich später aber losließen, um, die Arme seitlich vom Körper abgestreckt haltend, Raubvögel zu imitieren. Hin und wieder lief ein „Raubvogel“, schrille Schreie ausstoßend und mit den Armen flatternd, auf das „Lamm“ zu, stieß es mit den Knien oder riß an dessen Kleidung, um sich dann wieder in den Kreis der Tanzenden einzureihen.

Nur von einem alten und einem jungen Mann wurden in Hamam zoma gleichzeitig oder getrennt Solotänze vorgeführt, die in einem Falle zu einem ekstatischen Erschöpfungszustand des Tänzers führen. Die dabei geübten Verrenkungen des Körpers und der Glieder erinnern an die Praktiken gewisser Dervisch-Orden, sie mögen aber auch in Beziehung zu der hier recht offen gezeigten Päderastie stehen. Bei diesen Tänzen, die vorwiegend am nächtlichen Feuer im Zelt stattfanden, wurde die Trommel nur mit den Händen geschlagen.

An der Peripherie des Untersuchungsgebietes, in Biryān (Prov. Siirt) und in Salaran, wurden auf der Flöte¹⁷ gespielte Tanzmelodien aufgenommen. Die zugehörigen Tänze konnten nicht beobachtet werden.

2. VOKALE TANZMUSIK

Von den oben beschriebenen Tänzen heben sich die Singtänze deutlich ab. Im Gebiet zwischen Uludere und Salaran können sie von Männern, von Frauen, oder von Männern und Frauen gemeinsam ausgeführt werden. Immer wird dabei die Tanzmelodie von zwei Gruppen von in der Regel je zwei Tänzern in Form eines Wechselgesanges gesungen. Nach meinen Beobachtungen singen auch beim gemischten Tanz nur Männer, doch soll auch ein Alternieren weiblicher und männlicher Gruppen üblich sein¹⁸.

Die Tänzer fassen sich an den Händen und bilden eine eng geschlossene Kette. Die Tanzbewegungen bestehen aus kleinen Schritten fast am Ort, vor allem aber in einem rhythmischen Wippen in den Knien, das bei einigen Tänzen von horizon-

talem Zucken mit den Schultern begleitet wird, gelegentlich auch überraschenden Sprüngen aus der Kniebeuge, wobei der Oberkörper immer steif senkrecht gehalten wird. Das Bewegungstempo des Tanzes „am Ort“ ist ein überaus lebhaftes. Es gibt keinen Vortänzer und daher auch kein Tanzuch. Die räumliche Bewegung der Kette ist minimal. Die Tänze der Frauen unterscheiden sich von denen der Männer nicht grundsätzlich, die Frauen verwenden jedoch weniger komplizierte Schritte und verzichten auf die anstrengenden starken vertikalen Bewegungen des Körpers wie auf das Emporschnellen aus der Kniebeuge. Tanzen Männer und Frauen gemeinsam, so bestimmen die Frauen den Bewegungsmodus.

Die Tänze der Frauen in Mamhoran zoma (= Gelatan z.) fanden unmittelbar vor dem Zelt statt, in dem sich die verschleierte Braut befand. Die Männertänze — sowohl die zu Davul-Zurna als auch die Singtänze — werden auf beliebigen freien Plätzen ausgeführt.

III. DIE MELODIEN. ANALYSEN

Für die Untersuchung wurden die Tanzlieder nach systematischen Gesichtspunkten geordnet, wobei vor allem Elemente der Melodiebildung berücksichtigt wurden. Die Darstellung beginnt bei den schlichtesten Formen und schreitet zu komplizierteren fort. Eine geographische Anordnung nach der Herkunft erschien nicht sinnvoll, da die Lieder aus einem verhältnismäßig kleinen Gebiet stammen, das zudem musikstilistisch weitgehend homogen ist. Die wenigen verfügbaren Vergleichsbeispiele aus dem Irak wurden in die Ordnung einbezogen. Auf die ausführliche Darstellung einiger Gesichtspunkte konnte verzichtet werden, da die Ergebnisse aus der tabellarischen Zusammenstellung ersichtlich sind.

Die Besprechung des Stimmklanges, der bei allen Liedern¹⁹ annähernd gleich ist, soll hier vorausgenommen werden: er ist immer sehr scharf, gespannt und grell. Die Stimme setzt sehr hoch im Kehlkopf an, ohne jedoch ins Falsett umzuschlagen. Unter ständiger Anspannung der Hals- und Mundmuskulatur wird mit nur wenig geöffnetem Mund, jedoch ständig mit gleichbleibend großer Lautstärke gesungen. Der Grad der erreichten Schärfe des Stimmklanges ist von Sänger zu Sänger verschieden, doch werden offenbar besonders grelle Stimmen bevorzugt. So ist — bei alternierenden Chören — der Stimmklang des 1. Chores häufig etwas schärfer als der des 2. Chores. Die Überschriften zu den einzelnen Analysen geben jeweils in der ersten Zeile die Originalsignatur des jeweiligen Stückes, die sich beim Fehlen anderer Angaben auf die Sammlung „Kurdistan 1958“ des Verfassers im Phonogramm-Archiv des Museums für Völkerkunde Berlin bezieht, ferner den Titel bzw. Liedanfang und eine Angabe zur Liedgattung wieder. Die zweite Zeile erläutert die Ausführung, und die dritte gibt die Herkunft (Stamm, Ort) an.

Beispiel 1. (Nr. 41b) „Berçela“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
ELKI, Beytüşşebab zoma

I *a 1. Chor*
 [Hay] Be-r²-çe-la-w no Be-r²-çe-la-şe-re-l² wa-rê [hay] Be-r²-çe-la-
 II *a 1. Chor*
 Be-r²-çe-la-w no Be-r²-çe-la-şe-re-l² wa-rê [hay] Be-r²-çe-la-*(et)*

Berçela ist der Name einer zoma bei Hakkâri. Textlich handelt es sich um ein Heldenlied, das einen etwa 1914 geschehenen Vorfall schildert.

Unter ständiger Wiederholung eines Motives pendelt die Melodie zwischen den beiden Tönen eines Sekundintervalles, wobei zwar wohl textbedingte rhythmische, nicht aber melische Varianten auftreten. Der Finalton jeder Zeile ist zugleich Initialton der jeweils von den anderen beiden Sängern gesungenen folgenden Zeile.

Die regelmäßig auf die Taktanfänge fallenden Vibrati werden flach und hart, „meckernd“ ausgeführt.

Beispiel 2. (Ethn. Folkways Lib. P 469 II, 1) „Hoy min xeber nekir“ Tanzlied

(Typ „beste“)

Mann solo und Händeklatschen
Nordirakische Kurden, Shanidar

I *a*
 H-oy min xe-ber ne-kir, wey zang-ya-nay re-şe of! le pîr
 Händeklatschen
 le ci-wan dil-nya-nî bi xo-şe *d = 116 (d')*

Dieses Beispiel²⁰ wurde von einem kurdischen Polizisten während einer archäologischen Grabungskampagne in Nord-Irak gesungen und von Ralph S. Solecki aufgenommen²¹. Bei diesen nicht im echten Milieu entstandenen Aufnahmen können Fragen der Besetzung usw. nicht für weitergehende Schlüsse herangezogen werden.

Der Liedtext, der dem soranî-Dialekt des Kurdischen angehört, lautet in einer vom Sammler gegebenen Inhaltsangabe²²:

Oh, my eye, my heart,
 I want you to be for me alone;
 It is more than two days since I last kissed you,
 I will make you a present of a new dress for the happy feast occasion,
 My heart is always with you —
 And I hope yours will be with mine always as well.
 („My eye“ is a Moslem endearment for „loved one“, or in our släng, „apple of the eye“.)

Die vielfachen Wiederholungen des Motivs a lassen keine größere Gliederung erkennen, wobei offen bleiben muß, ob sich diese aus einer normalen Besetzung ergeben hätte. Melodische Varianten beschränken sich auf die drei auftaktigen Achtel und die in der Transkription wiedergegebenen Möglichkeiten; die Fassung g-g-a überwiegt.

Bei gleichbleibender absoluter Tonhöhe steigt das Tempo allmählich auf Viertel = 120. Zur Melodie treten gelegentlich unregelmäßig einsetzende hohe Falsettriller. Zur Melodie treten gelegentlich unregelmäßig einsetzende hohe Falsettriller („Weibertriller“) und Händeklatschen.

Beispiel 3. (Nr. 51) „Kur şivane“ Hochzeitstanzlied
 Wechselgesang 2 × 2 Männer
 GOYAN, Kalhesnan

The musical score is written on two staves. The first staff is marked 'I' and '1. Chor'. It contains a melodic line with notes and rests, with accents 'a' and 'a' above certain notes. Below the staff, the lyrics are: 'Ku-r şi-va-ne şi-va-ne lo x̄a-rî-bo şi-va-ne Ku-r şi-va-ne'. The second staff continues the melody, with '2. Chor' written above it. Below the second staff, the lyrics are: 'şi-va-ne lo x̄a-rî-bo şi-va-ne Ke-pe-ne-wi-j mi-la-ne.... (d')'. A tempo marking '♩ = 108' is at the end of the second staff.

Durch die Betonung der schweren Takteile gibt sich diese Melodie als nahe, nur durch Nebennoten erweiterte Variante von Beispiel 1 zu erkennen. Nennenswerte melodische Varianten fehlen. Die untere Nebennote wird in späteren Strophen gelegentlich tiefer intoniert, auch treten dann gelegentlich synkopierende Zwischenrufe zur Melodie, die von den nicht mitsingenden Tänzern ausgestoßen werden. Die schnellen, flachen Vibrati auf den Viertelnoten a werden nur von dem 1. Chor ausgeführt.

Beispiel 4. (Nr. 48a) „Nergiz“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
ELKI, Beytüşşebab zoma

1. Chor
I [De] hay nêr-giz nêr-giz nê-[ye-]r-giz nêr-gi-zê na-rê j hoy ya-
2. Chor
II rê, Hay nêr-giz nêr-giz nê-[ye-]r-giz nêr-gi-zê na-rê j hoy ya-rê
u.s.w.
späterer 1.
Variationen
2. Chor 2. Chor 1. Chor
♩ = 126 (des')

In den 34 Strophen dieser Aufnahme intoniert der anführende Chor meist die 3. Stufe als *h*, wohingegen der antwortende Chor ein in sich etwas schwankendes *b* singt. Entspannung und Abschleifung äußert sich in Phrasierungsverschiebungen und in späteren Strophen in häufigem Abgleiten zur Untersekunde *fis*. Als melodischer Kern ist also die Linie *g-a-a-g* anzusehen, die auch in den Beispielen 1—3 begegnete.

Die rhythmische Notierung kann den irrationalen Werten des tatsächlichen Vorganges nicht ganz gerecht werden.

Beispiel 5. (Nr. 28) „Hay Gulé“ Hochzeitstanzlied

2 Männer unisomo
GOYAN, Uludere

I [E] hay Gu-lê Gu-lê Gu-lê ver-ne go-ven-da Gu-lê
II Bi-lin-dê şî-lu-mi-lê ver-ne go-ven-da Gu-lê
Variante
XXIII Ta-lan şo-bu ker-xo-rê ta-lan ma-lo ta-la-nê
♩ = 128-132 (a)

Nach den Angaben der Sänger handelt es sich um ein sehr altes Lied, das zum gemeinsamen Tanz von Männern und Frauen eigentlich von 2 × 2 Männern als Wechselgesang gesungen werden sollte. Jeweils nach acht Motiven folgt eine ausgeprägte Zäsur, die vorangehende Finalnote erhält einen starken dynamischen Akzent. Dies deutet darauf hin, daß jeweils zwei zweiteilige Strophen zu einer größeren Einheit zusammengeschlossen sind, die bei normaler zweichöriger Aus-

führung auf die beteiligten Chöre verteilt werden. Die Melodie wiederholt immer nur ein kurzes Motiv, dessen Gestalt einem ständigen Wandel unterliegt. Dabei erweist sich nur der Hauptton als fester Bezugspunkt für die in wechselnder Größe intonierten Intervalle. In den letzten der insgesamt 28 Strophen konzentriert sich die Melodie auf die Töne as und g, das h entfällt völlig, und die Untersekunde fis (bzw. f) taucht nur sporadisch auf. Mit der melischen geht eine offensichtlich nicht textgebundene rhythmische Abschleifung einher.

Beispiel 6. (Nr. 30a) „Hay Kemerê“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer

GOYAN, Kalhesnan

1. Chor
[Hay] Ke - me - rê ê Ke - me - rê [hay] Ke - mer hiv - ya E - me - rê [hay] Ke -

2. Chor
[Hay] tü - j^o bo - min bê - jew he - rê [ê] Ke - me - rê ê Ke - me - rê tü - j^o

Variante 2. Chor
[Hay] we - kê ba - nê bin bî - ya [hay] Ke - me - rê ê Ke - me - rê we -

I
me - rê ê Ke - me - rê [ê] Ke - mer hiv - ya E - me - rê

II
bo - min bê - jew he - rê [ê] Ke - mer hiv - ya E - me - rê

VI
kê ba - nê bin bî - ya [hay] Ke - mer hiv - ya E - me - rê (d')

1. Chor
♩ = 108

Diese schr schnell pendelnde Melodie zeichnet sich durch das eigenartig Schwebende ihrer metrischen Verhältnisse aus, das in der Transkription nicht wiedergegeben ist. Grundsätzlich erhalten das 1. und das 4. Achtel eines jeden Taktes dynamische Akzente, deren Gewichtsverhältnis sich jedoch laufend verschiebt. Die gelegentlichen Zwischenrufe unterstreichen die gewählte metrische Einteilung. Melische Varianten treten nur in dem in der Transkription aufgezeigten Rahmen auf, doch wird die 2. Stufe (a) in den späteren Strophen besonders vom 2. Chor häufig tiefer (ã, as) intoniert.

Die von den beiden Chören alternierend gesungenen Strophen gliedern sich in vier Motive a, die sich durch textliche und musikalische Gegebenheiten als Formeinheiten zu erkennen geben.

Beispiel 7. (Nr. 48d) „Yarke mala babê te“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
ELKI, Beytüşşebab zoma

I 1. Chor a
He-y ya-rik ya-rik ya-rê yar-kê ma-la ba-bê te

II 2. Chor a
Hey ya-rik ya-rik ya-rê yar-ke-f ma-la ba-bê te

III 1. Chor a
sêr piş-tê ber pê-ça-rin zêr-yê law hey-ra-na te

IV 2. Chor a
sêr piş-tê ber pê-ça-rin zêr-yê law hey-ra-na te

$J=96$ (e')

In den ersten drei Strophen dieses Liedes entwickelt sich die Melodie von der Zweistufigkeit zur Vierstufigkeit, indem das zunächst nur als Nebennote eingeführte *a* in der 3. Strophe zum Gerüstton wird und sich die Skala um die Nebennote *b* erweitert. Es handelt sich um ein „Einsingen“, jedoch nicht im physiologischen Sinne, denn die Gewährsleute haben vorher anhaltend und an der oberen Grenze ihres Stimmbereiches gesungen²³.

Interessant ist auch, daß während der 32 Strophen dieser Aufnahme die absolute Höhe des Haupttones — wie auch das Tempo — konstant bleibt. Die Intonation der übrigen Stufen schwankt jedoch, und der Spitzton *b* wird häufig nicht erreicht. Eigentliche melische und rhythmische Varianten fehlen.

Gewisse Schwankungen der Intonation sind auch im folgenden Beispiel zu beobachten. So wird statt *a* gelegentlich fast *as* intoniert, und die Unterquarte *d* fast zur Terz verengt. Die Gestalt der Melodie bleibt aber in den 57 vorliegenden Strophen der mehrfach unterbrochenen Aufnahme fest. Die variantenheterophonische Ausweitung des Tonraumes durch die Nebennote *b* wird in der 10. Strophe vom 1. Chor eingeführt und dann konsequent beibehalten, vom 2. Chor jedoch nicht übernommen. Auffällig ist das Terzieren der Melodie in der letzten Strophe, das von den Gewährsleuten bei wiederholtem Reproduzieren der Aufnahme nicht als

Beispiel 8. (Nr. 61) „Aşüt“ Hochzeitstanzlied
Wechselgesang 2 × 2 Männer
GEVDAN und MAMHORAN, Mamhoran zoma

1. Chor

I Le a-şû-tê [b°] hey a-şû-tê [b°] hey-va ba-bê hê-rê a-şû-tê [B°]

2. Chor

II hey a-şû-tê [b°] hey a-şû-tê [b°] hey-va ba-bê hê-rê a-şû-tê [B°] (e')

Varianten

usw.

Schluß-Strophe

2. Chor

-da [b°] ver ber-me-da [b°] ver ber-me-da [b°] ber-kê ba-na-h²-yaber-me-da

falsch oder absonderlich angesehen, bei anderer Gelegenheit jedoch von einem Gewährsmann als Unsicherheit erklärt wurde. Die absolute Tonhöhe steigt allmählich um etwa einen Halbton, das Tempo wird fast metronomisch genau eingehalten.

Beispiel 9. (Nr. 56a) „Nûr Gûlê“ Hochzeitstanzlied
Wechselgesang 2 × 2 Männer
GEVDAN, Hamam zoma

1. Chor

I [Hey] şo me ba-x²-çe ba-bê te nûr Gû-lê nû-r² Gû-

lê haî me ba-x²-çe ba-bê te sor ke-za xe-mî-li, [Hey]

2. Chor

II şo me ba-x²-çe ba-bê te nûr Gû-lê nû-r² Gû-

lê ha-îm(e) ba-x²-çe ba-bê te sor ke-za xe-mî-li, (c')

Die 18 Strophen des Liedes zeigen außer einem gelegentlichen Auftauchen von Nebennoten keine melischen Varianten. Die Intonation der 2. Stufe schwankt jedoch ständig. In aufsteigender melodischer Linie wird sie meist als *a* gesungen, während sie vor dem Hauptton fast immer stark gedrückt, als *ã* oder *as*, erscheint. Die formale Gliederung der von den Chören alternierend gesungenen Strophen in zwei Halb Strophen AA wird durch häufige Zäsuren in der Strophenmitte unterstrichen. Im Verlauf des Liedes steigt die absolute Tonhöhe um einen Halbton, ohne daß es zu einer Steigerung des Tempos kommt. Gelegentlich treten zum Gesang hohe anhaltende Schreie (Weibertriller).

Beispiel 10. (Nr. 49a) „Wef erde neçü erde“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer

GEVDAN, Hamam zoma

The musical score consists of three systems of staves, each with three parts (I, II, III). The lyrics are written below the notes. The first system has lyrics: "Lê lê lê be lê wef e-r²-de w ne-çü e-r²-de he-re". The second system has lyrics: "he-re lê-lê lê lê - lê wef e-r²-de w ne-çü e-r²-de he-re". The third system has lyrics: "He-re lêy lê de lê - lê ji-na w mër ku-lû de-r²-de he-re". The fourth system has lyrics: "loy lo ma-la - - mi wef e-r²-de w ne-çü e-r²-de". The fifth system has lyrics: "loy lo ma-la - - mi wef e-r²-de w ne-çü e-r²-de". The sixth system has lyrics: "loy lo ma-la - - mi ji-na w mër ku-lû de-r²-de (d'-e')".

Von den drei transkribierten Strophen stellt die zweite die häufigste Fassung dar. Die vom 1. Chor in der dritten Strophe eingeführte Nebennote *c* taucht später gelegentlich auch im 2. Chor auf, schließlich kehren aber beide Chöre zur dreistufigen Fassung (Skala *g-a-b*) zurück.

Die erste Strophe könnte als „versungen“ unberücksichtigt bleiben, wenn nicht die Skala *fis-g-a-b* (Hauptton *fis*, transponiert also *g-as-b-ces*) und ihre Um-

kehrungen auch sonst in kurdischen Liedern begegneten²⁴ und auch diese Strophe mit einer gewissen Bestimmtheit gesungen würde. So kann der Übergang von der ersten zur zweiten Strophe nur als Skalenwechsel gedeutet werden, der mit dem Finalton des Motivs b der zweiten Strophe abgeschlossen ist.

Die melischen und rhythmischen Varianten der späteren Strophen halten sich in dem aus den transkribierten Strophen ersichtlichen Rahmen. Die notierte metrische Fassung wird von einer anderen metrischen Ordnung — alternierenden $\frac{5}{8}$ und $\frac{7}{8}$ -Takten — überlagert, die mit ihren ausgeprägten Akzenten gelegentlich das musikalische Geschehen allein zu beherrschen scheint. Der Stimmklang besonders des ersten Chores ist sehr gespannt und scharf. Auf die Motivfinalis fällt immer ein enges, schnelles Vibrato. Die absolute Tonhöhe steigt um einen Ganzton, das Tempo wird allmählich geringfügig beschleunigt.

Beispiel 11. (Nr. 30) „Wekî alêm zewicî“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
GOYAN, Kalhesnan

Y *1. Chor*
-loy Di-to da-rîn-ce-da da di-to da-rîn-ce-da di-to

VI *2. Chor*
Di-to da-rîn-ce-da di-to da-rîn-ce-da di-to

Y
da-rîn-ce-da [oy] da di-to da-rîn-ce-da

VI *1. Chor* *♩. = 102*
da-rîn-ce-da [a-ba] da di-to da-rîn-ce-da (d')

Die 22 Strophen dieses Liedes wiederholen das Melodiemodell mit vielen — vielleicht textabhängigen — geringen melischen und rhythmischen Abwandlungen. Als melodische Gerüstpunkte, die weder von Varianten noch Intonationschwankungen berührt werden, erweisen sich dabei nur die ersten Viertel aller Takte. So wird die zweite Stufe a, wenn sie nicht auf einen Gerüstpunkt fällt, häufig zu tief intoniert.

Der anführende Chor fällt regelnäßig in die Finalis der vorhergehenden Zeile ein, der antwortende läßt hingegen an dieser Stelle eine Pause eintreten. Für jeden der Chöre sind gewisse Variantenwendungen typisch, so wird z. B. der

einleitende Quartsprung immer nur vom 2. Chor gesungen, während der erste Chor das *b* vom Grundton aus stufenweise erreicht.

Bei geringer Temposteigerung im Verlauf der 22 Strophen bleibt die absolute Tonhöhe konstant. In einigen Strophen treten zur Melodie scharfe rhythmische Rufe „ho ho ho“.

Beispiel 12. (Nr. 56b) „Nizêri“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
GEVDAN, Hamam zoma

The musical score consists of three systems of vocal parts, each with two staves (I and II) and a third staff (XIII) for a variant. The music is in 6/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in German transliteration of the original Kurdish text. The score includes dynamic markings (accents) and tempo markings (♩. = 96-100).

System 1:

- Staff I: 1. Chor [Hey] Ni-zê-rî vay Ni-zê-rî w E-h²-me-dê Ro-mî Ni-zê-rî vay Ni-
- Staff II: 2. Chor Ni-zê-rî vay Ni-zê-rî w E-h²-me-dê Ro-mî Ni-zê-rî [ê] Ni-
- Staff XIII: Variante 1. Chor -rî vay Cav-re - şe[b] sink mêy-da-nê[w] Eh-me-dê Ro-mî Ni-zê-rî cav-

System 2:

- Staff I: zê-rî vay Ni-zê-rî[w] la-wik-kê Ro-mî Ni-zê-rî vay 1. Chor
- Staff II: zê-rî vay Ni-zê-rî[w] se-fi-kê Ro-mî Ni-zê-rî vay usw.
- Staff XIII: rê-şe[b] sink mêy-da-nê[b] la-wik-kê[b] Ro-mî Ni-zê-rî 2. Chor usw. (des')

Tempo: ♩. = 96-100

Dieses Lied schließt ohne Unterbrechung des metrischen Ablaufs unmittelbar an Beispiel 9 an. Der Grund für den Eindruck einer Tempoverminderung ist in der geringeren rhythmischen Belebung, dem niedrigeren „inneren Tempo“ dieses Beispiels bei gleichem Tempo der Zählzeiten zu suchen.

Schon im vorletzten Takt der ersten Strophe zeichnet sich der Beginn einer rhythmischen Umgestaltung der Melodie im Sinne einer Synkopierung ab, die allmählich auf alle Takte übergreift. Da das 5. Achtel ohne Akzent bleibt, führt diese Entwicklung hier nicht zum $\frac{3}{4}$ -Takt.

Der Rahmen der — geringfügigen — melischen Varianten ist aus der Transkription ersichtlich. Die zweite Stufe a wird gelegentlich zu tief intoniert, wenn sie zum Grundton überleitet.

Die absolute Tonhöhe steigt in den 14 Strophen um einen Halbton, das Tempo schwankt etwas.

Beispiel 13. (Nr. 78) „Nalbendo“ Tanzlied

Mann solo
Nehri

Na-l²-ben-do na-l² pi-çî-kê ho ve-r²-nê ve-r²-nê ver-nê

na-l²-ben-do na-l² pi-çî-kê kah-nî-ya-hû na-l²-ben-da-nê (a)

Dieses Tanzlied ist das einzige, das im Osten der Provinz Hakkâri aufgenommen werden konnte. Der Sänger sträubte sich lange gegen die Aufnahme mit der Behauptung, nicht gut singen zu können. Tatsächlich bestätigten beim Reproduzieren der Aufnahme mehrere Kurden, daß der Sänger „keine gute Stimme“ habe. Das kann sich nur auf die Stimmfärbung beziehen: er singt mit offener, natürlicher Stimme, die nicht dem Ideal gespannter, scharfer Klanggebung entspricht. Die Befragung ergab, daß auch hier das Wechselchortanzlied — vom instrumentalen Tanzlied abgesehen — die allein übliche Musizierform für Tanzlieder ist. So erklären sich auch die Zäsuren wechselnder Länge, die der Sänger zwischen die einzelnen Strophen einschleibt.

Innerhalb der drei vorliegenden Strophen treten nur unwesentliche Varianten auf. Die Haltetöne im 1. und 3. Takt legen eine dreimotivige Gliederung der Halbzeile nahe, bei der das Motiv b die doppelte Länge der Motive a und c besäße. In der Transkription nicht wiederzugebende dynamische und agogische Momente der Phrasierung lassen jedoch die vorgenommene Gliederung in zwei gleich lange Motive richtig erscheinen.

Tempo und absolute Tonhöhe verändern sich in den drei vorliegenden Zeilen nicht.

Das unter irakischen Kurden aufgenommene Vergleichsbeispiel 14 schließt sich stilistisch eng an die Tanzlieder der Hakkâri-Kurden an. Hinsichtlich der Besetzung gelten die einleitend zu Beispiel 2 gemachten Bemerkungen. Die Erläuterungen des Sammlers²⁵ zu diesem und zu Beispiel 23 gemeinsam lauten:

Beispiel 14. (Ethn. Folkways Lib. P 469 II, 7a) „Mamyane“ Tanzlied

Wechselgesang 2 Männer
 Nordirakische Kurden, Batas

1. Sänger *a* *b* *a* *b*
 I $J=126$ Ma-m²-ya-ne xo-ş² ma-m²-ya-[w-a]-ne dê ko-ro-y² ba-bo-yi ma-m²
 2. Sänger *a* *b* *a* *b*
 II $J=138$ Ma-m²-ya-ne xo-ş² ma-m²-ya-[w-a]-ne dê ko-ro-lê da-r² ma-m²
 I $J=126-138$
 ya-[w-a]-ne (a) 1. Sänger
 II usw.
 ya-[w-a]-ne

„Two songs sung in duet by two young brothers, both paramount Sheikhs of their tribes in Kurdistan Iraq. Both airs are in the „ZAZA“ or „BADINAN“ dialect. The first song²⁶ is a call to a dance for his darling, Mamiana, on a winter night. The second song²⁷ is also of love.“

Neben dem für dieses Lied vorhandenen Hinweis auf den Tanz gestatten die stilistischen Merkmale eine Klassifizierung als Tanzlied mit großer Sicherheit. Ein Vergleich der 22 Strophen des Liedes zeigt, daß besonders im auftaktigen Teil der Motive *b* die Stufen austauschbar sind. Als formbildend kann die regelmäßige Wiederkehr der Motivvarianten *b*₁ ausschließlich am Ende jeder zweiten Strophe angesehen werden: mit ihrer starken Betonung des Grundtones schließt sie auch musikalisch jeweils 2 Strophen zu einer größeren Einheit zusammen. Der Terzraum des melodischen Kerns wird häufig durch untere und obere Nebentöne zum hexatonisch oder pentatonisch gefüllten Septraum erweitert. Der Stimmklang ist gespannt-näselnd. Bei allmählich anziehendem Tempo steigt die absolute Tonhöhe um einen Ganzton.

Die Melodie 15 erweist sich als „fest“, nur ganz gelegentlich tritt eine variantenheterophonische Verdickung der Linie auf. Bemerkenswert ist jedoch die allmählich zunehmende rhythmische Belebung des melodischen Ablaufs, die durch sich häufende Aufspaltung der Achtelwerte erreicht wird. Die Intonation der 2. Stufe schwankt ständig zwischen den Polen *a* und *a*_s. Bei gleichbleibendem Tempo steigt die absolute Tonhöhe innerhalb der 10 Strophen um einen Halbton.

Beispiel 15. (Nr. 49b) „Henoké“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
GEVDAN, Hamam zoma

I 1. Chor *a* *b*
He - no - kê gâ - re w vê - re [w] lê le - m^o lê lê He - no - kê

II 2. Chor *a* *b*
He - no - kê gâ - re w vê - re [w] lê le - m^o lê lê He - no - kê

Variante
X *a* *b*
[Hey] gi - l^o pi - s^o ko - je - t^o ke - zî - yâ [w] lê le - m^o lê lê He - no - kê

I *a* *b*
He - no - kê gâ - re w vê - re w zi - vi - rî - t^o mâ - rê xo - s^o ko - kê

II *a* *b* 1. Chor
He - no - kê gâ - re w vê - re w zi - vi - rî - t^o mâ - rê xo - s^o ko - kê usw.

X *a* *b* $\text{♩} = 110$
gi - l^o pi - s^o ko - je - t^o ke - zî - yâ [hey] zi - vi - rî - t^o mâ - rê xo - s^o ko - kê (des')

Der großen musikalischen Spannung dieses Tanzliedes entspricht der sehr gespannte, scharfe Stimmklang der Sänger. Zwischenrufe und anhaltende „Weibertriller“ feuern die Tanzenden an.

Zahlreiche Strophenvarianten umspielen die Melodielinie des Liedes 16, die in einem schlichten Bogen vom Grundton über Oberterz und Sekunde zum Grundton zurückläuft. Die zahlreichen Zweiklänge erklären sich vor allem aus diesem nicht in allen Einzelheiten festliegenden Melodieablauf, weisen aber mit ihrer Häufigkeit auf eine gewisse Disposition zur Mehrstimmigkeit hin. Schließlich führen hier auch Überlappungen der Strophen, bei denen gelegentlich ein voller Takt eingespart wird, zu Mehrstimmigkeitsbildungen. Die rhythmischen Varianten beschränken sich auf gelegentliche Auszierungen des Grundschemas.

Während der 42 Strophen, die sich über sieben Minuten hinziehen, steigt die absolute Tonhöhe um einen Ganzton, das Tempo bleibt konstant. Bemerkenswert ist der regelmäßige Wechsel von $\frac{3}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takten. Wie Beispiel 12 an Beispiel 9, so wird das Tanzlied 17 unmittelbar an Beispiel 4 anschließend gesungen.

Beispiel 16. (Nr. 70) „Hoy befra“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer

MAMHORAN, Mamhoran zoma

1. Chor
 III Hoy, be-f²-ra ği-ya-kep he-me nî-ne nî-ne hoy nî-ne

2. Chor
 IV -kep he-me nî-ne nî-ne hoy nî-ne

1. Chor
 V he-ma-y-lo-kep de-be-ne nî-ne nî-ne hoy nî-ne

III be-f²-ra ği-ya-kep he-me nî-ne tu se-b²-ra - mi - nî
 Be-f²-ra ği-ya-

IV be-f²-ra ği-ya-kep he-me nî-ne tu se-b²-ra - mi - nî Vay

V he-ma-y-lo-ka² de-be-ne nî-ne tu se-b²-ra - mi - nî 2. Chor

1. 96

Die wenigen melischen Varianten betreffen immer nur nachschlagende Nebennoten, auch rhythmische Varianten sind selten und geringfügig. Die absolute Tonhöhe steigt um weniger als einen Halbton, das Tempo bleibt konstant.

Beispiel 17. (Nr. 48b) „Wez befrim“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer

ELKI, Beytüşşehab zoma

a 1. Chor
 I We-z³ be-f²-rim be-f²-rim be-f²-rim na-rî-nê [na-rî-nê] na-rî-na-min

a 2. Chor
 II We-z³ be-f²-rim be-f²-rim be-f²-rim na-rî-nê [na-rî-nê] na-rî-na-min

I
we-z² be-f²-rim be-f²-rim be-f²-rim sor gul te-j ma-let mi-ra,₁

II
we-z² be-f²-rim be-f²-rim be-f²-rim sor gul te-j ma-let mi-ra(d)
♩ = 120 1. Chor
usw.

Beispiel 18. (Nr. 49c) „Lê dinyayê battalé“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
GEVDAN, Hamam zoma

III
1. Chor
-ta-lê [Hey] He-li-m² re-ša xu-r² ta-ne lê lê ve-r² lê lê ve-r²

IV
2. Chor
[Hey] He-li-m² re-ša xu-r² ta-ne lê lê [b] ve-r² lê lê ve-r²

III
lê lê [hey] He-li-m² re- - ša xu-r² ta-ne vay lê di-n² ya-yêw bat-ta-lê

IV
lê lê [lê] He-[le]-li-m² re-[w]-ša xu-r² ta-ne vay lê din-ya-yêw bat-ta-lê (d¹)
♩ = 104-108
usw.

Die alternierenden Strophen dieses Liedes zeigen eine charakteristische Variante, indem nur der 2. Chor am Anfang der 2. Strophenhälfte zur Untersekunde ausgreift und den in seiner Regelmäßigkeit nicht als zufällig anzusehenden Quartklang f-b hervorbringt. Die zahlreichen geringfügigen melischen Varianten innerhalb der 14 Strophen des Liedes bestätigen die formale Gliederung der Zeile in a a' a'' b: das Motiv b führt immer und eindeutig zum Grundton, während in a und seinen Varianten die zweite Stufe angesteuert wird. Das nachschlagende g gibt sich durch die Zäsur in der Strophenmitte und seine Austauschbarkeit gegen andere Stufen als auftaktige Motivinitialis zu erkennen. Bei nur gering schwankendem Tempo steigt die absolute Tonhöhe um einen Halbton. Gelegentlich treten „Weibertriller“ zur Melodie.

Das Lied 19 schließt unmittelbar und bei gleicher absoluter Höhe der Haupttöne an Beispiel 18 an. Wegen der exponierten Stimmelage wird der Spitzenton (absolut as') besonders vom 1. Chor nur mit Mühe erreicht und erscheint meist

Beispiel 19. (Nr. 49d) „Xankê tû Xan ip“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
GEVDAN, Hamam zoma

I ^{a 1. Chor} Xan-kê tû Xan i-p³lê Xa-nê ve--le tû Xa-nê-(yi) ^b
 II ^{a 2. Chor} Xan-kê tû Xan i-p³lê Xa-nê ve - le tû Xa-nê-(yi) ^b
 I Xan-kê tû Xan i-p³re-be-nî bil - le tû Xa-nê-(yi) ^b
 II Xan-kê tû Xan i-p³re-be-nî bil - le tû Xa-nê-(yi) ^a ^b ^{1. Chor} $\text{♩} = 96$ *u.s.w.* (es')

stark gedrückt. Die zweite Stufe a nimmt auch hier eine Art Leittonposition zwischen Grundton und kleiner Oberterz ein; sie wird jeweils vor der Finalis des Motivs b zu as erniedrigt, schwankt aber auch sonst hinsichtlich ihrer Intonation.

Die absolute Tonhöhe und das Tempo bleiben in den 4 vorliegenden Strophen gleich.

Beispiel 20. (Nr. 29) „Gustir zêr“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
GOYAN, Uludere

V ^{1. Chor} -mer Hi-na-wo-ka ye-k²xe-ber gu-stir zê-re ka-g²me-r²-mer ^b ^a ^b ^{2. Chor}
 VI ^a Hi-na-wo-ka ye-k²xe-ber gu-stir zê-re ka-g²me-r²-mer ^b ^a ^b ^{1. Chor}
 $\text{♩} = 112-126$ (h) *u.s.w.*

Durch sämtliche 47 Strophen dieses Liedes zieht sich die schwankende Intonation der 2. Stufe, die unmittelbar vor dem Hauptton meist als as oder \bar{a} , sonst aber als klares a erscheint. Dabei ist diese Tendenz in den ersten Strophen nur beim 1. Chor ausgeprägt, wird aber allmählich auch vom 2. Chor übernommen. Die häufigen geringfügigen melischen und rhythmischen Varianten sind nur z. T.

vom Text abhängig. Das geht schon daraus hervor, daß die zweiten Hälften der Strophen über weite Strecken hin gleich textiert sind. Erst nach 20 Strophen wechselt dieser Refrain, um dann nach weiteren 4 wiederum für 20 Strophen gleich zu bleiben. Die Chöre setzen jeweils auf dem letzten oder drittletzten Viertel der vorhergehenden Strophe ein, gelegentlich auch erst mit dem Beginn ihrer eigenen.

Mit einer allmählichen Temposteigerung geht ein Ansteigen der absoluten Tonhöhe um einen Halbton einher.

Beispiel 21. (Nr. 48c) „Çim Hallé“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer

ELKI, Beytüşşebab zoma

I 1. Chor
 De b²-la bê-nê de b²-la bê-nê şî-m² Hal-lê ge-r²-den ze-r²-bêl-lê

II 2. Chor
 De b²-la bê-nê de b²-la bê-nê şî-m² Hal-lê ge-r²-den ze-r²-bêl-lê

III 1. Chor
 Ri-ş²-ya ber-de se-r² bij-bê-nê şî-m² Hal-lê ge-r²-den ze-r²-bêl-lê u.s.w.

IV 2. Chor
 Ri-ş²-ya ber-de se-r² bi-j² bê-nê şî-m² Hal-lê ge-r²-den ze-r²-bêl-lê (d')

♩ = 132-138

Die wesentlichen der zahlreichen Strophenvarianten begegnen in den transkribierten Strophen. Hält sich die Melodie in der ersten Strophe noch im Quartrahmen, so schwingt sich zu Beginn der 3. Strophe der 1. Chor zur Oberquint auf und prägt damit eine Form der Melodie, die nunmehr konsequent beibehalten wird. Die Zweiklänge am Anfang der 4. Strophe hingegen werden im Folgenden nur vom 2. Chor mit einiger Regelmäßigkeit gesungen. Der Terzklang g-b im Schlußtakt der Zeilen tritt als Ergebnis einer echten Überlappung durchgehend auf.

Die Intonation ist in zwei Punkten nicht fest: im Spitzenton d, der wegen seiner hohen Lage (absolut a') gelegentlich nicht ganz erreicht, und in der Obersekunde a, die vor dem Hauptton oft gedrückt wird.

Tempo und absolute Tonhöhe sind in allen 26 Strophen gleich.

Beispiel 22. (Nr. 37) „Hay zülfanê“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
GOYAN, Uludere zoma

V *1. Chor*
Law te-to Hey-ze-ra-[ya]-nê şên-gê şîrî-nê zü-l-fa-[ya]-nê

VI *2. Chor*
Law te-to Hey-ze-ra-[ya]-nê şên-gê şîrî-nê zül-fa-[ya]-nê

VII *1. Chor*
Xe-zê-ma zêr-rîn kar-[ya]-nê şên-gê şîrî-nê zü-l-fa-[ya]-nê

VIII *2. Chor*
Xe-zê-ma zêr-rîn kar-[ya]-nê şên-gê şîrî-nê zül-fa-[ya]-nê

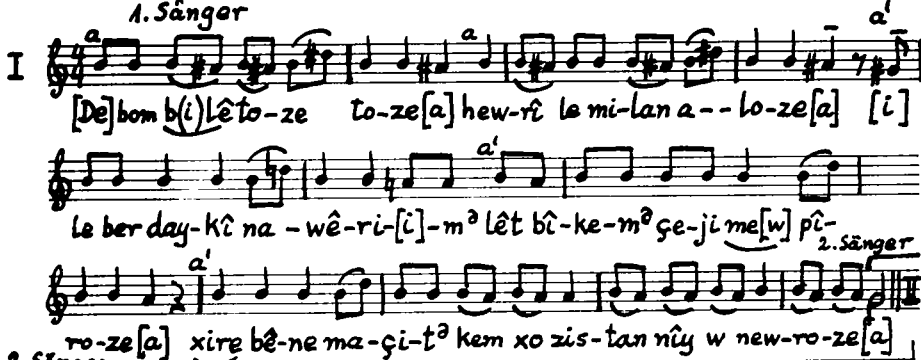
später häufige Variante

Bei nur unwesentlichen melischen und rhythmischen Varianten innerhalb der 46 Strophen dieses Liedes haben alle vom 2. Chor gesungenen Strophen gemeinsam, daß sie eine sich über mehrere Viertel hinweg erstreckende zweistimmige Passage aufweisen. In den Strophen des 1. Chores treten heterophone Erscheinungen jedoch nur ganz sporadisch auf. Während in den Strophen des 2. Chores die Oberstimme nicht verändert wird, wechselt die Führung der Unterstimme in den gegebenen Grenzen, wobei in den späteren Strophen eine Fassung bevorzugt wird, die als eine sich im Motiv c mit der Oberstimme vereinigende Ostinatofigur h-a(h)-a-g aufgefaßt werden kann. Ihre Regelmäßigkeit gibt dieser Mehrstimmigkeitserscheinung trotz ihrer geringen räumlichen Ausdehnung ein besonderes Gewicht. Eine gewisse Unfestigkeit in der Intonation bezieht sich nur auf den im Sprung erreichten Spitzenton, der wohl wegen seiner hohen Lage oft gedrückt intoniert wird. Streckenweise wird der Gesang von synkopierendem Händeklatschen begleitet. Die sich in häufigen Rubati ausdrückende rhythmische Bewegtheit läßt sich im Notenbild nicht wiedergeben. Bei annähernd konstantem Tempo steigt die absolute Tonhöhe um fast einen Ganzton.

Beispiel 23. (Ethn. Folkways Lib. P 469 II, 7b) „Bom bilê toze toze“ Tanzlied

Wechselgesang 2 Männer
Nordirakische Kurden, Batas

1. Sänger

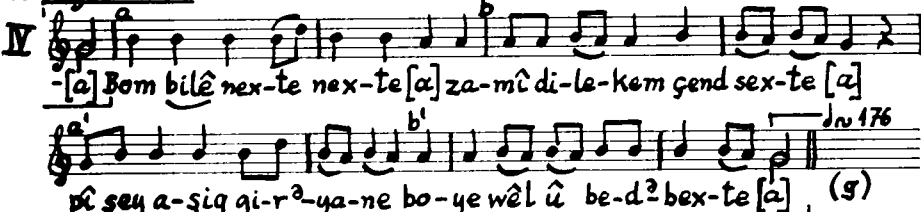
I 

[De] bom b(i) lê to-ze to-ze[a] hew-rî le mi-lan a--lo-ze[a] [i]

le ber day-kî na - wê-ri-[i]-m² lét bî-ke-m² ge-ji me[w] pî-

ro-ze[a] xirê bê-ne ma-çi-t² kem xo zis-tan nîy w new-ro-ze[a]

2. Sänger

IV 

-[a] Bom bilê nex-te nex-te[a] za-mî di-le-kem çend sex-te [a]

pî çey a-şig gi-r²-ya-ne bo-ye wêl û be-d² bex-te [a] (s)

Zur Besetzung gelten auch hier die einleitend zu Beispiel 2 gemachten Bemerkungen.

Die Erläuterungen des Sammlers sind bei Beispiel 14 (S. 27) zitiert. Zwar liegt auch hier keine Gattungsangabe des Sammlers vor, doch weist der Melodietyp und die Art der Ausführung mit hinreichender Deutlichkeit auf ein Tanzlied hin.

Der Text lautet in der Übersetzung des Sammlers²⁸:

„Sing for me just a little more,
Open your heart for just a few days,
I cannot live without you,
Come let me have a kiss —
It is not winter but spring.
But alas! I cannot speak to her, not even a hello!
Because of her mother who watches her day and night.“

Ein interessanter Einsingvorgang in der 1. der insgesamt vier Strophen, die der Plattenschnitt wiedergibt, läßt ein bezeichnendes Licht auf die tonale Struktur fallen. Fünf Varianten des um die Oberterz h pendelnden Motives a folgen aufeinander, bevor in dem die Strophe beschließenden Motiv b der Grundton erreicht

und die Skala mit ihrem Bezugston vollständig dargestellt ist. Dabei wird der zunächst gewählte Skalenausschnitt ais-h-dis in dem Maße, in dem der Grundton angestrebt wird, schrittweise zugunsten der Quart- und Quintbeziehungen aufweisenden Skala g-a-h-d verlassen. Es erweisen sich also nur Grundton und Oberterz als feste Gerüsttöne.

Außerdem strafft sich die musikalische Form innerhalb der vier Strophen, wie aus der folgenden Zusammenstellung ersichtlich, von der lockeren Reihung zur zweiteiligen Strophe:

I	a	a	a'	a''	a ₁	b
II	a	b	a'	a	a ₂	b'
III	a	a	a	b'	a	b'
IV	a	b	a'	b		

Der Stimmklang beider Sänger ist sehr gespannt. Tempo und absolute Tonhöhe bleiben konstant.

Beispiel 24. (Nr. 41 a) „Herê lawo miro“ Hochzeitstanzlied
Wechselgesang 2 × 2 Männer
ELKI, Beytüşşebab zoma

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the 1. Chor (top) and 2. Chor (bottom) with lyrics: "He-rê la-wo mî-ro lo tu vêl mi---ne-ke" and "he-rê lo mî-ro lo tu vêl mi---ne-ke". The second system continues with lyrics: "vêl bèn-yo be-go lo tu vêl mi---ne-ke Hay" and "we-2^o bèn-yo la--wo lo tu vêl mi---ne-ke Hay (h)". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'a' and 'b'.

Das seltene Phänomen der schwankenden Intonation des Grundtones begegnet uns in den 16 Strophen dieser Aufnahme. Der 1. Chor singt seine Strophe in der notierten Form auf der Skala f-g-as-b-c. Der 2. Chor tendiert in steigendem Maße zu einer Konzentration der Melodie auf die tetratonische Skala f-as-b-c mit as als Hauptton. Im Wechsel der Chöre wirkt sich das so aus, daß jeder Chor die vom anderen Chor am Ende der vorhergehenden Strophe erreichte Skala zunächst übernimmt, um sie dann im Verlaufe seiner Strophe in seinem Sinne allmählich

abzuwandeln. Dadurch kommt ein ständiges Schwanken des Grundtones und damit der Totalität zustande. Die fallende Melismen wird in späteren Strophen verschliffen. Mit einer allmählichen Temposteigerung geht ein Ansteigen der absoluten Tonhöhe um einen Halbton einher.

Das in gleichem Tempo unmittelbar anschließend gesungene Beispiel 1 setzt mit der zweiten Hälfte der 16. Strophe dieses Liedes ein.

Beispiel 25. (Nr. 41c) „Dîné“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
ELKI, Beytüşşebab zoma

The musical score is written for two choirs (1. Chor and 2. Chor) and two vocal parts (I and II). The lyrics are in German and include a tempo marking of 100-104. The score is divided into two systems. The first system shows the two choirs with lyrics: [Hay] dâ-b³-la bi-r²-bay be-r be-ra-şa lê-b³-lê dî-nê dî-na-min. The second system shows two vocal parts with lyrics: xwe-z²-yew bir-bay be-r² be-ra-şa za-li-m² dî-nê law hey-ran, and xwe-z²-yew bir-ba be-r² be-ra-şa za-li-m² dî-nê law hey-ran (des¹). The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'Law' and 'usw.'.

Innerhalb der 6 Strophen dieses Liedes, das unmittelbar anschließend an Beispiel 1 gesungen wurde, treten außer den in der Transkription niedergelegten keine Varianten auf. Die absolute Tonhöhe bleibt konstant, das Tempo steigert sich etwas. Dieses und das folgende letzte Beispiel unterscheiden sich von allen vorhergehenden durch ihren unsymmetrischen Strophenbau (a a b b bzw. a b c c). Die fallende Melodielinie erreicht den Grundton in beiden Fällen erst in der 2. Strophenhälfte. Stärker als in allen früheren Beispielen wird die Strophe dadurch auch melodisch zu einer Einheit.

Die zahlreichen, aber geringfügigen melischen und rhythmischen Varianten innerhalb der 10 Strophen von Beispiel 26 betreffen überwiegend die Strophen des 2. Chores an deren Anfang auch die Melodielinie regelmäßig, wenn auch in stets wechselnder Form, heterophonisch „verdickt“ wird.

Beispiel 26. (Nr. 36) „Wez befrim“ Hochzeitstanzlied

Wechselgesang 2 × 2 Männer
GOYAN, Uludere zoma

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled '1. Chor' and contains a vocal line with lyrics: 'ba-ba He-ma-î-la be mo-rêm na-rî-nê na-rî-nê na-rî-na-min'. Below this staff is a line of Händeklatschen notation: 'Händeklatschen ẋ λ ẋ λ ẋ λ ẋ λ ẋ λ segue'. The second staff is labeled '2. Chor' and contains a vocal line with lyrics: 'He-ma-î-la be mo-rêm na-rî-nê na-rî-nê na-rî-na-min'. Below this staff is a line of Händeklatschen notation: 'ẋ λ ẋ λ ẋ λ ẋ λ bricht ab'. The third staff is labeled 'III' and contains a vocal line with lyrics: 'He-ma-î-lâ be mo-rem [la] so-r² gul te-j² ma-let ba-ba'. The fourth staff is labeled 'IV' and contains a vocal line with lyrics: 'He-ma-î-lâ be mo-rem so-r² gul tej ma-let ba-ba'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The tempo is marked as '♩ = 132' and the key signature is indicated as '(gis)'. The score ends with '1. Chor usw.'.

Bei sonst fester Intonation erscheint die 2. Stufe vor dem Hauptton meist als \tilde{a} bzw. as.

Streckenweise tritt zu dem Gesang synkopierendes Händeklatschen. Der Einsatz der Chöre schwankt zwischen dem ersten und dem dritten Viertel des letzten Taktes der vorhergehenden Strophe. Absolute Tonhöhe und Tempo sind konstant.

IV. STILKRITIK

Auf die ausführliche Besprechung einer Reihe von Gesichtspunkten, wie Skala, Metrum und Tempo, kann hier verzichtet werden, da die Ergebnisse leicht aus der angefügten Tabelle herauszulesen sind. Dafür sollen einige in den Einzelanalysen nur gelegentlich erwähnte Fragen nun ausführlicher und im Zusammenhang dargestellt werden.

1. DREI TYPEN DES MELODISCHEN ABLAUFES

Die vorgelegten Tanzlieder weisen zahlreiche stilistische Gemeinsamkeiten auf; betrachtet man jedoch jeweils die Form des Melodieverlaufs für sich, so heben sich deutlich drei Gruppen ab, deren melodischer Ablauf mit „engräumig pendelnd“ resp. „bogenförmig“ und „überwiegend fallend“ stichwortartig zu kennzeichnen ist.

a) *Melodien mit engräumig pendelndem Ablauf*

Die acht Melodien dieser Gruppe (Beispiel 1—8) zeichnen sich durch eine engräumige Pendelbewegung aus, die sich im wesentlichen auf den Sekundraum beschränkt.

Als Prototyp dieser Gruppe kann Beispiel 1 (aus Beytüşşebab zoma) gelten, dessen Strophe aus vier aneinandergereihten Motiven a besteht. Die zweitönige Melodie pendelt im Sekundintervall. Ihr melodischer Kern — die Folge g-a-g — läßt sich trotz einiger Alterationen, Erweiterungen und Akzentverschiebungen auch in den Beispielen 2—5 und 7—8 nachweisen.

Als ganz nahe, nur rhythmisch etwas differenziertere Variante gibt sich das irakische Beispiel 2 ohne weiteres zu erkennen. Die Übereinstimmungen weisen mit Nachdruck auf enge Beziehungen und die Verbreitung dieses Typs hin.

Beispiel 3 ist eine anders textierte, durch Nebentöne erweiterte und rhythmisch belebtere Variante aus Kalhesnan, die in den metrisch betonten Werten die Melodie-*linie g-a-a-g* unverändert erhalten hat. Das Gleiche gilt auch für das aus Beytüşşebab zoma stammende Beispiel 4, in dem die genannte Melodieformel auch von den Strophenvarianten nicht berührt wird.

Die metrische Verschiebung um ein Viertel kann dabei nicht als Argument gegen die innere Verwandtschaft dieses Liedes mit den vorhergehenden aufgefaßt werden. Sie ist vielmehr als ein Hinweis auf das hohe Alter dieses Melodietyps zu deuten. Die aus Uludere stammende Tanzmelodie Beispiel 5 unterscheidet sich nur scheinbar wesentlich durch ihre Skala fis-g-as-h von den Beispielen 1—4. Die zweite Stufe wird hier — wie auch in vielen anderen kurdischen Tanzliedern — schwankend intoniert und tendiert häufig zum a. Das h ist als allerdings tonal fixierte emphatische Überhöhung des a zu interpretieren, hervorgegangen vielleicht aus der Verschmelzung der 2. Stufe mit einem oberen Nebenton, wie ihn das Beispiel 4 an dieser Stelle enthält. Die späteren Strophenvarianten, die rhythmisch abgeschliffen sind, verzichten auch auf die tonale Ausweitung und beschränken sich auf ein Pendeln im Sekundraum, der nur in den beiden Kadenzen jeder Strophe durch einen unteren Nebenton erweitert wird.

Beispiel 8 (aus Hamam zoma) bringt eine Verkürzung der melodischen Linie im $\frac{3}{4}$ -Takt, wobei zu dem sich im Sekundintervall bewegenden melodischen Kern eine gelegentlich verengte Unterquarte und später eine Obersekunde als Nebentöne treten. Beispiel 7 weist die gleiche melodische Linie wie Beispiel 8 auf, doch ist das Motiv rhythmisch und metrisch erweitert, die Strophe hingegen verkürzt. An die Stelle der großen Sekunde ist die kleine Sekunde als Rahmen des Melodiekerns getreten, und für die Unterquart erscheint der Kadenzunterton f, d. h. die Untersekunde. Das letzte Beispiel dieser Gruppe (Beispiel 6) ist zwar nicht von dem gleichen Melodietyp abzuleiten wie die übrigen sieben Tanzlieder,

es zeigt aber die gleichen stilistischen Merkmale wie diese. Die Melodie pendelt im um eine Untersekunde erweiterten Sekundraum, auch hier wird die zweite Stufe schwankend intoniert, und in späteren Strophen begegnet die emphatische, hier heterophone Ausweitung des Tonraumes nach oben.

Sieben der acht in engem Tonraum pendelnden Tanzlieder der ersten Gruppe können, wie sich ergeben hat, als mehr oder weniger entfernte Varianten eines Melodietyps angesehen werden. Die weite räumliche Streuung dieses Typs, der Umstand, daß alle Lieder verschieden textiert sind, schließlich, daß man in Beytüşsebab zoma drei verschieden textierte Varianten des Liedtyps sang, ohne sich des musikalischen Zusammenhanges bewußt zu sein, lassen wahrscheinlich werden, daß es sich hier um altes Musikgut handelt, das im Laufe einer langen Tradition vielfältigen Wandlungen unterworfen wurde, die jedoch nicht an seinen Kern rührten.

b) Melodien mit bogenförmigem Ablauf

Eine melodische Linie wird als bogenförmig bezeichnet, wenn sie in einem oder über mehrere Formteile hinweg von einem tiefen Ton zu einem höheren ansteigt und fallend zum Ausgangston zurückkehrt. Unterbrechungen der Linie durch Nebentöne, die den Ausgangston schon vor dem Abschluß des Bogens berühren²⁹, und pendelnd umspielte Erweiterungen³⁰ sind dabei nicht zu berücksichtigen.

Beispiel 9 zeigt die schlichteste Form dieses Melodietyps: Der Melodiebogen überspannt nur ein Motiv, vier aneinandergereihte Motive ergeben die Strophe. Das melodische Gerüst des einzelnen Bogens — die vom Initialton, den akzenttragenden Melodietönen und dem Finalton gebildete Melodielinie g-b-a-g, wobei das b über eine Nebennote a stufenweise erreicht wird — tritt unter wechselnden Erweiterungen und Variierungen auch in den Beispielen 10—19 zutage.

In Beispiel 10 ist der Bogen so durch Tonrepetitionen und Nebentöne erweitert, daß er sich über zwei Motive (a b) erstreckt. In den sehr ähnlichen Beispielen 11 und 12 führt das 1. Motiv zum a, das zweite Motiv erreicht im b noch einmal den Spitzenton und leitet dann zum Grundton zurück.

Beispiel 13 (aus Nehri) weist bis in Einzelheiten gehende Übereinstimmungen mit Beispiel 10 (Hamam zoma) auf, doch tritt hier an die Stelle der kleinen Terz die Großterz über dem Grundton. Eine sehr ähnliche Skala verwendet auch Beispiel 14 (aus Batas/Irak), das sich eng an das bogenförmige Melodiemodell anschließt. Sein erstes Motiv führt — wie auch die der Beispiele 15 und 16 — zur Oberterz, nicht zur Obersekunde des Grundtones.

Eine entferntere Variante ist dagegen Beispiel 17 (Beytüşsebab zoma). Hier beginnt der Melodiebogen nicht mit dem Grundton, sondern mit dessen Untersekunde, und die gegenüber den bisherigen Beispielen erheblich erweiterte Melodie-

linie pendelt zwischen den Tönen b und a, ehe sie sich im 2. Motiv wieder zum Grundton senkt. Noch weniger regelmäßig, aber doch deutlich bogenförmig sind die Beispiele 18 und 19 aufgebaut. In Beispiel 18 ist die Form der Strophe so erweitert, daß das Motiv a mit dem ansteigenden Teil des Bogens zweimal variiert wiederholt wird, ehe das absteigende Motiv b und damit der Strophenschluß erscheint. In Beispiel 19 führt schon das Motiv a zum Grundton zurück, der jedoch erst in dem melodisch angesetzt erscheinenden Motiv b durch eine rhythmische Kadenz sein volles funktionales Gewicht erhält.

Vergleicht man den melischen Aufbau der elf Melodien dieser Gruppe miteinander, so ergibt sich ein ähnliches Bild wie bei den engräumigen Liedern. Über das gemeinsame Charakteristikum des bogenförmigen Verlaufs hinaus ist in allen diesen Liedern ein Melodiegerüst g-b (bzw. h) -a-g nachweisbar, das durch Erweiterung variiert und von Nebentönen umspielt wird, wobei die gemeinsame Abkunft von einem Melodiennodell aber immer deutlich bleibt. Allein die Betrachtung des klingenden Materials legt also auch hier und aus den gleichen Gründen wie bei der ersten Gruppe die Vermutung nahe, daß diese Melodien einer alten Melodischicht angehören.

c) *Melodien mit überwiegend fallendem Ablauf*

Die verbleibenden sieben Tanzlieder (Beispiel 20—26), die hier zu einer Gruppe zusammengefaßt werden, haben die betont fallende Tendenz ihrer Melodieführung gemeinsam, stellen aber im übrigen keineswegs eine so geschlossene stilistische Einheit dar wie die vorhergehenden Gruppen. Eine den inneren Zusammenhang dieser Lieder prüfende Analyse der einzelnen Melodiegestalten führt zu keinem positiven Ergebnis; dagegen ist es aufschlußreich, ihre strukturelle Andersartigkeit gegenüber den Beispielen 1—19 zu betrachten. Beschränkte sich in diesen die Melodie im wesentlichen auf den Sekund- bzw. Terzraum, der nur durch Nebentöne erweitert wurde, so tritt nun die Quarte (Beispiel 24—26) bzw. die Quinte (Beispiel 21 und 22) über dem Grundton als strukturwichtige Stufe hervor. Eine vom bisher Besprochenen stark abweichende Konzeption weisen die Beispiele 25 und 26 auf. Hier überspannt die musikalische Linie die volle Länge der Strophe: In der ersten Strophenhälfte sinkt die Melodie von der Quarte zur Terz bzw. Sekunde ab, um erst nach der die Strophenmitte markierenden Zäsur, erneut von der Quarte ausgehend, den Grundton zu erreichen.

Eine selbständige Entwicklung dieser melodischen Formen aus den engräumig pendelnden oder bogenförmigen Melodien heraus ist unwahrscheinlich. Handelt es sich, wie nachzuweisen versucht wurde, bei den Liedtypen der 1. und 2. Gruppe um ein für die Kurden altes Kulturgut, so deutet die mangelnde stilistische Geschlossenheit und der prinzipiell andere melodische Duktus der Beispiele 20—26 auf jüngere Übernahmen aus fremden Musikkulturen.

2. FORM

a) *Gliederung*

Aus der Funktion und Musizierform der Wechselchortanzlieder ergibt sich, wenn auch nicht zwingend, die straffe formale Gliederung. Mit Ausnahme des irakischen Beispiels 23 bestehen die Tanzlieder immer aus einer größeren Anzahl von Strophen, die von den beiden Chören ohne Veränderung des Formschemas gesungen werden. Die erwähnte Ausnahme (Beispiel 23) fällt nicht ins Gewicht, zumal die Umstände der Aufnahme³¹ bei diesem nur von zwei Sängern vorgetragenen Lied ein anfängliches Abweichen vom bald erreicht traditionellen Formschema als individuelle Fehlleistung erklärlich erscheinen lassen.

Als größte musikalische Formeinheit ist die Strophe anzusehen, die sich mit dem jeweils von einem Chor (bzw. Sänger) vorgetragenen Liedabschnitt deckt. Die in einigen Fällen³² regelmäßig auf die beiden Chöre verteilten Strophenvarianten genügen nicht, um vom Musikalischen her die Vermutung zu rechtfertigen, daß sich jeweils zwei Strophen zu einer größeren Einheit zusammenschließen. Hingegen zeigt eine Betrachtung der Texte, daß in der Regel der 2. Chor die Textstrophe des 1. Chores wörtlich oder mit geringfügigen Varianten wiederholt. Als einzige, in sich regelmäßige Ausnahme aus dem Hakkari-Gebiet erweist sich Beispiel 6, in dem — bei gleichbleibenden Refrainzeilen — jede Strophe neu textiert ist. Das kleinste Formelement, das Motiv³³, ist in der Regel als Formglied klar erkennbar. Nicht selten sind Motive durch Zäsuren scharf gegeneinander abgesetzt.

Die Tabelle ermöglicht einen bequemen Vergleich der Formgliederungen. 23 der 25 Strophenformen³⁴ sind aus jeweils vier Motivgliedern zusammengesetzt. Die beiden zweimotivigen Formen lassen erkennen, daß sie durch die Kürzung einer viermotivigen Strophe (Beispiel 3 und 7, deren nahe Verwandtschaft mit den viermotivigen Liedern Beispiel 1, 4, 5 und 8 nachgewiesen wurde) entstanden sind. Aufschlußreich ist es, die Verteilung der Formtypen auf die Melodientypen zu betrachten. Bei den engräumig pendelnden Melodien überwiegt die einteilige motivreihende Strophe: a a a a bzw. a b b b, eine Zweiteiligkeit ist nur in zwei Fällen angedeutet: In Beispiel 5 durch den der Strophen-finalis entsprechenden Halteton in der Strophenmitte, und in Beispiel 6 durch die kurze Zäsur in einigen Strophenvarianten.

Die bogenförmigen Melodien weisen dagegen in neun von elf Liedern die betont zweiteilige Form ab ab (= AA) auf. Beispiel 9 schließt sich hinsichtlich seiner Form der 1. Gruppe an und Beispiel 18 stellt formal wie melodisch eine Variante der übrigen Beispiele der 2. Gruppe dar. Die 7 Lieder überwiegend fallenden Melodieverläufe zeigen auch hinsichtlich ihrer Formgliederungen kein geschlossenes Bild: Drei schließen sich darin (ab ab) der 2. Gruppe an, ein weiteres³⁵

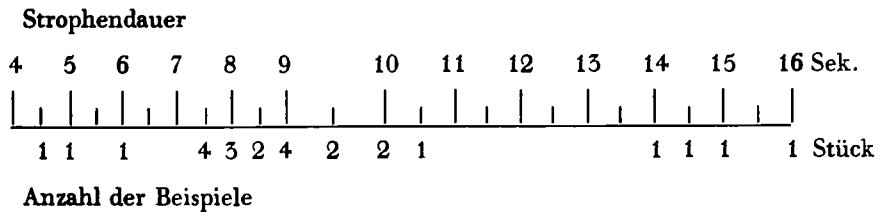
ist als noch geschlossener Variante (ab cb = AB) dieses Gliederungsschemas anzusehen.

Die Strophenformen der Beispiele 22, 25 und 26 sind zwar — dazu zwingen die mittelständigen Zäsuren — ebenfalls als zweiteilig anzusehen, ihre aus mehreren Motiven gereihten Strukturen (abcc bzw. aabb) unterscheiden sich aber grundsätzlich von denen der engräumig pendelnden und der bogenförmigen Melodien. Es ergeben sich also folgende Zuordnungen:

MELODIEVERLAUF		STROPHENFORM
a) engräumig pendelnd	—————→	einteilig, Reihung von Motiv- Wiederholungen bzw. Varianten
b) bogenförmig	—————→	zweiteilig, AA (= ab ab)
c) überwiegend fallend	—————→	zweiteilig, Reihung verschiedener Motive.

b) Länge

Die von Kurt Reinhard³⁶ vorgeschlagene Untersuchung der absoluten Länge von Formteilen führt schon bei diesem wenig umfangreichen Untersuchungsmaterial zu einem interessanten Ergebnis. Wie die folgende Zusammenstellung³⁷ verdeutlicht, bewegt sich die Strophenlänge von 18 der 25³⁸ Lieder zwischen 7,5 und 10,5 Sekunden.



Die beiden nur 4,5 resp. 5 Sekunden langen Liedstrophen³⁹ waren als Verkürzungen, d. h. Halbierungen des viermotivigen Formschemas erkannt worden⁴⁰. Die Dauerwerte der vier erheblich längeren Liedstrophen betragen annähernd das Doppelte der für die Mehrzahl der Lieder zutreffenden Strophenlängen. Daß die Werte zwischen 10,5 und 14 Sekunden überhaupt nicht auftreten, spricht dafür, daß es für die Tanzlieder eine „normale“ Strophenlänge gibt, die zwischen 7,5 und 10 Sekunden liegt, und daß Abweichungen von dieser Norm zur Halbierung oder zur Verdoppelung der Dauer führen. Daß diese Norm nicht physiologisch, sondern traditionell bedingt ist, beweisen die Abweichungen. Die absolute Dauer

von Formteilen scheint demnach als ein für weitergehende Untersuchungen brauchbares Stilmerkmal gelten zu können.

Für die drei dargestellten Gruppen von Melodietypen ergeben sich folgende Durchschnittswerte:

- | | |
|----------------------------------|------------|
| a) engräumig pendelnde Melodien | 7,02 sec. |
| b) bogenförmige Melodien | 10,30 sec. |
| c) überwiegend fallende Melodien | 9,80 sec. |

Die Strophen der engräumig pendelnden Melodien sind also im Durchschnitt erheblich kürzer als die der beiden anderen Gruppen. Betrachtet man die Zahl der einzelnen Töne, die jeweils eine Strophe ausmachen, so tritt diese Situation noch deutlicher in Erscheinung. In der ersten Gruppe sind es 15—32, durchschnittlich 21 Töne, in der zweiten 26—50, durchschnittlich 37, in der dritten 16—42, durchschnittlich 33 Töne, die eine Strophe bilden. Dieses Ergebnis unterstreicht die aus der Analyse der Melodieabläufe allein gewonnenen Erkenntnisse über die unterschiedliche Stilzugehörigkeit der Tanzlieder.

3. MEHRSTIMMIGKEIT

Es mag seltsam erscheinen, daß dem bescheidenen Vorkommen von Mehrklängen in den Tanzliedern ein eigener Abschnitt gewidmet wird; die außerordentliche Seltenheit vokaler Mehrstimmigkeit im vorderen Orient — soweit bisher bekannt ist — mag die Ausführlichkeit rechtfertigen.

In 15 der 26 Lieder treten mehr oder weniger häufig Zweiklänge auf, die zum großen Teil als akzidentelle Heterophonien angesehen werden können, denn in vielen Fällen erscheint die eine oder andere Stimme auch für sich an anderer Stelle des gleichen Liedes: Es handelt sich also um ein simultanes Erklingen zweier Varianten eines Motivs⁴¹. Daneben entstehen Zweiklänge aber auch gelegentlich, wenn sich die Strophen der alternierenden Chöre überlappen⁴². Beide Formen der Mehrstimmigkeitsbildung sind weit verbreitet und begegnen besonders in niederen Musikkulturen häufig, ohne daß von einer bewußten Mehrstimmigkeit gesprochen werden könnte. Das gilt auch für die kurdischen Tanzlieder; die Häufigkeit und Regelmäßigkeit des Vorkommens läßt aber zumindest eine Inklinaton zur Mehrstimmigkeit erkennen. Einzig Beispiel 22 weist — nur in den Strophen des 2. Chores — regelmäßig eine ausgebildetere mehrstimmige Passage auf. Hier entwickelt die Unterstimme eine ostinate Figur, über der die Oberstimme zwei Motive hindurch völlig unabhängig verläuft, ehe sie sich im dritten mit der Unterstimme vereinigt. Dieser rudimentär polyphonen Erscheinung ist eine Bewußtheit und Absichtlichkeit nicht abzuspochen; sie unterstreicht die konstatierte Tendenz zur Mehrstimmigkeit in den kurdischen Tanzliedern⁴³.

Beispiel Nr.	Ort der Aufnahme	Ausführung	Ambitus	Skala
1	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	2	g-a
2	Shanidar/Irak	Mann solo	2	g-a
3	Kalhesnan	Wechselgesang 2 x 2 Männer	3+	f-g-a
4	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	3(+)	(fis)-g-a-b (h)
5	Uludere	2 Männer unisono	4- 3--	fis-g-as-h
6	Kalhesnan	Wechselgesang 2 x 2 Männer	3+	f-g-a-(c)
7	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	5	f-g-as-b
8	Mamhoran zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	5 (6-)	d--g-a-(b)
9	Hamam zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	3-	g-a-b (as)
10	Hamam zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	(4-), 3-, 4	g-a-b-(c)
11	Kalhesnan	Wechselgesang 2 x 2 Männer	4	f-g-a-b
12	Hamam zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	3-	g-a-b
15	Nehri	Mann solo	4	g-a-h-c
14	Batas/Irak	Wechselgesang 2 Männer	5	(e)-g-a-h-d (c)
15	Hamam zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	3-	g-a-b (as)
16	Mamhoran zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	4 (5)	(f)-g-a-b-c
17	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	5	f-g-a-b-(c)
18	Hamam zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	4	(f)-g-a-b-(c)
19	Hamam zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	5	f-g-a-b-c (as) (h)
20	Uludere	Wechselgesang 2 x 2 Männer	5	f-g-a-b-c (as)
21	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	(4) 5	g-a-b-c-d
22	Uludere zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	5	g-a-h-d
23	Batas/Irak	Wechselgesang 2 Männer	5	g-a-h-d
24	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	5	f-g-as-b-c
25	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	5	f-g-b-c
26	Uludere zoma	Wechselgesang 2 x 2 Männer	5	g-a-h-c-d

Gerüsttöne	Tonika- position	Melodieverlauf	Form der Strophe	Motiv- anzahl	Metrum	Strophenlänge			Tempo ⁴⁶			Mehrstimmigkeit		Absolute Höhe des	
						in Sekunden	Zahl der Töne	Zahl der Fortschr.	der Zählzeit	inneres	melisches	Vorkommen	Art	Haupt- tones	höchsten Tones
g-a	tief	horizontal pendelnd	a a a a	1	4/4	I 7,5	20	9	126	160	72			es'	f'
g-a	tief	horizontal pendelnd	(offen? a a a a usw.)	1	4/4	+ Mo- 8 tive	25	11	116	172	85			d'	e'
g-a	zentral	horizontal pendelnd	a a	1	4/4	I 4,5	15	12	108	200	160	sporadisch	Überlappung	d'	c'
g-a	tief	horizontal pendelnd	a a a a	1	2/4	I 7,5	24	21	126	192	168			des'	f'
g	tief	horizontal pendelnd	a a a a	1	2/4	I 8	22	20	128-132	165	150			a	cis'
g	zentral	horizontal pendelnd	a a a a	1	2/4	I 9	52	52	108	213	215	sporadisch	emphatische Variantenheterophonie	d'	g'
g	tief	horizontal pendelnd	a a	1	5+5 8	III 5	18	11	96	216	152			e'	g'
g	zentral	horizontal pendelnd	a b b b	2	5/4	I 8	19	15	96	145	115	sporadisch	Variantenheterophonie (Terzenparallelen)	e'	g'
g-b	tief	im Einzelmotiv bogenförmig	a a a a	1	2/4	I 10,5	40	28	96-100	228	160			c'	es'
g-a-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	6/8 (5+7) 8	II 9,5	55	20	♩ = 99-104	208	126	sporadisch	Variantenheterophonie	d'-e'	a'
g-(a)-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	5+7 8	V 9	51	24	♩ = 102	206	160	sporadisch	Variantenheterophonie	d'	f'
g-(a)-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a' b	2	6/8	I 10	57	24	♩ = 96-100	222	144	sporadisch	Variantenheterophonie	cis'	e'
g-a-h	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b'	2	(6/8)	XIII 9,5	32	20	♩ = 108	202	126			a	d'
g-a-h	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	4/4	I 7,5	26	18	126-138	208	144			a	e'
g-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	7+9 8	I 9	54	21	110	227	140	sporadisch	Variantenheterophonie	des'	e'
g-a-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b'	2	3/4 6/8	X 9	40	22	♩ = 96	266	147	sporadisch	Variantenheterophonie und Überlappung	c'	f'
g-a-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	4/4	III 10	59	31	120	234	186	sporadisch	Variantenheterophonie	d'	g'
g-a-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	4/4	I 16	50	42	188	188	158	sporadisch	Variantenheterophonie	d'	g'
g-a-b	tief	je 2 Motive bogenförmig	a a' a ₁ b	2	2/4 (4/8)	III 9	40	24	104-108	266	160	sporadisch	Variantenheterophonie	d'	g'
g	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	5+7 8	IV 9	42	25	♩ = 96	280	155			es'	as'
						I 14,5	58	35	157	157	156				
						II 14,5	55	28	156	156	115				
(f)-g-b	tief	deszendenzbetont	a b a b	2	4/4	V 8	25	25	112-126	188	175	sporadisch	Variantenheterophonie	h	e'
g-b-c-(d)	tief	fallend und bogenförmig	a b c b'	3	4/4	I 7,5	21	11	132-138	168	88	regelmäßig	Variantenheterophonie und Überlappung		a'
g-a-h-(d)	tief	fallend	a b c c	3	4/4	IV 7,5	25	12	184	96					
g-(a)-h	tief	durch je 2 Motive fallend	a b c c	3	4/4	V 6	17	11	152-160	170	110	regelmäßig	Variantenheterophonie und Ostinato?	b-c'	g'
f-()-b-c	tief	durch je 2 Motive fallend	a b a' b' (IV)	2	4/4	VI 6	16	12	160	120	120			g	dis'
(f)-g-b-c	tief	durch ganze Strophe fallend	a b a b	2	4/4	IV 8,5	42	24	~176	296	169				
g-h-c-d	tief	durch ganze Strophe fallend	a b a b	2	4/4	I 15	42	30	120	168	120	sporadisch	Variantenheterophonie	h	e'
						I 9,5	40	14	100-104	253	88			des'	as'
						III 14	40	24	132	171	105	sporadisch	Variantenheterophonie	gis	dis'

⁴⁶ zum „inneren Tempo“ und „melischen Tempo“ vgl. Christensen 1957 p. 102-104, Kolinski 1959, Christensen 1960.

Beispiel Nr.	Ort der Aufnahme	Ausführung	Ambitus	Skala
1	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	2	g-a
2	Shanidar/Irak	Mann solo	2	g-a
3	Kalhesnan	Wechselgesang 2 × 2 Männer	3+	f-g-a
4	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	3(+)	(fis)-g-a-b (h)
5	Uludere	2 Männer unisono	4- 3--	fis-g-as-h
6	Kalhesnan	Wechselgesang 2 × 2 Männer	3+ 5	f-g-a-(c)
7	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	4	f-g-as-b
8	Mamhoran zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	5 (6-)	d--g-a-(b)
9	Hamam zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	3-	g-a-b (as)
10	Hamam zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	(4-), 3-, 4	g-a-b-(c)
11	Kalhesnan	Wechselgesang 2 × 2 Männer	4	f-g-a-b
12	Hamam zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	3-	g-a-b
13	Nehri	Mann solo	4	g-a-h-c
14	Batas/Irak	Wechselgesang 2 Männer	5	(e)-g-a-h-d (c)
15	Hamam zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	3-	g-a-b (as)
16	Mamhoran zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	4 (5)	(f)-g-a-b-c
17	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	5	f-g-a-b-(c)
18	Hamam zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	4	(f)-g-a-b-(c)
19	Hamam zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	5	f-g-a-b-c (as) (h)
20	Uludere	Wechselgesang 2 × 2 Männer	5	f-g-a-b-c (as)
21	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	(4) 5	g-a-b-c-d
22	Uludere zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	5	g-a-h-d
23	Batas/Irak	Wechselgesang 2 Männer	5	g-a-h-d
24	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	5	f-g-as-b-c
25	Beytüşşebab zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	5	f-g-b-c
26	Uludere zoma	Wechselgesang 2 × 2 Männer	5	g-a-h-c-d

⁸⁸ zum „inneren Tempo“ und „melischen Tempo“ vgl. Christensen 1957 p. 102—104, Kolinski 1959, Christensen 1960.

Gerüsttöne	Tonika- position	Melodieverlauf	Form der Strophe	Motiv- anzahl	Metrum	Strophenlänge		
						in Sekunden	Zahl der Töne	Zahl der Fortschr.
g-a	tief	horizontal pendelnd	a a a a	1	4/4	I 7,5	20	9
g-a	tief	horizontal pendelnd	(offen? a a a a usw.)	1	4/4	+ Mo- 8	25	11
g-a	zentral	horizontal pendelnd	a a	1	4/4	I 4,5	15	12
g-a	tief	horizontal pendelnd	a a a a	1	2/4	I 7,5	24	21
g	tief	horizontal pendelnd	a a a a	1	2/4	I 8	22	20
g	zentral	horizontal pendelnd	a a a a	1	2/4	I 9	52	32
g	tief	horizontal pendelnd	a a	1	$\frac{5+5}{8}$	III 5	18	11
g	zentral	horizontal pendelnd	a b b b	2	5/4	I 8	19	15
g-b	tief	im Einzelmotiv bogenförmig	a a a a	1	2/4	I 10,5	40	28
g-a-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	$6^7 8 \frac{(5+7)}{8}$	II 9,5	55	20
g-(a)-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	$\frac{5+7}{8}$	V 9	51	24
g-(a)-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a' b	2	6/8	I 10 XIII 9,5	57 52	24 20
g-a-h	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b'	2	(6/8)	I 8,5	37	25
g-a-h	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	4/4	I 7,5	26	18
g-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a h	2	$\frac{7+9}{8}$	I 9 X 9	54 40	21 22
g-a-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b'	2	5/4 6/8	III 10	59	51
g-a-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	4/4	I 16	50	42
g-a-b	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a a' a ₁ b	2	2/4 (4/8)	III 9 IV 9	40 42	24 25
g	tief	je 2 Motive bilden Bogen	a b a b	2	$\frac{5+7}{8}$	I 14,5 II 14,5	58 55	55 28
(f)-g-b	tief	deszendenzbetont	a b a b	2	4/4	V 8	25	25
g-b-c-(d)	tief	fallend und bogenförmig	a b c b'	3	4/4	I 7,5 IV 7,5	21 25	11 12
g-a-h-(d)	tief	fallend	a b c c	3	4/4	V 6 VI 6	17 16	11 12
g-(a)-h	tief	durch je 2 Motive fallend	a b a' b' (IV)	2	4/4	IV 8,5	42	24
f-()-b-c	tief	durch je 2 Motive fallend	a b a b	2	4/4	I 15	42	30
(f)-g-b-c	tief	durch ganze Strophe fallend	a a ₁ b b ₁	2	4/4 (8/8)	I 9,5	40	14
g-h-c-d	tief	durch ganze Strophe fallend	a b c c ₁	3	4/4	III 14	40	24

Tempo ⁴⁶			Mehrstimmigkeit		Absolute Höhe des	
der Zählzeit	inneres	melisches	Vorkommen	Art	Haupt- tones	höchsten Tones
126	160	72			es'	f'
116	172	85			d'	e'
108	200	160	sporadisch	Überlappung	d'	e'
126	192	168			des'	f'
128—132	165	150			a	cis'
108	213	215	sporadisch	emphatische Variantenheterophonie	d'	g'
96	216	132			e'	g'
96	143	115	sporadisch	Variantenheterophonie (Terzenparallelen)	e'	g'
96—100	228	160			c'	es'
♩. = 99—104	208	126	sporadisch	Variantenheterophonie	d'—e'	a'
♩. = 102	206	160	sporadisch	Variantenheterophonie	d'	f'
♩. = 96—100	222	144	sporadisch	Variantenheterophonie	cis'	e'
♩. = 108	202	126			a	d'
	261	176				
126—138	208	144			a	e'
110	227	140	sporadisch	Variantenheterophonie	des'	e'
	266	147				
♩. = 96	234	186	sporadisch	Variantenheterophonie und Überlappung	c'	f'
120	188	158	sporadisch	Variantenheterophonie	d'	g'
104—108	266	160	sporadisch	Variantenheterophonie	d'	g'
	280	153				
♩. = 96	157	156			es'	as'
	136	115				
112—126	188	175	sporadisch	Variantenheterophonie	h	e'
132—138	168	88	regelmäßig	Variantenheterophonie und Überlappung		a'
	184	96				
152—160	170	110	regelmäßig	Variantenheterophonie und Ostinato?	b—c'	g'
	160	120				
~176	296	169			g	dis'
120	168	120	sporadisch	Variantenheterophonie	h	e'
100—104	253	88			des'	as'
132	171	105	sporadisch	Variantenheterophonie	gis	dis'

V. SCHLUSS

Es ist verfrüht, aus dem hier vorgelegten Material weitergehende Schlüsse ziehen zu wollen. Dazu fehlt vor allem eine ausreichende Kenntnis der Musik angrenzender Kulturen, der Armenier⁴⁴, ostanatolischen Türken, der nord-arabischen Beduinen und der Kurden der übrigen Gebiete. Aus Untersuchungen Kurt Reinhard's⁴⁵ ergibt sich jedoch, daß vergleichbare Tanzliedformen weithin im Vorderen Orient verbreitet sind. Ihr inselartiges Vorkommen in Südanatolien, im Süd-Irak, im Yemen und in Ägypten mag sich aus der lückenhaften Erforschung der Volksmusik dieses Gebietes erklären. Es könnte hier jedoch auch eine Verbreitung durch Beduinen oder das Vorliegen einer orientalischen Altschicht angenommen werden. Für jede dieser Hypothesen ließen sich, auch unter Einschluß der kurdischen Vorkommens, gute Begründungen finden. Einer erweiterten Kenntnis der musikalischen Kulturen des Vorderen Orients muß es vorbehalten bleiben, den aufgeworfenen Fragen auf breiterer Basis nachzugehen.

LITERATUR

- Abraham, Otto, und E. M. von Hornbostel: Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 11 (1910) pp. 1—25.
- Christensen, Dieter: Die Musik der Kate und Sialum. Beiträge zur Ethnographie Neuguineas. Berlin 1957.
- Christensen, Nerthus und Dieter: Notizen zur kurdischen Töpferei. Baessler-Archiv N. F. 7 (1959) pp. 351—359.
- Christensen, Dieter: Inner tempo and melodic tempo. Ethnomusicology 4 (1960) pp. 9—14.
- Christensen, Dieter: Kurdische Brautlieder aus dem Vilayet Hakkâri, Südost-Türkei. Journal International Folk Music Society 13, pp. 70—72
- Hütteroth, Wolf-Dieter: Bergnomaden und Yaylabauern im mittleren kurdischen Taurus. Marburger geographische Schriften 11 (1959).
- Köhler, Wilhelm: Die Kurdenstadt Bitlis. Nach dem türkischen Reisewerk des Ewlijâ Tschelâbi (17. Jh.). München (1928).
- Kolinski, Mieszyslaw: The evaluation of tempo. Ethnomusicology 5 (1959) pp. 45—57.
- Nikitine, Basile: Les Kurdes. Étude sociologique et historique. Paris (1956).
- Poladian, Sirvart: Armenian folk songs. University of California Publ. in Music. Vol. 2 No. 1 (1942).
- Reinhard, Kurt: Die Musik der Lolo. Baessler-Archiv N. F. 3 (1955) pp. 195—216.
- Reinhard, Kurt: Ein türkischer Tanzlied-Typ und seine außertürkischen Parallelen. Baessler-Archiv N. F. 8 (1960) pp. 151—169.
- Rudolph, Wolfgang: Bericht über eine Exkursion der Institutes für Ethnologie der Freien Universität nach Ostanatolien. Sociologus N. F. 9 (1959) pp. 66—75.
- Soane, E(ly) B(annister): To Mesopotamia and Kurdistan in disguise. London, 2. ed. 1926 (1. ed. 1912).
- Solecki, Ralph S.: Kurdish folk songs and dances. Introduction and notes. (Beiheft zur Schallplatte) Ethnic Folkways Library Album P 469 New York (1955).

TRANSKRIPTIONEN

Die Form der Niederschriften folgt im allgemeinen den Vorschlägen von Abraham und von Hornbostel 1910.

Alle Beispiele wurden so transponiert, daß der Hauptton jeweils als *g'* erscheint. Die absolute Höhe des Haupttones wird in Klammern hinter dem System angegeben. Die Tempi sind nach MM gemessen.

Die notierten Strophen werden durch römische Ziffern vor oder im System näher bezeichnet. Die genauen Einsätze der alternierenden Chöre sind besonders bei Überlappungen durch entsprechende Balken kenntlich gemacht.

Auf eine differenzierte Bezeichnung von Varianten in den Formschemata wurde verzichtet, wenn es sich um geringfügige Abweichungen handelte.

Für die Notierung der Liedtexte wurde das kurdisch-lateinische Alphabet der Brüder Celadet und Kamuran Aali Bedir-Khan verwendet, zu dem das Zeichen *ə* tritt. Die Niederschrift der Texte, die nach den Tonbandaufnahmen erfolgen mußte und nur einen Versuch darstellen kann, wurde u. a. durch die freundliche Mitarbeit der Herren Moustafa Saydo und Kamal Fuad ermöglicht, die mich bei dieser Aufgabe mit größter Geduld und Gewissenhaftigkeit unterstützten. Die Publikation und philologische Bearbeitung der vollständigen Texte muß berufener Seite vorbehalten bleiben.

ANMERKUNGEN

- ¹ Schallplatte Ethnic Folkways Library Album P 469, New York 1955.
- ² Vgl. dazu Rudolph 1959.
- ³ Vgl. Nikitine 1956, p. 37—42
- ⁴ Inzwischen ist erschienen: Christensen 1961.
- ⁵ Nikitine 1956, p. 159; Köhler 1928; Soane 1926, p. 372ff., u. a.
- ⁶ In türkischer, in diesem Zusammenhang nur auf die gleichnamige Stadt und Provinz bezogener Orthographie Hakkâri bzw. Hakkîari.
- ⁷ Angaben von Gewährsleuten deuten darauf hin, daß früher der Anteil dieser ethnischen Gruppen, besonders im Tal des oberen Großen Zap und in der Yüksekova (= Gevar) größer gewesen sein muß. Vgl. auch Hütteroth 1959, p. 142ff. et passim.
- ⁸ Vgl. dazu Rudolph 1959.
- ⁹ Vgl. die Karte S. 12 mit der Reiseroute.
- ¹⁰ Daneben besuchen gelegentlich auch Gruppen mit rein viehzüchterisch-nomadischer Wirtschaftsform die Sommerweiden des Untersuchungsgebietes (cf. Hütteroth 1959). Mit ihnen konnte kein Kontakt aufgenommen werden.
- ¹¹ Vgl. N. u. D. Christensen 1959.
- ¹² Recep Karahan bestätigt in einer briefl. Mitteilung vom 5. 12. 1959 das Fehlen von Musikinstrumenten mit Ausnahme von davul zurna im Gebiet von Beytüşşebab. Muvaffak Uyanik, der als guter Kenner der Provinz Hakkâri gilt, hat „nirgends Musikinstrumente gesehen, auch die einfachsten nicht“ (briefl. Mitteilung vom 8. 7. 1959).
- ¹³ Briefl. Mitteilung von Muvaffak Uyanik, 8. 7. 1959.
- ¹⁴ Angaben von Gewährsleuten des Verfassers.
- ¹⁵ Vgl. Nikitine 1956, p. 45.
- ¹⁶ Eine briefliche Mitteilung von Muvaffak Uyanik, Ankara, erklärt dies daraus, daß die Sheiks von Şemdinan, die dieses Gebiet bis zum 1. Weltkrieg beherrschten, als fanatische Moslems Musik und Tanz ablehnten.
- ¹⁷ Offene Längsflöte 1,7; 3. Kurd. „bülül“.
- ¹⁸ Diese Form des Wechselgesanges ist durch ein Brautlied belegt (cf. Christensen 1961, Beispiel 2). Ferner erwähnt Recep Karahan in einer freundlichen brieflichen Mitteilung vom 5. 12. 1959 diese Sitte für einige Tanzlieder aus der Umgebung von Beytüşşebab.
- ¹⁹ Auf die einzige Ausnahme, Beispiel 13, wird auf S. 28 näher eingegangen.
- ²⁰ In einer freundlichen brieflichen Mitteilung vom 31. 8. 1959 gibt Herr Dr. Solecki folgende zusätzlichen Erläuterungen: „Yes, this is a dance song, a very energetic dance

with handkerchief as I recall. One of the policemen at Shanidar sang it, therefore it is a likely importation from Sulaimaniya, or other Kurdish town. I don't know if it is a tribal song. I do not know if it was intended to be sung by alternate groups.

- ²¹ Vom selben Sammler stammen die Beispiele 14 und 25.
²² Solecki 1955, p. 7.
²³ Die Beispiele 4, 17 und 21 gehen in der Aufnahme unmittelbar voran.
²⁴ Sammlung Christensen: Kurden Nr. 69 (Brautlied, Hamam zoma) und Nr. 11 (Tanzlied, Tillo).
²⁵ Solecki 1955, p. 7.
²⁶ D. h. Beispiel 14.
²⁷ D. h. Beispiel 25.
²⁸ Solecki 1955, p. 7.
²⁹ Vgl. Beispiel 9, 4. Takt u. a.
³⁰ Vgl. Beispiel 10, III 2. u. 3. Takt, usw.
³¹ Siehe S. 27.
³² Am ausgeprägtesten in Beispiel 14.
³³ Zur Definition s. Christensen 1957 p. 16.
³⁴ Beispiel 2 scheidet hier aus, da eine strophische Gliederung hier nicht zu erkennen ist. Vgl. auch S. 18.
³⁵ Beispiel 21.
³⁶ Reinhard 1955: pp. 210—211.
³⁷ Die einzelnen Meßergebnisse sind in der Tabelle niedergelegt.
³⁸ Beispiel 2, bei dem eine strophische Gliederung nicht erkennbar ist, scheidet für diese Betrachtung aus.
³⁹ Beispiel 5 und 7.
⁴⁰ S. o. S. 21.
⁴¹ Vgl. z. B. Beispiel 11, Motiv a in beiden notierten Strophen.
⁴² Beide Formen treten nebeneinander u. a. in Beispiel 21 auf.
⁴³ Ähnliches ist auch an den Totenklagen und Hochzeitsliedern aus dem gleichen Gebiet zu beobachten, die mit den Tanzliedern stilistisch verwandt sind (cf. Christensen 1961).
⁴⁴ Allein für die Armenier steht ein allerdings nicht befriedigendes Quellenmaterial in den Notationen zur Verfügung, die Komitas Vartabed vor 50—60 Jahren nach dem Gehör vornahm: Komitas [Vartabed]. *Narodnye Pesni. Etnografičeskij Sbornik . . .* [Hrsg. von] Spiridon Melikian. [Erivan?]: Institut Nauk i Iskusstv SSR Armenii 1931 und Komitas [Vartabed]. *Armjanskije Narodnye Pesni PESNI II.* [Hrsg. von] M. L. Agajan. Armgis 1950. (Veröffentlichung der Armenischen Akademie der UdSSR, Sektor Historie.)
 Erstere wurde mir dankenswerterweise von Miss Sirvart Poladian, New York, zugänglich gemacht. Sie enthält keine offensichtlichen Parallelen zu den kurdischen Tanzliedern. Doch lassen einige Ergebnisse der Untersuchung von Sirvart Poladian 1942 eine weitere Prüfung dieser Frage notwendig erscheinen.
⁴⁵ Reinhard 1960.

