

## Die Musik in Kurdistan

# Europäische Hochschulschriften

Publications Universitaires Européennes  
European University Studies

**Reihe XXXVI**

**Musikwissenschaft**

Série XXXVI    Series XXXVI

Musicologie  
Musicology

**Bd./Vol. 40**



**PETER LANG**

Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

Nour-Al-Din Al-Salihi

Die Musik in Kurdistan



**PETER LANG**

Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Salihi, Nour-al-Din al-:

Die Musik in Kurdistan / Nour-Al-Din Al-Salihi. - Frankfurt am Main ; Bern ; New York ; Paris : Lang, 1989

(Europäische Hochschulschriften : Reihe 36, Musikwissenschaft ; Bd. 40)

ISBN 3-631-40896-X

NE: Europäische Hochschulschriften / 36

ISSN 0721-3611

ISBN 3-631-40896-X

© Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1989

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

## I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

Vorwort.....	9
K A P I T E L 1 - LAND UND LEUTE.....	11
K A P I T E L 2 - DIE KURDISCHE KULTUR.....	19
2.1. Allgemeines zur materiellen Kultur.....	19
2.2. Allgemeines zur geistigen Kultur.....	19
2.3. Allgemeines zur kurdischen Volksliteratur.....	23
2.4. Allgemeines zur Musik der Kurden.....	23
K A P I T E L 3 - DIE MUSIKPRAXIS.....	29
K A P I T E L 4 - DIE MUSIKINSTRUMENTE.....	35
Zur Melodie.....	35
Zum Rhythmus.....	37
Allgemeines zu den Musikinstrumenten.....	39
4.1. Schlaginstrumente.....	40
4.1.1. Die Zweifelltrommel (Dahōl).....	40
4.1.2. Die einfellige Rahmentrommel (Daff).....	42
4.1.2.1. Die kleinere einfellige Rahmentrommel (Dair)...	42
4.1.3. Die einfellige Gefäßtrommel (Dunbik).....	43
4.1.4. Die Kesselpauke (Dūtabl).....	44

4.2.	Blasinstrumente.....	46
4.2.1.	Die Längsflöte (Ṣimṣāl).....	46
4.2.2.	Die Doppelklarinette (Dūzele oder Dūnāy).....	47
4.2.3.	Die Oboe (Zurnā).....	48
4.3.	Saiteninstrumente.....	50
4.3.1.	Zupfinstrumente.....	50
4.3.1.1.	Die Langhalslaute (Ṭanbūr, Pandura).....	50
4.3.1.2.	Die Kurzhalslaute (‘ūd).....	52
4.3.1.3.	Die Brettzither (Qānūn).....	55
4.3.2.	Streichinstrumente.....	57
4.3.2.1.	Die Violine (Kamanga).....	57

## K A P I T E L 5 - MUSIKALISCHE FORMEN UND

	GESUNGENE TEXTE.....	59
5.1.	Gorānī.....	59
5.2.	Beyt (Epos oder Ballade).....	60
5.3.	Dīlok.....	60
5.4.	Barīṭī.....	60
5.5.	Lājā.....	60
5.6.	Laūk.....	60
5.7.	Ḥayrān.....	61
5.8.	Qatār.....	61

## K A P I T E L 6 - MUSIKALISCHE FORMEN UND ANALYSEN..69

6.1.	Einfache variierte Strophenform.....	69
6.1.1.	Kalhōrī.....	69

6.1.2.	Sardāre.....	70
6.1.3.	Melklieder (Gāwās).....	72
6.1.4.	Wiegenlieder (Lāylāy).....	73
6.1.5.	Der Tanz (Halparkē oder Šāyī-u-Čopī).....	76
6.1.5.1.	Instrumentale Tanzmusik.....	76
	a) Šexānī.....	77
	b) Kalaka Qutā Šīn (Pyramidentanz).....	78
	c) Pantomimentanz.....	78
	d) Solotänze.....	79
6.1.5.2.	Vokale Tanzmusik.....	79
	a) Suskayī.....	80
	b) Rōyīn.....	81
	c) Dūpeyī.....	83
	d) Sēpeyī.....	84
	Zusammenfassendes zu Melodie und Form	
	der kurdischen Tanzmusik.....	85
6.2.	Entwickeltere variierte Strophenform.....	87
6.2.1.	Religiöse Gesänge (Lājā oder Qazelle Nālī).....	87
6.2.2.	Laūk.....	94
6.2.3.	Qatār.....	98
6.2.4.	Beyt.....	102
6.2.5.	Ḥayrān.....	109
6.2.6.	Basta.....	112
6.3.	Freie Formen (Städtisch-volkstümliche	
	Musik/Kunstmusik.....	113
6.3.1.	Strophenform.....	131

6.3.1.1. Gorānī.....	131
6.3.1.2. Vokaltanzlied.....	134
6.3.1.3. Tanzlied.....	135
6.3.1.4. Šexānī (Vokal- und Instrumentaltanzstück).....	135
6.3.1.5. Basta.....	137
6.3.1.6. Hayrān.....	138
6.3.2. Variierte Strophenform.....	140
6.3.2.1. Laūk.....	140
6.3.3. Zweiteilige Liedform.....	142
6.3.3.1. Das Lied "Bārāna".....	142
6.3.3.2. Das Lied "Hiwā".....	143
6.3.4. Dreiteilige Liedform.....	145
6.3.4.1. Das Lied "Nāmakat gayī".....	145
6.3.5. Das politische Lied.....	147
6.3.5.1. Das Lied "Ay Watan".....	148
6.3.5.2. Das Lied "Ay Kurdinā".....	149
6.3.5.3. Das Lied "Ay Raqīb".....	150
6.3.5.4. Der Gorani "Širīn bahāra".....	151
6.3.5.5. Das Lied "Nawrōz".....	153
6.3.5.6. Das Lied "Pešmarga".....	155
Nachwort: Eigene Bemerkungen und Untersuchungen zur Geschichte der kurdischen Musik.....	159
Musikbeispiele aus verschiedenen Teilen Kurdistans.....	163
Quellenverzeichnis.....	171

**VORWORT**

Seit dem Ende des zweiten Weltkrieges haben sich die musikethnologischen Forschungen international weiterentwickelt und an Umfang und Genauigkeit zugenommen. Durch den nun möglichen Einsatz von Aufnahmegeräten und Tonträgern wurde erst jetzt den Musikwissenschaftlern ein Hilfsmittel in die Hand gegeben, um die musikalischen Äußerungen der Völker in exakter Weise zu fixieren und somit eine streng musikwissenschaftliche Auswertung zu erzielen. Das zunehmende Interesse der Musikwissenschaftler für die Dokumente außereuropäischer Musikkulturen hat umfangreiche Forschungen veranlaßt, die auch zur Erkenntnis der Entwicklungsgesetze eigener Musikpraxis beitragen können. Die Einsicht in die Prinzipien vorderorientalischer Musikpraxis - eben auch in die der kurdischen Musik - ist im allgemeinen noch sehr gering. Die überlieferten Aussagen sind sehr allgemein gehalten, Notenbeispiele fehlen völlig, und dadurch verbleiben die behandelten musikalischen Stilrichtungen recht abstrakt. In dem vorliegenden Buch wird vor allem die gegenwärtige lebendige Musikpraxis der Kurden dargestellt, obwohl einem solchen Vorhaben beträchtliche Schwierigkeiten entgegenstehen, denn

bekanntlich beruht die Musikausübung selbst heute noch in echt orientalischer Tradition auf der mündlichen Weitergabe. Der Autor war also gezwungen, sich das Ausgangsmaterial durch mühevollen Transkriptionen selber zu schaffen. Er war bemüht um die Darstellung von sozialen Verhältnissen, in denen sich bestimmte musikalische Stilrichtungen der Kurden entwickeln und fortleben. Die Form der Darstellung der heutigen Musikpraxis vertieft sich zwar in Einzelheiten, und doch hat sie das Ganze im Blick. Die vorliegende Untersuchung, die umfangreiche Gattungen umfaßt, verfolgt vor allem den Zweck, einen festen Ausgangspunkt für die weitere Erforschung der kurdischen Volksmusik zu gewinnen. Die Geschichte dieser Musik ist ausschließlich aus mittelbaren Quellen zu erschließen, während die Musik selbst nur in ihrem gegenwärtigen Zustand untersucht werden kann. Im Nachwort verweist der Autor auf die dringende Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Aufarbeitung der Geschichte der kurdischen Musik.

\* \* \* \* \*

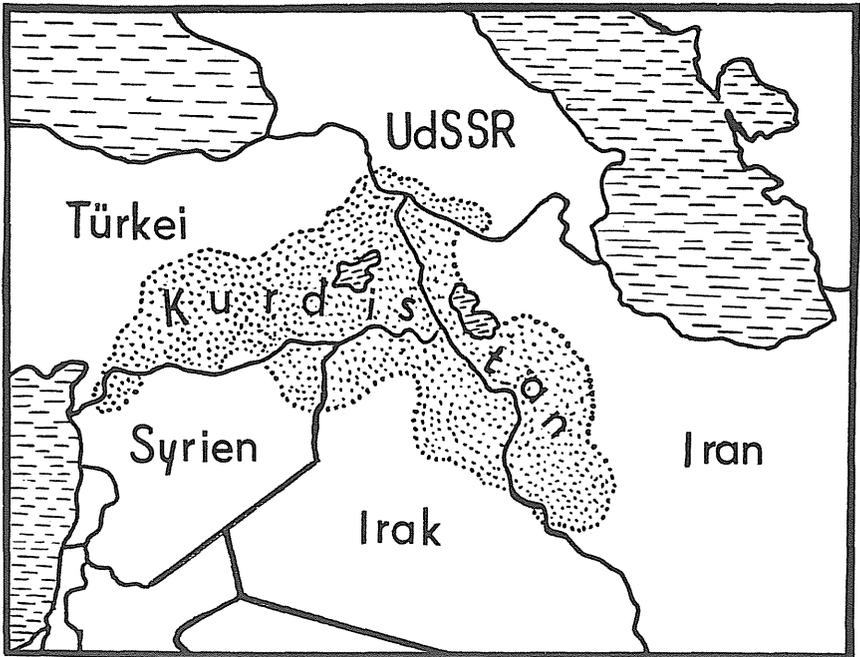
## K A P I T E L 1

## L A N D U N D L E U T E

Kurdistan stellt in historischer und objektiver Hinsicht keinen Staat, aber ein einheitliches Land dar. Die Kurden bewohnen ein geschlossenes Gebiet, das heute zu verschiedenen Staaten gehört, und bilden so im Irak, der Türkei, dem Iran und Syrien große nationale Minderheiten. Durch den anthropologischen Typ, die indoeuropäische Sprache und die gesamte Kultur sind die Kurden deutlich von den Arabern und den anderen benachbarten Völkern zu unterscheiden. Aber auch untereinander weisen die Kurden sowohl in ökonomischer als auch in sozialer Hinsicht mannigfaltige Unterschiede auf. Die heute etwa 19 Millionen Kurden, Nachkommen der 2300 v. Chr. auf sumerischen Schrifttafeln erwähnten "Qurtī" oder "Gūtī", leben in der Türkei (etwa 9 Millionen), im Iran (etwa 6 Millionen), im Irak (etwa 3,5 Millionen) und in Syrien (etwa 700.000). Außerdem findet man etwa 300.000 Kurden im Libanon und 240.000 in Sowjetarmenien und -georgien. Auf kurdischem Gebiet leben auch christliche Armenier, Kildani, Nestorianer, Assyrer und Turkmenen. Diese Minderheiten haben sich kulturell weitgehend den umwohnenden Kurden angeglichen.

Die Gesamtfläche Kurdistans umfaßt etwa 410.000 km<sup>2</sup>. Davon entfallen auf die Türkei 195.000 km<sup>2</sup>, den Iran 125.000 km<sup>2</sup>, den Irak 72.000 km<sup>2</sup> und auf Syrien 18.000 km<sup>2</sup>.

80 % der Bevölkerung Kurdistans leben auf dem Lande und 20 % in den Städten, von denen die bedeutendsten Kirmanschah, Sina und Mahābād im Iran, Kirkuk, Sulaymaniya und Erbil im Irak sowie Diyarbakr in der Türkei sind.



Die Kurden sind hauptsächlich Moslems sunnitischer Richtung; es gibt jedoch auch schiitische Kurden, vor allem in der Türkei. Im Norden des Irak und im südöstlichen Anatolien leben außerdem

kurdische Yeziden, Angehörige einer Naturreligion, die ihr Heiligtum in Scheik 'Ādī auf irakischem Staatsgebiet haben. Die kurdische Sprache gehört zu den indoeuropäischen Sprachen. Trotz der Fremdherrschaft erhielt sie sich rein. Sie besteht aus zwei Dialekten: Kirmāngī und Sōrānī.

Es gibt keine einheitliche Schreibweise für das Kurdische. So wird es im Irak und Iran in arabischen, in der Türkei und Syrien in lateinischen und in der Sowjetunion in kyrillischen Buchstaben geschrieben.

In der Türkei, dem Iran und Syrien lehrt man die kurdische Sprache nicht in den Schulen; sie findet nur als Umgangssprache Verwendung.

Im Irak wird seit der Revolution von 1958 das kurdische Erbe gepflegt.

Den höchsten Lebensstandard unter den Kurden überhaupt besitzen die Kurden Sowjetarmeniens. Die kurdische Kultur kann sich dort ohne Einschränkung entfalten und wird staatlich gefördert.

Seine jetzige staatspolitische Teilung hat Kurdistan im Laufe der Geschichte in zwei Etappen erfahren. Die erste Teilung hat sich 1639 unter der Besetzung durch die Osmanen und die Perser vollzogen. Dies war auch der Anfang einer historischen Fehlentwicklung der Nationaleinheit der Kurden.

Nach der Zerschlagung des Osmanischen Reiches wurde Kurdistan im Jahre 1923 zum zweiten Mal zwischen den auf dem ehemaligen Herrschaftsgebiet des Osmanischen Reiches künstlich gebildeten Staaten Irak, Syrien und Türkei aufgeteilt. Es setzten in den verschiedenen Teilen Kurdistans auf sozialem, ökonomischem

mischem, kulturellem und politischem Gebiet, bedingt durch die herrschenden Regime, unterschiedliche Entwicklungen ein.

Auch wenn Kurdistan geographisch, ethnologisch und historisch eine Einheit bildet, ist es jedoch sinnvoll, hier die Entwicklung in Kurdistan auf einzelne Teile bezogen kurz zu untersuchen.

### Iranisch-Kurdistan

Das Ergebnis der Aufstände gegen die nationale Unterdrückung in den Jahren 1752 und 1792 war ein kurdischer Staat im persischen Gebiet, der im Jahre 1820 seine Unabhängigkeit an den Iran verlor. In den Zwanziger und Dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts leisteten die Kurden durch Aufstände Widerstand gegen den Schah. Die Politik des Schahs, obwohl flexibler als die der Türken, gewährte den Kurden und anderen Minderheiten kaum Rechte. Der Boden des iranischen Kurdistan ist reich an Bodenschätzen, die zum größten Teil noch unerschlossen sind. Die Industrialisierung, die in vielen Gebieten des Iran begonnen wurde, hat Iranisch-Kurdistan wenig berührt. Kurdistan ist mehr als andere Gebiete des Iran militarisiert. Alle Macht liegt in den Händen der Armee und vor allem der islamischen Revolutionsgardisten. Jede Forderung, sogar die nach einem Mindestmaß nationaler Rechte, wird brutal unterdrückt. Die Politik der Assimilation, eingeleitet von Reza Schah, wird weiter angewandt.

### Türkisch-Kurdistan

Es umfaßt 30 % des Gebietes der Türkei. Nach dem ersten Weltkrieg, während der Organisierung des türkischen Befreiungskrieges von Kurdistan aus, präsentierte sich Muştafâ Kamâl als "Retter Kurdistans und Verteidiger des Islams. Die Kurden kämpften mit in dem Glauben, daß sie einen Staat errichten würden, in dem "der Türke und der Kurde wie Brüder zusammenleben würden", wie es M. Kamal bekräftigt hatte. Drei Wochen nach dem Sieg aber erklärte M. Kamal: "Der soeben gegründete Staat ist ein türkischer Staat."

Die türkischen Militärs unterdrückten jede Organisation der Kurden. Trotzdem wurde das kurdische Land Schauplatz von Protesten. Die nun folgenden Repressalien waren schrecklich und blutig: Tausende von Dörfern wurden ausradiert, etwa 400 Partisanen gehängt.

Ein im türkischen Gesetzblatt am 29. Juli 1931 veröffentlichtes Gesetz - das Gesetz Nr. 1850 - entzog die Urheber aller in Kurdistan begangenen Verbrechen jeder gerichtlichen Verfolgung. Systematische Ausbeutung der Reichtümer Türkisch-Kurdistans zum Nutzen der Monopole und krasse Gegensätze im Lebensstandard zwischen Türken und Kurden charakterisieren den heutigen Status. Gezielt wird alles zerstört, was auf die kurdische Identität hinweisen könnte. Im offiziellen Sprachgebrauch wird sogar das Wort "Kurde" vermieden, man verwendet dafür die Bezeichnung "Bergtürke". Es wurden Pseudotheorien zum Beweis der Turkizität der Kurden aufgestellt. Als offizielle

Doktrin werden diese Theorien in der Schule gelehrt, in Universitäten und Kasernen eingeprägt und von den Massenmedien propagiert.

### Syrisch-Kurdistan

Die syrischen Kurden sind hauptsächlich Bauern. 20 % der kurdischen Bevölkerung leben von Kleinhandel und Handwerk. Die syrischen Kurden wollen erreichen, daß sie in Syrien als ethnische Gruppe anerkannt werden, mit dem Anrecht auf eine eigenständige Kultur. Die regierende Baathpartei veröffentlichte schon 1963 eine Studie, die zu beweisen versucht, daß "die Kurden keine Nation bilden".

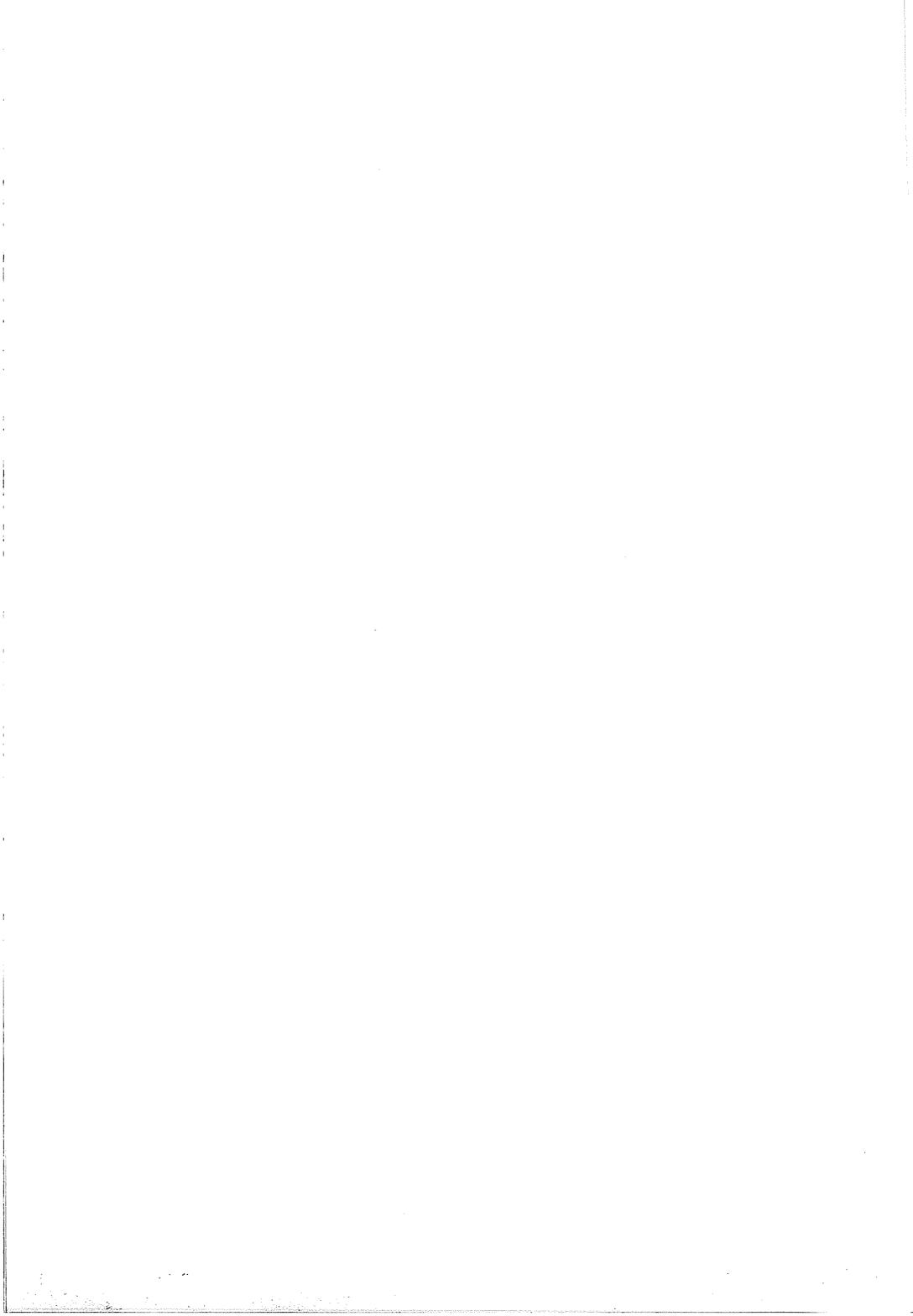
Abgesehen von Zwangsumsiedlungen und anderen Repressalien werden die Kurden in Syrien als Staatenlose betrachtet, wodurch sie vieler Grundrechte beraubt sind. Seit 1976 wurde allerdings der völkerrechtswidrige Plan der Zwangsumsiedlung aufgegeben.

### Irakisch-Kurdistan

Seine Fläche kann auf 74.000 km<sup>2</sup> geschätzt werden. Der größte Reichtum des Landes ist das Öl, von dem aber die Kurden kaum profitieren. Der Hintergedanke, sich das Öl zu sichern, war der Grund für die Briten, um das Streben der Kurden nach nationaler Unabhängigkeit zu übergehen. Am 14. Juli 1958 wurde die Monarchie gestürzt. In der neuen Verfassung hieß es u.a.: "Der irakischen Nation gehören Araber und Kurden an." Kurdische Organisationen wurden legalisiert und kurdische Publikationen zugelassen. Nach kurzer Zeit jedoch ging die Regierung Schritt

für Schritt gegen die Kurden vor. Offiziell wurde die Assimilation der Kurden gefordert. Im September 1961 brach dann der Aufstand in Kurdistan aus. Abgesehen von Verhandlungspausen setzten alle nachfolgenden Machthaber - vor allem die Baath-Partei in Bagdad - den Krieg in Kurdistan fort.

Am 18. März 1988 warf die irakische Luftwaffe mit Senfgas gefüllte Bomben über kurdischen Städten und Dörfern ab. Etwa 5000 Männer, Frauen und Kinder fanden dabei den Tod. Anfang August 1988 starteten rund 60.000 Mann, unterstützt von Flugzeugen, Hubschraubern und Panzern eine Großoffensive gegen die Kurden unter dem massiven Einsatz von Giftgas. Ganze Dörfer wurden dem Erdboden gleichgemacht, Felder verwüstet und Wälder in Brand gesteckt. 120.000 Kurden flüchteten über die Grenze in die Türkei. Nach Amnesty International handelte es sich um "vorsätzliche und systematische Vernichtung von großen Teilen einer Minderheit".



## KAPITEL 2

### DIE KURDISCHE KULTUR

#### 2.1. Allgemeines zur materiellen Kultur

Kurdistan ist hauptsächlich Agrarland mit Ackerbau, Viehzucht und Handel. In einigen Gebieten herrschen sogar noch feudale Verhältnisse. Zwischen dem 1. und 2. Weltkrieg entstand in den Städten eine kurdische Bourgeoisie, besonders in den großen Handels- und in den kleineren Industriezentren. Mit der Ausbeutung des Erdöls durch britische Monopole wuchs erstmals eine kurdische Arbeiterschaft heran.

#### 2.2. Allgemeines zur geistigen Kultur

Abgesehen von kulturellen Unterschieden zwischen den einzelnen Teilen Kurdistans blieb trotz der Aufteilung des Landes die kurdische Kultur als Ganzes bestehen. Es besteht kein Zweifel daran, daß das kurdische Volk eine traditionsreiche Folklore besitzt. Die kurdische Lebensweise, die gesellschaftlichen Veränderungen, die verschiedenen Dialekte finden ihren Niederschlag in dieser Folklore, die reich und vielfältig ist.

Weil es von jeher so Brauch war, wurden Gedichte, Erzählungen, Volksmärchen und Lieder mündlich von Generation zu Generation überliefert. Der armenische Historiker Abowjan schreibt: "Jeder Kurde hat in sich etwas von Piramerd", dem

berühmten kurdischen Volksdichter, der Ende des 19. Jahrhunderts lebte. "Jeder beherrscht das Singen in ungezwungener Weise". Besungen werden Berge, Täler, Blumen, Gassen, Pferde, Waffen und die Arbeit sowie hübsche Mädchen, mit tiefstem Gefühlsausdruck. Abowjan stellt an anderer Stelle fest: "Die kurdischen Lieder haben die Grenzen der Vollkommenheit erreicht."

Das erste kurdische Dokument, das wir kennen, stammt aus der Zeit um 600 n. Chr. Es handelt sich um einen kurzen Text, der die Leiden des Volkes unter der islamischen Invasion beschreibt, die Zerstörung des Zarathustra-Tempels, des Ahura-Mazdah-Tempels und anderer Glaubensstätten der Kurden. Der Glaubensrichtung nach den Lehren Zarathustras gehörten die Kurden seit der Mederdynastie an. Zum Islam traten sie zwischen 600 und 800 n. Chr. über und gaben der islamischen Kultur wichtige militärische und künstlerische Impulse. Der kurdische Musiker Ibrāhīm Mauṣilī (743 - 806) führte dem Kalifen Hārūn al-Raschid in Bagdad seine Kunst vor und gründete die erste moslemische Musikschule. Sein Sohn Ishāq entwickelte das Werk seines Vaters weiter und systematisierte es. Später zog er nach Spanien, wo er eine eigene Musikschule gründete.

Die Ayubidendynastie unter Sultan Saladin al-Ayyūbī währte von 1169 bis 1250. Dies war die Blütezeit der kurdischen Kultur, vor allem auch an den Höfen in Bitlis, Ḥakkārī und Būtān. 1590 gab der Fürst von Bitlis, Cheref Khan, eine Chronik der kurdischen Nation heraus.

Wenden wir uns nun der Gegenwart zu und beleuchten die aktuelle Situation der Kurden in den einzelnen Landesteilen, was Bildungschancen, Publikationsfreiheit und kulturelles Leben im allgemeinen betrifft.

In Türkisch-Kurdistan nimmt die kulturelle Unterdrückung der Kurden, vor allem auf dem Gebiet der Sprache eine besonders brutale Form an. In dieser Hinsicht ist der Kurde ein Emigrant im eigenen Land. Obwohl die Kurden der türkischen Sprache nicht mächtig sind, untersagen die Behörden sogar den mündlichen Gebrauch des Kurdischen. Für Behördengänge muß der Kurde die Hilfe von Dolmetschern in Anspruch nehmen. In der Schule ist er auf Grund der Unkenntnis der offiziellen Sprache stark behindert. In der Türkei gibt es nicht eine einzige Schule mit Kurdisch-Unterricht, der Sprache, die von etwa einem Viertel der Gesamtbevölkerung der Türkei gesprochen wird.

Die iranische Verwaltung hat Iranisch-Kurdistan in drei Provinzen geteilt, aber nur das mittlere Gebiet, Sina, wird offiziell Kurdistan genannt. Dort existieren einige Schulen und eine Rundfunkstation, die auch in kurdischer Sprache sendet. Die herrschende Religion in Iranisch-Kurdistan ist der Islam. Die Mehrheit der Moslems (75 %) sind Sunniten, die 25 % Schiiten leben im Gebiet Kermanschah und in Luristan. Unter den kurdischen Sunniten gibt es keine klerikale Hierarchie, was z. B. bedeutet, daß der Geistliche (Mullah) zwangsläufig auf dem Acker und im Viehstall mitarbeitet, um seinen Lebensunterhalt

zu verdienen. Oft ist der Mullah der einzige im Dorf, der Lesen und Schreiben beherrscht.

Die Kurden des Irak werden nur zum Teil in ihrer eigenen Sprache unterrichtet. Dies geschieht lediglich in den Bezirken Sulaymaniya und Erbil und beschränkt sich auf die Grundstufe der Schulen. Publikationen in kurdischer Sprache werden heute geduldet. Außerdem existiert eine Rundfunk- und eine Fernsehstation, die Teile ihres Programms in kurdischer Sprache senden. Die Universität von Sulaymaniya - die bisher einzige in ganz Kurdistan - wurde nach und nach durch staatliche Willkürmaßnahmen wie Verhaftung von Lehrkräften, Schließung ganzer Sektionen und Zwangsverlegung der Universität an einen anderen Ort zur Aufgabe des Lehrbetriebs gezwungen.

Die ca. 240.000 Kurden auf sowjetischem Territorium leben in einem Gebiet in Armenien und Georgien, das nicht direkt an Kurdistan angrenzt. Diese kurdische Gemeinschaft ist in der Mehrheit yezidischer Religionszugehörigkeit. Die sowjetischen Kurden sind keiner Diskriminierung ausgesetzt, weder wirtschaftlich, kulturell noch sozial. Eine kurdische pädagogische Hochschule in Eriwan und mehrere kurdische Volksschulen zeugen davon, daß die kurdische Kultur ohne Hindernisse gepflegt werden kann. Zugelassen sind Presse, Rundfunk und Publikationen in kurdischer Sprache. Schon Ende der Dreißiger Jahre wurde der Analphabetismus völlig beseitigt.

### 2.3. Allgemeines zur kurdischen Volksliteratur

Die kurdische Volksliteratur besteht aus vielen Gattungen. Genannt seien hier Mythen, Epik, Erzählungen, Fabeln und Lyrik.

Mythen stellen eine Form zur Verbreitung von religiösen Anschauungen dar. Sie beschreiben Riesen, Drachen, Engel, Sonne, Mond und Sterne. In diesen Mythen wird das Böse immer vom Guten besiegt.

Die Epik (Eposia) wird im Kurdischen auch Beyt genannt. Es gibt zwei Arten von Beyt. Die erste singt von Mut und Sieg, die zweite von der Liebe.

Erzählungen/Fabeln (Çirök) sind eine Zwischenart, die eine ganz bestimmte Form besitzt. Sie kann einen historischen Hintergrund haben, der mit viel Phantasie erweitert wird.

Die Lyrik umfaßt alle Gattungen des Gesanges bis hin zum Wiegen- und Totenklagelied.

### 2.4. Allgemeines zur Musik der Kurden

Im Ursprung ist die kurdische Musik eine Volkskunst. Die musikalischen Inhalte und Formen sind sehr eng mit dem Alltag der Kurden verbunden. Die kurdische Musik ist wortgebunden. Das heißt, daß die Inhalte und die musikalischen Formen von der Poesie beeinflußt sind. Der Gesang bildet den ältesten Teil der kurdischen Literatur und einen beachtlichen Teil der Lyrik.

Eines der ältesten kurdischen Arbeitslieder ist das Lied, das bei der Ernte gemeinsam gesungen wird. Religiöse Gesänge der Derwische werden öfters in Gruppen gesungen. In gemeinschaftlichen Gesängen drücken die Hirten ihre Gefühle und Hoffnungen aus. Den Arbeitsliedern folgen die Lieder, die zu bestimmten Anlässen gesungen werden und solche, die mit Sitten und Gebräuchen des Stammes verbunden sind und die Verhältnisse innerhalb des Stammes und der Familie ausdrücken. Diese so verschiedenen Gesänge haben auffallende Ähnlichkeiten in Form und Vortragsstil.

Die kurdische Musik ist eine rein melodisch orientierte Kunst, deren Nuancenreichtum einer Kodifizierung im Wege steht. Gewisse charakteristische Eigenschaften sind aber allen kurdischen Musikdialekten gemeinsam: der relativ geringe Umfang der Melodie, Mangel an polyphonen sowie harmonischen Elementen, Vorliebe für solistisches Instrumentalspiel und kleine Ensembles. Die rhythmischen Perioden werden durch das Schlagwerk in einer von der Melodie fast unabhängigen Art und Weise vorgetragen.

Während der Blütezeit der kurdischen Kultur entwickelte sich die Musik als eine traditionelle, religiöse Kunst mit volkstümlichem Charakter und eine mehr weltliche, aber immer mehr oder weniger nach den klassischen Poesieformen orientierte Kunstmusik. Die kurdische Volksmusik existiert in den meisten Gegenden Kurdistans, sowohl in der Stadt wie auch auf dem Lande. Zwischen der Musik beider Milieus besteht gewöhnlich eine enge Verbindung.

Die arabische Musik, die bekanntlich nicht nur arabische Völker umfaßt, wirkte in den Randgebieten des arabischen Sprachraums auf die Musikform nichtarabischsprechender Völker ein, während die unterworfenen Völker, wie z. B. die Kurden, ihre eigene volkstümliche Musik behielten, welche in den ländlichen Bevölkerungsschichten weiterlebt.

Die Musizierbedingungen können wie folgt gegliedert werden:

- a) Lieder, die bei der Arbeit gesungen werden - wie Ernte, Melken, Holz sammeln, Karawanenlieder, Hirtenlieder und Lieder der Händler. Sie bestehen aus einfachen wiederholten Strophen mit engem melodischen Umfang.
- b) Lieder für Zeremonien - anlässlich Hochzeiten oder anderen Festen - Tanzlieder sowie Lieder zur Nachtwa-  
che beim Neugeborenen. (Letztere werden meist von Männern gesungen). Außerdem Totenklagelieder,
- c) Religiöse Musik - Eine besondere Rolle kommt der Musik in der Religionsausübung zu, die viele Riten umfaßt, z. B.
  - Koranlesung, Adān (der Gebetsruf),
  - Musik zu den verschiedenen religiösen Festzeiten und Festlichkeiten - Sie wird sowohl von

Berufsmusikern als auch von Laien ausgeführt.

- Musik zum Geburtstag des Propheten (Mūlid),  
zum Festmonat Ramaḍān,  
zu Empfang und Verabschiedung der Pilger
- Gesänge der Derwische - als Solo und  
im Chor gesungen - ,  
Die liturgische Musik beschränkt sich auf  
rezitativische Formen zumeist  
solistischer Prägung, welche im Gebetsruf des  
Muezzin verschiedene Varianten annehmen können.
- Die Rezitationen des Imām (Vorbeters)  
begnügen sich dagegen mit ornamentlosen  
Formen. In der Geschichte des Islam  
kam es auch zu solistischen Hochleistungen  
in der Koranrezitation.

d) Lieder des täglichen Lebens

- Kinderspiellieder
- Wiegenlieder (Lāylāy)
- Liebeslieder (vorgetragen in verschiedenen  
Formen wie Lāuk, Ḥayrān, Gorānī, Basta)

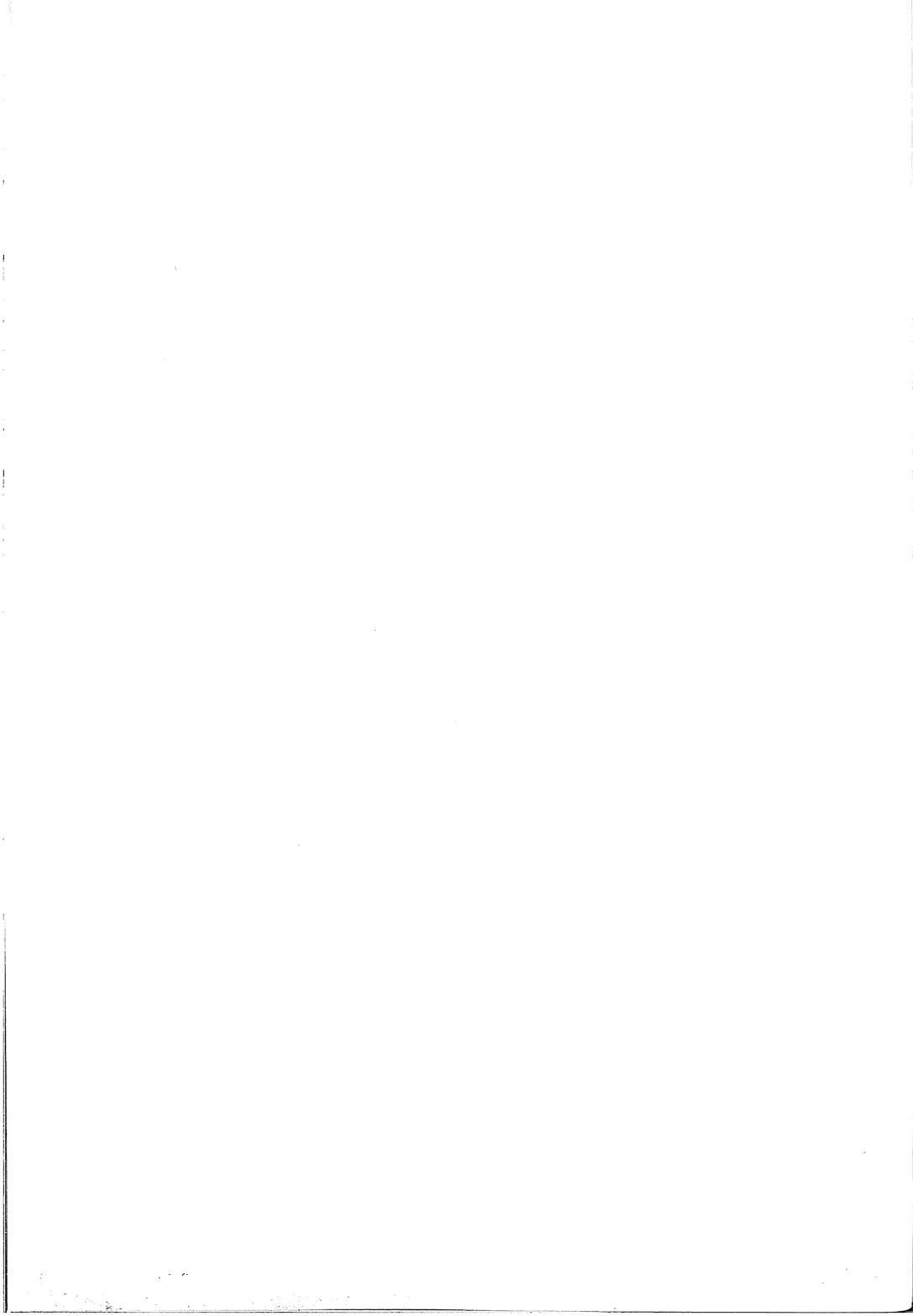
## e) Protestlieder

Diese Lieder mit politischem Inhalt werden als Klage sowohl im Chor als auch solistisch vorgetragen, auch in anderen Formen, wie Lāuk, Beyt (Ballade) oder Gorānī. Sie drücken Sieg, Mut, Trauer bzw. Einigkeit der Nation aus.

## f) Freie Formen (Städtisch-volkstümliche Musik)

Die freien Formen sind nicht an besondere Anlässe gebunden

sie bilden die städtisch-volkstümliche Musik und tragen auch moderne Züge neben den arabischen, persischen und türkischen Einflüssen (in Hinsicht auf Tonalität, Melodik, Rhythmik und Form). Vorgetragen werden diese Formen in den verschiedenen Gattungen wie Beyt, Lāuk, Ḥayrān, Qatār, Basta, dreiteiliger Liedform, Rondoform, in durchkomponierter Form und solcher mit europäischen Einflüssen. Diese Musik wird hauptsächlich von Berufsmusikern gestaltet. Verbreitet wird sie durch Rundfunk, Fernsehen, Schallplatten, Kassetten und öffentliche Veranstaltungen.



## KAPITEL 3

### DIE MUSIKPRAXIS

Die Musikkultur Kurdistans weist verschiedene Bereiche auf, die fast alle mehr oder weniger untereinander verbunden sind. Auffällig ist der Unterschied zwischen ländlicher und städtischer Musikausübung, wobei sich letztere praktisch auf wenige große Städte beschränkt. Obwohl die bäuerliche Musik in vielem die Musik der Städte beeinflusst hat und als eine ihrer Wurzeln zu betrachten ist, andererseits auch die Musik der Stadt auf das Land ausstrahlt, sind Bestand und Praxis auf dem Land noch reichlich anders als in der Stadt. Das ist insofern nicht weiter verwunderlich als im gesamten Leben ein gewaltiger Unterschied zwischen der Welt der Bauern, die immer noch 80 Prozent der kurdischen Bevölkerung ausmachen, und der der Städter in den durch fremde Kulturen unterschiedlich beeinflussten Städten Kurdistans besteht.

Die in Kurdistan zu findenden musikpraktischen Bereiche wären etwa die folgenden: die ländliche Volksmusik, die mit der Religionsausübung verbundene Musik, die klassische kurdische Tradition und die neuere städtisch-volkstümliche Tradition. Die Formen der Musikpraxis bzw. die Institutionen, die sie tragen, machen selbstverständlich nicht halt an den Grenzen der einzelnen Bereiche, sondern dienen oft mehreren Traditionen zugleich.

Es ist vielleicht angebracht, darauf hinzuweisen, daß das Radio oder der Transistor durchaus noch nicht zu den Alltäglichkeiten eines Dorfes gehört, wogegen der Städter, wenn er kein Radio besitzt, doch in seinem Café, dem Zentrum der ausschließlichen Geselligkeit der Männerwelt, wenigstens ein Radio, wenn nicht gar ein Fernsehgerät findet.

Auch die Schallplatte bringt Musik mehrerer Traditionen auf den Markt, obwohl sie wegen der nur für wenige erschwinglichen Apparaturen nicht die Breitenwirkung wie Rundfunk und Fernsehen besitzt. Eine wichtige Form der Musikpraxis sind auch Veranstaltungen verschiedener Art und zu unterschiedlichen Anlässen. Entsprechend der erwähnten Musizierbedingungen kann man die kurdische Musikpraxis in drei Gruppen einteilen, die die sozialen und lokalen Unterschiede neben dem Grad der Berufsmäßigkeit verdeutlichen.

1. DIE ERSTE GRUPPE ist die breiteste. Sie umfaßt das alltägliche Leben und die traditionellen und gesellschaftlichen Ereignisse des Jahres. Hochzeitslieder, Tanzlieder (bei Festen), Kinderspiellieder, Wiegenlieder und Neujahrslieder. Diese Typen von Liedern können von allen Bewohnern ländlicher Gebiete ausgeführt werden, da sie keine bestimmte Ausbildung oder Fähigkeit verlangen. Stilistisch ist die Mehrheit dieser Musiken im Vergleich eng in der melodischen Einreihung (Tonumfang), mehr syllabisch als melisma-

tisch geordnet, in Strophen von kurzer Dauer. Komplizierte rhythmische Modelle sind hier häufig.

2. DIE ZWEITE GRUPPE stellt die ländliche Musik dar, deren Ausführung einer gewissen Ausbildung und Fähigkeit bedarf. Die Interpreten dieser Musik, die verstreut über die ländliche Gegend leben und meist lokal bekannt sind, kann man nicht gänzlich als Berufsmusiker bezeichnen, denn ihr Lebensunterhalt hängt nicht völlig vom Ausüben dieses Berufes ab. Die musikalischen Stilrichtungen dieser Gruppe sind ungleich. Eingeschlossen sind hier alle Arten ländlicher Instrumentalmusik und Vokaltypen wie epische Gesänge (Beyt) und die lyrischen Genres wie Lāuk, Ḥayrān und Qatār. Der Umfang der ländlichen Instrumentalmusik besteht entweder aus der Begleitung von Tänzen oder aus der variierten instrumentalen Ausführung von einigen Vokaltypen. So unterscheidet sich die Instrumentalmusik im allgemeinen in ihren rhythmischen und melodischen Modellen (Melodiegerüsten) von der Vokalmusik.

Die Vokalmusik, die Rezitation der Epik (Heldenpoesie) und das Singen von lyrischen Gattungen nehmen gewöhnlich ausgedehnte rezitierende Strophen in freier Metrik und in melodischen Wendungen an, die allmählich von der Quarte oder der Terz zum Grundton hinabsteigen. Der Vortrag dieser melodischen Wendun-

gen wird subjektiv verändert. Die Veränderung hängt entweder vom persönlichen oder lokalen Stil oder von dem gesungenen Text ab. Die Gattungen Lāuk, Ḥayrān und Qatār sind besonders im irakischen und iranischen Kurdistan verbreitet. Jede dieser Gattungen stellt ein melodisches Modell dar, das aber beliebig variiert wird. Hier findet man Parallelen zu der Art und Weise der Behandlung von Melodiewendungen, die den verschiedenen Tongruppen (Ġins - Plural: Aġnās) der arabischen Maqāmāt eigen sind.

Bekanntlich stellen die Maqāmāt, die keine Tonarten sind, tonal-melodische Merkmalkomplexe dar. Tatsächlich sind die oben genannten drei Gattungen leicht voneinander zu unterscheiden, selbst wenn sie rein instrumental interpretiert werden.

Die Interpreten der zur Gruppe 2 gehörenden Gattungen sind hauptsächlich Bauern oder Derwische, die nebenberuflich Musik ausüben. Dennoch sind die Derwische selbst die Bewahrer einer bestimmten religiösen und nichtreligiösen traditionellen Musik. Sie benutzen die Einfeltrommel mit Rasseln (Daff), auf der sie sich selbst rhythmisch begleiten. Die Musik der Derwische ist meist metrisch fixiert, aber melodisch variiert.

Die Instrumentalmusik mit Trommel und Oboe (Dahōl-u-Zurnā), die zu Hochzeiten und Festen gespielt wird,

kann in die Gruppe 2 eingeordnet werden. Die stilistischen Elemente dieser Musik sind ähnlicher Art und sowohl im Nahen Osten, auf dem Balkan als auch in Nordafrika zu finden. Diese Musik wird in der Regel von Zigeunern ausgeführt, die bei verschiedenen Anlässen engagiert werden und den Dörfern nicht nur Musik "liefern", sondern auch Netze, Matten, Siebe, Schmiedeerzeugnisse, Rohrflöten und andere Musikinstrumente herstellen sowie auch als Wahrsager auftreten.

Die klassifizierte Musik in der 2. Kategorie ist das Resultat der sozialen Veränderung, die die Auflösung der Stammesorganisation begleitete, und der "Eroberung" der Dörfer durch das Radio. Die musikalische Unterhaltung der Gäste von Gutsherren und Stammesführern war früher die Aufgabe der Spielmänner und zum Teil der Derwische. In vielen Gebieten hat das Radio diese Rolle übernommen.

3. DIE DRITTE GRUPPE umfaßt die städtisch-volkstümliche Musik, ausgeübt von Berufsmusikern. Sie bezieht sich sowohl auf die Anregungen und Traditionen der kurdischen Volksmusik als auch auf verschiedenen populären Traditionen der Städte. Das stilistische Gepräge dieser Musik ist denkbar vielfältig. Arabische, türkische, persische und armenische Einflüsse sind sowohl in der Tonalität, der Rhythmik und Klangfarbe

als auch im jeweiligen Instrumentarium vorhanden. Das Aufblühen der städtisch-volkstümlichen Musik ist eng mit der Entwicklung der Massenkommunikationsmittel verbunden.

## K A P I T E L 4

### DIE MUSIKINSTRUMENTE

Bevor wir auf die einzelnen Musikinstrumente zu sprechen kommen, hier noch einige allgemeine Hinweise zum Charakter und zur Bedeutung von Melodie und Rhythmus im Hinblick auf die Eigenart der Instrumente:

#### Z u r M e l o d i e

Der Charakter der kurdischen Musik ist als ein völlig vokaler anzusehen. Der Schatz an rein instrumentalen Werken ist der Fülle von Gesangsstücken gegenüber verschwindend klein und hat fast keine selbständige Bedeutung. Das Vorspiel in der städtisch-volkstümlichen Musik z.B. bildet eine kurze Einleitung zu den folgenden Vorträgen des Sängers, der im Mittelpunkt der Konzertveranstaltung steht. Beim Zusammenwirken von Gesang und Instrumenten bemühen sich die letzteren so vollkommen wie möglich nicht nur der großen Linie, sondern jeder Schattierung der Singstimme zu folgen. Das Instrument muß gesangsmäßig wirken können. Die Kurzhalslaute (‘Üd), die Langhalslaute (Tanbūr), die Violine (Kamaṅṅa), die Zither (Qānūn) und die Flöte (Šimṣāl) vermögen den charakteristischen Vortrag wiederzugeben. Es muß an dieser Stelle hervorgehoben werden, daß die orientalische Musik, darunter die kurdische, keine Instrumente mit fester und unveränderlicher Tonleiter kennt, sondern nur solche, an denen eine beliebige Schattierung des Tons und der

Stufenfolge möglich ist. Zwar wurde die europäische Notation den Bedingungen der kurdischen städtisch-volkstümlichen Musik angepaßt und findet Verbreitung, aber in der eigentlichen Musikausübung überwiegt immer noch das Memoriale. Auch die durch Notenschrift geschulte und disziplinierte europäische Musikauffassung und deren Begriffe lassen sich nicht ohne weiteres übertragen. In der Volksmusik prägt sich somit deutlich die Eigenart der verschiedenen Völker aus.

In der Vokalmusik ist der Tonumfang durch den Stimmumfang eingeschränkt, in der Instrumentalmusik ist er abhängig von der Technik des Instrumentenbaues und auch von der menschlichen Anatomie. Die Erweiterung des Tonumfanges der Instrumente wird auf die Vokalmusik zurückwirken.

An dieser Stelle muß betont werden, daß nicht die gesamte orientalische Musik streng homophon ist. Die Gesangsbegleitung bewegt sich nicht ausschließlich unison zur Singstimme. Es gibt Begleitungen, die zur Melodie eine Grundbaßnote ertönen lassen (orgelpunktartige Begleitung). Aber diese Formen der "Mehrstimmigkeit" sind prinzipiell verschieden von der europäischen Musik. Sie sind keine harmonikalen Erscheinungen, sondern nur Variantenheterophonie. Gerade die einfache Melodie genießt Freiheiten, die in europäischen mehrstimmigen Melodien unmöglich wären, wo stets auf den Zusammenklang mehrerer Stimmen Rücksicht genommen werden muß. Zahllose Verzierungsformen und Melismen gewinnen einen wesentlichen Wert. Trotz dieser Freiheiten entwickeln sich feste, strenge Kunstregeln anderer Art.

Der Sänger, der sich dem begleitenden Instrument unwillkürlich anpaßt, überläßt sich, sobald das Instrument schweigt, dem Verlauf der melodischen Linie. Wo aber Musikinstrumente vorhanden sind, gibt es auch fast immer fertige Skalen, und es erscheint somit fraglich, ob die reine Vokalmelodie von den Instrumenten abhängt.

Wie die kurdische Skala vor der islamischen Eroberung beschaffen war, ist nicht bekannt. Aus den wenigen Überlieferungen geht zwar hervor, daß überall in kurdischen Gebieten sowohl an den Höfen, an denen das Sängertwesen blühte, wie auch auf dem Lande musiziert wurde. Über die Musikpraxis ist uns aber nichts überliefert worden.

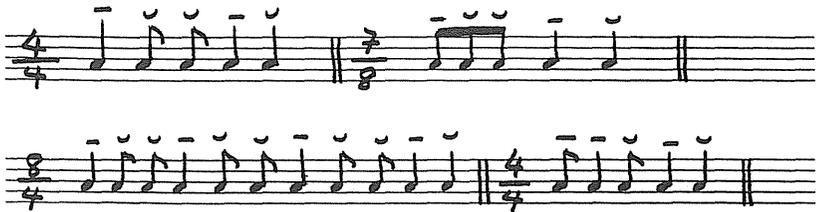
#### Z u m R h y t h m u s

Die Tanzmusik mancher orientalischer Völker in ländlichen Gebieten besteht häufig allein aus Schlaginstrumenten, wie Trommeln, Tamburins, Rasseln oder gar nur aus einfachem begleitenden rhythmischen Händeklatschen. Die orientalische Rhythmik, die eine bedeutende Rolle spielt, ist ein selbständiges Element in der Musik und verlangt eine ganz eigene Kunstfertigkeit in der Ausführung. Auch die kurdische Musik besitzt eine ganze Anzahl verschiedener Konstruktionen von Membranophonen, die beim Volkstanz und auch bei religiöser Musik verwendet werden. Charakteristisch für die orientalische Rhythmik - auch für die kurdische - ist die Betonung von sogenannten "schlechten" Takteilen. Die Trommelbegleitung arbeitet zuweilen dem Melodierhythmus direkt entgegen. Ein strenges Taktschema ist auf die rein melodische Musik häufig nicht anwendbar. Erweiterungen

und Verkürzungen melodischer Phrasen erschweren die taktische Gliederung oder erzeugen einen häufigen Wechsel der Taktart. Taktarten 5/4, 7/8 usw. erschweren oft die rhythmische Einteilung. Der Zusammenhang von Rhythmus und Metrum bietet also keinen Schlüssel zum Rhythmusproblem.

Die kurdische Musik ist eine reihende, Betonungen frei verteilende. Musikalisch sind die rhythmischen Perioden der Melodie selbständig gegenübergestellte Bewegungstypen. Für den orientalischen Musiker hat jede Bewegungsform wie die Melodiegestalt ein bestimmtes Ethos.

Die Grundlage der nicht mit dem Versmetrum oder der Melodiebewegung identischen rhythmischen Modi bilden Schläge, die sich durch ihre Klangqualität unterscheiden. Am wichtigsten sind dumpfer Schlag ("dum") und klarer Schlag ("tak"). In verschiedenen Werten und Anordnungen eingesetzt, ergeben sich die rhythmischen Perioden. Innerhalb eines Musikstückes wiederholt sich oft der rhythmische Modus.



Auf dem Schlaginstrument wird "dum" durch einen Schlag nach der Fellmitte, "tak" durch einen solchen am Rande, fast auf dem

Rahmen, erzeugt. Für die praktische Ausführung auf dem Schlaginstrument wird jeder Akzent nur im Moment des Schlages selbst wahrgenommen. Da auf diese Weise mehr oder minder große Lücken zwischen den einzelnen Akzenten entstehen, füllt der Spieler - wenn er etwa mit Mittel- und Ringfinger der rechten Hand die Akzente über die Fellmitte und den Rand schlägt - die Zwischenpausen durch leichte freie Schläge aus. Die Akzente bleiben im allgemeinen auf das Schlaginstrument beschränkt und sichern ihm eine selbständige Führung gegenüber den Melodieinstrumenten, ohne unmittelbar auf die Melodiebildung einzuwirken. Die Schläge "dum" und "tak" werden nicht von melodischen Entsprechungen begleitet. Melodiebetonung und Akzente müssen also nicht zusammenfallen.

#### Allgemeines zu den Musikinstrumenten

Die Instrumente der kurdischen Volks- und Kunstmusik sind vom vorderorientalischen Mittelalter bis zur Neuzeit im wesentlichen die gleichen geblieben. Die meisten Instrumente sind wissenschaftlich noch nicht hinreichend erfaßt, und zu einigen fehlen selbst die einfachsten Kenntnisse über ihre Geschichte. Unter den Musikinstrumenten gibt es solche, die in den meisten Ländern vorkommen, so z.B. die große Rahmentrommel (Daff), die Zylindertrommel (Dahöl), die Gefäßtrommel (Dunbak), die randgeblasene Längsflöte (Šimsāl) und die Oboe (Zurnā). Manche Instrumente hingegen findet man nur in bestimmten Regionen, so die Instrumente der Volksmusik, die der religiösen

Musikausübung sowie die Klangkörper der artifiziellen Musikpraxis: die Kurzhalslaute (<sup>ˆ</sup>Üd), die Langhalslaute (Ṭanbūr), die europäische Violine (Kamanga) und die trapezförmigen Zithern (Qānūn und Saṭūr).

In der Bindung der Instrumente an die einzelnen Musiksphären drücken sich die geschichtlich entwickelten Klangvorstellungen, der Inhalt der musikalischen Kommunikation und die Eignung des Instruments aus. So gehört es zur Tradition der klassischen Musik in Nordafrika, daß die rhythmischen Perioden von der kleindimensionierten Rahmentrommel markiert werden. Wegen ihrer Schallkraft für Freiluftveranstaltungen unentbehrlich sind die Symbiosen von Oboen und Schlaginstrumenten, in Kurdistan unter der Bezeichnung "Dahōl-u-Zurnā" bekannt.

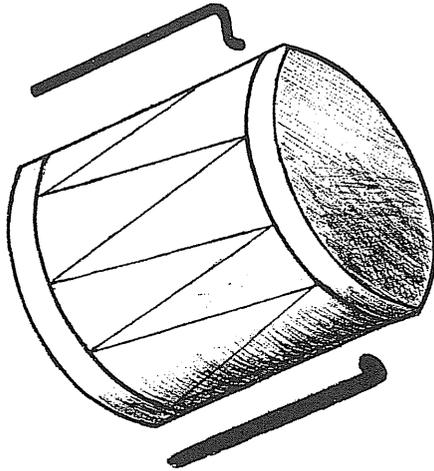
#### 4.1. Schlaginstrumente

Wie in allen arabischen Ländern, dem Iran und der Türkei, so gibt es auch in Kurdistan vier Typen von Trommeln: Einfelltrommeln, Zweifelltrommeln, einfellige Gefäßtrommeln und Kesselpauken.

##### 4.1.1. Die Zweifelltrommel (Dahōl)

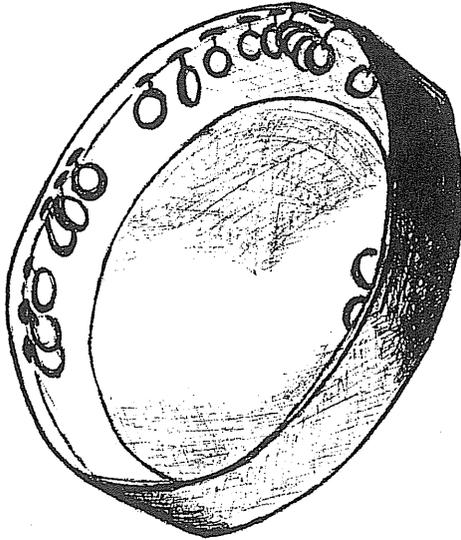
Dieses Instrument ist fast überall im Vorderen Orient bekannt und in seinen Varianten sehr ähnlich im Bau. Der Dahōl ist eine große Zylindertrommel. Der Rahmen besteht aus dünnen Holzstreifen, die rundgebogen und gewöhnlich mit Bindfaden aneinander

befestigt werden. Die Felle werden meist von Zigeunern aus Ziegen- oder Kuhhaut gefertigt. Sie werden mittels einer Schnur, die im Zick-Zack-Muster angeordnet ist, in Spannung gehalten. Der Dahōl wird mit Hilfe von Riemen getragen und hängt beim Spielen längs am Körper des Spielers. Der Spieler schlägt jede Seite der Trommel mit einem separaten Trommelstock. Der große Stock (Gurs) hat einen gebogenen Kopf, der kleinere, dünnere (Tark) ist gerade und flexibel. Der Dahōl ist zur Begleitung der Oboe (Zurnā) zu Hochzeiten und Festen in allen Gebieten Kurdistans gebräuchlich.



#### 4.1.2. Die einfellige Rahmentrommel (Daff)

ist das traditionelle Instrument der Derwische. Sie besteht aus einem mit Fell bespannten Holzrahmen verschiedener Größe. Am Rahmen hängen Metallrasseln. Der Daff wird zur Begleitung der religiösen und nichtreligiösen Gesänge in ganz Kurdistan benutzt.



##### 4.1.2.1. Die kleinere einfellige Rahmentrommel (Dair)

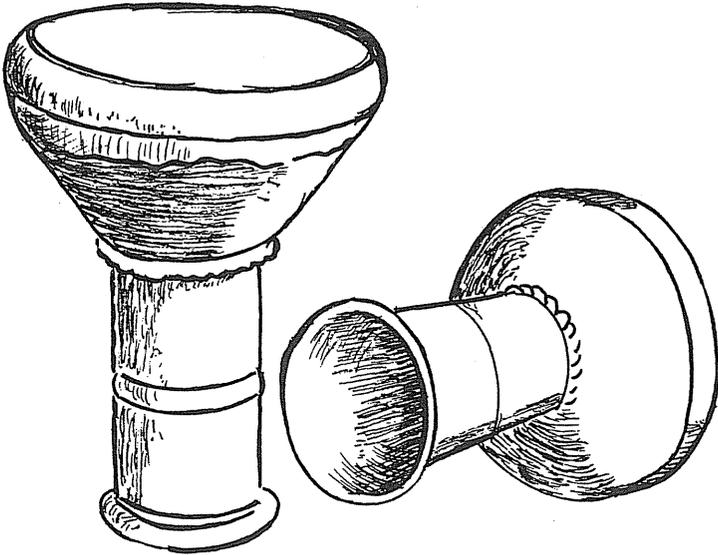
ist hauptsächlich in den südlichen Gebieten Kurdistans zu finden und kann von allen Männern gespielt werden. Trotz der unterschiedlichen Sozialfunktion der beiden Instrumente stellen sie den gleichen Musikinstrumententyp dar. Der Dair unterscheidet sich von dem Daff durch seine kleinere Größe.

det sich vom Daff nur durch die kleineren Abmessungen. Man findet den Dair sowohl mit als auch ohne Metallrasseln.

#### 4.1.3. Die einfellige Gefäßtrommel (Dunbik)

Ihre Herkunft ist umstritten. Es wird behauptet, sie sei ein persisches Instrument, das früher Tar hieß. Der Dunbik hat im allgemeinen eine Länge von 40 cm und einen Durchmesser von 25 cm. Er wird waagrecht zum Körper getragen. Das Fell ist über das rechte größere Ende gespannt, das linke engere Ende der Trommel bleibt offen. Die älteren, feineren Exemplare sind aus Holz gefertigt und mit verschiedenen Ornamenten verziert. Sie werden nur noch selten gebaut. In jüngster Zeit verwendet man überwiegend gebrannten Ton oder Zinn als Material. Die Hersteller sind meist Zigeuner oder auch die Handwerker des Basars.

Der Dunbik wird fast ausschließlich von städtischen Berufsmusikern zur Begleitung von städtisch-volkstümlicher und Kunstmusik gespielt.

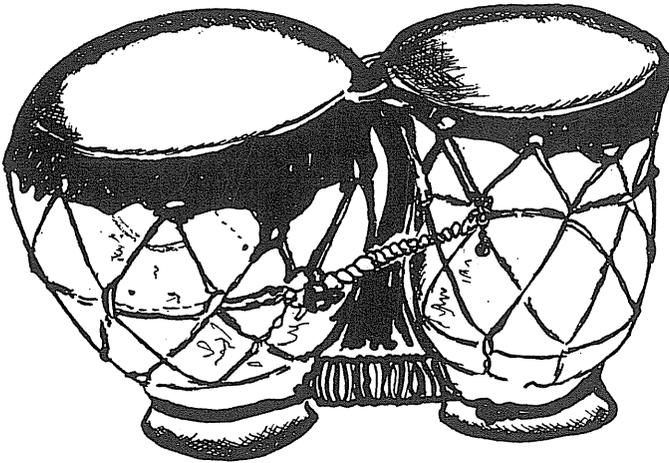


#### 4.1.4. Die Kesselpauke (Dūtabl)

ist ein einheimisches kurdisches Instrument. Sie ist ein naher Verwandter des Tobōl, einer großen Kriegstrommel, die in Nordafrika zu finden ist. Sie besteht aus einem Paar kleiner Kesselpauken, die mit zwei dünnen Stäben geschlagen werden. Ein nichtenthaartes Fell bedeckt mit der Haarseite nach außen die Höhlung und wird durch Lederschnüre gehalten. Zwei seitliche Ledergriffe dienen zum Tragen. Die Höhe der Dūtabl beträgt etwa 40 cm, der Durchmesser etwa 35 cm.

Das Instrument war früher repräsentativ für die soziale Stellung des Stammesoberhauptes. Im Jahre 1930, bei den kurdischen

Angriffen gegen die englischen Truppen in Irakisch-Kurdistan, wurde die kurdische Partisanenarmee von Sängern begleitet, die auch auf diesen Pauken spielten. Die Funktion ihres Spiels war, die eigenen Kämpfer zu ermutigen und die feindlichen zu demoralisieren. Mit der Zerschlagung der kurdischen Partisanenarmee in den folgenden Jahren verlor die Dūtabl auch ihre ehemalige Funktion.



## 4.2. Blasinstrumente

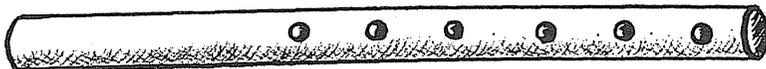
### 4.2.1. Die Längsflöte (Simsāl)

Dieses Instrument stammt aus Nordafrika. Die mundstücklose und halbseitlich gespielte Längsflöte hat ihren Ursprung im alten Ägypten und ist noch heute in allen arabischen Ländern in Gebrauch.

Die Simsāl besteht aus einem Rohr mit einer Länge von 50 bis 60 cm, das an beiden Enden offen ist. Der Durchmesser beträgt 3 bis 4,5 cm. Sie hat sieben Grifflöcher, davon eins für den Daumen. Das Instrument wurde ursprünglich aus Schilfrohr gefertigt. Da aber dieses Material schnell zerbricht, wird heute vorwiegend dafür Metall verwendet. Jedoch werden Schilfrohrflöten wegen der besseren Tonqualität bevorzugt.

Der Klang der Simsāl ist - wie bei der Blockflöte - gedämpft, zart. Damit die Simsāl sich in der großen Anzahl verschiedener Maqāmāt der orientalischen Musik durchsetzen kann, wird sie in sieben Stimmungen hergestellt. Diese Stimmungen haben entsprechend der arabischen Tonskala den Umfang  $g - g''$ .

Da die Simsāl kein Mundstück hat, ist das Spiel auf diesem Instrument außerordentlich schwierig. Um es zu erleichtern, befindet sich bei einigen Abarten dieser Flöte an der Unterseite der Schallröhre eine Öffnung, die die schwingende Luftsäule genau in der Mitte teilt. Die Simsāl ist in allen Gebieten Kurdistans zu finden. Sie ist das typische Instrument der Hirten und wird sowohl während der Arbeit (beim Schafehüten) als auch zur musikalischen Unterhaltung benutzt.



#### 4.2.2. Die Doppelklarinette (Düzele oder Dünāy)

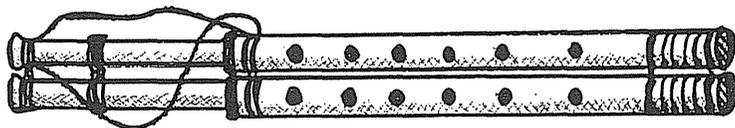
Dieses Blasinstrument ist altägyptischer Herkunft. Es besteht aus zwei Rohren mit je sechs Löchern. Die Rohre sind mit Wachs und Fäden aneinander befestigt, zwei kleinere Mundstückschilfrohre - jedes mit einem Querschlitz am geschlossenen Ende - stecken in den oberen Enden beider Rohre. An jedem Mundstück ist meistens ein Faden befestigt, der zu den korrespondierenden Röhren führt. Die Fäden werden dazu benutzt, um die Mundstücke während des Spielens zu stimmen. Der Spieler rückt das Mundstück mittels des Fadens zur Verschärfung der Tonhöhe tiefer in das entsprechende Rohr hinein, ohne die Ausführung des Spiels zu unterbrechen.

Dieses Instrument wird hauptsächlich zur Begleitung von Tänzen verwendet. Das Spielen auf diesem Instrument ist ziemlich erschöpfend. Mit dem Mundstück im Mund muß der Spieler in der Lage sein, während des Blasens gleichzeitig durch die Nase und

den Mund einzuatmen. Wenn die Menge der Luft in seinem Mund ausgeblasen ist, nimmt er die Reserve für die Fortsetzung aus der Lunge, ohne merkliche Unterbrechung der Tongebung. Der Spieler deckt beim Spiel mit den Fingern immer zwei einander gegenüberliegende Löcher gleichzeitig zu.

Der Klang der Düzele ähnelt sehr dem der Klarinette oder des Dudelsacks. Die Düzele wird wie die Šimsāl<sup>v</sup> in verschiedenen Stimmungen hergestellt.

Im Iran wird die Düzele Dūnāy genannt.



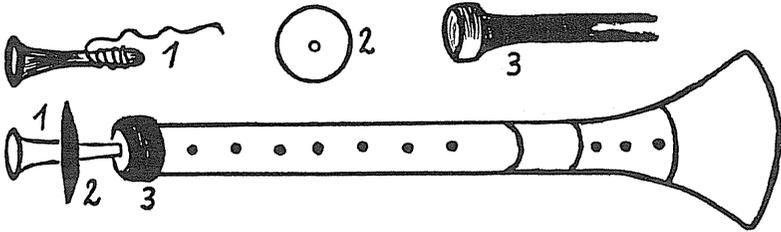
#### 4.2.3. Die Oboe (Zurnā)

ist ein überall in Arabien, dem Iran und der Türkei bekanntes Instrument. Ihre Herkunft ist nicht geklärt. Die Zurnā hat eine Länge von 40 bis 50 cm und besteht im wesentlichen aus fünf Teilen. Hinzu kommen verschiedene Ornamente. Der Holzkörper bildet zwei Drittel der ganzen Länge. Das letzte Drittel besitzt Trichterform. Beide Enden sind offen. Die Zurnā hat sieben Grifflöcher, eins davon für den Daumen. In das oberste

Ende des Holzkörpers ist ein Metallrohr eingefügt. Dieses Metallrohr trägt an seinem freien Ende den Schwingungsmechanismus in Form von Doppelschilfmundstücken. Einen ergänzenden Teil des Instruments stellt eine dünne, runde Scheibe (aus Holz oder Horn) dar, aus der das Metallmundstück herausragt. Der Spieler nimmt das Mundstück in den Mund und preßt seine Lippen gegen die Scheibe. Der Mund dient dabei als Luftkammer. Diese Spielart bietet dem Spieler die Möglichkeit, den Ton kontinuierlich, ohne Unterbrechung, hervorzubringen.

Gestimmt wird die Zurnā ganz verschieden, je nach Maqāmāt. Der Klang ähnelt dem der Oboe und dem der Doppelklarinette, ist jedoch im Ton wesentlich kräftiger und voller.

Die Zurnā wird in den Basaren der Städte von Handwerkern hergestellt und von Berufsmusikern oder Zigeunern bei Tänzen und Festen mit Trommelbegleitung (Dahōl) gespielt. Die Musik der Zurnā ist in allen Gebieten Kurdistans bekannt und beliebt.



#### 4.3. Saiteninstrumente

##### 4.3.1. Zupfinstrumente

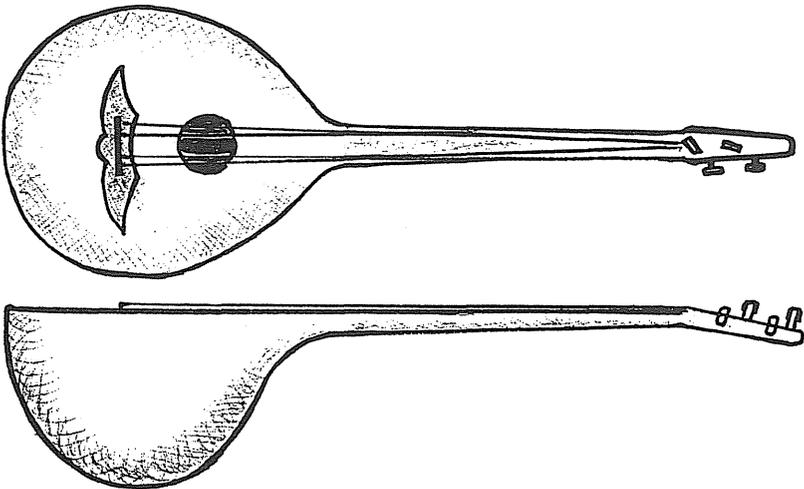
##### 4.3.1.1. Die Langhalslaute (türkisch: Ṭanbūr, persisch: Pandurā)

ist persischer Herkunft. Der Resonanzkasten ist rund und oben wie unten gewölbt. Die Ṭanbūr wird aus Holz gebaut; das Griffbrett ist häufig mit Knochen gepanzert. Der Resonanzkasten ist mit Haut bedeckt. Die Saiten werden mit einem Metallplättchen angerissen. Es gibt das zweisaitige Ṭanbūr, die Dūtār, und das dreisaitige, die Sētār.

Die Ṭanbūr hat zahlreiche Bünde. Die Saiten werden nach der Stimmlage der Sänger gestimmt. Dieses Instrument ist vor allem unter den städtischen Musikern gebräuchlich. Es wird hauptsächlich zur Begleitung von Gesängen in Vor-, Zwischen- und Nach-

spielen sowie zur Begleitung der Gesangsmelodie, mit der es eine Art "Zweistimmigkeit" eingeht, verwendet. Es gibt aber auch kurdische Musiker, die mit besonderer Vorliebe umfangreiche einstimmige musikalische Formen pflegen. Dies sind so etwas wie Instrumentalsuiten, die mehrere Sätze in einem bestimmten Maqām mit Variationen im Rhythmus und im Tempo enthalten. Ausgeführt werden sie gewöhnlich mit der Tanbūr im Zusammenspiel mit der Violine (Kamaṅḡa), die in der ganzen islamischen Welt verbreitet ist. Eine bestimmte Instrumentalform stellt der Taq-sīm (die Realisierung eines Maqāms) dar. Er improvisiert beliebig über die verschiedenen Tongruppen der beliebtesten Maqāmāt (tonal-melodische Merkmalkomplexe). Diese Improvisationen werden von Soloinstrumenten ausgeführt, darunter auch von der Tanbūr.

Der Klang der Tanbūr ähnelt dem der Buzuki.



#### 4.3.1.2. Die Kurzhalslaute (‘ $\bar{U}d$ )

Der ‘ $\bar{U}d$  stellt ein Symbol für die Klassiker der arabischen Musiktheorie und einen entscheidenden Faktor im arabischen Musikleben dar. Er spielt aber auch eine große Rolle in der zeitgenössischen städtisch-volkstümlichen und in der Kunstmusik der Türkei, des Iran und Kurdistans. Einer der berühmtesten ‘ $\bar{U}d$ -Spieler der Abbasidendynastie in Bagdad war Ishāq Mauṣilī, ein kurdischer Musiker. Der ‘ $\bar{U}d$  gilt als König der Melodieinstrumente der arabischen Musikpraxis. Im klassischen Orchester nimmt er eine führende Position ein. Der Tonvorrat auf dem ‘ $\bar{U}d$  umspannt zwei Oktaven:  $g - g''$ . Die fünf leeren Doppelsaiten des Instruments sind in einer Sekunde und drei Tetrachorden gestimmt. Zum Spannen einer sechsten Saite ist noch hinter Kir-dan Raum vorhanden. Die feinen Zwischenwerte der Tetrachorde können durch Tongruppen (Ḡins, griechisch: Genos) begrifflich dargestellt werden.

Die Bestimmung der auf dem ‘ $\bar{U}d$  gegriffenen Instrumentalleitern ist eine selbständige Leistung arabisch-islamischer Musiklehre. Drei feste Bünde sind allen Griffbrettern gemeinsam: Zeigefinger, Ringfinger, Kleinfinger, außerdem ein Mittelfinger. Das ergibt die diatonischen Werte von großem Ganzton (204 Cent), kleiner Terz (Ditonos, 408 Cent) und reiner Quarte (498 Cent); in der Oktave eine diatonische Siebentonreihe in "diatonischer" Stimmung. Die diatonische Siebentonreihe ist bis heute die Grundlage jeder vorderorientalischer Kunstmusik.

Beim  $\overset{\bar{c}}{\text{Ud}}$ , dessen Spieltechnik das kontinuierliche Verharren auf einem Ton nicht zuläßt, wird dieser durch immer neues Anschlagen (Repetieren) der Saite hervorgehoben. Eine höher entwickelte Spielweise, zu der es unter Ausnutzung der Lautenstimmung gekommen ist, bildet das Bordunschlagen auf einer leeren Saite zu der auf den anderen Saiten fortschreitenden Melodie. Der  $\overset{\bar{c}}{\text{Ud}}$  wird mit einem Plektron aus einer Adlerfeder gespielt, das zwischen dem Daumen und den anderen Fingern gefaßt wird. Der Spieler hält das Instrument mit der linken Hand so in waagerechter Lage, daß die Decke den Zuhörern zugekehrt ist.

Jedoch ist zu bemerken, daß der arabischen Laute jegliche Bündel zur Unterstützung der linken Hand fehlen. Durch das Fehlen von Bündeln sind kleinere Intervalle als die kleine Sekunde, Vierteltöne, Verschleifungen, Verengungen der Schritte, möglich.



Die fünf leeren Doppelsaiten des 'ūd haben die Stimmung:

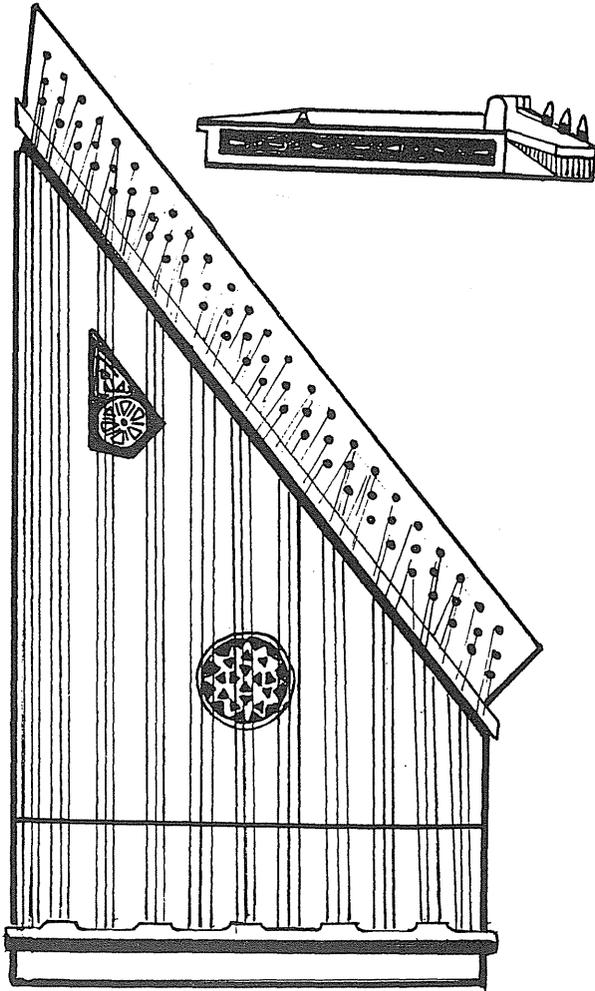


Für das Spielen von Taqsīm ist der 'ūd das ideale Instrument. Der Taqsīm ist eine freie Improvisation, in der die typischen Wendungen eines Maqām demonstriert und variiert werden. Der Taqsīm ist durch die Melodiebildung nach Tongruppen gekennzeichnet.

#### 4.3.1.3. Die Brettzither (Qānūn)

Neben dem 'ūd gleichbedeutend steht heutzutage das Zithrinstrument Qānūn (griechisch: Regel oder Gesetz). Diese trapezförmige Zither ist seit alten Zeiten in den arabischen Ländern, aber auch in der Türkei und dem Iran bekannt. Der Qānūn gehörte einst zu den bevorzugten Instrumenten, die in Sevilla hergestellt wurden.

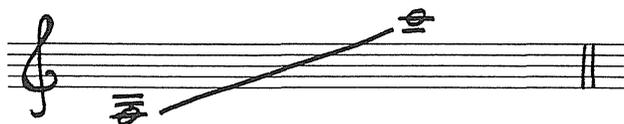
Die Metallsaiten unterschiedlicher Anzahl (28 bis 84) sind allgemein dreichörig aufgezogen und werden mit zwei Plektren angerissen, die unter breite Silberringe am letzten Glied der Zeigefinger beider Hände geschoben werden.



Der Tonvorrat auf dem Qānūn umspannt etwa den Umfang c - g'''. Das Instrument verfügt über Kippstege zum Wechsel des Maqām. Der Qānūn findet große Verwendung in Konzerten und ist hervorragend zum Spielen von Taqsīm geeignet.

Die türkische Ausführung des Qānūn heißt Saṅṭūr; sie ist auch im Iran gebräuchlich. Der Saṅṭūr hat 28 dreichörige Saiten, die mit zwei kleinen "Hämmern" aus leichtem Metall und Federn angeschlagen werden.

Der Tonvorrat des Saṅṭūr beträgt: F - c''' .



In der kurdischen Musik findet der Qānūn nur in der städtisch-volkstümlichen und in der Kunstmusik Verwendung. Ansonsten hat er keine große Bedeutung im Musikleben der Kurden.

#### 4.3.2. Streichinstrumente

##### 4.3.2.1. Die Violine (Kamaṅṅa)

Neben dem 'ūd und dem Qānūn besitzt als drittes Saiteninstrument in der kurdischen volkstümlichen und Kunstmusik die Kamaṅṅa Bedeutung. Das Wort ist vom persischen "Kamān" (Bogen) abgeleitet; die wörtliche Übersetzung müßte also "Bogeninstrument"

lauten. Die Kamāṅṅa, eine birnenförmige Fiedel und ursprünglich ein Volksinstrument, wurde seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr von der europäischen Violine verdrängt. Das neue Instrument übernahm dabei einfach die Bezeichnung des alten.

Gelegentlich findet sich auch noch die Bezeichnung Kamān.

Die Kamāṅṅa ihrerseits sank zum Bettelinstrument ab.

Die Violine bekommt in der Hand des orientalischen Musikers (auch des kurdischen) einen völlig anderen Klang. Der für Europäer schrill bzw. kreischend wirkende Ton entspricht jedoch dem vorderorientalischen Klangideal.

Die Stimmung weicht von der europäischen ab:

g - d' - g' - c'' .

## K A P I T E L 5

## MUSIKALISCHE FORMEN UND GESUNGENE TEXTE

Die kurdischen Gesänge, die meist in freier Einstimmigkeit begleitet werden, bestehen aus einförmigen Weisen oder Strophen, die sich auf wenigen Tönen von geringem Gesamtumfang bewegen. Sie gehören zwar oft Tongruppen bestimmter Maqamat an, werden aber improvisatorisch frei und verzierungsreich ausgeführt.

Die Stimme des kurdischen Sängers setzt hoch im Kehlkopf an und ist deshalb kehlig und nasal. Der Stimmklang ist scharf, gespannt und grell. Unter ständiger Anspannung der Hals- und Mundmuskulatur wird mit nur wenig geöffnetem Mund, jedoch mit gleichbleibender Lautstärke gesungen. Der Grad der erreichten Schärfe des Stimmklanges ist von Sänger zu Sänger verschieden, doch grelle Stimmen sind beliebt. Die Tonstufen werden mit Vorliebe kontinuierlich ineinander übergeführt.

Die kurdischen Gesänge unterteilen sich in Gorānī, Beyt, Dīlok, Bārītī, Lāja, Lāuk, Hayrān und Qatār.

5.1. Gorānī

Das Wort "Gorānī" bezeichnet hier die musikalische Form, bedeutet im Kurdischen aber auch: Gesang.

Der Gorānī besteht aus selbständigen Einheiten. Jede Zeile oder jeweils zwei Zeilen sind in sich abgeschlossen. Im Gorānī wird hauptsächlich die Liebe besungen.

### 5.2. Beyt (Epos)

Der Beyt stellt den pathetischen Gesang dar, die Kunst der Romanzen- und Epensänger (Balladenerzähler). Die Tongebung beim Gesang ist sehr variabel, und daher ist der Übergang vom Singen zum Sprechen kein sprunghafter, sondern ein kontinuierlicher.

### 5.3. Dīlok

Der Dīlok ist ein Tanzlied.

### 5.4. Bārītī

Der Bārītī ist ein im Chor gesungenes Liebeslied.

### 5.5. Lāja

Lāja sind religiöse Gesänge der Derwische.

### 5.6. Lāuk

Lāuk sind Liebes- oder Sieges- und Heldengeschichten. Der als Zwiegespräch aufgebaute Gesang besteht aus einem Wechsel von stark emotionalen Solorezitativen und kürzeren Antworten.

### 5.7. Ḥayrān

Der Ḥayrān besteht aus dreizeiliger Prosa, deren Inhalt Liebe und Klage ist. Lāuk und Ḥayrān sind eine Zwillingsform.

### 5.8. Qatār

Der Qatār wurde ursprünglich in der Karawane gesungen. In dieser Hinsicht ist er mit dem Ḥudā', der ältesten arabischen Gesangsform (Gesang der Kameltreiber), verwandt. Dem Qatār folgt meistens ein Nachgesang (Basta), der auch allein eine Gattung darstellt. Man kann den Qatār etwa mit dem indischen Rāga und dem irakischen Maqām (melodisch-rhythmische Modelle) vergleichen.

Gorānī und Beyt sind mehr in Iranisch-Kurdistan und im Osten von Irakisch-Kurdistan verbreitet. Ḥayrān wird meist von den Kurden um Erbil (Irak) gesungen. Die anderen Formen sind in allen Teilen Kurdistans, auch in Sowjetarmenien, verbreitet. Die Texte der Gorānīs können mit einigen Hinzufügungen, wie etwa "meine Geliebte", "meine Liebe", "meine Laylā" oder einer Hinzufügung, die der Melodie entspricht, für die anderen Formen verwendet werden. Dagegen lassen sich die Texte der anderen Formen nicht so behandeln.

Hier der Text eines Gorānī:

1. O Gott, wie schön ist das Küssen am Morgen, wenn die Geliebte vom Brunnen heimkehrt.
  
2. Ich schwöre beim Stern, der bis zum Morgen strahlt:  
Keiner außer ihm weiß, was ich deinetwegen leide.
  
3. Ach wäre ich eine Brosche, ich hätte bei Tag und Nacht deinen Busen begleitet.

Nun der Text aus einem Beyt, der auch Bakrayī genannt wird. Er wird zur Erntezeit als Wechselgesang zwischen Burschen und Mädchen gesungen:

DER JUNGE MANN (BAUER):

Bruder, ich habe Schmerzen im Kopf und im Herzen. Das sind die Mädchen, sie sind auf dem Wege, um Holz zu sammeln. Ich liebe ein Mädchen unter ihnen. Sie heißt Hādīgā. Ich könnte sie unter Zehntausenden herausfinden. O, ich halte es nicht mehr aus. Mein Gewehr ist geladen, ich werde mich erschießen.

DIE JUNGE FRAU:

Was bist du für ein Dummer. Erschieß dich nicht. Du bist nicht einsam, du bist doch unter Menschen.

Ein anderes Beispiel:

DER JUNGE MANN:

Dort in der Ferne saß ich mit der Geliebten im Duft der Samām<sup>v</sup> (kleine duftende Zuckermelonen). Ich nahm ihre Hand, und sie lief mit mir. Sie erzählte mir, was in ihrer Brust schlummerte und beklagte ihr Unglück und ihren grausamen Vater.

DIE JUNGE FRAU:

Mein Vater verheiratete mich mit einem Aussätzigen, der in der Nacht wie ein Hund bellt.

DER JUNGE MANN:

Meine Geliebte, du bist nur meiner würdig, zu schade, daß du einem Aussätzigen gehören solltest.

Und hier der Text eines Ḥayrāns: (Zur Erklärung: Ḥayrān ist eigentlich ein Mädchenname. Jeder Ḥayrān als Form beginnt mit dem Wort Ḥayrān, auch wenn er von einem Mädchen gesungen wird.)

DER JUNGE MANN:

Ḥayrān - ich bin ausgestoßen, so fern von allen. Wie oft schreie ich: O, o, o und o. Kommt und seht die Mädchen an, wie schön sie anzusehen sind, wenn sie nach der Ernte das Heu bündeln.

## DIE JUNGE FRAU:

Hayrān - du Junger, du meine geliebten Augen. Du sollst im kommenden Frühling meinen Vater um die Verlobung (meine Hand) bitten. Biete ihm alles an, was du hast. Tausche mich gegen deine Schwester oder erobere mich durch deinen Dolch.

In den Liedern spürt man, wie der Kurde seine Gefühle und Hoffnungen ausdrückt. Sie unterscheiden sich nicht von denen anderer Völker, die unter ähnlichen sozialen Bedingungen leben oder lebten.

In den Liedern der kurdischen Hirten, Bauern, Holzfäller und der Jugend finden wir als Ergebnis der grausamen Feudalherrschaft auch Schmerz und Protest.

In dem berühmten alten Beyt "Derwisch 'Abdī" kommt der Haß gegen die sozialen Normen, wie die Religion, die sozialen Unterschiede und die Bevormundung durch die Eltern, die die freie Partnerwahl verbieten, zum Ausdruck. Derwisch 'Abdī, ein mutiger Yezide, der die So 'Adla-Chān genannte Tochter eines Aga (Sortamu) liebte, arbeitete, um in ihrer Nähe zu leben, bei ihrem Vater. Im Kampf gegen einen Fürsten, der immer höhere Steuern forderte, zeigte er Mut und Bescheidenheit. Derwisch 'Abdī wurde Berater des Aga, und 'Adla-Chān verliebte sich in ihn, ohne ihn heiraten zu dürfen, da 'Abdīs Vater zum einen Yezide und zum anderen arm war. Die Verwandten des Aga, die von

dieser Liebe erfuhren, töteten heimlich 'Abdī. 'Adla-Chān weinte vor allen Leuten, als sie von seinem Tod erfuhr.

In dem gesungenen Text sagt sie u.a.:

"O hätte ich meinen Busen in ein Tablett verwandeln können, meine Brüste in Gläser - ich hätte meinem 'Abdī Blütensaft angeboten. O, ich werde eine Yezidin werden."

Das kurdische Lied registriert auch den langjährigen unerbittlichen Kampf des kurdischen Volkes gegen die Fremdunterdrückung. In dem Beyt "Mīrō" geht es um einen vom Prinz der Botans gegen die Osmanier geführten Aufstand. Mīrō und sein Bruder wurden in ihrem Schloß von den Osmaniern ermordet. Im Lied "Mīrō" wird Gott gebeten, die Osmanier zu verfluchen, die die Häuser und Felder Botans verbrannt haben.

In dem Beyt "Suāro" wird der Kampf um das Vaterland besungen. Suāro, der das Gebiet des Stammes befreit hat, wird von seiner Frau gepriesen. Sie nennt sein Pferd "den Wind, der durch Berge und Wüste weht".

Ein anderes kurdisches Lied protestiert im Namen der Jugend gegen die Sitten, die voreheliche Beziehungen zwischen Mann und Frau verbieten:

"Da rechts erscheint ein Stern, dort ein anderer und da das Sternbild der Waage, deren Sterne nie einander erreichen.... Ich bedaure die hübschen Mädchen, die in den Häusern ihrer

Eltern allein schlafen und sich in ihren Betten vor Sehnsucht hin und her drehen."

Und hier ein Protest gegen die Verheiratung von jungen Mädchen mit reichen alten Männern des Geldes wegen:

"Sie wurde geschmückt - o wie es mir leid tat, als sie sie aufs Pferd setzten und sie zu dem Aussätzigsten unter den Männern führten. Der Aussätzigste ähnelt einer Bettelziege (dumm und schwach)."

Die Klage gegen die Gesellschaft, in der soziale Stellung und das Geld bestimmend sind, kommt so zum Ausdruck:

"Ich habe viele Verwandte, soviel wie die Blätter am Baume. Aber was nützt mir das alles, denn ich fühle mich verloren und einsam..."

Über die Verzweiflung heißt es:

"Ich und der Berg Damāwand haben einen Pakt geschlossen, den wir nie brechen werden. Der Pakt lautet: Damāwand bleibt verschwommen im Nebel und ich versunken in Trauer."

Aber trotz dieser Verzweiflung will der Kurde nicht aufgeben, denn es heißt dann weiter:

"Mein Herz, sei nicht traurig, denn Traurigkeit schließt mir die Augen. Komm schau' die Welt an, sie ruft mich zur Umarmung."

Über die verlorenen Liebesträume singt der Kurde:

"Solange mein Herz schlägt, solange mich kein Schuß getroffen hat, bleibe ich hoffend, dich liebend - selbst wenn du Mutter von sieben Kindern bist."

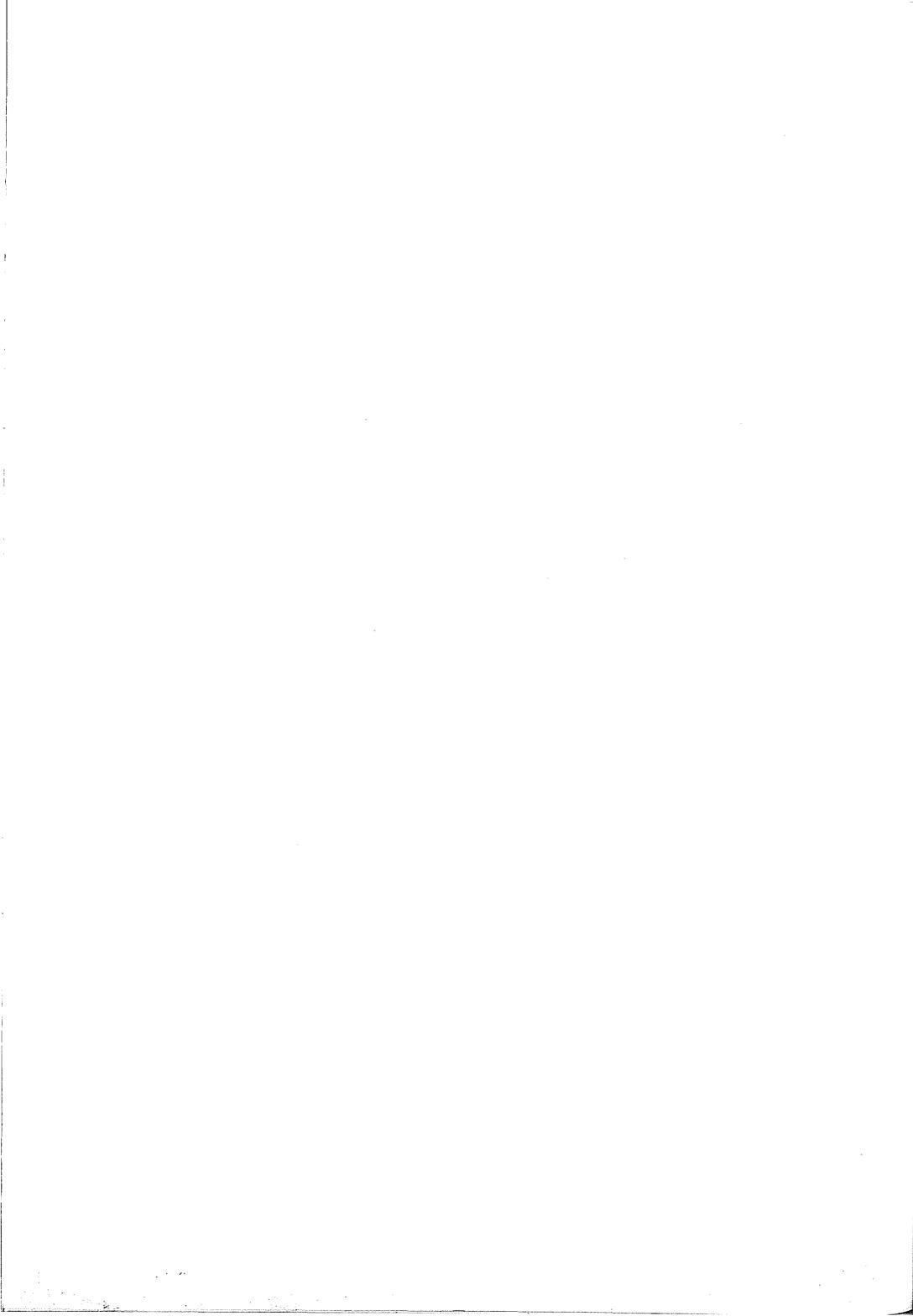
In vielen Liedern ist jede Zeile in sich abgeschlossen und inhaltlich an die zweite nicht gebunden, wie z.B.:

"Ich fürchtete, ich würde sterben, bevor ich dich finde. Ich fürchtete, ich könnte in dunkler Einsamkeit einschlafen."

Es gibt auch solche mit eineinhalb Zeilen, wie z.B.:

"Wie schön sind jene Abende, die Heiterkeit und das Spiel mit der Geliebten im Garten der Granatäpfel."

Außerdem gibt es Lieder mit vier Versen, in denen die zweite und vierte Zeile jeweils miteinander korrespondieren.



## K A P I T E L 6

### MUSIKALISCHE FORMEN UND ANALYSEN

#### 6.1. Einfache variierte Strophenform

##### 6.1.1. Kalhōrī (Gesänge der Arbeit, der Jagd und des Wanderns)

Das Wort "Kalhōr" bezeichnet eigentlich den Namen eines Noma-denstammes. Daraus ist aber ein Gesangsstil geworden, der in allen Gebieten Kurdistans bekannt ist. Der musikalische Stil unterscheidet sich deutlich vom Stil der anderen kurdischen Gesangsgattungen. Charakteristisch für diese Musik ist die schwingend (pendelnde) Melodie zwischen a und as.

Die Melodie erweist sich als "fest". Bemerkenswert ist jedoch die allmählich zunehmende rhythmische Belebung des melodischen Ablaufs, die durch die Aufspaltung der Achtelwerte erreicht wird.

Der Text besteht gewöhnlich aus 12 syllabischen Linien, verbunden mit einer Steigerung der Melodie bei Einsatz von bedeutungslosen Silben. Jeweils zwei Linien sind reimverbunden. Im folgenden werden die zwei Anfangslinien vorgeführt:

"Sie ist hübsch wie eine Gartenblume, sie macht mich zu ihrem Gefangenen.

Frage Lēlē, warum sie mir böse ist, warum sie meinen Brief nicht beantwortet."

The image displays four staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The motifs are labeled as follows:

- Staff 1: Motif 'a' (quarter, eighth, quarter, eighth), 'a¹' (quarter, eighth, quarter, eighth), 'a²' (quarter, eighth, quarter, eighth), and 'a³' (quarter, eighth, quarter, eighth).
- Staff 2: Motif 'a¹' (quarter, eighth, quarter, eighth), 'a¹ var.' (quarter, eighth, quarter, eighth), and two instances of 'a³' (quarter, eighth, quarter, eighth).
- Staff 3: Motif 'a¹' (quarter, eighth, quarter, eighth) and two instances of 'a³' (quarter, eighth, quarter, eighth).
- Staff 4: Motif 'a⁴' (quarter, eighth, quarter, eighth), 'a' (quarter, eighth, quarter, eighth), and 'a' (quarter, eighth, quarter, eighth).

Die Form: einfach-variierte Liedform Anzahl der Motive: eins

Strophenform: a a¹ a² usw.

Ambitus: as a h

6.1.2. Sardāre (Lieder, die von Frauen im Brautzimmer für die Braut gesungen werden)

Der Text unterscheidet sich nicht von Texten, die von Männern gesungen werden. Charakteristisch für diese Liedart sind die 8 syllabischen Linien.

"Der Mond hat sich im Himmel geschmückt. Das Treffen der Liebenden ist lautlos. Die schönen Augen ziehen das Schwert. Du

Schönheit, dein Schmerz wird auf mich kommen. Mach mich zum Vertrauten deiner Nächte.

Ich möchte nur einen Kuß. Trotz meiner persischen Mütze (wird in Iranisch-Kurdistan gesungen) bin ich ein Kurde. Du hast mir meinen Verstand, mein Gedächtnis und meine Geduld geraubt...

Diese Schönheit, diese Landschaft, das Muster neben der Brustwarze... Wir sind für einander geschaffen..."

Handwritten musical notation for a piece in G major, 4/4 time. The notation consists of five staves. The first staff is marked with 'a' and a sharp sign. The second, third, and fifth staves are marked with 'a'. The fourth staff is marked with 'a¹'. The melody is simple and repetitive, ending with a double bar line on each staff.



Als formbildend kann die regelmäßige Wiederkehr der Motivvarianten am Ende jeder zweiten Strophe angesehen werden. Mit ihrer starken Betonung des Grundtones weist die Melodie die Tonalität der Haupttongruppe des Maqām Ḥigāz Kurd auf. Der Terzraum des melodischen Kerns wird durch obere Nebentöne zum Quartraum erweitert.

Die Form: einfach variierte Strophenform

Anzahl der Motive: eins

Strophenform: a a a a<sup>1</sup> a a<sup>2</sup>

Ambitus: Quarterraum a b c d

### 6.1.3. Melklieder (Mānga Lawānen oder Gāwās)

Diese Lieder werden während des Kuhmelkens von Männern wie Frauen gesungen. Der Ruf "Pi, pi, pi" soll die Kuh zum Stillhalten während des Melkens veranlassen. Die Funktion des Liedes ist also, die Kuh zu besänftigen. Sie wird angeredet mit Worten wie: "Du bist meine Liebe, du bist mein Leben!" usw.

Der Text lautet:

"Pi, pi, pi, du bist meine Liebe, du bist mein Leben, du bist meine Lebenszeit, du bist meine Augen. Du gibst mir mein Brot, du ernährst meine Geschwister.

Pi, pi, pi, du bist mein Leben, meine Lebenszeit, das Licht meiner Augen. Gib mir dein Euter, meine liebe Kuh, du bist meine Lebenszeit, du bist meine Augen."

Dieser Text drückt ganz deutlich die soziale Lage und die daraus entstehende Lebensangst aus.

PI PI PI GIYĀNAKAM ČĀWAKAM AZĪZAKAM ČĀWAKAM  
 GIYĀNA KAM ČĀWAKAM PI-Š TIMI NĀLAKĀN AZĪZMĪ  
 GIYĀNA KAM PI PI PI

Die vielfachen Wiederholungen des Motivs a lassen keine größeren Gliederungen erkennen. Melodische Varianten beschränken sich auf den Wechsel a  $\bar{b}$  a ,  $\bar{b}$  a  $\bar{b}$  . Es überwiegt die Fassung a  $\bar{b}$  a . Als melodischer Kern ist die Linie  $\bar{b}$  a  $\bar{b}$  a a anzusehen.

Die Form: einfach-variierte Strophenform

Anzahl der Motive: drei

Form der 1. Strophe: a b b b b b<sup>1</sup> b b<sup>2</sup> b b<sup>3</sup> b

Form der 2. Strophe: a b b b b b<sup>4</sup> b<sup>5</sup> b<sup>var.</sup> b c c c

Ambitus: Sekundenraum a  $\bar{b}$  ( $\bar{b}$  = vierteltonvermindert)

#### 6.1.4. Wiegenlieder (Lāylā oder Lullabē)

Auch die kurdischen Wiegenlieder dienen direkt zur Beruhigung und zur Freude des Kleinkindes. Das nachfolgend angeführte ist ein altes Wiegenlied aus dem 19. Jahrhundert. Wiegenlieder werden nur von Ehefrauen und nur in der Familie gesungen. Die Texte der Wiegenlieder, die sehr ähnlich sind, bestehen aus schmeichelnden Anreden und beruhigenden Worten. Kleine Mädchen werden als Junge angeredet.

"Liebes Baby, schlafe, schlafe, lāy, lāy, lāy.

Liebes Kind, lāy, lāy, lāy.

Süßes Kind, schlafe, schlafe, lāy, lāy, lāy.

Hübsches Kind, schlafe, schlafe."

a                      b                      b                      b  
 KOR PAYĀ ZĪZ HA WĪ HĀ - T HA WĪ HĀ - T HA WĪ HĀ - T  
 a                      b                      b  
 a                      b                      b                      b  
 a                      b                      b

Der Ton c, von dem die Melodie des Wiegenliedes ausgeht und zu dem sie am Strophenschluß wieder zurückkehrt, entspricht dem, was man auch in reinmelodischer Musik als "Tonika" bezeichnen darf. Alle Melodietöne dieses Liedes werden auf ein Zentrum, den Ruhepunkt, bezogen, so daß eine tonale Geschlossenheit entsteht, die man vorsichtig "die Tonalität der Melodie" nennen darf, auch wenn es sich hier allein um die eine Tongruppe des arabischen Maqām 'ağam 'usayrān handelt.

Form der 1. Strophe: a b b b

Form der 2. Strophe: a b b

Form der 3. Strophe: a b b b

Form der 4. Strophe: a b b

(5. und 6. Strophe - wie die vierte)

Ambitus: Großterzraum - c d e

Die Form: einfach variierte Strophenform

Anzahl der Motive: zwei (das zweite ist eigentlich die Umkehrung des ersten und dessen Antwort)

#### 6.1.5. Der Tanz (Halparkē oder Šayī-u-Čopī)

Die Kurden tanzen bei Hochzeiten und anderen Festen; dazu gehören auch religiöse und staatliche Feiertage. Grundsätzlich sind zwei Arten der den Tanz begleitenden Musik zu unterscheiden, denen wiederum zwei verschiedene Arten von Tanzbewegungen entsprechen: instrumentale und vokale Tanzmusik.

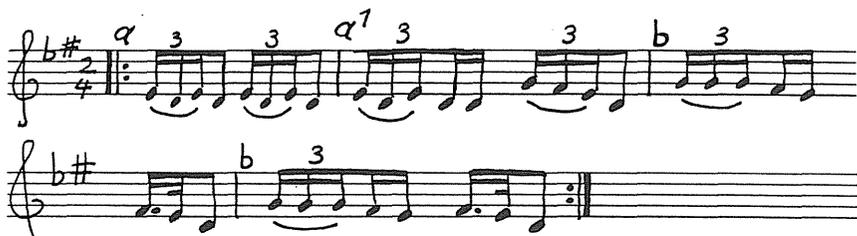
##### 6.1.5.1. Instrumentale Tanzmusik

Diese Musik wird von Zigeunern gespielt, die als Berufsmusiker während des Sommers von Hochzeit zu Hochzeit ziehen und mit Trommel und Oboe Tanzmusik machen. Zu dieser Musik tanzen fast ausschließlich Männer. Sie bilden eine halbkreisförmige Kette, der Anführer trägt in der rechten Hand ein farbiges Tuch, mit dem er die Tanzbewegungen "dirigiert". Den instrumental begleiteten Tänzen ist eine beträchtliche Weite der Schritte eigen, die eine schnelle Bewegung der Tänzer bedingt. Zu dieser Art Musik gehören folgende Tänze:

a) Sexānī

Die Männer bilden eine halbkreisförmige Kette, die sich entgegen dem Uhrzeigersinn bewegt. Sie fassen sich an den kleinen Fingern. Der Anführer trägt ein farbiges Tuch in der Hand, mit dem er "dirigiert". Die anderen Männer schwingen die Arme einmal zur Mitte, dann nach außen und wieder zur Mitte. Dabei drehen sie sich alle nach rechts, beugen die Knie, stampfen abwechselnd mit dem rechten und dem linken Fuß auf und wenden sich wieder den Zuschauern zu.

Dieser Tanz wird fast in allen Gebieten Irakisch- und Iranisch-Kurdistans getanzt und durch zusätzliche Schritte variiert.



Zur Melodie treten gelegentlich unregelmäßig einsetzende hohe "Weibertriller" und Händeklatschen hinzu.

Durch die starke Betonung der schweren Takteile gewinnt die Melodie an Intensität und rhythmischer Belebung. Der Höhepunkt wird mit einer allmählichen Temposteigerung erreicht. Als formbildend kann die regelmäßige Wiederkehr des Motivs b angesehen werden. Mit der starken Betonung des Grundtones schließt es

musikalisch jeweils zwei Strophen zu einer größeren Einheit zusammen.

Die Melodie ist überwiegend fallend und bogenförmig. Sie weist die Tonalität der Grundtongruppe des Maqām Ḥiḡāz (Zigeuner-Dur) auf.

Strophenform: a a' b b

Anzahl der Motive: zwei

Ambitus: Quarterraum - d es fis g

#### b) Kalaka Qutā Sīn (Pyramidentanz)

Drei im Kreis aufeinanderstehende Gruppen von Männern bilden eine Pyramide. Die Männer des 2. und 3. Kreises stehen jeweils auf den Schultern des Untermannes. Sie fassen sich an den Schultern und bewegen sich nur in einfachen Schritten. Dieser Tanz wird ausschließlich im Gebiet Barzan (Irakisch-Kurdistan) getanzt.

#### c) Pantomimentanz

Zur Musik von Dahōl-ū-Zurnā werden in manchen Gebieten Türkisch- und Iranisch-Kurdistans zu Hochzeiten pantomimische Tänze vorgeführt. Ein am Boden hockender Mann, der ein Lamm darstellen soll, wird von einem sich im Uhrzeigerrichtung bewegendem Kreis von Männern umtanzt. Zunächst halten sie sich an den Händen, bald aber lassen sie einander los. Die Arme seitlich vom Körper abgestreckt haltend imitieren sie Raubvögel.

Hin und wieder läuft ein "Raubvogel" Schreie ausstoßend und mit den Armen flatternd auf das "Lamm" zu, stößt es mit den Knien oder reißt an dessen Kleidung, um sich danach wieder in den Kreis der Tanzenden einzureihen.

#### d) Solotänze

In einigen Gegenden Kurdistans, in der Türkei und im Irak, sind von Männern ausgeführte Solotänze zu finden. Die vom Daff oder Dunbik begleiteten Körperbewegungen erinnern an die Praktiken gewisser Derwisch-Orden.

#### 6.1.5.2. Vokale Tanzmusik

Die von Gesang und nach Belieben von Instrumenten begleiteten Tänze der Kurden heben sich von den reinen Instrumentaltänzen deutlich ab. Sie können von Männern oder von Frauen, aber auch von Männern und Frauen gemeinsam ausgeführt werden. Das Tanzlied wird dabei von zwei Gruppen (2 Tänzern, 2 Tanzgruppen oder Solo und Chor) in der Art eines Wechselgesanges gesungen. Der Stimmklang ist bei den meisten kurdischen Liedern, so auch den Tanzliedern, annähernd gleich. Bei den Tanzliedern, die von zwei Gruppen gesungen werden, ist der Stimmklang der ersten Gruppe (Chor oder Solo) etwas schärfer als der der zweiten Gruppe.

Bedingt durch den Gesang und die Teilnahme der Frauen an den meisten dieser Tänze sind die dazu gehörenden Schritte und Bewegungen einfach und ohne irgendwelche rhythmischen Steige-

rungen. Die Melodien sind auch dementsprechend einfach, denn hier ist der Rhythmus das eigentlich verbindende, gemeinsame Element zwischen Musik und Körperbewegung. Das Melodische bleibt irrelevant für die Bewegung.

Zur vokalen Tanzmusik zählen folgende Tänze:

Suskayī, Rōyīn, Dūpēyī und Sēpēyī.

a) Suskayī (Suska ist ein taubenähnlicher Vogel)

Die Tänzer (Frauen und Männer oder nur Frauen) fassen sich an den Händen und bilden eine geschlossene Kette. Die Bewegungen bestehen aus kleinen Schritten fast am Ort (dem Trippeln der Vögel nachempfunden), in einem rhythmischen Wippen in den Knien, von horizontalem Zucken mit den Schultern begleitet, gelegentlich auch von Sprüngen aus der Kniebeuge. Der Oberkörper wird steif senkrecht gehalten.

Die Bewegungen dieses Tanzes sind lebhaft. Für diesen Tanz gibt es keinen Vortänzer und kein Tanztuch.

Die Suskayī-Tänze, die nur von Frauen getanzt werden, unterscheiden sich von denen der Männer, indem die Frauen weniger komplizierte Schritte und anstrengende Körperbewegungen ausführen. In gemeinsamen Tänzen wird das Bewegungstempo von den Frauen bestimmt.

Strophenform: a a' a a' b b a' a a a' b b usw.

Anzahl der Motive: zwei, a und b

Ambitus: Terzraum - f g a

The image shows four staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains three measures of eighth-note patterns with accents labeled 'a', 'a¹', and 'a'. The second staff contains three measures with accents 'a¹', 'b', and 'b'. The third staff contains three measures with accents 'a', 'a¹', and 'b¹'. The fourth staff contains one measure with an accent 'b¹' and the text 'USW.' followed by a double bar line.

Die Melodie bleibt unvariirt, das Tempo gehend, unverändert.  
 Der Text gehört dem Sorānī-Dialekt an, den man in großen Teilen  
 Irakisch- und Iranisch-Kurdistan spricht, und bedeutet etwa:  
 "Weine nicht, weine nicht, ich will dir schenken, was du dir  
 gewünscht hast.

b) Royīn (Laufen im 3/4-Takt)

Royin wird von beiden Geschlechtern bzw. nur von Männern oder  
 nur von Frauen getanzt. Die Tänzer bilden parallele Reihen und  
 fassen sich an den Händen. Die Tanzbewegungen gehen so vor  
 sich:

1. mit dem rechten Fuß schräg nach vorn links tippen
2. dann den rechten Fuß einen Schritt nach rechts außen setzen  
 und den Schwerpunkt dabei auf das rechte Bein verlagern

3. den linken Fuß heranziehen.



Das Royin ist ein beliebter und in allen Teilen Kurdistans bekannter Tanz. Die Strophen werden als Wechselgesang von zwei Sängern (oder einem Sänger und Chor) vorgetragen. Im Kehrreim fallen die zwei Stimmen zusammen.

Charakteristisch ist hier die engräumige Melodie (es kommt aber auch gelegentlich die bogenförmige vor) und die kurzen Strophen, die wiederum für die ländliche Volksmusik typisch sind. Die Anordnung der Strophen ist nicht festgelegt; sie werden so vorgetragen, wie sie dem Sänger einfallen. Er behandelt die Strophen also frei, spontan improvisiert.

Der Grundrhythmus dieser Tanzlieder geht zwar auf die der 6-Schläge-Metrik zurück, aber er kann sehr bald davon abweichen. So wird er auch häufig durch ergänzende Reihenfolgen von 5- und 7-Schläge-Gruppen ersetzt.

Strophenform: a b a b¹ b

Anzahl der Motive: zwei - Motiv b ist die rhythmische Verkürzung von Motiv a.

Ambitus: Terzraum - d e fis

Die Melodie weist eine "Dur"-Tonalität auf. ( 'ağam 'uṣayrān)

c) Dūpeyî (Zweischritztanz)

Dieser Tanz ist in allen Gebieten Kurdistans verbreitet. Dūpeyî wird häufig bei Hochzeiten, aber fast ausschließlich von Männern getanzt.

Die Tanzschritte:

1. den rechten Fuß schräg nach vorn rechts setzen,  
linken Fuß heranziehen
2. den rechten Fuß schräg nach rechts hinten setzen,  
den linken Fuß heranziehen.



Strophenform: a a' b a' a a' usw.

Anzahl der Motive: zwei

Ambitus: Quintenraum

Die Melodie weist die Skala der Grundtongruppe des Maqam 'aḡam 'uṣayrān (durähnliche Tongruppe) auf.

d) Sēpeyī (Dreischrittanz)

Dieser Tanz ist besonders in Irakisch- und Iranisch-Kurdistan verbreitet. Er wird zu Hochzeiten und bei Festen von Männern und Frauen getanzt. Die Bewegung des Kreises der Tänzer ist gegen den Uhrzeigersinn gerichtet. Alle fassen sich an den Händen und bilden einen Halbkreis.

Die Tanzschritte:

1. mit dem linken Fuß zweimal nach schräg vorn tippen  
und den Fuß zurücksetzen
2. den rechten Fuß einen Schritt rechts zur Seite setzen.

Das Tanzlied Sēpeyī wird entweder von einer Person gesungen oder von einem Männerchor als Wechselgesang vorgetragen.



Strophenform: a a b a a b usw.

Anzahl der Motive: zwei

Ambitus: Terzraum

**BEMERKUNG:** Die Tanzschritte des Sēpeyī sind rhythmisch gleichwertig. Der Dūpeyī (Zweischrittanz) wird im 4/4-Takt getanzt, der Sēpeyī (Dreischrittanz) dagegen im 2/4-Takt.

#### ZUSAMMENFASSENDES ZU MELODIE UND FORM DER KURDISCHEN TANZMUSIK

##### Z u r M e l o d i e :

Es können drei Typen von Melodien unterschieden werden:

a) Engräumige Melodien,

die sich auf den Sekunden- und Terzraum beschränken. Sie können nicht variiert werden. Es treten lediglich obere oder untere Nebentöne auf.

b) Bogenmelodik

Die Melodie steigt über mehrere Formteile (oder in einem Formteil) von einem tiefen Ton zu einem höheren an und kehrt fallend zum Ausgangston zurück. Die melodischen Wendungen des einzelnen Bogens treten unter wechselnden Erweiterungen und Variierungen zutage.

c) Fallende Melodien,

die sich auf den Terzraum beschränken und durch Nebentöne erweitert werden. Die Quinte tritt über den Grundton als strukturbedeutende Stufe hervor. Die Melodien dieser Gattung weisen jüngere Einflüsse von fremden Musikkulturen

auf. Dagegen stellen die ersten beiden Gruppen das alte kurdische Musikgut dar.

Was die Tonalität der ländlichen Tanzmusik der Kurden betrifft, so muß man feststellen, daß diese Musik zum Teil als skalenlos bezeichnet werden muß. Eine Skala ist aber nicht die Grundlage, der die Melodie gehorcht, sondern ein empirisches Gesetz, das man in den Erscheinungsformen der Melodie als etwas Bleibendes registriert hat.

#### Z u r F o r m :

Die Strophe stellt in der kurdischen Tanzmusik die größte musikalische Formeinheit dar. Die meisten oben erwähnten Tanzlieder bestehen aus einer größeren Anzahl von Strophen, die oft ohne Veränderung des Formschemas vorgetragen werden. Zu bemerken ist, daß bei den engräumigen Melodien die einteilige motivreiche Strophe  $a a a a$  bzw.  $a b b b$  überwiegt.

In der Bogenmelodik weisen die Lieder eine zweiteilige Form  $a b a b$  (AA) auf. Die Lieder mit fallender Melodik zeigen kein einheitliches Bild. Formen wie  $a b a b$ ,  $a a b$  oder  $a b c b$  und deren beliebige Varianten kommen hier vor.

Zusammenfassend kann man sagen, daß in den oben behandelten Liedern und Instrumentalstücken das formale Prinzip der losen Reihung herrscht.



Kurdistan verbreitet. Die Derwische pflegen eigene mystische Tänze und mystisch-religiöse Liebeslyrik. Von Zeit zu Zeit kommen die Derwische in religiösen Gasthäusern (Takya) zusammen, wo sie ihre Gesänge vortragen und nach bestimmten Rhythmen der großen Einfeldtrommel (Daff) tanzen. Sie fallen dabei in den Zustand der Extase (Zikr). Der Rhythmus wechselt in der Regel nicht, und dieselbe Akzentperiode wird ständig wiederholt. Als bald stellt sich bei den tanzenden Derwischen ein regelmäßiger automatischer Ablauf der Bewegungen ein. Die Tanzenden fühlen sich durch den Rhythmus "getragen".

Neben der religiösen Aktivität üben die Derwische, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, verschiedene Tätigkeiten aus, z.B. als Landarbeiter, was bedeutet, daß sie verstreut auf dem Lande leben. Bei gelegentlichen Soloauftritten im Dorf trägt der Derwisch lediglich Gesänge vor und begleitet sich selbst mit dem Daff.

Diese Gesänge bestehen fast aus drei Teilen. Der erste und der dritte Teil werden in metrisch freiem Rezitativ vorgetragen. Der mittlere Teil ist festgelegt und stark rhythmisch akzentuiert. Bei dem Rezitativteil hält der Derwisch seinen Daff vertikal vor sich und benutzt ihn als Resonanzkasten und Schlaginstrument. Bei dem rhythmischen Teil oder bei Zwischenspielen hält er seinen Daff schräg mit einiger Entfernung zu seinem Körper. Der Daff wird mit den beiden Daumen gehalten und mit den Fingern beider Hände geschlagen.

Hier ein Textbeispiel eines Derwischgesanges aus Iranisch-Kurdistan:

1. "Ay, ay, ay, ay - großer Gott, mächtiger als alle Geheimnisse! Du, der alles genau abwägt, bedeckt mit edler Seide.

Du Prinz aus dem warmen Land (gemeint sind Muḥammad und Arabien).

O, das Zeichen unserer Religion! Die Statue ist wie eine Steinkiefer, die mit Wasser aus Mekka begossen wird, wie ein Vollmond.

O, Gesandter Gottes!

Ich bin ein Reumütiger, umgeben von Wolken.

2. Ay, ay, ay, ay - er ist nicht wie Darius und nicht wie Alexander, auch nicht der Prunk Salomons, er der Prinz Lewlax.

O, Gesandter Gottes!

Ich bin ein Reumütiger.

Er brachte das Zeichen der Religion, nicht wie Moses auf dem Berg Tūr (Sinai), nicht wie der Jesus der Christen.

Jawohl, das ist der König von Isrā', hey. Er verkündet dein Wort von der Miḥrāb (Moslemkanzel).

3. Ich habe mich an deiner Tür niedergeworfen, Allmächtiger.

Ich werde dein Opfer sein. Es ist das Verlangen meines Herzens, mich weiter für dich zu verlieren.

Ich habe mich an deiner Tür niedergeworfen.

Allmächtiger, ich werde dein Opfer sein.

4. Steh' auf, da ist Muḥammad bei dem Mächtigen. Sein Klopfen an der Tür brachte die Welt zum Zittern.

Deine Würde ist unermeßlich und grenzenlos.

Du Mächtigster aller Mächtigen!

Dein Name ist Muḥammad 'Amin (auf deutsch: ehrlich).

Dein Titel ist "Prophet".

O, bei deinem süßen Kopf!

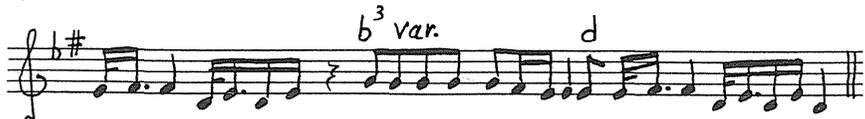
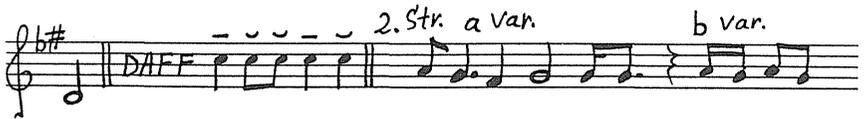
O, Gesandter - mein rechtes Auge!

Ich werde nie vergessen, ich bin machtlos.

Ich werde dein Opfer sein.

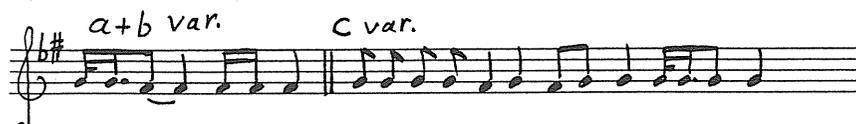
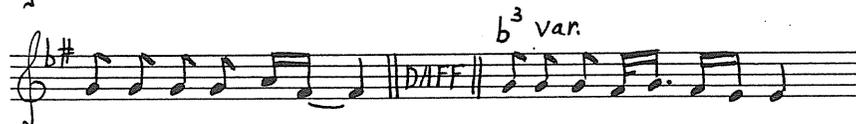
Heute erlebe ich einen kostbaren Augenblick."

## 1. Str.



## 3. Str. (Liedteil)

a + b var.



## Z u r F o r m :

## 1. Strophe:

1.1. a b

1.2. c b<sup>1</sup>1.3. a<sup>1</sup> b<sup>2</sup>1.4. a<sup>2</sup> b<sup>3</sup> a + b variiert

## 2. Strophe:

2.1. a var. b var.

2.2. c var. a + b var.

2.3. a<sup>2</sup> var. b<sup>3</sup> var. d b<sup>3</sup> var. d

## 3. Strophe:

3.1. a + b variiert - wiederholt

3.2. b<sup>3</sup> variiert - wiederholt

## 4. Strophe:

4.1. a var. b verkürzt

4.2. c var. d var.

4.3. c var.

4.4. b<sup>3</sup> var. a + b var.

4.5. c var. a + b var.

Die Melodie weist die Tonalität der Haupttongruppe des Maqām Ḥiġāz auf. Sie zeigt fallende Tendenz von der Quinte zum Grundton (Ruhepunkt).

Die 4. Strophe ist durch das Übergewicht des Textes länger als die anderen.

Ambitus: Quintenraum

### 6.2.2. Laūk

Das Laūk ist unter den iranischen und irakischen Kurden weit verbreitet. Es gehört ursprünglich zum ländlichen Gesang. Sein Erlernen bedarf einer bestimmten Ausbildung bei ländlichen Meistern (Waṣṭā). Im Laūk, das mündlich überliefert wird, geht es um verschiedene Themen.

Das folgende Liebeslied stellt ein typisches Laūk dar. Es ähnelt im Stil dem Kunstgesang, der sich melodisch in den Maqāmāt bewegt. Es können auch Variationen auftreten, die durch den persönlichen Stil oder durch den Text bestimmt sind. Das hier angeführte Laūk besteht aus zwei Strophen.

Jede Strophe beginnt mit einer Zeile von wiederholten Ausrufen: "Wara Lēlē!" (Komm Lēlē!)

Lēlē ist ein Mädchenname. Dieser eröffnenden Zeile folgen sechs Textzeilen in raschem metrisch-freiem Rezitativ (arabisch nummeriert). Die abschließende Zeile besteht aus Ausrufen "Delē de Lēlē" und im gleichbleibenden Satz: "O Mächtiger, ich werde nicht allein bleiben".

Die Textzeilen sind gleich (in gleicher Weise) auf drei musikalische Wendungen aufgeteilt (römisch nummeriert).

Diese musikalischen Wendungen folgen einem melodischen Modell, dessen Ambitus vom Grundton bis zur Quarte reicht.

Den älteren Ausführungen des Laūk folgte ein Tanz als Nachlied (Pāšband).

D e r T e x t :

I. 1. Komm Lēlē, komm Lēlē, meine Kleine.  
 Meine Geliebte ist ein zarter Schwan,  
 ein Schwan am Fluß Kalwā.

2. Ein schwarzes Basilikumkraut,  
 ein Edelstein, ein Maiglöckchen  
 vom Ufer des Rinwāflusses.

II. 1. Das Mädchen sagt:  
 Ich bin das schwarze Basilikumkraut aus dem kleinen  
 Garten nahe des Tores 'Urmiā (See in Türkisch-  
 Kurdistan).

4. Der Junge sagt:  
 Das ist das siebente Jahr,  
 das ich um ihre schlanke Figur umherirre.

III. 5. Das zierliche Mädchen sagt:  
 Ich weiß nicht,  
 wem mich Gott zgedacht hat.

6. Delē, delē Lēlē (so spricht Lēlē)  
O Mächtiger, ich werde nicht allein sein.

I. 1. Komm Lēlē, meine Kleine. Heute kommt  
wieder eine Karawane und zieht vorbei.

2. Die Karawane zieht vorbei,  
auch du Führer der Karawane.  
Halt an, bei deinem Leben,  
an der Tür des Schmiedes.

II. 3. Das Mädchen sagt:  
Fertige mir zwei Ohringe.  
Diese Ohringe aber darf kein Amboß tragen,  
sie dürfen von keiner Kneifzange gepackt werden  
und von keinem Hammer geschlagen werden.

4. Sie werden auf einer Ebene liegend  
mit den Blicken und mit dem  
Kuß des zarten Mädchens geformt.

III. 5. Der junge Mann sagt:  
Die Ohren meiner Geliebten  
sind sehr zart und lieblich.  
Sie können keine Kettenohrringe tragen.

6. Delē de Lēlē. O Mächtiger,  
ich werde nicht allein sein.

Es gibt auch solche Laūk, die mehrere Strophen haben. Der Ausruf kann statt "Lēlē" auch "Lōlō" oder "Lōylōy" lauten.

1. str.

a b b<sup>1</sup> a<sup>1</sup>

a<sup>1</sup> c a

a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>

2. str.

a verk. b var. a<sup>2</sup> var.

a var. a<sup>2</sup> erweitert

a<sup>2</sup> stark var.

Form der 1. Strophe:

Diese Strophe ist zweiteilig.

Teil 1: a b b' a' a' c

Teil 2: a a' a<sup>2</sup>

Form der 2. Strophe: (ebenfalls zweiteilig)

Teil 1: a verkürzt, b variiert, a<sup>2</sup> variiert

Teil 2: a variiert, a<sup>2</sup> erweitert, a<sup>2</sup> stark variiert.

Ambitus: Quintenraum - d e<sup>b</sup> f g a (b<sup>♭</sup> = um 1/4 Ton vermindert)

Die Melodie weist typische Wendungen des Hauptgeschlechts Bayātī des Maqām Bayātī auf. Dieser Maqām ist der beliebteste Maqām in der Kunst- und Volksmusik im Vorderen Orient. Er bezeichnet ursprünglich einen von Turkmenen bewohnten Ort im Irak.

### 6.2.3. Qatār

Der Qatār ist ein Gesang, in dem hauptsächlich Elemente des Verlangens, der Sehnsucht und des Kummers enthalten sind. Qatār (kurdisch) heißt auf deutsch: Karawane oder Reihe.

Er wird bei langen Reisen gesungen, aber auch in den Dīwānēn der Stammesoberhäupter. Im musikalischen Stil ist Qatār dem Lauk und dem Ḥayrān ähnlich. Dem ländlichen Qatār folgt ein Nachlied, das die Funktion der Zerstreuung, des Trostes und der

Erheiterung hat. Das Erlernen des Qatār setzt stimmliche und musikalische Fähigkeiten voraus.

Es gibt Parallelen zwischen dem Qatār und dem irakischen Maqām. In diesem Fall handelt es sich um bestimmte melodisch-rhythmische Modelle aus einem Maqām (tonal-melodischer Merkmal-komplex).

Die Melodik des hier behandelten Qatārs ist bogenförmig und abwechslungsreich. Es besteht aus zwei Strophen mit einem Motiv, das sehr frei variiert wird.

Ambitus: Septimenraum - g a h c d e f

Dieser Qatār weist mixolydische Tonalität auf.

#### D e r T e x t :

1. Meine Liebe, mein Herz schmerzt, mein Herz,  
wie ein Granatapfel platzt mein Herz.  
Seite an Seite arbeitet jeder.  
Es gibt Hunderte Gassen,  
jede führt zu einer anderen Stadt.  
O weh! Durch meinen schmerzvollen Ruf  
wird es über dich Steine regnen.
  
2. O weh! Ich schwöre bei Nacht und Mond,  
daß Leylēs Orangen jetzt hervorschauen.  
Sag ihr, sie sollte ihre Orangen bedecken.  
Sie soll sie mir verkaufen.

Das Mädchen sagt:

Du bist es nicht wert, meine teuren Orangen zu besitzen. Aber ich werde sie dir vielleicht - so Gott es will - schenken.

3. Dein Hals, Deine Ohrringe und Locken  
saßen und sprachen:

Den Geliebten, den wir gestern töteten -  
für wen von uns ist er eigentlich gestorben?

Die Ohrringe sagen:

Als wir bei der süßen Leylĕ waren,  
zitterten wir durch den Wind.

Der Hals sagte:

Ihr betrunkenen Ohrringe,  
ihr werdet dünnelhaft.

Die Stelle, wohin ich dich gebissen habe,  
dorthin kann niemand gelangen.

Mehrere Prinzen verloren ihretwegen ihre Häupter.

Die langen Locken sagten:

Wenn wir nicht fürchteten,  
von der Religion ausgestoßen zu werden,  
hätten wir uns abschneiden lassen.

Das tötet die jungen Männer,  
selbst die Süfis aus dem Irak werden Sklaven.

Eine Locke auf der Stirn sagte:

Ich war die einzige, die Rücksicht nahm.

Ich schützte die Wange vor der Sonne,

ich war ein Vorhang für die Augen des Feindes.

Nachlied (Päsband):

"Laß sie dich für mich wiegen.

laß sie dich für mich wiegen.

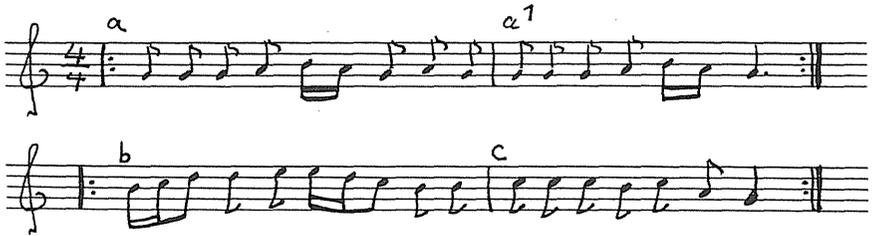
Ich bin in 'Amīna verliebt, Lieblich,

ich bin wie ein Derwisch geworden.

Ich bin in 'Aminā verliebt, Liebbling,  
 ich bin wie ein Derwisch geworden.  
 Gott wird Brāyimābād (ein Dorf) immer blühen lassen.  
 selbst bei Frost werden die Bäume blühen.  
 Vielleicht dann erst fühlt sich die Hübsche nicht einsam."

Das Nachlied besteht aus vier Takten, die zweimal wiederholt werden, nach 4/4-Metrik. Die Melodie besteht aus zwei Motiven; das erste Motiv als Frage, das zweite als Antwort.

Die der Melodie zugrundeliegende Tonalität ist durähnlich.  
 Ambitus: Sextenraum



#### 6.2.4. Beyt

Der Beyt ist ein epischer Gesang oder eine Ballade. Er berichtet von den Heldentaten der kurdischen Führer und Ritter und hat fast immer einen historischen Hintergrund. Der historische Bezug wird durch das Vorkommen des Stammesnamens und des Ortes deutlich.

Zum Erlernen des Beyts bedarf es einer gewissen Ausbildung bei ländlichen Musik Kennern, den Waṣṭās oder Derwischen. Der Vortrag findet meistens in den Gasthäusern von Dorfvorstehern

(Diwahānas) statt. Es gibt Interpreten, die Berufsmusiker sind, andere üben Nebentätigkeiten aus. Die Sänger erhalten nach dem Vortrag von den Anwesenden Spenden (Šābās).

Der folgende Beyt (Nr. 1) - hier nur auszugsweise zitiert - berichtet über Ereignisse, die sich im Gebiet Mukrī (Iranisch-Kurdistan) am Anfang des 19. Jahrhunderts abgespielt haben sollen. Es ist die Geschichte von Chan Kāyka.

Der Beyt Nr. 1 besteht aus zwei Textteilen, wobei der erste nach dem zweiten noch einmal wiederholt wird. Die Texte werden als Rezitativ vorgetragen. Wie gewöhnlich folgt dann ein Nachlied (Pāšband). Es ist ein Liebeslied, das in der Form von Gorānī vorgetragen wird. Es kann auch in gleicher Weise dem Laūk, Ḥayrān oder dem Qatār angefügt werden.

Textauszug zu Beyt Nr. 1:

1. Strophe:

"Komm Chan, o Chan, du Erhabener.

Deine Gewalt ist so groß.

An jenem Tag, an dem du dein braunes Pferd mit den dunklen Beinen geritten hast und deinen Ritt nach Ḥarīrkoy und Salmās (Irakisch-Kurdistan) angetreten hast.

Ich schwöre bei Gott und dem Propheten, daß ich mir die Feinde nicht erspare, selbst wenn sie unsichtbar sein sollten."

2. Strophe:

"Komm Chan, kommt ihr Chans. Du Chan des Diwans!

Hier ist er der Armee von Snō entgegengegangen  
 und zerstreute sie bis zu Kawnī-Lādēgān (Iranisch-Kurdistan):  
 Der Tag, an dem du am Wasser Bufalo gelandet bist,  
 an dem du den Anspruch auf Kermanšā (Stadt in  
 Iranisch-Kurdistan) erhoben hast,  
 seitdem besitzt du den höchsten Platz im Diwan  
 und die Feigen den niedrigsten. Komm Chan."

Die 3. Strophe ist die Wiederholung der 1. Strophe.

Handwritten musical notation for a piece of music, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes, rests) and accidentals (sharps, flats). Above the notes are handwritten labels: *a*, *Tr Tr Tr*, *a<sup>1</sup>*, *tr*, *a<sup>2</sup>*, *a<sup>3</sup>*, *Tr*, *a<sup>4</sup>*, *a<sup>5</sup>*, *a<sup>4</sup>+a<sup>5</sup>*, and *a<sup>1</sup> verk+a<sup>5</sup>*. The music is written on a grand staff with a treble clef and a common time signature.

## Päsband (Nachlied):

"Es ist Frühling, wie traurig singt die Nachtigall.  
Wie lange muß ich meine Liebe zu dir verheimlichen?  
O Blume, meine Knospe, du hast mein Herz ermutigt,  
mein Herz ermutigt.

Ich brenne vor Sehnsucht, ich verliere meinen Verstand.  
Meine Kraft opfere ich dir auf. Mein Herz ist deins.

Ich habe nichts mehr, sei gnädig.

Ich habe nichts mehr, sei gnädig.

Ich brenne vor Sehnsucht,  
ich verliere meinen Verstand.

Ich bin voll Schmerzen.

Mein Herz ist Kebāb geworden.

Ich bin betrunken, ohne getrunken zu haben.

Ich bin betrunken, ohne getrunken zu haben."

The musical notation is handwritten and consists of four staves in treble clef. The first staff is labeled 'a' and ends with 'a¹'. The second staff has a triplet of eighth notes marked '3' and some notes marked with 'x'. The third staff is labeled 'b' and 'b erweitert'. The fourth staff ends with a double bar line.

### Zur Form des 1. Beyt:

Das beschriebene Beyt besteht aus zwei Strophen und einem Pāsband. Jede Strophe besteht wiederum aus vier abgeschlossenen Zeilen. Jede Zeile besitzt nur ein Motiv, das aber jeweils sehr verschieden, wenn auch gering, variiert wird.

Ambitus: Quarterraum

Die Melodie weist die Tonalität der Haupttongruppe des Maqām Ḥigāz Kurd auf. Die 2. Strophe ist die wörtliche Wiederholung der ersten.

Im Pāsband sind keine bestimmten ausgeprägten Motive festzustellen, da es sehr frei - melodisch und rhythmisch - gesungen wird.

Ambitus des Pāsband: verminderte Quinte: h c d e f

Einwandfrei festgestellte Tonalität des typisch irakischen Maqām Lāmī.

Der Beyt Nr. 2 ist eine Geschichte, die "Pirdewān" (der Brückenwächter) heißt. Ort der Handlung ist das Gebiet zwischen Iranisch- und Irakisch-Kurdistan. Die Geschichte soll wahr sein, aber der genaue historische Hintergrund ist hier nicht feststellbar.

Der größte Teil des Beyt wird als gesprochene Prosa vorgelesen, der Dialog in gereimten Strophen gesungen.

Der Gesang schildert die Rückkehr <sup>v</sup>Sor Maḥmūd̄s nach 15jährigen Reisen und Kämpfen, wonach er Liebe und Anerkennung durch Chātūn Merzingān gewinnt.

Der Dialog des Beyt Nr. 2:

(Von einem Erzähler werden erklärende Kopfzeilen, die handelnden Personen betreffend, eingefügt.)

"Jetzt sagt er:

Chātūn (gnädige Frau) Merzingān auf dem Hügel rief den Ritter:  
Bist du es, beim Herrn des Paradieses?

Es ist das fünfzehnte Jahr, daß mein Geliebter nicht im Lande ist. Aber beim Herrn, ob lebend oder tot, er folgt dem Befehl Gottes.

Nun ruft <sup>v</sup>Sor Maḥmūd̄:

O, du Jungfer, du mit der zierlichen Figur und den schönen Augen. Es ist das fünfzehnte Jahr, daß ich nicht im Lande bin. Aber ich habe etwas Kostbares zu Hause zurückgelassen. O Herr, ist sie immer noch da oder schon vergeben?

Chātūn Merzingān auf dem Hügel ruft den Ritter:

Ich habe aus deinem Munde gehört, daß du 15 Jahre an mich gedacht hast. Meine Haare sind durch das Warten grau geworden. Ich armes Mädchen bin glücklich im Hause meines Vaters.

<sup>v</sup>Sor Maḥmūd̄ ruft aus:

Du bist mein, Merzingān!  
Du bist meine Heilung,  
für mich bist du ein Parfümbaum!

Chātūn Merzingān sagt:

Du mein geliebter Cousin,

geh' nicht auf die Brücke Nisaye!

Ich träumte, daß du in ihrer Nähe ertrinken wirst."

Die Form: sechszeilig

Anzahl der Motive: eins, nur sehr gering variiert

(manchmal rhythmisch)

Ambitus: Kleinterzraum - fis g a (fis ist eigentlich als  
unterstützender unterer Nebenton zu betrachten)

Die Melodie bewegt sich zwischen g und a, sie ist skalenlos.

### 6.2.5. Ḥayrān

Der Ḥayrān ist ein Liebesgesang, der immer den Mädchennamen Ḥayrān enthält, selbst wenn er von Mädchen gesungen wird. Er folgt einem festen Melodiemodell, das in jeder Strophe gleich bleibt.

Der Ḥayrān wird auch Maqām genannt, jedoch ohne einen Bezug zu den arabischen Maqāmāt (melodisch-rhythmische Modelle) oder zum irakischen Maqām in tonaler und formaler Hinsicht zu haben.

Das unten angeführte Beispiel ist der Text der 1. Strophe. (Da die Strophen ziemlich lang sind und melodisch gleich bleiben, soll dieser Auszug genügen.)

Der Text:

"O ja, in dieser Nacht kam eine Gruppe  
von stolzen Rittern auf meine Veranda.  
Um Mitternacht eilten sie in das Haus  
von Ḥayrāns Vater und haben ihre Pferde  
dort angebunden.

O ja, der Gast sagt:

Freunde, Gott wird es möglich machen,  
daß ich in einer Herbstnacht und an drei  
Tagen im Frühling bei der Schönen Gast bin.  
Wie schön wird es sein, wenn ich die  
süßen Ṣamāmās (duftende Zuckermelonen)  
in die Hände nehme und sie küsse!"

1. Str.

1. Str. *a* *x* *b*

*b*<sup>1</sup> *b*<sup>2</sup>

2. Str.

2. Str. *a* *x* *b*

*b*<sup>1</sup> *b*<sup>2</sup> *3*

3. Str.

3. Str. *a* *x* *b*

*b*<sup>1</sup> *b*<sup>2</sup>

4. Str. *a*

4. Str. *a* *b*

## Z u r F o r m :

Dieser Hayran besteht aus fünf Strophen.

Form der 1. Strophe: a b b<sup>1</sup> b<sup>2</sup>

Form der 2. Strophe: a b b<sup>1</sup> b<sup>2</sup>

Form der 3. Strophe: a b b<sup>1</sup> b<sup>2</sup>

Form der 4. Strophe: a b b<sup>1</sup> b<sup>2</sup>

Form der 5. Strophe: a b b<sup>1</sup> b<sup>2</sup>

Ambitus: Quintenraum - g a<sup>♭</sup> b c d (♭ = um 1/4 Ton vermindert)

Die Melodie weist eindeutig die Tonalität der Tongruppe Bayātī auf und zeigt eine steigende Tendenz, ehe sie zum Grundton fallend zurückkehrt. Bei der Rückkehr ist die für Bayātī typische Wendung c b a<sup>♭</sup> g festzustellen.

## 6.2.6. Basta

Diese Form (auf dem Lande selbständig vorgetragen) stellt den Übergang zu den freien Formen der städtisch-volkstümlichen Musik dar. Sie ist nicht an Anlässe gebunden und wird von Berufsmusikern ausgeübt. In der ländlichen Basta kann nach Belieben parodiert werden. Dieser Typ Gesang ist durch seinen begrenzten Melodieambitus, die seltenen Melismen und die strenge Rhythmik gekennzeichnet. Die Basta ist besonders bei der Jugend populär. Basta zu verschiedenen Themen - besonders solche, die im Moment des Singens dem Vortragenden spontan einfallen - werden bei den abendlichen Zusammenkünften der Jugendlichen vom Daff oder von Händeklatschen begleitet.

Die kurdische städtisch-volkstümliche Basta nimmt hier die Rolle des Schlagers an. Erweitert worden ist sie im Hinblick auf Melodik, Tonalität, Rhythmik, Instrumentation und Form.

Die behandelte Basta hat die Strophenform, die aus zwei Zeilen (Frage - Antwort) besteht.

Handwritten musical notation for the first staff (1. Str.) in 4/7 time, featuring two staves with melodic lines and labels 'a', 'a1', and 'b'.

The notation is written on two staves. The first staff is labeled "1. Str." and has a 4/7 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. A first ending bracket labeled "a" spans the first two measures. The second staff continues the melody, with a second ending bracket labeled "a1" over the first two measures and a third ending bracket labeled "b" over the last two measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Strophenform: a a' b

Ambitus: a b c

Tonalität: Tongruppe  $\text{Hig\ddot{a}z}$  Kurd des  $\text{Ma\ddot{q}am}$  Kurd

### 6.3. Freie Formen (Städtisch-volkstümliche Musik / Kunstmusik)

Neben der klassischen Tradition existiert in den kurdischen Städten eine volkstümliche Musik, deren Aufblühen mit der Entwicklung der Massenkommunikationsmittel verbunden ist. Das stilistische Gepräge der städtisch-volkstümlichen Musik, die fast ausschließlich von Berufsmusikern ausgeübt wird, ist vielfältig. Diese Musik enthält Anregungen der Volksmusik und auch verschiedene populäre Traditionen der Städte. Einbezogen sind aber auch arabische, türkische und persische Einflüsse, was die Melodiebildung, die Rhythmik und das Instrumentarium betrifft.

In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich eine unter der Jugend populäre Richtung entwickelt, die sich auf die Elemente der europäisch-amerikanischen Tanzmusik, mit Einbeziehung nationaler Elemente, orientiert.

Und da die städtisch-volkstümliche Musik die traditionelle kurdische Volksmusik bis hin zu den von der arabischen, persischen und türkischen Musik beeinflussten Arten - im Hinblick auf Tonalität und Rhythmik - umfaßt, muß ich kurz und allgemein auf das arabische Tonsystem und den Rhythmus, welche beide auch für die persische und türkische Musik gelten, eingehen.

In diesem Zusammenhang sei mir noch eine Bemerkung gestattet: Die These, daß die Entwicklung der Tonsysteme von einfa-

cheren zu komplexeren Bildungen verlaufen sei, sollte nicht widerspruchslos hingenommen werden.

Die arabische Musiklehre legt eine Tonskala fest (Kairoer Musikkongreß von 1932), welche die Oktave in 24 Vierteltöne teilt. Jeder einzelne Ton hat einen Namen. Zur Bezeichnung der Tonvertiefung bzw. der Tonerhöhung werden folgende Zeichen benutzt:

- $\flat$  = Vierteltonvertiefung
- $b$  = Halbtonvertiefung
- $1b$  = Dreivierteltonvertiefung
- $bb$  = Ganztonvertiefung
- $\sharp$  = Vierteltonerhöhung
- $\#$  = Halbtonerhöhung
- $\#\sharp$  = Dreivierteltonerhöhung
- $\chi$  = Ganztonerhöhung

Aus dieser Vierteltonskala werden die Töne jedes Maqām ausgewählt und zu Gebrauchsleitern zusammengestellt. Der Maqām bezeichnet die Stelle eines Tones, bzw. diesen selbst, desweiteren die auf ihn bezogene Melodie.

Ausschlaggebend für die Reihenfolge der Töne und deren Gruppierung ist der Grundton. Auf dem Musikkongreß in Kairo (1932) wurden 119 Maqāmāt erfaßt, von denen aber höchstens 20 in der Praxis Anwendung finden. Der moderne Versuch einer Temperierung

der Tonwerte entbehrt der praktischen Grundlage. Die Hauptstufen der unteren Oktave der Skala wurden durch den Kairoer Musikkongreß wie folgt festgelegt:

Yakāh	0	(in Cents)
˘ Usayrān	199	
˘ Irāq	348	
Rāst	498	
Dūkāh	702	
Sīkāh	851	
˘ Gahārkāh	1009	
Nawā	1200	

Eine zentrale Stelle nimmt der Maqām Rāst ein, dessen Tongruppen sich durch mittlere Terzwerte auszeichnen. Die arabische Tonskala umfaßt zwei Oktaven  $g - g''$ , angefangen von Yakāh (g), wie folgt:

1.  $\overline{0}$  YAKĀH

2.  $\# \overline{0}$  QARĀR NĪM ḤAṢĀR

3.  $\# \overline{0}$  QARĀR ḤAṢĀR

4.  $\flat \overline{0}$  QARĀR TIK ḤAṢĀR

5.  $\overline{0}$  'UṢAYRĀN

6.  $\# \overline{0}$  QARĀR NĪM 'ĀGAM

7.  $\# \overline{0} (\flat \overline{0})$  QARĀR 'ĀGAM

8.  $\flat \overline{0}$  'IRĀQ

17. # 0 (b 0) KURD

18. b 0 SĪKĀH

19. 0 (b 0) BŪSALĪK

20. # 0 (b 0) TIK BŪSALĪK

21. # 0 (0) GAHĀRKĀH

22. # 0 NĪM ḤĪGĀZ

23. # 0 (b 0) ḤĪGĀZ-ŞABĀ

24. b 0 TIK ḤĪGĀZ

25. NAWĀ

26. NĪM ḤAṢĀR

27. ḤAṢĀR

28. TIK ḤAṢĀR

29. ḤUSAYNĪ

30. NĪM 'AĠĀM

31. 'AĠĀM

32. 'AUG

33. MĀHŪR

34. TIK MĀHŪR

35. KIRDĀN

36. NĪM ŠAHNĀZ

37. ŠAHNĀZ

38. TIK ŠAHNĀZ

39. MUĤAYYIR

40. NĪM SUNBULA

41.  $\#o$  (bo) SUNBULA

42.  $\flat o$  BUSRUK

43.  $o$  (bo)  $\checkmark$  GAWĀB BŪSALĪK

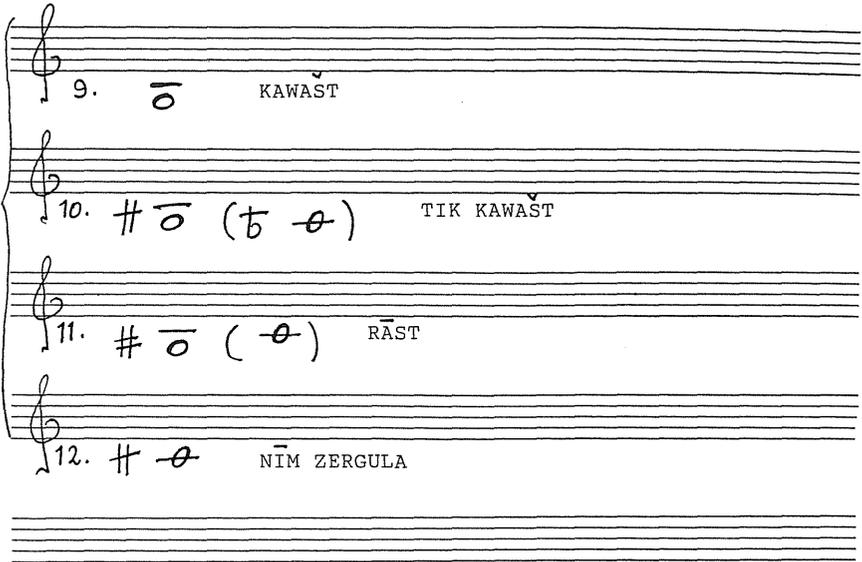
44.  $\#o$  ( $\flat o$ ) TIK  $\checkmark$  GAWĀB BŪSALĪK

45.  $\#o$  (o) MĀHŪRĀN

46.  $\#o$   $\checkmark$  GAWĀB NĪM ḤĪGĀZ

47.  $\#o$  (bo)  $\checkmark$  GAWĀB ḤĪGĀZ

48.  $\flat o$   $\checkmark$  GAWĀB NAWĀ

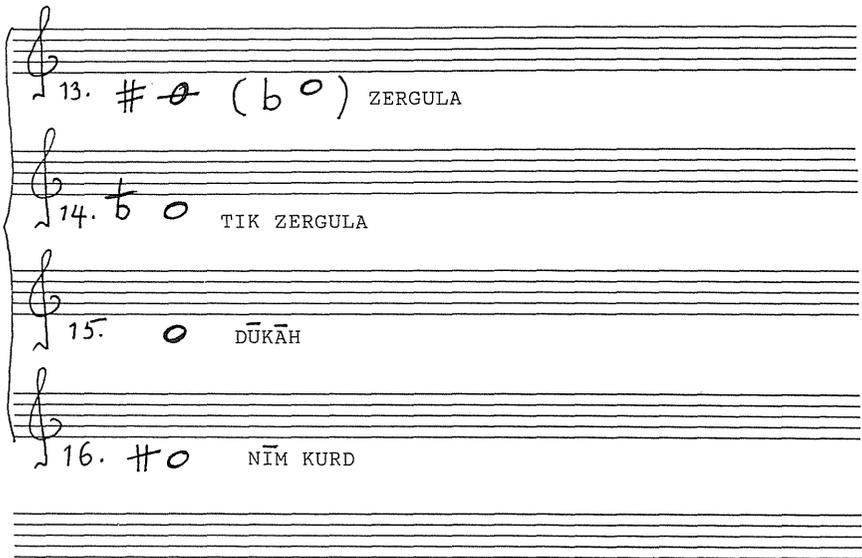


9.  $\bar{o}$  KAWĀST

10.  $\# \bar{o} (\flat \theta)$  TIK KAWĀST

11.  $\# \bar{o} (\theta)$  RĀST

12.  $\# \theta$  NĪM ZERGULA



13.  $\# \theta (\flat \bar{o})$  ZERGULA

14.  $\flat \bar{o}$  TIK ZERGULA

15.  $\bar{o}$  DŪKĀH

16.  $\# \bar{o}$  NĪM KURD

Im folgenden führe ich die gegenwärtig am häufigsten verwendeten Maqāmāt der kurdischen städtisch-volkstümlichen und Kunstmusik mit kurzen Analysen an, geordnet nach Tongruppen (Gins, Plural: Agnās):

## 1. Maqām Rāst

Rāst auf Rāst	Rāst auf Navā	Rāst auf Kirdān
---------------	---------------	-----------------

Rāst auf Kirdān	Nahāwand auf Navā	Rāst auf Rāst
-----------------	-------------------	---------------

2. Maqām Nahāwand	Nahāwand auf Gahārkāh	
-------------------	-----------------------	--

Nahāwand auf Rāst		Nahāwand auf Kirdān
-------------------	--	---------------------

Nahāwand auf Kirdān	Nahāwand auf Gahārkāh	
---------------------	-----------------------	--

	Ḥiğāz auf Navā	Nahāwand auf Rāst
--	----------------	-------------------

3. Ḥiğāz Kār Kurd (abwärts wie aufwärts)	Nahāwand auf Gahārkāh	Kurd auf Kirdān
--	-----------------------	-----------------

Kurd auf Rāst		
---------------	--	--

## 4. Maqām Ḥiğāz Kār

	Ḥiğāz auf Nawā	Ḥiğāz auf Kirdān
Ḥiğāz auf Rāst		Nahāwand auf Kirdān
	Nahāwand auf Ḡahārkāh	
Ḥiğāz auf Kirdān	Ḥiğāz auf Nawā	Ḥiğāz auf Rāst

## 5. Maqām Yakāh

	Bayātī auf Dūkāh		Auğ auf Auğ	Bayātī a. Muḥayyir
Rāst auf Yakāh	Rāst auf Rāst	Rāst auf Nawā		
		Bayātī auf Dūkāh	Rāst auf Yakāh	
Kurd auf Muḥayyir	Bayātī auf Ḥussainī			



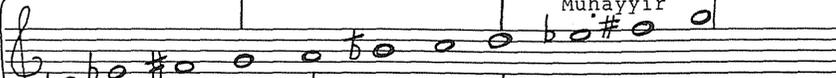
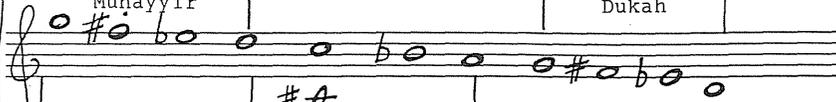
## 8. Maqām Bayātī

Bayātī auf Dūkāh	Nahāwand auf Nawā	Bayātī auf Muḥayyīr	
	Ḡahārkāh auf Ḡahārkāh		
Nahāwand auf Muḥayyīr	Nahāwand auf Nawā	Bayātī auf Dūkāh	

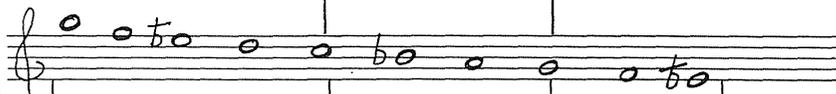
## 9. Maqām Ṣabā Ḥiḡāz auf Ḡahārkāh

Ṣabā auf Dūkāh			
Ḥiḡāz auf Kirdān			
Ṣabā auf Muḥayyīr	Ḥiḡāz auf Ḡahārkāh		
		Ṣabā auf Dūkāh	

## 10. Maqām Ḥigāz

	Rāst auf Nawā	Ḥigāz auf Muḥayyir	
			
Ḥigāz auf Dūkāh	Bayātī auf Ḥussainī		
Ḥigāz auf Muḥayyir	Nahāwand auf Nawā	Ḥigāz auf Dūkāh	
			
	Ḥigāz auf Ḥussainī		

## 11. Maqām Sīkāh

	Rāst auf Nawā	Sīkāh auf Busruk	
			
Sīkāh auf Sīkāh		Rāst auf Kirdān	
	Nahāwand auf Nawā		
			
Rāst auf Kirdān		Sīkāh auf Sīkāh	



Der Maqām bezeichnet also den einzelnen konkreten Ton, die Tonstufe bzw. den Hauptton im Tonsystem oder auf Instrumenten. Er wird mitunter mit den allgemeinen Bezeichnungen für Ton gleichgestellt.

Der Verlauf eines Maqām sieht theoretisch etwa wie folgt aus:

- a) In der ersten Etappe verläuft die Arbeit im Hauptgins des Maqām.
- b) Die zweite Etappe, die gleichzeitig den Höhepunkt darstellt, ist länger und dichter. Hier entfalten sich andere Āgnās.
- c) In der dritten Etappe wird die Rückführung zum Hauptgins vorbereitet und durchgeführt.

Die drei Etappen sind ungleich in Länge und Gehalt.

### Der Rhythmus

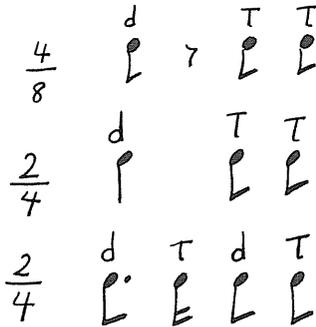
Wie schon angedeutet, spielt der Rhythmus auch in der kurdischen Musik eine bedeutende Rolle. Die Grundlage der rhythmischen Modi (Iqā'āt), die nicht mit dem Versmetrum oder der Melodiebewegung identisch sind, bilden Schläge, die sich durch ihre Klangqualität unterscheiden. Die wichtigsten sind dumpfer (dum) und klarer (tak) Schlag. In verschiedenen Anordnungen und Werten eingesetzt, ergeben sich die Iqā'āt.

Ein rhythmischer Modus wiederholt sich oft innerhalb eines Musikstückes. Es gibt auch genau festgelegte rhythmische Modi, die zu bestimmten Melodien gespielt werden.

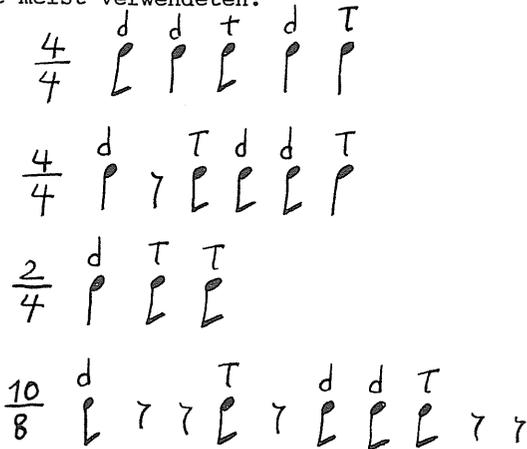
dum = betont - (dumpfer Schlag)

tak = schwachbetont - (klarer Schlag)

In der kurdischen Volksmusik kommen oft folgende rhythmische Modi vor:



In der städtisch-volkstümlichen Musik sind die folgenden Modi die meist verwendeten:



Bei den religiösen Gesängen der Derwische kommen folgende Modi (mit verschiedenen Varianten) vor:

$$\frac{4}{4} \quad \begin{array}{cccccc} d & T & T & d & d & T \\ \text{P} & \text{L} & \text{L} & \text{L} & \text{L} & \text{P} \end{array}$$

$$\frac{2}{4} \quad \begin{array}{cccccc} d & T & T & d & T & \\ \text{L} & \text{E} & \text{E} & \text{L} & \text{E} & \gamma \end{array}$$

$$\frac{2}{4} \quad \begin{array}{cccccc} d & T & d & d & T & \\ \text{L} & \text{E} & \text{E} & \text{E} & \text{L} & \end{array}$$

### Formen der kurdischen städtisch-volkstümlichen Musik

#### 6.3.1. Strophenform

##### 6.3.1.1. Gorānī

Das Gorānī ist ein Typ, der den Gesang im weitesten Sinne darstellt. Das Gorānī wird rhythmisch frei in Strophen gesungen und instrumental begleitet. Jeder Strophe geht ein Vorspiel voraus, das melodische Wendungen der Strophe innehat und die tonale Grundlage (Maqām) vorbereitet. Der Gesang wird jeweils von einem Instrument begleitet, z.B. 'ūd, Violine, Qānūn oder Nāy, wobei zur Bildung von Varianten die Heterophonie kommt. Die dadurch entstehenden Formen sind vielfältig und reichen von Bordun- und Organum-Bildungen bis zur freien Variantenpolyphonie. Die meistverwendeten Maqāmāt in den Gorānīs sind Bayātī und Hīgāz.

Neben der reproduzierten festen Melodie des Gorānī treten gewisse maqāmbedingte Wendungen in Erscheinung.

Im Gorānī werden verschiedene Themen behandelt: Liebe, Klage, Trauer, Naturschilderungen, Politik usw.

Das unten angeführte Beispiel eines Gorānī besingt den Frühling (Bahār).

D e r T e x t :

"Frühling, willkommen du Frühling!

Ein Frühling, der nach Nawrōz

(das kurdische Neujahr) kommt.

Ein grünes Kleid hat sich ausgebreitet

von hier bis in die Ferne.

Die Nachtigall verliebt sich in die Blumen,

sie begann zu klagen.

Der Nordwind weht wütend und es nieselt.

O Mächtiger, laß uns glücklich sein!"

Vorspiel (Taqsīm) auf dem 'ūd

Sologesang

Melodisch liegen den Strophen Fortspinnungsmotive zugrunde, die nach Erreichen bestimmter Höhepunkte und Spannungen allmählich zum Ruhepunkt (Grundpunkt) fallen. Die Spannung wird durch das Verharren auf der Quinte erzeugt. Dabei entsteht eine Art Frage-Antwort-Motiv.

Ambitus: Oktave - d bis d<sup>1</sup>

Die Melodie baut auf dem Maqām Bayātī mit all seinen Schattierungen auf, so z.B. die Rückkehrwendung (zum Grundton), die schematisch lautet: g f e<sup>b</sup> d

## 6.3.1.2. Vokaltanzlied

Das hier ausgewählte Beispiel ist ein Liebeslied, in dem das Mädchen Zārā besungen wird. Sie ist von ihrem Geliebten durch ein Tal getrennt. Er hat Angst um sie. Es ist heiß.

Das Lied besteht melodisch aus einer Strophe, die mit verschiedenen Texten wiederholt wird. Die Strophe hat zwei melodische Abschnitte, die eine Art Frage-Antwort-Motiv bilden. Der Strophe liegt eine feste Metrik zugrunde.

Die Melodie weist eindeutig die Tonalität des Geschlechts Bayātī des Maqām Bayātī (die Haupttongruppe) auf. Jedoch sind keine Übergänge zu den anderen Tongruppen dieses Maqām vorhanden.

a

A - WA TO DAR OY MIN ĠEGĀM KÖBĒ WEY ZĀRĀ GIYĀN

b

WEY WEY ZĀRĀ KĒ BİĠ RİM BAYĀR SEWAYLA TŌ BĒ

WEY WEY ZĀRĀ GIYĀN WEY WEY ZĀRĀ

Dieses Tanzlied heißt "Hay Ballār" (Du, Ballār). Ballār ist ein Mädchenname.

D e r T e x t :

"Beim Leben deines Vaters,  
Ballār, komm zu mir nach Hause!  
Zwei Nächte sind vergangen  
seit dem letzten Kuß.  
Ich ertrage es nicht länger!"

Diese achttaktige Strophe besteht aus zwei melodischen Abschnitten a und b, die einander ergänzen. Die Melodie ist engräumig (Terzraum) und bewegt sich nur in der Haupttongruppe des Maqām Sīkāh.



#### 6.3.1.4. Šexānī (Vokal- und Instrumentaltanzstück)

Die Melodie des Stückes "Kāvūkim Lēlē" (Meine Taube Lēlē) gewinnt eine Struktur ganz anderer Art als die übrigen Strophenlieder. Teile der Melodie treten in Beziehung und werden zu Schwerpunkten, die das Melos gliedern, ohne seinen Fluß zu unterbrechen.

Ambitus: d bis f<sup>1</sup>

Metrik: 2/4-Takt

Die Melodie, die eine entwickeltere Bogenmelodik darstellt, zeigt eine geschlossene Tonalität des Maqām Bayātī, in dem auch andere Tongruppen des Maqām in Erscheinung treten. In Takt 10 wird die Tongruppe Nahāwand (mollähnliche Tongruppe) ausgeprägt. In Takt 15 wird die Rückkehr zur Haupttongruppe vorbereitet, ganz nach den Regeln dieses Maqām.

## 6.3.1.5. Basta (auf deutsch: anstimmen)

Das ausgewählte Beispiel ist ein Liebeslied: "Krās zerdē" (Das Mädchen im gelben Kleid). Das Mädchen in Gelb soll ihre Hochzeit in Šaqlāwa (ein berühmter Erholungsort in Irakisch-Kurdistan) feiern.

Das Lied besteht aus mehreren melodisch gleichbleibenden Strophen mit Vor- und Zwischenspielen, die die instrumentale Ausführung der Strophe darstellen.

Die Strophe besteht aus zwei Melodiezeilen, die sich in Form von Frage und Antwort ergänzen.

Metrik: 4/4

Ambitus: Quintenraum

Tonalität: Haupttongruppe Hīgāz (Zigeuner-Dur)

K RĀS ZER DĒ K - RĀS ZER DĒ K - RĀS ZER DE M

L Ē TO RĀWE KRĀS ZERDEM BOKA NA BŪK

BĪ BAN BOKĀ BĀ ĞĪ ŠAQ LĀ WA

## 6.3.1.6. Ḥayrān

Als Beispiel eine Liebesgeschichte: Ein Mädchen ist mit einem Mann verlobt worden, den sie nicht liebt. Sie will mit ihm fliehen. Die Nachbarn verdächtigen sie, daß sie sich des Abends heimlich mit ihm trifft.

Hier wird wieder, wie bei Gorānī, der Gesang instrumental begleitet, und es gehen den Strophen instrumentale Vorspiele voraus.

Das angeführte Ḥayrān besteht aus zwei Strophen. Das Vorspiel besteht aus einem achttaktigen Andante im 2/4-Takt. Danach folgt ein rhythmisch freies Violinsolo, dann erst der Sologesang.

Die Strophe besteht aus einem durchkomponierten Motiv mit vielen Verzierungen.

Ambitus: Sextenraum

Die Melodie prägt den Maqām Ḥigāz aus.

Handwritten musical score for guitar, page 139. The music is written in G major (one sharp) and consists of eight staves. The notation includes various techniques and markings:

- Staff 1:** Features a trill (Tr) over a dotted quarter note, followed by eighth notes and another trill.
- Staff 2:** Contains eighth-note patterns with two triplet markings (3).
- Staff 3:** Includes a trill (Tr) and a triplet (3) over a dotted quarter note.
- Staff 4:** Shows a dotted quarter note followed by eighth notes and a triplet (3) over a dotted quarter note.
- Staff 5:** Features a trill (Tr) and a slur over a series of eighth notes.
- Staff 6:** Marked "Solo 'UD", it begins with a double bar line and contains eighth-note patterns.
- Staff 7:** Continues the eighth-note patterns from the solo section.
- Staff 8:** Ends with a trill (Tr) over a dotted quarter note and a double bar line.

### 6.3.2. Variierte Strophenform

#### 6.3.2.1. Laūk

Das städtisch-volkstümliche Laūk wird wie der Gorānī rhythmisch frei gesungen und instrumental begleitet. Auch hier geht jeder Strophe ein Vorspiel voraus, das typische Wendungen des jeweiligen Maqām demonstriert. Das bewußte Variieren der Strophen ist einerseits wegen der Ausprägung der Charakteristika der Tongeschlechter und andererseits durch den Text bestimmt.

In dem angeführten Laūk geht es um einen jungen Mann, dessen Geliebte einen anderen heiratet. Der junge Mann schwört, den Rest seines Lebens als wandernder Derwisch zu verbringen.

Das Laūk beginnt mit einem Solovorspiel auf dem Qānūn aus dem Maqām Bayātī mit Transposition auf der Stufe Ḥussainī (a). In der Regel beginnt der Maqām Bayātī auf der Stufe Dūkāh.

Die 1. Strophe besteht aus drei Zeilen mit instrumentalen Zwischenspielen. Die 2. Strophe besteht aus drei Zeilen und einer kurzen vierten, abschließenden (kadenzvortäuschenden) Zeile. Die Strophen 1 und 3 sowie 2 und 4 korrespondieren miteinander.

Ambitus: a<sup>1</sup> bis f<sup>1</sup>

Das ganze melodische Geschehen bleibt im Rahmen der Haupttongruppe Bayātī. Es kommen keine Übergänge zu anderen Tongruppen dieses Maqām vor.



The image shows a musical score for a piece in G major, 4/4 time. It consists of three staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked '3.'. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with a triplet of eighth notes marked '4.'.

### 6.3.3. Zweiteilige Liedform

#### 6.3.3.1. "Bārān Bārāna"

(auf deutsch: es regnet) ist ein Liebeslied in der Form von Basta. Ursprünglich ist es ein Volkslied, und es existieren mindestens fünf verschiedene Fassungen. In der städtisch-volkstümlichen Musikpraxis hat es sich jedoch in der hier angeführten Form eingebürgert.

Der Text zum Teil A der Melodie lautet:

"Es regnet - ich werde langsam naß.  
Deine Art und Weise macht mich wahnsinnig."

Der Text zu Teil B:

"Du gehst von mir fort, aber wo soll ich  
ein Mädchen finden, das dir ähnelt?"

Das Lied ist rhythmisch lebhaft und könnte auch als Tanzlied dienen. Die Melodie, die sich im Oktavenumfang bewegt, zeigt Bogenmelodik, die reich an Höhepunkten und rhythmischen Akzenten ist.

Der Teil A, der aus den Motiven a b b<sup>1</sup> besteht, weist die Tonalität des Maqam Hiğāz Kurd (der Haupttongruppe) auf. Die in der Melodie vorkommenden Intervalle, wie die Sexte, die Quinte und die Terz, weisen auf den Einfluß der europäischen Melodik hin. Man kann hier ohne weiteres die Funktionsharmonik anwenden.

A

a b

BĀRĀN BĀRĀNA NIMNIMTĀRMĪKIRD LANGAWLĀRAKĀT

b<sup>1</sup>

LA DIN DAR MĪ KIRD LANGAWLĀRAKĀT LA DIN DARMĪKIRD

B

c d d<sup>1</sup>

AWA JO DAR OXT KE BIGRIM BAYĀR ŠĒWAYTO - BĒT

d<sup>2</sup> MINGEGAMKÖBĒT

ŠĒWAYLATO BĒT

### 6.3.3.2. "Hiwā" (Hoffnung)

Dieses Liebeslied hat folgenden Text:

"Wenn die Welt mein wäre -  
ich hätte sie meiner Geliebten geschenkt.

Ich schenke ihr mein Herz  
 und alles, was ich besitze.  
 Dann vielleicht wird sie glauben,  
 daß ich sie liebe..."

**A** *a*

XOZ GA DIN YAM HÄ BAYÄ PES KÄS YÄ RIM

*b*

KIR DÄ YÄ PEMÄL-LĒ- HÄ NE Gi YAN PEMÄ LĒ-

*a*

HÄ NE MÄ L TÄ KU YÄ RIM AU SÄ YÄ BIR WÄY BADIL

**B**

KIR DÄ YÄ HÄ RAM BE Ä GA - R LA TÖ BAWLÄ

(Instr.)

WA KA SIM WISTI BE - DI LI M NADA

(Instr.) 3 Instr. 3

WA HIWÄ HIWA - HIWÄ HIWA -

Instr. **A**

Das Lied baut auf einer entwickelteren Melodik auf. Die bewußte Verwendung des Dreiklangs und die Auflösung des b in h weisen auf den Einfluß der europäischen Harmonik hin. Der Teil A der Melodie zeigt Dreiteiligkeit in einer geschlossenen Form (a b a).

Ambitus: Sexte

Die Melodie steht im Maqām Nahāwand (mollähnlich) und folgt den Regeln dieses Maqām, indem sie in Teil B in den Maqām Rāst übergeht. Anschließend kehrt sie zurück zu Nahāwand.

#### 6.3.4. Dreiteilige Liedform

##### 6.3.4.1. "Nāmakat gayī" (Dein Brief ist angekommen)

Zunächst der Text des Liebesliedes:

"Deinen Brief habe ich erhalten, treue Geliebte.

Er hat aus meinem Herzen Trauer und Schmerz vertrieben.

Die Freude machte mich sprachlos.

Die Tränen der Freude überschwemmten mich.

Du bist in Gedanken Tag und Nacht bei mir -

dein Gesicht, deine Blicke - o treue Geliebte."

A

NA — MA KAT GA YI ( 'ÜD ) YĀ RĪ

WA FĀ DĀR ( 'ÜD ) LA DIL MANAY HE

ŠT B RĪ NU.Ā ZA R

NA MA KAT GA YI YĀ RĪ WA FĀ DĀR

B

GIYĀNA RO — JU — SA — U TOM LA

BĪR NĀ ĞĒ ( 'ÜD )

A

Das Lied besteht aus drei Teilen: A B A.

Teil A hat etwa die Rolle einer rhapsodisch freien Einleitung, ähnlich wie beim arabischen Gesang Mawwāl. Teil B ist rhythmisch, volksliedhaft. Das ganze Lied wird von dem 'ūd begleitet. Das Vorspiel hat die Form eines Taq̄sīm und bereitet tonal den Gesang vor. Ansonsten begleitet der 'ūd die Melodie Ton für Ton unison.

Tonalität: Maq̄ām Bayātī mit dazugehörenden Übergängen

in andere Tongruppen des Maq̄ām.

In Teil B wird kurz Rāst angedeutet.

### 6.3.5. Das politische Lied (Kampflied)

Der Beyt (epischer Gesang), der die Heldentaten der Kurden und ihrer Führer erzählt, kann zu den politischen Kampfliedern gezählt werden. Wie auch schon bei seiner Behandlung gesagt worden ist, hat er fast immer historische Hintergründe (nationale Unterdrückung, Verteidigung des Vaterlandes etc.). Bewußte Protestgedichte und Lieder gegen die nationale Unterdrückung und als Aufrufe für den Kampf zur Aktivierung der Massen sind jedoch erst Anfang der Dreißiger Jahre entstanden. Während des Aufstandes von Šeh Maḥmūd gegen die britischen Besatzungstruppen im Jahre 1936 in Irakisch-Kurdistan wurde das hier ausgewählte Gedicht, das rezitatorisch vorgetragen wurde, bekannt und fand große Verbreitung.

Das Gedicht, das vom Dichter Zēwar stammt, lautet etwa:

6.3.5.1. "Ay Watan" (Du Vaterland)

"Du Vaterland, meine Liebe zu dir  
ist wieder erwacht.

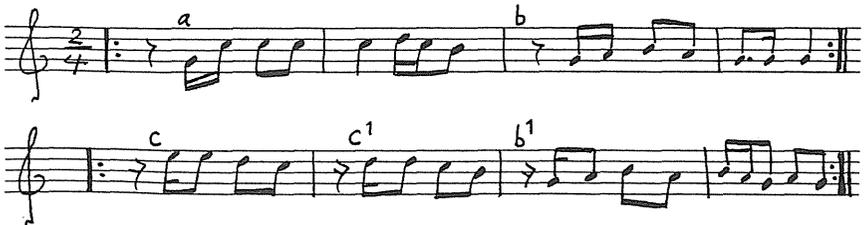
Die Ketten der Sklaverei  
müssen gebrochen werden.

Erzähle mir nicht, du Vaterland,  
von der Vergangenheit,

damit erneuerst du meine Wunden.

Ich schwöre, ein für alle mal  
deine Feinde in Ketten zu legen  
und dem Leben die Freiheit zu schenken."

Später wurde das Gedicht als Lied (Basta) besonders von den kurdischen Studenten gesungen, versehen mit der folgenden Melodie. Es existieren aber auch andere Melodievarianten.



Die Form ist eine Strophenliedform. Die Strophe besteht aus zwei Zeilen (Abschnitten).

Strophenform: a b c c<sup>1</sup> b<sup>1</sup>

Ambitus: Sextenraum

Metrik: 2/4-Takt

Der Melodie liegt der Maqām Ḥiḡāz zugrunde. Mit Sechzehntelpausen und punktierten Achteln wird der Melodie eine marschähnliche Rhythmik verliehen.

### 6.3.5.2. "Ay Kurdinā" (Ihr Kurden)

Dieses Marschlied, das im Jahre 1936 entstand, ist ein Aufruf an alle Kurden zur Solidarität und Einheit. Der Text entstammt wieder einem Gedicht von Zēwar. Der Komponist ist unbekannt.

"Ihr Kurden, ihr tapferen, vereinigt euch!

Geht alle Hand in Hand vorwärts zur Einheit

des Volkes und Einheit des Vaterlandes!"

AY KURDI NĀ AY MARDI NĀ BĀ DAST LA NĀW DAST NAYN  
HA

MŪ BO YA KE TĪ HĀ KĪ WA TAN BO ITĪ - HĀD

A ĆIN HA MŪ

Melodisch besteht das Lied aus Variationen und Umkehrungen eines einzigen Motivs, das rhythmisch unverändert bleibt.

Ambitus: Oktavenraum -  $c-c''$

Metrik: 4/4-Takt (Marsch)

Der Melodie liegt der Maqām Rāst zugrunde.

### 6.3.5.3. "Ay Raqīb" (Du Betrachter)

Das Lied, das während der Entstehung der Republik Mahābād 1946 aufkam, gilt bis heute als die kurdische Nationalhymne. Sie lautet:

#### 1. Strophe:

"Schaut, es blieben immer übrig Kurdischsprechende -  
trotz der Schläge durch die Epochen."

#### Kehrr reim:

"Sagt nie, die Kurden seien tot.  
Die Kurden leben. Unsere Fahne wird nie sinken."

#### 2. Strophe:

"Wir sind die Söhne der roten Farbe und der Revolution.  
Unsere Vergangenheit ist blutig."

#### Kehrr reim: (wie oben)

"Ay Raqīb" hat eine zweiteilige Strophenform. Jeder Strophe liegt ein Motiv und der gleiche Refrain zugrunde.

a

AY RA QIB HAR MA WA QAW MI KURD ZU BAN NAY'S KENE

b

DA NA RI TO PI ZA MAN KASNALE KURD MIR DU WA

KURD ZIN DU WA ZIN DU WA QAD NAN WE A LA KA MAN

Das Motiv a ist bogenförmig, während das Motiv b eine fallende Melodik aufweist.

Ambitus: Septimenraum

Tonalität: Maqām <sup>˘</sup>Uṣayrān (Dur)

#### 6.3.5.4. "Sirīn bahara" (Sirīn, es ist Frühling)

Dieses Lied wird in der Form eines Gorānī vorgetragen. Der Text stammt von Ibrāhīm Aḥmad, einem der ehemaligen Führer der Kurdisch-Demokratischen Partei in Irakisch-Kurdistan.

Der verkürzte Text lautet:

"Sirīn (Mädchenname), es ist Frühling.

Ihr Völker, lebet niemals ohne Frühling!

Frieden, Frühling, Glück sollen

allen Völkern geschenkt werden.

Lebe nicht für den Tod, sondern stirb für das Leben!

Wie willst du gewinnen, wenn du nicht opferst?

Hab' keine Angst vor dem Klang der Ketten!  
Schmerz trifft den Körper und nicht das Leben."

Das Lied wird bei gleichbleibender Melodie mit Vor- und Zwischenspielen, die die Elemente der Gesangsmelodie und des Maqām (in diesem Falle Bayātī) enthalten, gesungen. Die Melodie weist rhythmisch abwechslungsreiche Bogenmelodik auf und bewegt sich im Septimenraum, jedoch ohne die Haupttongruppe Bayātī zu verlassen. Es sind Einflüsse der arabischen Gesangsform Mawwāl (rhapsodisch frei) und der Instrumentalimprovisation Taqsīm, vor allem in der Melodieführung, vorhanden.

1. Str.

Instr. 2. Strophe

6.3.5.5. "Nawrōz" (Der neue Tag -  
 Bezeichnung für das kurdische Neujahr)

Alljährlich in der ersten Nacht des Frühlings (21. März) verabschieden die Kurden den Winter mit einem großen Fest. In dieser Nacht leuchten die Flammen weithin sichtbarer Feuer von den Gipfeln der hohen kurdischen Berge zum Himmel empor. Das Nawrōzfeuer symbolisiert auch das Nationalgefühl der Kurden. Es hat einen zur Legende gewordenen revolutionären historischen Hintergrund, nämlich einen Aufstand, den der Schmied Kāwa gegen einen Tyrannen angeführt haben soll.

Das Neujahrsfest der Kurden soll schon viele Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung gefeiert worden sein. Übrigens feiern auch die Perser den Nawrōz.

Zu diesem Fest wird das Lied "Nawrōz" angestimmt und gesungen. Es lautet verkürzt:

"Heute beginnt das neue Jahr.

Nawrōz ist wieder da -

ein uraltes Fest der Kurden.

Es soll Freude und Glück bringen.

Nawrōz entzündet die Flamme in den Herzen

der Jugend, die leidenschaftlich in den Kampf zog.

Weint und trauert nicht um die Gefallenen.

Sie sind nicht tot, denn sie leben

in der Seele des Volkes."

A <sup>a</sup> AM RO JĪ ŠĀ LĪ TĀ ZA YA NAWRŌZA HĀ TA WA <sup>b</sup>  
<sup>a</sup> ĞEJ NĒ KĪ KO NĪ KUR DA BA XŌ ŠIWBA HĀ TAWA <sup>b<sup>1</sup></sup>  
 B <sup>c</sup> NAW RŌZ BŪ Ā GI RE KĪ WAHĀY HĪ STA ĞARĜA WA  
<sup>d</sup> LĀ WĀ - N BA 'AŠQA ĞUN BABARAW PĪ RĪ MARGĀ WA  
<sup>d<sup>1</sup></sup> LĀ WĀ - N BA 'AŠQA ĞUN BABARAW PĪ RĪ MARGĀ WA A

Das Lied ist zweiteilig: A B A B usw.

Ambitus: Sextenraum

Tonalität: Maqām Rāst mit Transposition auf Ğahārkāh (F)

Teil A besteht aus den Motiven: a b a b<sup>1</sup>

Teil B aus: c d d<sup>1</sup>

Metrik: 4/4-Takt (Zu beachten ist der Wechsel zum 3/4-Takt

in den Takten 3 und 9, der den darauf folgenden Takten einen besonderen Akzent verleiht.

## 6.3.5.6. "Pešmarga" (Die dem Tod entgegensehen)

"Pešmarga" werden die kurdischen Partisanen genannt. Dieses Partisanenlied entstand während des kurdischen Aufstands 1961 in Irakisch-Kurdistan und war unter vielen Kurden bekannt und verbreitet. Der Radiosender "Stimme Kurdistan" wiederholte das Lied oft mehrmals täglich in seinem Programm. Der Komponist war ein ehemaliger kurdischer Berufsmusiker namens Dlēr.

Der Text lautet (verkürzt):

"Wir tapferen Partisanen, Vorhut des Volkes -

für die Freiheit Kurdistans geben wir alles,

was wir besitzen, auf.

Wir werden die Feinde bis zur Grenze vertreiben.

Wir haben keinen Platz für Unterdrücker und Verräter."

The musical notation is handwritten and consists of four staves. The key signature has one flat (B major). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The music is divided into sections labeled a, b, c, d, and e. Section (A) is marked at the beginning. Section (B) is marked with a double bar line and a 4/4 time signature change.

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a dynamic marking 'f' and a fermata over the final note. The second staff features a time signature change to 2/4 and a fermata over the final note. The third staff is labeled 'A - B' and concludes with a double bar line.

Das Lied wird im Chor gesungen, in stark punktierter Marschrhythmik. Es ist ein zweiteiliges Strophenlied: A B A B. Teil A besteht aus den Motiven a b c. Motiv a hat eine fallende Melodik, Motiv b bereitet eine Steigerung vor, die in Motiv c ihren Höhepunkt erreicht, um dann in Sequenzen zum Grundton zu sinken.

Im Teil B stellt das Motiv e eine Variation des Motivs d dar. Das Motiv f bereitet eine zweite Steigerung vor, die im Motiv g ihren Höhepunkt findet, um dann wiederum zum Grundton in Sequenzen fallend zurückzukehren.

Trotz des Einflusses der europäischen Rhythmik und Melodik sind in diesem Lied starke nationale Elemente vertreten.

Ambitus: Sextenraum

Tonalität: Maqām 'aḡām 'uṣayrān mit Transposition  
auf Ḡahārḱāh (F)

Abschließend bleibt zu sagen, daß wie in jeder Musikkultur, so auch in der kurdischen Musik in sehr verschiedenen Stilbereichen musiziert wird. Es gibt improvisierte und reproduzierte relativ feste Formen, meist auch identisch mit solistischer bzw. Ensemble-Ausführung.

In den instrumentalen oder vokalen Einleitungen wird frei improvisiert, vor allem, wo der Musiker den Maqām der darauf folgenden Stücke in seinen typischen Wendungen demonstriert. Außerdem findet man melodische Elemente volkstümlichen Charakters, die an gewissen Stellen eines komponierten Stückes eingeflochten werden. Hier vereinen sich wieder die getrennten Räume von Kunst- und Volksmusik.

Die Formgebung in der kurdischen Musik verläuft ohne dynamische Höhepunkte und ohne zielstrebige Entwicklung. Der Reichtum an Ornamenten und Wiederkehrendes in anderen Wendungen ist eigentlich der Sinn dieser Form.

Darin stimmt die kurdische Musik mit der wortreichen Bildsprache der Dichtung, mit der ausschmückenden und erläuternden Aussage überein.

Was die Tonalität der kurdischen Volksmusik betrifft, so könnte man behaupten, sie schwebte zwischen Skalenlosigkeit und einer Tongruppentonalität, die sich im Umfang von der Sekunde bis hin zur Quinte bewegt. Das darf aber nicht als eine Bewertung des Grades ihrer Entwicklung verstanden werden.



## NACHWORT

### EIGENE BEMERKUNGEN UND UNTERSUCHUNGEN ZUR GESCHICHTE DER KURDISCHEN MUSIK

Von einer eigenständigen kurdischen traditionellen Kunstmusik kann im Zusammenhang mit den rhythmisch freien Formen Qatār, Laūk, Beyt und Ḥayrān gesprochen werden. Allerdings haben sich aus alten Zeiten keine authentischen Formen erhalten. Es darf aber angenommen werden, daß dem musikalisch anspruchsvollen Orden der Derwische, gegründet im 13. Jahrhundert, kunstvolle religiöse Gesänge vorlagen. Die Bedeutung dieser Musik für die Entwicklung der kurdischen Musik kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Die übrige Musikpflege der traditionellen Formen war an die Höfe der Fürsten gebunden. Sänger und Instrumentalisten, die oft gleichzeitig der religiösen Musik dienten, gelangten dort zu höchstem Ruhm und vermochten von dort aus auf die gesamte islamische Welt Einfluß zu nehmen. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang die berühmte kurdische Musikerfamilie al-mauṣilī, die von dem Kalifen Harun al-Raschid hochgeachtet und gefördert wurde und in Bagdad mit einer eigenen Musikschule hervortrat.

In der heutigen Zeit lebt die traditionelle kurdische Musik weiter. Dabei ist ein Beharrungsvermögen zu beobachten, so daß die einmal ausgereiften Stilrichtungen nur weitergepflegt und kaum fortentwickelt werden.

Die musikalische Gestalt des stets arabisch gesungenen Adān (Gebetsruf) ist im gesamten Vorderen Orient ähnlich, erfährt jedoch von Ort zu Ort leichte Abwandlungen. Der Vortrag des Koran verbleibt häufig stärker rezitativisch als der des Adān. Neben den Vokalformen konnte sich im Zeremoniell der Derwische auch Instrumentalmusik durchsetzen.

Im Gegensatz zur religiösen existieren in der weltlichen Musik bei keinem Liedtyp genaue Regeln für die Formgestalt. Ganz nach Belieben können Melodiezeilen wiederholt und variiert, Refrains eingeschoben werden usw.

In der traditionellen kurdischen Musik ist die gesamte Ausbildung auf private Initiativen angewiesen. Auch privat, aber doch vorwiegend an staatlichen Musikschulen erhalten die Berufsmusiker der städtisch-volkstümlichen Musik Grundkenntnisse in der klassischen Musik, allerdings auf der Basis der kulturellen Traditionen desjenigen Staates, auf dessen Territorium sie leben - also keine spezifische Ausbildung in kurdischer Musik.

Wie die kurdische Skala in früherer Zeit beschaffen war, ist nicht bekannt. Auch über die Musikinstrumente und die Aufführungspraxis ist nichts überliefert. Wir entnehmen mittelbar, daß zum Musizieren im Freien die Trommel "Dahōl", die Oboe "Zurnā" und die Doppelklarinette "Dūnāy" dienten. Der Kurde auf dem Lande bezeichnet heute noch die Instrumentalmusik einfach mit dem Namen der beiden genannten Instrumente, zusammengefaßt

in einem einzigen Begriff, nämlich mit "Dahōl-ū-Zurnā"; ein anderes Wort für Musik verwendet er nicht, auch kein einziges Fremdwort zur Beschreibung der Musik. So existiert hier nicht einmal der Terminus "mūsīqī" für Musiktheorie (entliehen von den Griechen, die im 1. Jahrhundert v.Chr. die Herren des Orients waren) und den die kurdische städtisch-volkstümliche Musik wiederum aus den arabischen Abhandlungen übernahm.

Lediglich über die arabische Musik sind uns Abhandlungen überliefert. Da aber die meisten Verfasser Perser waren, geht auch daraus hervor, daß überall in iranischen Landen, an den Höfen und auf dem Dorf, musiziert wurde. Als nach dem Tod des Propheten Mohammeds die strengeren Moslems jede Art von Musik verdamnten, priesen die Ṣūfī- und Derwischgemeinschaften die Musik als geistige Macht und setzten ihre Musikausübung im Verborgenen fort.

Die kurdische Balladenform "Beyt" lief in ihrer Entwicklung parallel zur arabischen Ode "Qaṣīda". Es waren Kurden und Perser, die die reinen Liebeslieder "Gorānī", "Ḥayrān" und "Laūk" hervorbrachten, erst viel später bei den Arabern unter der Bezeichnung "Ġazal" (Flirten) bekannt.

Als die Mongolen im Jahre 1258 Persien unterwarfen und Bagdad zerstörten, gingen zahllose Abhandlungen und Quellen verloren - auch zum Thema Musik. Mongolische und turkmenische Einflüsse machten sich in vieler Hinsicht bemerkbar. Arabische, persische und kurdische sowie mongolische und turkmenische

Musikerelemente verwoben sich. In Westpersien, heute Iranisch-Kurdistan, erschien um 1470 eine Abhandlung über die "Mathematik der Musik" von Ġalāl-al-Dīn Dūvānī. Darin wird das Musikinstrument "Ṭunbūr turki" (auf deutsch: türkisches Ṭunbūr), ein heute in der kurdischen Volksmusik im Iran und der Türkei gebräuchliches Saiteninstrument, erwähnt.

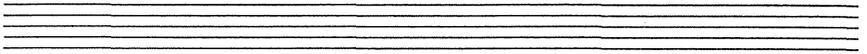
Mit dem Hervortreten der Safaviden-Dynastie (etwa 1480) und dem Vertreiben der Mongolen machte sich so etwas wie eine Renaissance der einheimischen Kunst bemerkbar.

**M U S I K B E I S P I E L E**

**AUS VERSCHIEDENEN TEILEN KURDISTANS**

## LIEDER AUS IRAKISCH- UND IRANISCH-KURDISTAN

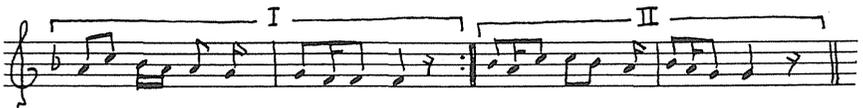
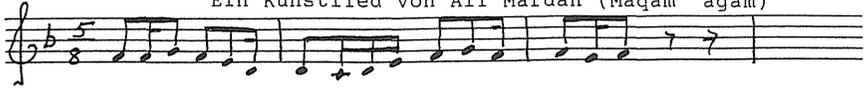
Āmineu Nāzanine (Maqām Rāst)



Xāse to xanimi (Maqām Sīkāh)

Basta aus Botan (Maqām Bayātī)

Kolān ba Kolān (Gasse für Gasse) Irakisch-Kurdistan  
 Ein Kunstlied von Ālī Mardān (Maqām 'aḡam)



## Būk (Braut) Musik von B. Botānī (Maqām Bayātī)

Musical score for 'Būk (Braut) Musik von B. Botānī (Maqām Bayātī)'. The score consists of five staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a repeat sign. The second staff contains a repeat sign followed by a first ending bracket labeled 'I'. The third staff contains a second ending bracket labeled 'II'. The fourth staff features a fermata over a measure and a final cadence with a double bar line. The fifth staff concludes the piece with a double bar line.

## Basta aus Maṣīl (Maqām Bayātī)

Musical score for 'Basta aus Maṣīl (Maqām Bayātī)'. The score consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains a continuous melodic line. The second staff concludes the piece with a double bar line.

Xifşe - Basta aus Bâdinân (Maqâm Bayâtî)  
(in allen Teilen Kurdistans bekannt)

ÇUM BAME R NĒ SERÇI YA YE O - Y LI MİN O - Y LI MİN  
 O - Y LI MİN LĒ LĒ XIFŞE DI LĒ KI ÇAL XORTA MAYE  
 LĒ LĒ Gİ DĪ LE ÇAV RE ŞĒ LE DENG XWEŞE KI ÇIL GOVEN  
 DĒ VĒ DA YE BOÇĪ NA YEL BEXTETE MĒLBAXTEXU DĒ

Nāze - Tanzlied - Solo/Chor - (Maqâm Bayâtî)

Chor: HOY - NA ZĒ NA ZĒ NA ZĒ HOY NA ZĒ  
 Solo: DENG XOŞIT HESTA WA ZĒ HOY NA ZĒ  
 GE DEN GA ZĒ  
 NA ZĒ NA ZĒ

Ein Tanzlied aus Bâdinân



## Dāna Dāna (Maqām Ṣabā)

Musical score for "Dāna Dāna" in Maqām Ṣabā, 5/8 time. The score consists of six staves of music.

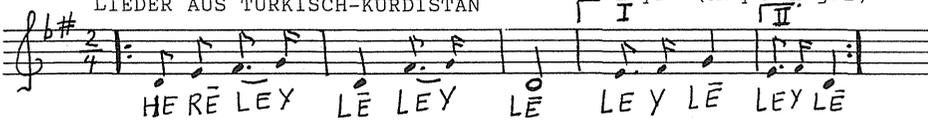
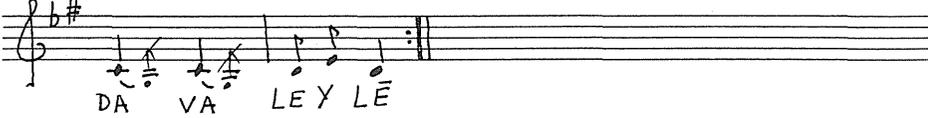
## Weso - Tanzlied aus Barzān (Maqām Bayātī)

Musical score for "Weso" in Maqām Bayātī, 2/4 time. The score consists of three staves of music with lyrics in Arabic script below the notes.

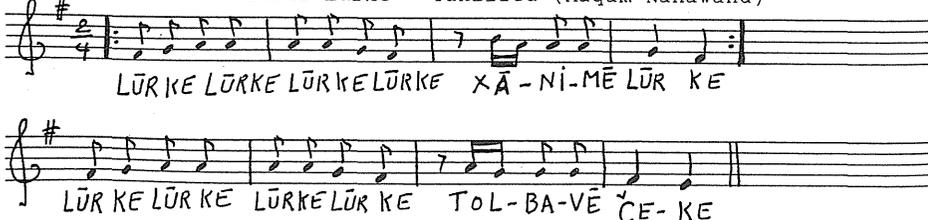
LĒLĒ WESŌ LĒ LĒLĒ WESI LAYĒ

WEYWAY LĒLĒ WESŌ LĒ LĒLĒ WESI LAYĒ

WEYWAY

LIEDER AUS TÜRKISCH-KURDISTAN Leylê (Maqâm Hîgâz)  
  
 HERÊ LEY LÊ LEY LÊ LEY LÊ LEY LÊ  
  
 HERÊ LEY LÊ DEBÎLA WE BÎ-T KAN YA NÂL BAN  
  
 DA VA LEY LÊ

Instrumentaltanzstück aus Midyat (Maqâm Bayâtî)  


Lurke Lurke - Tanzlied (Maqâm Nahâvand)  
  
 LÜRKE LÜRKE LÜRKE LÜRKE XÂ-NÎ-MÊ LÜR KE  
 LÜR KE LÜR KE LÜRKE LÜR KE TOL-BA-VÊ ÇE-KE

Hoy Lelê - Basta  
  
 HOY LÊLÊ HOY LÊLÊ NEBÎ RUME NE ŞÉRİM

## QUELLENVERZEICHNIS

### IN ARABISCHER SPRACHE:

- Fahmī 1965-

Fahmī, Amīn, al-mūsīqā l- 'arabīya, (Die arabische Musik),  
al-Qāhira 1965

- Karīm 1970 -

Karīm, Muḥammad Mullā, fi' l-ġinā' l-kurdī (Zum kurdischen  
Gesang) in al-turāṭ al-šā' bī, Bagdad 1970

- Qāsimlū 1968 -

Qāsimlū Raḥmān, al-kurd wa kurdistān (Kurdistan und die Kur-  
den), Moskau 1968

### IN DEUTSCHER SPRACHE:

- Berner 1937 -

Berner, Alfred, Studien zur arabischen Musik, Berlin 1937

- Bose 1963 -

Bose, Fritz, Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde,  
Band 1, Berlin 1963

- Buchner 1968 -

Buchner, Alexander, Musikinstrument der Völker, Prag 1968

- Edition MGG -

dtv/Bärenreiter, AuBereuropäische Musik  
in Einzeldarstellungen, Kassel 1980

- Collaer/Elsner 1983 -

Musikgeschichte in Bildern,  
Band: "Nordafrika" Leipzig 1983

- Elsner 1973 -

Elsner, Jürgen, Der Begriff des maqām in Ägypten in neuerer  
Zeit, Leipzig 1973

- Hornbostel 1986 -

Hornbostel, Erich, Moritz von, Tonalität und  
Ethos, Leipzig 1986

- Kurdistan 1971 -

Zeitschrift der Vereinigung Kurdischer Studenten  
in Europa, Berlin 1971

- Riemann 1967 -

Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967

- al-Ṣālihī 1981 -

al-Ṣālihī, Nour-Al-Din,  
Die Stellung des Schaffens ʿabdul-Wahhābs  
in der ägyptischen Musik, Berlin 1981

- Seegers 1966 -

Musiklexikon in 2 Bänden, Leipzig 1966

- Stein -

Stein, Lothar, Jahrbuch Völkerkunde, Band 21,  
Leipzig

IN ENGLISCHER SPRACHE:

- Christensen 1965 -

Christensen, Dieter, Kurdish Folk Music from  
Western Iran, New York 1965

IN KURDISCHER SPRACHE:

- Abowjan 1848 -

Abowjan, G., Kurd (Kurden),  
Zeitschrift "Qafqās", Tiflis 1848

- Nikitin 1962 -

Nikitin, F., P., Kurd (Kurden), Moskau 1962

- Rasūl 1970 -

Rasul, Muṣṭafā, Folklorī Kurdī (Kurdische Folklore),  
Bagdad 1970

- Sulaimāniyya 1970 -

Zeitschrift, Ausgabe 4, Sullaimaniyya, 1970

- Wardī 1971 -

Wardī, M., Tawfiq, Folklorī Kurdī (Kurdische Folklore)  
Bagdad 1971

### **Dokumentationsprobleme heutiger Volksmusikforschung**

Protokoll der Arbeitstagung der Kommission für Lied-, Tanz- und Musikforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V.

6. - 9. September 1984 (Freiburg i.Br.)

Auswahlbibliographie zu Klassifikation von Volksliedmelodien und Melodieforschung, zusammengestellt von Ulrich Schmitt

Herausgegeben von Jürgen Dittmar

Bern, Frankfurt/M., New York, Paris, 1987. 272 S.

Studien zur Volksliedforschung. Bd. 2

ISBN 3-261-03639-7

br. sFr. 39,80

Die 1984 in Freiburg i. Br. stattgefundenen Arbeitstagung der Kommission für Lied-, Tanz- und Musikforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde widmete sich den vielfältigen Dokumentationsproblemen heutiger Volkslied- und Volksmusikforschung. Das Programm gliederte sich in fünf Komplexe: Volkslied- und Volksmusikdokumentation; Filmische Dokumentation; Volkstanzdokumentation; Informationssysteme/EDV; Dokumentation von Volksmusikinstrumenten.

---

Gerhard Frommel

### **Tradition und Originalität**

Schriften und Vorträge zur Musik

Unter Mitwirkung von Wolfgang Osthoff herausgegeben von

Michael von Albrecht

Frankfurt/M., Bern, New York, Paris, 1988. XXII, 248 S.

Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart.

Band 13

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. Dr. Michael von Albrecht

ISBN 3-8204-9559-2

br./lam. sFr. 57,--

Die musikalischen Schriften Gerhard Frommels beleuchten aus der Sicht des schöpferischen Musikers Grundfragen des musikalischen Einfalls und musikalischer Wertmaßstäbe. Tradition und Erneuerung schließen sich nicht aus, sondern bedingen sich wechselseitig: Die befreiende, belebende Kraft der Antike wird an Richard Wagners Werk schlagend erwiesen. Meisterhaft - auch in der sprachlichen Gestaltung - die Würdigung Anton Bruckners. In eindringlicher, ungewöhnlich einfühlsamer Interpretation werden Werke und Persönlichkeiten mit den Augen des Komponisten neu entdeckt: darunter Bellini, Fauré, Debussy, Puccini, Pfitzner, Strawinsky. Stets fesselnd und temperamentvoll, führt Gerhard Frommel seine Leser bis in die Gegenwart. Ein Leitfaden zur musikalischen Geschmacks- und Urteilsbildung aus erster Hand.

**Verlag Peter Lang Frankfurt a.M. · Bern · New York · Paris**

Auslieferung: Verlag Peter Lang AG, Jupiterstr. 15, CH-3000 Bern 15  
Telefon (004131) 321122, Telex pela ch 912 651, Telefax (004131) 321131